media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Ute Bechdolf

# Erwünschte Weiblichkeit? Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm

1993

https://doi.org/10.25969/mediarep/609

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

**Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**
Bechdolf, Ute: Erwünschte Weiblichkeit? Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 15: Capriolen und Vexierbilder. Neue Studien zum NS-Unterhaltungsfilm (1993), S. 49–64. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/609.

**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

**Ute Bechdolf**

# Erwünschte Weiblichkeit?

## Filmische Konstruktionen von Frauenbildern im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm

Man muß auch Unterhaltung können - aber mit Haltung
Gustaf Gründgens

In zahlreichen NS-Propagandafilmen sind Frauen lediglich als bereitwillige Dienerinnen des Mannes, liebevolle Mütter einer vielköpfigen Kinderschar oder heroische (da opferbringende) Leidensgenossinnen vorgesehen. Eigene Lebensentwürfe, eigene Wünsche und Bedürfnisse von Frauen, die nicht denen des Mannes oder des deutschen Volkes untergeordnet waren, gab es in den nationalsozialistischen Vorstellungen vom Wesen der Frau nicht - sie fanden daher auch keinen Eingang in die Propagandafilme. Den rigide eingeschränkten, ideologisch *er*wünschten Bildern von Weiblichkeit stehen jedoch die *ge*wünschten Bilder der Filmzuschauerinnen selbst gegenüber. Deren Phantasien und Sehnsüchte in bezug auf Eigenständigkeit und Selbstbewußtsein im Alltagsleben wie auch im Film waren während der Weimarer Republik zunehmend zum Vorschein getreten, wurden jetzt jedoch beiseitegeschoben mit dem Hinweis auf die 'eigentliche Bestimmung' der Frau. In einer Art Spurensuche soll nun im folgenden nach diesen Wunsch-Bildern geforscht werden: Wo bleiben sie weiterhin sichtbar? In welcher Form? Inwiefern werden sie von der dominanten Ideologie vereinnahmt? Und welche Brüche können ausgemacht werden, welche Reste bleiben den Zuschauerinnen erhalten?[1]

Die Nationalsozialisten betrachteten das Medium Film von Anfang an als ein besonders wichtiges und effektives Propagandainstrument. Gleich nach der

1 Dieser Beitrag beruht weitgehend auf den Ergebnissen meiner Magisterarbeit, die 1992 unter dem Titel "Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm" bei der Tübinger Vereinigung für Volkskunde erschienen ist. Einzelne Teile wurden unverändert daraus übernommen.

Machtübernahme bemächtigten sie sich dieses "nationalen Erziehungsmittels erster Klasse" (Goebbels 1941: 480), förderten es vorrangig und konnten dadurch schon nach kurzer Zeit die gesamte deutsche Filmproduktion überwachen und steuern (Courtade/Cadars 1975). Sowohl die ideologisch stark gefärbten Dokumentarfilme und Wochenschauen als auch die propagandistischen Spielfilme sollten und konnten die Bevölkerung indoktrinieren. Antijüdische Hetzfilme wie *Jud Süss* (Harlan, 1940) und gewaltverherrlichende Kriegsfilme (z.B. *Stukas*: Ritter, 1941) trugen zumindest indirekt dazu bei, daß die Menschen das verbrecherische System duldeten oder unterstützten.

In den Unterhaltungsfilmen des Dritten Reiches jedoch wurde der nationalsozialistische Alltag ausgeblendet, NS-Frauenschaft und BDM, Krieg und Hitlergruß blieben unsichtbar, sie waren den tendenziöseren Produkten vorbehalten. Zwar wurden zwischen 1933 und 1945 insgesamt 153 Propagandafilme hergestellt (Albrecht 1969: 109), die Zahl der Unterhaltungsfilme jedoch liegt mit 914 um ein Vielfaches höher: Abenteuerfilme, Komödien, Revuefilme und Melodramen faszinierten die KinogängerInnen der dreißiger und vierziger Jahre und erfreuen sich auch heute noch beim Fernsehpublikum großer Beliebtheit. Die Frage nach den Anteilen nationalsozialistischer Weltanschauung, gerade auch in bezug auf die Weiblichkeitsideologie, liegt hier zwar auf der Hand, sie wurde aber bisher kaum detailliert untersucht.

In der filmwissenschaftlichen Literatur lassen sich drei vorherrschende Interpretationsrichtungen bezüglich der allgemeinpolitischen und ideologischen Funktion der NS-Unterhaltungsfilme feststellen. Die erste schätzt sie insgesamt als völlig unpolitisch ein, was meist dazu führt, daß man sich mit ihnen nicht detailliert genug befaßt und das Feld den populärwissenschaftlichen Rehabilitierungsversuchen und Liebeserklärungen an den "großdeutschen Film" überläßt (z.B. Riess 1985 oder Beyer 1991). Die zweite, wohl bisher am weitesten verbreitete Annahme gesteht den Unterhaltungsfilmen zwar eine politische Funktion zu, aber nur insoweit, als sie zur Ablenkung dienen sollten, als subkutan wirkende Opiate für die von Terror und Krieg ausgezehrte Bevölkerung (Leiser 1968, Courtade/Cadars 1975). Der dritte, ideologiekritische Ansatz, dem sich auch die wenigen feministischen Analysen (z.B. Ellwanger/Warth 1985, Schlüpmann 1988) zuordnen lassen, bemüht sich hingegen darum, einzelne Filme auf faschistische Elemente und nationalsozialistische Weltanschauung hin zu untersuchen. Beeinflußt von den theoretischen Entwicklungen im anglo-amerikanischen Raum analysieren die Wissenschaftlerinnen die inhaltlichen Aspekte und formalen Elemente, die auf nationalsozialistische Vorstellungen vom Wesen der Frau hindeuten.

Daß viele Unterhaltungsfilme tatsächlich als ein ideologisch durchsetztes,

heimlich wirkendes Amüsement gedacht waren, als eine Verbindung von Kunst, Politik und Unterhaltung, verdeutlichte der Propagandaminister in einer Rede vor der Reichsfilmkammer:

> In dem Augenblick, da eine Propaganda bewußt wird, ist sie unwirksam. Mit dem Augenblick aber, in dem sie als Propaganda, als Tendenz, als Charakter, als Haltung im Hintergrund bleibt und nur durch Handlung, durch Ablauf, durch Vorgänge, durch Kontrastierung von Menschen in Erscheinung tritt, wird sie in jeder Hinsicht wirksam. (Goebbels 1937: 456)

Allerdings kann von der erklärten Absicht der Einflußnahme noch nicht auf eine tatsächliche ideologische Wirkung auf die damaligen oder heutigen ZuschauerInnen geschlossen werden. In der Medienwirkungsforschung hat sich die Ansicht durchgesetzt, daß Filme - mehr noch als andere populäre Produkte - keineswegs eindeutig in ihrer Aussage sind, sondern mehreren Interpretationen offenstehen (z.B. Hall 1980). Sie lassen somit, auch entgegen den Absichten ihrer Urheber, in ihrer Polysemie verschiedene Bedeutungszuweisungen zu, können als Wunsch-Bilder fungieren, indem sie zur Identifikation einladen, zu internen 'Verhandlungen' mit einer Figur herausfordern, oder aber als Gegenbilder zu entschiedener Abgrenzung und Ablehnung führen. Wie bei Vexierbildern ergeben sich je nach Standpunkt der Betrachterin, je nach Prädisposition des Betrachters andere Motive und Wertungen. Die Bedeutung einer Szene ist somit nicht vollständig vorgegeben, nicht im Text selbst angelegt, sondern wird in den Köpfen der ZuschauerInnen jeweils neu produziert. Dieser kreative Prozeßist von zahlreichen Bedingungen abhängig, beispielsweise von der augenblicklichen Stimmung, vom Kontext, in dem ein Film gesehen wird, vom sozialen und politischen Hintergrund sowie von Vorwissen und individuellen Vorlieben der einzelnen ZuschauerInnen. Daraus folgt, daß auch meine eigenen Analysen letztendlich nur subjektive, von den persönlichen Wahrnehmungs- und Empfindungsmustern beeinflußte Interpretationen sein können - andere Rezeptions- und Bewertungsmöglichkeiten bleiben bestehen.

Bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren gingen Frauen viel und gern ins Kino, eine der wenigen Vergnügungen, die sie auch allein, ohne männliche Begleitung, genießen konnten. Da sie schon früh einen großen Teil der Kinobesucher ausmachten, wurden zunehmend mehr Filme direkt auf ein weibliches Publikum hin konzipiert. Während des Krieges dann waren die Frauen im Kino fast unter sich, denn die Abende mußten jetzt ohne Männer verbracht werden, eine Entwicklung, auf die die Filmindustrie dadurch reagierte, daß sie immer mehr Filme mit weiblichen Hauptrollen produzierte (Hickethier 1980: 9f). Es kann also vermutet werden, daß zahlreiche nationalsozialistische Unterhaltungsfilme vor allem Zuschauerinnen angesprochen haben - indem sie

ihre Bedürfnisse und Probleme aufgriffen und innerhalb einer Fiktion bearbeiteten. Weibliche Wünsche, Ängste und Sehnsüchte wurden von den Filmen eingefangen und stellvertretend erfüllt.

Zentral ist hier die Frage nach dem Mechanismus dieses Zusammenhangs von Film und Zuschauerinnengratifikation. Mit welchen ästhetischen Mitteln, inhaltlichen und formalen, werden Frauen angesprochen? Welche Bilder von weiblichen Hauptfiguren werden vermittelt? Welche Probleme werden aufgeworfen, und wie werden sie fiktional gelöst? Was bleibt ausgeklammert? Welche Botschaften (messages), welche Weiblichkeitsvorstellungen und welche übergreifenden Ideologien werden letztendlich dadurch vermittelt? Diesen Fragen möchte ich im folgenden exemplarisch anhand einer damals erfolgreichen Komödie nachgehen.

## *Capriolen*

Für den Film *Capriolen* von 1937 hatte Gustaf Gründgens nicht nur die Regie, sondern auch den Part des männlichen Protagonisten übernommen, die Hauptdarstellerin spielte seine damalige Ehefrau Marianne Hoppe. Der Inhalt der im zeitgenössischen New York angesiedelten Liebesgeschichte dreht sich um die Beziehung zwischen einer Pilotin, die soeben als erste Frau die Atlantikroute im Alleingang bewältigt hat, und einem erfolgreichen Journalisten, der sich hauptsächlich damit beschäftigt, Artikel und Vorträge über das 'Wesen der Frau' zum besten zu geben. Die beiden lernen sich durch Zufall kennen und mögen sich auf Anhieb, finden jedoch den Beruf des bzw. der jeweils anderen äußerst unattraktiv. Bei einem gemeinsamen Flug zeigt sie ihm ihre akrobatischen Kunststückchen in der Luft, wobei er ihr - obwohl er schreckliche Angst vor dem Fliegen hat - während des Fluges einen Heiratsantrag macht, was eine Bruchlandung zur Folge hat, die beide unverletzt überstehen. Sie heiraten, sind aber nicht glücklich miteinander, trennen sich nach einigen Turbulenzen und finden erst bei der Scheidung auf der Bank im Gerichtssal wieder zueinander.

Die etwas detailliertere Beschreibung zweier Szenen aus dem ersten Drittel des Films soll eine illustrative Grundlage für die darauffolgenden Interpretationen bilden. Zu Beginn des Films hält der Journalist Jack Warren vor einem überwiegend weiblichen Publikum einen Vortrag über "Die interessante Frau", in dem er seine Ansichten als Frauenkenner ausführlich darlegt:

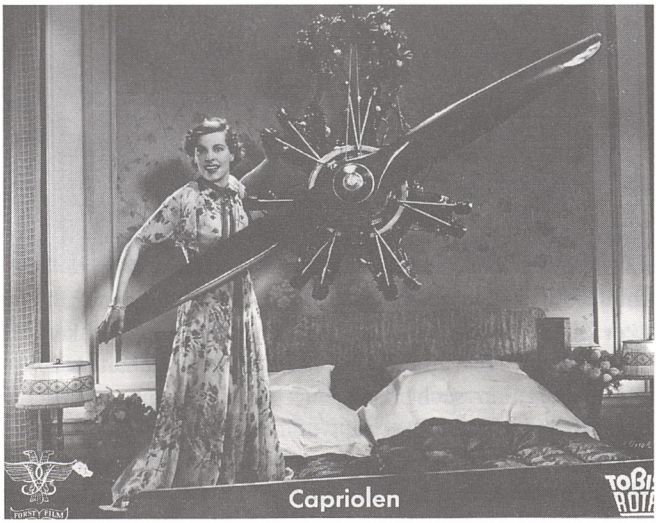
> Lassen Sie mich zusammenfassen. In diesem zauberhaften Kreis von Klugheit, Interessantheit und Schönheit scheint es mir eine Vermessenheit, zu glauben, daß die Frauen nur dazu da sind, um uns das Essen zu kochen oder - Verzeihung

- die Strümpfe zu stopfen. [...] Aber das ist ja gerade das Interessante an Ihnen: Sie wollen höher hinaus, Sie fühlen sich unverstanden, und mit Recht. Sie sind uns über den Kopf gewachsen, wir können nicht mehr auf Sie hinabblicken, wir müssen zu Ihnen hinaufschauen und Sie bewundern. Und je weniger wir Sie verstehen, desto begehrenswerter erscheinen Sie uns. [...] Trotzdem, ich muß Ihnen sagen, Sie sind für mich das, was sie für alle Männer waren und immer bleiben werden: ein unlösbares Rätsel!

Daraufhin wird er von den begeisterten Frauen aus dem Publikum so bedrängt, daß er flüchten muß. Wütend über so viel Aufdringlichkeit offenbart er hinter der Bühne seine Privatmeinung, die dem eben gehaltenen Vortrag diametral entgegensteht - er sucht nach einer uninteressanten Frau, nach einem "schwachen, hilfsbedürftigen Geschöpf", einer "zarten Blume". Diese meint er in Mabel Atkinson gefunden zu haben, die er in einem schwachen Moment beim Zahnarzt kennengelernt hat, und deren Mut und Stärke er nicht wahrhaben will. Außergewöhnlich ist bei diesem Film, daß die Definitionsmacht des Mannes in Bezug auf das "Wesen einer richtigen Frau" nicht als solche akzeptiert wird, stellt sich doch seine Einschätzung von Frauen im Handlungsverlauf immer wieder als falsch heraus.

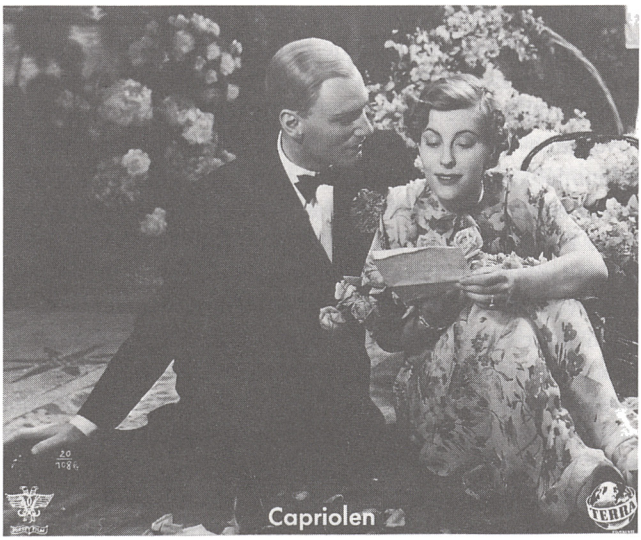
Weiterhin fällt an dieser Szene auf, daß Jack visuell explizit als Objekt der Begierde dargestellt wird. Zahlreiche Großaufnahmen, Weichzeichner, der Hintergrund aus Blumen und Rüschen und besonders sein schwärmerisch verklärter Gesichtsausdruck sollen die Blicke der Filmzuschauerinnen anziehen, bei einem männlichen Star ein eher ungewöhnlicher Vorgang, der auch inner-

halb der Filmhandlung selbst kommentiert wird. Bereits während seines Vortrags werden uns die bewundernden Blicke der weiblichen Zuhörerschaft gezeigt, und als die Frauen am Ende der Veranstaltung nach vorne stürmen, gibt es sogar Übergriffe auf seinen Körper: sowohl seine Jackettknöpfe als auch die Krawatte werden gestohlen. Dieser sehr unüblichen Zurschaustellung eines männlichen Helden, die im patriarchalen Kino als bedrohlich empfunden wird (Mulvey 1980), muß im Film sofort auf zweifache Weise entgegengearbeitet werden. Erstens wird die ganze Szene durch zahlreiche parodistische Übertreibungen (man setzt ihm einen Lorbeerkranz auf) sowie durch Bild-Ton-Kontrastierungen mit einer komischen Wirkung versehen und dadurch entschärft. Die zweite Rücknahme erfolgt dadurch, daß sich Jack hinter der Tür gleich darauf lauthals über das Benehmen der Frauen beschwert und seine Wut ungehindert ablassen kann: "Es ist zum Kotzen! [...] Diese hysterischen Ziegen öden mich an!"




Die zweite ausgewählte Szene gibt einen Einblick in die Beziehung des ungleichen Paares und kündigt den Hauptkonflikt an, der sich im Verlauf des Films immer weiter zuspitzt, die Frage nach der Berufstätigkeit einer verheirateten Frau. Nachdem schon die Trauung von zahlreichen Hindernissen und schlechten Vorboten begleitet war, wird auch am Hochzeitsabend, als die beiden "endlich allein" sind, die romantische Stimmung immer wieder gestört. Mabel zeigt Jack deutlich, daß er mit ihr als ernsthafter Partnerin zu rechnen hat und fordert selbstsicher von ihm dasselbe, was er von ihr erwartet: den Be-

ruf aufzugeben. Durch Mabels Forderung, wenn sie nicht mehr fliegen darf, soll er nie wieder über Frauen schreiben, wird die Absurdität solcher Einschränkungen veranschaulicht. Indem sie den Spieß einfach umdreht und ihm mit denselben Worten wie er ihre Forderungen ins Gesicht sagt, spielt der Film hier in einem ironischen Unterton mit diesem Problem. Ein weiterer Bruch erfolgt in der nächsten Szene, als sie das gemeinsame Schlafzimmer betreten und das Hochzeitsgeschenk ihrer Fliegerkollegen entdecken, das symbolträchtig über dem Ehebett hängt: ein Flugzeugmotor! Mabels Begeisterung deutet darauf hin, daß sie sich wohl nicht auf Dauer vom Fliegen abhalten lassen wird, und schon die nächste Einstellung zeigt (statt der Hochzeitsnacht) ihre Maschine wieder am Himmel, läßt sie Schleifen und Loopings fliegen. Als sie nach ihren akrobatischen Flugkunststücken wieder gelandet ist, strahlt sie übers ganze Gesicht, doch Jack kann sie nicht verstehen: "Was macht sie denn bloß da oben, was sucht sie da?"




In *Capriolen* werden die traditionellen Geschlechtsrollenstereotypen regelrecht durcheinandergewirbelt und ganz dezidiert infragegestellt. Jack wird ständig im Irrtum gezeigt mit seiner Einschätzung von Mabel, deren Stärke und Mut er nicht akzeptieren kann. Am Ende des Films bleibt offen, ob sie ihren Beruf für das Glück ihrer Ehe aufgeben muß. Nationalsozialistische Vorstellungen von den Aufgaben oder vom Wesen einer Frau werden in diesem Film - wie auch in zahlreichen anderen Unterhaltungsfilmen - keineswegs direkt asugestellt. Wie läßt sich jedoch der auf zahlreichen Ebenen auftretende

Widerspruch zwischen beabsichtigter filmischer Indoktrinierung hinsichtlich eines traditionellen Frauenbilds und der medial vermittelten Darstellung einer relativ unabhängigen, selbstbewußten, karriereorientierten Protagonistin erklären?

Heide Schlüpmann weist in ihrem Aufsatz "Faschistische Trugbilder weiblicher Autonomie" darauf hin, daß die Bilder von kreativen, selbständigen und erfolgreichen Frauen in Filmen der dreißiger und vor allem der vierziger Jahre mehr sind als bloße propagandistische Vorbereitungen auf die Einbindung der Frauen in die Rüstungsproduktion. Das faschistische Kino bietet den Zuschauerinnen trügerische Wunsch-Bilder der Autonomie an, "eine filmische Strategie, die Frauen ihrer eigenen Interessen, Wünsche und Vorstellungen zu enteignen" (Schlüpmann 1988: 44). Sie analysiert diese scheinbare Widersprüchlichkeit der filmischen Frauenbilder, die mit den Widersprüchen innerhalb der nationalsozialistischen Frauenpolitik selbst korrespondiert, am Beispiel von Leni Riefenstahls Dokumentarfilmen sowie einigen "Heroinenfilmen", die eine heldenhafte Frau im Zentrum des Geschehens porträtieren, wie beispielsweise *Befreite Hände* (Schweikart, 1939) und *Die große Liebe* (Hansen, 1942). Die heroische Weiblichkeit, so Schlüpmann, entsteht durch die Negation weiblicher Geschlechtlichkeit mit gleichzeitiger Bestätigung von Männlichkeit, auch wenn diese im Film selbst unsichtbar ist und nur in Gestalt einer monumentalen Statue, an der die Künstlerin arbeitet, repräsentiert wird. Die Faszination der Zuschauerin an faschistischen Filmen läßt sich somit nicht auf Gegenbilder zur NS-Ideologie, sondern auf die (beabsichtigte) Verwechslung von heroischer Weiblichkeit und Autonomie zurückführen, auf die Projektion ihrer Phantasien auf die weiblichen Heldinnen, worüber eine Identifikation mit der patriarchalen Macht hergestellt wird.

In der untersuchten Komödie *Capriolen* lassen sich durchaus ähnliche Prozesse feststellen, auch sie knüpft über die Präsentation einer ungewöhnlichen Frau an Wünsche, Ängste und Hoffnungen von Frauen an. Allerdings weicht meine Interpretation in einem entscheidenden Punkt von der Schlüpmanns ab: Gegenbilder zur nationalsozialistischen Weiblichkeits- und Männlichkeitsideologie sind in dieser Komödie zumindest als Potential vorhanden. So bewegt sich Mabel mit Selbstverständlichkeit und großem Erfolg in der als 'männlich' definierten Fliegerwelt, während sich der Mann vor der Technik fürchtet und durch seine Vorliebe für "lyrische Gedichte" eher dem Gefühlsbereich zugeordnet wird.

## *Ideologie und Utopie*

Der amerikanische Soziologe und Kulturkritiker Fredric Jameson bezieht sich in seinem einflußreichen Aufsatz "Verdinglichung und Utopie in der Massenkultur" (Jameson 1982) auf die Ideologiekritik der Frankfurter Schule und geht in seiner Erweiterung dieses Ansatzes vor allem der Frage nach, wie Kunstwerke ihre Rezipienten überhaupt manipulieren können. Jameson greift hierbei auf Norman Hollands "The Dynamics of Literary Response" zurück, der Kunstwerke als Regulatoren des archaischen Phantasiematerials, der Wünsche und Ängste, betrachtet:

> Nach Holland muß die psychische Funktion des Kunstwerks so beschrieben werden, daß die zwei inkonsequenten, ja unvereinbaren Aspekte ästhetischer Befriedigung - zum einen die wunscherfüllende Funktion, zum anderen aber die notwendige Schutzfunktion der Symbolstruktur, die Psyche gegen das erschreckende und potentiell zerstörerische Hervorbrechen archaischen Wunschmaterials abzusichern - irgendwie harmonisiert werden und ihren Platz als verwandte Triebe einer einzigen Struktur zugewiesen bekommen. (Jameson 1982: 129)

Ein Kunstwerk ermöglicht also dadurch ästhetische Befriedigung, daß es innerhalb eines einzigen Mechanismus sowohl der Verdrängung als auch der Wunscherfüllung Raum gibt. Die RezipientInnen haben danach zunächst die Gelegenheit, ihren Phantasien freien Lauf zu lassen: sowohl die Ängste als auch die tiefsitzenden Hoffnungen dürfen an die Oberfläche kommen. Doch da beide die gesellschaftliche Struktur bedrohen, darf dies nur innerhalb genau abgesteckter, kontrollierbarer Grenzen geschehen. Diese Eingrenzung entschärft die vorher erweckten Phantasien sofort wieder und befriedigt die nicht tolerierbaren aber "unzerstörbaren Wünsche nur in dem Maße [...], wie sie wieder zur Ruhe gebracht werden können" (129). Jedes erfolgreiche kulturelle Produkt muß zuerst echte gesellschaftliche und historische Inhalte anzapfen und ansatzweise ausdrücken, das heißt, es muß den kollektiven Phantasien, "in welch verzerrter Art auch immer, die Stimme leihen" (135), um im Sinne der herrschenden Ideologie wirksam zu sein. Daraus leitet Jameson nun seine Grundthese ab, worin er behauptet, daß kulturelle Produkte neben der ideologischen Funktion gleichzeitig positive Elemente enthalten (müssen), ein "utopisches oder transzendentes Potential" (135). Alle Produkte der Massenkultur müssen also den gesellschaftskritischen Aspekten einen gewissen Spielraum gewähren, und sei er auch noch so klein:

> "Hier ist daher die Hypothese aufzustellen, daß die Werke der Massenkultur nicht ideologisch sein können, ohne zugleich implizit oder explizit auch utopisch zu sein: sie können nicht manipulieren, wenn sie nicht einen echten Inhaltsrest - quasi als Bestechung der Phantasie - dem Publikum anbieten, das gerade mani-

> puliert werden soll. Selbst das 'falsche Bewußtsein' eines so monströsen Phänomens wie des Nationalsozialismus wurde von kollektiven Phantasien utopischer Art genährt, in 'sozialistischem' wie auch nationalistischem Gewand." (135)

Die Anziehungskraft eines bestimmten populären Produkts beruht nach Jameson auf dessen Fähigkeit, sowohl seiner manipulatorischen Aufgabe gerecht zu werden als auch gleichzeitig als "Vehikel für ein verzweifeltes utopisches Wunschbild" (140) zu fungieren. Indem ein Kunstwerk der Hoch- oder Massenkultur der herrschenden Ideologie auf eine bestimmte Art und Weise ästhetischen Ausdruck verleiht, kann es sie im extremsten Fall regelrecht demaskieren und sogar kritisieren. Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß kulturelle Produkte - und damit auch die nationalsozialistischen Unterhaltungsfilme - nicht mehr eindimensional als kohärente Einheiten betrachtet werden können, die die Massen ausschließlich indoktrinieren oder narkotisieren. Vielmehr müssen die Filme als komplexe Produkte gesehen werden, in denen der dominante faschistische Ideologiegehalt immer auch in der Auseinandersetzung mit utopischen Aspekten, die an unbefriedigte Bedürfnisstrukturen des Publikums anknüpfen, entwickelt wird. Auch im Nationalsozialismus mußten sich Filme, um ein großes Publikum erfolgreich anzusprechen, auf die Realität der ZuschauerInnen beziehen, das heißt, die filmische Fiktion mußte an reale Erfahrungs- und Bedürfnismuster anknüpfen. Es kann daher vermutet werden, daß die Unterhaltungsfilme über kleine Zugeständnisse an die Phantasien, an Wünsche und Ängste der Menschen die breite Zustimmung des Volkes zum nationalsozialistischen System gewinnen konnten.

In seiner Diskussion der utopischen Aspekte in Kunstwerken bezieht sich Jameson auf die gesellschaftlichen und politischen Ängste und Hoffnungen der Menschen, ohne diese näher auszuführen. Vor allem angelsächsische KulturwissenschaftlerInnen haben gezeigt, daß diese Bedürfnisstrukturen nicht im Sinne einer kollektiven Phantasie als völlig einheitliche anzusehen sind, sondern je nach Geschlecht, Klasse und ethnischer Zugehörigkeit verschiedene Formen und Gewichtungen annehmen. Danach haben Frauen aufgrund ihrer speziellen psychischen und gesellschaftlichen Sozialisation eigene, von Männern verschiedene kollektive Phantasien und Sehnsüchte (Chodorow 1985). Im Bereich der populären Kultur zeigt sich dies zum Beispiel daran, daß Frauen andere Unterhaltungsformen bevorzugen, eine andere Art von Vergnügen an Texten oder Filmen suchen und in einigen 'weiblichen' Genres wie Melodramen oder Familienserien auch vermehrt zu finden scheinen.

Diesen speziell für ein weibliches Publikum konzipierten Unterhaltungsformen hat die Populärkulturforschung im Gegensatz zu den 'männlichen' Genres wie Detektivroman oder Gangsterfilm lange Zeit keine Beachtung ge-

schenkt. Die 'weibliche' Unterhaltungskultur bestand nach Ansicht vieler Wissenschaftler und zum Teil auch feministischer Forscherinnen aus eskapistischen Produkten, die den Frauen Ablenkung von der feindlichen Realität verschaffen und dadurch ihre Diskriminierung im Patriarchat zementieren. Die Entwicklung der feministischen Filmtheorie (z.B. Gottgetreu 1992) von einer anfänglichen Konzentration auf den "männlichen Blick" hin zu einer Theoretisierung der weiblichen Zuschauerschaft verweist auf einen großen Erklärungsbedarf hinsichtlich der Faszination von Frauen am Männerkino (Koch 1980).

Danach sind Zuschauerinnen weder notwendigerweise Masochistinnen, die im patriarchalen Kino über die Identifikation mit der weiblichen Darstellerin Freude an der Unterwerfung des eigenen Geschlechts haben, noch Narzißtinnen, die sich lediglich als begehrenswerte Objekte auf der Leinwand wiederfinden wollen. Auch die Einordnung als emotionale Transvestitinnen, die sich mit den männlichen Protagonisten identifizieren, muß als zu einseitig zurückgewiesen werden, und so liegt die Vermutung nahe, daß es andere, noch zu erforschende Möglichkeiten geben muß. Um diesen auf die Spur zu kommen, beschäftigen sich feministische Filmwissenschaftlerinnen in letzter Zeit vor allem mit den Widersprüchen innerhalb einzelner Filme oder Filmgenres. Unterhaltungsfilme scheinen zwar lediglich eskapistisch zu wirken, knüpfen jedoch an Bedürfnisstrukturen von Frauen an, die im patriarchalen System unbefriedigt bleiben und somit potentiell subversiv sind. Die Ideologien, die traditionellen Normen und Wertvorstellungen etablieren sich im Umgang des Films mit diesem utopischen Potential. Bei der Analyse der Widersprüche in bezug auf Weiblichkeit und Männlichkeit in *Capriolen* geht es also darum, sowohl die ideologischen Verzerrungen als auch die gesellschaftlichen Utopien aufzuzeigen und einer kritischen Interpretation zugänglich zu machen.

## *Repräsentationen von Weiblichkeit*

Am Anfang des Films werden beide Protagonisten zunächst als vom normalen geschlechtsspezifischen Verhalten abweichend charakterisiert; sowohl die Frau als auch der Mann sind von Rollenunsicherheit geprägt, woraus sich nicht zuletzt auch die gegenseitige Anziehungskraft entwickelt. Doch da sich ihre Ehe vor allem auf die anderen, mit der sozialen Norm konform gehenden Seiten der Persönlichkeit stützen soll, müssen die davon abweichenden Aspekte verdrängt werden. Dies führt zwangsläufig zur Krise, die aufgrund mangelnder Kommunikationsfähigkeit auf beiden Seiten in eine Trennung mündet. Die gegenseitige "Abneigung" erweist sich letztendlich doch als überwindbar, und so ent-

scheiden sie sich am Ende des Films bewußt für eine gemeinsame Zukunft.

In der witzig erzählten Liebesgeschichte steht die Entscheidung im Mittelpunkt, die sich für viele Frauen auch heute noch stellt: die Qual der Wahl zwischen beruflichen Ambitionen und Glück im Privatleben. Durch verschiedene Mechanismen verdeutlicht der Film, wie schwierig und unangemessen diese Entscheidungssituation für Frauen sein kann. Mabels Beruf hat zwar nichts mit Geldverdienen zu tun, wird aber insgesamt als sehr positiver Bereich gekennzeichnet. In einer Männerwelt hat sich die Protagonistin durchgesetzt und bewährt, ja sogar Rekorde erzielt. Mabel wird als Frau mit zwei Seiten positiv charakterisiert, sie hat sowohl tiefe Gefühle zu Jack als auch den starken Wunsch, zu fliegen. Auch ihre Selbsteinschätzung ist von diesem Kontrast geprägt, so sieht sie sich einerseits als erfolgreiche Pilotin, die sich ihren Mut durch den Alleinflug endlich einmal selbst beweisen mußte. Andererseits gesteht sie sich durchaus ein, daßsie auf Jack sehr emotional reagiert hat: "Ich hab noch nie so sehr gefühlt wie grade heute, daß ich gar nichts anderes bin als nur eine Frau." Während die zentrale Frage des Films, "Was ist eine interessante Frau?", von mehreren Figuren in verschiedenen Konstellationen immer wieder aufs neue diskutiert wird, hält sich Mabel aus der Debatte heraus und beantwortet die Frage eher durch ihre konsequente Handlungsweise. Sie bemüht sich zwar, den aktuell geltenden Rollenanforderungen zu entsprechen, versucht aber dennoch, beide Seiten ihrer Persönlichkeit, die starke, rationale, 'männliche' wie auch die emotionale, eher 'weibliche', zu ihrem Recht kommen zu lassen und mit ihren Gefühlen in Einklang zu leben.

Diese inhaltliche Charakterisierung wird durch visuelle Strategien unterstützt, die den Kontrast zwischen ihren starken und schwachen Anteilen betonen. So wird uns die Fliegerin als spektakuläre Erscheinung auf dem Flugplatz gezeigt, einmal sogar während des Fluges als Pilotin ihrer Maschine, wo sie die ZuschauerInnen mit abenteuerlichen Flugkunststüken beeindruckt. In dieser 'männlichen' Umgebung trägt Mabel einen weiten Overall und eine eng anliegende Fliegerkappe; auch in ihrer Körpersprache und ihrem draufgängerischen Habitus erweist sie sich als eine den männlichen Kollegen angepaßte Frau. Ihre andere, 'weibliche' Seite wird im Film vor allem durch Blumen im Hintergrund sowie durch lange, festliche Kleider beziehungsweise eine Küchenschürze ins Bild gerückt.

Die visuellen Gestaltungsmittel zur Charakterisierung der Protagonistin sind zum großen Teil aus dem Theaterbereich übernommen: Kulissen, Kostüme und Requisiten. Speziell filmische Mittel wie Einstellungsgröße und Kamerabewegung spielen eine eher untergeordnete Rolle und gehen über die üblichen Konventionen wie beispielsweise Verwendung von Großaufnahmen

bei großer Emotionalität nicht hinaus. Lediglich in einer Szene wird Mabels Schwäche sehr effektvoll visualisiert: die Kamera, die sich etwa in Bauchhöhe befindet, zeigt das Wohnzimmer des Ehepaars in einer Totale und vermittelt so den Eindruck von Weiträumigkeit. Als Mabel im Hintergrund mit einem riesigen Blumenstrauß in der Tür erscheint, wirkt sie für einen kurzen Moment wie ein kleines Mädchen.

Im Gegensatz zu vielen Protagonistinnen anderer Filme wird Mabel allerdings nicht als erotischer Anziehungspunkt, als visuell attraktives Objekt zur Schau gestellt, sondern eher auf andere Art und Weise begutachtet; ihr Frausein, ihre Weiblichkeit wird hauptsächlich auf der verbalen Ebene von den anderen Figuren thematisiert und diskutiert. Durch den Verzicht auf eine voyeuristische Blicklenkung wird die Identifikation von Zuschauerinnen mit den Wünschen und Problemen der Hauptfigur erleichtert, weil die Darstellung des weiblichen Körpers als Objekt der Begierde hier nicht als Hürde wahrgenommen wird (vgl. Mulvey 1980).

Auch die Tatsache, daß sie ihre Leidenschaft, das Fliegen, für ihr Eheglück nicht aufgeben mag, lädt zur Projektion von eigenen Phantasien ein. Durch die Anwendung derselben Entscheidungsfrage auf den Mann wird diese Entweder-Oder-Situation als Problem aufgeworfen und in ihrer Grundsätzlichkeit kritisiert. Besonders Zuschauerinnen könnten den Film in dieser Hinsicht durchaus als Kritik an den gesellschaftlichen Zwängen interpretieren, die in den Jahren vor 1937 wieder verstärkt von Frauen verlangten, ihre eigenen Interessen und Fähigkeiten zugunsten von Ehe und Familie aufzugeben (Tröger 1981). Eingeschränkt wird dieses kritische Potential jedoch dadurch, daß wir über Mabels weitere berufliche Zukunft am Ende des Films im unklaren gelassen werden.

Wie Mabels Weiblichkeit steht auch Jacks Männlichkeit ausdrücklich zur Disposition. Zwar versucht er im Handlungsverlauf immer wieder, Kontrolle über Mabel zu gewinnen, doch er scheitert damit ebenso wie mit seiner Suche nach dem "kleinen Mädchen im Herzen der Fliegerin". Daß er sich beruflich intensiv mit Frauenthemen beschäftigt, veranlaßt den Fliegerkollegen Bill zu der Bemerkung: "Er ist überhaupt kein Mann!". Mabels Antwort: "Er ist *mein* Mann!" ist doppeldeutig.[2] Erstens gibt sie damit zu verstehen, daß er durch die Rolle des Ehemannes zwangsläufig ein "richtiger" Mann sein muß. Zweitens kann diese Erwiderung auch darauf hindeuten, warum sie ihn geheiratet hat: weil er im Gegensatz zu ihren rauhbeinigen Fliegerkollegen wesentlich ge-

2 Dies steht möglicherweise im Zusammenhang mit den Vermutungen und Gerüchten, die Gründgens (besonders vor seiner Ehe mit Hoppe) einen exzessiven und 'unmoralischen' Lebenswandel nachsagten und damit auf seine homosexuelle Orientierung anspielten. Vgl. Mühr 1981.

fühlvoller und insgesamt eher 'weiblich' auf sie wirkt. Damit ergänzt er gut ihren herben, oft 'männlich' wirkenden Habitus und bietet sich als (ambivalentes) Wunschbild eines sensiblen Mannes an.

In *Capriolen* stehen die Gegensätze der beiden Geschlechter und die daraus resultierende Rollenproblematik im Zentrum der Diskussion. Auffallend an diesem Film ist die Direktheit, mit der die Frage nach dem Wesen der Frau sowie der Gültigkeit von traditionellen Rollenzuschreibungen und Geschlechtscharakteren gestellt wird (vgl. Hausen 1976). Allerdings sind die Nebenfiguren nur verbal an der Diskussion beteiligt und bleiben den traditionellen Rollenzuschreibungen weitgehend verhaftet: die beiden Frauen sind als "falsche Freundinnen" negativ gezeichnet, damit Mabel als mutige und doch gefühlvolle Ausnahmefrau den Zuschauerinnen als Identifikationsfigur präsentiert werden kann. Abgeschwächt wird dieses subversive Potential auch durch das Ausweichen auf einen amerikanischen Handlungsort und die Komik, die vor allem mit der Figur Jack verknüpft ist.

Die positive Heldin Mabel hingegen ermöglicht es den Zuschauerinnen, sich in eine starke Frau hineinzufühlen, die in der Männerwelt Heldentaten vollbringt und dafür Ruhm erntet, jedoch nicht als unweibliches oder gefühlloses Wesen dargestellt wird. Durch dieses Identifikationsangebot knüpft der Film an reale Erlebnis- und Bedeutungsmuster von Frauen an. Er bezieht sich zwar nicht explizit, aber dennoch spürbar auf die in den zwanziger und dreißiger Jahren berühmten Fliegerinnen wie zum Beispiel Elly Beinhorn und thematisiert so den auch für Frauen realisierbaren Traum vom Fliegen und der damit verbundenen Freiheit. Darüberhinaus wird die mutige Fliegerin von einem schönen, gefühlvollen Mann begehrt, in dessen Armen sie schwach sein darf.

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Geschlechtscharaktere in *Capriolen* tatsächlich Kapriolen schlagen. Dieser potentiell subversive Aspekt erklärt die Einschätzung, dieser deutsche Film habe "jenen Zug der Freiheitlichkeit, der ihn damals zu einem Labsal in der Öde ängstlichen, braunen Konformismus machte" (Rischbieter 1963: 36). Über die kritische Auseinandersetzung mit der Problematik der Geschlechtscharaktere und den damit verbundenen sozialen Rollen spricht der Film zwar spezifisch weibliche Wünsche und Ängste bezüglich Individuation und Autonomie an, läßt sich letztendlich aber doch in den Dienst nationalsozialistischer Ideologievermittlung stellen. Obwohl Frauen von den Nationalsozialisten in erster Linie als Gebärerinnen der Kinder, Gehilfinnen der Männer sowie als Bewahrerinnen der deutschen Familie betrachtet wurden, war der weibliche Idealtyptus keine Rekonstruktion der zierlichen, schwächlichen Geschöpfe aus dem 19. Jahrhundert (Rupp 1977:

376). Die "neue Frau" sollte gesund und stark, sportlich und kräftig, zäh und tapfer sein; sich also in gewisser Hinsicht durchaus an 'männliche' Normen und Verhaltensweisen angleichen. Da die Nationalsozialisten das deutsche Volk zum größten und stärksten der Welt machen wollten, brauchten sie körperlich wie emotional starke Frauen - allerdings nur insofern, wie diese weibliche Stärke nicht auf Unabhängigkeit und Selbständigkeit ausgerichtet war, sondern sich nutzbringend in den Dienst des Staates stellen ließ.

Zieht man diese Überlegungen in Betracht, erweist sich das kritisch-subversive Potential des Films als ein ideologisch vereinnahmbarer Bestandteil: die starke, von der Film-Männerwelt geförderte Seite Mabels kann durchaus mit dem propagierten Frauenbild des Nationalsozialismus in Einklang gebracht werden. Der Protagonist Jack lernt im Film, was alle deutschen Männer lernen sollten: die starken Seiten von Frauen ergänzen sich gut mit den schwachen, die traditionell als die einzigen 'richtig' weiblichen angesehen wurden. Mut, Energie und - bedingt - Selbständigkeit sind mit Gefühl, Bescheidenheit und Liebenswertheit nicht unvereinbar, sondern als miteinander harmonisierbare Eigenschaften einer interessanten Frau durchaus zulässig und wünschenswert. Wichtig ist hier die Tatsache, daß selbst die mutige Fliegerin von Natur aus nichts anderes ist als "nur eine Frau".

Die Geschlechtergegensätze werden in *Capriolen* somit nicht aufgelöst, sondern im Verlauf des Films lediglich problematisiert, aufgeweicht und gelockert. *Er*wünschte und *ge*wünschte Bilder erfahren eine Annäherung und können somit am Ende als feste Bestandteile in die faschistische Gesellschaftsordnung übertragen und dort zementiert werden. Zahlreiche im Verlauf der Filmhandlung entstandene kritisch-emanzipatorische Aspekte werden zurückgenommen, das subversive Potential des Films damit abgeschwächt. Für die Entstehungszeit progressiv anmutende Unterhaltungsfilme wie *Capriolen* weisen häufig eine Zurücknahme und Vereinnahmung weiblicher Autonomiewünsche auf, können aber - zumindest aus dem heutigen Blickwinkel - auch als (eingeschränkte) Manifestationen eben dieser Autonomiebestrebungen interpretiert werden.

Das Vergnügen, das Frauen im nationalsozialistischen Kino offensichtlich gehabt haben, läßt sich aus dieser feministischen Perspektive durch die ästhetische Verknüpfung von Ideologie und Utopie weitaus besser erklären, als wenn von einer erfolgreichen Manipulation oder Verdummung der Zuschauerinnen ausgegangen wird. Weibliche Phantasien und Sehnsüchte, Wünsche und Ängste werden auch von den nationalsozialistischen Unterhaltungsfilmen angesprochen, damit als wichtige anerkannt und manchmal sogar bis ins Happy-End hinein transportiert. Auch wenn die subversiven Anteile in den wenigsten

Fällen Bestand haben, so wird doch die Utopie einer besseren Welt in diesen Wunsch-Bildern für die Dauer eines Films sichtbar und damit "erfühlbar" gemacht.

## *Capriolen*

1937. Regie: Gustaf Gründgens; Buch: Jochen Huth, Willy Forst; Kamera: Franz Planer, Kurt Neubert; Musik: Peter Kreuder; Produktion: Deutsche Forst-Filmproduktion GmbH
DarstellerInnen: Marianne Hoppe, Gustaf Gründgens, Fita Benkhoff, Maria Bard, Volker von Collande, Hans Leibelt, Max Gülstorff, Paul Henkels, Elsa Wagner, Franz Weber, u.v.a.
86 min., schwarz-weiß