

Die Darstellung der alleinerziehenden Frau im DEFA-Film der achtziger Jahre

Eine Untersuchung der Filme DAS FAHRRAD und DIE ALLEINSEGLERIN

LEA LÜNEBORG

Abstract

Der vorliegende Beitrag thematisiert aus filmwissenschaftlicher und kommunikationswissenschaftlicher Sicht die Darstellung der Frau im DEFA-Film der achtziger Jahre. Die Analyse von zwei ausgewählten Filmen zeigt, dass die Protagonistinnen stark nach einem weiblichen Selbstbild und nach einer Identifikation des eigenen Lebens jenseits gesellschaftlicher Zuschreibungen suchten. Beiden Filmen gelingt es, trotz der strengen Kultur- und Bildungspolitik Kritik an der Situation der Frauen im bestehenden System zu üben. Sie nutzen die weiblichen Filmheldinnen, um auf allgemeine soziale Ungerechtigkeiten und Lücken im politischen System der DDR hinzuweisen. Die staatlich geforderte und geförderte Gleichberechtigung, die vor allem zur Vollbeschäftigung der weiblichen Bevölkerung der DDR führte, kann als asymmetrisch bezeichnet werden. Es fand keine durchdringende gesellschaftliche Veränderung statt und die Gleichberechtigung wurde vor allem in Bezug auf Lohngleichheit und Besetzung der Führungspositionen nicht vollständig vollzogen. Vor dem Hintergrund von ausgewählten Theorien der feministischen Filmwissenschaft werden zwei Filme analysiert.

Keywords: *DDR, DEFA, film, representation, male gaze, gender*

Der DDR-Film kann als Reflexionsmedium herangezogen werden, um über die künstlerische Darstellung von gesellschaftspolitischen und alltäglichen Themen eine Annäherung an das Bild der Frau in der DDR im Spannungsfeld zwischen politischer Ideologie und Kunst zu erlauben. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf die Emanzipation der Frau in den achtziger Jahren der DDR und untersucht, wie die alleinerziehende Frau in dieser Epoche im DEFA-Film dargestellt wurde.

Die Frau in der DDR befand sich in einer emanzipierten Situation, in der von politischer Seite die geschlechtliche Gleichberechtigung vor allem in Form der Integration von Frauen in den Arbeitsmarkt erwünscht und gefördert wurde. Die Gleichberechtigung wurde als hergestellt proklamiert¹. Die Frauen in der DDR

waren also eingegliedert im Arbeitsleben und dennoch blieben große geschlechterspezifische Unterschiede bestehen, die vor allem in den tradierten Geschlechterrollen im Privaten und der politischen Teilhabe in Form von Mitentscheidungsrecht der weiblichen DDR-Bevölkerung sichtbar wurden (Budde 2011). Von vollumfänglicher Gleichberechtigung auf dem Arbeitsmarkt kann aufgrund von ungleicher Bezahlung, mangelnder Besetzung von Frauen in Führungspositionen und bestehenden Vorurteilen nicht gesprochen werden (Trappe 1995).

Frauen in der DDR befanden sich im Spannungsfeld zwischen Berufstätigkeit und Dasein als Mutter und Hausfrau – in beiden Rollen wurden von gesellschaftlicher und staatlicher Seite hohe Erwartungen an sie gestellt (Friedrich und Griese 1991), die nur zum Teil angemessen wertgeschätzt wurden. Die Emanzipation im wörtlichen Sinne wird hier als Selbstbefreiung der Frauen, die Selbstbestimmung und umfassende Gleichberechtigung zur Folge hat, definiert. Diese hatte es folglich in der männlich geführten DDR schwer.

Der Film als Medium kann als bedeutender Verweis auf seine Entstehungszeit gedeutet

¹ Die Gleichberechtigung der Geschlechter wurde in der DDR 1949 in der Verfassung als gesetztes Ziel festgeschrieben (DDR 1949). Walter Ulbricht stellte am 50. Internationalen Weltfrauentag 1960 fest, dass „genau entsprechend dem Programm, das [...] im Juni 1945 [verkündet wurde], die Gleichberechtigung der Frau [verwirklicht wurde]“ (mdr 2020b) und betonte hiermit vor allem die Situation der Frau auf dem Arbeitsmarkt der DDR. Wenn in der vorliegenden Arbeit also von „proklamierter Gleichberechtigung“ die Rede ist, wird sich auf die Gleichstellung von Frau und Mann im Gesetzestext bezogen.

werden und erlaubt dem oder der ZuschauerIn, einen Eindruck über die künstlerische Darstellung der damaligen alltäglichen gesellschaftlichen Diskurse zu erlangen. Hierbei muss der Film immer in seinem Kontext der kulturpolitischen Situation angesehen werden, was im Falle der DEFA als einzige, volkseigene Produktionsgesellschaft eine Besonderheit darstellt und dadurch eine intensive Betrachtung verdient. Die vorliegende Arbeit hat sich zur Aufgabe gemacht, in zwei Filmen aus den achtziger Jahren die Darstellung der alleinerziehenden Frau im DEFA-Film zu untersuchen und in einen kontextuellen Zusammenhang zu bringen. Der DEFA-Film kann hier also als Reflexionsmedium herangezogen werden, das im Spannungsfeld zwischen künstlerischem Ort, Ort der Erinnerung, Medium der Einflussnahme und Spiegel der gesellschaftlichen Bedingungen (Eichinger und Stern 2009) Aussagen über das in den untersuchten Filmen vermittelte Rollenbild der Frau in der DDR zulässt. Frau als Geschlecht wird in der vorliegenden Arbeit aus der konstruktivistischen Geschlechtersozio- logie nach dem Ansatz des „doing gender“ (West und Zimmerman 1987) als soziale Konstruktion begriffen. Geschlecht wird also nicht als natürliches Merkmal, das Individuen in sich tragen, verstanden, sondern als Produkt, das innerhalb der sozialen Gesellschaft entsteht. Dieser Ansatz setzt voraus, dass die geschlechtsspezifischen Konstruktionen veränderbar sind (Heß 2010) und ist insofern für diese Untersuchung relevant, da die potentielle Darstellung der Geschlechter in den untersuchten Filmen eine Reproduktion oder Auflösung dieser Geschlechterkonstruktion unterstützen kann.

Die feministische Filmtheorie nach Mulvey und Johnston und ihre historische Genese

Die filmische Repräsentation der Frau wurde als wissenschaftlicher Betrachtungspunkt in den siebziger Jahren relevant, angetrieben durch vor allem angloamerikanische und britische Forscherinnen. Sie diagnostizieren eine Stereotypisierung in den Markt beherrschenden Narrativen des Hollywood-Kinos und begeben sich auf die Suche nach einer Gegenstrategie, um Dogmen zu durchbrechen. Die

feministische Filmtheorie verfolgt damit nicht nur ein deskriptiv-analytisches, sondern auch ein aktivistisch-transformatorisches Ziel.

Die in der Arbeit vorgenommene Analyse orientiert sich als Hauptpfeiler an der Theorie der britischen feministischen Filmwissenschaftlerinnen Claire Johnston und Laura Mulvey und an der Theorie der deutschen Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch.

Mulvey und Johnston haben mit ihren Theorien vor allem die Anfänge der feministischen Filmtheorie geprägt und werden auch heute noch viel zitiert. Ihre Schriften wurden in den siebziger und achtziger Jahren verfasst, also in der Zeit, in der auch die beiden FilmemacherInnen der hier analysierten Filme arbeiteten. Dadurch können beide Filme mit zeitgenössischer Theorie verglichen und beides aneinander geprüft werden - wie fügen sich die Filme in damalige Paradigmen der Darstellung der Frau im Film ein? Inwiefern stellen sie Gegenbilder der Thesen von Mulvey und Johnston dar? Gertrud Kochs Ansatz kritisiert und erweitert die Gedanken Mulveys und Johnstons, indem sie der Frau mehr Ermächtigung im Filmemachen und Filmeschauen zuspricht und dafür plädiert, eine weniger dogmatische Methodik zu nutzen.

Das Paradigma der feministischen Filmtheorie bestand und besteht vor allem in der Gegenüberstellung des männlichen Blicks und des weiblichen Objekts, wobei inhaltlich eine binäre Dichotomie von männlich und nicht-männlich (Johnston et. al.) herausgearbeitet wurde. Die Frau wird also nicht in ihrer Weiblichkeit beschrieben, sondern ihr Bild ist, so Johnston, „lediglich die Spur des Ausschlusses und der Unterdrückung der Frau“ (Johnston 2016, 35). Die Frau wird in einem männlichen Kino als das dargestellt, was sich der Mann von ihrer Darstellung erhofft. Die weibliche Filmfigur, so Laura Mulvey, wird einzig auf ihre Funktion als Indikator des Mangels reduziert (Braidt und Jutz 2002). Sie bezieht sich auf Freud, der in seinem Konzept der Kastrationsangst erläutert, inwiefern das Bild der Frau beim Mann eine Angst vor Verlust der eigenen Männlichkeit hervorruft. Die Frau wird in der vorherrschenden patriarchalen Struktur also als das männlich Andere angesehen, sie bekommt keine eigene Figur und kein eigenes Geschlecht, sondern agiert immer im Zusammenspiel mit der männlichen Rolle.

Weiter stellt Johnston fest, dass männliche Filmrollen eine breitere Differenzierung in der Darstellung ihrer Charaktere genießen. Männer entwickeln sich im Laufe der Narration weiter, sie stehen zumeist im Rahmen der Geschichte und durchlaufen damit wechselwirkend unterschiedliche Phasen. Die weiblichen Charaktere hingegen sind ahistorisch und ewig gleich, sie verändern sich nicht im Laufe der Filmgeschichte, sondern passen sich höchstens den zeitlichen Gegebenheiten an, die sich in ihrem Umfeld verändern (Johnston 2016). Die Frau wird also quasi als Accessoire der Filmgeschichte angesehen, sie ist ein Objekt, das nur im Agieren des Mannes eine Relevanz erhält.

Auch Laura Mulvey bezieht sich in ihrer Theorie auf die Ansätze der Psychoanalyse. Sie definiert die Schaulust nach Freud, also „die erotische Basis der Lust, eine andere Person als Objekt anzuschauen“ (Mulvey 1980, 33) als erste Konstante der patriarchalen Wirklichkeitsdarstellung im Film. Weiter zieht sie Lacans Spiegelthese heran, in der dieser das Er- (und Ver-) Kennen des Kindes beschreibt, das sich zum ersten Mal im Spiegel und dabei ein ideales Ich sieht, weil die eigene Darstellung im Spiegel im Empfinden des Kindes vollkommener ist, als es das reale Ich empfindet. Auf der Leinwand entsteht ein ähnlicher Prozess, da in dieser „hermetisch abgeschlossene[n] Welt“ (Mulvey 1980, 34), die vorgibt, die Realität zu sein, sich-selbst-Wahrnehmen und -Vergleichen stattfindet. Dies führt, in Verbindung mit der bei der Schaulust konstatierten narzisstischen Lust, zu einer Identifikation mit dem Bild auf der Leinwand (Mulvey 1980).

Bei Betrachtung der Produktion von Filmbildern geht Mulvey von einem Ungleichgewicht aus, das in der aktuellen Welt zwischen den Geschlechtern vorherrscht. Die Aufgabe der Frau wird von Mulvey als „Angesehen-werden-Wollen“ (Mulvey 1980, 36) definiert, die einerseits ein unverzichtbares Element des Spielfilms, andererseits der Handlung nicht förderlich ist. Diese – weibliche – Aufgabe ist passiv, die aktive Rolle übernimmt die männliche Figur, beziehungsweise der männliche Zuschauer. Der Begriff des *male gaze*, den Mulvey in ihrem Text einführt und der die feministische Filmwissenschaft nachhaltig geprägt hat, geht von drei männlichen Blickarten aus: der männlich geführten Kamera, die

die Frau mithilfe von technischen Mitteln mit den oben genannten Eigenschaften darstellt, der männliche, machtvolle Protagonist, der die Frau aktiv als Objekt behandelt und den ZuschauerInnenblick leiten kann und das Publikum, das, auch aufgrund der gesellschaftlichen Verankerung von vorherrschenden patriarchalen Stereotypen, die Frau als Objekt sieht.

Beide Filmwissenschaftlerinnen plädieren aufgrund dieser unilateralen narrativen Gestaltungsweise und der einseitigen Darstellung der weiblichen Charaktere im Mainstreamfilm dafür, mit den existierenden Formen zu brechen und ein alternatives Kino zu schaffen, das die herrschende Narration in Frage stellt. Hier gehen sie vor allem auf den Filmtext ein, mithilfe dessen einerseits die Unterdrückung der Frau „konstruiert und hergestellt“ und der Mythos der Realitätsdarstellung auf der Leinwand überwunden werden muss (Johnston 2016, 38f). „Mithilfe von kollektiver Arbeit, die „den voyeuristischen, skopophischen Blick an sich zu zerstören“ (Mulvey, 1980: 45) versucht, soll also eine neue Art, Filme zu machen, geschaffen werden, die mit den gegenwärtigen Konventionen bricht.

Gertrud Koch arbeitet als Filmwissenschaftlerin und -kritikerin und hat viele Beiträge in der Filmzeitschrift „Frauen und Film“ verfasst. Sie hat ihren Theorieansatz in ihrem Werk „Was ich erbeute, sind Bilder“ im Jahr 1989 veröffentlicht. Dabei bezieht sie sich unter anderem auch auf Mulveys Theorie des *male gaze* und kritisiert diesen, indem sie der Frau als Zuschauerin eine höhere Bedeutung zuspricht und die Frau damit der Rolle als objektiviertes Accessoire enthebt. Koch hinterfragt, inwiefern weibliche Identifikation im Kino stattfinden kann, wenn das ganze Publikum, wie Mulvey es konstatiert, einem männlichen Blick unterliegt. Mithilfe der phänomenologischen Wahrnehmungstheorie (Koch 1989) zeigt sie, dass der Zugang zum Film nicht „bin ins letzte determiniert ist durch die Struktur des patriarchalen Kinos“ (Koch 1989, 21). Denn in der phänomenologischen Wahrnehmungstheorie, die durch die feministischen Ansätze einen Wiedereinzug in die Filmtheorie gewann, geht es vor allem darum, sich dem Film selbst zu nähern und dabei so wenig wie möglich belastet und beeinflusst zu sein durch vorhergegangene subjektive Erkenntnisse. Koch versucht, den Blick der

feministischen Filmästhetik zu weiten und nicht auf die Analyse der Identifikation durch den Blick zu reduzieren. Dadurch verschiebt sich auch die Dichotomie Subjekt – Männlichkeit und Anderes – Weiblichkeit (Klippel 2005) und lässt mehr Interpretationsspielraum zu. In ihren Theorien wird deutlich, dass Geschlechterrollen keiner voneinander abgegrenzten binären Kategorisierung unterliegen, sondern verhandelbar sind (Klippel 2005).

In Kochs Arbeiten findet immer auch eine Verschränkung statt, die über Inhalt und Form des Films hinaus seine kontextuellen Bedingungen mit in den Blick nimmt. Hierdurch kann sie den Film als Teil des öffentlichen Diskurses betrachten und seine gesellschaftlichen Einflüsse rekursiv und wechselwirkend analysieren. Dadurch spricht sie dem Film eine hohe gesellschaftliche Bedeutung zu.

Koch legt hierbei einen Fokus auf die Rolle des Publikums und nimmt die Frau als Zuschauerin in ihrer Rolle ernst. Zwar wird in der vorliegenden Arbeit nicht die Rezeption, sondern der Filmtext selbst und sein Kontext untersucht, dennoch kann Kochs Ansatz der breiten Lesarten eines Films vorbildhaft für die weniger dogmatische Analyse aus feministischer Sicht sein und den Blick öffnen für eine filmische Untersuchung.

Die DEFA und ihre Filme

Der DEFA-Film war DER Film der DDR, die DEFA die einzige, volkseigene Filmproduktionsgesellschaft der Republik. Inhalte und Ideologien, die über das Medium Film an die Gesellschaft vermittelt wurden, konnten also von staatlicher Seite über eine Steuerung der DEFA reguliert werden. Die Mission der DEFA wurde offen kommuniziert, es ging um die Nutzung des Massenmediums Film zur Verbreitung der sozialistischen und antifaschistischen Ideologie als grundlegende Prinzipien der DDR (Schittly 2002a). Das Wissen um die Bedeutung von Film lag bei der sowjetischen Besatzung vor; die planwirtschaftliche DDR-Regierung war nicht auf den Filmmarkt als regulierende Hand angewiesen, sondern konnte Film mit marxistisch-leninistischer Ideologie herstellen lassen und distribuieren (Schittly 2002a). Dabei befand sich der DEFA-Film in einer Triade zwischen

politischer Regulierung, künstlerischer Freiheit der FilmemacherInnen und Nutzungsgewohnheiten und Vorlieben des Publikums, das sich im Laufe der knapp fünfzig Jahre Bestehenszeit auf Basis unterschiedlicher Einflussfaktoren stetig änderte. Politische Veränderungen führten auch zu einer Veränderung der kulturpolitischen Richtlinien, die Filmverbote, Zensur und auch Selbstzensur zur Folge hatten (Rutzen 2011). Eine klare Verunsicherung der Filmschaffenden wurde deutlich, die ihre künstlerischen Ansprüche zu Gunsten der komplexen Kulturpolitik nicht umsetzen konnten und zum Teil verloren. Die Verbindung aus freier Kunst und staatlicher Ideologieverbreitung, die vor allem Honecker verfolgte, konnte nicht umgesetzt werden (Schittly 2002b).

In den achtziger Jahren litt die DEFA-Filmproduktion stark unter der schwierigen Regierungssituation der DDR. Die politische Führung sperrte sich mehr und mehr gegenüber den KünstlerInnen und eine Kommunikation über künstlerische Richtlinien war nicht möglich (Jürschik im Gespräch mit Schieber, zitiert in Schieber 1994).

Die Alltagssituation der Frau in der DDR wurde häufig als Narrativ im DEFA-Film genutzt (Plenzdorf in Klauß und Schenk 2019). Dabei gab es allerdings kein klassisches weibliches Leitbild; vielmehr lagen äußerst widersprüchliche Darstellungen von Frauen vor, die sich im Laufe der Epochen auch den kulturpolitischen Gegebenheiten anpassten. Auch die Lesart der Filme war nicht immer eindeutig, sodass Studien mit unterschiedlichen Ergebnissen vorliegen, die dem DEFA-Film einerseits eine klare Zensur-Linie mit deutlicher Diskrepanz in der Darstellung zur Realität konstatieren und andererseits die Situation der Frauen realitätsnah auf der Leinwand darstellten (u.a. Strauß 1996, Matthies 2006, Günther 2008).

Studien zeigen, dass die Frau im DEFA-Film über die Jahre als Metapher für den Fortbestand und die Zukunft der DDR steht (Matthies 2006). Die dargestellten Frauen symbolisieren als gleichberechtigte Frauen und vor allem als Mütter das Wachstum und das Wohlbefinden der Gesellschaft. Hier ist zu beachten, dass sich die staatlichen Regularien um das Kulturprodukt Film ständig verändert haben und der Film auch zu Propagandazwecken genutzt wurde.

In der vorliegenden Untersuchung wird die vorhandene Forschung insofern ergänzt, als dass als Untersuchungsfokus zwei Filme der achtziger Jahre herangezogen werden. Die kulturpolitisch veränderten Bedingungen, in denen die Produktion des DEFA-Films sich bewegte, sowie die veränderte sozialpolitische Situation der Frauen in Bezug auf geschlechtliche Gleichstellung hatten einen Einfluss auf die Darstellung der Frau im Film. Es wird der Forschungsfrage nachgegangen, wie die untersuchten Filme die propagierte Gleichberechtigung filmisch thematisieren. Hieraus resultieren andere und neue Analyseergebnisse, die das wissenschaftliche Wissen erweitern. Vor allem führt außerdem die Wahl der herangezogenen Theorie aus den feministischen Filmwissenschaften zu einer neuen Betrachtungsweise, ergänzt durch die analytische Kontextualisierung in Bezug auf den Hintergrund der Regisseurin und des Regisseurs.

Regisseurinnen bei der DEFA

In den fast fünf Dekaden der DDR gab es vor allem fünf Frauen, die als Spielfilm-Regisseurinnen bei der DEFA arbeiteten². Historisch ist das nicht verwunderlich, denn auch vor Gründung der DDR waren Frauen auf Regiestühlen in Deutschland eine Seltenheit (Klauß und Schenk 2019). Neben Evelyn Schmidt, der Regisseurin des in dieser Forschung untersuchten Films *DAS FAHRRAD*, drehte Iris Gusner Spielfilme. Bärbl Bergmann, Ingrid Reschke und Hannelore Unterberg waren im Bereich der Kinderfilme bei der DEFA tätig (Heiduschke 2013). Weibliche Regisseurinnen traten vor allem in den 70er und 80er Jahren in der DDR auf den Plan. Die Situation für Frauen in der DEFA war, ähnlich wie in anderen Bereichen der DDR, schwierig, weil sie selten höhere Positionen erreichten.

² Cornelia Klauß und Ralf Schenk veröffentlichten 2018 einen Band zu Regisseurinnen der DEFA und stellten fest „dass neben dem Spiel- und Kinderfilm in den anderen Gattungen, also beim Dokumentar-, populärwissenschaftlichen und Trickfilm und bei der satirischen Kurzfilmreihe *DAS STACHELTIER* - schon mal sehr viel mehr Regisseurinnen tätig waren, als [ihnen] bewusst war. Interessant zu erkunden war, wie es dazu kam, dass viele Frauen im dokumentarischen Bereich oder der Animation leichter zur Regie fanden als im Spielfilm.“ (Klauß und Schenk 2019, 15).

Ihnen wurde tendenziell weniger zugetraut, „Frauen machten keine Filme“ (Klauß und Schenk 2019, 24) war der weit verbreitete Duktus in der männlich dominierten Filmwelt. Denn nicht nur die Führungsriege des DEFA-Studios bestand ausschließlich aus Männern, sondern auch FilmkritikerInnen und Mitarbeitende der Filmzeitschrift *Film und Fernsehen* waren überwiegend männlich (Heiduschke 2013). Frauen mussten sich also beweisen und sich gegen die festgefahrene Meinung vieler Männer durchsetzen, um als Regisseurinnen Fuß zu fassen. Auch ein abgeschlossenes Regiestudium bedeutete nicht, direkt als Regisseurin zu arbeiten, wobei auch viele männliche Kollegen einen schweren Berufseinstieg hatten, da die ältere Generation der Filmschaffenden häufig feste Plätze in den Strukturen zwischen DEFA und Regierung einnahm und wenig Agilität und Offenheit gegenüber neuen Ideen und Ansätzen herrschte (Steingröver 2014).

Auch Frauen in der Filmbranche wurden vor die anstrengende Aufgabe gestellt, ihre Rolle als Hausfrau und Mutter mit der aufwendigen Arbeit am Filmset zu verbinden. Die proklamierte Gleichberechtigung wurde nicht auf allen Ebenen angewandt, sodass (trotz Frauenförderprogramme in der DDR-Filmbranche³) Frauen weniger verdienten als Männer in gleichen Positionen und Leitungspositionen nicht aus der Hand der Männer gegeben wurden (Schmidt in Jäger 2019). Frauen waren bei der DEFA vor allem als Dramaturginnen, Schnittmeisterinnen und Kostüm- und Maskenbilderinnen tätig (Schieber 1994), wohingegen keine einzige Frau in der DEFA als Kamerafrau angestellt wurde (Klauß und Schenk 2019). Evelyn Schmidt beschreibt, dass in ihrer Akte die Notiz „Sie hat ein Kind.“ vermerkt und ihr vom Direktor der DEFA Unfähigkeit unterstellt wurde. Ein Verhalten, das er, laut Schmidt, keinem männlichen Kollegen entgegengebracht hätte (Schmidt in Jäger 2019). Die Bedeutung der Anzahl an weiblichen Regisseurinnen spielt einerseits eine Rolle in Bezug auf die geschlechtergleiche Behandlung im Arbeitsumfeld Film. Andererseits hat sie auch eine entscheidende

³ Ende der siebziger Jahre sollten Frauen im Filmwesen von der DEFA besonders gefördert werden. Dieser Ansatz wurde jedoch nie umgesetzt, die proklamierten Förderungen fanden nicht statt (Habel 2019, 307).

Bedeutung für die filmischen Produkte, die bei der DEFA entstanden sind. Wie erläutert, herrscht im Mainstream-Kino eine stark männlich konnotierte Art vor, Filme zu machen. Diese kann erweitert werden durch eine weibliche Gestaltungsform und damit weibliche Perspektiven auf die Leinwand bringen; für eine diverse Darstellung der Frau im Film ist eine weibliche Beteiligung von Filmemacherinnen fördernd (Ergebnisse dazu zeigt die aktuelle Studie von Prommer, Stüwe, Wegner 2021). Obwohl Frauen wie beschrieben kaum Raum auf den Regiestühlen der DDR gegeben wurde und nur wenige Filme von weiblichen Filmemacherinnen erschienen sind, stellten Klauß und Schenk in ihrer Arbeit über *Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* fest, dass innerhalb der von DDR-Regisseurinnen gemachten Filme eine sogenannte „weibliche Handschrift“ (Klauß und Schenk 2019, 24) vorlag. Der „weibliche Blick“ (Klauß und Schenk 2019, 12), den die Regisseurinnen auf ihre ProtagonistInnen werfen und den sie ihnen verleihen konnten, existierte also.

Herangehensweise der Filmanalyse

In der vorliegenden Filmanalyse wurde eine Methodenkombination aus film- und medienwissenschaftlicher Provenienz genutzt, um einerseits mithilfe einer inhärenten, filmwissenschaftlichen Betrachtung den Filmtext zu decodieren und mit einer eher kontextualisierenden medienwissenschaftlichen Analyse die Bedingungen, unter denen der Film entstanden und distribuiert wurde, untersuchen zu können.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage werden mithilfe der filmwissenschaftlichen Methode nach Werner Faulstich⁴ zwei Filme analysiert. Vorgehensweise dieser Analyse ist es, nach erster Sichtung und subjektiver Erfahrungsbeschreibung, ein Sequenzprotokoll der ausgewählten Filme zu erstellen, das sich auf die gesamte Handlung der Filme bezieht. Anhand dieses Protokolls und unter Bezugnahme auf die Fragestellung können einzelne besonders relevante Filmszenen ausgewählt werden. Diese Szenen werden im Folgenden in den Ebenen Handlung, Figuren und Bau-

form genauer analysiert und anschließend auf Ebene der dargestellten Normen und Werte hin interpretiert. Hier liegt der Fokus in Anbetracht des Forschungsinteresses auf der Analyse der Figuren und den in den Bauformen verankerten Dialogen. Hierbei muss beachtet werden, dass einerseits eine klare Trennung der Ebenen nicht möglich ist und sich andererseits eine stärkere Fokussierung auf eine andere Ebene in einzelnen Szenen aus der genauen Sichtung des Materials ergibt.

Die Methode Faulstichs wurde vor allem ausgewählt, um über eine detaillierte inhärente Analyse die Bedeutung der Gestaltungs- und Vermittlungsformen zu interpretieren, die innerhalb der Filme konstituiert und ausgedrückt werden. Während sich die feministische Fernsehforschung lange an kommunikationswissenschaftlichen Methoden orientierte, nutzt die feministische Filmwissenschaft vermehrt Zeichen- und Subjekttheorien der Literaturwissenschaft (Dorer und Geiger 2002). Die Wahl der Methode Faulstichs kann also auch dadurch begründet werden, dass hier die Sprache der filmischen Darstellung und damit der in der Forschungsfrage implizierte Fokus auf die Darstellung der Frau genauer untersucht werden kann.

Im Anschluss an diese eher inhärente Analysemethode wird Bezug genommen auf die in der Kommunikationswissenschaft häufig verwendete Filmanalysemethode Lothar Mikos⁵, wobei hier vor allem die Ebene der Kontextualisierung die Methode Faulstichs ergänzen soll. Mikos unterteilt seine Kontextanalyse in die Schritte Genre, Intertextualität, Diskurs, Lebenswelten und Produktion und Markt. Mithilfe der Betrachtung von Literatur über die Produktionsbedingungen der DEFA sowie die Regisseurin und den Regisseur der untersuchten Filme soll der Fokus zur Beantwortung der Forschungsfrage also auf diesem Aspekt liegen. Es werden vor allem die Texte „Filmzeit – Lebenszeit. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des DEFA-Films DAS FAHRRAD.“ (Schmidt 2013) von der Regisseurin Evelyn Schmidt und das Werk „Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche“ (Kiss 2014) der Filmwissenschaftlerin Anna-Luisa Kiss in den Blick genommen. Bei dieser Analyse kann, ähnlich wie bei den Ebenen Faulstichs, keine

⁴ Wenn nicht anders angegeben, bezieht sich der folgende Absatz auf Faulstich 2013.

⁵ Wenn nicht anders angegeben, bezieht sich der folgende Absatz auf Mikos 2015.

klare Trennung der einzelnen Untersuchungsschritte vorgenommen werden. Alle Aspekte werden also, in unterschiedlicher Intensität, in die Analyse einfließen.

Mikos' Ansatz bezieht sich im Gegensatz zu Faulstich eher auf die äußeren Bedingungen der Filmproduktion, -distribution und -rezeption und hiermit kann also der Kontext, in dem die Filme entstanden sind, genauer untersucht werden. Dies spielt vor allem für den Aspekt der staatlichen Regulierung des Medium Films in der DDR im Gegensatz zur künstlerischen Freiheit des oder der FilmemacherIn eine Rolle. Die Filmrezeption nimmt in der vorliegenden Arbeit nur eine rudimentäre Rolle ein, da Hauptaugenmerk auf das Produkt Film und nicht auf seine ZuschauerInnenwirkung gelegt wird. Die Rezeption, und damit ebenfalls der ZuschauerInnenblick, den Mulvey als einen von drei Blicken in ihrer Theorie des *male gaze* konstatiert, wird in der Analyse also nur nebensächlich betrachtet. Die Kontextanalyse konzentriert sich folglich auf Produktion und Distribution der Filme, wobei ein Schwerpunkt aus der vorliegenden Literatur auf die RegisseurInnen gelegt wird.

Gegenstand der Analyse

Zur Auswahl der zu analysierenden Filme wurden auf Basis der Liste der DEFA-Stiftung, die alle produzierten Filme beinhaltet, alle Filme mit alleinerziehenden Frauen im Haupthandlungsstrang ausgewählt. Die Thematik der alleinerziehenden Frau wurde ausgewählt, da sich hier die Mehrfachbelastung der Frau durch die mangelnde männliche Unterstützung der Hausarbeit besonders stark widerspiegelt. Weiter wurden Filme, in denen die Familienkonstellation von den Frauen nicht selbstgewählt ist, aussortiert (vor allem in den ersten Jahren wurden in vielen Filmen die Situation der Trümmfrauen, deren Männer im Krieg gefallen waren, behandelt). Auffällig war hier, dass diese Thematik vermehrt in den Filmen ab 1970 auftrat. Abschließend fiel die Entscheidung für Filme zur genaueren Betrachtung aus den etwa zwanzig Filmen, die diesen Kriterien entsprachen, für die Filme DAS FAHRRAD aus dem Jahr 1982 von Evelyn Schmidt und DIE ALLEINSEGLERIN aus dem Jahr 1987 von Hermann Zschoche entschieden.

Ein bereits mehrfach untersuchter Film (Mix 2007; Herbst-Meßlinger und Rother 2019) ist das Drama DAS FAHRRAD. Es wird die Geschichte der alleinerziehenden Mutter und Arbeiterin Susanne erzählt, die „sich selbst und ihren Platz noch nicht gefunden hat“ (Klauß und Schenk 2019, S. 307) und sich zwischen emanzipiertem und auch gesellschaftlich einsamem Leben oder bürgerlichem Familienleben entscheiden muss. DIE ALLEINSEGLERIN befasst sich ebenfalls mit der Thematik einer alleinerziehenden Mutter, Christine, die ihre wissenschaftliche Karriere vorantreiben möchte. Sie promoviert in den Literaturwissenschaften und beschäftigt sich inhaltlich mit der „Frauenfrage“, also der Frage nach der Gleichberechtigung der Frau, die von ihrem Professor als geklärt konstatiert wird. Christine versucht, dieser Annahme mit ihrer Arbeit etwas entgegenzusetzen. In der Erziehung ihres Sohnes erhält sie Unterstützung von einer Freundin und dem Vater des Kindes, der jedoch nicht immer zuverlässig ist. Die Protagonistin befindet sich im Zwiespalt zwischen der Verwirklichung eigener Träume, der Kindeserziehung und dem Wunsch nach einer Partnerschaft.

Beide Filme gehen stark auf die Thematik der alleinerziehenden Frau ein und legen den Fokus auf die Rolle der Frau in der damaligen Gesellschaft und die Darstellung dieser. Durch die zeitliche Nähe, in denen die zu analysieren Filme entstanden sind, kann die Darstellung der alleinerziehenden Frau in einem Rahmen von fünf Jahren untersucht werden. Dadurch kann detaillierter auf die epochale staatliche und gesellschaftliche Situation eingegangen werden.

Die unterschiedliche Darstellung der weiblichen und männlichen Figuren in den Filmen DIE ALLEINSEGLERIN und DAS FAHRRAD

Die Darstellung der Frau ist in beiden Filmen differenziert: Susanne und Christine bewegen sich beide nicht in den klassischen Rollenbildern und schaffen es, sich trotz der hohen Erwartungen, die an sie gestellt werden, mit der Suche nach Selbstbestimmung und einem eigenen Frauenbild zu beschäftigen. Sie sehen sich in einer patriarchal geprägten Gesellschaft mit implementierten Rollenbildern

konfrontiert, in der sie ihre eigene Rolle als alleinerziehende Frau finden müssen und sich über ihre eigenen Wünsche und Wege zum zufriedenen Leben klar werden müssen. In dieser Suche werden sie von gesellschaftlicher Seite nicht unterstützt, sondern allein gelassen. Im Gegenteil: diese Suche wird ihnen nicht zugesprochen, zufrieden zu sein mit der gegebenen Situation wird von ihnen erwartet. Susanne gelingt es hierbei stärker, sich im Laufe des Filmes zu entwickeln und sich gegen die patriarchalen Gesellschaftsstrukturen aufzulehnen. Obwohl sie sich immer wieder schwierigen Situationen stellen muss und sie am Ende des Films ohne Partner dasteht, befindet sie sich final in einer glücklichen Lebenssituation, die durch Autonomie und Freiheit geprägt ist. Christine hingegen muss in ihrem Alleinsein immer wieder Rückschläge hinnehmen und schafft es nur partiell, sich von der männlichen Abhängigkeit zu lösen. Im Gegensatz zu Susanne wird sie zum Ende des Films nicht als befreit und autonom dargestellt, befindet sich jedoch ebenso in der Entwicklung des individuellen Lebensentwurfs.

Die Männer hingegen durchlaufen in den beiden Filmen weniger Prozesse als die weiblichen Hauptfiguren. Sie leiden nicht unter den existierenden Bedingungen, schaffen es jedoch auch nicht, sich dem neuen Lebenskonzept anzupassen und sich von ihrer patriarchalen Weltsicht zu lösen. Während sie in *DIE ALLEINSEGLERIN* dadurch keine Probleme haben, muss Thomas Susanne und Jenni in *DAS FAHRRAD* neidvoll zusehen, welchen Fortschritt sie durchlaufen und welches Glück sie durch ihre Lebenshaltung erreicht haben.

In beiden Filmen wird das Bild einer modernen Gesellschaft gezeichnet, in denen die Frauen die Möglichkeit haben, ein materiell unabhängiges Leben zu führen, was durch die Gleichberechtigung erreicht wurde. Susanne und Christine sind beide alleinerziehende Mütter, die getrennt von dem Vater des Kindes leben. Sie erhalten nur geringfügige Unterstützung in der Erziehungsarbeit. Beide gehen einer Vollzeitarbeit nach, um ihre Familie zu finanzieren.

Die deutliche Unterscheidung der beiden Protagonistinnen liegt in ihrer beruflichen Stellung: Während Susanne als ungelernete Arbeiterin einfache Fabrikstätigkeiten übernehmen muss, gehört Christine als Mitarbeiterin am

Literaturinstitut zur sogenannten Klasse der Intelligenz. Christine, die faktisch eine höhere Bildung erlangen konnte als Susanne, sieht sich dadurch jedoch vor eine größere Herausforderung gestellt, die sie, verbunden mit der Hausarbeit und der weiblichen Aufgabe der Mutterschaft, überfordert. Sie hat größere Schwierigkeiten als Susanne, ihre eigene Rolle als Frau zu finden. Es werden also zwei unterschiedliche Frauenbilder gezeichnet, die unterschiedliche Wünsche und Sehnsüchte haben und auf ähnliche Weise unter dem existierenden System leiden. Die filmische Darstellung der weiblichen Figuren unterscheidet sich in den beiden Filmen deutlich. Zwar werden beiden Protagonistinnen diverse Charaktermerkmale zugeschrieben. Dennoch kann im Film *DIE ALLEINSEGLERIN* ein viel stärkeres männliches Narrativ analysiert werden: Christine, trotz ihrer Rolle als Protagonistin, wird immer wieder als Objekt männlicher Begierde betrachtet und sie wird zur passiven Leittragenden der männlich gelenkten Erzählung gemacht. Susanne in *DAS FAHRRAD* wird zwar ebenfalls als Leidtragende der patriarchalen Gesellschaft dargestellt, schafft es aber, sich aktiv dagegen aufzulehnen und ihre eigenen Entscheidungen umzusetzen und so ihrem weiblichen Lebensentwurf zu folgen. Sie wird formalästhetisch nicht objektiviert, sondern als Frau mit individuellem Charakter und Sehnsüchten gezeichnet, die im Laufe des Filmes aktiv über ihr Leben entscheidet. Sie durchläuft eine klare persönliche Entwicklung, was ihre Bedeutung als Protagonistin und weibliche Heldin des Films unterstreicht und auf Basis der feministischen Filmtheorie für eine emanzipierte Darstellung spricht. Entgegen der Feststellung Johnstons wird hier ein weiblicher Charakter gezeichnet, der nicht ahistorisch und ewig gleich und nur auf Basis der männlichen Narration eine Relevanz erhält; Susannes Prozess bestimmt im Gegenteil die gesamte Filmerzählung. Während Susannes Leben vor allem durch die Beziehung zu Jenni und ihren eigenen Wünschen geprägt ist, wird der Lebensinhalt der Frauen in Zschoches Film durch die männlichen Figuren geprägt.

Die proklamierte Gleichberechtigung, die eine mehrfache Belastung für die Frauen der DDR bedeutete, wird in beiden Filmen klar verdeutlicht. Christine und Susanne werden beide in der schwierigen Situation alleine gelassen, ihr

Kind zu erziehen und für ihre finanzielle Unabhängigkeit zu sorgen. Hier erfahren beide weibliche Solidarität, Christine im Rahmen der engen Freundschaft zu ihrer Kollegin und Susanne innerhalb der Frauenbrigade in ihrem Betrieb. Die Männer hingegen haben in beiden Filmen kein Verständnis für die missliche Lage der Frauen und schaffen es nicht, ihren eigenen Blickwinkel zu verlassen.

Evelyn Schmidt hat mit ihrem Film also ein hoffnungsvolleres Bild für die Frauen der DDR geschaffen, indem die Suche nach Selbstbestimmung aufgeht und gegen die Erwartungshaltungen, mit denen die Frauen sich konfrontiert sehen mussten, angekämpft wird. Ihre Protagonistin wird mit weniger stereotyp weiblichen Attributen versehen und Susanne wird nicht als passives Objekt innerhalb einer männlichen Narration dargestellt. Ihr werden im Gegenteil diverse Charaktereigenschaften gegeben, die sich der Ebene der klassischen Rollenbilder entheben. Evelyn Schmidt kann hier also ein Blick des Filmerschaffens konstatiert werden, der sich der Alltagsrealität ihrer Protagonistin einfühlsam und realitätsgetreu annähert. Dadurch entspricht Susanne, die sich der Erwartungshaltung der DDR an ihre Bürgerinnen entgegenstellt, nicht dem klassischen Leitbild. Außerdem wird dadurch die These gestützt, dass die Gleichberechtigung der Frau zu vermehrter gesellschaftlicher Teilhabe und zu einem neuen individuellen Selbstbild der Frau führen kann. Susanne gibt diese Autonomie und ihr Selbstbewusstsein an ihre Tochter Jenni weiter und trägt diese Erfolge somit in die nächste Generation.

Herrmann Zschoche hat eine eher negative Darstellung der DDR-Gesellschaft gezeichnet, die die proklamierte Gleichberechtigung für die Frauen zu einem Hindernis macht, aus der Christine als Verliererin hervorgeht. Sie schafft es nur teilweise, sich über ihre eigenen Lebensvorstellungen klarzuwerden und ihr eigenes Selbstbild als Frau zu entwerfen. Christine scheitert immer wieder an den ihr gestellten Anforderungen und hat keine Zufriedenheit in dem Alleinsein gefunden. Zschoche gelingt es ebenfalls, seiner Protagonistin diverse Charaktereigenschaften zuzuschreiben. Dennoch folgt Christine vor allem den in der Gesellschaft, und in ihr, implizierten Denkmustern der traditionellen Geschlechterrollen.

Beide Filme nutzen die Darstellung der Frau, um auf die Alltagsrealität der DDR aufmerksam zu machen und dadurch existierende Probleme aufzuzeigen: Patriarchale Strukturen, denen die die Gesellschaft durchdringende Emanzipation entgegensteht; die akute Überforderung der Frau durch die Doppelbelastung und die mangelnde Miteinbeziehung der Frau und ihrer Belange und Nöte in politische Entscheidungen. Vor allem Zschoche gelingt es, durch die Thematisierung mit Christines Promotionsthema, die Frauenfrage, die eigentlich als offiziell geklärt dargestellt wird, erneut zu stellen. Zschoche beweist mit der Wahl des dokumentarischen Realismus als formalästhetische Darstellungsweise, wie schwierig die Situation der DDR-Frau war. Schmidt hingegen geht an die Grenzen des in der DDR möglichen Experimentierens, indem sie der klaren Narration enthobene Traumszenen einbaut und sich so Susannes Vorstellung eines besseren Lebens nähert.

Es kann unterstrichen werden, dass die dargestellten Frauen, die Schwierigkeiten hatten, ihre Rolle im System der DDR zu finden, auch als Stereotype für die Gesamtsituation der DDR standen. Denn die DDR befand sich in den achtziger Jahren in einer schwierigen Lage, in der die Regierung Stellung beziehen musste zur liberaler werdenden Politik aus der Sowjetunion. Hier kann, ähnlich wie in den dargestellten Forschungsergebnissen, eine gesamtgesellschaftliche Darstellung der DDR mithilfe der Frauenfiguren festgestellt werden. Trotz der strengen kulturpolitischen Situation konnte in beiden Filmen also ein kritisches Bild der Alltagsrealität für Frauen – und implizit für die Gesellschaft – analysiert werden. Beide Filme haben in der DDR kein großes Publikum erreicht, was vor allem an schlechten Kritiken und schlechter Platzierung im Kinoprogramm lag. Das ist insofern verständlich, als dass sie den DDR-Bürgerinnen und -Bürgern aufgezeigt haben, unter welchen Anstrengungen viele Frauen in der DDR leiden mussten. Schmidt entwirft hierin ein hoffnungsvolles Bild, das einerseits die individuelle Entwicklung eines eigenen Lebensentwurfes für Frauen in der DDR als möglich zeigt und dieses Bild auch formalästhetisch produziert. Zschoche reproduziert zwar die ästhetischen Rollenbilder, eröffnet narrativ jedoch ebenfalls die Diskussion um eine mögliche Selbstverwirklichung der

Frau in der DDR-Gesellschaft. Beide Filme können als kritischer Teil des staatlichen Diskurses gewertet werden, die das existierende System innerhalb der DDR-Regierung hinterfragen und diesem System, im Fall von Schmidts Film, die Lösung nach individuelleren Lebensentwürfen entgegenstellt. Beide KünstlerInnen nutzen also das Medium Film, um auf die gesellschaftlichen Missstände aufmerksam zu machen und reizen die Grenzen des kulturpolitisch Möglichen aus, um ihre Meinung filmisch darzustellen. Gleichzeitig ist der Protest in beiden Filmen leise und individuell. Zschoche bedient sich hier mehr der typischen Ästhetik, während Schmidt experimentellere, neuere ästhetische Formen nutzt, um die missliche Lage darzustellen.

Zusammenfassung

Die Gleichberechtigung der Geschlechter war ein erklärtes Ziel der DDR, was durch gezielte politische Steuerung erreicht werden sollte. Dieses Ziel wurde als erfüllt proklamiert, bezog sich hierbei jedoch vorrangig auf die Gleichberechtigung auf dem Arbeitsmarkt, die mögliche Vollbeschäftigung für jede Bürgerin und jeden Bürger sicherte. Die gesellschaftliche Erwartungshaltung entsprach weiterhin in großen Teilen dem traditionellen Rollenverständnis, sodass Frauen kaum politische Teilhabe und Entscheidungsmacht zugesprochen wurden – die Führungsebenen innerhalb der DDR blieben männlich besetzt. Die Reproduktionsarbeit – und damit impliziert die Erweiterung der sozialistischen Gesellschaft der DDR – und Hausarbeit wurde als Erwartung an die Frauen gestellt. Während die gesellschaftliche Situation der Männer also nahezu unverändert blieb, sahen die Frauen der DDR sich mit einer neuen Situation konfrontiert, die ihnen als Zugewinn an Selbstbestimmung dargestellt wurde. Hier lag also eine asymmetrische Gleichberechtigung vor, gegen die die Frauen sich nur zum Teil auflehnen konnten. Dennoch kann von einer Zunahme an gesellschaftlicher Teilhabe gesprochen werden, die die Frauen der DDR sich durch ihre ökonomische Integration erarbeiteten, die Darstellung der DDR-Frau als emanzipiert veränderte auch ihr persönliches Selbstbild.

Im DEFA-Film wurde dieses Ungleichgewicht

selten offen kommuniziert, fand jedoch insofern immer wieder Anwendung, als dass die Beschäftigung mit der Frau als Außenseiterfigur der DDR ein beliebtes Darstellungsobjekt war. Hier unterlag der DEFA-Film den strengen kulturpolitischen Richtlinien, die sich, vor allem bedingt durch die wechselnden Regierungsstrategien der jeweiligen Führungsriege, in den unterschiedlichen Dekaden liberaler und weniger liberal gegenüber künstlerischen Experimenten verhielt. Der DEFA-Film sollte den ideologischen Anspruch erfüllen, sozialistisches und antifaschistisches Gedankengut zu propagieren. Die Filmschaffenden sahen sich immer wieder diversen Zensurmethode gegenübergestellt, die in den achtziger Jahren vor allem durch eine getriebene Selbstzensur ausgeprägt war. Kritik am existierenden System wurde in zermürbenden Prozessen und Filmverböten nur sehr partiell zugelassen.

In der dargestellten Diskussion zur feministischen Filmtheorie von Claire Johnston und Laura Mulvey wird vor allem die klare Dichotomie binärer Männlichkeit und Weiblichkeit konstatiert, die erweitert wird durch eine Zweitrangigkeit der weiblichen Figuren. Weiter werden Frauen die passiven und Männern die aktiven Teile der Narration zugesprochen. Filmwissenschaftlerin Gertrud Koch löst diese dogmatische Sicht und ermöglicht mit ihrem Ansatz eine offenere Betrachtung, die weniger von einer einzig patriarchalen Lesart ausgeht. Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Filme schafften es, ein Bild zu zeichnen, das der nicht erfüllten Aufgabe der vollständigen Gleichberechtigung gerecht wird. Die bereits errungenen Erfolge für die weibliche DDR-Bevölkerung in Form von materieller Unabhängigkeit und beruflichen Möglichkeiten werden einer patriarchalen Gesellschaft gegenübergestellt, die, vor allem im Privaten und im beruflichen Rahmen, von tradierten Geschlechterrollen geprägt ist und die männliche Machtstellung gegen die weibliche, emotionale Abhängigkeit stellt. Die beschriebene gesellschaftliche Teilhabe der Frauen wird in den untersuchten Filmen nur bedingt dargestellt, bekommt in der großen Herausforderung der Frauen nach der Umsetzung eines selbstbestimmten Lebens und der Findung eines weiblichen Selbstbildes in der Gesellschaft jedoch große Bedeutung.

Während für den Großteil der Figuren klassisch binäre Geschlechtermerkmale gezeich-

net werden, wird vor allem die Protagonistin in Schmidts Film *DAS FAHRRAD* als Frau mit diversen Charakterzügen belegt, die eine klare Entwicklung durchläuft und somit in der Identifikationsrolle mit der tradierten weiblichen Geschlechterperformance bricht. Evelyn Schmidt und Herrmann Zschoche nutzten in ihrer künstlerischen Arbeit also auf unterschiedliche Weise die Grenzen des kulturpolitisch Möglichen, um über die individuellen Darstellungen alleinerziehender Mütter die gesellschaftlichen Missstände aufzuzeigen und die proklamierte Gleichberechtigung als nicht umgesetzt zu kritisieren. Schmidt arbeitete mit einem weiblichen Blick und konnte Susannes Glücksansprüche fernab der traditionellen Geschlechterordnung und der Objektivierung der Frau als Nebenfigur aufzeigen. Sie arbeitete inhaltlich und in der Darstellung mit einem kritischen Ansatz, der das vorherrschende Frauenbild der DDR hinterfragte, während Zschoche sich vor allem inhaltlich mit den existierenden Ungleichheiten beschäftigte. Er bediente sich teilweise klassischer Geschlechterdarstellungen und reproduzierte dadurch partiell das Bild der Frau als passives Objekt der Begierde des Mannes. Zschoche stellte deutlicher die weibliche Abhängigkeit vom Patriarchat heraus und machte es für seine Protagonistin schwieriger,

ihren eigenen Lebensentwurf zu finden. Auch er kritisiert stark die vorherrschenden Machtstrukturen, die zum Leidwesen der weiblichen DDR-Bürgerinnen wurde.

Nur hypothetisch kann davon ausgegangen werden, dass beide Filme, wenn sie das breite Publikum erreicht hätten, Identifikationsfiguren für ein Umdenken innerhalb der DDR-Bevölkerung hätten darstellen können. Vor allem in Susanne hätte die weibliche Bevölkerung einen Entwurf zur Durchsetzung individueller Glücksansprüche gefunden, der sich innerhalb des sozialistischen Systems umsetzen ließe.

Die hier erhobenen Ergebnisse können abschließend also als wissenschaftlicher Beitrag gewertet werden, der das bereits vorhandene Wissen zu dem Bild der Frau in der DDR ergänzt. Außerdem leistet die Arbeit einen analytischen Beitrag in der feministischen Filmwissenschaft mit dem Ziel, die Frau im Film weniger einseitig und getrieben von der männlichen Schaulust, sondern selbstbestimmt und weiblich darzustellen. Vor allem von Evelyn Schmidt als weiblicher Filmemacherin, aber in der Narration auch im Film *DIE ALLEINSEGLERIN*, konnte klare Kritik am existierenden System geübt und vor allem Schmidt eine weibliche Art, Filme abseits des male gaze zu produzieren, konstatiert werden.

Literaturverzeichnis

- Budde, G.-F. (2011). *Frauen der Intelligenz. Akademikerinnen in der DDR 1945 Bis 1975*. Vandenhoeck & Ruprecht.
<http://gbv.eblib.com/patron/FullRecord.aspx?p=849827>.
- Braidt, A. B.; Jutz, G. (2022). Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In D. Johanna & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 292–306). Verlag für Sozialwissenschaften.
- Dorer, J., Geiger, B. (Hg.) (2002). *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung*. Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eichinger, B., Stern, F. (2009). *Film im Sozialismus – die DEFA*. 1. Aufl. Wien: Mandelbaum (Buchreihe der ÖH Uni Wien, 4).
<http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=31025>
- Faulstich, W. (2013). *Filmgeschichte*. Wilhelm Fink-Verlag.
- Friedrich, W., & Griese, G. (Hg.) (1991). *Jugend und Jugendforschung in der DDR. Gesellschaftspolitische Situationen, Sozialisation und Mentalitätsentwicklung in den achtziger Jahren*. Verlag für Sozialwissenschaften.
- Günther, B. (2008). *Leitbilder richtigen Lebens. Politischer Diskurs und filmische Darstellung in DEFA-Gegenwartsfilmen der 1960er Jahre; Filmanalyse am Beispiel von Frauenrollen und Geschlechterbeziehungen*. [Masterarbeit, Humboldt-Universität Berlin]. trafo.

- Habel, F.-B. (2019). Evelyn Schmidt (geb. Rauer). Erwartung und Enttäuschung dicht bei einander. In C. Klauß & R. Schenk (Hg.), *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (Schriftenreihe / DEFA-Stiftung, S. 306–311). Bertz + Fischer Verlag.
- Heiduschke, S. (2013). *East German cinema. DEFA and film history*. Palgrave Macmillan.
- Herbst-Meßlinger, K., & Rother, R. (2019). *Selbstbestimmt. Perspektiven von Filmemacherinnen*. Bertz + Fischer.
- Heß, P. (2010). *Geschlechterkonstruktionen nach der Wende. Auf dem Weg einer gemeinsamen Politischen Kultur?* Verlag für Sozialwissenschaften.
- Jäger, H. (2019, Juli 2). Interview mit Defa-Regisseurin Evelyn Schmidt. „Ich war nicht die Fahnenträgerin“. *Potsdamer Neue Nachrichten*.
<https://www.pnn.de/kultur/interview-mit-defa-regisseurin-evelyn-schmidt-ich-war-nicht-die-fahentraegerin/24510582.html>
- Johnston, C. (1973). *Notes on Women's cinema*. ('Screen' pamphlet, 2). Society for Education in Film and Television.
- Johnston, C. (2016). Frauenfilm als Gegenfilm. In K. Peters & A. Seier (Hg.), *Gender & Medien-Reader* (S. 31–44). Diaphanes.
- Kiss, A. L. (2014). *Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche*. [Filmblatt-Schriften, 8]. CineGraph Babelsberg
- Klauß, C., & Schenk, R. (Hg.) (2019). *Sie. Regisseurinnen der DEFA und ihre Filme* (Schriftenreihe / DEFA-Stiftung). Bertz + Fischer Verlag.
<https://www.defa-stiftung.de/stiftung/aktuelles/meldung/sie-regisseurinnen-der-defa-und-ihre-filme/>
- Klippel, H. (2005). Gertrud Koch: „Was ich erbeute, sind Bilder“. In: Löw, M., & Mathes, B. (Hg.), *Schlüsselwerke der Geschlechterforschung*. VS Verlag für Sozialwissenschaften.
https://doi.org/10.1007/978-3-322-80445-7_15
- Koch, G. (1989). *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*. Stromfeld/Roter Stern.
- Matthies, B. (2006). *Gender, Körper und Nation in DEFA-Filmen der 1950er und 60er Jahre*. [Magisterarbeit, Philosophische Fakultät III, Humboldt-Universität Berlin].
- Mikos, L. (2015). *Film- und Fernsehanalyse* (3. Aufl.). utb GmbH.
<https://doi.org/10.36198/9783838544670>
- Mix, P. (2007). Emanzipation oder die Gleichstellung der Frau in der DDR. DAS FAHRRAD von Evelyn Schmidt. In *DEFA-Stiftung 2007 – Die imaginierte Nation* (S. 247–283).
- Mulvey, L. (1980). Visuelle Lust und narratives Kino. In: G. Nabakowski, H. Sander & P. Gorsen (Hg.), *Frauen in der Kunst*. (Bd. 1, S. 30–46). Suhrkamp.
- Prommer, E., Stüwe, J., & Wegner, J. (2021). *Sichtbarkeit und Vielfalt: Fortschrittsstudie zur audiovisuellen Diversität*. Universität Rostock.
https://malisastiftung.org/wp-content/uploads/AV_Div_2_Kino_2020_Ergebnisse_Gender-Fokus.pdf
- Rutzen, F. (2011). *Film als Spiegel gesellschaftlicher Konflikte in der DDR. Audio-visuelle Intention und Presse-Rezeption des Spielfilms Insel der Schwäne*. Akademische Verlagsgemeinschaft München.
<https://ebookcentral.proquest.com/lib/gbv/detail.action?docID=5199999>
- Schieber, E. (1994). Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns. 1980–1989. In R. Schenk & C. Mückenberger (Hg.), *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946–1992* (S. 264–327). (2. Aufl.). Henschel.
- Schittly, D. (2002a). *DDR-Alltag im Film. Verbotene und zensierte Spielfilme der DEFA*. Bundeszentrale für politische Bildung.
<https://www.bpb.de/a-puz/26959/ddr-alltag-im-film-verbotene-und-zensierte-spielfilme-der-defa?p=all>
- Schittly, D. (2002b). *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*. Christoph Links Verlag.
- Schmidt, E. (1982). *Das Fahrrad. Mit Heidemarie Schneider*. DEFA. DDR, 90 Minuten.

- Schmidt, E. (2013). *Filmzeit – Lebenszeit. Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des DEFA-Films „Das Fahrrad“*. (Schriftenreihe / DEFA-Stiftung). DEFA-Stiftung.
- Spörl, U. (2006). *Basislexikon Literaturwissenschaft* (2. Aufl.). utb GmbH.
<https://doi.org/10.36198/9783838524856>
- Steingröver, R. (2014). *Spätvorstellung. Die chancenlose Generation der DEFA* (Schriftenreihe / DEFA-Stiftung). DEFA-Stiftung.
- Strauss, A. (1996). *Frauen im deutschen Film*. P. Lang.
- Trappe, H. (1995). *Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik*. De Gruyter.
http://www.degruy-ter.com/search?f_0=isbnissn&q_0=9783050071510&searchTitles=true
- West, C., & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender & Society*, 1(2), 125–151.
- Zschoche, H. (1987). *Die Alleinsegerin. Mit Christina Powileit*. DEFA. DDR, 90 Minuten.

LEA LÜNENBORG,

M.A., studierte Kommunikations- und Medienwissenschaften an der Universität Leipzig und der Université Rennes 2 sowie Medienkultur an der Universität Bremen und der Université Bordeaux Montaigne. Aus ihrer Masterarbeit zur Darstellung der Frau im DEFA-Film der achtziger Jahre entstand eine Filmreihe im Kommunalkino Bremen. Aktuell arbeitet Lea Lünenborg als freie Filmschaffende in Berlin. Ihre Interessenschwerpunkte liegen auf der Darstellung der Frau im Film und der feministischen Art, Film zu produzieren.