GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

»Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« - Wie über die ‘Weiblichkeit’ einer Arbeiterin der „sozialistische Mensch“ konstruiert wird : Analyse des Films »Die Legende von Paul und Paula«

Dölling, Irene

1997

https://doi.org/10.25595/50

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dölling, Irene: *»Wir alle lieben Paula, aber uns liegt an Paul« - Wie über die ‘Weiblichkeit’ einer Arbeiterin der „sozialistische Mensch“ konstruiert wird : Analyse des Films »Die Legende von Paul und Paula«*, in: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 1 (1997) Nr: 2, 73-109. DOI: https://doi.org/10.25595/50.

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 II: Arbeiterin

»Bitterer Honig«

(mit Rita Tushingham, GB 1962)

»Die Legende von Paul und Paula«

(mit Angelica Domröse, DDR 1973)

1. JAHRGANG HEFT NR. 2/1997

2. verbesserte Auflage Februar 1998

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Herausgeber:	Professur für Frauenforschung an der Universität Potsdam
Layout:	Markus Wicke
Druck:	ZA/Audiovisuelles Zentrum der Universität Potsdam
Erscheinungsort:	Potsdam
Auflage:	2. verbesserte Auflage Februar 1998
ISSN:	1433-7444
Preis:	5,- DM

Zu beziehen über:

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

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Inhalt Heft 2/1997 (1. Jahrgang)

Filmfrauen - Zeitzeichen

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

Band II: Arbeiterin

Inhalt

Irene Dölling

Editorial 5

Literatur 14

Susan Geißler

England im Aufbruch 15

I. Einleitung 15

II. Die politische Situation 16

III. Arbeit und Arbeiterklasse 17

a) Der Arbeitsmarkt 17

b) Die Frauenerwerbstätigkeit 17

c) Die Arbeiterklasse 18

IV. Die soziale Situation 19

a) Der Wohlfahrtsstaat 19

b) Die Wohnverhältnisse 21

c) Wohlstand im Alltag 23

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

Juliane Rödel

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

Irene Dölling

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

Einleitung 73

Teil I 77

1. Rekonstruktion und Bedeutungsebenen der Filmhandlung 77

Inhaltswiedergabe 77

Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation 79

2. Exkurs: Die DDR Anfang der Siebziger 83

3. Figurenensemble 89

Teil II 100

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

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

Literatur 108

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

Analyse des Films »Die Legende von Paul und Paula«

Irene Dölling

Einleitung

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

Teil I

1. Rekonstruktion und Bedeutungsebenen der Filmhandlung

Inhaltswiedergabe

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

[11] Ebenda.

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

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

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

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

Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation

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

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

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

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

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

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

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

Der Film verknüpft folgende Erzählstränge bzw. Bedeutungsebenen miteinander:

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

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

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

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

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

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

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

---

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

[15] In: „Die Zeit" vom 29. März 1974

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

2. Exkurs: Die DDR Anfang der Siebziger

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

3. Figurenensemble

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

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

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

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

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

Paula

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

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

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

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

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

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

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

Paul

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

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

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

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

Ines

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

Reifensaft

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

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

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

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

Collie

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

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

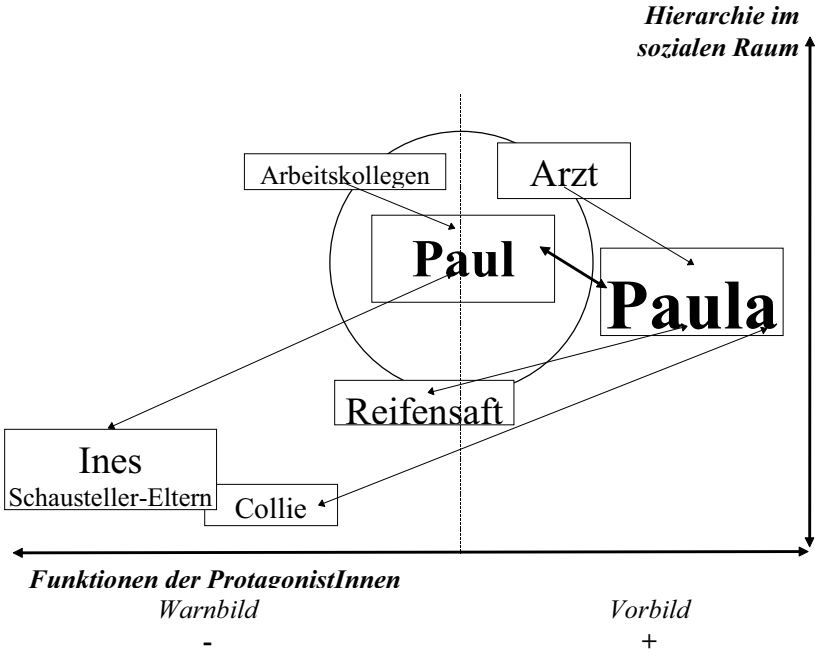
Der Professor

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

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

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

Beziehungsschema:



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

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

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

Teil II

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

Literatur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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