



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„'Man macht doch immer das, was von einem
verlangt wird.'
Die soziale Rolle in Hermann Zschoches *Karla*“

verfasst von / submitted by

Leonie Seibold, BA BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 582

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medientheorie

Betreut von / Supervisor:

Privatdoz. Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

Dank	5
1. Einleitung	7
2. Soziologische Konzepte	11
2.1 Soziale Rolle	11
2.2 Erving Goffmans Wir alle spielen Theater	14
2.3 Arbeit und Werktätige	20
3. Film in der DDR	23
3.1 Überblick über die Geschichte der DEFA	23
3.2 XI. Plenum des Zentralkomitees der SED	28
3.3 Herrmann Zschoche	32
3.4 Dokumentarischer Realismus und Gegenwarts- bzw. Alltagsfilme	35
4. Methodik	39
5. Analyse <i>Karla</i>	43
5.1 Kurzzinhalt	43
5.2 Physische Eigenschaften	43
5.2.1 Allgemeine Körperlichkeit	43
5.2.2 Exkurs Kindchenschema	49
5.2.3 Mimik	50
5.2.4 Kleidungsstil	51
5.2.5 Exkurs Jeans	52
5.3 Psychische Eigenschaften	58
5.3.1 Karlas Idealismus	58
5.3.2 Exkurs Aufklärung	60
5.3.3 Kontaktverhalten	61
5.3.4 Exkurs Filmmusik	62
5.3.5 Big Five	63
5.4 Soziale Eigenschaften	65
5.4.1 Soziale Gruppen	65
5.4.2 Exkurs Bildungswesen DDR	66
5.4.3 Raumdramaturgie	67
5.4.4 Politische und soziale Haltung	69
5.4.5 Interaktionsformen	71
5.5 Soziale Rolle nach Erving Goffman	72

5.5.1 Rollensatz	72
5.5.2 Ensemble und Fassade	73
5.5.3 Erwartungen und Glaube an die eigene Rolle	76
5.5.4 Sanktionen	80
5.5.5 Konflikte	82
6. Resümee und Ausblick	86
7. Literaturverzeichnis	92
8. Anhang	102
8.1 E-Mail DEFA-Stiftung	102
8.2 Szenenprotokoll	103
Lebenslauf	Fehler! Textmarke nicht definiert.
Abstract	108

Dank

Herzlicher Dank gilt meinem Betreuer Claus Tieber, dessen fachlich kompetentes und stets umgehendes Feedback mir viel geholfen hat.

Bei meinem Partner Felix Metzner möchte ich mich tausendfach bedanken, ohne dessen endlose Geduld und bedingungslose Liebe diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

Bedanken möchte ich mich auch bei meiner Familie: Meinen Eltern Thomas und Miriam und meinen Geschwistern Peer, Dominik und Tatjana. Eurer Unterstützung verdanke ich viel.

Dank gilt auch Herrmann Zschoche, dessen Telefonate mir viel Motivation gegeben haben.

Für treue Freundschaft und inspirierende Gespräche bedanke ich mich bei: Monica Titton, Elke Metzner, Bernhard Staudinger, Florian Widegger, Martin Knuhr, Clara Schermer, Simon Jensen, Paula Brücke und Theresa Margraf.

Niemand hat das Recht zu gehorchen.
(Hannah Arendt)

1. Einleitung

*„All the world's a stage
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrance
And one man in his time plays many parts“¹*

Was William Shakespeare in seinem um 1600 entstandenen Lustspiel *As you like it* an dieser Stelle beschreibt, ist nichts anderes als der spätere soziologische Begriff der sozialen Rolle *avant la lettre*. Die Erkenntnis, dass man einer und doch mehrere zugleich ist, ist somit nicht neu und wurde von dem amerikanischen Soziologen Erving Goffman Mitte des 20. Jahrhunderts in seinem Werk *The Presentation of Self in Everyday Life*² ausführlich untersucht. Wie der Titel bereits anklingen lässt, ist dies ein alltägliches und somit universelles Phänomen, das uns in quasi jeder Situation begleitet und unser menschliches Zusammenleben vorstrukturiert.

Die jeweilige soziale Rolle zeichnet sich vor allem durch die Erwartungen aus, welche die dementsprechenden Bezugsgruppen an sie stellen. Über die „Beschaffenheit“ der sozialen Rollen – also die „Rechte“ und „Pflichten“, die sich daraus für den Einzelnen ergeben – konstituiert sich Gesellschaft am Individuum. Im Umkehrschluss generiert sich bei der genaueren Betrachtung der sozialen Rollen ein spezifisches Gesellschaftsbild: Vom Individuum lässt sich bis zu einem gewissen Grad auf das soziale System schließen.

Wohlwissend, dass Medienforschung nicht gleichzusetzen ist mit der soziologischen Untersuchung von realen Gegebenheiten, sind vor allem Filme dennoch mehr als bloße willkürliche Launen eines/r Autors/in und/oder eines/einer Regisseurs/in, „but also *social texts of culture, socialization, identity, inequities, and social structures.*“³ Außerdem reflektieren Filme „our culture at the same time as they are an element that

¹ William Shakespeare, *As you like it*, ed. Michael Hattaway, Cambridge: University Press 2000, S. 124.

² Im Laufe dieser Arbeit wird die deutsche Übersetzung zitiert: Erving Goffman, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 8. Aufl., München: Piper 2010.

³ Jean-Anne Sutherland, Kathryn M. Feltey, *Cinematic sociology. Social life in film*, Los Angeles: Pine Forge Press 2010, S. 7.

constitutes it. We see our society through film and we see film through the prism of our social norms, values, and institutions.“⁴

Diese Theorie vertritt beispielsweise auch Siegfried Kracauer prominent mit seiner so genannten „Spiegelthese“ in seiner „psychologischen Geschichte des deutschen Films“ *Von Caligari zu Hitler*⁵, wenn er schreibt, „die Filme einer Nation reflektieren ihre Mentalität unvermittelter als andere künstlerische Medien“⁶. Film wird außerdem zugesprochen, „authentische Spuren einer versunkenen Epoche“⁷ aufzubewahren, was es für mich besonders interessant macht, über das Medium etwas über eine Ära und sogar ein ganzes Land zu erfahren, das es nicht mehr gibt: Die DDR.

Auch die Kulturwissenschaftlerin Bettina Mathes vertritt – vor allem in Bezug auf die DDR – die These, dass „Fiktionen mehr Wahrheit als scheinbar nackte Fakten, ganz besonders, wenn es um die Thematisierung ungeschriebener Gesetze, die Darstellung unbewusster Denk- und Deutungsmuster geht“⁸, enthalten. Darüber hinaus betrachtet sie DEFA-Filme als „kulturhistorische Quellen ersten Ranges, indem sie einzigartige Einblicke in das kollektive Unbewusste sowohl der DDR als des vereinigten Deutschlands erlauben.“⁹

Gerade in der DDR hatte Film eine besondere Stellung: Bedingt durch die Tatsache, dass die einzige Filmproduktionsfirma des Landes, die DEFA¹⁰, in staatlicher Hand war, hat es „Kino unabhängig von Politik [...] in der DDR nie gegeben.“¹¹ Dies war der Bevölkerung allerdings durchaus bewusst, weshalb die DEFA vom „einheimischen

⁴ Ebd. S. 8.

⁵ Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

⁶ Ebd. S. 11.

⁷ Irmgard Wilharm, „Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte“, *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Hg. Klaus Finke, Berlin: Vistas 2001, S. 106.

⁸ Bettina Mathes, „Einleitung“, *Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen*, Hg. Bettina Mathes, Berlin: DEFA-Stiftung 2007, S. 7.

⁹ Ebd. S. 9.

¹⁰ Kurzform für „Deutsche Film AG“.

¹¹ Ralf Schenk, „Zum Geleit“, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Red. Ralf Schenk, Christiane Mückenberger, Berlin: Henschel 1994, S. 6.

Publikum als eine Art Außenstelle der DDR-Regierung empfunden“¹² wurde und die Filme gleichzeitig als Seismograph und Wertegenerator für das Volk dienten.¹³

Eben weil das Medium Film gezielt von der Regierung dazu eingesetzt wurde, „die Leute im Sinne des Systems zu erziehen“¹⁴, scheint es für mich interessant, auf einen der so genannten *Kaninchenfilme* zurückzugreifen. Mit jenem informellen Namen werden Filme bezeichnet, die 1965 im Zuge des 11. Plenums des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, auch genannt *Kahlschlagplenum*, verboten wurden. Namensgebend ist Kurt Maetzig's *Das Kaninchen bin ich*¹⁵, ein weiterer der Filme ist Herrmann Zschoche's *Karla*¹⁶, um den es in dieser Arbeit gehen soll.

Mit der Doppelrolle des Mediums Film zwischen Verdeckung und Entdeckung, zwischen Stabilität und Fragilität¹⁷ scheint mir ein verbotenes, aber nach dem Ende der DDR verfügbar gemachtes Werk für die Analyse insofern interessant, als dass womöglich gerade ein solcher Film Einblicke über das Leben in der DDR preisgibt, die der Regierung widerstrebten. Die Widersprüchlichkeiten der Kulturpolitik konstituieren sich besonders deutlich an diesen Filmen, da die Drehbücher zunächst zur Produktion freigegeben wurden, um später verboten zu werden. Gerade bei *Karla*, dessen titelgebende Protagonistin eine junge Lehrerin ist, die mit dem verkrusteten Bildungssystem aneinandergerät, scheinen diese Widersprüche besonders unvereinbar.

In dieser Arbeit sollen zunächst zentrale theoretische Begrifflichkeiten wie der soziologische Terminus der sozialen Rolle im Allgemeinen, anschließend bei Goffman im Speziellen erläutert werden. Auch die Begriffe von Arbeit und Werktätigen im DDR-Kontext werden hier Erwähnung finden, da der ausgeübte Beruf die Schnittstelle zwischen der Person des Privatlebens und der Person des öffentlichen Lebens bildet.

¹² Bärbel Dalichow, „Vorwort“, *Babelsberg - Gesichter einer Filmstadt*, Red. Jürgen Bretschneider, Bärbel Dalichow, Berlin: Henschel 2005, S. 7.

¹³ Vgl. ebd.

¹⁴ Wolfgang Gersch, *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*, Berlin: Aufbau-Verlag 2006, S. 9.

¹⁵ *Das Kaninchen bin ich*, Regie: Kurt Maetzig, DDR 1965.

In Anlehnung an den Titel wird von den Verbotfilmen des 11. Plenums auch häufig von den *Kaninchenfilmen* gesprochen.

¹⁶ *Karla*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1965. Fassung: DVD. Icestorm Distribution GmbH, 2015. 128'

¹⁷ Vgl. Wilharm 2001 S. 106.

Historisch soll ein Überblick über die Geschichte der DEFA sowie über das 11. Plenum des ZK der SED gegeben werden. Herrmann Zschoches Biografie wird in groben Zügen skizziert, und die DDR-spezifischen Filmgenres des dokumentarischen Realismus sowie des Gegenwarts- bzw. Alltagsfilms sollen umrissen werden.

Anhand von Jens Eders Figurenanalyse¹⁸ soll die Protagonistin Karla vor allem als *fiktives Wesen* untersucht werden, wobei Eders Fragenkatalog vor dem Hintergrund von Goffmans Theorien modifiziert und erweitert werden soll. Die zentralen Forschungsfragen hierbei sollen sein: Welche sozialen Rollen Karlas werden etabliert? Welche Konsequenzen haben diese in ihrem sozialen Umfeld in Bezug auf Erwartungshaltungen und Sanktionen bei (Nicht)Erfüllung dieser? Und in weiterer Folge: Welche Bedeutung hat dies für die Dramaturgie des Films?

Klarerweise wird das Material immer vor dem Hintergrund der spezifischen Geschichte der DDR betrachtet und interpretiert und nicht als universelle Aussage über menschliche Interaktionen. Aus eben jenem Grund gibt es innerhalb des Analysekapitels immer wieder Exkurse zu Themen der Lebensrealität in der DDR, etwa zur besonderen Stellung des Kleidungsstücks der Jeans oder zum Bildungssystem.

Das letzte Kapitel stellt ein abschließendes Fazit dar, in dem resümiert wird, inwiefern die Forschungsfragen anhand der Analyseergebnisse beantwortet werden können, und welche allgemeinen Rückschlüsse sich dadurch auf Filmdramaturgie ziehen lassen.

¹⁸ Vgl. Jens Eder, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, 2. Aufl., Marburg: Schüren 2014.

2. Soziologische Konzepte

2.1 Soziale Rolle

Der soziologische Begriff der sozialen Rolle wird allgemein definiert als ein „Bündel normativer Erwartungshaltungen, die von einer Bezugsgruppe oder mehreren Bezugsgruppen an Inhaber bestimmter sozialer Positionen herangetragen werden“¹⁹ – wobei Positionen hier zu verstehen sind als etwas prinzipiell unabhängig vom Einzelnen Denkbare.²⁰ Um die Theorien etwas anschaulicher zu machen, soll von Beginn an ein Beispiel eingeführt werden: Man stelle sich einen Lehrer vor, der etwa vor seiner Schulklasse nur ein bestimmtes Vokabular verwendet. Welche Privatperson die Rolle des Lehrers ausfüllt, macht in Bezug auf die Erwartungen, die an ihn gestellt werden, keinen Unterschied. Die soziale Rolle erfüllt eine allgemeine Orientierungsfunktion – auch wenn ein neues Schuljahr beginnt, wissen die SchülerInnen stets, was sie von ihrem Lehrer zu erwarten haben.

Die Rollenerwartungen sind insofern normiert, als dass die Bezugspersonen in der Regel über bestimmte Sanktionsmöglichkeiten verfügen – die tatsächliche Erfüllung der Rollenerwartungen erfolgt jedoch vor allem durch die im Verlauf des Sozialisationsprozesses erfolgten Internalisierungen der Erwartungen. Sind die SchülerInnen einmal tatsächlich nicht einverstanden mit dem Verhalten ihres Lehrers, können sie sich bei ihren Eltern und/oder der Schulleitung beschweren, und unter Umständen hat dies rechtliche Konsequenzen für ihn. Nach Talcott Parsons werden die Individuen eben in jenem Prozess dazu gebracht, die vorgegebenen Rollen zu spielen und sich so in die Gesellschaft zu integrieren. „Das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft ist nach dieser Theorie eindeutig geregelt: normativ von ihrer Seite und „freiwillig“ zustimmend von jenem.“²¹

Nach Robert K. Merton ist die Normativität der Rollen jedoch relativ: Da sich das Individuum verschiedenen Bezugsgruppen gegenüber sieht, bleiben Rollenkonflikte

¹⁹ Rüdiger Peuckert, „Rolle, soziale“, *Grundbegriffe der Soziologie*, Hg. Bernhard Schäfers, 4. Aufl., Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 262.

²⁰ Vgl. Heinz Abels, *Einführung in die Soziologie. Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft*, 4. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009, S. 101.

²¹ Ebd.

nicht aus. Er spricht deshalb gleich von einem Rollensatz (*role set*), mit dem der Einzelne ausgestattet ist, und bezeichnet damit „die Gesamtheit aller sich ergänzenden Teilrollen (Komplementärrollen), die mit einer bestimmten Position verbunden sind“²².

Die mit einer sozialen Position verbundenen Rollenbeziehungen zu verschiedenen Bezugsgruppen nennt man auch Rollensegmente bzw. –sektoren. Daraus ergeben sich die verschiedenen Arten von Rollenkonflikten: Dem Intrarollenkonflikt einerseits, wenn es Probleme zwischen Erwartungen an ein und dieselbe Position gibt, dem Interrollenkonflikt andererseits, wenn es um die Erwartungen an verschiedene Positionen geht, die eine Person gleichzeitig innehat.²³

Der Lehrer lebt natürlich nicht nur als Lehrer, sondern auch als Sohn seiner Eltern, Mann seiner Ehefrau, Vater seiner Kinder usw. Gerät er in Konflikt zwischen den Anforderungen der Schuldirektion und denen der SchülerInnen, handelt es sich um einen Intrarollenkonflikt. Bekommt er Probleme mit dem Zeitmanagement wenn er Schulaufgaben zu korrigieren hat, gleichzeitig seine Frau sich aber mehr seiner Zeit wünscht, handelt es sich um einen Interrollenkonflikt.

Weiter wird differenziert zwischen erworbenen (*achieved*) und zugeschriebenen (*ascribed*) sozialen Rollen.²⁴ Der Lehrer hat sich diese Rolle durch sein Studium erworben, eine bestimmte Nationalität dagegen wird ihm zugeschrieben. Es geht hierbei also um die jeweilige Handlungsmacht, bestimmte Rollen beeinflussen zu können. Auch wird unterschieden zwischen Basis- oder Primärrollen und Sekundärrollen.²⁵ Eine Basisrolle ist beispielsweise sein Alter, an dem er selber nichts verändern kann, sein Auftreten aber bedeutend mitbestimmt. Eine Sekundärrolle wäre die Tatsache, dass er Mitglied in einem Anglerverein ist. Dies kann er mitbeeinflussen und ist somit als *Faktum* auch flexibler als soziale Merkmale wie eben sein Alter. Fundamentale Rollen sind solche, die die Person zwangsläufig in irgendeiner Form erfüllen muss, etwa die Position innerhalb der Familie. Im Gegensatz zu peripheren Rollen, beispielsweise ob

²² Peuckert 1995 S. 263.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Günter Hartfiel, Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, 3. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1982, S. 652.

²⁵ Ebd.

der Lehrer sich in seiner Freizeit um seinen Garten kümmert oder ihn vernachlässigt: Ein Hobbygärtner zu sein ist keine Pflicht.

Rollen sind durch Normen reguliert und durch Festlegung auf Wertemuster charakterisiert, wobei Parsons Werte im Sinne des „Mustergültigen“ versteht.²⁶ Das Wertesystem ist zu verstehen als latenter gesellschaftlicher Konsens, wie in einer konkreten Situation idealerweise gehandelt werden soll. Normen wiederum „haben regulative Bedeutung für soziale Prozesse und Beziehungen“²⁷, schreiben also konkret vor, wie zu handeln ist. Verhält sich der Lehrer so, wie man es sich von ihm wünscht, lassen sich daraus allgemeinere, höhere Schlüsse auf die Gesellschaft ziehen: Welche Inhalte werden als wichtig bzw. unwichtig eingestuft? Wie verhält es sich mit physischer Gewalt in der Erziehung von Jugendlichen?

Nach Ralf Dahrendorf besteht die Motivation des Individuums, die Erwartungen der Gesellschaft zu erfüllen, vor allem darin, weil es negative Sanktionen fürchtet und positive Sanktionen wünscht. Es wird differenziert zwischen Muss-Erwartungen, die eine Nicht-Befolgung gerichtliche Strafen als Negativsanktionen hat, Soll-Erwartungen, die mit Sympathie belohnt und sozialen Ausschluss bestraft werden und Kann-Erwartungen, die Schätzung oder Antipathie zur Folge haben können.²⁸ Für unseren Lehrer bedeutet das: Eine Muss-Erwartung etwa kann sein, einen gebührenden Respektsabstand seinen SchülerInnen gegenüber einzuhalten, eine Soll-Erwartung selbst jeden Tag pünktlich zum Unterricht zu erscheinen und eine Kann-Erwartung, das Ende eines Schuljahres beispielsweise mit Süßigkeiten zu belohnen. Insgesamt lässt sich festhalten, dass soziale Rollen das Handeln vereinheitlichen, regelmäßig, berechenbar und vorhersehbar machen (sollen).

²⁶ Vgl. Abels 2009 S. 104.

²⁷ Ebd.

²⁸ Vgl. ebd. S. 124.

2.2 Erving Goffmans *Wir alle spielen Theater*

Im Folgenden soll nun auf die daran anschließenden Theorien Erving Goffmans in seinem 1956 erstmals erschienenem Werk *Wir alle spielen Theater* eingegangen werden: „Eine Reihe von Grundzügen wird beschrieben, die zusammen den Rahmen bilden, der für jedes soziale Gefüge, sei es häuslicher, industrieller oder kommerzieller Art, Gültigkeit hat.“²⁹ Wie der Titel verrät, ist die Metapher von einem theatralen Kontext abgeleitet. Der/die Einzelne stellt sich selbst, z.B. in einer normalen Arbeitssituation, dar, wobei die anderen dabei das Publikum bilden. Der/die Einzelne kann allerdings gezielt daran mitwirken, bei den Mitmenschen einen bestimmten Eindruck zu erwecken: Vor allem der erste Eindruck zählt und bestimmt, wie bzw. wo man sich sozial positioniert und wie man behandelt werden wird.

*„Die Gesellschaft hat sich so etabliert, daß jeder mit Recht erwarten darf, von den anderen nach seinen sozialen Eigenschaften eingeschätzt und behandelt zu werden. Mit diesem Prinzip ist ein zweites verknüpft: daß nämlich jemand, der ausdrücklich oder stillschweigend zu verstehen gibt, er habe diese oder jene sozialen Eigenschaften, auch wirklich das sein soll, was er zu sein behauptet.“*³⁰

Die oben beschriebenen Erwartungen funktionieren also in beide Richtungen: Das Individuum hat die Erwartungen der Gesellschaft zu erfüllen, gleichzeitig stellt der/die Einzelne Erwartungen an die Gruppe, wie er/sie behandelt werden möchte. Der Lehrer hat also tatsächlich über die (beispielsweise akademischen) Kompetenzen zu verfügen, die ihm den Status als Lehrer legitimieren. Andernfalls ist er je nach Grad der mangelnden Eigenschaften entweder als „Mogelpackung“ oder als „Hochstapler“ einzustufen – was jeweils gravierende negative Sanktionen mit sich bringen würde.

Unter einem/r aufrichtigen DarstellerIn seiner sozialen Rolle ist jemand zu verstehen, der an die eigene Rolle glaubt und unter Umständen ganz von ihr gefangen genommen wird. Zynisch ist ein/e DarstellerIn, der von sich selbst nicht überzeugt und auch nicht an den Reaktionen seines Publikums interessiert ist.³¹ Von dem Lehrer wird

²⁹ Ebd. S. 3.

³⁰ Ebd. S. 16.

³¹ Vgl. ebd. S. 20.

beispielsweise erwartet, tatsächlich daran zu glauben, den SchülerInnen etwas vermitteln zu können – hat er diese Überzeugung verloren, handelt er zwar noch unter einer Deckmaske, ist aber innerlich resigniert. Um bei diesem Bild zu bleiben: Person kommt von *persona* (griech.) und bedeutet ursprünglich Maske. Für Goffman bedeutet dies: Jeder spielt immer und überall eine Rolle, und die Maske entspricht am Ende dem Bild, das wir von uns selbst geschaffen haben bzw. dem Selbst, das wir sein möchten.³²

Um nun zu elementaren Definitionen zu kommen: Unter einer Darstellung (*performance*) ist hier das Gesamtverhalten eines/r Einzelnen zu verstehen, das er in Gegenwart einer bestimmten Gruppe von ZuschauerInnen zeigt, und das Einfluss auf diese ZuschauerInnen hat.³³

*„Dementsprechend empfiehlt es sich, denjenigen Teil der Darstellung des Einzelnen 'Fassade' zu nennen, der regelmäßig in einer allgemeinen und vorherbestimmten Art dazu dient, die Situation für das Publikum der Vorstellung zu bestimmen. Unter Fassade verstehe ich also das standardisierte Ausdrucksrepertoire, das der Einzelne im Verlauf seiner Vorstellung bewußt oder unbewußt anwendet.“*³⁴

Zur Fassade gehören zunächst das Bühnenbild, die Requisiten und die Kulissen – sie bilden den Hintergrund für die *performance*. Für den Lehrer also das Klassenzimmer, inklusive Objekten wie der Tafel, aber auch seine (Akten-)Tasche, aus der er gegebenenfalls einen Text hervorholen kann. Sein eigenes standardisiertes Ausdrucksrepertoire kann z.B. beinhalten, dass er die gesamte Klasse bittet, zur Begrüßung aufzustehen. Zur persönlichen Fassade gehören Dinge, die er mit sich selbst herumträgt: Etwa eine Brille, die ihm unter Umständen mehr Seriosität und damit Autorität verleiht, aber auch sein Alter, seine Körpergröße usw. Diese sind relativ stark fixiert, sie ändern sich nicht von Situation zu Situation. Seine Mimik ist dagegen flüchtig und kann sich den jeweiligen Gegebenheiten anpassen.

³² Vgl. ebd. S. 21.

³³ Vgl. ebd. S. 23.

³⁴ Ebd. S. 23.

So gilt es zu unterscheiden zwischen dem Erscheinen und dem Verhalten eines Darstellers. Die Erscheinung informiert über den sozialen Status des Darstellers, auch über die augenblickliche Situation des Einzelnen – beispielsweise ob der Lehrer gerade beruflich oder privat mit jemandem verkehrt. Das Verhalten zeigt die Rolle an, die der/die DarstellerIn in der Interaktion zu spielen beabsichtigt.³⁵ Zeigt er sich heute als besonders strenger Lehrer oder eher freundschaftlich, wohlwollend? In der Regel wird eine Übereinstimmung von Erscheinung und Verhalten vermutet, und eine Kohärenz zwischen Bühnenbild, Erscheinung und Verhalten erwartet. Ist dies der Fall spricht man vom *Idealtypus*.³⁶

Soll eine Darstellung für das Publikum überzeugend sein, muss sie bühnenwirksam gestaltet werden. Dies beinhaltet, zu jedem Zeitpunkt nicht nur geistig anwesend, sondern auch mit der Tätigkeit demonstrativ beschäftigt zu wirken.³⁷ Hat ein/e SchülerIn beispielsweise eine Frage bezüglich einer Korrektur, sollte der Lehrer möglichst rasch eine Antwort parat haben, damit seine Glaubwürdigkeit nicht leidet. Während die Klasse einen Test schreibt, kann der Lehrer sich entscheiden, ob er aus dem Fenster schaut, oder etwas im Schulbuch nachschlägt – und sich so selbst mit Fragen des Stoffes auseinandersetzt.

Eine entscheidende Voraussetzung für eine gelingende Darstellung ist eine funktionierende Ausdruckskontrolle, wobei Goffman zwischen drei Hauptgruppen von ungewollten Ereignissen unterscheidet.³⁸ Erstens kann man die Muskelkontrolle über sich verlieren: Stolpert der Lehrer vor seiner Klasse, drückt er unfreiwillig eine gewisse Tollpatschigkeit und Unfähigkeit aus und schadet somit seiner Autorität. Zweitens kann er sich in der Interaktion disqualifizieren, indem er z.B. inhaltliche Dinge durcheinander bringt oder einen Wutanfall bekommt und seine Affekte nicht kontrollieren kann. Drittens kann die Wirkung des Darstellers durch mangelhafte Inszenierung beeinträchtigt sein, etwa wenn der Lehrer für seine Unterrichtsstunde einen Beamer benötigt, aber nur eine Tafel bereitgestellt ist, oder wenn seine Stunde durch mehrmaliges Unterbrechen von KollegInnen gestört wird.

³⁵ Vgl. ebd. S. 25.

³⁶ Ebd. S. 26.

³⁷ Vgl. ebd. S. 31.

³⁸ Vgl. ebd. S. 49.

Als Mensch ist man ein Wesen mit variablen Impulsen, in der Rolle darf man sich diesen Hoch- und Tiefpunkten jedoch nicht hingeben: „Eine gewisse Reglementierung des Geistes wird erwartet, so daß man sich darauf verlassen kann, daß wir jederzeit eine vollständig homogene Darstellung bieten.“³⁹ Wie bereits angedeutet, darf sich der Lehrer nicht seinen Launen hingeben. Auch, wenn die SchülerInnen ihn noch so sehr reizen, muss er stets professionell bleiben. Das, was ihm dabei hilft, die Rolle von innen her durchzuhalten, nennt Goffman *soziale Disziplin*⁴⁰.

„Allgemein gilt die Einschränkung des Kontakts, also die Wahrung der sozialen Distanz, als Methode, um beim Publikum Ehrfurcht zu erzeugen, [...] um den Darsteller beim Publikum in einem Zustand der Mystifikation zu halten.“⁴¹ Nicht ohne Grund gibt es an Schulen ein Lehrerzimmer, wo die Lehrkräfte sich, abgeschottet von den Blicken der SchülerInnen, untereinander austauschen oder sich bei einem Kaffee regenerieren können. So kann das Bild des allzeit gut vorbereiteten Lehrers aufrechterhalten werden. Würde er sich seinen SchülerInnen in allen Lebenslagen präsentieren, resultierte aus dieser Vertraulichkeit schlimmstenfalls Verachtung und dieses Zuviel an Nähe erzeugte Enttäuschung.⁴²

Hat man eine bestimmte Position inne, bedeutet das nicht nur, die hierfür geforderten Attribute zu besitzen, sondern auch, die Regeln für Erscheinung und Verhalten einzuhalten, die eine bestimmte soziale Gruppe mit diesen Attributen verbindet.⁴³ Der Lehrer muss also nicht nur die akademischen Kompetenzen mitbringen um sich für seinen Beruf zu qualifizieren, sondern auch den angemessenen Benimm, um seinen Berufsstand nicht bloßzustellen. In enger Verbindung hiermit steht der Begriff des Ensembles (*team*), der eine Gruppe von Individuen beschreibt, die gemeinsam eine Rolle aufbauen.⁴⁴ Jedes Ensemblemitglied kann potentiell die Darstellung stören, weshalb man sich auf das Benehmen und Verhalten der anderen verlassen können muss: Was die Mitglieder des Ensembles verbindet, ist eine gegenseitige Abhängigkeit. Erlaubt sich ein Lehrer des Kollegiums einen Fehltritt, kann und wird dies auf alle zurückfallen.

³⁹ Ebd. S. 52f.

⁴⁰ Ebd. S. 54.

⁴¹ Ebd. S. 62f.

⁴² Vgl. ebd. S. 63.

⁴³ Vgl. ebd. S. 70.

⁴⁴ Vgl. ebd. S. 75.

Sie sind Verschworene und sehen sich selbst als „Eingeweihte“: Unter sich können sie die Fassade nicht aufrechterhalten, nur vor ihrem Publikum. Ihr Verhältnis ist bestimmt von Vertraulichkeit, das Goffman treffend beschreibt als „eine Art von Intimität ohne Wärme“⁴⁵. Lehrer wissen gegenseitig voneinander, wie viel Zeit die Vorbereitung einer Unterrichtsstunde kostet und können sich diesbezüglich auch nichts vormachen – sie können aber dazu beitragen, dass es vor den Schülern nach einer gewissen Selbstverständlichkeit aussieht.

Ein weiterer wichtiger Faktor innerhalb des Ensembles ist die Loyalität: Nach außen hin gilt es, das Gesicht zu wahren und die anderen Ensemblemitglieder vor den ZuschauerInnen zu schützen. Diskussionen von Lehrern sollten vor den SchülerInnen vermieden werden, da offene Meinungsverschiedenheiten einen gewissen Missklang erzeugen, der den Eindruck des Ensembles schwächt.⁴⁶ Anders ist es, wenn sie unter sich sind und sich auf eine gemeinsame Meinung oder Strategie einigen können. Um solchen Konflikten vorzubeugen, gibt es bei Ensemblevorstellungen häufig jemanden mit dem Recht, die dramatische Handlung zu regeln und zu dirigieren: Den Regisseur. Dieser hat die Pflicht, unpassende Darstellungen wieder auf Vordermann zu bringen und Beschwichtigung und gegebenenfalls Bestrafung als Korrektive anwendet. Im Schulkontext kann dies einerseits der Direktor sein, andererseits höhere politische Instanzen wie Bildungsministerien.

Goffman unterteilt Räumlichkeiten in verschiedene Regionen, wobei er unter Regionen einen Ort versteht, „der bis zu einem gewissen Grade durch Wahrnehmungsschranken begrenzt ist.“⁴⁷ Die Region, in der die Vorstellung stattfindet, bezeichnet er als Vorderbühne, und das hier feststehende Zeichenrepertoire ist bereits als Bühnenbild und somit als Teil der Fassade beschrieben worden. Die Hinterbühne ist der Ort, wo das, was man unterdrückt hat, zum Vorschein kommt, sie „kann definiert werden als der zu einer Vorstellung gehörige Ort, an dem der durch die Darstellung hervorgerufene Eindruck bewußt und selbstverständlich widerlegt wird.“⁴⁸

⁴⁵ Ebd. S. 78.

⁴⁶ Vgl. ebd. S. 81.

⁴⁷ Ebd. S. 99.

⁴⁸ Ebd. S. 104.

Wie bereits erwähnt, kann dies in unserem Beispiel das Lehrerzimmer sein, in dem sich die KollegInnen in einem informellen Tonfall unterhalten, wie sie es vor den SchülerInnen nicht tun würden. „Hier kann sich der Darsteller entspannen; er kann die Maske fallen lassen, vom Textbuch abweichen und aus der Rolle fallen“⁴⁹ – bedingt durch die Tatsache, dass er durch eine Zwischenwand von der Vorderbühne getrennt ist. Um die Vertraulichkeit dieses Ortes zu gewährleisten, muss der Zugang hierzu streng kontrolliert werden.⁵⁰

Goffman beobachtet drei Eigenschaften und Maßnahmen der Verteidigung der eigenen Rolle bzw. der Eindrucksmanipulation: Unter der dramaturgischen Loyalität versteht er die Bedingung des absoluten Vertrauens, das unter Ensemblemitgliedern herrschen muss.⁵¹ So kann es z.B. sein, dass in einem Lehrerkollegium auch Sitzungen ohne ReferendarInnen stattfinden, wenn sie noch nicht sicher sein können, dass diese vertrauenswürdig sind. Mit dramaturgischer Disziplin ist die bereits erwähnte Selbstkontrolle gemeint, die gewährleistet sein muss, soll die Darstellung zu jedem Zeitpunkt aufrechterhalten werden.⁵² Schwerpunkt ist vor allem die Kontrolle über Gesichtsausdruck und Stimme, die leicht eine von der Rolle abweichende Meinung verraten kann.

Der Lehrer muss vor seinen SchülerInnen genau darauf achten, seine private Meinung von der als Lehrer zu trennen. Die beiden genannten Mittel zur Eindrucksmanipulation sind Eigenschaften, welche die Ensemblemitglieder mitbringen sollen. Die dramaturgische Sorgfalt ist eine Aktivität, die bei jeder Entscheidung berücksichtigt werden sollte. Sowohl was die Inszenierung selbst betrifft, als auch die Auswahl der Ensemblemitglieder, da jeder „Eingeweihte“ ein potentiell Risiko der Demaskierung darstellt. Wie bereits angedeutet, muss genau geprüft werden, welche ReferendarInnen vertrauenswürdig wirken und somit guten Gewissens ins Ensemble aufgenommen werden können.

Ein weiterer Begriff Goffmans, der an dieser Stelle noch erläutert werden soll, ist der des *Rahmens*. Diesen definiert er wie folgt:

⁴⁹ Ebd. S. 105.

⁵⁰ Vgl. ebd. S. 217.

⁵¹ Vgl. ebd. S. 193.

⁵² Vgl. ebd. S. 196.

„Ich gehe davon aus, daß wir gemäß gewissen Organisationsprinzipien für Ereignisse – zumindest für soziale – und für unsere persönliche Anteilnahme an ihnen Definitionen einer Situation aufstellen; diese Elemente, soweit mir ihre Herausarbeitung gelingt, nenne ich ‚Rahmen‘.“⁵³

Aufgrund von spezifischen Rahmen interpretieren Menschen eine gegebene Situation für sich und handeln dementsprechend. Ein Beispiel dafür, dass Rahmen für ein und dieselbe Situation völlig unterschiedlich sein können, kann ein Golfplatz sein: „In gewissem Sinne ist das, was für den Golfspieler Spiel ist, für den Balljungen Arbeit.“⁵⁴

2.3 Arbeit und Werktätige

Der Begriff der Arbeit spielt im soziologischen Sinn insofern für den weiteren Verlauf dieser Arbeit eine entscheidende Rolle, als dass er nicht nur eine der identitätsstiftenden Phänomene des Alltagslebens darstellt, sondern obendrein wie bereits erwähnt die Schnittstelle zwischen der Person des Privatlebens und der Person des öffentlichen Lebens bildet. Über den jeweiligen Beruf erfährt man eine doppelte Vergesellschaftung: Über die Sozialisation in der Kindheit und Jugend bekommt man Verantwortung für sein privates Handeln übertragen. Durch die Tatsache, dass man einer Erwerbstätigkeit nachgeht, erhält man Verantwortung in einem größeren Kontext. Wie in den vorigen Kapiteln bereits ausgeführt, ist der Beruf ein wichtiges Feld, in dem man anderen Menschen gegenübertritt und in Zugzwang gerät, etwas *darzustellen*.

Arbeit wird aus soziologischer Perspektive definiert als „zielgerichtete, planmäßige und bewußte menschliche Tätigkeit, die unter Einsatz physischer, psychischer und mentaler (geistiger) Fähigkeiten und Fertigkeiten erfolgt.“⁵⁵ Im nationalökonomischen Sinne gilt Arbeit neben Boden und Kapital als Produktionsfaktor. Nach Karl Marx ist Arbeit eine

⁵³ Erving Goffman, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 19.

⁵⁴ Ebd. S. 17.

⁵⁵ Gunter E. Zimmermann, „Arbeit“, *Grundbegriffe der Soziologie*, Hg. Bernhard Schäfers, 4. Aufl., Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 12.

typisch menschliche Tätigkeit, in welcher der Mensch sein Wesen verwirklicht.⁵⁶ Für ihn ist der Mensch einerseits ein genetisch-biologisch determiniertes Wesen, andererseits aber auch ein historisch, d.h. gesellschaftlich modifiziertes Wesen.⁵⁷ Die jeweiligen gesellschaftlichen Verhältnisse spiegeln sich in ihm wider, weshalb die menschliche Tätigkeit im Allgemeinen und Arbeit im Besonderen einen gesellschaftlichen Charakter hat: „Durch die Arbeit tritt das Individuum in Beziehung zu anderen Individuen und die Art, Intensität und Differenziertheit dieser Beziehungen machen die Gesellschaft aus.“⁵⁸ Prozesse der Arbeit sind demnach immer auch soziale Prozesse und die Form der jeweiligen Arbeit bestimmt auch die Lebensweise der Menschen, die sie ausüben.⁵⁹

Die Zwecke von Arbeit und die dazugehörige Ethik enthalten Normen darüber, warum welche Arbeit wertgeschätzt wird (oder auch nicht), woraus sich soziale Über- und Unterordnungen ergeben, die wiederum den sozialen Status des Erwerbstätigen beeinflussen.⁶⁰ In der DDR war der gängige Begriff für einen Berufstätigen der des *Werkstätigen*, der definiert ist als „ein Mensch, der durch eigene Arbeit seinen Lebensunterhalt verdient, den Reichtum der Gesellschaft vergrößert und nicht auf Kosten fremder Arbeitskraft, nicht von Ausbeutung anderer lebt.“⁶¹ Aus sozialer Perspektive kann ein Werkstätiger sowohl der Arbeiterklasse, der werktätigen Bauernschaft oder der Intelligenz angehören oder kleiner Warenproduzent sein.⁶²

Mit dem Stichwort des Reichtums der Gesellschaft wird der Fokus auf das Kollektiv gelenkt, welcher sich auch im Arbeitsbegriff, der in der DDR vorherrschte, widerspiegelt. Nicht nur ist demnach die Arbeit „unerläßliche Existenzbedingung des Menschen“⁶³, sondern im Gegensatz zu „auf Ausbeutung beruhenden Gesellschaftsordnungen“⁶⁴ handelt es sich in der DDR um „planmäßige, im Maßstab der gesamten Gesellschaft organisierte Arbeit.“⁶⁵ Da die Produzenten gleichzeitig

⁵⁶ Vgl. ebd.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 14.

⁵⁸ Ebd. S. 15.

⁵⁹ Vgl. Hartfiel, Hillmann 1972 S. 32.

⁶⁰ Vgl. ebd.

⁶¹ Waltraud Böhme (Hg.) (u.a.), *Kleines politisches Wörterbuch*, Berlin: Dietz 1973, S. 960.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Ebd. S. 47.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Ebd.

kollektiv Eigentümer der Produktionsmittel und Träger der Staatsmacht sind, ist der Widerspruch zwischen privater und gesellschaftlicher Arbeit beseitigt, und so wird die Arbeit zu „einer Sache der Ehre für jedes arbeitsfähige Mitglied der sozialistischen Gesellschaft.“⁶⁶ In dieser Gesellschaftsform wird die Arbeit zu etwas Selbstverständlichem, das von jedem Erwachsenen erwartet wird.

In diesem Kontext soll die soziologische Kategorie der Identität nicht unerwähnt bleiben, die eng in Zusammenhang mit den Rollenerwartungen an das Individuum steht. Sie wird definiert als die „Übereinstimmung einer Person [...] mit dem, was sie [...] tatsächlich ist, also mit sich selbst („Selbigkeit“).“⁶⁷ Aus soziologischer Perspektive ist der Begriff nicht nur relevant in Bezug auf die eigene Individualität und die soziale Zugehörigkeit, sondern vor allem, weil sie nicht von vornherein gegeben ist, sondern sich erst im Laufe der Sozialisation durch Interaktionen mit anderen herausbildet. Hierbei sind die jeweiligen sozialen Rollen von Bedeutung, die dabei erlernt werden und eine Identität konstituieren, die ihrerseits wiederum verhaltensbeeinflussend ist. Man orientiert sich an bzw. identifiziert sich mit einem sozialen Kollektiv (z.B. Familie, soziales Milieu), als dessen Teil man sich versteht:

„Dieser Teil des Selbst, das mit der Identität eng verwoben ist, bildet das soziale Selbst [...]: ein im soziokulturellen Lebenszusammenhang herausgebildetes Mich bzw. Mir, das [...] die gelernten sozialen Rollen, die Erwartungen, Reaktionen und ggf. die für das Selbstwertgefühl wichtige Anerkennung der Handlungspartner zum Ausdruck bringt.“⁶⁸

⁶⁶ Ebd. S. 48.

⁶⁷ Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, 5. Aufl., Stuttgart: Kröner Verlag 2007, S. 355.

⁶⁸ Ebd.

3. Film in der DDR

3.1 Überblick über die Geschichte der DEFA

Noch vor Ende des Zweiten Weltkrieges wurde im Januar 1945 eine Arbeitskommission der KPD zu ideologisch-kulturellen Aufgaben gebildet mit dem Ziel, eine neue Filmproduktion ins Leben zu rufen. Die Erlaubnis zur Eröffnung von Theatern und Kinos wurde am 18. April 1945 vom sowjetischen Stadtkommandant von Berlin erteilt.⁶⁹ Die Gründungsveranstaltung der DEFA fand ein Jahr nach Ende des Krieges, am 17. Mai 1946, in der großen Halle des Althoff-Ateliers in Potsdam-Babelsberg statt. Sie war somit die erste nach dem Zweiten Weltkrieg neu gegründete Filmproduktionsgesellschaft in Deutschland.⁷⁰ In diesem Rahmen gab es die Lizenzübergabe durch die Sowjetische Militäradministration (SMAD) für die Produktion, nicht jedoch für den Verleih von Filmen verschiedenster Gattungen im Bereich der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ).⁷¹

Die DEFA wurde im Geist des „demokratischen Antifaschismus“ gegründet, deren ursprüngliches Ziel die Unterstützung des Wiederaufbaus, die Verbreitung des Humanismusideals und die Bekämpfung von Nationalismus und Militarismus war.⁷² Die zwei leitenden Fragestellungen, auf welche die Filme reagieren sollten, waren einerseits die Rolle des Films beim Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft, andererseits die Bedeutung des Antifaschismus für Gegenwart und Zukunft.⁷³

Die Maßstäbe für ein Filmwesen basierten auf Hinweisen von Lenin zum Film als wichtigste aller Künste, wozu zählte, dass die Filmproduktion zunächst in die Hände des Staats überführt werden solle. Eine breit angelegte Wochenchronik zwecks

⁶⁹ Vgl. Günter Schulz, „Die DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) 1946-1990: Fakten und Daten“, *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*, Red. Raimund Fritz, Wien: Filmarchiv Austria 2001, S. 189.

⁷⁰ Vgl. Heinz Kersten, „Entwicklungslinien“, *Film in der DDR*, Hg. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, München: Hanser 1977, S. 8.

⁷¹ Vgl. Christiane Mückenberger, Günter Jordan, „*Sie sehen selbst, Sie hören selbst...*“. *Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949*, Marburg: Hitzeroth 1994, S. 37.

⁷² Vgl. Sabine Hake, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 180.

⁷³ Vgl. ebd.

politischer Aufklärung sollte hergestellt werden, um schließlich die neuen Ideen durch begeisternde Filme zu vermitteln. Diese Prinzipien durchzogen die politische Ausrichtung des Filmschaffens bis zum Ende der DDR 1990.⁷⁴ Eine damalige Dramaturgin und Regieassistentin, Sibylle Schönemann, fasst es wie folgt zusammen: „Die DEFA ist ein staatlicher Betrieb, der in staatlichem Auftrag mit staatlichen Geldern Film produziert. Daß dieser Auftrag in erster Linie ein politischer ist, liegt auf der Hand.“⁷⁵

Ab der Gründung im Mai 1946 wurde die Produktionsfirma verwaltet von einem Filmarchiv und dabei beraten von Vertretern der SMAD. Ab Juli 1947 etablierte sich in Potsdam-Babelsberg die Linsa, eine sowjetische Aktiengesellschaft, der sämtliche filmische Vermögenswerte in der SBZ und in Österreich gehörten. Am 11. November 1947 wurde die DEFA in eine deutsch-sowjetische Aktiengesellschaft mit Sitz in Potsdam-Babelsberg umgewandelt.

„Der Vertrag implizierte, dass von beiden Partnern die Existenz eines Sonderausschusses beim Zentralsekretariat der Sozialistischen Einheitspartei Deutschland (SED) gebilligt wurde, dem Produktionspläne, Rohschnitte und Endfassungen von Filmen angezeigt werden mussten.“⁷⁶

Ebenfalls im November 1947 trat die DEFA-Kommission zusammen, um verstärkt Einfluss auf die Produktion zu nehmen.⁷⁷ Am 7. August 1952 wurde das Staatliche Komitee für Filmwesen gegründet, dem die Filmplanung, Zulassung und Kontrolle der Spielpläne oblag. Ab 1953 erfolgte die Schaffung eigenständiger volkseigener Betriebe (VEB), und die Aufgabe des Komitees übernahm daraufhin die Hauptverwaltung Film (HV Film), eine Unterabteilung des Ministeriums für Kultur (MfK). Die HV Film wiederum wurde im Juli 1958 aufgelöst, und an ihre Stelle trat die Vereinigung Volkseigener Betriebe (VVB) Film.⁷⁸ Generell wurde ein „demokratischer

⁷⁴ Vgl. Schulz 2001 S. 186.

⁷⁵ Sibylle Schönemann, „Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme“, *Filmland DDR. Ein Reader zur Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*, Hg. Harry Blunk, Dirk Jungnickel, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1991, S. 78.

⁷⁶ Schulz 2001 S. 186.

⁷⁷ Vgl. Sebastian Heiduschke, *East German Cinema: DEFA and Film History*, New York (NY): Palgrave MacMillan 2013, S. 11.

⁷⁸ Vgl. Schulz 2001 S. 187.

Zentralismus“ angestrebt, weshalb ab 1959 Künstlerische Arbeitsgruppen (KAG) eingeführt wurden, um so die Eigenverantwortung der Studios zu erhöhen. Die Gruppen setzten sich aus verschiedenen Posten des jeweiligen *Leading Teams* zusammen, also etwa einem künstlerischen Leiter, einem Regisseur, einem Kameramann, einem Szenenbildner, einem Dramaturgen u.a. Ab August 1962 übernahm wieder eine HV Film die leitenden Aufgaben als übergeordnetes Organ, und im Laufe der Geschichte der DEFA waren verschiedene Stellen für die Vorabnahme der Filme verantwortlich, u.a. das Staatliche Komitee für Filmwesen, die HV Film, das MfK.⁷⁹

Noch vor der tatsächlichen Gründung der DEFA begannen im Frühjahr 1946 die Dreharbeiten für Wolfgang Staudtes *Die Mörder sind unter uns*⁸⁰. Inhaltlich stellte der Film keinen Einzelfall dar: Die Mehrzahl der frühen DEFA-Filme widmete sich der jüngsten Vergangenheit, dem Nazi-Deutschland. Der wohl erfolgreichste dieser Filme war Kurt Maetzig's *Ehe im Schatten*⁸¹, der in allen vier Besatzungszonen gleichzeitig in den Kinos startete und über zehn Millionen ZuschauerInnen erreichte.⁸²

Für alle DEFA-Premieren war ab 1948 der DEFA-Filmvertrieb verantwortlich, parallel dazu arbeitete die Sovexport-Film GmbH, welche die ausländischen und alten deutschen Filme einsetzte. Ab August 1950 übernahm die Progress Film-Vertrieb GmbH mit Sovexport-Film als Geschäftsinhaber den Inlandsverleih nationaler und internationaler Produktionen.⁸³ Als Sovexport-Film 1955 als Gesellschafter ausschied, entstand der VEB Progress Film-Vertrieb, der 1974 in eine staatliche Kultureinrichtung überging.

Das Staatliche Filmarchiv (SFA) der DDR wurde 1955 gegründet. Seine Aufgabe war es, die nationale Produktion zu sammeln, zu erhalten, zu erschließen und für eine weitere Nutzung zugänglich zu machen. Darüber hinaus ermöglichte ein eigenes Kopierwerk Restaurierungsarbeiten. Bis März 1989 hatte die Einrichtung rund 15.000 Spielfilme und 45.000 Nichtspielfilme (nationale und internationale Produktionen von

⁷⁹ Vgl. ebd. S. 188.

⁸⁰ *Die Mörder sind unter uns*, Regie: Wolfgang Staudte, Deutschland 1946.

⁸¹ *Ehe im Schatten*, Regie: Kurt Maetzig, Deutschland 1947.

⁸² Vgl. Sabine Brummel, *Die Werktätigen in DEFA-Spielfilmen. Propaganda in den Filmen der DDR*, Hamburg: Diplomica-Verlag 2010, S. 14.

⁸³ Vgl. Schulz 2001 S. 189.

1895 bis zur Gegenwart) gesammelt.⁸⁴

Die von Dagmar Schittly beschriebene Zeit zwischen „Tauwetter und Eiszeit“⁸⁵ begann Ende der 1940er und machte den Film zum Seismographen für die jeweilige politische Situation: Befand man sich gerade in einer Phase der Liberalisierung oder wieder auf dem Weg zurück zu strengem Dogmatismus?

Die gravierenden Einschnitte in das Filmschaffen als Folge des 11. Plenums des Zentralkomitees der SED⁸⁶ beeinflussten das politische Klima im Studio nachhaltig. Eine Reaktion war die Abkehr von politisch potentiell problematischen Themen, was das Aufkommen des „Indianerfilms“ begünstigte, der das Publikum die kommenden Jahre über begeistern sollte.⁸⁷ Ein zunächst seltsam klingender Begriff, der sich in der ideologisch bedingten Abneigung gegenüber allem Amerikanischen und buchstäblich Westlichen begründet – die Verwendung des geläufigen Genrenamens „Western“ wäre undenkbar gewesen.

Im Februar 1966 wurde mit *Die Söhne der großen Bärin*⁸⁸ die erste eigene Produktion des Genres uraufgeführt, womit das Studio

„[...] auf das Bedürfnis der Zuschauer nach Genrefilmen und auf die große Popularität der in der Bundesrepublik entstehenden Karl-May-Western, für die Tausende DDR-Bürger nach Prag reisen, um sie dort zu sehen (in der DDR werden sie erst Jahre später gezeigt).“⁸⁹

1960 entstand mit *Der schweigende Stern*⁹⁰, einer deutsch-polnischen Koproduktion, der teuerste DEFA-Film aller Zeiten – das Budget belief sich auf rund 5,7 Mio. DDR-

⁸⁴ Vgl. ebd. S. 190.

⁸⁵ Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin: Links 2002, S. 78.

⁸⁶ Vgl. hierzu Kapitel 3.2.

⁸⁷ Vgl. Jürgen Bretschneider, Bärbel Dalichow (Red.), *Babelsberg – Gesichter einer Filmstadt*, Berlin: Henschel 2005, S. 96.

⁸⁸ *Die Söhne der großen Bärin*, Regie: Josef Mach, DDR/Jugoslawien 1966.

⁸⁹ Ralf Schenk, *Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen*, Berlin: DEFA-Stiftung 2006, S. 153f.

⁹⁰ *Der schweigende Stern*, Regie: Kurt Maetzig, DDR 1960.

Mark - und *Hauptmann Florian von der Mühle*⁹¹ war 1969 der erste DEFA-Film im 70mm-Format.⁹² Generell war dies jedoch keine leichte Zeit für das Kino: Gingen in den frühen 1960ern die DDR-Bürger rund 14mal pro Jahr ins Kino, waren es in den frühen 1980ern nur noch fünf Kinobesuche jährlich – was sicher mit der Verbreitung des Fernsehens zusammenhing.⁹³

Die DEFA unterteilte sich in verschiedene Studios, u.a. das Studio für Spielfilme, das Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme und das Studio für Trickfilme.⁹⁴ Außerhalb der DEFA gab es in der DDR zusätzlich sechs verschiedene Produktionsgruppen, die Filme herstellten, da die DEFA nicht ganz allein für alle Produktionen zuständig war. Hier entstanden vor allem Dokumentar-, Lehr- und Informations- sowie Werbefilme, und auch das Amateurfilmschaffen wurde gefördert.⁹⁵

Nach der Wiederherstellung der Einheit der beiden deutschen Staaten wurden die in der DDR zentral gesteuerten kulturellen Einrichtungen den jeweiligen Ländern und Kommunen unterstellt, so auch die DEFA.⁹⁶ Die Einrichtung konnte noch eine gewisse Zeit erhalten werden, wurde jedoch 1992 von einer französischen Tochterfirma der Compagnie Général des Eaux (CGE) erworben, die mit den Studios eine Neuorientierung vorhatten, die allerdings scheiterte. 1994 wurde der Name DEFA als Unternehmen aus dem Handelsregister gelöscht.⁹⁷

Die Zahl der jährlich produzierten Filme schwankte im Laufe der Geschichte der DEFA stark: 1949 liefen beispielsweise zwölf Filme in den Kinos an, daraufhin folgten allerdings viele Eingriffe der Zensurbehörden, sodass es 1952 nur noch sechs Filme waren. Da wegen Verboten viele Produktionen ins Stocken gerieten, arbeitete das Studio zu jener Zeit häufig unter seiner Leistungsgrenze und produzierte weniger, als eigentlich möglich gewesen wäre.⁹⁸ Kulturpolitische Maßnahmen hatten schließlich das Rekordjahr 1959 mit 27 Filmen zur Folge.⁹⁹ Während ihres Bestehens produzierte die

⁹¹ *Hauptmann Florian von der Mühle*, Regie: Werner W. Wallroth, DDR 1969.

⁹² Vgl. Hake 2004 S. 222f.

⁹³ Vgl. ebd. S. 224.

⁹⁴ Vgl. Brummel 2010 S. 16.

⁹⁵ Vgl. Schulz 2001 S. 191f.

⁹⁶ Vgl. Schittly 2002 S. 308.

⁹⁷ Vgl. ebd.

⁹⁸ Vgl. Hake 2004 S. 181.

⁹⁹ Vgl. Brummel 2010 S. 17.

DEFA rund 950 Spiel- und 2.000 Dokumentarfilme.¹⁰⁰

3.2 XI. Plenum des Zentralkomitees der SED

Das 11. Plenum, das vom 15. bis 18. Dezember 1965 stattfand, war ursprünglich angesetzt, um konkrete wirtschaftliche Ziele zu verhandeln. Die zweite Etappe des *Neuen Ökonomischen Systems der Planung und Leitung der Volkswirtschaft* sollte beraten werden, wobei es darum ging, die DDR in eine Phase der wirtschaftlichen Stabilisierung zu bringen, um den Lebens- und Produktionsstandard der BRD zu überholen.¹⁰¹ Man ging also zunächst von einem Wirtschaftsplenium aus, es gab jedoch die kurzfristige Forderung an die 180 Zentralkomitee-Mitglieder und die 200 Gäste, vorbereitete kulturpolitische Materialien zu lesen – die Themen wurden also spontan erweitert. Letztendlich handelte es sich weder rein um das eine noch um das andere Themengebiet, Erich Honecker und Walter Ulbricht widmeten sich in ihren Reden gleichermaßen ökonomischen, ideologischen und kulturellen Fragen.¹⁰²

Das Plenum fand statt vor dem Hintergrund der Verbreitung des Fernsehens – auch aus dem Westen – welche einen großen Einfluss auf die Bevölkerung hinsichtlich ideologischer Fragen hatte.¹⁰³ Eine zuvor stattgefundene Debatte über Jugendprobleme trug wohl zusätzlich dazu bei, sich sowohl gegen LehrerInnen und Schulen, als auch gegen KünstlerInnen und FilmemacherInnen zu richten.¹⁰⁴ Über die Kreativen zu konkret jener Zeit lässt sich allgemein sagen, dass in den frühen 1960ern nach dem Mauerbau eine innere Liberalisierung angestrebt wurde. Innerhalb der „geschützten

¹⁰⁰ Vgl. Rita Damm, 2016, *Re: Anzahl der Filmproduktionen der DEFA*.

E-Mail: S.Soehner@defa-stiftung.de, 14.4.2016, 13:51 Uhr.

Diese Information habe ich direkt bei der DEFA-Stiftung per E-Mail aufgrund von widersprüchlichen Informationen zu der Anzahl der Filmproduktionen der DEFA in Mathes 2007 (S. 7) und Schittly 2002 (S. 309) erfragt.

¹⁰¹ Vgl. Xavier Carpentier-Tanguy, „Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965“, *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Hg. Klaus Finke, Berlin: Vistas 2001, S. 122.

¹⁰² Vgl. Nikola Knoth, „Das 11. Plenum – Wirtschafts- oder Kulturplenium?“, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Hg. Günter Agde, Berlin: Aufbau-Taschenbuchverlag 1991, S. 64.

¹⁰³ Vgl. Rüdiger Steinmetz, „DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen“, *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Hg. Klaus Finke, Berlin: Vistas 2001, S. 72.

¹⁰⁴ Vgl. Tobias Ebbrecht-Hartmann, „Von einem, der auszog... Erziehung und Entwicklung im Spannungsfeld zwischen Idealismus und Ideologie“, *Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche*, Hg. Anna Luise Kiss, Berlin: CineGraph Babelsberg 2014, S. 38.

Zone“ meinte man, sich freier ausdrücken zu können, doch die Aufbruchsstimmung bei den Intellektuellen und KünstlerInnen fand mit den Konsequenzen des 11. Plenums ein jähes Ende.¹⁰⁵

In den vorgelegten Materialien des Plenums ging es vor allem darum, dass in den Künsten angeblich von KritikerInnen des Sozialismus „ihr freches Haupt erhoben“¹⁰⁶ wurde. „Honecker geißelte den Standpunkt der angegriffenen Filmschaffenden als Ausdruck ‚amerikanische[r] Unmoral und Dekadenz‘, ihre Werke als ‚Ergüsse der Enthemmung und Brutalität aus dem kapitalistischen Westdeutschland‘“¹⁰⁷, für Ulbricht handelte es sich um die Werke „Verrückter, deren Freiheiten es einzuschränken galt.“¹⁰⁸

KünstlerInnen, denen eine Abweichung von der parteipolitischen Kunstauffassung unterstellt wurde, wurden mitunter hart bestraft. Es wurden Verbote der jeweiligen Arbeiten sowie allgemeine Arbeitsverbote verhängt, auch gab es viele Entlassungen. Da in der DDR die DEFA das einzige Filmstudio war, hatte dies für die Betroffenen drastische Konsequenzen: Sie waren diesen Entscheidungen machtlos ausgesetzt und konnten ihrer Arbeit nicht mehr nachgehen.¹⁰⁹ Die meisten RegisseurInnen hatten somit später gar keine Möglichkeit mehr, Spielfilme zu drehen, und jene, die weiterarbeiten konnten, wurden streng überwacht.¹¹⁰ Generell führte das Plenum zu einer massiven Vertrauenskrise zwischen den Filmschaffenden und der Partei. Diese Verunsicherung führte mitunter zu dem Phänomen der „Beargwöhnung der eigenen Arbeit“¹¹¹.

Konkret bedeutete das 11. Plenum das Verbot von insgesamt zwölf Spielfilmen, was einer gesamten Jahresproduktion der DEFA entsprach. Die betroffenen Werke zeichneten sich nicht nur durch politische Provokation, sondern auch durch künstlerische Innovation aus, die es in dieser Form in der DDR so schnell nicht wieder geben sollte.¹¹² Einer der wohl bekanntesten Verbotsfilme ist Kurt Maetzig's *Das*

¹⁰⁵ Vgl. Steinmetz 2001 S. 82.

¹⁰⁶ Stefan Zahlmann, *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*, Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag 2001, S. 41.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd. S. 42.

¹⁰⁹ Vgl. Zahlmann 2001 S. 42.

¹¹⁰ Vgl. Schittly 2002 S. 135.

¹¹¹ Ebd.

¹¹² Vgl. Joshua Feinstein, *The triumph of the ordinary. Depictions of daily life in the East German cinema, 1949-1989*, Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press 2002, S. 151.

Kaninchen bin ich, aber auch Herrmann Zschoches *Karla* zählt dazu. Die Filme waren zum Zeitpunkt des Verbots in verschiedenen Stadien, so befand sich letzterer gerade im Schnitt bzw. der Nachsynchronisation.

Während des Drehprozesses gab es kaum Einmischung von außen, nach dem Plenum wurde er dennoch überprüft und es gab zahlreiche Einwände und eine neue Konzeption wurde gefordert. Franz Brük, der damalige Direktor des DEFA-Studios, wandte sich gegen den Film, weshalb dieser am 4. März 1966 verboten wurde.¹¹³ Die Begründung: Der Film vertrete eine pessimistische und skeptizistische Grundhaltung, verbunden mit teilweise falscher Geschichtsbetrachtung, die Hauptperson kämpfe unablässig um Ehrlichkeit und Wahrheit und käme damit in Widerspruch zu den Vertretern der Staatsmacht, „künstlicher Widerspruch zwischen Ideal und unvollkommener Wirklichkeit [...] Grundprinzipien des sozialistischen Realismus aufgegeben [...] Position der Parteilichkeit verlassen.“¹¹⁴ *Karla* wurde erst 1990 fertiggestellt und feierte am 14. Juni 1990 im Kino International in Berlin Premiere.¹¹⁵

Die Verbotsfilme sind jedoch nicht als spektakuläre Sonderfälle zu verstehen, sondern nach Erika Richter wuchsen sie organisch aus der Gesamtentwicklung des Spielfilms heraus – inhaltlich wie stilistisch beziehen sie sich auf vorangegangene Filme.¹¹⁶ Kurt Maetzig äußert sich zu dem Verbot seines Films wie folgt:

„Das Erstaunen über das Verbot des Films müßte nicht so groß sein, wenn man die Praxis in der DDR kannte und weiß, wieviel verboten wurde. Und wenn man so ein Drehbuch¹¹⁷ auf den Tisch legte mit soviel kritischer Substanz, dann mußte das Verbot eigentlich nicht so wahnsinnig erstaunlich sein. Viel erstaunlicher war, daß der Film gedreht werden konnte, und zwar nicht heimlich und auf Umwegen, sondern mit großer Zustimmung. Der Chef dramaturg des Studios

¹¹³ Vgl. Schittly 2002 S. 144.

¹¹⁴ Erika Richter, „Die Verbotsfilme der DEFA“, *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*, Red. Raimund Fritz, Wien: Filmarchiv Austria 2001, S. 55.

¹¹⁵ Vgl. Andrea Poell, „Gefährliche Filme. Spielfilmzensur in der DDR“, Diplomarbeit Universität Wien 2004, S. 83.

¹¹⁶ Vgl. Erika Richter, „Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965“, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Red. Ralf Schenk, Christiane Mückenberger, Berlin: Henschel 1994, S. 159.

¹¹⁷ Hierzu sei erwähnt, dass es sich dabei um eine Verfilmung des zu diesem Zeitpunkt in der DDR verbotenen Romans *Maria Morzeck oder Das Kaninchen bin ich* von Manfred Bieler handelt.

*begrüßte ihn, der Studiodirektor unterstützte ihn, das Ministerium für Kultur begleitete ihn nach einigen Bauchschmerzen mit Wohlwollen. Und das ging bis hinauf in noch höhere Sphären. Das Verbot des Films hing auch nicht mit dem Film selbst zusammen, sondern mit dem Umschwung des allgemeinen Klimas.*¹¹⁸

Die Filme bis 1965 gelten als auffällig vielgestaltig, da verschiedenste Genres bedient wurden. Das Plenum richtete sich vor allem gegen Gegenwartsfilme und bremste somit in der Folge eine kritische Auseinandersetzung mit der Realität aus und tötete die Lust am Experimentieren.¹¹⁹ Besonders heikel war die Thematisierung der neuen Generation und ihrer Konflikte. Dementsprechend gab es viele Filme über das Verhältnis zwischen LehrerInnen und SchülerInnen, jungen LehrerInnen und ihren Vorgesetzten, Eltern und Kindern, jungen (Fabrik-) ArbeiterInnen und alten ParteifunktionärInnen, die dem so sogenannten *Kahlschlagplenum* zum Opfer fielen.¹²⁰

An Langzeitfolgen des 11. Plenums lässt sich quantitativ zunächst feststellen, dass jährlich insgesamt deutlich weniger Filme produziert wurden als vorher. Waren es 1961 noch 27, sank die Zahl bis 1966 auf acht Filme.¹²¹ Die Partei selbst wurde im Anschluss vorsichtiger, und die Filme wurden von doppelt so vielen Ministerien begutachtet wie vorher.¹²² Es gab in den folgenden Jahren einen merklichen Besucherrückgang, dessen Ursache eine qualitative Ursache hatte: Nach Dagmar Schittly nahm die Qualität der DEFA-Filme nach dem Plenum rasant ab. „Bewährungs- und Wiedergutmachungsfilme“ von RegisseurInnen wie Kurt Maetzig kämen einfach nicht an die Ehrlichkeit der Werke ihrer vorherigen Schaffensperiode heran.¹²³

¹¹⁸ Kurt Maetzig, „11. Plenum 1965“, *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Hg. Ingrid Poss, Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links Verlag 2006, S. 199.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Vgl. Christiane Mückenberger, „The Anti-Fascist Past in DEFA Films“, *DEFA. East German Cinema. 1946-1992*, Hg. Séan D. Allan, John Sandford, New York (NY): Berghahn 1999, S. 71.

¹²¹ Vgl. Klaus Wischniewski, „Die zornigen jungen Männer von Babelsberg“, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Hg. Günter Agde, Berlin: Aufbau-Taschenbuchverlag 1991, S. 174.

¹²² Vgl. Poell 2004 S. 60.

¹²³ Vgl. Schittly 2002 S. 177.

3.3 Herrmann Zschoche

Herrmann Zschoche wird am 25. November 1934 in Dresden geboren. Bereits in seiner Jugend interessiert er sich für Film und ist Mitglied eines Schmalfilmzirkels. 1953 macht er sein Abitur und beginnt anschließend als Assistent und Kameramann bei der *Aktuellen Kamera*, der Nachrichtensendung des *Deutschen Fernsehfunks*, zu arbeiten.¹²⁴ Im Jahr der Gründung der Hochschule für Film und Fernsehen Potsdam, 1954, beginnt Zschoche dort ein Regiestudium, welches er 1959 beendet.¹²⁵

Nach seinem Studium arbeitet er bei der DEFA als Regieassistent mit FilmemacherInnen wie Gerhard Klingenberg, Kurt Maetzig und Frank Beyer zusammen. Sein eigenes Regiedebüt gibt er 1961 mit *Das Märchenschloß*¹²⁶. Diese Regiearbeit zeigt bereits seine Affinität zum Genre des Kinderfilms auf, zu dem er im Laufe seiner Karriere immer wieder zurückkehren wird. Seine darauffolgenden Kinofilme sind: *Die Igelfreundschaft*¹²⁷, *Lütt Matten und die weisse Muschel*¹²⁸ und *Engel im Fegefeuer*¹²⁹. Nicht ohne Grund wird der Filmkritiker Heinz Kersten 1983 Zschoches Werk „eine innerhalb der Babelsberger Produktion beispielhafte Kontinuität“¹³⁰ zuschreiben.

Die Strömung des Gegenwartsfilms verdichtet sich 1964/65, „eine solche Konzentration auf das Heute hatte es vorher bei der DEFA nicht gegeben.“¹³¹ Das Besondere ist, dass es sich vor allem um die Arbeiten junger FilmemacherInnen handelt. Hierzu zählt auch Zschoche mit seinem ersten Spielfilm für ein erwachsenes Publikum, *Karla*, der jedoch im Zuge des 11. Plenums verboten wurde. Er sieht sich, wie die gesamte Generation der jüngeren Filmschaffenden, gezwungen, sich einem neuen Bereich zuzuwenden: „Private, alltägliche Themen aus der Gegenwart rückten in den Vordergrund. Zu den

¹²⁴ Vgl. Ines Walk, „Zschoche, Herrmann“, 2013.

<http://www.defa-stiftung.de/zschoche-hermann>.

Letzter Zugriff: 14.2.2016.

¹²⁵ Vgl. Ebbrecht-Hartmann 2014 S. 27.

¹²⁶ *Das Märchenschloß*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1961.

¹²⁷ *Die Igelfreundschaft*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR/Tschechoslowakei 1962.

¹²⁸ *Lütt Matten und die weisse Muschel*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1964.

¹²⁹ *Engel im Fegefeuer*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1964.

¹³⁰ Heinz Kersten, „Insel der Schwäne“, *So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten*, Hg. Christel Drawer, Berlin: Vistas-Verlag 1996, S. 219.

¹³¹ Richter 1994 S. 194.

Geschichten aus dem Alltag zählten eine Reihe Filme, die sich mit Zweierbeziehungen befassten.“¹³² – so auch Zschoches *Leben zu zweit*¹³³, der die Probleme der unabhängigen Karin mit ihrem heiratswilligen Freund schildert. Nachdem *Karla* noch in der Postproduktion verboten wird, erscheint er nie öffentlich auf einer Leinwand und für das Publikum nimmt tatsächlich *Leben zu zweit* als Zschoches ersten Spielfilm für Erwachsene wahr.¹³⁴

1969 entsteht *Weite Strassen – stille Liebe*¹³⁵, seine erste Zusammenarbeit mit Manfred Krug und kurz darauf sein einziger Abstecher in das Science-Fiction-Genre: *Eolomea*¹³⁶. Für *Liebe mit 16*¹³⁷, *Philipp, der Kleine*¹³⁸ und *Sieben Sommersprossen*¹³⁹ kehrt er zum Jugendfilm zurück, um bei *Feuer unter Deck*¹⁴⁰ noch einmal mit Manfred Krug zu arbeiten, der gleichzeitig auch zur Krux des Films wird: Der Film sollte ursprünglich auf den Sommerfilmtagen der DDR 1977 laufen. Nachdem Krug aber im April einen Ausreiseantrag gestellt hatte, der ihm genehmigt wurde, verließ er das Land im Juli, sodass der Film nicht gezeigt wird. 1979 wird er ohne Ankündigung im Fernsehen ausgestrahlt.¹⁴¹

In den 1980ern dreht Zschoche weiterhin erfolgreich Kinder- und Jugendfilme wie *Und nächstes Jahr am Balaton*¹⁴² und *Insel der Schwäne*¹⁴³, wobei es bei diesem einmal Probleme mit der Obrigkeit gibt: Der DEFA-Direktor Hans Dieter Mäde und der Kulturminister Horst Pehnert hatten den Film zunächst hoch gelobt und für die „Tage des sozialistischen Films“ vorgesehen, einige Wochen später dies jedoch wieder zurückgezogen, und der Film als „übles Machwerk, das den erfolgreichen Aufbau des

¹³² Schittly 2002 S. 162.

¹³³ *Leben zu zweit*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1968.

¹³⁴ Vgl. Frank-Burkhard Habel, Renate Biehl (Hg.), *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000, S. 347.

¹³⁵ *Weite Strassen – stille Liebe*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1969.

¹³⁶ *Eolomea*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR/SU/BG 1972.

¹³⁷ *Liebe mit 16*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1974.

¹³⁸ *Philipp, der Kleine*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1976.

¹³⁹ *Sieben Sommersprossen*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1978.

¹⁴⁰ *Feuer unter Deck*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1979.

¹⁴¹ Vgl. Herrmann Zschoche, „Feuer unter Deck“, *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Hg. Ingrid Poss, Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links Verlag 2006, S. 338.

¹⁴² *Und nächstes Jahr am Balaton*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1980.

¹⁴³ *Insel der Schwäne*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1983.

Sozialismus verleumdete“¹⁴⁴ bezeichnet. Nach diesen Querelen widmet sich Zschoche seinem ersten und einzigen Historienfilm, der Hölderlin-Biografie *Hälfte des Lebens*¹⁴⁵.

In jenen Jahren findet er allerdings auch zurück zum Alltagsfilm und dreht *Glück im Hinterhaus*¹⁴⁶, *Bürgschaft für ein Jahr*¹⁴⁷ und *Die Alleinseglerin*¹⁴⁸. *Grüne Hochzeit*¹⁴⁹ ist die Fortsetzung von *Sieben Sommersprossen* – die Jugendlichen sind erwachsen geworden – und *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl*¹⁵⁰ wird sein letzter Film für die DEFA sein. Nach der Wende arbeitet er in den 1990ern weiter als Regisseur für das Fernsehen, u.a. für Folgen von *Tatort* und *Kommissar Rex*, widmet sich jedoch bald seiner anderen großen Leidenschaft: Der Kunstgeschichte, insbesondere der Epoche der Romantik. Inzwischen sind von ihm Bücher zu Caspar David Friedrich und der Dresdner Romantik erschienen. Er lebt in Storkow in Brandenburg.¹⁵¹

Zschoche hat sich in der DDR-Filmgeschichte vor allem einen Namen als *dokumentarischer Realist* gemacht. Er, „der schon immer ein genauer Schilderer des DDR-Alltags war“¹⁵², zählt gemeinsam mit Regisseuren wie Lothar Warneke, Roland Gräf und Rainer Simon zu Vertretern jener Strömung. Simon beschreibt ihr Anliegen wie folgt: „Wir suchten den Blick auf den Alltag der ‚gewöhnlichen Leute‘, und uns stand gegenüber: ‚Wie man die DDR sehen sollte.‘“¹⁵³ Mit Regisseuren wie Warneke und Heiner Carow verbindet ihn eine thematische und ästhetische Vorliebe, die stark an komplexe Frauencharaktere gebunden war.¹⁵⁴ Laut seinem Kollegen Wolfgang Kohlhaase sind Zschoche-Filme solche, „die von uns handeln“¹⁵⁵.

¹⁴⁴ Herrmann Zschoche, „Insel der Schwäne“, *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Hg. Ingrid Poss, Peter Warneke, Berlin: Ch. Links Verlag 2006, S. 402f.

¹⁴⁵ *Hälfte des Lebens*, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1985.

¹⁴⁶ *Glück im Hinterhaus*, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1980.

¹⁴⁷ *Bürgschaft für ein Jahr*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1981.

¹⁴⁸ *Die Alleinseglerin*, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1987.

¹⁴⁹ *Grüne Hochzeit*, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1989.

¹⁵⁰ *Das Mädchen aus dem Fahrstuhl*, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1991.

¹⁵¹ Vgl. Walk 2013.

¹⁵² Heinz Kersten, „Bürgschaft für ein Jahr“, *So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten*, Hg. Christel Drawer, Berlin: Vistas-Verlag 1996, S. 186.

¹⁵³ Barbara Eichinger, „Der Regisseur Rainer Simon zu seinen Filmproduktionen. Ein Gespräch“, *Film im Sozialismus. Die DEFA*, Hg. Barbara Eichinger, Frank Stern, Mandelbaum: 2009, S. 232.

¹⁵⁴ Vgl. Hake 2004 S. 245.

¹⁵⁵ Horst Pehnert, *Kino, Künstler und Konflikte. Filmproduktion und Filmpolitik in der DDR*, Berlin: Verlag Das Neue Berlin 2009, S. 64.

3.4 Dokumentarischer Realismus und Gegenwarts- bzw. Alltagsfilme

Wie im Kapitel zuvor bereits erwähnt, steht Herrmann Zschoche vor allem für dokumentarischen Realismus und die Genres des Gegenwarts- und Alltagsfilms. Zunächst soll einmal kurz auf den Begriff des Alltags eingegangen werden. Nach Norbert Elias ist der Alltag als die subjektiven Aspekte des Zusammenlebens zu verstehen, die Art, wie die Beteiligten Gesellschaft erleben, und zwar besonders die „nicht-offiziellen, nicht-öffentlichen oder jedenfalls nicht hart und fest institutionalisierten Aspekte der Gesellschaft“¹⁵⁶, die als Routinen für den Einzelnen kaum beobachtenswerten Regelmäßigkeiten – das Unmarkierte, das Normale. Der Begriff des Alltäglichen ist von jeher negativ konnotiert, erzählenswert ist nur das Besondere, Außer-Alltägliche – vom Alltag *kann* man gar nicht erzählen. Gleichzeitig ist Alltag ein relationaler Begriff, der ohne sein Gegenstück nicht existieren kann.¹⁵⁷

Konkret auf die DDR bezogen, die sich selbst als „arbeiterliche Gesellschaft“ verstand, die durch Vorstellungen von Gemeinschaftlichkeit und Solidarität geprägt war, waren das Kollektiv und die Arbeit Kernpunkte des Alltagslebens.¹⁵⁸ Gemeinsam wird an dem Aufbau einer dritten Sache gearbeitet, an dem Aufbau des Sozialismus. Kurt Hager, der Chefideologe der SED, maß beim 19. Plenum des Zentralkomitees 1972 dem Alltag folgende Bedeutung bei: „Heutzutage entwächst das Große, historisch und privat Bedeutsame dem *Alltag*. [Übersetzung L.S.]“¹⁵⁹ Der Regisseur Roland Gräf äußert sich zu diesem Thema:

„Der Alltag unserer Gesellschaft ist für mich Grundlage und Gegenstand aller Bemühungen... auch aus wichtigen politischen Gründen: wenn ich davon ausgehe, dass wir nur das für den Sozialismus als gewonnen betrachten können, was an Haltungen und Aktivitäten in den Alltag der Menschen eingeht, dann sehe ich eine

¹⁵⁶ Norbert Elias, „Zum Begriff des Alltags“; *Materialien zur Soziologie des Alltags*, Hg. Kurt Hammerich, Michael Klein, Opladen: Westdeutscher Verlag 1978, S. 22.

¹⁵⁷ Vgl. Henning Wrage, „Alltag: Zur medialen Inszenierung von Normalität“, *Alltag. Zur Dramaturgie des Normalen im DDR-Fernsehen*, Hg. Henning Wrage, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 9.

¹⁵⁸ Vgl. ebd. S. 11.

¹⁵⁹ Das Zitat aus dem Englischen lautet wie folgt: „... today the great, the historically and personally meaningful grows precisely in *Alltag*.“, Feinstein 2002 S. 202.

*dringende und notwendige Aufgabe der Filme darin, diesen Prozeß zu stimulieren.*¹⁶⁰

Klaus Wischnewski hält zusätzlich fest, dass der DDR-Alltag in der Realerfahrung und im Film zunächst vor allem bedeutete: Arbeitsalltag. „Arbeit ist selbstverständlich, Pflicht und Recht, materiell notwendig, oft genug Bedürfnis, unentbehrlich.“¹⁶¹

Chronologisch gesehen gibt es zuerst den Titel des *Gegenwartsfilms* für Filme der 1950er und 60er, die sich – durchaus aus einer politischen Perspektive – mit dem Hier und Jetzt auseinandersetzen, die Vergangenheit thematisieren und das Verhältnis zum Morgen ausloten. Joshua Feinstein beschreibt dies wie folgt: „The latter designation [Gegenwartsfilme, L.S.] implies a strong sense of historical progression: the present as a mediating stage between the past and the future.“¹⁶² Hierunter fallen Filme wie *Berlin – Ecke Schönhauser*¹⁶³ oder *Der geteilte Himmel*¹⁶⁴. Zu berücksichtigen ist in diesem Kontext jedoch das Paradigma des *sozialistischen Realismus*:

*„Weil Realität im Film nicht länger verstanden wurde als Reflexion auf das, was ist, sondern auf das, was sein sollte, hatte der Spielfilm die gesellschaftlichen Veränderungen mit seinen typischen Geschichten und Charakteren zu antizipieren.“*¹⁶⁵

Da die FilmemacherInnen zu Beginn der 1960er zu nah an der tatsächlichen Lebensrealität der DDR-Bürger waren, kam es zu der Reihe von Verboten im Rahmen des 11. Plenums, die wiederum eine Umgewichtung der erzählten Geschichten zur Folge hatten: Der sogenannte dokumentarische Realismus kommt auf, bzw. spricht man ab Anfang der 1970er-Jahre von *Alltagsfilmen*.¹⁶⁶ Diese Reaktion ist als Selbstzensur zu verstehen, da es nie einheitliche, verbindliche Richtlinien der Zensurpolitik für

¹⁶⁰ Ebd. S. 12.

¹⁶¹ Klaus Wischnewski, „Die Darstellung des DDR-Alltags im DEFA-Spielfilm“, *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*, Red. Raimund Fritz, Wien: Filmarchiv Austria 2001, S. 29.

¹⁶² Feinstein 2002 S. 6.

¹⁶³ *Berlin – Ecke Schönhauser*, Regie: Gerhard Klein, DDR 1957.

¹⁶⁴ *Der geteilte Himmel*, Regie: Konrad Wolf, DDR 1964.

¹⁶⁵ Hake 2004 S. 182.

¹⁶⁶ Vgl. Feinstein 2002 S. 195.

KünstlerInnen im Allgemeinen oder FilmemacherInnen im Speziellen gegeben hatte.¹⁶⁷ Nach den Rückschlägen in Form der Filmverbote stellten die Alltagsfilme eine Art Neuanfang für die RegisseurInnen dar.¹⁶⁸

Durch jene Filme wird ein alternatives Selbstverständnis der DDR etabliert, das als Widerstand zum konformistischen Druck des sozialistischen Systems zu sehen ist.¹⁶⁹ Sie sind also mehr als ein bloßer Rückzug ins Privatleben, sie vermitteln einen radikal anderen Begriff von öffentlichem Leben und gesellschaftlicher Realität, der auf der Basis individueller Erfahrungen und persönlicher Wünsche beruht. Überhaupt beinhaltet die Kategorie des Alltags „eine deutliche Kritik an der strikten Trennung von Privatem und Politischem in der Konzeption des sozialistischen Menschen.“¹⁷⁰ Andrea Rinke geht von etwa 90 Filmen dieses Genres aus, die zwischen 1972 und 1988 entstanden sind, wobei mehr als die Hälfte der Filme eine weibliche Figur zur Protagonistin hat.¹⁷¹

Dagmar Schittly beobachtet in jener Zeit eine Art Subgenre des dokumentarischen Realismus, das sie den „dramatisch-emotionalen Stil“¹⁷² nennt. Während der dokumentarische Realismus mehr Nähe zum Menschen und größere Herausforderungen an die Zuschauer forderte, beschreibt sie den dramatisch-emotionalen Stil als vom Grundton her positiver und heiterer. Die VertreterInnen dieser Strömung plädierten für Helden mit starken Gefühlen und sprachen sich gegen eine Entdramatisierung der Filmkunst aus. Sie zählt hierzu u.a. Heiner Carows *Die Legende von Paul und Paula*¹⁷³, der einer der größten finanziellen Erfolge der DEFA jener Zeit war. Insgesamt kam der dokumentarische Realismus beim Publikum jedoch nicht gut an.¹⁷⁴

Sabine Hake differenziert zwischen zwei verschiedenen Ansätzen des Filmemachens innerhalb einer neu heranwachsenden Regiegeneration, die mit dem Aufstieg des Alltagsfilms zusammenfiel. Einerseits fühlte man sich den sowjetischen Filmen der

¹⁶⁷ Vgl. Poell 2004.

¹⁶⁸ Vgl. ebd. S. 236.

¹⁶⁹ Vgl. Feinstein 2002 S. 195.

¹⁷⁰ Hake 2004 S. 231.

¹⁷¹ Vgl. Andrea Rinke, „From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s“, *DEFA. East German Cinema. 1946-1992*, Hg. Séan D. Allan, John Sandford, New York (NY): Berghahn 1999, S. 183f.

¹⁷² Schittly 2002 S. 191.

¹⁷³ *Die Legende von Paul und Paula*, Regie: Heiner Carow, DDR 1973.

¹⁷⁴ Vgl. Schittly 2002 S. 191.

1920er und dem italienischen Neorealismus der 1950er verpflichtet (dokumentarischer Realismus). Regisseure wie Lothar Warneke und Roland Gräf „drehten oft an Originalschauplätzen, arbeiteten mit Laienschauspielern und bevorzugten episodale Erzählweisen und einen distanzierten Kamerastil.“¹⁷⁵ Andererseits wird ein eher dramatischer Ansatz favorisiert, der sich mit kontroversen Stoffen und eher konventionellen narrativen Formen präsentiert, um beim Publikum intensive emotionale Reaktionen hervorzurufen – auch sie zählt Carow zu dieser zweiten Gruppe.¹⁷⁶

¹⁷⁵ Hake 2004 S. 232.

¹⁷⁶ Vgl. ebd.

4. Methodik

Da für die Frage nach den etablierten sozialen Rollen des/der jeweiligen ProtagonistIn der Film als gesamtes Werk von Interesse ist, und auch latente Bedeutungen potentiell von Relevanz sind, wird sich die Untersuchung des Materials im Paradigma der hermeneutischen Filmanalyse bewegen. Die literarische Hermeneutik setzt sich mit dem Sinnverstehen künstlerischer Texte auseinander. Mit Textauslegung ist hier Interpretation gemeint, die verborgene, also nicht offenkundig zutage tretende Bedeutungen des Textes sichtbar machen will: „Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeiten erkennbar zu machen.“¹⁷⁷

Grundlegend für diesen Ansatz der Filminterpretation ist David Bordwells *Making Meaning*¹⁷⁸. Hier werden vier Ebenen unterschieden, auf denen das Publikum einen Film verstehen kann: *Referential meaning* bezieht sich auf das konkrete Narrativ, die dargestellte fiktive Welt, die Diegese. Einen Film dekodieren zu können bedeutet zunächst, mit den cinematographischen Darstellungskonventionen vertraut zu sein.¹⁷⁹ Mit *explicit meaning* ist die Botschaft, die Intention, die Moral gemeint, die ein Film vermitteln will, und für die er entsteht. *Implicit meanings* sind verdeckte, symbolische Bedeutungen, die der Film nur indirekt anspricht. Diese Aussagen können auch konträr zum expliziten Inhalt des Films stehen und beispielsweise als versteckte Kritik verstanden werden. Unter *symptomatic* oder *repressed meaning* sind Bedeutungen zu verstehen, die der Film unabsichtlich generiert. Botschaften, die vom Film selbst nicht intendiert waren, aber von ZuschauerInnen aus etwa anderen kulturellen oder politischen Kontexten unterschiedlich dekodiert werden.

Im Zentrum dieser Analyse steht, bedingt durch die Forschungsfrage, die Untersuchung der jeweils relevanten Figuren. Jens Eder definiert solche als „wiedererkennbare fiktive Wesen mit einem Innenleben, genauer: mit der Fähigkeit zur Intentionalität.“¹⁸⁰ Er

¹⁷⁷ Knut Hickethier, *Film- und Fernsehanalyse*, 5. Aufl., Stuttgart: Metzler 2012, S. 32.

¹⁷⁸ David Bordwell, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press 1989.

¹⁷⁹ Vgl. ebd. S. 8.

¹⁸⁰ Eder 2014 S. 173.

entwickelt als Grundlage zur Analyse die *Uhr der Figur*¹⁸¹: Für ihn teilt sie sich in die vier Aspekte des Artefaktes (Analyse der Gestaltung), des fiktiven Wesens (Körper, Persönlichkeit und Sozialität), des Symbols (indirekte Bedeutungen) sowie des Symptoms (kommunikative Ursachen und Wirkungen sowie soziokulturelle Kontexte). In dieser Arbeit wird sich vor allem auf die Figur als *fiktives Wesen* bezogen.

Als ZuschauerInnen erfahren wir über die Figuren etwas aus drei Perspektiven: Der Selbst-, der Fremd- und der Erzählercharakterisierung.¹⁸² Bei der Selbstcharakterisierung beschreibt sich die Figur als „die, die sie ist oder zu sein vorgibt, durch ihr Reden, Handeln, ihre Mimik, Gestik, Stimme, ihre Sprache, ihre Kleidung usw.“¹⁸³ Bei der Fremdcharakterisierung wird die Figur durch eine Andere im Film vorgestellt und beurteilt. Die Erzählercharakterisierung greift auf verschiedene Bauformen des Erzählens zurück, etwa auf unterschiedliche Einstellungsgrößen und -perspektiven, musikalische Themen, Lichtstimmungen und dergleichen. Entsprechend der hermeneutischen Filmanalyse sollen alle Formen der Figurencharakterisierung berücksichtigt werden.

ProtagonistInnen sind nach Werner Faulstich häufig stark geprägt von genrespezifisch vorgegebenen *Rollen*, wie etwa die des Cowboys, des Sheriffs etc.¹⁸⁴ Sie weisen allerdings auch Bezüge zur aktuellen Gesellschaftssituation auf: *Rollen* sind also Verhaltensschemata und umfassen auch Berufe (etwa Banker, Lehrer) – was hier von größerer Relevanz ist als genrebedingte Figurenkonventionen. Bedeutsam ist bei der Figurenanalyse auch das jeweilige *setting* (die Ausstattung), das die Situierung der Figur in der Gesellschaft vorgibt. Dies kann geprägt sein durch soziale Faktoren wie das jeweilige Geschlecht, das Alter, der Beruf, der Ort, die gesellschaftliche Schicht bzw. das Milieu.¹⁸⁵

Nach Linda Seger, einer US-amerikanischen Drehbuchberaterin, sind mögliche Elemente einer Figurenkonzeption vor allem Psyche, Persönlichkeit, Äußeres,

¹⁸¹ Ebd. S. 141.

¹⁸² Vgl. Werner Faulstich, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002, S. 97f.

¹⁸³ Ebd.

¹⁸⁴ Vgl. ebd.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 100.

Umweltverhältnisse, Vorgeschichte und Sozialbeziehungen.¹⁸⁶ Eben das Sozialverhalten hat für Erzählungen eine zentrale Bedeutung, da Geschichten meistens von zwischenmenschlichen Konflikten handeln. Physische und psychische Aspekte sind mit der Position der Figur in intersubjektiven Beziehungen und Handlungen untrennbar verbunden, weshalb in der philosophischen Anthropologie nach Helmuth Plessner auch von Außen-, Innen- und Mitwelt die Rede ist.¹⁸⁷

Der ungarische Schreiblehrer für Theater und Film Lajos Egri geht von einer Dreiteilung der relevanten Figureneigenschaften aus. Physische Eigenschaften betreffen den Körper und sind materiell und meist direkt wahrnehmbar. Stabile Körpermerkmale können etwa Alter, Geschlecht und Größe sein; flüchtige Eigenschaften sind beispielsweise Körperbewegungen oder Körperzustände wie Verletzungen oder Erröten.¹⁸⁸ Konstante psychische Eigenschaften sind moralische Prinzipien, Temperament, Lebenseinstellungen und mentale Fähigkeiten; flüchtige mentale Erlebnisse sind Träume, Wünsche, auf eine Situation bezogene Gefühle. Soziale Beziehungen „betreffen die Position und Interaktion der Figur in intersubjektiven Zusammenhängen, also ihre Verhältnisse zu anderen Figuren, sozialen Gruppen oder Institutionen.“¹⁸⁹ Zu den stabilen sozialen Eigenschaften gehören Klasse, Beschäftigung, Herkunft, Familienstand und der Platz in der Gemeinschaft; flüchtige Eigenschaften sind vorübergehende soziale Situationen wie Konflikte oder gemeinsame Handlungen.

Bei der sozialen Typisierung kann von mindestens drei allgemeinen Arten sozialer Kategorien ausgegangen werden: *Gruppenkategorien* ordnen Menschen sozialen Gruppen zu, etwa nach Geschlecht, Alter, Klasse o.ä.. *Rollenkategorien* „betreffen die Positionen von Personen in strukturierten Sozialbeziehungen und die damit verbundenen Handlungserwartungen“¹⁹⁰, z.B. ist die Figur ein Arbeitgeber, Ehemann und Vater. *Persönlichkeitskategorien* orientieren sich an Eigenschaften des Charakters, etwa intro-/extrovertiert, Choleriker/Sanguiniker usw.

¹⁸⁶ Vgl. Eder 2014 S. 173.

¹⁸⁷ Vgl. ebd. S. 176.

¹⁸⁸ Vgl. ebd.

¹⁸⁹ Ebd. S. 177.

¹⁹⁰ Ebd. S. 198.

Eine soziale Gruppe umfasst nach Eder

*„[...] zwei oder mehr Personen, die in bestimmter Hinsicht eine Einheit bilden, etwa durch gemeinsame Werte, Ziele, Entscheidungen, Belohnungen; Selbstzuordnung der Mitglieder; Abgrenzung nach außen oder von außen; Informationsaustausch oder Beziehungsstrukturen.“*¹⁹¹

Diese werden differenziert in Kleingruppen (Paare, Arbeitsteams) und Großgruppen (Nationen, Kulturen); informell (Familien) bzw. formell koordinierte Gruppen mit expliziten Regeln, Rollen und Hierarchien (Firmen, Institutionen). Die *soziale Position* „er Figur „innerhalb des sozialen Systems wird bestimmt als Schnittpunkt [ihrer] sozialen Beziehungen darin.“¹⁹² Soziale Positionen involvieren als dynamischen Aspekt soziale Rollen, also Komplexe von Verhaltenserwartungen, die sowohl den Rolleninhabern, als auch ihren Interaktionspartnern und einem weiteren Umfeld bekannt sind – was in Kapitel 2.1 bereits ausführlich beschrieben wurde. Dies alles sind zu berücksichtigende Aspekte bei der Figurenanalyse, immer in Hinblick auf das Modell der sozialen Rolle nach Goffman.

¹⁹¹ Ebd. S. 274.

¹⁹² Ebd. S. 275.

5. Analyse *Karla*

5.1 Kurzzinhalt

Karla Blum tritt nach Abschluss ihres Studiums mit großen Ambitionen eine Lehrstelle an einem Gymnasium in einer Kleinstadt im Norden der DDR an. Ihr Ziel ist es, den SchülerInnen nicht nur Fakten zu vermitteln, sondern sie vor allem zu selbstständigem Denken anzuregen.

In der neuen Stadt lernt sie Kaspar kennen, einen ehemaligen Journalisten, der in einem Sägewerk arbeitet, und die beiden werden ein Paar. Mit Direktor Hirte und Schülerrätin Janson kommt sie anfangs gut aus, doch ihre Ideale stoßen rasch auf Unverständnis, und so kommt es zwischen ihnen immer wieder zu Meinungsverschiedenheiten. Ihr Schüler Rudi Schimmelpfennig zeigt ihr ein altes Foto von Hirte in SS-Uniform, das er zufällig entdeckt hat. Da sie ihren Vorgesetzten darüber nicht informiert, dieser aber vor der Klasse damit konfrontiert und bloßgestellt wird, wird ein pädagogischer Rat einberufen. Dieser soll entscheiden, ob bzw. wie es mit Karla an der Theodor-Fontane-Schule weitergehen kann.

Ein Vorfall mit einem Journalisten der Bezirkspresse, der Karlas Klasse zu ihren Vorbildern befragt, führt bei ihr zu einem Umdenken: Sie passt sich soweit an, dass sie ein halbes Jahr später von der Schule für ihre besonderen Leistungen ausgezeichnet wird.

Kurz vor dem Abitur ihrer 12. Klasse bäumt sie sich aber ein letztes Mal auf, und als es mit Schimmelpfennig zum Kuss kommt, wird sie in eine andere Stadt versetzt.

5.2 Physische Eigenschaften

5.2.1 Allgemeine Körperlichkeit

Karla ist ihrer äußeren Erscheinung nach weiblich, hellhäutig, in etwa Mitte zwanzig und trägt ihr blondes Haar in einem kurzen, etwas burschikosen Haarschnitt. Sie hat eine zierliche, eher knabenhafte Figur und ist verhältnismäßig klein, was im Laufe des

Films mehrfach thematisiert wird. In der Eröffnungsszene¹⁹³ soll sie im Rahmen des Studienabschlusses eine Rede halten, wobei sie allerdings nicht groß genug ist, um über das Rednerpult zu sehen. Als sie Kaspar zum ersten Mal begegnet und nach den Ferienspielen der Schule fragt, entgegnet er: „Wollten Sie mitspielen?“¹⁹⁴ Überhaupt wird sie – bezeichnenderweise – mehrmals für eine Schülerin gehalten, sowohl beim ersten Aufeinandertreffen¹⁹⁵ im privaten Rahmen mit ihrer künftigen Schulklasse als auch beim ersten Termin¹⁹⁶ mit Schuldirektor Hirte, ihrem zukünftigen Vorgesetzten. In einer späteren Szene spricht Kaspar Karla mit „Karlchen“ an, denn „... bei deiner Größe kannst du wohl nicht mehr verlangen.“¹⁹⁷

Von Beginn an werden bei Karlas Begegnungen mit ihrem neuen Umfeld also immer wieder Rollenkonfusionen etabliert, die stets in dieselbe Richtung weisen: Sie wird jünger und hierarchisch niedriger (Schülerin statt Lehrerin) eingestuft¹⁹⁸, als sie tatsächlich ist – sie wird also buchstäblich *unterschätzt*. Sie wird als Figur gezeichnet, die sich erst entgegen der an sie gestellten Erwartungen beweisen muss.

Karla spricht einen leichten sächsischen Dialekt, was für die DDR nicht untypisch ist. Ihre genauere Herkunft ist dennoch schwer zu lokalisieren – die Stadt der Schule ist jedenfalls nicht ihr Heimatort, sie zieht nach dem Studium für ihren Beruf extra dort hin. Auf sprachlicher Ebene gibt es also keine Anhaltspunkte, sie als Fremde in der neuen Stadt zu erkennen.

Sie hat eine gerade Haltung mit einem aufrechten Gang, insgesamt vermittelt sie ein selbstbewusstes Auftreten, das obendrein als jugendlich, dynamisch und humorvoll verstanden werden kann. Man sieht sie beispielweise einmal in ihrer Freizeit mit Kaspar, in der sie singend und beschwingten Ganges einen Spaziergang machen und deutlich wird, dass sie auch eine ausgeprägte verspielte Seite hat.¹⁹⁹ Besonders ausgelassen und entspannt – beinahe kindlich-unkontrolliert – wirkt sie mit ihrem

¹⁹³ Vgl. Laufzeit 00:00:18-00:04:05.

¹⁹⁴ Laufzeit 00:07:44.

¹⁹⁵ Vgl. Laufzeit 00:20:04-00:26:44.

¹⁹⁶ Laufzeit 00:16:37-00:20:03.

¹⁹⁷ Laufzeit 00:13:41.

¹⁹⁸ Vgl. beispielsweise Laufzeit 00:20:04-00:26:44.

¹⁹⁹ Vgl. Laufzeit 00:55:42-00:58:33.

Schüler Schimmelpfennig am Strand.²⁰⁰ Hier rennt sie ziellos voraus und als er ihr folgt, ergibt sich eine Art Spiel aus ihren Bewegungsfigurationen. In Karlas Motorik lässt sich ein offener Charakter ablesen, der ein gutes Verhältnis zu seiner eigenen Kindlichkeit hat und sich nicht zu schade ist, diese Seite auch anderen Personen (in dem Fall sogar ihrem Schüler) zu zeigen. Grundsätzlich entspricht ihre Körperlichkeit der ihres Alters: Sie hat gerade ihr Studium abgeschlossen, also muss sie Mitte zwanzig sein. Auf körperlicher Ebene wird sie ihrem Alter gemäß charakterisiert.

Ihre Körperlichkeit wirkt unter dem Aspekt dynamisch, dass ihr nichts Schwerfälliges oder Unbeholfenes anhaftet. Gleichzeitig geht von ihr eine gewisse Ruhe und Souveränität aus, da ihre Bewegungsabläufe nicht hektisch sind.

Ein psychischer Tiefpunkt lässt sich anhand ihrer Körperhaltung während des pädagogischen Rates festmachen, als sie – ganz anders als sonst – verloren wirkt und beim Sitzen so aussieht, als würde sie gleich in sich zusammensacken.²⁰¹ Ihre tatsächliche berufliche wie soziale Ohnmacht wird hier physisch spürbar.

Als sie betrunken nach Hause kommt²⁰² und sich von Kaspar beim Ausziehen helfen lässt, ist dies insofern eine Ausnahmesituation, als dass Karla sonst immer sehr aktiv ist und hier untypischerweise jemand anderem das Ruder in die Hand gibt. Sie lässt sich gehen und vertraut sich Kaspar völlig an.

Diese beiden Situationen stellen Ausnahmen in Karlas Körperlichkeit dar. Generell wird sie als vitale Person dargestellt, die ohne nennenswerte Schwächen mitten im Leben steht und für sich und ihre Werte eintreten kann.

Körpersprachlich fällt Karla auch wegen ihrer Größe kaum auf, wenn sie unter ihren SchülerInnen ist. Das dürfte wohl ein Grund dafür sein, warum sie bei der ersten Begegnung²⁰³ für eine künftige Klassenkameradin gehalten wird. Deutlich zeigt sich dies bei der Feier in Schimmelpfennigs Wohnung²⁰⁴, als ihr die Jugendlichen zum

²⁰⁰ Vgl. Laufzeit 01:50:37-01:51:50.

²⁰¹ Vgl. Laufzeit 01:11:03-01:12:22.

²⁰² Vgl. Laufzeit 01:29:10-01:33:57.

²⁰³ Vgl. Laufzeit 00:20:04-00:26:44.

²⁰⁴ Vgl. Laufzeit 01:45:05-01:49:08.

ersten Mal einen neuen modischen Tanz zeigen, und sie ihn sofort adaptiert, als wäre sie eine von ihnen. Rein körperlich hat Karla keine Probleme, sich den Gepflogenheiten ihrer SchülerInnen anzupassen. Überhaupt fällt bei Karla auf, dass man sie meistens stehend oder in Bewegung erlebt. Dass sie über einen längeren Zeitraum völlig still sitzt, kommt nur selten vor. Charakterlich unterstreicht dies einmal mehr ihre Art, anderen Menschen offen zu begegnen und sich der Jugend gegenüber nicht zu verschließen – was für sie als Lehrerin noch eine bedeutsame Eigenschaft sein wird.

Sie wirkt gepflegt, aber nicht überkandidelt in dem Sinne, dass sie in ihr Aussehen viel Zeit investieren würde. Sie ist leicht geschminkt, was ihrem Umfeld des Lehrerberufes in einem Gymnasium entspricht. Sie hat unrasierte Achseln, was aus heutiger Perspektive erwähnenswert erscheint, damals aber wohl der Konvention entsprach, insbesondere in der DDR. Wie in ihrem Umgang mit den Jugendlichen ist sie auch den Gepflogenheiten der Lehrerschaft gegenüber aufgeschlossen, und Karla besticht durch ein hohes Maß an Anpassungsfähigkeit, was für sie spätestens dann relevant wird, wenn es darum geht, Konflikte aus der Welt zu schaffen.

Zur besseren Veranschaulichung von Karlas Körperlichkeit soll genauer auf die Eröffnungsszene ²⁰⁵ eingegangen werden: Während der Ansprache eines Universitätsprofessors sehen wir in einer nahen Einstellung Karla im Publikum sitzen, die erwartungsvoll-lächelnd zuhört. Sie bekommt einen Zettel gereicht, auf dem steht „Karla, du musst sprechen!“²⁰⁶, worauf sie ihrem Kollegen zuflüstert: „Ich kann das nicht. Du, ich kann das wirklich nicht!“²⁰⁷ Zwar verfinstert sich beim Lesen des Zettels schlagartig ihre Miene, dennoch gelingt es ihr, die Situation so zu meistern, dass sie nicht unnötig viel Aufmerksamkeit auf sich zieht. Sichtlich widerwillig – sie blickt etwas genervt nach unten, zögert einen Moment – steht sie auf und begibt sich zum Rednerpult. Hier kommt Karlas trotziger Charakter zum Vorschein.

In einer Totalen²⁰⁸ geht sie auf der Bühne zum Pult und als sie sich dahinter stellt und wegen ihrer Körpergröße quasi vollends verdeckt wird, löst dieser Anblick bei ihrem

²⁰⁵ Vgl. Laufzeit 00:00:18-00:04:05.

²⁰⁶ Laufzeit 00:00:38.

²⁰⁷ Laufzeit 00:01:03.

²⁰⁸ Laufzeit 00:01:26.

Publikum Gelächter aus. In einer Nahaufnahme²⁰⁹ sehen wir Karla aus Untersicht über den Pult blicken: Die Einstellung ist so gestaltet, dass Karlas Mund gerade noch sichtbar ist, während sie die ersten Zeilen ihrer Rede spricht, dennoch ist klar, dass sie eindeutig zu klein für dieses Möbelstück ist. Währenddessen ist immer wieder Lachen im Publikum zu vernehmen – sie nimmt die Reaktionen charmant mit einem Lächeln auf und spielt den peinlichen Umstand geradezu mit. Ihr gelingt, dass das Publikum *mit* ihr lacht und nicht *über sie*. Mit einem breiten Grinsen sagt sie – nach vorne zu ihrem Publikum blickend – „Ach was!“²¹⁰ und stellt sich neben das Pult. Auch hier kommt ihr wieder ihre Eigenschaft, sich Situationen blitzschnell anzupassen, zugute.

Während sie weiterhin lächelt, streicht sie sich mit der linken Hand seitlich über den Kopf und die Schläfe. Dies bringt eine gewisse Schüchternheit zum Ausdruck. Vor ihrem Bauch faltet sie ihre Hände bzw. spielt so mit ihnen herum, dass weiterhin deutlich bleibt, dass ihr die Situation sichtlich unangenehm ist. Während ihrer Rede gibt es immer wieder Gelächter, was sie aber nicht zu stören scheint, im Gegenteil – zumindest der erste Teil ihrer Ansprache²¹¹ scheint durchaus mit einem Augenzwinkern zu verstehen zu sein - das verrät zumindest ihr verschmitzter Gesichtsausdruck.

Den zweiten Teil leitet sie mit einer großen Geste ein: Sie zeigt dem Publikum ihre beiden Handflächen und deutet mit einer „winkenden“ Bewegung an, dass sie um Ruhe bittet. Auch dies tut sie mit einem Lächeln im Gesicht und nicht mit strenger Miene – sie setzt auf ganzer Linie auf Charme und das Publikum bleibt ganz bei ihr. In einer Totalen²¹², in der sie mittig im Bild steht, erzählt sie von den Prinzipien, nach denen sie als junge Lehrer unterrichten sollten, während die Kamera von ihr wegfährt. Währenddessen hält sie ihre Hände gefaltet vor dem Bauch, etwa so, als wolle sie sich vor dem Publikum schützen. Zum Schluss der Ansprache hält sie die Hände hinter dem Rücken, bevor sie diese in einer weiteren, großen Geste von sich wegstreckt: „Der Pudding beweist sich beim Essen“, sagt der Dichter. Fangen wir an!“²¹³

²⁰⁹ Laufzeit 00:01:32.

²¹⁰ Laufzeit 00:01:44.

²¹¹ Sie bedankt sich etwa bei der Sekretärin der Universität, den Heizern und dem Koch der Kantine.

²¹² Laufzeit 00:02:31.

²¹³ Laufzeit 00:04:08.

In der Eröffnungsszene lernen wir Karla – rein auf körpersprachlicher Ebene – als schüchterne Person kennen. Nur zögerlich steht sie von ihrem Platz auf, um die Bühne zu betreten, und auch die Rede selbst hält sie so, dass nicht zu übersehen ist, dass die Situation ihr unangenehm ist. Bemerkenswerterweise steht dies im Gegensatz dazu, wie ihre KommilitonInnen sie wahrnehmen: Letztendlich ist sie diejenige aus dem gesamten Jahrgang, der zugetraut wird, diese Rede zu halten. Auch die Ansprache wirkt nicht nur überlegt und gut formuliert, sondern auch inhaltlich gereift und so, als hätte sie sich darüber zuvor Gedanken gemacht. Was ihre Persönlichkeit betrifft, macht Karla also einen souveräneren Eindruck, als ihre Körpersprache vermittelt.

Was die Bildsprache des Films im Allgemeinen angeht, sei an dieser Stelle angemerkt, dass sie sich durch ein relativ ausgewogenes Verhältnis von nahen, halbnahen und totalen Einstellungen auszeichnet – sie ist also nicht auffällig in dem Sinne, dass sie ein besonders enges oder distanziertes Verhältnis zu den Figuren im Allgemeinen und zur Protagonistin im Speziellen aufbaut. Kamerabewegung gibt es eher wenig, meist handelt es sich um Stativeinstellungen (keine Verwendung von Handkamera). Fahrten gibt es nur sehr vereinzelt, etwa wenn Karla, wie eben beschrieben, auf der großen Bühne der Universität gezeigt werden soll²¹⁴, oder wenn sie mit Kaspar die Straße entlanggeht²¹⁵, und die Kamera ihnen folgt. In Sachen Perspektive handelt es sich meist um Normalsicht. Die Untersicht auf das Rednerpult²¹⁶ stellt beispielsweise eine Ausnahme dar und verstärkt den komödiantischen Effekt, dass sie zu klein für das Pult ist. Bei *Karla* handelt es sich um einen Schwarzweißfilm, der im Format 35mm gedreht wurde und ein Seitenverhältnis von 2.35:1 (Scope) hat.²¹⁷

²¹⁴ Laufzeit 00:03:12.

²¹⁵ Laufzeit 00:56:04.

²¹⁶ Laufzeit 00:01:39.

²¹⁷ „Karla, Technical Specifications“, o.J.

http://www.imdb.com/title/tt0059349/technical?ref_=tt_dt_spec.

Letzter Zugriff: 22.4.2017.

5.2.2 Exkurs Kindchenschema

Karlas Gesicht weist Merkmale des so genannten Kindchenschemas auf, das der Biologe Klaus Richter wie folgt erläutert:

„Kleinkinder sind durch einen relativ kleinen Gesichtsschädel und einen relativ großen Hirnschädel ausgezeichnet. Neben den sonstigen, typisch kleinkindhaften Körpermerkmalen, wie z.B. relativ großem Kopf im Vergleich zum Rumpf, dickem Unterhautfettgewebe, sind diese Kopfproportionen die wesentliche Leitstruktur des Kindchenschemas.“²¹⁸

Darüber hinaus beschreibt er,

„[...] daß in vielen Modeerscheinungen bis in die Gegenwart hinein bei der weiblichen Haartracht immer wieder eine Betonung des Hinterkopfes – und damit eine relative Verkleinerung des Gesichtsschädels – entsprechend dem Kindchenschema angestrebt wurde.“²¹⁹

All diese Merkmale treffen auf Karla zu, die entsprechend dem Stil der 1960er geschminkt ist: Schwarzer Lidstrich, der die Augen größer und runder erscheinend lässt, und v.a. in der zweiten Hälfte des Films der toupierte Pferdeschwanz, der den Hinterkopf betont.

²¹⁸ Klaus Richter, *Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1999, S. 122.

²¹⁹ Ebd. S. 128.



Abbildung 1: Kindchenschema.²²⁰

Aus biologischer Perspektive hat das Kindchenschema den Sinn einer Auslösefunktion seitens der Erwachsenen: „Derartig proportionierte Köpfe werden als niedlich, anziehend, zu Zärtlichkeit und Zuwendung veranlassend beurteilt. Damit steht diese Auslösefunktion im Dienste der fürsorglichen Zuwendung zu den Nachkommen.“²²¹ Auf inszenatorischer Ebene trägt Karlas Aussehen jedenfalls dazu bei, dass sich die Protagonistin der Sympathie ihrer Mitmenschen sicher sein kann, und ihr ein gewisser Vertrauens- und Wohlwollensvorschuss zugestanden wird.

5.2.3 Mimik

Es gibt nur wenige Momente, in denen sie die Blicke ihrer Mitmenschen meidet, ein Beispiel hierfür ist die Situation direkt nach der Befragung der Klasse nach ihren Vorbildern.²²² Karla rechtfertigt das Verhalten der SchülerInnen vor Hirte und dem Journalisten Hartmann, während sie aus eigener Überzeugung zunächst die Anweisungen ihres Vorgesetzten nicht befolgen will. Ihr Blick, der den Boden sucht und den Hirtes meidet, verrät, dass sie innerlich in einem Konflikt steht: Ihrer persönlichen Meinung nach haben die SchülerInnen nicht falsch gehandelt, sie merkt aber auch, dass ihr eigenes Verhalten innerhalb der Hierarchie nicht angemessen ist und verhält sich deshalb auf körpersprachlicher Ebene Hirte gegenüber demütig, beinahe scheu und meidet die Konfrontation im Sinne von direktem Blickkontakt. Als sie

²²⁰ Laufzeit 01:39:36.

²²¹ Richter 1999 122.

²²² Vgl. Laufzeit 01:20:05-01:22:12.

letztendlich, wie von ihm gewünscht, die betreffenden SchülerInnen zu ihm ins Büro bestellt, blickt sie – als sie vor der Klasse steht und die Namen nennt – wieder hauptsächlich auf den Boden und verdeutlicht, dass sie sich persönlich von der Botschaft, die sie lediglich zu übermitteln hat, inhaltlich distanziert und sich so wieder auf die Seite der SchülerInnen und gegen Hirte stellt.

Die soziale Disziplin, sich selbst zurückzunehmen, bringt Karla als Figur also mit. Sie verhält sich stets – zumindest rein äußerlich – professionell und lässt sich Emotionen nur bei sehr genauem Hinsehen anmerken. Auf inszenatorischer Ebene bewirkt dies, dass man als ZuschauerIn nur bedingt Karlas Innenleben und ihre spezifischen Motivationen mitbekommt. Der große Plan, den sie verfolgt, wird allerdings sehr früh verbalisiert, und das Publikum ist über ihr generelles Streben informiert.

5.2.4 Kleidungsstil

Karla trägt die meiste Zeit „Businesskleidung“, wenn auch nicht in einem Managerstil, wie man es sich heute vorstellen würde: Sehr häufig Kostüm oder zumindest Versatzstücke daraus, wie einen knielangen Rock und dazu schlichte, einfarbige Blusen oder dünne Pullover. Die Filmhandlung findet hauptsächlich zu Beginn des neuen Schuljahres, also im September, und Ende des Schuljahres (die Abiturprüfungen stehen an), also im Mai bzw. Juni, statt, was die leichte Kleidung erklärt.²²³ Unterwegs trägt sie darüber häufig einen knielangen, dunklen Trenchcoat, der ihr eigentlich etwas zu groß ist. Auffällig ist, dass sich ihre Garderobe im Laufe des Films häufig wiederholt und man relativ bald das Repertoire ihres Kleiderschranks kennt. Nicht nur sagt dies etwas über Karlas Einstellung zu Kleidung aus – sie scheint darauf keinen großen Wert zu legen, sich dafür nicht sonderlich zu interessieren – sondern spiegelt das Konsumverhalten der DDR-BürgerInnen zu der Zeit realistisch wider.

Regisseur Herrmann Zschoche selbst äußert sich hierzu wie folgt:

²²³ Moritz Johanssen, „Schulferien DDR“, o.J.
<http://www.schulferien.org/ddr/>.
Letzter Zugriff: 5.2.2017.

„Eigentlich habe ich fast nur Gegenwartsfilme gemacht. Ich fand immer, dass die Gegenwartsfilme schwerer waren, was die Kostüme betraf. Wichtig war, dass es sozial stimmte. Dass die Figur nicht etwas anhatte, dass sie nicht hätte bezahlen können, es sei denn, sie hatte eine Westoma.“²²⁴

Tatsächlich scheint die Darstellung einer jungen Lehrerin auf dieser Ebene realistisch, dass sie bis dato während ihres Studiums kein nennenswertes Einkommen gehabt haben konnte und ihr deshalb nicht viel Geld für Garderobe zur Verfügung steht.

5.2.5 Exkurs Jeans

Was ihre Bekleidung betrifft, setzt Karla nicht auf Provokation, im Gegenteil, sie wirkt eher unauffällig bis angepasst – was interessanterweise konträr zu ihrem Verhalten steht, mit dem sie immer wieder versucht, die gegebenen Strukturen zu unterwandern. Erwähnt werden soll an dieser Stelle ein Vorwurf zu ihrer Kleidung, der ihr bei einem Ausflug von Kaspar gemacht wird:

„Jetzt weiß ich auch, was mich die ganze Zeit an dir stört. Dass du keinen Rock an hast, den du in der Gegend schwenken kannst. Zieh die Hosen bloß nicht noch in der Schule an. Deine Oberen denken sich sicher was dabei, nämlich dass sich die Schüler was dabei denken. Und das möchte doch bitte ein für allemal nicht sein. [...] Ich find ja Hosen auch erzlangweilig, weil man sich eben nichts dabei denken kann.“²²⁵

Bemerkenswert in diesem Kontext ist auch die spezielle Hose, die sie trägt: Es handelt sich um eine Jeans, in der DDR „Nietenhose“ genannt, die zur damaligen Zeit verboten war. Als Gründe für das Verbot des Films standen gewiss ganz andere Argumente im Zentrum, dennoch ist auch die Tatsache, dass Karla Jeans trägt, ein weiteres Indiz dafür, dass sie als Figur nicht der herrschenden Ideologie entsprach. Zwar wurden die entsprechenden Gesetze im Zuge des so genannten *Jeansprogramms* einige Jahre später gelockert, aber zur Zeit der Produktion des Films waren sie streng verboten.

²²⁴ Stella Donata Haag, „Die kostümierte Gegenwart. Zu Kleidern und Bildern in drei Filmen von Herrmann Zschoche“, *Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche*, Hg. Anna Luise Kiss, Berlin: CineGraph Babelsberg 2014, S. 41.

²²⁵ Laufzeit 00:56:52.

„Um sich das Wohlwollen der DDR-Jugend zu sichern, beschlossen Partei- und Staatsführung, dem starken Bedürfnis der DDR-Jugend nach modischer westlicher Kleidung nachzugeben. Deshalb verabschiedete die DDR-Regierung nach dem VIII. Parteitag (1971) ein Programm über den Import und die Eigenproduktion von Jeansmode. Damit wurde die zuvor vertretene Position der SED, die in Jeans den Inbegriff westlicher Dekadenz und antisozialistischer Haltung sah, vollständig aufgegeben.“²²⁶

Drehbuchautor Ulrich Plenzdorf selbst äußert sich in einem Interview als Jeansträger. Das der „ganze Osten voll von Sehnsucht“²²⁷ danach war, begründet er wie folgt:

„Es hatte natürlich mit Amerika zu tun insofern, als Amerika eben für viele ein Leitbild war, schon weil es eben nicht Russland war, und Russland war nicht so beliebt und hatte auch keine Jeans zu bieten. Eigentlich hatte es ja überhaupt nichts zu bieten. Die USA waren eben cool.“²²⁸

Auch hier erzählt der Film auf ideologischer Ebene mehr, als womöglich intendiert war: Die Junglehrerin Karla, eine Akademikerin und somit Stellvertreterin einer in der DDR unterrepräsentierten Klasse – dazu später mehr – trägt eine westliche Hose, die sich dort vorwiegend in der Funktion von Arbeitskleidung verbreitete und stellt somit den „Klassenfeind“ dar. Aus diesen verschiedenen Perspektiven betrachtet, vereint Karla mehrere Widersprüche, Ambivalenzen und Absurditäten des Systems auf einmal. Das Tragen von Jeans unterstreicht auf vestiärer Ebene ihren rebellischen Charakter. Dass dies zwar nur im privaten und nicht im schulischen Rahmen der Fall ist, tut der Wirkung beim Filmpublikum keinen Abbruch.

²²⁶ Birgit Wolf, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, Berlin (u.a.): Walter de Gruyter 2000, S. 107f. Laut Stella Donata Haag ist in einem Filmstill einer Szene, die letztendlich im Film nicht verwendet wurde, zu erkennen, dass sie sogar ein Modell der Marke Levi-Strauss trägt.

Vgl. Haag 2014 S. 42.

²²⁷ Bettina Ruczynski, „Meine erste Levi's 501“, *Das große DDR Mode Buch. Geschichten und Bilder aus dem Modealltag*, Hg. Thomas Kupfermann, Berlin: Eulenspiegel Verlag 2010, S. 74.

²²⁸ Ebd. S. 75.



Abbildung 2: Jeans.²²⁹

Generell ist Karlas Stil eher streng, kaum verspielt. Sie trägt wenig Schmuck, und dass sie bei einer Feier eine Brosche²³⁰ am Kleid hat, stellt eher die Ausnahme dar. Ihre Blusen und Pullover sind meist eher weit geschnitten und wirken daher etwas burschikos und nicht aufreizend oder anderweitig auffällig. Die Schnitte, wie etwa der des Trenchcoats, sind nicht immer ideal und mitunter sogar unvorteilhaft. Ihre Garderobe ist insgesamt gesehen sehr genügsam und unaufdringlich, was mit dem oben beschriebenen Punkt der kaum bis nicht vorhandenen finanziellen Mittel zusammenhängt. Auf dieser Ebene wird ihre soziale Lage charakterisiert: Hohes kulturelles Kapital im Sinne von Bildung, (noch) kaum ökonomisches Kapital. Was zwischen ihrer üblichen Garderobe auffällt, ist ein Pullover, den sie beim Ausflug mit Kaspar trägt: Dieser Grobstrickpullover wirkt betont gemütlich und strahlt Freizeit geradezu aus – ein Gegensatz zu ihrer Schulgarderobe. Die *Framings* der jeweiligen Situationen lassen sich also über das Kostümbild Karlas ablesen.

Ihre Frisur ändert sich nach etwa drei Viertel der Laufzeit des Films: Sie trägt die Haare länger und zu einem Pferdeschwanz gebunden und dazu eine Sehbrille mit dunkler Rahmung, die ihr Gesicht strenger als wirken lässt zuvor. Diesen neuen Look sehen wir zum ersten Mal an ihr nach einem Zeitsprung innerhalb der Handlung, als sie eine Ehrung für ihre besonderen Verdienste an der Schule erhält.²³¹ Das neue Aussehen gibt bereits einen Hinweis auf ihren geistigen Wandel: Sie wirkt langweiliger, biederer und

²²⁹ Laufzeit 00:44:32.

²³⁰ Laufzeit 00:20:57.

²³¹ Vgl. Laufzeit 01:23:16-01:25:23.

braver, und dies scheint insofern zu stimmen, als dass sie sich wohl in letzter Zeit *gefälliger* als zuvor verhalten hat.

Zu einer besseren Veranschaulichung von Karlas Mimik und vestiärem Auftreten soll die Szene der Preisverleihung²³² genauer analysiert werden: In einer Totalen²³³ sind die Hinterköpfe des Publikums sowie eine Bühne zu sehen, auf der sich ein längerer Tisch und ein Rednerpult befinden. Gefeiert werden „50 Jahre Theodor-Fontane-Oberschule“. Während wir in einem Gegenschnitt²³⁴ Karla in einer Nahaufnahme im Publikum sitzen sehen, hält Direktor Hirte eine Rede:

*„Und nun freue ich mich besonders, auch unsere Kollegin Blum auszeichnen zu können. Ich sehe keinen Grund hier zu verschweigen, dass ihr Start an unserer Schule nicht der glücklichste war. Er war gewissermaßen ein Fehlstart. Umso mehr Gewicht erhält dadurch ihre heutige Auszeichnung. [...] Es gelang ihr in immer zunehmendem Maße, sich dem festen Kollektiv unseres Kollegiums einzufügen, und es gelang ihr endlich auch, das richtige Verhältnis zu den Schülern zu finden. Sie führte in ihren Unterricht eine so feste Ordnung und Lerndisziplin ein, und sie verteilte ihren Stoff so gut, dass sie im Plan voraus ist, Zeit für Wiederholungen gewonnen hat und wir uns um das Abschneiden unserer Abiturienten in ihren Fächern nicht zu sorgen brauchen. Was soll ich noch viel sagen? Sie ist in Ordnung und sie bekommt ein Kuvert mit was drin.“*²³⁵

Zu Hirtes lobenden Worten sehen wir in einer Nahaufnahme²³⁶ Karlas Gesicht und darin ihre ausbleibende positive Reaktion: Deutlich sichtbar ist, wie ihre beiden Sitznachbarn stolz lächeln und sich für sie freuen, Karla selbst hingegen hat eine geradezu versteinerte Miene. Mit großen Augen starrt sie dem Redner beinahe apathisch entgegen. Man bekommt das Gefühl, dass sie ihr eigenes Verhalten der letzten Monate vor ihrem inneren Auge Revue passieren lässt und reflektiert, Hirtes Anerkennung aber nicht recht Glauben schenken mag und sich dabei selbst in Frage

²³² Vgl. Laufzeit 01:23:16-01:25:23.

²³³ Laufzeit 01:23:23.

²³⁴ Laufzeit 01:23:32.

²³⁵ Laufzeit 01:24:31.

²³⁶ Laufzeit 01:23:46.

stellt. Vor allem das Interesse der Menschen um sie herum lässt Karlas Teilnahmslosigkeit völlig deplatziert wirken. Die Tatsache, dass sie Hirte mit ihrem Blick nicht durchgehend ansieht, sondern teilweise auch nach unten bzw. „ins nichts“ schaut, unterstreicht diesen Eindruck.

Ihre Ungläubigkeit wird sich kurze Zeit später als berechtigt erweisen: In dem Moment, als sie dazu ansetzen will, etwas zu sagen, unterbricht Hirte sie mit den Worten: „Lass mal deine Dankrede. Wir wissen ja: Leicht war's nicht.“²³⁷ Sein Vertrauen ihr gegenüber ist also nicht so tiefgehend, wie es formal nach der Verleihung der Auszeichnung den Eindruck erweckt. Ein öffentliches Forum will er ihr trotz allem nicht geben. Das Verhältnis der beiden zueinander berücksichtigend, scheint ihre Reaktion gerechtfertigt, für die bei der Verleihung Anwesenden stellt ihr Mangel an Freude aber sicherlich eine Irritation dar. Trotz oder gerade wegen ihrer zurückhaltenden Reaktion wird Karla als Person charakterisiert, die sich nicht scheut, ihre Gefühle offen zu zeigen.

In Sachen Kleidung und Styling ist diese Szene die erste, in der wir sie mit ihrem neuen Look sehen: Ihre Haare sind merklich gewachsen, und sie trägt sie antoupiert zu einem tief sitzenden Pferdeschwanz gebunden. Dieser lässt sie deutlich biederer und spießiger als ihre vorherige Frisur wirken und erzählt auf gewisse Weise die Geschichte von Hirtens Ansprache weiter: In den letzten Monaten muss sich bei Karla tatsächlich etwas getan haben, schon äußerlich sehen wir ihr an, dass es einen Sinneswandel gegeben haben muss. Der schwarze Eyeliner lässt nach wie vor ihre Augen größer erscheinen, die toupierte Frisur tut ihr Übriges für den (Hinter-)Kopf, sie nähert sich also dem Kindchenschema immer mehr an. Ihr Mund ist nicht nennenswert geschminkt, wird also nicht betont und wirkt dadurch kleiner, als er mit kräftigem Lippenstift vermutlich würde. Inhaltlich kann dies so gedeutet werden, dass sie ihre Harmlosigkeit nach außen hin betont, um bei ihrem Gegenüber eine bestimmte Reaktion hervorzurufen – ob sich dies in ihrem Verhalten bestätigt, wird sich noch zeigen.

²³⁷ Laufzeit 01:25:19.



Abbildung 3: Neuer Look.²³⁸

Untypisch für sie – zumindest ihrer Kleidung im ersten Teil nach zu urteilen – trägt sie hier eine etwas verspieltere Bluse mit einem Bubikragen²³⁹ und Perlen als Knöpfen. Darüber trägt sie ein mäßig sitzendes Kostüm mit unkonventionell verlaufendem Revers, dessen oberer Teil breiter ist als der untere, dazu einen in etwa knielangen Rock. Der liebliche, beinahe anbiedernde Stil erstreckt sich von der Frisur auf das Kostüm und lässt sie äußerst harmlos und unauffällig wirken.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Karla in dieser Szene ein völlig neues Erscheinungsbild einleitet, das sich eindeutig von ihrem früheren, vergleichsweise unkonventionellen abhebt und ihren geistigen Wandel unterstreicht. Ihre Mimik verrät aber, dass anscheinend nicht alles so glatt gelaufen ist, wie es zunächst aussieht, und sie ein doppeltes Spiel zu spielen scheint.

²³⁸ Laufzeit 01:23:33.

²³⁹ Claudia Wisniewski, *Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode*, Stuttgart: Reclam 1996, S. 48.

5.3 Psychische Eigenschaften

5.3.1 Karlas Idealismus

Karlas Name leitet sich vom Mittelniederdeutschen *kerle* ab, was so viel heißt wie „freier Mann nicht ritterlichen Standes“²⁴⁰, als Bedeutung des weiblichen Namens gilt also „die Freie“. Für die Heldin dieser Geschichte handelt es sich auf verschiedenen Ebenen - und durchaus nicht ohne Ironie - um einen sprechenden Namen. Der wohl berühmteste Namensvetter im deutschen Sprachraum ist Karl der Große, der Frankenkönig im 8. bis 9. Jahrhundert, der u.a. dafür in die Geschichte einging, als erster westeuropäischer Herrscher seit der Antike wieder die Kaiserwürde erlangt zu haben. Darüber hinaus gelang es ihm in Kämpfen über drei Jahrzehnte, „die Grenzen des Frankenreichs so zu erweitern, dass es zum bedeutendsten Großreich des abendländischen Mittelalters wurde, aus dem später Deutschland, Frankreich und die italienischen und spanischen Teilreiche hervorgingen.“²⁴¹

Die Protagonistin trägt also einen geschichtsträchtigen Namen, der die Figur auf verschiedenen Ebenen kommentiert: Rein äußerlich ist er als Augenzwinkern zu verstehen, da Karlas eher kleine Körpergröße im Film immer wieder thematisiert wird²⁴². Auf der Ebene ihrer Persönlichkeit wird sie tatsächlich als ein starker Charakter mit großen Zielen etabliert.

Ihre markanteste Persönlichkeitseigenschaft ist wohl ihr Idealismus. Ihre hohen Ansprüche an sich und an ihre Mitmenschen bringen sie am Ende der Geschichte in Teufels Küche, und bis dahin lässt sie keine Gelegenheit aus, anderen mitzuteilen, was ihr im Leben wichtig ist, und wofür sie kämpft. In der Eröffnungsszene hält sie vor ihren StudienkollegInnen folgende Ansprache:

„Nun ja, das sind Worte. Wirklich danken können wir nur durch unsere Arbeit draußen in den Städten und Dörfern. Wir sollen weitergeben was wir gelernt

²⁴⁰ Duden, „Kerl, der“, 2017.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Kerl>.

Letzter Zugriff: 6.3.2017.

²⁴¹ Wolf-Eckhard Gudemann (Hg.), *Bertelsmann Lexikon Geschichte*, Gütersloh: Bertelsmann 1991, S. 415.

²⁴² Vgl. hierzu Kapitel 5.2.1.

haben, wir sollen Wissen vermitteln. Aber, wie unser Herr Professor schon sagt: Dieses Wissen erweitert sich auf allen Gebieten mit ungeheurer Schnelligkeit. Was heute ausreicht, ist morgen zu wenig. Deshalb müssen wir vor allem lehren, wie man lernt. Wir müssen das Weiterdenken lehren. Verzichten wir auf die Breite wo sie unerreichbar ist, gehen wir in die Tiefe oder in die Höhe. Lasst uns aber dabei nicht den Boden unter den Füßen verlieren. Vergessen wir nie, wofür wir lernen. Lasst uns all unsere Mühe, unsere Leidenschaft und unser ganzes bisschen Verstand darauf verwenden, dass das Leben leichter, anmutiger und fröhlicher wird. Sehen Sie, nun sind mir doch noch die großen Worte rausgerutscht. Sorgen wir dafür, dass es nicht dabei bleibt.“²⁴³

Karla wird so inszeniert, dass sich bald herauskristallisiert: Sie hat nicht nur hohe Ansprüche an sich und ihre StudienkollegInnen, sondern sehr wohl auch an ihre SchülerInnen, wie sich im Laufe des Films zeigen wird. In ihrem Glauben an die Fähigkeit des menschlichen Verstands ist sie insofern philanthropisch-optimistisch, als dass sie zwischen sich und den anderen keinen Unterschied macht, sondern jedem Menschen gleichermaßen die Gabe, vernünftig zu denken, zuspricht.

Der Duden definiert einen Idealisten als jemanden, der „selbstlos, dabei aber auch die Wirklichkeit teilweise außer Acht lassend, nach der Verwirklichung bestimmter Ideale strebt“²⁴⁴. Diese Beschreibung trifft ihren Charakter ziemlich genau insofern, als dass sie ignoriert, ob die äußeren Gegebenheiten mit dem übereinstimmen, was sie sich vom Leben wünscht. Es findet kein Abgleich mit der Realität statt. Eben dieser Widerspruch ist es, der immer wieder zu Reibungen und Konflikten führt. Karlas Idealismus ist als *character trait*²⁴⁵ bei ihr so dominant, dass er innerhalb des Films handlungstreibend wirkt.

Auf gewisse Weise ist Karla in ihrem Wollen egoistisch, da sie ihre eigenen Erwartungen über die ihrer Mitmenschen stellt, was auch mit den oben beschriebenen Theorien zur sozialen Rolle zusammenhängt. Sturheit ist in diesem Kontext ebenfalls

²⁴³ Laufzeit 00:03:59.

²⁴⁴ Duden, „Idealist, der“, 2017.

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Idealist>.

Letzter Zugriff: 5.3.2017.

²⁴⁵ Vgl. Robert McKee, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2001, S. 119f.

eine ihrer prägnanten Eigenschaften: Neben ihrer eigenen kann sie nur schwer eine fremde, davon abweichende Meinung ertragen, was vor allem Kaspar häufig zu spüren bekommt. In sich – zumindest inhaltlich – wiederholenden Diskussionen²⁴⁶ wirft sie ihm immer wieder vor, seine Karriere aus Resignation beendet zu haben, und kann und will seine Motivationen, so zu handeln wie er es getan hat, nicht nachvollziehen.

Generell wird Karla als energische und temperamentvolle Figur gezeichnet, die sich nur ungern etwas sagen lässt, und vollkommen ihr eigener Herr ist. Eine solche Figur ist vor allem im Kontext der DDR, einem Staat, in dessen Programm das Kollektiv hochgehalten und das Individuum klein gemacht wurde, bemerkenswert.

Karlas religiöse Einstellung bzw. ob oder welches Bekenntnis sie hat, wird im Laufe des Films nicht thematisiert. Da ihre Argumente aber in keinsten Weise religiös geprägt, sondern im Gegenteil betont rational-bedacht wirken, wird implizit nahegelegt, sie sei nicht gläubig. Dies wiederum war das angestrebte Leitbild der DDR, aus der die Kirche nach und nach verdrängt werden sollte.²⁴⁷

5.3.2 Exkurs Aufklärung

Karla hat einen starken Glauben an Werte wie Wahrheit, Ehrlichkeit und Integrität. Was sie ihren SchülerInnen vermitteln möchte, ist ganz im Sinne der Aufklärung, worauf hier kurz ausführlicher eingegangen werden soll. Der philosophisch-historische Begriff der Aufklärung bezeichnet zunächst ein Programm, wobei der Mensch „sich mittels des richtigen Gebrauchs des Vernunftvermögens selbst befreien und intellektuell, besonders aber moralisch vervollkommen“²⁴⁸ soll. Als Voraussetzung hierfür können die allgemeine Menschenvernunft als Naturanlage und die Gewährung von Grundfreiheiten (v.a. Denk- und Redefreiheit) betrachtet werden. Es wird für die Selbstbestimmung, das Selbstdenken und die Mündigkeit des Individuums eingetreten. Die wohl bekannteste Definition des Begriffs stammt von Immanuel Kant und lautet „der Ausgang des

²⁴⁶ Vgl. beispielweise Laufzeit 00:42:08-00:46:51.

²⁴⁷ Vgl. Konrad Adenauer Stiftung, „DDR – Mythos und Wirklichkeit. Religion und Kirche“, 2017. <http://www.kas.de/wf/de/71.6602/>.
Letzter Zugriff: 11.3.2017.

²⁴⁸ Oliver R. Scholz, „Aufklärung“, *Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe*, Hg. Stefan Jordan, Christian Nimtz, Stuttgart: Reclam 2011, S. 42.

Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“²⁴⁹. „Zu den Aufgaben von Lehrern gehört es, Hindernisse, die dem Selbstdenken entgegenstehen, aus dem Weg zu räumen [...]“²⁵⁰ hält Oliver R. Scholz darüber hinaus fest. Eine Aussage, der Karla wohl zustimmen würde.

Sowohl Karlas Haltung als auch ihr tatsächliches Handeln stehen ganz im Sinne dieser Bewegung. Dementsprechend ist sie überzeugt von der Handlungsmacht und der Entscheidungskompetenz des Einzelnen. Eben weil die dafür nötigen Grundfreiheiten (die den weiter oben angesprochenen äußeren Gegebenheiten entsprechen) nicht gewährleistet sind, hadert sie aber mit den vorhandenen Strukturen und Hierarchien sowie mit den Obrigkeiten. Sie selbst will sich nicht ein- bzw. unterordnen und vertritt die Meinung, dass jedes Individuum souverän sein sollte. Generell glaubt sie daran, dass Veränderung und Fortschritt möglich sind, in ihrer Ansprache gleich zu Beginn des Films drückt sie ihre Hoffnung auf ein „leichteres, anmutigeres und fröhlicheres Leben“²⁵¹ aus. Die gegebenen Strukturen zu verändern, gehört zu ihren Wünschen und Motivationen und prägen das zentrale Leitbild, das sie in ihrem Wirken antreibt.

5.3.3 Kontaktverhalten

In ihrem Kontaktverhalten begegnet Karla ihrem Umfeld äußerst offen: Die erste Nacht in dem neuen Ort verbringt sie in einer fremden Wohnung, noch dazu in der eines Mannes – was sie dann wiederum auch nicht diskret behandelt, sondern ganz unverblümt der Oberstudienrätin erzählt und sogleich eine Rüge dafür erhält.²⁵² Von einer strikten Grenze zwischen Privat- und Berufsleben hält sie nichts, dies beweist auch ihre erste Begegnung mit ihrer zukünftigen Schulklasse: In einem Tanzlokal²⁵³ trifft sie zufällig einige ihrer neuen SchülerInnen, von denen sie zunächst für eine potentielle Klassenkameradin gehalten wird, was sie auch nicht gleich korrigiert, sondern erst einmal mitspielt und ihnen so ungewöhnlich nahe kommt.

²⁴⁹ Ebd. S. 43.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Laufzeit 00:03:55.

²⁵² Vgl. Laufzeit 00:16:37-00:20:03.

²⁵³ Vgl. Laufzeit 00:20:04-00:26:44.

5.3.4 Exkurs Filmmusik

Musik wird in diesem Film verhältnismäßig sparsam eingesetzt, non-diegetische Filmmusik gibt es nur in sieben Szenen (den Vorspann ohne Handlung nicht mitgerechnet). Das *Karla*-Thema des Filmkomponisten Karl-Ernst Sasse - hauptsächlich am Klavier eingespielt - wird beispielsweise verwendet, wenn Karla mit Kaspar morgens im Bett liegt, und sie ihm erzählt, dass sie aufgeregt wegen des Unterrichtes an der neuen Schule sei.²⁵⁴ Hierdurch wird eine positive, aufgeschlossene Stimmung vermittelt – ebenso in der Schlusszene wenn die beiden im Zug wieder vereint sind²⁵⁵. Die Grundstimmung ist zwar aufgrund der Tatsache, dass sie die Stadt verlassen muss, eher traurig, gemeinsam können sie aber trotzdem einer neuen Zukunft entgegenblicken. Dieses Thema kommt in einer abgewandelten, melancholisch klingenden Variation zum Einsatz, als Karla entgegen ihrer Überzeugung die SchülerInnen nach dem Vorfall mit der Umfrage zu ihren Vorbildern zum Direktor einrufen soll²⁵⁶. Dass hier eine Art Glückswechsel stattfindet, lässt sich über die Ernsthaftigkeit und Tristesse der Musik erahnen.

Auffällig ist die im Vergleich hohe Dichte an diegetischer Musik. In fünf Szenen gibt es Musik, die aus der Handlung selbst motiviert ist, häufig sogar von den Figuren selbst gemacht wird. Als sich Karla beispielsweise weigert, Kaspars Fischsuppe aus geklauten Seeschlangen zu essen, stimmt er auf die Schnelle „Das Lied von der Suppenkarla“ auf einem Banjo an, um sie zum Essen zu motivieren.²⁵⁷ Die beiden werden auch später bei einem ausgelassenen Spaziergang ein Volkslied singen, wodurch ihre Harmonie als Paar betont wird: Sie singt, er pfeift die passende Melodie dazu. Die Tatsache, dass er später auch noch singt und dabei den Text variiert, bringt ein verspieltes Element in ihr Miteinander und trägt zum Erzählen ihrer Beziehung zueinander bei.

Diegetische Musik gibt es außerdem in zwei Szenen im Kontext mit ihren SchülerInnen. Während Karlas erster Unterrichtsstunde²⁵⁸ macht die Klasse aus Aufmüpfigkeit Lärm und stimmt geschlossen im Chor einen Gassenhauer an: „Frieda/ Wo kommste her/ Wo

²⁵⁴ Vgl. Laufzeit 00:28:36-00:29:08.

²⁵⁵ Vgl. Laufzeit 02:05:46-02:07:18.

²⁵⁶ Vgl. Laufzeit 01:22:13-01:23:15.

²⁵⁷ Vgl. Laufzeit 00:12:48-00:16:36.

²⁵⁸ Vgl. Laufzeit 00:29:09-00:36:22.

gehste hin/ Wann kommste wieder...“²⁵⁹ Die Melodie in Kombination mit dem Text wirkt so einfach, dass es die Art von Musik sein könnte, die sie als Kinder etwa auf Schullandheimen bei Wanderungen singen sollten.

Jugendmusik im eigentlichen Sinne wird auf der Party²⁶⁰ in Schimmelpfennigs Wohnung gehört, zu der Karla durch Zufall stößt. Sie hören eine anscheinend sehr angesagte Tanzmusik, zu der ausgelassen getanzt wird, und die junge Generation sich auch bewusst von den Eltern abheben möchte. Karlas offener Charakter kommt hier einmal mehr zum Vorschein, als sie sich erstaunlich schnell an die neue Musik anpasst und mittanzt.

5.3.5 Big Five

In der Persönlichkeitspsychologie stellen die *Big Five* ein zentrales Modell dar, um Menschen innerhalb von fünf Skalen einzuordnen: Offenheit für Erfahrungen, Gewissenhaftigkeit, Extraversion²⁶¹, Verträglichkeit und Neurotizismus. Nach diesen soll auch Karla untersucht werden.

Mit dem Fünf-Faktoren-Modell sollen die Hauptdimensionen der menschlichen Persönlichkeit beschrieben werden. Inzwischen hat es sich auch auf einer alltagspsychologischen Ebene etabliert, um Menschen mit möglichst wenig einzelnen Eigenschaften möglichst präzise zu charakterisieren.²⁶² Um ein besseres Verständnis für die fiktive Figur der Karla zu bekommen und ihr Handeln und die daraus resultierenden Konflikte besser nachvollziehbar zu machen, scheint es daher sinnvoll, es auf sie anzuwenden.

Der Punkt der *Offenheit* für Erfahrungen wurde oben bereits kurz beschrieben und kann deutlich mit „stark ausgeprägt“ bewertet werden: Zwar ist Karla eine Figur, die klar ihre Ziele verfolgt und niemand, der ziellos in den Tag hineinlebt, trotzdem gibt es immer wieder Situationen, in denen sie spontan ihren Impulsen folgt. Gleich zu Beginn

²⁵⁹ Laufzeit 00:32:18.

²⁶⁰ Vgl. Laufzeit 01:45:05-01:49:08.

²⁶¹ Intro- vs. extrovertiert.

²⁶² Vgl. Jens B. Asendorpf, *Psychologie der Persönlichkeit*, 3. Auflage, Berlin (u.a.): Springer 2004, S. 146f.

verbringt sie die erste Nacht²⁶³ in der fremden Stadt bei Kaspar, den sie vorher noch nie getroffen hat. Ebenso kann die Fahrt mit Schimmelpfennig zum Strand²⁶⁴ als äußerst spontan betrachtet werden, und auch in verschiedenen Situationen im Unterricht lässt sie sich auf neue Gegebenheiten ein. Beispielsweise bitten sie die SchülerInnen, Fontane gleich zu Beginn des neuen Schuljahres im Unterricht zu besprechen. Sie entscheidet sich recht schnell, entgegen des vorgesehenen Lehrplanes, dieser Bitte nachzukommen.²⁶⁵ Eben jene Spontaneität und Offenheit ist es, die sie für ihren Vorgesetzten mitunter auch so unberechenbar macht.

In der Kategorie *Gewissenhaftigkeit* wird Karla als eher ausgeprägt dargestellt: Zwar lässt sie sich, wie vorher beschrieben, auf neue Situationen ein und passt dann ggf. auch den Lehrplan den tagesaktuellen Bedürfnissen ihrer SchülerInnen an, sie macht das aber aus Überzeugung und ist wiederum darauf dann gut vorbereitet. Von Nachlässigkeit kann hier keine Rede sein, auch wenn Hirte das sicher anders sieht, und es dementsprechend später zum Konflikt kommt.

In puncto *Extraversion* wirkt Karla sehr stark ausgeprägt: Es gibt kaum eine Szene, in der sie wirklich für sich allein ist, sie ist immer von mindestens einer anderen Person umgeben, mit der sie auch stets den Dialog oder die Konfrontation sucht. Alleinsein und Ruhe scheinen ihr nicht zu fehlen, sie wird als sehr gesellige Figur gezeichnet.

Was *Verträglichkeit* angeht, ist Karlas Charakter eher schwach ausgeprägt. Zwar will sie im Grunde ihres Herzens Freiheit und Unabhängigkeit für jeden - auf dem Weg dorthin scheut sie sich aber nicht davor, ihre Mitmenschen vor den Kopf zu stoßen. Verständnis ist keine ihrer Stärken. Wie oben bereits angedeutet, zeichnet sie sich eher durch Sturheit aus und. Vor allem in der Beziehung zu Kaspar geht es um ein permanentes Kräfteressen, wer am Ende Recht behalten soll. Karla wird als Figur gezeichnet, die sich ständig in Konflikt mit ihrem Umfeld befindet.

Neurotizismus ist bei der Figur der Karla nur schwach ausgeprägt. Zwar hat auch sie schwache Momente, etwa in der Situation des pädagogischen Rates, als darüber

²⁶³ Vgl. Laufzeit 00:10:43-00:12:47.

²⁶⁴ Vgl. Laufzeit 01:50:37-01:51:50.

²⁶⁵ Vgl. Laufzeit 00:29:09-00:36:22.

entschieden wird, wie es mit ihr weitergehen solle. Sie scheint aber über eine erstaunlich hohe Resilienz zu verfügen, die sich wohl aus ihrem starken Glauben an ihre Ideale speist, und welche ihr die Kraft gibt, wie ein Stehaufmännchen immer wieder weiterzumachen und nicht aufzugeben. Zustände der Angst und der Unsicherheit gibt es bei ihr nur selten und in sehr abgeschwächter Form, man sieht sie meist frohen Mutes ihren Aufgaben entgentreten.

5.4 Soziale Eigenschaften

5.4.1 Soziale Gruppen

Die Position einer Person im gesellschaftlichen Gefüge ergibt sich vor allem aus den Beziehungen zu anderen und der Zugehörigkeit zur jeweiligen sozialen Gruppe. An zentralen, sozialen Großgruppen erfahren wir als ZuschauerInnen, dass Karla den Folgenden zugehörig ist: Frau, hellhäutig, junge Erwachsene (zwischen 20 und 30 Jahren alt), Lehrerin und gebürtig in der DDR. An Kleingruppen gehört sie zu jenen, die zur Lehrerschaft der Theodor-Fontane-Schule zählen, Bewohnerin der nicht näher benannten Stadt im Allgemeinen bzw. des Mietshauses im Speziellen und im engsten Sinn die Partnerin von Kaspar. Ihre Beziehungen im professionellen Kontext sind formell koordinierte Gruppen, ihre Liebesbeziehung zu Kaspar gilt als informell.

Innerhalb der Gruppen ist ihre jeweilige Rolle selbstverständlich noch ausdifferenzierter, etwa ist sie als Lehrerin der Schule ihrem Direktor hierarchisch untergeordnet, ebenso der Studienrätin, die im Laufe des Films immer wieder von Bedeutung ist. Den anderen LehrerInnen des Kollegiums hingegen begegnet sie innerhalb der Hierarchie auf Augenhöhe.

Insgesamt erfahren wir Karla als sozial stark eingebettetes Individuum, das wir im Kontext verschiedener Bezugsgruppen erleben. Einige werden ausführlicher erzählt und dargestellt – beispielsweise das Verhältnis zu ihrem Vorgesetzten Hirte – andere wiederum höchstens angeschnitten, etwa Karlas Position innerhalb des Lehrerkollegiums.

Wie bereits erwähnt, ist sie nicht gebürtig aus der Stadt in der sie jetzt arbeitet, sondern ist erst vor kurzem für die freie Stelle hingezogen. Als „Zugezogene“ nimmt sie in der Kleinstadt auf gewisse Weise eine Sonderstellung ein. Die LehrerInnen und SchülerInnen kennen sie noch nicht und viel wichtiger: Sie kennt die Menschen und die vorhandenen sozialen Gewebe und Gepflogenheiten nicht, sie kommt als Neuling hinzu und muss sich erst einmal orientieren und sich selbst positionieren. Sich zu etablieren ist das, womit sie den gesamten Film über beschäftigt ist, und woran sie letztlich auch scheitert, eben weil sie nicht bereit ist, sich unterzuordnen und den ihr zugewiesenen Platz anzunehmen.

5.4.2 Exkurs Bildungswesen DDR

Die Tatsache, dass sie studiert hat und nun den Beruf der Lehrerin ausübt, ist etwas Besonderes, da in der DDR das Privileg eines universitären Studiums nur wenigen Auserwählten vorbehalten war. Nur ein verhältnismäßig kleiner Teil der SchülerInnen, in etwa 10%, erreichte den Hochschulabschluss.²⁶⁶ Diese Zahl ist zu sehen im Kontext von verschiedenen Restriktionen von Seiten des Staates.

Grundsätzlich gab es das staatliche Programm, die DDR als „Arbeiterstaat“ zu wahren, gleichzeitig wurden Jugendliche aus einem SED-treuen Elternhaus bei der Vergabe von Studienplätzen bevorzugt, Christen beispielsweise benachteiligt.²⁶⁷

Zum Bildungssystem der DDR im Allgemeinen: Nach dem Nationalsozialismus sollte es einen radikalen Schnitt zwecks der Erziehung zur „sozialistischen Persönlichkeit“ geben, weshalb ein Großteil der Lehrer entlassen, und auch der Gebrauch von bisherigen Lehrmitteln verboten wurde. Es gab zwei grundlegende Reformen des Bildungssystems: Eine Mitte der 1950er Jahre und eine 1965 durch das „Gesetz über das einheitliche sozialistische Bildungssystem“²⁶⁸. Zu jener Zeit (genauer: 1963-1989) war Margot Honecker, die Ehefrau des Partei- und Staatschefs Erich Honecker,

²⁶⁶ Vgl. Statistisches Amt der DDR (Hg.), *Statistisches Jahrbuch. 35. Jahrgang*, Berlin: Rudolf Haufe Verlag 1990, S. 63 bzw. 342.

²⁶⁷ Vgl. Konrad Adenauer Stiftung, „Religion und Kirche“.

²⁶⁸ Konrad Adenauer Stiftung, „DDR – Mythos und Wirklichkeit. Bildung und Erziehung“, 2017.

<http://www.kas.de/wf/de/71.6618/>.

Letzter Zugriff: 11.3.2017.

„Minister (sic) für Volksbildung“. Zentrale Positionen der Bildungspolitik waren Staatlichkeit bzw. Weltlichkeit und Parteilichkeit – Inhalte, die noch von Bedeutung sein werden, wenn es um Karlas Konflikte in ihrem Lehrberuf geht.

„Der Unterricht erfolgte von der ersten bis zur zehnten Klasse gemeinsam in einer ‚Polytechnischen Oberschule‘, Schüler mit überdurchschnittlichen Leistungen besuchten in der elften und zwölften Klasse die ‚Erweiterte Oberschule‘ und legten dort das Abitur ab. [...] Allerdings war der Zugang zum Abitur durch politische Bedingungen reglementiert: Kindern aus oppositionellen bzw. christlichen Elternhäusern war der Zugang zum Abitur und somit zur Hochschule meist verwehrt.“²⁶⁹

Eben jener Gesichtspunkt soll nicht aus den Augen verloren werden, wenn die Figur der Karla analysiert wird – auch sie hat ein Elternhaus (auch wenn wir von diesem explizit nichts mitbekommen), und dieses scheint dem Staat sehr angepasst zu sein, wenn sie eine solche Bildungskarriere hingelegt hat. Was ihre *backstory* angeht kann man davon ausgehen, dass sie in Bezug auf die von ihr vertretenen Werte einen anderen Weg einschlägt als jenen, den ihre Eltern vor ihr gegangen sind.

Generell sollten die SchülerInnen „im Sinne der Idee des Sozialismus und zur Affirmation der DDR erzogen werden“²⁷⁰ – ein weiterer nicht unbedeutender Punkt, wenn es darum geht zu verstehen, warum Karla immer wieder in Konflikt mit den Strukturen der Schule gerät: Es gab einen relativ klar definierten Wertekatalog, der mit dem der fiktiven Figur Karla schlicht und ergreifend kollidiert.

5.4.3 Raumdramaturgie

Die Handlung gliedert sich in zwei mehr oder weniger parallel laufende Erzählstränge, einerseits in *Schule*, andererseits in *Zuhause*. In meinem Szenenprotokoll habe ich insgesamt 53 Szenen ausmachen können, wovon 22 im schulischen Kontext und zwölf

²⁶⁹ Ebd.

²⁷⁰ Ebd.

im privaten Rahmen spielen.²⁷¹ Der Film ist so strukturiert, dass auf Szenen, die im Klassenzimmer stattfinden, immer wieder Gespräche mit Hirte (schulisch) oder mit Kaspar (privat) folgen und quasi als Nachbesprechungen bzw. Reflexionen der vorhergehenden Unterrichtsstunde fungieren.

So wird deutlich, dass Karla sowohl im professionellen als auch im privaten Kontext charakterisiert wird, also die Bereiche von Vorder- und Hinterbühne im Goffmanschen Sinn²⁷² gezeigt werden. Der private Raum dient hier tatsächlich überwiegend als Rückzugsort und Refugium, wo sie sich häufig mit Kaspar über Probleme in der Schule unterhält, und sie sich beratschlägt, wie sie am besten fortfahren sollte.

Auffällig – und gewissermaßen bezeichnend für die DDR – ist, dass Karla kaum an Orten des Konsums bzw. des Zeitvertreivs zu sehen ist. Zwar gibt es einzelne Szenen in einem Biergarten, einer Apotheke, im Tanzlokal, in der Schulkantine oder am Strand,²⁷³ jedoch ist hier immer eine gewisse *Fremdmotivation* festzustellen: Im Biergarten und in der Kantine ist sie, um sich mit Hirte zu treffen, in der Apotheke holt sie ein Medikament für ihre Vermieterin und nicht für sich, am Strand ist sie wegen eines spontanen Einfalls Schimmelpfennigs, und im Tanzlokal wird suggeriert, sie sei vor allem da, um Kaspar „nachzuspionieren“. Zwar geht sie in einer Szene mit Kaspar am Steg schwimmen, dies ist allerdings die Wasserstelle, die zur Fischerhütte gehört, und kein öffentlicher Badestrand oder ähnliches. Generell ist sie hauptsächlich in geschlossenen Räumen zu sehen, meistens an ihrem Arbeitsplatz. Karlas Darstellung ist also sehr konzentriert auf sie in ihrem Beruf und in ihrer Beziehung, es gibt keine „Ausreißerszenen“, die sie alleine oder kontemplativ zeigen.

Generell sind viele Zweierszenen – also vor allem die mit Kaspar und Hirte – inhaltlich stark bezogen auf Karlas Beruf im Allgemeinen und ihren Unterricht im Speziellen. Diese dienen als Nachbesprechung der vorherigen Unterrichtsstunde, als Vorbereitung auf ihre nächste *performance*, als Hinterbühnengespräche und Rücksprache mit dem *Regisseur* (= Schuldirektor).

²⁷¹ Unter „privatem Rahmen“ verstehe ich hier Szenen, die tatsächlich in ihrer bzw. in Kaspars Wohnung spielen. Ausflüge, ihren Weg zur Schule etc. zähle ich hierzu nicht.

²⁷² Vgl. Goffman 2010 S. 99 bzw. S. 104.

²⁷³ Vgl. die Laufzeiten 00:36:23-00:37:14; 00:58:34-01:01:01; 01:25:24-01:28:23 und 01:50:37-01:51:50.

5.4.4 Politische und soziale Haltung

Karla äußert sich wenig in einem parteipolitischen Sinne, obwohl man sie zweifelsohne als hochpolitische Figur einschätzen würde. Aussagen, die explizit gegen die Regierung und herrschende Gesetze gerichtet sind, sind zwar häufig in ihrem Sinne, kommen aber meistens nicht aus ihrem Mund, sondern etwa von Kaspar oder Schimmelpfennig. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Szene, in der Karla die Deutschaußsätze verteilt²⁷⁴, sich ihr „politischer Kurs“ einmal mehr geändert hat, und sie darüber mit Rudi Schimmelpfennig in Konflikt gerät. Hirte, die Studienrätin Janson und weitere Mitglieder einer Delegation der Jugendkommission sitzen in der Unterrichtsstunde dabei, als Schimmelpfennig folgende Rede schwingt:

*„Ich nehme an, unseren Gästen wird eine Lücke in den Ausführungen von Fräulein Blum nicht entgangen sein. Sie hat gesagt, zuerst sei sie darauf aus gewesen, uns zu einer eigenen Meinung zu verleiten. Und dann sei sie wieder davon abgekommen. Von allein? So mir nichts, dir nichts? Wer hat sie davon abgebracht? Wer hat sie bestärkt, ihren Kurs zu ändern? Von wem ist eine Lehrerin abhängig? Mehr sag ich nicht.“*²⁷⁵ [...]

Mitglied der Delegation: *„Wenn Sie den Direktor meinen, sagen Sie's ruhig.“*

Schimmelpfennig: *„Ich würde durchaus noch etwas weiter gehen. Zumindest bis zum zuständigen Schulrat.“*²⁷⁶

Karla wiegelt daraufhin ab und meint, man solle bei sich selber anfangen, und man könne die Verantwortung nicht auf andere abschieben. Sie übernimmt die Funktion des *Triggers*, der die Diskussionen anstößt, das System direkt anzuschwärzen überlässt sie aber anderen. Engagement findet Karlas Haltung zu Folge auf ideeller Ebene statt und in Form der Werte, die sie ihren SchülerInnen vermitteln will, und weniger in Form einer konkreten Beteiligung am politischen Geschehen. Sie steht für ihre Vorstellungen vom richtigen Leben ein – in letzter Konsequenz auch damit, dass sie ihr Recht, ihren Beruf auszuüben, aufs Spiel setzt.

²⁷⁴ Vgl. Laufzeit 01:33:58-01:42:19.

²⁷⁵ Hierzu sei angemerkt: Seine Ansprache mit dem Satz „Mehr sag ich nicht.“ zu beenden ist eine direkte Referenz auf seinen Direktor, der regelmäßig seine Repliken so abschließt.

²⁷⁶ Laufzeit 01:40:46.

An ihre Freizeit stellt Karla relativ geringe Ansprüche: Von beispielsweise kulturellen Angeboten in der Stadt nimmt sie nichts wahr, eher verbringt sie ihre Freizeit im Sommer in der Natur, sicher auch bedingt durch ihre Bekanntschaft mit Kaspar, der auf seinem kleinen Boot²⁷⁷ regelmäßig segeln geht. Zu Beginn des Films besucht Karla einmal ein Tanzlokal²⁷⁸, aber auch das stellt nicht die Regel dar, geht sie doch nur hin, um Kaspar hinterher zu spionieren.



Abbildung 4: Segelboot.²⁷⁹

Teil der politischen Haltung einer Persönlichkeit ist auch die ausgelebte Sexualität. Karla wird diesbezüglich ambivalent inszeniert: Man erlebt sie implizit als ungehemmt, da sie bei Kaspar als völlig Fremdem gleich ihre erste Nacht in der neuen Stadt verbringt.²⁸⁰ Inwieweit dies schon tatsächlich als sexueller Kontakt zu werten ist, ist fraglich, man sieht die beiden aber relativ bald gemeinsam morgens im Bett liegen²⁸¹ und spätestens da wird klar, dass zwischen den beiden mehr als nur Freundschaft ist. Ein etwas abfälliger Kommentar²⁸² von Schulrätin Janson verstärkt diesen Eindruck. Von Kaspar abgesehen gibt es während der Filmhandlung aber keine weiteren Intimitäten, sieht man von dem Kuss mit Schimmelpfennig am Strand ab.²⁸³ Bemerkenswerterweise findet der erste richtige Kuss zwischen Karla und Kaspar erst in

²⁷⁷ Vgl. beispielsweise Laufzeit 00:37:15-00:38:43.

²⁷⁸ Vgl. Laufzeit 00:20:04-00:26:44.

²⁷⁹ Laufzeit 00:43:54.

²⁸⁰ Vgl. Laufzeit 00:10:43-00:12:47.

²⁸¹ Vgl. Laufzeit 00:28:36-00:29:08.

²⁸² Vgl. Laufzeit 00:16:37-00:20:03.

²⁸³ Vgl. Laufzeit 01:50:37-01:51:50.

der Schlusszene im Zug²⁸⁴ statt, bis dahin wird ihre Beziehung lediglich über Berührungen und über die Tatsache, dass sie mehr oder weniger zusammen wohnen, erzählt. Im Endeffekt bekommen wir explizit von Karlas Sexualität aber so wenig mit, dass man sie als Figur auch als zurückhaltend deuten könnte.

5.4.5 Interaktionsformen

Generell lässt sich festhalten, dass die wohl häufigste Kommunikationsart rund um Karla in verschiedenen Formen der Streit, die Diskussion, der Konflikt ist. Zunächst natürlich mit ihrem Partner Kaspar, allerdings nicht über, wie man vermuten würde, alltägliche Reibereien des Zusammenlebens, sondern über ethisch-politische Fragen darüber, wie man leben solle, welche Verantwortung man als Individuum habe u.a. Die beiden erlebt man häufiger im Zwist miteinander als in Harmonie.

Karlas Art, ihre Mitmenschen zu konfrontieren, zieht sich aber nicht nur durch ihr Privat-, sondern auch durch ihr Berufsleben. Mit Direktor Hirte gerät sie in einem fort aneinander, nachdem sie sich weigert, seine Anweisungen zu befolgen. Ihre Äußerungen und ihr Verhalten den SchülerInnen gegenüber entspricht oft nicht nur nicht den Linien der Schule, sie geht sogar noch weiter und richtet sich mitunter direkt gegen Hirte. Gleich in ihrer ersten Unterrichtsstunde²⁸⁵ kommt es zu einem Disput über Theodor Fontane, den Namenspatron der Schule:

Karla: „*Kennt ihr Fontane?*“

Schülerin: „*Fontane stand in der Front der kritischen Realisten als linker Flügelmann. Er hat die Kraft der Arbeiterklasse voll erkannt, wenn auch noch nicht gültig gestaltet...*“

Karla: „*Wer hat euch denn diesen Unsinn erzählt?*“

Schimmelpfennig: „*Diese Unsinn hat uns der Herr Direktor erzählt.*“²⁸⁶

Zwar ist an ihrem Gesichtsausdruck²⁸⁷ im ersten Moment zu erkennen, dass es sich um einen peinlichen Moment handelt, dennoch bleibt sie bei ihrer Meinung und bestärkt

²⁸⁴ Vgl. Laufzeit 02:05:46-02:07:18.

²⁸⁵ Vgl. Laufzeit 00:29:09-00:36:22.

²⁸⁶ Laufzeit 00:34:33.

sich selbst und die SchülerInnen darin, dass es stets darum gehen muss, bei den Fakten zu bleiben und eine Biografie wie jene Fontanes nicht zu beschönigen.

Dass Karla eine konfliktträchtige Persönlichkeit ist, spielt sich aber nicht nur im Kontakt zu ihren Mitmenschen ab, sondern auch in ihr selbst. Nach zahlreichen ausgetragenen Streitigkeiten mit ihrem Vorgesetzten und entsprechend vielen geernteten Rügen - zuletzt im Zuge des pädagogischen Rates - erkennt sie schließlich, dass sie in Zukunft ihr Verhalten ändern muss, wenn sie nicht mit schlimmeren Konsequenzen leben will. Ihre aktuellen Erlebnisse bespricht sie mit Kaspar nach und sagt in einem Monolog, der klingt wie ihre innersten Überlegungen über sich selbst: „Ich glaub es gibt nur eins, Großer. Ich muss solche Fehler vermeiden. Ich muss genauer hinsehen, wenn ich was anfasse. Ich muss vorsichtig sein. Mit dem Kopf kann man nicht durch die Wand.“²⁸⁷ Die vielen offen ausgetragenen Konflikte gehen nicht spurlos an ihr vorbei. Karla wird als Figur gezeichnet, die insofern einen lernfähigen Charakter hat, als dass nach dem Prinzip „steter Tropfen höhlt den Stein“ schließlich ein innerer Konflikt daraus wird.

5.5 Soziale Rolle nach Erving Goffman

5.5.1 Rollensatz

Als *ascribed role* hat Karla die einer jungen Frau mit den oben bereits beschriebenen Eigenschaften: Sie ist in etwa Mitte 20, weiß, und stammt - was sich aus der Tatsache, dass sie studiert hat, schließen lässt – aus einer SED-treuen Familie. Das sind die Fakten, die wir durch die filmische Inszenierung über sie erfahren. Deckungsgleich mit den *ascribed roles* sind die Primärrollen – Tatsachen, die ihr durch Geburt und Alterungsprozess etc. mitgegeben werden, und an denen sie nichts verändern kann.

Achieved roles sind die der Lehrerin, indem sie das Studium abgeschlossen hat, die der Bewohnerin der neuen Stadt, die nicht ihre Heimatstadt ist, und die der Partnerin von Kaspar. Weitere Sekundärrollen sind beispielsweise ihre Beziehung zu ihrem Vorgesetzten Hirte (beruflich), ihre spezielle Freundschaft zu ihrem Schüler

²⁸⁷ Laufzeit 00:34:33.

²⁸⁸ Laufzeit 01:14:26.

Schimmelpfennig (semi-privat) oder das rechtliche Verhältnis zu ihrer Vermieterin (geschäftlich).

Bedenkt man genuin tragische Settings wie etwa das unmögliche Liebespaar in William Shakespeares *Romeo and Juliet*, das aus verfeindeten Familien stammt, wirkt Karlas Rollensatz als Ausgangssituation geradezu konfliktbefreit. Die Probleme, die sich ergeben, entstehen aus ihrem Idealismus als dominantem Charakterzug.

5.5.2 Ensemble und Fassade

Das Ensemble in Karlas Berufsumfeld, der Schule, setzt sich zusammen aus dem Lehrerkollegium. Obwohl sie als jüngste Kollegin neu an die Schule kommt, ist sie mit den anderen LehrerInnen auf Augenhöhe und hat dieselben Rechte und Pflichten. Hirte gibt ihr sogar einen Vertrauensvorschuss, indem er ihr die 12. und somit die Abschlussklasse anvertraut. Entgegen der Empfehlung von Schulrätin Janson teilt er ihr diese Verantwortung zu. Seiner Klasse stellt er sie wie folgt vor: „Das ist also Fräulein Blum, Karla. Sie wird bei euch meine Stunden in Deutsch und Geschichte übernehmen. [...] Staatsbürgerkunde unterrichte nach wie vor ich.“²⁸⁹ Eine nicht unbedeutende Tatsache, stellte jenes Unterrichtsfach doch einen zentralen Aspekt des DDR-Lehrplans dar.

Interessanterweise wird Karla so inszeniert, dass sie auffallend wenig mit ihren KollegInnen zu sehen ist: In der Schule erleben wir sie entweder, wie sie allein ihre Klasse unterrichtet, oder wie sie sich mit Hirte in dessen Büro unterhält. Dass sie mit anderen LehrerInnen plaudert oder anderweitig interagiert kommt nicht vor, was auch eine gewisse soziale Isolation zeigt: Karla wirkt kaum eingebunden in ihr kollegiales Umfeld.

Als Regisseur des Ensembles fungiert Schuldirektor Hirte, der für die Ensembleleistung und somit für die *performances* der einzelnen KollegInnen verantwortlich ist. Im direkten Kontakt mit Karla erweckt er den Eindruck, einen eher lockeren Führungsstil zu pflegen. Dass er den Unterricht an seiner Schule kontrolliert, sehen wir etwa, wenn

²⁸⁹ Laufzeit 00:31:00.

er während Karlas erster Unterrichtsstunde von außen an der Tür lauscht. Zwar hört er, dass die Klasse lauthals auflacht, direkte Konsequenzen hat dies für seine Lehrkraft zumindest insofern nicht, dass er ihren Unterricht unterbricht o.ä.



Abbildung 5: Hirte an der Tür.²⁹⁰

Die einzige Figur, die im Film etabliert wird, die hierarchisch über Hirte steht, ist Schulrätin Janson. Er ist ihr weisungsgebunden und wenn es Probleme an der Theodor-Fontane-Schule gibt, muss Hirte sich vor ihr verantworten. Das Akquirieren von neuen Lehrkräften läuft beispielsweise über sie, auch wenn gleich in ihrer ersten gemeinsamen Szene gezeigt wird, dass Hirte sie mitunter übergeht und seinen eigenen, unbürokratischen Weg wählt.

Die Fassade bzw. das Bühnenbild für Karlas Rolle als Lehrerin stellt das Klassenzimmer dar, in dem sie – im Film lediglich die 12. – ihre jeweilige Klasse unterrichtet. Hierzu gehören – sowohl ihrem Fach als auch dem technischen Stand der 1960er geschuldet – kaum ausgefallene technische Hilfsmittel wie Overheadprojektoren o.ä., sondern für sie als Deutschlehrerin v.a. die Tafel und Bücher als Lehrmaterialien.

Zu ihrer persönlichen Fassade, also ihrem Kostümbild, gehört Karlas Rock, den sie in der ersten Unterrichtsstunde trägt, und mit dem es einen Zwischenfall gibt: Als etwas im Klassenzimmer herunterfällt – eine Münze oder etwas ähnliches – dreht sie sich vor Nervosität schnell um und greift sich dabei so an den Bund ihres Rockes, dass sie diesen aus Versehen etwas nach oben zieht. Dies sorgt unter den SchülerInnen für

²⁹⁰ Laufzeit 00:32:00.

Gelächter, und Schimmelpfennig klärt die verwirrte Junglehrerin auf die Frage, warum sie lachen, auf: „Speziell weil ich es nicht ganz ohne Reiz fand, wie Sie sich da etwas hochgerückt haben, was bei unserem Direktor die Hosen sind.“²⁹¹ In diesem Moment wird sie freilich nicht nur in ihrer Rolle als Lehrerin wahrgenommen, sondern auch als Frau, die altersmäßig von den SchülerInnen gar nicht so weit entfernt ist. Über den Rock-Zwischenfall werden die verschiedenen Ebenen, auf denen die Interaktionen zwischen Karla und ihrer Klasse im Laufe des Films stattfinden, bereits eröffnet.



Abbildung 6: Rock-Zwischenfall.²⁹²

Die Region der Vorderbühne stellt das Klassenzimmer dar, hier findet Karlas *performance* als Lehrerin vor ihrer Klasse statt. Die Gänge und der Pausenhof stellen eine Art Begegnungszone dar, wo die LehrerInnen zwar auch als solche auftreten, der aktive Part ihrer didaktischen Tätigkeit findet allerdings im Unterricht statt. Die Hinterbühne besteht innerhalb des Schulgebäudes aus dem Lehrerzimmer, in dem man Karla wie bereits erwähnt mit ihren KollegInnen kaum sieht, und Hirtes Büro. Dort gibt der Direktor seiner neuen Lehrkraft Feedback zu ihrem Unterricht, wobei es auch hier Differenzierungen gibt, welche Gespräche für wessen Ohren bestimmt sind: Bei Karlas und Hirtes erstem Aufeinandertreffen platzt sie in ein Hinterbühnengespräch und hört Aussagen seinerseits, die für seine Vorgesetzte Janson bestimmt sind, aber nicht für sie als künftige Lehrerin an seiner Schule. In Bezug auf die Hinterbühnengespräche zwischen Hirte und Karla soll erwähnt werden, dass sie diese mitunter auch in eine

²⁹¹ Laufzeit 00:31:48.

²⁹² Laufzeit 00:31:36.

semi-private Sphäre hinüberziehen, etwa wenn sie sich in Lokalen treffen, um ihren Unterricht nach zu besprechen.

5.5.3 Erwartungen und Glaube an die eigene Rolle

Wie bereits erwähnt, gliedern sich die Erwartungshaltungen an ein Individuum in den jeweiligen Rollen in Kann-, Soll- und Muss-Erwartungen. Innerhalb des Films werden die Erwartungen teilweise explizit, meistens aber implizit vermittelt und durch positive oder negative Sanktionen der Protagonistin gegenüber deutlich. Eine Kann-Erwartung an sie als Lehrerin ist beispielsweise, ein freundschaftliches Verhältnis zu ihren SchülerInnen aufzubauen. Durch ihr eigenes junges Alter bedingt, gehört sie fast derselben Generation an und ist den Jugendlichen von Natur aus näher als KollegInnen, die etliche Jahre älter sind. Da es als Lehrerin zu ihren Aufgaben und Anforderungen gehört, die Klasse zu motivieren, ist ein amikales Verhältnis zu ihr aufzubauen hierfür nicht unüblich. Gleichzeitig ist es gerade wegen des geringen Altersunterschieds von Bedeutung, einen gewissen Abstand zu wahren. Ihr Vorgesetzter Direktor Hirte kommentiert dies wie folgt: „Bloß, dass du dir erst Autorität erwerben musst, ehe du auf sie verzichten kannst.“²⁹³ In anderen Worten: Erst muss sie sich in ihrer Rolle etablieren, bevor sie eine angemessene Rollendistanz entwickeln darf.

Soll-Erwartungen haben bei ihrer Nichteinhaltung eindeutige Konsequenzen zur Folge und sind deswegen besser erkennbar. Ein Beispiel ist gleich zu Beginn des Films Hirtens Monolog, als er seiner Vorgesetzten Schulrätin Janson von seinem letzten Lehrer erzählt und wie seine Nachfolgerin bitte *nicht* sein solle. „Jawohl, Genosse Direktor. Sofort, Genosse Direktor. Wie du meinst, Genosse Direktor. Ich füge mich. Ein Stundengeber war das. Hohlkopf. Ausgemachter Arschkriecher. [...] Ich mochte ihn nicht, gleich von Anfang an.“²⁹⁴ In dieser Situation erfahren nicht nur wir, sondern durch Zufall auch Karla von Hirtens Vorlieben und Abneigungen bezüglich KollegInnen.

Von da an steht eine Art unausgesprochenes Missverständnis im Raum: Karla sieht Hirtens Ansprache vor seiner Vorgesetzten für sich als Freibrief, ihren eigenen Ideen zu folgen und nicht den an sie gestellten Anforderungen. Dadurch, dass sie Zeugin seines

²⁹³ Laufzeit 00:50:51.

²⁹⁴ Laufzeit 00:17:58.

Hinterbühnengesprächs geworden ist – die Unterhaltung war nicht für andere LehrerInnen bestimmt – ist Hirtes eigene Autorität in seiner Rolle als Direktor der Schule angekratzt, und Karla bekommt bei ihrer ersten Begegnung einen privateren Eindruck von ihm, als eigentlich vorgesehen.

Gleich nach Karlas erster Unterrichtsstunde wird ihr lockerer Umgang mit der Struktur des Lehrplans zum Thema, dessen Abänderung zwar grundsätzlich möglich, aber nicht gerne gesehen ist. Nachdem sie Theodor Fontane als Stoff vorgezogen hat, sehen wir sie mit Hirte in einer Art Nachbesprechung. Das Ambiente ist einigermaßen leger: Die beiden befinden sich an einem Stehtisch bei einem Imbiss bzw. Biergarten, Hirte isst gerade eine Wurst. Noch bevor wir ihn folgendes sagen hören, können wir an Karlas gesenktem Blick und schüchterner Körperhaltung ablesen, dass die Stimmung nicht gerade entspannt ist: „Ich rate dir eins: Halt dich an den Lehrplan. Sonst kommst du hoffnungslos ins Hängen. Dann häng ich dich auf, wenn das passiert.“²⁹⁵ Diese Drohung ist in ihrer Drastik zwar nicht völlig ernst zu nehmen, als klare Mahnung ist sie dennoch zu verstehen.



Abbildung 7: Im Biergarten.²⁹⁶

Eine weitere Soll-Erwartung an Karla als Lehrerin ist die Wahrung ihrer eigenen Privatsphäre. Auch wenn sie dies selbst nicht so recht nachvollziehen kann, macht Schulrätin Janson bei ihrem ersten Aufeinandertreffen deutlich:

²⁹⁵ Laufzeit 00:37:02.

²⁹⁶ Laufzeit 00:36:33.

„Fräulein Blum, Sie sind Lehrerin und das bringt gewisse moralische Verpflichtungen mit sich, das ist nun mal so. Und damit Sie mich für keine Moraltante halten: Wir sind alle nur Menschen. Wenn Ihnen wirklich mal was Menschliches passiert, dann sehen Sie zu, dass das keine Kreise zieht, nicht?“²⁹⁷

Janson propagiert eine klare Trennung zwischen privatem und professionellem Selbst, was wiederum auch mit Hirtens Aufruf zu mehr Autorität zusammenhängt. Gibt Karla vor ihren SchülerInnen zu viel von sich im Privaten preis, macht sie sich angreifbar und verletzlich und läuft somit Gefahr, in ihrer Rolle das Gesicht zu verlieren.

Womit wir bei einem weiteren *Soll* wären: Der Wahrung des Ensembles. Ein Lehrerkollegium stellt ein klassisches Ensemble im Goffman'schen Sinne dar, was beinhaltet, dass alle an einer gemeinsamen *performance* arbeiten, jeder einzelne diese aber auch stören bzw. zerstören kann. Karla gefährdet eben jene Darstellung durch ihr unangepasstes Verhalten und spürt die Konsequenzen nicht nur in Form von permanenten Ermahnungen Hirtens, sondern auch durch Isolation und soziale Sanktionen ihrer KollegInnen.

An dieser Stelle soll noch ergänzt werden, dass an Karla nicht nur in ihrer Rolle als Lehrerin Erwartungen gestellt werden, sondern auch in ihrer Rolle als Frau. Zwar galt die DDR aufgrund ihrer sozialistischen Ausrichtung als fortschrittlich was die Gleichstellung der Geschlechter angeht, dennoch sind Unterschiede im Miteinander festzumachen. Der Film erzählt – wenn auch wahrscheinlich nicht intendiert – einiges über die Geschlechterverhältnisse in der DDR, allein in der Szene, als Karla sich vor ihrem Partner Kaspar für ihre Bekleidung rechtfertigen muss.²⁹⁸ Bei einem Ausflug meint er zu ihr, Hosen an Frauen finde er „erzlangweilig“, im Umkehrschluss ist zu folgern, Frauen sollen lieber Röcke tragen. Auch wenn in dieser Analyse vor allem auf Karla in ihrem Beruf als Lehrerin eingegangen werden soll, wird hier deutlich, dass die Genderdimension sehr wohl auch in der DDR eine entscheidende Rolle spielte.

Zu ihren Muss-Erwartungen gehört es, die vorgegeben Inhalte im Sinne des Lehrplans zu vermitteln. Sie eckt bereits zu Beginn des Films an, als sie nach ihrer ersten

²⁹⁷ Laufzeit 00:19:09.

²⁹⁸ Vgl. Laufzeit 00:55:42-00:58:33.

Unterrichtsstunde damit anfängt, den Stoff innerhalb des Jahresplans umzustellen. Erst recht wird es ungern gesehen, wenn sie ihre persönlichen Ansichten über die inhaltliche Wertung von Seiten des Ministeriums für Volksbildung stellt, etwa bei Theodor Fontane, dessen nationalistische Gesinnung sie den SchülerInnen näher erläutert. Hirte versucht ihr verständlich zu machen, warum man der Klasse Historie so nicht näher bringen könne: „Menschenskind, so viel weiß ich doch auch, dass Fontane mal deutsch-national war. Das kannst du doch den Grünschnäbeln nicht anbieten. Das muss die doch politisch verwirren. Haste ja erlebt.“²⁹⁹

Wie bereits erwähnt, galt Parteilichkeit als zentrale Position der Bildungspolitik der DDR. Diesem Grundsatz wird Karla nicht gerecht, wenn sie ihre persönlichen Werte über die des Staates stellt, was für sie negative Konsequenzen hat. Als Lehrerin gilt es, den Unterrichtsstoff unhinterfragt zu lehren und sich selbst als Individuum aus diesem Vermittlungsprozess herauszuhalten.

In diesem Kontext ist eine weitere Pflicht Karlas, sich solidarisch mit ihrer Schulleitung zu zeigen. Ihren Vorgesetzten ist sie Treue und Rechenschaft schuldig, was in einigen Fällen zu Konflikten führt. Im Falle des Jugendfotos Hirtes, das Schimmelpfennig findet und Karla einweiht: Da sie damit nicht direkt zu ihrem Vorgesetzten geht, fällt sie diesem sogar insofern in den Rücken, als dass sie sich indirekt mit ihrem Schüler solidarisiert und sich somit gegen ihren eigenen Direktor stellt. Dieser Fehltritt hat einen pädagogischen Rat zur Folge, also eine rechtliche Konsequenz, die über ein strenges Gespräch mit Hirte hinausgeht und deutlich macht, wie bedeutsam die Pflicht, sich hinter die Schulleitung zu stellen, ist, und wie verheerend sich die Vernachlässigung dieser auswirkt.

Die Pflicht mit den stärksten Sanktionen ist die der Wahrung der privaten Distanz zu den SchülerInnen. Ist sie bei anderen Fehlritten noch verhältnismäßig glimpflich davongekommen, kann dieser Fauxpas dem Ensemble irreversibel schaden. Nachdem Hirte den Brief einer Schülerin gefunden hat, aus dem deutlich hervorgeht, dass Karla den Vorabend auf einer privaten Feier der Klasse verbracht hat und dann mit

²⁹⁹ Laufzeit 00:36:45.

Schimmelpfennig nach Hause gegangen ist, ist er außer sich und kommentiert den Vorfall wie folgt:

„Stell dir mal vor, wenn das rauskommt! In der Klasse, der Schule, bei den Eltern. Kannst du dir das vorstellen? Jeder Spekulation sind Tür und Tor geöffnet, nicht wahr? Es gibt nun mal Grenzen zwischen Lehrer und Schüler, die kann man nicht ungestraft verletzen. Auch du nicht.“³⁰⁰

Diese Aktion wird als unentschuldigbar angesehen, ihr Ruf an dieser Schule ist irreparabel geschädigt. Auch Hirtes eigene Glaubwürdigkeit würde Schaden nehmen, behielte er sie noch als Lehrerin an seiner Schule.

Karlas Darstellung einer Lehrerin wird insofern als aufrichtig inszeniert, als dass sie hohe Vorstellungen vom Lehrberuf an sich hat und fest davon überzeugt ist, der heranwachsenden Generation etwas vermitteln zu können. Und zwar nicht nur tagesaktuell gültige Fakten, sondern die Fähigkeit, sich durch selbstständiges Denken die Welt zu erschließen. In ihrem Idealismus nimmt sie ihre Rolle womöglich ernster als viele KollegInnen, allerdings geht es ihr dabei vor allem darum, ihren persönlichen Werten ein Forum zu geben und sich nicht an den vorgegeben Lehrplan zu halten. Die Rolle so zu erfüllen, wie von ihr erwartet wird, gelingt ihr allerdings nicht, im Gegenteil, daran ist sie gar nicht interessiert. Die an sie gestellten Erwartungen untergräbt sie geradezu, indem sie vorgeschriebene Inhalte und bestehende Strukturen boykottiert und der eigentlich vorgesehenen Lehrerrolle zynisch gegenübersteht.

5.5.4 Sanktionen

Trotz des „Fehlstarts“ ihrer Karriere an der Theodor-Fontane-Schule, wie Hirte ihn bezeichnet, kommt Karla erstaunlicherweise doch noch innerhalb ihres ersten Unterrichtsjahres eine der wohl höchsten Ehren zu: Für ihre „herausragenden Leistungen“ als Lehrerin erhält sie eine Auszeichnung inklusive Preisgeld. Innerhalb der Schule ist dies eine bedeutende Angelegenheit, nicht nur weil die Verleihung in einem sehr feierlichen Rahmen stattfindet, sondern auch weil es sich um ein seltenes

³⁰⁰ Laufzeit 01:55:11.

Ereignis handelt und nicht jedem früher oder später diese Ehre zuteil wird. Diese Auszeichnung ist insofern relevant, als dass sie Vorbildcharakter für das Kollegium haben soll, und Karla somit eine Sonderstellung zu Teil wird.

Die negativen Sanktionen überwiegen aber deutlich. Ein Beispiel aus den eigenen Reihen“ ist die Tatsache, dass Karla die Missbilligung ihres Verhaltens von LehrerkollegInnen zu spüren bekommt. Hirte und weitere KollegInnen wohnen Karlas Unterrichtsstunde zu Fontane bei, und Karla bietet Schimmelpfennig ein Forum, den Direktor gnadenlos bloßzustellen. Als die Stunde vorbei ist, und die LehrerInnen sich vor der Schule verabschieden, wird Karla der Handschlag verwehrt. Dies ist zwar keine Sanktion der Reichweite einer juristischen Konsequenz, aber eine direkte Form der sozialen Ächtung.



Abbildung 8: Verweigerter Handschlag.³⁰¹

Dass Hirte Karla in einem fort zurechtweist und sie ständig ermahnt, sich nicht so verhalten wie sie es tut, wurde bereits mehrfach erwähnt. Bemerkenswert scheint in diesem Kontext, dass die Konsequenzen ihres Handelns stets auffällig milde ausfallen – womöglich milder, als wäre sie beispielsweise ein männlicher Kollege mittleren Alters. Hirte scheint angetan von ihrem jugendlich-fordernden Geist, Janson erkennt hierin eine Schwäche seinerseits. Nach dem Vorfall mit dem SS-Foto kommt sie zu Hirte und verlangt eine klare Stellungnahme seinerseits zu den Vorkommnissen, wobei er sich nicht eindeutig äußert, ihr aber versichern will, Karla werde sich bessern.

³⁰¹ Laufzeit 00:49:35.

Janson: „*Und du glaubst sie schafft das?*“

Hirte: „*Das ist meine Sache.*“

Janson: „*Und wenn nun umgekehrt ein Schuh daraus wird: Wenn sie dich schafft?*“³⁰²

Nach dem pädagogischen Rat, bei dem Karlas Verhalten „gründlich analysiert“³⁰³ wurde, empfiehlt Janson ihm, wie er weiter in der Sache verfahren sollte. Nachdem beschlossen wurde, dass sie an der Schule bleiben soll, meint sie: „Du wirst sie doch zumindest in die Grundstufe versetzen.“³⁰⁴ Dies hat Hirte allerdings nicht vor: Sie solle die Klasse behalten und „die Suppe auslöffeln“³⁰⁵. Insgesamt summiert sich der Eindruck, dass Karla stets „mildernde Umstände“ gegeben werden, und die Sanktionen für Fehlverhalten von dieser Qualität üblicherweise drastischer ausfallen würden.

Der pädagogische Rat an sich ist als Abmahnung zu verstehen, die größte Sanktion ist auch gleichzeitig der dramatische Höhepunkt des Films: Nachdem herausgekommen ist, dass sie zu einem ihrer Schüler ein intimes Verhältnis hatte – und sei es auch einmalig – wird sie an eine andere Unterrichtsanstalt in einer noch ländlicheren Gegend zwangsversetzt und verliert ihre Stelle an der Theodor-Fontane-Schule. Auch diese Sanktion könnte schlimmer ausfallen, kategorische Berufsverbote waren in der DDR keine Seltenheit. Als Kaspar hört, sie sei versetzt worden, fragt er: „Na, wann fängste an bei uns?“³⁰⁶ Er geht also von einem Berufsverbot aus: Ihn selbst hat ein solches Schicksal ereilt, weshalb er nicht mehr als Journalist, sondern in einer Holzfabrik arbeitet. Die Maßnahme einer Zwangsversetzung ist zwar drastisch, aber bei weitem nicht die schlimmstmögliche Form einer Bestrafung.

5.5.5 Konflikte

Wie bereits kurz erwähnt, ist der Rollensatz der Figur der Karla an sich so angelegt, dass große Konflikte nicht zwangsläufig die Folge sein müssten. Der Großteil ihrer Probleme ergibt sich aus ihrem spezifisch gezeichneten Charakter, der sich durch

³⁰² Laufzeit 01:53:35.

³⁰³ Laufzeit 01:11:18.

³⁰⁴ Laufzeit 01:12:50.

³⁰⁵ Laufzeit 01:12:54.

³⁰⁶ Laufzeit 02:01:57.

großen Idealismus auszeichnet. Als sie zum ersten Mal die neue Schule betritt, wird bereits deutlich, dass sie nach anderen Maßstäben handelt als erwartet wird: Im leeren Klassenzimmer ist an der Tafel eine Zeichnung mit der Bildunterschrift „Egon du Sauiegel“, wobei sie kommentarlos das überschüssige „e“ wegwischt und das Wort somit korrigiert, ohne es ganz von der Tafel zu entfernen. Der Hausmeister kommt herein:

Hausmeister: „*Was'n hier los?*“

Karla: „*Ich hab nur was verbessert.*“

Hausmeister: „*Hier wird überhaupt nichts verbessert.*“³⁰⁷

In diesem Satz wird Karlas Grundkonflikt des restlichen Films auf den Punkt gebracht: Während sie an die moralische Kompetenz des Individuums glaubt und fest davon überzeugt ist, Dinge zum Positiven wenden zu können, ist ihr Umfeld – durchaus im Sinne der politischen Strukturen – lediglich am Erhalt des status quo interessiert. Ihr ist daran gelegen, den SchülerInnen eine Form von „Wahrheit“ zu vermitteln bzw. sie zu ermutigen, diese selbst für sich zu finden. Die Schulleitung erwartet von ihr, die SchülerInnen für „braves“ Verhalten zu loben und für „ungezogenes“ Verhalten zu tadeln. So auch in diesem Fall, wo Karla korrekterweise die Klasse zur Rede stellen müsste, um herauszufinden, wer für die Zeichnung verantwortlich ist. Stattdessen korrigiert sie den Schriftzug und solidarisiert sich so mit den SchülerInnen.

Karlas einzelne Streits im Speziellen und ihr Konflikt als Figur im Allgemeinen sind zu verstehen als Interrollenkonflikte zwischen den an sie gestellten Erwartungen als Lehrerin – insbesondere in einer Diktatur wie der DDR – und ihrem persönlich-privaten, idealistisch motivierten Drang zur Wahrheit. Dies gilt beispielsweise für Konflikte, die im Kontext mit Wissensvermittlung im Unterricht stehen, sei es die tatsächliche politische Gesinnung Theodor Fontanes oder die Verfehlungen der sowjetischen Raumfahrt, die Schimmelpfennig Westmedien entnommen hat, und dem sie ein Forum bietet, diese vor der gesamten Klasse inklusive dem Direktor zu präsentieren. Die Maxime der „Parteilichkeit“ steht ihrer persönlichen Weltanschauung unvereinbar gegenüber.

³⁰⁷ Laufzeit 00:06:35.

Dies betrifft auch das Gebot, eine klare Trennung von Berufs- und Privatleben aufrecht zu erhalten. Der Zwischenfall mit ihrem Schüler Schimmelpfennig kostet sie letztlich die Anstellung an dieser Schule, und gleich zu Beginn des Films wird Karla nahegelegt, ihre privaten Angelegenheiten als solche zu behandeln. Dass sie privat mit jemandem liiert ist, der sein Berufsverbot erteilt bekommen hat, wird in Karlas schulischem Kontext nicht zum Thema. Es ist aber gut vorstellbar, dass eine solche Beziehung auch berufliche Konsequenzen nach sich ziehen würde.

Zwei der gezeigten Schwierigkeiten sind ambivalenter und möglicherweise als Intrarollenkonflikte innerhalb Karlas Rolle als Lehrerin zu verstehen. In der Situation mit dem Reporter der Bezirkszeitung, der die Klasse zu ihren Vorbildern befragt, stellt sie sich auf die Seite der SchülerInnen, die entweder die gängigen Namen von „Volkshelden“ nennen oder sich überhaupt erst gar nicht festlegen wollen. Hirte und der Journalist sind der Meinung, in ihrem Alter müsse es noch Idole im klassischen Sinne geben. Karla dagegen solidarisiert sich einmal mehr mit den SchülerInnen und verteidigt sie in der Ansicht, keine Vorbilder (mehr) nötig zu haben. Dies kann insofern auch als Intrarollenkonflikt gelesen werden, als dass sie als Lehrerin der Klasse auch deren Interesse zu vertreten hat: Die beiden Erwartungen, einerseits die SchülerInnen zu verteidigen, sich andererseits ihrem Direktor gegenüber solidarisch zu zeigen, kollidieren, und Karlas Verhalten in der Situation ist obendrein nicht übermäßig diplomatisch, weshalb das Gespräch letztendlich eskaliert.

Eine ähnliche Situation ist die des NS-Fotos von Hirte, das Schimmelpfennig Karla zeigt. Zu ihren Aufgaben als Lehrerin gehört es, Ansprechpartnerin und Vertrauensperson ihrer SchülerInnen zu sein. Dass Schimmelpfennig in einer solchen Lage zu ihr kommt, ist also nicht ungewöhnlich. Auch hier kollidiert diese Verpflichtung mit ihrer Treue gegenüber der Schulleitung, und Karlas Verhalten wird in dem Moment kritisch, als sie nicht gleich mit Hirte spricht, sondern die Unterredung fortlaufend aufschiebt, und sie so Schimmelpfennig die Möglichkeit gibt, ihn selbst bloßzustellen. Einmal mehr vernachlässigt sie die Pflicht, die sie ihrem Direktor schuldig ist, und solidarisiert sich mit der Gruppe der SchülerInnen im Allgemeinen und Schimmelpfennig im Speziellen.

Insgesamt lässt sich festhalten, dass Karlas Konflikte mitunter als Intrarollenkonflikte innerhalb ihrer Anforderungen an sie als Lehrerin gelesen werden können, wenn auch der Interrollenkonflikt zwischen ihr als Lehrerin und ihr als privatem Individuum mit einer ausgeprägten moralischen Haltung dominiert.

6. Resümee und Ausblick

Karlas Auftreten im Sinne ihrer äußerlichen Attribute wie etwa ihrer Garderobe ist insofern rollenkonform, als dass sie sich zwar „jünger“ kleidet als ihre KollegInnen, aber dennoch innerhalb des akzeptierten Rahmens. Zwar wird nie ein konkreter *Dresscode* formuliert, aber im Kontext mit den anderen LehrerInnen fällt sie nicht auf - ein *blending in* findet statt. Bemerkenswert ist ihr Tragen von Jeans bzw. Nietenhosen, einem geradezu aufwieglerischen Kleidungsstück. Wie bereits erläutert geschieht dies allerdings nicht im schulischen Kontext sondern lediglich in ihrer Freizeit. Dies offenbart lediglich dem Filmpublikum eine neue Facette der Figur.

Was auffällt und auch immer wieder innerhalb der Diegese zum Thema wird, ist ihre Körpergröße. Aufgrund ihrer zierlichen Statur wird sie von verschiedenen Bezugsgruppen – sowohl von ihrem vorgesetzten Direktor als auch ihren untergebenen SchülerInnen – selbst für eine Schülerin gehalten, weshalb sie sich immer wieder aufs Neue gegen diese Rollenkonfusion behaupten muss. In diesem Sinne ist auch ihr Entsprechen des Kindchenschemas zu lesen. Dieses wird zwar nicht explizit thematisiert, dennoch ist davon auszugehen, dass dies bei ihrem Gegenüber den Beschützerinstinkt weckt und eine gewisse Milde im Umgang mit ihr zutage bringt. Hirte ist ihr generell sehr wohlgesonnen und lässt ihr erstaunlich viel Fehlverhalten ohne nennenswerte Sanktionen durchgehen.

Karlas zentrale Charaktereigenschaften sind ihr Idealismus und ihre Sturheit, die regelmäßig zu Problemen mit den gegebenen Strukturen führen. Ihre darüber hinaus sehr aufgeschlossene, selbstbewusste Art und ihr Hang dazu, ihr Umfeld mit ihren eigenen Ansichten zu konfrontieren, haben ein hohes Konfliktpotential – womöglich ein höheres, als ihre unterschiedlichen sozialen Rollen. Dies spiegelt sich auch in ihrem Persönlichkeitsprofil nach den *Big Five* wider, nach dem wir sie als Figur vor allem als sehr offen, dafür aber als wenig verträglich erfahren.

Als soziales Wesen erleben wir Karla als ein fest in die Gesellschaft integriertes Individuum, dass sowohl beruflich (v.a. mit ihrem Vorgesetzten) als auch privat (v.a. mit ihrem Partner) in regem Austausch mit seinem Umfeld steht. Sie stammt vermutlich

aus einem parteinahen Elternhaus, das ihr das Privileg eines Studiums in der DDR ermöglicht hat. Dies macht ihre Figur umso widersprüchlicher, wenn man bedenkt, wie sehr sie nun gegen eben jene Parteipolitik „rebelliert“. Innerhalb des Films wird Karla v.a. in ihrer Profession gezeigt, und auch ihre privaten Unterhaltungen mit ihrem Partner Kaspar haben immer einen starken Berufsbezug. Sie tauscht sich mit ihm viel über Geschehnisse aus ihrem Arbeitsalltag aus und berät sich, welche Entscheidungen sie wie als nächstes fällen soll.

Karla wird als hochpolitische Figur gezeichnet, die als offen bzw. offenherzig betrachtet werden kann. Ihr polemischer, provokanter Charakter, der nicht darauf bedacht ist, seine Meinung hinter dem Berg zu halten und permanent die Auseinandersetzung sucht, hat insofern eine politische Dimension, als dass er durch einen großen Fortschrittsglauben geprägt ist. Im Sinne der Aufklärung ist sie fest davon überzeugt, dass der Mensch sich durch den Gebrauch seiner natürlichen Vernunft vervollkommen kann – was sie bereits in ihrer „Antrittsrede“ formuliert, als sie meint, man müsse das Weiterdenken lehren.³⁰⁸

Entgegen ihrem äußerlichen Erscheinen, das einen vermeintlich angepassten Eindruck vermittelt, lässt sie sich in ihrer sozialen Rolle als Lehrerin und den an sie gestellten Anforderungen gehen. Sie ist von Beginn an nicht daran interessiert, den Erwartungen gerecht zu werden, im Gegenteil, an die Rolle im eigentlichen Sinne glaubt sie gar nicht. Diese hält sie für überholt und ist davon überzeugt, selbst die Deutungshoheit über die Rechte und Pflichten einer Lehrerin zu haben.

Aus Zuschauersicht verbringt sie mindestens so viel Zeit in der Klasse wie in Hirtes Büro: Um den Unterricht nach zu besprechen und meist auch, um eine Rüge zu ernten.³⁰⁹ Bemerkenswert ist, dass Karla diese mahnenden Gespräche nicht als Sanktionen versteht, sondern sie Hirte anscheinend als Kollegen auf Augenhöhe wahrnimmt, mit dem sie sich über unterschiedliche Lehrmethoden austauscht und sich durch den offen ausgetragenen Konflikt in ihrer Haltung weitestgehend bestätigt zu fühlen scheint. In Bezug auf Sanktionen und anschließend an die Beobachtung des

³⁰⁸ Vgl. Laufzeit 00:03:59.

³⁰⁹ Tatsächlich zähle ich in meinem Szenenprotokoll sechs Unterrichtsszenen gegenüber zehn Besprechungen mit Hirte (und Janson; den pädagogischen Rat nicht mitgerechnet).

Kindchenschemas sei hier angemerkt, dass Hirte Karlas männlichen Vorgänger allem Anschein nach binnen kürzester Zeit losgeworden ist³¹⁰, was die These bestätigt, dass sie - wohl auch aufgrund äußerlicher Faktoren - mit deutlich mehr Milde behandelt wird.

Was Karlas Konflikte in Bezug auf ihre sozialen Rollen betrifft, lässt sich festhalten, dass es zwar mitunter Intrarollenkonflikte gibt, etwa im Umgang mit dem NS-Foto Hirtens, dennoch dominieren eindeutig Interrollenkonflikte mit ihrer privaten Persönlichkeit, deren Interessen sich wenig bis gar nicht mit den Anforderungen an sie als Lehrerin vereinbaren lassen. Die Kombination aus mangelnder Fähigkeit, aber auch nicht vorhandenem Willen, sich den Erwartungen zu beugen und somit nicht nur sich, sondern das gesamte Kollegium in Verruf zu bringen, führt zu sozialen Sanktionen von Seiten des Ensembles, wie etwa der verweigerte Handschlag.

Um auf die konkreten Forschungsfragen einzugehen: Die *achieved role* Karlas, die genauer analysiert werden soll, ist die der Lehrerin, einer Werktätigen innerhalb der DDR-Gesellschaft. Eben jene Rolle ist es, die eine Schnittmenge zwischen ihr als Individuum und dem Staat als „Kollektiv“ herstellt, und sie somit in Berührung mit dem parteilichen Wertekanon bringt. Wie bereits erläutert, sind an diese eine Reihe Kann-, Soll- und Muss-Erwartungen geknüpft, deren genereller Konsens lautet, dass sie ihr Tun in den Dienst der Schule im Speziellen und der Bildungs- bzw. Parteipolitik im Allgemeinen zu stellen habe.

Sei es, dass sie zu ihren SchülerInnen ein amikales Verhältnis aufbaut, ohne ihnen jedoch intim zu nahe zu kommen, ihre eigene Privatsphäre wahrt, das Ensemble und seine Gesamtleistung schützt, sich an den Lehrplan hält – dies alles dient dazu, den SchülerInnen Wissen zu vermitteln mittels einer professionellen Persona, die eine gewisse Distanz garantieren soll. (Partei-)Politische Anforderungen an sie sind bedingungslose Solidarität mit der Schulleitung im Konkreten, und Parteilichkeit in ihrer Haltung und den vermittelten Werten im Abstrakten.

³¹⁰ Vgl. das Gespräch zwischen Hirte und Janson, Laufzeit 00:16:37-00:20:03.

An Sanktionen für ihr Verhalten als Lehrerin erfährt Karla ein relativ breites Spektrum: Positiver Höhepunkt ist die Auszeichnung für „herausragende Leistungen“ an der Schule, negative Folgen ihres Handelns sind u.a. die Missbilligung von KollegInnen, die ewigen Ermahnungen Hirtens und der wegen ihr einberufene pädagogische Rat. In letzter Konsequenz wird ihr Verhalten als nicht mehr tragbar erachtet, und sie wird zwangsversetzt. Deutlich wird, dass sich das von Goffman beobachtete „Belohnungsprinzip“ auch in dieser Gesellschaftsform etabliert hat, um den Individuen ein bestimmtes Verhaltensrepertoire anzuerziehen.

In Bezug auf die Dramaturgie lässt sich feststellen, dass sich der Film in zwei parallele Erzählstränge gliedern lässt: Karla professionell und Karla privat. Der Hauptschauplatz ist ihr berufliches Umfeld, dessen Konflikte und ungelöste Probleme in ihr häusliches Miteinander mit Kaspar hinüberstrahlen. So werden Karlas Anliegen aus verschiedenen Perspektiven beleuchtet, und Kaspar dient für sie als Dreh- und Angelpunkt: Für die ZuschauerInnen, aber auch als Kontrastfolie bzw. Gegenfigur, die schon sehr früh anzeigt, wo Karlas Karriere enden wird, wenn sie sich nicht an die Gegebenheiten anpasst.

Im Sinne der klassischen Filmdramaturgie gibt es also kein Problem, das von der Heldin gelöst werden kann, sondern Karla steht mit ihren Ansichten dem politischen System unvereinbar gegenüber. Nach Katrin Sell schafft sie sich mit ihrer ethischen Bezugswelt eine Prämisse, an der sich die Gesellschaft zu orientieren habe und nicht sie selbst.³¹¹ Der fertige, integre, hochmoralische Mensch trete als Widerpart zur unvollkommenen Allgemeinheit auf: „Das Fazit daraus ist ebenso einfach wie logisch: Nicht das Individuum muss sich ändern, vielmehr die Gesellschaft.“³¹²

Eben jene Unlösbarkeit des Konflikts und die Tatsache, dass Intrarollenkonflikte im eigentlichen Sinne kaum eine Rolle spielen, zeichnen *Karla* auf gewisse Weise als unkonventionellen Film aus. Es scheint, als wäre es sonst üblich, dass die Lösung der Vereinbarung von verschiedenen sozialen Rollen für die ProtagonistInnen in

³¹¹ Vgl. Katrin Sell, *Frauenbilder im DEFA-Gegenwartskino. Exemplarische Untersuchungen zur filmischen Darstellung der Figur der Frau im DEFA-Film der Jahre 1949 bis 1970*, Berlin: Tectum Verlag 2008, S. 215.

³¹² Ebd. S. 216.

Spielfilmen die Hauptaufgabe darstellt: Sei es das berühmte Beispiel von Clark Kent³¹³, der sein bürgerliches Dasein und seine Identität als Superman unter einen Hut bringen muss, oder Karl Erp in Herrmann Zschoches *Glück im Hinterhaus*, der seinen Bedürfnissen als Bibliothekar, Ehemann und Liebhaber gerecht werden will. Die Figur des Larry Coe beschreibt sein Dilemma – als verheirateter Mann ist er verliebt in eine andere Frau - in *Strangers When We Meet*³¹⁴ wie folgt:

„I got a drawer full of manufactured labels: architect, husband, father, man. I sew them into my clothes, but the suits never fit. You know, I always believed in honour, decency... Maybe they're just labels, too.“³¹⁵

Um diese These zu bestätigen, wären Analysen von weiteren Filmen von Interesse. Sowohl im internationalen Vergleich, um Strukturen der Dramaturgie im Allgemeinen offenzulegen, als auch spezifisch auf die DDR bezogen, um Muster innerhalb eines Landes bzw. einer Epoche im Speziellen in Bezug auf Verhaltensnormen und dem somit generierten Menschenbild herauszuarbeiten. Ein breiteres Sample sollte die Aussagekraft der Untersuchung erhöhen und so Regelmäßigkeiten innerhalb des Filmschaffens offenlegen.

Rückschlüsse auf die damalige Situation der Bevölkerung in der DDR lassen sich bis zu einem gewissen Grad dennoch ziehen, v.a. in Anbetracht der Tatsache, dass der Film verboten wurde und somit womöglich mehr Wahrheiten angesprochen hat, als den Obrigkeiten lieb war. Eine zu realitätsnahe, kritische Darstellung der bestehenden Verhältnisse dürfte den betreffenden Stellen ein Dorn im Auge gewesen sein. Nicht ohne Grund wurde dem Film von offizieller Seite vorgeworfen, die Position der Parteilichkeit verlassen zu haben.³¹⁶

Alles in allem betrachtet, scheint der Film einen Einblick in das Leben in der DDR zu jener Zeit in all seiner Widersprüchlichkeit zu geben. Karla als Protagonistin ist insofern interessant, als dass sie von ihren Schöpfern in Zeiten des Wandels und des Aufbruchs

³¹³ Als Beispiel kann hierfür die Verfilmung des Comics aus dem Jahr 1978 dienen: *Superman*, Regie: Richard Donner, USA 1978.

³¹⁴ *Strangers when we meet*, Regie: Richard Quine, USA 1960. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung GmbH, 2008. 113'

³¹⁵ Laufzeit 01:32:20.

³¹⁶ Vgl. Wischnewski 2001 S. 44.

als eine Art Ikone der geistigen Freiheit konzipiert, von den staatlichen Behörden aber als Feindbild eingestuft und verboten wurde. Untypisch für einen Spielfilm ist die Tatsache, dass es auf den ersten Blick keine konträren Rollen miteinander zu vereinbaren gibt – anders als in den oben genannten Beispielen. Gerade weil der Film diesbezüglich so wenig musterhaft ist, lässt sich ex negativo eine gewisse Konvention innerhalb der Filmdramaturgie ablesen.

7. Literaturverzeichnis

Abels, Heinz, *Einführung in die Soziologie. Band 2: Die Individuen in ihrer Gesellschaft*, 4. Aufl., Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2009.

Asendorpf, Jens B., *Psychologie der Persönlichkeit*, 3. Auflage, Berlin (u.a.): Springer 2004.

Böhme, Waltraud (Hg.) (u.a.), *Kleines politisches Wörterbuch*, Berlin: Dietz 1973.

Bordwell, David, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*, Cambridge: Harvard University Press 1989.

Bretschneider, Jürgen, Bärbel Dalichow (Red.), *Babelsberg – Gesichter einer Filmstadt*, Berlin: Henschel 2005.

Brummel, Sabine, *Die Werktätigen in DEFA-Spielfilmen. Propaganda in den Filmen der DDR*, Hamburg: Diplomica-Verlag 2010.

Carpentier-Tanguy, Xavier, „Die Maske und der Spiegel. Zum XI. Plenum der SED 1965“, *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Hg. Klaus Finke, Berlin: Vistas 2001, S. 121-148.

Dalichow, Bärbel, „Vorwort“, *Babelsberg - Gesichter einer Filmstadt*, Red. Jürgen Bretschneider, Bärbel Dalichow, Berlin: Henschel 2005, S. 7-8.

Duden, „Idealist, der“, 2017.
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Idealist>.
Letzter Zugriff: 5.3.2017.

Duden, „Kerl, der“, 2017.
<http://www.duden.de/rechtschreibung/Kerl>.
Letzter Zugriff: 6.3.2017.

Ebbrecht-Hartmann, Tobias, „Von einem, der auszog... Erziehung und Entwicklung im Spannungsfeld zwischen Idealismus und Ideologie“, *Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche*, Hg. Anna Luise Kiss, Berlin: CineGraph Babelsberg 2014, S. 27-39.

Eder, Jens, *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, 2. Aufl., Marburg: Schüren 2014.

Eichinger, Barbara, „Der Regisseur Rainer Simon zu seinen Filmproduktionen. Ein Gespräch“, *Film im Sozialismus. Die DEFA*, Hg. Barbara Eichinger, Frank Stern, Mandelbaum: 2009, S. 201-235.

Elias, Norbert, „Zum Begriff des Alltags“, *Materialien zur Soziologie des Alltags*, Hg. Kurt Hammerich, Michael Klein, Opladen: Westdeutscher Verlag 1978, S. 22-29.

Faulstich, Werner, *Grundkurs Filmanalyse*, München: Wilhelm Fink Verlag 2002.

Feinstein, Joshua, *The triumph of the ordinary. Depictions of daily life in the East German cinema, 1949-1989*, Chapel Hill (NC): University of North Carolina Press 2002.

Gersch, Wolfgang, *Szenen eines Landes. Die DDR und ihre Filme*, Berlin: Aufbau-Verlag 2006.

Goffman, Erving, *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Goffman, Erving, *Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag*, 8. Aufl., München: Piper 2010.

Gudemann, Wolf-Eckhard (Hg.), *Bertelsmann Lexikon Geschichte*, Gütersloh: Bertelsmann 1991.

Haag, Stella Donata, „Die kostümierte Gegenwart. Zu Kleidern und Bildern in drei Filmen von Herrmann Zschoche“, *Jede Menge Perspektiven. Der Regisseur Herrmann Zschoche*, Hg. Anna Luise Kiss, Berlin: CineGraph Babelsberg 2014, S. 41-52.

Habel, Frank-Burkhard, Renate Biehl (Hg.), *Das große Lexikon der DEFA-Spielfilme*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2000.

Hake, Sabine, *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Hartfiel, Günter, Karl-Heinz Hillmann, *Wörterbuch der Soziologie*, 3. Aufl., Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1972.

Heiduschke, Sebastian, *East German Cinema: DEFA and Film History*, New York (NY): Palgrave MacMillan 2013.

Hickethier, Knut, *Film- und Fernsehanalyse*, 5. Aufl., Stuttgart: Metzler 2012.

Hillmann, Karl-Heinz, *Wörterbuch der Soziologie*, 5. Aufl., Stuttgart: Kröner Verlag 2007.

Johanssen, Moritz, „Schulferien DDR“, o.J.

<http://www.schulferien.org/ddr/>.

Letzter Zugriff: 5.2.2017.

„Karla, Technical Specifications“, o.J.

http://www.imdb.com/title/tt0059349/technical?ref_=tt_dt_spec.

Letzter Zugriff: 22.4.2017.

Kersten, Heinz, „Entwicklungslinien“, *Film in der DDR*, Hg. Peter W. Jansen, Wolfram Schütte, München: Hanser 1977, S. 7-56.

Kersten, Heinz, „Bürgschaft für ein Jahr“, *So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten*, Hg. Christel Drawer, Berlin: Vistas-Verlag 1996, S. 184-186.

Kersten, Heinz, „Insel der Schwäne“, *So viele Träume. DEFA-Film-Kritiken aus drei Jahrzehnten*, Hg. Christel Drawer, Berlin: Vistas-Verlag 1996, S. 217-219.

Knoth, Nikola, „Das 11. Plenum – Wirtschafts- oder Kulturplenum?“, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Hg. Günter Agde, Berlin: Aufbau-Taschenbuchverlag 1991, S. 64-68.

Konrad Adenauer Stiftung, „DDR – Mythos und Wirklichkeit. Bildung und Erziehung“, 2017.

<http://www.kas.de/wf/de/71.6618/>.

Letzter Zugriff: 11.3.2017.

Konrad Adenauer Stiftung, „DDR – Mythos und Wirklichkeit. Religion und Kirche“, 2017.

<http://www.kas.de/wf/de/71.6602/>.

Letzter Zugriff: 11.3.2017.

Kracauer, Siegfried, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

Maetzig, Kurt, „11. Plenum 1965“, *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Hg. Ingrid Poss, Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links Verlag 2006, S. 199-200.

Mathes, Bettina, „Einleitung“, *Die imaginierte Nation. Identität, Körper und Geschlecht in DEFA-Filmen*, Hg. Bettina Mathes, Berlin: DEFA-Stiftung 2007, S. 7-14.

McKee, Robert, *Story. Die Prinzipien des Drehbuchschreibens*, Berlin: Alexander Verlag 2001.

Mückenberger, Christiane, Günter Jordan, „*Sie sehen selbst, Sie hören selbst...*“. *Eine Geschichte der DEFA von ihren Anfängen bis 1949*, Marburg: Hitzeroth 1994.

Mückenberger, Christiane, „The Anti-Fascist Past in DEFA Films“, *DEFA. East German Cinema. 1946-1992*, Hg. Séan D. Allan, John Sandford, New York (NY): Berghahn 1999, S. 58-76.

Pehnert, Horst, *Kino, Künstler und Konflikte. Filmproduktion und Filmpolitik in der DDR*, Berlin: Verlag Das Neue Berlin 2009.

Peuckert, Rüdiger, „Rolle, soziale“, *Grundbegriffe der Soziologie*, Hg. Bernhard Schäfers, 4. Aufl., Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 262-266.

Poell, Andrea, „Gefährliche Filme. Spielfilmzensur in der DDR“, Diplomarbeit Universität Wien 2004.

Richter, Erika, „Zwischen Mauerbau und Kahlschlag. 1961 bis 1965“, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Red. Ralf Schenk, Christiane Mückenberger, Berlin: Henschel 1994, S. 158-211.

Richter, Erika, „Die Verbotsfilme der DEFA“, *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*, Red. Raimund Fritz, Wien: Filmarchiv Austria 2001, S. 49-62.

Richter, Klaus, *Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik*, Mainz: Verlag Philipp von Zabern 1999.

Rinke, Andrea, „From Models to Misfits: Women in DEFA Films of the 1970s and 1980s“, *DEFA. East German Cinema. 1946-1992*, Hg. Séan D. Allan, John Sandford, New York (NY): Berghahn 1999, S. 183-203.

Ruczynski, Bettina, „Meine erste Levi's 501“, *Das große DDR Mode Buch. Geschichten und Bilder aus dem Modealltag*, Hg. Thomas Kupfermann, Berlin: Eulenspiegel Verlag 2010.

Schenk, Ralf, „Zum Geleit“, *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg. DEFA-Spielfilme 1946-1992*, Red. Ralf Schenk, Christiane Mückenberger, Berlin: Henschel 1994, S. 6-7.

Schenk, Ralf, *Eine kleine Geschichte der DEFA. Daten, Dokumente, Erinnerungen*, Berlin: DEFA-Stiftung 2006.

Schittly, Dagmar, *Zwischen Regie und Regime. Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin: Links 2002.

Scholz, Oliver R., „Aufklärung“, *Lexikon Philosophie. Hundert Grundbegriffe*, Hg. Stefan Jordan, Christian Nimtz, Stuttgart: Reclam 2011, S. 42-46.

Schönemann, Sibylle, „Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme“, *Filmland DDR. Ein Reader zur Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*, Hg. Harry Blunk, Dirk Jungnickel, Köln: Verlag Wissenschaft und Politik 1991, S. 71-81.

Schulz, Günter, „Die DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft) 1946-1990: Fakten und Daten“, *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*, Red. Raimund Fritz, Wien: Filmarchiv Austria 2001, S. 185-197.

Shakespeare, William, *As you like it*, ed. Michael Hattaway, Cambridge: University Press 2000.

Sell, Katrin, *Frauenbilder im DEFA-Gegenwartskino. Exemplarische Untersuchungen zur filmischen Darstellung der Figur der Frau im DEFA-Film der Jahre 1949 bis 1970*, Berlin: Tectum Verlag 2008.

Statistisches Amt der DDR (Hg.), *Statistisches Jahrbuch. 35. Jahrgang*, Berlin: Rudolf Haufe Verlag 1990.

Steinmetz, Rüdiger, „DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen“, *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Hg. Klaus Finke, Berlin: Vistas 2001, S. 69-80.

Sutherland, Jean-Anne, Kathryn M. Feltey, *Cinematic sociology. Social life in film*, Los Angeles: Pine Forge Press 2010.

Walk, Ines, „Zschoche, Herrmann“, 2013.
<http://www.defa-stiftung.de/zschoche-hermann>.
Letzter Zugriff: 14.2.2016.

Wilharm, Irmgard, „Der Quellenwert von Filmen für die doppelte deutsche Nachkriegsgeschichte“, *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Hg. Klaus Finke, Berlin: Vistas 2001, S. 81-108.

Wischnewski, Klaus, „Die zornigen jungen Männer von Babelsberg“, *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*, Hg. Günter Agde, Berlin: Aufbau-Taschenbuchverlag 1991, S. 171-188.

Wischnewski, Klaus, „Die Darstellung des DDR-Alltags im DEFA-Spielfilm“, *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992. Band 2: Essays zur Geschichte der DEFA und Filmografien von 61 DEFA-RegisseurInnen*, Red. Raimund Fritz, Wien: Filmarchiv Austria 2001, S. 25-35.

Wisniewski, Claudia, *Kleines Wörterbuch des Kostüms und der Mode*, Stuttgart: Reclam 1996.

Wolf, Birgit, *Sprache in der DDR. Ein Wörterbuch*, Berlin (u.a.): Walter de Gruyter 2000.

Wrage, Henning, „Alltag: Zur medialen Inszenierung von Normalität“, *Alltag. Zur Dramaturgie des Normalen im DDR-Fernsehen*, Hg. Henning Wrage, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2006, S. 7-22.

Zahlmann, Stefan, *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*, Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag 2001.

Zimmermann, Gunter E., „Arbeit“, *Grundbegriffe der Soziologie*, Hg. Bernhard Schäfers, 4. Aufl., Opladen: Leske + Budrich 1995, S. 12-18.

Zschoche, Herrmann, „Feuer unter Deck“, *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Hg. Ingrid Poss, Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links Verlag 2006, S. 337-338.

Zschoche, Herrmann, „Insel der Schwäne“, *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*, Hg. Ingrid Poss, Peter Warnecke, Berlin: Ch. Links Verlag 2006, S. 402-403.

Filme

Die Alleinseglerin, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1987.

Berlin – Ecke Schönhauser, Regie: Gerhard Klein, DDR 1957.

Bürgschaft für ein Jahr, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1981.

Ehe im Schatten, Regie: Kurt Maetzig, Deutschland 1947.

Engel im Fegefeuer, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1964.

Eolomea, Regie: Herrmann Zschoche, DDR/SU/BG 1972.

Feuer unter Deck, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1979.

Der geteilte Himmel, Regie: Konrad Wolf, DDR 1964.

Glück im Hinterhaus, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1980.

Grüne Hochzeit, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1989.

Hälfte des Lebens, Regie: Herrmann Zschoche DDR 1985.

Hauptmann Florian von der Mühle, Regie: Werner W. Wallroth, DDR 1969.

Die Igelfreundschaft, Regie: Herrmann Zschoche, DDR/Tschechoslowakei 1962.

Insel der Schwäne, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1983.

Das Kaninchen bin ich, Regie: Kurt Maetzig, DDR 1965.

Karla, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1965. Fassung: DVD. Icestorm Distribution GmbH, 2015. 128'

Leben zu zweit, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1968.

Die Legende von Paul und Paula, Regie: Heiner Carow, DDR 1973.

Liebe mit 16, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1974.

Lütt Matten und die weisse Muschel, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1964.

Das Mädchen aus dem Fahrstuhl, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1991.

Das Märchenschloß, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1961.

Die Mörder sind unter uns, Regie: Wolfgang Staudte, Deutschland 1946.

Philipp, der Kleine, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1976.

Der schweigende Stern, Regie: Kurt Maetzig, DDR 1960.

Sieben Sommersprossen, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1978.

Die Söhne der großen Bärin, Regie: Josef Mach, DDR/Jugoslawien 1966.

Strangers when we meet, Regie: Richard Quine, USA 1960. Fassung: DVD.
Süddeutsche Zeitung GmbH, 2008. 113'

Superman, Regie: Richard Donner, USA 1978.

Und nächstes Jahr am Balaton, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1980.

Weite Strassen – stille Liebe, Regie: Herrmann Zschoche, DDR 1969.

8. Anhang

8.1 E-Mail DEFA-Stiftung

E-Mail von Rita Damm am 14.4.2016, 13:51 Uhr:

„Sehr geehrte Frau Seibold,

wir freuen uns über die Auswahl des Themas für Ihre Masterarbeit!

Zu Ihrer Anfrage können wir Ihnen folgendes mitteilen:

Im DEFA-Studio für Spielfilme entstanden bis 1990 rund 700 Spielfilme sowie ca. 450 fiktionale Kurzfilme (u.a. "Das Stacheltier", Werbefilme, Agitationsstreifen)

Im DEFA-Studio für Trickfilme entstanden bis 1990 rund 950 Trickfilme.

Im DEFA-Studio für Dokumentarfilme entstanden bis 1990 rund 2.000 Dokumentarfilme sowie ca. 2.500 Periodika (u.a. "Der Augenzeuge", Pioniermonatsschau).

Im DEFA-Studio für Synchronisation wurden bis 1990 ca. 6.700 Tonfassungen für ausländische Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilme hergestellt.

Darüber hinaus wurden in den DEFA-Studios nach 1990 bis zu ihrer Abwicklung meist in Koproduktion mit anderen Produktionsfirmen und Fernsehsendern ca. 200 Spiel-, Dokumentar- und Animationsfilme hergestellt.

Wir hoffen, dass wir Ihnen etwas weiterhelfen konnten und würden uns freuen, wenn Sie uns nach Abschluss der Masterarbeit ein Exemplar (auch als pdf) für unser Archiv zur Verfügung stellen könnten.

Viel Erfolg!

Mit freundlichen Grüßen

i. V. Rita Damm“

8.2 Szenenprotokoll

Szene	Laufzeit	Inhalt	Figuren	Musik	Kostüm/Maske Karla	Ort
1 Vorspann 1	00.00-00.17				kurze Haare (fast burschikos), strenges schwarzes Kostüm, Rock knielang, sitzt nicht enganliegend o.ä., weiße Bluse (etwas brav mit dem Kragen)	
2 Rede Abschlussfest	00.18-4.05	Karla soll die Rede halten, wird wegen ihrer Körpergröße zum Lacher	Karla & Kollegen	Karlas Thema (Sasse)		Saal
3 Vorspann 2	4.06-5.22					
4 Ankunft im neuen Ort	5.23-7.02	K kommt am Bahnhof an, geht direkt zu ihrer neuen Schule	Karla		Trenchcoat, weißer Rolli, Tasche & Koffer	Bahnhof/ Schule
5 Erste Begegnung Kaspar	7.03-8.12	Sie treffen sich auf dem Weg zum Sportplatz	Karla, Kaspar			Weg (Natur)
6 Übernachtungsmöglichkeit	8.13-10.43	Er bietet ihr seine Wohnung an, führt sie herum; sie bedient sich an seinen Lebensmitteln	Karla, Kaspar		Trenchcoat ausgezogen, trägt noch den weißen Rolli	Kaspars Fischerhütte
7 Nacht	10.43-12.47	Kaspar nimmt sie mit zum Fischen; Seeschlangen	Karla, Kaspar	"eerie music", klingt etwas nach Synthesizer?	erst ein Nachthemd, zieht dann noch eine dunkle Jacke darüber (von ihm?)	Boot
8 Fischsuppe	12.48-16.36	Er kocht ihr die Suppe, sie will von den gestohlenen Seeschlangen aber nichts essen	Karla, Kaspar	Kaspar singt ein Lied und musiziert dazu mit einer Gitarre (?) (diegetisch)	dunkler Pullover/Jacke	Kaspars Fischerhütte
9 Erste Begegnung Hirte	16.37-20.03	K hört bei dem Gespräch über ihren Vorgänger mit; gibt sich gleich recht unkonventionell	Kaspar, Hirte, Janson		dunkler Trenchcoat	Schule
10 Tanzlokal	20.04-26.44	Die Schüler halten Karla für eine neue Schülerin, Kaspar begleitet sie nach Hause	Karla, Schimmelpfennig, Kaspar, Schüler	Schlager/Tanzmusik (diegetisch im Lokal)	Strickjacke, helles Kleid (knieumspielend), helle Pumps; trägt eine Brosche (feierlich, Schmuck)	Tanzlokal
11 Sägewerk	26.45-27.23	Karla beobachtet Kaspar nachts bei der Arbeit	Karla, Kaspar			Sägewerk
12 Im neuen Zimmer	27.24-28.35	Karla hatte ihm misstraut, jetzt versöhnen sie sich wieder	Karla, Kaspar		(liegt im Bett, mehr sehen wir nicht)	Karlas Zimmer
13 Ein neuer Morgen	28.36-29.08	Sie erzählt Kaspar im Bett davon, vor den Aufgaben an der neuen Schule aufgeregt zu sein	Karla, Kaspar	Karlas Thema (Sasse)	(liegt im Bett, mehr sehen wir nicht)	Karlas Zimmer

14 Schulantritt	29.09-36.22	Hirte stellt Karla der Klasse vor, die Klasse versucht gleich, ihr auf der Nase herumzutanzen; kommen auf Fontane zu sprechen	Karla, Hirte, Schimmelpfennig	"Frida, wo kommste her..." - Klasse singt und pfeift (diegetisch)	helle Bluse, dunkler Rock	Schule
15 Besprechung mit Hirte 1	36.23-37.14	Hirte erklärt ihr, dass sie so keinen Unterricht machen kann (fällt ihm in den Rücken, verunsichert die Schüler, kommt in die Bredouille mit dem Lehrplan)	Karla, Hirte		wie oben + Strickjacke	Biergarten /Imbiss
16 Kaspar erteilt Ratschläge	37.15-38.43	Kaspar gibt ihr den Hinweis, weniger direkt ihre Gedanken zu artikulieren	Karla, Kaspar		dunkler, gestreifter Badeanzug	Steg
17 Hirtens Unterricht (Reise zum Mond)	38.44-41.17	Karla wohnt Hirtens Unterricht bei, als es mit Schimmelpfennig zu einer Diskussion um Westmedien kommt	Karla, Hirte, Schimmelpfennig		gestricktes T-Shirt, Cardigan (offensichtlich ein Twinset), schwarzer Rock, Aktentasche	Schule
18 Besprechung mit Hirte 2	41.18-42.07	Karla ruft Hirte zum Dialog mit Schimmelpfennig auf; er erinnert sie daran, sich an den Stundenplan zu halten	Karla, Hirte			Biergarten /Imbiss
19 Kaspars Vergangenheit	42.08-46.51	Er erzählt ihr vom Ende seiner Journalistenkarriere	Karla, Kaspar		Badeanzug, Cardigan darüber bzw. BH und Hose (Jeans?), zieht sich den Cardigan an	See/Kaspar's Fischerhütte
20 Unterrichtsstunde Fontane	46.52-49.21	Karla unterrichtet ihre Schüler über Fontane, Schimmelpfennig provoziert sie, kommt noch einmal auf die Reise zum Mond zurück	Karla, Hirte, Schimmelpfennig		weißes T-Shirt, dunkler Rock, Kette mit Anhänger	Schule
21 Besprechung mit Hirte 3	49.22-53.50	Hirte weist Karla zurecht, dass er nicht zulassen kann, dass Schimmelpfennig ihn so bloßstellt; trifft auch noch ihre Kollegin	Karla, Hirte		wie oben + dunkler Trenchcoat	Weg von der Schule

22 Versöhnung mit Kaspar	53.51-55.41	Sie habe sich zum ersten Mal so richtig durchgesetzt, sie fühlt sich im Recht	Karla, Kaspar		Heller Grobstrickpullover, dunkle (Nieten-)Hose, helle Turnschuhe (sieht nach Freizeit aus)	Kaspars Zimmer
23 Jeansdebatte	55.42-58.33	Kaspar findet ihre Hosen erzlangweilig, findet Röcke besser	Karla, Kaspar	"Zwei lachende Mädchen..." Karla singt, er pfeift (diegetisch)		Natur (beim See)
24 Schimmelpfennig in der Apotheke (nachts)	58.34-1.01.01	Schimmelpfennig zeigt ihr das SS-Foto von Hirte	Karla, Schimmelpfennig	(Kirchenglocken)	dunkler Trenchcoat, Kopftuch, Aktentasche	Straße/Apotheke
25 Versuchte Versöhnung	1.01.02-1.02.45	Kaspar möchte sich versöhnen, sie möchte nicht mit ihm reden	Karla, Kaspar	leise Klaviermusik	Kleid mit Gürtel und Kragen, Kurzarm	Karlas Zimmer
26 Besprechung mit Hirte 4	1.02.46-1.05.13	Hirte meint, Karla weiche ihm aus, gehe ihm aus dem Weg; sie fragt ihn nach seiner Vergangenheit aus	Karla, Hirte		dunkler Trenchcoat, darunter helles Shirt	Weg zur Schule
27 Rudis Warnung	1.05.14-1.05.29	S fragt K, ob sie sich inzwischen bei Hirte nach dem Foto erkundigt habe	Karla, Schimmelpfennig			Schule
28 Aufruhr im Lehrzimmer	1.05.09-1.06.09	Ein Kollege berichtet, in der 12B sei ein Hakenkreuz am Pult	Karla, Hirte, Lehrerkollegium		Dunkler Rock, helles Shirt	Schule
29 Fotokonfrontation	1.06.10-1.08.51	Die Klasse konfrontiert Hirte mit dem Foto, er erklärt die Umstände	Karla, Hirte, Schimmelpfennig			Schule
30 Nächste höhere Instanz	1.08.52-1.11.02	Janson möchte dazukommen, Karla gesteht Hirte, dass sie in die Sache involviert war bzw. ist	Karla, Hirte			Schule
31 Pädagogischer Rat	1.11.03-1.12.22	Das Problem Karla Blum wird besprochen, ihr wird nahe gelegt, die Schule zu verlassen	Karla, Hirte, Janson, Lehrerkollegium	(Schulglocke klingelt durch, geht irgendwann aus)		Schule
32 Nachbesprechung Hirte und Janson	1.12.23-1.13.00	Janson vertraut Hirte nicht, Karla weiter einsetzen zu wollen	Hirte, Janson			Schule
33 Nachbesprechung Karla und Kaspar	1.13.01-1.14.26	Kaspar empfiehlt ihr, sich wie die Tiere im Winterschlaf einzurichten; auch sie sieht ihre Fehler ein	Karla, Kaspar			Kaspars Zimmer
34 Hartmann von der Bezirkspresse	1.14.27-1.16.29	Ein Journalist will die Jugendlichen zu ihren Vorbildern befragen, kündigt sich dafür bei Hirte an	Karla, Hirte, Hartmann		Dunkles Kleid, darunter eine helle Bluse (sieht altwüzig aus)	Schule

35 Unterrichtsstunde Vorbilder	1.16.30-1.20.04	Die Schüler nennen brav ihre Namen, mit Schimmelpfennig gibt es Probleme	Karla, Hartmann, Schimmelpfennig, Schüler			Schule
36 Nachbesprechung mit Hirte	1.20.05-1.22.12	Es wird diskutiert, ob die Jugendlichen überhaupt noch Vorbilder haben	Karla, Hirte, Hartmann			Schule
37 Schüler werden bestellt	1.22.13-1.23.15	Karla geht erst am Flur auf und ab, bevor sie die Klasse betritt	Karla, Schüler	Klavier, trauriges Karla-Thema		Schule
38 Preis für Karla	1.23.16-1.25.23	Hirte hält die Lobrede, Dankesrede darf sie keine halten	Karla, Hirte, Janson	Thema geht weiter	Dunkler Blazer mit kantigem Kragen, helle Bluse mit rundem Kragen, knielanger Rock; Pferdeschwanz und Pony	Festhalle
39 Nachbesprechung mit Hirte	1.25.24-1.28.23	Karla hält sich für eine Leiche; an der Vorsicht sei sie gestorben	Karla, Hirte			Schule (Kantine)
40 Taxi nach Hause	1.28.24-1.29.09	Karla möchte das Preisgeld möglichst schnell verschleudern; "Ihr nehmt mich alle noch ernst!"	Karla, Hirte			Schule (davor)
41 Karla reflektiert die letzten Monate	1.29.10-1.33.57	Alle waren mit ihr zufrieden, aber jetzt muss etwas passieren	Karla, Kaspar		Outfit von vorher; danach Unterkleid/Nachthemd (Unterwäsche!)	Kaspars Zimmer
42 Deutschaufsätze werden verteilt	1.33.58-1.42.19	Die gesamte Klasse soll das Thema verfehlt haben; Aufsatz wird letztendlich nicht gewertet	Karla, Hirte, Janson, Jugendkommission		Dunkles Kostüm, keine (sichtbare) Bluse	Schule
43 Nachbesprechung mit Hirte	1.42.20-1.43.13	Hirte droht Janson gegenüber an, Karla rauswerfen zu wollen	Karla, Hirte, Janson			Schule (davor)
44 Nachbesprechung mit Kaspar	1.43.14-1.45.04	Karla will sich von Kaspar für ihre "Erfolge" feiern lassen	Karla, Kaspar			Kaspars Zimmer
45 Jugendparty	1.45.05-1.49.08	Karla will für ihre Wirtin bei Schimmelpfennig Schlaftabletten holen, er lädt sie zu seiner Feier ein	Karla, Schimmelpfennig, Schüler	Schlagermusik, Gitarre wird gespielt: "Halligalli"	Dunkler Rock (vom Kostüm), Bluse im Karomuster (wirkt jugendlicher als sonst)	Schimmelpfennigs Wohnung

46 Autofahrt	1.49.09- 1.50.36	Schimmelpfennig will Karla nach Hause bringen; seine Freundin wartet vor seinem Haus auf ihn; S will mit Karla etwas verrücktes unternehmen	Karla, Schimmelpfennig			Straße/Au- to
47 Ausflug mit Schimmelpfennig	1.50.37- 1.51.50	Die beiden sind eindeutig am Flirten, er gibt ihr einen Kuss	Karla, Schimmelpfennig		selbes Outfit, darüber ein Cardigan; zieht die Schuhe aus	Strand (Ostsee)
48 Hirtens Unterricht	1.51.51- 1.52.26	Hirte entdeckt einen Brief von Schimmelpfennigs Freundin	Hirte, Schüler			Schule
49 Konsequenzen	1.52.27- 1.58.31	Janson will mit Hirte über den Vorfall mit Karla sprechen, währenddessen kommt der Brief ins Spiel; Folge: Janson verlangt die Versetzung Karlas Hirte besucht Karla, möchte ihr alles Gute wünschen; lästert über Janson	Karla, Hirte, Janson		Dunkles Kostüm, helles Shirt	Schule
50 Nachbesprechung mit Hirte	1.58.32- 2.02.04		Karla, Hirte, Kaspar		selbes Outfit, nur ohne Blazer	Karlas Zimmer
51 Abschied von Kaspar	2.02.05- 2.04.10	Karla will Kaspar davon überzeugen, mit ihr zu kommen; endet im Streit	Karla, Kaspar	Flötenmusik (nicht das Karla- Thema!)	Helles Shirt, Plisseerock, flache Schuhe	Kaspars Fischerhüt- te
52 Abschied von Schimmelpfennig	2.04.11- 2.05.45	Schimmelpfennig wartet auf sie und nimmt ihr das Gepäck ab; die beiden verabschieden sich unter Tränen	Karla, Schimmelpfennig		Dunkles Kostüm, helles Shirt, Mantel über dem Arm, Handtasche, Koffer, Aktentasche	Bahnhof
53 Zug fährt ab	2.05.46- 2.07.18	Kaspar erwischt gerade noch Karlas Zug	Karla, Kaspar	Karlas Thema (Sasse)		Bahngleis

Abstract

Diese Arbeit beschäftigt sich mit einer Figurenanalyse der Protagonistin des gleichnamigen Films *Karla* (DDR 1965) vor dem Hintergrund der sozialen Rollentheorie Erving Goffmans.

Nachdem die soziologischen Konzepte der sozialen Rolle im Allgemeinen, den Theorien Erving Goffmans in seinem Werk *Wir alle spielen Theater*, Arbeit und – DDR-spezifisch – Werktätige näher bestimmt werden, wird den LeserInnen ein Überblick über das Filmwesen in der DDR verschafft. Über die Geschichte der DEFA, der staatseigenen Filmproduktionsfirma, wird ein grober Abriss skizziert, anschließend wird das 11. Plenum des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands näher vorgestellt. Eine Kurzbiografie des Regisseurs Herrmann Zschoche gibt einen Einblick in sein Schaffen und auch die Genres des dokumentarischen Realismus und Gegenwarts- bzw. Alltagsfilms werden konturiert.

Die Protagonistin Karla wird nach Jens Eders Methode der „Uhr der Figur“ – insbesondere in Hinblick auf das *fiktive Wesen* – analysiert, wobei die Aspekte der physischen Eigenschaften, der psychischen Eigenschaften, der sozialen Eigenschaften und der sozialen Rolle ins Zentrum gerückt werden. Eders Fragenkatalog wird hierbei entsprechend dem Forschungsschwerpunkt dieser Arbeit modifiziert.

Das letzte Kapitel stellt ein abschließendes Fazit dar, in dem resümiert wird, inwiefern die Forschungsfragen anhand der Analyseergebnisse beantwortet werden können und welche allgemeinen Rückschlüsse sich dadurch auf Filmdramaturgie ziehen lassen.

This paper is an analysis of the main character of Herrmann Zschoche's film *Karla* (GDR 1965), considering the theories Erving Goffman generated in his book *The Presentation of Self in Everyday Life*.

Firstly the sociological concepts of the social role in general are being described, followed by Goffman's theories. Labor and the GDR-related term *Werktätige* (i.e. employed people) are explained further. Important facts on the film industry in the GDR are given: an overview of the history of the DEFA, the radical consequences of the 11. plenum of the central committee of the Sozialistische Einheitspartei Deutschland, a short biography of the director Herrmann Zschoche as well as an introduction into the

genres of the documentary realism and the *Gegenwartswartsfilm* respectively *Alltagsfilm*.

Karla, the protagonist of the film, is analysed with Jens Eder's analysis method, especially considering the aspect of the character as a fictitious being. Her physical, mental and social traits are being examined and the focus is also put on the established social roles and the associated conflicts. Eder's list of questions for the analysis is accordingly adjusted.

The last chapter is a conclusion of the results and an expression of some thoughts on possible implications for film dramaturgy in general.