

»Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« (H. Carow) : Wie über die »Weiblichkeit« einer Arbeiterin der »sozialistische Mensch« konstruiert wird

Dölling, Irene

2000

<https://doi.org/10.25595/173>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dölling, Irene: »Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« (H. Carow) : Wie über die »Weiblichkeit« einer Arbeiterin der »sozialistische Mensch« konstruiert wird, in: Baumann, Heidrun (Hrsg.): „Frauen-Bilder“ in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen (Münster: Daedalus Verlag, 2000), 103-120. DOI: <https://doi.org/10.25595/173>.

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>

»Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« (H. Carow)

Wie über die »Weiblichkeit« einer
Arbeiterin der »sozialistische Mensch«
konstruiert wird¹

Irene Dölling

Wenn man einer vielgelesenen deutschen Illustrierten glauben darf, ist der wohl erfolgreichste DDR-Film, »Die Legende von Paul und Paula«, in den neunziger Jahren zu einem Kultfilm vor allem des jugendlichen Kinopublikums in Ost- und Westberlin geworden.² Die »neue Sehnsucht nach großen Gefühlen« treibe die jungen Leute ins Kino und »Die Legende von Paul und Paula« befriedige diese Sehnsucht mit den »traumhaft inszenierten Wunschbildern«. Auch für Angelica Domröse reduziert sich die Wirkung des Films auf Zuschauer im Jahr 1996 »absolut auf die großen Gefühle, die Liebe. Was bleibt ist eine gewisse poetische Liebesgeschichte.« Ob dies tatsächlich so ist, wäre eine Untersuchung wert. Ich werde mich in meinem Beitrag allerdings darauf konzentrieren, den Film aus einer sozialwissenschaftlichen und feministischen Perspektive als Zeitzeichen der DDR der siebziger Jahre zu lesen und zu verstehen. Den Anstoß dafür gab die Mitarbeit am Konzept einer Ausstellung, die das Filmmuseum Potsdam zum Thema »Filmfrauen – Zeitzeichen: Diva, Arbeiterin, Girlie. Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre« seit 1995 vorbereitet hat und im Oktober 1997 eröffnet.³

Die Fragen, auf die ich mich in diesem Beitrag konzentrieren werde, sind angeregt worden durch Formulierungen, die in Filmkritiken und filmwissenschaftlichen Analysen der »Legende von Paul und Paula« immer wieder auftauchten. Ich möchte diese zunächst kurz vorstellen und

sie skizzenhaft in einen zeitgeschichtlichen Rahmen der DDR Anfang der siebziger Jahre setzen.

Wie allgemein bekannt, gab es eine kontroverse Rezeption und Beurteilung des Films, als er im April 1973 in die Kinos der DDR kam. Einerseits strömten die Massen in die Vorführungen, offenbar, weil die Bilder, in denen die Geschichte der Liebe zwischen Paul und Paula erzählt wurde, vom Publikum »gewünschte Bilder«⁴ waren. Die Menschen konnten sich sowohl mit der im Film angedeuteten Kritik an »denen da oben« identifizieren, als auch in Paulas Anspruch, ein gutes Leben hier und heute haben zu wollen, ihre eigenen Sehnsüchte wiedererkennen. Dies um so mehr, als die DDR Anfang der siebziger Jahre ihr »kleines Wirtschaftswunder« erlebte, sich das Angebot an Konsumgütern spürbar verbesserte und nicht zuletzt mit Honeckers Machtantritt ein Kurswechsel in der Politik erfolgt war. Dieser läutete nicht nur eine – wenn auch sehr kurzzeitige und halbherzige – Liberalisierung der Kunst- und Informationspolitik ein. Er setzte vor allem darauf, daß ein gutes materielles und kulturelles Lebensniveau der Menschen Voraussetzung für ihre Leistungen beim Aufbau des Sozialismus sei. Damit bekamen auch – vorrangig konsumorientierte – individuelle Bedürfnisse ein Stück weit politische Legitimität. In Paulas unbedingten Ansprüchen fanden sicher die – nun sogar offiziell anerkannten – Wünsche und Sehnsüchte vieler Zuschauer(innen) adäquaten Ausdruck.

Andererseits offenbarte sich in der ablehnenden Haltung von Politikern bzw. der Parteipresse gegenüber dem Film auch ein Dilemma der Honeckerschen Politik: die Befriedigung der – am westlichen Standard orientierten – Konsumbedürfnisse der Menschen mußte ja keineswegs zu ihrem größeren Engagement in der Produktion oder für die »Sache des Sozialismus« führen. Die Gefahr, daß die versprochene Befriedigung (wachsender) Konsumbedürfnisse eine Eigendynamik entwickelt, die ökonomischen Möglichkeiten überschreitet und damit das »Projekt Sozialismus« gefährdet, war den Politikern durchaus klar (und hat sich, wie die Geschichte zeigt, als real erwiesen). Vor diesem

Hintergrund sind die Auseinandersetzungen in der politischen Führungsspitze über ein Verbot des Films zu lesen. Honecker entschied bekanntlich am Tage der geplanten Uraufführung in Berlin persönlich, daß der Film gezeigt wird, während Harry Tisch als damaliger Sekretär der SED für den Bezirk Rostock die Aufführung in seinem »Machtbereich« untersagte. Die Filmkritik in der Parteipresse machte dann auch auf die – aus dieser Perspektive – entscheidende Schwäche des Films aufmerksam: Es sind die »Zeichen der Isolation von der Gesellschaft«, die sich nicht zuletzt darin äußern, daß für Paula – und beeinflusst durch Paula – auch für Paul »biologische Interessen« im Vordergrund stehen oder, mit anderen Worten, daß es den Protagonist(inn)en des Films an Engagement für »die Sache des Sozialismus« fehlt.⁵

In der Diskussion um den Film, die zunächst in der Presse geführt und dann auch in Publikationen von Filmwissenschaftler(inne)n fortgesetzt wurde, kristallisierte sich ein Topos heraus, der mich im folgenden beschäftigen wird: die ungelernete Arbeiterin als Filmheldin. Die positiv vermerkte realitätsnahe Darstellung des Alltags einer ungelerten Arbeiterin und alleinerziehenden Mutter wird dabei verknüpft mit der Kreation eines neuen Typus von Heldin im DEFA-Film. So ist für Erika Richter die »Entdeckung einer Heldin wie Paula (...) für unsere zeitgenössische Filmkunst ein wichtiger Schritt in Neuland«⁶ und für Harry Blunk gar werden in »einer ›Umwertung aller Werte‹ (...) der mit äußerster Raffinesse aufgebauten Arbeiterheldin Paula und ihrem Paul die Gloriole revolutionärer Kämpfer zuteil.«⁷

Es wurde als Sensation empfunden, daß, wie Erika Richter es formuliert, »eine durchschnittliche Arbeiterin, ohne ausdrückliche politische Interessen« im Zentrum steht, eine, die »zur Arbeiterklasse, aber nicht zu den politisch fortgeschrittenen, führenden Kräften der Klasse« gehört.⁸ Das Sensationelle daran wird vielleicht leichter nachvollziehbar, wenn man sich erinnert, daß zu dieser Zeit die Protagonist(inn)en der DEFA-Filme oftmals weniger Individuen,

besondere menschliche Charaktere mit Stärken und Schwächen waren, als vielmehr allegorische Darstellungen der kommunistischen Ideale, der Arbeiterklasse, des Klassenkampfes, des Klassenfeindes etc., beziehungsweise wenn man bedenkt, daß Filme (wie »Der Dritte« von Egon Günther) Frauen ins Zentrum rückten, die die propagierten Normen der Vereinbarung von Mutterschaft, qualifizierter, anspruchsvoller Berufsarbeit und gesellschaftlichem Engagement vorbildlich erfüllten.

Dennoch ist erstaunlich, daß – mit Ausnahme einer feministischen Kritik von Helke Sander und Renate Schlesier, die den Film schlicht und – zumindest aus heutiger Perspektive – sehr vereinfachend als eine »frauenverachtende Schnulze aus der DDR« (Sander/Schlesier [1974], 2) abtaten,⁹ die Kritiker(innen) und Filmwissenschaftler(innen) bei dieser Oberflächenwahrnehmung stehenblieben. Das heißt, sie lasen die Tatsache, daß mit Paula eine ungelernte und nicht gerade vorbildliche Vertreterin der Arbeiterklasse zur Heldin gemacht wird, ausschließlich als bemerkenswertes Novum bzw. als Kritik an künstlerischen Darstellungen oder an politischen Verlautbarungen, die die realen, oft wenig zufriedenstellenden Lebensumstände übersahen oder idealisierten. Aber sie hinterfragten nicht, bzw. thematisierten unzureichend, *wie* diese ungelernte Arbeiterin ins Bild kommt und wie ihr Status einer ungelernten Arbeiterin mit ihrer »Weiblichkeit« verknüpft wird. Sie nahmen daher nicht wahr, wie über die »Weiblichkeit« der Arbeiterin Paula eine modifizierte, erweiterte Norm des »sozialistischen Menschen« konstruiert und legitimiert wird, die zugleich – und quasi nebenbei – die gängigen Muster der symbolischen Geschlechterordnung der Moderne reproduziert. Ironischerweise ist nicht nur den Politikern, sondern auch den meisten Filmkritiker(inne)n und -wissenschaftler(inne)n, die den Film gegenüber der politischen Zensur in Schutz nahmen, diese Konstruktion und damit Legitimierung des Bestehenden entgangen.

Davon ausgehend, möchte ich im folgenden zeigen,

- erstens, wie über die »Weiblichkeit« Paulas (und in der Verkörperung durch Angelica Domröse) der Anspruch auf individuelles Glück gegen die politisch verordnete und idealisierte Unterordnung individueller unter gesellschaftliche Interessen diskursiviert und gesellschaftskritisch »ins Recht gesetzt« wird;
- wie zweitens *und gleichzeitig* dieser Anspruch (versinnbildlicht durch Paulas Tod) zurückgenommen, aber nicht niegiert, sondern »befriedet« wird, und
- wie drittens dieser Anspruch »befriedet«, auf das »rechte Maß« zurechtgestutzt wird, indem er in die »neue« Persönlichkeit Pauls auf eine bestimmte Weise integriert und damit auch als Norm des »sozialistischen Menschen« gesetzt wird.

Bereits in der Eingangsszene des Films, die die Geschichte der Liebe zwischen Paul und Paula quasi von ihrem Ende her erzählt, ist erkennbar, wie diese drei Ebenen nach einer bestimmten »Logik« miteinander verknüpft werden. Im Vorspann wird die Sprengung von alten Häusern gezeigt, hinter denen schon die neuen, modernen, standardisierten Wohnblöcke aufragen. Begleitet vom Titelsong der Puhdys »Wenn ein Mensch kurze Zeit lebt...«, der die Zeile enthält »Jegliches hat seine Zeit«, kommt hier »das Neue«, der Fortschritt, die verheißene Verbesserung der Lebensbedingungen ins Bild – allerdings auch die Brachialgewalt, mit der »das Alte« (die alten Häuser, aber auch bewährte Lebensformen in diesen Häusern) beseitigt wird.

Der Song der Puhdys leitet über vom Vorspann zur ersten Szene des Films: Aus dem Fenster eines Altbaus werden Gerätschaften und alte Möbelstücke geworfen, das Haus wird offenbar auf die Sprengung vorbereitet. Dann ist der Akteur der Szene zu sehen: Es ist Paul, der sich von den alten Sachen trennt, die Paula gehörten. Daß es Paulas Sachen und ihre Wohnung im Altbau sind, die hier von Paul entrümpelt werden, wird im nächsten Bild erkennbar. Paul steht vor dem zur Sprengung vorbereiteten Haus und zeigt Bauarbeitern, Hausbewohnern und Kindern, die die

Entrümpelung beobachten, was er in die Neubauwohnung mitnehmen wird: Es ist ein Bild, das ihn und Paula in einer leidenschaftlichen Szene zeigt. Paul umarmt Paula und sie – deren Gesicht auf dem Foto zu sehen ist (während von Paul nur die Rück- bzw. Seitenansicht ins Bild kommt) – zerreißt ihm das Hemd. Indem Paul das intime Bild zur Besichtigung freigibt und zugleich für eine kurze Zeit mit der Hand Paulas Abbild bedeckt, wird deutlich: hier ist von einer vergangenen Zeit und Liebe die Rede; was in den Neubau mitgenommen wird, ist ein Bild von Paula, die Erinnerung an etwas, was im Bild erstarrt und ins Bild gebannt ist. Indem Paul als handelnde Person eingeführt wird und Paula als ein Bild, wird nicht nur das Ende dieser wunderbaren, legendären Liebe vorweggenommen, sondern auch die Art und Weise, wie die von Paula verkrpernten und über ihre »Weiblichkeit« diskursivierten Lebensansprüche in einer sozial akzeptierten, legitimierten Form weiterleben: erstens als zu einem Bild geronnene Erinnerung und zweitens in Paul, der, indem er Paulas Welt und den Ort ihrer Liebe entrümpelt, ihn verläßt und in einen Neubau zieht, Paulas »Erbe« nicht einfach antritt, sondern modifiziert und neuen – seinen – Bedingungen anpaßt.

In der Schlusszene sehen wir Paul in der Neubauwohnung: er liegt mit den Kindern in Paulas altem Bett, darüber das Foto aus der Eingangsszene. Zwischen diesen Szenen wird die Geschichte der legendären Liebe zwischen Paul und Paula erzählt.

Während Paula sich im Verlauf der Filmgeschichte gleichbleibt, d. h. an ihren unbedingten, kompromilosen Ansprüchen auf individuelles Lebensglück festhält – und diese Unwandelbarkeit zwangsläufig in ihrem Tod adäquaten Ausdruck findet, wird Paul ein anderer. Als ein anderer, »besserer« Mensch, bereichert durch Erfahrungen, die er nur mit Paula machen konnte, aber ohne sich ihre »Maßlosigkeit« zu eigen zu machen, kehrt er am Ende in den Alltag zurück. Seine »reichere« Persönlichkeit, die Pflicht und Neigung angemessen vereint, wird nun nicht nur seinen individuellen Beziehungen, sondern auch »der Sache«

zugute kommen. »Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« hat Heiner Carow diesen – von ihm sicher nicht bewußt intendierten ideologischen Effekt – in einem Interview treffend auf den Begriff gebracht.¹⁰

Was macht eigentlich Paulas unbedingten Glücksanspruch aus, weshalb ist er attraktiv und skandalös zugleich – und vor allem: wie wird diese Ambivalenz im Film veranschaulicht?

Paula lernen die Zuschauer(innen) des Films zunächst als *Bild* kennen. Paula wird durch das Foto auch als Verkörperung eines bestimmten Typus von »Weiblichkeit« eingeführt: leidenschaftlich, sexuell aktiv und begehrenswert. Dieser Eindruck wird durch die »lebende« Paula verstärkt. Bei ihrem ersten Auftritt vermittelt sie ohne Worte, vielmehr durch ihren wiegenden, herausfordernden Gang, die figurbetonende Kleidung, durch modische Frisur und Make-up und durch die Art, wie sie ihr Gesicht lebenshungrig, begierig der Sonne hinhält und ihre Blicke abschätzend schweifen läßt: Das ist eine Frau, die sich nicht zufrieden gibt mit dem, was ist, die sich selbstbewußt und aktiv auf die Suche nach dem macht, was ihr fehlt. Eine gewisse Koketterie, mit der sie sich präsentiert und schließlich das herausfordernde »Guten Tag«, das sie dem vorübergehenden Paul zuwirft, machen deutlich, worauf sich ihre Suche richtet – es ist ein Mann, mit dem sie ihre Sehnsucht nach der »großen Liebe« und ihren damit verknüpften Anspruch auf ein »gutes Leben« realisieren kann. Das heißt, hinter dem Bild (Foto) wird nicht eine »andere« Paula sichtbar (was den Umbau ihrer »Weiblichkeit« in der Filmgeschichte ermöglichen würde), sondern die »lebendige« Paula bestätigt das Bild der sexuell begehrenden, aktiven, leidenschaftlichen Frau.

Es ist nun genau diese Verschmelzung von Paulas Anspruch auf ein glückliches Leben hier und jetzt mit einer aktiven, sich auslebenden Sexualität, die Paula und ihren Lebensanspruch tendenziell zu etwas Bedrohlichem, die soziale Ordnung Störendem macht. Die Zuschauer(innen) in der DDR der siebziger Jahre konnten sich sicher mit dem

Anspruch Paulas identifizieren und die gesellschaftskritische Dimension entziffern, die mit diesem Anspruch im DDR-Kontext verbunden war. Zugleich wurden durch die »Sexualisierung« dieses Anspruchs aber auch Grenzüberschreitungen und Normbrüche angedeutet, die Gefahren signalisieren: z. B. weibliche Promiskuität mit der Folge illegitimer Kinder von verschiedenen Männern, Nichtachtung der Institution der Ehe und der Familie. Die Warnung vor solchen Gefahren traf sicher auch auf Bedürfnisse der Zuschauer(innen), deren Erfahrungen mit Verschiebungen in den Geschlechterverhältnissen infolge der Berufstätigkeit von Frauen, mit hohen Scheidungsraten und dem Brüchigwerden der »männlichen Ernährerrolle« ja keineswegs nur positiv, sondern vielfach konflikthaft und verunsichernd waren.

Diese Ambivalenz von Attraktion und Gefahr, die von Paulas »sexualisiertem« Lebensanspruch ausgeht, wird verstärkt durch Paulas Status einer ungelernten Arbeiterin. Der Topos der (Fabrik-)Arbeiterin hat eine Geschichte, die ins 19. Jahrhundert zurückreicht. Für die Zuschauer(innen) der DDR zu Beginn der siebziger Jahre konnte er aber auch assoziiert werden mit dem Bild einer Arbeiterin aus der unmittelbaren Vergangenheit. Das Bild der jungen, sexuell attraktiven und aktiven Paula kann gelesen werden als Gegenentwurf zum Bild der Textilarbeiterin Frieda Hockauf. Diese hatte sich 1953 (sie war zu diesem Zeitpunkt 50 Jahre alt) mit der Losung »So wie wir heute arbeiten, werden wir morgen leben« an die Spitze einer Bewegung gestellt, die das Ziel hatte, die Menschen zu verstärkten Arbeitsleistungen (vor allem in der Konsumgüterproduktion) zu motivieren. Sie wurde zu einer politischen Figur aufgebaut, für politische Zwecke funktionalisiert. Paulas Anspruch, heute, nicht irgendwann besser leben zu wollen, war nicht nur ein Gegenentwurf zu Frieda Hockaufs Losung. Indem sich das Bild der jungen, sexuell attraktiven, politisch völlig desinteressierten Paula vor das der älteren, asexuellen, politisch funktionalisierten Textilarbeiterin schiebt, wird Hockaufs Losung und ihre politische Verein-

nahmung als veraltet erkennbar. Zugleich provoziert die Figur der Paula aber auch die assoziative Erinnerung an das Bild der sexuell hemmungslosen, jungen Fabrikarbeiterin, das seit seiner Entstehung im 19. Jahrhundert in vielen »Geschichten« (mit einem Begriff von Joan Scott) reproduziert worden ist.¹¹

Fakt ist, daß in der ersten Phase der Industrialisierung vor allem unverheiratete Fabrikarbeiterinnen als Prostituierte arbeiteten, um ihren Lohn aufzubessern, der als »Zuverdienst« berechnet war, bzw. sich einen sozial besser gestellten »festen Freund« hielten.¹² Belegt ist, daß Arbeiterinnen, solange sie ledig waren, ihr sauer verdientes Geld oftmals für auffällige Kleidung, für Tand, Flitter und billige Vergnügungen ausgaben und sexuell freizügig zumindest in dem Sinne waren, daß sie sexuelle Beziehungen vor der Eheschließung aufnahmen,¹³ nicht selten mit der Folge illegitimer Kinder. Diese Fakten bildeten den realen Hintergrund für »Geschichten«, in denen, wie Joan Scott es formuliert, Informationen so interpretiert werden, daß sie »einen bestimmten, durchaus begreifbaren Sinn« ergeben.¹⁴

Das in solchen Geschichten immer wieder reproduzierte Bild der leichtfertigen und leichtlebigen Arbeiterin konnte für die Interpretation verschiedenster Zusammenhänge eingesetzt werden: Es lieferte Sinnggebung für die moralische Entrüstung und Distanzierung »ehrbarer« bürgerlicher wie proletarischer Frauen ebenso, wie für das Mißtrauen der Arbeiterparteien gegenüber der politischen Mobilisierbarkeit von Frauen oder für das Streben von Gewerkschaften, Frauen vom Arbeitsmarkt zu verdrängen. Gerade in den Abwehrstrategien von Gewerkschaften zeigt sich, daß das Bild der sexuell leichtfertigen, gefährlichen Arbeiterin eine hochverdichtete Konstruktion ist. Die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Kraft tretenden Fabrikordnungen verboten u. a. auch sexuelle Kontakte zwischen Fabrikbeschäftigten, d. h. sie kodifizierten eine Entwicklung, die mit dem Begriff der »Desexualisierung der Arbeit« bzw. der Arbeitskraft umschrieben werden kann.¹⁵ Der Ausschluß von Sexualität aus Arbeit und Organisation hatte zur Folge,

daß Sexualität abgespalten und projiziert wird auf diejenigen, die tendenziell aus diesen Bereichen ausgeschlossen sind: die Frauen. Im Bild der sexuell hemmungslosen, jungen Arbeiterin werden daher Gefahren für die Ordnung moderner Gesellschaften signalisiert, die von Frauen ausgeht, die die ihnen symbolisch zugeschriebene, abgespaltene Sexualität in die desexualisierte Arbeitswelt durch ihre bloße Anwesenheit tragen.

So, wie die Figur der Paula angelegt ist, provoziert sie die assoziative Erinnerung an dieses Bild. Im Kontext der DDR-Geschichte bekommt es eine zusätzliche negative Konnotation dadurch, daß Paula nicht die Möglichkeiten für den Erwerb von Bildung, Qualifikation und die Ausbildung »höherer« Bedürfnisse genutzt hat, die die DDR Frauen ihrer Generation bot. Paulas Ansprüche an ein Leben, das mehr umfaßt als Arbeiten, Kinder versorgen und Schlafen, und die – wie oben gezeigt – Zeitzeichen repräsentierten, bekommen in diesem Kontext etwas Unkultiviertes, Rohes, Unfertiges, das erst in die rechte Form und Norm gebracht werden muß. Diese »Kultivierung« geschieht in erster Linie durch einen Umbau der »Männlichkeit« bzw. »Persönlichkeit« Pauls. Aber auch durch Ambivalenzen in Paulas »Weiblichkeit« wird zwischen der Attraktivität ihres Anspruchs und ihrer ordnungsgefährdenden Sexualität vermittelt. So wird etwa in der oben beschriebenen Szene, in der die »lebendige« Paula vor ihr Wohnhaus tritt, der Eindruck, sie sei eine »kastrierende« Frau relativiert durch das Gespräch mit Reifensaft, in dem die Zuschauer(innen) erfahren, daß sie Mutter ist.

Die Suche nach einem Mann bekommt so einen positiven Akzent: Sie ist nicht einfach auf ein (egoistisches) sexuelles Abenteuer aus, sondern sie will neben dem Spaß auch einen Vater für ihr(e) Kind(er), wie sie es später in ihrem Monolog direkt formuliert. Ihre Mutterschaft und ihre in mehreren Szenen dargestellte Mütterlichkeit verleihen ihr zumindest tendenziell Züge einer »guten« Frau; ihr Lebensanspruch (ihr sexuelles Begehren) wird nicht nur an die »große Liebe« gebunden (mit der sich jede »gute« Frau

identifiziert), sondern auch an das Ideal der Kleinfamilie. Frauen, die – wie etwa Collies Geliebte – Sex mit (gebundenen) Männern nur um des Späßes willen haben, werden von ihr als »Weiber« verächtlich gemacht.¹⁶ Auch daß sie bereit ist, Mutterschaft/Mütterlichkeit über »die Liebe« zu stellen, mildert das Maßlose und Normverletzende der von ihr verkörperten »Weiblichkeit«. Das garantiert ihr die Sympathien der Zuschauer(innen) und das Mitleid mit ihrem tragischen Ende. Und es ermöglicht auch, die sozial integrierbaren Aspekte ihres Anspruchs zur »Verbesserung« Pauls zu nutzen.

Bevor ich darauf zu sprechen komme, soll wenigstens ein kurzer Hinweis auf die Art und Weise der »Verkörperung« der Arbeiterin Paula durch die Schauspielerin Angelica Domröse gegeben werden. In der Presse ist Angelica Domröse als »die Kleine«, »die halbe Portion«, »das Vögelchen« usw. apostrophiert worden.¹⁷ In die Hochachtung vor ihren Leistungen mischt sich mit solchen Bezeichnungen die Kreation eines Frauenbildes, das von Angelica Domröse in idealer Weise verkörpert werden kann: das Bild der Kindfrau. Ihrer Stilisierung zur Kindfrau kommt das Äußere von Angelica Domröse, kommen ihr Aussehen und ihre Stimme entgegen. Nicht nur ist sie klein und zierlich, sie hat auch mit ihrer runden Stirn und den wie hochgezogen – fragend wirkenden Augenbrauen »mädchenhafte« Gesichtszüge. Ihr großer Mund hat etwas Schmollendes, was Angelica Domröse als Paula in bestimmten Situationen zusätzlich betont – und was, kombiniert mit einer hohen, kleinemädchenhaften Stimme – die Imagination von Sirene *und* Mädchen verstärkt.

Indem Paula als Arbeiterin und als Kindfrau inszeniert wird, können sowohl ihre ordnungsgefährdenden (sexuellen) Ansprüche »verkleinert«, »verniedlicht« werden, als auch die Formbarkeit dieser Ansprüche (ihre Integrierbarkeit in die Persönlichkeit Pauls) angedeutet werden.

Um nachzuvollziehen, wie in der Filmgeschichte der »Umbau« von Pauls Persönlichkeit bzw. »Männlichkeit« vor sich geht, ist zu beachten, daß die Liebesgeschichte von

Paul und Paula auf zwei Ebenen erzählt wird. Zum einen ist das die Ebene der Legende. Eine Legende ist laut »Meyers Neuem Lexikon«¹⁸ eine Heiligenerzählung bzw. eine »erbauliche, mystische Schilderung im Sinne einer jeweiligen religiösen Gemeinschaft«. Im Film wird die Liebesgeschichte in ihrer legendären Form sozusagen aus der Perspektive derer, die sich an dieses (historische) Ereignis erinnern erzählt. Das, was im Gedächtnis geblieben ist, ist einerseits auf »Wesentliches« zusammengeschnürt und andererseits auf wunderbare Weise überhöht: Einzelheiten, Besonderheiten der Geschichte sind vergessen, geblieben sind die phantastisch überhöhten Erinnerungen daran, wie die Macht »Liebe« die beiden unabwendbar erfaßte und sie zu unglaublichen Dingen hinriß. Paul und Paula sind hier die Repräsentanten des Mythos der »romantischen Liebe«; sie sind das ideale Paar, weil sie beide in die romantische Liebe verliebt sind, die für beide ihre Erfüllung in Ehe und Familie findet. Was in der Legende von Paul und Paula erzählt und weitergegeben wird, ist der Glaube an die magische, schöpferische, alle Grenzen sprengende oder ignorierende Kraft »der Liebe«. Man könnte auch sagen: Die »jeweilige religiöse Gemeinschaft«, in deren Sinn hier eine Geschichte erzählt wird, ist in diesem Fall die (säkularisierte) Gemeinschaft derer, die kulturelle Grundmuster der symbolischen Geschlechterordnung moderner Gesellschaften (zu deren Mythen das Konstrukt »Liebe« gehört) als selbstverständliche (d. h. quasi »religiöse«) reproduzieren.

Zum anderen wird die Geschichte einer jungen Frau und eines jungen Mannes in der DDR der siebziger Jahre erzählt, d. h. auf dieser Ebene sind Paul und Paula sozial genau verortete Charaktere; ihre Geschichte wird realistisch erzählt und hier sind auch im wesentlichen die gesellschaftskritischen Momente des Films zu finden. In einer sozial genauen Darstellung der Lebensumstände einer ungelernten Arbeiterin und Alleinerziehenden werden die Beschränkungen und Belastungen thematisiert, die – jenseits alles Emanzipationsgeredes – von berufstätigen

Müttern abverlangt werden, und wird die Kluft sichtbar, die zwischen dem propagierten Ideal der »allseitig entwickelten Persönlichkeit« und den Einseitigkeiten und Entfremdungen dieses Arbeiterinnenlebens liegt. Paulas Anspruch, mehr vom Leben haben zu wollen als den ewigen Kreislauf von arbeiten, Kinder versorgen und schlafen, entlarvt das Ideologische im Bild des »schreibenden«, d. h. gebildeten, seine Freizeit für die Ausbildung und Befriedigung höherer, geistiger Bedürfnisse nutzenden »Arbeiters«.¹⁹ Dieses Bild ist neben seiner Geschlechtsblindheit auch blind für den »Notwendigkeitsgeschmack« (Bourdieu) derer, die mit ihrer Arbeit gerade mal ihre existentiellen Bedingungen sichern können. Daß Paula ihren Lebensanspruch an einem sehr traditionellen Bild der Liebe festmacht, die ihre Vollendung in der Familie findet, kann in diesem Kontext auch als Distanzierung der Autoren des Films von gängigen Idealen des politisch bewußten, gesellschaftlich engagierten, eher asketischen als genießenden »sozialistischen Menschen« gelesen werden.

Auch Paul ist ein Kind seiner Zeit. Einerseits ist er ein Vorzeigexemplar eines »sozialistischen Pflichtmenschen«, andererseits fehlen ihm die Begeisterung und die Ideale der »Aufbaugeneration«. Er ist weniger am »Aufbau des Sozialismus« und eher am eigenen Fortkommen interessiert, er erfüllt seine Pflichten nicht aus »innerer Überzeugung«, sondern um seiner Familie ein gutes Auskommen zu sichern. Mit seinem korrekten Anzug und seinem Strohhut à la Honecker ist er auf dem besten Wege, zu einem gut funktionierenden »Rädchen und Schraubchen« im Staatsapparat zu werden. Die Anpassungsleistungen, die er dabei vollbringt, reproduziert er in seinem Privatleben. Auch hier nimmt er lieber ein bedrückendes, miefiges Zusammenleben »der Familie« in Kauf, als gegen Normen zu verstoßen, ist er eher schwach und unentschlossen als »männlich« durchsetzungsfähig.

Was Paul fehlt, ist eine Lebendigkeit, eine Neugier auf Unbekanntes, das Gewohnte Übersteigende, der Wille zu Veränderungen, die für den weiteren »Aufbau des Sozialis-

mus« gebraucht werden. Paulas Lebenshunger und herausfordernde Sexualität stehen symbolisch für diese Lebendigkeit und das Akzeptieren von Veränderungen. Allerdings sind sie so, wie Paula diese Ansprüche leben will, zu absolut und tendenziell ordnungsgefährdend. Nur indem Paul sie in seine Persönlichkeit integriert, also die »guten« Seiten des »sozialistischen Pflichtmenschen« mit den »guten« Seiten von Paulas Ansprüchen verbindet, werden sie sozial akzeptabel. Dies geschieht nicht zuletzt durch die Züge aggressiver, besitzergreifender »Männlichkeit«, die er mit seinen Axthieben und der anschließenden leidenschaftlichen Szene in Paulas Zimmer offenbart (die, wie Sander/Schlesier m. E. zu Recht bemerken, auch etwas Gewalttätiges hat²⁰).

Hier fließen der »legendäre« und der »reale« Paul ineinander: die märchenhafte »Männlichkeit«, die der legendäre Paul offenbart, verbindet die Legende mit der anderen, »realistischen« Erzählebene, auf der die Umwandlung von Pauls »Männlichkeit« inszeniert wird. Als der legendäre Paul sich (endlich) entschließt, Paula (und damit »die Liebe«) zu erobern, und männlich entschlossen mit der Axt die Tür einschlägt, hat er die Gestalt eines Märchenprinzen angenommen: Angetan mit Rüschenhemd und engen schwarzen Hosen – die Axt als Ersatz für den Degen –, erinnert er an einen Kavalier des »galanten Zeitalters« bzw. an die drei Musketiere, für die Kampf/Eroberung (auch von Frauen) »das Leben« an sich ist. Mit seinen legendären Axthieben befreit sich Paul von Zügen fehlender »Männlichkeit« und kann so auf der »realistischen Ebene« glaubwürdig machen, daß er ein anderer geworden ist – er erobert nicht nur Paula, sondern macht sich auch das von ihr zu eigen, was ihm zur ganzheitlichen »sozialistischen Persönlichkeit« bislang fehlte.

Während die Lebendigkeit, Veränderung symbolisierenden Ansprüche Paulas in Pauls »Männlichkeit« integriert, also auch zu den Pflichten ins Rechte Maß gesetzt und damit normalisiert im Sinne von »befriedet« werden, muß die Repräsentantin der absoluten Ansprüche (verkörpert in

der tendenziell bedrohlichen, weil normsprengenden, »hexischen« Sexualität) verschwinden, damit diese Normalisierung bei den Zuschauer(inne)n nachvollzogen werden kann. Symbolisch befreit sich Paul mit Paulas Tod vom »behexenden« Zauber ihrer Lebensansprüche; er kann – geläutert – in die Alltagsrealität zurück. Paulas Tod ist in diesem Konstruktionsprozeß folgerichtig – und in dieser Hinsicht wird die »Legende von Paul und Paula« ganz »im Sinne einer jeweiligen religiösen Gemeinschaft« erzählt, d. h. sowohl als »selbstverständliche« Reproduktion von Grundmustern der symbolischen Geschlechterordnung der Moderne als auch der »sozialistischen Menschengemeinschaft«.

Mit Paulas Tod und ihrer »Objektivierung« im Bild/Foto werden ihre maßlosen Ansprüche stillgestellt, in die Erinnerung bzw. die Utopie abgeschoben. Sie werden damit einerseits entwertet bzw. auf das akzeptable Maß zurückgestutzt, andererseits sind sie in ihrer »geronnenen« (und verblassenden) Fixierung auf dem Foto (und in der Erinnerung derer, die die Legende weitererzählen) nicht gänzlich verschwunden, eventuell wieder aufrufbar, eine Erinnerung, mit der neue Ansprüche bedeutet werden können. Insofern gehen die Konstruktionsvorgänge nicht in der Umkonstruktion von Pauls »Männlichkeit« auf, es bleibt eine Ambivalenz, ein Rest, der offen bleibt für andere Deutungen.

Allerdings – so jedenfalls meine Lesart – dominiert die Umkonstruktion von Pauls »Männlichkeit« und damit die »Befriedung« von Paulas Ansprüchen in der Art und Weise, wie die Autoren des Films die Geschichte erzählen. Dies sei abschließend noch einmal in zwei Punkten zusammengefaßt: Erstens werden durch die Kombination von Arbeiterin und Kindfrau die Assoziationen wechselseitig verstärkt, die (kulturell) mit ihnen verbunden sind: Die »Natürlichkeit« der Arbeiterin, ihre fehlende Kultiviertheit und Bildung, an die sich die homologe Reihung Bildbarkeit, Entwicklung, Formung, Veränderung anschließt, wird durch das Mädchenhafte, nicht ganz ernst zu Nehmende der Kind-

frau verstärkt. Beide haben sie nicht ihre gütige, »reife«, entwickelte Form. Zweitens wird mit der (ungelernten) Arbeiterin und der damit verknüpften (kulturell tradierten) Vorstellung einer »freizügigen«, unkontrollierbaren, daher bedrohlichen Sexualität Paulas unbändiger, lustbetonter Lebensanspruch mit einer Konstruktion von »Weiblichkeit« verknüpft, deren Norm- und Grenzüberschreitungen einerseits Raum gaben für gewünschte Bilder bei den Zuschauer(inne)n, andererseits aber auch in erwünschten und wohl auch (z. T. zumindest) gewünschten Bildern wieder befriedet werden mußten. Entgegen den ideologischen Verlautbarungen und Interpretationen bleibt auch in »Die Legende von Paul und Paula« die Arbeiterin die symbolische Repräsentantin der Abweichung von der Norm, dessen, was in dieser Weise sozial nicht akzeptierbar ist und daher enteignet und in einem (toten) Bild befriedet werden muß. Sehr verallgemeinert könnte man auch sagen: Damit werden sowohl der Anspruch der Arbeiterin auf ein glückliches Leben jenseits der gesetzten (»männlichen«) Norm, als auch die Vorstellung von der »herrschenden« Arbeiterklasse im Sozialismus (die in diesem Falle durch die ungelernete Arbeiterin repräsentiert wird) ins Utopische verschoben.

Anmerkungen

1 Deutschsprachige Fassung des Vortrages anlässlich der Konferenz »The Cinema of Eastern Germany: The View from North America«, 2.-5. Oktober 1997, veranstaltet von der University of Massachusetts, Amherst; unveröff. Manuskript

2 Vgl. *Super-Illu*, Nr. 1/1996, S. 7

3 Neben Filmwissenschaftler(inne)n und Modedesigner(innen) hat sich eine kleine Gruppe von Studentinnen und Soziologinnen der Universität Potsdam unter meiner Leitung an der konzeptionellen Vorbereitung dieser Ausstellung beteiligt. Ich stütze mich in meinem Vortrag auf Ergebnisse dieser Projektarbeit. Sie wurden veröffentlicht in den »Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung«, H.1-3/1997

4 Im narrativen Kino sind die Bilder, in denen eine Geschichte

»erzählt« wird, Wunsch-Bilder in einem doppelten Sinne (vgl. Bechdolf 1992, S. 11ff.). Es sind zum einen Bilder, die vom Publikum *gewünscht* werden, weil sie Erwartungen, Gewohnheiten bestätigen und sich als Versinnbildlichung individueller Sehnsüchte, Phantasien usw. bewährt haben. Und es sind zugleich *erwünschte* Bilder in dem Sinne, daß sie in jeweils aktueller Gestalt als Vorbilder für die individuelle Sinngebung, für die Normierung individueller Wünsche fungieren. Die ideologische Wirkung erwünschter Bilder hängt davon ab, wie gewünschte und erwünschte Bilder im Film sinnlich-anschaulich miteinander verknüpft und in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden.

5 Vgl. »Die Legende von Paul und Paula«. *Neues Deutschland*, Berliner Ausgabe vom 3.3.1973

6 Richter (1976), 122

7 Blunk (1984), 18/19

8 ebd., 122

9 Vereinfachend ist die Analyse von Sander/Schlesier aus meiner Sicht vor allem deshalb, weil sie auf den Nachweis eines »allgemeinen Patriarchats« in Ost wie West konzentriert ist und weniger danach fragt, wie die Muster der modernen symbolischen Geschlechterordnung eingesetzt werden, um mit der Liebesgeschichte ein Deutungsangebot für Erfahrungen insbesondere von Zuschauer(inne)n der DDR in den siebziger Jahren zu machen.

10 In *Die Zeit* vom 29. März 1974

11 Scott (1994)

12 Aries/Duby (1992); Walkowitz (1994)

13 Scott/Tilly (1981)); Mühlberg (1986)

14 Scott (1994), 452

15 Müller (1993), 102

16 vgl. dazu auch Sander/Schlesier, a.a.O.

17 vgl. Rehan (1974), 89

18 Bd.5, 1962

19 Der »schreibende Arbeiter« war insbesondere in den 60er Jahren der Typus, der in idealer Weise die Merkmale der »sozialistischen Persönlichkeit« als Angehöriger der »herrschenden Klasse« repräsentierte.

20 vgl. Sander/Schlesier (1974), 22

Literatur

- Ariès, Ph./Duby, G. (Hg.) (1992): Geschichte des privaten Lebens, Bd. 4. Frankfurt/M
- Bechdorf, U. (1992): Wunsch-Bilder? Frauen im national-sozialistischen Unterhaltungsfilm. Tübingen: Tübinger Verein für Volkskunde e. V. (Studien & Materialein des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen Bd. 8)
- Blunk, H. (1984): Die DDR in ihren Spielfilmen. Reproduktion und Konzeption der DDR-Gesellschaft im neueren DEFA-Gegenwartsfilm. München
- Mühlberg, D. (Hg.) (1986): Proletariat, Kultur und Lebensweise im 19. Jahrhundert. Leipzig
- Müller, U. (1993): Sexualität, Organisation und Kontrolle. In: Transformationen im Geschlechterverhältnis. Beiträge zur industriellen und gesellschaftlichen Entwicklung, hg. v. B. Aulenbacher u. M. Goldmann. Frankfurt/M./New York
- Rehan, R. (1974): Die Domröse. In: Prisma. Kino- und Fernseh Almanach 5, hg. v. H. Knietzsch. Berlin
- Richter, E. (1976): Alltag und Geschichte in DEFA-Gegenwartsfilmen der siebziger Jahre. In: Filmwissenschaftliche Beiträge H. 1
- Sander, H./Schlesier, R. (1974): Die Legende von Paul und Paula. Eine frauenverachtende Schnulze aus der DDR. In: Frauen und Film H.2
- Scott, J./Tilly, L. A. (1981): Familienökonomie und Industrialisierung in Europa. In: Listen der Ohnmacht. Zur Sozialgeschichte weiblicher Widerstandsformen, hg. v. C. Honegger u. B. Heintz. Frankfurt/M.
- Scott, J. (1994): Die Arbeiterin. In: Geschichte der Frauen Bd. 5: 19. Jahrhundert, hg. v. D. Duby u. M. Perrot. Frankfurt/M. - New York
- Walkowitz, J. R. (1994): Gefährliche Formen der Sexualität. In: Geschichte der Frauen Bd. 5: 19. Jahrhundert, hg. V. D. Duby und M. Perrot. Frankfurt/M. - New York