

Mila Ganeva

## Trümmer, Kitsch und Wirklichkeit: Martina (1949) und das Ende der langen „Stunde Null“

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/21303>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ganeva, Mila: Trümmer, Kitsch und Wirklichkeit: Martina (1949) und das Ende der langen „Stunde Null“. In: *Filmblatt*. Filmblatt 46/47, Jg. 16 (2011), Nr. 2, S. 95–104. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/21303>.

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

**Mila Ganeva**

## **Trümmer, Kitsch und Wirklichkeit**

### **MARTINA (1949) und das Ende der langen „Stunde Null“**

**Wiederentdeckt 158, 4. Juni 2010**

Anfang September 1948 erschien in vielen Zeitungen der westlichen Besatzungszonen die folgende Anzeige: „Mädchen Martina als Hauptdarstellerin in einem kommenden Berlin-Film gesucht. Alter 18 Jahre, Hauptbedingung: Gefallener Engel [...] im Guten wie im Schlechten.“<sup>1</sup> Angeblich meldeten sich daraufhin sofort Hunderte von Bewerberinnen. Nicht nur junge Schauspielerinnen, sondern Mädchen aus allen Berufsschichten: „Sekretärinnen, Verkäuferinnen, Studentinnen, Kellnerinnen, Friseurinnen und Modistinnen“.<sup>2</sup> Ihnen musste es einfach erscheinen, ein Berliner Mädchen aus der Gegenwart darzustellen, das zuerst auf die schiefe Bahn abzurutschen droht, bevor es dann doch noch den guten, geraden Weg findet. In der Hoffnung, selbst „ein Talent wie Hildegard Knief“ zu sein, füllten die Bewerberinnen einen Fragebogen aus, ließen ein schönes Portrait-Foto von sich machen und schickten das alles an die Comedia-Filmgesellschaft in der Meinekestraße, die nur einen Steinwurf vom Kürfürstendamm entfernt lag.<sup>3</sup> Im Glücksfall, so hieß es, sollten die Fotos einiger Bewerberinnen in den Zeitungen unter der Schlagzeile „Wer wird Martina?“ veröffentlicht werden, zum Beispiel im *Illustrierten Telegraph*, in dem ein doppelseitiger Bericht mit über zwei Dutzend Fotos potenzieller Martinas erschien. So würden die jungen Frauen wenigstens ihre 15 Minuten Ruhm bekommen.<sup>4</sup>

Die Rolle der Martina wurde am Ende der 17-jährigen Jeanette Schultze gegeben. Cornell Borchers übernahm die Rolle von Martinas Schwester Irene, der Ärztin. Für die beiden angehenden Schauspielerinnen Schultze und Borchers war das jeweils die zweite Filmrolle ihrer Laufbahn. Ein paar Monate früher hatte sie der Regisseur Arthur Maria Rabenalt, der dafür bekannt war, Nachwuchstalente zu entdecken und unterstützen, schon für seinen Film ANONYME

<sup>1</sup> Zitiert nach *Lilith*, Nr. 2, Januar 1949.

<sup>2</sup> Wer wird Martina? In: *Illustrierter Telegraph*, Nr. 40, 7.10.1948, S. 6.

<sup>3</sup> *Lilith*, Nr. 2, Januar 1949, S. 3. „Comedia“ war eine von Heinz Rühmann und Alf Teichs 1947 gegründete Filmfirma, die 1950 nach sechs bis sieben Filmproduktionen in Konkurs ging. Siehe Johannes Kamps: *Heinz Rühmann und die Comedia. Eine Spurensuche*. Frankfurt am Main 2002.

<sup>4</sup> Wer wird Martina? In: *Illustrierter Telegraph*, Nr. 40, 7.10.1948, S. 7.

BRIEFE (1948) engagiert. Diesen zwei Frauen also gehören die photogenen Gesichter, die wir im Film MARTINA oft in raffiniert ausgeleuchteten Großaufnahmen sehen, direkt oder im Spiegel reflektiert, immer perfekt geschminkt und ausdrucksvoll.

Auch während der Dreharbeiten im März 1949, die vorwiegend in den Ateliers der Berliner Tempelhofstudios stattfanden (worin einige Kritiken eine Schwäche sahen), sorgte der Film für Aufsehen in der Presse.<sup>5</sup> Die wenigen Außenaufnahmen am Anfang des Films wurden dagegen vor dem Schöneberger Rathauseingang gefilmt, unweit von den Verkaufständen des Wochenmarktes. Auch daraus machte Rabenalt ein Medienereignis. In der Woche vor den Dreharbeiten forderte er die Schöneberger Hausfrauen in den Berliner Tageszeitungen auf, als unbezahlte Komparsen im Film MARTINA mitzuspielen.<sup>6</sup>

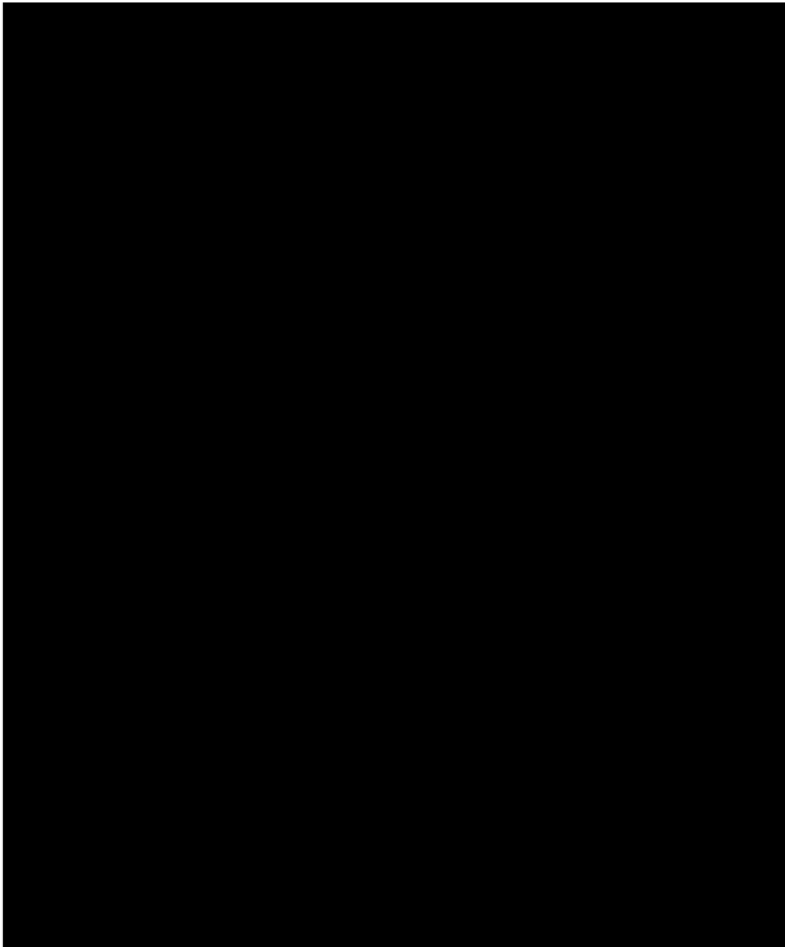
**Das Klischee vom „Fräulein“.** Die ungewöhnlichen Publicity-Aktionen für den Film noch in der Produktionsphase konnten jedoch seinen Erfolg nicht garantieren. Das Publikum und die Kritik waren nach der Uraufführung im August 1949 in ihren Reaktionen gespalten. Einerseits reagierte man positiv und sah im Film ein wirkliches Zeitdokument, das am Beispiel der Titelfigur das Schicksal vieler junger Frauen der Nachkriegszeit einfühlsam und vorurteilslos darstellte.<sup>7</sup> MARTINA wurde von vielen als mutiger Versuch betrachtet, junge Frauen von dem Stigma zu befreien, das mit der Bezeichnung als „Fräulein“, „Ami-Flittchen“ oder „Veronika“ einherging. Denn diese abwertenden Beinamen gab man damals jungen deutschen Frauen, die Beziehungen mit amerikanischen Soldaten pflegten. Mit dem kulturellen Stereotyp des „Fräuleins“ verbanden sich Jugendlichkeit, eine artifizielle Weiblichkeit anstelle einer „natürlichen“ Weiblichkeit, eine starke Konsumorientierung und Promiskuität. Im damaligen Kontext bildete das „Fräulein“ mit solchen negativen Eigenschaften ein Gegenbild zur respektierten Figur der „Trümmerfrau“.<sup>8</sup> Martina ist aber nur scheinbar ein „Fräulein“. Ihre Geschichte weicht gewissermaßen von der Schablone ab. Der Film präsentiert das junge Mädchen als ein unwilliges

<sup>5</sup> Ich bin Frank Noack dankbar, dass er mir seinen unveröffentlichten Aufsatz über Rabenalts Karriere zur Verfügung gestellt und seine Einsichten zu MARTINA mit mir geteilt hat.

<sup>6</sup> Die Hausfrauen spielen die Komparsen: Die Kamera zwischen Trockenkartoffeln und Mohrrüben. In: *Der Abend* (Berlin), 5.3.1949.

<sup>7</sup> Siehe zum Beispiel: Das „Fräulein“ ist noch einmal davongekommen. In: *Neue Zeit*, 23.8.1949; MARTINA – Ein Gegenwartsfilm im Hans-Sachs-Filmtheater. In: *Nürnberger Nachrichten*, 17.8.1949; Wolfgang Parth: MARTINA. In: *Sie: die Wochenzeitung für Frauenrecht und Menschenrecht* (Berlin), 26.8.1949, S. 11. In Wien wurde der Film besonders freundlich begrüßt. Er zählte zum „Interessantesten, was die deutsche Produktion nach dem Kriege hervorgebracht hat.“ MARTINA. In: *Wiener Filmzeitung*, 2.9.1949.

<sup>8</sup> Vgl. Annette Brauerhoch: *Fräuleins und GIs. Geschichte und Filmgeschichte*. Frankfurt am Main 2006.



Die Verwandlung: Mit Hilfe von Rasierer, Schere, Modejournal und kritisch beäugt von ihrer Schwester (Cornell Borchers) wird aus der Ausreißerin Martina (Jeanette Schultze) eine Dame und aus einem alten Kleid ein Blickfang.

Opfer tragischer Umstände und sensationeller Mediendarstellungen, gegen die sich Martina wehrt, um schließlich ihren eigenen Weg im Nachkriegsdeutschland zu finden.

Von der Hauptfigur Martina Riess wird gesagt, sie habe mit sechzehn die Eltern in den Bombenangriffen verloren, im Wirrwarr des Krieges den Kontakt zu ihrer Schwester Irene abgebrochen und sei Flakhelferin geworden. Sie bil-

det sich ein, sie habe den Mann, der sie bei Kriegsende vergewaltigen wollte, umgebracht und macht sich deswegen Vorwürfe. Nach dem Zusammenbruch Deutschlands verdrängt sie ihre traumatischen Erfahrungen und verleugnet ihre wahre Identität. Sie nennt sich jetzt Ernestine Kusczynski, kurz Tinny, und nimmt in Kauf, dass die Behörden in Nachkriegsdeutschland sie für die Geliebte eines amerikanischen GI, für eines der sogenannten Ami-Flittchen halten, obwohl sie keines ist. Tatsächlich will Martina dadurch nur ihre Verstrickung in die „Ruinen-Kriminalität“ der Nachkriegszeit, das heißt in das Milieu der Berliner Schwarzmarkthändler und Zuhälter, verbergen.<sup>9</sup> Martinas Freund heißt eigentlich nicht Johnny (wie angenommen), sondern Donny; er ist kein Amerikaner, sondern ein Deutscher, der sie für seine dunklen kriminellen Geschäfte ausnützt.

**Das Elend mit den Zeitfilmen.** Scharf kritisiert wurde an der Martina-Geschichte, dass sie übertrieben, unrealistisch und kitschig sei.<sup>10</sup> Die Kritiker wünschten sich „etwas weniger Lehreifer und weniger aufklärerische Bemühung.“<sup>11</sup> Obwohl Rabenalt für seine routinierte Regie und Albert Benitz für seine spektakuläre Kameraarbeit gelobt wurden, waren viele Kritiker mit dem Drehbuch und den didaktisch klingenden Dialogen nicht zufrieden. Einem besonders harschen Urteil im *Vorwärts* zufolge war der Film „eine in Gesprächsform gekleidete, gelehrt und belehrend sein wollende Abhandlung.“<sup>12</sup>

Die negativsten Urteile über MARTINA stammten meistens aus der Ost-Berliner Presse, und man darf wohl dahinter im Jahr 1949 – also mitten im Kalten Krieg – auch eine ideologische Voreingenommenheit erblicken. Das allererste, was die Ost-Berliner Kritiker im Film sahen und was sie bestimmt irritierte, war ein runder Stempel, der in der Mitte einen Bären zeigt, der die Ketten um sich herum gesprengt hat. Um den Bär herum steht geschrieben: „Hergestellt im blockierten Berlin“. Damit weist der Film gleich auf seine zum Teil schwierigen Produktionsumstände hin, nämlich Stromsperrern und Materialmangel während der Blockade.<sup>13</sup>

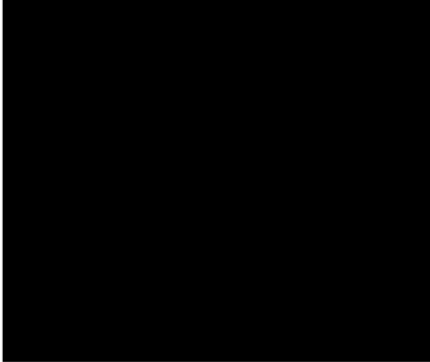
<sup>9</sup> Jochen Bölsche und Per Hinrichs: Muckefuck und Eichelsuppe. Leben in Trümmern. In: *Der Spiegel special* (Die 50er Jahre: Vom Trümmerland zum Wirtschaftswunder), Nr. 1, 21.2.2006, 34–39.

<sup>10</sup> Am negativsten hat sich der im Ostberlin tätige Kritiker Hans Ulrich Eylau geäußert in: Martina und kein Ende. Eine betrübliche Filmbilanz. In: *Die Tägliche Rundschau*, 30.9.1949.

<sup>11</sup> *Der Tagesspiegel*, 23.8.1949.

<sup>12</sup> N.P.: Schnellfabrikat MARTINA. In: *Vorwärts*, 21.8.1949.

<sup>13</sup> Zu den Produktionsverhältnissen des Films während der Blockade, vgl. G.W.W.: Die beiden Schwestern. Neue Gesichter im MARTINA-Film. In: *Der Jugend-Telegraf* (Berlin), 18.3.1949. Mit Ausnahme dieses Bären-Bildes gibt es im Film aber keine deutlichen Hinweise auf die Blockade und den Ost-West-Konflikt.



Aus dem Vorspann

Was heute beim Lesen der Zeitungen und Rezensionen aus dem Jahr 1949 gleich auffällt, ist der Überdruß mit der Nachkriegsproblematik. Filme, die auf die Zeitumstände Bezug nahmen, hatten damals grundsätzliche Schwierigkeiten beim Publikum. Man nannte solche Zeitfilme direkte oder indirekte „Trümmerfilme“, und mit diesem vom Publikum selbst geprägten Begriff sprach man schon

ein Verdikt aus. Die Kinobesucher, sowohl im Westen als auch im Osten, hatten ein starkes Bedürfnis danach, die Trümmer zu vergessen, die ihr Lebensumfeld weiterhin prägten. Sie wollten stattdessen Unterhaltung und Ablenkung vom Alltagseindringlichen, nicht eine „Verdopplung auf der Leinwand“.<sup>14</sup> Das erklärt einige der negativen Reaktionen auf *MARTINA*. In seiner 1950 erschienenen selbstreflexiven Studie zur Filmkunst versuchte der Regisseur Rabenalt, die Gründe für den verhältnismäßig geringen Erfolg dieses sowie anderer Zeitfilme zu erklären: „Die Tragiken und Komiken unseres heutigen Daseins brennen uns aber so intensiv auf der Epidermis, dass wir nicht in der Lage sind, sie mir kühler Distanziertheit nachzuerleben, und uns von ihnen erschüttern oder erheitern zu lassen. Das ist das Elend unserer Zeitfilme [...]. Bei *MARTINA* wurden jene Handlungsmomente als am unwahrscheinlichsten angegriffen, die tatsächlich erlebte Fakten waren.“<sup>15</sup>

Dem heutigen Betrachter fehlt die Distanz der Zeit wohl nicht. Aus unserer Perspektive können wir die „tatsächlich erlebten Fakten“ der Nachkriegszeit erkunden, die kontroverse Bedeutung dieses Films in seinem historischen Kontext leichter erkennen und seinen unbestrittenen Reiz ohne Schuldgefühle genießen. So gesehen ist *MARTINA* ein wirklich fernliegendes, zum Teil auch exotisches „Zeitdokument“. Obwohl Trümmer und „ikonische“ Orte Berlins nicht zu sehen sind, geht es doch um einen der wenigen Filme, die im blockierten West-Berlin gedreht wurden und im August 1949 zu einem Zeitpunkt in die Kinos kam, zu dem schon zwei Währungen, zwei Wirtschaftssysteme und zwei

<sup>14</sup> Vgl. Thomas Brandlmeier: Zeitfilm und Eskapismus. Über das deutsche Nachkriegskino. In: *Filmgeschichte* Nr. 16/17 (2002), S. 102 f.

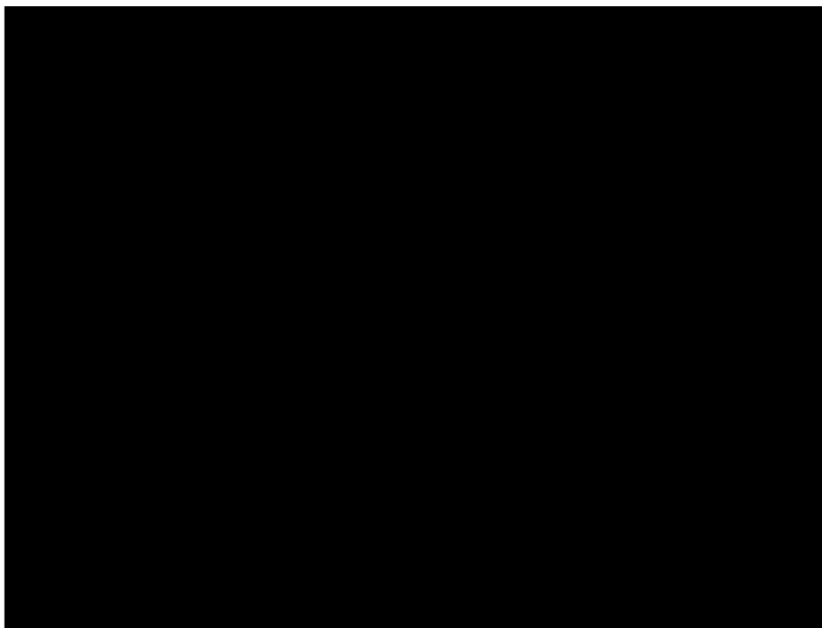
<sup>15</sup> Arthur Maria Rabenalt: *Die verhinderte Filmkunst. Über die Ursachen der künstlerischen Krise des deutschen Nachkriegsfilms*. München 1950, S. 25.

deutsche Staaten *de facto* existierten: Die Bundesrepublik gab es seit Mai und die DDR offiziell seit Oktober 1949. Der Kalte Krieg bestimmte das globale politische Klima, und von nun an schlugen die zwei Staaten und zwei nationalen Filmproduktionen des Ostens und des Westens ihre eigenen, getrennten Wege ein. Die lange „Stunde Null“ war zu einem Ende gekommen.

**Der erste und der letzte Nachkriegsfilm.** In diesem Sinne ist *MARTINA* vor allem als ein Übergangsfilm wichtig, der sich inhaltlich und stilistisch langsam von den Produktionen der unmittelbaren Nachkriegsjahre und der Trümmerästhetik verabschiedet und schon auf die 1950er Jahre vorausschaut. Überraschend ist, wie sehr *MARTINA* dem ersten Trümmerfilm vom 1946, Wolfgang Staudtes *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, immer noch nahe steht und dennoch einen Schlusstrich unter der gemeinsamen Nachkriegsproblematik zieht. Einige Hinweise auf Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen dem bekannten und viel erforschten *ersten* Nachkriegsfilm, *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS*, und dem *letzten*, nun wiederzuentdeckenden Nachkriegsfilm, *MARTINA*, mögen dessen filmhistorische Signifikanz verdeutlichen.

Merkwürdigerweise verkörpert die Protagonistin Martina Elemente ihrer beiden Kino-Vorgänger im Staudte-Film, also ebenso Elemente der weiblichen Figur Susanne Wallner (Hildegard Knef) wie der männlichen Figur Hans Mertens (Wilhelm Borchert). In beiden Filmen geht es um die Überwindung eines am eigenen Leibe erlebten Traumas aus der Kriegszeit. In dieser Hinsicht ist Martina eher Hans Mertens ähnlich. Der ehemalige Wehrmachtsoffizier Mertens und die ehemalige Flakhelferin Martina bewegen sich gleicherweise auf Umwegen, sie verdrängen die Vergangenheit im kriminellen Milieu der Schieber und Gauner und rebellieren stürmisch gegen eine bürgerliche Ordnung, die nach Kriegsende wieder Oberhand gewinnt. Nur in traumhaften Zuständen, etwa wenn sie bewusstlos in einem Krankenhaus liegen, wird ihre Vergangenheit lebendig. Die Frau Martina aber ist im Gegensatz zum Mann Mertens am Ende des Films vollständig geheilt. Ihre Heilung erfolgt sowohl im klinischen Sinne durch die Intervention ihrer Schwester, der psychoanalytisch geschulten Nervenärztin Irene, als auch im übertragenen Sinne durch die feste Beziehung zu dem liebenden Pressefotografen Volker aus Schweden (Siegmar Schneider). Für Mertens bleiben dagegen viele Fragen der Zukunft offen.

Wie Susanne Wallner in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* findet Martina auch durch ihre künstlerische Betätigung Anschluss an die Normalität, durch ihre Zeichnungen, die oft am Rande des Geschehens zu sehen sind. Nachdem sie ihre zertrümmerte Wohnung aufgeräumt hat, richtet sich Susanne Wallner als erstes einen Arbeitsplatz ein, an dem sie eifrig und professionell im weißen Kittel zeichnet. Wie sehr sich die Zeiten zwischen Staudtes und Rabenalts Film aber geändert haben, verdeutlicht folgender Kontrast: Während Susanne 1946 an einem Plakat mit dem Motto „Rettet die Kinder“ arbeitet und offensichtlich politisch-idealistischen, zeitbedingten Zwecken dient, haben Martinas Zeich-



Martina übt das fotogene Rauchen

nungen und Karikaturen 1949 einen eher apolitischen Charakter. Mit der Hilfe ihres neuen Freundes, des schwedischen Bildreporters, verkauft sie diese einer Zeitung und verdient damit ihr erstes Geld.

**Mode als Thema.** Am meisten ähnelt Martina ihrer filmischen Vorgängerin Susanne Wallner aber, wenn wir uns die erstaunliche Eleganz der beiden Figuren ansehen. Die gleiche Kostümdesignerin, Gertraud Recke, hat die Toiletten für MARTINA wie für DIE MÖRDER SIND UNTER UNS entworfen. Von Recke stammen auch die „stilechten“ Kostüme für andere Trümmerfilme wie der DEFA-Produktion STRASSENBEKANNSCHAFT (1948) von Peter Pewas, die um eine Martina-ähnliche Rebellin, die unangepasste und lebenshungrige Erika (Gisela Trowe), kreist.<sup>16</sup> Schon im Staudte-Film bewunderte man neben dem frischen, makellosen,

<sup>16</sup> Horst Axtmann: Martina. In: *Illustrierte Filmwoche*, 23.7.1949. Gertrud (Gertraud) Recke werden zwischen 1942 und 1955 knapp eine Dutzend Filme zugeschrieben, für die sie die Kostüme entworfen hat, darunter EHE IM SCHATTEN (D-Ost 1947, R: Kurt Maetzig), 1-2-3 CORONA (D-Ost 1948, R: Hans Müller) und zwei weitere Comedia-Filme, BERLINER BALLADE (D-West 1948, R: Robert A. Stemmler) und 0 UHR 15 ZIMMER 9 (BRD 1949, R: Arthur Maria Rabenalt). Neben Irmgard Becker-Schulte (GROSSSTADTMELODIE, FILM OHNE TITEL, ZWISCHEN GESTERN



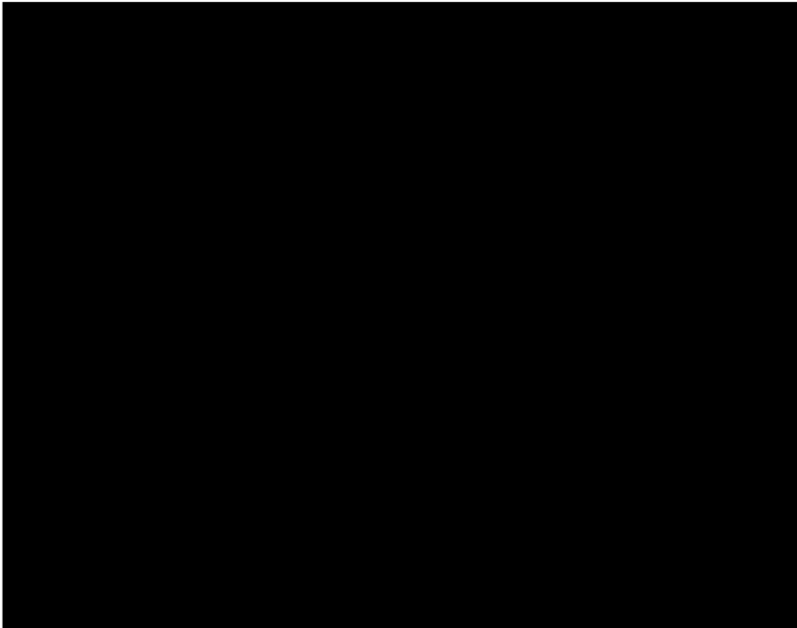
perfekt geschminkten Gesicht der blonden Knief auch deren geschmackvolle Kleider – einen hellen Regenmantel, einen weißen Arbeitskittel, verschiedene elegante gebügelte Outfits –, die im starken Gegensatz zu den sie umgebenden Ruinen und dem allgemeinen Alltagselend standen. In MARTINA wird dieser Trend konsequent fortgesetzt und auf den neuesten Stand gebracht, was den Kritiker Wolfdietrich Schnurre irritierte und zu der bissigen Bemerkung veranlasste, die Damen im Film trügen „ausgezeichnet geschneiderte Garderoben, die ganze Modejournale aufwiegen.“<sup>17</sup> Die im Film aus der Blockade-Zeit vorgestellte Mode ist nicht bloß ein wichtiges Accessoire des Filmschauspiels, sondern sie wird auch als Thema eingeführt, das trotz Zerstörung, Traumatisierung und Hunger offensichtlich relevant für das weibliche Publikum im Nachkriegs-Berlin war. Besonders deutlich zeigt das der Aufschwung der Modepresse in Berlin, der kurz nach Kriegsende einsetzte. Schon gegen Ende 1945 wurden neue Modejournale wie *Berlins Modenblatt* und *Chic* mit Lizenzen aller drei Besatzungsmächte gegründet und alte Journale wie *Elegante Welt* wieder ins Leben gerufen. Ein halbes Dutzend neuer illustrierte Wochenzeitungen – von *Illustrierter Telegraf*, *Heute*, *Neue Berliner Illustrierte* bis *sie*, *Für Dich* und *Lilith* – widmete einen Großteil ihrer Ausgaben der Modeberichterstattung, die auch ein beliebtes Thema von Wochenschauen in West- und Ostdeutschland wurde.<sup>18</sup>

Martina ist nicht nur immer auffallend modisch gekleidet, sie demonstriert auch ein ausgesprochenes Interesse für alles, was – zumindest in West-Berlin – den modernen Zeitgeist verkörpert: Sie liest gern amerikanische Magazine, raucht *Chesterfield* Zigaretten, hört gern Jazz. Dadurch unterscheidet sie sich von den Menschen in ihrer Umgebung. In einer Szene spielt sie uns auf der Leinwand genau vor, wie man sich in der gut bürgerlich eingerichteten Wohnung ihrer Schwester modern gibt: In der Szene vor der Weihnachtsfeier verfolgen wir, wie sich Martina mit Hilfe einer Schere und eines Modejournals, das aufgeschlagen vor ihr liegt und aus dem sie ihre Inspiration schöpft, aus einem altmodischen Kleid ihrer Schwester im Nu ein neues, modisches Outfit schneidert. Damit verwandelt sich Martina ganz im Geiste von Christian Diors „New

UND MORGEN) scheint sie eine der bedeutendsten Kostümdesignerinnen der 1940er Jahre gewesen zu sein. Es liegen leider keine weiteren Angaben über ihre weitere Karriere vor.

<sup>17</sup> Wolfdietrich Schnurre: Martina Marlitt. In: *Die Welt am Sonntag*, 21.8.1949. Auf ähnliche Weise hatte Schnurre 1946 die Vorführung modischer Kostüme in *DIE MÖRDER SIND UNTER UNS* kritisiert: Man habe „nach jahrelanger KZ-Haft nicht drei oder vier gebügelte Garderoben im Schrank“. In: *Deutsche Rundschau*, Nr. 8, November 1946. Zitiert nach *Wolfdietrich Schnurre. Kritiker*. Hg. von Jörg Becker, Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München 2010, S. 104.

<sup>18</sup> Vgl. Uta Schwarz: Der blockübergreifende Charme dokumentarischer Bilder: Tradition, Ideologie und Geschlecht in der Repräsentationsordnung der bundesdeutschen und der DDR-Wochenschau der 1950er Jahre. In: Thomas Lindenberger (Hg.): *Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen*. Köln 2006, S. 203–234.



Martina im Trenchcoat vor Gericht

Look“, der seit 1947 in Europa, einschließlich der westlichen Teile Deutschlands, triumphierte.<sup>19</sup> In diesem mit narzisstischem Genuss vorgeführten und auf die Spitze getriebenen Schauspiel vor dem Spiegel kam der Trümmerfilm wirklich zu seinem Ende, und ein westdeutscher Zuschauer konnte vergnügt dem Modebewusstsein und der materiellen Sorgenlosigkeit entgegensehen, die ihn im Kino der 1950er Jahre erwarteten.

Der mondäne Glanz der beiden Starlets – Jeanette Schulze und Cornell Borchers – ist nach MARTINA und ein paar weiteren Filmen sehr schnell verblasst. Auch das vielseitige und durchaus eigenwillige Filmschaffen des Regisseurs Arthur Maria Rabenalt in den Jahren 1947–1949 ist in Vergangenheit geraten. Dabei handelt sich um immerhin sieben Filme der verschiedensten Genres, die er für die DEFA und Firmen in Westdeutschland drehte: Zeitfilme, leichte Komödien, Kostümdramen und psychologische Thriller. Der Übergangsfilm MARTINA stellt in dieser Gruppe gleichwohl eine wichtige Ausnahme dar, indem er mit fast taktiller Unmittelbarkeit den Geist des kurzen historischen Augen-

<sup>19</sup> Vgl. Berliner Mode trotz Blockade. In: *Sie: die Wochenzeitung für Frauenrecht und Menschenrecht* (Berlin), 20.3.1949, S. 11; Moderevolution des Jahres 1947: Diors „New Look“. in: *Heute*, Nr. 42, 1947.

blicks vor dem Ende der Berliner Blockade und am Vorabend der eigentlichen Trennung der beiden deutschen Staaten wiedergibt. MARTINA ist wirklich eine filmhistorische Wiederentdeckung, die die Schaulust reizt und Unterhaltung bietet.

**MARTINA (BRD 1949)**

**Regie:** Arthur Maria Rabenalt / **Produktion:** Comedia-Filmgesellschaft mbH, München-Geiseltal und Berlin / **Produzenten:** Heinz Rühmann, Alf Teichs / **Drehbuch:** Grete Illing unter Mitarbeit von Werner Illing, Otto Bernhard Wendler / **Kamera:** Albert Benitz / **Bauten:** Willi A. Herrmann, Gabriel Pellon / **Kostüme:** Gertrud Recke / **Musik:** Werner Eisbrenner / **Erstverleih:** Schorch-Filmgesellschaft mbH, München

**Darsteller:** Jeanette Schultze, Cornell Borchers, Siegmund Schneider, Albert Hehn, Werner Hinz, Dieter Angermann, Kurt Vespermann, Arno Paulsen, Margarete Kupfer, Alfred Beiler, Herbert von Boxberger, Antonie Jaeckel

**Zensur:** Alliierte Militärzensur, Juli 1949, 2664 Meter, 97 Minuten

**Berliner Erstaufführung:** 19. August 1949, Berlin (West)

**Kopie:** Bundesarchiv-Filmarchiv, sw, 35 mm, 2440 Meter, 90 Minuten