ESSAYS: GARNCARZ: UNTERTITELUNG, SPRACHVERSION, SYNCHRONISATION | KÖHNE: MOVING SEX/GENDER IMAGES | MOSER: DIE NEUE FRAU – EXOTIK, EROTIK, NEUROTIK | STERN: FREUDLOSE GASSEN UND GEFALLENE FRAUEN | FASZINATION FILMARCHIVIERUNG: HOLLYWOOD SPRICHT DEUTSCH, 8.3.2006 | FILMHIMMEL ÖSTERREICH 032-035: 1.+ 15.3.2006

Mitteilungen des Filmarchiv Austria, € 2,50

03|06

31 filmarchiv

FILMEUROPA BABYLON

MEHRSPRACHVERSIONEN
IN DEN 1930er-JAHREN

2. BIS 9.3.2006

SEX IS CINEMA

AUFKLÄREN UND AUFBEGEHREN IM FILM
DER 1920er- UND 1930er-JAHRE

10.3. BIS 3.4.2006

FILM
ARCHIV
AUSTRIA

Inhalt

Editorial

Essays

FilmEuropa Babylon:
Untertitelung, Sprachversion, Synchronisation
6 JOSEPH GARNCARZ

Freudlose Gassen
und Gefallene Frauen
30 FRANK STERN

Die neue Frau:
Exotik, Erotik, Neurotik
42 KARIN MOSER

Moving Sex/Gender Images.
Homosexualität und Cross-Dressing
in deutschsprachigen Spielfilmen
der 1920er- bis 1950er-Jahre
58 JULIA B. KÖHNE

Filmarchiv

98 filmarchiv news

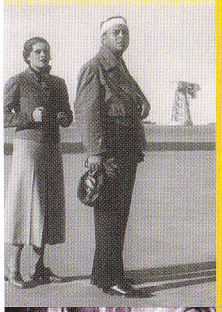
100 Vorschau 32filmarchiv

102 Spielplan

103 Filmregister

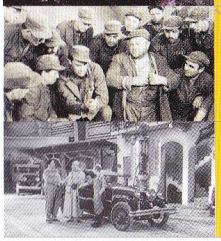
98 Impressum

Filmprogramm



FilmEuropa Babylon
Mehrsprachversionen
in den 1930er-Jahren
12 2. bis 9.3.2006

Sex is Cinema
Aufklären und Aufbegehren im Film
der 1920er- und 1930er-Jahre
48 10.3. bis 3.4.2006



FASZINATION FILMARCHIVIERUNG:
Hollywood spricht Deutsch
60 8.3.2006

FILMHIMMEL ÖSTERREICH 032-035
66 1. + 15.3.2006

Moving Sex/Gender Images: Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er- bis 1950er-Jahre

ANDRERS ALS DIE ANDEREN | D 1919

JULIA B. KÖHNE

Zwischen 1919 und 1958 entwickelte der Film für Darstellungen des »dritten Geschlechts«, der Homosexualität, eine besondere Sprache der feinen Andeutungen und Anspielungen, der ausgesparten und ausgeblendeten Gesten. Betrachtungen und Bedeutungen, die Konventionen und Verbote unterlaufen, sie aber ebenso bestätigen konnten. Oder beides in einem.

Homosexuelle Praktiken und ihre kulturhistorische Repräsentation hat es immer gegeben. Homosexualität als wissenschaftliche Kategorie manifestierte sich hingegen erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der heutige Begriff »Homosexualität« ist demnach auch ein Produkt moderner Wissenschaften, die ihn mit den Vokabeln »Abweichung«, »Devianz«, »Regression«, Abartigkeit und Kriminalität assoziiert haben. Im Jahr 1871 wurde homosexuelle Liebe zwischen Männern durch die Einführung und das Inkrafttreten des deutschen Paragraphen 175 des Strafgesetzbuches verboten. Dies ermöglichte die Denunziation von Mitmenschen, wie der Film ANDERS ALS DIE ANDEREN von 1919 deutlich macht. Parallel zur Verwissenschaftlichung von Homosexualität entstand die emanzipatorische Schwulenbewegung, als deren Hauptagitator Magnus Hirschfeld anzusehen ist. Mit der Gründung des Instituts für Sexualwissenschaft (1919–1933) versuchte Hirschfeld das Phänomen Homosexualität von Begriffen wie »krankhafte Entartung« zu entkoppeln. In einer positiven Umcodierung betrachtete er es vielmehr als »angeborene Spielart der Natur«. In seinem Buch *Berlins drittes Geschlecht* (1904), in dem er soziale Räume in Berlin beschreibt, in denen Homosexualität offener gelebt werden konnte, charakterisiert er Homosexualität als biologische Varianz. Sie sei etwas »Drittes«, das zum männlichen und weiblichen Geschlecht hinzutrete und das soziale Verhalten der Menschen bestimme. Im nationalsozialistisch geprägten deutschen Sprachraum der dreißiger und vierziger Jahre wurde diese Phase einer positiven Rezeption allerdings wieder beendet; hier galt Homosexualität als eine zu verfolgende Abartigkeit und als Verbrechen.

Mit den Analyseinstrumenten der Feministischen Filmtheorie sind seit Mitte der 1970er-Jahre verschiedene Identitäts- und Begehrensmuster lesbar geworden, die Heterosexualität als normative Kategorie herausfordern. Mit der Frage, ob es ein weibliches bzw. ein lesbisches/schwules ZuschauerInnenbegehren gibt, eröffnet die Feministische Filmtheorie das Feld für eine Relektüre und Neuinterpretation klassischer Weiblichkeits- und Männlichkeitskonstrukte – im Fiktionalen und in der Realität. Theoretikerinnen der Feministischen Filmtheorie kritisieren einerseits den Ikonenstatus klassischer Hollywood-Schauspielerinnen. Andererseits weisen sie darauf hin, dass es möglich ist, traditionelle Rollenklischees zu brechen. Sie betonen die Vielfalt der Begehrensströme in der weiblichen und männlichen Homosexualität und in den maskeradehaften Verkörperungen von Mann/Frau, die in Parodie und Travestie (Butch/Femme und Drag King/Drag Queen), im Cross-Dressing, in der Transsexualität oder in der Intersexualität zum Ausdruck kommen.[1] Als Vorbilder für das verführerische und zugleich verunsichernde Spiel mit den Geschlechterrollen dienen Schauspielikonen wie Asta Nielsen und Pola Negri in ihren »Hosenrollen« in den 1910er-Jahren, Louise Brooks in den 1920er-Jahren, Marlene Dietrich in MOROCCO,

DER BLAUE ENGEL und BLONDE VENUS Anfang der 1930er-Jahre sowie Romy Schneider in MÄDCHEN IN UNIFORM von 1958.
In den Lesbian and Gay Studies, die sich in den letzten beiden Jahrzehnten aus den Gender Studies heraus entwickelten, fungiert Homosexualität als kritische Analysekategorie. Ausgehend von der Unterscheidung des biologischen Geschlechts (sex) und der sozial konstruierten Geschlechtsidentität (gender) lassen sich die verschiedenen Codierungen des Geschlechtlichen und ihr spielerisches Infragestellen untersuchen.
Seit den 1980er-Jahren ist Homosexualität auch besonders im Zusammenhang mit HIV thematisiert worden. Dies gab Raum, an negative Stigmatisierungen anzuknüpfen. Auf längere Sicht wurden aber auch politische Diskussionen angeregt, wie etwa über die offizielle Anerkennung gleichgeschlechtlicher Partnerschaften.

Einige Spielfilme der 1920er- bis 1950er-Jahre beinhalten nicht nur Repräsentationen weiblicher und männlicher Homosexualität, sondern streben auch mehr oder weniger stark Irritationen fester Kategorien an, das heißt »Anderssein«. Sie zeigen, dass die beschriebenen theoretischen Konzepte keine »Neuerfindungen« sind, sondern eine längere – auch filmisch codierte – Vorgeschichte haben. In der Zeitspanne zwischen 1919 und 1958 entwickelte sich eine besondere Filmsprache der feinen Andeutungen und Anspielungen, der ausgesparten und ausgeblendeten Gesten. Diese zeichenhaften Momente homosexuellen Begehrens, die anstatt expliziter körperlicher Akte gezeigt wurden, wirken im Vergleich zu späteren, wesentlich offeneren Sichtbarkeitsverhältnissen eher verhalten, *bedeuten* aber ebenso viel. Eine zarte Berührung der Hände oder ein Kuss waren – was die homosexuelle Implikation angeht – für die jeweilige Filmdramaturgie nicht minder verführerisch oder auch konfliktstiftend.

Schwule in (E-)Motion: Repräsentationen von Liebe zwischen Männern

ANDERS ALS DIE ANDEREN (1919) von Richard Oswald ist der erste Film, in dem ausdrücklich auf Homosexualität verwiesen wird. Er wird von Oswald als »Sozialhygienisches Hilfswerk« bezeichnet und bildet den Auftakt zu Dutzenden von Aufklärungsfilmen der 1920er-Jahre, die sich politisch mit dem Thema Homosexualität auseinander setzen. Der Erste Weltkrieg hatte bewirkt, dass die Filmzensur für eine kurze Zeit gelockert wurde. Nach ihrer Wiedereinführung 1920 wurde der Fragment gebliebene Film ANDERS ALS DIE ANDEREN verboten. Oswald konzipierte den Film zusammen mit dem Sexualforscher Hirschfeld, der als Koautor des Drehbuches fungierte. Aus der einzig erhalten gebliebenen und vom Original abweichenden Kurzfassung GESETZ DER LIEBE – SCHULDLOS GEÄCHTET von 1927 (Teil eines Episodenfilms von Hirschfeld) wurde eine 51-minütige digitale Neufassung erstellt.

Die Filmhandlung dreht sich um die Liebe zwischen dem Violinvirtuosen Paul Körner (Conrad Veidt) und seinem begabten Schüler und Bewunderer Kurt Sivers (Fritz Schulz). Der Lehrer wird jedoch von einem Mitwisser (Reinhold Schünzel) erpresst und schließlich denunziert. Kurt flieht und Körner hat Liebeskummer. Der Musiker wird wegen seiner Liebe zu Männern diskriminiert, kriminalisiert und schließlich aus dem Berufs- und Gesellschaftsleben ausgeschlossen. Verzweifelt und ohne Hoffnung auf einen Ausweg setzt er seinem Leben mit einer Überdosis Tabletten ein Ende. Als sein Schüler Kurt davon erfährt, will er seinem Geliebten kurzerhand in den Tod folgen. Aber Hirschfeld hält ihn zurück und erinnert ihn an seine Verantwortung, das Wissen um die Unschuld Homosexueller an ihrem »angeborenen Schicksal« zu verbreiten. Symbolisch für diese Aufgabe streicht in der letzten Szene eine Hand den Paragrafen 175 aus dem Strafgesetzbuch.

Direkt im ersten Bild des Films bedient sich Oswald des filmischen Mittels der Bildmontage, um die Kritik am Paragrafen 175 zu illustrieren. Die lange Tradition sexueller Praktiken unter Männern wird durch die Ahnenreihe (vermeintlich) homosexueller Berühmtheiten wie Leonardo da Vinci und Oscar Wilde signifiziert. Ihre Figuren scheinen hintereinander auf. Über ihnen hängt ein bedrohliches Damokles-Schwert mit der Aufschrift »Paragraph 175«. Dieses Motto weist bereits darauf hin, dass sich der Film nicht in der Darstellung »mann-männlicher Liebe« erschöpft. Er vereinigt vielmehr fiktionale, gesellschaftskritische und wissenschaftsnarrative Elemente. Die Erzählhandlung um das männliche Liebespaar wird immer wieder von politischen Interventionen durchbrochen, die sich kritisch gegen den öffentlichen Diskurs wenden, in dem Homosexualität als Anomalie betrachtet wird. Hirschfeld tritt hier selbst auf und plädiert für die Abschaffung des Paragrafen 175, der für Homosexuelle eine Gefängnisstrafe von bis zu fünf Jahren vorsah. Der Sexualforscher beschreibt das »Angeborensein« von Homosexualität und die »Natürlichkeit« viriler Feminität und femininer Maskulinität anhand von medizinischen Fotografien. Er schließt hiermit an seine Schriften *Berlins drittes Geschlecht* (1904) und *Geschlechtsübergänge: Mischungen männlicher und weiblicher Geschlechtscharaktere (sexuelle Zwischenstufen)* (1905) an, in denen er jedem Menschen Anteile an weiblicher und männlicher Geschlechtlichkeiten zuweist. Hirschfeld stellt Liebe zwischen Männern als zulässige Spielart der Liebe dar und spricht sich für die emanzipatorische Schwulenbewegung und die Liberalisierung von Homosexualität aus.

Ganz anders und konventioneller hingegen verfährt der Film ANDERS ALS DU UND ICH (§ 175)/DAS DRITTE GESCHLECHT (1957), mit dem der NS-Regisseur und Propagandafilmer Veit Harlan (JUD SÜSS und KOLBERG) eng an Motive von ANDERS ALS DIE ANDEREN anknüpft. Dies ist auch als ein Versuch zu verstehen, sein Image aufzubessern. Mit der Geschichte eines jungen Mannes, der sich zum eigenen Geschlecht hingezogen fühlt, gelang es Harlan aber

MICHAEL | D 1924

nicht, sich von der Tradition des nationalsozialistischen Films zu entfernen. Sein Film führt die Repressionen und Feindseligkeiten gegenüber Homosexuellen, die in den vierziger Jahren zu ihrer systematischen und staatlich angeordneten Ermordung führte, beinahe ungebrochen fort.
In den zwanziger Jahren haben sich nicht allein deutsche und österreichische Regisseure dem Thema der Homosexualität gewidmet. Der Film MICHAEL (1924) des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer spielt im Künstlermilieu und handelt von der unsterblichen Liebe des älteren Meisters Claude Zoret zu seinem jungen Modell Eugène Michael. Der musischen Inspiration durch Michael verdankt der Maler seine besten Bilder. Anstatt sie gewinnbringend zu verkaufen, behält er sie, damit Michael im Fall seines Todes versorgt ist. Diese fürsorglich-väterliche Einstellung zum Jüngeren ändert sich auch nicht, als dieser sich in das neueste Modell des Malers verliebt, die Fürstin Zamikow. Die Fürstin erwidert die Liebe zu Michael und die beiden ziehen aufs Land. Obwohl sie sich von Zoret abwenden, hört dieser nicht auf, Michael finanziell zu unterstützen. Seine zärtliche Liebe reicht bis in den Tod.

Das Thema der sexuellen Not in Gefängnissen wurde Mitte der 1920er-Jahre von einer Gruppe von Sexualforschern verwissenschaftlicht, unter anderem von Franz Höllering und Karl Plättner, zu dessen Buch *Eros im Zuchthaus* Hirschfeld das Vorwort beisteuerte. Der bildgewaltige und in eindringlichen Bildern

GESCHLECHT IN FESSELN | D 1928

erzählte Film GESCHLECHT IN FESSELN (1928) von Wilhelm Dieterle nimmt dieses Thema auf. Die filmische Handlung ist von Studien über Sexualnotstände von Insassen deutscher Gefängnisse inspiriert. Diese kritisierten, dass es damals keine detaillierte Regelung für das Ausleben von Sexualität während des Strafvollzugs gab. Die Frage des »Geschlechtstriebs« und der sinnlichen Sehnsucht wurde den autoerotischen Fingerfertigkeiten der Gefangenen sowie ihrer Phantasie überlassen. Der Film greift diesen Missstand auf und bejaht damit die grundsätzliche Entkoppelung von Geschlechts- und Fortpflanzungstrieb. Unter Bezugnahme auf den Menschenrechtsbegriff plädiert er dafür, dass Ehepartnern regelmäßig privater Raum für sexuelle Aktivitäten zugestanden werden müsse.

GESCHLECHT IN FESSELN veranschaulicht seine ambitionierte sozial-politische Kritik anhand des Schicksals des Ingenieurs Franz Sommer, der von Wilhelm Dieterle selbst gespielt wird, und seiner Frau Helene (Mary Johnson). Franz kommt durch unglückliche Umstände ins Zuchthaus und lernt dort die negativen Seiten des reformbedürftigen Strafvollzugssystems kennen. Der Film zeigt, wie die Gefangenen im Verlauf der Zeit ganz unterschiedliche Wege finden, mit dem sexuellen Entzug umzugehen. Die Varianten reichen von Tagträumen und erotischen Phantasien, über Fetischismus und Fingerspiele mit aus Brot geformten nackten Frauenkörpern, Onanie und »Nothomosexualität«, bis hin zu einem Selbstentmannungsversuch und Suizid. Auch Franz und Helene drücken unerfüllte sexuelle Bedürfnisse. Dies hat zur Folge, dass ihre Ehe die Zeit der Gefangenschaft nicht unbeschadet übersteht.

Am Ende ist fraglich, ob der Film bei aller Kritik der bestehenden reformbedürftigen Verhältnisse letztlich selbst eine repressive Moral verfolgt. Re-etabliert er die heterosexuelle Norm, indem er mit dem Freitod des Ehepaares endet oder will er durch diesen dramatischen Ausgang seiner Kritik an ihr Nachdruck verleihen? Diese Zweideutigkeit des Films spiegelt sich in seiner Rezeptionsgeschichte: Einerseits wurden die politischen Implikationen in GESCHLECHT IN FESSELN damals als so bedrohlich wahrgenommen, dass der Film ein Jahr nach seiner Uraufführung wegen »Unsittlichkeit« und der »Gefährdung der Ordnung« verboten werden sollte. Andererseits wurde er wegen seiner »Menschlichkeit« und seines »Taktgefühls«, das der Film bei aller dargestellten Ekstase wahre, aber dennoch freigegeben.[2]

Der experimentelle Kurzfilm UN CHANT D'AMOUR – EIN LIEBESLIED von 1950 wurde vom französischen Schriftsteller Jean Genet gedreht. Genets einziger und von der Zensur verfolgter Film widmet sich der offenherzigen und ausgiebigen Darstellung homosexueller Leidenschaft im Gefängnis. Genet arbeitete in das halbstündige außerordentlich poetische Kunstwerk jahrelange eigene Erfahrungen in Gefängnissen ein. Der Stummfilm zeigt kraftvolle und symbolgeladene Bilder, die die sexuelle Frustration der Insassen visualisieren. UN CHANT D'AMOUR erzählt die Liebe eines älteren Gefangenen zu seinem jüngeren Zellennachbarn. Die trennende Wand versucht der Ältere mittels eines durch eine Maueröffnung gesteckten Strohhalms, durch den sich liebevoll Zigarettenrauch austauschen lässt, mittels Klopfzeichen und Küssen sowie erotischen Phantasien zu durchbrechen. Auf symbolischer Ebene scheint die Wand – proportional zur Steigerung der sexuellen Aktivitäten der beiden – immer poröser und durchlässiger für die sexuellen Botschaften zu werden. UN CHANT D'AMOUR ist also weniger ein Film über die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Erfüllung und Befriedigung sexueller Begierden denn eine Erzählung über eine bis zum Limit gesteigerte Sinnlichkeit und ein ungebrochenes, nicht zerstörbares Verlangen nach Liebe – trotz einer trennenden Zellenwand.[3]

Cross-Dressing – Spielerische Wanderungen zwischen den Geschlechtern

Im Mittelpunkt der Repräsentation männlicher Homosexualität steht die ›Andersartigkeit‹ eines sexuellen Begehrens, das der heterosexuellen Norm entgegensteht, und der gesellschaftliche (repressive) Umgang damit. Die Bilder von Cross-Dressing greifen dagegen das ästhetische Spiel mit den Geschlechterrollen und Zeichensystemen auf, das sich in gegengeschlechtlicher Kleidung ausdrückt. Wie tief die zunächst nur an der Oberfläche sichtbare Transformation im jeweiligen Filmbeispiel geht, hängt davon ab, ob Geschlechtskategorien hier tatsächlich aufgebrochen werden oder nicht. Werden die Identitätsfunktionen infrage gestellt und als soziale Mythen entlarvt oder handelt es sich nur um ein kosmetisches Spiel mit Geschlechterklischees?

Der Film VIKTOR UND VIKTORIA von 1933, bei dem Reinhold Schünzel Regie führte, enthält ernsthafte und lustig-komödiantische Elemente. Die Identitätskonstruktionen werden durch den temporären Rollentausch, den Gender Switch, letztendlich aber nicht angetastet. Das Lustspiel mit Gesangseinlagen stellt eine Variation der – inzwischen als Klassiker zu wertenden – Verwechslungskomödie mit dem Titel *Charleys Tante* [*Charly's Aunt*] dar. Das Cross-Dressing-Theaterstück über männlichen und weiblichen Transvestismus von Brendon Thomas hatte 1892 seine Uraufführung und erlebte seitdem unzählige Inszenierungen und Reinterpretationen.

VIKTOR UND VIKTORIA handelt von dem wenig begabten Damenimitator Viktor Hempel (Hermann Thimig) und seiner Schauspielkollegin Susanne Lohr (Renate Müller). Die Verwirrspiele beginnen als Susanne die Rolle Viktors übernimmt und das »Imitieren einer Dame«, das heißt in ihrem Fall das vorgetäuschte Spiel der Travestie, besser beherrscht als ihr männlicher Kollege. Als Frau, die einen Mann spielt, der eine Frau imitiert, täuscht sie das Publikum auf gleich zweifache Weise: über ihr »wahres Geschlecht« und über die Echtheit des Travestie-Aktes. Die entgrenzenden Qualitäten des travestitischen Spiels verpuffen aber gänzlich im harmlosen letzten Bild, dass ein tanzendes und singendes heterosexuelles Quartett zeigt.

VIKTOR UND VIKTORIA wurde 1957 von Karl Anton unter gleichem Titel neuverfilmt. Das Remake hält sich eng an die Vorlage. Die einzige bemerkenswerte Differenz ist, dass Susanne in ihrem Privatleben nicht hauptsächlich als Mann erscheint, sondern dass sie sich zeitweilig als die Schwester von »Mr. Viktor« ausgibt. Dies ermöglicht ihr, auch jenseits der Bühne ganz Frau zu sein. Ohne Maske kann sie die begehrlichen Blicke Alberts außerdem besser steuern. Auch in dieser Version stellt spätestens das letzte Bild die – durch das Verwechslungsspiel leicht irritierte – herrschende Geschlechterideologie vollkommen wieder her. Das Re-Dressing, das auf der Bühne immer die letzte Geste des Travestie-Aktes markiert (das Abnehmen der Frauenperücke und das Aussteigen aus den High Heels) fungiert als ein die männliche Kulturnorm stabilisierender Akt.[4] Insgesamt kann die Frage nach der Ernsthaftigkeit der Grenzüberschreitung in den VIKTOR UND VIKTORIA-Filmen nicht eindeutig beantwortet werden. Aus heutiger Sicht treten sicherlich die parodistisch-komödiantischen Züge der Filme hervor, die bewirken, dass das dargestellte Cross-Dressing die Geschlechtskategorien nicht ernsthaft zu gefährden scheint. Vielmehr macht es den Anschein, als würde das Prinzip der Heteronormativität durch den nur temporären Travestie-Akt gestärkt. Auf ein damaliges, der Irritation gegenüber vielleicht offeneres Publikum mögen die spielerischen und lustvollen Verstellungen aber weitaus herausfordernder gewirkt haben. In den im Folgenden beschriebenen Filmen über weibliche Homosexualität wird die Frage nach dem sexuellen Begehren und der Geschlechtsidentität dagegen – ähnlich wie in einigen der bereits genannten Filme über männliche Homosexualität – als Notwendigkeit dargestellt.

Lesbierinnen in (E-)Motion: Repräsentationen von Liebe zwischen Frauen

Die Repräsentation von Lesbierinnen in frühen Filmen unterscheidet sich grundlegend von der kulturell-sozialen Porträtierung und Stigmatisierung von Schwulen im Film. Weibliche Homosexualität wird weniger als »Wesensmerkmal« denn als oberflächliche Verirrung dargestellt. Diese Differenz beruht einerseits von der Vorstellung, es handele sich beim lesbischem Begehren und seinen Praktiken um eine

weniger gut fassbare Form der Abweichung. So verbot der deutsche Paragraf 175 etwa nur das liebende Zusammentreffen zwischen Männern, nicht aber das Ausleben körperlicher Liebe zwischen Frauen. Diese fehlende Vorstellbarkeit und Greifbarkeit lesbischer Liebe hängt sicherlich auch mit einer mangelhaften Codierung weiblicher Libido und Sexualität in der Kultur- und Wissenschaftsgeschichte zusammen. Paradigmatisch hierfür kann die ›theoretische Blindheit‹ Sigmund Freuds angesehen werden. Neben anderen verleugnete Freud das Existieren weiblicher Sexualität und eines weiblichen Begehrens. Seit den 1970er-Jahren hat der dekonstruktive Feminismus diese Zentrierung auf das Phallische unter dem Stichwort des Phallogozentristischen kritisiert.

MÄDCHEN IN UNIFORM von 1931 von Leontine Sagan hat unter den zeitnahen deutschen Filmen aus verschiedenen Gründen eine herausragende Stellung inne. Am Entstehen von MÄDCHEN IN UNIFORM waren mehrere Frauen beteiligt, neben Leontine Sagan die Autorin des Buches, Christa Winsloe. Dabei stand der Film unter künstlerischer Oberleitung von Carl Froelich, der im Nationalsozialismus eine wichtige filmpolitische Rolle spielte. MÄDCHEN IN UNIFORM ist ausschließlich weiblich besetzt und erzählt die leidenschaftliche Liebe zwischen der Schülerin Manuela von Meinhardis (Hertha Thiele) und ihrer Lehrerin Fräulein Elisabeth von Bernburg (Dorothea Wieck) – in einem preußischen, gänzlich eingeschlechtlich geführten Mädcheninternat. Der Film gilt als Prototyp der Repräsentation weiblicher Homosexualität im Film.[5] Nimmt die damalige Kritik wenig Bezug auf die erotische Spannung zwischen den beiden Protagonistinnen, so wird der Film in den 1970er-Jahren wiederentdeckt und in den darauf folgenden Jahrzehnten von einem feministischen und auch einem lesbischen Publikum rezipiert. Er wird als *der* sozialpolitisch relevante und emanzipatorische »Lesbenfilm« dieser Zeit wahrgenommen. Auch wenn im Film Liebe unter Frauen nicht explizit formuliert werden durfte, so wird die weibliche Homosexualität doch in der Inszenierungsweise und der Schauspielkunst der Protagonistinnen offenkundig.

Im Potsdamer Mädcheninternat angekommen, verliebt sich die mutterlose Meinhardis in ihre Erzieherin, Fräulein von Bernburg, die wegen ihrer menschlichen Wärme von allen Mädchen verehrt wird. Die Lehrerin erwidert ihre Liebe, und es kommt zu verfänglichen Szenen zwischen den beiden. Die filmische Narration lässt verschiedene Deutungsvarianten zu. Ist die amouröse Konstellation einerseits zurückzuführen auf die sexuelle Unerfahrenheit der vierzehnjährigen Schülerin und ihre noch nicht klar ausgerichtete, erst erwachende Sexualität, so ist sie andererseits lesbar als zwangsläufige lesbische Zuneigung in einer strengen Welt ohne Raum für Zärtlichkeiten, in der Männer als potenzielle Liebespartner gar nicht zugelassen sind. Es ist aber auch möglich, die Verbindung als beidseitige und wahrhafte Liebe zwischen einem pubertierenden Mädchen und einer erwachsenen Frau zu betrachten. Die Bezeugungen der übermäßigen Zuneigung und die unstatthaften Liebkosungen bleiben aber nicht im Verborgenen und auch nicht ungestraft. Meinhardis soll durch eine »separate Aufbewahrung« von ihrer übersteigerten sündigen Liebe »geheilt« werden. Die Aussicht auf eine erfüllte gleichgeschlechtliche Liebe wird am Ende des Films aber durch das Mittel der Repression und Abwertung des Lesbischen vereitelt. Es existieren zwei verschiedene Versionen des Endes. Keine von beiden setzt den Triumph der Liebenden in Szene. Die eine Version endet mit dem Selbstmord Meinhardis'. In der anderen wird sie im letzten Moment davon abgehalten, sich das Leben zu nehmen; der Ausgang des Liebesdramas bleibt offen.

Das gleichnamige Remake MÄDCHEN IN UNIFORM der Regisseurin Géza von Radványi von 1958 endet ebenfalls mit dem verhinderten Suizidversuch der Schülerin (Romy Schneider). In dieser Verfilmung scheint Fräulein von Bernburg die Liebe der Jüngeren weniger stark zu erwidern als im Film von 1931, der insgesamt mit offeneren Bildern arbeitet und sexuell eindeutige Gesten zulässt.

In der hierarchisch strukturierten Frauenbeziehung steht die lesbische Verführung immer unter dem Zeichen der ersehnten Mutterliebe der Meinhardis, dem daraus erwachsenden Verlangen nach einer tieferen freundschaftlichen Begegnung mit einer Autoritätsperson und dem grundsätzlichen beidseitigen Bedürfnis nach körperlichen Berührungen. Die homosexuelle Liebe steht also nicht für sich, sondern wird kausal begründet. So sind die Gesten des Lesbischen denn auch auf versunkene Blicke,

MÄDCHEN IN UNIFORM | BRD/F 1958

MÄDCHEN IN UNIFORM | BRD/F 1958

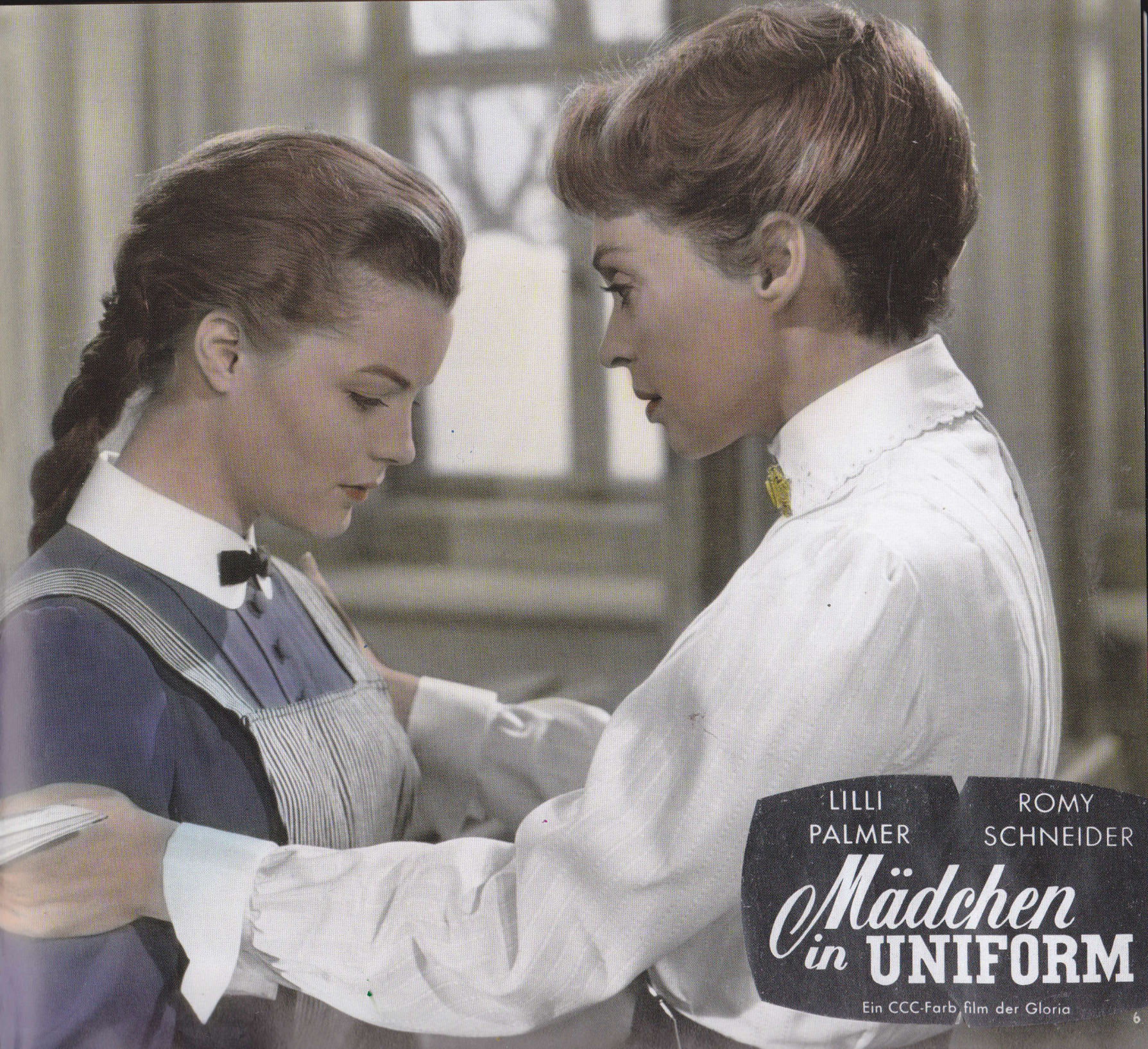
einen (Luft-)Kuss, eine innige Umarmung, liebevolle Unterhaltungen und das Schenken eines Unterhemdes beschränkt. Nicht zufällig findet das Eröffnen von Meinhardis' unbotmäßig gesteigerter Zuneigung zur Lehrerin im Romeo-Kostüm statt. Durch das Cross-Dressing wird die Szene ins Theatral-Fiktive enthoben. Gleichzeitig wird die Ernsthaftigkeit des sexuellen Angebots auf repräsentationaler Ebene verstärkt, indem Meinhardis der jugendlich und sommerlich gekleideten Angebeteten vom Rollen- und Kleidercode her »als verliebter, fordernder Mann« gegenübertritt. Doch die stürmisch Liebende wird zurückgewiesen. Am Ende wird die Liebe als etwas Relationales verhandelt. Am Krankenbett kann die freundschaftlich dargereichte Hand der strengen Oberin (Therese Giese) Meinhardis nach ihrem Suizidversuch ebenso gut beruhigen wie zuvor die zweideutigen Zuwendungen des Fräuleins von Bernburg. Deren Schatten wendet sich hierauf von der lächelnden Schlafenden ab, um es der Heranwachsenden zu ermöglichen, sich von ihr zu lösen. Die Erzieherin will Meinhardis im weiteren Internatsleben »nicht mehr länger im Wege stehen«.

Liebe unter Frauen wird im weitaus weniger bekannten ANNA UND ELISABETH von 1933 durch die gleichen Hauptdarstellerinnen wie im ersten MÄDCHEN IN UNIFORM-Film illustriert, Dorothea Wieck und Hertha Thiele. Die Kontinuität der Darstellerinnen hat den Effekt, dass sich die Filme auf der Ebene des dargestellten lesbischen Codes vergleichen lassen. Die Angebote lesbischen Begehrens sind in den Filmen ähnlich offen gestaltet, verlaufen – was die Aktivität und Dominanz angeht – aber in umgekehrter Richtung. In ANNA UND ELISABETH ist es diesmal die Ältere, die wieder Elisabeth heißt, die verzweifelter begehrt, sich in ihrer Liebe verausgabt und bei ihrer Nichterfüllung den Freitod wählt.

Die durch tiefe Mystik und Religiosität geprägte Elisabeth, die seit Jahren im Rollstuhl sitzt, hat von dem jüngeren Bauernmädchen Anna gehört, die als Wunderheilerin gilt. Elisabeth, die im Rollstuhl sitzt und von den Ärzten schon lange aufgegeben wurde, hat sich in den Kopf gesetzt, dass Anna sie durch ein Wunder heilen wird. Diese fixe Idee wird Wirklichkeit als die beiden sich begegnen: spontan fühlt Elisabeth wieder Kraft in ihren Beinen und beginnt zu gehen. Der Moment der Heilung ist zugleich der Beginn des gleichgeschlechtlichen Begehrens. Auch im Weiteren wird Elisabeths Verehrung für Annas Wundertaten gleichgesetzt mit ihrer homosexuellen Zuneigung zu ihr. Die Momente lesbischen Glücks (die leuchtenden Augen, die inniglichen Umarmungen, das Händehalten, die anzüglichen Dialoge und das Abweisen werbender Männer) halten im Film aber nur für Augenblicke. Schlussendlich flieht Anna in die Arme eines männlichen Liebhabers und Elisabeth muss die Scham über ihr »unbewusstes erotisches Verlangen sühnen«[6], indem sie sich das Leben nimmt.

Ähnlich wie in den Filmen über männliche Homosexualität funktioniert die Darstellung weiblicher Homosexualität über den Wechsel von Faszination und Tragik. Neugier und Furcht greifen ineinander und produzieren einen Zustand individueller Dissidenz, der dramatische innere und äußere Konflikte auslöst.[7] In den Filmen wird die gesellschaftliche Normativität am Ende aber wiederhergestellt, durch den Tod der Figuren selbst oder den ihrer ›andersartigen‹ Liebe. Entweder bringt das vergeblich homosexuell liebende Individuum sich um bzw. stirbt oder es kehrt – nach Verlassen des temporären Transgressionsstadiums – zurück zum Heterogeschlechtlichen. In keinem dieser frühen Filmbeispiele ist der Zustand der erotischen Übertretung von Dauer. Die Gründe hierfür verorten die Filmerzählungen einerseits in konkreten Strafen oder im übermäßigen gesellschaftlichen Druck und andererseits in der Internalisierung desselben durch die homosexuell Liebenden. Der Traum von der Erfüllung und Lebbarkeit gleichgeschlechtlicher Liebe wird als unversöhnlich mit einem repressiv reagierenden Außen dargestellt.

Einzig in UN CHANT D'AMOUR, in dem die die Liebenden trennenden Mauern am unüberwindlichsten scheinen, ermöglicht die unwirkliche Welt des Gefängnisses eine Fortdauer der Phantasien homosexueller Verschmelzung. Das Ende der gleichgeschlechtlichen Liebesgeschichte markiert aber nicht immer das Ende des Kampfes für die Freiheit Homosexueller, wie ANDERS ALS DIE ANDEREN zeigt. Auch bedeutet die Wiederherstellung starrer Geschlechtskonzepte – nach ihrer Störung durch Cross-Dressing – nicht, dass die identitäre Beweglichkeit der Zuschauenden und die Bewegung in den Geschlechtsordnungen aufgegeben werden soll.


LILLI PALMER
ROMY SCHNEIDER
Mädchen in UNIFORM
Ein CCC-Farbfilm der Gloria

ANNA UND ELISABETH | D 1933

Julia B. Köhne, Kulturwissenschaftlerin, Assistentin am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, Schwerpunkt Visuelle Zeit- und Kulturgeschichte. Diverse kulturgeschichtliche und filmwissenschaftliche Publikationen. Monografie: *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*, hg. zusammen mit Arno Meteling und Ralph Kuschke, Berlin 2005.

Anmerkungen

1 Zu kulturellen Formen und Repräsentation von Transvestismus siehe: Majorie Garber, *Verhüllte Interessen. Transvestismus und kulturelle Angst* [1992], Frankfurt a. M. 1993.

2 Genaueres hierzu beschreibt Tim Gallwitz, »In der Falle von Triebtheorie und repressiver Moral. Geschlecht in Fesseln«, in: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobson/Jörg Schöning (Hg.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933*, München 2000, S. 154–165.

3 Weiteres ist nachzulesen bei Amos Vogel, *Kino wider die Tabus*, Luzern 1979, S. 238.

4 Gilbert und Gubar bestätigen dies auch für die erzählende Literatur des 19. Jahrhunderts. Sandra Gilbert/Susan Gubar, »Cross-Dressing and Re-Dressing: Transvetism as Metaphor«, in: Sandra Gilbert/Susan Gubar, *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Bd. 2: Sex-changes*, New Haven 1989, S. 324–376.

5 Zur Rezeption von MÄDCHEN IN UNIFORM siehe: Patricia White, *UnInvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability*, Bloomington/Indianapolis 1999, S. 17–21.

6 Siehe auch: Karola Gramann/Heide Schlüpmann, »Unnatürliche Akte. Die Inszenierung des Lesbischen im Film«, in: Karola Gramann/Gertrud Koch u.a. (Hg.), *Lust und Elend: Das erotische Kino*, München/Luzern 1981, S. 88–93.

7 Vgl. Georg Seeßlen, *Ästhetik des erotischen Films*, Marburg 1996, S. 225.