POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN-
UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Filmfrauen - Zeitzeichen

Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre

Diva ● Arbeiterin ● Girlie

Band II: Arbeiterin

»Bitterer Honig«

(mit Rita Tushingham, GB 1962)

»Die Legende von Paul und Paula«

(mit Angelica Domröse, DDR 1973)

1. JAHRGANG HEFT NR. 2/1997

2. verbesserte Auflage Februar 1998

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Herausgeber: Professur für Frauenforschung an der Universität Potsdam

Layout: Markus Wicke

Druck: ZA/Audiovisuelles Zentrum der Universität Potsdam

Erscheinungsort: Potsdam

Auflage: 2. verbesserte Auflage Februar 1998

ISSN: 1433-7444

Preis: 5,- DM

Zu beziehen über:

Universität Potsdam
Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät
Professur für Frauenforschung
PF 90 03 27
14439 Potsdam

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Inhalt Heft 2/1997 (1. Jahrgang)

Filmfrauen - Zeitzeichen

Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre: Diva ● Arbeiterin ● Girlie

Band II: Arbeiterin

Inhalt

Irene Dölling

Editorial 5

Literatur 14

Susan Geißler

England im Aufbruch 15

I. Einleitung 15

II. Die politische Situation 16

III. Arbeit und Arbeiterklasse 17

a) Der Arbeitsmarkt 17

b) Die Frauenerwerbstätigkeit 17

c) Die Arbeiterklasse 18

IV. Die soziale Situation 19

a) Der Wohlfahrtsstaat 19

b) Die Wohnverhältnisse 21

c) Wohlstand im Alltag 23

d) Schulerfahrung ... 24
V. Werte, Normen und Befindlichkeit der englischen Bevölkerung ... 25
a) Frau und Familie in der Gesellschaft ... 25
b) Jugend und Kultur ... 28
c) Moral, Weiblichkeit und Homosexualität ... 30
d) Die Einstellung zu Ausländern ... 33
VI. Fazit ... 35
VII. Kurzfassung der Fakten ... 36
a) Politische Situation ... 36
b) Arbeit und Arbeiterklasse ... 36
c) Soziale Situation ... 37
d) Werte, Normen und Befindlichkeit der Bevölkerung ... 37
Literatur ... 40

Juliane Rödel

Die VerliererInnen des Aufbruchs. Wie über AußenseiterInnen die (Geschlechter-) Normen der neuen britischen Mittelschichten diskursiviert werden ... 41
Einleitung ... 41
1. Entstehungsgeschichte und Inhalt des Films ... 44
1.1. Informationen zum Film „Bitterer Honig“ („A taste of honey“) ... 44
1.2. Der Inhalt ... 45
2. Figuren und Figurationen ... 45
2.1. Charakterisierung der Personen/ Beziehungsschema ... 45
2.2. Schlüsselszenen ... 58
3. Die Konstruktion der Norm über die Präsentation der Abweichung ... 60
4. Die Rezeption des Films in der DDR und der Bundesrepublik in den sechziger Jahren .. 65
5. Schlußbemerkung ... 70
Literatur ... 72

Irene Dölling

»Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« - Wie über die 'Weiblichkeit' einer Arbeiterin der „sozialistische Mensch" konstruiert wird 73

Einleitung 73

Teil I 77

1. Rekonstruktion und Bedeutungsebenen der Filmhandlung 77

Inhaltswiedergabe 77

Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation 79

2. Exkurs: Die DDR Anfang der Siebziger 83

3. Figurenensemble 89

Teil II 100

1. „Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul" - Paulas Tod als Bedingung für die Konstruktion von Pauls „neuer Männlichkeit" 100

2. Eine „halbe Portion, die ganze Arbeit leistet" 103

Literatur 108

Editorial

Die in den Heften 1-3 der „Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung“ publizierten Beiträge sind Ergebnisse eines Projektes, das in den Jahren 1995 bis 1997 im Auftrag des Filmmuseums Potsdam am Lehrstuhl Frauenforschung an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Potsdam realisiert wurde. Im Frühsommer 1995 fragte die Direktorin des Filmmuseums an, ob wir uns an der konzeptionellen Vorbereitung einer Ausstellung mit dem Thema „Filmfrauen - Zeitzeichen: Diva, Arbeiterin, Girlie. - Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre“ beteiligen würden. Die zu diesem Zeitpunkt noch eher vage formulierte Idee, am Beispiel einiger Filme die Produktion von Frauenbildern als Reflexion von Zeitgeschichte, als Vorgang einer Normierung und Normalisierung von zeitgeschichtlichen Erfahrungen nachzuvollziehen und dabei Verkleidungen und Verkörperungen als symbolische Repräsentanzen dieser Normierungen und Normalisierungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, schien uns interessant und reizvoll genug, unsere Mitarbeit am Ausstellungsprojekt zuzusagen. Die Beteiligung von ModedesignerInnen und FilmwissenschaftlerInnen am Projekt eröffnete uns einerseits die Möglichkeit, andere Perspektiven auf und Annäherungen an das Thema kennenzulernen und erleichterte es uns andererseits, unseren eigenen, arbeitsteiligen Beitrag zu formulieren:

- die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge und Hintergründe für den Zeitraum, in dem die jeweiligen Filme produziert wurden, zu rekonstruieren, um herauszufinden, welche sozialen Erfahrungen und Konflikte in den konkreten Geschichten, die in den Filmen erzählt werden, (wie vermittelt auch immer) „angesprochen“, thematisiert werden;
- zu analysieren, wie in den Filmen Frauen- und Männerbilder, Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ im Erzählen einer konkreten Geschichte konstruiert werden und wie damit - über die konkrete Geschichte hinausgreifend - „Zeitzeichen“ konfliktärer sozialer Erfahrungen normiert und normalisiert, d.h. in eine sinnhafte Ordnung gebracht werden, die als Deutungsangebot für die ZuschauerInnen fungiert;
- zu zeigen, wie diese Konstruktion von „Weiblichkeit“ bzw. „Männlichkeit“ sinnlich-anschaulich über die „Maskerade“, die Verkleidung und die Körper der „Filmfrauen“ im Gegen- und Zusammenspiel mit den Maskeraden und Verkörperungen der anderen Filmfiguren zustande kommt.

Damit war auch klar, daß unsere Leistung im Rahmen des Gesamtprojektes vor allem darin bestehen würde, aus einer sozialwissenschaftlichen und feministisch-wissenschaftlichen Perspektive konzeptionelle Vor- und Zuarbeiten für die anderen beteiligten Gruppen und für die Umsetzung des Themas in einer Ausstellung zu liefern. Weniger konnte es um Ergebnisformen gehen, die direkt zur Präsentation im Filmmuseum geeignet sind. Aus diesem Grunde - weil die Ergebnisse unserer Arbeit nicht unmittelbar in der Ausstellung zu besichtigen sind und auch in den Katalog nur partiell eingehen konnten - stellen wir unsere Filmanalysen in dieser Form einer wissenschaftlichen Publikation vor, die zum einen als Begleitmaterial zur Ausstellung dient, zum anderen aber vielleicht auch darüber hinaus InteressentInnen findet. Wir haben den ursprünglich geplanten Titel („Filmfrauen - Zeitzeichen“) für unsere Publikation beibehalten, weil er genauer als der jetzige Titel der Ausstellung die Intentionen wiedergibt, die uns zur Mitarbeit am Projekt und zu einer zweijährigen Forschungsarbeit bewogen haben.

Unsere Bereitschaft, uns am Ausstellungsprojekt zu beteiligen, resultierte sowohl aus wissenschaftlichem Interesse, als auch aus Anforderungen in der Soziologie-Ausbildung an der Universität Potsdam. Wissenschaftlich war reizvoll, an einem spannenden empirischen Material die neueren feministischen Debatten um „Geschlecht“ als sozio-kulturelle Konstruktion, um die „Vergeschlechtlichung“ von sozialen Phänomenen, um die (Re-)Produktion der Klassifikationen „weiblich“ und „männlich“ im alltäglichen, praktischen Handeln der Individuen („doing gender“) analytisch und methodisch umzusetzen. Und das Vorhaben bot die Möglichkeit, Studierenden der Soziologie ein im Ausbildungsprogramm vorgesehenes Lehrforschungsprojekt anzubieten, das die Realisierung eines Forschungsprojektes von der Problemformulierung bis zur schriftlichen Abfassung der Ergebnisse vorsieht und möglichst einen Bezug zur Praxis bzw. einen Abnehmer in der Praxis haben soll. Nach einer Vorbereitungsphase wurde das Lehrforschungsprojekt, an dem insgesamt 8 Studierende beteiligt waren, im Sommersemester 1996 und im Wintersemester 1996/97 realisiert. Das erste Semester diente der gemeinsamen Erarbeitung eines Forschungsdesigns, wobei der Film „Die große Liebe“ als Modell fungierte. Im zweiten Semester wurden dann auf dieser Grundlage die restlichen fünf Filme in Gruppenarbeit und gemeinsamen Diskussionen analysiert.

Im folgenden sollen die theoretisch-konzeptionellen Überlegungen, die der Projektarbeit zugrundelagen und aus denen wir Fragestellungen für unsere Analysen abgeleitet haben, umrissen werden:

1. Die Wunschbilder des narrativen Kinos

   Im narrativen Kino sind die Bilder, in denen eine Geschichte „erzählt“ wird, Wunsch-Bilder in einem doppelten Sinne (vgl. BECHDOLF 1992, S. 11 ff). Es sind zum einen Bilder, die vom Publikum *gewünscht* werden, weil sie Erwartungen, Gewohnheiten bestätigen und sich als Versinnbildlichung individueller Sehnsüchte, Phantasien usw. bewährt haben. Und es sind zugleich *erwünschte* Bilder in dem Sinne, daß sie in jeweils aktueller Gestalt als Vor-Bilder für die individuelle Sinngebung, für die Normierung individueller Wünsche fungieren. Die ideologische Wirkung erwünschter Bilder hängt davon ab, wie gewünschte und erwünschte Bilder im Film sinnlich-anschaulich miteinander verknüpft und in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden. In unseren Analysen fragen wir deshalb, wie insbesondere die Protagonistinnen der Filme diese Spannung zwischen gewünschten und erwünschten Bildern verkörpern. Dies setzt voraus, in einer sozialwissenschaftlichen Rekonstruktion der Zeitgeschichte (in der Entstehungsphase des Films) wesentliche Figurationen im sozialen Raum, der politischen Strukturen, den Geschlechterverhältnissen aufzufinden, um die im jeweiligen Film erzeugte Spannung zwischen gewünschten und erwünschten Bildern inhaltlich benennen zu können.

2. „Vergeschlechtlichungen“

   Weder die *gewünschten* noch die *erwünschten* Bilder sind geschlechtsneutral, im Gegenteil: sie sind in einem hohen Grade „vergeschlechtlicht“.

   - in den gewünschten Bildern schlagen sich individuelle Erfahrungen darüber nieder, daß Mann- bzw. Frausein nicht bloß eine biologische bzw. sexuelle Differenz markiert, sondern die Zugehörigkeit zu einer der beiden Genus-Gruppen als „sozialer Platzanweiser“ fungiert. Sie ist verbunden mit Erfahrungen geschlechtsspezifischer Formen der Sozialisation, des Zugangs zu sozialen Handlungsräumen, der sozialen Schließung, des individuellen Selbstverständnisses. In den gewünschten Bildern sollen diese (konfliktären) Erfahrungen als „normal“ bestätigt werden bzw. ein Infragestellen dieser Platzanweisungen per „Geschlecht“ wenigstens in der Phantasie, virtuell, ermöglicht werden;

- in den erwünschten Bildern werden mit den Deutungsangeboten, den Vor-Bildern für individuelle Sinngebungen Grundmuster der symbolischen Geschlechterordnung reproduziert. In unserer Kultur ist dies das Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit. Es besagt, daß grundsätzlich, in allen Bereichen, nach dem Muster „männlich *oder* weiblich“ klassifiziert, wahrgenommen und gewertet wird. Das heißt, daß dieses Klassifikationsmuster nicht allein mit Blick auf Geschlechterbeziehungen oder auf Männer bzw. Frauen angewendet wird. Vielmehr kann jedes soziale Phänomen, jede Handlung je nach Kontext „vergeschlechtlicht“, als „männlich“ oder „weiblich“ be-deutet und damit auf- oder abgewertet, in eine hierarchische Ordnung gebracht werden (also zum Beispiel kann ein bestimmter Typus Mann als „weiblich/feminisiert“ be-deutet werden, oder eine Tätigkeit, eine Haltung *in einem bestimmten Kontext* als „männlich“ bzw. „weiblich“ gedeutet und damit auf- bzw. abgewertet werden). Zu den Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens gehört, daß „Männlichkeit“ eher indirekt, vermittelt über die Diskursivierung von „Weiblichkeit“ - als dem Abweichenden - normativ gesetzt wird. Auf der symbolischen Ebene ist „die Frau“ Repräsentantin der Geschlechterordnung, d.h. sie steht für etwas, das sie selbst nicht ist. Indem sie für etwas anderes steht, kann im Reden über „Weiblichkeit“ (bzw. konkreter: über die verschiedenen Varianten von Frauenbildern) das Bezeichnete - die „männliche“ Norm - thematisiert und reproduziert werden.

Zugleich - auf der sozialen Ebene - ist es eine Tatsache, daß die in diesem Jahrhundert beobachtbaren Veränderungen im Geschlechterverhältnis (in „modernen“ Gesellschaften) vor allem Auswirkungen auf die Lebenssituation von Frauen hatten.

Beides führt dazu, daß die symbolischen Kämpfe um die „richtige“ kulturelle Deutung in erster Linie über die Ausdifferenzierung von Frauenbildern und ihre bildhafte „Verkörperung“ - etwa durch Filmschauspielerinnen - stattfinden. In unseren Analysen wollen wir zeigen, wie mit und über die Maskeraden und Verkörperungen insbesondere der Protagonistinnen „Weiblichkeit“ diskursiviert und damit auch umfassende Normierungs- und Normalisierungsangebote für verschiedenste Erfahrungen und Phänomene ins Bild gesetzt werden.

3. Verflüssigungen von Geschlechterdifferenzen und erneute Grenzziehungen im narrativen Kino

Individuelle Erfahrungen veränderter Handlungsoptionen (z. B. für Frauen mit den daraus resultierenden Verschiebungen in den Geschlechterbeziehungen), die damit verbundenen Hoffnungen wie Enttäuschungen werden einerseits durch kollektive kulturelle Deutungsmuster der symbolischen Geschlechterordnung normiert und normalisiert, kontrolliert und begrenzt. „*Erwünschte Bilder*“ in Filmgeschichten des narrativen Kinos reproduzieren diese kollektiven Deutungsmuster. Die Sinngebungen individueller Erfahrungen mittels kultureller Deutungsmuster fallen aber andererseits nicht mit den je aktuell dominanten kollektiven Deutungsangeboten zusammen. Vielmehr sind diese Erfahrungen - eben weil sie in der Regel ambivalent sind - offen für verschiedene (auch konkurrierende) Deutungen. Im Film kommt es, wie Christiane Peitz an Filmen der 80er und 90er Jahre gezeigt hat, den (weiblichen) Stars, den „übertriebenen Frauen“ (PEITZ 1995, S. 69) zu, eine Palette von Handlungsmöglichkeiten, das Überschreiten sozialer und normativer Grenzen und utopische Phantasien durch- und vorzuspielen. D.h., im Film wird mit Geschlechterrollen, kulturellen Zuschreibungen von Eigenschaften, Befähigungen etc. zum einen oder anderen Geschlecht, wird mit gängigen Normen der Sexualität usw. „gespielt“, werden Fixierungen und Grenzziehungen entlang der Geschlechterdifferenz im Spiel aufgebrochen. Allerdings gehört es zu den Merkmalen des narrativen Kinos, daß im Verlauf der Filmhandlung diese Entgrenzungen schrittweise wieder zurückgenommen, die Phantasien wieder auf das „Normale“ eingeschränkt werden und die auf dem Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit basierende symbolische Geschlechterordnung unangetastet bleibt[1]. Diese Ambivalenz ist ein Moment des Spannungsverhältnisses zwischen gewünschten und erwünschten Bildern und auch ein Kriterium für die Publikumswirksamkeit von Filmen. Für unsere Analysen war daher ein Schwerpunkt zu zeigen, wie durch die Protagonistinnen, die „übertriebenen Frauen“, einerseits Grenzüberschreitungen bezüglich der „Geschlechterrollen“, Entgrenzungen fixer Geschlechtergegensätze durch Maskerade und Verkörperungen ins Bild gesetzt und wie zugleich und andererseits diese Grenzüberschreitungen bzw. Entgrenzungen im Verlauf der Filmgeschichte, zum „guten Ende“ hin, wieder eingegrenzt und begrenzt werden.

---

[1] „Die anderen, das sind die Stars. Stellvertretend leben sie das Leben, das uns verwehrt ist. Die Gefahren, in die sie sich begeben, überstehen sie für uns. Sie machen uns was vor, und deshalb verehren wir sie.(....) Für Identifikationen sind sie bestens geeignet. (...) Schon ihr Äußeres stellt eine Ausnahmeerscheinung dar, bei der irgendein physisches Detail von der Norm abweicht. Genau das prädestiniert sie zu Vorbildern, überlebensgroß.“ (PEITZ 1995, S. 69).

4. Die Be-Deutung individueller Erfahrungen und die Einverleibung der Zweigeschlechtlichkeit

Die „*gewünschten Bilder*“, die Frauen und Männer u.a. im Film zu sehen erwarten, sind Ausdruck dafür, welche kollektiven kulturellen Deutungsmuster sich Individuen zu eigen gemacht haben, um (zugängliche, verwehrte oder erstrebte) Handlungsmöglichkeiten und soziale Chancen in eine sinnhafte Ordnung zu bringen und für sich akzeptabel zu machen. Diese Deutungsmuster sind, wie gesagt, „zweigeschlechtlich“, d.h. sie klassifizieren die Welt entlang der Differenz „männlich *oder* weiblich“ (und mit dieser Differenz sind immer auch soziale Bewertungen von „männlichen“ bzw. „weiblichen“ Tätigkeiten, Fähigkeiten, Charakteren usw. verbunden, die sich in geschlechtlichen Arbeitsteilungen, der „Vergeschlechtlichung“ von Berufen und Institutionen usw. niederschlagen). Aber auch auf einer viel weniger direkten Ebene werden diese Deutungsmuster von Individuen für die Be-Deutung ihrer Erfahrungen eingesetzt. Vermittelt über sinnlich-anschauliche Frauen- und Männerbilder (und diese wiederum z. B. im Film verkörpert durch konkrete Frauen und Männer, erzählt in konkreten Geschichten, mit bestimmten Metaphern usw.) dienen diese Deutungsmuster auch dazu, die Vermittlungen zwischen „dem Leib und der Welt“ (LAQUEUR 1992) herzustellen, d.h. Körpererfahrungen, Sexualität, Begehren zu benennen und zu bedeuten (z. B. sexuelles Begehren in den Normen der Heterosexualität zu benennen und zu praktizieren)[2].

Die Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens werden biographisch sehr früh, d.h. in den ersten Lebensjahren, vor dem begrifflichen Denken, durch „Einverleibung“ erworben. Die Zählebigkeit von geschlechtshierarchischen Vorstellungen und Normen liegt nicht zuletzt darin begründet, daß sie im Laufe der Sozialisation zu „Natur“ geworden sind, zu einem Habitus, mittels dessen die einverleibten kulturellen Normen und Deutungsmuster als „Erzeugungsmodus der Praxisformen“ (BOURDIEU 1976, S. 164) weitgehend unbewußt, als quasi „natürlich“ gegeben, eingesetzt werden. Im „doing gender“ werden im praktischen Handeln die einverleibten, zur „Natur“ gewordenen Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens strategisch eingesetzt, Situationen und Personen

[2] In seiner kulturgeschichtlichen Untersuchung, wie von der Antike bis ins 20. Jahrhundert über „das Fleisch“, d.h., den Körper, über Geschlechtsorgane, Sexualität usw. gesprochen wurde, stellt Laqueur mit Blick auf die Renaissance - aber durchaus verallgemeinerbar - fest: „(...), daß die Bilder, mittels derer in der Renaissance der Leib und seine Freuden gedeutet wurden, weniger der Reflex einer bestimmten Ebene wissenschaftlichen Verstehens oder gar einer bestimmten philosophischen Ordnung sind, als vielmehr der Ausdruck eines ganzen

„vergeschlechtlicht“. Neben einem sprachlich verfaßten Wissen um die Regeln zweigeschlechtlichen Klassifizierens, das „normalerweise“ unhinterfragt bleibt, in „Krisensituationen“, in Situationen, die von der Norm abweichen, aber durchaus abfragbar ist, wird im „doing gender“ praktischen Handelns eine Art Alltagswissen wirksam, das eher ein „Denken in Bildern“ ist und seinen „Sitz“ weniger im Kopf (der Sprache) als im Körper hat. Hartmann Tyrell spricht in diesem Zusammenhang auch davon, daß der „‘Schauseite’ von Männlichkeit und Weiblichkeit“, dem „gender display“ (TYRELL 1986, S. 463) im „doing gender“ eine entscheidende Rolle zukommt. Gemeint ist damit, daß die Geschlechterdifferenz im Alltagsleben der Menschen unter anderem dadurch dauerrelevant gehalten wird, daß die Individuen „Geschlecht“ durch Gestalt und Bewegung, Mimik und Gestik, Kleidung, Frisur, Schmuck, Tonlage und Düfte usw. „explizit zur Darstellung bringen“ (ebenda) oder eher implizit in ihrer „Erscheinung mitpräsentieren“ (ebenda)

Den unbewußten, vorbegrifflichen „Einverleibungen“ der ZuschauerInnen korrespondieren im Film das „gender display“, die „Verkörperungen“ gewünschter und erwünschter Bilder durch die SchauspielerInnen. Durch die über Körper präsentierte *Darstellung* von Geschlechterdifferenzen bzw. von „Vergeschlechtlichungen“, also weniger über Sprechen, als über sichtbare körperliche Routinen kommt es zur szenischen Visualisierung der sozialen bzw. der Geschlechterordnung. Die „vergeschlechtlichten“ Körper der ZuschauerInnen und der DarstellerInnen auf der Leinwand kommunizieren miteinander; die realen wie die virtuellen Körper fungieren dabei ebenso als „Gedächtnisstützen“ (BOURDIEU) für das zweigeschlechtliche Klassifizieren, wie sie zugleich in ihrem Mehr oder Weniger an „Männlichkeit“ bzw. „Weiblichkeit“ den Resonanzboden für Ambivalenzen, Zweideutigkeiten, Verschiebungen abgeben können (z. B. Zarah Leanders „männliche“ bzw. sehr tiefe Singstimme, die in dem mit übertriebener „Weiblichkeit“ inszenierten Körper der Diva steckt). In unseren Analysen interessiert uns daher, wie insbesondere durch und über die Körper und das „gender display“ der Protagonistinnen die Normen der Zweigeschlechtlichkeit einerseits reproduziert werden, andererseits aber auch durch Ambivalenzen der Körper“sprache“ diese strikte Zweigeschlechtlichkeit als historisch konstruierte entzifferbar wird.

Auf eine inhaltliche Schwierigkeit, die sich aus den Vorgaben des Filmmuseums für unsere Arbeit ergab, sei kurz hingewiesen. Als wir uns zur Mitarbeit am Ausstellungsprojekt

---

Wissensgewebes und -feldes. Die Echos von Myriaden Diskursen hallen durch den Leib“ (LAQUEUR 1992, S.

entschlossen, waren bereits die Filme ausgewählt und auch mit den Begriffen „Diva, Arbeiterin, Girlie“ eine bestimmte Typologie der Verkörperungen von Frauenbildern unterschiedlicher Zeiten des 20. Jahrhunderts vorgegeben. Diese Typologie erscheint uns ziemlich willkürlich zu sein, zumal sie - bezogen auf die ausgewählten Filme - nicht immer zutrifft: weder ist Jo in „Bitterer Honig“ eine Arbeiterin, noch sind Anna und Lisa in „Burning Life“ Girlies im strikten Wortsinn. Wir haben für uns bei den Analysen eine Lösung dahin gehend gefunden, daß wir die Filmfrauen (im doppelten Wortsinn der fiktiven Gestalt und ihrer Darstellung durch eine Schauspielerin) so gedeutet haben, daß ihre Körper/Verkörperungen für die ZuschauerInnen bestätigende oder provozierende Assoziationsmöglichkeiten zu Frauenbildern bzw. „Weiblichkeits“vorstellungen bieten, mit denen auf exemplarische und dominante Weise jeweilige konfliktäre Erfahrungen mit Verschiebungen in Geschlechter- und anderen sozialen Verhältnissen diskursiviert und normiert werden. Etwa ist das „Girlie“ ein exemplarisches Frauenbild der 90er Jahre und durch bestimmte Elemente ihres „gender display“, ihrer Art, wie Maria Schrader und Anna Thalbach ihre Figuren verkörpern, ermöglichen sie es den ZuschauerInnen, das „Girlie“ zu assoziieren.

Die Komplexität der Zusammenhänge, die nach unserem Forschungsdesign in den Filmanalysen erfaßt und reflektiert werden sollte, stellte insbesondere an die studentischen TeilnehmerInnen am Lehrforschungsprojekt hohe Ansprüche. In relativ kurzer Zeit waren sowohl verschiedene theoretische Konzepte zu rezipieren und in der Analyse anzuwenden, als auch zeitgeschichtliche Kenntnisse zu erwerben sowie die Fähigkeit der Tiefenwahrnehmung und Interpretation von Bildern, Maskeraden, Verkörperungen zu erlernen bzw. zu schärfen. Das im Ausbildungsprogramm vorgesehene Zeitvolumen für ein Lehrforschungsprojekt stellte sich dabei als zu kurz heraus, die einzelnen Schritte des Forschungsdesigns umfassend abzuarbeiten und die Ergebnisse in einer angemessen reflektierten und kohärenten Darstellung zusammenzufassen. Den Zeitzwängen sowohl der Ausbildung als auch des Ausstellungsprojektes gehorchend, blieb am Ende nur die Lösung, daß die am Projekt beteiligten Wissenschaftlerinnen (Ina Dietzsch, Irene Dölling) aus den vorhandenen Teilergebnissen eine Endfassung der Analysen herstellten (eine Ausnahme bildet die Analyse des Films „Bitterer Honig“, die von zwei Studentinnen erarbeitet wurde). Aber auch für diese Lösung gilt, daß sie unter großem Zeitdruck zustande kam und das Forschungsdesign nur teilweise realisiert werden konnte.

---

139 - Hervorhebung von mir - I.D.).

Die Autorinnen der einzelnen Analysen zeichnen für ihre Texte jeweils allein verantwortlich. In ihre Beiträge sind aber Ergebnisse gemeinsamer Diskussionen in der Gruppe eingeflossen; teilweise konnte auf Entwürfe bzw. Zuarbeiten zurückgegriffen werden, die von Studierenden vorgelegt wurden. Allen StudentInnen, die am Lehrforschungsprojekt beteiligt waren, sei an dieser Stelle für ihre Mitarbeit gedankt. Es sind dies: Peggy Bublak, Stefanie Demmler, Susan Geißler, Maria Kröhnke, Sabine Mahnert, Juliane Rödel und Markus Wicke.

Dank ist darüber hinaus Sabine Mahnert und Markus Wicke dafür zu sagen, daß sie durch die Anfertigung von Diskussionsprotokollen, durch Literaturrecherche und -beschaffung sowie durch die technische Herstellung der Hefte für gute organisatorische Bedingungen der Projektarbeit gesorgt haben.

Irene Dölling *Potsdam, Mai 1997*

Literatur

Bechdolf, Ute: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm. Tübingen: Tübinger Verein für Volkskunde e.V. 1992 (Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen Bd. 8)

Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. In: Dölling, Irene/ Krais, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/Main 1997

Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt/Main, New York 1992

Peitz, Christiane: Marilyns starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino. Hamburg 1995

Tyrell, Hartmann: Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikation. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 38 (1986), H. 3

England im Aufbruch

Alltagserfahrungen und ökonomische, soziale und kulturelle Rahmenbedingungen in England am Ende der 50er bis zum Anfang der 60er Jahre

Susan Geißler

I. Einleitung

> „As soon as the British set foot in the promised land they found it's much vaunted fruit had an unexpectedly bitter taste." (BÉDARIDA 1991, S. 257).

Diesen Schluß zieht Francois Bédarida aus seiner Arbeit zur Sozialgeschichte Englands, wenn er die 50er und 60er Jahre betrachtet. Zweifelsohne war es eine Zeit voller Hoffnungen. In allen Lebensbereichen *passierte* etwas, England erwachte aus seinem behaglichen Inseldasein. Aber es war nicht immer ein leichtes Erwachen. Wie die Menschen diese Zeit erlebt haben, besonders die englischen Frauen, welche Veränderungen sich vollzogen und mit welchen Konsequenzen - diesen Fragen stellt sich meine Arbeit.

Die dargestellten Fakten und meine Überlegungen dazu sollen die Analyse des englischen sozialkritischen Filmes „Bitterer Honig"[1] unterstützen. Ich werde die Filmhandlung daraufhin betrachten, wie sie rein durch die sozialen, kulturellen und ökonomischen Zustände der Zeit motiviert ist bzw. sein könnte, bin mir jedoch im klaren darüber, daß individuelles Handeln auch (oder vor allem) in der Psyche der Charaktere angelegt ist.

Ich werde die politische Situation der späten 50er und frühen 60er Jahre kurz darlegen. Die daraus resultierende ökonomische Situation, insbesondere Arbeitsmarkt, Frauenerwerbstätigkeit und die eigenartige Klassenstruktur der Zeit, bildet den ersten Schwerpunkt.

In zweiter Linie gehe ich auf die soziale Situation der Zeit ein. Wie gestaltete sich der englische Wohlfahrtsstaat, wie stand es um die Wohnverhältnisse und die Bildungsangebote, wie lebte man überhaupt im neuen Wohlstand?

---

[1] „Bitterer Honig" („A Taste of Honey"). Regie: Tony Richardson. GB 1962. Siehe anschließende Filmanalyse von Juliane Rödel.

In einem dritten Abschnitt sollen die Befindlichkeit der Bevölkerung und die in ihr existierenden Werte und Normen diskutiert werden. Wie zeigten sie sich im öffentlichen Leben? Gängige Frauenbilder, die Einstellung Ausländern gegenüber und das Verhältnis zur Homosexualität werden dargelegt.

Besonders spannend finde ich die Frage, inwiefern der Film Realität widerspiegelt, verzerrt oder verschweigt.

II. Die politische Situation

Die Handlung des Filmes fällt ebenso wie die des zugrundeliegenden Theaterstückes von Shelagh Delaney in die Regierungszeit des konservativen Premierministers Macmillian (1957-1963). Macmillian wandte sich verstärkt der Innenpolitik zu, besonders der Reform des Bildungswesens und dem staatlichen Wohnungsbau. Er initiierte eine planvolle Industriepolitik, die auch die akut werdenden Umweltprobleme im Blick hatte.

Während der Macmillian-Ära kam es zu einem grundlegenden Wandel innerhalb der britischen Gesellschaft. „Affluent society“, „welfare state“, „white collar workers“, „achievment-oriented society“ waren Schlagworte, die erstmals im Sprachgebrauch der Briten auftauchten.

Die außenpolitische Lage Großbritanniens gestaltete sich negativer. Durch die fortschreitenden Unabhängigkeitsbestrebungen seiner Kolonien verlor Großbritannien seine bisherige Weltmachtstellung, und Macmillians Bestrebungen, die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen mit Europa und vor allem den USA zu intensivieren, führte nicht zuletzt auch zu einem Überschwappen fremder Kulturen und Mentalitäten auf die bis dahin streng traditionelle Inselkultur. Daß damit ein Verlust des britischen Nationalstolzes und eine Identitätskrise in der Bevölkerung einherging, ist eines der Filmthemen.

Die Gesellschaft integrierte ihre Mitglieder nicht mehr „automatisch“ - sie mußten ihren Lebensweg inmitten verschiedenster neuartiger Handlungsoptionen jetzt selbst finden. Aber wie, wenn traditionelle Werte wie „social cohesion“ und „moral standards“ nichtig wurden und neue Werte unverbindlich oder noch gar nicht vorhanden waren?

Die wirtschaftsfördernde Politik Macmillians hatte ungeahnte und nicht nur positive Auswirkungen auf die weitere soziale, ökonomische und kulturelle Entwicklung Großbritanniens. „Bitterer Honig“ versucht, diese Erfahrung filmisch zu veranschaulichen.

III. Arbeit und Arbeiterklasse

Den Eintritt Großbritanniens in die Überflußgesellschaft setzt Bédarida 1954 an.[2] In nahezu allen Schichten der Gesellschaft ließ sich eine Verbesserung der materiellen Situation bemerken, wenn auch Williamson Industriearbeiter in Städten mit alter Regressionsindustrie - zu denen man Jos Liverpool durchaus zählen darf - vom Wohlstandsgenuß ausnimmt.[3] Liverpool hatte zu Beginn der 60er Jahre mehr Slums als alle anderen englischen Städte. 80.000 Gebäude waren extrem baufällig.[4]

a) Der Arbeitsmarkt

Trotz allem: Die Arbeitslosenquote lag für zwei Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg unter 2%[5], erst ab 1962 war ein leichter Anstieg vor allem in alten Industriegegenden zu verzeichnen, der mit einer Stagnation des Wirtschaftswachstums zusammenhing, die 1960 einsetzte.[6] Die Arbeits*suche* wird im Film daher nur am Rande thematisiert.

An wirtschaftskontrollierenden Institutionen existierte neben dem National Economic Development Council die National Incomes Comission, die die Angemessenheit von Wirtschaftswachstum und Bevölkerungseinkommen überwachen sollte. Und die Briten verdienten nicht schlecht. Zwar stiegen die Einzelhandelspreise zwischen 1955 und 1960 um 15%, der Wochenlohn aber stieg um durchschnittlich 25%[7] (Erst ab 1960 zogen die Einzelhandelspreise rapide an.).

Betrachtet man die Stellung der Frau im Erwerbsleben, treten desillusionierende Fakten zutage.

b) Die Frauenerwerbstätigkeit

Zuerst muß gesagt werden, daß Frauen zu Beginn der 60er Jahre aktiver ins Erwerbsleben eintraten. Das hing einerseits mit dem wachsenden Wohlstandsstreben der Briten zusammen, das auch ein *Zu*verdienen der Frauen zum Verdienst des Haupternährers legitimierte,

---

[2] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 250
[3] Vgl. WILLIAMSON 1990, S. 129
[4] Vgl. ROBBINS 1983, S. 331
[5] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 254
[6] Vgl. THOMSON 1965, S. 262ff.
[7] Vgl. MARWICK 1982, S. 118

andererseits war für die Frauen der Sozialkontakt außerhalb der eigenen vier Wände ein entscheidender Grund, arbeiten zu gehen.

Dabei lagen die Reallöhne für Frauen oft noch zur Hälfte unter denen für Männer. Lediglich im öffentlichen Dienst, im Gesundheitswesen, in der verstaatlichten Industrie (Kohle, Gas und Transport) sowie bei den Medien wurden Frauen gleichbezahlt.[8]

Im Jahre 1961 standen 46% aller Frauen zwischen 15 und 64 Jahren in einem Arbeitsverhältnis. Damit bildeten sie 32,5% der britischen Arbeitnehmerschaft. Es arbeiteten jedoch nur 29% aller verheirateten Frauen.[9] Die Quote weiblicher Arbeitnehmer lag im Vergleich dazu bei 37,8% in Deutschland und bei 26,6% in Irland.[10]

Frauen hatten vor allem Stellungen im Dienstleistungssektor und im Büro inne - Stellungen ohne größere Aufstiegsmöglichkeiten. Sie arbeiteten meist Teilzeit.[11]

Die arbeitende Jo im Film ist damit genauso wenig ein Ausnahmefall wie ihre nicht arbeitende Mutter, auch wenn diese keinen verläßlichen Ernährer als Rückhalt hat. Darin besteht ihre eigentliche Sonderstellung.

c) Die Arbeiterklasse

Kennzeichnend für die Befindlichkeit der englischen Arbeiterschaft in der Wohlstandsgesellschaft war die Trennung zwischen „they“ und „we“ (WILLIAMSON 1990, S. 129f.). „They“, das waren die Aufsteiger, die „white collars“, die Wohlstandsarbeiter. Die neue Industriegesellschaft offerierte neben den typischen Arbeiterberufen auch sogenannte „white-collar-Berufe“, d.h. Beschäftigungen in Industriemanagement und Verwaltung. So kam es zur Aufspaltung der Arbeiterschaft in relativ gut verdienende Arbeiter und besser verdienende „white collars“. Letztere hatten den sozialen Aufstieg vom Fabrikarbeiter zur Mittelklasse geschafft, mit welchen (zweifelhaften) Mitteln auch immer. Peter als Gebrauchtwagenhändler ist einer dieser Emporkömmlinge.

Und trotz allem gehörten „they“ *und* „we“, der „manual worker“, zu einer Art Arbeiterklasse, von der sich die alte, durch höhere Geburt und bessere Bildung sich auszeichnende Mittelklasse distanzierte.

---

[8] Vgl. BRITAIN. An Official Handbook 1966, S. 464

[9] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 270

[10] Vgl. KASTENDIEK u.a. 1994, S. 539

Definierte sich in den USA Klassenzugehörigkeit vornehmlich durch Geld, so geschah das in Großbritannien viel differenzierter durch die Indikatoren Lebensart, Bildung, Selbstdarstellung und nicht zuletzt den Akzent:

> „In no other country did language, pronounciation and intonation play such a role" (BÉDARIDA 1991, S. 282).

Verfügt Peter auch über reichlich Geld, so spricht er doch den gleichen „working-class-slang" wie Helen und Jo. Geoffrey gegenüber, der viel mehr Künstler ist als Angehöriger einer wie auch immer zu definierenden Arbeiterklasse, bemüht sich Jo um einen gepflegteren Ton.[12] Distanziert sie sich damit vom alten „Lumpenproletariat" nicht ebenso wie vom neuen „Wohlstandsproletariat"? Den alten „community spirit" der „we"-Arbeiterschaft hatte Jo nie erfahren können - einerseits, weil sie kaum Sozialkontakte in ihrem Milieu hat, andererseits, weil er auch hier einem immer stärker werdenden Interesse am eigenen Wohlstand Platz zu machen drohte.

Zugehörigkeit zur Arbeiterklasse kann Jo kein Halt in ihrem jungen Leben sein, weil es durch die Verschiedenartigkeit der Sozial- und Berufsmilieus und den allseits gegenwärtigen Wohlstandsegoismus die Arbeiterklasse an sich nicht mehr gab.

IV. Die soziale Situation

a) Der Wohlfahrtsstaat

Macmillian bemühte sich während seiner Amtszeit um umfassende Sozialfürsorge in allen Bereichen des Lebens. Der Anteil der Sozialausgaben am Staatshaushalt betrug 1960 etwa 14%; im restlichen Europa lag er allerdings schon bei durchschnittlich 16,9%, in den USA aber nur bei 10,9%.[13]

Staatliche und freiwillige Sozialfürsorge, vor allem durch kirchliche Vereine, existierten nebeneinander. Der Beitrag für Mutterschafts-, Arbeitslosen- und Krankenversicherung war meist schon im Lohn verrechnet, war also obligatorisch. Allerdings lag die Kranken- und Rentenversicherungsquote bei Männern viel höher als bei Frauen.[14] Damit waren die Frauen finanziell stark von ihren Männern abhängig. Hier sehe ich einen Grund für Helens

---

[11] Vgl. MANN 1992, S. 90

[12] Leider kann ich nur meinen Eindruck von der deutschen Synchronisation wiedergeben, weil mir das englische Original nicht bekannt ist.

[13] Vgl. SKED 1987, S. 74

Einwilligung in die Ehe mit dem viel jüngeren Peter, der ihr dann im Alter finanziell verpflichtet wäre.

Über die ihnen zustehende Sozialhilfe konnten sich die Briten beim Citizien's Advice Bureau beraten lassen. Zu den bedürftigsten Gruppen gehörten kinderreiche und vaterlose Haushalte sowie Niedrigverdiener. Jo und Helen zählen damit zur ökonomisch schwächsten Bevölkerungsgruppe.

Besondere Leistungen ließen sich auf dem Gebiet der Gesundheits- und Kinderfürsorge verzeichnen. Der National Health Service bot kostenfreie Behandlung beim Arzt, und Schwangere, Stillende sowie Kinder waren von sämtlichen Zuzahlungspflichten und Gebühren befreit. Die Mütterwohlfahrt bot kostenfreie Impfungen und einen medizinischen Test der Neugeborenen auf Taubheit und andere angeborene Krankheiten an. Es wurden Müttergruppen eingerichtet, wo die Kinderpflege erlernt werden konnte. Im Jahre 1963 wurden sie von etwa 73% der werdenden Mütter besucht. Schwangere, Stillende und Kinder unter fünf Jahren konnten ein Pint Milch pro Tag zum Niedrigstpreis erhalten, ebenso Orangensaft, Lebertran und Vitamin-A- und Vitamin-E-Tabletten.[15]

68% aller Kinder wurden in Kliniken geboren.[16] Jos Wunsch, zu Hause zu gebären, ist angesichts dieser Zahl nicht absolut ungewöhnlich.

Generell zeigte sich Großbritannien kinderfreundlich. Familien mit mehr als zwei Kindern erhielten Familienbeihilfe, laut Children Act von 1948 gab es eine Fürsorgepflicht des Staates für Kinder in problematischen sozialen Situationen, und die National Society for Prevention of Cruelty to Children kümmerte sich um das körperliche und seelische Wohlergehen der Kinder. An den Schulen gab es kostenfreie Milchversorgung, Mittagessen zum Selbstkostenpreis und regelmäßige medizinische Vorsorgeuntersuchungen.

All diese sozialen Absicherungen waren allerdings auch bitter notwendig, da in den 60er Jahren fast 10% der Bevölkerung an der Grenze des Existenzminimums lebten. Bédarida bezeichnet diesen Zustand als „serious blot on the image of the affluent society" (BÉDARIDA 1991, S. 257).

---

[14] 65% der Männer waren krankenversichert, 50% rentenversichert. Bei den Frauen lag die Quote bei 48% bzw. 19(!)% (vgl. CARTER 1988, S. 28).

[15] Vgl. ebenda

[16] Vgl. BRITAIN 1966, S. 148

Auf der anderen Seite wurde der „lulling effect“ der Sozialfürsorge, von der 1962 schon 2,9 Millionen der Bevölkerung lebten, beklagt.[17] Die Fürsorgeleistungen würden nicht als Chance zur engagierten Verbesserung der sozialen Situation verstanden, sondern führten in den ärmeren Schichten zum gegenseitigen sozialen Neid: Wer erhält da mehr Fürsorge als ich?

b) Die Wohnverhältnisse

Laut Arthur Marwick lassen sich Vorstellungen über die „Arbeiterklasse“ zu Beginn der 60er Jahre am besten an der Wohnkultur festmachen.[18] Gemeint ist das „poor housing“ der Arbeiter in den alten Industriestädten. Das im Film gezeigte Wohnmilieu zitiert nahezu direkt Richard Hoggarts gesellschaftskritisches Werk „The Uses of Literacy“ (1957), in dem es heißt:

> „The viaducts interweave with the railway lines and with the canals below [...]. All day and all night the noises and smells of the district-factory hooters, trains shunting, the stink of the gaswork [...]. The children look improperly fed, unappropriately clothed, and as though they could do with more sunlight and green fields.“ (Zit. nach: MARWICK 1982, S. 133).

Die Wohnsituation gibt die benachteiligte soziale Situation der Arbeiter wohl am deutlichsten wieder; folglich muß auch Jo als Außenseiterin der Wohlstandsgesellschaft in dieser Tristesse angesiedelt werden.

Die Arbeitersiedlungen wurden immer mehr an die Peripherie der Städte gedrängt. Das kam zustande, da die völlig verfallenen Innenstadtteile langsam unbewohnbar wurden und im Höchstfall noch zu Immigrantenslums mutierten, die aufwendig modernisierten Viertel dagegen nur unerschwinglichen Wohnraum boten.

Die Auflösung traditioneller Arbeiterviertel mit ihren Pubs und Kaufmannslädchen führte zur sozialen Desorganisation der Innenstädte. Die alte Vertrautheit des Milieus ging durch Wegzüge von Familien an die Stadtperipherie verloren. Es kam zu einer Anonymisierung der Wohnviertel. Große Supermärkte nahmen den Privatläden die Kundschaft. Wer es sich leisten konnte, kaufte lieber in modernen städtischen Boutiquen nach Londoner Vorbild.

Die Hausnachbarn waren sich untereinander meist unbekannt und nahmen sich eher als Passanten denn als Bekannte war.

---

[17] Vgl. WILLIAMSON 1990, S. 133

[18] Vgl. MARWICK 1982, S. 133

Verschwiegen wird im Film der soziale Wohnungsbau, die Entwicklung der Vorstädte zu wenn auch anonymen, so doch komfortablen Schlafstädten. Die Verbesserung der Wohnsituation für viele Briten ist ein unbestreitbarer Fakt. 79% der Haushalte hatten 1961 fließend warmes Wasser, 78% ein Badezimmer, 90% ein Innen-WC.[19] Richardsons Film lenkt dagegen das Hauptaugenmerk auf die Widerwärtigkeit der Wohngegenden und die ständigen Unannehmlichkeiten, die Mieter mit privaten Hausbesitzern hatten.

Tatsächlich gab es zu Beginn der 60er Jahre den berüchtigten „Rachmanism“ (WILLIAMSON 1990, S. 132) - eine besonders krasse Spielart der Mieter-Terrorisierung durch unzulässige Mietsteigerungen. Zwischen 1957 und 1962 waren die Mietbindungen für Privatanbieter stark gelockert worden.[20] Ob die Mieten aber wirklich so unerschwinglich waren, oder ob sie es nur für solche Frauen wie Helen waren, läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Jedenfalls betont auch Jo, daß sie hart für ihre eigene Wohnungsmiete arbeiten muß.

Der Eigenheimbesitz war 1961 durch steigenden Wohlstand bis auf 44% des verfügbaren Wohnraums angewachsen. 26% der Wohnungen wurden kommunal vermietet und nur noch die restlichen 30% (1951: 52%) aus privater Hand.[21] Helen und Peter folgen mit ihrem Umzug in Peters kleine „Vorstadtvilla“ dem allgemeinen Trend. Jo kann sich ein Eigenheim nicht leisten, lehnt aber die Errungenschaften des sozialen Wohnungsbaus ebenso ab. Fürchtete Jo deren Anonymität, die „Dunkelheit“? Oder waren Sozialwohnungen doch nicht so einfach verfügbar?

Vier Fünftel der britischen Familien verbesserten ihre Wohnsituation durch populäres „do-it-yourself“. Handwerkelei und ständiges Vorrichten wurde zum verbreitetsten Hobby der Briten.[22]

Auch Jo richtet die ehemalige Scheune mit viel Liebe gemütlich ein. Mir scheint das aber eine andere Art der Wohnkultur zu sein, die sie anstrebt. Sie will nicht zu mehr Komfort gelangen oder Wohlstand durch besonders außergewöhnliche Wohnungseinrichtung repräsentieren. Vielmehr versucht sie, sich ähnlich der großen Wohnküchen in alten Arbeiterwohnungen einen Ort der Geborgenheit zu schaffen, den sie bei ihrer Mutter und in deren ständig wechselnden Etablissements nie fand.

---

[19] Vgl. BRITAIN 1966, S. 19
[20] Vgl. ebenda, S. 192
[21] Vgl. MANN 1992, S. 100

c) Wohlstand im Alltag

Die „affluent society“ der späten 50er und frühen 60er Jahre versorgte die britische Bevölkerung mit bisher nicht gekannten Annehmlichkeiten. Ihre zwei Wochen bezahlten Urlaubs verbrachten 1955 schon zwei Millionen Briten im Ausland, 1967 waren es 5 Millionen. Bis zum Jahre 1966 hatte sich die Hälfte der Bevölkerung ein Auto zugelegt.[23] 1961 besaßen 75% der Bevölkerung ein Fernsehgerät, 1962 verfügten 33% über einen Kühlschrank.[24]

Stiegen die Preise für Lebensmittel und Waren des täglichen Bedarfs auch stetig, so waren für diese „Luxusgüter“ vergleichsweise fallende Preise zu verzeichnen. Den Alltag der Frau erleichterten vor allem Erfindungen wie die Wegwerfwindel oder die jederzeit zugänglichen Warenautomaten.

Im Film wird der Wohlstand eindeutig auf eine bestimmte soziale Gruppe begrenzt - und das sind die Aufsteiger wie Peter (er hat ein Auto). Die ärmliche Ausstattung von Jos und Helens Wohnungen wird kontrastierend dagegengestellt. Nie aber stellt der Film den fehlenden Fernseher etwa als wirklichen Mangel dar. Vielmehr erscheinen Luxusgüter als offensichtlich überflüssige Dinge.

Haustiere zum Beispiel, hier besonders Hunde, Katzen und Kanarienvögel(!), waren ein Indiz für Wohlstand. Helen schleppt das Vogelbauer bei jedem Umzug mit sich, ohne daß je eine enge Beziehung zwischen ihr und dem Tier in seinem Käfig gezeigt würde. Der Vogel ist so schön und nutzlos wie geblümtes Toilettenpapier.

Auch in der Ernährung war eine Abkehr der Briten vom Traditionellen zu erkennen. Der Teekonsum nahm zugunsten des Kaffeekonsums rapide ab. Jo und Geoff als Gastgeber bieten zwar Helen noch den traditionellen Nachmittagstee an, Helen aber verlangt schon zu Beginn des Filmes „‘nen Kaffee“.

Die Briten aßen jetzt weniger Brot und Mehlerzeugnisse, die Grundlage jedes „Einfache-Leute-Essens“. Statt dessen kamen Gemüse, Eier, Käse und exotische Nahrungsmittel auf den Tisch.[25] Fisch und Fleisch wurden meist nach amerikanischer Art frittiert verzehrt.

---

[22] Vgl. BRITAIN 1966, S. 21
[23] Vgl. WILLIAMSON 1990, S. 155
[24] Vgl. MARWICK 1982, S. 121
[25] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 255

Auch hier sind Jo und Geoff mit ihrem selbstgebackenen Kuchen und dem gemeinsam Gekochten eher traditionell, während Peter und Helen auf dem Jahrmarkt ununterbrochen fast-food knabbernd gezeigt werden. Jo schließlich wirft dem Aufsteiger Peter mit den von ihm erhaltenen Pralinés auch seine Wohlstandszufriedenheit an den Kopf.

Der Ring, den Jo von Jim erhält, ist WOOLWORTHS-Ware. Das heißt nicht nur, daß sie sich Besseres nicht leisten können. Es bildet auch ein Stück Vertrautheit in der trendgesteuerten Konsumgesellschaft ab: WOOLWORTHS eröffnete 1909 seine erste Filiale in Liverpool(!) und war dann der führende britische Einzelhändler bis 1968.[26] Er gehörte zum vertrauten alten England wie die Queen. Helen dagegen ist WOOLWORTHS zu profan. Sie will von Peter einen Ring mit „anständigem Wummer".

d) Schulerfahrung

Schulpflicht bestand bis zum Alter von 15 Jahren. Seinem Kind möglichst die beste Bildung angedeihen zu lassen, war zu Beginn der 60er Jahre eines der anstrebenswertesten Ziele der neuen Mittelklasse. Renommierte Privatschulen waren für Arbeiter natürlich unbezahlbar. An staatlichen Oberschulen gab es die Wahl zwischen grammar school, die das Sammelbecken der Klassenbesten verschiedener Schulen des jeweiligen Bezirkes waren und nur per Leistungstest zugänglich, und der secondary modern school, ihrem Gegenpart für Bildungsschwächere. Im Gegensatz zu grammar-school-Lehrern mit 78% hatten nur 17% der secondary-modern-school-Lehrern Hochschulbildung.[27] Allerdings hatten sie meist selbst eine grammar school besucht und betrachteten ihre jetzigen Schüler häufig als Bildungsversager.

Vor allem in alten Industriestädten waren secondary modern schools schlecht ausgestattet, der Lehrkörper oft unmotiviert und permanent im Wechsel begriffen. Die Schüler wurden in Leistungsgruppen und gelegentlich ihrer Problemhaftigkeit nach in Sozialgruppen eingeteilt. Sie waren damit in der Entwicklung ihrer Persönlichkeit von vornherein eingeschränkt und festgelegt.

Jos Literaturlehrerin ist ein Prototyp solcher pädagogisch unfähigen Lehrkräfte. Als Filmfigur unterstützt sie die Kritik an einer eher deprimierenden „Bildung zweiter Klasse" für Kinder aus dem Arbeitermilieu, die Burgess 1964 in seinem „Guide to English Schools" übt:

---

[26] Vgl. GASCOIGNE, 1993.

[27] Vgl. BURGESS 1964, S. 82

> „It is true that some schools are not very good and give their pupils a sense of waste and futility...“ (BURGESS 1964, S.82).

Außer der sozialen Bildungsschranke existierte die der Geschlechter. Noch immer gab es zahlreiche Schulen, in denen nach Geschlecht getrennt unterrichtet wurde. Auch diesen Makel des Bildungssystems muß Jo erfahren.

Für Mädchenklassen waren neben männlichen Schülern auch keine männlichen Lehrer zugelassen - ein offensichtliches Problem für Jo. Da sie vaterlos aufwächst, hat sie während ihrer Adoleszenz praktisch keine dauerhaften Sozialkontakte mit Männern und ist völlig hilflos in der Beziehung zu ihrem ersten Mann Jim.

Mädchen wurden weniger in handwerklich-technischen Fächern unterrichtet, dafür in zahlreichen „weiblichen“ Dingen wie Kochen, Nadelarbeit, in musischen Fächern und in Biologie. Wurden Jungen auf das Berufsleben vorbereitet, so sprach der Growther Report, ein Bildungsreport von 1959, davon, weibliche Interessen in der Mädchenbildung stärker berücksichtigen zu wollen.[28] Das meinte wohl, sie zur Hausfrau zu erziehen.

Der schwülstige Literaturunterricht in Jos Schule zeigt die Nutzlosigkeit der Mädchenbildung und ihr Festhalten am Bild von der Frau als dümmliches Sensibelchen. Dieser Unterricht vermittelt nicht mal in haushälterischer Hinsicht brauchbares Wissen.

V. Werte, Normen und Befindlichkeit der englischen Bevölkerung

a) Frau und Familie in der Gesellschaft

Im öffentlichen Leben Großbritanniens waren Frauen bis zum Ende der 50er Jahre sichtlich unterrepräsentiert. 1958 gab es die erste Gleichstellungsbeauftragte im House of Lords. Nur 4% der Abgeordneten im House of Commons waren Frauen.[29] Die erste britische Botschafterin trat 1962 ihren Dienst an, die erste Richterin am High Court 1965.[30] So fanden die Emanzipationsbestrebungen der Britinnen während der besprochenen Periode verstärkten Niederschlag in Öffentlichkeit und Politik. Trotzdem: Sowohl das gesellschaftliche Verständnis als auch das Selbstverständnis der Frauen wiesen ihnen noch immer den Platz zwischen Herd, Ehemann und Kinderstube zu.

---

[28] Vgl. WILLIAMSON 1990, S.142
[29] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 270f.
[30] Vgl. CARTER 1988, S. 30

Einer Zeitungsumfrage von 1955 zufolge sahen 91% der jungen Frauen die Heirat als ihr Hauptziel im Leben. 80% wollten nach der Geburt des ersten Kindes auf jeden Fall aus dem Erwerbsleben austreten.[31]

Hauptthemen der Frauenzeitschriften - übrigens der meistverkauften Periodika auf dem englischen Pressemarkt[32] - war „getting and keeping your man". Themenreihen zu Kinderpflege und Kosmetika füllten die Seiten.

Helen macht das Spiel mit. Sie kleidet sich sehr „trendy". Im Gegensatz zu Jo in ihren weiten 50er-Jahre-Röcken und den unförmigen Pullis sind Helens Kleider figurbetont und fast aufreizend. Jo putzt sich dagegen nur einmal auf, vor der Fahrt nach Blackpool. Sie bietet damit bewußt eine Karikatur eines balzenden jungen Mädchens und kehrt den Sinn des Putz- und Schminkkultes um: Sie will schocken und abschrecken, statt zu gefallen. Damit lehnt sie eindeutig die Werte ihrer Mutter ab.

Euphemistisch wurde in Frauenzeitschriften häusliche Glückseligkeit dargestellt. Tabu waren dagegen Problemdiskussionen über Sex und Scheidung, obwohl gerade hier entscheidende Umwälzungen in der Gesellschaft stattfanden. Die Scheidungsrate wuchs stark an, und zwei von drei Scheidungen gingen von den Frauen aus.[33]

Die hohe Scheidungsrate war aber nur eine Nebenfolge der hohen Heiratsquote. Nach der Scheidung wurde zudem häufig wieder geheiratet. Zwischen 1931 und 1965 hatte sich die Zahl verheirateter Jugendlicher zwischen 15 und 20 Jahren verdoppelt, wobei gesagt werden muß, daß 30% der verheirateten Teenager zum Zeitpunkt der Heirat schwanger waren, also „gezwungenermaßen" geheiratet haben.[34] 80 von 100 Frauen zwischen 20 und 40 Jahren waren jetzt Ehefrauen.[35] Lebte ehemals ein Drittel der Bevölkerung allein, so machten Single-Haushalte nun bloß noch ein Viertel aus.[36] Heiraten war „in" wie nie. Sicher versprachen sich viele Frauen angesichts der niedrigen Frauenlöhne von einer Ehe materiellen Wohlstand.

---

[31] Vgl. ebenda S. 19

[32] Im Handel waren Ende der 50er/ Anfang der 60er Jahre die Zeitschriften „Woman" (mit einer Auflage von 3 Millionen), „Woman's Own" (2,2 Mio.), „Woman's Weekly", „Woman's Realm" und „Woman's Mirror".

[33] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 268

[34] Vgl. WILLIAMSON 1990, S. 151

[35] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 267

[36] Vgl. BRITAIN 1966, S. 19

Die Familienstruktur tendierte weg von der Arbeitergroßfamilie hin zur Kernfamilie, d.h. zum kinderlosen Ehepaar, zur Ein-Kind-Familie oder eben zur alleinstehenden Mutter mit Kind.

Hat die Frau um die Jahrhundertwende noch 15 Jahre ihres Lebens mit Kindergebären und -aufziehen verbracht, so reduzierte sich diese Zeit in der Mitte des 20. Jahrhunderts.[37] Die Erwachsenen waren zu sehr daran interessiert, nach den Entbehrungen der Kriegs- und Nachkriegsjahre persönlichen Wohlstand zu erreichen, als daß sie Zeit und Geld für Nachwuchs opfern wollten.

Jo lehnt ihre Mutterschaft ab, weil sie selber die Erfahrung machen mußte, ein ungeliebtes Anhängsel zu sein. Außerdem ist ihr bewußt, daß ihr Kind „gesellschaftsunfähig" sein wird; mit dunkler Hautfarbe, ohne Vater und dazu möglicherweise „blöd".

Jos Angst, ein Kind mit Erbschäden zu gebären, ist nicht unmotiviert. 1961 hatten die Wissenschaftler Crick und Brenner die DNA-Struktur erforscht und den genetischen Code entschlüsselt.[38] Die Frage nach der „Schuld" bei Erbkrankheiten (die im Film Jos Mutter mit ihrem unsteten Liebesleben tragen würde) wird zu dieser Zeit ein zentrales Gesprächsthema gewesen sein.

Die Kernfamilie produzierte häufig interfamiliäre Spannungen. Gerade durch die Auflösung enger Nachbarschaftsbeziehungen im Arbeitermilieu gab es kaum noch ein soziales Netzwerk außerhalb der Familie, in der neben den üblichen Streitereien dann auch noch Spannungen wegen der allgemeinen sozialen Desintegration ausgetragen werden mußten.

Junge Mädchen sahen häufig ihre einzige Chance, aus der einengenden Kleinfamilie auszubrechen, in einer möglichst frühen Heirat. Auch Jo träumt davon.

Manche demonstrierten die Auflehnung gegen ihre Eltern durch Mitgliedschaft in verschiedenen Jugendsubkulturen. Diese Möglichkeit spart der Film aus - einerseits, weil Jo keine Kontakte zu Teenagern und ihrer Freizeitkultur hat, und andererseits, weil ohnehin eher Jungen diese Form des Protestes suchten.

Die Kernfamilie ohne Kind war ein sehr kontrovers diskutiertes Phänomen. Sie gewährte zwar Mann und Frau einen annähernd gleichwertigen Status - in Frauenmagazinen wurden

[37] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 271

kinderlose Ehefrauen jedoch als karrieresüchtige, sich ihren Verpflichtungen entziehende Geschlechtsgenossinnen geächtet.[39]

Nicht verschwiegen werden soll auch die „suburban neurosis“ (WILLIAMSON 1990, S. 153) als Auswirkung der Kernfamilie. Besonders jung verheiratete Frauen ohne Sozialkontakte nach außen litten unter einem Gefühl der Nutzlosigkeit, fühlten sich aber schuldig, wenn sie ein Arbeitsverhältnis eingingen. Ein spürbarer Anstieg neurotischer Erkrankungen bei Frauen war die Folge.

b) Jugend und Kultur

Nie hatte die Jugend in Großbritannien eine ähnliche Bedeutung wie nach der Mitte des 20. Jahrhunderts: durch gestiegene Jugendlöhne als wichtigste Konsumzielgruppe, als Vorreiter moralischer Umwälzungen, als Kulturträger.

Es gab zahlreiche Jugendorganisationen kirchlicher Träger wie die Young Men’s Christian Association mit 48.000 Mitgliedern und deren Pendant Young Woman’s Association mit 20.000 Mitgliedern.[40]

Wichtiger als diese organisierte Jugendkultur waren aber die Jugendsubkulturen. Ausschlaggebend dafür war der Generationskonflikt zwischen der jugendlichen post-war-generation und der kriegserfahrenen Elterngeneration. Diese hatte für ihre Kinder den Krieg gewonnen und Wohlstand erarbeitet - die Jugend aber wollte ein eigenes Leben nach eigenen Vorstellungen.

Es entwickelten sich konträre, aufeinander bezogene Jugendsubkulturen, die sehr schnell von Medien und Markt gesteuert wurden. 1959 machten die Produzenten schon 900 Millionen Pfund Umsatz mit den werbeüberfluteten Teenagern. Die jugendlichen Konsumenten kamen vor allem aus der Arbeiterklasse, weil sie durch den altersmäßig zeitigen Abschluß der secondary modern school schon früh über ein eigenes Einkommen verfügten.

Die beiden Hauptsubkulturen der damaligen Zeit waren die „ted’s“ und die „mod’s“. Beide nahmen einen Aspekt der Elternkultur auf und bauten ihn bis zur Provokation extrem aus. Die „ted“-Kultur war eine Arbeiterjugendkultur, die den Freizeitkult der Erwachsenen zum „hangin’ around just for fun“ pervertierte. Ihren Höhepunkt fand diese Kultur Ende der 50er

---

[38] Vgl. ROBBINS 1983, S. 255

[39] Vgl. CARTER 1988, S.19

Jahre. Die „mod“-Kultur Anfang der 60er Jahre propagierte dagegen das Streben nach Luxus und sozialem Aufstieg, indem sie übertriebenen Wert auf modische Kleidung und hochkultiviertes Auftreten legten.

Allerdings muß von einer allgemeinen Abwesenheit der Mädchen in den Jugendsubkulturen ausgegangen werden. Das hatte einerseits materielle Gründe, da „Szenekleidung“ teuer war, die Frauenlöhne aber niedrig. Zudem hatten Mädchen Aufgaben im Haushalt zu erfüllen und keine Zeit, auf der Straße herumzulungern. Eher war ein organisierter abendlicher Ausgang zum Tanzen mit der Freundin angesagt. Andererseits hatte ein schlechter Ruf, den die Träger der Jugendsubkulturen in ihrem Viertel meist genossen, auf den weiteren Lebensweg der Mädchen meist verheerendere Auswirkungen als auf den von Jungen.

Als alternative Jugendsubkultur bot sich damals „Teeny Bopper“, auch „culture of the bedroom“ (MCROBBIE/GARBER 1976, S. 213) genannt, an. Damit verbunden war ein medienorganisierter Popstarkult, das Probieren von Kleidern und Make-up mit Freundinnen, das Sammeln von Postern und Schallplatten und das Lesen von Love-Comics.

Kulturell demonstrierten die Briten ihren Wohlstand durch Adaption der amerikanischen Lebensweise. Tabak- und Alkoholkonsum stiegen, das Glücksspiel florierte und Sportlichsein war zum absoluten „Muß“ geworden.

Häufig kritisiert wurde damals die „kulturelle Wohlstandsarmut“ (MARWICK 1982, S. 130). Die neue Arbeiterklasse sei kritiklos, werbeüberflutet, politisch desinteressiert und nur durch minderwertige Filme und das Fernsehen gebildet.

Auch das thematisiert der Film: Helen amüsiert sich köstlich, indem sie in Tanzlokalen unanständige Schlager zum besten gibt. Jo dagegen drückt sich ernsthafter und wenig effekthascherisch aus. Sie malt heimlich und mit viel Ehrgeiz, wie es scheint.

Zu Beginn der 60er Jahre entwickelte sich in England eine besondere Art Arbeiterkultur. 1960 traten zum ersten Mal die „Silver Beatles“ (die späteren „Beatles“) in Liverpools Clubszene auf, ebenso wie zahlreiche andere Amateurbands.

In diesem Jahr ging eine TV-Serie an den Start - „The Coronation Street“ - die die Situation der englischen Arbeiterklasse einigermaßen unverzerrt darstellte. Die Einführung der Paperback-Bücher machte Literatur erschwinglich für alle und ließ die Buchproduktion

---

[40] Vgl. BRITAIN 1966, S. 177

Englands über die der gesamten USA ansteigen. Es wurde wirklich nicht nur mehr gedruckt, sondern auch mehr gelesen. Dazu gesellten sich in der Kinoszene zahlreiche sozialkritische Filme engagierter englischer Regisseure. Sozialsatiren wie „I'm All Right, Jack" von 1959 waren ein neues, genuin englisches Filmgenre, das Themen wie gestörte Mann-Frau-Beziehungen, Überflußgesellschaft und Generationenkonflikte problematisierte. Eine neue, ungewohnt junge Gruppe Intellektueller, die „angry young men", traten mit scharfer Gesellschaftskritik an die Öffentlichkeit.[41]

Die Einstellung der Engländer zur Kirche war ausgesprochen zwiespältig. 90% der Bevölkerung war zwar konfessionell gebunden, jedoch waren nur 15% regelmäßige Kirchgänger. Die Kirche wurde meist nur zur Hochzeit, zu Taufen oder zur Beerdigung aufgesucht. Trotz allem vertrat die Mehrheit der Bevölkerung zu Beginn der 60er Jahre die Moral der zehn Gebote.

c) Moral, Weiblichkeit und Homosexualität

Häufig wird vom „moral collaps" (MARWICK 1982, S. 40) der englischen Gesellschaft seit Beginn der 60er Jahre geredet. Als Indikator dafür wurde die sogenannte sexuelle Revolution gesehen, die aber nur eine logische Konsequenz der damaligen Zeit war.

Williamson konstatiert, daß die Moralpanik der älteren Generation in erster Linie durch eine Überinterpretation des Moralwandels durch die Presse zustande kam und daß die Arbeiterklasse schon immer freizügiger in Sachen sexueller Moral gewesen sei.[42]

Historisch ist die „tabufreie Gesellschaft" der frühen 60er durch die Sexualmoral der Bloomsbury Group (1907-1930) beeinflußt. Dieser Künstlerkreis mit Mitgliedern wie E.M. Forster und Virginia Woolf lebte Homo- und Bisexualität erstmals öffentlich aus.

Zudem hatte der amerikanische Kinsey-Sexualreport der 40er Jahre[43] die allgemeine Einstellung zur Homosexualität modifiziert. Besonders intensiv werden die Diskussionen durch den 1957 erschienenen englischen Wolfenden-Report geworden sein. Dieser enthielt u.a. Feststellungen und Empfehlungen des „Departmental Committee on Homosexual

---

[41] Vgl. MARWICK 1982, S. 136 ff.

[42] Vgl. WILLIAMSON 1990, S. 151

[43] Kinsey berichtete, daß 40% aller amerikanischen Männer wenigstens einmal homosexuellen Kontakt hatten, 30% davon bis zum Orgasmus (vgl. SKED 1987, S. 49).

Offences and Prostitution“ und war wegweisend für die spätere Legalisierung der Homosexualität.[44]

Die wissenschaftliche Sexualforschung entwickelte sich, seit dem Ersten Weltkrieg waren Kondome verfügbar, und seit Ende des Zweiten Weltkrieges gab es Antibiotika zur problemlosen Heilung von Syphilis und Gonorrhoe.[45]

In einer konsum- und mediengesteuerten Gesellschaft führte das natürlich zu einer zunehmenden Präsenz der Sexualität im öffentlichen Leben. Die Zeitungen berichteten vornehmlich von Sexskandalen, Soft-Pornographie in den Medien wurde geduldet, und Mary Quant, eine englische Modedesignerin, erfand zu Beginn der 60er Jahre den aufreizenden Minirock.

Sexuelle Revolution wurde oft synonym mit dem Begriff Jugendrevolution verwendet. Das ist insofern verständlich, als durch den Nachkriegs-Babyboom die Jugend in der Bevölkerungsstruktur sehr stark vertreten war und die sexuelle Reife durch die bessere Ernährung und gute medizinische Versorgung vier bis fünf Jahre früher erreicht war als noch im vorigen Jahrhundert.

Frühere sexuelle Kontakte und das niedrige Alter bei Jugendschwangerschaften waren aber nicht unbedingt Zeichen einer neuen Sexualmoral.

Weder die Jugend noch die älteren Jahrgänge zeigten zu Beginn der 60er Jahre eine verrohte Sexualmoral.

Laut einer Umfrage wäre für die Mehrzahl männlicher Jugendlicher eine Heirat im Falle einer „verschuldeten“ Schwangerschaft selbstverständlich gewesen, obwohl Jungfräulichkeit der Braut noch immer ein hochgehaltener (aber kaum noch anzutreffender) Wert war. So wird die schwangere und kindsvaterlose Jo von Peter als „kleine Hure“ beschimpft.

Die meisten Briten aller Alters- und Sozialschichten verurteilten Sex mit Minderjährigen, außereheliche Affairen, Prostitution; trotz aller Liberalisierung aber auch Homosexualität und Abtreibung. Es gab in England weder Live-Sexshows wie in Frankreich noch Homosexuellen-Badestuben oder Single-Bars wie in New York. Ein Rest der Volksmentalität war geblieben,

---

[44] Das entsprechende Gesetz wurde 1967 verabschiedet, beschränkte die Straffreiheit für homosexuellen Geschlechtsverkehr aber auf die ausschließliche Beteiligung von Personen über 21 Jahre (vgl. GASCOIGNE 1993, S. 310).

[45] Vgl. SKED 1987, S. 41

die verkündete: „No Sex Please, we're British"[46]. Alan Sked schließlich stellt in seiner Arbeit fest:

> „The truth, however, seems to be that sexual behavior changed very little [...] The truth may be rather that instead of a moral collapse the permissiveness of the 1960s represented only a small increase in individual freedom [...]" (SKED 1987, S. 52 ff.).

Seit dem Erscheinen des Wolfenden-Reports wurde männliche Homosexualität weniger als Laster denn als Leiden verstanden (weibliche Homosexualität wurde gar nicht thematisiert). Von einer Akzeptanz war die Gesellschaft allerdings weit entfernt.

So wird auch Geoff vom Regisseur bläßlich, schwächlich und unter seinem „Zustand" wie unter einer Krankheit leidend dargestellt - nicht jedoch als schändlicher Lüstling. Das Hauptargument der Gegner reiner Mädchen- bzw. Jungenschulen war noch immer die Behauptung, sie förderten sexuelle Besessenheit und besonders Homosexualität.

Homosexuelle wurden mit allerhand Vorurteilen und stereotypen Vorstellungen belegt, Geoff gibt das beste Beispiel dafür: Er kocht und putzt, er ist Künstler, er legt viel Wert auf seine äußere Erscheinung, er ist schmal und bläßlich und äußerst mütterlich („schwesterlich") Jo gegenüber.

Homosexualität rückte nicht zuletzt durch bestimmte Tendenzen in den Jugensubkulturen in den Blick. Die „ted's" zeigten ein geradezu unmännliches Interesse am eigenen Körper, legten gesteigerten Wert auf Frisur und Kleidung. Galt kurz nach dem Zweiten Weltkrieg elegante Mode noch als typisch homosexuell, so kopierte die Londoner Arbeiterjugend bald diesen dekadenten „Edwardian Look"[47]. Die männlichen Anhänger der „mod"-Kultur Anfang der 60er Jahre erschienen sehr feminisiert. Körperbetonende Kleidung und Kosmetika gehörten zur Ausstattung der „mod-boys".

Eine neue Spielart männlicher Erotik führte Elvis Presley Ende der 50er mit seinem aufreizenden Hüftschwung ein. Zu dieser Zeit bevölkerten die ersten männlichen Pin-ups die Wände der Mädchenschlafzimmer. Markante Männlichkeit war nicht gefragt, eher wurden Filmstars und umschwärmte Schönlinge wie Kenneth More und Michael Dennison weitestgehend geschlechtslos dargestellt.

---

[46] Titel eines bekannten und erfolgreichen englischen Schlagers der Zeit (vgl. ebenda)

[47] Der „Edwardian Look" war eine Kleidermode, die auf die Zeit Edwards des VII. (1901-1910) zurückging. Durch die Übernahme dieses Looks zitierten die Homosexuellen nicht zuletzt auch die freizügige Moral der „Bloomsbury-Group". Diese Zeit kurz nach der Jahrhundertwende ist in ihrer Bedeutung für Englands Homosexuelle wohl am ehesten vergleichbar mit dem Niederschlag der „Goldenen Zwanziger" in der deutschen Homosexuellenkultur.

Wichtig für das Selbstverständnis der Homosexuellen war die 1953 erschienene Homosexuellen-Novelle „The Heart in Exile“ von Rodney Garland, die das Recht schwuler Männer auf ein selbstbestimmtes, ungeächtetes (Liebes)leben einforderte. Selbst in der Politik kam Homosexualität durch den Burgess-MacLean-Skandal[48] 1951 ins Gespräch: Der beschuldigte englische Diplomat Burgess war homosexuell.

Die Jugendsubkulturen ließen auch neue Vorstellungen von Weiblichkeit entstehen. Bei den „motor-bike-girls“ Ende der 50er Jahre waren die Mädchen entsprechend den Jungen lederbekleidet. Die Frau war nur ein Ableger des männlichen „bikers“. Betont wurde aber ihre „Weiblichkeit“ durch anzügliche, hautenge Kleidung - gleichzeitig erschien sie männlich-kühl durch blaß geschminkte Lippen, stark betonte Augen und einen ewig starren Gesichtsausdruck, wie er unverletzlichen männlichen Western-Film-Helden eigen ist. Personifiziert fand sich dieses Frauenbild in Brigitte Bardot, einer auch in England damals sehr populären französischen Schauspielerin, die ihre Sexualität frech und überzogen zur Schau stellte. Die „Weiblichkeit“ der „motor-bike-girls“ wurde eher durch die Medien gemacht und kommerziell ausgenutzt, als daß sie ein reales Identifikationsangebot für Frauen gewesen wäre, die nach einer Art Selbstverwirklichung suchten.

Die „mod“-Kultur schaffte eine Annäherung des Frauen- und Männerbildes. Männer erschienen feminisiert, die jungen Frauen erschienen knabenhaft schmal und in Hosen gekleidet. Diese Art Androgynität fand Mitte der 60er Jahre ihren Höhepunkt im Kult um die Twiggy-Starmodels.

d) Die Einstellung zu Ausländern

Der Matrose Jim hat als Farbiger eine Außenseiterposition inne. England und Wales hatten 1961 46.071.000 Einwohner[49], von denen 400.000 farbig waren[50]. Verstärkte Einwanderungen gab es seit 1953. Als Stütze für den britischen Wirtschaftsaufschwung waren sie so willkommen wie in Deutschland die Gastarbeiter aus der Türkei oder Italien. Die Einwanderer kamen hauptsächlich aus Indien, Pakistan und der Karibik.

Eine hohe Ausländerquote hatten die großen industriellen Ballungsgebiete - also auch Liverpool.

---

[48] Die englischen Diplomaten Burgess und MacLean hatten Spionage für Moskau betrieben, da sie den Kommunismus als einzige Alternative gegen den Faschismus ansahen (vgl. GASCOIGNE 1993, S. 74).

[49] Vgl. STEWIG 1995, S. 235

War auch die Bevölkerung bis zum Ansteigen der Einwanderungen 1962 Ausländern gegenüber recht wohlgesonnen, so war spätestens seit den Rassenunruhen 1958 in Nottingham und Notting Hill[51] bei London ein gewisser Mißmut vor allem junger britischer Arbeiter den Ausländern gegenüber zu spüren. Auch von Helen behauptet Jo, sie hätte keine Vorurteile Ausländern gegenüber. Trotzdem reagiert sie geschockt auf die Offenbarung Jos, ihr Kind würde schwarz. Wahrscheinlich existierte in der Bevölkerung schon immer eine latente Ablehnung gegen Ausländer im Sinne einer Ablehnung jeden „Andersseins".

In den Großstädten wurden Ausländer seit den 60ern räumlich in alte, baufällige Bezirke ausgegrenzt, wodurch ihnen sozialer Aufstieg kaum möglich wurde. Mann spricht von der Existenz sozialer „housing classes" bzw. einer „permanent underclass" (MANN 1992, S. 88).

Es kam jetzt zu direkten Übergriffen auf Farbige, die von weißen Angehörigen der Arbeiterklasse ausgingen. Farbige wurden aus den Gewerkschaften ausgegrenzt, ihre Kinder in der Schule belästigt, ihre Briefkästen mit Kot gefüllt, ihre Häuser beschmiert oder mit Stinkbomben beworfen.[52] Selbst in der offiziellen Politik der Labours und der Tories war zu Beginn der 60er Jahre eine gemäßigte Zustimmung zum Rassismus zu vermerken - schlichtweg, um sich die Wählerstimmen der englischen Arbeiter zu sichern, die sich nun für Einwanderungsbeschränkungen stark machten.

1962 wurde dann der Commonwealth Immigrants Act abgeschlossen, der Ausländer nur noch mit Arbeitsgenehmigung aufnahm, deren Zuteilung von den speziellen beruflichen Fähigkeiten der Antragsteller abhing.[53]

Jim ist im Film eigentlich der Prototyp eines „britischen Ausländers": männlich, jung (die Jungen überwogen bei den Immigranten deutlich), ungelernt[54]. Allerdings ist er nicht Inder, sondern afrikanischer Abstammung. Damit ist aber nur seine Hautfarbe dunkler, was das Ausländer-Sein im Schwarzweißfilm eindringlicher macht.

---

[50] Vgl. BÉDARIDA 1991, S. 278

[51] Es kam dabei zu Übergriffen auf die Wohnungen Farbiger, die durch die weiße Arbeiterjugend, insbesondere die „teddy-boys", initiiert worden waren. Als Reaktion darauf formierten sich die schwarzen Arbeiter zum organisierten Gegenschlag, was ihnen unter der englischen Bevölkerung den Ruf rücksichtsloser Gewaltbereitschaft eintrug (vgl. MANN 1992, S. 88).

[52] Vgl. ebenda, S. 89

[53] Vgl. SIEGMUND-SCHULTZE 1985, S. 79

[54] Vgl. SAGGAR (o.J.).

Die jungen männlichen Ausländer leisteten einen entscheidenden Beitrag zur Verjüngung Großbritanniens. Durch die rasante Reproduktion sowohl ihrer eigenen Bevölkerungsgruppe als auch durch Sexualkontakte mit weißen Britinnen verhinderten vornehmlich sie, daß die Geburtenrate Großbritanniens unter die Sterberate sank.[55]

VI. Fazit

Die im Film thematisierte Zeit Ende der 50er bis Anfang der 60er Jahre war eine Zeit allgegenwärtiger Veränderung. Sie zeigte sich in einem offensichtlichen Wohlstand für einen Großteil der Bevölkerung, in einer damit verbundenen Aufspaltung der alten englischen Arbeiterklasse, in einem Wandel der Familienstrukturen, in einer zaghaften öffentlichen Frauenemanzipation, in einer freizügigeren Moral - aber auch in einer zunehmenden Ausgrenzung gesellschaftlicher Randgruppen.

All diese Themen werden in die Filmhandlung integriert. Dabei ist tendenziell eine Negativzeichnung des damals gegenwärtigen Gesellschaftszustandes zu bemerken, der an sozial mehrfach problematisierten Personen vorgeführt wird. Die Problematisierung wird erreicht durch die Darstellung von Ausländern, Alleinerziehenden, Homosexualität, einer Teenagerschwangerschaft und dem Arbeitermilieu, um nur die Hauptpunkte zu nennen.

„Bitterer Honig“ erweist sich als sozialkritischer Film, in der Tradition des anti-illusionistischen „Free Cinema“ stehend, der ein Happy-End vorenthält. Er läßt den Zuschauer/ die Zuschauerin im Dunkeln darüber, wie in einer Gesellschaft wie der britischen um 1960 ein erfüllendes, selbstbestimmtes *und* menschenwürdiges Leben möglich sein soll.

---

[55] Vgl. STEWIG 1995, S. 235

VII. Kurzfassung der Fakten

a) Politische Situation

⇒ Regierungszeit des konservativen britischen Premiers Macmillian (1957-63)

– innenpolitisch:
  - Forcierung der industriellen Entwicklung Englands
  - Reform des Bildungswesens
  - Einwanderungsbeschränkungen

– außenpolitisch:
  - Verlust der Weltmachtstellung Großbritanniens durch Unabhängigkeitsbestrebungen der ehemaligen Kolonien
  - Verstärkter Einfluß der USA auf die britische Wirtschaft und Gesellschaft

b) Arbeit und Arbeiterklasse

– Arbeitsmarkt:
  - Arbeitslosenquote unter 2%
  - Lohnanstieg übertrifft Preisanstieg bis 1960

– Frauenerwerbstätigkeit:
  - verstärktes Eintreten von Frauen ins Erwerbsleben (Gründe: Zuverdienen zum Einkommen des Ehepartners; Suche nach Sozialkontakten)
  - sehr niedrige Frauenlöhne
  - v.a. Teilzeitarbeit in Berufen mit geringen Aufstiegschancen

– Arbeiterklasse:
  - Aufspaltung in „they“ (qualifizierte Arbeiter in gehobenen Berufen) und „us“ (einfache Industriearbeiter)
  - Distanzierung der traditionsbewußten früheren Mittelklasse von beiden Arbeitermilieus (v.a. durch Sprache und Lebensart)
  - Verlust des Gemeinschaftssinns innerhalb der Arbeiterklasse zugunsten eines individuellen Wohlstandsdenken

c) Soziale Situation

- Wohlfahrt:
    - verstärkte Investition in die Sozialfürsorge
    - sehr gut ausgebaute Gesundheits- und Kinderfürsorge
    - Probleme: Abhängigkeit der Frauen durch sekundäre Mitversicherung der Frauen über den Ehemann; aufkommender sozialer Neid unter Fürsorgeempfängern
- Wohnverhältnisse:
    - Auflösung traditioneller Arbeiterwohnviertel durch Gebäudeverfall oder luxuriöse Modernisierung
    - Verdrängung der Arbeiter an die Peripherie in anonyme Wohnviertel ohne traditionelle Arbeiterkultur
    - Vielzahl von Slums v.a. in alten Industriestädten
    - allmähliche Verbesserung der Wohnsituation durch sozialen Wohnungsbau
    - Mieterschikanierung durch private Vermieter
    - Trend zum Eigenheimerwerb
- Alltagswohlstand:
    - zunehmender Besitz von Luxusgütern wie Autos, Kühlschränke und Fernsehgeräte
    - Haustierhaltung als Wohlstandsindikator
    - verbesserte Ernährungssituation, zugleich aber Amerikanisierung der Eßkultur
- Schule:
    - Existenz von geschlechtertrennenden Schulen neben Schulen mit Koedukation
    - Streben nach möglichst guter Bildung als Ausgangspunkt für sozialen Aufstieg
    - Oberstufenbildung gespalten in prestigeträchtige grammar schools und schlecht ausgestattete secondary modern schools
    - Bildung der Arbeiterjugend in alten Industriestädten überwiegend in zweitklassigen secondary modern schools
    - Unterrichtung der Mädchen in speziell „weiblichen“, auf Haushalt und Familie orientierenden Fächern

d) Werte, Normen und Befindlichkeit der Bevölkerung

- Frau und Familie:
    - verstärkte Präsenz von Frauen in Politik und öffentlichem Leben

- Sorge um Haushalt und Familie weiter als oberste Pflicht der Frau gesehen - auch von ihr selbst
- starker Anstieg der Heirats- und Scheidungsquote
- Tendenz zur Kernfamilie
- hohes innerfamiliäres Konfliktpotential als Folge mangelnder außerfamiliärer Sozialkontakte
- Anstieg neurotischer Erkrankungen unter jungen Ehefrauen aus einem Gefühl der Nutzlosigkeit heraus

– Jugend und Kultur:
  - Jugend als wichtigste Konsumzielgruppe
  - Vielzahl staatlicher und kirchlicher Jugendorganisationen neben markt- und medienkontrollierten Jugendkulturen („ted's", „mod's")
  - Jugendsubkulturen männlich dominiert
  - Entwicklung des Popstarkultes als alternative Mädchenkultur
  - Amerikanisierung des englischen Lebensstils
  - „kulturelle Wohlstandsarmut"
  - allmähliche Zunahme sozialkritischer Äußerungen in Literatur, Film und Fernsehen
  - geringe Popularität der Kirche trotz konfessioneller Gebundenheit der Bevölkerung

– Moral:
  - generell freizügigere Moralvorstellungen im Arbeitermilieu
  - öffentliche Thematisierung von Sexualität v.a. durch Ausweitung wissenschaftlicher Sexualforschung möglich
  - „sexuelle Revolution" als Auswirkung der früheren sexuellen Reife der Jugendlichen
  - wesentlich traditionellere Sexualmoral in der Bevölkerung als von den Medien suggeriert

– Homosexualität:
  - Homosexualität als Leiden statt als Laster verstanden
  - stereotype Vorstellungen von Homosexuellen
  - Förderung der Auseinandersetzung mit Homosexualität durch homosexuelle/ männlich-erotische Aspekte der Jugendsubkulturen

- Weiblichkeit
    - medienproduzierte Frauenbilder mit starker Betonung der weiblichen Sexualität Ende der 50er Jahre
    - Androgynisierung der Frau/ Feminisierung des Mannes in der Jugendkultur seit Beginn der 60er Jahre
- Ausländer:
    - hohe Ausländerquote in Ballungsgebieten
    - Herkunftsländer der Einwanderer seit 1953: Indien, Pakistan, Karibik
    - Anwachsen der Ausländerfeindlichkeit unter der Bevölkerung seit Rassenunruhen 1958 in London
    - soziale Ausgrenzung der Immigranten; räumliche Ausgrenzung in Ausländerwohnbezirke
    - Einwanderungsbeschränkungen seit 1962
    - hohe Reproduktionsrate der Immigranten

Literatur

Bédarida, Francois: A Social History of Britain 1851-1990. London und New York 1991.

Britain. An Official Handbook. London 1966.

Burgess, Tyrell: A Guide to English Schools. Harmondsworth 1964.

Carter, April: The Politics of Woman's Rights. London/ New York 1988.

Gascoigne, Bamber: Encyclopedia of Britain. New York 1993.

Kastendiek, Hans/ Rohe, Karl/ Volle, Angelika (Hrsg.): Großbritannien. Geschichte-Politik-Wirtschaft-Gesellschaft. Frankfurt/Main und New York 1994.

Mann, Kirk: The Making of an English „Underclass"? Philadelphia 1992.

Marwick, Arthur: The Pelican Social History of Britain. British Society since 1945. Harmondsworth 1982.

McRobbie, Angela/ Garber, Jenny: Girls and Subculture, In: Feminism and Youth Culture. From „Jackie" to „Just Seventeen". Hrsg. von Angela McRobbie. London 1991.

Robbins, Keith: The Eclipse of a Great Power. Modern Britain 1870-1975. London und New York 1983.

Saggar, Shamit: Race and Politics in Britain. Contemporary Political Studies. (o.O. und J.)

Siegmund-Schultze, D. (Hrsg.): Britain. Aspects of Political and Social Life. Leipzig 1985.

Sked, Alan: Britain's Decline. Problems and Perspectives. Oxford 1987.

Stewig, Reinhard: Entstehung und Entwicklung der Industriegesellschaft auf den Britischen Inseln. Kiel 1995.

Thomson, David: England in the Twentieth Century. 1914-1963. Baltimore/Maryland 1965.

Williamson, Bill: The Temper of the Times. British Society since World War II. Oxford 1990.

Die VerliererInnen des Aufbruchs. Wie über AußenseiterInnen die (Geschlechter-)Normen der neuen britischen Mittelschichten diskursiviert werden

Analyse des Films »Bitterer Honig«

Juliane Rödel

Einleitung

In dieser Arbeit wird als Ergebnis von Material- und Literaturrecherchen die Analyse des Films „Bitterer Honig“ vorgelegt, die im Rahmen des Forschungsprojekts „Filmfrauen-Zeitzeichen: Diva, Arbeiterin, Girly. Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre“ entstand. Die Analyse nimmt Bezug auf die Skizze der ökonomischen, sozialen, politischen und kulturellen Situation in Großbritannien Ende der 50er/ Anfang der 60er Jahre, die von Susan Geißler verfaßt wurde und in diesem Heft abgedruckt ist.

Der Film „Bitterer Honig“ steht neben der „Legende von Paul und Paula“ für die Kategorie „Arbeiterin“ (60er Jahre).

Da ich den Film vor der Analysearbeit noch nicht gesehen hatte, erwartete ich eigentlich, mich mit dem Schicksal einer „typischen“ Arbeiterin konfrontiert zu sehen. Doch Jo, die Hauptheldin des Films, arbeitet weder ungelernt in einer Fabrik, noch ist sie in einer Gewerkschaft organisiert und kämpft um gleiche Löhne oder bessere Arbeitsbedingungen. Genaugenommen ist sie Angestellte und nur ein einziges Mal überhaupt bei der Arbeit in einem kleinen Schuhgeschäft zu sehen. Auch sonst wird die ArbeiterInnenproblematik kaum thematisiert. „Arbeiterin“ muß also in diesem Fall als weitergefaßter Begriff verstanden werden und zielt eher auf die *Schicht* der ArbeiterInnen. *Soziale Schicht* kann dabei verstanden werden als „ein sozialer Grundbegriff, der allgemein eine Kategorie von Gesellschaftsangehörigen bezeichnet, die hinsichtlich der vertikalen Sozialstruktur bzw. der sozialen Ungleichheit gemeinsame Merkmale aufweisen: insbesondere gleiche oder ähnliche sozioökonomische Lage (Stellung im Berufsleben, Einkommens- und Vermögenssituation), Lebenschancen und soziale Anerkennung. Je nach geschichtlicher Entwicklung einer Gesellschaft sind soziale Schichten als Kasten, Stände, Klassen oder als schwer abgrenzbare

Statusballungen (Schichten der modernen Gesellschaft) ausgeprägt.“ (HILLMANN 1994, S. 758 f.). Noch allgemeiner - und bezogen auf den Film - steht der Terminus „Arbeiterin“ für „unten“ in der vertikalen sozialen Schichtung Großbritanniens.

Daß es sich im Film um die Darstellung von Menschen aus dem proletarischen Arbeitermilieu handelt, ist nicht schwer zu erkennen. Bemühen wir noch einmal das soziologische Wörterbuch: Unter dem Begriff „Prolet“ finden wir folgende Beschreibung:

> „[...] eine vom Begriff Proletariat abgeleitete umgangssprachliche Bezeichnung für Menschen mit rauhen, ungehobelten Umgangsformen, primitivem und mitunter obszönem Sprachstil und wenig gepflegtem oder unkultiviertem Erscheinungsbild“ (ebenda, S. 695).

In Großbritannien wird - stärker als in anderen Ländern - die Klassenzugehörigkeit an den Faktoren Lebensart, Bildung, Selbstdarstellung und Sprachstil festgemacht.[1] Geht man von dieser differenzierten Definition aus, sind sowohl Helen und Jo als auch Peter im proletarischen Arbeitermilieu einzuordnen. In der deutschen Synchronisation ist die Wirkung des Slangs, den die drei im Original sprechen, nicht ganz verlorengegangen.

„Laut Arthur Marwick lassen sich die Vorstellungen über die „Arbeiterklasse“ zu Beginn der 60er Jahre in England am besten an der Wohnkultur festmachen. Gemeint ist das „poor housing“ der Arbeiter in den Industriestädten.“ „Die Wohnsituation gibt die benachteiligte soziale Situation der ArbeiterInnen wohl am deutlichsten wieder.“[2] Wie dieser soziale Raum durch die Anordnung der ProtagonistInnen im Film vergeschlechtlicht wird, zeigt die Analyse.

Die Handlung spielt in der Hafenstadt Liverpool. Liverpool war Anfang der 60er Jahre die Stadt mit den meisten Slums in Großbritannien. Ein Großteil der Gebäude war extrem baufällig.[3] Die ärmlichen Wohnverhältnisse der Arbeiterviertel werden im Film durch die ständig anwesende Tristesse atmosphärisch sehr dicht dargestellt. Wenn Jo morgens aus dem Fenster schaut, sieht sie auf eine Industrielandschaft mit hohen Schornsteinen und dicht gedrängten Häusern. Die Straßen, durch die sie läuft, sind klaustrophobisch eng, und das Wasser der Kanäle ist schwarz.

In diesem Handlungsraum agieren keine Idealfiguren. Alle ProtagonistInnen sind negativ inszeniert und auf die eine oder andere Weise feminisiert. Auch wenn sie in diesem Punkt übereinstimmen und gleichermaßen nicht über hohes kulturelles Kapital verfügen, sind sie in

---

[1] Vgl. GEIßLER, 1997, Punkt III c).

[2] Ebenda.

sich differenziert - sozial und nach Geschlecht. Helen und Jo zählen zu der ökonomisch schwächsten Gruppe Großbritanniens, da sie beide kein geregeltes Einkommen haben und vor allen Dingen ohne männlichen Ernährer sind.[4] Sie sind damit eher im Subproletariat angesiedelt. Peter hingegen gehört als Autohändler zu den Emporkömmlingen der britischen Gesellschaft[5].

Die Analyse wird im folgenden immer wieder den Zusammenhang zwischen dem Filmgeschehen und den realen Alltagserfahrungen zum Anfang der 60er Jahre in Großbritannien herstellen. Nur durch die Interpretation der „Zeitzeichen“ können die Tiefe und die Symbolik einiger Szenen, Requisiten oder Charaktere erklärt werden. Erst durch die Kenntnis der sozialen Bedingungen werden die vermittelten sozialen Normen in ihrem ganzen Ausmaß und gesellschaftlichem Zusammenhang bewußt.

Der Film „Bitterer Honig“ ist sehr realitätsbezogen und zitiert immer wieder „Zeitzeichen“, wobei die sozialkritische Intention sicher im Vordergrund stand. Daß der Film mit seiner Sozialkritik zugleich Normen und Normalisierungen (re)produziert und bestätigt hat, die den Ansprüchen der Nutznießer des wirtschaftlichen Aufschwungs Be-Deutung geben, soll als ein zentraler Aspekt der Analyse gezeigt werden.

Die 60er Jahre sind in Großbritannien von einer Umbruchstimmung geprägt. Durch die fortschreitenden Unabhängigkeitsbestrebungen der Kolonien verlor Großbritannien zum einen seine Weltmachtstellung. Auf der anderen Seite wurden die politischen und wirtschaftlichen Beziehungen zu Europa und vor allem zu Amerika intensiviert. Dies führte zu einer Zersetzung der bis dahin streng traditionellen Inselkultur und somit zu einem Verlust an nationaler Identität. Diese Konflikte finden wir im Film in vielen Szenen thematisiert. Der Diskurs über alte und neue Werte wird über die verschiedenen Figuren des Films geführt. Die Akteure bieten ein weites Spektrum, um mannigfaltige Alltagserfahrungen anzusprechen.

Im ersten Kapitel werden die Entstehungsgeschichte und der Inhalt des Films beschrieben.

Das zweite Kapitel geht spezifischer auf die Charaktere und ihre Beziehungen untereinander ein.

---

[3] Ebenda, Punkt IV b)

[4] Vgl. ebenda, Punkt IV a)

[5] Vgl. ebenda, Punkt III c)

Das dritte Kapitel zeigt, wie über die Präsentation der Außenseiterinnen Jo und Helen eine Norm von „Weiblichkeit“ konstruiert wird, die den veränderten Lebensbedingungen bestimmter Schichten als Folge eines Modernisierungsschubes Ende der 50er Jahre normierende Bedeutung gibt.

Im vierten Kapitel vergleiche ich die öffentliche Diskussion des Films in der Presse des Jahres 1963 in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR.

1. Entstehungsgeschichte und Inhalt des Films

1.1. Informationen zum Film „Bitterer Honig“ („A taste of honey“)

„A taste of honey“ ist nach dem gleichnamigen Bühnenstück, das die damals erst 19-jährige Shelagh Delaney schrieb, verfilmt worden; von ihr stammt auch das Drehbuch. Shelagh Delaney wuchs im Arbeitermilieu in der westenglischen Grafschaft Lancashire auf[6]. Sie arbeitete als Ungelernte in verschiedenen Jobs. Nachdem sie im Winter 1957/58 ein ihr mißfallendes Theaterstück von Terence Rattigen gesehen hatte, beschloß sie, es besser zu machen und schrieb selbst ein Stück. „A taste of honey“ wurde in London uraufgeführt und dort zum Serienerfolg. Sechs europäische Länder und der Broadway importierten das Stück. Der Dramatiker John Osborne erwarb die Filmrechte, die Regie übernahm Tony Richardson, der schon die Osborne-Stücke „Blick zurück im Zorn“ und „Der Entertainer“ sowie das erfolgreiche, mehrfach preisgekrönte Arbeiter-Lichtspiel „Samstagnacht bis Sonntagmorgen“ produziert hatte. Die Filmmusik schrieb John Addison.

In das Drehbuch wurden fast alle Dialoge und Charaktere des Bühnenstückes übernommen. Die Handlungsorte sind jedoch durch die Möglichkeiten des Mediums Film variabler geworden. Als Hintergründe dienen nicht Kulissen sondern reale Schauplätze der britischen Industrielandschaft: Hafen, Kanäle, Straßen, Verkehrsmittel und ein Rummelplatz. Walter Lassaly, der Kameramann, geht sie völlig nüchtern an. Er erzeugt dadurch den Eindruck einer Realitätsnähe, die fast schon dokumentarisch wirkt. So wurde dieser Film zum exemplarischen Vertreter des sogenannten „neuen englischen Realismus“, der auch zynisch als „Spühlsteinrealismus“ bezeichnet wurde.

Die HauptdarstellerInnen des Films waren, bis auf Dora Bryan - die Darstellerin der Helen - unbekannt. Für Rita Tushingham, die das Mädchen Jo spielte, war es das Filmdebüt. Muray

---

[6] Vgl. dazu auch im folgenden „Bitterer Honig. Zeugnis vom Hof“, In: DER SPIEGEL, Hamburg, 8. August 1962

Melvin hatte schon auf der Bühne die Rolle des Geoffrey übernommen. Paul Danqua spielt den Schiffskoch Jim. Besonders Rita Tushingham und Muray Melvin erhielten viel Beachtung und internationale Preise für die Darstellung des unkonventionellen Paares.

1.2. Der Inhalt

Die Handlung zieht sich über einen Zeitraum von etwa zehn Monaten hin. Die Handlungsorte sind in Arbeitervierteln in Liverpool angesiedelt. Es wird die Geschichte des Mädchens Jo erzählt. Jo lebt mit ihrer Mutter in ziemlich armen Verhältnissen. Sie sind gezwungen, oft ihre Wohnung zu wechseln, da sie die Miete nicht zahlen können. Helen, Jos Mutter, hat den Autohändler Peter kennengelernt und heiratet ihn. Jo, nun auf sich selbst gestellt, bricht die Schule ab, beginnt als Schuhverkäuferin zu arbeiten und sucht sich eine eigene Wohnung. Sie ist schwanger von Jim, einem farbigen Schiffskoch, den sie kurz zuvor kennengelernt hat, der inzwischen aber wieder auf hoher See ist. Jo lernt Geoffrey, einen homosexuellen jungen Mann, kennen. Sie beschließen zusammenzuziehen und leben eine mehr oder weniger harmonische Beziehung. Eines Tages kehrt Helen zurück. Ihre Ehe ist gescheitert. Sie vertreibt Geoffrey und nimmt ihren alten Platz an Jos Seite wieder ein. Jo nimmt es offensichtlich ohnmächtig hin. Sie steht kurz vor der Geburt ihres Kindes.

Das Ende des Films und das Schicksal von Jo bleiben - symbolisiert durch die ambivalente Metapher einer brennenden Wunderkerze - offen.

2. Figuren und Figurationen

2.1. Charakterisierung der Personen/ Beziehungsschema

Die Filmhandlung wird von der Beziehung zwischen Mutter (Helen) und Tochter (Jo) dominiert. Ihre Verbindung bildet den Rahmen für die ganze Filmhandlung. Alles andere scheint bedingt und vorübergehend zu sein. Am Anfang wie am Ende sind die beiden Frauen vereint und verlassen in einer grauen und tristen Welt der Verlierer, die so gar nichts mit dem neuen Aufschwung in England zu tun hat. Sie verkörpern als weibliche Außenseiterinnnen auch die Verlierer des wirtschaftlichen Aufschwungs. So gesehen, erklärt sich die konsequente Abwesenheit von Ideal- und Vorbildfiguren und -konstellationen im (Film)Raum. An keiner Filmfigur wird die „Entwicklung“ hin zur Verkörperung einer „idealen“ „Männlichkeit“ bzw. „Weiblichkeit“ gezeigt.

Auf den ersten Blick scheinen die Männer des Films einen Reigen zu bilden. Jeder für sich ist eine auszuschließende Option. Jeder eine Möglichkeit, die doch nicht die richtige ist.

Aber es gibt eine Hierarchie unter ihnen, die sozial und kulturell begründet und im Film nachzuvollziehen ist. Die Spitze der Hierarchie bildet Peter, er gehört zu denen, die die Chance für einen (schnellen und tendenziell kriminellen) Aufstieg in einer Zeit ökonomischen Aufbruchs nutzen. Er hat so einerseits die größte Nähe zur aufstrebenden weißen Mittelschicht im „britischen Wirtschaftswunder“, andererseits wird er deutlich durch seinen proletarischen Habitus von ihr abgehoben. Bezogen auf die männlichen Figuren des Films rangiert er „oben“, weil er in mehrfacher Hinsicht Macht besitzt: Er ist ein die heterosexuelle Norm erfüllender Mann, und er verfügt über Geld (ökonomisches Kapital). Allerdings ist er kein potentieller Vater. Damit wird er innerhalb des Figurenensembles tendenziell „feminisiert“, d.h. die von ihm verkörperte „Männlichkeit“ wird als nicht normgerecht gezeigt.

Unter ihm steht Jim. Er ist schwarz und allein schon durch diese Tatsache aber auch durch seinen Beruf als Schiffskoch symbolisch „feminisiert“. Kulturell jedoch (als Verkörperer der heterosexuellen Norm) steht er noch über Geoffrey, der als Opfer seiner Homosexualität inszeniert wird und der die heterosexuelle Norm eindeutig verletzt.

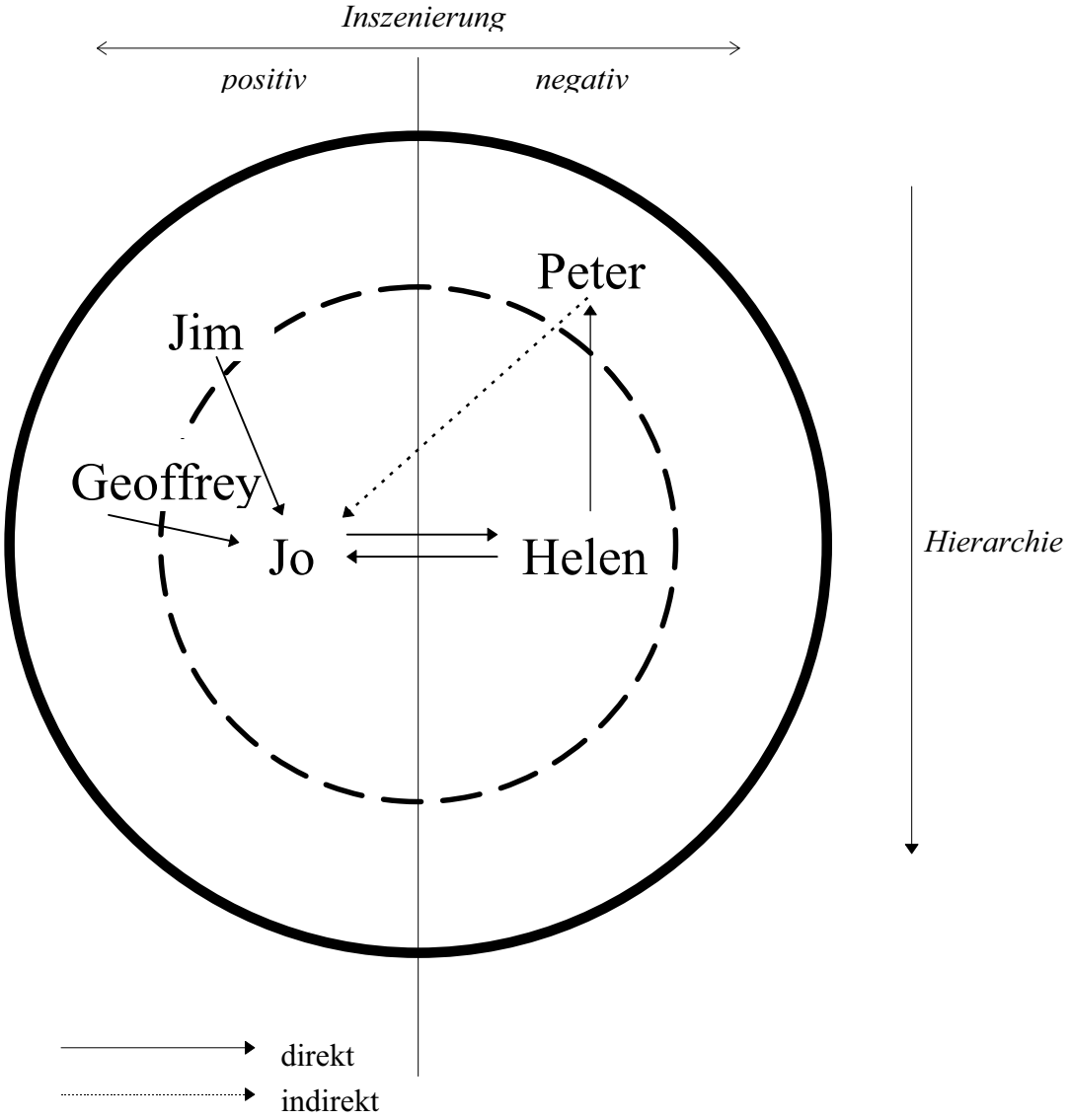
Alle drei Männer - ihrer „feminisierenden“ Eigenschaften entkleidet und zusammen genommen - würden den Idealmann ergeben, der den Modernisierungsschub repräsentiert. Peter hat das ökonomische Kapital, eine Familie zu ernähren, Jim ist jung, potent und ein starker Beschützer, und Geoffrey ist zuverlässig und beständig. Durch diese Eigenschaften, die von den ZuschauerInnen „zusammengesetzt“ werden können, wird der im Film selbst abwesende ideale Familienvater/ Ernährer konstruiert.

Die Filmmusik unterstreicht zwei Sphären des Films, die es neben der „weiblichen“ und der „männlichen“ gibt: die „gute“ und die „schlechte“ Seite. Auf der „guten“ stehen Jo, Geoffrey und Jim und auf der „schlechten“ Helen und Peter. Jo, Geoffrey und Jim werden von Variationen des Kinderliedes, welches ganz am Anfang des Films gespielt wird („Und es fährt ein Schiff raus auf’s weite, weite Meer...“), begleitet. Diese Variationen können schwere, langsame Moll-Melodien sein oder werden bei Jim rhythmisch von einem Tam-Tam begleitet, was offenbar auf seine Herkunft hinweisen soll.

Bei Helen und Peter sind es Abwandlungen des Liedes, welches Helen in einem Lokal gesungen hat („Why, because he loves me“).

Das Beziehungsschema des Films läßt sich dreidimensional[7] folgendermaßen darstellen:

Abbildung 1: Beziehungsschema



***Jo*:**

In der ersten Szene des Films sehen wir eine Gruppe von Mädchen, die Handball spielt. Eine Lehrerin mit einer Trillerpfeife läuft sehr engagiert mit und ruft Kommandos. Ein Mädchen fällt aus der spielenden Gruppe ins Auge. Sie bemüht sich ebenso wie die anderen Mädchen, doch ihre Bemühungen sind von wenig Erfolg gekrönt. Sie wird umhergestoßen und bekommt

[7] Die Kreise bedeuten die Geschlechtsdimension, männlich=äußerer Kreis - weiblich=innerer Kreis, die Einteilung in links-rechts stellt die Inszenierung der Personen als tendenziell positiv oder negativ dar, und die Anordnung von oben nach unten läßt die Hierarchie im sozialen Raum erkennen.

den Ball nicht zu greifen. Sie erntet Tadel von der Lehrerin, bis sie schließlich lustlos und resigniert am Spielfeldrand steht und anscheinend das Interesse verloren hat. Dieses Mädchen ist Jo.

Später steht sie mit den anderen Mädchen im Waschraum. Aus dem Gespräch mit einer Schulfreundin erfahren wir, daß Jo nicht - wie die anderen Mädchen - am Abend tanzen gehen wird, da sie mit ihrer Mutter umziehen muß. Worauf ihre Mitschülerin antwortet: „Ihr seid wie die Zigeuner, Du und Deine Mutter.“ Jo wird bereits in den Eingangsszenen als eine Ausnahme, eine Außenseiterin eingeführt. Sie fügt sich nicht ohne weiteres in den Durchschnitt in Bezug auf Lebensansprüche, Akzeptanz vorgegebener Normen, den ihre Mitschülerinnen repräsentieren. In der Verkörperung durch Rita Tushingham, die den gängigen Vorstellungen weiblicher Schönheit nicht entspricht und deren Gesicht und Körperhaltung die unstillbare Sehnsucht nach einem besseren Leben ebenso zum Ausdruck bringen wie die Aussichtslosigkeit dieser Hoffnung, wird Jos (kindliches) Aufbäumen gegen die Normalität eines „weiblichen Lebenszusammenhanges“ veranschaulicht, die ihre Mitschülerinnen offensichtlich als Schicksal bereits akzeptiert haben. Biographisch ist Jo in der Phase zwischen Kindsein und Frausein (Tushingham verkörpert in idealer Weise die „Kindfrau“) - was einerseits auf offene Möglichkeiten verweist (und das Rebellieren gegen die Norm rechtfertigt) und andererseits die Passage zum Frau-Sein als Konstruieren und Reproduzieren von Normen der „weiblichen Rolle“ zu inszenieren ermöglicht.

Helen und Jo:

Helen und Jo leben zusammen in einer Wohnung, schlafen in einem Bett und leben doch nebeneinander her. Jo geht von der Schule ab, um einen Job als ungelernte Schuhverkäuferin anzunehmen und endlich allein leben zu können. Helen sagt zu diesem Entschluß: „Versau dir doch Dein Leben, wenn Du willst, ich brauch’ dich nicht, ich hab mit mir selbst genug zu tun.“ Helen wird als egoistische und gleichgültige Mutter (und damit als Warnbild) inszeniert. Zugleich wünscht sie sich, daß ihre Tochter ihre eigenen, unerfüllt gebliebenen Wünsche und Träume von einem guten Leben durch ein Studium (d.h. durch eigenen sozialen Aufstieg) realisiert. Sie verweist damit einerseits auf die (neuen) Bildungschancen auch für Angehörige der unteren Schichten, die in dieser Zeit propagiert werden. Zugleich setzt sie indirekt eine Norm für den Zugang der „Unteren“ zu diesen Bildungsmöglichkeiten, die sie selbst bzw. Jo

nicht erfüllen: Als Angehörige des Subproletariats, unverheiratet bzw. illegitim, genügen sie den Normen „bürgerlichen Anstands“ nicht.

Helen verkörpert einerseits die Zukunft Jos, andererseits bietet sie - indem sie als eine „schlechte Mutter“ inszeniert wird - Jo die Möglichkeit, sich normativ von ihr abzugrenzen. Damit bleibt die Option für ein Entrinnen aus dieser Armut, allerdings um den Preis, sich den gängigen „bürgerlichen“ Normen von „Weiblichkeit“ zu unterwerfen. Indem Jo mit pubertärer Aufmüpfigkeit das Leben ihrer Mutter kritisiert, wird ihr Anspruch auf ein anderes, besseres Leben zugleich mit den legitimen Formen und Normen von „Weiblichkeit“ verknüpft.

Als Helen Jo verkündet, daß sie heiratet, sitzt sie in der Wanne, nackt und schutzlos. Sie ist den Blicken und der Verachtung von Jo (und der ZuschauerInnen) ausgeliefert. Helen ist außerdem ungeschminkt und glänzt im Gesicht, was ihr einen seltsam verfremdeten Ausdruck verleiht und sie doppelt nackt (demaskiert) wirken läßt[8]. Jo: „Was will denn der mit einer in Deinem Alter noch anfangen? Mit Deinen 40 Jahren gehst Du für ‘ne 60jährige durch. Ich hoffe in Deinem Alter bin ich schon tot.“ Spricht aus Jo die Eifersucht, die Angst vor dem Allein-Sein? Oder werden von Helen nicht vielmehr gesellschaftliche Normen und Tabus gebrochen? Sie heiratet einen um viele Jahre jüngeren Mann und ist ganz offensichtlich keine „asexuelle Mutter“. Durch Jo, die in dieser Konstellation „die Heilige“ (s.u.) ist, werden hier, wie an anderen Stellen des Films, die Grenzüberschreitungen ihrer Mutter unter Benutzung gängiger Klischees und stereotyper Vorstellungen von „Weiblichkeit“ verächtlich gemacht, denunziert. Jo fungiert hier als Verkörperung akzeptierter Normen von „Weiblichkeit“.

Kurz vor Helens Hochzeit kommt es zu einer beinahe freundschaftlichen Begegnung zwischen den Beiden. Jo fragt nach ihrem Vater und erfährt von Helen die Geschichte ihrer ersten Liebe und gleichzeitig einen Lebenslauf der Mutter, der sich fast wie ein Fluch bei Jo wiederholen wird. Hier scheinen sich die beiden Frauen nahe zu sein und das Potential ihrer Beziehung ist zu spüren. Helen gibt ihre Lebenserfahrung weiter: „Es ist doch so viel schwerer aus eigenen Fehlern zu lernen“ und schaut mit Abstand auf ihr eigenes Leben zurück. Aber dies ist nur ein kurzer, kostbarer Augenblick. Diese Szene, in der Helen von Jos Vater und ihrer großen Liebe spricht, läßt kurz die Möglichkeiten einer Beziehung zwischen den beiden Frauen durchschimmern. Wenn Helen einen Mann und Ernährer hätte und Jo

---

[8] Vgl. zum Begriff der „Maskerade“ im Zusammenhang mit der Inszenierung von „Weiblichkeit“ im Film DOANE 1994, S. 66 f.

damit einen Vater, würden die drei eine idealtypische Kleinfamilie bilden, und damit wäre auch das Mutter-Tochter-Verhältnis normalisiert.

Doch Helen geht zu Peter, und alle Nähe scheint verschwunden, als sie Jo um einen Abschiedskuß bittet und Jo schroff erwidert: “Heb Dir Deine Küsse für den da auf.“

Jo und Peter:

Jos Verhältnis zu Peter ist am Anfang durch Konkurrenz geprägt. Sie will ihre Mutter nicht an Peter verlieren. Als sie erfährt, daß Helen und Peter heiraten wollen, will sie entweder dazugehören oder Peter vertreiben. Sie erfährt, daß Peter und Helen einen Ausflug auf den Rummel geplant haben, Jo war bei diesem Ausflug nicht eingeplant. Trotzig will sie sich auf keinen Fall abschütteln lassen. Auch Peters mitgebrachte Pralinen können sie nicht umstimmen. Ihre Kleidung, die sie zu diesem Anlaß trägt, unterscheidet sich stark von ihrem üblichen Aufzug. Mit ihrem kleinen Jäckchen und ihrem Kopfschmuck sieht sie sehr kindlich aus. Zwischen Jo und Peter gibt es starke Spannungen. Jo scheint von Anfang an zu wissen, daß sie in Helens und Peters Zukunftsplänen keine Rolle spielt. Sie wird, ähnlich wie in der Handballszene, mit der Zeit immer lust- und mutloser, bis sie nur noch resigniert hinterherläuft. Die Situation eskaliert, als Jo ihren ganzen Unmut auf Peter entlädt und ihm die Pralinen an den Kopf wirft, die er ihr zuvor geschenkt hatte. Helen wird von Peter vor die Wahl gestellt, sich zwischen ihm und Jo zu entscheiden. Sie schickt Jo nach Hause. Der Kampf (zwischen den Geschlechtern) ist entschieden. Peter ist ein Mann, besitzt Geld und Macht und ist damit der Sieger. Indem Jo in der Beziehung zu Peter einerseits die Sehnsucht nach einer vollständigen Familie verkörpert und andererseits mit kindlichem Trotz gegen *diesen* (potentiellen) Vater/ Ernährer der Familie rebelliert, werden indirekt auch die Normen der harmonischen Kleinfamilie thematisiert, die weder durch Peter noch durch Helen repräsentiert werden.

Jo und Jim:

Wenn Jo mit ihrem Freund Jim zusammen ist, wird sie entsprechend dem Stereotyp einer verliebten (jungen) Frau inszeniert. Sie ist fröhlich, kindlich-naiv und von einer sehnsüchtigen Traurigkeit ergriffen, als er sie verläßt. Dreimal braucht sie Jims Hilfe und er ist - wie der Prinz im Märchen - dreimal zur Stelle. Bei ihrer ersten Begegnung trägt er ihre Koffer. Das zweite Mal hat sie ein verletztes Knie, das er verarztet, und beim dritten Mal ist ihre Seele verletzt, da ihre „böse" Mutter sie verstoßen hat, und Jim ist da, um sie zu trösten. Die Entjungferung (die der Tröstung folgt) scheint einem Initiationsritus[9] zu gleichen, der ihr hilft, sich von ihrer Mutter zu lösen (auffällig ist, daß erst nach diesem Ritual die oben beschriebene Annäherung von Jo und ihrer Mutter, sozusagen auf gleichberechtigter Ebene - „von Frau zu Frau" - stattfinden kann). Gleichzeitig ist diese „Initiation" aber auch eine Opferung. Als Jim Jo verläßt, versucht Jo nicht, ihn zu halten, sie macht ihm keine Vorwürfe und bindet ihn auch nicht durch Verpflichtungen, sie weint nicht. Jo steht hilflos am Ufer während sein Schiff ausläuft, sie nimmt widerspruchslos ihr „Schicksal" hin - das Schicksal „der Frau", das Schicksal, in dem sich ihre Familiengeschichte wiederholt. Indem Jo in den Szenen mit Jim als „ganz anders" (als fröhliche, glückliche Jo) inszeniert wird, verkörpert und bestätigt sie damit auch die gängigen Vorstellungen, wonach „eine Frau" ihre Erfüllung, ihr Glück in der Liebe, in der heterosexuellen Beziehung findet.

Jo und Geoffrey:

Ganz anders erleben wir sie in der Interaktion mit Geoffrey. Hier scheint sie von innerer Unruhe und Unzufriedenheit getrieben zu sein. Geoffrey führt Jo ihre Unzulänglichkeiten vor. Er ist ihr alter ego. Er zeigt Jo, welche Eigenschaften ihr fehlen, um eine perfekte Frau und

---

[9] Initiation wird hier verstanden als „ethnologische und soziologische Bezeichnung (a) für die mit besonderen Bräuchen u. Riten verbundene Aufnahme eines Neulings in eine soziale Gemeinschaft (Berufsstand, Geheimbund) oder (b) für den ebenfalls rituell ausgeprägten Prozeß des Übergangs eines jugendlichen Mitgliedes einer Gesellschaft in die Gemeinschaft der „vollwertigen" Erwachsenen. Dieser Übergang fällt - nach physischer Erlangung und sozialer Anerkennumg der sexuellen Reife - in der Regel mit dem Verlassen der Elternfamilie und der Möglichkeit eigener Familiengründung (Partnerwahl, Heirat) zusammen. Der Vorgang der Initiation soll insbesondere die soziale Transformation des Betreffenden von der Position des Empfängers (Zögling) zum Vermittler (Eltern, Lehrer) der sozialen u. kulturellen Tradition symbolisieren.
Die Symbole und Riten der Initiation verdeutlichen und akzentuieren die Altersabgrenzung zwischen Jugendlichkeit und Erwachsenensein: durch Beschneidung, körperliche Verstümmelung, Annahme eines neuen Namens oder symbolische Neugeburt werden Kennzeichen der Jugend abgelegt und durch diejenigen der Erwachsenen ersetzt; symbolische Trennung von der Lebenswelt der Jugend (insbes. von der Mutter) betont die neue Unabhängigkeit" (HILLMANN 1994, S. 371 f.).

Mutter zu sein. Er wäscht, kocht, bäckt, putzt, ist nachsichtig, pflegt Jo, freut sich auf das Baby und empfindet Verantwortung für das werdende Leben. Er wünscht sich nichts sehnlicher, als zu heiraten und eine Familie zu gründen, wenn da nicht die „Geißel der Homosexualität“ wäre.

Er lebt ihr vor, wie sie sich idealerweise verhalten sollte und gibt ihr damit auch die Chance, von ihm zu lernen und seine Handlungsweise zu übernehmen. Sein Weggehen am Ende kann auch als Möglichkeit einer Entwicklung für Jo interpretiert werden. Er hat ihr ihre fehlenden Eigenschaften vorexerziert, sie kann diese jetzt von ihm übernehmen. Mit Geoffreys Fortgehen würde nur der „kranke“ (homosexuelle) Teil absterben und Jo könnte sich mit den „guten“ Eigenschaften von Geoffrey zu einer „Idealfrau“, zu einer „idealen Mutter“ entwickeln.

Geoffreys Grenzüberschreitung stereotyper Geschlechterrollen wird durch seine Homosexualität zurückgenommen und denunziert. Indem er am Ende Helen das Feld räumt, werden auch seine „weiblichen“, „mütterlichen“ Eigenschaften wieder an das Geschlecht zurückgebunden, dem sie nach den Stereotypen unserer kulturellen Geschlechterordnung zukommen. Und sie werden durch ihre Verkörperung durch Helen (die „schlechte“ Mutter) zugleich als zweitrangig zu den „männlichen“ Tätigkeiten gedeutet.

Helen:

Helen wird auf dem Bett liegend eingeführt, während sie von der Vermieterin wegen der offenen Miete und der verbotenen Männerbesuche beschimpft wird. Dies alles scheint Helen kalt zu lassen. Sobald die Vermieterin das Zimmer verläßt, stiftet sie Jo an, die Sachen zu packen, um „flitzen“ zu können und damit der bevorstehenden Mietzahlung aus dem Weg zu gehen.

Helen wird beinahe in jeder Szene von der Kamera denunziert. So wird z.B. Helens herausgestrecktes Hinterteil gezeigt, während sie gebeugt vor dem Spiegel steht oder ihr vom Lachen zur Fratze verzerrtes Gesicht, wenn sie sich mit Peter beim Tanz oder auf dem Rummel amüsiert. Sie wird durch ordinäre Sprache und flittchenhafte, übertriebene „Aufmachung“ als „billige“ Frau denunziert, deren Grenzüberschreitungen dadurch von vornherein der Lächerlichkeit bzw. Abwertung preisgegeben werden.

Helens Alter wird immer wieder thematisiert. Sie heiratet einen um acht Jahre jüngeren Mann. Als Peter ihr einen Heiratsantrag macht, sagt Helen: „Ich könnte Deine Mutter sein.“, worauf Peter antwortet: „Vielleicht gefällt mir das ja gerade.“ Die Szene ist in ihrer Wirkung anstößig, weil sie die Beziehung zwischen Helen und Peter inzestuös erscheinen läßt.

Nur an Peters Seite scheint Helen der soziale Aufstieg möglich zu sein. Sie ist abhängig von ihm.

Nach ihrer Hochzeit wird sie einmal in ihrer neuen bürgerlichen Umgebung inszeniert. Sie steht rauchend in einem Wohnzimmer im 60er Jahre-Ambiente und scheint sich nicht sehr wohl in ihrer Haut zu fühlen. Peter erscheint im Unterhemd in der Tür und fragt nach einem frischen Hemd. Helen schaut ihn verwirrt an. Ihr Kleid hat eine auffällige Ähnlichkeit mit dem Schirm der Stehlampe. Es sieht aus, als wolle sie sich wie ein Möbelstück in das Zimmer einpassen. Doch es entsteht kein harmonisches Bild. Sie steht am Fenster und schaut hinaus. Sie läuft unruhig auf und ab. Sie wird auch bei keiner Tätigkeit gezeigt, die ein Hinweis darauf wäre, daß sie sich in ihrem Heim befindet. Ihr Kleid sieht eher wie ein Cocktailkleid aus, nicht wie ein praktisches Hauskleid. Alles in allem scheint sie eine Rolle zu spielen, der sie nicht gewachsen ist.

Die Ehe hält nicht lange an, etwa ein halbes Jahr. Helen muß gehen und wird von einer anderen Frau ersetzt. Sie kehrt zu Jo und damit in ihr altes Milieu zurück. Ohne Peter kann sie den bürgerlichen Status nicht halten.

Peter:

Peter ist Autohändler. Schon dieser Beruf trägt zu seiner Charakterisierung bei. Er sagt aus, daß Peter eine gewisse Verschlagenheit besitzt, keine Berufsausbildung braucht und schnell viel Geld verdienen kann. Zudem symbolisieren Autos die neue Zeit des Aufschwungs und sind gleichzeitig ein männliches Statussymbol.

Als wir Peter das erste Mal sehen, wird er in seiner Geschäftswelt gezeigt. Er sitzt in seinem Büro und kneift seiner Sekretärin, die im selben Alter ist wie Helen, in den Po. Diese anzügliche Art wiederholt er den ganzen Film über. Außerdem ist er grob, ordinär und offenbar Alkoholiker. Er ist ein sogenannter „Neureicher“, der versucht, mit dem schnell verdienten Geld den Aufstieg aus dem proletarisch-kleinbürgerlichen Milieu zu schaffen. Im Film wird gezeigt, daß ihm dazu vor allem das kulturelle Kapital fehlt - ein Hinweis darauf,

daß er nicht die Schicht der sozialen Aufsteiger verkörpert, die den wirtschaftlichen Aufschwung repräsentieren.

Dies wird in der Szene am offensichtlichsten, in der er sich in Jos Wohnung, einer alten Scheune, befindet. Obwohl Peter in einer kleinen Villa wohnt, die eher auf einen höheren Status hinweist, wird er durch sein Benehmen in Jos karger Behausung deklassiert. Der Tisch ist gerade mit einem weißen Tuch liebevoll zum Essen gedeckt - symbolischer Hinweis auf das von Jo und Geoff angestrebte bessere Leben, das den Rahmen kleinbürgerlicher Reputierlichkeit nicht überschreitet. Peter setzt sich unaufgefordert an den Tisch. Er ist betrunken. Er greift sich etwas vom Teller, stopft es sich in den Mund und wischt sich die fettigen Finger am Tischtuch ab. Er rülpst und fragt nach der Toilette, zu der er es gerade noch schafft. Alle Anwesenden sind peinlich berührt. Obwohl Peter sich absolut inakzeptabel benimmt, ist die hierarchische Ordnung zwischen ihm und Geoffrey einerseits und Peter und den beiden Frauen andererseits deutlich zu spüren und in Szene gesetzt. Peter und Geoffrey stehen nebeneinander. Peter ist größer und schaut auf Geoffrey herunter. Nachdem er fragt, von wem Jo schwanger ist, („Wer hat denn das Brötchen in den Ofen gesteckt? Wer hat den Kuchen verbrannt?“) sieht er Geoffrey an und stellt - auf seine „unmännliche“ Homosexualität anspielend - fest: „Na der kann’s wohl nicht gewesen sein!“. Geoffrey weicht seinen Blicken aus und schaut zu Boden. Helen entschuldigt sich für Peters Benehmen, während Jo seine Beschimpfungen („Nuttchen“ und „gefallenes Töchterchen“) über sich ergehen läßt. Helen geht mit ihm. Als sie beide im Auto sitzen, wird Helen von Peter erniedrigt: „So eine wie Dich, kann ich mir jederzeit wieder aus der Gosse fischen“. Darauf sagt Helen empört: „Laß mich sofort aussteigen“. Er hält an und macht ihr die Tür auf, womit er ihr ohne Worte sagt: „Geh doch! Ich werde dich nicht halten.“ All ihr Widerspruchsgeist ist verflogen. Sie macht die Tür kraftlos wieder zu und bleibt zusammengesunken neben ihm sitzen. Er hat sie in der Hand. Er besitzt das häufig thematisierte Geld und damit die (ökonomische) Macht.

Peter ist der einzige Protagonist des Films, der vom Aufschwung profitiert, ohne ihn sozial und kulturell zu repräsentieren[10]. Er besitzt - wie bis 1966 die Hälfte der britischen Bevölkerung - ein Auto, das das Statussymbol dieser Zeit ist. Der Wagen wurde im Film als männlicher Raum inszeniert. Peter ist der Fahrer des Autos, er lenkt es in seine Richtung. In diesem Raum findet auch der weiter oben geschilderte Machtkampf zwischen Peter und Helen statt.

---

[10] Vgl. GEIßLER 1997, Punkt IV c)

Symbolisch ist sein entscheidender Mangel der, daß er nicht bereit ist, eine Familie zu gründen (erst so würde er die kulturelle „männliche“ Norm des Ernährers der Familie erfüllen und könnte so den neuen Mittelstand und dessen kulturelle Leitbilder repräsentieren). Er wählt eine Frau, bei deren Alter es sehr unwahrscheinlich ist, daß sie noch ein Kind zur Welt bringt und weigert sich auch, ihr Kind in den gemeinsamen Haushalt mit aufzunehmen und wenigstens eine Ersatzfamilie zu gründen. Er partizipiert also am neuen Wohlstand in Großbritannien, ist aber nicht bereit, seinen Teil zur Sicherung der britischen Nachkommenschaft beizutragen (Großbritannien verzeichnete ein Absinken der Geburtenrate, die nur durch die hohen Geburtenzahlen der ImmigrantInnen ausgeglichen wurde[11]).

Die Figur des Peter ist als ein Warnbild inszeniert. Sein Wohlstand scheint nicht nur unrechtmäßig erworben, sondern auch an ein eigennütziges Mitglied der Gesellschaft verschwendet zu sein.

Nur die Gründung einer Familie, in der er die Ernährerrolle inne hätte, würde seinen Aufstieg legitimieren und Peter in die Gesellschaft integrieren. So aber bleibt auch er ein Außenseiter. Über sein fehlerhaftes Verhalten und seine negative Inszenierung wird auf die Norm verwiesen.

Sein Ausschluß hat jedoch keine endgültige Qualität, wie dies bei Helen der Fall ist. Nachdem er sich am Ende des Films von Helen getrennt hat, steht ihm als Mann „in den besten Jahren“ immer noch die Option der Familiengründung offen.

Geoffrey:

Jo lernt Geoffrey im Schuhgeschäft kennen, in dem sie arbeitet. Er fragt nach „italienischen Schuhen“ (und deutet damit auf einen gutbürgerlichen Lebensanspruch hin). Er ist ein Künstler und ohne Geld. Seine Homosexualität ist einerseits offensichtlich und zugleich wird sie als mitleiderzeugendes „Schicksal“ inszeniert. In der Begegnung mit Jo eröffnet sich ihm die Möglichkeit, seine Vorstellungen von einem anständigen Leben zu realisieren - nach außen reputierlich im Modell der Kleinfamilie, nach innen mit tolerierter sexueller Abweichung von der „Norm“. In einer Szene sagt er zu Jo: „Ich möchte lieber tot sei, als ohne Dich. Es war mir völlig egal, ob ich lebte oder nicht, bevor ich Dich kannte, und dann habe

[11] Ebenda, Punkt V d)

ich Dich getroffen und nun bin ich froh, daß ich lebe“. Als Jo ihn fragt, ob er mit ihr glücklich ist, stellt er die Gegenfrage: „Wie ist man glücklich?“

Geoffrey will Jo heiraten und hofft, sie mit der Zeit auch lieben zu können. Er entwertet sich selbst: „Du brauchst doch jemanden, der Dich liebt, bis Du den Richtigen findest.“

Es scheint zunächst, als könne er durch seine Fürsorge die Lücke seiner „Unzulänglichkeit“ schließen. Dieses Glück fällt jedoch seiner offensichtlichen Schwäche zum Opfer, und so läßt er sich von Helen vertreiben, obwohl Jo ihn eindeutig gebeten hat zu bleiben. Indem Jo seiner Vertreibung keinen Widerstand entgegensetzt, akzeptiert sie stillschweigend die Norm der (heterosexuellen) Geschlechterdifferenz.

Durch Geoffreys Darstellung werden permanent gesellschaftliche Klischees reproduziert. Er inszeniert sich selbst und wird als (feminisiertes, homosexuelles) Opfer inszeniert.

Jim:

Jim verkörpert, wie auch die anderen Hauptfiguren, einen Außenseiter. Er ist schwarz, d.h. nicht in die (weiße, englische) Gesellschaft integriert. Da er zur See fährt, ist er ohne Heimat. Er ist allerdings kein Matrose, sondern Schiffskoch. Diese Tatsache unterstreicht seine Ambivalenz und sein Anders-Sein. Er gehört auf dem Schiff nicht zu einer Gruppe, sondern ist ein Einzelfall, eine Ausnahme. Durch seinen Beruf erscheint er feminisiert, da er in einem Raum arbeitet, der traditionell Frauen zugeschrieben wird.

In Bezug auf Jo scheint er der „Wolf im Schafspelz“ zu sein, er verkörpert den „männlichen Beschützer“, der dafür auch eine Gegenleistung erwartet. Jo lernt ihn als helfende Hand kennen, als er ihr beim Umzug die Koffer tragen hilft. Als sie sich das nächste Mal sehen, hilft er ihr wieder. Jo ist die Treppe vor der Schule heruntergefallen und hat ein aufgeschlagenes Knie. Sie geht am Hafen spazieren, wo Jims Schiff liegt. Sie begegnen sich. Die Musik, durch die er eingeführt wird, ist warnend, verheißt Gefahr. Seine Worte: „Ich bin allein auf dem Schiff. Die anderen haben alle frei“, klingen vor dem Hintergrund der Musik unheilverkündend. Er bittet sie, mit auf das Schiff zu kommen, um ihr dort das Knie verarzten zu können. Sie scheint ihm nicht wirklich freiwillig zu folgen, er zieht sie an der Hand hinter sich her. Jo geht mit ihm in die Kombüse. Er hebt sie hoch und setzt sie vor sich auf den Tisch. Hier drängt sich die Vorahnung einer Defloration auf. Jim stellt sich zwischen ihre Beine und betupft ihr blutendes Knie. Sie zuckt ängstlich zurück. Jim redet beruhigend auf sie

ein: „Sei'n Sie nicht so zimperlich. Es wird nicht weh tun, ich verstehe was davon." Hier wird Jims Charakter am eindringlichsten beschrieben. Er ist einerseits immer zur Stelle, wenn Jo Hilfe braucht, weiß aber offensichtlich genau, was er will und damit auf jeden Fall mehr als Jo. Jim ist der rettende „Prinz"[12], aber auch derjenige, der die unerfahrene Jo schwanger zurück läßt.

Die Abschiedsszene verdeutlicht diese Problematik noch einmal. Während Jim, in sich ruhend, auf dem Schiffsdeck sitzt, sich schon wieder ganz seiner Arbeit zugewendet hat und Kartoffeln schält, steht Jo oben auf der Brücke, schaut sehnsüchtig dem abfahrenden Schiff hinterher und weiß, daß ihr diese Option nicht zur Verfügung steht.

Die Figur des Jim knüpft an soziale Erfahrungen dieser Zeit an. Die Kolonien Großbritanniens wurde Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre unabhängig, was die bisherige Weltmachtstellung Großbritanniens in Frage stellte. Die Bewohner der englischen Kolonien besaßen englische Staatsbürgerschaft. Durch den neuen Status der ehemaligen Kolonien waren auch die vorher feststehenden Hierarchien im Fluß. Die Bewohner der ehemaligen Kolonien machten von ihrem Staatsbürgerrecht Gebrauch und wanderten nach Großbritannien ein[13]. Neue Abgrenzungsmechanismen mußten in Gang gesetzt werden.

„1962 wurde der 'Commonwealth Immigrants Act' abgeschlossen,der Ausländer nur noch mit Arbeitsgenehmigung aufgnahm, deren Zuteilung von den speziellen beruflichen Fähigkeiten der Antragsteller abhing."[14]

Der Schuhhändler:

Der Besitzer des kleinen Schuhladens, in dem Jo arbeitet, ist der Gegenpol zu Peter. Sein kleiner Laden steht für die alte Zeit, deren Normen und Selbstverständlichkeiten des Alltags und des Umgangs miteinander unter den veränderten Bedingungen brüchig werden. Der Schuhhändler ist ein älterer, gütig wirkender Herr. Er ist sozial auf dem absteigenden Ast. Eine Kundin läßt sich eine Menge Schuhe von Jo zeigen, die sie alle ablehnt. Ohne etwas gekauft zu haben, verläßt sie den Laden mit den Worten: "Ich gehe lieber in die Stadt. Dort

---

[12] Sie selbst nennt ihn einmal „Prinz Orsini".

[13] Vgl. GEIßLER, Punkt II

[14] Ebenda, Punkt V d)

haben sie eine größere Auswahl.“ Jo ist verärgert. Ihr Chef sagt: „Daran müssen Sie sich gewöhnen.“

Der Besitzer des Ladens unterstreicht das politische Anliegen des Films. In der neuen Zeit muß man offenbar kaltschnäuzig und gerissen sein, wenn man es zu etwas bringen will. Mit Nettigkeit und Ehrlichkeit bringt man es offenbar nicht weit.

2.2. Schlüsselszenen

Einige Szenen sind bezeichnend für die Figurenkonstellation. Sie sind besonders gut dazu geeignet, die Hierarchien und Geschlechterarrangements zu zeigen. Diese Szenen werde ich im folgenden näher beschreiben.

Jo und Jim/ Helen und Peter:

Um die Beziehung zwischen Jo und Jim (dem „romantischen Liebespaar“) einerseits und Peter und Helen (dem der Norm nicht genügenden Paar) andererseits gegenüberzustellen, wurde der Parallelschnitt eingesetzt: Jo befindet sich mit Jim in der Kombüse, wo sich die schon erwähnte Defloration abspielt. Diese Szene hat trotz aller Doppeldeutigkeit etwas Rührendes; sie ist nach dem romantischen Liebesideal inszeniert. Jo hat volles Vertrauen zu Jim, und er wirkt zärtlich und liebevoll. Es folgt eine Überblendung auf ein Tanzlokal - eine laute, hektische Vergnügungsatmosphäre. Helen und Peter tanzen mit umständlichen Verrenkungen und verzerrten, schwitzigen Gesichtern nach einer Musik, die an Rock’n’Roll erinnert. Dann wird wieder auf das Schiff übergeblendet. Auch hier vergnügen sich Jim und Jo ausgelassen, indem sie lachend auf dem Deck umherlaufen (genaugenommen ist Jim dabei, Jo zu jagen). Doch in welchem Kontrast steht dieses übermütige, kindliche Toben zum Tanz in dem „Bumsschuppen“. Plötzlich halten die beiden Verliebten im Lauf inne. Sie hören Schritte. Auf dem Oberdeck geht ein Schiffsoffizier vorbei und verschwindet lallend in der Nähe der Kommandobrücke. Beruhigt und zugleich erheitert schauen sich die beiden an. Ihnen wird bewußt, daß sie sich die ganze Zeit an den Händen halten. Wir sehen die beiden im Profil, die Gesichter einander zugewandt, ihre Köpfe sind in gleicher Höhe. Jetzt folgen hintereinander zwei Umschnitte auf die Gesichter der beiden jeweils in der Totalen. Eine interessante Veränderung ist vor sich gegangen. Offenbar ist Jo jetzt mindestens einen Kopf kleiner als Jim. Jos Kopf ist weit nach hinten gelegt, ihre Augen sind nach oben gerichtet. Außerdem ist ihr Gesicht voll ausgeleuchtet, es wirkt sehr offen und verletzlich. Jims Kopf ist nach unten gerichtet. Sein Gesicht liegt im Schatten, eine Gesichtshälfte ist völlig schwarz

und nicht zu erkennen, von der anderen liegt auch das Auge im Dunkeln, nur eine Wange und der halbe Mund sind zu sehen. Jim scheint weit entrückt und unerreichbar. Durch diese Größenkonstellation und die Lichteffekte wird eine Hierarchie in Szene gesetzt, gleichzeitig werden Geschlechtsstereotype reproduziert. Die Botschaften, die hier nicht schwer zu entschlüsseln sind, lauten wie folgt:

Jo steht in der hierarchischen Geschlechterordnung weit unter Jim. Sie muß zu ihm aufschauen. Sie öffnet sich ihm völlig, scheint ihm ausgeliefert zu sein (was sowohl ihr „Frau-Werden", als auch die Hingabe „der Frau" an ihre Rolle symbolisiert). Er hingegen hält sich bedeckt, gibt nichts von sich preis und hält sich damit alle Optionen offen.

Nach dieser Szene wird der erste Kuß der beiden gezeigt. Hierauf folgt eine Überblendung zu einem Sternenhimmel, der sich als glitzernde Decke des Tanzlokals entpuppt. Die Kapelle spielt eine langsame Melodie. Dann sehen wir Helen und Peter eng umschlungen tanzen. Peter macht Helen einen Heiratsantrag mit dem Versprechen, aus Helen einen „anständigen Menschen" zu machen. Nach dem nun folgenden, von Zweideutigkeiten durchzogenen Dialog wird auf die Verabschiedung von Jim und Jo vor ihrem Haus umgeblendet. Ihr verliebtes Geplänkel ist auch erotisch aufgeladen, steht aber in seiner verspielten Naivität im krassen Gegensatz zu Helens und Peters verruchtem und abgeklärtem Schlagabtausch.

Jo, Helen und Geoffrey:

Helen und Geoffrey werden in der Konkurrenz um Jo gegeneinander ausgespielt. Geoffrey ist in doppelter Hinsicht ein Konkurrent. Einerseits ist er ein Mann und andererseits ist er in die weiblichen Handlungsräume eingedrungen. Er kocht, wäscht und pflegt. Dadurch entsteht zwischen Helen und Geoffrey eine stark rivalisierende Situation, die symbolisch auf eine (mögliche) „Verflüssigung" von geschlechtsspezifischen Rollenzuweisungen und den entsprechenden Zuschreibungen und Eigenschaften entlang der Geschlechterdifferenz verweist.

Jo ist hochschwanger und steht kurz vor der Entbindung. Helen erscheint mit gepackten Koffern. Ihre Ehe ist gescheitert. Peter hat Helen wegen einer neuen Frau rausgeworfen. Helen scheint sehr selbstbewußt, sich ihrer Sache sicher zu sein.

Sie geht in die Offensive und sagt zu Geoffrey: „Sie sind ja immer noch hier. Für uns beide ist wohl nicht genug Platz auf der Couch.“ Als sie noch einmal hinausgeht, stellt Geoffrey fest: „Jetzt ist sie wieder da.“ Es hört sich an wie eine unabänderliche Tatsache. Die „Ordnung“ ist wiederhergestellt.

Als Helen hört, daß Jo ihr Kind zu Hause zur Welt bringen will, bricht der Konflikt zwischen Geoff und Helen offen aus:

Helen: „Gerade beim ersten Mal gibt es oft Probleme.“

Geoff: „Müssen Sie ihr unbedingt Angst machen [...] Sie kommen hier herein und trampeln auf unseren Gefühlen herum, wie der Elefant im Porzellanladen.“

Helen: „Das dürfte mir bei Ihnen wohl schwerfallen, mein Sohn.“

Geoff: „Nennen Sie mich nicht Sohn, Sie Schießbudenfigur von einer Mutter.“

Bei diesem Streitgespräch stehen die beiden sich dicht gegenüber, sie sind im Profil zu sehen. Ihr Größenunterschied (Helen ist einen halben Kopf kleiner als Geoffrey) wird durch einen Hut, den Helen auf dem Kopf trägt, ausgeglichen. Beide erscheinen gleich groß. Helen geht als Siegerin hervor, da sie ihren Bonus als Mutter ausspielt und die heterosexuelle Norm bestätigt. Sie geht hinter einen Vorhang zu ihrer Tochter. Jo bittet Helen, Geoffrey in Ruhe zu lassen. Helen kommt wieder in den Wohnraum, wo Geoffrey gerade dabei ist, seine Sachen zu packen. Helen starrt ihn herausfordernd an. Geoff kniet beim Packen auf dem Boden und weicht ihren Blicken aus. Er ist der Unterlegene und muß das Revier räumen. Er nimmt ein Bild von der Wand, das er von Jo gemalt hat, und zurück bleibt ein schwarzes Loch.

3. Die Konstruktion der Norm über die Präsentation der Abweichung

In der symbolischen Geschlechterordnung steht die Frau als das „Andere“, in der Abweichung die Norm Bestätigende auch stets für Extreme - z. B. das extrem Gute, Reine, Hilflose oder das extrem Bedrohliche, Chaotische, Verführerische, was in der Unterscheidung zwischen der Heiligen und der Hure, Maria und Eva zum Ausdruck kommt. Durch Jo und Helen werden genau diese Extreme konstruiert und inszeniert.

Sie sind ein Gegensatzpaar. Diese Gegensätzlichkeit wird auf drei verschiedenen Ebenen konstruiert.

I. Eine Ebene, die direkte, ist die Mutter-Tochter-Beziehung. Hier signalisiert der Alters- und Generationsunterschied die Differenz.

II. Die Verkörperung, also die sinnlich-anschauliche Ebene, ist die zweite.

Prinzipiell ist zu sagen, daß Helen und Jo sich grundverschieden kleiden. Helen trägt eng anliegende Kleider und Kostüme, die ihre Brüste und ihren Po betonen und ihre „Weiblichkeit“ auf eine übertriebene, „billige“ Weise unterstreichen. Jo dagegen trägt sehr weite Röcke, Blusen und Pullover, die Konturen ihres Körpers sind nur zu erahnen. Sie ist nicht erotisch inszeniert. Helen hat blonde Haare die sie zu Locken frisiert. Sie ist geschminkt. Das wird besonders deutlich, als sie einmal ungeschminkt zu sehen ist und ihr Gesicht in dem Moment demaskiert wirkt. Jo trägt ihre dunklen Haare ohne eine erkennbare Frisur. Ihre Schönheit ist keine künstlich erzeugte, äußerliche. Ihr „weibliches“ Kapital ist ihre Jugend.

Die Kleidung von Jo und Helen kann in jeweils drei Kategorien eingeteilt werden.

Jos Kleidung ist einzuteilen in:

- Kleidung vor und während der Beziehung zu Jim
- Kleidung während der Schwangerschaft
- Schlafkleidung

Vor und während der Beziehung zu Jim ist Jo sehr kindlich inszeniert. Sie trägt die meiste Zeit, auch bei den ersten beiden Treffen mit Jim, eine Schuluniform, die sie eindeutig als Schülerin ausweist; also der Autorität der Schule und damit des Staates unterstellt, sowie - bedingt durch den fehlenden Vater - von einem Vormund abhängig. Bei dem Ausflug mit Helen und Peter auf den Rummel trägt sie ein glitzerndes, zu kurzes Jäckchen, einen zu großen dunklen Rock und ein Stirnband. Sie wirkt wie ein für den Sonntagsausflug der Familie fein gemachtes Mädchen. In dieser Aufmachung wird ihr Versuch deutlich, als schutzbedürftiges Kind anerkannt zu werden. Ihr Äußeres und ihre Handlungsweise widersprechen sich in diesen Szenen. Sie legt sich mit Peter an, und es hat den Anschein, als wollte sie ihn vertreiben. Ihr Äußeres signalisiert jedoch, daß sie als Kind der Familie akzeptiert und angenommen werden möchte. Nachdem der Konflikt zwischen ihr und Peter ausgebrochen ist und Jo endgültig von Helen und Peter verstoßen wird, reißt sie sich das Stirnband vom Kopf und damit ihre Maskerade als mögliche Tochter.

In dieser dennoch sehr kindlichen Aufmachung begegnet sie Jim zum dritten und letzten Mal. Sie wird in dieser Nacht von Jim entjungfert und beendet damit auch symbolisch ihre Kindheit. Nachdem sie sich von Jim verabschiedet hat, ist ein klarer Bruch in der Art ihrer

Kleidung zu erkennen. Von nun an trägt sie schlichte und weite Röcke, Blusen und Pullover. Ihr Körperumfang nimmt stetig zu, sie wird träge und plump. Ihre Traurigkeit und Unzufriedenheit drückt sich auch über ihren Körper aus. Ihr Bauch scheint sie zu behindern. Er wirkt wie ein Fremdkörper; wie eine Barriere zwischen ihr und der Welt. Jo verkörpert durch diese äußere Erscheinung verschiedene Botschaften. Das Baby in ihrem Bauch macht ihren Träumen ein Ende und zwingt sie dazu, das Leben ihrer Mutter zu wiederholen. Mit dem Kind werden in Zukunft viele Schwierigkeiten verbunden sein. Durch die Hautfarbe des Kindes gerät sie zudem in eine verschärfte Außenseiterposition und eine verstärkte soziale Isolation. Sie hat keinen Vater für das Kind. Sie wird es also allein ernähren müssen. Unter anderen Umständen würde sie sich wahrscheinlich auf das Kind freuen, so aber erleben wir sie voller Abwehr gegenüber den absehbaren Zumutungen, die sich vor allem als Abwehr der Mutterrolle äußert. Zugleich reproduziert sie in einer Szene die Stereotype der „Mütterlichkeit“ als quasi „Natureigenschaft der Frau“ (und nimmt so tendenziell ihre Abwehr der Mutterrolle zurück). Als sie spürt, wie sich das Kind in ihrem Bauch bewegt, strahlt ihr Gesicht Glückseligkeit aus, wie in keinem anderen Moment des Films, auch nicht in der Liebesszene mit Jim.

Durch ihre Nachtkleidung wird Jo ebenfalls „unweiblich“ inszeniert. Sie trägt einen Pyjama, der nicht nur keine „weiblichen“ Formen erkennen läßt, sondern auch traditionell die Nachtwäsche von Männern (und Kindern) ist. Später, als sie schwanger ist, trägt sie ein Nachthemd, das sie wie ihre Tagesbekleidung plump und schwerfällig erscheinen läßt.

Auch bei Helen sind drei verschiedene Arten von Kleidung auszumachen:

- vor der Hochzeit mit Peter und nach der Trennung
- während der Ehe
- Nachtkleidung

Anfangs trägt Helen ein enges, modisches Kostüm, einen Mantel mit Pelzbesatz am Kragen und einen Hut. Es gibt zwei Auftritte im öffentlichen Raum mit Peter: in einer Kneipe und in einem Tanzlokal. Zu diesen beiden Anlässen trägt sie ein enganliegendes, dunkles Kleid. Peter weist während des Tanzens darauf hin, daß Helen kein Korsett trägt. Diese Tatsache ist in den 60er Jahren gleichbedeutend mit dem Ablegen der BH’s in den 70er Jahren. Ein Hinweis also auf „sexuelle Befreiung“, die in der bürgerlichen Moral mit sexueller Zügellosigkeit gleichgesetzt wird. Helen ist also keine „asexuelle“ Mutter,

sondern wird durch ihre Kleidung und den Hinweis auf ihre Unterwäsche erotisiert und sexualisiert.

Durch ihre Nachtwäsche wird diese Aussage noch verstärkt. Sie geht nach dem Kneipenbesuch mit ihrem schwarzen Unterrock ins Bett. Durch diese Tatsache werden gleich mehrere Aussagen getroffen. Zuerst einmal verstößt sie gegen hygienische Regeln. Sie geht mit ihrer vermutlich nach Kneipe und Schweiß riechenden Unterwäsche ins Bett. Sie ist unrein im doppelten Sinne. Im hygienischen und im moralischen Sinn. Schwarz steht symbolisch für die Sünde, so wie weiß für die Reinheit steht. Die Unreinheit der Umgebung, des Milieus wird auf Helens Körper projiziert.

Ihre Hochzeit mit Peter und damit ihr sozialer Aufstieg wird auch durch ihre Kleidung angedeutet. Sie trägt neue Schuhe, einen neuen Hut und bekommt von Peter als Hochzeitsgeschenk eine Pelzstola, die für Wohlstand und Reichtum steht.

Während ihrer Ehe trägt sie ein breit gestreiftes Kleid, passend zum Lampenschirm im Wohnzimmer ihres neuen Zuhauses, einen weiten Mantel mit Puffärmeln und einen gerüschten Hut. Alles in allem wirkt sie älter als vorher. Ihre Erotik ist zurückgenommen. Ihr neuer Status als Ehefrau wird dadurch anschaulich gemacht.

Nach der Trennung von Peter trägt sie dieselbe Kleidung wie am Anfang des Films. Sie ist also wieder an ihrer Ausgangsposition angekommen.

Während sich Jos Äußeres im Laufe der Filmhandlung wandelt und damit symbolisch auf die Statuspassage vom Kind zur Frau sowie auf die Übernahme der Frauen- und Mutterrolle verweist, steht Helen am Ende des Films wieder am Anfang. Sie ist für die Repräsentation der Normen einer „guten“ Ehefrau und Mutter ungeeignet.

III. Dann gibt es noch eine dritte, eine symbolische Ebene. Auch hier finden wir die extreme Verschiedenheit von Helen und Jo bestätigt. Die zwei extremsten Formen von „Weiblichkeit“ sind die Heilige und die Hure.

Helen verdient ihren Lebensunterhalt offenbar durch Männerbekanntschaften. Es gibt im Film keinen Hinweis darauf, daß sie arbeitet oder irgendeine Form von Sozialfürsorge in Anspruch nimmt, was 1962 immerhin schon 2,9 Millionen Briten taten[15]. Allerdings sagt ihre Vermieterin gleich am Anfang des Films, daß sie etwas gegen ihre „komischen“ Männerbesuche habe. Auch die Heirat mit Peter ist vor allem ökonomisch motiviert. Da sie

diese ökonomische Sicherheit nicht sucht, um sich als Hausfrau um ihr Kind kümmern zu können, sondern um ihre eigenen Bedürfnisse abzusichern, ist dies nicht nur eine abgemilderte Form von Prostitution, sondern auch ein eindeutiger Verstoß gegen die gängigen Vorstellungen von „Frau-Sein“ bzw. „Mütterlichkeit“.

Jo hingegen wird symbolisch zur Heiligen stilisiert. Es gibt mehrere Hinweise auf eine Ähnlichkeit zwischen ihr und der biblischen Figur der Maria:

- Jos neue Wohnung befindet sich in einer ehemaligen Scheune, die mehrfach als „Stall“ bezeichnet wird.
- Jo erwartet ein Kind. Geoffrey bietet sich als Vater an, ohne an der Zeugung beteiligt gewesen zu sein. Diese Tatsache macht aus den beiden ein keusches, reines („sauberes“) Elternpaar und deutet auf eine „unbefleckte Empfängnis“ hin (auch in den Zeitungsrezensionen wird immer wieder der „saubere Charakter“ ihrer Beziehung betont). Durch die „unbefleckte“ Empfängnis ist diese Beziehung aber auch als außerhalb der Norm stehend und perspektivlos gekennzeichnet.
- Geoffrey hat für das Kind eine Wiege gebaut. Jesus lag als Neugeborenes in einer Krippe, Jos Kind soll in einem umfunktionierten Wäschekorb liegen. In beiden Fällen wird aus seinem profanen Alltagsgegenstand ein Bett für das Kind gebaut.
- Maria hat ihr Kind in einem Stall zur Welt gebracht, auch Jo will ihr Kind in dem sogenannten Stall gebären und weigert sich, in ein Krankenhaus zu gehen.

Auf dem Rummel gehen Helen und Jo mit Peter und einem befreundeten Paar in eine Art Kuriositätenkabinett. Dort werden auf einer Bühne zwei Frauen präsentiert. Die erste ist die „bezaubernde Doreen, ein Weib dessen Schönheit alle Männerherzen höher schlagen läßt“. Die zweite ist ein „erschreckendes Beispiel für die Vergänglichkeit aller Schönheit“. Hier werden zwei Frauen vorgeführt, die symbolisch noch einmal die Gegensätzlichkeit von Helen und Jo kontrastieren sollen. Ihre beiden Gesichter werden immer wieder dazwischen geblendet und zeigen völlig verschiedene Reaktionen. Helen lacht laut mit weit aufgerissenem Mund, Jo hingegen zeigt eher ungläubiges Staunen, wirkt ziemlich distanziert und zum Teil abgestoßen. Auf der Bühne ändert sich das Bild. Die beiden Schaustellerinnen sind zusammen zu sehen. Die „Schöne“ liegt auf dem Kanapee, während sich die „Häßliche“ zu ihr herunterbeugt und ihren Hals umfaßt. Die Ansagerin, die schon

[15] Vgl. GEIßLER, Punkt IV a)

die beiden vorigen Szenen kommentiert hat, sagt dazu: „Hier sehen wir den Vampir wie er sein, äh ihr Opfer erwürgt.“ Diese Szene wiederholt sich später zwischen Jo und Helen fast identisch noch einmal. Jo liegt auf dem Bett, Helen entdeckt den Ring, den Jo von Jim geschenkt bekommen hatte und der an einem Band um ihren Hals hängt. Jo hält schützend ihre Hände darüber, während Helen sich über sie beugt und versucht, ihr den Ring zu entreißen. Helen wirkt ziemlich brutal und ist außer sich. Jo sieht ängstlich aus. Es sieht aus, als würde Helen versuchen, Jo zu erwürgen. Die Szene auf dem Rummel ist erst einige Minuten vergangen, die Bilder sind noch im Kopf, so daß sich den ZuschauerInnen der Vergleich aufdrängt.

Durch die Inszenierung von Helen und Jo als zwei gegensätzliche Extreme, wird die abwesende Norm konstruiert. Helen verkörpert eine schrille, übertriebene und karikierte Form von „Weiblichkeit“, während Jo eine zwar „reine“, aber unvollkommene „Mütterlichkeit“ verkörpert. Diese Unvollkommenheit verweist auf die Norm: Eine Frau, die ihre traditionelle Rolle an der Seite eines Mannes spielt, der seine Ernährerrolle akzeptiert und die sich auf die gemeinsamen Kinder und die Fürsorge für die Familie konzentriert. Genau dies war die Norm, die für die Gewinner des wirtschaftlichen Aufschwungs, die neuen britischen Mittelschichten propagiert wurde.

4. Die Rezeption des Films in der DDR und der Bundesrepublik in den sechziger Jahren

Um die Rezeption des Films in der DDR und der Bundesrepublik zu der Zeit, als der Film gezeigt wurde, wenigstens ansatzweise nachvollziehen zu können, wurden die Artikel der jeweiligen Presse herangezogen. Aus ihnen ist zu entnehmen, wie die Figuren im jeweiligen zeitlichen und politischen Kontext interpretiert wurden.

Die Auswahl der Zeitungsartikel zeigt, daß in der DDR und der BRD tendenziell verschiedene Wertigkeiten gesetzt wurden. Bei einigen Punkten herrschte jedoch Übereinstimmung. Da scheint der Film Wertvorstellungen angesprochen zu haben, die nichts mit dem verschiedenen politischen Hintergrund zu tun haben. Handelt es sich hier um Alltagserfahrungen, die in Ost und West deckungsgleich waren? Oder werden hier vielmehr Wahrnehmungs- und Be-Deutungsweisen angesprochen, die in der abendländischen (patriarchalen) Kultur bis heute anzutreffen sind und die gleichermaßen in kapitalistischen wie sozialistischen modernen Gesellschaften wirksam sind?

Weit auseinander gehen die Meinungen in Ost und West über die Realitätsnähe des Films. Die bundesdeutsche Presse unterstellt dem Film „Effekthascherei“, wohingegen die DDR-Presse einhellig einen westlich-kapitalistischen Gesellschaftspiegel bejubelt.

DDR-Rezeption	**BRD-Rezeption**
• „Sehnsuchtsvoller Epos über das traurige Schicksal junger Menschen im kapitalistischen England, in den trostlosen Arme-Leute-Vierteln in Liverpool. Der Film zeigt nur, was ist. Elend, Not, Hoffnungslosigkeit, aber das ist schon genug bittere, besorgte Anklage gegen Verhältnisse, die einer Jugend so wenig Zukunftsfreude und Optimismus bieten können.“[16] • „Faszinierender bohrender Realismus, der die soziale und moralische Misere in konkreten Schicksalen erlebbar macht. Scharf und mit einem untergründig schwelenden Zorn, der sich zunächst gegen menschliche Verhaltensweisen richtet, tiefer aber noch gegen Verhältnisse, die den Menschen derart verkrüppeln.“[17] • „ [...] zeigt Menschen, die sich aus dem gesellschaftlichen und ökonomischen Druck befreien möchten.“[18] • „Der Ausschnitt gesellschaftlicher Widerspiegelung in diesem Film ist begrenzt. Das kann kaum anders sein, ist er doch den Praktiken imperialistischer Filmmonopole unterworfen. In diesen Grenzen erreicht er jedoch beachtliche Größe, was uns Anlaß ist, seinen Einsatz in unseren Lichtspieltheatern zu begrüßen. Er desillusioniert zumindest Traumfabrik-Vorstellungen von einem angeblich reichen Leben, der Honig, der dort fließt, ist bitter. Der Film wirft Fragen auf durch Menschen, die der Höllenkreis kapitalistischen Daseins verkrüppelte und die deshalb auf der Suche nach Glückseligkeit sind.“[19]	• „ [...] ist zu raffiniert mit Diskussionsstoff vollgestopft, als daß man ihn als extremen Einzelfall akzeptieren kann.“[20] • „Shelagh Delaney hat ‘tief ins Leben gegriffen’ - aber in ein Leben, wie es es sich in Groschenheften und Dreigroschenfilmen spiegelt. ‘Bitterer Honig’ ist das Kuriosum eines geschlossenen Filmwerkes über dessen Gehalt man nicht tiefer nachdenken darf“[21].

Auch über die Ursachen von Jos Entwicklung gibt es verschiedene Spekulationen. Während die westdeutschen Zeitungen Helen die alleinige Schuld zuweisen, tendieren die ostdeutschen Zeitungen zu einer Aufteilung in „subjektive“ Faktoren (Helen) und „objektive“ Faktoren (Gesellschaft).

---

[16] Ein „zorniger“ Film aus England, In: Volkswacht, 7. Juni 1963, Gera

[17] Glückssucher in Liverpool, In: Nationalzeitung, 18. Mai 1963, Berlin (Ost)

[18] Bitterer Honig, In: Liberal-Demokratische Zeitung, 21. Mai 1963, Berlin (Ost)

[19] Wie ein Ruf aus der Dunkelheit, In: Neue Zeit, 25. Mai 1963, Berlin (Ost)

[20] Strunz, Dieter: Jo als rettender Engel, In: Berliner Morgenpost, 21. August 1962, Berlin (West)

[21] Pulst, Rita-Irene: Bohemiens einer Schattenwelt, In: Spandauer Volksblatt, 22. August 1962, Berlin (West)

Shelagh Delaney als Autorin des Drehbuchs findet in Ost und West verschiedene Bewertung. Sie wird in der Westpresse einhellig belächelt, ihre Arbeit wird entwertet und herabgesetzt. Erst unter der Regie eines Mannes (Tony Richardson) konnten danach die unzulängliche Story und die überzogenen Dialoge zum Leben erweckt und glaubhaft werden. Auch in der ostdeutschen Presse findet sie keine angemessene Beachtung. Obwohl angenommen werden muß, daß sie genau dem Ideal der jungen schreibenden Arbeiterin, die ihre Erfahrungen zu Papier bringt, entspricht, wird sie auch hier kaum erwähnt (Nebenbei: auch in der DDR handelte es sich um das Ideal des „schreibenden Arbeiters"!). In einigen Zeitungen wird auch kurzerhand aus der Autorin ein Autor.

DDR	**BRD**
• „Nach dem Bestseller-Stück des [sic!] 23-jährigen Shelagh Delaney"[22]	• „Honig: Tony Richardson und Rita Tushingham. Bitter: Shelagh Delaney. Vielleicht hat die ehemalige Platzanweiserin früher nicht die richtigen Filme gesehen"[23].

Gleiche Meinungen herrschen über Helen als versagende Mutter und „abgetakelte Hure". Sie wird als Feind- und Warnbild reflektiert. Ihr Charakter ist offenbar so eindimensional codiert, daß er von allen RezipientInnen eindeutig entschlüsselt werden kann.

DDR	**BRD**
• „Karikatur einer Mutter"[24] • „ [...] hascht in Kneipen und fremden Betten nach Glücksersatz [...] Leben vertan, verpfuscht [...] heillose Vergangenheit."[25] • „[...] die ihre Liebhaber ebenso häufig wechselt, wie ihre schäbigen Behausungen [...] alternde Kokette, die sich den Männern unterwirft."[26] • „[...] lebenslustig und lebensuntüchtig [...] verdirbt ihrer Tochter das Leben [...] Ursache liegt eher im Charakter als in echter sozialer Notlage."[27] „[...] völlig verantwortungslos, männertoll, genußsüchtig."[28]	• „[...] ein vom Leben und hastigen Lieben schon ausgefranstes gleichwohl noch strotzendes Weib"[29] • „läßt die Verbitterung über ihr Leben an Jo aus"[30]

[22] Ein „zorniger" Film aus England, In: Volkswacht, 7. Juni 1963, Gera

[23] Strunz, Dieter: Jo als rettender Engel, In: Berliner Morgenpost, 21. August 1962, Berlin (West)

[24] Ein „zorniger" Film aus England, In: Volkswacht, 7. Juni 1963, Gera

[25] Glückssucher in Liverpool, In: Nationalzeitung, 18. Mai 1963, Berlin (Ost)

[26] Bitterer Honig, In: Liberal-Demokratische Zeitung, 21. Mai 1963, Berlin (Ost)

[27] Wie ein Ruf aus der Dunkelheit, In: Neue Zeit, 25. Mai 1963, Berlin (Ost)

[28] Anklage und Sehnsucht, In: Die Union, 21. Mai 1963, Dresden

[29] Niehoff, Karena: Bitterer Honig, In: Tagesspiegel, 23. August 1962, Berlin (West)

[30] Pulst, Rita-Irene: Bohemiens einer Schattenwelt, In: Spandauer Volksblatt, 22. August 1962, Berlin (West)

Auch Geoffreys eindimensionale Charakterisierung führt dazu, daß er eindeutige Reaktionen hervorruft: Mitgefühl und Sympathie.

DDR	**BRD**
• „[...] durch Schuldgefühle isoliert“[31] • „[...] von ihr befürchtet er nicht, ausgelacht und verhöhnt zu werden.“[32] • „[...] schüchterner Sonderling, macht ihr das Heim heimelig, macht ihr Mut [...] überschlanker gehemmter Mensch.“[33] • „gehemmter homosexueller Jüngling“[34]	• „[...] ein hochgewachsener, schlacksiger Junge mit einem Kopf eines häßlichen Vogels [...], mit der Scheu eines kleinen Tieres, das anders als die anderen geboren ist, weil man es falsch behandelt hat.“[35] • „homosexueller Jüngling mit Muttergefühlen“[36] • „Der labile Junge spürt: Hier kann er sich bewähren [...] (der abartig veranlagte Junge)“[37]

Jims Rolle wird nicht weiter kritisch reflektiert, er ist nur der Vater des Kindes und derjenige, bei dem Jo etwas Liebe gefunden hat. Über seine Verantwortungslosigkeit herrscht kollektives Schweigen.

DDR	**BRD**
• „[...] aus Sehnsucht nach menschlicher Wärme verbringt sie die Nacht mit dem schwarzen Matrosen“[38] • „[...] gibt sich einer zwar ehrlichen, aber doch vergänglichen Liebe zu einem farbigen Matrosen hin“[39]	• „[...] in die Arme eines jungen schwarzen Schiffskochs. Er gibt ihr ‘a taste of honey’“.[40] • „ein zauberhafter Matrosenneger“[41]

Jo wird übereinstimmend als Verkörperung „des Anderen“ gesehen. Sie wird als häßlich oder zumindest nicht den Schönheitsidealen entsprechend geschildert. Ihre ausweglose Außenseiterrolle wird reflektiert.

DDR	**BRD**
• „[...] die auf der Suche nach ein wenig Wärme, das Glück einer echten, sauberen Freundschaft findet.“[42] • „Die Sucht nach Liebe, Güte und Verstehen ist die Triebfeder ihres Seins“[43]	• „ein Mädchen, alles andere als hübsch“[48] • „[...] ein Gesicht mit denkbar unebenen Zügen mit einer dicken Nase, einem großen Mund, wirren Haaren. Das Mädchen, das auch weder Busen noch Beine als Blickfang anbieten kann, ist vielmehr ein[49]

[31] Glückssucher in Liverpool, In: Nationalzeitung, 18. Mai 1963, Berlin (Ost)
[32] Bitterer Honig, In: Freie Presse Zwickau, 12. Juli 1963, Zwickau
[33] Bitterer Honig, In: Liberal-Demokratische Zeitung, 21. Mai 1963, Berlin (Ost)
[34] Wie ein Ruf aus der Dunkelheit, In: Neue Zeit, 25. Mai 1963, Berlin (Ost)
[35] Jeremias, Brigitte: Bitterer Honig, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. August 1962, Frankfurt/Main
[36] Strunz, Dieter: Jo als rettender Engel, In: Berliner Morgenpost, 21. August 1962, Berlin (West)
[37] Pulst, Rita-Irene: Bohemiens einer Schattenwelt, In: Spandauer Volksblatt, 22. August 1962, Berlin (West)
[38] Glückssucher in Liverpool, In: Nationalzeitung, 18. Mai 1963, Berlin (Ost)
[39] Anklage und Sehnsucht, In: Die Union, 21. Mai 1963, Dresden
[40] Gock, Erwin: Trophäen für eine Zornige, In: Stuttgarter Zeitung, 11. August 1962, Stuttgart
[41] Von inniger Deutlichkeit, In: Der Telegraph, 22. August 1962
[42] Ein „zorniger“ Film aus England, In: Volkswacht Gera, 7. Juni 1963, Gera

• „Jo haßt nun alle Liebe. Sie mag auch das Kind nicht, quält alle, die ihr Gutes wollen. Sie wurde zu oft enttäuscht und schließt sich deshalb nach innen wie auch zu ihrer Umwelt ab.“[44] • „Kritisch und kalt schaut das eben der Schule entwachsene Mädchen auf die Frau, die sich nie mütterlich gegen sie benommen hat [...] Das Mädchen mit einem Ring bleibt mit großen fragenden, oft zornig blickenden Augen zurück. Geht Jo den Weg ihrer Mutter, versumpft sie in dem sie umgebenden Milieu?“[45] • „Fragend und traurig blicken die großen Augen in die Welt, von der sie nichts zu erwarten haben. Sie erlebt von frühester Jugend an Enttäuschung und Demütigung, wird scheu und eigenwillig und gibt doch die Hoffnung nicht auf.“[46] • „Eine Gestalt, wenn auch scheiternd, die so innig überzeugend deutlich macht, daß die Suche nach Glück wesensgemäß ist. Augen voll Verzweiflung und Wahnsinn, fern von konventionellen Schönheitsidealen.“[47]	richtiges kleines Monstrum.“[49]

[43] Glückssucher in Liverpool, In: Nationalzeitung, 18. Mai 1963, Berlin (Ost)

[44] Bitterer Honig, In: Freie Presse Zwickau, 12. Juli 1963, Zwickau

[45] Bitterer Honig, In: Liberal-Demokratische Zeitung, 21. Mai 1963, Berlin (Ost)

[46] Lücke, Hans: Keine Hoffnung für Jo, In: BZ am Abend, 20. Mai 1963, Berlin (Ost)

[47] Wie ein Ruf aus der Dunkelheit, In: Neue Zeit, 25. Mai 1963, Berlin (Ost)

[48] Niehoff, Karena: Bitterer Honig, In: Tagesspiegel, 23. August 1962, Berlin (West)

[49] Pulst, Rita-Irene: Bohemiens einer Schattenwelt, In: Spandauer Volksblatt, 22. August 1962, Berlin (West)

5. Schlußbemerkung

In der west- wie ostdeutschen Rezeption/Kritik wurde der Film „Bitterer Honig“ vorrangig in seiner sozialkritischen Intention wahrgenommen, wobei auch hier die vergeschlechtlichende Dimension des kritischen Blicks auf die britische Wirklichkeit aus der Perspektive „von unten“ kaum thematisiert wurde. Unsere Analyse war vor allem auf die Frage gerichtet, wie - gleichzeitig und ineins mit der Sozialkritik - Normierungen von Geschlechterverhältnissen diskursiviert und indirekt durch die ProtagonistInnen des Films verkörpert werden, die der Prosperität zu Beginn der 60er Jahre entsprachen: die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten und Optionen auf einen steigenden Lebensstandard für breite Schichten wurden verknüpft mit einer (erneuten) Norm-alisierung der (bürgerlichen) Kleinfamilie mit ihrer Rollenteilung in männlichen Ernährer und fürsorgende Hausfrau und Mutter sowie mit Heterosexualität, die ihren Ort in der Ehe hat und in erster Linie auf Reproduktion festgelegt ist.

Wie gezeigt, werden im Film diese - nach der Un-Ordnung von Kriegs- und Nachkriegszeit - verstärkt legitimierten kulturellen Normierungen von Geschlechter-beziehungen und Sexualität indirekt propagiert, indem die ProtagonistInnen des Films durchweg, wenn auch auf differenzierte Weise, Abweichungen von diesen Normen verkörpern, also im Anderssein die Norm bestätigen und reproduzieren. Durchweg, d.h. auch bei den männlichen Figuren, läßt sich eine „Feminisierung“ beobachten, die symbolisch dafür steht, daß keine der männlichen Figuren der intendierten „männlichen“ Norm entspricht und daher auch nicht als Verkörperung eines Ideals von legitimierter „Männlichkeit“ bzw. in der Entwicklung hin zu diesem Ideal gezeigt werden kann.

In zugespitzter Weise trifft dies auch auf Jo und Helen zu, über deren mehrschichtiges Anders-Sein bzw. Außenseitertum eine zeitgemäße, legitimierte Norm von „Weiblichkeit“ konstruiert wird. Beide sind auf ihre Art in mehrfacher Weise „Grenzgängerinnen“. Aber im Unterschied zu vielen Beispielen des „narrativen Kinos“, in denen neue Handlungsmöglichkeiten von Frauen als Grenzüberschreitung lust- und phantasievoll inszeniert werden (um in der Regel am Ende in legitimierten Formen und Normen von „Weiblichkeit“ zurückgenommen und befriedet zu werden), werden die Grenzüberschreitungen von Jo und Helen von vornherein als Bilder der Warnung und Abgrenzung inszeniert. Ganz offensichtlich ist dies bei Helen, die so eindeutig als Karikatur und „schlechte“ Frau/ Mutter inszeniert wird, daß ihre Versuche, soziale Grenzen zu überschreiten und die kulturellen und praktischen Zumutungen der Mutterrolle nicht

anzunehmen, zu keiner Zeit als ernsthaftes Infragestellen kultureller Normierungen und Normalisierungen bzw. als selbstbewußter und legitimer Anspruch verstanden werden können.

Diffiziler wird eine legitime Norm von „Weiblichkeit“ durch Jos Abweichungen und Grenzüberschreitungen konstruiert. Eine Grenzgängerin ist Jo mehrfach: durch ihre Verweigerung, sich nach gängigen Vorstellungen „weiblicher Schönheit“ zu maskieren; durch ihre (außereheliche) Beziehung zu einem Farbigen; durch ihre (asexuelle, d.h. auch: Reproduktion ausschließende) Lebensgemeinschaft mit einem Homosexuellen; durch ihre skeptische bis ablehnende Haltung gegenüber der Mutterrolle. In der Verkörperung durch Rita Tushingham, die der Anti-Typ zur Diva ist und deren ausdrucksvolles Gesicht vor allem als Projektionsfläche für Wünsche und Sehnsüchte hervorragend geeignet ist, wird Jo als Ausnahme, als Abweichung von der Norm überzeugend in Szene gesetzt. Zugleich sind es ihre großen, erwartungsvollen Mädchenaugen, ihre unbestimmte Sehnsucht und ihr passives Warten auf irgendetwas nicht genau Definierbares, was sie trotz aller Abweichungen von der Norm zur „Heiligen“ und zur tendenziellen Verkörperung der legitimen „Weiblichkeit“ geeignet machen. Während für Helen „keine Hoffnung“ besteht, daß sie noch zu einer „ehrbaren“ Frau in akzeptabler sozialer Position werden könnte, weckt Jo in der Verkörperung durch Rita Tushingham bei den ZuschauerInnen den Wunsch, sie möge einen ordentlichen (weißen) Ehemann finden und ihre Tugenden in einer glücklichen Familie zur Geltung bringen. Die soziale Kritik an ihrer hoffnungslosen Außenseiterposition im prosperierenden England ist untrennbar mit der Reproduktion des (bürgerlichen) Familien- und Weiblichkeitsideals verknüpft.

Indem Jo und Helen jeweils auf ihre Weise nicht teilhaben am Aufschwung Englands, verkörpern sie symbolisch auch die Verlierer dieser Modernisierungsprozesse. Diese werden so feminisiert und so zu einer zweitrangigen sozialen Gruppe gemacht.

Schmutz, Armut und Ausweglosigkeit werden an alleinstehenden Frauen festgemacht und aus der Mitte der Gesellschaft an den Rand, in die Elendsviertel verbannt. Mit dieser Verbannung wird gleichzeitig eine Reinigung des „Volkskörpers“ vorgenommen. Die bürgerliche Kleinfamilie bietet Schutz vor dieser Verelendung und wird damit zur Idealnorm erhoben.

Literatur

„Bitterer Honig. Zeugnis vom Hof“, In: Spiegel, Hamburg, 8. August 1962

Anklage und Sehnsucht, In: Die Union, 21. Mai 1963, Dresden

Bitterer Honig, In: Freie Presse Zwickau, 12. Juli 1963, Zwickau

Bitterer Honig, In: Liberal-Demokratische Zeitung, 21. Mai 1963, Berlin (Ost)

Delaney, Shelagh: Bitterer Honig, In: Englisches Theater unserer Zeit, Reinbek bei Hamburg: 1961

Doane, Mary Anne: Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers, In: Weissberg, Liane: „Weiblichkeit“ als Maskerade, Frankfurt/M. 1994

Ein „zorniger“ Film aus England, In: Volkswacht, 7. Juni 1963, Gera

Glückssucher in Liverpool, In: Nationalzeitung, 18. Mai 1963, Berlin (Ost)

Gock, Erwin: Trophäen für eine Zornige, In: Stuttgarter Zeitung, 11. August 1962, Stuttgart

Hillmann, Karl-Heinz: Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart 1994

Jeremias, Brigitte: Bitterer Honig, In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 5. August 1962, Frankfurt/Main

Lücke, Hans: Keine Hoffnung für Jo, In: BZ am Abend, 20. Mai 1963, Berlin (Ost)

Niehoff, Karena: Bitterer Honig, In: Tagesspiegel, 23. August 1962, Berlin (West)

Pulst, Rita-Irene: Bohemiens einer Schattenwelt, In: Spandauer Volksblatt, 22. August 1962, Berlin (West)

Realitäten aus England und USA, In: Die Andere Zeitung, 27. Juni 1963, Hamburg

Strunz, Dieter: Jo als rettender Engel, In: Berliner Morgenpost, 21. August 1962, Berlin (West)

Von inniger Deutlichkeit, In: Der Telegraph, 22. August 1962

Wie ein Ruf aus der Dunkelheit, In: Neue Zeit, 25. Mai 1963, Berlin (Ost)

»Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« - Wie über die ‘Weiblichkeit’ einer Arbeiterin der „sozialistische Mensch“ konstruiert wird

Analyse des Films »Die Legende von Paul und Paula«

Irene Dölling

Einleitung

Ende April 1973 kam der DEFA-Film „Die Legende von Paul und Paula“ in die Kinos der DDR (und wenig später auch in westdeutsche Kinos). Er wurde zu einem der erfolgreichsten, wenn nicht zum erfolgreichsten DEFA-Film überhaupt. Bereits im ersten Jahr hatten in der DDR mehr als drei Millionen Menschen den Film gesehen, er lief in Großstädten wie (Ost-) Berlin monatelang in ausverkauften Häusern[1]. Die Bilder, in denen die Geschichte der Liebe zwischen Paul und Paula erzählt wurde, waren offensichtlich beim Publikum *„gewünschte“* Bilder (vgl. BECHDOLF, 1992, S. 11), sie trafen auf Erwartungen, Wünsche der ZuschauerInnen, die in diesen Bildern augenscheinlich ihren sinnhaften Ausdruck fanden. Die Frage, ob es auch *„erwünschte“* Bilder waren, läßt sich nicht so eindeutig beantworten. Einerseits konnte der riesige Erfolg eines DEFA-Films mit einem Gegenwartsthema (kultur)politisch positiv - als Identifikation des Publikums mit der DDR - gewertet werden[2]; andererseits bereitete es der Parteiführung Kopfschmerzen, daß die Geschichte als Propagierung eines Rückzugs ins Private, eines (hemmungslosen) Auslebens individueller Bedürfnisse unter Hintenanstellung gesellschaftlicher Interessen, eines Zuges zum „Individualismus“ verstanden werden konnte - und zwar als Anspruch nicht einiger weniger

---

[1] 1980 verließ Angelica Domröse die DDR, nachdem die Repressionen für sie nach ihrer öffentlichen Kritik an der Ausbürgerung Biermanns (1976) unerträglich geworden waren. Auch Winfried Glatzeder ging in den Westen. Eine Folge war, daß die „Legende von Paul und Paula“ bis zum Ende der DDR in Kinos bzw. TV so gut wie nicht gezeigt wurde. Dennoch hielt sich die Erinnerung an diesen Film bei vielen Menschen; seit 1989/90 läuft er mit großem Publikumserfolg immer wieder in ostdeutschen Kinos. Wenn Herbert Köfer im Ostdeutschen Rundfunk Brandenburg (ORB) Filme aus der DEFA-Produktion zur Auswahl für den Sonntagabend vorstellt, werden zu Beginn Szenen und Musik aus dem Film eingeblendet usw.

[2] Dies hatte auch einen „materiellen“ Effekt - mit diesem Film schnellten die Zahlen der Kinobesucher wieder in die Höhe, man hoffte, das „Kinosterben“ aufzuhalten (vgl. BLUM 1990, S. 157).

Intellektueller, sondern von Massen[3] und in einer populären Form. Sowohl die „oben“ getroffenen Entscheidungen über Zulassung bzw. Verbot der Aufführung des Films[4], als auch die in der Presse veröffentlichten (offiziellen) Kritiken und Leserstimmen, sowohl die - bereits im Vorfeld der Uraufführung - geführten Diskussionen zwischen den Filmautoren und FilmwissenschaftlerInnen zu ästhetischen Kriterien und politischen Intentionen des Films[5], als auch die späteren filmwissenschaftlichen Interpretationen[6] machen deutlich, daß die „Legende von Paul und Paula“ auf mehrfache und exemplarische Weise auf aktuelle (kultur)politische Auseinandersetzungen und Kämpfe um (legitime) Deutungen von sozialen Entwicklungen verwies:

- Die mit Honeckers Machtantritt 1971 verkündete Politik der „weiteren Entwicklung des materiellen und kulturellen Lebensniveaus des Volkes“ (VIII. Parteitag der SED 1971) brachte nicht allein eine (kurzfristige) Verbesserung der Versorgung mit Konsumgütern. Sie hatte auch zur Folge, daß individuelle Ansprüche - insbesondere auf konsumorientierten, unmittelbaren Lebensgenuß - ein Stück weit Legitimität bekamen. Dies erhöhte aber auch die politischen und ideologischen Schwierigkeiten, diese (legitimierten) individuellen Ansprüche mit dem Ideal des „sozialistischen Menschen“ in Übereinstimmung zu bringen. Schließlich sollte der „sozialistische Mensch“ die gesellschaftlichen über die individuellen Bedürfnisse stellen. Politisch war man mit dem Widerspruch konfrontiert, einerseits (materielle) individuelle Bedürfnisse zu legitimieren und andererseits andere individuelle Ansprüche und Bedürfnisse (nach Demokratie, Freizügigkeit usw.) zu unterdrücken.

---

[3] Einige Jahre zuvor hatte Christa Wolf mit ihrem Roman „Nachdenken über Christa T.“ die eher „intellektuelle“ Variante des Anspruchs auf Individualität und der Eigen-art individueller Bedürfnisse und Wünsche gegenüber der (sozialistischen) Gesellschaft formuliert und heftige Ablehnung seitens der offiziellen Kritik erfahren. Ulrich Plenzdorf, der das Szenarium für den Film „Die Legende von Paul und Paula“ schrieb, hatte 1972 „Die Leiden des jungen W.“ veröffentlicht - ein Gegenwartsstück, in dem der Held - ähnlich wie Paula - seine Ansprüche zu verwirklichen sucht und tragisch endet. Erzählung und (später) Theaterstück waren ein großer Publikumserfolg.

[4] ”Honecker persönlich entschied auch am Tag der Uraufführung im Berliner Kosmos, daß der in der Parteiführung umstrittene Film laufen solle. Was den damaligen Rostocker SED-Chef und späteren FDGB-Vorsitzenden [Harry Tisch] nicht daran hinderte, eine Aufführung in seinem Bezirk zu untersagen.” Siehe: “Protest mit Liebe”, in: Tagesspiegel vom 31.5.93. Siehe ebenso: “Wilder Traum vom privaten Glück”, in: Stuttgarter Zeitung vom 5. August 1993.

[5] Vgl. „Die Legende von Paul und Paula.“ FILMMONOGRAPHIE. Redaktion: Regine Sylvester, Hans Lohmann. VEB DEFA Studio für Spielfilme. Hrsg. Betriebsakademie (vertrauliches Material, Frühjahr 1973)

[6] Z.B. Erika Richter, Alltag und Geschichte in DEFA-Gegenwartsfilmen der siebziger Jahre. Filmwissenschaftliche Beitrage H. 1/1976

- Anfang der 70er Jahre war in der DDR eine neue Generation der Intelligenz- und Funktionärsschicht herangewachsen, die sich in ihren Normen und Wertvorstellungen von den „Aktivisten der ersten Stunde“ unterschied. Für die neue Generation waren es weniger die kommunistischen Ideale (wie für die „Alten“, die dafür oftmals Opfer gebracht hatten und verfolgt worden waren), die sie zum Aufstieg in die politische Elite motivierten, als vielmehr Hoffnungen auf Privilegien, Zugang zu knappen materiellen und kulturellen Ressourcen usw. Diese Verschiebungen wurden als Entstehen einer „neuen Kleinbürger- und Spießermoral“ wahrgenommen. Die alte Funktionärselite brachte mit diesem Terminus ihr Befremden über den „Materialismus“ der Jungen und ihre mangelnde Hingabe an „die Sache“ zum Ausdruck; für die „einfachen Leute“ stand er für die Anmaßung von Privilegien, die gegen das Prinzip sozialer Gleichheit verstieß. In Kunstwerken wurden an dieser „neuen Kleinbürger- und Spießermoral“ (verhaltene) Kritik geübt.
- Die fehlende politische Öffentlichkeit hat nicht erst in den 70er Jahren in der DDR zu einer Überfrachtung der Künste mit politischen Funktionen geführt und zwar von seiten der Funktionäre ebenso wie von seiten der Rezipienten. Künstler hatten beständig zu balancieren zwischen den Anforderungen (und der Zensur) der Kunstpolitik und der von ihr verkündeten offiziellen künstlerisch-ästhetischen Doktrin (sozialistischer Realismus) einerseits, ihrem eigenen künstlerischen Anspruch und ihren gesellschaftskritischen Intentionen andererseits. Anfang der 70er Jahre schlugen sich die sozialen Veränderungen u.a. auch in kunsttheoretischen und kunstpolitischen Debatten um den „Realismus“ künstlerischer Produktion, um die Subjektivität der Rezipienten, die Spezifik „künstlerischer Abbildung von Wirklichkeit“ usw. nieder[7].

Die anhaltenden Auseinandersetzungen um die „Legende von Paul und Paula“ zeigten, daß der Film direkt und indirekt „Zeitzeichen“ ansprach und Stellungnahmen provozierte. Viele ZuschauerInnen bekundeten in Leserbriefen und Diskussionen ihre Sympathie mit Paula und ihrem Lebensanspruch („Alle lieben Paula“), was noch dadurch verstärkt wurde, daß sich Angelica Domröse, die mit diesem Film zu einer der prominentesten DDR-

[7] Carows und Plenzdorfs Bemühungen, ihre Auffassung von Kunst abzugrenzen einerseits von Vorstellungen (und Kunstwerken), die auf die „Bebilderung“ abstrakter Ideale hinausliefen und andererseits von einem „dokumentarischen Realismus“, der Kunst als Ab-Bildung von Wirklichkeit versteht, die der Phantasie, der Verfremdung, Überhöhung, dem „Ko-Fabulieren“ des Zuschauers (RICHTER 1974, S. 153) keinen Raum läßt, sind ein Ausdruck dafür (vgl. FILMMONOGRAPHIE 1973).

Filmschauspielerinnen wurde, mit Paula identifizierte[8]. Die Musik der Rockgruppe „Die Puhdys“ sowie die Zitate „westlicher“ Jugendkultur im Film (Kleidung, lange Haare) taten ein übriges, daß viele ZuschauerInnen in der Filmgeschichte ihre eigenen Wünsche und Ansprüche repräsentiert fanden.

Die Kritiken in der DDR-Presse waren in ihrer Meinung über den Film polarisiert. Während die einen (vielleicht auch in unausgesprochener Distanzierung von „offiziellen“ Verlautbarungen in der Parteipresse) den Film eher als Liebesgeschichte, herzzerreißende Romanze mit „Gefühl fürs Sinnliche“ priesen und des Lobes voll waren für Paulas Lebenslust, Erotik und bedingungslose Identifikation mit „der Liebe“, hoben die anderen eher warnend den Zeigefinger. Für die "JUNGE WELT", die Zeitung des Jugendverbandes „Freie Deutsche Jugend“, z.B. waren "die Lebensansprüche der Hauptfiguren zwar für die sinnliche Liebeserfüllung ausführlich gestaltet, aber darüber hinausreichende andere menschliche Anforderungen und Hoffnungen werden kaum berührt"[9]. Diesen Verstoß gegen die idealen Vorstellungen von der „sozialistischen Persönlichkeit“ merkte auch das „NEUE DEUTSCHLAND“ kritisch an. Zwar wird auch hier „die Gestalt der Paula in ihrer starken emotional berührenden Kraft“ lobend hervorgehoben, aber im Zentrum der Kritik stehen die „schwachen Momente“ des Films, die nach Meinung des Rezensenten „schon im Szenarium, in einigen ästhetisch ungenauen sozialen Konturen, in konstruierten Konflikten“ liegen[10]. Die Schwachstellen werden genauer benannt: es sind die „Zeichen der Isolation von der Gesellschaft“, die sich nicht zuletzt darin äußern, daß für Paula und - beeinflußt durch Paula - auch für Paul „biologische Interessen“ im Vordergrund stehen, es, mit anderen Worten, den ProtagonistInnen des Films an Engagement für „die Sache“ fehlt. Verklausuliert wird auch der Tod Paulas bemängelt. Zwar wird nicht mehr offen und grundsätzlich - wie noch einige Jahre zuvor in der Kritik an Christa Wolfs „Nachdenken über Christa T.“ - der Tod einer Figur als dem sozialistischen Realismus unangemessen abgelehnt, aber indirekt doch einer „Heldin“ wie Paula abgesprochen: „In einer Beratung im Präsidium des Verbandes der Film- und

---

[8] In einem Interview mit der Wochenschrift „Die Zeit“ (Ausgabe vom 29.3.1974) wird Angelica Domröses Position zur Figur der Paula so wiedergegeben: „Sie sagt, sie sei Paula. Wo sie es nicht sei, wolle sie es werden. So vital, so spontan, so lebenslustig. Eine Frau, die niemals kapituliere. So phantasievoll.“

[9] Paula ringt um ihre große Liebe, in: Junge Welt vom 3. April 1973.

[10] Die Legende von Paul und Paula, In: Neues Deutschland, Berliner Ausgabe vom 3.3.1973

Fernsehschaffenden wurde kürzlich formuliert (!), der Tod im Kunstwerk brauche große Gründe und müsse schon, wenn er bemüht werde, von gesellschaftlichem Belang sein“[11].

In den Kritiken der westdeutschen Presse wurden eher mit dem Hinweis auf eine Liebesgeschichte, wie sie sich im Westen nicht anders hätte abspielen können, die Gemeinsamkeiten von West- und Ostdeutschen betont. Die meisten der Pressestimmen zeichneten sich durch ziemliche Unkenntnis der Lebensbedingungen in der DDR aus. Auf ihre Weise traf dies auch auf die einzige feministisch orientierte Filmkritik zu, die in der „Legende von Paul und Paula“ eine „frauenverachtende Schnulze aus der DDR“ sah (SANDER/SCHLESIER 1974, S. 2). Ganz im Stil der Frauenforschung der 70er Jahre richtete sich ihr kritisch-analytischer Blick auf patriarchale Denkmuster der Autoren und der Kamera, ohne weder die Figuration von Geschlechterverhältnissen im „realen Sozialismus“ noch konkrete Lebenszusammenhänge von Frauen in der DDR, noch die Kontextabhängigkeit der Konstruktionen von „Weiblichkeit“ im Film angemessen in den Blick zu nehmen.

In der folgenden Analyse wird auf diese Interpretationen und Auseinandersetzungen der 70er Jahre nicht weiter eingegangen - sie sind hinreichend dokumentiert. Im Zentrum der Analyse soll vielmehr - mit dem Wissen der 90er Jahre - die Frage stehen, wie über die „Weiblichkeit“ Paulas (und in der Verkörperung durch Angelica Domröse) der Anspruch auf individuelles Glück gegen die verordnete und idealisierte Unterordnung individueller unter gesellschaftliche Interessen diskursiviert und gesellschaftskritisch „ins Recht gesetzt“ und gleichzeitig (versinnbildlicht durch Paulas Tod) zurückgenommen, „befriedet“ wird.

Teil I

1. Rekonstruktion und Bedeutungsebenen der Filmhandlung

Inhaltswiedergabe

Paul und Paula leben in einem Ostberliner Viertel und kennen sich schon seit längerem vom Sehen. Paula arbeitet als Ungelernte in der Flaschenannahme einer Kaufhalle. Sie hat zwei Kinder von zwei verschiedenen Männern, die sie in einer wenig komfortablen Altbauwohnung allein großzieht. Paula hat bisher wenig gute Erfahrungen mit ihren Männern gemacht, aber das hat ihrer Sehnsucht nach der „großen Liebe“, nach der Erfüllung ihres unbedingten

[11] Ebenda.

Glücksanspruchs keinen Abbruch getan. Konfrontiert mit den Belastungen einer berufstätigen, alleinerziehenden Mutter steht Paula kurz davor, in eine Vernunftehe mit dem wohlhabenden, aber ältlichen und unattraktiven Reifensaft einzuwilligen. Doch vorher möchte sie noch einmal ”ein Faß aufmachen, und kein kleines”.

Paul, ein Ministeriumsmitarbeiter mit Karrierechancen, wohnt gegenüber im Neubau. Er ist verheiratet mit der schönen Ines, deren Eltern (wohlhabende) Karussell- und Schießbudenbesitzer waren. Paul hat Ines auf dem Rummel kennengelernt - just an dem Abend, an dem Paula dort Collie, den Vater ihres zweiten Kindes traf. Paul, damals noch Student, hat unterdessen eine Familie gegründet und ist auf dem besten Wege „nach oben“. Nach schwierigem Anfang - bei einem Urlaub von der Armee fand er seine Frau mit einem Liebhaber vor - hat er sich mit Ines arrangiert: er hat „rangeklotzt“, seiner Familie ein behagliches Zuhause im komfortablen Neubau geschaffen und gegenüber den spießigen, vor allem auf Konsum orientierten Lebensansprüchen seiner Frau resigniert.

Eines Abends treffen sich Paula und Paul in einer Diskothek - sie mit dem Vorsatz, „ein Faß aufzumachen“, er auf der Flucht vor seinem miefigen Zuhause, das durch die Anwesenheit seiner Schwiegereltern noch unerträglicher ist. Sie verbringen eine romantische Liebesnacht in Pauls Refugium - eine Garage, in der er in der Freizeit an einem Oldtimer bastelt. Während es für Paula keinen Zweifel gibt, daß Paul „der Richtige“ ist und sie mit ihm ihre „große Liebe“ notfalls auch auf Kosten anderer leben will, möchte Paul die Affäre eher nach kurzer Zeit beenden, weil er sich in seiner Stellung keinen Skandal und keine Scheidung leisten zu können glaubt. Paula kämpft um ihre Liebe und gibt diesen Kampf erst auf, als ihr Sohn tödlich verunglückt - was sie als Zeichen für die Unrechtmäßigkeit ihres Anspruchs deutet.

Nun aber ist es Paul, der um ihre Liebe kämpft. Er belagert Paulas Wohnung, drängt sich eifersüchtig in die wiederbelebte Beziehung zu Reifensaft und vernachlässigt seine dienstlichen Verpflichtungen. Nach einem letzten, vergeblichen und nur durch Druck seiner Kollegen zustandegekommenen Versuch, seine Ehe zu retten, verschafft er sich mit einer Axt und unter dem Beifall von Paulas Mitbewohnern Eintritt zu Paulas Wohnung. Es kommt zur Versöhnung, Paul lebt fortan mit Paula in ihrer Wohnung. Paula stirbt bei der Geburt ihres gemeinsamen Kindes. Im Schlußbild sehen wir Paul in einer Neubauwohnung, in Paulas altem Bett, in seinen Armen schlafen sein Sohn aus der Ehe mit Ines und Paulas Kinder.

Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation

Die Geschichte der Liebe zwischen Paul und Paula wird als eine „Legende“ erzählt. Regisseur Heiner Carow und Szenarist Ulrich Plenzdorf haben in Gesprächen mit FilmwissenschaftlerInnen (FILMMONOGRAPHIE 1973) verschiedene Gründe genannt, weshalb sie sich für eine Filmerzählung in Legendenform entschieden haben:

- Die Legende ermöglicht gegenüber einer Erzählform im Stil des „dokumentarischen Realismus“ eine künstlerische Überhöhung und gibt Raum für die ZuschauerInnen, die Geschichte als Reflexionsangebot ihrer eigenen Erfahrungen zu nutzen[12].
- Die Legende erzählt nicht, wie es „wirklich“ war, sondern wie ein Vorgang in der Erinnerung geblieben und von Generationen weitergegeben (also auch typisiert und stereotypisiert) wird. Carow: „Später müßten sich die Leute erzählen: Da war einer, der hatte eine so geliebt, daß er ihr die Tür eingeschlagen hat, weil er zu ihr mußte. Oder da war eine, die wollte lieber sterben, als das Kind nicht von ihm bekommen. Das sind Elemente, wie sie durch Generationen möglich sind“ (FILMMONOGRAPHIE 1973, S. 3).
- Die Legende ist traditionell eine Märtyrer- und Heiligengeschichte, d.h., sie hebt vom Profanen, Gewöhnlichen ab. Der Film beruht, wie Plenzdorf ausdrücklich betont, auf einer authentischen Geschichte, aber erst durch ihre Erhöhung zur Legende (den „Märtyrer“tod Paulas) erhält sie eine Spannung, die für die ZuschauerInnen sinnstiftend sein kann. „Die Geschichte ist bis zu einem bestimmten Punkt authentisch. Nur, wenn man sie so erzählt hätte, wie sie tatsächlich verläuft, wäre sie absolut deprimierend gewesen, deprimierender als es Paulas Tod ist. Sie geht so aus, daß sie Reifensaft geheiratet hat. Das finde ich hoffnungsloser als unseren Schluß, der die Sache überhöht“ (FILMMONOGRAPHIE, a.a.O., S. 34).

---

[12] Carow betont, daß Plenzdorf erst relativ spät in der Arbeit am Szenarium vorschlug, Paula solle am Ende sterben. „So kamen wir auf die Legende. Legenden berichten über Leute, die zumeist tot sind. Die sich möglicherweise so verhalten haben, wie jeder es sich individuell vorstellt. Mir gefiel vorher der Schluß einfach nicht. ‘Und wenn sie nicht gestorben sind...’, d.h. wir hätten dann nur einen ironischen Schluß gehabt. Wenn man sagt: ‘Von nun an sind sie aber für die Zeit ihres Lebens glücklich’. In dieser Aussage kann eine ungeheure Lüge sein“ (FILMMONOGRAPHIE 1973, S. 3). Plenzdorf hebt vor allem die künstlerischen Möglichkeiten dieser Erzählweise hervor: „Das Wort ‘Legende’ gibt eigentlich nichts weiter an, als den Unterschied unserer Erzählweise zu dem, was tatsächlich normalerweise vor sich geht“ (ebenda, S. 34). Er hat darauf hingewiesen, daß der Titel „mindestens doppeldeutig“ ist - also sowohl auf Unwahrscheinliches anspielt als auch auf die Differenz zwischen „Kunstkonflikten“ (Lohmann, ebenda, S. 35) und den Widersprüchen in einer Gesellschaft, die in „Kunstkonflikten“ zwar verhandelt und gedeutet werden, mit ihnen aber nicht identisch sind.

Es wird zu zeigen sein, daß erst durch diese „Überhöhung“ Bedeutungsebenen in die Geschichte der Liebe zwischen Paul und Paula integriert werden (können), die weit über die Liebesgeschichte (und sicher auch die bewußten Intentionen der Filmautoren) hinausgehen.

Bevor diese Bedeutungsebenen näher beschrieben werden, sollen zunächst noch einige Definitionen des Begriffs „Legende“ aus Wörterbüchern und Lexika festgehalten werden, auf die in der weiteren Analyse zurückzukommen ist.

Während Carow und Plenzdorf im Gespräch mit den FilmwissenschaftlerInnen einen eher vagen Begriff verwenden und nur durch beteiligte Gesprächspartner darauf hingewiesen werden, daß es sich bei Legenden um Heiligen- bzw. Märtyrergeschichten handelt, werden in Rezensionen und theoretischen Arbeiten Definitionen mitgeliefert. Nach Sander/Schlesier ist „eine Legende [...] laut Lexikon eine Erzählung in volkstümlich-lehrhafter Form. Der Inhalt ist oft die Lebensgeschichte eines Heiligen. Ein wahrer Kern wird fantasievoll ausgeschmückt“ (SANDER/SCHLESIER, a.a.O., S. 9). Harry Blunk zitiert eine Definition von H. Rosenfeld: „[...]Legende wird zur Bezeichnung der literarisch fixierten Heiligen-Vita überhaupt. Im 15. Jahrhundert wird ‘Legende’ auch freier zur Bezeichnung eines nicht recht beglaubigten Berichtes, im 16. Jhd. mit der Nebenbedeutung einer unglaubhaften und unwahrscheinlichen Erzählung ... gebraucht... (...)“ (BLUNK 1984, S. 250).

In „Meyers Neues Lexikon“ , das in den 60er Jahren in der DDR erschien, wird Legende folgendermaßen definiert: „1. unverbürgte, sagenhafte Erzählung; 2. Form der kurzen, volkstümlichen religiösen Erzählung in Vers oder Prosa aus dem Leben von Heiligen und Märtyrern oder Wunderbericht, eine tendenziös-belehrende oder erbauliche, mystische Schilderung <u>im Sinne einer jeweiligen religiösen Gemeinschaft</u>“ (MNL Band 5, 1962 - Unterstreichung von mir.- I.D.).

Der Film verknüpft folgende Erzählstränge bzw. Bedeutungsebenen miteinander:

1. Die Geschichte der Liebe zwischen Paul und Paula, der Hindernisse und Schwierigkeiten, die die beiden überwinden müssen, um zueinander zu kommen. Diese Geschichte wird im Film als Legende erzählt - sozusagen aus der Perspektive derer, die sich an dieses (historische) Ereignis erinnern. Das, was im Gedächtnis geblieben ist, ist einerseits auf „Wesentliches“ zusammengeschnurrt und andererseits auf wunderbare Weise überhöht: Einzelheiten, Besonderheiten der Geschichte sind vergessen, geblieben sind die phantastisch überhöhten Erinnerungen daran, wie die Macht „Liebe“ die beiden unabwendbar erfaßte und sie zu unglaublichen Dingen hinriß. Was „durch Generationen

möglich ist“ (Carow), das ist, so erzählt diese Geschichte, die Weitergabe des Glaubens an die magische, schöpferische, alle Grenzen sprengende oder ignorierende Kraft „der Liebe“. Die „jeweilige religiöse Gemeinschaft“, in deren Sinn hier eine Geschichte erzählt wird, ist in diesem Fall die (säkularisierte) Gemeinschaft derer, die die kulturellen Grundmuster moderner Gesellschaften als selbstverständliche (d.h. quasi „religiöse“) reproduzieren.

2. Verknüpft mit der legendären Liebesgeschichte ist die Geschichte einer jungen Frau, die ihr konkretes Leben in der DDR der 70er Jahre lebt - mit den für diese Zeit charakteristischen Veränderungen, Möglichkeiten und Begrenzungen, idealen Vorstellungen eines sinnerfüllten Lebens und realen Lebensbedingungen. Diese Geschichte wird realistisch erzählt, und hier sind im wesentlichen auch die gesellschaftskritischen Momente des Films verortet. In einer sozial genauen Darstellung der Lebensumstände einer ungelernten Arbeiterin und Alleinerziehenden werden die Beschränkungen und Belastungen thematisiert, die - jenseits allen Emanzipationsgeredes - von berufstätigen Müttern abverlangt werden und wird die Kluft sichtbar, die zwischen dem propagierten Ideal der „allseitig entwickelten Persönlichkeit“ und den Einseitigkeiten und Entfremdungen dieses Arbeiterinnenlebens liegt. Paulas Anspruch, mehr vom Leben haben zu wollen, als den ewigen Kreislauf von arbeiten, Kinder versorgen und schlafen, entlarvt das Ideologische im Bild des „schreibenden“, d.h. gebildeten, seine Freizeit für die Ausbildung und Befriedigung höherer, geistiger Bedürfnisse nutzenden „Arbeiters“[13], das neben seiner Geschlechtsblindheit auch blind ist für den „Notwendigkeitsgeschmack“ (Bourdieu) derer, die mit ihrer Arbeit gerade ihre existentiellen Bedingungen sichern können. Daß Paula ihren Lebensanspruch an einem sehr traditionellen Bild der Liebe festmacht, die ihre Vollendung in der Familie findet, kann in diesem Kontext auch als Distanzierung der Autoren des Films von gängigen Idealen des politisch bewußten, gesellschaftlich engagierten, eher asketischen als genießenden „sozialistischen Menschen“ gelesen werden.

   Zugleich ist Paula unverkennbar ein „Kind der DDR“ - ihr Selbstbewußtsein, die Selbstverständlichkeit, mit der sie erwerbstätig ist und ihre Kinder auch ohne Väter großzieht, sind Ausdruck auch von Veränderungen in den Geschlechterverhältnissen und ihren Normierungen in der sozialistischen Gesellschaft. Die Autoren des Films machten eine „emanzipierte“, selbstbewußte junge Frau zur Heldin ihrer Filmgeschichte. Zugleich

[13] Der „schreibende Arbeiter“ war insbesondere in den 60er Jahren der Typus, der in idealer Weise die Merkmale der „sozialistischen Persönlichkeit“ als Angehöriger der „herrschenden Klasse“ repräsentierte.

zeigten sie sie, anders als zur gleichen Zeit entstandene DEFA-Filme, nicht als eine soziale Aufsteigerin, die die Bildungsmöglichkeiten der DDR genutzt hat (und insofern der propagierten Norm entspricht), sondern als ungelernte Arbeiterin. Die Filmautoren konnten so Differenzen zwischen Ideal und Wirklichkeit des „sozialistischen" Alltags veranschaulichen, die von den ZuschauerInnen als Bestätigung ihrer eigenen Erfahrungen wahrgenommen werden konnten.

3. Schließlich wird Paulas Lebensanspruch: hier und heute leben und die Sehnsucht nach einem glücklichen und „guten" Leben nicht erst „später", in ferner Zukunft befriedigen zu wollen[14], ein erfülltes Leben an privatem Glück und nicht an der Hingabe an eine „Sache" festzumachen, als berechtigt, realisierbar bzw. egoistisch, utopisch diskursiviert - und zwar nun nicht allein als individuellen Anspruch Paulas, sondern im Kontext der Möglichkeiten und Ziele der sozialistischen Gesellschaft. Verknüpft mit Paulas selbstbewußter und unbändiger „Weiblichkeit" (hier vor allem Sexualität) hat dieser unbedingte, fordernde Anspruch symbolisch auch etwas Bedrohliches, die Ordnung sprengendes. Interessanterweise wird dieses Bedrohliche in der Filmgeschichte nicht durch die Umkonstruktion von Paulas „Weiblichkeit" (wie etwa Hanna Holbergs „Weiblichkeit" in „Die große Liebe") gebändigt und geordnet, sondern indem Paul sich ändert (d.h. seine „Männlichkeit" um einige sozial akzeptierte und gewünschte Eigenschaften ergänzt wird). Das, was Paula(s „Weiblichkeit") in ungebändigter, potentiell bedrohlicher Form repräsentiert, ist in Pauls umkonstruierter „Männlichkeit" in eine geordnete und damit positive Form gebracht. Paul wird so zum Repräsentanten des „allseitigen", ganzheitlichen sozialistischen Menschen (die Erbauer des Sozialismus sind männlich) und Paulas Tod bringt auf dieser Bedeutungsebene nicht etwas Ungewöhnliches in die Filmgeschichte, sondern ist ein notwendiges Moment in der Konstruktion einer Ordnung, in der Paulas unbedingter, genußorientierter Lebensanspruch nicht negiert, sondern „befriedet" wird. „Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul" hat Heiner Carow diesen - von ihm sicher nicht bewußt intendierten Effekt - in einem Interview treffend auf den Begriff gebracht[15].

---

[14] „So wie wir heute arbeiten, werden wir morgen leben." - dies war eine der Losungen (der Textilarbeiterin Frieda Hockauf in den Mund gelegt), mit denen „die Erbauer des Sozialismus" zu Arbeitsleistungen angespornt werden sollten. Erst mit Honeckers Machtantritt änderte sich dies: Nun sollten bessere materielle und kulturelle Lebensbedingungen zu größeren Arbeitsleistungen motivieren.

[15] In: „Die Zeit" vom 29. März 1974

Bevor das Figurenensemble näher beschrieben wird, soll in einem Exkurs auf die ökonomische, politische und soziale Situation in der DDR anfangs der 70er Jahre, auf charakteristische Merkmale der Situation von Frauen und allgemeiner von Geschlechterverhältnissen in dieser Zeit eingegangen werden.

2. Exkurs: Die DDR Anfang der Siebziger

Die frühen siebziger Jahre sind die Zeit, in der die DDR ihr „kleines Wirtschaftswunder“ erlebte. Nach den mühseligen Anfängen, nach dem Krieg eine leistungsstarke Industrie aufzubauen, was durch Reparationsleistungen und Demontagen im Osten Deutschlands und die, durch die Teilung hervorgerufene, ungünstige Wirtschaftsstruktur zusätzlich erschwert wurde, „konnte die DDR in den sechziger Jahren den Produktivitätsrückstand (zur Bundesrepublik Deutschland - I.D.) verringern“, und es verbesserte sich spürbar der Lebensstandard der Bevölkerung (DAS WAR DIE DDR 1993, S. 71). Ende der fünfziger Jahre wurden die Lebensmittelkarten abgeschafft und eine sich entwickelnde Konsumgüterindustrie bot zunehmend Waren an, die - auch durch die Werbung des Westfernsehens begehrt und erträumt - zu Symbolen eines „modernen“ Lebensstandards wurden (z.B. Fernseher, Kühlschränke). Das seit 1963 eingeführte Neue Ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft (NÖSPL) schränkte die zentrale Planung und Leitung (und die Orientierung auf Bruttoproduktion) zugunsten der betrieblichen Eigenverantwortung und stärkerer wirtschaftlicher Interessen der Betriebe (also auch eher an Qualität und Nachfrage orientiert) ein. Der Anteil des Nationaleinkommens, der für Akkumulationen eingesetzt wurde, stieg bis 1970 auf 29% - das war die höchste Rate in der Geschichte der DDR überhaupt (DAS WAR DIE DDR, a.a.O., S. 71). Politisch war die Reformphase des NÖSPL begleitet einerseits von (vorsichtigen) politischen Öffnungen (größere Offenheit in den Medien, „demokratische“ Diskussion von Maßnahmen usw.), andererseits von kulturpolitisch so restriktiven Ereignissen wie das 11. Plenum des ZK der SED (1965), das u.a. zum Verbot solcher DEFA-Filme wie „Das Kaninchen bin ich“ oder „Die Spur der Steine“ führte. Obwohl das Reformprogramm schon bald zugunsten einer Wiederbelebung der zentralisierten Planwirtschaft verwässert wurde und durch die Rohstoff- und Energiekrise Anfang der 70er Jahre zusätzlich Rückschläge erfuhr, waren seine Auswirkungen auf den Lebensstandard noch bis in die ersten Jahre des siebenten Jahrzehnts spürbar. Erich Honecker, der 1971 Walter Ulbricht an der Parteispitze ablöste, verabschiedete das NÖSPL ziemlich schnell.

Zugleich verkündete er auf dem VIII. Parteitag der SED (1971) mit der „Hauptaufgabe“, daß es künftig (stärker noch als bisher) um die „Verbesserung der materiellen und kulturellen Lebensbedingungen“ auf der Grundlage eines hohen Wirtschaftswachstums gehen werde. Während Ulbricht die Erhöhung des Lebensstandards an die Effektivität der Wirtschaft band (was auch immer eine zeitliche Verzögerung der Auswirkungen wirtschaftlicher Effektivität auf den Lebensstandard einschloß), setzte Honecker auf verbessertes Angebot und umfangreiche Sozialleistungen als Anreiz für erhöhte und verbesserte individuelle Leistungen in der Wirtschaft (vgl. ebenda, S. 74). Die Folgen zeigten sich erst später: Es wurde mehr verbraucht, als produziert wurde, was zu wachsender Auslandsverschuldung und „Leben von der Substanz“ führte. Zudem trat der erhoffte Effekt nicht ein, „im Gegenteil: die Zunahme sozialer Sicherheit, die nicht eigens erarbeitet werden mußte, wirkte langfristig negativ auf die Leistungsmotivation“ (ebenda, S. 75).

Anfang der 70er Jahre war davon jedoch noch nichts zu merken: Was die Bevölkerung wahrnahm, war ein verbessertes Warenangebot und sie nahm die propagierte „Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik“ als politische Legitimierung ihrer (meist am westlichen Standard ausgerichteten) Konsumbedürfnisse. Anfang der 70er Jahre startete auch das Wohnungsbauprogramm, mit dem die „Wohnungsfrage als soziales Problem“ bis 1990 gelöst werden sollte. Im Vergleich zu den vorhergehenden Jahren waren für die 70er und 80er Jahre „echte Leistungssteigerungen im Wohnungsbau“(HÖLDER 1992, S. 259) zu verzeichnen, die zu einer „partiellen Verbesserung der Wohnsituation“ (ebenda) führten. Wurden einerseits moderne, in industrieller Plattenbauweise errichtete Häuser (bzw. Viertel) in beachtlicher Zahl (aber oft mangelnder Qualität) errichtet, verfiel zur gleichen Zeit ein großer Teil der Altbausubstanz - eine Entwicklung, die in den 80er Jahren zur Verslumung z.B. von Vierteln in Großstädten wie Leipzig oder Halle führte.

1972 wurden die noch „verbliebenen kleinen und mittleren privaten, halbstaatlichen und genossenschaftlichen Betriebe“ enteignet und verstaatlicht. „Diese Relikte überkommener Eigentumsverhältnisse waren Dogmatikern aus ideologischen Gründen ein Dorn im Auge. Der Sozialneid tat ein übriges“ (ebenda, S. 76). Die Autoren von „DAS WAR DIE DDR“ verweisen in diesem Zusammenhang darauf, daß egalitäre Vorstellungen in der Bevölkerung verbreitet waren (was auch, wie unten noch zu erläutern ist, Auswirkungen auf die Geschlechterverhältnisse hatte).“In der stark egalitär ausgerichteten Bevölkerung stieß die Restverstaatlichung auf ein gewisses Verständnis, verfügten die letzten privaten und

halbstaatlichen Unternehmer doch durchschnittlich über das vierfache Einkommen der Arbeiter und Angestellten“ (ebenda) - und, so wäre hinzuzufügen, auch über Produkte bzw. Dienstleistungen, die oftmals Mangelware waren.

Honecker hatte seinen Machtantritt auch mit einem kulturpolitischen Versprechen verbunden. „Wenn man von der festen Position des Sozialismus ausgeht, kann es meines Erachtens auf dem Gebiet von Kunst und Literatur keine Tabus geben. Das betrifft sowohl die Fragen der inhaltlichen Gestaltung als auch des Stils - kurz gesagt: die Fragen dessen, was man künstlerische Meisterschaft nennt“ (VIII. Parteitag der SED, zitiert nach „DAS WAR DIE DDR“, a.a.O., S. 150). Eine gewisse Liberalisierung der Kultur- und Kunstpolitik, der eine großzügigere Jugendpolitik korrespondierte (was in der Freizügigkeit während der Weltfestspiele 1973 in Berlin beredten Ausdruck fand), führten auch unter den Intellektuellen und der jungen Generation zu einer Loyalität gegenüber dem politischen System bzw. zu Hoffnungen auf einen „reformierten Sozialismus“, die freilich spätestens mit der Ausbürgerung Biermanns im November 1976 als Illusion erkennbar wurden.

Anfang der 70er Jahre setzte sich in der DDR auch das „‘neue Paradigma’ von Familien- und Bevölkerungspolitik“ (TRAPPE 1995, S. 65) durch, das Frauen- und Familienpolitik auf eine neuartige Weise miteinander verband und in der Frauenpolitik andere Akzente als in den vorhergehenden Jahren setzte. In den 50er und 60er Jahren waren die Förderung der Frauen und die Gleichstellungspolitik wesentlich durch den permamenten Arbeitskräftemangel beeinflußt. D.h., es wurden zunächst weibliche Arbeitskräfte geworben, die „angelernt“ wurden, um den Mangel an (männlichen) Facharbeitern in den ersten Nachkriegsjahren und später die nach dem Westen abwandernden Fachkräfte zu ersetzen. Mit dem einheitlichen sozialistischen Bildungssystem (1965), das für alle Kinder (mindestens) den Besuch der zehnklassigen Polytechnischen Oberschule vorsah und dem sich in den 60er Jahren abzeichnenden Bedarf an qualifizierten weiblichen Arbeitskräften, verlagerte sich der Schwerpunkt auf die fachlich qualifizierte Berufsausbildung von Frauen. In einer seit Anfang der 60er Jahre einsetzenden „Qualifizierungsoffensive“ (TRAPPE, a.a.O., S. 64) wurden eine Reihe von Maßnahmen ergriffen, um Frauen zu ermöglichen, den Facharbeiter- bzw. Teilfacharbeiterabschluß zu erwerben (seither war die Berufsausbildung von Mädchen nach der Beendigung der Schule genauso selbstverständlich wie für Jungen), wurden an Hoch- und

Fachschulen Sonderstudiengänge für Frauen (bzw. berufstätige Mütter) eingerichtet, um Frauen für technische Berufe und für höhere Leitungspositionen zu qualifizieren usw.[16]

War bis dato der Akzent auf die Gewinnung von weiblichen Arbeitskräften gelegt und die Vereinbarkeit mit den Familienpflichten eher als individuell zu regelnde Angelegenheit betrachtet worden (bedingt auch durch die geringen Kapazitäten für die außerhäusliche Kinderbetreuung), ändert sich dies Mitte der 60er Jahre: Mit der Verabschiedung des Familiengesetzbuches (1965) beginnt auch die Phase einer eigenständigen Familienpolitik, die einerseits die traditionelle Verpflichtung von Frauen für Haushalt und Kinderversorgung festschreibt und andererseits zu den umfangreichen sozialpolitischen Maßnahmen der 70er und 80er Jahre führt, die die Vereinbarkeit von Beruf und Familie für Frauen ermöglichen sollen. Dies verstärkt sich Anfang der 70er Jahre durch den Geburtenrückgang, der dazu führt, daß Familien- und Bevölkerungspolitik durch die Sozialpolitik miteinander verkoppelt werden (Die Ziele der Familien- und Bevölkerungspolitik standen fortan auch immer in gewisser Konkurrenz zur Zielstellung der vollzeitigen Erwerbsarbeit von Frauen).

Das heißt auch, daß Frauen nun nicht allein als Berufstätige, sondern vor allem als ***berufstätige Mütter*** *politisch wahrgenommen wurden. Seit Anfang der 70er Jahre traten verstärkt sozialpolitische Maßnahmen in Kraft (Ehekredite, die „abgekindert" werden konnten, Verlängerung des Schwangerschafts- und Wochenurlaubes auf 18 Wochen, bevorzugte Versorgung alleinstehender Mütter mit Krippen- und Kindergartenplätzen und Wohnraum, Kindergeld (zunächst für alleinerziehende Mütter und kinderreiche Familien), finanzielle Unterstützung alleinerziehender Mütter bei der Pflege erkrankter Kinder; Verkürzung der wöchentlichen Arbeitszeit auf 40 Stunden bei vollem Lohnausgleich für vollbeschäftigte Mütter mit zwei und mehr Kindern bzw. im Schichtdienst arbeitende Mütter; Erhöhung ihres Mindesturlaubs u.a. - vgl. TRAPPE, a.a.O., S. 70)*[17]*. Sie sollten einerseits die Vereinbarkeit von Beruf und Mutterschaft lebbar machen, und sie führten andererseits dazu, daß die Festschreibung der „weiblichen" Rolle auf Mutterschaft und Verantwortung für die private, häusliche Sphäre wieder stärker als in vorhergehenden Phasen der Frauenpolitik betont wurde.*

---

[16] 1967 wurde die Fünf-Tage-Arbeitswoche eingeführt und zugleich die wöchentliche Normalarbeitszeit für Frauen und Männer auf 43 ¾ Stunden gesenkt. 1950 waren es 48 Stunden und 1957 45 Stunden (vgl. TRAPPE, a.a.O., S. 64, FN).

Zugleich wurde in den 70ern die „Qualifizierungs- und Weiterbildungsoffensive“ (TRAPPE, a.a.O., S. 72) fortgesetzt. Ein Schwerpunkt, oftmals mit Sonderregelungen für Mütter, war die Qualifizierung von un- und angelernten erwerbstätigen Frauen zu Facharbeiterinnen mit dem Ziel, das insbesondere bei älteren Jahrgängen noch vorhandene Qualifikationsdefizit im Vergleich zu den Männern abzubauen. In diesen Jahren wurde (qualifizierte) Erwerbsarbeit von Frauen zu einer Norm, die - auch auf Grund fehlender Alternativen - mit nicht geringem sozialen Druck auf Frauen wirkte und bei den jüngeren Alterskohorten dazu führte, daß (ganztägige) qualifizierte Berufsarbeit zu einem selbstverständlichen Aspekt individueller Lebensplanung wurde.

Allerdings führte die zunehmende Selbstverständlichkeit weiblicher Erwerbstätigkeit nicht dazu, daß geschlechtsspezifische Arbeitsteilungen, Segmentierungen des „Arbeitsmarktes“ in Männer- und Frauenberufe und Segregationen entlang der Geschlechterdifferenz verschwanden, auch wenn diese Trennungen nicht so scharf ausgeprägt waren, wie etwa in der BRD. Die fortbestehende strukturelle Differenzierung zwischen Erwerbs- und „privater“ Sphäre reproduzierte auch die Verantwortung von Frauen für Kinder und Haushalt und die Bewertung weiblicher Erwerbsarbeit als weniger planbar, stabil usw. als die der „männlichen Arbeitskraft“. Dies schlug sich nicht zuletzt darin nieder, daß Frauen im Durchschnitt weniger verdienten als Männer, auch wenn ihr durchschnittlicher Beitrag zum Haushaltseinkommen mit 40% deutlich höher lag als in der BRD (ca. 15%).

Ab Mitte der 70er Jahre war die DDR schließlich sozialstrukturell durch Schließungsprozesse gekennzeichnet, die bis zum Ende der DDR anhielten. Gemeint ist damit, daß nach der beachtlichen Mobilität und den sozialen Aufstiegsmöglichkeiten in den Aufbaujahren nun eine gut ausgebildete Schicht von AkademikerInnen und von FunktionärInnen relativ jung die attraktiven Positionen und Posten besetzt hatte und die nachrückenden Jahrgänge die Zugänge zu karriere- und aufstiegsträchtigen Funktionen besetzt fanden (und zwar für so lange Zeit, daß ihr Nachrücken, ehe sie selbst zu den Älteren gehörten, eher unwahrscheinlich war). Mit der Knappheit von Aufstiegs- und Karrieremöglichkeiten stieg die Konkurrenz um begehrte Posten, und in diesem Zusammenhang wurde auch die Parteizugehörigkeit stärker als vorher zu einem

---

[17] Gleichzeitig - und vermutlich wegen der außenpolitischen Wirkungen - wurde 1972 das Gesetz über die Unterbrechung der Schwangerschaft verabschiedet und wurden ebenfalls seit 1972 an Frauen und Mädchen über 16 Jahren Kontrazeptiva kostenlos abgegeben (vgl. TRAPPE, a.a.O., S. 69).

Auslesekriterium, das nicht selten fachliche Kompetenz dominierte[18]*. In den 70ern setzte die sozialstrukturelle Entwicklung ein, die Soziologen in den 80er Jahren als „Reproduktion der Klassen und Schichten der DDR aus sich selbst" bezeichneten*[19] *und die zu einer Art „sozialer Vererbung" von begehrten Bildungsabschlüssen, Titeln und Gütern insbesondere bei der politischen Nomenklatur führten.*

Ungeachtet von Ausdifferenzierungen und Verschiebungen in den Figurationen der Geschlechterbeziehungen in den verschiedenen Phasen der DDR-Geschichte waren für die Geschlechterverhältnisse in der „realsozialistischen" DDR die Merkmale kennzeichnend, die allgemein für moderne Gesellschaften charakteristisch sind: die strukturelle Trennung der Erwerbssphäre von „privater", familiärer Sphäre mit der damit verbundenen tendenziellen „Verortung" von Männern und Frauen in der einen oder anderen Sphäre[20]*; die Trennung von bezahlter Erwerbs- und unbezahlter „Reproduktions"arbeit mit der Bewertung, daß erstere sozial mehr gilt; eine symbolische Geschlechterordnung, in der eine biologische Geschlechterdifferenz kulturell verknüpft wird mit „männlichen" und „weiblichen" Rollen, mit der Höherbewertung all dessen, was als „männlich" gilt.*

Zugleich hatten diese „modernen" Geschlechterverhältnisse in der DDR eine spezifische Ausprägung, die den ökonomischen, sozialen und kulturellen Bedingungen sowohl des „Realsozialismus" als einer Variante moderner Gesellschaften, als auch spezifischer Umstände in der DDR geschuldet waren (vgl. DÖLLING 1991;1994). Bedingt durch den permanenten Arbeitskräftemangel, der nur durch die Rekrutierung weiblicher Arbeitskraft und entsprechende Bildungs- und Qualifizierungsmöglichkeiten zu beheben war, was

---

[18] Obwohl es dazu meines Wissens keine empirischen Untersuchungen gibt, scheint mir die These nicht abwegig, daß mit der gleichzeitig (aus anderen, insbesondere bevölkerungspolitischen Gründen) einsetzenden „Muttipolitik", die Frauen mit der Gewährung eines Babyjahres auch wieder eine legitimierte Betonung ihrer Mutterrolle (wenn auch zeitlich begrenzt) ermöglichte, auch die Konkurrenz um begehrte und knappe Aufstiegs- und Karrierechancen gemindert wurde, in die Frauen auf Grund ihrer erreichten Qualifikationen durchaus mit Männern hätten treten können.

[19] Die Diskussion wurde insbesondere von Manfred Lötsch in Gang gebracht, der Anfang der 80er Jahre auf die Notwendigkeit bestimmter Formen sozialer Unterschiede im Sozialismus als Triebkräfte ökonomischen Wachstums verwies (vgl. dazu u.a. LEBENSWEISE UND SOZIALSTRUKTUR. Materialien des 3. Kongresses der marxistisch-leninistischen Soziologie in der DDR [1980], Berlin 1980; LÖTSCH, Manfred: Soziale Strukturen als Wachstumsfaktoren und als Triebkräfte des wissenschaftlich-technischen Fortschritts. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie H. 6/1982; SOZIALE TRIEBKRÄFTE ÖKONOMISCHEN WACHSTUMS: Materialien des 4. Kongresses der marxistisch-leninistischen Soziologie in der DDR [1985], Berlin 1986)

[20] Dies wird durch Berufstätigkeit der Frauen nicht aufgehoben, sondern führt zur ihrer „doppelten Vergesellschaftung", d.h. ihrer sozialisatorischen Vorbereitung auf Tätigkeiten in beiden Sphären bei Nichtinfragestellen ihrer Verantwortung für Kinder und Familie und zu den ambivalenten Erfahrungen, die mit dem Terminus „Doppelbelastung" umschrieben werden.

wiederum den Druck verstärkte, das Netz sozialpolitischer Maßnahmen zu knüpfen und einen hohen Versorgungsgrad mit Kinderbetreuungseinrichtungen zu sichern, ist der Lebenszusammenhang von Frauen in der DDR in einer Weise modernisiert worden, wie kaum in einem anderen Land des sozialistischen Blocks. In den Geschlechterbeziehungen hat dies - „quer“ zu traditionalen Rollenteilungen - zu einer tendenziellen Verflüssigung starrer Rollen und Verantwortlichkeiten geführt (was sich nicht zuletzt in permanentem Konfliktstoff äußerte, der u.a. in hohen Scheidungszahlen ablesbar war). Durch die Berufsarbeit von Frauen hat in den praktizierten Geschlechterbeziehungen eine Verschiebung in Machtbalancen zugunsten der Frauen stattgefunden (was sich u.U. „kompensatorisch“ auch in der „freiwilligen“ Übernahme des Hauptanteils an der Hausarbeit u.ä. äußern konnte). Diese Machtverschiebung in den Geschlechterbeziehungen wurde begünstigt durch das Verschwinden des „Ernährers der Familie“. Dies war verursacht nicht nur durch die Erwerbsarbeit der Frauen, sondern auch durch eine Preis-, Lohn- und Gehaltspolitik, die zwei Einkommen für die Sicherung des Lebensstandards einer Familie voraussetzte. Hinzu kam, daß durch beständigen Arbeitskräftemangel und die praktische Unkündbarkeit des Arbeitsplatzes, aber auch durch die postulierte soziale Gleichheit aller, die Wirkung der symbolischen Geschlechterhierarchie als Distinktions- und Differenzierungsfaktor beim Kampf um knappe Güter und begehrte Ressourcen tendenziell abgeschwächt war. Und nicht zuletzt wurden die Männer durch das politische System der DDR (bzw. des „Realsozialismus“) symbolisch „feminisiert“. Indem die Partei bzw. der Staat patriarchalisch-paternalistisch die Fürsorge und Verantwortung „für alle“ übernahmen und die BürgerInnen zugleich entmündigten, waren Männer symbolisch an den Platz verwiesen, den in traditionalen Gesellschaften Frauen bzw. Kinder gegenüber dem „pater familias“ einnehmen.

3. Figurenensemble

Die Verknüpfung der oben genannten drei Erzähl- bzw. Bedeutungsebenen (die legendäre Liebesgeschichte, die Geschichte einer jungen Frau in der DDR der 70er Jahre, die Verkörperung individueller Lebensansprüche durch Paula und ihre „Weiblichkeit“ und ihre „Befriedung“ durch einen Umbau der „Männlichkeit“ Pauls sowie Paulas Tod) geschieht bereits in den Eingangsszenen. Im Vorspann wird die Sprengung von alten Häusern gezeigt, hinter denen schon die neuen, modernen, standardisierten Wohnblöcke aufragen. Begleitet

vom Titelsong der Puhdys „Wenn ein Mensch kurze Zeit lebt...“, der die Zeile enthält „Jegliches hat seine Zeit“, kommt hier „das Neue“, der Fortschritt, die verheißene Verbesserung der Lebensbedingungen ins Bild - allerdings auch die Brachialgewalt, mit der „das Alte“ (die alten Häuser, aber auch bewährte Lebensformen in diesen Häusern) beseitigt wird. Der Song der Puhdys leitet über vom Vorspann zur ersten Szene des Films: Aus dem Fenster eines Altbaus werden Gerätschaften und alte Möbelstücke geworfen, das Haus offenbar auf die Sprengung vorbereitet. Dann ist der Akteur der Szene zu sehen: Es ist Paul, der sich von den alten Sachen trennt, die Paula gehörten. Daß es Paulas Sachen und ihre Wohnung im Altbau sind, die hier von Paul entrümpelt werden, wird im nächsten Bild erkennbar. Paul steht vor dem zur Sprengung vorbereiteten Haus und zeigt den die Entrümpelung beobachtenden Bauarbeitern, Hausbewohnern und Kindern, was er in die Neubauwohnung mitnehmen wird: es ist ein Bild, das ihn und Paula in einer leidenschaftlichen Szene zeigt. Paul umarmt Paula und sie - deren Gesicht auf dem Foto zu sehen ist (während von Paul nur die Rück- bzw. Seitenansicht ins Bild kommt) - zerreißt ihm das Hemd. Ihr Gesicht drückt Glück und Leid gleichermaßen aus - ihr geöffneter Mund und ihre aufgerissenen Augen, können sowohl Verzweiflung bzw. (angetane) Gewalt, als auch Leidenschaft und Freude signalisieren. Indem Paul das intime Bild zur Besichtigung freigibt und zugleich für eine kurze Zeit mit der Hand Paulas Abbild bedeckt, wird deutlich: Hier ist von einer vergangenen Zeit und Liebe die Rede; was in den Neubau mitgenommen wird, ist ein Bild von Paula, die Erinnerung an etwas, was im Bild erstarrt und ins Bild gebannt ist. Indem Paul als handelnde Person eingeführt wird und Paula als ein Bild, wird nicht nur das Ende dieser wunderbaren, legendären Liebe vorweggenommen, sondern auch die Art und Weise, wie Paulas „Weiblichkeit“ und die mit ihr verkörperten Lebensansprüche in einer sozial akzeptierten, legitimierten Form weiterleben: als zu einem Bild geronnene Erinnerung und in Paul, der, indem er Paulas Welt und den Ort ihrer Liebe entrümpelt, verläßt und in einen Neubau zieht, Paulas „Erbe“ nicht einfach antritt, sondern modifiziert und neuen - seinen - Bedingungen anpaßt. In der weiteren Analyse ist zu zeigen: Nicht Paulas „Weiblichkeit“ wird umgedeutet und neu konstruiert, sondern die mit ihr ins Bild gesetzten Grenzüberschreitungen werden einerseits als maßlos, unrealisierbar gedeutet durch Paulas Tod und andererseits norm-alisiert, in eine Norm gebracht durch eine Umkonstruktion von Pauls „Männlichkeit“.

Dieser Normierungs- und Umdeutungsvorgang ist eingebettet in ein Figurenensemble, das durch die teils realitätsnahen, teils karikaturistischen Zeichnungen der einzelnen Personen den

Aufbau einer Spannung zwischen gewünschten und erwünschten Ansprüchen, zwischen Grenzüberschreitungen und Normierungen in der sinnlich-anschaulichen Gestalt von unmittelbaren Beziehungen zwischen Männern und Frauen ermöglicht.

Im folgenden werden die Filmfiguren und die mit ihnen verkörperten und diskursivierten Grenzüberschreitungen und Normierungen (nicht allein von Geschlechterbeziehungen) beschrieben.

Paula

Paula ist die zentrale Figur des Films - alle anderen Figuren sind mit Bezug auf sie angelegt. Paula lernen die ZuschauerInnen des Films zunächst als *Bild* kennen. Neben den oben erläuterten Bedeutungen wird Paula durch das Foto auch als Verkörperung eines bestimmten Typus von „Weiblichkeit“ eingeführt: leidenschaftlich, sexuell aktiv und begehrenswert. Dieser Eindruck wird durch die „lebende“ Paula verstärkt. Bei ihrem ersten Auftritt vermittelt sie ohne Worte, vielmehr durch ihren wiegenden, herausfordernden Gang, figurbetonende Kleidung, modische Frisur und Make-up und durch die Art, wie sie ihr Gesicht lebenshungrig, begierig der Sonne hinhält und ihre Blicke abschätzend schweifen läßt: Das ist eine Frau, die sich nicht zufrieden gibt mit dem, was ist, die sich selbstbewußt und aktiv auf die Suche nach dem macht, was ihr fehlt. Eine gewisse Koketterie, mit der sie sich präsentiert und schließlich das herausfordernde „Guten Tag“, das sie dem vorübergehenden Paul zuwirft, machen deutlich, worauf sich ihre Suche richtet - es ist ein Mann, mit dem sie ihre Sehnsucht nach der „großen Liebe“ und ihren damit verknüpften Anspruch auf ein „gutes Leben“ realisieren kann. D.h., hinter dem Bild erscheint nicht eine „andere“ Paula[21], sondern die „lebendige“ Paula bestätigt das Bild der sexuell begehrenden, leidenschaftlichen Frau. Die Unbedenklichkeit und Unbedingtheit, mit der Paula in der Filmgeschichte ihren Anspruch auf ein glückliches Leben hier und jetzt durchzusetzen versucht und vor allem die Verschmelzung dieses Anspruchs mit einer aktiven, sich auslebenden Sexualität, machen Paula (und ihren Lebensanspruch) tendenziell zu etwas Bedrohlichem, die Ordnung Störendem. Die befreiende, auch gesellschaftskritische Dimension von Paulas Anspruch, mit dem sich sicher viele ZuschauerInnen identifizierten, verbindet sich mit Grenzüberschreitungen und Normbrüchen,

[21] Dies ist das Konstruktionsprinzip im Film „Die große Liebe“, wo hinter dem Bild der Künstlerin Hanna Holberg eine „andere“ Frau sichtbar wird (vgl. die Analyse des Films in Nr. 1/1997 der „Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung“)

die Gefahren signalisieren (z.B. weibliche Promiskuität mit der Folge illegitimer Kinder von verschiedenen Männern, Nichtachtung der Institution der Ehe usw.). Verstärkt wird dies durch Paulas Status einer ungelernten Arbeiterin. Das Bild der sexuell hemmungslosen jungen (Fabrik-)Arbeiterin[22], die ihr Geld für Tand, Flitter und billige Vergnügungen ausgibt, ist mit den Industriearbeiterinnen im 19. Jahrhundert entstanden und seither in vielen Geschichten reproduziert worden[23]. Die Figur der Paula provoziert die assoziative Erinnerung an dieses Bild; die Negativität dieses Bildes wird indirekt betont dadurch, daß Paula nicht die Möglichkeiten für den Erwerb von Bildung, Qualifikation und die Ausbildung „höherer" Bedürfnisse genutzt hat, die die DDR Frauen ihrer Generation bot. Paulas Ansprüche an ein Leben, das mehr umfaßt als das Arbeiten, Kinder versorgen und das Schlafen und die - wie oben gezeigt - Zeitzeichen repräsentierten, bekommen in diesem Kontext etwas Unkultiviertes, Rohes, Unfertiges (was konkret auch heißen kann: „natürlich", „gesund", „unverdorben"), das erst in die rechte Form und Norm gebracht werden muß. Im Film geschieht dies auf dreifache Weise:

- durch eine Umstrukturierung und „Verbesserung" von Pauls „Männlichkeit" bzw. „Menschlichkeit";
- durch das Stillstellen von Paulas ungebändigter und bedrohlicher „Weiblichkeit" durch ihren Tod;
- durch Ambivalenzen in Paulas „Weiblichkeit", die das Maßlose, Bedrohliche und Normverletzende relativieren. So wird etwa in der oben beschriebenen Szene, in der die „lebendige" Paula vor ihr Wohnhaus tritt, der Eindruck, sie sei eine „kastrierende" Frau relativiert durch das Gespräch mit Reifensaft, in dem die ZuschauerInnen erfahren, daß sie Mutter ist. Die Suche nach einem Mann bekommt so einen positiven Akzent: sie ist nicht einfach auf ein (egoistisches) sexuelles Abenteuer aus, sondern sie will neben dem Spaß auch einen Vater für ihr(e) Kind(er), wie sie es später in ihrem Monolog direkt formuliert. Ihre Mutterschaft und ihre in mehreren Szenen dargestellte Mütterlichkeit verleihen ihr zumindest tendenziell Züge einer „guten" Frau; ihr Lebensanspruch (ihr sexuelles Begehren) wird nicht nur an die „große Liebe" gebunden (mit der sich jede „gute" Frau identifiziert), sondern auch an das Ideal der Kleinfamilie. Frauen, die - wie etwa Collies

[22] Vgl. z.B. Mühlberg, Dietrich (Hrsg.): Proletariat. Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert. Leipzig 1986

[23] Dieser Aspekt ist von den Kritikern, die „Die Legende von Paul und Paula" nicht zuletzt deshalb lobten, weil in diesem Film eine ungelernte Arbeiterin „kunstwürdig" geworden ist, übersehen worden.

Geliebte - Sex mit (gebundenen) Männern nur um des Spaßes willen haben, werden von ihr als „Weiber“ verächtlich gemacht (vgl. dazu auch SANDER/SCHLESIER, a.a.O.). Auch daß sie bereit ist, Mutterschaft/Mütterlichkeit über „die Liebe“ zu stellen, mildert das Maßlose und Normverletzende der von ihr verkörperten „Weiblichkeit“.

Paul

Paul ist der „freundliche Junge von nebenan“, den sich jede Mutter als Schwiegersohn wünscht. Zurückhaltend, eher schüchtern, ein bißchen verlegen lächelnd ist er in der Eingangsszene mit dem Erinnerungsfoto im Arm zu sehen. Jung, groß (er überragt Paula um einiges), schlank und gutaussehend ist er durchaus ein „Bild von einem Mann“, auf das sich weibliche Sehnsüchte nach der „großen Liebe“ richten können; die Solidität und Verläßlichkeit, die er ausstrahlt, machen ihn zugleich zum begehrten Ehemann/Familienvater (es ist genau diese Kombination, die ihn für Paula so attraktiv macht).

Wie Paula ist auch Paul einerseits eine legendäre Figur und andererseits ein „realer“ junger Mann in der DDR Anfang der 70er Jahre. Indem beide Ebenen in der Filmgeschichte miteinander verknüpft werden, kann die Umwandlung und Vervollkommnung seiner „Männlichkeit“ inszeniert werden. Auf der Ebene der Legende ist Paul die ideale Ergänzung zu Paula: beide sind in die „romantische Liebe“ verliebt (Irrtümer in der Partnerwahl sind dabei quasi notwendig eingeschlossen). Wie Paula ihre Männer, sieht sich auch Paul Frauen „schön“: sie sind in erster Linie Verkörperung von „Liebe“ (bzw. sexueller Attraktivität) , was im Fall von Paul ganz traditionell mit „weiblicher Schönheit“ verknüpft ist. Auch für Paul mündet die Erfüllung der romantischen Liebe in Ehe und Familie. Diese Gemeinsamkeiten zwischen Paul und Paula machen es möglich, daß im Film die Legende ihrer Liebe erzählt werden kann: einer Liebe, die „einschlägt wie ein Blitz“, die voraussetzungs- und bedingungslos ist. Was Paula an Paul „findet“ (außer, daß er so „griffig“ ist) und umgekehrt Paul an Paula, ist für die Legende bedeutungslos. Es muß auch nicht erklärt werden, was Pauls Sinneswandel verursacht, der ihn zu seiner „Belagerung“ von Paulas Wohnung bewegt - die „Macht der Liebe“ reicht dafür völlig aus. Konsequent wird die Legende zu Ende erzählt: Als Paul sich (endlich) entschließt, Paula (und damit „die Liebe“) zu erobern und männlich entschlossen mit der Axt die Tür einschlägt, hat er die Gestalt eines Märchenprinzen angenommen: angetan mit Rüschenhemd und engen schwarzen Hosen - die Axt als Ersatz für

den Degen - erinnert er an einen Kavalier des „galanten Zeitalters“ bzw. an die drei Musketiere, für die Kampf/ Eroberung (auch von Frauen) „das Leben“ an sich ist.

Diese märchenhafte Männlichkeit, die der legendäre Paul zum guten Schluß offenbart, verbindet auch die Legende mit der anderen Erzählebene, auf der die Umwandlung von Pauls „Männlichkeit“ inszeniert wird. Während der legendäre Paul vor allem Gemeinsamkeiten mit Paula hat, ist der „reale“ Paul der „realen“ Paula menschlich zunächst ein ganzes Stück weit unterlegen. Wo Paula rigoros und konsequent ist, schließt Paul faule Kompromisse; wo sie den Anspruch auf ein glückliches Leben hier und jetzt (notfalls auch auf Kosten anderer, d.h., ohne Rücksicht auf Normen und „gute Sitten“) betont, zaudert und zögert er aus Furcht vor Normverletzungen und ist eher bereit, seine individuellen Sehnsüchte und Bedürfnisse zu verleugnen. Einerseits ist er ein Vorzeigeexemplar eines „sozialistischen Pflichtmenschen“ (sozialer Aufsteiger, beruflich erfolgreich und bereit, alle Anforderungen, die mit der Aussicht auf Karriere verbunden sind, „politisch korrekt“ [über]zuerfüllen - drei Jahre Armee statt der üblichen 18 Monate, Mitglied der Kampfgruppe, Suaheli lernen, wenn es sein muß). Andererseits fehlen ihm die Begeisterung und die Ideale der „Aufbaugeneration“. Er ist weniger am „Aufbau des Sozialismus“ und eher am eigenen Fortkommen interessiert, er erfüllt seine Pflichten nicht aus „innerer Überzeugung“, sondern um seiner Familie ein gutes Auskommen zu sichern. Mit seinem korrekten Anzug und seinem Strohhut à la Honecker ist er auf dem besten Wege, zu einem gut funktionierenden „Rädchen und Schräubchen“ im Staatsapparat zu werden. Die Anpassungsleistungen, die er dabei vollbringt, reproduziert er in seinem Privatleben. Auch hier nimmt er lieber ein bedrückendes, miefiges Zusammenleben „der Familie“ in Kauf, als gegen Normen zu verstoßen, ist er eher schwach und unentschlossen, als „männlich“ durchsetzungsfähig. Seine gelegentlichen Ausbrüche von aggressiver „Männlichkeit“- wenn er den Liebhaber seiner Frau verprügelt (was dieser im übrigen passiv hinnimmt), wenn er seine Frau als „dumme Gans“ tituliert (und sich ansonsten mit ihrer repräsentativen Schönheit schmückt und den Neid seiner Kollegen genießt), wenn er nach verbrachter Nacht bei Paula am Morgen seine (Uniform)Kleidungsstücke zusammensucht und herrisch nach seinen Stiefeln brüllt - wirken eher hilflos, als daß sie von selbstbewußter „Männlichkeit“ zeugen. Erst mit seinen legendären Axthieben befreit sich Paul von diesen Zügen fehlender „Männlichkeit“ und macht glaubwürdig, daß er auch im „realen“ Leben ein anderer geworden ist.

Ines

Ines wird durch stark stereotypisierende, karikierende Mittel gezeichnet, und die Schauspielerin Heidemarie Wenzel verkörpert sie in genau der Weise, wie sie im Rollenverzeichnis beschrieben wird: als „Die Schöne“[24]. Sie ist als Warnbild inszeniert, das auf die Gefahren einer „Weiblichkeit“ verweist, die quasi in Reinform für die „dunklen“, bedrohlichen, „schlechten“ Seiten der „Weiblichkeit“ steht, die durch Paula verkörpert werden. Ines ist das „Weibchen“, das ihre Macht über Männer aus ihrer Schönheit zieht, die gewissermaßen als „übertriebene Frau“ die Maskerade weiblicher Schönheit bewußt und zielgerichtet inszeniert, um ihre (egoistischen) Bedürfnisse zu befriedigen. Blond, dümmlich, in übertriebener Aufmachung und Gestik, besitzergreifend wird sie so klischeehaft inszeniert, daß Paulas „Weiblichkeit“ wie ein Gegenbild wirkt und Pauls Ehebruch gerechtfertigt erscheint. Im Gegensatz zu Paula ist Ines’ (normverletzende) Sexualität nicht auf „die große Liebe“ (und Mutterschaft) gerichtet - sie geht außereheliche Beziehungen um der sexuellen Lust wegen ein. Und sie heiratet Paul nicht „aus Liebe“, sondern weil der Herr Studiosus gute Aussichten hat, ihr ein komfortables Leben zu bieten. Ines verkörpert damit nicht nur allgemein die „schlechte Frau“, sondern auch ein - bezogen auf die DDR-Verhältnisse - veraltetes Frauenbild. Sie ist ungebildet, einzig auf Konsum orientiert und nicht berufstätig. Und ihr Fixiertsein auf die traditionelle Hausfrauenrolle ist verkoppelt mit einer kleinbürgerlichen Herkunft und Mentalität, die in der DDR der 70er Jahre offiziell geächtet wird. Nicht allein stammt sie aus dem - sozial unstabilen - Schaustellermilieu, sie und ihre Eltern halten auch „unverbesserlich“ an einem Eigentümerdenken fest, das einzig auf die eigene Bereicherung gerichtet ist (die „Enteignung“ von Ines’ Eltern erscheint daher nicht nur wegen der begangenen Steuerhinterziehung, sondern auch wegen des fehlenden sozialen Gerechtigkeitssinnes als legitim).

Reifensaft

Der Reifenhändler Saft hat im Figurenensemble eine zweifache Funktion. Zum einen (und primär) ist er ein Gegenspieler von Paul. Er ist ein langjähriger, stiller und hartnäckiger Verehrer Paulas, der sich aufmerksam um sie und ihre Kinder kümmert, ihr bei der

[24] Vgl. RICHTER 1976, S. 3.

Bewältigung der alltäglichen Arbeiten und Pflichten hilft. Für Paula aber ist er nur eine „Notlösung“ - um etliche Jahre älter als sie, einen Kopf kleiner, bieder und solide, sexuell unattraktiv ist er für Paula keineswegs die Verkörperung ihrer Träume vom „Mann fürs Leben“. Das bequeme, über dem Durchschnitt liegende materielle Leben, das er ihr bietet (einschließlich der Vererbung seines Handwerksbetriebes an Paulas Tochter) kann nicht aufwiegen, was für Paula Sinnbild eines „guten Lebens“ ist: eine - vor allem sexuell aufregende - Partnerschaft, jugendliche Leichtigkeit, Vergnügen, Spaß haben, spontan und manchmal ein bißchen verrückt sein. Insofern Saft dies alles nicht zu bieten hat, ist er auch kein ernstzunehmender Konkurrent für Paul.

Zum anderen ist er Eigentümer eines Handwerksbetriebes; er gehört - wie Ines’ Eltern - einer in der DDR sozial niedergehenden Schicht an. Allerdings ist er nicht wie die Schausteller und Karusselbesitzer als Karikatur des Kleinbürgertums gekennzeichnet, sondern als durchaus sympathischer Zeitgenosse, der es ehrlich meint (wohl nicht nur bezüglich seiner Eheabsichten). Seine Herkunft aus den unteren Schichten („tja, acht Klassen, selbst hochgearbeitet“) ist an seiner bescheidenen Kleidung, seinem Blaukittel und seiner unprätentiösen Art unverkennbar. Zwar versteht er es, aus dem permanenten Mangel an bestimmten Konsumgütern einen Vorteil für sich zu ziehen, indem er seinen Reifenhandel zu Tauschgeschäften nutzt - aber er hat ein Herz für die Schwachen und Benachteiligten, er hat sozialen Gerechtigkeitssinn und sieht Geld zwar als etwas Wichtiges, aber nicht als das Eigentliche im Leben an. Als Kontrast zum Egoismus von Ines’ Eltern fungiert er in der Filmgeschichte auch als Vertreter einer Mittelschicht, die sich mit den Verhältnissen arrangiert hat und der deshalb - auch weil sie gebraucht wird - eine sozial akzeptierte Existenz, wenn auch eher am Rand des sozialen Raumes, zuerkannt wird. Zugleich ist er ein sozialkritisches Warnbild vor einer Bereicherung durch Ausnutzen des Mangels und einer „westlichen“, kleinbürgerlichen Lebensweise, in der zwar alles da ist, „was man so braucht“, aber es doch auch an „Gehalt“, an Inhalt fehlt. Daß Paula sich von diesem Komfort nicht beeindrucken läßt, kann in diesem Kontext auch so gelesen werden, daß sie ein Kind der „neuen Zeit“ ist, in der Besitz, Eigentum an Bedeutung verloren haben.

Collie

Wie Ines und ihre Eltern ist auch Collie mit klischeehaften, karikierenden Zügen ausgestattet. Obwohl in der Filmgeschichte kein direkter Gegenspieler von Paul, fungiert er doch als kontrastierendes Bild zu ihm: Er verkörpert Paulas Irrtum auf der Suche nach dem

Märchenprinzen. Jung, lässig, sexuell attraktiv einerseits, fehlen ihm andererseits entscheidende Merkmale für diese Rolle: Er ist leichtlebig und verantwortungslos, er will seinen Spaß haben, aber keineswegs ein solider Familienvater sein. Berufliche Ambitionen hat er keine - eine Ausbildung zum Cellisten hat er wegen mangelnder Begabung abgebrochen und dann auch keine weiteren Anstrengungen unternommen, im Berufsleben Fuß zu fassen. Statt dessen verdient er seinen Lebensunterhalt als Kassierer auf dem Rummel bzw. schlüpft bei Frauen unter. Wie Ines' Eltern ist er ein störendes Element in der sozialistischen Gesellschaft. Folgerichtig ist er auch als „Hippie“ inszeniert - mit seinen langen Haaren, seinem In-den-Tag-hineinleben und seiner „liberalen“ Sexualität ist er auch Warnbild vor einer „westlichen“ Lebensart bzw. einer Subkultur, die „dem Sozialismus fremd ist“. Daß sich Paula überhaupt mit ihm einläßt - was ihre sexuelle Lust und ihren Lebenshunger wieder als potentiell bedrohlich, normverletzend sichtbar macht - wird für die ZuschauerInnen nur dadurch akzeptabel (als verzeihbarer Irrtum), daß sie ihn in einer großen Szene resolut und kompromißlos aus ihrer Wohnung wirft, als sie mit ihrem Neugeborenen aus der Klinik kommt und ihn mit einer anderen Frau vorfindet. Die Entschiedenheit, mit der sie hier ihre moralische Integrität ins Spiel bringt (d.h. die Akzeptanz der Norm, nach der romantische Liebe und Familie miteinander verkoppelt sind), kontrastiert ihre Sexualität zur (sexuellen) Leichtlebigkeit und Leichtfertigkeit Collies.

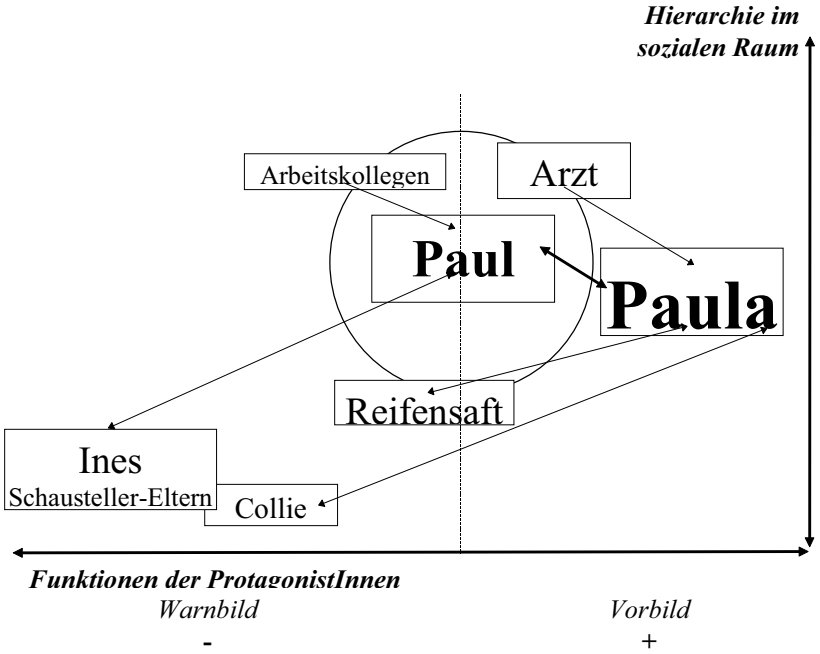
Der Professor

Auf der Erzählebene der Legende tritt der Professor wie eine Märchenfigur auf. Dreimal spricht er eine Warnung aus: die Herausforderung des Schicksals wird mit dem Tod bezahlt. Indem Paula diese Warnung in den Wind schlägt, wird ihr Opfer ihres Lebens für das des Kindes ihrer „großen Liebe“ verstärkt und ins Tragische vergrößert.

„Realitätsnäher“ verkörpert der Professor zweierlei: Zum einen reproduziert er in seinem Habitus, in seiner jovial-väterlichen und zugleich herablassenden Art gegenüber Paula („Wenn Du was von Philosophie verstündest...“) und in der „selbstverständlichen“ Art und Weise, wie er Paula ans Kinn bzw. in der Öffentlichkeit an den Bauch faßt, Grundmuster einer „patriarchalen“, besitzergreifenden „Männlichkeit“, in der die Zweitrangigkeit des „Weiblichen“ und eine soziale Oben-Unten-Abstufung verschmelzen. Diese Grundmuster finden zudem ihre Bestätigung in Paulas akzeptierender Hinnahme dieser Gesten (das, was

Bourdieu die Zustimmung der Beherrschten zur „männlichen Herrschaft“ nennt[25]). Allerdings - und dies macht die Figur des Professors ambivalenter, als es auf den ersten Blick scheint - ist er auch der einzige, der Paulas unbedingten Kinderwunsch in Frage stellt und damit auch das kulturelle Muster, wonach eine Frau in erster Linie Mutter ist bzw. Frausein und Muttersein identisch gesetzt werden. Zum anderen repräsentiert er auch den Paternalismus, der für das politische System staatssozialistischer Gesellschaften charakteristisch ist: das Beste für Paula wollend bzw. zu wissen, was das Beste für sie ist und sie zugleich wie ein Kind behandelnd (indem er sie z.B. nicht wirklich aufklärt, weshalb ein weiteres Kind für sie lebensbedrohlich ist), verkörpert er auf der unmittelbaren Ebene der Arzt-Patient/In-Beziehung das Verhältnis von Partei und Staat zu den „BürgerInnen“: in „ihrem Interesse“ handeln und Entscheidungen treffen, sie wie Kinder mit Geschenken „glücklich“ machen und Dankbarkeit dafür einfordern sowie sie politisch entmündigen.

Beziehungsschema:



Das Schema versucht, das skizzierte Figurenensemble zu veranschaulichen. Dabei werden sowohl die Beziehungen zwischen den ProtagonistInnen aufgezeigt wie auch ihre Verortung im hierarchischen sozialen Raum der DDR (vertikale Ebene). Auf der horizontalen Ebene wird die Kennzeichnung der Figuren als Warn - bzw. Vorbilder angezeigt (wobei die

[25] Vgl. BOURDIEU, Pierre: Die männliche Herrschaft. In: DÖLLING, Irene und KRAIS, Beate (Hrsg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/Main 1997.

Ambivalenz der „Weiblichkeit“ Paulas und ihre Befriedung durch ihren Tod hier nicht veranschaulicht werden können).

Teil II

1. „Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul“ - Paulas Tod als Bedingung für die Konstruktion von Pauls „neuer Männlichkeit“

In einem ersten Schritt soll nun genauer gezeigt werden, wie die „Männlichkeit“ Pauls in den oben beschriebenen Bedeutungsebenen umkonstruiert wird und weshalb diese Neu- bzw. Umkonstruktion den Tod Paulas voraussetzt. Anschließend wird beschrieben, wie Angelica Domröse Paulas „Weiblichkeit“ verkörpert und weshalb sie so hervorragend geeignet war, die Ambivalenzen dieser „Weiblichkeit“ ins Bild zu setzen.

Nicht erst auf der symbolischen Ebene, sondern bereits auf der Ebene der erzählten Liebesgeschichte erleben die ZuschauerInnen im Film einen Wandel Pauls, während Paula sich im wesentlichen gleich bleibt. So, wie sie in den Anfangsszenen eingeführt wird, ist sie auch am Schluß des Films: Sie bleibt sich in ihren Ansprüchen an ein glückliches Leben, an die romantische Liebe treu und macht daran - auch um den Preis ihres Lebens - keine Abstriche; sie will am Anfang wie am Ende „alles und jetzt“ und ist nicht bereit, irgendwelchen Anforderungen und Normen „der Realität“ Rechnung zu tragen; sie ist - wenn sie sich etwas in den Kopf gesetzt hat - rationalen Argumenten nicht zugänglich. Die letzte Szene, in der die „lebendige“ Paula zu sehen ist, bevor sie im U-Bahn-Schacht verschwindet und eine Stimme aus dem off lakonisch mitteilt, sie sei bei der Geburt ihres dritten Kindes gestorben, spielt in der Sprechstunde des Professors. Paula berichtet strahlend von ihrer Liebe zu Paul und daß sie ein Kind erwartet. Der Professor spricht seine dritte Warnung aus, die Paula in den Wind schlägt. Mit ihrem Einwand auf die Warnung, daß sie nicht verstünde, weshalb sie ausgerechnet von ihrer großen Liebe kein Kind bekommen solle, wird noch einmal die - unveränderte, „unverbesserliche“ - Haltung Paulas bekräftigt.

Die ZuschauerInnen erfahren nichts vom Alltag, den Paul und Paula nach den befreienden Axthieben leben. Aber im Unterschied zu Paula, die im U-Bahn-Schacht quasi im Hades verschwindet, ist Paul am Ende in einer Alltagsszene zu sehen. Er ist, nachdem er Paulas Altbauwohnung entrümpelt hat, mit den Kindern (seinem Sohn aus der Ehe mit Ines, Paulas Tochter aus erster Ehe, ihrem gemeinsamen Kind) in einen Neubau gezogen. Dort sehen wir ihn, mit den Kindern in Paulas altem Bett liegend (es ist die Hälfte des Ehebettes ihrer Eltern oder Großeltern). Er hält die Kinder mit beschützender Geste, entspannt in seinen Armen, die Kamera schwenkt auf das Foto, das ihn und Paula zeigt. Sichtbar wird: Er hat ein neues Leben (im Neubau) begonnen und in diesem neuen Raum hat die Erinnerung an Paula

und ihre Liebe Platz - allerdings in „geronnener“ Gestalt (Foto, Bett). Und: Paul hat die Verantwortung für die Kinder übernommen, es ist sicher, sie werden es gut haben bei ihm. Aus ihren eigenen Erfahrungen können die ZuschauerInnen die Szene dahingehend ergänzen, daß Paul auf die Dauer Berufstätigkeit und die Versorgung und Erziehung von drei Kindern wohl alleine nicht bewältigen wird und die „Familie“ über kurz oder lang durch eine Frau/Mutter vervollständigt werden wird. Sicher ist: Sie wird keine neue Ines sein, sondern Paula ähneln.

Die Erzählung der Liebesgeschichte ist - wie oben erläutert - mit einer Umkonstruktion von Pauls „Männlichkeit“ verbunden, mit der „Zeitzeichen“ in der DDR der 70er Jahre normiert und normalisiert werden. Wie gezeigt, ist der „reale“ Paul anfangs auf dem besten Wege, zu einem Spießbürger zu werden, dessen miefigem Familienleben Angepaßtheit und brave Pflichterfüllung im Beruf korrespondiert. Was Paul fehlt, ist eine Lebendigkeit, eine Neugier auf Unbekanntes, das Gewohnte Übersteigendes, der Wille zu Veränderungen, die für den weiteren „Aufbau des Sozialismus“ gebraucht werden. Paulas Lebenshunger und herausfordernde Sexualität stehen symbolisch für diese Lebendigkeit und das Akzeptieren von Veränderungen[26]. Allerdings sind sie so, wie Paula diese Ansprüche leben will, zu absolut und tendenziell ordnungsgefährdend. Nur indem Paul sie in seine Persönlichkeit integriert, also die „guten“ Seiten des „sozialistischen Pflichtmenschen“ mit den „guten“ Seiten von Paulas Ansprüchen verbindet, werden sie sozial akzeptabel. Symbolisch werden Aspekte einer - nun normierten und normalisierten - „Weiblichkeit“ in eine „Männlichkeit“ integriert, die für die Ganzheitlichkeit der „sozialistischen Persönlichkeit“ steht[27]. Paul wird mit dieser Integration „weiblicher Anteile“ nicht feminisiert, sondern vervollkommnet. Dies geschieht nicht zuletzt durch die Züge aggressiver, besitzergreifender „Männlichkeit“, die er mit seinen Axthieben und der anschließenden leidenschaftlichen Szene in Paulas Zimmer offenbart (die, wie Sander/Schlesier m.E. zu Recht bemerken, auch etwas Gewalttätiges hat - vgl.

---

[26] In einem Artikel in der „Wochenpost“, in dem über die Dreharbeiten zum neuen DEFA-Film „Die Legende von Paul und Paula“ berichtet wird, ist Angelica Domröse zitiert. „Es gefällt ihr sehr, ‘wie die [Paula] die Fahne hochhält, wie die den Mut hat zu sich selbst, wie durch sie auch der Paul in Bewegung gerät, weg von der Wohlstandsmühle...’ Und nachdenklich: ‘Ich glaube, wenn Menschen nicht mehr in Bewegung sind, sind sie auch für die Gesellschaft nur noch bedingt nützlich. Das ist schon ein schöner Film-Stoff. Ich würde ihn nicht einordnen in die kleinen. Die Paula ist eine große Figur’“ (WOCHENPOST vom 14.7.72, S. 15).

[27] Dem korrespondiert, daß Paula in ihrem Werben um Paul ihre „hexischen Künste“ ins Spiel bringt. Sie sagt von sich selbst, sie sei eine Hexe und sie „behext“ ihn auch so, daß er - entgegen seinen Beteuerungen - am nächsten Abend bei ihr erscheint - zu ihrem Fest, das sie, „wissend“, daß er kommen wird, vorbereitet hat. In den Traumszenen wird ihre Beziehung zu den weiblichen Mitgliedern ihrer Familie hergestellt (in einem

SANDER/SCHLESIER, a.a.O., S. 22). Indem er hier als „ganzer Mann“ gezeigt wird, wird auch der Boden dafür bereitet, daß seine („weibliche“) Wärme und Fürsorglichkeit gegenüber den Kindern ihn nicht feminisiert.

Während die - Lebendigkeit und Veränderung symbolisierenden - Ansprüche Paulas in Pauls „Männlichkeit“ integriert, also auch zu den Pflichten ins rechte Maß gesetzt und damit norm-alisiert im Sinne von „befriedet“ werden, muß die Repräsentantin der absoluten Ansprüche (verkörpert in der tendenziell bedrohlichen, weil normsprengenden, „hexischen“ Sexualität) verschwinden, damit diese Norm-alisierung bei den ZuschauerInnen nachvollzogen werden kann. Symbolisch befreit sich Paul mit Paulas Tod vom „behexenden“ Zauber ihrer Lebensansprüche; er kann - geläutert - in die Alltagsrealität zurück. Paulas Tod ist in diesem Konstruktionsprozeß folgerichtig - und in dieser Hinsicht wird die „Legende von Paul und Paula“ ganz „im Sinne einer jeweiligen religiösen Gemeinschaft“ erzählt, d.h., sowohl als „selbstverständliche“ Reproduktion von Grundmustern der symbolischen Geschlechterordnung der Moderne als auch der „sozialistischen Menschengemeinschaft“. Mit Paulas Tod und ihrer „Objektivierung“ im Bild/Foto werden ihre maßlosen Ansprüche stillgestellt, in die Erinnerung bzw. die Utopie abgeschoben. Sie werden damit einerseits entwertet bzw. auf das akzeptable Maß zurückgestutzt, andererseits sind sie in ihrer „geronnenen“ (und verblassenden) Fixierung auf dem Foto (und in der Erinnerung derer, die die Legende weitererzählen) nicht gänzlich verschwunden, eventuell wieder aufrufbar, eine Erinnerung, mit der neue Ansprüche be-deutet werden können. Insofern gehen die Konstruktionsvorgänge nicht in der Umkonstruktion von Pauls „Männlichkeit“ auf, es bleibt eine Ambivalenz, ein Rest, der offenbleibt für andere Deutungen. Wohl aber dominiert die Umkonstruktion von Pauls „Männlichkeit“ und damit die „Befriedung“ von Paulas Ansprüchen in der Art und Weise, wie die Autoren des Films die Geschichte erzählen. Paula wird von den Filmautoren als eine sympathische, liebenswerte Figur inszeniert, deren Ansprüche und die Art und Weise, wie sie sie zu leben versucht, mit Wohlwollen und Verständnis veranschaulicht werden („Wir alle lieben Paula“). Sie bringt frischen Wind in zunehmend miefig werdende Verhältnisse (auch wenn sie sich als das „Neue“ deklarieren), sie nimmt nicht einfach als gegeben hin, was ist. Solange Paul unentschlossen ist und ängstlich vermeidet, seine sorgsam aufgebaute Lebenskonstruktion und seine berufliche Position zu gefährden, klingen alle seine „vernünftigen“ Einwände gegen Paulas unbedingte Ansprüche

---

Arrangement, das an Bilder von alten und jungen Hexen von Hans Baldung Grien erinnert) und die „Verkettung“ der beiden symbolisch vollzogen.

und ihr Hinwegsetzen über die „guten Sitten“ immer auch (und vor allem) spießig, kleinkariert, langweilig - in ihnen scheint die ganze Bravheit und Biederkeit der „DDR-Normalbiografie“ auf, in der alles vorgezeichnet und Unvorhergesehenes nicht zu erwarten ist und wogegen die Filmautoren - damit auch vom Publikum gewünschte Bilder produzierend - ihren kritischen Blick richten. Indem Paul mit der „Belagerung“ von Paulas Wohnung aus diesem Trott des Gewohnten und Akzeptierten aussteigt und schließlich mit den Axthieben auch sich selbst von seiner Miefigkeit braven Angepaßtseins befreit, wird seine Fähigkeit zur Veränderung inszeniert. Das heißt aber nicht, daß er nun wird wie Paula, er deren maßlose Ansprüche zu den eigenen macht. Die Anfangs- und die Schlußszene zeigen, daß Paul sich diese Ansprüche in modifizierter Weise, seiner Persönlichkeitsstruktur angepaßt, angeeignet hat. Die nicht integrierbaren Anteile sind ins Bild der toten Paula verschoben[28]. Nicht allein durch die Entrümpelung wird dies versinnbildlicht, auch der Umzug in die Neubauwohnung signalisiert: Paul hat seine Aussteigerphase hinter sich, er hat sie für die Entwicklung und Bereicherung seiner Persönlichkeit genutzt und lebt nun als „besserer“ Mensch sein privates wie sein berufliches Leben.

2. Eine „halbe Portion, die ganze Arbeit leistet“[29]

Angelica Domröse war 31 Jahre alt, als sie die Paula spielte, die im Film Anfang Zwanzig ist. Daß die Wahl auf sie fiel, nachdem bereits mit mehr als 1000 Bewerberinnen Probeaufnahmen gemacht worden waren, hat nicht nur mit ihren schauspielerischen Fähigkeiten zu tun, sondern auch damit, daß sie von Figur und Habitus her die Ambivalenzen zu verkörpern in der Lage ist, die die „Weiblichkeit“ Paulas ausmachen. Körperlich klein und zierlich, ist sie in der Presse immer wieder als „die Kleine“, „die halbe Portion“, „das Vögelchen“ usw. apostrophiert worden[30]. In die Hochachtung vor ihren Leistungen mischt sich mit solchen Bezeichnungen die Kreation eines Frauenbildes, das von Angelica Domröse in idealer Weise verkörpert wird: das Bild der Kindfrau. In diesem Bild wird „weibliche Schönheit“ am „mädchenhaften“, noch nicht „erwachsenen, reifen“ Körper festgemacht. Die

---

[28] Damit sind symbolisch auch sowohl der Anspruch der Arbeiterin auf ein glückliches Leben, als auch - allgemeiner - die Vorstellung von der „herrschenden“ Arbeiterklasse ins u-topische geschoben.

[29] So hat Rosemarie Rehan Angelica Domröse in einem Porträt gekennzeichnet (vgl. REHAN 1974, S. 89).

[30] Z.B. überschrieb Rosemarie Rehan einen Artikel in der WOCHENPOST (6.2.1965,S. 26) mit „Die Kleine“, zitiert sie in ihrem Porträt von 1974 Helene Weigel, die Angelica Domröse bei deren Bewerbung am Berliner Ensemble „Pupperl“ genannt habe (REHAN, a.a.O.) usw.

Kindfrau bleibt auch als erwachsene Frau (im erwachsenen Körper) das Mädchen, das noch auf seinem Weg zu seiner „weiblichen Bestimmung“ ist, also noch „gebildet“, „geformt“ werden kann, das - jung, unerfahren, spontan, naiv - einerseits bezaubernd, andererseits nicht ganz ernst zu nehmen ist und immer den Eindruck erweckt, des Schutzes zu bedürfen. Mit dieser „Verkleinerung“ und „Verniedlichung“ werden auch Leistungen und Ansprüche einer erwachsenen „Kindfrau“ ein Stück weit herabgemindert: Im Lob bzw. im Staunen z.B. über die vielseitigen schauspielerischen Fähigkeiten der „halben Portion“ Angelica Domröse klingen auch Normen oder Grenzen an, deren Überschreiten durch Frauen immer noch als etwas Besonderes hervorgehoben werden muß.

Ihrer Stilisierung zur Kindfrau (sowohl durch die Presse, als auch durch die Festlegung auf bestimmte Filmrollen, nachdem sie als 17jährige die Rolle der kindlich-naiven, zutraulichen und abenteuerlustigen Siggi in Slatan Dudows „Verwirrung der Liebe“ gespielt hatte) kommt das Äußere von Angelica Domröse, kommen ihr Aussehen und ihre Stimme entgegen. Nicht nur ist sie klein und zierlich, sie hat auch mit ihrer runden Stirn und den wie hochgezogen - fragend wirkenden Augenbrauen „mädchenhafte“ Gesichtszüge. Ihr großer Mund hat etwas Schmollendes, was Angelica Domröse als Paula in bestimmten Situationen zusätzlich betont - und was, kombiniert mit einer hohen, kleinmädchenhaften Stimme - die Imagination von Sirene *und* Mädchen verstärkt (etwa, wenn sie Paul anfleht „Komm her, ich bin so alleine“). Für die Gestaltung der Paula bringt Angelica Domröse eine breite Palette von Gesten und Körperhaltungen ins Spiel, die neben der hohen, in den Liebesszenen geradezu dünn, piepsig werdende Stimme den Typus Kindfrau reproduzieren (und mit ihm Aspekte einer gängigen, tradierten Auffassung von „Weiblichkeit“[31]). Wie sie in der Rummelplatzszene in der Gruppe ihrer Kolleginnen/Freundinnen hysterisch kreischend auf Collie zurennt, wie sie später, auf ihn wartend, am Baum lehnt und ihren Körper wie ein kleines Mädchen hin und her bewegt, das sich etwas (von einem Erwachsenen) wünscht; wie sie kichert bei der Erinnerung an die Liebesnacht in der Garage oder sich die Ohren zuhält, als ob damit auch verschwände, was sie nicht hören will; wie sie mit vollem Mund spricht oder von einer Sekunde zur anderen („aus heiterem Himmel“) vom Weinen zum Lachen, vom Wutanfall zur Verzweiflung wechselt - mit all dem gibt Angelica Domröse der Paula nicht nur etwas jugendlich Unbedenkliches, Liebenswertes und Spontanes, sondern sie verkörpert Paulas herausfordernde „Weiblichkeit“ auch in einer Weise, daß deren Norm- und

Grenzüberschreitungen sinnlich-anschaulich gemacht und zugleich auch durch das Kindliche entschärft werden. Die Unterwürfigkeit, mit der sie - gleichzeitig wie ein kleines Mädchen nicht hinhörend, „wenn Erwachsene reden“ - auf die Warnung des Professor antwortet: „Ich tue alles, was Sie wollen, Herr Professor“, hat ihr Pendant in ihren Szenen und Ausbrüchen, wenn sie von Collie verletzt wird oder Paul sie enttäuscht - sie reagiert mit Schreien, Heulen und Schmeicheln auf „typisch weibliche“ Art und Weise, d.h., sie begehrt auf, ohne das Arrangement in Frage zu stellen (insofern ist es auch nicht unbedingt richtig, sie als „emanzipiert“ zu bezeichnen). Indem Paulas „Weiblichkeit“ über den Typus der Kindfrau inszeniert wird, werden auch Paulas Norm- und Grenzüberschreitungen ein Stück weit „verkleinert“. Denn Paula ist ja nicht nur die Kindfrau, sie ist auch eine gestandene Arbeiterin und Mutter, sie kann Kohlen schleppen „wie ein Mann“ und wirkt dabei gar nicht zerbrechlich und schutzbedürftig, sie kann laut und ordinär werden und einem Kerl, der ihr frech kommt, auch mal eine runterhauen, sie kann laut und wenig „mädchenhaft“-zurückhaltend lachen und sich nehmen was sie will (bzw. mit Blicken auffordern und herausfordern). Angelica Domröse zeigt dies mit dem Ton und dem Gebaren der Berliner Göre, die sie ihrem Herkommen nach ist. Im Spiel mit den Gegensätzen macht sie auch sinnfällig, daß Paula in einigem die Kindfrau nicht ist, auf die sie, dem Frauenbild entsprechend, festgelegt werden soll. Das ist wohl auch ein Grund dafür, daß die ZuschauerInnen in der 70er Jahren (in der DDR) an Paula weniger die traditionellen Züge von „Weiblichkeit“ wahrnahmen als ihren Wunsch, „anders“ leben zu wollen und sich darin mit ihren eigenen Sehnsüchten wiedererkannten. Und das ist sicher auch ein Grund dafür, daß mit heutigen Erfahrungen und Blicken die „Züge traditioneller Weiblichkeit“ deutlich (und kritisch) gesehen werden und dennoch Paulas Lebensansprüche und Stärke nachhaltigen Eindruck hinterlassen. Dazu trägt heute wie in den 70er Jahren sicher bei, daß Angelica Domröse Paula nicht als „übertriebene Frau“, sondern als eine Frau „wie du und ich“ spielt. Paula wird im Film durchaus als „weiblich“, aber nicht als „übertriebene Frau“ gezeigt - im Unterschied etwa zu Ines, ihrer Mutter oder auch Eva - Maria Hagen in der Barszene, die mit ihrem starken Make-up und der Fülle hochgetürmter, steif gelackter Locken wie die - mehr oder weniger - geglückten Verkörperungen damaliger Vorstellungen von „weiblicher Schönheit“ wirken. Paulas Haar dagegen ist locker fallend (und korrespondiert so auch der „Natürlichkeit“ der Kindfrau). Auch bleibt ihre Kleidung über die Länge der Filmerzählung (und der Jahre der erzählten Geschichte) gleich - es ist immer

---

[31] Sander/Schlesier haben diese Aspekte sehr genau in ihrer Analyse herausgearbeitet (vgl. SANDER/SCHLESIER, a.a.O.).

derselbe Schnitt des Kleides, mit dem Angelica Domröse als Paula zu sehen ist: körperbetont, aber nicht übertrieben, zurückhaltend in Farbe bzw. Dessin und Mini (nach dem Tod des Sohnes wird die Kleidung schwarz, bleibt aber im Schnitt unverändert; die letzte Szene zeigt sie in einem schwarzweiß gemusterten Kleid). Die Kleider werden ergänzt durch Jeans und (körperbetonte) Bluse bzw. Kittelschürze zu Hause und in der Flaschenannahme. Paula sieht im Film nicht viel anders aus als Tausende von Frauen, die wie sie Berufsarbeit und Mutterschaft vereinbarten. Das erleichterte sicher die Identifikation der ZuschauerInnen mit Paula. Symbolisch verweist diese Kontinuität in der Kleidung auch auf die unveränderte, „unverbesserliche" Weiblichkeit Paulas. Nur zweimal wird dieses Prinzip durchbrochen. Zum einen in der „Traumszene", in der Paula als bezirzende Frau bzw. Hexe inszeniert wird - angetan nur mit einem blumenbekränzten Hemd bzw. einem Brautschleier, den sie um ihren Körper wickelt. Und zum anderen, als sie, aufgemacht als „Dame" mit Perücke und langem, tief ausgeschnittenem Kleid, beim Empfang auftaucht. Beide Male trifft sie dabei auf Paul in quasi „offizieller Mission", also als Repräsentanten der Staatsmacht: Einmal ist Paul in der Uniform der Kampfgruppen zu sehen, das andere Mal mit seinen Kollegen vom Außenhandel. Beide Male zielt Paulas Maskerade auf die (übertriebene) Verkörperung von weiblicher Macht (Sexualität) und Schönheit als Gegenpol zu „männlicher" öffentlicher, staatlicher Macht. Und beide Male repräsentiert Paula in dieser Maskerade etwas, „was sie in Wirklichkeit nicht ist" - die hexische (verderbende) Verführerin/Zauberin bzw. „die Schöne".

Abschließend sei noch einmal darauf hingewiesen, daß die von Angelica Domröse verkörperte Kindfrau Paula eine (ungelernte) Arbeiterin ist (Auch hier konnte die Domröse eigene biografische Erfahrungen einbringen. Zwar war sie vor dem Schauspielen keine Arbeiterin, aber sie hatte einige Zeit in einem „typischen" Frauenberuf als Stenotypistin gearbeitet). Von der (DDR-)Filmkritik der 70er Jahre wurde vor allem positiv hervorgehoben, daß mit Paula endlich eine Arbeiterin kunstwürdig geworden sei (was sicher auch zur Identifikation der ZuschauerInnen beigetragen hat, die von den Arbeiterhelden, den erfolgreichen Wissenschaftlern und den aufgestiegenen, hochqualifizierten Frauen, die scheinbar die Doppelbelastung mühelos schafften, die bis dahin die Szene bevölkerten, eher genug hatten, weil sie sich selten in ihnen wiedererkannten). Aber zwei Ebenen der symbolischen Be-Deutung von Zeitzeichen bleiben mit dieser Argumentation unterbelichtet. Erstens werden durch die Kombination von Arbeiterin und Kindfrau die Assoziationen wechselseitig verstärkt, die (kulturell) mit ihnen verbunden sind: die „Natürlichkeit" der Arbeiterin, ihre fehlende Kultiviertheit und Bildung, an die sich die homologe Reihung

Bildbarkeit, Entwicklung, Formung, Veränderung anschließt, wird durch das Mädchenhafte, nicht ganz ernst zu Nehmende der Kindfrau verstärkt. Beide haben sie nicht ihre gültige, „reife“, entwickelte Form. Zweitens wird mit der (ungelernten) Arbeiterin und der damit verknüpften (kulturell tradierten) Vorstellung einer „freizügigen“, unkontrollierbaren, daher bedrohlichen Sexualität Paulas unbändiger, lustbetonter Lebensanspruch mit einer Konstruktion von „Weiblichkeit“ verknüpft, deren Norm- und Grenzüberschreitungen, wie gezeigt, einerseits Raum gaben für gewünschte Bilder bei den ZuschauerInnen, andererseits aber auch in erwünschten und wohl auch (z.T. zumindest) gewünschten Bildern wieder befriedet werden mußten. Entgegen der ideologischen Verlautbarungen und Interpretationen bleibt auch in „Die Legende von Paul und Paula“ die Arbeiterin die symbolische Repräsentantin der Abweichung von der Norm, dessen, was in dieser Weise sozial nicht akzeptierbar ist und daher enteignet und in einem (toten) Bild befriedet werden muß.

Literatur

Bechdolf, Ute: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm. Tübingen: Tübinger Verein für Volkskunde e.V. 1992 (Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen Bd. 8)

Blunk, Harry: Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA- Gegenwartsfilm. München 1984

Blum, F.: Angelica mit C, Frankfurt a. M. 1990

Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. In: Dölling, Irene/ Krais, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/Main 1997

Dölling, Irene: Über den Patriarchalismus staatssozialistischer Gesellschaften und die Geschlechterfrage im Umbruch. In: Zapf, Wolfgang (Hrsg.): Die Modernisierung moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 25. Soziologentages in Frankfurt am Main 1990. Frankfurt/Main 1991

Dölling, Irene: Zum Verhältnis von modernen und traditionalen Aspekten im Lebenszusammenhang von Frauen in der DDR. In: Unter Hammer und Zirkel. Frauenbiographien vor dem Hintergrund ostdeutscher Sozialisationserfahrungen (Dokumentation der Tagung Ostfem II - Bestandsaufnahme, Forschungen 25.-27. 11.1995 in Berlin). Pfaffenweiler 1995

Dölling, Irene/ Krais, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/Main 1997

Filmmonographie. Redaktion: Regine Sylvester, Hans Lohmann. VEB DEFA Studio für Spielfilme. Hrsg. von der Betriebsakademie (vertrauliches Material) 1973

Hölder, Egon (Hrsg.): Im Trabi durch die Zeit - 40 Jahre Leben in der DDR. Stuttgart 1992

Kenntemich, Wolfgang, Manfred Durniok und Thomas Karlauf: Das war die DDR. Eine Geschichte des anderen Deutschland. Berlin 1993

Lebensweise und Sozialstruktur. Materialien des 3. Kongresses der marxistisch-leninistischen Soziologie in der DDR (1980), Berlin 1980

Lötsch, Manfred: Soziale Strukturen als Wachstumsfaktoren und als Triebkräfte des wissenschaftlich-technischen Fortschritts. In: Deutsche Zeitschrift für Philosophie H. 6/1982

Mühlberg, Dietrich (Hrsg.): Proletariat. Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert. Leipzig 1986

Rehan, Rosemarie: Die Domröse. In: Knietzsch, Horst (Hrsg.): Prisma. Kino- und Fernsehalmanach 5. Berlin 1974

Richter, Erika: Alltag und Geschichte in DEFA - Gegenwartsfilmen der siebziger Jahre. In: Filmwissenschaftliche Beitrage H. 1/1976

Sander, Helke/Schlesier, Renate: Die Legende von Paul und Paula. Eine frauenverachtende Schnulze aus der DDR. In: Frauen und Film H. 2/1974

Soziale Triebkräfte ökonomischen Wachstums: Materialien des 4. Kongresses der marxistisch-leninistischen Soziologie in der DDR (1985), Berlin 1986

Trappe, Heike: Emanzipation oder Zwang ? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik, Berlin 1995