

Bilder partieller Emanzipation:

Künstlerpaare im NS-Spielfilm

BARBARA SCHRÖDL

Im NS-Spielfilm kam der Figur des bildenden Künstlers eine wichtige Bedeutung zu.¹ Das nationalsozialistische Interesse an der filmischen Darstellung von Künstlerfiguren folgte der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunst im »Dritten Reich«. Kunst galt den Nationalsozialisten als wesentlicher Bereich der Gesellschaft. Zum einen diente sie der staatlichen Repräsentation. Zum anderen wurde ihr das Potenzial zugesprochen, die Bevölkerung mit dem Nationalsozialismus zu verbinden: Das Bildungsbürgertum konnte über vertraute Themen und der »einfache Volksgenosse« über die Öffnung eines ihm zuvor weitgehend verschlossenen Bereichs gewonnen werden. Die Hemmschwellen von Museumsbesuchen wurden herabgesetzt.² Zudem wurde die Kunst der »Volksgemeinschaft« durch die Massenmedien nahegebracht. Unter anderem kam sie in die Kinos. Die filmische Kunstvermittlung konnte an die Bestrebungen der Kinoreformbewegung seit der Jahrhundertwende anschließen. Ein Unterschied zeigt sich jedoch darin, dass neben den traditionellen Formaten, Kultur- und Matineefilm, verstärkt auch im Spielfilm Themen aus dem Kunstkontext aufgegriffen wurden. Zu Recht wird die »Geburt der Massenkultur« in der Periode des Nationalsozialismus verortet.³ Die gleichzeitige Einbeziehung dessen, was die Nationalsozialisten als »hohe« Kunst erachteten, in die Massen(re)produktion verringerte zudem die Differenz zwischen »hoher« und »niedriger« Kultur.⁴

1 | Vgl. hierzu ausführlicher: Barbara Schrödl: Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit, Marburg: Jonas Verlag 2004.

2 | Heinrich Dilly: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 1988, S. 55–57.

3 | Franz Dröge/Michael Müller: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg: Europäische Verlagsgesellschaft 1995, S. 291.

4 | Ebd.

Wiederholt wurden in filmischen Erzählungen die zentralen Felder der nationalsozialistischen Kunstpolitik thematisiert: Inszeniert werden sowohl die Vereinnahmung von »Meisterwerken« der Kunstgeschichte für die nationalsozialistische Kunstpropaganda als auch die Abwehr der »Moderne« zugunsten der »neuen deutschen Kunst«. »Andreas Schlüter. Triumph eines Genies« (Herbert Maisch, 1942) beispielsweise formuliert Analogien zwischen einem in der Kunstgeschichte als »großem Meister« anerkannten Bildhauer und Architekten der Zeit des Barock und dem politischen Führer im nationalsozialistischen Deutschland, Adolf Hitler.⁵ »Venus vor Gericht« (Hans H. Zerlett, 1941) entwirft dagegen einen jungen fiktiven Bildhauer, dessen Werke im Stile der »neuen deutschen Kunst« sich im Kunstkontext erst mit der Etablierung des Nationalsozialismus gegenüber »der Moderne« durchsetzen können.⁶ In anderen Fällen dienen die Situierung einer Handlung in Kunstkreisen oder das Auftreten einer Künstlerfigur dagegen nur dazu, den Film mit spezifischer Attraktivität aufzuladen. »Episode« (Walter Reisch, 1935) beispielsweise entwirft die Figur einer Künstlerin, die weniger als Kunstproduzentin denn als liebende Frau vorgestellt wird: Einer Kunstgewerbe-Schülerin aus ärmlichen Verhältnissen wird von einem Gönner die Ausbildung ermöglicht; im Zentrum des Films aber steht, dass sie schließlich einen reichen Mann heiratet und im Privaten ihr Glück findet.⁷

5 | Zur Figur des gealterten Helden im deutschen Spielfilm um das Jahr 1940: Irmbert Schenk: »Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung«, in: montage/av, Themenheft »NS-Film. Modernisierung und Reaktion« 2 (1994), S. 73–98, und Harro Segeberg: »Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940«, in: Ders. (Hg.), Mediale Mobilmachung I (2004), S. 267–291. Speziell zum Film »Andreas Schlüter. Triumph eines Genies«: Barbara Schrödl: »Architektur, Film und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus«, in: Nikola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger (Hg.), Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Begleitpublikation zur Wanderausstellung »Kunstgeschichte im Nationalsozialismus«, Weimar: VDG 2005, S. 305–324, insbesondere S. 318–321. Zeitgenössische Stellungnahme: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 3248.

6 | Zum Aspekt des Verhältnisses von Skulptur und Modell: Linda Schulte-Sasse: »Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS-Spielfilm«, in: Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I (2004), S. 181–202. Zeitgenössische Stellungnahmen siehe: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 3214, und N. N.: »Modell und Geständnis«, in: Filmwoche 20 (1941), S. 47–48. Zum Wechselverhältnis zwischen Fotografie und Skulptur im Nationalsozialismus: Silke Wenk: »Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im Deutschen Faschismus«, in: Kunstforum International, Bd. 114, Juli/August (1991), S. 226–236.

7 | Zeitgenössische Stellungnahme: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2346.

Künstlerpaare im NS-Spielfilm der Kriegszeit

Der NS-Spielfilm zeigte aber nicht nur Interesse an Kunst und männlichen Künstlern, sondern gerade auch an Künstlerinnen. Heide Schlüpmann erklärt, dass der NS-Film die Figur der Künstlerin erst einführte.⁸ Wie auch Schlüpmann erscheint es mir interessant, dass sich diese Filme vorwiegend um das Jahr 1940 finden und damit im Kontext des Krieges stehen. Darüber hinaus möchte ich darauf aufmerksam machen, dass gerne eine bestimmte Konstellation gewählt wurde. Wiederholt werden fiktive junge Künstlerinnen entworfen, die in einer Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit einem ebenfalls fiktiven »männlichen Meister« leben, arbeiten und mitunter großen Erfolg haben. Im Unterschied zu Filmen, die männliche Künstlerbiografien entwerfen, steht hier nicht das Leiden des »Genies« im Mittelpunkt, sondern die Situierung im Bereich der Kunstproduktion. Das populäre Medium Spielfilm trug mit diesen Erzählungen eine Thematik in die breite Öffentlichkeit, die im Kreis der Kunstinteressierten bereits in der Weimarer Zeit diskutiert und nach anfänglicher Ablehnung befürwortet worden war: Im Kunstdiskurs hatte sich das Bewusstsein der Relevanz weiblicher Kunstproduktion schon in den 1920er Jahren durchgesetzt.⁹ Im Folgenden stelle ich exemplarisch einige Filme vor. Um die Entwicklung des Motivs deutlich werden zu lassen, verfare ich dabei chronologisch.

Die Komödie »Verspruch mir nichts« (Walter Reisch, 1937) ist ein frühes Beispiel der Problematisierung der Position von Frauen im Feld der künstlerischen Produktion (Abb. 1).¹⁰ Erzählt wird die Geschichte eines jungen Ehepaares aus dem Künstlermilieu: Tradierten Vorstellungen folgend produziert der Mann die Kunst, während die Frau Modell steht und den Haushalt führt. Sein völliges Desinteresse an finanziellen Fragen veranlasst das Paar jedoch zu einem partiellen Rollentausch: Er, Martin Pratt, malt weiterhin, doch führt er zudem den Haushalt, während sie, Monika Pratt, sich an der Kunstproduktion beteiligt und seine Werke unter ihrem Namen verkauft. Finanziell ist diese Arbeitsteilung erfolgreich. Sie scheitert aber im Privaten. Das Paar geht getrennte Wege. Erst im Finale kommt es zur Versöhnung. Beide nehmen wieder ihre ursprünglichen, tradierten Mustern folgenden Positionen ein, doch erfährt der Tätigkeitsbereich der Ehefrau eine Aufwertung: Die Signatur »M. Pratt« steht nicht mehr allein für die Autorschaft von Martin Pratt, sondern für die gemeinsame Autorschaft des Ehepaares.

Der im folgenden Jahr gedrehte Film »Die vier Gesellen« (Carl Fröhlich, 1938) öffnet Frauen den Bereich der Kunstproduktion noch weitgreifender: Eine junge

8 | Heide Schlüpmann: »Trugbilder weiblicher Autonomie im nationalsozialistischen Film«, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), Frauen und Faschismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler: Centaurus 1990, S. 211–227, hier S. 225.

9 | Anja Cherdron: »Prometheus war nicht ihr Ahne«. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Marburg: Jonas Verlag 2000.

10 | Zeitenössische Stellungnahme: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2652.



Abb. 1: aus: *Illustrierter Film-Kurier*, o. J.

Künstlerin tritt als Schülerin eines männlichen ›Meisters‹ in Erscheinung.¹¹ Im Zentrum stehen vier Gebrauchsgrafikerinnen, die eine eigene Firma gründen. Sie bilden nicht nur beruflich, sondern auch privat ein Kollektiv. Die Firma hat Erfolg. Dennoch verlassen im Laufe des Films alle vier Gesellinnen die weibliche Lebens- und Arbeitsgemeinschaft zugunsten der Verbindung mit einem Mann. Drei, unter ihnen die Hauptfigur, finden in dem männlichen Partner ihren Geliebten. Die Liebe der Vierten gilt der Malerei. Den Zugang zu ihrer Leidenschaft ebnet ihr ein männlicher ›Meister‹: Einer ihrer ehemaligen Professoren fungiert als väterlicher Lehrer und künstlerisches Vorbild. Die junge Künstlerin übernimmt auch seinen männlichen Blick und erfährt dadurch teilweise eine männliche Identifikation. In einem Porträt der »Vier Gesellen« malt sie die treibende Kraft, wie Verena Lueken ausführt, als ›phallische Frau‹.¹² Das Gemälde ist in der letzten Szene des Films in einer Ausstellung im »Haus der deutschen Kunst« zu sehen (Abb. 2). Dies zeugt nicht nur von der Anerkennung der Künstlerin als ›Meisterin‹ der Gegenwart, sondern zugleich auch von den Qualitäten des Professors als Lehrer.

11 | Zeitgenössische Stellungnahmen: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 2856, und N. N.: »Filme des Monats«, in: *Der deutsche Film* 5 (1938), S. 136–137.

12 | Verena Lueken: »Die unmögliche Frau. Ingrid Bergman in ›Die vier Gesellen‹«, in: *Frauen und Film, Themenheft »Faschismus«*, Heft 44/45, Okt. (1988), S. 90–99, hier S. 95.



Abb. 2: Videostandbild aus: »Die vier Gesellen«, D 1938, Regie: Carl Fröhlich.

Die Erzählung »Befreite Hände« (Hans Schweikart, 1939) ist die ausgeprägteste filmische Künstlerinnenbiografie (Abb. 3).¹³ Linda Schulte-Sasse spricht gar davon, dass hier die »einzige weibliche Geniefigur des NS-Films« inszeniert worden sei.¹⁴ Im Zentrum steht die fiktive Bildhauerin Dürthen. Diese wandelt sich von der Tierfiguren schnitzenden Hirtin und alleinstehenden Mutter zur anerkannten Bildhauerin, die mit einem Bildhauer in einer Arbeitsgemeinschaft lebt. Die Entwicklung wird innerhalb verschiedener Kategorien als Aufstieg gedeutet. Dürthen wechselt vom Land in die Metropole Berlin, wandelt sich von der kindlichen Außenseiterin zur modischen jungen Frau, ist beruflich erfolgreich, hat Anteil an den neuen Freizeitangeboten und findet mit ihrem Lebens- und Arbeitspartner die »wahre Liebe«.¹⁵ Zudem wird in der Sprache der Kunstwerke – dem Format, dem Material und dem Genre – ein künstlerischer Aufstieg formuliert: Ausgehend von der Herstellung kleinplastischer Tierfiguren in Holz, die als Kinderspielzeug dienen, steigert sich Dürthen zur Produzentin einer großplastischen weiblichen Halbfigur

13 | Siehe hierzu: H. Schlüpmann: Trugbilder; Barbara Schrödl: »Pygmalions Geschöpf und Gefährtin. Die Repräsentation von Künstlerpaaren im Spielfilm des NS«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 245–258. Zeitgenössische Stellungnahme siehe: *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 3047.

14 | L. Schulte-Sasse: »Plastiken auf Celluloid«, a. a. O., S. 195.

15 | Der *Illustrierte Film-Kurier* (Nr. 3047) betont den Einfluss einer »Kunstgewerblerin«, eines »Gutsbesitzersohnes« und eines »berühmten Bildhauers« auf Dürthens Wandel und schreibt der »Liebe« eine wichtige Rolle in diesem Prozess zu. Ihre Entscheidung für ein Leben mit dem »Bildhauer« wird in zweierlei Hinsicht begrüßt: »Bei ihm findet Dürthen, nunmehr gereift und geklärt, neue künstlerische Aufgaben und die Vollendung ihrer Persönlichkeit« (S. 4 f.).

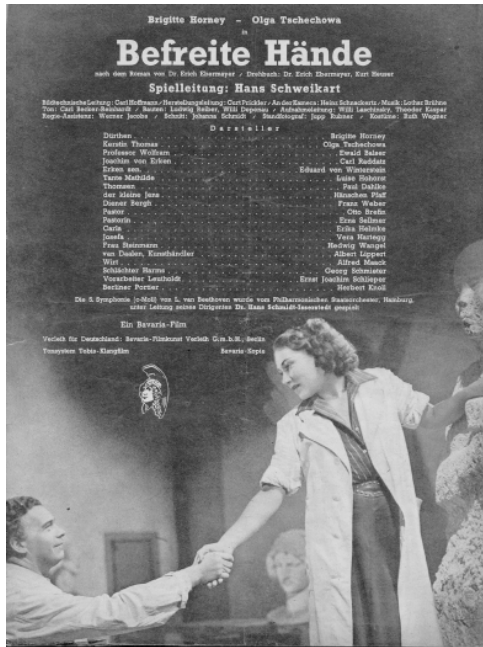


Abb. 3: aus: *Illustrierter Film-Kurier*, o. J.

in Stein, die als große Kunst gewertet wird. Der Film entsprach ganz den Vorstellungen der Nationalsozialisten, denn er wurde im Unterschied zu den anderen von mir vorgestellten Künstlerinnenfilmen nicht nur mit dem Prädikat »künstlerisch wertvoll«, sondern sogar mit den Prädikaten »künstlerisch besonders wertvoll« und »kulturell wertvoll« ausgezeichnet.¹⁶ Auch beim zeitgenössischen Publikum stieß er auf großes Interesse.¹⁷

Im Film »Man rede mir nicht von Liebe« (Erich Engel, 1942) werden dagegen Grenzen der Offenheit gegenüber weiblichen Emanzipationsforderungen markiert: Frisch von der Kunstschule kommend, versucht eine junge Frau gegen die künstlerische und persönliche Dominanz ihres Partners, eines erfolgreichen Malers, aufzubegehren. Dieser hat ihr aus Liebe, aber auch aus dem Glauben an ihr Talent, einen großen Auftrag vermittelt. Die junge Malerin scheitert, begegnet aber der Hilfe des Malers – er übermalt heimlich ihre Fresken – mit stolzer Ablehnung. Die Beziehung

¹⁶ | Vgl.: Ulrich J. Klaus: Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Spielfilme, Bd. 8, Jg. 1937, Berlin: Klaus-Verlag 1997, S. 195 f.; Bd. 9, Jg. 1938, Berlin: Klaus-Verlag 1998, S. 220 f.; Bd. 10, Jg. 1939, Berlin: Klaus-Verlag 1999, S. 27 f.; Bd. 12, Jg. 1942/43, Berlin: Klaus-Verlag 2001, S. 158 f. und 188 f.

¹⁷ | Der Film brachte bis Februar 1941 ein Einspielergebnis von 3.289.000 Reichsmark. Der Gewinn war beachtlich, da die Produktionskosten nur 712.000 Reichsmark betragen hatten (U. J. Klaus: Deutsche Tonfilme, Bd. 10, Jg. 1939 [1999], S. 27 f.).

zerbricht an diesem Vorfall. Ein Neuanfang wird jedoch möglich, nachdem sich die junge Frau menschlich und künstlerisch dem erfahrenen Mann unterordnet.

»Großstadtmelodie« (Wolfgang Liebeneiner, 1943) macht ein Jahr später, allerdings im Bereich der »angewandten« Kunst, weitere Zugeständnisse.¹⁸ Der Film handelt von einer jungen Fotografin, die zwar von einem männlichen Fotografen in der bayerischen Provinz entdeckt und von einem weiteren Fotografen zu Beginn ihrer Karriere materiell und organisatorisch unterstützt wird, bald aber in der »Reichshauptstadt« Berlin völlig selbständig beruflich tätig ist. Es entstehen Fotografien, die die Metropole Berlin mitunter in einem fast idyllischen Licht zeigen. Anfangs stößt ihre Arbeit auf Unverständnis. Auch privat findet sie zunächst nicht mit ihrem Entdecker zusammen. Das potenzielle Paar ist überzeugt, dass zwei beruflich engagierte Menschen keine Ehe führen können. Dann jedoch wendet sich das Blatt: Die Bilder der jungen Frau finden nicht nur in der Tagespresse Verwendung, sondern werden auch in einem Fotoband veröffentlicht, und zudem wird das Experiment einer Fotografen-Ehe in Erwägung gezogen.

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass filmische Entwürfe von Lebens- und Arbeitsgemeinschaften im Bereich der Kunst in der Kriegszeit ein Emanzipationsversprechen ins Bild setzten, das Frauen, wenn auch unter der Bedingung der Unterstellung unter einen »männlichen Meister«, die Kunstproduktion und damit einen gesellschaftlich hoch geachteten Beruf öffnete.

Die Figur der Künstlerin: eine nationalsozialistische Galathea

Es fragt sich, welches Interesse der Nationalsozialismus an der Popularisierung dieser in der Weimarer Zeit fast ausschließlich im Kreise der wenigen Kunstinteressierten diskutierten Thematik haben konnte. Sicherlich ging es den Nationalsozialisten weder darum, Frauen aufzurufen, sich der Kunst zu widmen, noch darum, sie zu ermuntern, nach Selbstverwirklichung zu streben. Vielmehr besteht in der Literatur m. E. zu Recht Einigkeit darüber, dass das Auftreten der Figur der Künstlerin vor der Folie kriegsbedingt notwendiger Umstrukturierungen der kurz zuvor noch engagiert propagierten traditionellen Geschlechterrollen zu sehen ist. Im Zuge der Mobilmachung durften und mussten Frauen Tätigkeiten übernehmen, die üblicherweise Männern vorbehalten waren. Die fiktiven Künstlerpaare – als Künstler und Künstlerinnen traditionell mit besonderen Freiheiten ausgestattete Ausnahme-

18 | Den Film betrachten zwei Autorinnen unter dem Aspekt des Verhältnisses von Stadt und Weiblichkeit: Eva Warth: »Hure Babylon versus Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film«, in: Irmbert Schenk (Hg.), Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Bremer Symposion zum Film III, Marburg: Schüren 1999, S. 97–111, und Irina Scheidgen: »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I (2004), S. 321–342. Zeitgenössische Stellungnahme: N. N.: »Berliner Melodie«, in: Filmwoche 35/36 (1942), S. 27 f.

erscheinungen¹⁹ – luden, so meine These, Frauen und Männer ein, sich für diese Neuerungen zu öffnen. In den Filmen werden die erforderlichen Variationen der Geschlechterrollendefinitionen nicht in den Kontext neuer staatlicher Maßnahmen gestellt, sondern mit Attraktivität aufgeladen, indem sie als Zugeständnis gegenüber weiblichen Emanzipationsforderungen inszeniert werden. Darüber hinaus wird vorgeführt, dass weibliche Berufstätigkeit nicht im Gegensatz zu den tradierten Rollenvorstellungen stehen muss: Die Figur der Künstlerin konnte an eine bürgerliche Tradition weiblichen Dilettierens anschließen und sie in die Professionalität überführen. Zudem konnten die spezifischen Entwürfe der Paargemeinschaft – junge Künstlerin und ›alter Meister‹ – das Modell der trotz gleichzeitiger Aufwertung einer als spezifisch weiblich erachteten Sphäre im Nationalsozialismus fest verankerten Unterordnung des ›Weiblichen‹ unter das ›Männliche‹ nicht in Frage stellen.

Der Film ›Befreite Hände‹ ist in dieser Hinsicht besonders elegant. Tradierte Künstlermythen werden herangezogen und variiert. Der Eintritt der weiblichen Figur in den männlich dominierten Bereich der Kunstproduktion wird in Anlehnung an die traditionelle Erzählung vom Heranwachsen des männlichen ›Genies‹ erzählt. Überlieferte ›Legenden vom Künstler‹ entwerfen gerne einen ›Meister‹, der sich als Hirtenknabe beim Zeichnen, Schnitzen oder Modellieren seiner Tiere bewährt und dessen Begabung von einem zufällig vorbeikommenden Kunstkenner ›erkannt‹ wird.²⁰ ›Befreite Hände‹ ersetzt den Hirtenknaben nicht einfach durch eine Frau, vielmehr erinnern eine schnitzende Hirtin und ihr männliches Kind an ihn. Die Eröffnungssequenz führt den Blick von einer weiten Weidelandschaft bis zur Nahaufnahme an die Hauptfigur Dürthen heran, die, während ein Reiter vorbeikommt, als Hirtin, Schnitzerin und Mutter eines Knaben vorgestellt wird (Abb. 4). In tradierten Legenden folgt nach der Entdeckung des künstlerischen Genies die Aufnahme in eine Künstlerwerkstatt. Dort wird das Talent des Knaben gefördert, bis er vor der erstaunten Öffentlichkeit mit seinem Lehrer konkurrieren kann. Im vorliegenden Film öffnet ein durch heroische Männlichkeit gekennzeichneter Bildhauer, Professor Wolfram, Dürthen den Zugang zur ›hohen‹ Kunst (Abb. 5). Es kommt jedoch zu keiner geregelten Lehre, sondern der ›Meister‹ wird durch einen modernen Nachfolger Pygmalions ersetzt. In den Metamorphosen Ovids wird Pygmalion als Figur entworfen, die sich aus Abscheu vor den lebenden Frauen eine ideale weibliche Skulptur schafft, welche mit göttlicher Hilfe zum Leben erweckt und als Pygmalions Frau zum Ausgangspunkt eines neuen Geschlechts wird. Der Pygmalionmythos wurde um 1800 zum Bildhauermythos umgedeutet. In diesem Bildhauermythos offenbart der Künstler über die Aktskulptur seine Formungskraft.²¹ Impliziert

19 | Ernst Kris/Otto Kurz: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch (1934), Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980, und Eckhard Neumann: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, Frankfurt/Main, New York: Campus 1986.

20 | E. Kris/O. Kurz: Legende vom Künstler, S. 29.

21 | Silke Wenk: ›Der öffentliche weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates‹, in: Ilsebill Barta et al. (Hg.), FrauenBilderMännerMythen. Kunsthistorische Beiträge, Berlin: Reimer 1987, S. 217–240, hier S. 232–235.



Abb. 4: Videostandbilder aus: »Befreite Hände«, D 1939, Regie: Hans Schweikart.

war ein Versprechen an die weiblichen Modelle, von der »Hand des Meisters« zur ›Vollkommenheit‹ geformt zu werden.²² In den 1930er Jahren wurde das Motiv der Formung einer weiblichen Figur durch einen männlichen ›Künstler-Schöpfer‹ populär, wie etwa die Verfilmung von George Bernard Shaws Theaterstück »Pygmalion« zeigt.²³ Das Publikum des Films »Befreite Hände« dürfte daher das Pygmalionmotiv erkannt haben. Das Pygmalionmotiv zu assoziieren wird aber auch im Falle anderer filmischer Entwürfe einer Paargemeinschaft einer jungen Künstlerin und eines ›alten Meisters‹ nicht fernelegen haben. Die Attraktivität des Rückgriffs auf den Pygmalionmythos in den filmischen Entwürfen von weiblichen Künstlern leitet sich vor allem daraus ab, dass er es ermöglichte, die Konkurrenz traditioneller Legenden zwischen Meister und Schüler zu überwinden: Jede bildhauerische Leistung der Künstlerin konnte als Bestätigung der ›Schöpferkraft‹ des Künstlers gelesen werden.

22 | Silke Wenk: »Pygmalion hat keine Schwestern – oder: Zu den unmöglichen Versuchen der Bildhauerin Camille Claudel, dem Bild erhöhter Weiblichkeit zu entkommen«, in: Frauenbüro der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz (Hg.), Ringvorlesungen zu frauenspezifischen Themen, Bd. 3 (Sommersemester 1991 – Wintersemester 1991/92), Mainz: Universitätsverlag 1993, S. 145–159, hier S. 156–159.

23 | »Pygmalion«, Erich Engel, Deutschland 1935. Zeitgenössische Stellungnahme: Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2356.



Abb. 5: Videostandbilder aus: »Befreite Hände«.

Weibliche Kunstproduktion als ›geistige‹ Mutterschaft

Interessant ist nicht nur, dass weiblichen Figuren Zugang zu dem männlich dominierten Bereich der bildhauerischen Produktion gewährt wurde, sondern auch die Art und Weise ihrer Positionierung: Es zeigt sich, dass ihnen in den vorliegenden Filmbeispielen bis auf eine Ausnahme – dies ist der Film »Die vier Gesellen« – eine Art weibliche Nische eingeräumt wurde.²⁴ Die weibliche Nische ist im Film »Befreite Hände« am deutlichsten ausgearbeitet. Dürthens Kreativität wird vor der Folie der Kunstproduktion von Professor Wolfram entwickelt. Diese wird als kulturelle ›Schöpfung‹ ausgewiesen: Der Professor wird als ein die Antike Studierender beschrieben, der mit seiner Formungskraft das Material bezwingt. Im Entwurf von Dürthens Kreativität werden dagegen solche Motive ins Zentrum unserer Aufmerksamkeit gestellt, in denen sich die Legenden vom Künstler mit zeitgenössischen, aber nicht immer spezifisch nationalsozialistischen Weiblichkeitsbildern überschneiden. Beispielsweise läuft Dürthens Anerkennung als Künstlerin über ihre

²⁴ | Die Malerin Franziska im Film »Die vier Gesellen« bildet eine Ausnahmeerscheinung, indem sie in ihrer Kunstproduktion ganz dem Vorbild ihres Lehrers folgt. Auch ›privat‹ wird sie als eher männliche Frau inszeniert: Sie trägt gerne Hosen, setzt wiederholt eine Brille auf, macht sich keinerlei Gedanken um die Liebe und wird von ihren Freundinnen zuweilen »Franz« genannt.

Inszenierung als Mutter ihrer Kunstwerke.²⁵ Unter Dürthens Kunstwerken kommt der hölzernen Porträtbüste ihres verstorbenen Sohnes besondere Aufmerksamkeit zu (Abb. 5, rechts unten). Die Büste ist ihr erstes Werk, das in der Filmlogik durch die anerkennenden Worte Professor Wolframs als »wahre« Kunst ausgewiesen wird. Sie entstand nach dem Tod des Kindes, welcher bezeichnenderweise kaum als ein Empathie forderndes Ereignis inszeniert wird,²⁶ sondern Dürthen die Möglichkeit eröffnet, sich auf die Bildhauerei zu konzentrieren. Einige narrative und visuelle Motive legen dem Publikum im Kino darüber hinaus die Deutung nahe, Dürthen hätte ihre leibliche Mutterschaft gegen die höherwertige »geistige« Mutterschaft eingetauscht. So behandelt die Künstlerin die Porträtbüste mitunter wie ein lebendes Kind. Und in einer Szene macht die Kameraführung die Plastik durch die Wahl des Bildausschnittes kaum von einem Kind unterscheidbar. Besonders deutlich nahegelegt wird dem Publikum eine solche Lesweise jedoch, wenn Professor Wolfram sachkundig urteilt: »Du, wie du das angelegt hast, das lebt.« Hier bündelt ein Muster, das insbesondere aus Künstlerinnenviten vertraut ist,²⁷ zwei im Nationalsozialismus aktualisierte Traditionen: das Konzept der »völkischen Mütterlichkeit«²⁸ und den Mythos von Pygmalion als Mythos vom Bildhauer als dem »Schöpfer« eines neuen Geschlechts, der im Nationalsozialismus »rassisch« artikuliert wird. Die »geistige Mütterlichkeit« der Bildhauerin und die »kulturelle Schöpfung« des Bildhauers werden durch den Zusammenschluss zur Arbeits- und Lebensgemeinschaft verbunden: Gemeinsam zeugt das Paar Kunst. Dies lässt die Vorstellung geschlechtsspezifischer Rollenmodelle, die in den 1930er Jahren das Alltagsdenken bestimmen sollten, auch im Bereich der bildhauerischen Produktion selbstverständlich erscheinen.

Das Modell des glücklichen Künstlerpaares musste das zeitgenössische Publikum als politikgesättigt wahrnehmen. Die gemeinsame Unterstellung des Paares unter das »höhere Ziel« der Kunst ließ das »höhere Ziel« der »Volksgemeinschaft«

25 | Vergleichbares beobachtet Schulte-Sasse: »Auch wenn Dürthen die einzige weibliche Geniefigur des NS-Films ist, so verliert sie keineswegs ihre Mutterfunktion, sondern avanciert zu einer erhabeneren Reproduktionsform, indem sie den Sohn und ihr Selbst in der Kunst neu schafft« (L. Schulte-Sasse: »Plastiken auf Celluloid«, a. a. O., S. 195).

26 | Dies lässt sich vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Geburtenpolitik interpretieren. Vgl. Gisela Bock: Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 116–140.

27 | Dieses Motiv findet sich bereits in Giorgio Vasaris Künstlerviten. Vgl. hierzu Maike Christadler: »Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 32–43.

28 | Szilvia Horváth: »Reorganisation der Geschlechterverhältnisse. Familienpolitik im faschistischen Deutschland«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht – ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin: Nischen 1987, S. 129–142.

assoziiieren. Somit wurde mit Bildern individuellen Glücks Akzeptanz für die Ideologie geschaffen, dass der Einzelne nur im Zusammenhang seiner Leistung für die »Volksgemeinschaft« zähle.

Die nationalsozialistische Künstlerin in der Nachfolge Pygmalions

Heterosexuelle Lebens- und Arbeitsgemeinschaften führte der NS-Spielfilm der Kriegszeit auch in weiteren gesellschaftlich hoch geachteten Bereichen vor.²⁹ Spezifisch für die Künstlerpaare ist jedoch, dass sie die Mitarbeit am »Volskörper« zu visualisieren vermochten. Dies machte ihre besondere Anziehungskraft aus.³⁰ Die Vorstellung, einen gesunden »Volskörper« zu züchten, bildete einen Kernpunkt des Nationalsozialismus. Aufgabe der Kunst sollte es sein, das Vorbild zu entwerfen, Aufgabe der Medizin, durch »Auslese« und »Ausmerze« die Menschen nach diesem Bild auszurichten.³¹ Der Skulpturenproduktion kam, wie auch der übrigen bildnerischen Produktion, die Rolle des Vorbildes für die Züchtung des »Ariers« zu, der die Grundlage des »gesunden« und »heilen« nationalsozialistischen »Volskörpers« bilden sollte. Dieser wurde durch aufgerichtete weibliche Akte repräsentiert.³² In der Schlusszene des Films »Befreite Hände« sieht man Dürthen bei der Arbeit an einer weiblichen Halbfigur in Stein (Abb. 6). Diese ist nur so weit ausgearbeitet, dass eine Büste erkennbar wird. Zwar wird keine Aktskulptur präsentiert, doch lässt sich die Figur in der Phantasie leicht zum ganzfigurigen Akt ergänzen. Die Schlusszene weist Dürthen somit als Mitarbeiterin an der Produktion des gesunden und heilen »Volskörpers« aus und lässt damit auch sie in die Nachfolge eines nationalsozialistisch gewendeten Pygmalions treten. Diese Deutung wird durch den monumentalen Schatten einer Skulptur, die stark an den »Prometheus« von Arno

29 | Paargemeinschaften werden im Film nicht nur im Kunstkontext situiert, sondern ebenso im Bereich der Medizin (z. B. »Frau am Scheidewege. Das Schicksal einer Ärztin«, Josef von Baky, 1938, »Ich klage an«, Wolfgang Liebeneiner, 1941, oder »Ein hoffnungsloser Fall«, Erich Engel, 1939) und Chemie (»Ein Mann mit Grundsätzen«, Geza von Bovari, 1943).

30 | Sabine Hake erklärt, dass die Filme »Die vier Gesellen« und »Befreite Hände« nicht in dem von ihr beobachteten Schema aufgehen, dem zufolge in den nationalsozialistischen Spielfilmen nach 1939 wiederholt berufstätige und alleinstehende Frauen entworfen werden, die im Laufe des Films zugunsten der Liebe auf ihren Beruf verzichten. Die Autorin thematisiert jedoch nicht, dass es sich im Falle beider Ausnahmefiguren um Künstlerinnen handelt, die sich für eine Lebens- und Arbeitsgemeinschaft mit einem Mann entscheiden (Sabine Hake: *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin: University of Texas Press 2001, S. 189–209).

31 | Wolfgang Fritz Haug: *Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus*, Berlin: Argument 1986.

32 | Vgl. Silke Wenk: »Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus«, in: NGBK (Hg.), *Inszenierung der Macht – ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin: Nishen 1987, S. 103–118.



Abb. 6: Videostandbild aus: »Befreite Hände«.

Breker erinnert,³³ unterstützt: Der Schatten erscheint an dem Ort im Filmbild, an dem die Lichtführung den Schatten der Künstlerin erwarten lassen würde. Prometheus stellt wie Pygmalion eine tradierte Identifikationsfigur für das Genie im Bereich der bildenden Kunst dar.

Die Attraktivität eines Künstlerpaares, wie es der Film »Befreite Hände« mit besonderer Deutlichkeit entwirft, lag im nationalsozialistischen Deutschland um das Jahr 1940 m. E. somit darin, dass es Ansatzpunkte bot, widerstrebende Tendenzen zu vereinen: Unter dem Gewicht der Tradition konnten in filmischen Fiktionen weiblicher Einsatz in männlich konnotierten Bereichen, die Vorstellung spezifisch weiblicher und männlicher Geschlechterrollen sowie männliche Dominanz scheinbar harmonisch verbunden werden.

Literaturverzeichnis

Gedruckte Quellen

- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2346.
- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2356.
- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2652.
- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 2856.
- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 3047.
- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 3214.
- Illustrierter Film-Kurier, Nr. 3248.

33 | Arno Brekers Skulptur »Prometheus« wurde 1937 als Großplastik vor dem »Haus der Deutschen Kunst« in München aufgestellt und musste vielen zeitgenössischen Münchner Bürgern und Bürgerinnen durch die prominente Platzierung und darüber hinaus vielen Menschen im Reich durch Reproduktionen bekannt gewesen sein. Das Publikum im Kino dürfte diese visuelle Anspielung daher verstanden haben.

- N. N.: »Berliner Melodie«, in: Filmwoche 35/36 (1942), S. 27 f.
 N. N.: »Filme des Monats«, in: Der deutsche Film 5 (1938), S. 136 f.
 N. N.: »Modell und Geständnis«, in: Filmwoche 20 (1941), S. 47 f.

Literatur

- Bock, Gisela: Zwangssterilisation im Nationalsozialismus. Studien zur Rassenpolitik und Frauenpolitik, Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.
- Cherdron, Anja: »Prometheus war nicht ihr Ahne«. Berliner Bildhauerinnen der Weimarer Republik, Marburg: Jonas Verlag 2000.
- Christadler, Maike: »Natur des Genies und Weiblichkeit der Natur. Zur Rekonstruktion moderner Mythen in Künstler-Viten der frühen Neuzeit«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 32–43.
- Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945, Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 1988.
- Dröge, Franz/Müller, Michael: Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur, Hamburg: Europäische Verlagsgesellschaft 1995.
- Hake, Sabine: Popular Cinema of the Third Reich, Austin: Texas University Press 2001.
- Haug, Wolfgang Fritz: Die Faschisierung des bürgerlichen Subjekts. Die Ideologie der gesunden Normalität und die Ausrottungspolitiken im deutschen Faschismus, Berlin: Argument 1986.
- Horváth, Szilvia: »Reorganisation der Geschlechterverhältnisse. Familienpolitik im faschistischen Deutschland«, in: NGBK (Hg.), Inszenierung der Macht – ästhetische Faszination im Faschismus, Berlin: Nischen 1987, S. 129–142.
- Klaus, Ulrich J.: Deutsche Tonfilme. Lexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Spielfilme, Bd. 8, Jg. 1937, Berlin: Klaus-Verlag 1997; Bd. 9, Jg. 1938, Berlin: Klaus-Verlag 1998; Bd. 10, Jg. 1939, Berlin: Klaus-Verlag 1999; Bd. 12, Jg. 1942/43, Berlin: Klaus-Verlag 2001.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980.
- Lueken, Verena: »Die unmögliche Frau. Ingrid Bergman in »Die vier Gesellen««, in: Frauen und Film, Themenheft »Faschismus«, Heft 44/45, Okt. (1988), S. 90–99.
- Neumann, Eckhard: Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität, Frankfurt/Main, New York: Campus 1986.
- Scheidgen, Irina: »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Segeberg (Hg.), Mediale Mobilmachung I (2004), S. 321–342.
- Schenk, Irmbert: »Geschichte im NS-Film. Kritische Anmerkungen zur filmwissenschaftlichen Suggestion der Identität von Propaganda und Wirkung«, in: montage/av, Themenheft »NS-Film. Modernisierung und Reaktion« 2 (1994), S. 73–98.
- Schlüpmann, Heide: »Trugbilder weiblicher Autonomie im nationalsozialistischen Film«, in: Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik (Hg.), Frauen und Fa-

- schismus in Europa. Der faschistische Körper, Pfaffenweiler: Centaurus 1990, S. 211–227.
- Schrödl, Barbara: »Pygmalions Geschöpf und Gefährtin. Die Repräsentation von Künstlerpaaren im Spielfilm des NS«, in: Kathrin Hoffmann-Curtius/Silke Wenk (Hg.), *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*, Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 245–258.
- Dies.: *Das Bild des Künstlers und seiner Frauen. Beziehungen zwischen Kunstgeschichte und Populärkultur in Spielfilmen des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit*, Marburg: Jonas Verlag 2004.
- Dies.: »Architektur, Film und die Kunstgeschichte im Nationalsozialismus«, in: Nikola Doll/Christian Fuhrmeister/Michael H. Sprenger (Hg.), *Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Begleitpublikation zur Wanderausstellung »Kunstgeschichte im Nationalsozialismus«*, Weimar: VDG 2005, S. 305–324.
- Schulte-Sasse, Linda: »Plastiken auf Celluloid. Frauen und Kunst im NS-Spielfilm«, in: Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I* (2004), S. 181–202.
- Segeberg, Harro: »Die großen Deutschen. Zur Renaissance des Propagandafilms um 1940«, in: Ders. (Hg.), *Mediale Mobilmachung I* (2004), S. 267–291.
- Ders. (Hg.): *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film, Mediengeschichte des Films*, Bd. 4, München: Fink 2004.
- Warth, Eva: »Hure Babylon versus Heimat. Zur Großstadtrepräsentation im nationalsozialistischen Film«, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung. Bremer Symposion zum Film III*, Marburg: Schüren 1999, S. 97–111.
- Wenk, Silke: »Aufgerichtete weibliche Körper. Zur allegorischen Skulptur im deutschen Faschismus«, in: NGBK (Hg.), *Inszenierung der Macht – ästhetische Faszination im Faschismus*, Berlin: Nishen 1987, S. 103–118.
- Dies.: »Der öffentliche weibliche Akt als Allegorie des Sozialstaates«, in: Ilsebill Barta et al. (Hg.), *FrauenBilderMännerMythen. Kunsthistorische Beiträge*, Berlin: Reimer 1987, S. 217–240.
- Dies.: »Volkskörper und Medienspiel. Zum Verhältnis von Skulptur und Fotografie im Deutschen Faschismus«, in: *Kunstforum International*, Bd. 114, Juli/August (1991), S. 226–236.
- Dies.: »Pygmalion hat keine Schwestern – oder: Zu den unmöglichen Versuchen der Bildhauerin Camille Claudel, dem Bild erhöhter Weiblichkeit zu entkommen«, in: *Frauenbüro der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz* (Hg.), *Ringvorlesungen zu frauenspezifischen Themen*, Bd. 3 (Sommersemester 1991 – Wintersemester 1991/92), Mainz: Universitätsverlag 1993, S. 145–159.