GENDER OPEN REPOSITORIUM

»Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n« Zarah Leander als Verkörperung der 'neuen deutschen Frau' : Analyse des Films »Die große Liebe«

Dölling, Irene

1997

https://doi.org/10.25595/49

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dölling, Irene: *»Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n« Zarah Leander als Verkörperung der 'neuen deutschen Frau' : Analyse des Films »Die große Liebe«*, in: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 1 (1997) Nr: 1, 13-86. DOI: https://doi.org/10.25595/49.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Filmfrauen - Zeitzeichen

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

Diva ● Arbeiterin ● Girlie

Band I: Diva

»Die große Liebe«

(mit Zarah Leander, Deutschland 1942)

»Cleopatra«

(mit Elizabeth Taylor, USA 1962)

1. JAHRGANG HEFT NR. 1/1997

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 1/1997 (1. Jahrgang)

Filmfrauen - Zeitzeichen

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

Band I: Diva

Inhalt

Irene Dölling

Editorial ... 3

Literatur ... 12

Irene Dölling

»Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n« Zarah Leander als Verkörperung der 'neuen deutschen Frau' ... 13

Einleitung ... 13

Teil I ... 18

1. Rekonstruktion von Strukturen und Bedeutungsebenen der Filmhandlung ... 18

2. Personenensemble ... 26

3. Das „hohe Paar" - die Konstruktion der „neuen deutschen Frau" ... 31

Exkurs: Die „Neue Frau" der Weimarer Republik ... 35

Teil II ... 45

1. Die „öffentliche" und die „private" Frau - Verkörperungen und Maskerade ... 45

2. Ambivalenzen ... 53

Teil III ... 57

1. Modernisierungsschübe im NS - Regime 57
2. Verkörperungen in den 40ern - Erfahrungen in den 90ern 61
Literatur 65
Anhang 69
1. Zeittafel 69
2. Alltagsleben im Nationalsozialismus - Zusammenfassung 76

Ina Dietzsch

Cleopatras Streben nach Macht - Ein Gleichnis für den Aufbruch der US-amerikanischen Vorort-Hausfrauen? 88
Einleitung 88
TEIL I 92
1. Rekonstruktion der Filmhandlung 92
2. Bedeutungsebenen und Figurenensemble 95
2.1. Bedeutungsebenen 95
2.2. Figurenensemble 98
3. Die Konstruktion einer idealen „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ 102
3.1. Das Idealbild der „ehrbaren Frau“ 103
3.2. Der „charismatische Herrscher“ 104
Exkurs: Die US-amerikanischen Frauen im Weiblichkeitswahn und die großen Männer im Ringen um die Vorherrschaft in der Welt 106

TEIL II 111
1. Königin - Ehefrau - Hure. Drei Facetten einer Figur. 111
1.1. Cleopatra als Herrscherin und „ehrbare“ Ehefrau 112
1.2. Die leidenschaftlich Liebende und die „verderbte Frau“ 114
2. Elizabeth Taylor als Cleopatra 117
Schlußbemerkung 121
Literatur: 122

»Ich weiß, es wird einmal ein Wunder gescheh'n«
Zarah Leander als Verkörperung der 'neuen deutschen Frau'

Analyse des Films »Die große Liebe«

Irene Dölling

Einleitung

Am 12. Juni 1942 hatte im Berliner Ufa-Palast der Film „Die große Liebe" mit Zarah Leander in der Hauptrolle Premiere. Er wurde zwischen September 1941 und März 1942 gedreht; die Inlandseinspielungen überstiegen die (vergleichsweise) hohen Produktionskosten um ein Mehrfaches. Der Film erreichte bis 1945 27,8 Millionen Besucher in Deutschland, er rangiert auf einem der vorderen Plätze in der Erfolgsliste der ca. 280 Filme, die seit 1941 in den Ateliers der verstaatlichten Filmindustrie (BELACH, 1979, S. 185; LOWRY 1991, S. 118) gedreht wurden. Die Filmprüfstelle des Dritten Reiches verlieh dem Film die Prädikate „staatspolitisch und künstlerisch wertvoll" und „volkstümlich wertvoll"[1].

„Die große Liebe" gehört zu den 1094 Spielfilmen, die zwischen 1933 und 1945 in Deutschland „aus eigener Produktion uraufgeführt (wurden)"(BECHDOLF 1992, S. 25). Laut Albrecht (ALBRECHT 1969), auf den Bechdolf sich hier bezieht, waren davon nur 153 „Propagandafilme im engeren Sinne" (ebenda), d.h. als Filme „mit manifester politischer Funktion" zu bezeichnen (ALBRECHT 1969, S. 97 - 111).

Daß auch Unterhaltungsfilme mit dem Prädikat „staatspolitisch (besonders) wertvoll" ausgezeichnet werden konnten, entspricht dem Verständnis von Propaganda, das die Nationalsozialisten ihrer Kulturpolitik zugrundelegten sowie der Rolle, die sie dem Massenmedium Film dabei zuschrieben[2]. Im Oktober 1941, als sich Deutschland bereits seit

---

[1] In der Neunten Verordnung zur Durchführung des Lichtspielgesetzes vom 1. September 1942 wurden folgende Prädikatisierungen festgelegt: „staatspolitisch besonders wertvoll", „künstlerisch besonders wertvoll", „staatspolitisch wertvoll", „künstlerisch wertvoll", „volkstümlich wertvoll", „anerkennenswert", „volksbildend". Darüber hinaus gab es als höchstes das Prädikat „Film der Nation", das Goebbels „anläßlich der Uraufführung des Films OHM KRÜGER am 4. April 1941 neu festgesetzt hatte" (KANZOG 1994, S. 15 und 16).

[2] „Das Prädikat 'staatspolitisch wertvoll' ist nicht nur auf die Auszeichnung politischer Filme beschränkt, sondern auch auf solche Filme anzuwenden, die sich für diese Zeit als besonders wertvoll erweisen", belehrte der „Film-Kurier" 1936 seine LeserInnen in einem Kommentar zu einer Anfrage, weshalb ein „harmloser" Unterhaltungsfilm („Wenn wir alle Engel wären") diese Auszeichnung erhalten habe (zitiert nach KANZOG 1994, S. 19).

einigen Monaten im Krieg mit der Sowjetunion befand, wies Goebbels darauf hin, daß der Film - und insbesondere der Unterhaltungsfilm - einer der „wertvollsten Faktoren“ sei zur „Verschönerung der wenigen Stunden, die dem einzelnen Deutschen heute neben seiner Arbeit für die Wiederauffrischung seiner seelischen Kräfte bleiben“ (zitiert in ALBRECHT 1969, S. 480). Generell aber sollten Unterhaltungsfilme nicht nur der Entspannung dienen, sie waren vor allem gedacht als ein „nationales Erziehungsmittel erster Klasse“ (ebenda). In seiner Rede bei der ersten Jahrestagung der Reichsfilmkammer (5.3.1937) hat Goebbels die spezifische ideologievermittelnde Funktion von kulturellen Produkten umrissen, die auch für den Unterhaltungsfilm zutrifft:

> „Der Nationalsozialismus ist auf dem Gebiet der Haltung sowie des seelischen und geistigen Charakters der Nation ungefähr das, was die Luft für die menschlichen Atmungsorgane darstellt. Wir atmen ihn ein und atmen ihn aus. Wir leben in seiner Atmosphäre. Wir sehen, wie er sich nach und nach auf allen Gebieten verwirklicht, in den Dingen, Zuständen und in den Menschen. Eine Kunst, die das ignorieren wollte, würde vom Volk nicht verstanden. Es gibt kein Gebiet, das sich von dieser allgemeingültigen Atmosphäre ausschlösse. (...)
>
> In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Haltung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam“ (zitiert in ALBRECHT 1969, S. 456).

Der Film „Die große Liebe“ ist einer der Unterhaltungsfilme, die ohne Hitlergruß und ohne marschierende SA-Männer[3] die „beste“, weil unsichtbar wirkende Propaganda[4] machten. Zugleich ist er nach 1945 immer wieder explizit als „Propaganda- und Tendenzfilm“ (BECHDOLF 1992, S. 23), „Mobilisierungsmelodram“ (WITTE in BELACH 1979, S. 29), als „Erziehungsfilm“, dessen Lieder nur als „musikalische Durchhalteparolen verstanden werden konnten“ (ZUMKELLER 1988, S. 126) apostrophiert worden, als Film also, der in die Nähe der P-Filme gerückt wird[5] (Georg Seeßlen spricht daher auch von „einem ‘echten’ Propagandafilm“ SEEßLEN o.J., Lg 15). Bestärkt wird diese Bewertung nicht zuletzt dadurch, daß die Filmhandlung in der unmittelbaren Gegenwart, im Kriegsjahr 1941, angesiedelt ist. Es ist auch “Zarahs erster deutscher Film, der nicht an fernen Schauplätzen oder in vergangenen

---

[3] Bereits 1933 hatte Goebbels formuliert: „...wir wollen durchaus nicht, (...) daß unsere SA-Männer durch den Film oder über die Bühne marschieren“ (zitiert nach ALBRECHT 1969, S. 442).

[4] „...das ist die beste Propaganda, die sozusagen unsichtbar wirkt, das ganze öffentliche Leben durchdringt, ohne daß das öffentliche Leben überhaupt von der Initiative der Propaganda irgendeine Kenntnis hat“ (Goebbels, Rede vor der Reichsfilmkammer 1941, zitiert nach ALBRECHT 1969, S. 296).

Zeiten spielte, sondern im Hier und Jetzt. (...) Der Krieg selbst ist das eigentliche Thema des Films. Er bestimmt seinen Ablauf, die Konflikte und die Dialoge. Und Zarah ist diesmal nur bedingt die entrückte Kunstfigur“ (BEYER 1991, S.184). Die „Münchner Neusten Nachrichten“ haben diese Besonderheit in ihrer Berichterstattung über die Uraufführung sehr deutlich herausgestellt:

> „Der Mut, unbedingt zeitnah zu sein, ist bezeichnend für diesen neuen Zarah-Leander-Film der Ufa. Mit scharfem Blick und zugleich ohne jede Sentimentalität sind manche Symptome des Kriegsalltags erfaßt und teilweise mit dramaturgischer Notwendigkeit in den Handlungsablauf eingeordnet: der Fliegeralarm, die Luftschutzkeller-Gemeinschaft, das Wehrmachtskonzert, die Feldpostsperre, ja sogar das Taxi, das nicht zu beschaffen ist und das begehrte Kompott, das auf der Speisekarte längst gestrichen ist. Indessen nicht nur das Milieu, erst recht die Fabel selber (...) verrät solche Bindung an die Kriegsgegenwart: Das ungleiche Liebespaar, das hier durch eine Laune des Zufalls zusammengeführt wird, der draufgängerische junge Fliegeroffizier und die gefeierte Sängerin, die bereits auf der Höhe ihrer Karriere steht, sie haben beide ihre ‘große Liebe’ vor dem harten männlichen Gesetz zu bewähren, das über dieser Zeit waltet“ (zitiert nach SEILER 1994[2], S. 67).

Zarah Leander, die als eine der Filmdiven des Dritten Reiches zu diesem Zeitpunkt ebenfalls auf dem Höhepunkt ihrer Karriere steht, spielt die gefeierte Sängerin Hanna Holberg und deren Metamorphose von der Diva zur Soldatenfrau und bringt dabei das „Markenzeichen“ ihres Spiels - die „Aura tragisch-edlen Leidens“ (DONNER 1995, S.113) voll zum Einsatz.

In unserer Analyse des Films werden wir selbstverständlich seine Besonderheit, als Unterhaltungsfilm eher „unsichtbar“ ideologisch wirken zu sollen und zugleich in der unmittelbaren Kriegsgegenwart angesiedelt zu sein, angemessen berücksichtigen. Wir haben aber nicht die Absicht, die bis heute alternativ geführte Diskussion aufzugreifen und als zentralen Aspekt unserer Analyse fortzuführen, ob es sich dabei um einen Propagandafilm handelt oder eher um einen „unpolitischen“ Unterhaltungsfilm oder auch, ob Zarah Leander „gewußt hat, was sie tat“ oder „nur Filme machen wollte“. Wir gehen mit Karsten Witte von der „Durchlässigkeit des Politischen in allen Genres“ (WITTE 1979, S. 31) aus und fragen, welche „Zeitzeichen“ durch Zarah Leander als Diva Hanna Holberg verkörpert und repräsentiert werden, was in ihrer Wandlung von der Karriere- zur Soldaten- bzw. Offiziersfrau normiert und als Normalität ins Spiel gebracht wird. Diese „verkörperte“ Normierung und Normalisierung von „Zeitzeichen“ bezieht sich keineswegs allein auf die Ideologisierung des Alltags im nationalsozialistischen Deutschland oder die „Einstimmung“

---

[5] In Anlehnung an Albrecht (ALBRECHT 1969) unterscheidet Andrea Winkler-Mayerhöfer zwischen P-Filmen (das sind Filme mit manifest politischem Inhalt) und Filmen mit einer eher latenten propagandistischen Wirkung (non P-Filme) (WINKLER-MAYERHÖFER 1992, S.60).

von Frauen auf ihre Rolle an der „Heimatfront“. In der Art und Weise, wie im Film die Liebesgeschichte zwischen dem Luftwaffenoffizier und der Revuesängerin erzählt wird, in der Art und Weise, wie die beiden Protagonisten ihre Beziehung „verkörpern“, wird *zugleich* auch über anderes „geredet“. Indirekt - und vermittelt über (konkurrierende) Frauenbilder - werden auch Erfahrungen mit sozialen Veränderungen und daraus resultierenden Verschiebungen in den Geschlechterverhältnissen zwischen den beiden Weltkriegen angesprochen. Diese Erfahrungen waren höchst ambivalent - sie reichten von neuen Ansprüchen und Hoffnungen auf erweiterte Handlungsmöglichkeiten und soziale Chancen (insbesondere von Frauen) einerseits bis zu Enttäuschungen und Ängsten andererseits. Diese ambivalenten Erfahrungen weckten individuelle und kollektive Bedürfnisse nach Sinngebung und sie gaben den „Resonanzboden“ für kulturelle Normierungen und Normalisierungen ab. In der Liebesgeschichte, auf der Ebene unmittelbarer Beziehungen zwischen Mann und Frau, wird an diese Erfahrungen angeknüpft und wird eine Auseinandersetzung um die symbolische Be-Deutung dieser Erfahrungen geführt. Die Wandlung Hanna Holbergs von der gefeierten Sängerin zur Offiziersgattin ist auch der symbolische Kampf um die Norm-alisierung von Geschlechterbeziehungen, um eine Konstruktion von „Weiblichkeit“ (die indirekt auch eine Norm von „Männlichkeit“ bestätigt) in der Auseinandersetzung mit Frauen- und Männerbildern, die in der Weimarer Republik dominierten. Indem das neue Frauen- (und Männer-)Bild vermittelt über die Abgrenzung von und der Warnung vor der „emanzipierten Frau“ (der Weimarer Republik) konstruiert wird, sind mit diesen Feind- bzw. Gegenbildern zugleich auch andere Feindbilder (der „jüdische Bolschewismus“, die Demokratie) in diese symbolische Auseinandersetzung einbezogen. Im Zentrum unserer Filmanalyse steht, wie - insbesondere durch das Spiel von Zarah Leander, aber auch durch die anderen Haupt- und Nebenfiguren - diese Komplexität von „Zeitzeichen“ sinnlich-anschaulich und auf eine „vergeschlechtlichte“ Weise (auf der Ebene unmittelbarer Geschlechterbeziehungen und im Kontext der symbolischen Geschlechterordnung) „verkörpert“ wird. Dabei legen wir die These zugrunde, daß die zentrale Figur des Films „Die große Liebe“ nicht deshalb eine Frau ist, weil sie von der Diva Zarah Leander gespielt wird, obwohl es für die Wirkung des Films nicht unwesentlich ist, daß Zarah Leander die Hauptrolle spielt. Vielmehr wollen wir zeigen, daß Hanna Holberg/Zarah Leander im Zentrum der Filmhandlung steht, weil mit der über den Körper der Leander diskursivierten „Weiblichkeit“ auch umfassende Normierungs- und Normalisierungsangebote ins Bild gesetzt werden.

In unserer Analyse konzentrieren wir uns zum einen darauf, welche Handlungsoptionen und Grenzüberschreitungen (für Frauen) durch Zarah Leander als Hanna Holberg offeriert werden und zum anderen, wie die Grenzüberschreitungen in der Metamorphose von der gefeierten Sängerin zur Ehefrau wieder eingegrenzt und begrenzt werden.

Wir haben unsere Analyse in drei große Abschnitte gegliedert. Zunächst (Teil I) werden wir in mehreren Schritten die Strukturen der Filmhandlung und die Bedeutungsebene herausarbeiten, die unserer Meinung nach besondere Aufmerksamkeit verdient: die Konstruktion einer normativen Vorstellung von „Weiblichkeit“, die Zarah Leander in ihrer Metamorphose von der gefeierten Sängerin zur Soldaten- bzw. Offiziersfrau sinnlich-anschaulich verkörpert. Wir werden dabei Daten aus dem Alltag in Nazideutschland heranziehen und in einem Exkurs das Frauenbild skizzieren, das den Nationalsozialisten als Feind- und Gegenbild bei der Konstruktion und Propagierung ihrer eigenen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ (und „Männlichkeit“) diente, um Strukturen zu verdeutlichen, die „hinter“ den Filmbildern liegen und Erfahrungen, an die im Film angeknüpft werden konnte.

Anschließend (Teil II) soll aufgezeigt werden, wie Zarah Leander diesen Umbau der normierenden und normalisierenden Vorstellungen von „Weiblichkeit“ mit ihrer Mimik, Gestik, Stimme, Kleidung, durch den Wechsel von Räumen usw. in Szene setzt und welche Ambivalenzen dabei feststellbar sind. Es wird zu zeigen sein, daß mit diesem Umbau das kulturelle Konstrukt „Weiblichkeit“ selbst nicht in Frage gestellt wird - d.h. in der Thematisierung verschiedener Typen von „Weiblichkeit“ wird zugleich das Grundmuster des zweigeschlechtlichen Klassifizierens und werden allgemeine normative Vorstellungen von „Weiblichkeit“ reproduziert.

In einem letzten Teil (III) schließlich wollen wir eine Antwort auf die Frage versuchen, welche Widersprüche des Frauenalltags in Nazideutschland zu Beginn der vierziger Jahre in der ambivalent konzeptualisierten „Weiblichkeit“ Zarah Leanders aufscheinen und gedeutet werden und inwieweit hier Widersprüchlichkeiten des weiblichen Lebenszusammenhangs in „modernen Gesellschaften“ und Weiblichkeitsvorstellungen thematisiert werden, die bis heute in der einen oder anderen Weise aktuell sind und deshalb den Film (bzw. Hanna Holberg/Zarah Leander) auch in den 90er Jahren noch interessant machen.

Die Analyse wird ergänzt durch einen Anhang, in dem Daten zusammengestellt sind, die einen Einblick in Strukturen des deutschen Alltags im NS vermitteln.

Teil I

1. Rekonstruktion von Strukturen und Bedeutungsebenen der Filmhandlung

Inhaltswiedergabe

1941 in Deutschland: Die Revuesängerin Hanna Holberg (Zarah Leander) gibt ein Konzert in der Berliner Scala. Paul Wendlandt (Viktor Staal), der als Oberleutnant der Luftwaffe mit seinem Kameraden von Etzdorf (Wolfgang Preiss) für 24 Stunden dienstlich in Berlin ist, folgt ihr (in Zivil) nach der Vorstellung auf dem Weg zu einer Abendgesellschaft im Hause von Westphal. Strategisch nutzt er einen Fliegeralarm, um mit Hanna in deren Wohnung zu gelangen. Gemeinsam verbringen sie mit den übrigen Hausbewohnern die Zeit bis zur Entwarnung im Luftschutzkeller. Paul bleibt die Nacht bei Hanna und geht am folgenden Morgen zurück an die Front, ohne ihr gesagt zu haben, daß er Fliegeroffizier ist.

Hanna wartet in den folgenden Wochen vergeblich auf eine Nachricht von ihm. Nach einigen Tagen offenbart sie ihrem Kollegen und Freund, dem Komponisten Alexander Rudnitzky (Paul Hörbiger) ihre Liebe zu Wendlandt. Paul erscheint nach drei Wochen unangemeldet bei ihr. Sie macht ihm Vorwürfe und weist ihn zunächst zurück. Als er ihr gesteht, daß er Flieger ist und ihr die Briefe übergibt, die er an sie geschrieben, aber nie abgeschickt hat, kommt es zur Versöhnung.

Paul und Hanna bereiten die Hochzeit vor.

Am Polterabend wird Paul überraschend an die Front zurückbefohlen. Nachdem ihre Enttäuschung abgeklungen ist, beginnt Hanna wieder mit ihrer Arbeit und fährt nach Rom zu einem Gastspiel. Auf den Proben ist sie unkonzentriert und ungeduldig. Da erscheint Paul unerwartet und mit der Aussicht auf drei Wochen Urlaub. Hanna schmiedet sofort Pläne für eine Hochzeit in Rom. Paul aber ist bereits von einem befreundeten Offizier von einer bevorstehenden wichtigen militärischen Aktion unterrichtet worden. Ohne Genaues zu wissen (er erfährt erst im Flugzeug, daß es sich um den Kriegsbeginn mit der Sowjetunion handelt) und ohne Einsatzbefehl kehrt Paul sofort zu seiner Truppe zurück. Sein Entschluß führt zu einem Zerwürfnis mit Hanna. Obwohl Hanna in einem Brief um Verzeihung für ihr Verhalten bittet, kündigt Wendlandt die Beziehung auf.

Bei einem Einsatz wird Paul verwundet. Als Hanna davon erfährt, bricht sie ihr Gastspiel ab und reist sofort zu ihm ins Lazarett. Es kommt zur endgültigen Versöhnung.

Struktureller Aufbau der Filmhandlung und ihre Interpretation

Wie der Titel bereits ankündigt, geht es in diesem Unterhaltungsfilm um die Geschichte einer Liebe - also um etwas ziemlich Banales, Alltägliches. Interessant werden Liebesgeschichten für Nichtbeteiligte - z.B. die Kinobesucher - erst durch außergewöhnliche Umstände, äußere Hindernisse und innere Konflikte, die die Liebenden überwinden müssen oder dadurch, daß die Bedingungen für die Realisierung der Liebe nicht gegeben sind und diese tragisch scheitert. Wie bereits in der Einleitung erwähnt, bescheinigte die Presse der Ufa nach der Uraufführung des Filmes „Die große Liebe“ Mut, einen Unterhaltungsfilm in der unmittelbaren (Kriegs-) Gegenwart spielen zu lassen. Durch die Wahl der Protagonisten, die als Fliegeroffizier bzw. Revuesängerin kaum ungleicher sein können und dennoch diese Liebesbeziehung wagen, gelingt es, eine Spannung aufzubauen, die mehrere Erzählstränge bzw. Bedeutungsebenen des Films zusammenhält:

- der Versuch zweier Menschen aus so extrem unterschiedlichen Milieus, ein Paar zu werden, erhält ein zusätzliches Spannungsmoment durch die Tatsache, daß dieser Versuch in Kriegszeiten, also unter erschwerten Bedingungen und größeren Gefahren gewagt wird;
- indem der Fliegeroffizier und die Revuesängerin die Prüfungen ihrer Liebe bestehen und ein Paar werden und indem vor allem Hanna Holberg es lernt, Opfer auf sich zu nehmen und ihre individuellen Glücksansprüche den Forderungen des Krieges unterzuordnen, werden mit der Liebesgeschichte zugleich die Beziehungen zwischen Kriegsfront und Heimatfront in idealer und normativer Weise in Szene gesetzt. Das Opfer, das die Künstlerin bringt, gibt den alltäglichen Verpflichtungen und Beschränkungen an der Heimatfront eine höhere Weihe und normalisiert sie zugleich[6];

[6] Mit dem Überfall auf die Sowjetunion trat der Krieg in eine neue Phase ein. Bis zu diesem Zeitpunkt waren die Eroberungsfeldzüge der ersten Kriegsjahre noch mit relativ geringen Menschenverlusten verbunden. Dies änderte sich spätestens mit der Winterschlacht vor Moskau 1941. Die Einschränkungen des Lebensstandards, die schon 1939 einsetzten (Einführung von Lebensmittelkarten und der „Reichskleiderkarten“) waren zum Teil durch Plünderungen der eroberten Länder, durch Pakete mit Lebensmitteln und Kleidung, die Soldaten nach Hause schickten (vgl. KUCZYNSKI 1982, S.382) kompensiert worden. Jetzt wurde die Knappheit von Lebensmitteln und Kleidung immer stärker spürbar, durch die Bombardierungen wurde die Situation noch angespannter (siehe auch die Zusammenstellung von Daten aus dem deutschen Kriegsalltag im Anhang). In dieser Situation, in der die Sorge um die Familienangehörigen und der Kampf um das Überleben im Alltag die individuellen Energien banden, wurde es ideologisch um so (kriegs)notwendiger, die „Volksgemeinschaft unter allen Umständen aufrecht zu erhalten und das Band zwischen Heimat und Front zu stärken“ („General-Anzeiger“ vom 2.2.1943, zitiert nach ECKSTEIN/WELTER 1994, S. 143). Der Unterhaltungsfilm „Die große Liebe“ trug sowohl Bedürfnissen der Menschen als auch den politischen und ideologischen Vorgaben Rechnung, indem er mit der Liebesgeschichte zugleich das Band zwischen Heimat und Front knüpfte.

- die Künstlerin und der Fliegeroffizier kommen nicht nur aus extrem unterschiedlichen sozialen Milieus, sie repräsentieren auch differente Lebensauffassungen (z.B. vom Platz einer Frau in der Gesellschaft). Im Film wird die Geschichte der Vereinbarkeit dieser Extreme so erzählt, daß Hanna Holberg „eine andere“ wird. Das heißt, mit der Geschichte ihrer Wandlung wird auch ein Umbau in den (normativen) Vorstellungen von „Weiblichkeit“ vollzogen. Die neue bzw. modifizierte „Weiblichkeit“ Hannas ist ein Sinnbild für die „weiblichen Tugenden“, die nun an der Heimatfront gefragt sind und die ihren Maßstab an der „Männlichkeit“ haben, die sich an der Kriegsfront bewährt. Daß dieser Umbau, diese Neukonstruktion von „Weiblichkeit“ durch eine Frau bzw. über den Körper einer Frau geschieht, die ein außergewöhnliches, in mancher Hinsicht aus der „Norm“ fallendes Leben führt, erhöht die Spannung und macht gleichzeitig am Exzeptionellen das Gewöhnliche (Durchschnittliche) deutlich. Zugleich wird auch die Attraktivität dieser „Weiblichkeit“ anschaulich: wenn eine gefeierte Sängerin ihr bisheriges, ungewöhnliches und aufregendes Leben aufgibt, um als Offiziersgattin diese neue „Weiblichkeit“ zu leben, muß einiges für letztere sprechen.

In der Filmhandlung sind diese drei Ebenen (die Geschichte einer Liebe zwischen einem Mann und einer Frau, das Band zwischen Heimatfront und Kriegsfront, die Konstruktion einer neuen bzw. veränderten „Weiblichkeit“) ineinander verwoben und verweisen ständig aufeinander, ohne daß eine „direkte“ Propaganda betrieben wird.

Das ist ablesbar schon an den ersten beiden Filmszenen, in denen die beiden Protagonisten - bevor es zur ersten Begegnung kommt - jeweils in ihrer Welt gezeigt werden.

Die erste Szene des Films spielt auf einem Flugplatz in der Wüste. Paul Wendlandt wird uns als Oberleutnant im Kreis seiner Kameraden vorgestellt. Es ist die reine Männerwelt des Militärs, in der die Gesetze des Männerbundes gelten. Eine verschworene Gemeinschaft nach innen, die durch die emotionale Bindung untereinander und das Prinzip der unbedingten Pflichterfüllung, Treue und Gefolgschaft zusammenhalten wird, grenzt sich der Männerbund strikt nach außen ab: von allen, die nicht Waffen tragen (und daher symbolisch als „weiblich“ gedeutet werden). Eva Kreisky hat diese Grenzziehung, im Anschluß an Max Weber, folgendermaßen charakterisiert: „In der politischen Männerbundtheorie sind nicht nur Staat und Männerbund, sondern auch Militär und Männerbund eins. Der Mann in der Männerbundtheorie ist immer der männliche, soldatische, heroische Mann. Die Nichtwaffenfähigen oder Nichtwaffentragenden galten immer schon als ‘Weiber’“ (KREISKY

1995, S. 112)[7]. Der Zivilbereich, die „private Sphäre“, Familie bzw. Frauen sind von dieser Welt des Männerbundes getrennt; diese Trennung ist auch bezüglich der Geschlechterbeziehungen durch klare Rollenteilungen gekennzeichnet.

Wendlandt wird in der ersten Szene nicht nur in seiner männerbündisch-militärischen Welt gezeigt, sondern auch als Meister der (modernsten) Technik: Technikfaszination[8], Militär und das Ideal einer „männlichen Männlichkeit“ fließen im Bild des Fliegeroffiziers ineinander[9]. Paul Wendlandt verkörpert all dies in der Eingangsszene: kompetent geht er mit seinem Flugzeug um, er genießt das Abenteuer des Fliegens und verachtet die Gefahr, die damit verbunden ist, er ist eins mit seinen Kameraden am Boden, in deren Gemeinschaft er nach bestandenem Risiko zurückkehrt[10].

Während Paul Wendlandt eingeführt wird als aktiv Handelnder, als Individuum, das der „männliche, soldatische Mann“ *ist***,** findet die Einführung in die Welt Hanna Holbergs durch ein überlebensgroßes Konzertplakat, also durch ein *Bild* von ihr statt. Diese Differenz ist nicht unwesentlich. Zwischen der Person Wendlandts und dem „männlichen, soldatischen Männlichkeitsideal“ besteht tendenziell, auf der symbolisch-repräsentativen Ebene, kein Unterschied. Insofern dadurch eine Entwicklung, Veränderung des Helden in Annäherung an

---

[7] Bei Max Weber heißt es in „Wirtschaft und Gesellschaft“ dazu: „Als politische Volksgenossen erkennt der Waffentragende nur den Waffentüchtigen an. Alle anderen, Nichtwaffentragenden und Nichtwaffentüchtigen gelten als Weiber“ (WEBER 1972, S. 616)

[8] „Der Autokult der dreißiger Jahre ist - wie heute - Ausdruck der wachsenden Anziehung, die mechanische, nichtlebendige Artefakte auf den Menschen der Industriegesellschaft ausüben (...) Wenn Peter Suhrkamp von der ‘starken und einfachen Einheit jedes Motors’ schwärmte und spekulierte, daß aus dieser Verbindung ‘für den Menschen so etwas wie Rasse entsteht’, dann legte er sowohl über die paramilitärische wie über die private Liebe zum Auto einen mythischen, den Menschen aus der Vereinzelung herauslösenden Glanz.“ (SCHÄFER 1983, S.153).
„Eine Faszination durch die Technik, die sich im Leitbild des Fliegers ausdrückt, war schon lange vor der NS-Zeit vorhanden, vor allem bei der Jugend. Dynamik, Mobilität, Freiheit, Autonomie, Kontrolle über die Maschine - als Wunschvorstellungen und Aspekte der Modernität bestimmten solche Ideen das Bild vieler Menschen von der Technik. Dieses Bild kristallisierte sich in Figuren von Fliegern und Ingenieuren heraus, wie man sie in der ‘Neuen Sachlichkeit’ und in der Massenkultur in den ersten Jahrzehnten des zwanzigsten Jahrhunderts häufig findet. Diese Vorstellungen setzten sich unter dem Faschismus ungebrochen fort. Die Technikfaszination der Jugend ließ sich gut für die Nazi-Kriegsführung instrumentalisieren, denn der Krieg, zumal der ‘Blitzkrieg’, erschien als intensiver Einsatz von Technik und als neue Möglichkeit für viele, selber damit umzugehen.“ (LOWRY 1991, S. 126).

[9] „... es ist die Begeisterung für den Sport, für die Technik (....) Der junge Deutsche will heute nicht mehr Straßenbahnfahrer und Lokomotivführer, er will Flieger werden.“ (Deutschland-Berichte zitiert nach SCHÄFER 1983, S.154).

[10] Es gehört zu den Merkmalen des Unterhaltungsfilms realitätsnah, aber nicht unbedingt realistisch zu sein. Zum Beispiel wird die Gefahr, in der Wendlandt als Flieger in Kriegszeiten permanent ist, im Film nur durch Darstellung der Gefahren, die von der Technik ausgehen, angesprochen. Auch als der Kampfeinsatz „im Krieg mit den Sowjets“ gezeigt wird, bei dem Wendlandt verwundet und abgeschossen wird, wird dies nur durch eine defekte Ölleitung anschaulich gemacht.

das Ideal ausgeschlossen bzw. nur als Vervollkommnung denkbar ist, wird dieses auch als unhinterfragbarer Maßstab für eine komplementäre „Weiblichkeit“ gesetzt (bzw. für die Opfer, die von der Heimatfront erwartet werden). Hanna Holberg ist zuallererst ein Bild - und indem ein Bild *für etwas* steht, etwas repräsentiert, kann es verändert bzw. umgedeutet werden. Auch in der folgenden Szene, die Hanna Holberg auf der Bühne zeigt, ist sie nicht eine reale Person mit individuellen Zügen, sondern Repräsentantin des Bildes von der begehrenswerten, erotischen Frau, die ihren Körper den besitzergreifenden Blicken und Phantasien (der Männer) aussetzt. Im Bühnenkostüm, das ihren Körper als begehrenswerten inszeniert, mit blonder Perücke und starker Schminke ist sie zunächst „bewegtes Bild“, Maske (und nicht „sie selbst“). Sie ist eine Zurschaustellung von „Weiblichkeit“ als Maskerade (RIVIERE 1994) - die als Inszenierung in der anschließenden Szene in der Garderobe verdeutlicht wird, wenn im Abschminken und im Kleiderwechsel ihr „wahres“ Gesicht und ihre „eigentliche“ Gestalt zum Vorschein kommen. Mit dieser Differenz zwischen ihr als Bild und als Person ist dann auch die Möglichkeit eröffnet, in der weiteren Filmhandlung den Umbau ihrer „Weiblichkeit“ anschaulich zu machen. Wenn Hanna Holberg in ihrer Maskerade auf der Bühne singt „Mein Leben für die Liebe, jawohl“ und „Ich steh’ mit beiden Beinen auf der Welt, und ich verschwende mich ohne Ende. Mein Wahlspruch ist: erlaubt ist, was gefällt“, dann repräsentiert sie - ausgestattet mit den Zügen einer femme fatale - eine „Weiblichkeit“, die im Verlauf der Liebesgeschichte einer Kritik und einer Modifizierung unterzogen wird. Der selbstbewußte Anspruch, der in der Geste zum Ausdruck kommt, mit dem Hanna Holberg das „jawohl“ unterstreicht weicht den Tränen, wenn sie vom Wunder singt, das sie sich für ihre Liebe erhofft, aus dem „Leben für die Liebe“ wird das Leben für die Liebe zu einem einzigen Mann usw. (siehe dazu genauer Teil II).

Wie Wendlandt wird Hanna Holberg zunächst in einem „öffentlichen“ Raum gezeigt - wie er in ihrer Berufssphäre, wie er als unabhängiger, beruflich kompetenter, an Karriere orientierter Mensch. Aber während sie diese Selbständigkeit, Unabhängigkeit, dieses Wirken in der Öffentlichkeit quasi als Maske trägt, hinter der sich - so die naheliegende Interpretation - etwas anderes, andere Wünsche und Sehnsüchte verbergen, ist er eins mit seiner Rolle. Während ihre „öffentliche“ Welt das anrüchige Künstlermilieu ist, chaotisch, libertinär, (Geschlechter-)Grenzen verwischend, ist seine Welt geordnet, durch klare Grenzen markiert. Während Paul Wendlandt auch in der Gemeinschaft seiner Kameraden immer individualisiert bleibt, geht Hanna Holberg (zumindest zeitweilig) in der Masse der Revuetänzer und -tänzerinnen auf, die ihren ersten Auftritt begleiten. Mit dieser Szene, in der sich eine Masse

quasi militärisch-diszipliniert auf der Bühne bewegt, wird aber auch eine Verbindung zur Kriegsfront hergestellt. Karsten Witte hat darauf hingewiesen, daß die Revuevorstellungen mit Masseninszenierungen die Volksgemeinschaft, die Uniformierung und Disziplinierung der „weiblichen Reservearmee“[11] symbolisierten. Und in der vorgeführten Disziplinierung der Körper wird auch symbolisiert, daß diese Kunst zum Leben gehört, daß die KünstlerInnen ein akzeptierter und notwendiger Bestandteil der Volksgemeinschaft sind. Zugleich wird Hanna Holberg durch Nahaufnahmen immer wieder aus der Masse herausgehoben und damit ihre Besonderheit betont, die ihre Wandlung, ihre „Zähmung“ erst so spannend macht.

Obwohl beide Protagonisten eingangs in ihren verschiedenen Welten, die gleichermaßen im „öffentlichen“ Raum angesiedelt sind, vorgestellt werden, begegnen sie sich nicht in diesen Öffentlichkeiten. Für Hanna bleibt die militärische Welt auch als Geliebte und Ehefrau eines Offiziers verschlossen und unbekannt. Für Paul Wendlandt ist es, als er Hanna bei ihrem Scala-Auftritt erlebt, das Bild einer Frau, das ihn fasziniert und hinter dessen Geheimnis er kommen will[12]. Ihre Begegnungen, ihre Liebesgeschichte finden im „privaten“ Raum statt, im Alltag der Heimatfront[13]. Damit wird auch die Verwandlung Hannas von der „gefeierten Sängerin“ in die Offiziersfrau (der Umbau ihrer „Weiblichkeit“) in die Sphäre verlegt, die Frauen nach gängigen Denkmustern „zusteht“ und daher auch „weiblich“ konnotiert ist - die „private“, häusliche, familiäre Sphäre. In der Filmhandlung werden also über die beiden Protagonisten, das ungleiche Paar, auch verschiedene soziale Räume „vergeschlechtlicht“, d.h. durch „weibliche“ bzw. „männliche“ Konnotationen zueinander in Beziehung gesetzt. Die Liebesgeschichte, die Auseinandersetzung mit Hannas „Weiblichkeit“ findet an der „weiblichen“ Heimatfront statt, die ihren Maßstab (für Ordnung, Pflichterfüllung usw.) an der Kriegsfront hat.

Bevor im folgenden Abschnitt entwickelt wird, wie durch das Figurenensemble, das die Protagonisten umgibt, die Verknüpfung von Räumen hergestellt und die ideale „Männlichkeit“ Paul Wendlandts ebenso wie die umgestaltete „Weiblichkeit“ Hanna

---

[11] „1939 sind die Girls schon Teil der gigantischen Uniformierung, die die gesamte Zivilbevölkerung erfaßt und die Künstler zu Produktionsgemeinschaften zusammenschließt, die Truppen zu Trupps, aus denen die Soldaten der Kunst hervorgehen sollen“ (WITTE 1979, S. 11).

[12] Etzdorf fragt seinen Freund in der Scala nach dem Auftritt Hanna Holbergs: „Du willst wirklich hin?“ Wendlandt darauf: „Unbedingt erste Aufklärung“ (Drehbuch, Szene 10: Zuschauerraum)

[13] „Es ist typisch für ‘Die große Liebe’, daß Nah- und Halbnah - Einstellungen bei weitem überwiegen, daß die Schauplätze meist Zimmer sind und daß die Tiefenschärfe gering bleibt. Diese Faktoren isolieren die

Holbergs durch Kontrastierung und Abgrenzung von anderen „Männlichkeits"- bzw. „Weiblichkeits"typen formiert werden, soll noch auf ein wichtiges Strukturmerkmal eingegangen werden, das für Hanna Holbergs Wandlungs- und Entwicklungsprozeß charakteristisch ist: er wird erzählt in der Struktur und Symbolik des Märchens.

Im Märchen führt der Weg des Helden über verschiedene Stufen der Entwicklung oder Läuterung zu dem Ziel, König zu werden. Das gelingt aber nur den „liebend allen zugewendete(n), aus Wesensharmonie heraus Starke(n)". Nur der taugt zum königlichen Verhalten, „der in die Abmessungen seines eigenen Freiheitsraumes immer die Freiheitsräume der anderen mit einbedenkt" (STUMPFE 1965, S.25). Um diese Wesensharmonie zu erreichen, muß der Held/die Heldin - in unserem Fall Hanna Holberg - eine Wandlung vollziehen. Dies geschieht in einer „rhythmischen Steigerung" (STUMPFE a.a.O.). Im Märchen werden dem Helden/der Heldin drei Aufgaben gestellt, durch deren Erfüllung sie die Reife erlangen, die sie für ihre zukünftigen Aufgaben benötigen.[14] Wie im Märchen hat auch Hanna Holberg drei Prüfungen zu bestehen.

Die Figur des Soldaten symbolisiert im Märchen wie im Film das Prinzip der Ordnung, der Gerechtigkeit und des gerechten Lohnes. Der Offizier (Soldat) Paul Wendlandt führt Hanna Holberg aus dem „anrüchigen" Künstlermilieu auf den rechten Weg und erlegt ihr Prüfungen auf, die sie bestehen muß, bevor sie der „großen Liebe" würdig ist durch Qualitäten, die sie zur idealen Ergänzung des „soldatischen Mannes" machen. Für seine Tat, sie für die „große Liebe bzw. große Sache" zu gewinnen, erhält er seinen gerechten Lohn - die Frau seiner Träume.

Auf die erste Probe wird Hanna Holberg gestellt, als Wendlandt ihr mitteilt, daß er Fliegeroffizier ist. Die Erfüllung ihres romantischen Liebesideals wird an ein Opfer geknüpft: sie ist dieser Liebe nur wert, wenn sie es auf sich nimmt, auf ihn zu warten. Liebe heißt für sie

---

Privatsphäre der Figuren, ihre Liebesbeziehung und ihre Emotionen und stellen sie auch visuell in den Mittelpunkt des Interesses" (LOWRY 1991, S. 172).

14 Die Zahl Drei hat in vielen Kulturen einen hohen Symbolwert. „'Die Kraft der Drei' ist universell und ist die dreigeteilte Natur der Welt: Himmel, Erde, Wasser; sie ist der Mensch als Körper, Seele und Geist; Geburt, Leben und Tod; Anfang, Mitte, Ende; Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft; die drei Mondphasen usw.(...) In der Folklore gibt es drei Wünsche, drei Versuche, drei Prinzen oder Prinzessinnen, Hexen (...)" (COOPER 1986, S. 220). Die Symbolik der Zahl „Drei" zieht sich durch die gesamte Filmhandlung: drei Konzerte gibt Hanna, es sind drei Männer zwischen denen sie auswählen kann, es sind drei Frauen, die die Heimatfront repräsentieren (Hanna, Käthe, Hannas Mutter), es gibt drei Handlungsräume (Heimatfront, Kriegsfront, Bühne), es sind drei Frauen mit denen v. Etzdorf sich zum Polterabend unterhält, es geht um drei Wochen Urlaub, dreimal wurde Wendlandts Flugzeug getroffen.

nun vor allem Leiden, Verzicht und Leben mit der Angst, ihn im Krieg zu verlieren. Sie ist bereit, dieses Opfer zu bringen.

Der Polterabend stellt für Hanna Holberg die zweite Probe dar. Die Gäste sind alle geladen, das neue Haus schon bezogen. Allerdings ist es noch nicht ganz fertig - Zeichen dafür, daß die Entwicklung der Heldin nicht abgeschlossen, ihr noch einiges zur Offiziersfrau, zur idealen Ergänzung des Mannes fehlt. Das Telegramm, das Paul zu seinen Kameraden an die Front zurückbefiehlt, verweist darauf, daß eine Steigerung des Opfers notwendig ist: Leiden und Verzicht angesichts „höherer Gewalt“ reichen nicht aus, gefordert wird die (freiwillige) Unterordnung unter die Pflicht, unter die Forderungen der Kriegsfront. Das Ergebnis dieser Prüfung ist ambivalent und treibt so die Filmhandlung weiter: Hanna beugt sich zwar dem Befehl, aber ihre große Enttäuschung und Traurigkeit signalisieren einen Mangel an Freiwilligkeit, Persönliches hintenan zu stellen.

Die dritte Probe verlangt genau dies von Hanna: In der Szene in Rom soll sie - wie Paul Wendlandt - ein Handeln aus „innerem Befehl“ akzeptieren, von sich aus, ohne äußere Zwänge ihre Liebe (konkret: die Heirat) den Forderungen des Krieges, der „großen Sache“ unterordnen. Dies ist der Höhepunkt des Konflikts und sie scheint die Prüfung zunächst nicht zu bestehen - Wendlandt und Hanna Holberg trennen sich im Streit.

Gleichzeitig ist diese Szene die einzige Situation in der Paul durch Hanna in Versuchung gerät. Sie fordert von ihm, er solle wenigstens einen Befehl abwarten, und er zögert. Doch er widersteht der Versuchung, riskiert einen Bruch mit Hanna und folgt seiner Pflicht. Er bleibt dem Prinzip der Ordnung treu.

Im weiteren Verlauf der Handlung stellt sich heraus, daß Hanna Holberg doch die dritte und letzte Prüfung bestanden hat. Unter dem Eindruck der „schicksalhaften Bedeutung“, den der „Krieg mit den Sowjets“ für die deutsche Volksgemeinschaft hat, willigt sie in das von ihr geforderte Opfer ein und wird so Paul Wendlandt ebenbürtig. Dieser wiederum erkennt, daß er ohne Frau, ohne Rückhalt in der Heimat der Todesgefahr nicht begegnen kann und daß er Hannas Entwicklung unterschätzt hat. Er revidiert nach seiner Verwundung sein Urteil über Hanna, daß sie zur Offiziersgattin nicht tauge und deshalb „die Hochzeit (...) nie sein (wird)“[15]. Er ruft sie zu sich ins Lazarett und mit ihrem Bild als ideales Paar endet der Film. Festzuhalten ist hier, daß nicht allein Hannas „Weiblichkeit“ umgebaut wurde, sondern auch

[15] Drehbuch, Szene 77: Zimmer im Theater, Rom

im Männlichkeitsideal Verschiebungen stattfinden. Dies betrifft selbstverständlich nicht die „unbedingte Pflichterfüllung". „Wendlandt braucht nie zu fragen, wofür er kämpft; seine Fragen sind eher: Wie läßt es sich besser kämpfen, mit oder ohne Liebe? Wofür bzw. für wen soll er zurückkommen?" (LOWRY 1991, S. 181/182). Diese Verschiebung im Ideal des „soldatischen Mannes" entsprach der realen Kriegssituation 1941/42 und sie bot zugleich dem weiblichen Filmpublikum größere Identifikationsmöglichkeiten, indem den Wünschen von Frauen eine zumindest bedingte Erfüllung versprochen wird. Nicht der Heldentod, sondern das Happy-End wird in Szene gesetzt, „das allerdings nur durch die Unterwerfung der Heldin unter die Regeln der Männerwelt und durch die Neutralisierung eines großen Teils ihrer Wünsche erreicht wird" (LOWRY a.a.O., S. 182).

2. Personenensemble

Die Geschichte der Liebe zwischen Paul Wendlandt und Hanna Holberg, der Konflikte, die sie zu lösen haben, der Prüfungen, die sie zu bestehen haben, wird „realitätsnah" durch die Inszenierung und Verknüpfung mehrerer sozialer Räume bzw. Handlungsfelder (Front, Alltag in der Heimat; Geschehen auf und hinter der Bühne; öffentliche bzw. private Sphäre; Berufssphäre bzw. Haus/halt) und dadurch, daß diese Räume mit einem Ensemble von Personen (in Neben- und Kleinstrollen) gefüllt werden. Dieses Personenensemble hat nicht zuletzt die Funktion, durch Kontrastierung bzw. Abgrenzung die „soldatische Männlichkeit" Wendlandts sowie die gewandelte „Weiblichkeit" Hannas als ideale Vorstellungen anschaulich zu machen. Sowohl Wendlandt als auch Holberg sind jeweils von Männern bzw. Frauen umgeben, die als Vor-Bild oder Kontrast/Abgrenzung ihre „Männlichkeit" bzw. „Weiblichkeit" konturieren. Mit diesem Personenensemble von Männern und Frauen, die unterschiedlichen Räume zugehören, wird zugleich die (hierarchische) Beziehung zwischen Kriegs- und Heimatfront inszeniert, die in diesem Kontext „vergeschlechtlicht", das heißt als „männlicher" bzw. „weiblicher" Raum gedeutet werden. Dadurch, daß im „weiblichen" Raum Heimatfront auch Männer agieren, wird deren „Männlichkeit" auch tendenziell „feminisiert" -

und dies dient der Erhöhung, Aufwertung der „soldatischen Männlichkeit“ Wendlandts. Und diese verschiedenen „Männlichkeits“typen werden so auch in eine hierarchische Ordnung gebracht. Die Differenz zur Konstruktion von „Weiblichkeit“ wird auch hier wieder deutlich: diejenigen, die Hannas „Weiblichkeit“ kontrastieren bzw. als Vor-Bild für ihre Umwandlung dienen, sind wie Hanna im „weiblichen“ Raum (Heimatfront) angesiedelt.

Das Schema zeigt, wie das Personenensemble um die beiden Protagonisten angeordnet ist und wie diese Anordnung zugleich eine Verortung in den beiden Räumen Heimatfront bzw. Kriegsfront mit ihrer vergeschlechtlichten Be-Deutung ist[16].

Für die Idealsetzung von Wendlandts „soldatischer Männlichkeit“ wirken Männer sowohl der Kriegsfront (v. Etzdorf) wie der Heimatfront (Rudnitzky, Vanloo) als Kontrast, Abgrenzung und Warnung. V. Etzdorf wird aus der Gruppe des Militärs als der beste Freund Wendlandts herausgehoben. Er ist zunächst und vor allem Wendlandts alter ego: beide verkörpern die „soldatische Männlichkeit“, beide leben nach den Prinzipien von Pflicht, Treue und Ehre, dem Kodex des Männerbundes (entsprechend repräsentiert v. Etzdorf am Polterabend auch Wendlandts „Familie“). Die Differenz, die zwischen beiden im Laufe der Filmhandlung deutlich wird, dient der Kontrastierung von zwei Varianten des „soldatischen Mannes“. V. Etzdorf verkörpert den Typus des „soldatischen Mannes“, der als „einsamer Wolf“ seine (emotionalen) Bindungen zur Heimatfront bzw. zur zivilen Welt auf ein Minimum beschränkt - was sich u.a. in unverbindlichen, kurzlebigen Beziehungen zu Frauen äußert. In seiner Person (als Vertreter des „dekadenten“ Adels?) werden auch im Kontrast zu Wendlandt die homoerotischen Seiten des Männerbundes angedeutet. „Sieh mal, meine Mutter ist schon lange tot. Sie war - glaube ich - die einzige Frau, die mich wirklich geliebt hat. So steig’ ich ganz leicht in meine Kiste. ...“ [17]. Er wird im Luftkampf getötet und mit seinem Tod verschwindet auch die alternative Variante „soldatischer Männlichkeit“ - allerdings nicht, indem sie abgewertet („feminisiert“) wird. Als toter Held wird v. Etzdorf geehrt und bleibt er in der Erinnerung - und damit auch die von ihm verkörperte Variante „soldatischer Männlichkeit“.

---

[16] Wir gehen hier nur auf die Personen ein, die in Spiel und Gegenspiel mit den beiden Protagonisten die Funktion von Kontrastierung, Abgrenzung, Vor-Bild übernehmen. Alle anderen Personen, die eher den Raum ausfüllen und in bezug auf je bestimmte, hier jedoch nicht berücksichtigte Zusammenhänge auch der Analyse wert wären, bleiben unerwähnt.

[17] Drehbuch, Szene 76: Auf einem deutschen Flugplatz

Die eigentlichen Gegenspieler Wendlandts - als Rivalen um die Frau wie als Vertreter eines anderen Typus von „Männlichkeit“ - sind in der Heimatfront angesiedelt. Da diese ein „weiblicher“ Raum ist, kann auch die hier demonstrierte „Männlichkeit“ nur als Kontrast zur idealen „soldatischen Männlichkeit“ dienen bzw. als Abgrenzung von und Warnung vor einer „Männlichkeit“, die den Zeiten nicht angemessen ist. Bzw. - allgemeiner - einer „Männlichkeit“, die symbolisch die Grenzen zwischen den Geschlechtern verwischt und vor der deshalb gewarnt wird. Die wichtigste Kontrastfigur zu Wendlandt ist Alexander Rudnitzky, der Komponist, Arbeitskollege und Freund Hannas. Er ist in Hanna verliebt und möchte gerne aus der Arbeits- auch eine Lebensgemeinschaft machen (weshalb er die Scheidung von seiner Frau anstrengt). Er könnte der ideale Partner von Hanna, der gefeierten Sängerin sein: sie teilen das Interesse am Beruf, er fördert ihre Karriere und verlangt nicht, daß sie eine Hausfrau wird, er ist einfühlsam und verständnisvoll. Seine Beziehungen zu Frauen sind eher egalitär, sie sind durch argumentatives Aushandeln von Beziehungen und Konflikten gekennzeichnet sowie auf Konsensfindung orientiert. Diese Eigenschaften werden durch Paul Hörbiger aber in einer Weise verkörpert, durch die sie eine eher abwertende Färbung bekommen. Alexander Rudnitzky ist ein ältlicher, müder Mann, der schwächlich und weinerlich wirkt - insbesondere gegenüber Frauen (Hanna). Seine untrainierte (undisziplinierte) Körperhaltung, seine Tonlage, seine leidenden Blicke, aus denen eine alles ertragende Geduld und ein unbegrenztes Verständnis für Hannas Unentschiedenheit sprechen, machen ihn zu einem „feminisierten“ Mann[18], zum Verlierer. Er bildet so den Kontrast zur strahlenden, sieghaften „Männlichkeit“ Wendlandts. Und er ist eine Warnfigur vor einer nicht zeitgemäßen „Männlichkeit“, indem diese tendenziell lächerlich wirkt. Insofern ist Rudnitzky auch kein wirklicher Konkurrent. Er stellt weder eine ernsthafte Alternative zur „Männlichkeit“ Wendlandts dar, noch ist er der geeignete Partner für Hanna, mit dem sie ihre (heimliche) Sehnsucht nach einem Heim und einer Familie realisieren könnte (er will ja, daß sie als Künstlerin weiter an ihrem Ruhm arbeitet). Hannas Entscheidung für den disziplinierten, sportlichen jungen (Kriegs)Helden, den sie sich allerdings erst verdienen muß, ist auch eine Entscheidung für eine Welt, in der die Rollen (wieder) klar verteilt, „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ (wieder) eindeutig voneinander abgegrenzt sind.

---

[18] Durch diese Merkmale und durch sein Alter verkörpert er den Typus des „verweiblichten“ Mannes, der das Gegenbild zur emanzipierten „Neuen Frau“ der Weimarer Republik darstellt (s. dazu genauer im nächsten Abschnitt). Zugleich bleibt Rudnitzky - im Vergleich zu den Frauen - selbstverständlich „Mann“: er kontrolliert Hanna bei ihren Auftritten (als Dirigent am Pult gibt er das Zeichen für sie zum Einsatz, mit seinen Blicken

Der Artist Alfred Vanloo verkörpert eine andere Variante nicht zureichender „Männlichkeit“ im Kontrast zu der Wendlandts. Jung, stark, durchtrainiert, diszipliniert hat er zwar einige Merkmale, die den „soldatischen Mann“ auszeichnen. Zugleich aber fehlen ihm die „männlich zupackende“ Entschlossenheit, die Härte und das Draufgängertum, die notwendig sind, um dem Ideal zu entsprechen. Zudem bekommt er als Angehöriger des Künstlermilieus, der sich (bislang) dem Kriegsdienst entzieht, „weibliche“ Züge[19].

Hanna Holbergs „Weiblichkeit“ bzw. deren Modifizierung bekommt durch die Figuren der Käthe (Holbergs Zofe und Haushälterin) sowie Holbergs Mutter Kontrast und Kontur. Im Unterschied zu den Männerfiguren haben sie keine Warnfunktion, werden sie in ihrer „Weiblichkeit“ nicht abgewertet und lächerlich gemacht.

Käthe verkörpert den Normaltypus der Frauen an der Heimatfront - couragiert, selbstbewußt, patent, pragmatisch. Sie ist sozusagen die „Normalausgabe“ der „Weiblichkeit“, die Hanna Holberg nach einem harten Kampf voller Konflikte, Leiden und Opfer in idealer Weise repräsentieren wird. Insofern dient Käthe als Kontrastfigur, durch die die Schwere von Hannas Kampf verdeutlicht wird - und zugleich die Normalität, die am Ende hergestellt wird. Käthe weist einige Züge auf, die für die Nationalsozialisten das Ideal der deutschen Frau darstellten. Sie ist berufstätig in einem Bereich, der keine Konkurrenz mit Männern einschloß. Der Beruf der Haushälterin war für die Nazis der Inbegriff eines Berufes, der dem „weiblichen Wesen“ entsprach (vgl. WITTMANN 1981) und zudem auf die Tätigkeit als Hausfrau und Mutter vorbereitete. Für Käthe ist auch nicht - wie für die Künstlerin Hanna Holberg - der Beruf „alles“, sondern eher Durchgangsstadium bis zur Verheiratung. Sie ist diejenige, die an der Heimatfront ihre Pflicht erfüllt, während ihr (künftiger) Mann „Max“ als Soldat an der Front dient (Alfred Vanloo stellt sich als „Ideal“ heraus, dem „man“ nicht hinterher jagen sollte). Als „Frau aus dem Volke“, die ihre Pflicht tut, kann sie sich auch kleine (verbale) Grenzüberschreitungen leisten (und damit dem alltäglichen Ärger über den Mangel, die Luftangriffe usw. ein Ventil öffnen). „Haben wir nu ‘ne Volksgemeinschaft oder haben wir se nich’“? fragt sie im Luftschutzkeller, als es darum geht, den (selten gewordenen) Bohnenkaffee an alle auszuschenken. Als sie feststellt, daß es sich um ihren eigene Kaffee

---

korrigiert er ihr Verhalten usw.). Damit schränkt er auch die Selbständigkeit, Unabhängigkeit ein, für die sie als Künstlerin, als Typ der „modernen“ Frau steht.

19 Künstler und ältere Männer wurden erst 1944 als letzte Reserve zum Kriegsdienst aufgestellt (vgl. ECKSTEIN/ WELTER 1994).

handelt, behält sie den Rest für sich mit der Bemerkung: „Ja, soweit geht nu die Volksgemeinschaft doch nicht“[20].

Indem Käthe die „weiblichen“ Tugenden verkörpert, die sich Hanna Holberg, die außergewöhnliche Frau, im Verlaufe ihrer Wandlung zu eigen machen wird, werden diese Normaltugenden, nach denen so viele Frauen auch „in der Realität“ lebten, aufgewertet.

Hannas Mutter hat im Film nur eine einzige Szene. Am Polterabend, bevor ihre Tochter sozusagen ihre Nachfolge in der Rolle der Ehe-, Hausfrau (und Mutter) antritt, wird sie als lebendes Vor-Bild eingeführt. Im Unterschied zu Wendlandt, der auch in dieser Szene ohne Verwandte (d.h. auch ohne Geschichte des Aufwachsens bei einer Mutter) agiert und dessen „Familie“ (der Männerbund) v. Etzdorf repräsentiert, wird Hanna Holberg als Tochter gezeigt, die das Erbe ihrer Mutter antritt und damit in der („natürlichen“) Generationenabfolge die „traditionelle“ weibliche Rolle übernimmt. Mit der bevorstehenden Hochzeit erfüllen sich die Vorstellungen der Mutter für das Leben der Tochter. Eine „Weiblichkeit“, die an einer klaren Grenzziehung und der komplementären Ergänzung zur Männerwelt orientiert ist, trägt so den Sieg über Weiblichkeitsvorstellungen davon, die eher an der Angleichung an die Männer orientiert sind. Als Vor-Bild deutet die Mutter am Polterabend (es ist die zweite Prüfung Hannas und der Ausgang noch nicht entschieden) die Richtung an, in die die Entwicklung Hannas gehen wird. Zugleich veranschaulicht diese „Erbfolge“ auch, daß - ungeachtet aller (zeitweiligen) „neuen“ Varianten von „Weiblichkeit“ - das Konstrukt selbst, konkret: die Zuweisung von Frauen zu bestimmten Räumen bzw. Rollen auf der Grundlage einer normativen Vorstellung von „Frau-Sein“ (in der modernen Gesellschaft) nicht in Frage gestellt wird.

Das hier skizzierte Personenensemble dient dazu, die ideale „Männlichkeit“ bzw. „Weiblichkeit“, die im Ablauf der Liebesgeschichte konstruiert werden, herauszuheben. Im folgenden Abschnitt wird die Konstruktion dieser Ideale, die durch das hohe Paar verkörpert werden, genauer beschrieben.

3. Das „hohe Paar“ - die Konstruktion der „neuen deutschen Frau“

Die Filmgeschichte der Liebe zwischen dem ungleichen Paar, dem Fliegeroffizier und der Revuesängerin, beginnt im Frühjahr 1941 in der Berliner „Scala“ und endet kurz nach dem

[20] Drehbuch Szene 29 und 31 : Im Luftschutzkeller

Überfall auf die Sowjetunion in einem Lazarett, in dem Paul Wendlandt sich von seiner Verwundung erholt. Der Beginn des „Kriegs mit den Sowjets“ ist nicht nur im Film ein Kulminationspunkt der Konflikte dieser Liebesgeschichte - er bedeutete auch, wie oben dargestellt, im „realen Leben“ eine Zäsur. Die „Heimatfront“ mußte sich stärker als bisher auf die Bedürfnisse der „Kriegsfront“ einstellen. Das hieß nicht nur für die eingezogenen Männer, sondern auch für die Frauen an der „Heimatfront“ neue Anforderungen, Zumutungen und Gefahren. Ein Unterhaltungsfilm, der von der Bedrohtheit einer Liebe (bzw. der Familie), aber auch von der der Liebe entspringenden Überlebenskraft in den Zeiten des Krieges sprach, befriedigte in dieser Situation Bedürfnisse nach Trost, Zuspruch und Ablenkung. Mit der Geschichte von Paul Wendlandt und Hanna Holberg wird aber auch das „hohe, ideale Paar“ dieser Zeit in Szene gesetzt. Die Haltungen, die beide bei der Bewältigung der Schwierigkeiten an den Tag legen, mit denen ihre Liebe in diesen Kriegszeiten konfrontiert wird, die „Erziehung der Gefühle“ die sie dabei durchlaufen, die Art und Weise, wie sie ihre „große Liebe“ zueinander mit der „großen Liebe“ zum „Vaterland“ in Einklang bringen - in all dem werden auch Vorstellungen von „Männlichkeit“ bzw. „Weiblichkeit“ als Norm und als Identifikationsangebot anschaulich gemacht.

Als „soldatischer Mann“ bzw. als „opferwillige Frau“, die ihre Bedürfnisse den Anforderungen, die an den „kämpfenden Mann“ gestellt werden unterordnet, verkörpern Paul und Hanna in idealer Weise die Tugenden, die von den Männern und Frauen der „Volksgemeinschaft“ nun gefordert sind. Zugleich veranschaulichen die Konflikte, in die die beiden Protagonisten geraten und die sie zu bewältigen haben, daß sie Kämpfe zu bestehen haben, Einstellungen und Gefühle verändern müssen, um am Ende zum „idealen Paar“ zu werden. Denn dies sind sie zu Beginn des Films bzw. ihrer Liebesgeschichte keineswegs. Allerdings ist Wendlandts „Männlichkeit“ von Anfang an näher am Ideal, als Hanna Holbergs „Weiblichkeit“. Die Prüfungen, die Hanna - wie im Märchen (vgl. I.1.) - bestehen muß, um zur ebenbürtigen Partnerin Wendlandts zu werden, können auch als Proben ihrer Bereitschaft und Fähigkeit gelesen werden, sich, d.h. ihre „Weiblichkeit“ zu verändern, den neuen Anforderungen anzupassen.

Paul Wendlandt ist von Anfang an mit seiner in Uniform und in Zivil gleichermaßen „gepanzert“ wirkenden Erscheinung die Verkörperung des „soldatischen Mannes“: körperlich gestählt, diszipliniert, pflichtbewußt, bereit, seine Intelligenz und seine (technischen) Fähigkeiten in den „Dienst der Sache“ zu stellen und diesem Dienen alles andere

unterzuordnen. Seine Sprache und sein Auftreten gegenüber Zivilisten bzw. Frauen sind militärisch, anordnend, bestimmend. Sein Charme und die Gewandtheit seines Auftretens können nicht verdecken, daß die Welt in seiner Vorstellung und in seinem Handeln klar und hierarchisch gegliedert ist: zwischen Militär und Zivilbereich, Kriegs- und Heimatfront, Mann und Frau gibt es eindeutige Grenzziehungen und Rangfolgen. Ihre Vollendung findet diese „Männlichkeit“ aber erst im „idealen Paar“ und auf dem Wege dahin ist sie einigen Bewährungsproben ausgesetzt. Ideal ist der „soldatische Mann“ erst, wenn er seine Pflichterfüllung gegenüber dem Vaterland mit der Verpflichtung und der Beschützerfunktion gegenüber einer Frau (bzw. einer Familie) verbindet. Wendlandt spricht dies gegenüber v. Etzdorf aus, als sie in Frankreich stationiert sind: „...wenn Du von dem Rummel hier da in Berlin ankommst, ist es nicht eigentlich schauderhaft, alles so fremd und leer? (...) Nee, das macht mir keinen Spaß mehr. Ich will wissen, für wen ich zurückkomme, daß da jemand auf mich wartet, auf mich allein, verstehst Du?“[21] Die Abhängigkeit, die damit aber auch erzeugt wird („Aber ich weiß auch, daß ich Dir gehöre und daß Du mir gehörst“, schreibt Wendlandt an Hanna[22]), stellt eine Herausforderung an bzw. eine Gefahr für die „soldatische Männlichkeit“ dar. Wendlandt wendet diese Bedrohung dadurch ab und wird so erst zur idealen männlichen Hälfte des „hohen Paares“, daß er Hanna durch seine Prinzipienfestigkeit (er kündigt ihr zwischenzeitlich die Beziehung auf) dazu bringt, „um ihrer Liebe willen“ die Rolle der „aufopferungsvollen Frau“ zu übernehmen und zu akzeptieren. Indem Hanna ihre Karriere für ihre „große Liebe“ opfert und in der Schlußszene in ihre Rolle als treusorgende und geduldig wartende Offiziersgattin einwilligt, hat Wendlandt nicht allein die Hierarchie in ihrer persönlichen Beziehung wechselseitiger Abhängigkeit endgültig hergestellt: er hat auch die Gefahr, die in der Liebe zu einer Frau für die von ihm verkörperte „Männlichkeit“ lag, abgewehrt und ist so zu idealer Vollkommenheit gelangt. Der Triumph seiner „Männlichkeit“ liegt schließlich darin, daß Wendlandt eine außergewöhnliche Frau erobert und besiegt, d.h. sie entsprechend den neuen Vorstellungen einer idealen „Weiblichkeit“ domestiziert hat.

Die Entwicklung, die Hanna Holberg durchlaufen muß, um zur „Heldin“, zur „idealen Frau“ zu werden, die dem „soldatischen Mann“ ebenbürtig ist, verlangt ihr weitaus mehr Opfer und Veränderungen in ihrem Leben und in ihrem „weiblichen“ Selbstverständnis ab. Während Wendlandt im Verlaufe der Handlung seine Auffassungen, Prinzipien, seinen Lebensrhythmus

---

[21] Drehbuch Szene 42: In einem Schloß in Frankreich

[22] Ebenda, Szene 46: Zimmer im Konzertgebäude Paris

kaum verändert (bestenfalls erweitert) und in der gleichbleibenden „Körpersprache“ und Kleidung auch seine „soldatische Männlichkeit“ als fest, selbstverständlich, fraglos gegeben erscheint, muß Hanna Holberg sich in einem dramatischen Auf und Ab mit Anforderungen und Normen konfrontieren, die ihr bisheriges Leben in Frage stellen und ihr weiteres Leben in völlig neue Bahnen lenken. Während Wendlandt mit der Frau und einem Heim eine psychische Stütze für seine gefahrvollen kämpferischen Aktivitäten gewinnt (die durch die Liebe zu einer Frau auch keinerlei Einschränkungen erfahren), sein Handeln also weiterhin und primär „auf die weite Welt“ gerichtet ist, verlaufen die Bewegungen für Hanna genau umgekehrt: von der „großen Welt“ der Kunst in die kleine Welt des Heims (wie dies im Film sinnlich-anschaulich im Spiel, in der Verkörperung durch Zarah Leander und ihre „Maskerade“ geschieht, soll im Teil II gezeigt werden). Erst durch ihre Verwandlung von der gefeierten Sängerin in die aufopferungsvolle Hausfrau (und potentielle Mutter), d.h. erst in der Konstruktion einer „Weiblichkeit“, die „Mütterlichkeit“ ins Zentrum stellt, wird Hanna Holberg zur akzeptablen „weiblichen“ Hälfte des „idealen Paares“, zur einzig möglichen Ergänzung der „soldatischen Männlichkeit“ Wendlandts. Indem ihre „Weiblichkeit“ als veränderungs*bedürftig* (also auch mangelhaft) und veränderungs*fähig* gezeigt wird, ist indirekt auch die - im wesentlichen bereits als gegeben verstandene - „Männlichkeit“ Wendlandts der Maßstab für den Umbau der „Weiblichkeit“ (und die Kriegsfront der Maßstab für die Anforderungen an die Heimatfront).

Dieser Umbau der normativen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ mit seinen, über die Geschlechterbeziehungen hinausgehenden Bedeutungen, geschieht im Film - um die Formulierung von Goebbels noch einmal aufzugreifen - „als Tendenz, (...) durch Haltung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen (...)“. Er geschieht als ein Nebeneffekt der Erzählung der Geschichte einer Liebe mit Hindernissen. Und er geschieht in der (indirekten) Auseinandersetzung mit bzw. in Abgrenzung von einem Frauenbild, das alles in sich vereinigt, was die Nationalsozialisten als ihrer Volksgemeinschaft „feindlich“ betrachten. Dieses Frauenbild - es ist die „Neue Frau“ der Weimarer Republik - das die Kontrastfolie und die Reibungsfläche für die Konstruktion einer idealen „Weiblichkeit“ (in Kriegszeiten) abgibt, wird durch die gefeierte Sängerin, die selbständige, unabhängige, einzig auf ihre künstlerische Karriere orientierte Hanna Holberg verkörpert. Ihre Verwandlung in die treusorgende und mütterliche Hausfrau ist - unausgesprochen und doch sinnlich-anschaulich nachvollziehbar - auch die Demontage dieses Bildes der „emanzipierten“ Frau und die

Konstruktion eines Frauenbildes, in dem andere Merkmale von „Weiblichkeit“ in den Vordergrund gerückt werden.

Um diese symbolischen Dimensionen der Filmhandlung und in der Verkörperung durch Zarah Leander erkennbar und unsere weiteren Analyseschritte nachvollziehbar zu machen, soll an dieser Stelle ein Exkurs über die „Neue Frau“ der Weimarer Republik eingeschoben werden.

Exkurs: Die „Neue Frau“ der Weimarer Republik

„Emanzipation der Frauen von der Frauenemanzipation ist die erste Forderung einer weiblichen Generation, die Volk und Rasse, das ewig Unbewußte, die Grundlage aller Kultur vor dem Untergang retten möchte“ - so hat Alfred Rosenberg 1930 in seinem Buch „Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts“ den Platz der Frauen in der „Volksgemeinschaft“ umrissen (zitiert nach SCHMIDT - WALDHERR 1990, S. 175). Er hat damit das Feindbild, das es bei der Propagierung der neuen Rolle des weiblichen Geschlechts zu bekämpfen gilt, eindeutig benannt: es ist die „Neue Frau“, in der veränderte Handlungsmöglichkeiten für Frauen nach 1918 aber auch politische Ansprüche auf Gleichberechtigung der Geschlechter in der demokratisch verfaßten Republik ihren idealen Ausdruck fanden.

Die Nationalsozialisten haben in ihrem ideologischen und politischen Konzept der „Volksgemeinschaft“ auch das Verhältnis der Geschlechter zueinander klar (wenn auch nicht immer einheitlich) umrissen: ausgehend von ihrem grundlegenden Verschiedensein sollten Männer und Frauen strikt voneinander abgegrenzte Aufgaben in differenten sozialen Räumen erfüllen und sich dabei zum Wohle und im Dienste an der „Volksgemeinschaft“ ergänzen (Komplementarität). Dabei sollte die Frau eher „Geschlechts- und Arbeitsgenossin“ (Hitler) sein, als „Magd und Dienerin“ (zitiert nach WITTMANN 1981, S. 37), wie es Gottfried Feder, einer der führenden Parteiideologen zunächst formuliert hatte. Zwar wurde die „natürliche“ Aufgabe der („arischen“) Frau in ihrer Mutterschaft gesehen, aber ihr Wirken wurde normativ nicht auf den häuslichen Herd beschränkt - diese Vorstellung von Mütterlichkeit schloß auch „soziales und patriotisches Engagement, Brauchtumspflege und die Arbeit in Hausfrauenorganisationen“ (KOONZ 1991, S. 134) ein („geistige Mutterschaft“). Sie stellte zudem - verstanden als „Hausmutterdienst am Volke“ (SCHMIDT - WALDHERR 1990, S. 177) - das Allgemeinwohl über das individuelle Wohl. Mutterschaft („arischer“ Frauen) war immer zugleich als Beitrag zur „Aufnordung des Deutschen“ (GOEBBELS, zitiert in SCHMIDT - WALDHERR, a.a.O.) gedacht. Der „Hausmutterdienst am Volke“ schloß auch

Erwerbstätigkeit von Frauen durchaus ein (solange nicht um Berufe und Entscheidungsfelder mit Männern konkurriert wurde).

Dieses Frauenbild der „Neuen Mutter" bzw. der „Neuen deutschen Frau"[23] *wurde in Abgrenzung vom Bild der „Neuen Frau" der Weimarer Republik konstruiert und propagiert. Dies konnte nicht geschehen, ohne daß tatsächliche Bedürfnisse nach einer solchen „Neukonstruktion" bei Frauen und Männern bestanden hätten, die aus ihren Alltagserfahrungen resultierten. Der Exkurs zum Bild der „Neuen Frau" ist daher in drei Abschnitte gegliedert: (1) sollen die wichtigsten Merkmale dieses Bildes der „Neuen Frau" benannt werden; (2) soll nach den ambivalenten Erfahrungen gefragt werden, die insbesondere Frauen mit veränderten beruflichen und politischen Handlungsmöglichkeiten in der Weimarer Republik machten und an die bei der Neuformulierung des Frauen- (und Männer-)bildes durch die Nationalsozialisten angeknüpft werden konnte; und (3) soll skizziert werden, wie in Abgrenzung vom Feindbild der „Neuen Frau" im nationalsozialistischen Geschlechterdiskurs zugleich auch andere - rassische und politische - Grenzziehungen vorgenommen wurden.*

(1) Nach Beendigung des I. Weltkrieges, nach Ausrufung der Weimarer Republik, vollzogen sich in Deutschland ökonomische, soziale und politische Veränderungen, die auch zu Verschiebungen im Geschlechterverhältnis und zur Konstruktion eines neuen Frauenbildes führten, das - je nach politischer Perspektive - positiv oder negativ bewertet wurde. 1918 hatten in Deutschland die Frauen das Wahlrecht erhalten. Sie hatten nun die gleichen staatsbürgerlichen Rechte wie die Männer. Der Übergang vom Kaiserreich zur Demokratie ging einher mit einem verstärkten Gleichheitsdiskurs und politisch mit dem Gleichberechtigungsanspruch. Zugleich eröffneten sich - nachdem Frauen nach Kriegsende erst einmal aus Berufen und Positionen verdrängt worden waren, die sie an Stelle der Männer während des Krieges eingenommen hatten - neue Erwerbs- und Berufsmöglichkeiten im Dienstleistungssektor, der in den 20er Jahren enorm expandierte[24]*. Vor allem junge,*

[23] Wir haben für uns im Verlaufe der Arbeit an der Filmanalyse den Terminus „Neue deutsche Frau" geprägt, weil er u.E. dazu geeignet ist, zu verdeutlichen, daß das nationalsozialistische Frauenbild nicht einfach ein konservatives Gegenbild zur emanzipierten „Neuen Frau" der Weimarer Republik darstellte, sondern durchaus - wenn auch auf eine sehr widersprüchliche Weise - Aspekte der „modernen" (neuen) Frau einschloß. Wir werden darauf im Teil III unserer Analyse noch einmal genauer zu sprechen kommen.

[24] Ute Frevert verweist darauf, daß - entgegen einer bereits in der Weimarer Republik weitverbreiteten Meinung - die weibliche Erwerbsquote zwischen 1907 und 1925 kaum gestiegen ist (von 34,9% auf 35,6%). Allerdings beschleunigte sich nach dem I. Weltkrieg das Tempo, in dem sich das Profil der Frauenerwerbsarbeit den „männlichen Standards" anglich: „Frauen arbeiteten seltener in land- und hauswirtschaftlichen Berufen und

unverheiratete Frauen nutzten die Möglichkeit, in neue Angestelltenberufe - Sekretärin, Stenotypistin, Verkäuferin - zu gehen, eigenes Geld zu verdienen und - wenigstens bis zur Verheiratung - mit der (relativen) ökonomischen Unabhängigkeit die neuen Freizeitmöglichkeiten wahrzunehmen. Neben dem Kino war es insbesondere die sportbegeisterte Jugendkultur, in der starre Geschlechterrollen aufgebrochen und eine liberalisierte Sexualität gelebt werden konnten (vgl. FREVERT 1986, Kap. 3). Es waren die Lebenssituation und die Erfahrungen dieser weiblichen Angestellten, die im Bild der „Neuen Frau“ der Weimarer Republik zum Typus überhöht und zum Sinnbild für Fortschritt, Modernität, Gleichheit in der jungen Demokratie wurden. Im „Flapper Girl“, wie es in den Filmen, der Werbung, der Trivialliteratur veranschaulicht und beschrieben wurde, fand dieses neue Frauenbild seinen sinnlich-gestalthaften Ausdruck: jung, modisch-sportlich gekleidet, mit Bubikopf und burschikos-selbstbewußtem Auftreten, ökonomisch unabhängig und sexuell freizügig, ungebunden, ohne Verpflichtungen für eine Familie und einen Haushalt, bewegten sich diese „neuen Frauen“ ebenso selbstverständlich in der Berufswelt wie in den Vergnügungsetablissements der (nächtlichen) Großstadt, trieben sie Sport in der freien Natur und durchquerten sie automobilfahrend weite Räume.

(2) Die Wirklichkeit sah freilich anders aus - selbst für die jungen Frauen, die sich als Angestellte neue Handlungsmöglichkeiten erschlossen. Die errungene politische Gleichberechtigung führte keineswegs dazu, daß Frauen in gleicher Weise entlohnt wurden wie Männer und auch in der politischen Sphäre selbst führte die Gewährung des Frauenwahlrechts nicht zu einer angemessenen Repräsentation von Frauen in den demokratisch gewählten Vertretungen. Alle Parteien des politischen Spektrums teilten die Auffassung, daß Frauen „ihrem Wesen nach in die Familie (gehören), und allein in der kurzen Phase zwischen Schulzeit und Ehe (...) am Erwerbsleben teilhaben“ sollten (FREVERT, a.a.O., S. 180). Für nicht Wenige war die „Frauenemanzipation“ weniger ein Zeichen für Fortschritt als vielmehr ein Symptom für die immer stärker erfahrbare politische Instabilität der Weimarer Republik bzw. der Demokratie. Frauen, die in wachsender Zahl vollzeiterwerbstätig waren und aus verschiedenen Gründen oft auch nach der Verheiratung, mindestens bis zur Geburt des ersten Kindes, weiterarbeiteten, mußten die Doppelbelastung

---

übernahmen häufiger Positionen in der Industrie, im Handwerk und Dienstleistungssektor“ (FREVERT 1986, S. 172). „1925 gab es annähernd 1,5 Millionen weibliche Angestellte, dreimal mehr als 1907“ (ebenda).

von Beruf und Familie bewältigen[25]*. Und sie machten die Erfahrung, daß mit ihrer politischen Gleichberechtigung und ihrer Erwerbsarbeit keineswegs eine Veränderung traditionaler Geschlechterrollen bzw. der Vorstellungen vom untergeordneten Status des weiblichen Geschlechts einher ging. Vielmehr erlebten sie die Ausweitung dieser Vorstellungen auf ihre neuen Handlungsfelder in der politischen und vor allem der ökonomischen Sphäre: insbesondere in der Weltwirtschaftskrise wurde klar, daß Frauen je nach Konjunktur bzw. Krise willkommene Arbeitskräfte waren oder als „Doppelverdienerin" abgewertet und vom Arbeitsmarkt verdrängt wurden (von der Schere in der beruflichen Qualifikation zu schweigen).*

Auch wenn viele Frauen nach ihrer Verheiratung ihre Berufsarbeit aufgaben, führte die verstärkte Einbeziehung des weiblichen Geschlechts in die Erwerbssphäre auch zu Veränderungen in der Familie. Frauen machten Erfahrungen, die sich nicht mehr ohne weiteres mit ihrer traditionalen Rolle im Haushalt vereinbaren ließen. In der Weimarer Republik stiegen die Scheidungs- und Abtreibungsziffern, gingen die Geburten zurück (der Trend zur 2-Kind-Familie setzte sich in dieser Zeit durch), wuchs die Zahl der unehelichen Geburten ebenso an, wie die Erwerbsquote verheirateter Frauen (vgl. FREVERT, a.a.O., S. 181). Der „Egoismus" der berufstätigen Frauen, die sich angeblich mehr für Geld und Vergnügen, als für ihre Hausfrauenrolle interessierten, damit verbunden der Verlust der „Mütterlichkeit", die „Krise der Familie" wurden kulturkritisch beklagt und politisch als Zeichen für den gesellschaftlichen Verfall gewertet. Ute Frevert macht in diesem Zusammenhang noch auf einen weiteren, oft wenig beachteten Faktor aufmerksam: die Liberalisierung der Sexualität, die Konjunktur, die Sexualerziehung und Familienplanung in einer Flut von Aufklärungsbroschüren und Werken mit gesellschaftsutopischem Anspruch erfuhren, brachten nicht nur Aufklärung und einen freieren Umgang mit Sexualität - „viele Frauen (scheinen sich) von den neuen Ansprüchen an eine entkrampfte, lust- und phantasievolle Sexualität überfordert gefühlt zu haben" (FREVERT, a.a.O., S. 186). Neben einer stärkeren Selbstdisziplinierung und Kontrolle (etwa bei der Familienplanung) bedeutete diese Liberalisierung für Frauen - stärker als für das Selbstverständnis von Männern - auch ein Infragestellen von Normen und Vorstellungen von „Weiblichkeit", die sie sich in ihrer

[25] Die in dieser Zeit beginnende Modernisierung und Rationalisierung der Hauswirtschaft (Strom, fließendes Wasser, technische Geräte) betraf zunächst weder die Mehrzahl der Haushalte, noch führte sie tatsächlich zu Zeitersparnis und Arbeitserleichterung. Vielmehr erhöhten sich die „Normen und Standards häuslicher Sauberkeit und Bequemlichkeit" (FREVERT, a.a. O., S. 191), sowie die Ansprüche an Kindererziehung und die Reproduktion der Arbeitskraft, so daß oftmals nur der „Handlungsradius" der (Haus-)Frauen verändert wurde.

Sozialisation zu eigen gemacht hatten. Die veränderte Auffassung von Sexualität wurde offenbar nicht selten weniger als Befreiung denn als Zumutung oder auch Verunsicherung empfunden.

Schließlich: die soziale und vor allem kulturell - normative Aufmerksamkeit, die die weiblichen Angestellten als „Verkörperung“ der „Neuen Frau“ erfuhren, wurde anderen Frauen - in den typischen land- und hauswirtschaftlichen Berufen, in der Industrie oder als Hausfrau - bzw. auch älteren Frauen (mit Kindern) nicht zuteil. Weniger noch als die tatsächlichen Lebensbedingungen der weiblichen Angestellten wurde den Sorgen und Nöten bzw. den Bedingungen dieser Gruppen von Frauen gesellschaftliche Aufmerksamkeit geschenkt. Gegenüber den jungen, ungebundenen Angestellten mit ihrer neuen, kulturell so hoch bewerteten Lebensart mußten sich diese Frauen sozial wenig anerkannt fühlen mit ihren „veralteten“ Vorstellungen von Häuslichkeit, Mutterrolle usw. sowie als sozial benachteiligt durch Alter bzw. die Art ihrer Erwerbstätigkeit[26].

Zusammenfassend kann gesagt werden: Am Ende der Weimarer Republik gab es ein ganzes Bündel individueller Erfahrungen, in denen sich auf komplexe und höchst ambivalente Weise die Widersprüche spiegelten zwischen Emanzipationsanspruch und diskriminierendem Alltag, zwischen Gleichheitspostulat und faktischer Benachteiligung, zwischen dem Ideal „moderner Weiblichkeit“ und den physischen wie psychischen Zumutungen, die sich aus den normativen Anforderungen an die „neue Frau“ ebenso ergaben wie aus dem „Veralten“ bisheriger, „traditionaler“ Vorstellungen von der Frau als Mutter und Hüterin des Hauses. Zudem waren diese Erfahrungen eingebunden in das Erleben anomischer Zustände, die sowohl durch die Weltwirtschaftskrise als auch durch den Verfall der demokratischen Strukturen hervorgerufen wurden. Politische Programme, die eine Neuordnung der Gesellschaft verkündeten, die auch stabile Geschlechterverhältnisse und Sicherheit gebende Normen und Werte versprachen, konnten daher, eben weil sie auf die eine oder andere Weise individuelle Erfahrungen ansprachen, auf Zustimmung rechnen.

„Da die ‘männliche’ Sphäre des Berufs und der Politik für Frauen fast ausschließlich Zurücksetzung und Enttäuschung bereitgehalten hatte, war es nicht verwunderlich, wenn Frauen mit großer Beharrlichkeit an ihren ‘weiblichen Räumen’ festhielten und in der Familienarbeit eine Zuflucht vor den sozialen und psychischen Belastungen der ‘Moderne’

suchten. Die Botschaft völkisch-konservativer Kreise, die 'kleine Welt' der Frauen stabilisieren und schützen zu wollen, fand daher viele Sympathien. Am überzeugendsten argumentierten hier die Nationalsozialisten, die die Familie als Instrument ihrer Bevölkerungspolitik sehr hoch schätzten und keine Gelegenheit verstreichen ließen, die Arbeit deutscher Mütter für ihre Angehörigen, ihre Rasse und ihr Volk gebührend zu würdigen. Viele Frauen mögen sich von einer nationalsozialistischen Regierung eine wirkliche Verbesserung ihrer Situation versprochen haben, ein Ende der Schaukelpolitik, die Frauen je nach politischer und konjunktureller Großwetterlage in die Familie oder in den Beruf - oder auch an beide Arbeitsplätze gleichzeitig verwies" (FREVERT a.a.O., S. 209).

(3) Die Nationalsozialisten konnten mit ihren Vorstellungen einer neuen Geschlechterordnung, die auf der (natürlichen bzw. wesensmäßigen) Differenz von Mann und Frau beruht, an Diskurse anknüpfen, die in den politischen und kulturellen Auseinandersetzungen in der Weimarer Republik bereits eine Rolle spielten. Feierten die einen die „Neue Frau" als Symbol für Modernität, Gleichheit und Demokratie, übten andere Kulturkritik an den krisenhaften Zuständen, in die die Geschlechterverhältnisse bzw. die Familie durch den „schrankenlosen Egoismus" der Frauen (FREVERT, a.a.O., S. 181), durch das Verwischen der Unterschiede und die Konkurrenz zwischen Männern und Frauen (angeblich) geraten waren. Nicht zuletzt war es die (liberal-bürgerliche) Frauenbewegung, die vor der Entfremdung der Frau von ihrer eigentlichen „weiblichen Kulturaufgabe"[27] durch ihren Eintritt in die „männliche" Erwerbssphäre warnte. Der Verlust von „Weiblichkeit", von „Mütterlichkeit", der „weiblichen" Fähigkeit zu fürsorgender, dienender, aufopfernder Tätigkeit mit seinen gesellschaftlichen Folgen für die soziale Harmonie, für die Sicherung eines (eugenisch gesunden) Nachwuchses und eine stabile Werteordnung war ein gewichtiges Thema in den politischen Auseinandersetzungen. Die Nationalsozialisten knüpften daran an und veränderten bzw. verstärkten einige Aspekte. Die

---

[26] Claudia Koonz hat darauf hingewiesen, daß die Mehrzahl der Frauen, die zu den Aktivistinnen in der NSDAP während der „Kampfzeit", d.h. vor 1933, zählten, über 40 Jahre alt waren und eher aus den unteren (Arbeiter-) Schichten kamen (vgl. KOONZ, 1991, S. 65 ff).

[27] Ausgehend von einer Differenz der Geschlechter, sollten Frauen ihre Emanzipation nicht durch eine Angleichung an die Männer erreichen, sondern durch Realisierung ihrer spezifischen Kulturleistung (die bis dato auf das Haus beschränkt war) in allen Bereichen der Gesellschaft. In den zwanziger Jahren griff die Frauenbewegung (insbesondere im Bund Deutscher Frauen) in kritischer Verarbeitung ambivalenter Erfahrungen mit der „Neuen Frau" auf dieses Konzept zurück und aktualisierte es in der Forderung nach Professionalisierung der Hausarbeit: Frauen sollten in entsprechenden Berufen aktiv werden und nicht mit Männern konkurrieren, sich also auch nicht den entfremdenden Folgen von Rationalisierung und Bürokratisierung aussetzen (Verlust von „Mütterlichkeit" und Fürsorglichkeit, Anwachsen des „Egoismus" usw.). Vgl. dazu auch SCHMIDT - WALDHERR 1990, S.167 - 174.

Vorstellung einer grundlegenden Differenz zwischen Mann und Frau wurde verbunden mit einer Aufwertung und sozialen Anerkennung der „weiblichen“, „mütterlichen“ Fähigkeiten und Tätigkeiten, die sich nicht nur in der Familie, sondern im Dienst an der „Volksgemeinschaft“ bewähren sollten. Wie Frevert betont, „bewahrte der bereits im Ersten Weltkrieg sehr positiv besetzte Begriff der ‘Volksgemeinschaft’ seinen verheißungsvoll-utopischen Klang“ (FREVERT a.a.O., S. 194) in der Weimarer Republik. Er wurde positiv aufgeladen durch die widersprüchlichen Erfahrungen mit der von Klassengegensätzen und Klassenkämpfen zerrissenen Republik, und

> *„auch in der Frauenbewegung gab es einen breiten politischen Konsens, daß die auf der Harmonie des gesamten Staats- und Sozialgefüges beruhende ‘Gemeinschaft’ einer von Machtkämpfen, Interessenkonflikten und Klassenauseinandersetzungen geprägten ‘Gesellschaft’ allemal vorzuziehen sei und daß insbesondere Frauen von dieser ‘Volksgemeinschaft’ nur Gutes zu erwarten hätten“ (FREVERT a.a.O., S. 194).*

Für die Nationalsozialisten war der Begriff der „Volksgemeinschaft“ zum einen ein „Kampfbegriff“, mit dem die Abgrenzung von der Demokratie vollzogen wurde, in der mit der allgemeinen „Gleichmacherei“ einerseits und dem Geschlechterkampf um die Durchsetzung „egoistischer“ (d.h. die „weiblichen“ Aufgaben vernachlässigender) Interessen andererseits die Grundlagen für soziale Harmonie und stabile Werte ausgehöhlt worden seien. Zum anderen stand „Volksgemeinschaft“ für „die nationale ‘Wiedergeburt’ und Einheit, Erneuerung des nationalen Selbstbewußtseins und nationaler Macht durch den Ausschluß von allem, was sie zu bedrohen schien“ (BOCK 1995, S. 173). Diese Bedrohung wurde vor allem in der Gefahr „rassischer Entartung“ und der Zeugung „erbkranken“ Nachwuchses gesehen: die „Volksgemeinschaft“ wurde konstituiert unter Ausschluß „fremdrassiger“ Elemente, insbesondere der Juden, und unter Ausschluß derjenigen von Mutterschaft bzw. Elternschaft, deren Nachwuchs aus rassischen bzw. eugenischen Gründen „unerwünscht“ war. Praktisch bedeutete dies, daß „weder der nationalsozialistische Rassismus geschlechtsneutral noch die nationalsozialistische Geschlechterpolitik rassen- bzw. rassismusneutral waren“ (BOCK a.a.O., S. 175)[28]*. Anders gesagt: „völkisch“ orientierter Pronatalismus ging einher mit einem rassisch und eugenisch definierten Antinatalismus. Und für die (Neu-)Definition des Geschlechterverhältnisses bzw. für die Vorstellungen von „Weiblichkeit“ folgte daraus, daß Mutterschaft keineswegs als eine Naturbestimmung aller*

[28] Auf die Gesetzgebungen, Verordnungen usw. die mit dieser Politik verbunden waren, wird an dieser Stelle nicht eingegangen (vgl. dazu z.B. BOCK 1995, S. 173 - 204; FREVERT 1986, S. 200 ff; SCHAEFER 1990, S. 183 - 192), siehe auch Übersichten im Anhang.

Frauen verstanden wurde, sondern ihre Qualität als „natürliche" Aufgabe „der" Frau erst im Kontext des - 'arischen' Frauen vorbehaltenen - „Hausmutterdienstes am Volke" erhielt.

In der „Neuen Frau", die von den Nationalsozialisten als Feindbild beständig thematisiert wurde, liefen diese verschiedenen symbolischen Grenzziehungen und Ausschließungen zusammen: sie stand als Symbol der „Geschlechterdemokratie" für die Demokratie als Staatsform, die mit ihrem Egalitätsprinzip „bolschewistische" Züge trug und mit dem Internationalismus (allgemeine Menschenrechte) „antinationale" Züge. Und sie war eine „entartete" Phantasie, „jüdischem" Geiste entsprungen[29] *und Ausdruck der „jüdischen Weltverschwörung". Die offenbar weit verbreitete Angst vor dem „jüdischen Bolschewismus"*[30] *amalgamierte mit dem Bild der „Neuen Frau", an das so viele widersprüchliche, tendenziell negative Erfahrungen und Gefühle von Frauen wie Männern geknüpft waren. Und das heißt auch: diese assoziativen Verknüpfungen konnten inidividuell hergestellt werden, wenn z.B. in Unterhaltungsfilmen gleichzeitig die Geschichte einer Liebe erzählt und das ideale Paar (der soldatische Mann und die Hausmutter im Dienste am Volk) konstruiert wird, indem das Feindbild der „Neuen Frau" aufgerufen und demontiert wird.*

Nach diesem Exkurs wollen wir, den ersten Teil unserer Analyse abschließend, noch einmal auf den zentralen Gedanken unserer Argumentation zurückkommen, nämlich daß die Konstruktion des „idealen Paares" im Film vor allem über einen Umbau der „Weiblichkeit", die Zarah Leander verkörpert, realisiert wird. Es lassen sich mehrere Gründe dafür benennen, weshalb zu Beginn der vierziger Jahre die Auseinandersetzung mit und die Warnung vor dem Bild der „Neuen Frau" aktuell und ideologisch opportun war und unmittelbar an Bedürfnisse und Erfahrungen, insbesondere von Frauen, anknüpfen konnte.

- Die Nationalsozialisten haben ihre (durchaus nicht einheitlichen) normativen Vorstellungen von der „deutschen Frau" immer in Abgrenzung vom Feindbild der „Neuen Frau" der Weimarer Republik formuliert und - unter anderem in den Medien - propagiert. Es ist daher davon auszugehen, daß bei der Formierung und (direkten oder indirekten)

[29] „Das Wort Frauenemanzipation ist nur ein vom jüdischen Intellekt erfundenes Wort und der Inhalt ist von demselben Geiste geprägt. Die deutsche Frau brauchte sich in den wirklich guten Zeiten des deutschen Lebens nie zu emanzipieren" (Hitler in einer Rede vor dem NS-Frauenkongreß 1934, zitiert nach SCHMIDT-WALDHERR a.a.O. , S. 176).

[30] Viktor Klemperer berichtet davon wiederholt - und auf VertreterInnen unterschiedlicher sozialer Schichten bezogen - in seinen Tagebüchern 1933-1945 (KLEMPERER 1995).

Propagierung einer den Kriegszeiten angepaßten Variante von „Weiblichkeit“ (die die dienende und opferbereite Rolle der Frau an der Seite des kämpfenden Mannes ins Zentrum rückte) an verbreitete, kollektiv geteilte Denkmuster angeknüpft werden konnte, in denen die „Neue Frau“ eine tendenzielle Abwertung erfuhr. Die mögliche Assoziierbarkeit anderer Feindbilder, die mit dem Bild der „Neuen Frau“ verschmolzen, war in Zeiten des Krieges mit dem „jüdischen Bolschewismus“ gewiß keine bewußte Intention, aber wohl auch kein unerwünschter Effekt „unsichtbarer Propaganda“ im Unterhaltungsfilm (wenngleich anzunehmen ist, daß diese Assoziationen bei den BesucherInnen des Films „Die große Liebe“ höchstens beiläufig eine Rolle spielten).

- Mit Kriegsbeginn mußte das Bündnis zwischen Kriegs- und Heimatfront, zwischen den kämpfenden Männern „draußen im Feld“ und den „zurückbleibenden“ Frauen (und Kindern) auf eine (vor allem emotional) stabile Grundlage gestellt werden. Vor „egoistischen“ Interessen, fehlender Mütterlichkeit, ungezügelter Sexualität konnte mit Rückgriff auf die „Neue Frau“ gewarnt werden. Zugleich bot das Bild der treuen Ehefrau und fürsorgenden Mutter Entlastung von den wachsenden, oft „unweiblichen“ Anforderungen, mit denen Frauen an der Heimatfront fertig werden mußten. Es wirkte als eine Art Versicherung, daß trotz aller, in Kriegszeiten unvermeidlicher, Belastungen und Zumutungen ihre „Weiblichkeit“ unangetastet bleibt. Und es war ein Versprechen, daß nach dem „Endsieg“ die vorübergehende Unordnung schnell beseitigt wird und eine Rückkehr zu den „eigentlichen weiblichen“ Tätigkeiten und Bereichen garantiert ist. Das Bild der „Neuen Frau“ wirkte in diesem Kontext sowohl als Abschreckung vor der „Emanzipation“ als auch als Versprechen, daß die augenblicklich zu leistenden „unweiblichen“ Aufgaben an der Heimatfront nicht zur Wiederbelebung dieses „emanzipierten“ Frauentypus führen werden.
- Die Zwänge, die aus dem Krieg für die Heimatfront resultierten, brachten die Nationalsozialisten hinsichtlich ihres Frauenbildes und ihrer Frauenpolitik aber auch in Nöte. Hatten sie sich einerseits in ihrem Frauenbild auf die „Hausmutter im Dienst am Volke“ festgelegt, mußten andererseits immer mehr „unweibliche“ Tätigkeiten von Frauen übernommen werden[31]. Sollten die deutschen Frauen in erster Linie Mütter sein, wurden

[31] Generell läßt sich feststellen, daß trotz der Kampagne gegen die „Doppelverdiener“ und der Bemühungen, Frauen vor allem in hauswirtschaftliche Berufe zu drängen bzw. für ihr Ausscheiden aus der Erwerbstätigkeit zu werben, der Anteil von erwerbstätigen Frauen nach 1933 nicht zurückging, sondern die Erwerbsquote bis 1939 von 34,4% (1933) auf 36,7% stieg. Auch die Zahl der verheirateten erwerbstätigen Frauen ging nicht zurück.

sie andererseits als Arbeitskräfte in der Kriegsproduktion und für die Aufrechterhaltung des öffentlichen Lebens und des Alltags benötigt. Der Rückgriff auf das Bild der „Neuen Frau“ ist daher ambivalent - er dient zum einen dazu, im Beschwören des Feindbildes und in Warnung vor Grenzüberschreitungen die „Weiblichkeit“ (in Kriegszeiten) zu konstruieren. Er ermöglicht aber gleichzeitig auch, bestimmte Aspekte dieses verpönten Frauenbildes herauszugreifen und in das neue Frauenbild zu integrieren. Die deutsche Frau an der Heimatfront sollte ja „ihren Mann“ stehen, die Männer ersetzen - und dazu brauchte sie Eigenschaften, die zum Bild der „neuen, emanzipierten Frau“ gehörten: Selbständigkeit, Unabhängigkeit (d.h. ohne „männlichen Beistand“ - zeitweilig zumindest - zurechtkommend), Zuverlässigkeit, vielfache Belastbarkeit (also auch nicht allein auf die Familie fixiert)[32].

In der Wandlung Hanna Holbergs von der gefeierten Sängerin zur Offiziersgattin werden diese Ambivalenzen thematisiert. Nicht nur muß sie auf diesem Weg zur idealen Ergänzung des „soldatischen Mannes“ Prüfungen bestehen - die Schritte dorthin stecken voller Widersprüche, die ambivalente Deutungen offen lassen. Insofern ist auch das Ende dieses Weges nicht so eindeutig, wie es zunächst, auf den ersten Blick, scheinen will. Zarah Leander war hervorragend geeignet, diese Ambivalenzen in ihrem Spiel und ihren Auftritten als Sängerin anschaulich zu machen. Wie dies geschieht, wie im Film die zweifache Bewegung durch Zarah Leander verkörpert wird: die Konstruktion einer modifizierten normativen „Weiblichkeit“ einerseits, die Veranschaulichung von Ambivalenzen, Uneindeutigkeiten andererseits, in denen sich die Widersprüche des „realen“ weiblichen Lebenszusammenhanges spiegeln, soll im Teil II unserer Analyse nun dargestellt werden.

„1939 waren 6,2 Millionen erwerbstätige Frauen verheiratet, zwei Millionen mehr als 1933“ (vgl. FREVERT, a.a.O., S. 210).

32 Mit diesen Widersprüchen zwischen idealen Vorstellungen und praktischen Notwendigkeiten und Zwängen hatten die Nationalsozialisten während der ganzen Zeit zu kämpfen - sie wurden mit Beginn des Krieges nur verstärkt. Insofern ist auch die ambivalente Haltung zum Bild der „Neuen Frau“ nicht erst in Kriegszeiten feststellbar. Im Film z.B. wurde der Typ der beruflich engagierten, selbständigen, nicht allein auf die Rolle als Hausfrau und Mutter festgelegten (jungen) Frau vielfach variiert - z.B. im Film „Die vier Gesellen“ (die Geschichte von vier Gebrauchsgrafikerinnen, die sich zu einer Arbeits- und Lebensgemeinschaft zusammentun, um sich gegen männliche Berufskonkurrenz durchsetzen zu können. Am Ende heiraten natürlich alle und geben ihren Beruf auf). Oder im Film „Die göttliche Jette“ (1937), in dem Grete Weiser auch nach dem Happy-End der Liebesgeschichte ihren Beruf als Sängerin nicht aufgibt.

Teil II

1. Die „öffentliche“ und die „private“ Frau - Verkörperungen und Maskerade

Im Film wird die Verwandlung Hanna Holbergs von der gefeierten Sängerin in die Offiziersgattin quasi zweimal „erzählt“: zum ersten als Liebesgeschichte und indem die Diva als „private Frau“, in ihrem privaten Raum, in ihrer Alltagskleidung und ihren Alltagsbeziehungen gezeigt wird. Und zum zweiten, indem sie als Figur auf der Bühne und in ihren Liedern in einer verallgemeinerten, von ihrer konkreten Liebesgeschichte abgehobenen Weise den Wandel der „Weiblichkeit“ anschaulich macht.

Stephen Lowry hat in seinem Buch „Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus“ (LOWRY 1991) eine ausführliche Analyse von Schlüsselszenen des Films geliefert, der wir uns weitgehend anschließen. Unsere Analyse konzentriert sich auf einige Aspekte, die von Lowry in seiner Darstellung nur beiläufig bzw. gar nicht angesprochen wurden. Das betrifft insbesondere die Frage, wie der Wandel von Hanna Holbergs „Weiblichkeit“ (bzw. allgemeiner: der Umbau des Konstrukts „Weiblichkeit“) durch ihre Kleidung, ihre „Aufmachung“ sinnfällig wird. Lowry hat herausgearbeitet, wie durch Blicke bzw. Blickwechsel - sowohl zwischen den Protagonisten als auch zwischen Held/Heldin und Publikum - die Verschiebung in den Machtbalancen (zwischen Wendlandt und Holberg) veranschaulicht und durch die Demontage der Maskerade Holbergs als Diva bzw. femme fatale eine „andere Frau“ sichtbar und damit eine „andere Weiblichkeit“ hergestellt wird[33]. Wir knüpfen daran an und wollen zeigen, daß dieser Vorgang auch durch den „Kleiderwechsel“ sichtbar wird.

Hanna Holberg trägt im Film sowohl rein quantitativ mehr Kleider als auch verschiedenartigere Kleidung als ihre männlichen Partner[34]. Wendlandt und Rudnitzky (das trifft aber auch auf die männlichen Nebenrollen zu) werden in immer der gleichen Kleidung - Uniform bzw. Anzug mit Hut, Smoking auf der Bühne - gezeigt, was auch als Zeichen für ihre „feststehende“ Art von „Männlichkeit“ zu lesen ist. Der Wechsel zwischen verschiedenen Bereichen (von Militär bzw. Berufssphäre zum privaten und häuslichen Bereich) erfordert von ihnen offenbar keine differierenden Verhaltensweisen, die sich auch in unterschiedlicher Art

[33] Zu der Konstruktion dieser „anderen Weiblichkeit“ gehört die Erzeugung der Illusion, daß sich hinter der Maske der Diva die „wahre“ Frau verbirgt. Das macht das Ideologische dieses Vorgangs aus.

[34] Dies ist keineswegs eine Besonderheit dieses Films. Wir finden dies sowohl öfter im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm (vgl. ELLWANGER/WARTH 1986), als auch generell im narrativen Kino.

von Kleidung manifestieren. Für Hanna Holberg dagegen lassen sich drei Arten von Kleidung ausmachen, die auch für jeweils unterschiedliche Handlungsräume stehen:

- Das Bühnenkostüm (auf das wir unten zu sprechen kommen),
- die Kleidung für den „öffentlichen Raum“ (der die Verkehrsmittel ebenso einschließt wie ihren „Arbeitsort“ - Theater, Büro ihres Managers etc. -, Spaziergänge im Freien ebenso wie den Besuch von „Abendgesellschaften“ oder auch „offizielle“ Anlässe in ihrem Haus)
- schließlich die Kleidung, die sie trägt, wenn sie aus ihren beruflichen Verpflichtungen entlassen ist und sich in ihrem „privatem“ Raum aufhält (Wohnung, aber auch ihre Garderobe im Theater).

Generell verweisen die Unterschiede in der Kleidung für Beruf/Öffentlichkeit bzw. Wohnung/Haus auf den beständigen Wechsel zwischen gesellschaftlichen Sphären, deren strikte Trennung nach Geschlecht durch den Anstieg weiblicher Erwerbsarbeit im 20. Jahrhundert aufgebrochen wurde. Wie im ersten Kapitel (Exkurs) gezeigt, führte dies aber nicht dazu, daß die Unterscheidung zwischen (männlicher) Erwerbssphäre und (weiblicher) privater Sphäre aufgehoben wurde, sondern zu erhöhten Anpassungsleistungen der Frauen: sie mußten nun nicht nur praktisch die Anforderungen aus beiden Bereichen vereinbaren, sondern auch kulturellen Normen einer modifizierten „Weiblichkeit“ Genüge tun, die keinen Zweifel an ihrem „Frau-Sein“ ließen, auch wenn sie sich in „männlichen“ Räumen bewegten.

Hanna Holberg wird zunächst als Prototyp der berufstätigen Frau eingeführt - ihre Selbständigkeit, Unabhängigkeit ist ablesbar auch an ihrer Kleidung, mit der sie sich in der Öffentlichkeit bewegt, die Räume zwischen Bühne und privater Sphäre durchquert. Es ist die sachlich-praktische Kleidung (Kostüm, Hut, bequeme Schuhe), die sich bereits in den 20er Jahren als Signum der „Neuen Frau“ herausbildete und in den 30er und 40er Jahren auch unter veränderten Bedingungen von den ZuschauerInnen im Kino als „Zeichen für Arbeit“ entziffert werden konnte[35]. Die Kleidung, die Hanna Holberg in der Öffentlichkeit trägt, weist einerseits

[35] Karen Ellwanger und Eva-Maria Warth haben in ihrer Analyse des Revuefilms „Die Frau meiner Träume“ (1943/44) das „schlichte(s) dunkle(s) Kostüm“ als Aufmachung bezeichnet, „die nach Arbeit (schreit), nicht nach Liebe“ (ELLWANGER/WARTH 1986, S. 160). Sie haben die Entwicklung der Frauenkleidung folgendermaßen beschrieben: „In den zwanziger Jahres dieses Jahrhunderts zeigen sich immer mehr Frauen in der Öffentlichkeit der Straßen, Büros und Kaufhäuser; Kleidung differenziert sich nach Ort, Zeit und Gelegenheit, ja, nach körperlichen Voraussetzungen, sozialer Umgebung und dem Charakter der Frau selbst. Frauen lernen sich als Teil ihres Ensembles zu verstehen, d.h. sie erkennen ihren ‘Typ’. Ihre Erscheinung, ihr Verhalten und die Gegenstände ihrer Umgebung sollen jetzt zusammenpassen. Dinge, Kleider werden semantisch aufgeladen; sie stehen für Eigenschaften und Verhaltensweisen ihrer Trägerinnen. Der Blick auf sich und andere übt sich immer mehr in der Decodierung solcher Kleiderzeichen.

Gemeinsamkeiten mit der Kleidung auf, die ihre Zofe Käthe als berufstätige Frau ausweist. Z.B. tragen beide die Kombination von Rock und Pullover, das schlichte und strenge Kostüm. Für beide Frauen ist diese Kleidung Schutz, wenn sie sich - wie Hanna Holberg in der Straßenbahn bzw. U-Bahn - den zudringlichen Blicken der Männer aussetzen (müssen). Zugleich ist die Berufskleidung der Diva variantenreicher, eleganter und vom Material her wertvoller: sie trägt Pelzmäntel bzw. -jacken und auch das Kostüm ist mit Pelz besetzt, der Schmuck auffälliger, die Hüte phantasievoller. Damit werden nicht nur soziale Unterschiede zwischen den beiden Frauen veranschaulicht; in den von Holberg vorgeführten Varianten ihrer Kleidung für die und in der Öffentlichkeit wird auch der Wandel ihrer „Weiblichkeit“ sinnfällig[36].

Das erste Mal sehen wir Hanna Holberg in ihrer „öffentlichen“ Kleidung nach ihrem Auftritt in der Scala, auf dem Wege zur Abendgesellschaft bei den v. Westphals. Ihre Kleidung (zweiteiliges Kleid mit paillettenbesetztem Saum des Oberteils, Mantel, turbanartige Kappe) ist dunkel. Deren Schlichtheit wird zurückgenommen durch die offensichtliche Eleganz und Qualität sowie den auffälligen Schmuck. In dieser Szene trägt Hanna Holberg keinen Schleier am Hut, ihr Gesicht ist „zur Besichtigung freigegeben“. Ihre Haltung und ihr Verhalten sind ambivalent wie ihre Kleidung: einerseits macht sie sich körperlich klein (zieht die Schultern zusammen) und will sie durch ihre schlichte Kleidung wie durch ihr maskenhaftes Gesicht ihre „Unnahbarkeit“ und „Reputierlichkeit“ als Frau signalisieren, die sich allein in der Öffentlichkeit bewegt (und sich zudem auf der Bühne zur Schau stellt). Andererseits inszeniert sie sich mit ihrer glitzernden Aufmachung und ihrem unverschleierten Gesicht als „Weibchen“, das „noch zu haben ist“ (und erinnert damit in abgeschwächter Form an ihren Auftritt als Diva und ihre Rolle als femme fatale). Die dreiste Anmache Wendlandts entspricht nicht nur seinem „Draufgängertum“, sie wird durch Hannas zweideutige Aufmachung auch „erklärt“ und ein Stück weit gerechtfertigt. In ihrer Küche, in die sie Wendlandt wegen des Luftalarms einladen mußte, behält sie zunächst diese Kleidung an (sie nimmt auch ihren Hut nicht ab): noch ist unentschieden, wie die gegenseitige Prüfung ausgehen wird, sie behält ihre schützende (und aufreizende) Maskerade bei. Gleichzeitig

---

Im Faschismus wird das Konzept von Frauen als ‘Typ’ als Teil eines Ensembles attackiert, insofern es im Geruch ‘Weimarer’ Emanzipation steht; soweit weibliche Modernität jedoch für Tätigkeit, Mobilität und Disziplin steht und sich gegen den Müßiggang bürgerlicher Frauen um die Jahrhundertwende richtet, wird sie aufgegriffen.“ (ebenda, S. 168).

[36] Z.B. steht Pelz symbolisch auch für die (bedrohliche) weibliche Sexualität (vgl. SACHER - MASOCH in STEIN 1984). Indem im Laufe der Filmhandlung der Pelz an Holbergs Kleidung verschwindet, signalisiert dies auch die „Domestizierung“ ihrer Sexualität.

allerdings, das ist ein Aspekt, den Lowry in seiner Analyse nicht erwähnt, wechselt - parallel zum verbalen Schlagabtausch - ihre Einkaufstasche von ihren in seine Hände. Er verstaut darin den Kaffee, der später von der Haus- bzw. „Volksgemeinschaft“ im Keller getrunken wird. Mit dieser „unmännlichen“ Geste der Übernahme und des Tragens einer Einkaufstasche wird symbolisch ihr Gesicht hinter der Maske angedeutet (d.h. ihre häusliche, fürsorgliche „Weiblichkeit“, die hinter der Aufmachung als „öffentliche“ Frau verborgen ist). Und es wird die Szene im Keller vorbereitet, in der Hanna Holberg (ohne Hut, mit aufgelockertem Haar, in anderer, dunkler Kleidung ohne Schmuck) und Wendlandt - zwischen sich den kleinen Hansi - das Bild der idealen Familie abgeben.

Der weitere Entwicklungsweg Hanna Holbergs zum weiblichen Teil des idealen Paares wird in ihrer „öffentlichen“ Kleidung auf zweifache Weise sichtbar:

Erstens wird ihre Kleidung, die sie im öffentlichen Raum trägt, zunehmend heller und schmuckloser. So trägt sie z.B. im Kino, als sie Rudnitzky erzählt, daß Wendlandt „auch Flieger ist“ und sie auf ihn wartet, ein dunkles, sehr elegantes Kostüm, ergänzt durch Schmuck und einen Hut mit Schleier. Als sie in einem Café Rudnitzky ihre Heiratspläne offenbart und ihre Sehnsucht nach einem kleinen Haus im Grünen, einem „richtigen Zuhause“ (und er ihr darauf erwidert, „so habe ich mir Deine Karriere immer schon vorgestellt“), ist ihr Kostüm hell, aber immer noch auffallend elegant (großer Pelzbesatz an den Ärmeln, Schmuck). Das gestreifte Straßen- und Probenkostüm, das sie in Rom trägt, nimmt diese Eleganz schon zurück und das schmucklose, helle Kostüm, das sie in der Schlußszene mit einem gleichfarbigen Barett und ohne jeden Schmuck trägt, hat beinahe noch weniger Pfiff als das Kostüm, das Käthe gelegentlich trägt: aus der Diva, die sich auch außerhalb der Bühne durch auffällige, elegante, glitzernde Kleidung und Schmuck als Objekt männlichen Begehrens inszeniert und maskiert, ist eine Frau geworden, die mit ihrer neuen, veränderten Form der Maskerade die Kastrationsdrohung der „phallischen“, emanzipierten Frau zurücknimmt (SCHLÜPMANN 1988; RIVIERE 1994) und eine „Weiblichkeit“ inszeniert, die sich als Ergänzung zur „Männlichkeit“ versteht. Ambivalent und offen für verschiedene Deutungen (vgl. Teil III) bleibt dieser Wandel per Kleidung dennoch. Einerseits korrespondiert ihr schlichtes Kostüm in der Schlußszene (das ja im Schnitt an die Uniform angelehnt ist) Wendlandts Uniform, und diese Uniformierung bestätigt in Einheit mit ihrer beider auf den Himmel gerichteten Blick die Zusammengehörigkeit von Kriegs- und Heimatfront. Andererseits gibt Hanna Holberg ihre Kleidung für Beruf und Öffentlichkeit

nicht zugunsten einer Hauskleidung auf und signalisiert damit, daß ihre gewandelte „Weiblichkeit“ durchaus moderne Aspekte aufweist und keineswegs als schlichte Rückkehr zur Hausfrauenrolle zu deuten ist.

Zweitens spielen für die Veranschaulichung das Wandels von Hannas „Weiblichkeit“ Schleier und Hüte eine wichtige Rolle. Nachdem Hanna und Paul ein Liebespaar geworden sind, trägt sie in der Öffentlichkeit nicht nur den - zu ihrer Zeit obligaten - Hut, sondern auch immer einen Schleier: ihr Gesicht hat durch die Liebe „private“ Züge angenommen und es wird - weil es nun *einem* Mann gehört - auch nicht mehr der Öffentlichkeit zur Anschauung preisgegeben. Zwischen dem Gesicht, daß alle Welt auf den Plakaten als Ausdruck von „Schönheit an sich“ bewundern kann und ihrem Gesicht, das durch das Glück und vor allem das Leid der Liebe zu einem (einzigen) Mann gezeichnet ist, wird mittels der verschiedenen Schleier ein Grenze gezogen (auch wenn sie nicht immer das Gesicht bedecken, sondern es - wie bei der Autofahrt in Paris - umrahmen). Mit dem halben Aufrollen des Schleiers werden diese Grenzziehungen ebenso wie die noch nicht abgeschlossene Wandlung verdeutlicht. Dies wird sichtbar vor allem in den Gesprächen mit Rudnitzky, der ja als ihr Freund, Kollege und Manager zwischen Beruf und privater Sphäre, zwischen den beiden von ihr verkörperten „Weiblichkeitstypen“ vermittelt. Im Verlauf der Filmhandlung zeigt sich Hanna Holberg nur noch einmal unverschleiert (und in dunkler Kleidung) in der Öffentlichkeit: beim Ausflug mit Rudnitzky auf der via Appia, nachdem sie Wendlandts Brief erhalten hat, in dem er ihr mitteilt, daß „die Hochzeit nie sein wird“ - also sozusagen alles wieder offen ist.

Das Abnehmen des Hutes (was immer nur in Szenen mit Wendlandt geschieht) signalisiert sowohl den Wechsel von der öffentlichen in die private Sphäre als auch den Wechsel von der „öffentlichen“ (berufstätigen, emanzipierten) Frau zur „privaten“ Frau. Diese Szenen eröffnen mit dem Abnehmen des Hutes die Auseinandersetzungen des Paares um das Verhältnis von Pflicht und Glück und diese sind damit auch an den Ort gebunden, an den sie normativ gehören: den privaten Raum. D.h. auch, daß es an der Pflichterfüllung keinen Zweifel geben kann, wohl aber, daß die einzelnen für sich, individuell die Unterordnung des Glücksanspruchs unter die Pflicht vollbringen müssen[37].

[37] Auf Wendlandts Seite gibt es nicht Adäquates. Zwar nimmt er (in Zivil) den Hut ab, als er Hannas Wohnung betritt, aber es gibt keine vergleichbaren Gesten, mit denen er signalisiert, daß er sich „privat“ gibt. In der Hotelszene in Rom sind beide zunächst „privat“ - sie bürstet ihr Haar und er rasiert sich mit nacktem Oberkörper. Aber als er ihr verkündet, daß er sofort, ohne Befehl, zurück an die Front fährt und ihre große Auseinandersetzung beginnt (der Höhepunkt der Filmhandlung), ist er wieder vollständig mit seiner Uniform und Stiefeln bekleidet.

Das Abnehmen des Hutes verbindet Hanna Holberg immer mit einem Auflockern bzw. Aufbürsten ihres (roten) Haares: Hinweis für Wendlandt auf ihre (verfügbare) Sexualität, die sie in der Öffentlichkeit zumindest teilweise den Blicken (und der Verfügbarkeit) entzogen hat. Wenn sie in der Schlußszene das Barett abnimmt, ist die Geste des Haarauflockerns nur noch sehr flüchtig - Zeichen dafür, daß ihre (bedrohliche) Sexualität domestiziert ist: den Blicken der Öffentlichkeit dauerhaft entzogen (sie hat vorher ihren Abschied von der Bühne Rudnitzky gegenüber verkündet) und in der Zweierbeziehung von ihm kontrolliert. Veranschaulicht wird dies auch dadurch, daß die „Kameraden" Wendlandts verschwinden, als Hanna im Lazarett auftaucht - in der Öffentlichkeit wird so Privatheit hergestellt, Hanna „gehört" Wendlandt allein.

Während sich in ihrer „öffentlichen" Kleidung Veränderungen vollziehen, die den Wandel ihrer „Weiblichkeit" signalisieren, bleibt Hanna Holbergs „Hauskleidung" unverändert. Damit wird auch angezeigt, daß der mit dem „Haus" verbundene Part ihrer „weiblichen" Rolle weder durch ihre Berufsarbeit als Künstlerin völlig verloren ging (Wendlandt am Polterabend in der Küche beim Salat-„Wettstreit": „Ich dachte immer, du könntest nur singen". Hanna: „Weißt du, ich hab so meine kleinen Talente"[38]), noch daß er durch Berufsarbeit als Teil des „weiblichen Lebenszusammenhangs" wesentlich verändert wird. Hier sind auch die Unterschiede zu Käthes (Haus)Kleidung am geringsten - beide tragen zu Hause Hosen und Pullover, der glänzende Arbeitskittel (als Ersatz einer Schürze), den Käthe sowohl in der Garderobe im Theater als auch zu Hause als Zofe trägt, wiederholt sich in der glänzenden, legeren Hausjacke Hannas, die zudem durch ihr geblümtes Muster eindeutig auf den „weiblichen" privaten Raum verweist.

Durch die Art und Weise, wie Zarah Leander als Hanna Holberg bei ihren drei Bühnenauftritten in Szene gesetzt wird, wird der Wandel in ihrer „Weiblichkeit" noch einmal veranschaulicht. Auf der Bühne - wo explizit Rollen gespielt werden bzw. die Inszenierung als Inszenierung wahrgenommen und genossen werden soll - wird dieser Wandel in drei Schritten inszeniert. Dabei werden Körper und Stimme der Leander anders eingesetzt, als in den Szenen, die ihren individuellen Wandel von der karriereorientierten, einsamen, sich nach Liebe und einem Heim sehnenden Künstlerin zur liebenden und leidenden, sich auf ihre „eigentliche" Aufgabe besinnenden Offiziersgattin zeigen. Auf der Bühne ist Leander/Holberg weniger eine individuelle Person, sondern die Verkörperung und Repräsentation „der" Frau,

[38] Drehbuch Szene 52: Küche der Villa

von Erotik und Schönheit schlechthin. An ihrem Körper, ihrer Stimme und der Aufmachung, die (zunächst) ihre individuellen Züge kaum erkennen läßt, machen sich die Wünsche und Phantasien der männlichen wie der weiblichen Zuschauer fest. Ist ihr Körper für die einen Projektionsfläche und Objekt erotischer Phantasien und sexuellen Begehrens, ist er für die anderen Identifikationsangebot, Vor-Bild einer „Weiblichkeit“, die paradoxerweise nicht durch Eigenes, sondern nur als Anderes im Verhältnis zum Männlichen definiert ist und sich selbst entsprechend den männlichen Wünschen maskiert[39] (vgl. MULVEY 1994).

Bei ihrem ersten Bühnenauftritt wird Hanna Holberg als femme fatale[40] inszeniert. Mit ihrer blonden Perücke, dem dunklen Kleid mit dem tiefen Ausschnitt und den glitzernden Applikationen, die V-förmig von ihren Schultern auf den Bauch zulaufen, dort einen Kreis bilden, von dem sie strahlenförmig auf dem Unterleib auslaufen, verkörpert Holberg - wie sie auch singt - die „herrische und tolle“ Frau. Sie ist als erotische Frau, als Sexualobjekt und Objekt des Anschauens inszeniert und sie setzt sich selbst mit ihren Gesten und Blicken als Frau in Szene, die angeschaut werden will (also den besitzergreifenden „männlichen“ Blick nicht einfach erduldet, sondern sich eine seinen Wünschen entsprechende Maskerade zulegt). Sie setzt sich nicht bloß den Blicken aus, sondern gibt, wie Lowry ausführlich zeigt, den Blick auch zurück und in diesem aktiven, „herrischen“ Verhalten liegt auch etwas Bedrohliches, Grenzüberschreitendes. Es kann als Warnung vor der „emanzipierten“ Neuen Frau gelesen werden bzw. als Warnung vor einer den aktuellen Bedingungen unangemessenen „Weiblichkeit“.

Die diesem Auftritt folgende Szene zeigt Hanna Holberg in ihrer Garderobe: ihr „hinter“ der Maskerade der femme fatale liegendes Gesicht wird sichtbar, damit auch die Diskrepanz zwischen dem von ihr auf der Bühne verkörperten Bild und ihrer individuellen Existenz als Künstlerin und als unabhängige, berufstätige Frau, zwischen Distanz und Nähe. Wie bereits gesagt, ermöglicht erst diese Diskrepanz ihren Wandel zum weiblichen Teil des idealen Paares. Ihr zweiter Bühnenauftritt beim Wehrmachtskonzert in Paris zeigt sozusagen einen

---

[39] Mary Ann Doane betont, daß die Weiblichkeit als Maskerade (im Unterschied zum Transvestismus) „die Anerkennung voraus (setzt), daß die Weiblichkeit selbst als Maske konstituiert ist, als eine dekorative Schicht, die eine Nicht-Identität verhüllt“ (DOANE 1994, S.77).

[40] Die femme fatale ist der prägnanteste Phänotyp einer Art der Maskerade, die ein „Übermaß an Weiblichkeit“ demonstriert. Sie wird daher nicht nur als Sinnbild einer erotischen Frau verstanden, sondern auch als Inkarnation des Bösen betrachtet - die femme fatale überschreitet mit ihrer übertriebenen Maskerade Grenzen der symbolischen (Geschlechter)Ordnung, die dem männlichen Blick die Kontrolle zugesteht. „Es ist dieses Böse, das Anstoß erregt, wann immer eine Frau ihr Geschlecht ausspielt, um sich dem Wort und dem Gesetz zu

Zwischenschritt in dieser Entwicklung. Auch bei diesem Auftritt trägt Hanna Holberg wieder ein dunkles Kleid, das noch an ihre vorige Rolle als femme fatale erinnert. Allerdings ist es hochgeschlossen und die quer über den Oberkörper verlaufende rauten- oder blattförmige, glitzernde Applikation hat einen Anklang an eine Uniformschärpe, was eine Verbindung zu den vor ihr sitzenden (verwundeten) Soldaten in Uniform herstellt. Auch hier ist Hanna Holberg als schöne, begehrenswerte Frau inszeniert, aber zugleich haben sich Veränderungen im Arrangement vollzogen: sie trägt keine Perücke und ist auch nur durch ein kleines, relativ niedriges Podium von ihren ZuhörerInnen getrennt: keine femme fatale, die begehrenswert und bedrohlich zugleich ist, sondern eher eine mütterliche Frau, die aufmuntern will und Nähe herstellt durch das gemeinsame Singen (und Schunkeln). Eine - angedeutete - „herrische" Geste, die sie sich beim Dirigieren der singenden und schunkelnden Soldaten erlaubt, nimmt sie nach einem kontrollierenden und strafenden Blick Rudnitzkys, der sie am Klavier begleitet, zurück. Die Blicke der Soldaten auf sie sind eher zärtlich und bewundernd als begehrend. Sie ist weniger die erotische Frau als die (verständnisvolle) Kameradin, die ihre „Weiblichkeit" auch in ihrer Aufmachung nicht verleugnet, „die Schönheit" verkörpert, aber keine „kastrierende" Frau ist.

Ihr letzter Auftritt auf der Bühne zeigt sie schließlich als Repräsentantin einer umgewandelten „Weiblichkeit". Zwar trägt sie ihrer Rolle als Revuesängerin mit ihrer Aufmachung und ihrem Kostüm Rechnung, aber die glitzernden Applikationen, die wieder ihren Unterleib betonen, haben andere Konnotationen. Sie unterstreichen das Weiß ihres Kleides, das eine „reine", domestizierte „Weiblichkeit" signalisiert, die von aller grenzüberschreitenden, bedrohlichen und „herrischen" Sexualität gereinigt ist. Das Dunkle, Diabolische, Geheimnisvolle der femme fatale ist der Helle und Klarheit einer Göttin (im antiken bzw. germanischen Gewand) gewichen. Lowry hebt in diesem Zusammenhang hervor, daß „Engelschöre" ihren Gesang begleiten (LOWRY 1991, S. 184). Es gibt kein Publikum, mit dem sie interagiert, für das sie sich zur Schau stellt (man könnte auch sagen, sie singt eigentlich nicht für andere, sondern für sich), und sie zeigt mit unprofessionellem Verhalten (sie kämpft mit den Tränen und wischt sich eine Träne vom Gesicht), daß sie nicht nur vom Typ der „herrischen" Frau, sondern auch vom Beruf Abschied genommen hat. Allerdings verkörpert sie auch bei ihrem letzten Bühnenauftritt das „Bild der Frau", es bleibt, wie Lowry schreibt, „das Bild einer schönen Frau, das als Blickfang für Schaulust oder als Idealbild für

---

entziehen. Jedesmal untergräbt sie ein Gesetz oder ein Wort, das auf der herrschenden männlichen Struktur des Blicks beruht" (MONTRELAY in DOANE, a.a.O., S. 78).

Identifikationen fungieren kann, aber für eingeschränktere, sublimere Versionen dieser Prozesse“ (ebenda, S. 187). Dazu gehört, daß Holbergs/Leanders Körper auch bei diesem Bühnenauftritt nach den gängigen Kriterien „weiblicher Schönheit“ modelliert wird: er wird in enge, durch streckende Schnitte und Applikationen „schlanker machende“ Kleider gesteckt, durch Schmuck und Schminke als ein „weiblicher“ inszeniert. Im Unterschied dazu lassen ihr die Kostüme und Kleider, die sie im Alltag trägt, zunehmend mehr Raum[41] bis das Kostüm, das sie in der Schlußszene trägt, ihre „reife“ Fülle (und potentielle Mutterschaft) betont.

2. Ambivalenzen

Der zentrale Aspekt unserer Analyse ist, wie im Film, in der Verkörperung durch Zarah Leander, ein Umbau, eine Modifizierung von normativen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ vorgenommen wird, mit der aktuellen Bedingungen und Anforderungen Rechnung getragen wird und mit der über unmittelbare Geschlechterbeziehungen hinausgehende soziale Zusammenhänge sinnhaft gedeutet werden. Insofern haben wir bisher auch in erster Linie herausgearbeitet, was diesen Umbau nachvollziehbar macht. Gelegentlich allerdings haben wir schon darauf hingewiesen, daß dieser Wandel nicht so eindeutig ist, wie es auf den ersten Blick scheint. Obwohl damit die Hauptrichtung der Sinnproduktion im Film richtig umschrieben ist, läßt sich das, was im Film veranschaulicht wird, darauf nicht reduzieren. Stephen Lowry hebt das auf seine Weise am Schluß seiner Analyse hervor:

„Trotz aller Pflichtverherrlichung und Glücksverheißung am Ende bleibt Hannas Haltung mehrdeutig. Ihre Einwilligung zu den Bedingungen, die der Krieg stellt, könnte eher als ein zähneknirschendes Kapitulieren vor einer Übermacht verstanden werden, statt wirklicher ‘Einsicht’ und Begeisterung. Praktisch bleibt das Resultat - und die ‘Lehre’ des Films - gleich. Es läuft auf eine *Stillegung* der Wünsche hinaus. Die Neutralisierung von Impulsen, ihre Nivellierung auf das Mittelmaß des Gegebenen, ist Ziel der ideologischen Arbeit. Damit hat der Film *Die große Liebe* eine Beitrag zur Herrschaftsstabilisierung im Nationalsozialismus beigesteuert“ (LOWRY 1991, S. 201. Herv. v. A.).

---

[41] In einer Publikation haben wir ein (Stand?)Foto gefunden (UFA - MAGAZIN Nr. 18), das Hanna Holberg in der Polterabendszene in einem Kleid zeigt, das sie in der veröffentlichten Fassung des Films nicht trägt. Auf diesem Foto hat Hanna Holberg ein tief ausgeschnittenes, körperbetontes, farbiges Kleid an, verziert mit Blumen und über dem Kleid ein kurzes geblümtes Jäckchen aus einem glänzenden Material. In der Endfassung trägt sie bekanntlich ein helles, fließendes, loses Kleid (mit kleiner glitzernder Borte am Halsausschnitt) und darüber eine lange, ebenfalls lose fallende Jacke aus Brokat.

Dennoch: Hannas Haltung läßt in der Schlußszene nicht allein einiges für Deutungen offen, sondern die Geschichte ihres Wandels ist überhaupt nur erzählbar, indem andere Haltungen, Handlungsoptionen usw. - wenn auch als zu überwindende, unangemessene, bedrohliche usw. - vorgeführt werden: durch einen Star, dessen Aufgabe als „übertriebene Frau“[42] im Film gerade in der Provokation, in der Grenzüberschreitung besteht.

Zarah Leander war in mehrfacher Weise für die Verkörperung von Grenzüberschreitungen und Grenzziehungen bei der filmischen Konstruktion einer „Weiblichkeit“ geeignet, in der Wünsche und Phantasien der ZuschauerInnen mit den ideologischen Zielen der nationalsozialistischen Kulturpolitik ineinanderflossen.

Schon von ihrer äußeren Erscheinung - und weil diese nicht dem Ideal des „deutschen Mädels“ entsprach - war sie eine „übertriebene Frau“: für damalige Verhältnisse relativ groß (172 cm, Schuhgröße 40), schwer gebaut, rothaarig, mit einem Blick, der auf Grund ihrer starken Kurzsichtigkeit eher schmachtend, sehnsuchtsvoll, leidend[43] war, als kämpferisch-entschlossen. Als Fremde - wenn auch der „nordischen Rasse“ zugehörend - war sie „die Andere“, was durch ihre „aufregende“, „androgyne“ Stimme noch unterstrichen wurde. Für die ZuschauerInnen, die „Die große Liebe“ im Kino sahen, vermischten sich die Künstlerin Hanna Holberg, die Diva Zarah Leander, deren luxuriöses und in mancher Beziehung „über die Stränge“ schlagendes Leben durch die Medien publik gemacht wurde und Teil ihres Images war und ihre früheren Filmrollen (in denen sie meist eine Sängerin und leidvoll Liebende spielte). Zarah Leander war eine erfolgreiche Künstlerin, eine „öffentliche“ Frau, die daher auch überzeugend sowohl die Selbständigkeit, Unabhängigkeit und „Männlichkeit“ der berufstätigen (Karriere)Frau als auch deren Einsamkeit (der Preis für die „Emanzipation“) und heimliches Sehnen spielen konnte[44]. Mit ihren „herrischen“ Gesten konnte sie besitzergreifend, anspruchsvoll und bedrohlich (die Ordnung bedrohend) wirken und zugleich mit ihrem verhangenen, schmachtenden Blick eine „Weiblichkeit“ verkörpern, die Passivität, Hingabe, Leiden und Opfer(willigkeit) assoziiert. Vor allem aber ihre Stimme konnte die

[42] Vgl. zum Begriff der „übertriebenen Frau“ Editorial, S. 7

[43] Dies wurde noch unterstrichen durch den Gesichtsschnitt Zarah Leanders, der mit der gewölbten Stirn, den großen Augen und den runden Wangen an das „Kindchenschema“ erinnert, das nach Ansicht der Verhaltensforscher Beschützer- und Pflegeinstinkte auslöst.

[44] In einem ihrer frühen Lieder (im Film „Axel an der Himmelstür“) hat sie diese Ambivalenz besungen. In dem Lied „Kinostar“ heißt es u.a.: „Kinostar, du Abgott dieses Jahrhunderts! Jeder wünscht, an deiner Stelle zu sein. Doch das grelle Scheinwerferlicht verbirgt der Welt mein wahres Gesicht. Im Grunde meines Herzens bin ich allein“ (SEILER 1985, S. 25).

Ambivalenz hörbar machen, daß Zarah Leander gleichzeitig mehrere Frauen(typen) zugleich verkörperte bzw. die Grenze zwischen „männlich“ und „weiblich“ verwischte - und diese Grenze damit als willkürliche, kulturell produzierte veranschaulichte. Mit ihrer ungewöhnlich tiefen Singstimme, die „so wuchtig klingen (kann) wie der Ton einer Orgel“ („Berliner Lokalanzeiger“ zitiert in SEILER 1985, S. 43) konnte sie die Grenzüberschreitung als femme fatale, als „ihr Geschlecht ausspielende“ Frau auf der Bühne noch steigern und ihre Fetischisierung[45] ein Stück weit unterlaufen. Auch wenn Hanna Holberg schließlich als „weiße Frau“ vom Wunder, das einmal geschehen wird singt und ihre gelungene Verwandlung auf der Bühne „nachspielt“, bleibt diese Ambivalenz anwesend[46]. Zugleich hat Zarah Leander neben ihrer „Orgelstimme“ auch eine leise, „weiblich“-zurückhaltende Stimme (in höherer Stimmlage). Im Film setzt sie diese Skala sowohl auf der Bühne ein, als auch im Alltag. Hier kann sie - etwa in der Auseinandersetzung mit Wendlandt im Hotel in Rom - durchaus die Stimme kräftig und entschlossen (wenngleich auch mit einem klagenden Ton) erheben und damit an ihre „männliche“ Stärke erinnern. Weitaus häufiger allerdings spricht sie leise, weich, ein bißchen resigniert bzw. leidend - und zeigt so „die weibliche Frau“ hinter der Maske der femme fatale.

Es gehört zu den Merkmalen unserer kultureller Wahrnehmungs-, Deutungs- und Denkmuster (z.B. von „Weiblichkeit“), daß sie zwar generell den Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens gehorchen, im einzelnen aber - kontext- und situationsabhängig sowie individuell modifiziert - vielfältig be-deutend eingesetzt werden können. Das Reden über „Weiblichkeit“ etwa ist niemals ein-deutig, auch wenn, wie für den Film „Die große Liebe“ gezeigt, eine Deutung in den Vordergrund der Wahrnehmung gerückt wird/werden kann. Andererseits lassen sich mit einem bestimmten „Weiblichkeits“typus durchaus (historisch) unterschiedliche Erfahrungen in eine sinngebende Ordnung bringen. Die Rezipierbarkeit von Filmen lange nach ihrem Entstehen, von Generationen mit anderen

---

[45] Laura Mulvey hat in ihrer psychoanalytisch orientierten Filmtheorie darauf verwiesen, daß die Frau (als Bild) einerseits das Objekt des (männlichen) Begehrens und Anschauens ist und andererseits als Verkörperung des Mangels (Fehlen des Penis) beständig eine Kastrationsdrohung konnotiert und folglich auch Unbehagen hervorruft. „Das männliche Unbewußte hat zwei Möglichkeiten, dieser Kastrationsangst zu entkommen: Es kann entweder das Trauma erneut durchleben (die Frau untersuchen, ihr Geheimnis entmystifizieren) (...) oder die Kastration ignorieren, indem es ein Fetischobjekt einsetzt bzw. die repräsentierte Figur selbst in einen Fetisch umwandelt, so daß sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt (also Überbewertung, Starkult)“ (MULVEY 1994, S. 58).

[46] Und die ZuschauerInnen, die später Leanders Lieder von der Platte hören, sind dann immer erneut - und jenseits des Filmkontextes - mit dieser Ambivalenz konfrontiert und können situationsspezifisch und individuell mit ihr umgehen.

Erfahrungen und unter anderen Bedingungen lebend, beruht u.a. darauf. Im letzten Teil unserer Analyse wollen wir deshalb aus soziologischer Perspektive danach fragen, (a) welche ambivalenten Erfahrungen der ZuschauerInnen von 1942 in den ambivalenten Verkörperungen von „Weiblichkeit“ durch Zarah Leander angesprochen und bestätigt wurden und (b) weshalb diese ambivalenten Verkörperungen auch den ZuschauerInnen in den 90er Jahren etwas „zu sagen haben“.

Teil III

1. Modernisierungsschübe im NS - Regime

In ihrem 1986 erschienenen Buch „Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit“ resümiert Ute Frevert am Ende ihres Kapitels „Zwischen Tradition und Moderne: Frauen im ‘Dritten Reich’“:

> „Daß das NS-Regime ebenso antifeministisch wie antimodernistisch auftrat, bleibt unbestritten. Daß seine faktische Politik andere und häufig gegenläufige Folgen hatte, darf darüber nicht vergessen werden. Im übrigen verführt die ‘Entmündigungs-’ und ‘Entrechtungs’-Perspektive dazu, Frauen ausschließlich als Opfer einer omnipotenten, totalitären Ausschließungspolitik zu sehen, als hilflose Objekte einer männerbündischen Herrschaftsclique. Naheliegend ist dann der Schluß, Frauen müßten bemitleidenswert dumm, naiv und feige gewesen sein, wenn sie sich von der Unterdrückungsmaschinerie 12 Jahre lang be’herr’schen ließen. Die immense Mobilisierungsfähigkeit des Regimes und die relative Seltenheit gezielten politischen Widerstandes deuten jedoch darauf hin, daß diejenigen Frauen, die den politischen, rassischen und sozialen Anforderungen genügten - und das war die große Mehrheit - das ‘Dritte Reich’ keineswegs als Frauenhölle erlebten. Viele Neuerungen waren durchaus attraktiv, mit anderen konnte man leben, und der Mangel an politischen Entscheidungsbefugnissen fiel in einem Staat, der auch den meisten Männern solche Rechte vorenthielt, nicht sonderlich ins Gewicht“ (FREVERT 1986, S. 243).

Die Nationalsozialisten waren - wie im Teil I (Exkurs) gezeigt - weder an der „Emanzipation der Frau“ interessiert, noch paßte ein Gesellschaftsbild nach amerikanischem Vorbild, das (technischen) Fortschritt mit Vorstellungen einer „Konsumdemokratie“ und Individualismus verband, in ihr politisches Konzept der Volksgemeinschaft. Dieses war eher an traditionellen Vorstellungen von Familie, klaren Rollenteilungen und einer ländlichen Lebensweise (und Produktion) orientiert. Spätestens nach der „Machtergreifung“ bzw. der Umstellung der Industrie auf die Kriegsproduktion (ab Mitte der dreißiger Jahre) kollidierten Ideologie und die Erfordernisse einer effektiven, leistungsstarken Wirtschaft (bzw. politische und wirtschaftliche Interessen). Das Ergebnis war eine beachtliche Differenz zwischen propagierten kulturellen Normen und Wertvorstellungen einerseits, den tatsächlichen Anforderungen an einen „modernen“ Habitus der Individuen andererseits. Männer wie Frauen erfuhren dies in ihrem Alltag als Kluft zwischen Ideal und Wirklichkeit, als Ambivalenz der zu bewältigenden Aufgaben bzw. Handlungsspielräume (und ihrer sinnhaften Deutung). Bezogen auf die Situation von Frauen „stellt sich der Nationalsozialismus nicht so sehr als ‘Rückfall’ in längst vergangene Zeiten der Frauendiskriminierung dar, sondern als höchst ambivalente Epoche, in der ‘modernistische’ und ‘traditionalistische’ Tendenzen in eigentümlicher Form aufeinandertrafen“ (ebenda, S. 242). Und darin unterschied sich das NS-

Regime nicht grundsätzlich von anderen Ländern (wie Frankreich, England, USA), die sich in einer vergleichbaren Phase der „Modernisierung“[47] befanden.

Zusammengefaßt lassen sich folgende Tendenzen einer „Modernisierung“ im NS-Regime benennen, die auf individueller Ebene zu ambivalenten Erfahrungen führten[48] (auf die in der Verkörperung durch Zarah Leander/Hanna Holberg im Film „Die große Liebe“, wie vermittelt auch immer, Bezug genommen wird):

- Zwar sah die Ideologie des NS die Frau in erster Linie als Mutter und hatte die NSDAP vor 1933 in ihrer Wahlpropaganda versprochen, verheiratete Frauen vom Arbeitsmarkt fernzuhalten (ebenda, S. 210), real aber bestand seitens der Industrie ab 1935/36 ein stetig wachsender Bedarf an weiblichen Arbeitskräften[49]. Tatsächlich verschwanden Frauen nicht vom Arbeitsmarkt, im Gegenteil stieg bis 1939 die Zahl verheirateter Frauen, die vollzeitig erwerbsstätig waren, an[50]. Erwerbsarbeit, „Doppelbelastung“ war und blieb also eine

---

47 In vielen Theorien der „Moderne“ werden solche Modernisierungsschübe unreflektiert positiv, als „Fortschritt“, als erweitertes (wirtschaftliches) Potential usw. gewertet. Wir lassen diese Debatten hier unberücksichtigt und verstehen unter „Modernisierung“ - ungeachtet ihrer „positiven“, „negativen“ oder „ambivalenten“ Folgen - Prozesse wie: zunehmende Rationalisierung, Effektivierung von wirtschaftlichen und sozialen Prozessen, die Auflösung von stabilen sozialen Milieus mit „selbstverständlichen“ Normen und Gemeinschaften, die die Biographien der Einzelnen stark regulieren zugunsten individueller Handlungsoptionen und Entscheidungsmöglichkeiten (was immer auch neue Formen von sozialen Kontrollen und Zwängen einschließt), die Auflösung bzw. das Brüchigwerden „traditionaler“, d.h. auf „natürliche“ Faktoren (Alter, Geschlecht, Verwandtschaft, Rasse etc.) gegründeter sozialer Differenzierungen (z.B. Geschlechterrollen, Formen geschlechtlicher Arbeitsteilung).

48 Das folgende bezieht sich auf Erfahrungen, die „arische“ Frauen machen konnten.

49 Vgl. dazu auch Teil I, FN 24. Annemarie Tröger verweist darauf, daß die „kapitalistische Rationalität“ und die beginnende Umstellung auf die Kriegsindustrie seitens der Wirtschaft (und ihrer politischen Sprecher) schon früh die Idee der Rekrutierung weiblicher Arbeitskräfte förderte. „1936 forderte ein hoher Beamter des Reichskriegsministeriums: ‘Die Frau wird im Ernstfalle im großen Umfange die Arbeit in den Fabriken leisten müssen (...). Auch hier müssen sich die sozialen Bestrebungen [d.h. die der NSDAP; A.T.], die Frau aus dem Betrieb zu lösen, den militärischen Notwendigkeiten unterordnen’“ (TRÖGER 1981, S. 246). Zwar konnte nach Kriegsausbruch durch die Ausbeutung von ZwangsarbeiterInnen und Kriegsgefangenen die „totale Mobilisierung“ weiblicher Arbeitskraft zurückgestellt werden, aber der Bedarf an Angestellten (in der wachsenden Verwaltung) und ArbeiterInnen, die deutsch sprachen, nahm zu (FREVERT, a.a.O., S. 214). Insgesamt ist feststellbar, daß bis 1939 die weibliche Erwerbsquote anstieg, dann jedoch stagnierte bzw. sogar zurückging: Arbeitsmarktpolitik und pronatalistische Politik (gegenüber „arischen“ Frauen) lagen in einem beständigen Widerstreit miteinander, was auf der individuellen Ebene tendenziell die Möglichkeit des Wählens zwischen verschiedenen Optionen bedeutete.

50 „Immerhin 35 von 100 Ehefrauen zwischen 14 und 65 Jahren mußten 1939 Haushalts- und Familienpflichten mit einer Vollzeit-Erwerbstätigkeit verbinden“ (ebenda, S. 211). Neben Schließungsprozessen qua Rasse gab es auch - zumindest zeitweilig - solche, die „arische“ Frauen trafen. Verheiratete Beamtinnen wurden allerdings aus dem öffentlichen Dienst entlassen, Aufstiegsmöglichkeiten in gehobene Positionen wurden für Frauen gesperrt, zeitweise gab es einen geschlechtsspezifischen numerus clausus an den Universitäten und hatten Frauen in bestimmten - juristischen und medizinischen Berufen - z.T. enorme Einschränkungen hinzunehmen. Während des Krieges spätestens fielen allerdings die meisten dieser Beschränkungen wieder weg (vgl. ebenda, S. 211 ff).

Erfahrung von sehr vielen Frauen (in den letzten Kriegsjahren verschärfte sich dies durch Dienstverpflichtungen und die Übernahme „männlicher“ Tätigkeiten).

- Mit der notwendigen Rekrutierung weiblicher Arbeitskräfte waren sozialpolitische Maßnahmen verbunden, um die Vereinbarkeit von Beruf und Familie zu ermöglichen. 1942 trat ein neues, gegenüber dem Gesetz von 1927 beträchtlich erweitertes Mutterschutzgesetz in Kraft. Es sah u.a. einen bezahlten Mutterschaftsurlaub jeweils sechs Wochen vor und nach der Geburt eines Kindes vor, wobei das Wochengeld dem Grundlohn entsprach. Kindergärten und Kinderhorte wurden von Betrieben und Kommunen geschaffen, soziale Betriebsarbeiterinnen nahmen sich der Probleme berufstätiger Mütter an (vgl. ebenda, a.a.O., S. 218). Parallel dazu gab es auch, zumindest in einigen Bereichen, eine Verminderung in der Differenz zwischen Männer- und Frauenlöhnen (öffentlicher Dienst, Angestellte). Damit verbanden sich individuelle Erfahrungen, die der propagierten strikten Teilung der Geschlechter(welten) zuwiderliefen.
- Obwohl die Nationalsozialisten in ihrer Ideologie der Familie einen hohen Wert beimaßen, „entzauberten“ sie sie praktisch ein Stück weit, indem durch staatliche Eingriffe bzw. Sozialisationsformen einige ihrer Funktionen zumindest brüchig wurden. So wurden durch die Mütterkurse und -schulen und durch die Hauswirtschaftskurse, die vom Deutschen Frauenwerk organisiert wurden, „Mutterschaft und Hausfrauenarbeit (...) in bisher einmaliger Weise ‘professionalisiert’“ (ebenda, S. 226), d.h. nach Kriterien der Rationalität, Effektivität, Wissenschaftlichkeit gestaltet, die der „öffentlichen“, besonders der Erwerbssphäre entlehnt waren. Die Familie blieb auch insofern nicht mehr der vom Staat unbeeinflußte „private Raum“ bzw. die Aufgabe der Mütter, als die Erziehung der Kinder nur in deren ersten Lebensjahren alleinige Angelegenheit der Familie resp. Mutter war und dann mit staatlichen (Kinder- und Jugend-)Organisationen geteilt werden mußte[51]. Dies hatte ambivalente Folgen: Neben der „politischen Indoktrination“, dem Zugriff des Staates bzw. der Volksgemeinschaft auf die nachwachsende Generation führte dies auch dazu, daß die Vorstellung einer quasi naturgegebenen Aufgabe der Frau als Mutter zumindest tendenziell „entzaubert“, „Mütterlichkeit“ als „Wesensmerkmal“ von Frauen als kulturelles Konstrukt entzifferbar wurde (was zugleich auch der Verfügbarkeit über Frauen als Arbeitskraft entgegenkam). Auf jeden Fall war praktisch erfahrbar, daß für die

Versorgung und Erziehung von Kindern die Familie nicht notwendigerweise, von „Natur aus“, der einzig mögliche soziale Ort ist und dies auch nicht unbedingt als ausschließliche Aufgabe von Frauen/Müttern in der privaten Sphäre zu leisten ist[52].

- Zwar wurde die Ehe als Institution geachtet und gefördert (Ehestandsdarlehen), aber sie war zugleich den Zielen sowohl der pro- wie der antinatalistischen Politik untergeordnet. Die pronatalistische Politik bezog sich allein auf „arische“ und „erbgesunde“ Paare (was auch eine Verschärfung des Abtreibungsrechtes für „arische“ Frauen einschloß[53]); die Liberalisierung des Scheidungsrechtes (1938) zielte vor allem darauf, kinderlos gebliebene Ehen zu scheiden und neue Ehen zu ermöglichen, in denen aller Voraussicht nach Kinder geboren würden (vgl. SCHAEFER 1990, S. 190; FREVERT a.a.O., S. 229). Zu den „Modernisierungen“ gehört auch, daß die im BGB festgeschriebene rechtliche Diskriminierung lediger Mütter zwar nicht gestrichen wurde, praktisch aber ledige Mütter und uneheliche Kinder weniger stigmatisiert wurden[54].

- Die Aufwertung von „Jugend“ im nationalsozialistischen Wertekanon führte auch dazu, daß Mädchen - entgegen ihrer „traditionalen“ geschlechtsspezifischen Sozialisation, die sie primär auf ihre künftige Rolle als Hausfrau und Mutter vorbereitete - ein größerer Freiraum zugestanden wurde. Auch wenn sich dies im Rahmen der NS-Jugendorganisationen (z.B. BDM) vollzog - es war mit der individuellen Erfahrung der Freisetzung aus engen Geschlechter-Grenzen verbunden. Das NS-Regime beförderte „den längst begonnenen Freisetzungsprozeß weiblicher Jugendlicher aus dem Traditionsverband Familie auch dort, wo kulturelle, religiöse oder politische Schranken dies bislang verhindert hatten. Insofern wurde hier und mit Rekurs auf den abstrakt gefaßten Begriff der Jugend für die Masse der

---

51 „Mutterschaft, als Lebensberuf jeder deutschen Frau vielgepriesen und hochgeehrt, reduzierte sich auf eine kurze Zeitspanne zwischen Geburt und Einschulung des Kindes; danach blieb den Müttern zwar die Arbeit, ihr Einfluß auf die Kinder aber wurde massiv beschnitten“ (ebenda, S. 232).

52 Konkrete Folge solcher „Entzauberung“ war im NS allerdings, daß das reproduktive Verhalten direkt als staatsbürgerliches Verhalten deklariert wurde, Kinderkriegen „zum Wohle der Volksgemeinschaft“ durch Kindergeld und Mutterkreuz geehrt wurde (auch dies sind keine nur auf das NS-Regime beschränkten Erscheinungen, sondern Aspekte einer Bevölkerungspolitik, die Kennzeichen aller „modernen“ Gesellschaften sind).

53 Während bei sog. „Minderwertigen“ Abtreibung gefördert bzw. erzwungen wurde, war für „arische“ Frauen Abtreibung strafbar. 1943 wurde die Todesstrafe für „aktive Abtreibung“ eingeführt, auf „passive Abtreibung“ stand Zuchthaus (vgl. BOCK 1995, S. 191). Kommunale und private Sexualberatungsstellen wurden geschlossen, der Zugang zu Verhütungsmitteln erschwert (vgl. FREVERT a.a.O., S. 224).

54 1939 verfügte der Justizminister z.B., daß ledige Mütter „nicht mehr automatisch aus dem öffentlichen Dienst entlassen werden durften“ (ebenda, S. 231).

> Frauen ein Individualisierungsprozeß vollendet, der für die Männer am Beginn der bürgerlichen Gesellschaft stand“ (REESE 1991, S. 13 ff).

Für die ZuschauerInnen, die 1942 im Kino den Film „Die große Liebe“ sahen, gehörten die hier skizzierten Prozesse mehr oder weniger, auf die eine oder andere Weise, zu ihren (ambivalenten) Erfahrungen. In den ambivalenten Verkörperungen durch Zarah Leander/Hanna Holberg fanden sie solche Erfahrungen bestätigt. Auch wenn Hanna Holberg am Ende von der Bühne Abschied nimmt - gezeigt wurde sie auch als berufstätige und erfolgreiche Frau. Darin konnten sich Frauen bestätigt finden, die erwerbstätig bleiben mußten - aber auch in Hanna Holbergs Sehnen nach Familie und einem behaglichen Zuhause, der „anderen“ Seite ihrer „Weiblichkeit“. Die Zwiespältigkeit ihrer realen Existenzbedingungen, die unterschiedlichen Logiken, denen sie in der Öffentlichkeit und in der privaten Sphäre Genüge tun mußten mit der Folge individueller psychischer Zerrissenheit, dem Gefühl nirgends „zu Hause“ zu sein - all dies konnten Frauen in der Geschichte Hanna Holbergs wiederfinden. Deren Konflikte waren - jenseits des unmittelbaren Bezuges auf die aktuelle Gegenwart und der propagandistischen Intention, Heimatfront und Kriegsfront emotional zusammenzuschweißen - Konflikte, mit denen Frauen konfrontiert waren und die aus ihren „modernisierten“ Lebenszusammenhängen resultierten.

Leanders/Holbergs „herrische“ Gesten wurden zwar im Laufe der Filmhandlung zurückgenommen (und insofern wurde vor ihnen gewarnt) - aber sie waren eben auch zu sehen und konnten individuell - und jenseits der intendierten „Botschaft“ - als Wunschphantasie, attraktive Herausforderung, Handlungsoption bzw. als eine Möglichkeit von „Weiblichkeit“ interpretiert werden. Und Holbergs Entscheidung, um ihrer „großen Liebe“ willen ihren Beruf aufzugeben, wurde zwar im Film als ideologisch und politisch „korrekte“ vorgeführt - aber sie wurde auch als eine von möglichen Handlungsoptionen gezeigt (verstärkt wird dies auch dadurch, daß das Happy-End nicht als Hochzeit gezeigt wird).

2. Verkörperungen in den 40ern - Erfahrungen in den 90ern

In den Diskussionen zum Film „Die große Liebe“ im Rahmen des Lehrforschungsprojektes haben wir zu Beginn und zum Abschluß nach der Wirkung des Films auf Menschen (verschiedener Generationen) mit den Erfahrungen der 90er Jahre gefragt. Bezogen auf Geschlechterverhältnisse bzw. die sie normierenden und be-deutenden Vorstellungen von „Weiblichkeit“ bzw. „Männlichkeit“ zeichneten sich zwei Argumentationsstränge ab:

- Es hat sich nicht viel geändert, eigentlich geht es auch heute noch um ähnliche Probleme und Konflikte wie damals ("Für seine Zeit, denke ich, war es ein ganz toller Film, hat eigentlich alles, was wir heute im großen Kinofilm auch noch haben: also die Lovestory ist da mit den Verwicklungen, die sich dann zum Guten wenden"; „Trotz des ganzen Kitsches drumherum, fand ich, daß die Gefühle/Empfindungen, die da gezeigt wurden (und die ich dabei hatte), noch dieselben sind, die es heute auch noch sind").
- Es hat sich einiges verändert, deshalb ist der Film aus heutiger Sicht (von den Liedern mal abgesehen) eher veraltet bzw. die Art von „Weiblichkeit" bzw. „Männlichkeit", die von Leander und Staal verkörpert wird, fordert zum Widerspruch heraus ("Es war ein Liebesfilm aus einer Zeit, die mich eigentlich nichts angeht"; „Ich fand die plötzliche Abkehr von ihrem Beruf und die große Liebe sehr unmotiviert und für mich als Zuschauer nicht nachvollziehbar..."; „In den Filmen heute wird die Liebe viel länger motiviert, da hat man das Gefühl, das die sich in den verlieben könnte, aber hier war das so platt").

Die in diesen Äußerungen mitgeteilte Wahrnehmung von Kontinuität wie Veränderung in praktizierten wie symbolischen Geschlechterordnungen läßt sich soziologisch auf den Begriff bringen.

Die Modernisierungstendenzen, die wir für die 30er und 40er Jahre mit ihren Folgen für Geschlechterverhältnisse festgestellt haben, setzten sich in den nachfolgenden Jahrzehnten fort: der Anteil der Frauen, die (qualifizierte) Vollzeiterwerbsarbeit mit Familienpflichten vereinbaren ist kontinuierlich gewachsen. Die Vereinbarung beider Sphären gehört heute zur „weiblichen Normalbiografie", die Mutterrolle ist dabei nicht mehr *die*, sondern *eine* von Rollen, die Frauen ausfüllen. Die „traditionelle" Rollenteilung zwischen den Geschlechtern ist immer brüchiger geworden und es ist zunehmend weniger „selbstverständlich", daß Frauen, unabhängig von ihren Ambitionen bezüglich Bildung und Beruf, die (alleinige) Verantwortung für die „private Sphäre" haben. Obwohl die Familie nach wie vor für viele die bevorzugte Lebensform ist, haben sich ihre „Binnenverhältnisse" verändert: sie ist heute weniger durch klare Rollenteilungen und Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern und Generationen gekennzeichnet als vielmehr dadurch, daß die (eigenständigen und z.T. stark auseinanderdriftenden) Ansprüche und Interessen der einzelnen (Erwachsener wie Kinder) beachtet werden und daß ausgehandelt wird, wie sie zueinander in Beziehung gesetzt werden können. Während praktisch, in den alltäglichen Geschlechterbeziehungen, diese Veränderungen konflikthaft erfahren werden und z.T. zu modifizierten (individuellen)

Arrangements geführt haben, hat sich strukturell und institutionell wenig verändert - nach wie vor ist die „private Sphäre“ wesentlich eine „weibliche“ und dies hat diskriminierende Konsequenzen für Frauen in der Erwerbssphäre (sie verdienen in der Regel weniger, ihnen stehen weniger Berufe offen, sie sind „prädestiniert“ für Teilzeitjobs, weil sie „anders“ sind, als die männlichen Arbeitskräfte). Nach wie vor bilden Frauen das Gros der „Reservearmee“, die je nach konjunktureller Lage Zugang zum Arbeitsmarkt hat oder von ihm verdrängt wird. Dabei wirken die Muster zweigeschlechtlichen Klassifizierens ungebrochen fort. Insofern sind die Probleme vieler Frauen heute nicht viel anders als die von Hanna Holberg vor 50 Jahren. Auch wenn sie vielleicht eine andere konkrete Gestalt haben: in Hanna Holbergs Anspruch auf ein selbständiges Berufsleben, in ihrer Zerrissenheit zwischen diesem Anspruch und ihrer Sehnsucht nach einer Familie (und der Schwierigkeit bzw. Unmöglichkeit, beides zu haben), in ihrer Erfahrung, verschiedene Identitäten zu haben und Bilder von „Frau - Sein“ in sich zu vereinigen - darin dürften sich Frauen auch heute wiedererkennen. Die „Weiblichkeit“, die von Leander/Holberg verkörpert wird, kann in diesem Sinne heute noch als Identifikationsangebot wirken. Das schließt allerdings nicht aus (sondern eher ein), daß Frauen (und Männer) gegenwärtig - abhängig auch von Alter und sozialer Position - auf eine modifizierte Weise mit den im Film angebotenen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ umgehen, auch wenn ihre Gültigkeit generell nicht in Frage gestellt ist. Dies soll abschließend an einigen Punkten erläutert werden, die in der Seminardiskussion eine Rolle spielten.

- Das Zerrissensein zwischen Beruf und Familie, das Leander/Holberg eher als Alternative verkörpern (als Wechsel des „Weiblichkeits“typs), wird heute weniger als „entweder - oder“ problematisiert, sondern mehr als „wie“ der Vereinbarung beider Handlungsfelder. D.h. auch, es geht weniger um einen Wechsel in der „Weiblichkeit“ als darum, die „modernen“ Aspekte des Frauenlebens in die (kollektiven wie individuellen) Frauenbilder zu integrieren, ohne das Konstrukt von „Weiblichkeit“ (d.h. die generelle Klassifizierung nach „weiblich“ bzw. „männlich“) in Frage zu stellen.

- Das „romantische Liebesideal“, die Vorstellung, daß ein „Liebe“ genanntes Gefühl die Ursache und Grundlage einer (lebenslangen) Beziehung zwischen einem (heterosexuellen) Paar ist, ist heute wie in den vierziger Jahren wirksam - weshalb auch kein „großer“ Film ohne Lovestory auskommt. Aber es ist eine Verschiebung feststellbar: während Hanna Holberg und Paul Wendlandt sich „auf den ersten Blick“ ineinander verlieben und dies

auch keiner Begründung bedarf, sind Liebesbeziehungen heute (real wie fiktiv) stärker „individualisiert“ und begründungsbedürftig: es muß (gute) Gründe geben, weshalb gerade der oder die „ausgewählt“ wird, es müssen bestimmte (zu den eigenen Ansprüchen und Plänen „passende“) Eigenschaften, Verhaltensweisen usw. des bzw. der anderen sein, die es rechtfertigen, eine Beziehung einzugehen (und formal zu institutionalisieren), die heute eher riskant geworden ist. D.h., Hanna Holbergs Vorstellung, erst mit einem (Ehe)Partner und einem „eigenen Zuhause“ vollständig und eine „richtige“ Frau zu sein, ist heute nicht völlig „veraltet“, aber sie steht unter größerem Begründungs- und Legitimationszwang. Und es gibt zu ihr mehr - und zunehmend gesellschaftlich akzeptierte - Alternativen als vor 50 Jahren.

- Ähnliches gilt für die von Wendlandt verkörperte „Männlichkeit“. Auch wenn er nach dem Krieg und später unter dem Einfluß der Frauen- und der sozialen Bewegungen eine Abwertung erfuhr und andere Männertypen dominierten - ganz verschwunden ist der Typus des gestählten, pflichtbewußten, disziplinierten „männlichen“ Mannes aus dem Arsenal „moderner“ Männerbilder nie (und er hat auch derzeit in verschiedenen Versionen Konjunktur). Aber der knallharte Macho muß heute stärker vielschichtig sein, um in seiner „Männlichkeit“ als Identifikationsangebot und für Frauen attraktiv zu wirken (also eher Pflicht und Neigung, Disziplin und Genuß, Härte und Zärtlichkeit miteinander verbinden).

- Gerade in der jungen Generation werden heute strikte Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern eher als „veraltet“ empfunden (möglicherweise treten andere soziale Differenzierungsfaktoren in den Vordergrund[55]). Das, was Zarah Leander viele Jahre für die Homosexuellenszene so attraktiv machte - das Verwischen, „Verflüssigen“ von starren Grenzziehungen zwischen „männlich“ und „weiblich“, insbesondere durch ihre Stimme/ihren Gesang - gewinnt gegenwärtig auch für heterosexuelle Männer und Frauen größere Anziehungskraft. Stärker als noch vor einigen Jahrzehnten ist die Grenzüberschreitung, bzw. das Verwischen von Grenzen auf der symbolischen Ebene „untersetzt“ von praktischen Erfahrungen des „Veraltens“ von Geschlechterrollen und geschlechtsspezifischen Arbeitsteilungen (auch wenn diese sich z.T. hartnäckig halten - und gerade dadurch die Erfahrung ihres „Veraltens“ verstärken).

---

[55] Das bedeutet nicht unbedingt, daß die Differenzierung nach „Geschlecht“ geringer wird, sondern meint zunächst nur, daß andere soziale Differenzierungen (z.B. nach Rasse, Nation) unter Umständen in den Vordergrund rücken und im Vergleich dazu „Geschlecht“ als weniger bedeutsam wahrgenommen wird.

Literatur

Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik. Eine soziologische Untersuchung über die Spielfilme des Dritten Reiches. Stuttgart 1969

Bab, Bettina: Zwischen Arbeitsschutz und Arbeitszwang: Das Frauenamt der Deutschen Arbeitsfront (DAF). In: Kuhn, Annette: Frauenleben im NS-Alltag. Pfaffenweiler 1994, S. 170-181

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

Belach, Helga: ...als die Traumfabrik kriegswichtig wurde. Zur Produktionsgeschichte der Ufa - Revuefilme 1933 - 1945. In: Belach, Helga: Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 - 1945. München 1979, S. 141 - 193

Beyer, Friedemann: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München 1991

Bock, Gisela: Nationalsozialistische Geschlechterpolitik und die Geschichte der Frauen. In: Duby, Georges/ Perrot, Michelle (Hrsg.): Geschichte der Frauen. Bd. 5: Zwanzigstes Jahrhundert. Frankfurt/Main, New York 1995, S. 173 - 204

Bourdieu, Pierre: Entwurf einer Theorie der Praxis. Frankfurt 1976

Cooper, J.C.: Lexikon alter Symbole. Leipzig 1986

Doane, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 66 - 89

Donner, Wolf: Propaganda und Film im ‘Dritten Reich’. Berlin 1995

Eckstein, Benjamin/ Welter, Elmar: Denunziation: Ein Element der NS-Frauenöffentlichkeit. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): Frauenleben im NS-Alltag. Pfaffenweiler 1994, S. 132-145

Ellwanger, Karen/ Warth, Eva-Maria: Die Frau meiner Träume. Verkleidung zur Weiblichkeit im deutschen Revuefilm der 40er Jahre. In: Tübinger Beiträge zur Volkskultur. Bd. 69. Tübingen 1986, S. 156 - 178

Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.): Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1981

Frevert, Ute: Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit. Frankfurt/Main 1986

Kammer, Hilde/ Bartsch, Elisabet: Nationalsozialismus. Hamburg 1992

Kanzog, Klaus: „Staatspolitisch besonders wertvoll". Ein Handbuch zu 30 deutschen Spielfilmen der Jahre 1934 bis 1945. München 1994

Klemperer, Victor: „Ich will Zeugnis ablegen bis zuletzt". Tagebücher 1933 - 1945. Berlin 1995

Koonz, Claudia: Mütter im Vaterland. Frauen im Dritten Reich. Freiburg 1991

Kreisky, Eva: Der Stoff, aus dem die Staaten sind. Zur männerbündischen Fundierung politischer Ordnung. In: Becker-Schmidt, Regina/ Knapp, Gudrun-Axeli (Hrsg.): Das Geschlechterverhältnis als Gegenstand der Sozialwissenschaften. Frankfurt/Main, New York 1995, S. 85 - 124

Kuhn, Annette (Hrsg.): Frauenleben im NS-Alltag. Pfaffenweiler 1994

Kuczynski, Jürgen: Geschichte des Alltags des deutschen Volkes. Bd. 5: 1918 - 1945. Berlin 1993

Lowry, Stephen: Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus. Tübingen 1991

Mosse, George L.: Der nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler. Königstein i.T. 1978

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weissberg, Liliane (Hrsg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 48 - 65

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

Reese, Dagmar: Eine weibliche Generation in Deutschland im Übergang von der Diktatur zur Demokratie. Berlin 1991

Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade. In: Weissberg, Liliane (Hg): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main 1994, S. 34 - 47

Schaefer, Anka: Zur Stellung der Frau im nationalsozialistischen Eherecht. In: Gravenhorst, Lerke/ Tatschmurat, Carmen (Hrsg.): Töchter-Fragen. NS-Frauen-Geschichte. Freiburg 1990

Schäfer, Hans-Dieter: Das gespaltene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933 - 1945. München, Wien 1981

Schmidt-Waldherr, Hiltraud: Konflikte um die ‘Neue Frau’ zwischen liberal-bürgerlichen Frauen und den Nationalsozialisten. In: Gravenhorst, Lerke/ Tatschmurat, Carmen (Hrsg.): Töchter-Fragen. NS-Frauen-Geschichte. Freiburg 1990

Schlüpmann, Heide: Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie. In: Frauen und Film Nr. 44/45/1986, S. 44 - 66

Seeßlen, Georg: Zarah Leander. In: Bock, Hans-Michael (Hrsg.): Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film. München o.J. (Loseblattsammlung Lg 15)

Seiler, Paul: Zarah Leander. Ein Kultbuch. Reinbek bei Hamburg 1985 (Titel der 1982 im Albino Verlag erschienenen Ausgabe: “Wollt ihr einen Star sehen?“)

Seiler, Paul: Ein Mythos lebt. Zarah Leander zum 10. Todestag. Eine Bildbiographie. 2. Auflage, Berlin 1994

Stein, Gerd: Femme fatale - Vamp - Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Frankfurt/Main 1984 (Kultfiguren und Sozialcharaktere des 19. und 20. Jahrhunderts Bd. 3)

Stein, Werner: Kulturfahrplan, Bd.4, Frankfurt/M. 1978

Stumpfe, Ortrud: Die Symbolsprache der Märchen. Münster 1965

Ufa - Magazin Nr. 18: Die Große Liebe. Texte zur Ausstellung „Die Ufa 1917 - 1945. Das deutsche Bilderimperium“. Berlin 1992

Windeln, Olaf: „Die NS-Frauenschaft ist das scharf geschliffene Instrument der Partei zur Eroberung der Familie.“ Die NS-Frauenorganisationen. In: Kuhn, Annette (Hrsg.): Frauenleben im NS-Alltag. Pfaffenweiler 1994, S. 157-159

Winkler-Mayerhöfer, Andrea: Starkult als Propagandamittel? Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich. München 1992. (hff Band 14)

Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft (1922). Frankfurt/Main 1972

Westenrieder, Norbert: Deutsche Frauen und Mädchen. Vom Alltagsleben 1933-1945. Düsseldorf 1984.

Witte, Karsten: Gehemmte Schaulust. Momente des deutschen Revuefilms. In: Belach, Helga: Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933 - 1945. München 1979, S. 7-52

Wittmann, Ingrid: „Echte Weiblichkeit ist ein Dienen“ - Die Hausgehilfin in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. In: Frauengruppe Faschismusforschung (Hrsg.): Mutterkreuz und Arbeitsbuch. Zur Geschichte der Frauen in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus. Frankfurt/Main 1981

Zumkeller, Cornelia: Zarah Leander. Ihre Filme - ihr Leben. München 1988

Anhang

1. Zeittafel

Wichtige Daten 1933-44

1933

24.3. „Ermächtigungsgesetz“ =„Gesetz zur Behebung der Not von Volk und Reich“: ermächtigte die Regierung, Gesetze ohne Zustimmung durch den Reichstag zu erlassen. Es konnten auch Gesetze erlassen werden, die von der Reichsverfassung abwichen - Ende der Weimarer Republik.

31.3. Vorläufiges Gesetz zur Gleichschaltung der Länder mit dem Reich

7.4. Gesetz zur „Wiederherstellung des Berufsbeamtentums“ (schloß „Nichtarier“ aus)

7.4. Zweites Gesetz zur Gleichschaltung: führte zur Auflösung bzw. Selbstauflösung aller deutschen Parteien außer der NSDAP

10.5. Deutsche Arbeitsfront (DAF) gegründet

26.5. Verschärfung der §§218, 219, 220: erschwerte den Zugang zu Verhütungsmitteln und stellte die Hilfe bei Abtreibungen unter Zuchthausstrafe, im Wiederholungsfall unter Todesstrafe

1.6. Ehestandsdarlehen von 1000 RM: war mit der Verpflichtung der Ehefrau verbunden, bis zur Tilgung keinem Erwerb nachzugehen. Die Rückzahlungssumme verringerte sich mit jedem geborenen Kind - „abkindern“.

30.6. Erweiterung des „Gesetzes über die Rechtsstellung der weiblichen Beamten“: Dieses Gesetz setzte ursprünglich eine Kündigungsmöglichkeit für weibliche Beamte bei Heirat gegen Abfindungssumme fest; von nun an waren weibliche Beamte mit ihrer Heirat zwingend zu entlassen.

14.7. „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses“

22.9. Gesetz über die Bildung der Reichskulturkammer, (Reichsfilmkammer war darin eine Einzelkammer), die der Abteilung V im Propagandaministerium unterstellt wurde

23.9. „Reichsnährstand“ gebildet: Auf der Grundlage des Zwangskartellgesetzes vom 15.7.33 entstandener Zusammenschluß von Landarbeitern, Bauern, der Lebensmittelindustrie usw.; besaß die Vollmacht zur Festlegung von Einheitspreisen und zur Lenkung der Agrarproduktion, alle anderen landwirtschaftlichen Organisationen wurden aufgelöst.

November Gründung der NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude“ (KdF)

Winter 1933/34 Winterhilfswerk (WHW) gegründet: Zusatzsteuer zur Finanzierung von Kriegskosten

außerdem im Jahres-verlauf Auflösung des Bundes der deutschen Frauenvereine

Steuerermäßigung für die Beschäftigung von Dienstboten bzw. -mädchen (wurde 1938 rückgängig gemacht)

Gründung des Deutschen Luftschutzbundes (RLB), der sog. Luftschutzwarte stellte, die ehrenamtlich jeweils eine „Luftschutzgemeinschaft“ von mehreren Häusern zu betreuen hatten

1934

20.1. Nationalsozialistisches Arbeitsordnungsgesetz = „Gesetz zur Ordnung der nationalen Arbeit“
Einführung des „Führerprinzips“
Einsetzen von „Treuhändern“ in den Betrieben, die die Interessen des Staates wahrnehmen sollten
Schaffung von „Vertrauensräten“ mit beratender Funktion in den Betrieben

Februar „Lichtspielgesetz“: Einsetzen eines „Reichsfilmdramaturgen“, der sämtliche Filmentwürfe vor ihrer Verfilmung genehmigen lassen mußte

31.5. Ausweitung des Gesetzes zur Rechtsstellung der weiblichen Beamten auf Unverheiratete (s. 30.6.1933)

1.8. Hitler machte sich zum Diktator („Führer und Reichskanzler“)

20.12. „Heimtückegesetz“ (Terrorgesetz zum Schutz der NS-Diktatur) = „Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutze von Volk und Staat“: bot die Möglichkeit zur Verfolgung von politischen Gegnern

1935

26.2. Einführung des Arbeitsbuches

21.5. „Wehrgesetz“ = Einführung der allgemeinen Wehrpflicht: wehrdienstpflichtig wurden alle Männer vom 18. - 45. Lebensjahr, Juden waren nach dem Gesetz vom aktiven Wehrdienst ausgeschlossen. UK (d.h. „Unabkömmlich“) und somit vom Wehrdienst freigestellt wurden ab 1940 Personen, die in kriegswichtigen Stellungen tätig waren. Das „Reichsverteidigungsgesetz“ sah

im Ernstfall auch den Einsatz von Frauen vor.

26.6. Einführung einer halbjährigen Arbeitsdienstpflicht (RAD) für alle Jugendlichen (beiderlei Geschlechts) ab 18 Jahre

Sommer 1935 „Sammlungsverbot“: galt besonders für Straßensammlungen des Winterhilfswerks, um die Stimmung in der Arbeiterschaft nicht zu gefährden

15.9. „Nürnberger Gesetze“ = „Blutschutzgesetze“

18.10. „Gesetz zum Schutze der Erbgesundheit des deutschen Volkes“: ab diesem Zeitpunkt wurde bei Eheschließung ein Ehetauglichkeitszeugnis erforderlich

Dezember Heinrich Himmler (Reichsführer-SS) gründete den „Lebensborn e.V.“ zur Förderung der Geburt und der Erziehung unehelicher Kinder, die jedoch, genauso wie deren Mütter, den strengen rassischen Auslesekriterien der SS entsprechen mußten

Außerdem im Jahres-verlauf 5,5% der deutschen Industriebetriebe vereinigten 76,1% des gesamten Jahresumsatzes auf sich

Erstmals herrschte nach dem 1. WK in Deutschland Arbeitskräftemangel (allerdings nur in der Rüstungsindustrie, während in der Konsumgüterindustrie immer noch entlassen und kurz gearbeitet wurde)

Luftschutzgesetz, Naturschutzgesetz

1936

im Jahres-verlauf Hitler fällt die endgültige Entscheidung zur Vorbereitung eines Angriffskrieges
Einmarsch deutscher Truppen in die entmilitarisierte Zone des Rheinlandes (nur schwache Proteste aus dem Ausland)

Einführung einer zweijährigen Dienstpflicht:
Arbeitnehmer konnten aus ihren Beschäftigungsverhältnissen für zwei Jahre auf eine andere Arbeit verpflichtet werden
(verankerte vorerst nur die Möglichkeit im Gesetz, Einführung der Dienstpflicht am 22.6.1938)

1.12. Zwangsmitgliedschaft in der HJ - Jugendbanden entstanden aus Protest dagegen.

1937

im Jahres-verlauf Ehestandsdarlehen ist nicht mehr an die Aufgabe der Berufstätigkeit der Ehefrauen gebunden (s.1.6.1933)

Aufhebung des Arbeitsverbots für Frauen von wehr- und arbeitspflichtigen Männern

1938

15.2. Einführung des Pflichtjahres für weibliche Arbeitskräfte in der Land- und Hauswirtschaft im Rahmen des „Vierjahresplanes“

12.3. Anschluß Österreichs

6.7. Mit einem neuen Ehe- und Scheidungsrecht wird das Prinzip der Zerrüttung eingeführt.

1.10. Einmarsch deutscher Truppen in das Sudetenland

9.11. „Reichskristallnacht“

außerdem im Jahres-verlauf “Strafsteuersatz“ für Ehepaare, die mehr als fünf Jahre nach ihrer Heirat kinderlos geblieben sind

„Mutterehrenkreuz“: erhielten Mütter mit mehr als drei Kindern (bei mehr als sieben Kindern wurde das „Mutterehrenkreuz in Gold“ verliehen)

1939

15./16.3. Gründung des Protektorates Böhmen und Mähren - Aufhebung der Souveränität der Tschechoslowakei

23.8. Hitler-Stalin-Pakt

28.8. Beginn der Rationierung mit Sonderzuteilung f. Kinder, werdende u. stillende Mütter, Schwer- und Nachtarbeiter (Brot, Kartoffeln, Fett; Gebrauchsgüter nach Punktkartensystem - Reichskleiderkarten f. Schuhe, Kleidung usw.)

1.9. Beginn des 2. Weltkrieges mit dem Überfall Deutschlands auf Polen

3.9. Großbritannien und Frankreich erklären Deutschland den Krieg

Oktober Erste Zwangsverpflichtung von Polen zum Arbeitseinsatz in Deutschland

außerdem Besetzung und Eingliederung des Memelgebietes durch Deutschland

im Jahres-verlauf	Familienunterstützung für Soldatenfrauen: die Frauen erhielten 85% vom letzten Verdienst des Mannes, wenn sie nicht (mehr) berufstätig waren
	Reichssicherheitshauptamt (RSHA) als eine von der SS verwaltete Zentrale für Verfolgung politischer Gegner gegründet
	Attentat auf Hitler im Münchner Bürgerbräukeller mißglückt

1940

16.3.	Verfügung über die Einrichtung von Bordellen für Soldaten unter ärztlicher Kontrolle, freie Prostitution stand unter Strafe
9.4.	Überfall Deutschlands auf Dänemark und Norwegen
Mai	Erste Fliegerangriffe auf deutsche Großstädte durch die British Air Force
außerdem	Pflichtmäßige Erfassung aller 18jährigen Mädchen durch das Arbeitsamt
im Jahres-verlauf	Sieg über Frankreich - Waffenstillstand erzwungen
	Luftangriff der Wehrmacht auf Coventry/ London/ Malta
	Wirtschaftsabkommen Deutschland - Sowjetunion

1941

22.6.	Angriff auf die Sowjetunion: zunächst Anfangserfolge der Wehrmacht, dann jedoch bringt die Sowjetarmee in der Winterschlacht vor Moskau die vordringende deutsche Armee zum Stehen
15.8.	Einführung des Kriegshilfsdienstes im Anschluß an den Arbeitsdienst (6monatige Beschäftigung von Frauen in den Dienststellen der Wehrmacht)
ab 19.9.	Juden müssen den gelben Stern tragen
ab 23.10.	Emigrationsverbot für Juden
11.12.	Kriegserklärung Deutschlands an die USA
außerdem	Weitere Verschlechterung der Versorgungslage durch Kriegsvorbereitungen
im Jahres-verlauf	gegen die Sowjetunion
	Schwere Winterkrise des deutschen Ostheeres

Akute Verschlechterung der Versorgung - Zuteilungen f. Kleidung funktionierte nicht mehr nach den Lieferfristen

1942

ab 1942 Flächenbombardements auf deutsche Städte

14.10. Beginn der Judenvernichtung in den Gaskammern der Konzentrationslager

außerdem im Jahresverlauf Einmarsch der Wehrmacht in die unbesetzten Gebiete Frankreichs

6. Armee in Stalingrad eingeschlossen

Mutterschutzgesetz: sah verlängerte Schutzfristen vor und nach der Geburt, erweiterten Kündigungsschutz und zusätzliche Stillpausen für berufstätige Mütter vor

1943

Januar Melde- und Dienstpflicht „für Aufgaben der Reichsverteidigung“ - galt für Frauen zwischen 17 und 45, später bis 55 Jahren

21.1. Konferenz von Casablanca, Luftkrieg der Briten und Amerikaner richtete sich von nun an besonders gegen die deutsche Industrie

18.2. Goebbels kündigte den „Totalen Krieg“ an: Krieg in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens (militärisch, ökonomisch, ideologisch-propagandistisch).

19.4. Aufstand im Warschauer Ghetto gegen die NS (fast alle, etwa 40000, Einwohner wurden getötet)

außerdem im Jahresverlauf Wendepunkt des Krieges: 6. Armee in Stalingrad vernichtet bzw. gefangen (146000 Gefallene, 90000 Gefangene)

Politik der „Verbrannten Erde“ beim Rückzug aus der Sowjetunion

Luftangriffe auf Hamburg

Schwere Luftangriffe auf Berlin: die Rüstungsindustrie wird deshalb in kleinere Städte der Mark Brandenburg verlegt (z.T. in stillgelegte Konsumgüterbetriebe)

Zunehmender Einsatz von Schulkindern, Frauen, Gefangenen bei der deutschen Heimatflak
Kapitulation Italiens, Italien erklärte Deutschland den Krieg

Kleiderkarten wurden gesperrt, damit Kriegsopfer bevorzugt werden konnten

	Beginn von „Sondereinziehungsaktionen (SE)“, die Waffen-SS beginnt unter 16-17jährigen zu werben
	Rüstungsproduktion wurde zum Schutz gegen Luftangriffe unter Tage verlagert

1944

20.7.	Stauffenberg-Attentat auf Hitler mißglückt
25.9.	Volkssturm: alle Männer zwischen 16 und 60 Jahren wurden zum Kriegseinsatz aufgestellt (so auch z.B. Künstler)
Außerdem im Jahres-verlauf	Kriegswichtige Treibstoffproduktion geht aufgrund der Zerstörung der Industriebetriebe durch Luftangriffe stark zurück
	Große Verluste nicht nur an der Ost- sondern auch an der Westfront
	Hitler-Befehl zur „Verbrannten Erde“ in Deutschland

2. Alltagsleben im Nationalsozialismus - Zusammenfassung

Für die gesamte Zeit des Nationalsozialismus in Deutschland ist charakteristisch, daß sie vom Krieg geprägt war, auch wenn sich das nicht immer auf die Wahrnehmung der Menschen im Alltag ausgewirkt haben mag. Während die Friedensjahre (1933-39) vor allem von Vorbereitungen auf den Krieg bestimmt waren, wurde mit Kriegsbeginn und besonders nach dem Spürbarwerden der Folgen im zivilen Alltag wichtig, die Verbindung zu den Friedensjahren bzw. zum Frieden nach dem „Endsieg“ in den Köpfen der Menschen nicht abbrechen zu lassen, sondern im Gegenteil wachzuhalten.

Schäfer schließt daraus, daß sich die Zeit zwischen 1933 - 1945 nur oberflächlich durch eine Einteilung in Friedensjahre und Kriegsjahre gliedern läßt, denn „... so beherrschte die Kriegsfurcht in wachsendem Maß das Wirtschaftswunder, wiederum sind die Jahre von 1939-1941 durch Momente des Friedens charakteristisch.“ (SCHÄFER 1984, S.188)

Um eine grobe Übersicht zu versuchen, werden wir uns dennoch dieser Teilung bedienen und die typischen Unterschiede von drei Phasen (1933-39; 1939-41; 1941-45) in den Vordergrund stellen.

2.1. Friedensjahre (1933-39)

„Hitler verdankte seinen Aufstieg vor allem der Weltwirtschaftskrise und seinen Versprechungen, die Depression zu überwinden.“ (SCHÄFER 1984, S.147)

Schäfer vergleicht die allgemeine Stimmung der Friedensjahre mit dem Wirtschaftswunder im Westdeutschland der 50er bzw. der Hochkonjunktur der 20er in den USA. Tatsächlich war diese Zeit auch von einem Amerikanismus geprägt. (Kultureller Austausch und wirtschaftliche Beziehungen zu den USA existierten bis 1940.) Gleichzeitig ist aber hervorzuheben, daß für die Friedensjahre vor allem die Kriegsvorbereitung in verschiedenen Bereichen charakteristisch war.

2.1.1. Kriegsvorbereitung

(1) Die Bindung verschiedener Schichten an das System

- Die Aufstiegsmobilität war besonders in den Friedensjahren groß (in den ersten sechs Jahren des NS-Regimes doppelt so hoch wie in den letzten sechs Jahren der Weimarer Republik). Die damit verbundenen Erfahrungen von sozialem Aufstieg (Loyalität gegenüber dem System; Unsicherheiten, z.B. durch den Verlust von Bindungen an das

Herkunftsmilieu) bildeten eine Voraussetzung für die Integration der Massen in NS-Organisationen.

- Mittlere und gehobene Schichten konnten außerdem über Konsumerlebnisse an das System gebunden werden.

(2) Technik und Motorisierung

„... in einer Welt [...] der Unsicherheit erschien der Motor damals als das ‘einzig Zuverlässige, exakt Arbeitende, niemals Enttäuschende.’“ (SCHÄFER 1984, S.153) Das galt für das Alltagsleben ebenso wie für die politische Kriegsvorbereitung.

- Die Motorisierung der Gesellschaft wurde von Hitler als Ziel „sozialistischer Politik“ propagiert und z.T. auch eingelöst. Damit verbunden war eine größere Massenmobilität: der Fremdenverkehr wurde angekurbelt; die Freizeitindustrie expandierte besonders in den letzten Friedensjahren; Reisen wurde als Bestandteil des „seelischen Erneuerungsprozesses“ zur nationalen Pflicht erhoben.
- Gleichzeitig war diese Zeit von einer Faszination für die Technik bestimmt, die in Form von Fahrzeugen und Haushaltsgeräten ins Haus geholt werden konnte. Neben Kühlschränken und anderen elektrischen Haushaltsgeräten galt das besonders für den 1938 zur stärkeren Beeinflussung der Bevölkerung im Preis von 200 auf 34 RM reduzierten „deutschen Kleinempfänger“, der somit für viele erschwinglich geworden war.
- Ihre für die meisten unerreichbare Perfektion fand die Technik jedoch im militärischen Bereich (besonders in der Flugzeugtechnik) .
- Politische Ereignisse bekamen technischen Charakter (z.B.„Blitzkrieg“), was besonders in der Sprache deutlich wurde. Formulierungen aus der Werbung wie „blitzschnell“ (Maschinen, Fahrzeuge, Flugzeuge) und „eiskalt“ (Coca-Cola; Kühlgeräte) waren eine Vorbereitung auf das spätere Kriegsvokabular.

(3) NS-Frauenschaft

- Die NS-Frauenschaft schulte Frauen in der Effektivierung des Haushaltes und in der Verwaltung des Mangels und bereitete sie so auf die Versorgungsprobleme der bevorstehenden Kriegsjahre vor.

2.1.2. Versorgung

- Ab 1935 gab es wieder (seit der Weltwirtschaftskrise) Mangelerscheinungen in der Versorgung mit Lebensmitteln, die zu hohen Preissteigerungen beitrugen. (Ab 1936 hielten Ersatzstoffe in den Alltag Einzug.)
- Die Wohnungsnot konnte auch durch den Bau von Werkswohnungen und die Unterstützung für den Bau von Eigenheimen als „Hort der Familie“ nicht wesentlich gelindert werden. Spätestens mit Kriegsbeginn beschränkte sich die Bautätigkeit im wesentlichen auf kriegswichtige Bauten.

2.1.3. Frauenerwerbsarbeit

1933 waren von 32 296 000 Erwerbstätigen in Deutschland mehr als ein Drittel Frauen. Frauen sind vor allen in privaten (Pflege und Sekretärinnen) und öffentlichen Diensten (Handel, Verkehr, Verwaltung), als Beamte oder Angestellte und als mithelfenden Familienangehörige tätig gewesen. Zuerst mit Hilfe finanzieller Anreize, später mit gesetzlichen Vorschriften sollten vor allem verheiratete Frauen aus der Berufstätigkeit verdrängt werden. Die Aussagen darüber, inwieweit sich diese politischen Absichten ausgewirkt haben, sind in der Literatur unterschiedlich. Aus der Zeittafel in FRAUENGRUPPE FASCHISMUSFORSCHUNG 1981 geht hervor, daß 1935 nur noch etwa die Hälfte der 1933 registrierten erwerbstätigen Frauen beschäftigt war (dagegen vgl. FREVERT 1986, S. 210: „1939 waren 6,2 Millionen erwerbstätige Frauen verheiratet, zwei Millionen mehr als 1933“). Es ist nicht genau auszumachen, ob sich diese Differenz aus der unterschiedlichen Forschungsperspektive der Autorinnen oder starken Bewegungen auf dem damaligen Arbeitsmarkt erklären lassen.

2.2. Die Kriegsjahre 1939-41

2.2.1. Wahrnehmung des Krieges an der Heimatfront

- Die Darstellung des Krieges in dem Medien, aber z.T. auch in persönlichen Erlebnisberichten war in dieser Zeit besonders durch Verharmlosung des Kriegsgeschehens gekennzeichnet. In der Propaganda wurde vor allem die Dokumentation des Machterlebnisses (der territorialen Eroberungen und der Technikbeherrschung) in den Vordergrund gestellt.
- Mit dem Eintritt Großbritanniens in den Krieg kommt es im Mai 1940 erstmals zu Bombenangriffen auf deutsche Städte.

- Viele Soldaten waren durch den Krieg zum ersten Mal im Ausland. Da der Krieg bis 1941 im wesentlichen ein erfolgreicher Feldzug mit relativ wenigen Verlusten für die Deutsche Wehrmacht war, wird die Zeit bis zur Realisierung einer wirklichen Kriegsgefahr von vielen Soldaten als Reise geschildert (sowohl damals, als auch in ihrer Erinnerung heute).
- Sicherheitsillusion und das Gefühl, daß selbst in der Katastrophe eine geregelte Ordnung herrscht, sollten durch zahlreiche Luftschutzaktionen erzeugt werden.

2.2.2. Versorgung

- Im August 1939 begann die Rationierung von Lebensmitteln, im November 1939 wurden "Reichskleiderkarten“ verteilt (pro Jahr 100 bis 150 „Punkte“). Es durften nicht mehr als 25 Punkte in zwei Monaten ausgegeben werden. Ein Pullover kostete allein 25 Punkte und das dazu nötige Geld. Großtextilien und Schuhe bekam man nur auf Antrag über behördliche Bezugsscheine.
- 1940 gab es die ersten Nylonstrümpfe (Luxusprodukt). Nylon wurde zu einem wichtigen Werkstoff.
- „Besonders seit Kriegsbeginn war es für die Volkswirtschaft wichtig, daß Hausfrauen und ihre Gehilfinnen die Defizite im Ernährungsbereich durch Sparsamkeit und Mehraufwand ausgleichen konnten.“ (BAB in: KUHN 1994)
- Die Versorgungssituation entschärfte sich vorübergehend zwischen Mai 1940 - Mai 1941 für die Familien, deren Väter, Söhne, Brüder aus den besetzten Gebieten Pakete mit Kleidung und Lebensmitteln schickten.
- Die Spareinlagen der Bevölkerung stiegen in dieser Zeit beträchtlich an und dienten vor allem der Kriegsfinanzierung.

2.2.3. Frauenerwerbsarbeit

- Auf die Arbeitsplätze der Männer, die zum Kriegsdienst an die Front eingezogen wurden, rückten Frauen nach. Sie wurden zu kriegswirtschaftlichen Arbeiten in der Industrie verpflichtet (zuerst wenn möglich freiwillig).
- Ab 1940 (Sieg über Frankreich) ist wieder eine Abnahme von Frauen in der Erwerbsarbeit zu verzeichnen, da nun auch Kriegsgefangene und freie Arbeitskräfte aus den besetzten Gebieten in der deutschen Wirtschaft eingesetzt wurden. Das Ausscheiden von verheirateten Frauen aus der Berufsarbeit wurde durch finanzielle Anreize gefördert

(Soldatenfrauen erhielten bei Nichtberufstätigkeit 85% des letzten Verdienstes ihres Mannes). Viele Frauen gaben ihre Arbeit auf (1940 etwa 1/2 Mill.).

2.2.4. Kulturelles Leben

- Die Kunst (gilt für: Literatur, Theater, Film) bewegte sich zwischen der Darstellung heroischer Motive und der Vermittlung einer Illusion von einer politikfreien Zone in der Kunst (Zerstreuung; Gegensatz zur allgegenwärtigen Propaganda).
- 1940 lief der letzte amerikanische Film in Berlin.
- Jazz und Swing blieben mit Einschränkungen u.a. aufgrund der Interessen der Schallplattenindustrie (kapitalmäßige Verflechtungen mit England und den USA) möglich.
- Mit fortschreitender Gefahr an der Heimatfront führte die begrenzte Lebensperspektive vor allem bei Jugendlichen zur „Intensivierung privaten Lebens“ und zu Lebenshunger.
- In den großen Städten entstanden in Opposition zur HJ Jugendbanden, die am Amerikanismus festhalten wollten (Swing-Jugend) und die Unfähigkeit ihrer Eltern kritisierten, den auf Vernichtung zulaufenden Prozeß zu erkennen (SCHÄFER 1984, S.176). Um diese Banden zu unterbinden, wurde ab 1940 der Aufenthalt von Jugendlichen unter 18 Jahren in Gaststätten, Kinos und Vergnügungsstätten ohne Begleitung von Erwachsenen verboten.

2.3. Kriegsjahre ab 1941

Der ständig wachsende Bedarf an Menschen für die Kriegsfront zog den steigenden Bedarf von Arbeitskräften an der Heimatfront nach sich. Diese Zwickmühle führte verstärkt dazu, daß politische Entscheidungen gefällt wurden, die den ideologischen Richtlinien nicht mehr entsprachen bzw. ihnen entgegenliefen.

2.3.1. Wahrnehmung des Krieges an der Heimatfront

- Der Überlebenskampf der Einzelnen ließ die individuellen Bedürfnisse im Alltag vor die der „Volksgemeinschaft“ treten. Gleichzeitig war aber der Zusammenhalt innerhalb der Gemeinschaft (besonders das Band zwischen Kriegsfront und Heimatfront) kriegswichtiger denn je geworden. Die Folge: im Krieg wurde der Begriff der Volksgemeinschaft enger gefaßt und rigoroser ausgeschlossen, wer die Grundanforderungen nicht erfüllte und damit diese „gesunde Volksgemeinschaft“ gefährden könnte. “Besonders im Krieg wurden Denunziationen zur Staatspflicht“ und „je mehr die einzelnen unter Entbehrungen zu leiden

hatten, desto eher neigten sie dazu, ihre Mitmenschen für ihre Not verantwortlich zu machen.“ (ECKSTEIN/WELTER in: KUHN 1994, S.133)

- Die wichtigste Aufgabe der Frauen an der Heimatfront bestand in der Truppenbetreuung (sog. „Hilfsdienste“). Zum Beispiel wurden Nähstuben eingerichtet, um Uniformen zu flicken. Es gab verschiedene Arten der Truppenbetreuung:

  - freiwilliges Waschen der Soldatenkleidung
  - Verschicken von Päckchen und Grüßen an die Front
  - Verwundetenpflege
  - kulturelle Truppenbetreuung (Spiel, Tanz) zur Aufmunterung der Soldaten
  - Spendenaktionen - Kleidersammlung für Soldaten

- Ehrenamtliche Hilfe (nicht nur von Frauen) gab es auch in der Landwirtschaft bei der Ernte und bei der Organisation des Luftschutzes (z.B. beim Löschen von Bränden nach Bombenangriffen).

- Mit dem Eintritt der USA in den 2. WK Ende 1941 kam es zu Flächenbombardements deutscher Städte. Viele Frauen und Kinder wurden (als sogenannte „fürsorgliche Maßnahme“) aus „stark luftschutzgefährdeten“ Gebieten evakuiert. Ganze Familien wurden dabei auseinandergerissen - es bestanden keine Besuchsmöglichkeiten.

- Die NS-Frauenschaft war für die Fürsorge für Mütter und Kinder unter den erschwerten Kriegsbedingungen verantwortlich. Man organisierte u.a. Mütter- und Kindernachmittage, um einen Ausgleich für die erhöhte Anspannung und Sorge in der Kriegssituation zu schaffen.

2.3.2. Versorgung

- Mit den Kriegsjahren war ein allgemeiner Abwärtstrend der Rationen zu verzeichnen (die zugeteilte Menge an Lebensmitteln wurde immer geringer, die Qualität schlechter; zeitweise konnte keine ausreichende Ernährung mehr gewährleistet werden) bei gleichzeitig erhöhter körperlicher und seelischer Belastung. Die Folgen einer unzureichenden Ernährung wurden nun auch sichtbar (Ohnmachtsanfälle beim "Schlange stehen“ oder in den Fabriken häuften sich).

- Knappheit gab es auch bei anderen Konsumgütern. Kleidungsstücke u.ä. wurden bei sich vermindernder Qualität stärker rationiert. 1942 gab es nur noch 80 Punkte auf eine Karte und ab 1. August 1943 keine Belieferung mehr.
- Unter diesen Umständen wurden Hosen für Frauen zu einem regulären Kleidungsstück, da sie z.T. die Kleidung ihrer Männer trugen.
- Der Schwarzmarkt florierte. „Besorgen und Organisieren" war für viele zur Lebensgewohnheit bzw. zum Alltag geworden. Gleichzeitig verstärkte der Schwarzmarkt die soziale Differenzierung durch Zugangsmöglichkeiten bzw. -barrieren.
- Ebenfalls kriegsbedingt war die ständig steigende Wohnungsnot. Infolge der Flächenbombardements (ab 1941/1942) gab es starke Verluste. Insgesamt wurden 4,11 Mill. Wohnungen zerstört, fast 14 Mill. Menschen wurden bis Kriegsende ausgebombt und obdachlos. Durch die Fliegerangriffe wurde die Zivilbevölkerung direkt ins Kampfgeschehen einbezogen. Zuerst das Löschen von Bränden, dann immer stärker auch das Beseitigen von Toten und Schutt gehörten zum alltäglichen Bild.

2.3.3. Frauenerwerbstätigkeit

- Mit der „Rüstung 1942", der Vorbereitung auf den langfristigen Krieg mit Rußland, wurden Frauen dienstverpflichtet - allerdings nur die, die schon einmal berufstätig waren oder noch im Arbeitsprozeß standen.
- Das führte zur Differenzierung/Konkurrenz und zu Konflikten unter Frauen: Frauen aus „besseren Kreisen" blieben von der Dienstpflicht ausgeschlossen, wenn sie noch nie im Arbeitsprozeß gestanden hatten. Zum Dienst verpflichtet wurden so vorwiegend Frauen aus der Arbeiterschaft.
- Im Krieg wurden Frauen mit schon langjähriger Berufstätigkeit bzw. Betriebsangehörigkeit Anleiterinnen für die Dienstverpflichteten und bekamen so eine neue Machtposition über andere Frauen.
- Mit der „totalen Kriegsführung" 1943 wurde auch der Einsatz aller bisher beschäftigungslosen Frauen gefordert. Doch diese Forderung wurde nicht konsequent durchgesetzt.

- Frauen im Kriegsdienst: zuerst waren Frauen im Nachrichtenwesen und im Sanitätsbereich tätig. Später wurden sie auch als Fernschreiberinnen und Funkerinnen, vor allem in den besetzten Gebieten, wie auch in den Flugwarn- und Verwaltungsbetrieben eingesetzt

2.3.4. Kulturelles Leben

- Ab 1940 sollte das kulturelle Leben wiederbelebt werden. Zerstreuungsmöglichkeiten sollten die Anspannungen des Alltags ausgleichen. Besonders dem Kino kam in dieser Zeit eine große Bedeutung zu. Aber auch das öffentliche Tanzverbot wurde wieder aufgehoben.

2.4. NS-Politik und ihre ambivalenten Folgen für das Leben von Frauen

Generelle Vorbemerkung: Frauen wurde innerhalb der NS-Politik in 4 Kategorien unterteilt:

1. Frauen, deren Fortpflanzung gefördert werden soll
2. Frauen, deren Kinder akzeptabel waren
3. Frauen, die besser kinderlos bleiben sollten
4. Frauen, die keinesfalls Kinder bekommen sollten

Diese allgemeine Einteilung sollte immer mitgedacht werden, wenn es um die Konsequenzen, die Gefährdung und die Ambivalenzen in Lebensverläufen von Frauen während der NS-Zeit geht. Die weiteren Bemerkungen beziehen sich demzufolge allgemein auf „arische Frauen“.

Der Alltag dieser Frauen spielte sich zwischen der propagierten „asexuellen“ Pflicht des Kinderzeugens und der Dienstpflicht, zwischen abwesenden Vätern und den sexuellen Bedürfnissen frontgeplagter Männer ab.

2.4.1. „Zwischen Arbeitsschutz und Arbeitszwang“[56]

Generell wurde in der NS-Ideologie davon ausgegangen, daß Frauen nicht in der Lage wären, die Lehre vom Nationalsozialismus intellektuell aufzunehmen (ECKSTEIN/WELTER in: KUHN 1994). Innerhalb des NS-Systems wurden ihnen deshalb eigene Räume und Pflichten zugewiesen, die sich möglichst nicht mit denen der Männer überschneiden sollten. Die Frauen sollten ergänzen. Diese Vorstellung schloß nicht prinzipiell Berufstätigkeit von Frauen aus, sondern beschränkte sie auf besondere, „wesensgemäße“ Tätigkeiten. Die wirtschaftliche Notwendigkeit z.B. von Frauenindustriearbeit brachte die politische Führung in Schwierigkeiten, an diesen ideologischen Grundsätzen festzuhalten. So kam es zu ganz

[56] (BACH in: KUHN 1994)

ambivalenten Erfahrungen besonders für berufstätige Frauen im Spannungsfeld zwischen den staatlichen Bemühungen zur Erhaltung der Gebärfähigkeit und dem Zwang, schwere körperliche Arbeit zu verrichten.

- „Eine Aufgabe der NS-Frauenorganisationen war es, die traditionell helfende Rolle der Frau zum bedingungslosen Einsatz für den Staat und die 'gesunde' Volksgemeinschaft umzufunktionieren. Zwischen diesen beiden Polen bewegten sich die NS-Frauenschaft und das Deutsche Frauenwerk. Es lag im Interesse des Systems, daß diese Ambivalenz nicht reflektiert und keine strikte Abgrenzung zu den traditionellen Frauengruppen gezogen wurde." (WINDELN in : KUHN 1994)

- Haushaltsgehilfin wurde zu *dem* Frauenberuf, der Frauen Erwerbstätigkeit ermöglichte und sie nicht in Konkurrenz zu Männern treten ließ. Die war jedoch nicht auf die Dauer durchzuhalten, da sich nur wenige bis zum Kriegsende Haushaltgehilfinnen leisten konnten und:

- „Seit Kriegsbeginn wurde immer offensichtlicher, daß das Regime die Frauen nicht ihrer familiären Privatsphäre überließ, sondern in den Dienst für die Volksgemeinschaft stellte." (WINDELN in: KUHN 1994, S.165). Die Folge war für die Frauen unterschiedlich: für die einen wurde „Kindergebären und Sorge für die Familie, als ureigenste 'Bestimmung' der Frau, [...] im Sinne von 'Gemeinnutz geht vor Eigennutz' zur Politik erklärt." (WINDELN in: KUHN 1994, S.164)

  Die anderen wurden zeitweise dienstverpflichtet bzw. für „kriegswichtige" Tätigkeiten geworben.

- Die unterschiedliche Behandlung von Frauen bei der Dienstverpflichtung führte zu einer weiteren Einteilung in 2 Kategorien: einmal die „hochwertige Frau"/ „Kulturträgerin" und zum anderen die nur funktionierende „Arbeiterin". Das schloß nicht aus, daß eine Vielzahl der Frauen sich zwischen beidem bewegte und Familie und wachsende Anforderungen im Arbeitsbereich täglich vereinbaren mußte. Zu diesem Zwecke wurden u.a. Kinderbetreuungseinrichtungen zur Verfügung gestellt, die jedoch gleichzeitig den politischen Zugriff auf die Kinder sicherten und sie dem Einfluß der Familie entzogen.

- Im Verlaufe des Krieges wurden die Arbeitsbedingungen immer weiter verschärft (Erhöhung der Arbeitszeit, schlechte Bezahlung, Beeinträchtigung und Gefahr durch Fliegeralarm) und zum anderen die Hausarbeiten schwieriger und zeitaufwendiger. Das

führte zu Erschöpfungszuständen, der Abnahme der Leistungsfähigkeit und einer Zunahme von Erkrankungen.

- 1942, als sich die Lage der Frauen in der Kriegswirtschaft zugespitzt hatte und vor allem die Säuglingssterblichkeit verringert werden sollte, wurden Maßnahmen zum Mutterschutz auch gesetzlich verankert. „Das Mutterschutzgesetz von 1942 bildete den Abschluß der rassenpolitischen Begleitmaßnahmen zum Anstieg der Frauenerwerbstätigkeit.“ Aber es war auch „das bislang fortschrittlichste Gesetz, das es je zum Mutterschutz gegeben hat...“ (BAB in: KUHN 1994)
- Ziel der Arbeit der Deutschen Arbeitsfront (DAF) war bereits seit 1936 die Verbesserung der Arbeitsbedingungen für Frauen: 1. Schrittweise Herausnahme der Frauen aus der Schwerarbeit/ 2. Zusätzlicher Urlaub für verdiente Arbeiterinnen durch den Einsatz von Studentinnen in den Semesterferien/ 3. Arbeitsplatzverbesserungen /4. Verbesserter Mutterschutz.
- Im Krieg wurden dann vor allem Kriegswitwen vom Frauenamt der Arbeitsfront betreut und erhielten Schwangerschafts- und Heiratsbeihilfen sowie Sterbegeldunterstützungen.

2.4.2. Zwischen Schönheit und Uniformierung

- Das offizielle Schönheitsideal betonte die Einfachheit als Bestandteil der „arischen“ Schönheit (keine Kosmetik, Zopf bzw. „fraulich-deutscher Knoten“). Diese Vorstellungen gingen einher mit der Ablehnung jeglicher künstlichen Schönheit sowie des Schlankheitskultes. Anstelle des typischen Frauenjournalismus (Modetips, Diätratschläge) wurde in Frauenzeitschriften gegen die städtisch-bürgerliche Kultur (dekadent) polemisiert. Ziel war die „praktische“ Frau, die Entbehrungen zu ertragen versteht, die gebärfähige und allgemein körperlich belastbare, nicht die schöne Frau.
- Kleidung, Frisur und Kosmetik wurde rassenideologisch als „fremde“ Einflüsse auf den Körper und dessen Form bewertet. Frauen sollten nicht rauchen und trinken. „Hosenweiber“ galten als dekadent.
- Der BdM veranstaltete unter der Losung „Glaube und Schönheit“ Kosmetikschulungen für junge Mädchen und bot Gesundheitsdienste (rhythmische Sportgymnastik) an. Doch für die Frauenorganisationen galten nicht nur Schönheitsregeln, sondern auch Kleidungsvorschriften. Z.B. beim BdM: frauliche aber schmucklose Kleidung, halbhohe Schnürschuhe, „Berchtesgadener Trachtenjäckchen“, schwarzer Schlips. Ziel war es

einerseits, „Fraulichkeit“ zu bewahren, während andererseits eine Zunahme der Militarisierung und Uniformierung von Frauen zu beobachten war.

Schäfer berichtet von einem Schlagwort und Bekenntnis vieler Frauen: „Wir sind nicht sachlich, aber auch nicht voll falscher Romantik“ (SCHÄFER 1984).

- Gleichzeitig ermöglichten die Kinder- und Jugendorganisationen (HJ, BDM) den Mädchen, ähnliche Erfahrungen wie die gleichaltrigen Jungen zu machen (Abenteuer, Naturerlebnisse, Camps, Reisen usw.).

- Himmler kritisierte 1937 das militärische „Gehabe“ der NS-Frauenorganisationen und äußerte seine Zweifel und Befürchtungen vor homosexuellen Tendenzen, die durch die Uniformierung der Frauen und ihre damit verbundene Unattraktivität verursacht werden könnten: “Ich sehe es als Katastrophe an, wenn wir die Frauen so vermännlichen, daß mit der Zeit der Geschlechtsunterschied, die Polarität verschwindet. Dann ist der Weg zur Homosexualität nicht weit.“ (zitiert nach WESTENRIEDER 1984) Und so war laut Goebbels „wenigstens auf dem Gebiet der Künste in Deutschland eine Art Reservation zu schaffen, in der weibliche Schönheit und Anmut, unbedroht von der sozusagen von Amtswegen geförderten Verrohung und Vermännlichung unserer Frauen ... „ (zitiert nach WESTENRIEDER 1984) existieren konnte.