media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Lutz Haucke

Maskerade der Weiblichkeit. Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt über Diven, Stars, Antistars und Newcomer

1999

https://doi.org/10.25969/mediarep/14191

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Haucke, Lutz: Maskerade der Weiblichkeit. Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt über Diven, Stars, Antistars und Newcomer. In: Heinz-B. Heller, Karl Prümm, Birgit Peulings (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspielen - Darstellen - Erscheinen.* Schüren 1999 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft (GFF) 7), S. 151–181. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/14191.

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Lutz Haucke

Maskerade der Weiblichkeit.

Überlegungen zu einem Ausstellungsprojekt über Diven, Stars, Antistars und Newcomer

I. *Diva, Arbeiterin, Girly* – ein Projekt

Im folgenden wird eine Konzeption vorgestellt, die 1995/96 für ein Ausstellungsprojekt des Filmmuseums Potsdam *Diva, Arbeiterin, Girly. Frauenbilder – Zeitzeichen* in einem Seminar mit Studenten der Theaterwissenschaft (Humboldt-Universität Berlin) erarbeitet wurde. Wir ließen uns nicht von amerikanischen (Mary Ann Doane[1]) und französischen (Luce Irigaray[2]) feministischen Maskeraden-Theoremen leiten, sondern hinterfragten die Leistungsfähigkeit eines ideologiekritischen Ansatzes. Die kulturelle Kontextualisierung im Sinne der Cultural Studies wurde anstelle eines chronologischen Vorgehens in den Mittelpunkt gerückt. Schwerpunkte der Analyse – ausgehend vom ideologiekritisch verstandenen Maskeradentheorem – waren die medial konstruierten Imagerollen der Stars und die Historizität des jeweiligen Diven- bzw. Startypus. Die Materialsammlung durch die Studenten konzentrierte sich auf Schwerpunkte, die mit Blick auf mögliche Materialpräsentationen in der Ausstellung angegangen wurden:

---

1 Doane, Mary Ann: Film und Maskerade: Zur Theorie des weiblichen Zuschauers. In: Frauen und Film 1985, Heft 38, S.4-17. Mary Ann Doane leitet den Maskeradenbegriff aus einer Bestimmung von Merkmalen der Weiblichkeit ab, als da sind: die Nähe zum Körper und der Widerspruch zwischen dem Abbau von Distanzen und Überidentifikationen. Indem die Frau im Bewußtsein ihres Körpers und dessen Begehrtheit durch den Mann den Körper als Maske einsetzt, bricht sie ihre Identität auf und operiert mit Maskeraden der Weiblichkeit. Dieses Operieren mit den Konnotationen der Weiblichkeit durch Männer kann zur Folge haben, daß Männlichkeitssymbolik (Krawatten, Anzüge, Hosen etc.) zur Maskierung des weiblichen Körpers genutzt wird – gegen die dominierende männliche Inbesitznahme des Stars, der Diva. Die feministische Blicktheorie, die von geschlechtsspezifischen Blickszenarien ausgeht, betont, daß die männliche Besetzung der Kinoleinwand eine Zensurierung bedinge. Vgl. zum feministischen Maskeradenbegriff auch: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/Main: 1994.

2 Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist .Berlin 1979.

„Mode als Körperinszenierung – Phänomene des kulturellen Wandels"; „Inszenierungen der Kamera: von Plansequenz bis Großaufnahme"; „Licht und Weiblichkeit", „Männliche und weibliche Blickstrategien", „Gänge und Schritte"; „Triumphzug, Auto, Flugzeug, Panzer als Attribute der Weiblichkeit?"; „Maskeraden weiblicher Fetischisierung", „Maskeraden und soziale Authentie".

Die entscheidenden Parameter – die Schauspielerinnen und die Werke und das Thema – wurden vom Filmmuseum Potsdam (Direktion: Bärbel Dalichow) vorgegeben. Die Auswahl beschränkte sich auf: Zarah Leander in *Die große Liebe* (1942), Elizabeth Taylor in *Cleopatra* (1964), Rita Tushingham in *Bitterer Honig* (1961), Angelica Domröse in *Paul und Paula* (1973), Maria Schrader in *Burning Life* (1994), Lori Petty in *Tank Girl* (1994).

In ersten konzeptionellen Gesprächen wurden für die Ausstellung folgende Gesichtspunkte mit dem Filmmuseum Potsdam vereinbart:

(1) Die Ausstellung soll Vergleiche ermöglichen im Rahmen des Themas: *Diva – Arbeiterin – Girly. Frauenbilder – Zeitzeichen*. Es ist das Anliegen, den kulturellen Wandel von Imagerollen und Weiblichkeitskonventionen aus der Fokussierung auf Schauspielerinnen und ihre Rollen zu verdeutlichen. Studien zu den ausgewählten Filmen werden deshalb in Auftrag gegeben an eine Gruppe Soziologie-StudentenInnen unter der Leitung der Geschlechtersoziologin Prof. Dr. Irene Dölling (Universität Potsdam) und eine Gruppe Theaterwissenschaftler-StudentenInnen unter der Leitung von Dr. sc. Lutz Haucke (Humboldt-Universität Berlin).
(2) Eine Ironisierung des Divenkultes soll durch Divenkostüme der Modedesignklasse von Frau Prof. Eva Mücke (Hochschule der Bildenden Kunst, Berlin-Weißensee) realisiert werden. Für die Garderoben-und Kleiderentwürfe gilt, daß eine Auseinandersetzung mit den Moden, die die ausgewählten Schauspielerinnen in den ausgewählten Spielfilmen präsentieren, aus heutiger Sicht erfolgt (die Verwendung moderner, gegensätzlicher Materialien soll Verfremdungseffekte ermöglichen).
(3) Eine *chronologische* Vorgehensweise zu den Schauspielerinnen und Werken wird als sinnvoll erachtet. Es ist angebracht, bekannte Arrangements in Filmmuseen mitzudenken. (Ein Vergleich mit dem Ausstellungsraum „Hollywoods Stars" im Museum of the Moving Image in London[3] kann m.E. mitgedacht werden).

3 Vgl. im Museum of the Moving Image, London, den Raum *Stars / Hollywood* mit folgender Gliederung von filmgeschichtlichen Fakten: 1. Das Starsystem Hollywoods / 2. Stu-

(4) Als museumspädagogische Gesichtspunkte wurden in ersten Diskussionen benannt: Der Ausstellungsbesucher sollte die Möglichkeit haben, Wissen (Fakten) zu erschließen und eigene Wertungen in Bezug auf die Schauspielerinnen zu reflektieren. Deshalb sollen *„Erlebnis-Inseln"* mit interaktiven Medien (Monitorvorführungen, PC-Spiele) geplant werden. Retrospektiven und Workshops sollen die Ausstellung kontinuierlich begleiten. Weiterhin seien Veranstaltungen mit namhaften Modehäusern zu planen. Performance-Veranstaltungen in der Ausstellung werden nicht geplant.
(5) Die Ausstellungsfläche im Potsdamer Marstall ist im Vergleich zu Berliner Museen sehr begrenzt. Der Ausstellungsraum besteht aus dem Foyer und einer kleinen Ausstellungsfläche (die z.B. durch Zwischengeschosse erweitert werden könnte) und besitzt eine Höhe von ca. 5 m. Durch die räumlichen Gegebenheiten sind beträchtliche Grenzen für repräsentative Ausstellungen gesetzt. Andererseits könnte das Potsdamer Museum eine Profilierungschance in Berlin-Brandenburg durch innovative experimentelle Ausstellungsdramaturgien gewinnen.

II. Maskeraden-Theoreme-ein Zugang der Filmhistoriographie zu Diven-, Star- und Antistarphänomenen?

Der Maskeraden-Begriff wird von mir in einem weiten Sinne zur Umschreibung theatraler Phänomene verwendet, die im Kontext von Versteinerungen und/oder Umbrüchen in sozialen Strukturen auftreten. Maskeraden entwickeln sich aus Brüchen zwischen Identität und Nicht-Identität. Der daraus resultierenden Theatralität liegt ein kulturpsychologisches Konfliktpotential zugrunde, das in Öffentlichkeiten, in Ideologien und Ästhetiken im Interesse von Herrschaftslegitimationen harmonisiert werden kann oder das gegenkulturelle Macht in Bezug auf Theatralitätskonventionen von Herrschaft freisetzt.

Feministische Maskeradentheoreme ermöglichen, die mit den Schauspielerinnen und ihren Frauengestalten verfolgbaren Konstruktionen der Weiblichkeit im Sinne der These von Luce Irigaray zu untersuchen: „Die Ware – die Frau – ist in zwei unversöhnliche Körper geteilt: ihren ‚natürli-

dio Publicity / 3. Box Office and Salaries (Besetzungsbüro/Gagen) / 4. Lifestyle of Stars (Mode, Wohnung, Freizeit, Clubleben) / 5. Fans / 6. Scandals & Tragedies / 7. Star-Couplets (Mit welchen Schauspielern/Innen zusammengearbeitet?) / 8. Stars als *producer*.

chen' Körper und ihren gesellschaftlichen wertvollen, austauschbaren Körper: mimetischer Ausdruck männlicher Werte."[4]

Ich beschränke mich nicht auf das Maskeradentheorem der feministischen Diskussion über Weiblichkeitskonstruktionen. In einer Studie „Die Maskeraden der Moderne. Bergman, Buñuel, Pasolini, Kluge, Greenaway zwischen Tradition und Moderne" (1994) habe ich versucht, filmgeschichtlich zentrale Werke der 60er Jahre zu gruppieren – ausgehend von der These, daß die Modernisierungschübe in den 60er Jahren gegenkulturelle Ästhetiken zu Machtdiskursen in den europäischen Staaten hervorbrachten, die als ästhetische Strategien der Maskeraden umschrieben werden können. Die Raster waren:

(1) Maskierungen als Entfremdungsstrukturen psychischer Identitätskrisen (I. Bergman, L. Buñuel – man könnte auch F. Fellini hinzuzählen);
(2) die Maskierungen der Trauer (Trauerarbeit und Dramaturgien in Werken der Tschechischen Neuen Welle und bei Pasolini – man könnte A. Wajdas und M. Jancsós Auseinandersetzung mit dem nationalen Pathos dazu zählen);
(3) Konstruktion und Dekonstruktion von Sozialmasken (Free Cinema, Ken Loach, Bo Widerberg, Jan Troell – man könnte Werke der Genfer Groupe de 5 hinzuzählen);
(4) Maskeraden der Utopien oder Maskeraden für Utopien? (P. Pasolinis *Afrikanische Orestie*, A. Kluge, J. Menzel).[5]

Generell sehe ich die Reichweite des Maskeraden-Theorems[6]:

---

4 Irigaray, Luce: Frauenmarkt. In: Irigaray, Das Geschlecht..., S. 177-198.

5 Haucke, Lutz: Die Maskeraden der Moderne. In: *angebote* 8, Institut für Ästhetik, Humboldt-Universität. Materialien des 3. Wolfgang-Heise-Kolloquiums 1994, S. 93-112.

6 Die begriffliche Konstruktion ist die der Denkfigur der Maske und der Maskerade. Die Denkfigur wird neuerdings bezogen auf den Widerspruch von Ideal und Resultat in Fortschrittskonzepten, insbesondere im Zeichen der Kritik des Vernunftbegriffs im philosophischen Denken, und ist verknüpft mit der Notwendigkeit der Demaskierung, d.h. der Zerstörung von Illusionen angesichts des Untergangs von Epochen z.B.: Französische Revolutionsgeschichte, Zusammenbruch des sozialistischen Weltsystems. Vgl. Klaus F. Gille: Humanität als Maske. Zur Vernunftkonzeption bei Georg Büchner und Johann Carl Wezel. In: *angebote* 6, Materialien des 2. Heise-Kolloquiums 1992, Berlin: 1993, HUB, S. 68-76. Rudolf Braun/David Gugerli (1993) haben an den ‚masks' der elisabethanischen Epoche deutlich gemacht, wie theatrale Maskenspiele eine ästhetische Modellierung von Subjektivität in bedrohten Machthierarchien bewirkten und auf die Stabilität der Herrschaftsordnung ausgerichtet waren. Vgl. Braun, Rudolf/Gugerli, David: Macht des Tanzes – Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftszeremoniell 1550-1914. München 1993, S. 34-95. Ich favorisiere diesen Bezug zur Theatralität, weil

(1) Maskierungen und Maskeraden können als Phänomene von Herrschafts- und Machtkommunikation und ihrer Legitimationsdiskurse oder ihrer gegenkulturellen Kritik-Diskurse beschrieben werden, d. h. als interaktionistische-rollenorientierte und ästhetische, theatrale Strategien in Kunst und Leben. Machtsicherung einerseits und die Erfahrungen der Repression infolge von Herrschaftsstrategien andererseits können kommunikative Strategien produzieren, die

a) als Dramaturgien des Täuschens und Getäuschtwerdens (mit Körperinszenierungen, mit Kleiderrollen, mit Sprachmasken) und des Spiels zwischen Sein und Schein, zwischen Realität und Fiktion beschreibbar sind;

b) die als Inszenierungskonzepte von Rollenspielen in verschiedenen Funktionsrollen-Rahmungen (E. Goffman)[7] deutbar sind und die die Maskierungen des Ichs als Brüche der Identität, also als Nichtidentität theatral in der Interaktion und Kommunikation präsentieren.

(2) Theatrale Maskierungen und Maskeraden der Geschlechteridentität werden in der Massenkommunikation angenommen und wirksam, wenn Konfliktpotentiale in Kulturen verarbeitet werden müssen, die auf massenhaften individuellen Kollisionen mit (ideologischen und ästhetischen) Normierungen der Triebstruktur und Körperlichkeit beruhen – wie sie durch Institutionen (z.B.: Staat, Militär, Kirche, Familie/Ehe, Medien und Künste u.a.) gegenüber dem Individuum geltend gemacht werden. Die öffentliche Inszenierung von Diven und Stars, die von der Filmindustrie (z.B. Hollywoods) oder/und vom Staat (z.B. Starkult als Propagandamittel im Dritten Deut-

m.E. der von Karen Ellwanger/Eva-Maria Warth vertretene Standpunkt, vom Wandel der Kleiderordnungen auszugehen, die Maskierungsphänomene von Herrschaftslegitimationen und ihnen zugrundeliegender Strukturierung sozialer Beziehungen ausklammert. Vgl. Ellwanger, Karen/Warth, Eva-Maria: Die Frau meiner Träume. Weiblichkeit und Maskerade: Eine Untersuchung zu Form und Funktion von Kleidung als Zeichensystem im Film. In: Frauen und Film, 1985, H. 38, S. 58-71. Daß die Leander gestylt wurde von der Ufa und später von dem staatlichen Filmmanagement bei ihren Auftritten in der Öffentlichkeit, war eine symbolische Präsentation und Regulation von sozialen Beziehungen und von Weiblichkeitsnormen. Die Leander hatte nicht nur in Spielfilmen eine bestimmte Funktionsrolle zu präsentieren, sondern auch in jeweiligen Rahmungen (Feste bei Göring; Auftritte bei Prominenten u.a.). Maskeraden in der Öffentlichkeit und bei Empfängen und Festen waren theatrale Aufführungen zum Zwecke der Herrschaftslegitimation und –präsentation. Die von der Leander präsentierte Maskerade der Weiblichkeit reflektierte die soziale Tatsache, daß in den Kriegsjahren die Frauen zunehmend gezwungen waren, in verschiedenen Rollen zu handeln und gleichzeitig die Stabilität der Familie und Ehe durch die Staatsmedien verteidigt werden mußte.

7 Goffman, Ervin: Wir spielen alle Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag (1959). München 1983.

schen Reich) initiiert wurde, hat überdies oftmals auch Mehrfachdeutungen der Moral, der Sexualität theatral definiert und erwies sich deshalb massenpsychologisch wirksam als kompensatorische Projektionsfläche für differente Publikumsgruppen, für ihre Wünsche und ihre Identifikationsbereitschaft.

Ich ziehe daraus den Schluß, daß:

1. Bei der historiographischen Materialsichtung ist die kulturelle Kontextualisierung der Werke und der darstellerischen Präsentationen entscheidend, um sehr unterschiedliche kultur-psychologische Phänomene und ästhetische Strategien auch filmgeschichtlich am Werk und an Stars und SchauspielerInnen und ihren Rollendefinitionen ausmachen zu können.
2. Im weiteren Sinne gestattet die These von den theatralen Maskeraden der Herrschafts- und Machtlegitimation, mit einem *ideologiekritischen* Instrumentarium[8] bei der Interpretation von Werken und Diven, Stars und Antistars zu arbeiten.

Unter Zugrundelegung dieses Maskeraden-Theorems[9] ergaben sich in den ersten Stufen der Materialsammlung folgende Überlegungen. Es mußten erste Systematiken für die Materialerschließung entwickelt werden – so ein Schema zur Materialsammlung über Schauspielerinnen, das berücksichtigt: biographische Daten, Daten der Produktion, Lesarten der Story und zur Figur, Erarbeitung der Rolle, Regisseur und Schauspielerin (von Beset-

8 Terry Eagleton polemisiert in seinem Buch *Ideologie* (Stuttgart/Weimar 1993) allgemein gegen die „Entideologisierungsschulen" und wendet sich gegen ein Aufgeben von Ideologiekonzepten (vgl. ebd, S. 2f.). Der Sinn der Frage nach der ideologiekritischen Methode in der Filmgeschichtsschreibung – d.h. nach Rastern der Konstruktion des historischen Materials – ergibt sich für mich aus der Verdrängung gegenkultureller Ästhetiken in der vorrangig an den großen – insbesondere US-amerikanischen Filmstudios – ausgerichteten neueren Filmgeschichtsschreibung. Auch R.C.Allan/D.Gomery haben in ihrem programmatischen Lehrbuch *Film History.Theory and Practice* (New York 1985) diesem Fakt nicht Rechnung getragen. Ich folge nicht mit der Betonung eines ideologiekritischen Instrumentariums jener typologischen Abgrenzung von „ideologischen Filmen", wie dies versucht wurde von Comolli, Jean-Louis / Narboni, Jean: „Cinéma, idéologie / critique", (in: *Cahiers du Cinéma* 216, Octobre 1969). Ich gehe davon aus, daß im Bereich der Medien die ideologischen Implikationen von Machtkommunikation ein Feld verschiedener ideologiekritischer Rasterbildungen ermöglichen und betone für die ideologiekritische Methode den Gegensatz von Herrschaftskommunikation und gegenkulturellen Strategien. Dieser Standpunkt ist auch zu entdecken bei: Kellner, Douglas: Media Cuture.Cultural Studies. Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. London/New York 1995.

9 Für wichtig erachte ich auch den Zugang zu Wurmser, Léon: Die Maske der Scham. Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten. New York/Heidelberg 1993, S. 89, 107f., 111.

zungsüberlegungen bis zu Inszenierungstechniken), die Schauspielerin in der Massenkommunikation bis zur Werbung und zur multimedialen Produktästhetik des Stars.

Da die Biographieforschung von Schauspielerinnen aufgrund der oftmals problematischen quellenkundlichen Sachlage weitgehend vernachlässigt wird, erachtete ich eine solche Systematisierung von Gesichtspunkten als einen notwendigen Schritt bei der Materialerschließung. Eine weitere wichtige Frage war: Wie werden in den Medien biografische Fixpunkte konstruiert? Für dieses in der medienwissenschaftlichen Forschung (Stichwort: inhaltsanalytische Auswertung von Zeitungsartikeln, von Hörfunk- und TVsendungen) angesiedelte Problemfeld mußte ebenfalls eine Systematik erarbeitet werden.

Ausstellungen zur Filmgeschichte sind meistens *chronologisch* aufgebaut. Die Imagination, die der Shanghai-Express im Zentrum der Ausstellung aus Anlaß *100 Jahre Kinematographie* im Martin-Gropius-Bau in Berlin 1995 (Leitung: Hans Helmut Prinzler/Wolfgang Jacobsen u.a.) vermitteln konnte, war eine Designlösung, die die im Umfeld aufgebauten, meist chronologisch orientierten Ausstellungsräume (bis auf eine gesonderte Modehommage an Marlene Dietrich) zentrierte in einer Idee vom Kino als Fenster der imaginativen Bilderwelten. Die UFA-Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin (Herbst 1992 – Frühjahr 1993 / Leitung: Dr.Rainer Rother) folgte chronologisch 22 ausgewählten Schlüsselfilmen der UFA-Produktion von *Madame Dubarry* (1918/19) bis *Unter den Brücken* (1945). Die gesonderten Exponat-Abteilungen zu den deutschen Stummfilm- und Tonfilmstudios waren dem untergeordnet. Die aus Anlaß ihres 10. Todestag im Landesarchiv Berlin präsentierte Ausstellung *Ein Mythos lebt: Zarah Leander* (22.6.91-1.7.91; Materialauswahl: Peter Seiler / Privatarchiv) war einer informativen chronologischen Faktizität verpflichtet. Angesichts dieses Trends der letzten Jahre ist das Nachdenken über die Möglichkeiten einer *nicht ausschließlich chronologischen Präsentationsweise* ein Zugang zu neuen Ausstellungsdramaturgien.

III. Frauenbilder – Zeitzeichen: Weiblichkeit im historischen Wandel

1. Diven und Antistar – Maskeraden herrschender Kultur und Maskeraden gegen-kultureller Kritik (Zarah Leander, Elizabeth Taylor – Rita Tushingham)

Zarah Leander als Varieté-Sängerin Hanna Holberg in *Die große Liebe* (Regie: R. Hansen, 1942)

Die große Liebe war einer der populärsten melodramatischen deutschen Filme der Kriegsjahre mit 27 Millionen Zuschauern. Zwei Aspekte sollen in diesem Zusammenhang hervorgehoben werden: *das populäre Trennungsmotiv* und *die Imagerolle der Leander und ihre Frauenbilder*.

Es heißt, daß Helmut Käutner in *Auf Wiedersehen Franziska* (1941) mit einem zivilen Milieu (Wochenschaureporter und Kunstgewerblerin trennen sich, finden sich, leben getrennt, und finden sich dann doch wieder) die emotionalen Ausdrucksbedürfnisse des deutschen Kinopublikums im Jahr der größten militärischen Erfolge der Nazis getroffen haben soll.[10] Die Trennungen, die der Kriegseinsatz mit sich brachte, verlangten wahrscheinlich nach kompensatorischen melodramatischen Kinoerlebnissen. Vielleicht ist die Popularität des Films *Die große Liebe* diesem Trennungsmotiv und seiner melodramatischen Auflösung geschuldet, wobei die Dopplung von „Heimatfilm“ und „Kriegsfilm“ der millionenfach erlebten Realität der Kriegszeit 1942 entgegenkam.

Die Imagerolle der Leander zeichnet sich nach Friedemann Beyer durch einige sich wiederholende Besonderheiten aus.[11] Ihre Frauengestalten und sie selbst sind oftmals auf Reisen quer durch Deutschland (oder sie kehren aus der weiten Ferne zurück). Sie sind von Männern begehrte Sängerinnen (Opernsängerin, Revuesängerin u.ä.). Die Leander präsentierte in den Filmen außergewöhliche Kostüme, Hüte und modebildende Frisuren. Sie stilisierte die Leidende, die von Schicksalsschläge gekennzeichnet und überhöht wurde.

In *Die große Liebe* wird diese Imagerolle zum Material eines Wandel, einer Bekehrung: von der „begehrten Mondänen“, von der Varietésängerin, zur

10 Vgl. die interessante Materialerschließung hierzu durch Avenhaus, Thomas: Kontinuität und Wandel – Zwei Filme als Ausdruck ihrer Zeit: Auf Wiedersehen, Franziska. Magisterarbeit, FU Berlin, FB Kommunikationswissenschaft, Institut für Theaterwissenschaft 1996.

11 Beyer, Friedemann: Die UFA-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland. München 1991, S. 160.

„deutschen Frau", zur Ehefrau eines (schließlich im Kriege verwundeten) Luftwaffenoffiziers. Die Begehrtheit der „Mondänen" ist für die ersten Episoden kennzeichnend, wobei die komischen Übertreibungen der Situation zu Lasten der Männlichkeit Wendtlands (V. Staal) gehen (so der Gegensatz zwischen dem lederbemantelten Manne Wendtland mit einem kleinen Hund im Arm und das im Halbdunkel der Straßenbahn ausgeleuchtete weiße Gesicht der mondänen Dame). Die ästhetisierte Überhöhung der „Mondänen" wird im Verlaufe der Handlung zurückgenommen. Die beim letzten Bühnenauftritt vom weißen antiken Bühnenkleid umwandete Holberg – danach wird sie zu dem verwundeten Geliebten eilen – drängt den Vergleich mit der Ikonographie von Nike-Figuren in den deutschen Kunstausstellungen während des Krieges auf. Während die Imagerolle der Leander eine ständige Inszenierung ihrer öffentlichen Rollenklischees war – und dies als Maskerade „erzeugter Weiblichkeit" gewertet werden kann – thematisiert die Story einen Widerspruch zwischen öffentlicher und privater Frau, zwischen einer begehrten Diva und einer Frau, die ihr privates Glück erhofft in Kriegszeiten. Wenn von Maskeraden der Weiblichkeit der Leander/Holberg zu sprechen wäre, dann von den Wandlungen ihrer Kostüme und dem davon getragenen Bedeutungswandel von einer Femme fatale zu einer *deutschen Kriegerfrau*. Diese Liebe ist eine Konstruktion von Zeichen „großer" heroischer Gefühle – durch den Wandel der Kostüme und durch Franz Weimayers Atelierstil des Lichtes, der die Weiblichkeit der Leander idealisiert.[12]

Die Unterordnung der Frau unter den Mann wird von einem zunehmenden Verschwinden der sexuellen Symbolik des Körpers hinter einer hoch geschlossenen Kleidung bestimmt. Dieser Wandel könnte interpretiert werden als Wandel hin zu einer Separierung der Innenwelten von der Körperlichkeit der Diva. Diese Separierung hat ihre Entsprechung auch in der Inszenierung einer Weiblichkeit, die im Finale von der Nahaufnahme des Leander-Gesichts und ihrem Blick (und außerdem in allen Filmen auch von ihrer erotischen Altstimme) konstruiert wird. Der schicksalhaft in die Ferne gerichtete Blick der Leander, der in der Vorspannsequenz und im Finale beim Konzert in *Heimat* (1938) die Reintegration in die väterliche Obhut mythologisiert, stützt in *Die große Liebe* die Option der „hohen Frau" und überwindet das Klischee der „Mondänen" als der Femme fatale – allerdings in einer Alpen-Soldatenheimlazarett-Idylle.

12 Vgl. zum Atelierstil Franz Weimayrs : Fürst, Dr. Leonhardt: Die Schöpfer des deutschen Bildstils. In: Der deutsche Film, 6.Jg. (1941), Heft 2/3, S.26/27.

Provokativ wäre in einer Ausstellung die Bildidee vom Gegensatz zwischen dem Leanderbild in *Die große Liebe* und einer statuarischen Plastik von einer alten, gelähmten Leander im Rollstuhl (nach dem Schlaganfall von 1978). Das Bild der Tragik der Diva könnte eine Provokation ihres Mythos sein. Gerade weil in *Die große Liebe* eine (vielleicht sogar zu diesem Zeitpunkt für viele Deutsche notwendige momentane) Verdrängung der Kriegsrealität zugunsten einer emotionalen Wunschprojektion dramaturgisch perfekt inszeniert wurde, sind assoziative Präsentationsweisen, die Allegorien von Liebe und Tod, von Schönheit und Tod zur Leander zu denken gestatten, sinnvoll.

Gefragt werden muß, in welchem Maße die Weiblichkeit der Diva Leander eine Konstruktion der Nazis und ihrer Medien war. Die Zeitschrift *Der deutsche Film* veröffentlichte 1941 zwei Fotos der Leander, die ihre Imagerolle kommentieren: Zarah Leander als Mutter mit ihren zwei Kindern und ein Szenenfoto aus *Zu neuen Ufern* (1937), das sie in Ballkleid vor einem Bett zeigt.[13] Als sie Deutschland verlassen hatte, veröffentlichte Heinrich Himmler im *Politischen Dienst* der SS und Polizei einen „Nachruf" , in dem er sie einer Maskerade der Weiblichkeit bezichtigte: „Als der Krieg ausbrach, schaltete sie einen neuen Gang heroischer Leidenschaften ein. Immer wieder fiel sie auf die Füße, und sie fiel oft und mit Inbrunst in zweideutige Situationen. Ganz echt und ganz zu Hause war sie aber in den Bars, in den Tanzlokalen und in dem Milieu der Chansonsängerin, wo sie sich und ihre Fähigkeiten ungehemmt anpreisen konnte. ‚Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehn...', und das Wunder geschah: Zarah spielte die brave Ehegattin und die aufopfernde Mutter, und das Publikum war zu Tränen gerührt ob soviel selbstlosen Frauentums."[14] Himmlers Anrede seiner Leser aus dem SS- und Polizeikorps spricht von einer Suggestivität des Überweibes: „Wir sahen sie eine Zeitlang nicht, das Überweib Zarah Leander. Kaum wissen wir noch, wie das war, als sie zum ersten Mal im deutschen Film auftrat. Damals stand sie im Regen und wartete auf Dich, d.h. eigentlich hat sie auf Deine Neigung, Deine Begeisterung gewartet, um auf diesem Weg berühmt zu werden. In ihrer dunklen Altstimme vibrierte eine starke erotische Spannung."[15] Wie verträgt sich diese Charakteristik der Erotik der Diva

13 Eine dunkle Frauenstimme lockt. Vom seltsamen Reiz Zarah Leanders. In: Der deutsche film, 6.Jg. (1941), Heft 2/3, S. 16. Vgl. zu den Leander-Kostümen: Film und Mode. In: Der deutsche film, 6. Jg. (1941), Heft 2/3, S. 49.

14 Zit. nach Seiler, Peter: *Zarah Leander.* Eine Bildbiographie zum 10. Todestag. Berlin 1991, S. 18.

15 Ebd.

mit deutschen Zeitungskarikaturen zu Auftritten der Leander vor deutschen Soldaten, die einen Widerspruch zwischen männlichen Gesichtszügen und Weiblichkeit des Körpers ausstellen? Es ist bekannt, daß Zarah Leander Homosexualität tolerierte, daß sie in den 50er und 60er Jahren mit ihrer tiefen Stimme und ihrer Frage „Kann denn Liebe Sünde sein?" zu einem Idol von männlichen Homosexuellen wurde und daß ihre Kleider bei der Nachlaßversteigerung 1981 in Berlin auch von Transvestiten gekauft wurden. Diese Fakten verweisen darauf, daß die Leander ein Phänomen ist. Sie inszenierte eine Maskerade der Weiblichkeit in unterschiedlichsten Geschlechterdiskursen.

Elizabeth Taylor als Cleopatra in Cleopatra (Regie: J. L. Mankiewicz, 1963)

Die Taylor entwickelte sich in und durch die MGM-Star-Strategie vom Kinderstar (1941-47) zum Kassenstar (17.10.1956 Premiere mit *Giants* und dem Einspielergebnis von 7 Millionen Dollar im ersten Jahr; MGM hatte sie an die Warner Brothers ausgeliehen). In der Biographie waren die Ehe- und Scheidungsskandale wichtige Momente der Selbstinszenierung als Diva, die privates und öffentliches Leben zum Mythos konstruieren ließ. Die Taylor verdiente bei der 20th Century Fox an *Cleopatra* 1,7 Millionen Dollar als Gage und 7 Millionen Dollar als Anteil an den Einspielergebnissen durch eine geschickte Vertragspolitik[16], in der sie die *Macht ihres Diven-Images* ausspielte. Diese Produktion zwischen 1960-64 ist ein Beispiel für die finanziell orientierte Image-Inszenierung einer großen Hollywood-Diva: Auftritt bei der Eröffnung der Olympiade in Rom 1960, Verleumdungsklage gegen die *London Daily Mail*, 1961 Selbstmordversuch, ständige Krankenhausaufenthalte, Fertigstellung ihrer Memoiren 1961/62, die 1964 bei der *Saturday Evening Post* zuerst erschienen. Die finanzträchtigen Scheidungsskandale wurden in der Boulevardpresse als Sensationen vermarktet. Die Macht des Gagenvertrages und die wirkungsvolle Selbstinszenierung des Hollywoodstars – das legt den Schluß nahe, daß – zumindest in *Cleopatra* – ein warenästhetisches Phänomen der Stargeschichte zu entdecken ist,

Cleopatra wurde generell international von der Kritik verrissen, aber dieser Antikfilm lag zwischen zwei Rollen, in denen die Taylor ihr Talent und Glamour international erfolgreich ausgewiesen hatte. Dies waren das nym-

16 Vgl. hierzu: Thain, Andrea / Michael O. Huebner: Elizabeth Taylor. Hollywoods letzte Diva. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1992, S. 221.

phomanische Callgirl Gloria Wandrous in *Butterfield 8* (1960) und die neurotische Ehefrau in *Who's Afraid of Virginia Woolf* (1966). Die Cleopatra-Rolle verlangte ihren Marktwert als *Schönheit*. Statt einer differenzierten psychologischen Durchdringung der Figur wurde auf Dekor und Kostüm und mondäne Farben gesetzt. Dieser Antikfilm vertraute noch monumentalen Szenografien und den luxuriösen Gruppenarrangements in tiefenscharfen Bildern, meist zwischen Totale und Halbtotale – zu einem Zeitpunkt, da der Italowestern seinen Übergang zur Zoom-Ästhetik mit den jähen Fahrten zwischen Großaufnahme bis Totalen vorzubereiten begann.

Hatte die Taylor den Übergang von den männlich orientierten Kostümfiguren der Kriegs- und Nachkriegszeit im Sinne der Re-Feminisierungsintentionen der oberen ‚middle class' in den 50er Jahren entscheidend mitgetragen, so teilt *Cleopatra* einerseits die Endphase des Antikfilms der US-amerikanischen Filmindustrie in den frühen 60er Jahren, ist aber andererseits zugleich ein Endpunkt der Celebration einer Diva. Einer Celebration, die die Weiblichkeit zum Fetisch männlicher Blickstrategien erhebt. Die luxuriöse Frau wurde zum ‚symbolic leader' für eine männliche Wertehierarchie des Genusses und der männlichen Besitznahme der Frau als *Puppe*. Cleopatra als Verpuppung der Taylor? Die Cleopatra geriet ihr zur luxuriösen Puppe.

Die Verdinglichung der Taylor zur *Puppe* in *CLEOPATRA,* diese Entkopplung von Talent und Glamour ist vielleicht jener Tiefpunkt in ihren Maskeraden der Weiblichkeit auf der Leinwand gewesen, der dann eine neue, psychologisch vertiefte Präsentation ihrer Weiblichkeit – zusammengesetzt aus ihrer Imagerolle und einer von der Literatur übernommenen dramatischen Figur in *Who's Afraid of Virginia Woolf* – notwendig machte.

Die Taylor führt eine Maskerade der Weiblichkeit besonderer Art auf: Cleopatra ist die Herrscherin, sie ist die „Beraterin", aber – sie tritt in allen *„Staatsfunktionen"* nur als die Geliebte der *„Männerheroen"* auf – ihre Staatsfunktion als Königin von Ägypten mit Machtlegitimationen über Heer und Beamte ist im Gegensatz zu der der Männer nur rhetorischer Art. Das Weibliche erweist sich als eine Konstruktion von begehrenswertem Körper, von luxuriösem Kostüm und inszenierter monumentaler szenographischer Totale. Diese ausschließlich äußerliche Attraktivität der Taylorschen Cleopatra resultiert aus der Tatsache, daß sie in den staatstragenden Rollen nur handeln kann und darf, wie es die Konventionen der damaligen ‚middle class' dem geliebten erotischen Idol zubilligten: Geliebte herrschender Männer zu sein und Mutter von Kindern mit der Fähigkeit, als Repräsentations-

figur für luxuriösen Genuß in einer von Männern dominierten Staatswelt zu defilieren. Eine differenzierte psychologische Durchdringung der antiken Femme fatale in Haupt- und Staatsaktionen war für den populären amerikanischen Star in einem solchen männlichen Erwartungshorizont nicht machbar.

Rita Tushingham – der Antistar
Die unbekannte 19jährige Rita Tushingham in ihrer ersten Rolle als Jo in Tony Richardsons *Bitterer Honig* (1961)

Die Tushingham, die auf eine äußerliche Herbheit festgelegt wurde, war eine Blockierung männlicher Blickstrategien, die auf die Sex- und Luxusgöttinen der 50er Jahre ausgerichtet waren. Ihre Botschaft war, daß Stars nicht schön sein müssen, um Öffentlichkeit zu haben. Die antiidealisierende Newcomerin brachte das englische ‚kitchensink'-Milieu gegen Schönheits-klischees eines überholten Weiblichkeitsideals ein.

Die Sprache ihrer weiblichen Identität ist das ABC der Blicke, das diese junge Schauspielerin beherrschte. Die vielen Nahaufnahmen ihres wandlungsfähigen Gesichts zeigten die Schönheit ihrer Gefühle und auch ihre Bedrohtheit. Ihre mitunter jungenhaften Posen und Gänge des ‚schoolgirls'[17]- so in der Schuluniform, so das tramplige Rennen auf dem Sportplatz, ihre Trotzhaltungen – resultieren nicht aus Maskeraden einer Weiblichkeit mit männlichen Attributierungen. Sie verweisen auf die Kompliziertheit des Findens weiblicher Identität durch die Töchtergeneration an der Schwelle der 60er Jahre in einem authentischen sozialen Milieu: triste Stadtviertel, eine auf ‚lovers' mit Auto und Geld fixierte Mutter (Dora Bryan). Dieser oberflächlichen Mutter waren elegante Kleidung, lärmender Rummel, männerreiche Kneipen, die Jagd nach einem besseren Lebensstandard wichtiger als Verständnis, Mitgefühl und Sorge für die heranwachsende Tochter.

Die Physiognomie und der Habitus der Tushingham unterstützte ein Konzept von Weiblichkeit, das die Nichtidentität mit den tradierten Geschlechterrollen der Müttergeneration problematisierte. Sie entsprach den Argumentationen der ‚angry young men' um John Osborne, der Autorin des Stücks Shelagh Delaney (Uraufführung durch John Littlewood, 1958) und

17 Vgl. Stonier, George: *‚A Taste of Honey*. In: Sight and Sound autumn 1961, S. 196.

der britischen Kritikerdiskussionen zwischen 1957/60 über ‚class and femininity', die eine ‚anti-femininity' –Tendenz besonderer Art besaßen.

Ken Loach hat Ende der 60er Jahre mit Carol White eine *gegen* das ‚working-class'-Milieu gerichtete Idealisierung der Frau mittels eines neuen Stars (*Poor Cow*, 1968) angestrebt. Er schuf eine Heroine der ‚working class'.[18] Tony Richardson hatte Anfang der 60er Jahre versucht, mit der neunzehnjährigen Rita Tushingham in *Bitterer Honig* einen Antistar im Sinne des gegenkulturellen Konzepts des Free cinema geltend zu machen. Es ging Richardson nicht um eine äußerliche Idealisierung seiner Heldin. Nicht ausschließlich das ausweglose Milieu einer englischen Industriestadt war der Gegenstand der Kritik wie in den meisten ‚kitchensink'-Filmen. In psychologisch interessanten Gegensätzen zwischen *Normalität* und tabuisierten Rollendefinitionen entwickeln sich die Figur und ihre Dramatik: Jos erste Liebe, ein *schwarzer* Matrose, und die Rassenvorurteile ihrer Mutter, ihre beginnende Mutterschaft und die Gemeinschaft mit Geoffrey (Murray Melvin), einem Homosexuellen. An den widersprüchlichen Beziehungen zwischen Tochter und Mutter[19] macht Richardson eine soziale Kritik deutlich. Er zeigt, daß dieser Kreislauf, der von der Mutter letztlich bestimmt wird, für Jo nicht zu durchbrechen ist. Mit dieser hoffnungslosen Negation eines Auswegs wird eine Provokation des Publikums möglich: Rollenklischees – ob dies Frauenbilder oder Männlichkeitskriterien, ob dies Diven- oder Starglamour sind – und soziale Realität brachen an der Schwelle der 60er Jahre auseinander

Jo sagt: „Ich will keine Frau sein – ich will keine Mutter sein!" Das ‚schoolgirl' gewinnt durch die Schwangerschaft seine weibliche Identität mit der Hilfe des homosexuellen Geoffrey. Die zu ihr zurückkehrende oberflächliche Mutter Helen (Doria Bryan) wird diese gewonnene weibliche Identität regressiven Belastungen aussetzen. Das signalisiert das Finale mit der Vertreibung Geoffreys durch Helen. Die Tushingham besaß eine sozialauthentische Genauigkeit in der Verkörperung der Jo-Figur und traf Ausdrucks- und Identifikationsbedürfnisse des Publikums an der Schwelle der 60er Jahre. Deshalb ist die kulturelle Kontextualisierung bei diesem Film von Tony Richardson und bei der Jo-Gestalt wichtig.

John Hill betont in *Sex, Class und Realism* (1995), daß die 50er Jahre Jahre der Domestikation und sexuellen Unmündigkeit für die britischen Frauen

18 Vgl. die Wertung bei: Murphy, Robert: Sixties British Cinema. London 1992, S. 152f.

19 Vgl. zu der Helen-Jo-Beziehung Lovell, Terry: Landscapes and stories in 1960s British realism. In: Screen (31), Winter 1990, 4, S. 373f.

waren und die 60er Jahre allgemein als Jahre der sexuellen Befreiung gewertet wurden.[20] Entscheidend war die Frau definiert durch die Familie. Der Status der Berufstätigkeit fand nicht Eingang in offizielle Wertungen der gesellschaftlichen Rolle der Frauen – insbesondere der Unterklasse. Die Frau wurde in Großbritannien im Zuge der wirtschaftlichen Prosperität – insbesondere auch in den Unterschichten – bestimmt als ‚housewife mit ‚new washing machine', ‚vacuum cleaner' und gemäß der ‚new look fashionwear'. Ihre Rolle wurde im offiziell-öffentlichen Verständnis zunehmend mit dem Wohlstand und dem steigenden Lebensstandard auf die Kunst zur kontinuierlichen Konsumption hin beschränkt.

Frauen verdienten nur 62% vom Gehalt des Mannes und waren vorrangig beschäftigt in der Textilindustrie, in kleinen Manufakturen der Elektrogüterproduktion und ihre Rollenbestimmtheit durch die Erwerbsarbeit wurde in dem offiziellen Verständnis von Weiblichkeit ideologisch ausgeklammert. Erst als die „Royal Commission on Marriage and Divorce" in ihrem Report 1956 für eine Liberalisierung der Ehescheidungen eintrat und 1957 der Report des „Wolfenden Committee" für den privaten Bereich der Moralität und gegen die Kriminalisierung der Homosexualität öffentlich plädierte, begann in der Öffentlichkeit ein erstes Aufmerken für die Wandlungen der Weiblichkeit und ihrer ideologischen Definitionen. Hinzu kam 1959 der „Street Offences Act" zur Prostitution. Die Folge dessen war die Abgrenzung zur repressiven viktorianischen Moral mit dem Begriff der „new sexual mother figure"[21], d.h. einer moralischen Anerkennung der Sexualität im Interesse der Paarbindung.

Die Gruppe der ‚angry young men' (aus der unteren ‚middle class' und der ‚working class') attackierte die mit der Festlegung der Frauen auf ihre Konsumptionsrolle im Wohlfahrtkapitalismus entstandenen Maskeraden der Weiblichkeit. Kritisiert wurde deshalb mit den modernisierten traditionellen Frauenrollen deren fragwürdige moralische Implikationen wie Oberflächlichkeit, Materialismus, Snobismus.[22]

Rita Tushingham wurde in diesem Feld öffentlicher Debatten zu einem gegenkulturellen Antistar. Sie brachte mit ihrem Gesicht, mit ihrer sozialen Authentie eine realistische Ästhetik in die europäischen Kinos, die zu diesem Zeitpunkt im Westen entweder von den Fotomodelkarrieren-Stars (z.B.

20 Vgl. Hill, John: Sex, Class and Realism. British Cinema 1956-1963. London 1995, S. 16.
21 Ebd., S. 20.
22 Ebd., S. 25.

Brigitte Bardot) oder von den intellektuelleren Kultstars der Nouvelle Vague (z.B. Jean Seberg) beherrscht wurden.

2. Weibliche Maskenspiele und männliche Staatsmaskeraden in der DDR?

Angelika Domröse als Paula in *Die Legende von Paul und Paula* (Regie: *H. Carow*, 1973)

Carow hatte die Domröse nicht für die Paula vorgesehen. Ihm schwebte eine 22-Jährige vor. Probeaufnahmen wurden mit über 1000 jungen Frauen gemacht. Zeitweise neigte er zur Besetzung mit Monika Woytowicz. Carow ließ über einen Aufnahmeleiter der Domröse das Buch zukommen, worauf sie sich an ihn wandte und diese Rolle unter allen Umständen haben wollte.

Carow hob hervor,[23] daß Glatzeder (damals 24 Jahre alt) und die Domröse (damals 31 Jahre alt) persönlich nicht sonderlich miteinander sympathisierten. Diese persönlichen Distanzen könnten einen Impuls und eine Dimension von künstlerischer Freiheit gegenüber der jeweiligen Figur und Rolle für beide bewirkt haben.

Das Buch hatten Plenzdorf und Carow gemeinsam geschrieben. Bei den Dreharbeiten gab es nahezu keine Textumschreibungen. Die Kamerakonzeption Jürgen Brauers folgte dem Prinzip der durchgeprobten Szenen. Die Dreharbeiten waren diskontinuierlich insofern, als nicht in der Reihenfolge der Szenen gedreht wurde. Es wurde weitgehend in Exterieurs gearbeitet (z.B. Singerstraße in Berlin-Friedrichshain und Umgebung). Der einzige Dekorationsbau im Atelier war das Zimmer der Paula.

Der Film ist ein Kultfilm des DDR-Kinopublikum gewesen, und er konnte das werden, weil er mit dem Melodramatischen Gefühle nach echter, unbedingter Liebe gegen Formalisierungen und die Angepaßtheit im DDR-Alltag geltend machte.

Die Paula der Angelica Domröse wurde eine der populärsten Frauengestalten des DEFA-Films der 70er Jahre. Warum? Worauf baute diese Popularität? Welche mentalen Dispositionen traf die Domröse? Vor allem: Sie betonte, wie Christoph Funke und Dieter Kranz 1976 schrieben, das sinnliche Weibchen und nicht die „Bilderbuch-Schönheit" auf der Bühne, als sie zeitgleich mit den Dreharbeiten zu *Paul und Paula*[24] die Helena in der Bes-

23 Nach Aussage von Heiner Carow in einer Diskussion mit Studenten und mir an der Humboldt – Universität am 11.06.1996.

24 Vgl. Funke, Christoph / Kranz, Dieter: Angelica Domröse. Berlin 1976, S. 72-76.

son-Inszenierung von Peter Hacks' Operette *Die schöne Helena* probte (die Proben in der Volksbühne und die Dreharbeiten fanden gleichzeitig Mai/Juni 1972 statt; die Premiere der Hacks-Operette war am 28.7.1972, Volksbühne Berlin; Uraufführung von *Paul und Paula* am 29.04.1973) .

Die Gegenüberstellung verschiedener Milieus in der Story ist der Legende und ihrer Überhöhung verpflichtet: die Schöne (Heidemarie Wenzel) aus dem Rummelplatzmilieu, mit Geld ausgestattet, die Paul, den Mann mit Karriere, heiratet, und Paula, die Arme, die immer und immer wieder von ihren „Prinzen" enttäuschte, alleinstehende junge Frau, die Verkäuferin aus der Kaufhalle, das Sexy-Aschenputtel in sozialistischen Verhältnissen.

Diese Story kam zu einem Zeitpunkt in die DDR-Kinos, da eine Vielzahl von sozialpolitischen Maßnahmen – insbesondere für alleinstehende Mütter mit Kindern – eingeführt worden waren. Wichtig war der Regierungsbeschluß über sozialpolitische Maßnahmen vom 27.04.1972, der u.a. für vollbeschäftigte Mütter mit drei und mehr Kindern sowie Schichtarbeiterinnen mit zwei Kindern vorsah eine Senkung der Arbeitszeit von 43¾ Stunden auf 40 Stunden bei vollem Lohnausgleich. Außerdem erhielten vollbeschäftigte Mütter mit zwei und mehr Kindern einen 3-9 Tage längeren Urlaub. Insgesamt waren 800 000 Mütter davon betroffen. Der Schwangerschafts- und Wochenurlaub wurde von 14 auf 18 Wochen erhöht. Frauen, die mehr als fünf Kinder geboren hatten, erhielten eine besondere Altersrente. Eine Anordnung vom 3.5.72 sah Maßnahmen auch zur Förderung von Studentinnen mit Kind vor.

Gerade diese soziale Sicherheit ermöglichte es, existentielle Fragen der Frauen in der Öffentlichkeit zu diskutieren. Dies wurde von Schriftstellern und von der DEFA aufgegriffen.

Der Literaturpreis des Demokratischen Frauenbundes Deutschlands wurde im Vorfeld der Uraufführung von *Paul und Paula* am 7.3.1973 an Eberhard Panitz für seine Gestaltung von Frauenpersönlichkeiten verliehen. In diesem Zusammenhang verdient die Tatsache Beachtung, daß Günther Rücker nach der Erzählung „Unter den Bäumen regnet es zweimal" von Panitz (1968/69) ein ungewöhnliches Szenarium für die DEFA über den widerspruchsvollen Lebensweg einer Mathematikerin geschrieben hatte. Es wurde das Szenarium zu dem von Egon Günther 1971/72 gedrehten Film *Der Dritte* mit Jutta Hoffmann als Margit Fließer und Rolf Ludwig als „dem Dritten" in den Hauptrollen (Uraufführung: 16.3.72). Erzählt wird die Geschichte von der Wahl des Mannes durch eine beruflich emanzipierte Frau und Mutter – aus der Perspektive ihres in Rückblenden erzählten Lebens.

Unmittelbar vor der Uraufführung von *Paul und Paula* fand eine Tagung des Demokratischen Frauenbundes Deutschland über Frauenpersönlichkeiten in der sozialistischen Gegenwartsliteratur mit 30 Schriftstellern statt.

Die soziale und berufliche Frauenförderung, die im Vorfeld dieses DDR-Kultfilms 1972/73 einen Aufbruch erfahren hatte, führte in der DEFA zu einer Sensibilität für die Einsamkeit der berufstätigen alleinstehenden Mütter und zu einer Neubesinnung auf die Mutter-Rolle der Frau aus der Perspektive der Berufstätigen (in diesem Zusammenhang hatte der Dialog zwischen einer Arbeiterin und einem Ingenieur in einer Straßenbahn während eines gemeinsamen Urlaubs in Polen in *Die Schlüssel* von Egon Günther, Uraufführung: 21.2.1974, eine prinzipielle Bedeutung für den Wandel des Frauenbildes und das widersprüchliche Verständnis von Weiblichkeit in der DDR-Kinoöffentlichkeit).

Das sozialpolitische Umfeld des DEFA-Films *Paul und Paula* verdeutlicht die völlig andersartige Problematik des Wandels von Rollendefinitionen der berufstätigen Frauen und Mütter in der DDR an der Schwelle der 70er Jahre im Vergleich zur Kritik der „zornigen jungen Männer" des Free Cinema an der Schwelle der 60er Jahre. Es gab für die Paula und für die Domröse keine Brüche weiblicher Identität. Es gibt die Suche und den Wunsch nach dem privaten Glück und der vorbehaltlosen Liebe. Daß dazu eine Garage zwischen Neu- und Altbau die Grenze eines Niemandslandes markiert und ein Bett das Zentrum einer erwünschten Idylle wird, trifft nicht nur auf DDR-Mentalitäten zu. Allerdings hat der Hang zum Melodrama vom *Glück der kleinen Leute* und die Suche nach der Idylle in der deutschen Filmgeschichte eine Tradition. Die deutschen Mentalitäten mit ihrem Hang, sich zwischen hehrem Pflichtideal und den kleinen Provinzen des „Privaten" Freiräume zu suchen, um sich letztlich doch dem Staat zu unterwerfen, haben oftmals im deutschen Melodram ihre Projektionsflächen für Wünsche des Ausbruchs und Neufindens bekommen.

Die Weiblichkeit der Domröse war eine emotionale Macht gegen die Typagenmaskeraden der Männereliten und ihrer Ehespießigkeiten im Gefüge der „Apparate" der DDR.

Carow und Plenzdorf erzählten deshalb auch Paulas Träume vom Glück und trafen Erwartungen und Wünsche des Kinopublikums (z.B. wurden populär: die überhöht erzählte Episode von Paula und Paul im Beethoven-Konzert; weiterhin: die geträumte Hochzeit). Gegen männliche Staatsmaskeraden – ob Kampfgruppe oder Werkleitungsempfang – tritt Paula mit und ohne Verkleidung an.

Paul und Paula hatte die Zensur in der DDR herausgefordert. Nach einer Voraufführung, die Harry Tisch, der Vorsitzende des FDGB, in Rostock durchführte, wurde im Politbüro gefordert, diesen Film nicht freizugeben. Honecker nahm nicht an der Premiere im Berliner Kosmos am 29.04.1973 teil, hatte aber nach einer persönlich abgenommenen Voraufführung den Film freigegeben. Die Zeitungskritiker waren angewiesen, die Figurenzeichnungen des Plenzdorf ideologisch zu kritisieren, aber die Popularität der Domröse rettete den Film und den Regisseur Heiner Carow. Es ist bemerkenswert, daß Kritiker ihre Wertungen und ihre Sprache maskieren mußten gegenüber der Zensur. Im Kino fand keine Maskerade der Weiblichkeit statt. Die Maskeraden waren die von Männern in staatstragenden Hierarchien. Dies war eine politische Realität der Herrschaftslegitimation, in der Maskeraden Stabilitätsfaktoren waren und Maskenspiele taktische Vorteile sichern halfen.

Maria Schrader als Anna in *Burning Life oder Und morgen gehen wir abheben* (Regie: P. Welz, 1994)

Peter Welz, talentierter Absolvent der Hochschule für Film und Fernsehen Babelsberg, und Stephan Kolditz, Drehbuchautor gingen von dem authentischen Fall aus, daß 1990/91 eine siebenköpfige Frauengang in den neuen Bundesländern Banken überfallen hatte. Zwischen Februar und Sommer 1991 wurde von Kolditz das Drehbuch geschrieben. Ähnlichkeiten mit *Thelma & Louise* (Ridley Scott) werden vom Szenaristen zurückgewiesen, da im Sommer 91 das Szenarium fertig war und der US-amerikanische Film seinen Kinostart am 24.10.1991 hatte.

Ca. 70 Schauspielerinnen wurde gecastet. Kolditz hatte eine sehr korpulente Frauenfigur entworfen, aber die Schrader gewann durch ihre extrovertierte Darstellungsweise die Rolle.

Es wurde im Winter aus Kostengründen gedreht, sehr zeitsparend, was 16 Stunden Dreharbeiten pro Tag zeitweise bedeutete. Die Schrader erwies sich als Schauspielerin mit starkem Willen zur Perfektion. Trotz Schwierigkeiten an den Drehorten bewältigte sie diese sehr professional und hatte die Energie, nach 16stündigem Drehtag noch nachts im Hotel Auftritte zu proben. Wenn auch die Story in ihren Bögen blieb, so ergab sich aber eine 3 bis 4-monatige Schnittphase, in deren Verlauf viel wegfiel. Es gab drei Schnittvarianten: I: 160 ‘, II: 140 ‘, III (die endgültige Kinoversion): 105 ‘.

Maria Schrader hat zu diesem Film keine besondere Beziehung.[25] In Filmkritiken ist ihre schauspielerische Leistung in diesem Film nahezu überhaupt nicht weiter erwähnt worden.[26] So liegt der interessante Fall vor, daß eine historisch-kulturelle Kontextualisierung von *Burning Life* mehr Aussagekraft besitzt als eine Fokussierung auf Maria Schrader als Schauspielerin in diesem Film.

Ossi-Identitäten im Umbruch – ein Maskeraden-Spiel ?

Entdeckbar sind in diesem Film eine Vielzahl von Maskeraden und Maskenspielen, die allesamt in dem Schnittfeld einer Ossi-Wessi-Identität und deren Infragestellung agieren: Die beiden Frauen maskieren sich real, um Banküberfälle zu starten, und sie leben psychisch mit Masken, nicht Masken der Scham (im Sinne I. Bergmans oder des Psychologen Léon Wurmsers), sondern Masken des Begehrens nach einer anarchischen Freiheit. Sie sind auf der Flucht in eine imaginäre unbekannte Freiheit, und der Tschaika, mit dem sie schließlich in der Wüste eines Braunkohlentagebaus und später tödlich enden, – dieses Auto der Paraden der Partei- und Staatsführung läßt die gehabten Maskeraden in der DDR als komisch und den Untergang beider Frauen als Flug in eine andere Welt erscheinen. Der aus alten Bundesländern herbeigerufene Hardliner (D. Levy) inszeniert mit der Terroristinnenlüge eine Maskerade der Verfolgung, in der die Ossi-Kriminalisten entweder ihre Masken abgeben oder endgültig annehmen. Identitätssuche, Identitätsverluste und die Nichtidentität stehen in diesem Film aus der „Wendezeit" nahe beieinander, und gerade dies weist ein Operieren mit den Begriffen „Masken-Spiele" und „Maskeraden"(alter und neuer in Staatsverhältnissen) als berechtigt aus.[27]

---

25 Von Maria Schrader geäußert in einer Seminar-Diskussion mit Maria Schrader an der Humboldt-Universität mit Studenten und mir am 27.6.1996.

26 Vgl. Rezensionen des Films in den Tageszeitungen: Sächsische Zeitung 17.11.94; Leipziger Volkszeitung 25.11.94; Freitag 3.3.95; Stuttgarter Zeitung 17.11.94; Frankfurter Allgemeine 17.11.94 u.a..

27 Die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft stufte nach Debatten den Film mit dem Prädikat „16" ein. In internen Diskussionen sei der Film als „aufhetzend" bewertet und der PDS-Nähe bezichtigt worden – nach Aussage des Szenaristen Stefan Kolditz in einer öffentlichen Diskussion an der Humboldt-Universität mit Studenten und mir am 25.06.96.
Die historische Kontextualisierung von *Burning Life* ergibt folgende Fakten:
Start: 17.11.94 in 20 Kinos (Berlin: *Brotfabrik* und zwei weitere kleine Programmkinos)
Der Film verschwindet bald aus den Kinos, aber zum Zeitpunkt des Kinostarts gibt es in den Medien politisch-kontroverse Diskussionen. Es ist die Ereignisbündelung in dieser Woche, die die Story und die Figuren als aktuell in der politischen Öffentlichkeit ausweist. Themen in dieser Woche waren: Geiselnahme im hessischen Driesdorf am

Peter Welz wählte als Auto der Bankräuberinnen einen russischen Tschaika, der nicht nur als Regierungswagen aus DDR-Zeiten bekannt war, sondern der mit technischen Details der Paradewagen aus DDR-Zeiten ausgestattet war (Lautsprecher mit Demo-Marschliedern). Es ist auch ein Gegensymbol zu der in den deutschen Medien 1990/91 vermarkteten Trabbi-Symbolik. Der Tschaika war Staatsmachtsymbol und rituelles Maskeradenrequisit. Er war mit der sowjetischen Staatsparadenritualisierung übernommen worden. Er repräsentierte als kulturelles Stereotyp Einheitlichkeit im Ostblock: beim Präsentieren von Regierungsdelegationen, bei Staatsfeiertagen, bei Militärparaden.

Wir stoßen in *Burning Life* auf Maskeraden in einer Umbruchszeit, und diese sind ästhetische Strategie einer Theatralität der Verhältnisse in den neuen Bundesländern an der Schwelle der 90er Jahre, und sie sind keinesfalls nur feministisch interpretierbar.Es geht um Verluste von Identität und um übergestülpte Wessi-Identitäten.

Maria Schrader – ein neuer deutscher Star?

Als ein polnisches Mädchen versucht sie in *Robbykallepaul* (R: Dany Levy, 1989), in der Metropole New York zu leben und zu arbeiten und kehrt, obwohl sie Freunde gefunden hat, schließlich in ihr Land zurück. In *I was on Mars* (DB gemeinsam mit Dani Levy, 1989) fiel sie auf. Eine Ossi-Bankräuberin stellte sie in *Burning Life* dar und eine Frau zwischen zwei Männern in *Einer meiner ältesten Freunde* (R: Rainer Kaufmannn, 1993), als Flughafenangestellte Fanny Fink eine Melancholikerin zwischen Selbstbewußtseinstraining und Sterbekurs (mit Sargbau) in *Keiner liebt mich* (R: Doris Dörrie, 1994). Sie erhielt 1995 den Bundesfilmpreis.

In der deutschen Filmkritik ist ihr Rollenbild vorerst festgeschrieben auf sogenannte *„Beziehungsgeschichten"* einer fast dreißigjährigen jungen Frau zwischen Selbstbewußtheit und existentiellen Ängsten. Ihr wird das Image des Ausbruchs, der Lust auf ein anderes Leben, der Verwandlungsfähigkeit, der Selbstbehauptung um jeden Preis gegen Männer, auch gegen Polizei in fremden Welten zugesprochen. „Diese Sprödigkeit, den gewissermaßen verweigerten Charme, haben ihre Protagonistinnen gemeinsam. Das Leben

31.10.1994 und anschließende Flucht durch sechs Bundesländer (ZDF, ARD, RTL, BILD u.a. begleiten reportierend); Terrorismus als aktuelles Thema (Freilassungsforderungen für Irmgard Möller, ehemals RAF, die seit 22 Jahren in Haft ist – auch von der SPD); Kanzlerwahl am 24.11.94; Antrittsrede Stefan Heyms im Bundestag und ablehnende Reaktionen im Bundestag; Joschka Fischer: „Der Osten ist ein unglaublich steiniger Acker."; 13.Wahlperiode des Bundestages. Zusammengestellt nach Meldungen und Diskussionen im SPIEGEL 16.10.-30.11.94.

hat sie alle zu kurz kommen lassen. Und immer gibt es den Augenblick, in dem diese Frauen über ihren Schatten springen und sich unverfroren nehmen, was ihnen nicht zusteht," heißt es in der *Wirtschaftswoche*.[28]

Nach Maria Schraders Auffassung ist das Starphänomen zwiespältig.[29] Sie meint, Stars können primär durch ihre Aura, ihre ‚personality' so bestimmend sein, daß die Zuschauer wegen dieser Schauspielerin ins Kino gehen. Die Figuren und Stories können dabei variabel sein.

Stars seien Persönlichkeiten, die zielstrebig (mit Regisseur/Produzenten) ein Rollenimage aufbauen, das die kulturpsychologischen Ausdrucksbedürfnisse und Mentalitäten des Publikums primär über die variierende Wiederholung von Figuren und Beziehungsmuster trifft.

Die Weiblichkeit der Schrader-Frauenbilder lebt von Maskierungen: Fun, Lust, Sexualität werden gegen Angst und Einsamkeit mobilisiert – eine Welt der Masken der Leidenschaften wird intensiviert in der Erlebnisgesellschaft, um Ängste zu verdrängen. Sozial kritikwürdige Tatbestände werden nicht kritisiert , sondern als lakonisch akzeptierte Bedingungen des Lebens in der BRD nebenbei erzählt. In der Aufspaltung zwischen Ausbruch und Gebundensein, zwischen ‚middle-class'-Normalität und lustvoll gelebtem anarchistischem Exotendasein andererseits siegt meistens der Rückzug in die Normalität des Status oder die Hoffnung auf dessen Fortführung. Eine tatsächliche Infragestellung der Figuren in ihren sozialen Existenzbedingungen ist nicht Anliegen der Schrader und ihres Teams.

Das Schönsein, das Gestyltsein in der Mode, das der Frisuren, der Autos muß herhalten für die Aufrechterhaltung der Illusion – alles ist zu schaffen für die Frau mit Sex und Aktionismus.

Es scheint so, als wären die einstmaligen Aufsteiger-Typen der BRD-Mentalität (vgl. die Frauen ‚die Karriere machen wollen in den Faßbinder-Filmen der 80er Jahre: *Lili Marlen*, 1980; *Lola*, 1981; *Ehe der Maria Braun*, 1978) von der Welt des Sozialdramas und des Melodramas in die des Kammerspiels weggerutscht, und statt der Karrieren gibt es nur noch Kreisläufe und viel Emotionalität. Mit anderen Worten: Wenn hier von Maskierung gesprochen wird, dann ist damit gemeint eine Illusionierung und Selbsttäuschung des *Ichs* in den sozialen Verhältnissen, in denen die Frauen der Schrader leben.

28 Peitz, Christiane: Proben nützt nichts. In: Wirtschaftswoche, Düsseldorf 15.06.95.

29 Von Maria Schrader geäußert in einer Seminar-Diskussion mit Maria Schrader an der Humboldt-Universität mit Studenten und mir am 27.6.1996.

Die Maria Schrader hat es seit 1990 in wenigen Jahren, geschafft, ein *Rollenimage über wiederkehrende Muster auszubilden*. Charakteristisch sind für die Schrader-Filme Dreiecksbeziehungen. Meist steht die Frau zwischen zwei Männern, die gegensätzliche Pole repräsentieren.[30] Diese Dreiecksbeziehungen leben von dem Schema: etablierte Männer – ausgeflippte Männer – eine Frau, die zwischen ehelicher Bindung (oder – wie in *Keiner liebt mich* – in Hoffnung auf eine Partnerschaft in gesicherten Verhältnissen) und überraschender leidenschaftlicher Sexbindung sich auslebt, um letztlich überraschend oder nicht in ihre ursprüngliche Lebensbahn zurückzukehren. Bei genauerem Befragen der Frauengestalten der Schrader entdeckt man einen ‚coolen' Lakonismus, der letztlich diese emotionale Energie der Frauen als Strohfeuer in einer sozial problematischen Umwelt ausweist. Die Eheausstiegsstories ignorieren die sozialen Parameter der Institution Ehe in der BRD und signalisieren mit viel Sex (und manchmal auch mit der Brutalität der Männer und auch der Frauen gegen die Männer), daß man auch anders leben kann – ohne daß sozial-existentielle Konsequenzen durchgespielt werden.

Es gibt aber auch Ausnahmen des Rollentypus der Schrader. In *I was on Mars* ist die Ankunft einer Polin in New York, ihr Fremd- und Verlorensein verknüpft mit ihrer Sprachlosigkeit. Die schließlich stupide Zielstrebigkeit, mit der sie den zwei Italienern folgt, hat die psychische Dimension einer Anpassung an ihre Situation (das Geld wurde ihr gestohlen und sie braucht Unterstützung, Hilfe), und ihr Entschluß zum Rückflug mutet an wie eine Flucht vor dieser neu entstandenen Lebenssituation. Es ist die Rückkehr in die gesicherten Verhältnisse – die Rückkehr zu den Eltern. Außergewöhnlich an diesem Film ist, daß die Schrader stumm agiert (und blond ist), was sie mädchenhafter macht, und ihre expressive Krassheit zurücknimmt, und Levys Erzählweise arbeitet mit emotionalen Bögen, wobei die Musik und die vielen Großaufnahmen und die Farben entscheidenden Anteil haben.

30 Es sind erkennbar diese Polarisierungen: (a) die gegensätzliche Psyche von zwei Männern, die zu einer Frau in Beziehung treten: die beiden Italiener gegenüber der Polin in *I was on Mars* (der eine als der Schuft und Gangster und sein Bruder als derjenige, der sich für sie gegen den Bruder einsetzt, aber beide lieben sie); (b) die Kontraste von Männern zwischen beruflich etabliert-perfektioniert und anarchistisch-hilflos-exotisch: der Maler Charlie und Marions Mann Günther Kramer in *Einer meiner ältesten Freunde*; Lothar Stikker, der perfektionierte, modebewußte, feige, hinterhältige Hausverwalter und Immobilienbesitzersohn, und der ausgeflippte Orfeo, der Schwule, der Freie, der letztlich Obdachlose, TBC-Kranke und Hilfebedürftige in Doris Dörris' *Keiner liebt mich*. Julia, die sich zwischen ihrem in Paris befindlichen Mann Christian und Frank, der Barbekanntschaft , letztlich entscheiden muß in *Stille Nacht. Ein Fest der Liebe* (1995).

In *Burning Life* ist eine Umkehrung der Dreiecksbeziehung insofern erkennbar, als hier zwei Frauen zufällig bei einem Banküberfall aufeinandertreffen und in Paul, dem Schausteller, einen Retter finden, der letztlich ihren Untergang wider Willen besiegelt. Während die eine zielstrebig und aus Rache handelt (ihr Vater hat sich erhängt, weil er Land an Banken und Golfplatzhändler verkauft hatte gegen das Interesse seiner Gemeinde), sucht die andere ihre Show, ihren prickelnden außergewöhnlichen Erfolg. Die Solidarität beider Frauen ist gebaut auf dem Ausbruch aus den Bindungen und mit einem Trip ins Land Nirgendwo. Die irreale Spirale, in der die zwei Bankräuberinnen durch die neuen Länder Richtung Norden ziehen, ist begleitet von Erfahrungen der Brutalität (der Kommissar, der sie jagt, der Mann, der Anna zusammenschlägt), und ‚fun' ist die einzige Gegenmacht, die die beiden Frauen entwickeln können – was sie vor dem Tode nicht retten kann.

In den letzten Filmen – aber auch in *I was on Mars* – ist eine außergewöhnliche Farbgestaltung in Korrespondenz mit der Musik als Stimmungsträger entdeckbar. Farbe, Musik, Gesang (meist off) und Tanz sind wichtig für ihre Emotionalität, für ihre Ausdrucksfähigkeit.

Der Hut in *Keiner liebt mich* (vgl. die Monologszene zu Beginn) verleiht ihr charakterliche Außergewöhnlichkeit – nicht modische Eleganz, nicht Attributierung einer Prominenten. Das Gesicht, die Augen, die Lippen werden oftmals auffällig geschminkt – ein solches Styling wird demonstriert in den Filmen. In *I was on Mars* schminken die Männer die Frau, machen sie zurecht für den männlichen Blick.

Die Kostüme der Schrader sind niemals verhüllend, sie sind enganliegend, betonen die Körperbewegungen, stellen die hohen Beine aus. Der Zebrastreifenpulli betont ihre Unruhe, ihre Explosivität – wenn sie ruhig einen obszönen Witz erzählt. Minirock, Jeans, Pulli oder Jacke und nicht der Mantel oder nicht das lange Abendkleid sind für ihre forschen Gänge, ihr Tanzen, ihr Rennen wichtig.

Schmuck gehört nicht zu ihren Attributen: Haarlocken und Augen und Lippen sind bei der Schrader wichtiger als Clips und Halskette und Ring und Uhr am Arm, aber die Männer agieren mit seltsamen Requisiten zur Nacktheit der Frau (Gasmaske, afrikanische Plastik und Bemalung etc.). Die Schrader stellt ihren Körper dem männlichen und weiblichen Blick zur Schau: vorrangig den Oberkörper oder die Beine. Ihre Regisseure suchen nach der Konkurrenzmöglichkeit des männlichen Körpers (die Dörrie ope-

riert mit dem tanzenden und bemalten Mulattenkörper des Orfeo). Der weibliche Körper will seine Siege feiern.

3. Girly –Kultur in Comic, Kinofilm, Mode und Roman – Punk-Maskeraden?

Lori Pettys Girl Rebecca in *Tank Girl* (Regie: Rachel Talalay, 1994)

Das Tank-Girl entwickelt sich von einer Unterlegenen im Kampf gegen die böse-Männer-Herrschaft des Kesslee – zu einem „wehrhaften Girl", das vorrangig mit einer sexistischen Sprache kämpft und das sich die Waffen der bösen Manner aneignet: den Panzer. Girl und Panzer – es ist die Umkehrung des Männlichkeitsprinzips der Aggressivität, die Inbesitznahme männlicher Symbolik.

Sie ist gemeinsam mit den Rippers in einer ‚underground army'; Gerechtigkeit als Ziel: Zugänglichkeit des lebensnotwendigen H_2O für alle und mindestens auch so wichtig: Rebecca rettet ein Kind aus der Gefangenschaft bei Kesslee.

Der Sieg von Tank Girl über die „Bösen" ist ein Sieg des wehrhaften Mädchens über die Männer. Und die Inbesitznahme des Tanks durch ein Girly ist de facto die symbolische Vergewisserung eines Fahrzeugs männlicher Herrschaftslegitimation und Macht. Diese Maskeraden der Weiblichkeit operieren auf subkultureller Symbolebene mit Männlichkeitssymboliken. Sie brechen den Generationenvertrag zwischen Müttern und Töchtern – auf der Suche nach Identität in Kostümen einer aggressiven Wehrbereitschaft. Trotzdem ist dieser Film kein Erfolg geworden.

Lori Pettys Tankgirl Rebecca (Regie: Rachel Talalay) repräsentiert die Punk-Kultur, aber die Entscheidung für die Schauspielerin Lori Petty war nahezu zufällig. Lori Petty hatte seit 1990 – nach dem Erfolg in einer Gasthauptrolle in der US-TV-Serie *Booker* – in Nebenrollen bei Stars mitgewirkt (an der Seite von Madonna als Baseballspielerin in *Eine Klaue für sich*, in einem Surfactionfilm mit Patrick Swayze *Gefährliche Brandung* u.a.). Sie setzte ihr Bewegungspotential aggressiv, auch mit komischen Effekten ein und trat sportlich, auch jungenhaft eckig auf.

Aber in *Tank Girl* konnte nicht die Newcomerin eine neue Sicht auf die bekannte Figur geltend machen. Die in Comicserien seit 1987 entwickelte Figur besaß ein subkulturelles Image. Der Star war die Comicfigur. Es scheint so, daß Lori Pettys Versuch, ein Star als Tank Girl zu werden, daran scheiterte.

In den 90ern realisierte Hollywood mehrere Comic-Verfilmungen: *Batman, Judge Dread*, beide gingen zurück auf Comic-Heftreihen der marktbeherrschenden Konzerne DC und Marvel. Aber *Tank Girl* stammt nicht aus der US-amerikanischen Linie des Comic, sondern wurde 1987 von dem Storyliner Alan Martin und dem Zeichner Jamie Hewlett in der kleinen englischen Stadt Worthing erstmals entworfen für ihr Fanzine *Atom Tan*.

Diese britischen Comics zeichneten sich durch mehreres aus. Die Stories handelten von Underground und Kampf in postnuklearen Landschaften – anfangs mit Panzern ausgetragen – und wurden später auf Episoden in Punkmanier hin entwickelt ohne diese Kriegsmaschinerie-Ikonographie. Anfangs ergaben die Zeichnungen auf den Blättern keine klassisch-chronologische Erzählweise, besaßen aber viele Pointen. Aggressivität wurde durch das Motiv des ‚anti-struggle' in die Bahnen eines Protestverhaltens gegen herrschende Gewalt und Endzeitbewußtsein gelenkt; Dies immer mit der Ikonographie der Jugendkulturen – insbesondere der Punks.

Es fand seit Ende der 80er Jahre eine internationalisierte Vermarktung und eine intermediale Verarbeitung statt, die die Maskerade der ‚girly'-Kultur als neuen Warenwert hervorbrachte. Folgende Fakten unterstreichen dies: Die Ausgabe von *Deadline*, des englischen Comicfanmagazins, mit TG-Episoden brachte den Durchbruch. Die Firma Wrangler erwarb die Rechte für eine Werbekampagne mit der Tank-Girl-Figur. Die Regisseurin Rachel Tatalay konnte MGM für eine Verfilmung interessieren, und Jamie Hewlett und Alan Martin erhielten £100 000 für die Rechte. Außerdem war Jamie Hewlett als Designberater für die Filmproduktion engagiert, entwarf 60 Comicpanels und mußte eine Liste alternativer Schimpfwörter zusammenstellen, da „fuck" nur zweimal vorkommen durfte.

Dies bedeutet: Tank Girl ist als „fashion icon" vermarktet worden – durch die Bekleidungsindustrie. Es entwickelten sich die Tank-Girl-Kollektionen in der *Mad-Max-Modekollektion* von Vivienne Westwood, in den *Action Man Klamotten* von Gaultier und in der *Wrangler-Jeans-Kampagne*. Deshalb wurde auch der Kinostart koordiniert mit Tank-Girl-Mode in Modemagazinen (*Elle, Select, The Face* und in den Jugendmagazinen *Bravo, Mädchen, Girl*). Kennzeichnend für die Distanz zur Punkkultur wurde die Lory-Petty-Freizeitbekleidung: Hotpants, Latzhose, Boxershorts, Blumenkrawatte ,T-Shirts, Atomraketen-BH.[31]

31 Vgl. Baumann, W.E.: Comic-Kino. „Tank Girl". In: Frankfurter Rundschau vom 24.06. 1995; Olivier,Thomas: Bambule. Busen, Ballermann. In: Berliner Illustrierte Zeitung, Berlin 22./ 23.4.1995.

Maskeraden der Weiblichkeit? Es sind Maskeraden eines Protestverhaltens einer neuen Mädchengeneration – vermarktet zwischen dem Ende der 80er und den 90er Jahren. Diese Maskeraden der weiblichen Jugendkultur, die einst aus einer Underground-Kultur erwuchsen, wurden zu Maskeraden-Stereotypen der Freizeitindustrie (Mode, Medien). Kleidung und Frisuren von Lori Petty sind eine modische Stilisierung der eigentlichen Punk-Zeichen-Orientiertheit von *Tank Girl*, der Comic-Figur. Es vollzog sich eine Metamorphose vom Punkgirl zum „Haute-Couture-Punk" mit partieller Rücknahme des Typus Punkfrau: Teilglatze, Gesichtspflaster, Springerstiefel. Mit Armeeweste, Sauerstoffmaske, Fliegerkappe vollzog sich eine Annahme von männlichen Kampf- und Safari-Uniformen.

Rebecca gibt sich auch in Anlehnung an die Marlene Dietrich als „feine Dame" mit Kopftuch, Sonnenbrille und Leopardenmantel. Die Frisuren wechseln zwischen Bürstenschnitt mit Rastalocke, Jungmädchenzopf, Pagenfrisur.

Das wechselnde Outfit betont die Vereinnahmung verschiedenster Rollenbilder und Ikonen der Filmgeschichte (zu Beginn wird Bette Davis von Rebecca als Vorbild ironisch bemüht) und der Pop- und Punkkultur. Im Film *Tank Girl* wird alles zur postmodernen Konstruktion. Gegensätze sind mitdenkbar: Barbie-Barbarella/ Madonna/Mad Maxie. Sie ist Guerillera und eine *Pippi Langstrumpf mit Maschinengewehr*.

Im Verhalten wurde Lori Pettys Tankgirl ein neues weibliches Selbstbild zugesprochen: Tank Girl „säuft, flucht, ballert um sich und gönnt sich zwischendurch den wilden, tabulosen Sex mit Partnern ihrer Wahl, vorzugsweise mutierten Känguruhs; da läßt sich durchaus ein neues weibliches (Selbst)Bild herauslesen, das nicht zufällig dem der ‚Girlies' entspricht, die zur Zeit die Jugendkultur beherrschen."[32] Die Sexualisierungs-Denkfigur dieser Art hat in den Kinos weltweit nicht funktioniert. Erfolgreich war dieser MGM-Film zweifellos nicht. Man war deshalb in der Komposition der Figurenperspektiven in der Romanversion (Co 1995 by United Artist Pictures; Inc.Licensed by MGM) vorsichtiger im Umgang mit dem Leser. Man schuf zwei Perspektiven. *Perspektive 1*: die Erzählerin und Kartenspielerin, die Tank Girl negiert:

„Ich mag Tank Girl nicht... Ich kann Tank Girl nicht ausstehen. Sie ist eine Angeberin. Ein Großmaul, ein Maulheld, ein Prahlhans, ein Protz, eine Betrügerin, eine Lügnerin, eine Säuferin, eine Idiotin, eine Diebin, sie trägt

32 Panzermädel-Schwindel. In: Sächsische Zeitung vom 22.6.1995.

unmögliche Kleider, hat eine lächerliche Figur, bezahlt ihre Schulden nicht, ist völlig ungebildet und eine Null in Konversation... Sie ist ein Ekelpaket der Sonderklasse."[33] *Perspektive 2:* die „Helden"-Erzählungen von Tank und Jet Girl beim 40tägigen Trinkwettbewerb in den Wastelands in Big Marys Bar über das einstige Leben in einer Hippiekommune, die Gefangennahme, wagemutige Fluchtversuche bis zur Entscheidungsschlacht gegen Kesslee.[34]

IV. Konzepte der Filmhistoriographie und der Diskurswandel der Museen-Ausstellungen als inszenierte Filmgeschichte?

Im Zeitalter der multimedialen Technologien wird das Verhältnis von wissenschaftsinstitutioneller Geschichtsschreibung und von musealen Präsentationsweisen der Filmgeschichte zu einem spannenden Abenteuer. Nicht Konkurrenzen, nicht Gegensätzlichkeiten, nicht Fachliteratur und Spezialistentum einerseits und Museumsbesucher, Kinogänger, TV-Rezipient und Videofreak andererseits sollen ausgespielt werden. Es geht im weiteren Sinne um einen Wandel im Umgang mit dem *Erbe der Filmgeschichte durch Institutionen*. P. Sorlin hat als Historiker die Kino-/Filmhistoriker damit konfrontiert[35], daß die simultane Präsenz und Vorführung von Filmen verschiedenster Epochen, Perioden, Zeiten im Zeitalter der AV-Medien und in der Mediengesellschaft ein kultureller Fakt ist, der die Historizität relativiert. Die Kontinuität der Geschichte – um mit Benjamins Geschichtsbegriff und seiner Kritik des Historismus zu sprechen[36] – wird so aufgesprengt, daß sich Vor- und Nachgeschichte der Werke in einem steten Wandel befinden. Für die Filmgeschichtsschreibung bedeutet dies, daß die klassische Frage der Historiographie nach dem Verhältnis von Sammeln und Konstruktion der Geschichte, von musealer und ausstellungsbedingter Präsentation und wissenschafts-institutioneller Geschichtsschreibung (bislang weitgehend an die schriftsprachliche Buchproduktion gebunden) für die Erzählung der historischen Ereignisse und Verläufe auch in Wissenschaftsdiskussionen stärkere Zuwendung erfordert.

33 Millar, Martin: TANK GIRL. Der Roman zum Film, Bergisch-Gladbach 1995, S. 5.
34 Ebd., S. 162-189.
35 Vgl. Sorlin, Pierre: Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben. In: montage/av, 5 (1996), Heft 1, S. 23-37.
36 Vgl. Benjamin, Walter: Eduard Fuchs – der Sammler und Historiker, in: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt / Main 1963, S.100.

Man könnte für eine *Dramaturgie der Ausstellungsgestaltung* bedenken:

A. Sammeln und Montieren

Soziologie der Institution FILM — Historizität von Diskursen, Subjektive Rasterbildung

Textmontagen

(Bild-Tondokumente / schriftsprachliche Inserts)

- Kausalität und Verifizierung der Fakten
- Primat: nicht Werke, sondern Quellenkunde + Kunstwissenschaftliche Verfahren bis Cultural Studies Werkanalysen/ Interpretationsverfahren
- Näherung an Geschichtswissenschaft und Soziologie:

a) Wirtschaftsgeschichte
b) Zensurgeschichte
c) Geschichte der Filmpolitik
d) Technikgeschichte

B. Präsentationen

Auswahl authentischer Objekte in multimedialen Präsentationen

Inszenierung von

- Werthierarchien durch die Anordnung der Objekte
- historische und kulturelle Kontextualisierungen der Personen, Werke, Ereignisse, Fakten
- Inszenierung von Sehweisen des historischen Materials

Folgen:

- Relativierung des schriftsprachlichen Diskurses/Dominanz audiovisueller
- Diskurse
- Internationalisierung von Großausstellungen

Neue Diskurse zur Film History:

- Theatralität und Performancekunst wandeln das Museum
- Präsentationen operieren mit Simultaneität und Diskontinuität, d.h. sie verlassen die Chronologie und intensivieren die Zeit (Fragmentarisierung und Partikularisierung historischer Zeitzuordnungen werden zu

Momentaufnahmen eines seriellen Games mit Dokumenten und Fakten)

Wissenschaftskonzepte in angewandten Bereichen (der Bildungsinstitutionen, die Wandlungen des Museums- und Ausstellungswesens bis hin zum denkbaren Museum im Internet, die CD-ROM- und Bildplattenentwicklungen, die TV-Programmentwicklung) werden benötigt. Bezeichnenderweise findet seitens der Filmhistoriographie keinesfalls eine so intensiv geführte Debatte statt, wie das für die Museologie und das Ausstellungswesen gilt.[37]

Gefragt wird: Rekonstruktion und Konstruktion der Film-Geschichte für wen? Für die Fachspezialisten, die Fans? Aber: Wie nähert sich die Masse der TV-Zuschauer den historischen Fakten? Und: Wer konstruiert Geschichtsbilder in Ausstellungen? Zu wenig denken Filmhistoriker nach über den gewandelten medialen Diskurs der Filmgeschichtsschreibung! Auch für Filmmuseen und ihre Ausstellungen könnte in Zukunft zutreffen, was für Museen der bildenden Kunst gesagt wurde:

„Zunehmend verändert das Museum seine Bestimmung vom Ort der ständigen Sammlung zu einer Bühne für die wechselnden Großausstellungen, die wie Theaterstücke nur während einer gewissen Zeit aufgeführt und dann abgebaut werden. Diese Großaustellungen werden in der Regel von individuell arbeitenden internationalen Kuratoren organisiert, die keinen eindeutigen staatlichen Auftrag haben und als Stars der internationalen Kunstszene weitgehend autonom agieren... Sowohl die großen Wechselausstellungen wie auch diese künstlerischen Großinstallationen sind im Grunde Museen auf Zeit: Sie sind Sammlungen der heterogenen Gegenstände in einem homogenen Raum, und sie vermitteln eine bestimmte historische Perspektive, die allerdings keiner staatlich beglaubigten Geschichtsschreibung entspricht, sondern eine subjektive Sicht der Dinge voraussetzt.“[38]

Für Filmhistoriker könnten sich neue Aufgaben auftun.

37 Nairne, Sandy; Ferguson, Bruce ; Greenberg, Reesa: Thinking About Exhibitions. London 1996; Hooper- Greenhill, Eilean: Museum, Media, Message. London 1995; Boylan, Patrick: Museums 2000. Politics, People, Professionals and Profit. London 1992; Walsh, Kevin: The Representation of the Past. Museums and Heritage in the Post-Modern-World. London 1992.

38 Groys, Boris: Sammeln,Gesammelt werden. Die Rolle des Museums, wenn der Nationalstaat zusammenbricht.In: Lettre. 2.Vierteljahr 1996, Heft 34 , S. 35.

Nachbemerkung 1999:

Die Ausstellung lief vom 10.10. bis 23.11.1997 unter dem Titel Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie. Zarah Leander, Elizabeth Taylor, Rita Tushingham, Angelica Domröse, Lorri Petty, Maria Schrader (Projektleiterin: Renate Schmal). Es erschienen folgende Publikationen zur Ausstellung: Claudia Lenssen: Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie. Katalog zur Ausstellung. Herausgegeben vom Filmmuseum Potsdam. Berlin: Parthas Berlag 1997 und Frauenbilder-Zeitzeichen. Bd.I: Diva, Bd.II: Arbeiterin, Bd.III: Girlie. Universität Potsdam 1997.