



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Ehrlos oder heldenhaft? Wie DEFA-Produktionen die Figur der Trümmerfrau inszenierten. Anhand filmischer Beispiele von 1946-1978.“

verfasst von / submitted by

Melanie Gerges

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

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

UA 066 665

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

Interdisziplinäres Masterstudium
Zeitgeschichte und Medien

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Stefan Zahlmann, M.A.

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	1
1.1	Forschungsinteresse und -vorhaben.....	2
1.2	Kommentierte Gliederung.....	3
2	Gründung und Gründungsmythos der DDR	6
3	Trümmerbeseitigung nach dem Zweiten Weltkrieg	10
3.1	Die Rolle der Frau in der Trümmerbeseitigung.....	13
3.2	Unterschied Ost- und Westdeutschland.....	17
3.3	Mythos Trümmerfrau: Mediale Aufarbeitung und Mythosbildung in Ostdeutschland	19
4	Frauen in der DDR.....	22
4.1	DDR als Emanzipatorisches Gebiet?.....	22
4.2	Historische Entwicklung der Frauenpolitik in der DDR	23
4.2.1	Erste Phase: 1945-1949	23
4.2.2	Zweite Phase: 1949-1957	24
4.2.3	Dritte Phase: 1958-1964.....	25
4.2.4	Vierte Phase: 1965-1971	26
4.2.5	Fünfte Phase: 1972-1975.....	28
4.2.6	Sechste Phase: 1976 – 1990	29
4.3	Frauenbild in der DDR: Die Frau als sozialistische Heldin	30
5	Film in der DDR	34
5.1	Bedeutung des Films in der SBZ und Anfänge der DEFA.....	35
5.2	Die DEFA: Historischer Einblick und Entwicklung des politischen Einflusses	37
5.3	HeldInnen des Sozialismus: Motive im DEFA-Film	42
6	Methode: Einführung und Erläuterung der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse	45
6.1	Exkurs: Quellenwert des Films und Grenzen der Realitätsdarstellung	49

7	Analyse der Filmauswahl: Beschreibung des Samples und Vorgehensweise	52
7.1	Die Mörder sind unter uns	52
7.1.1	Inhalt und Personen	53
7.1.2	Die Figur der Trümmerfrau Susanne Wallner.....	54
7.1.3	Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in <i>Die Mörder sind unter uns</i>	56
7.1.4	Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR.....	59
7.2	Unser täglich Brot.....	60
7.2.1	Inhalt und Personen	61
7.2.2	Die Figur der Trümmerfrau	62
7.2.3	Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in <i>Unser täglich Brot</i>	62
7.2.4	Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR.....	66
7.3	Steinzeitballade.....	67
7.3.1	Inhalt und Personen	67
7.3.2	Die Figur der Trümmerfrau Anna Lubitzke	68
7.3.3	Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in <i>Steinzeitballade</i>	69
7.3.4	Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR.....	72
7.4	Martha.....	74
7.4.1	Exkurs: Besonderheiten des Dokumentarfilms	75
7.4.2	Inhalt und Personen	76
7.4.3	Die Figur der Trümmerfrau Martha	77
7.4.4	Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in <i>Martha</i>	78
7.4.5	Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR.....	81

8	Die Darstellung der Trümmerfrau im DEFA-Film: Zusammenfassung der Forschungsergebnisse.....	83
9	Methodenkritik.....	87
10	Fazit und Ausblick	89
11	Literaturverzeichnis	92
12	Anhang: Aufzeichnungen kontextualisierte Medieninhaltsanalyse	98
12.1	Die Mörder sind unter uns	98
12.2	Unser täglich Brot.....	105
12.3	Steinzeitballade.....	110
12.4	Martha.....	117
13	Abstract (Deutsch)	123
14	Abstract (English)	124

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Karte der deutschen Besatzungszonen (Quelle: BArch).....	7
Abbildung 2:	Entwurf Figurenanalyse	48
Abbildung 3:	Susanne Wallner bei der Hausarbeit	55
Abbildung 4:	Susanne Wallner im Gespräch mit einem Nachbarn.....	55
Abbildung 5:	Die Trümmerfrau in Unser täglich Brot.....	62
Abbildung 6:	Anna Lubitzke privat	69
Abbildung 7:	Anna Lubitzke bei der Arbeit.....	69
Abbildung 8:	Martha bei ihrer Abschiedsfeier.....	78
Abbildung 9:	Martha bei der Arbeit.....	78

1 Einleitung

Der *Mythos Trümmerfrau* wird in der heutigen Forschung als bekanntester weiblicher sozialer Typus und eine der Identifikationsfiguren der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg bezeichnet.¹ Die Bilder der Frauen in den von Trümmern zerstörten deutschen Städten prägten weit über die ersten Nachkriegsjahre hinaus das Bild des Wiederaufbaus und wurden dementsprechend häufig auch in den Medien verbreitet. Zwar war die Trümmerbeseitigung statistisch gesehen kein von Frauen dominierter Arbeitsbereich, der Frauenüberschuss nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges und die vermehrte Existenzbedrohung durch diverse Beihilfenkürzungen sorgten jedoch dafür, dass Frauen sich - insbesondere im Gebiet der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ)² - vor allem in den ersten Nachkriegsjahren vermehrt für den Beruf interessierten.³

Das Phänomen Trümmerfrau wurde dementsprechend vorrangig in dieser Region medial verarbeitet und schnell politisch instrumentalisiert. Ziel der Berichterstattung war es dabei weniger, möglichst objektiv darzustellen, wie der Lebensalltag der Frauen aussah, als vielmehr dem Thema der Trümmerräumung ein positives Image zu verschaffen, indem man die Arbeit als heldenhafte Aufopferung charakterisierte.⁴ Die Trümmerfrau wurde folglich zum Aushängeschild der sozialistischen Frau, dem idealen Abbild einer Frau, die beim Wiederaufbau des Landes hilft.⁵

Inwieweit sich diese Instrumentalisierung in den Printmedien der sowjetischen Besatzungszone widerspiegelt, hat Kulturhistorikerin Ina Merkel bereits 1990 in ihrem Buch *...und Du, Frau an der Werkbank* untersucht. Über 20 Jahre später beschäftigte sich die deutsche Historikerin Leonie Treber mit dem Mythos Trümmerfrau und arbeitete in ihrem umfassenden Werk ebenfalls die Darstellungen in den Printmedien auf. Ihre Arbeit gilt als Standardwerk im Bereich der Trümmerfrauenforschung.

¹ 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 2008, 111.

² Für eine nähere Erläuterung des Begriffes siehe KAP 2 Gründung und Gründungsmythos der DDR.

³ Vgl. Leonie Treber, *Die Geburtsstunde der „Trümmerfrau“ in den Presseerzeugnissen der deutschen Nachkriegszeit*, in: Elisabeth Cheauré, Sylvia Paetschek, Nina Reusch (Hg.), *Geschlecht und Geschichte in populären Medien*, Bielefeld 2013, 190f.

⁴ Vgl. Leonie Treber, *Mythos Trümmerfrauen. Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes*, Essen 2014, 281.

⁵ Vgl. Ebenda, 297.

Der Typus der Trümmerfrau wurde allerdings noch lange nach Kriegsende fernab der Printmedien weiterverwendet. So findet er sich etwa auch in Spiel- und Dokumentarfilmproduktionen in der Deutschen Demokratischen Republik (DDR). Werke der dort tätigen Filmproduktionsstätte Deutsche Film AG (DEFA) greifen das Thema wiederholt auf. Als Volkseigener Betrieb – also ein Betrieb, der der Staatsführung der DDR unterlag – weist die DEFA eine verstärkte politische Nähe und staatliche Kontrolle auf. Sämtliche DEFA-Produktionen wurden in Hinblick auf eine angestrebte zu verbreitende Propaganda und diverse politische Agenden überprüft beziehungsweise in Auftrag gegeben. Der Film im Sozialismus setzte sich dabei meist mehrere Ziele. Einerseits die Funktion der Widerspiegelung, andererseits das Ziel, sein Publikum mit Bildern, Botschaften und Geschichten zu beeinflussen.⁶

1.1 Forschungsinteresse und -vorhaben

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich deshalb mit der Darstellung der Trümmerfrauen in ausgewählten Filmproduktionen und geht dabei von der These aus, dass der Typus Trümmerfrau unter anderem von der DEFA in Spiel- und Dokumentarfilmen benutzt wurde, um den Gründungsmythos⁷ der DDR zu illustrieren. Im Verlauf der Jahrzehnte wurde die spezifische Darstellung demnach je nach politischem Interesse und angestrebter Botschaft beziehungsweise Propaganda der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED)⁸ angepasst und abgeändert.

Anhand der vier ausgewählten DEFA-Filmproduktionen *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Unser täglich Brot* (1949), *Steinzeitballade* (1960) und *Martha* (1978) werden die unterschiedlichen Darstellungen der Trümmerfrauen vor dem Hintergrund des politischen Entstehungskontextes analysiert.

Für die Untersuchung der Forschungsthese ergeben sich insgesamt fünf Forschungsfragen:

1. Wie werden die Trümmerfrauen in den einzelnen Produktionen dargestellt?
2. Wie unterscheidet sich die Thematisierung der Trümmerfrau im Verlauf der Jahrzehnte?

⁶ Vgl. Beate Günther, *Leitbilder richtigen Lebens: politischer Diskurs und filmische Darstellung in DEFA-Gegenwartsfilmen der 1960er Jahre; Filmanalyse am Beispiel von Frauenrollen und Geschlechterbeziehungen*, Berlin 2008, 74.

⁷ Für eine nähere Erläuterung des Begriffes Gründungsmythos siehe KAP 2 Gründung und Gründungsmythos der DDR.

⁸ Für eine nähere Erläuterung des Begriffes SED siehe KAP 2 Gründung und Gründungsmythos der DDR.

3. Wie wird die Trümmerfrau in Hinblick auf den Gründungsmythos der DDR charakterisiert?
4. Welcher Zusammenhang kann zwischen der Darstellung der Trümmerfrau und den politischen Agenden in diesem Zeitraum gefunden werden?
5. Wie wird die Darstellung der Trümmerfrau in Hinblick auf die jeweilig angestrebte politische Botschaft abgeändert?

Die Fragen zeigen, dass vor allem die Verbindung zwischen der politischen Agenda und der Darstellung der Trümmerfrau zum jeweiligen Ausstrahlungszeitpunkt im Fokus dieser Arbeit steht. Um die Fragen beantworten zu können, benötigt es deshalb einerseits eine intensive Auseinandersetzung mit der Darstellung der Trümmerfrau im Film. Andererseits muss aber auch die Entwicklung der politischen Agenden in Hinblick auf Frauenrechte und Spielfilmproduktionen untersucht werden, um mögliche Veränderungen in einen Kontext bringen zu können.

1.2 Kommentierte Gliederung

Umgesetzt wird dies anhand von zehn Kapiteln. Zunächst soll ein Überblick über die Situation Deutschlands nach Ende des Zweiten Weltkrieges als Einführung in die Thematik fungieren und so grundlegende Bereiche wie die politische Lage und Unterschiede zwischen den westlichen und östlichen Besatzungszonen vorstellen. In Kapitel drei wird anschließend die Situation der Trümmerbeseitigung nach dem Zweiten Weltkrieg dargelegt. Das soll zum einen darlegen, wie groß der Anteil der Trümmerfrauen in Relation zu männlichen Trümmerarbeitern war und zum anderen auch die Gründe für die weibliche Beteiligung näherbringen. Die Beschreibung der politischen Beteiligung und Unterstützung vor allem in den Gebieten der SBZ verdeutlicht so gleich zu Beginn, wie es zu der Entstehung des Mythos Trümmerfrau kam.

Das vierte Kapitel setzt sich mit der frauenpolitischen Lage in der DDR auseinander. Da sich die zu untersuchenden Forschungsfragen auch mit dem Thema des politischen Einflusses beschäftigen, zeichnet dieses Kapitel die historischen Entwicklungen und Etappen der Frauenpolitik nach und zeigt dabei auf, wie durch politische Neuerungen, Gesetzesänderungen und Kommuniqués ein Leitbild entwickelt wurde, das die Frau als sozialistische Heldin idealisierte. Diese Nachzeichnung ist vor allem notwendig, um die Veränderungen des Frauenbildes auf politischer Ebene in weiterer Folge mit jenen Darstellungen der Trümmerfrau in den Filmen gegenüberzustellen. Verwendet wurden für die Recherche unter anderem Verordnungen und Gesetzestexte aus dem Zeitraum 1945 bis 1990 sowie das Buch

Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik der deutschen Soziologin Heike Trappe, deren Phaseneinteilung der Frauen- und Familienpolitik in dem Kapitel näher thematisiert wird.

Um einen Einblick in die Relevanz des DEFA-Films bekommen zu können, wird im fünften Kapitel der frühe Fokus der sowjetischen Regierung und später auch der SED auf das Medium Film charakterisiert. Ein historischer Abriss der DEFA beschreibt im Anschluss die politischen Entwicklungen und Zäsuren. Dies ist vor allem hilfreich, da diese Zäsuren im späteren Verlauf der Arbeit in einen Kontext mit den unterschiedlichen Darstellungen der Trümmerfrauen gebracht werden und die konträren Charakterisierungen so auch vor einem politischen Hintergrund interpretiert werden. Für diese Recherche sind vor allem die Arbeiten des Filmhistorikers Klaus Finke und der Filmhistorikerin Dagmar Schittly relevant, die in dem Kapitel verstärkt herangezogen werden.⁹

In dem sechsten Kapitel wird die angewendete Methode der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse vorgestellt. Angelehnt ist diese an Sascha Trültzschs Untersuchung des Frauenbildes in DDR-Serien.¹⁰ Nach der Besprechung der einzelnen Arbeitsschritte folgt in Kapitel sieben die Analyse der Filmauswahl. Im Anschluss an eine inhaltliche Beschreibung der Filme sowie einer Vorstellung der Produktionshintergründe werden die Filme in Hinblick auf die Forschungsthese und Forschungsfragen untersucht. Mit der Methode der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse werden die Produktionen – drei Spielfilme und eine Dokumentation – analysiert und Unterschiede der einzelnen Darstellungen herausgearbeitet. Die verwendete Dimensionen- und Figurenanalyse helfen dabei, das Trümmerfrauenbild intersubjektiv nachvollziehbar zu untersuchen.

Anschließend werden die Rechercheergebnisse des theoretischen Teiles der Masterarbeit (Kapitel zwei bis fünf) in einen Zusammenhang mit den filmischen Darstellungen und Analyseergebnissen gebracht und kontrastiert, um auch die Forschungsfragen *Wie wird die Trümmerfrau in Hinblick auf den Gründungsmythos der DDR charakterisiert?*, *Welcher Zusammenhang kann zwischen der Darstellung der Trümmerfrau und den politischen Agenden*

⁹ Vgl. Klaus Finke (Hg.), *Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film*, Oldenburg 2002; Dagmar Schittly, *Zwischen Regie und Regime: Die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen*, Berlin 2002

¹⁰ Vgl. Sascha Trültzsch, *Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien*, Wiesbaden 2009.

in diesem Zeitraum gefunden werden? und Wie wird die Darstellung der Trümmerfrau in Hinblick auf die jeweilige angestrebte politische Botschaft abgeändert? zu beantworten.

Abschließend werden die Forschungsergebnisse zusammengefasst und gegenübergestellt, um sich der Forschungsfrage *Wie unterscheidet sich die Thematisierung der Trümmerfrau im Verlauf der Jahrzehnte?* zu widmen.

2 Gründung und Gründungsmythos der DDR

Da in der vorliegenden Masterarbeit aufgrund der Themenabgrenzung auch eine aktive Auseinandersetzung mit Gesetzen und Vorschriften der DDR sowie deren Gründungsprinzipien notwendig ist, soll der Arbeit ein Überblick über die Gründung vorangestellt werden.

Erste Überlegungen, was mit Deutschland nach einer möglichen Niederlage geschehen sollte, fanden bereits während dem Zweiten Weltkrieg statt. Gespräche der Alliierten wurden ab Dezember 1941 geführt. Im November 1943 wurde schließlich die Europäische Beratende Kommission eingeführt. Diese von den europäischen Außenministern ins Leben gerufene Institution tagte ab Anfang 1944 und fungierte als „Instrument zur Vorbereitung und Festlegung der alliierten Nachkriegspolitik gegenüber Deutschland.“¹¹ Aufgearbeitet wurde in diesem Rahmen unter anderem die Regelung, welche Länder Deutschland nach einer Kapitulation später als Besatzungsmacht verwalten sollten. Mit der bedingungslosen Kapitulation der Deutschen Wehrmacht am 7. und 8. Mai 1945 wurden diese Überlegungen in die Realität umgesetzt.

Als Ergebnis übernahmen die Siegermächte Großbritannien, Frankreich, die Vereinigten Staaten sowie die Sowjetunion die oberste Regierungsgewalt. Deutschland wurde folglich in vier Sektoren eingeteilt, die jeweils einem der Alliierten-Länder unterstellt war.¹² Jene Gebiete östlich der Oder und der Neiße wurden von den sowjetischen Mächten verwaltet. Das nordwestliche Gebiet, das die Bundesländer Schleswig-Holstein, Niedersachsen, Hamburg und Nordrhein-Westfalen umfasste, war unter britischer Kontrolle. Die im Südwesten liegenden Bundesländer Bayern, Hessen, Bremen und Nordbaden gehörten zur amerikanischen Besatzungszone. Rheinland-Pfalz, Saarland sowie Teile von Württemberg und Baden wurden der französischen Kontrolle übergeben.

¹¹ Heiner Timmermann, Entstehung und politisches System im Überblick, in: Heiner Timmermann (Hg.), Die DDR – Politik und Ideologie als Instrument, Berlin 1999, 15-34, 15.

¹² Vgl. ebd., 16.

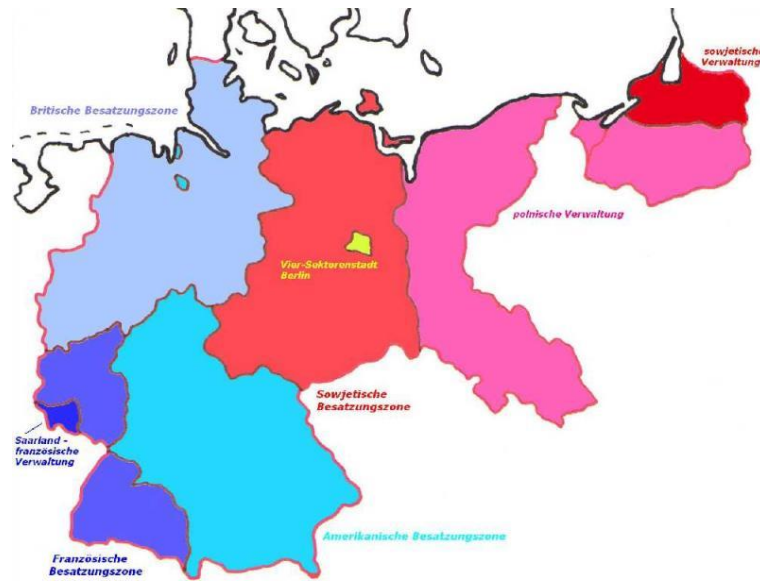


Abbildung 1: Karte der deutschen Besatzungszonen (Quelle: BArch)¹³

Alle Angelegenheiten, die ganz Deutschland betrafen, wurden von dem sogenannten Alliierten Kontrollrat¹⁴, der aus Mitgliedern aller vier Besatzungsmächten bestand, zugewiesen. Zusätzliche Sonderregelungen gab es in den einzelnen Gebieten. Einen Sonderfall der Aufteilung Deutschlands stellte die eigentlich in der sowjetischen Besatzungszone (SBZ) liegende Hauptstadt Berlin dar. Die Stadt wurde in vier Sektoren geteilt und damit von allen Besatzungszonen beeinflusst.¹⁵ Es entstand so der Grundstein einer „Übergangsphase“, die die Regulierung des Landes sichern sollte.¹⁶

Bereits ab Juni 1945 erlaubte die Sowjetische Militäradministration (SMAD) in der SBZ die politischen Parteien Sozialdemokratische Partei Deutschlands (SPD), Kommunistische Partei Deutschlands (KPD), Christlich Demokratische Union Deutschlands (CDU) und Liberal-Demokratische Partei Deutschlands (LDP) und organisierte die Verwaltung in allen Ebenen neu. So wurden unter anderem neue Bürgermeister und Landräte eingesetzt. „In der SBZ

¹³ Bundesarchiv Deutschland, Virtuelle Ausstellung Das deutsche Militärwesen (6) - Die Nachkriegszeit 1945 – 1949, verfügbar unter <https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Virtuelle-Ausstellungen/Das-Deutsche-Militaerwesen-6-Die-Nachkriegszeit-1945-1949/das-deutsche-militaerwesen-6-die-nachkriegszeit-1945-1949.html> [10.06.2020].

¹⁴ Der Alliierte Kontrollrat wurde für Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg initiiert. Er stellte die oberste Instanz bei der Kontrolle, Koordinierung, Verwaltung und Regierung des in vier Besatzungsmächte geteilten Deutschlands dar. Siehe dazu auch: Gunther Mai, Der Alliierte Kontrollrat in Deutschland 1945-1948. Alliierte Einheit – Deutsche Teilung?, München 1995.

¹⁵ Vgl. Babette Quinkert, Deutschland. Von der Kapitulation zur Teilung, in: Deutsches Historisches Museum (Hg.), 1945 Niederlage, Befreiung, Neuanfang, Darmstadt 2015, 14-31, 21 & 30.

¹⁶ Timmermann, Entstehung, 16.

wurden 1945 Strukturveränderungen herbeigeführt, die das wirtschaftliche, soziale und gesellschaftliche Leben gegenüber den Verhältnissen von vor 1933 grundsätzlich veränderten.“¹⁷ Zu diesen Neuerungen gehörten die Förderung der Kleinbauern, die Schließung von privaten Banken, die Verstaatlichung von großen Wirtschaftsunternehmen sowie Reformen in den Bereichen Bildung, Justiz, Wirtschaft- und dem Sozialwesen. Vergleichbare Reformen fanden in den restlichen Besatzungszonen nicht statt.¹⁸ Nach der erneuten Zulassung der politischen Parteien kam es 1946 schließlich zu einer grundlegenden Umstrukturierung. Mit starkem Druck der sowjetischen Besatzungsmächte wurde im April 1946 die Sozialistische Einheitspartei (SED) aus einem erzwungenen Zusammenschluss der KPD und SPD gegründet.¹⁹

In den darauffolgenden Jahren kristallisierten sich immer stärker werdende Differenzen zwischen den westlichen Besatzungsmächten und der östlichen Besatzungsmacht der Sowjetunion heraus. Der von der SMAD erwünschte Aufbau eines sozialistischen Staatssystems wurde etwa von allen anderen Beteiligten abgelehnt. Die unterschiedlichen Zielsetzungen führten zu der sogenannten Bi-Zone, in der zunächst Amerika und Großbritannien gemeinsam wirtschaftliche Ziele verfolgten und im Zuge dessen den sogenannten Wirtschaftsrat gründeten. Reaktionen wie die Gründung der Deutschen Wirtschaftskommission durch die SMAD verschärften die Konflikte.²⁰

Auch folgende Konferenzen der Außenminister der Alliierten konnten diese Differenzen nicht lösen. „Die Deutschlandstrategien der Westmächte und der UdSSR waren durch unvereinbare Gegensätze gekennzeichnet, begünstigten die Erweiterung der Bi-Zone um die französische zur Tri-Zone, zum Einbezug der Westzonen in die Wirtschaftshilfe des Marshall-Planes und führten schließlich zum Scheitern des Kontrollrates im März 1948“, resümiert der Sozialforscher Heiner Timmermann.²¹

Höhepunkt dieser Konflikte waren die getrennt in Auftrag gegebenen Entwürfe der Westmächte und Sowjetunion zur Errichtung eines deutschen Staates. Statt einer Einigung wurde bei Wahlen die „sozialistisch-kommunistische Staats- und Gesellschaftsordnung“ von der

¹⁷ Ebd., 18.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. Quinkert, Deutschland, 22f.

²⁰ Vgl. Timmermann, Entstehung, 19.

²¹ Ebd.

Westzone abgelehnt.²² In der SBZ wurden als Reaktion darauf ab März 1948 Pläne für eine eigene Verfassung ausgearbeitet. Ende Mai 1949 setzte schließlich der Volkskongreß – eine Initiative der SED – den Volksrat ein, der am 7. Oktober des gleichen Jahres die Gründung der Deutschen Demokratischen Republik (DDR) mit der SED als Staatspartei beschloss.²³

Um das Staatsverständnis der DDR in der darauffolgenden Zeit zu festigen, wurden bestimmte Diskurse rund um die Gründung der DDR gefördert. Unter dem dabei entstandenen Gründungsmythos der DDR wird jener Diskurs verstanden, der die Gründung der DDR als Reaktion des Zweiten Weltkrieges erklären und legitimieren sollte. Getragen wurde diese Bemühung, ein „staatsbürgerliches Bewusstsein“ zu schaffen unter anderem durch politische Mythen, die Erfahrungsräume herstellen und auf diese Weise ein kulturelles Gedächtnis schaffen sollten.²⁴

Auf diese Weise sollte die fremdbestimmte Handlung der Gründung der DDR umgedeutet werden, um eine „staatliche Legitimität“ zu schaffen.²⁵ Kernpunkt dieser Gründungserzählung war der Antifaschismus. Die DDR wurde demnach als eine aktive Antwort auf die Zeit des Faschismus und eine eindeutige Haltung gegen diesen gedeutet. „Sie war die Rechtfertigung für die Bildung des neuen Staates, indem sie versuchte, bewusst zu machen, dass die DDR die ‚besseren Traditionen‘ der deutschen Geschichte verkörpere und politische Legitimität aus dem Widerstand gegen den Nationalsozialismus erlange.“²⁶

Dieses Bekenntnis zum Widerstand gegen den Faschismus begründete in den politischen Narrativen des Gründungsmythos in weiterer Folge auch die Entstehung der SED sowie das aktive Fördern des Sozialismus. Vor allem zu Beginn der DDR boten die Narrative die Möglichkeit, die eigene Schuld am Nationalsozialismus sowie die Niederlage des Krieges umzudeuten. „Indem für den faschistischen Terror in erster Linie das Finanzkapital verantwortlich gemacht und das deutsche Volk zu dessen Opfer umgedeutet wurde, fand eine kollektive Entlastung von Schuld statt.“²⁷

²² Ebd., 20.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Raina Zimmering, Mythen in der Politik der DDR. Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen, Opladen 2000, 37.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd., 38.

3 Trümmerbeseitigung nach dem Zweiten Weltkrieg

Im folgenden Kapitel soll ein historischer Rückblick die Entstehung und Entwicklung des Trümmerfrauen-Mythos insbesondere in Ostdeutschland nachzeichnen und aufzeigen, inwiefern hinter der Verbreitung des Begriffes von Anfang an eine politische Agenda stand. Notwendig ist dafür auch eine Darstellung der Trümmerbeseitigung nach dem Zweiten Weltkrieg und der Beteiligung der Frauen an dieser. Diese Analyse soll dabei helfen, die spätere Verarbeitung des Mythos in Massenmedien wie dem Film nachvollziehen zu können.

Die Trümmerbeseitigung war nicht erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges ein wichtiger Aufgabenbereich. Tatsächlich lässt sich die Trümmerbeseitigung in Anlehnung an die deutsche Historikerin Leonie Treber in zwei Phasen einteilen. Erstmals relevant wurde die Arbeit im Zweiten Weltkrieg 1940 mit dem Beginn des Luftkrieges der Alliierten gegen das Deutsche Reich. Die zweite Phase begann mit der Kapitulation Deutschlands im Mai 1945.

In der ersten Phase wurden vorrangig Kriegsgefangene, Zivilarbeiter und Häftlinge der Konzentrationslager zur Trümmerbeseitigung zwangsverpflichtet.²⁸ Zwar waren unter ihnen auch Frauen, diese galten jedoch als Ausnahmeerscheinung und nicht als Norm. Für die Entstehung des Begriffes der Trümmerfrau ist diese Phase deshalb weniger relevant. Das Verständnis der Trümmerbeseitigung als Zwangsarbeit sollte jedoch noch nachträglich das Image der Beschäftigung beeinflussen.²⁹

Verbunden ist die Entstehung dieser als „bekanntester weiblicher sozialer Typus“³⁰ bezeichnete Begriff der Trümmerfrau mit der Trümmerbeseitigung der Nachkriegszeit in Deutschland. Diese war zwar ein zonenübergreifendes Problem, die Lösung kann jedoch keineswegs als einheitlicher länderübergreifender Prozess betrachtet werden, denn die einzelnen deutschen Städte mussten unterschiedliche Dimensionen an Trümmern beseitigen. Insgesamt lag die Trümmerschlacke in ganz Deutschland bei etwa 400 Millionen Kubikmetern, Berlin allein hatte rund 55 Millionen Kubikmeter Trümmerschutt, mehr als alle anderen deutschen Städte.³¹

²⁸ Vgl. Treber, *Mythos Trümmerfrauen*, 27.

²⁹ Vgl. Karin Hausen, *Die Trümmerfrau. Ein Wort aus dem Alltag, sein Höhenflug zum Ikonenhaften und als geflügeltes Wort heute im Sinkflug*, in: Sabine Braunschweig (Hg.), *„als habe es die Frauen nicht gegeben“*. Beiträge zur Frauen- und Geschlechtergeschichte, Zürich 2014, 161-178, 162.

³⁰ Sell, *Frauenbilder*, 111.

³¹ Vgl. Treber, *Mythos Trümmerfrauen*, 63f.

Somit lag die Hauptverantwortung direkt nach Kriegsende vor allem bei den einzelnen Stadtverwaltungen, die in Abstimmung mit den Militärregierungen „vom ersten Tag des Kriegsendes an die zentralen Institutionen, die den Alltag in den Städten regelten und damit auch in entscheidender Weise die Maßnahmen, die zur Trümmerräumung ergriffen wurden, mitbestimmten.“³² Zwar gab es dadurch keine einheitlichen Regelungen und Maßnahmen, in der Fachliteratur lassen sich die Maßnahmen der deutschen Städte jedoch in drei Spezifika einteilen: Zwangsrekrutierungen, Professionalisierung und Übergabe in Fachbetriebe und Rekrutierung von Arbeitslosen.

- *Zwangsrekrutierungen*

Um die Trümmer beseitigen zu können, wurde zunächst auf Zwangsrekrutierungen zurückgegriffen. Zur Trümmerräumung herangezogen wurden unter anderem ehemalige NSDAP-Mitglieder. Die Rekrutierung und Verpflichtung dieser geschah häufig nicht durch die Stadtverwaltung, sondern durch zahlreiche unterschiedliche *Antifa-Ausschüsse*, antifaschistische Gruppierungen und Verbände, die sich kurz nach Kriegsende bildeten und sich aus privater Initiative den Bereichen Aufräumarbeiten, Versorgung und Sicherheit annahmen. Die Trümmerbeseitigung wurde dadurch zu einer Sühnemaßnahme funktionalisiert.

Treber gibt in ihrer Arbeit etwa das Beispiel der Stadt Chemnitz, in der die antifaschistischen Gruppierungen die Trümmerbeseitigung unter dem Motto „Die Nazibande soll den Dreck wegräumen, denn sie sind an dem Unglück schuld“ beaufsichtigten.³³ Derartige Einsätze gab es ihr zufolge unter anderem auch in Kiel, Duisburg und Dresden. Die Trümmerbeseitigung als Sühnearbeit war dabei in allen vier Besatzungszonen eine Räumungsmethode. Über die Anzahl der zwangsrekrutierten Frauen, ihre Beschäftigungsdauer und genauen Einsatzorte sind in der Fachliteratur keine genauen Zahlen vorhanden, weil das Geschlecht bei der Rekrutierung häufig nicht herausgestrichen wurde.³⁴

Die Rekrutierung durch Antifa-Ausschüsse charakterisierte sich jedoch vor allem durch einen ungeordneten und chaotischen Ablauf, im Verlauf des Sommers 1945 wurden diese mit wenigen Ausnahmen in allen vier Besatzungszonen aufgelöst und verboten.³⁵ Eingesetzt

³² Ebd., 79.

³³ Zit. n. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 88.

³⁴ Vgl. Hausen, Die Trümmerfrau, 163.

³⁵ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 86.

wurden die häufig beim Arbeitsamt gemeldeten ehemaligen ParteigenossInnen jedoch weiterhin im Rahmen von Sondereinsätzen für die Trümmerräumung. Im weiteren Verlauf wurden von den Alliierten auch deutsche Kriegsgefangene sowie zivile Strafgefangene als Sühnemaßnahme zur Trümmerbeseitigung verpflichtet.³⁶

- *Professionalisierung und Übergabe in Fachbetriebe*

Das Ausmaß der Zwangsrekrutierungen in den Besatzungszonen war jedoch unterschiedlich. So wurde in der amerikanischen Besatzungszone vermehrt auf die Beseitigung durch Privatunternehmen gesetzt und die Rekrutierung von Frauen eher als Ausnahme angesehen.

„Im Unterschied zu den Amerikanern übten die Sowjets, ohne Rücksicht auf die in Städten unverzichtbare Selbstversorgung durch Suche nach Verwertbarem in den Ruinen, durch Balkon- und Gartenbewirtschaftung, Hamstern im Umland, Schwarzmarkt, von Anfang an politischen und wirtschaftlichen Druck aus, um noch nicht erwerbstätige Frauen und Männer für Trümmerarbeiten zu gewinnen.“³⁷

Die britische sowie die französische Besatzungszone werden in der Fachliteratur zwischen diesen beiden Extremen eingeordnet. Unter der Professionalisierung der Trümmerbeseitigung ist vor allem die Miteinbeziehung der städtischen Bauämter und bauhandwerklichen Betriebe in die Beseitigung der Trümmer gemeint. Eng verbunden ist die professionelle Trümmerbeseitigung mit dem Ziel des Wiederaufbaus und diversen Reparaturarbeiten.³⁸

- *Rekrutierung von Arbeitslosen*

Entscheidend für die langfristige Trümmerbeseitigung war die Miteinbeziehung von arbeitslosen Personen. Nachdem die Alliierten in allen Besatzungszonen die Arbeitsämter schnell wieder instandgesetzt hatten, war die Registrierung der Arbeitslosen ein erstes Ziel. Zonenübergreifend wurde die Registrierungs- und Arbeitspflicht mit dem Kontrollratsbefehl Nr. 3 im Jänner 1946 gesetzlich festgelegt. Diese galt für Männer von 14 bis 65 Jahren und für

³⁶ Vgl. Ebd., 90f.

³⁷ Hausen, Die Trümmerfrau, 163.

³⁸ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 101.

Frauen von 15 bis 50 Jahren. Zusätzliches Druckmittel war die Androhung der Entziehung der Lebensmittelkarten, die für einen Großteil der Bevölkerung überlebensnotwendig waren.³⁹

Eingesetzt wurde diese Methode schon im Verlauf des Jahres 1945, wie das von Leonie Treber aufgezeigte Beispiel der Aufrufe in Dresden bestätigt. „Nach dem Motto: ‚Wer nicht arbeitet – sofern er dazu imstande ist – soll auch nicht essen‘ erhielt nur derjenige eine Lebensmittelkarte, der sich registrieren ließ.“⁴⁰ Eingesetzt wurden vor allem ungelernte Kräfte, da für die Trümmerbeseitigung keine Vorkenntnisse benötigt wurden. Der Beschäftigungseinstieg gestaltete sich dementsprechend einfach und ohne große Einschulung, insbesondere in der ersten Phase der Nachkriegszeit, in der die Trümmerbeseitigung größtenteils ohne technische Geräte durchgeführt wurde.

Diese Art der Rekrutierung war vorrangig in den Gebieten der sowjetischen Besatzungsmacht üblich. Zwar wurde auch in den westlichen Gebieten eine Registrierung der Arbeitslosigkeit gefordert, diese diente jedoch meist nicht zur Zwangsverpflichtung, sondern unter anderem als Grundlage für Berechnungen der Lebensmittelrationen. Wie bereits im vorangegangenen Unterpunkt beleuchtet, lässt sich dieser Unterschied unter anderem dadurch erklären, dass die britische, amerikanische und französische Besatzungszone sich mehr auf den Einsatz von Fachkräften konzentrierte.⁴¹

Im Zusammenhang mit der Rekrutierung von Arbeitskräften soll auch das Mittel des Bürgereinsatzes erwähnt werden. In vielen deutschen Städten wurde damit zur freiwilligen Beteiligung und Mithilfe aufgerufen. Diese von der Stadtverwaltung organisierten Einsätze waren jedoch häufig mit emotionalem Druck verbunden, als pflichtbewusste BürgerInnen beim Wiederaufbau der Städte zu helfen.⁴²

3.1 Die Rolle der Frau in der Trümmerbeseitigung

Das Heranziehen von Frauen war allerdings in keiner der deutschen Städte von Beginn an die Norm. Eng verbunden ist diese Exklusion der Frauen in den öffentlichen Rekrutierungsaufrufen unter anderem mit existierenden und in der Gesellschaft tief verankerten Rollenvorstellungen der Frauen als Hausfrauen und dem Stereotyp des tendenziell schwächeren Geschlechtes, das

³⁹ Vgl. Ebd., 139f.

⁴⁰ Zit. n. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 140.

⁴¹ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 155f.

⁴² Vgl. ebd., 171f.

für die harte und körperlich anstrengende Arbeit der Trümmerbeseitigung als nicht geeignet galt.

Dieses Gesellschaftsbild war im Nationalsozialismus im Rahmen der Arbeitszeitverordnung ab 1938 sogar gesetzlich verankert. Denn in dieser hieß es:

„(1) Weibliche Gefolgschaftsmitglieder dürfen in Bergwerken, Salinen, Aufbereitungsanstalten und unterirdisch betriebenen Brüchen und Gruben nicht untertage, ferner bei der Förderung, mit Ausnahme der Aufbereitung (Separation, Wäsche), bei dem Transport und der Beladung auch nicht übertage beschäftigt werden.

(2) Weibliche Gefolgschaftsmitglieder dürfen ferner nicht in Kokereien und nicht mit der Beförderung von Roh- und Werkstoffen bei Bauten aller Art beschäftigt werden.“⁴³

Auch nach Kriegsende hielt diese Regelung, im Rahmen der Zwangsverpflichtungen zur Trümmerbeseitigung wurden allerdings auch weibliche ehemalige NSDAP-Mitglieder herangezogen.

Hinzu kam nach 1945 der Männermangel beziehungsweise Frauenüberschuss in Deutschland. Durch den Krieg und damit verbundene Todesfälle beziehungsweise Gefangenschaften in anderen Ländern zeigt etwa die Volkszählung aus dem Jahr 1946, dass die Zahl der Männer in Deutschland aufgrund des Krieges deutlich minimiert wurde. In allen vier Zonen kamen 1946 demnach auf 1.000 Männer 1.259 Frauen.⁴⁴

Zwar war dieser Frauenüberschuss eine landesweite Erscheinung, besonders stark ausgeprägt war das Ungleichgewicht jedoch in der SBZ. Im Vergleich zu den drei westlichen Besatzungszonen, in denen auf 1.000 Männer im Durchschnitt 1.219 Frauen kamen, lag die Differenz im Osten bei 1.000 Männern zu 1.344 Frauen. Besonders stark betroffen war Berlin (1.000 zu 1.464 im Osten und 1.000 zu 1.476 im Westen).⁴⁵

⁴³ Österreichische Nationalbibliothek, Reichsgesetzblatt, Jahrgang 1938, Teil 1, verfügbar unter <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1938&page=628&size=45> [16.3.2020].

⁴⁴ Vgl. Merith Niehuss, Familie, Frau und Gesellschaft: Studien zur Strukturgeschichte der Familie in Westdeutschland 1945-1960, Göttingen 2001, 34.

⁴⁵ Vgl. Niehuss, Familie, 35.

Bevor Frauen jedoch zu jeglicher Unterstützung im Rahmen der Trümmerbeseitigung herangezogen werden konnten, musste die Arbeitszeitverordnung aus dem Jahr 1938 abgeändert werden. Im Juli 1946 trat deshalb zonenübergreifend das Kontrollratsgesetz Nr. 32 - eine Abänderung der Verordnung von 1938 – in Kraft, in dem es hieß:

*„In Anbetracht des Mangels an tauglichen männlichen Arbeitskräften in gewissen Teilen Deutschlands erläßt der Kontrollrat das folgende Gesetz:
Artikel I. Die zuständigen deutschen Behörden dürfen weibliche Arbeitskräfte bei Bau- und Wiederaufbauarbeiten einschließlich Aufräumarbeiten beschäftigen beziehungsweise ihre Beschäftigung genehmigen.
Artikel II. Die Bestimmungen der Verordnung vom 30. April 1938 über die Arbeitszeit (Arbeitszeitordnung) (RGBl. 1938 I. 447) und alle sonstigen gesetzlichen Bestimmungen, die im Widerspruch zu diesem Gesetz stehen, werden hiermit aufgehoben oder im Sinne dieses Gesetzes abgeändert.“⁴⁶*

Als diese Änderung in Kraft trat, war die Beschäftigung von Frauen in der Trümmerbeseitigung laut Treber in Berlin, Dresden und Frankfurt (Oder) bereits Realität.⁴⁷ Auch in der Literatur von Anna Kaminsky finden sich Verweise, dass Frauen schon während des Krieges und unmittelbar nach Kriegsende in den zuvor eher männerdominierten Berufen aushalfen und schwere körperliche Arbeiten übernahmen.⁴⁸ Die Kulturhistorikerin Ina Merkel fasst in ihrer Arbeit zusammen:

„Anfangs hatten sich Frauen ohne jede Weisung spontan zusammengeschlossen, lange, bevor diese Arbeiten überhaupt systematisch organisiert werden konnten. Sie schaufelten Gänge zu ihren Häusern, begruben Leichen und verwesende Tierkadaver, beseitigten Brandbomben, Granathülsen und anderes Kriegsgerät und richteten sich ihre zerstörten Behausungen notdürftig wieder her.“⁴⁹

In weiterer Folge war diese Tätigkeit als bezahlte Lohnarbeit für viele überlebensnotwendig. Durch die Kürzung diverser staatlicher Förderungen durch die Besatzungsmächte, fehlendes Einkommen durch den häufig gefallenen oder in Gefangenschaft gehaltenen Ehemann und die allgemeine finanzielle Situation nach dem Krieg sahen viele Frauen einen Ausweg aus der

⁴⁶ Kontrollratsgesetz Nr. 32: Beschäftigung von Frauen bei Bau- und Wiederaufbauarbeiten vom 10. Juli 1946, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/de45-49/kr-gesetz32.htm> [1.3.2020].

⁴⁷ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 211.

⁴⁸ Vgl. Anna Kaminsky, Frauen in der DDR, Berlin 2016, 88f.

⁴⁹ Ina Merkel, ... und Du, Frau an der Werkbank, Berlin 1990, 40.

drohenden Armut in Form von Arbeit. So strich die britische Besatzungsmacht im August 1946 etwa die sogenannte Kriegsrente für verwitwete Frauen, deren Männer im Verlauf des Zweiten Weltkrieges an der Front gefallen waren. Witwen waren jedoch nur eine der Gruppen, die sich durch die neue Situation nach dem Krieg gezwungen sahen, Lohnarbeit aufzunehmen. „Das waren junge und ältere, ledige, verheiratete und geschiedene, vor allem aber Frauen, die das Geld brauchten für sich und ihre Familie.“⁵⁰

Diese Beteiligung am Arbeitsmarkt sei jedoch für viele Frauen keine grobe Umstellung nach dem Krieg gewesen, schließt die Historikerin Anna Kaminsky. In *Frauen in der DDR* beschreibt sie:

„Viele Frauen taten nach Kriegsende das, was sie bereits während des Krieges getan hatten: Sie ersetzten die Männer in der Wirtschaft, im öffentlichen Leben und in den Familien. Unter der Losung »Wir helfen« betreuten sie wie schon zu Kriegszeiten Alte, Kranke, Flüchtlinge und elternlose Kinder, waren in der Seuchenbekämpfung und bei der Einrichtung von Nähstuben und Wärmehallen aktiv, enttrümmerten die Städte und versuchten, die zerstörten Fabriken wieder in Gang zu setzen.“⁵¹

Die Suche nach Arbeit endete für viele Frauen in der Trümmerbeseitigung. Denn zum einen waren die traditionell als weiblich angesehenen Berufe aufgrund der wirtschaftlichen Entwicklung kaum verfügbar. Übrig blieben viele männlich dominierte Berufe, darunter auch die Trümmerbeseitigung in den Städten. Diese hatte zum anderen den Vorteil, dass keine weitere Ausbildung oder Vorerfahrung nötig war.⁵²

Ein zusätzlicher Anreiz war die Einstufung in eine höhere Lebensmittelkategorie und die damit verbundene Absicherung, die eigene Familie weiterhin versorgen zu können. Wie bereits im vorangegangenen Unterkapitel erwähnt, waren Registrierung und Arbeitsantritt eine Folge der Androhung des Lebensmittelkartenentzugs. Für Hausfrauen bot sich durch den Beginn der Lohnarbeit auch die Einstufung in eine höhere Lebensmittelkarten-Kategorie an. Die Lebensmittelration für die Kategorie *Hausfrauen und Sonstige* gehörte zur untersten Kategorie

⁵⁰ Klaus-Jörg Ruhl, *Verordnete Unterordnung: berufstätige Frauen zwischen Wirtschaftswachstum und konservativer Ideologie in der Nachkriegszeit (1945-1963)*, München 1994, 34.

⁵¹ Kaminsky, *Frauen*, 30.

⁵² Vgl. Niehuss, *Familie*, 34.

und wurde häufig als *Friedhofskarte* bezeichnet. Die Einteilung als Bauhilfsarbeiterin bot vielen Frauen jedoch die Chance, eine größere Ration zu erhalten.⁵³

In den ersten Monaten nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kam es deswegen dazu, dass viele vormals als arbeitslos geltende Frauen an der Trümmerbeseitigung beteiligt waren. In einigen Städten war die Anzahl der beteiligten Frauen in diesem Zeitraum sogar höher als die Zahl der Männer. Insbesondere in Berlin war der Anteil der Frauen besonders hoch. Hier wurden mit Ende August 1945 knapp 1.000 Männer und mehr als 5.000 Frauen bei der Trümmerbeseitigung gezählt.⁵⁴

So lässt sich allgemein vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein höherer Anteil an Frauen in der Trümmerbeseitigung feststellen. Durch die Rückkehr der Männer aus der Kriegsgefangenschaft und den vermehrten Einsatz von Maschinen zur Trümmerbeseitigung ist im weiteren Verlauf allerdings eine baldige Regulierung dieses Überschusses erkennbar. Zwar war diese von Stadt zu Stadt unterschiedlich, laut Treber kristallisierte sich allerdings ein städteübergreifender Trend heraus, der ab Oktober 1946 nach und nach die Rückkehr der Männer in Beschäftigungsverhältnisse zeigte.⁵⁵

3.2 Unterschied Ost- und Westdeutschland

Allgemein lässt sich feststellen, dass es in allen vier Besatzungszonen Deutschlands dazu kam, dass Frauen an der Trümmerbeseitigung beteiligt waren. Laut Treber kommt dies allerdings vorrangig durch den Sonderfall Berlin zustande. Denn „in Berlin und den Städten der SBZ war die Heranziehung von Frauen die Regel und ihre Nicht-Heranziehung die Ausnahme, genau umgekehrt dazu verhielt es sich in den Städten der britischen, amerikanischen und französischen Besatzungszonen.“⁵⁶

Zwar wurden Frauen auch in den westlichen Besatzungszonen zur Trümmerarbeit herangezogen, jedoch in einem deutlich geringeren Ausmaß und vorrangig auf freiwilliger Basis oder im Zuge der Verpflichtung von Arbeitslosen – wie etwa in der britischen Zone. So schreibt Klaus-Jörg Ruhl in seiner Analyse der Frauenerwerbstätigkeit etwa:

⁵³ Vgl. Merkel, ... und Du, 40f.

⁵⁴ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 208.

⁵⁵ Vgl., Ebd., 210f.

⁵⁶ Treber, Mythos Trümmerfrauen, 235.

„In den Jahren 1946 und 1947 gehörten die Trümmerfrauen und die Frauen auf dem Bau zum alltäglichen Bild in den Ruhrgebietsstädten. Es waren jedoch nicht viele Frauen, die dieser Arbeit nachgingen. Bei der Volkszählung am 29. Oktober 1946 wurden in der britischen Zone rund 3000 Trümmerfrauen gezählt.“⁵⁷

Deutlich wird der Unterschied der Gebiete auch mit Blick auf den für die SBZ relevanten SMAD-Befehl Nr. 153. In diesem Befehl vom 29. November 1945 wurden Monate vor der landesweiten Änderung bereits alle arbeitsfähigen Menschen zum Arbeitseinsatz aufgefordert, darunter auch Frauen zwischen 15 und 50 Jahren.⁵⁸

Auch bei der Berufszählung im Oktober 1946 wird deutlich, dass Frauen in der Trümmerbeseitigung zumindest in der unmittelbaren Nachkriegszeit einen größeren Anteil ausmachten als Männer. Wolfgang Zank schreibt in seiner Arbeit *Wirtschaft und Arbeit in Ostdeutschland 1945-1949* etwa, dass rund drei Viertel der EntrümmerungsarbeiterInnen weiblich waren. Es handelt sich dabei jedoch um eine Momentaufnahme. Wie im vorangegangenen Kapitel schon erwähnt, lässt sich dieser Umstand mit dem Frauenüberschuss der Zeit erklären. Die Beteiligung der Frauen an der Trümmerbeseitigung erlebte zur Zeit der Berufszählung einen Höhepunkt.⁵⁹

Grund für diese regionalen Unterschiede sind unter anderem die tief verankerten Rollenbilder. Waren diese in den westlichen Besatzungszonen noch stark im kulturellen Gedächtnis der Bevölkerung verankert, war es für die Sowjetische Besatzungszone vorrangig, sich auch in diesem Bezug an das Vorbild des sozialistischen Rollenbildes anzugleichen.

Der Begriff der Trümmerfrau und seine Popularisierung durch die deutschen Massenmedien ist deshalb auch vorrangig in der SBZ und späteren DDR relevant. Zwar findet sich die Verwendung auch in den westlichen Besatzungszonen, für die folgende Analyse und nähere Auseinandersetzung mit der Popularisierung wird die Verwendung in den Medien der SBZ herangezogen.

⁵⁷ Ruhl, Verordnete Unterordnung, 35.

⁵⁸ Vgl. Kaminsky, Frauen, 89.

⁵⁹ Vgl. Wolfgang Zank, *Wirtschaft und Arbeit in Ostdeutschland 1945-1949*, München 1987, 41.

3.3 Mythos Trümmerfrau: Mediale Aufarbeitung und Mythosbildung in Ostdeutschland

Bei der Untersuchung der medialen Aufbereitung der Trümmerfrauen muss zunächst herausgestrichen werden, dass die Darstellung der Frauen häufig mit der Verbreitung einer politischen Botschaft verbunden war. Die Beschreibung in den Printmedien weicht dadurch von der in den Gebieten vorherrschenden Situation ab. Denn wie bereits herausgearbeitet wurde, gab es zwar insbesondere in der SBZ und Berlin nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges eine erhöhte Beteiligung von Frauen in der Trümmerbeseitigung. Es handelte sich dabei jedoch weder um ein dauerhaftes Phänomen, noch um eine ausschließlich freiwillige Aufopferung der Frauen.⁶⁰

In den Printmedien war die objektive Darstellung der Trümmerbeseitigung in den meisten Artikeln zweitrangig. Erkennbar ist das bereits in den ersten Erwähnungen in den Printmedien Berlins und der SBZ. Ab 1945 wurde die Beteiligung der Frauen an der Trümmerbeseitigung aufgegriffen. Die Darstellung der Frauen folgte dabei häufig dem gleichen Schema: Essenziell für die Berichterstattung über die Trümmerbeseitigung war immer die Annahme, dass es sich bei der Enttrümmerung um eine Vorbedingung handelt, die einen Neubeginn der Gesellschaft ermöglichen sollte. Möglich gemacht werde dieser in den Narrativen der Artikel durch „das fleißige Anpacken der gesamten Bevölkerung“.⁶¹

Häufig werden die Frauen als selbstlos und aufopfernd charakterisiert. Ihre Beteiligung an der Trümmerbeseitigung ist nicht an finanzielle Erleichterungen oder Unterstützungen geknüpft. Als Grund für ihre Beteiligung wird in den Artikeln vielmehr der Wunsch genannt, am Neuaufbau beteiligt zu sein und der Dank, dass der Krieg vorbei sei.

So beschreibt ein Artikel im April 1946 etwa:

„Wir achten diese Frauen ganz besonders, denn ihrer beherzten Tatkraft danken wir den ersten entscheidenden Schritt zum beginnenden Wiederaufbau. Sie verbergen ihre Enttäuschung über ihr Schicksal nicht, aber was auch geschehen mag: sie wollen über diese schwere Zeit hinweg. So entfalten sie unerwartete seelische und

⁶⁰ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 244.

⁶¹ Ebd., 245.

physische Kräfte und beweisen, daß auch das schwache Geschlecht sehr stark sein kann, wenn's darauf ankommt.“⁶²

Hintergrund der Medienkampagne war es auch, die Trümmerbeseitigung vom Image der Strafarbeit zu befreien, um mehr Menschen für die Arbeit motivieren zu können. Deutlich wird dieser Gedanke unter anderem durch die oftmalige Betonung der Freiwilligkeit der Frauen. Die Arbeit der Frauen wird dadurch zu einer heldenhaften Tat umgedeutet.

Trotz der eigentlich männlich konnotierten Beschäftigung wurden in den medialen Darstellungen und Beschreibungen der Arbeiterinnen vorrangig ihre eher als weiblich angesehenen Qualitäten herausgestrichen, darunter unter anderem „Aufopferungswille, Entbehrungsfähigkeit, Bescheidenheit und Ausdauer, die ‚natürliche‘ Fähigkeit, etwas zu bewahren – die Gewohnheit, eine hinterlassene Unordnung zu beseitigen“.⁶³

Mit diesen Berichterstattungen wurde auch der Begriff der Trümmerfrau etabliert. Wie genau die Bezeichnung entstand und ob es eine Wortschöpfung der Berliner Presse war, kann laut Treber nicht nachgewiesen werden. Eindeutig ist jedoch, dass der Begriff 1946 erstmals in den Zeitungen und Zeitschriften Berlins vorkam und sich im Laufe des Jahres 1947 auch in der restlichen SBZ etablierte. Zuvor wurden dort die Bezeichnungen *Schipperin* oder *Bauarbeiterin* verwendet.⁶⁴

Die Darstellung der Trümmerfrau wurde häufig mit dem bereits erwähnten Rollenbild versehen, das bis heute nachhaltige Einflüsse auf das Verständnis und die Erinnerung an die Beteiligung der Frauen hat. Dabei galt die Konnotation, dass die Trümmerfrauen einen wichtigen Anteil am Wiederaufbau hatten und unter anderem die ersten waren, die sich freiwillig und selbstlos für die Arbeit am Neubeginn der Gesellschaft aufgeopfert haben. Das wird unter anderem in einem Artikel der Zeitschrift *Sie* vom Februar 1946 deutlich, in dem es heißt: „Neun Monate schweigen die Sirenen, neun Monate Frieden! Wir blicken zurück. Die Trümmerfrauen waren die ersten, die an die Arbeit gingen. Ein Symbol!“⁶⁵

⁶² Zit. n. Treber, *Mythos Trümmerfrauen*, 263.

⁶³ Merkel, ... und Du, 39.

⁶⁴ Vgl. Treber, *Mythos Trümmerfrau*, 265.

⁶⁵ Zit. n. ebd., 264.

Auffallend ist auch, dass die Darstellung vorrangig in Form von Gruppen stattfindet. Die Trümmerfrauen wurden selten als Individuum dargestellt, sondern vorrangig in einem Zusammenschluss von Frauen, die gemeinsam arbeiten. „Individualität und Selbstbewußtsein werden hinter gebückten Rücken und gesenkten Köpfen sorgsam verborgen“, schließt Ina Merkel in ihrer Analyse der Darstellungen.⁶⁶

Diese mediale Konstruktion der Trümmerfrau hatte jedoch nicht nur das politische Ziel der Neuinterpretierung der Arbeit und Umdeutung zur heldenhaften Tätigkeit. Vielmehr wurde die Trümmerfrau in enger Abstimmung mit den Entwicklungen in der Frauenpolitik charakterisiert. Die in den Artikeln verwendeten Stereotype und Assoziationen beschrieben die Trümmerfrau als Symbol der emanzipierten und gleichberechtigten Frau. Zusammenfassend wurden die an der Trümmerbeseitigung beteiligten Frauen dadurch bereits Ende der 1940er-Jahre als Ideal der sozialistischen Frau dargestellt.⁶⁷

⁶⁶ Merkel, ... und Du, 43.

⁶⁷ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrau, 265

4 Frauen in der DDR

Wie im vorangegangenen Kapitel bereits angesprochen, war die Etablierung des Begriffes der Trümmerfrauen in den Medien der SBZ und später DDR eng verbunden mit dem sozialistischen Frauenbild. Im folgenden Kapitel soll das propagierte und von politischer Seite erstrebte Frauenbild in der DDR näher analysiert werden, insbesondere in Hinblick auf das Ziel der politischen Führung, die DDR als emanzipatorisch vorbildliches Gebiet darzustellen. Diese Nachzeichnung der Entwicklung des Leitbildes soll in weiterer Folge dabei helfen, die Veränderungen des Frauenbildes auf politischer Ebene mit jenen Darstellungen der Trümmerfrau in den für diese Untersuchung relevanten Filmen gegenüberzustellen.

4.1 DDR als Emanzipatorisches Gebiet?

Um das Frauenbild der DDR näher beleuchten zu können, muss zuerst unterstrichen werden, dass die politischen Entscheidungen der SED mit jenen der Sowjetunion abgesprochen werden mussten. Die Rechtsform in der DDR gehörte demnach zum sozialistischen Recht. Dieses zeichnete sich vor allem dadurch aus, dass das Ziel der Regelungen und Gesetze stets auch eine erzieherische Wirkung war. Hintergrund der Gesetzgebung war auch, die Persönlichkeit und Werte der BürgerInnen zu beeinflussen und in eine bestimmte Richtung zu lenken.⁶⁸ Diese Werte lehnten sich meist an die Schriften des Marxismus-Leninismus⁶⁹ an.

Die politische Anlehnung ist auch in Hinblick auf die Frauenpolitik in der DDR zutreffend. Zwar wird die Gleichberechtigung der Frau in den Werken des Marxismus-Leninismus erwähnt, jedoch immer als Mittel zur Verwirklichung des Sozialismus, die den einzelnen Aufgaben im Rahmen der Gleichberechtigung vorangesetzt war. Dementsprechend werden keine expliziten und konkreten Vorschläge gegeben, wie die Gleichberechtigung Schritt für Schritt umzusetzen wäre. Deutlich ist allerdings das Verständnis von Gleichberechtigung im Sozialismus: „Gleichberechtigung der Frau im Sinne der Klassiker des M/L [Anm.:

⁶⁸ Vgl. Eva Douma, Die Entwicklung des Familiengesetzbuches der DDR 1945 - 1966: Frauen- und Familienpolitik im Spannungsfeld zwischen theoretischer Grundlage und realexistenter wirtschaftlicher Situation, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte Germanistische Abteilung 1994/111, 592-620, 593.

⁶⁹ Unter Marxismus-Leninismus wird die politische Ideologie bezeichnet, die die SED in der DDR von der Sowjetunion übernahm. Die Grundsätze der Ideologie basieren dabei auf den Schriften der Philosophen Karl Marx und Friedrich Engels und wurden von dem kommunistischen Politiker Wladimir Iljitsch Lenin weiterentwickelt. Kern der Ideologie ist der Fokus auf die Arbeiterklasse zur Durchsetzung des Sozialismus. In der DDR wurden in diesem Zusammenhang Kernglaubenssätze verbreitet, zu diesen gehörten der dialektische Materialismus, historischer Materialismus, politische Ökonomie und wissenschaftlicher Sozialismus. Siehe dazu auch: Ulrike Klötzing-Madest, Der Marxismus-Leninismus in der DDR - eine politische Religion? Eine Analyse anhand der Konzeptionen von Eric Voegelin, Raymond Aron und Emilio Gentile, Baden-Baden 2017, 44-51.

Marxismus-Leninismus] bedeutet, daß die Frau in ursprünglich dem Mann vorbehaltene Bereiche - Erwerbsarbeit, Politik - integriert wird und im wahrsten Sinne des Wortes ‚ihren Mann steht‘.⁷⁰

Wie die historische Entwicklung der Frauenpolitik im folgenden Unterkapitel zeigen wird, ist die Umsetzung dieses Zieles zum einen eng mit der Errichtung von Institutionen zur Kinderbetreuung verbunden. Zum anderen verdeutlichen die einzelnen Gesetzgebungen, Unterhaltsregelungen und Einführung von staatlichen Unterstützungen auch, dass im Sozialismus die Berufstätigkeit vieler Frauen – insbesondere alleinerziehenden, geschiedenen oder verwitweten – durch diese finanziellen Hilfen und ihre Voraussetzungen mehr und mehr forciert wurde. Dabei ist häufig eine ökonomische Notwendigkeit Auslöser für diese Änderungen.⁷¹

4.2 Historische Entwicklung der Frauenpolitik in der DDR

Angelehnt an die Arbeit der deutschen Soziologin Heike Trappe lässt sich die Entwicklung der Frauen- und Familienpolitik in sechs Phasen einteilen, die im Folgenden kurz charakterisiert werden sollen. Mit Hinblick auf die in weiterer Folge der Masterarbeit zu bearbeitenden Filme werden in diesem historischen Rückblick auch jene Zäsuren im Rahmen der einzelnen Publikationsjahre herausgestrichen.

4.2.1 Erste Phase: 1945-1949

Die erste Phase beginnt mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges 1945 und endet mit der Gründung der DDR 1949. Die Phase ist vorrangig dadurch gekennzeichnet, dass hier die Frage der Berufstätigkeit für Frauen an Relevanz gewinnt und „Ansätze einer Frauenpolitik“ entwickelt werden und mit dieser Integration der Frauen in das öffentliche Leben ein erster Versuch der politischen Beeinflussung unternommen wird.⁷²

Die Integration der Frauen in den Arbeitsmarkt und die damit verbundenen ersten Schritte zur Gleichberechtigung haben auch eine ideologische Begründung und sollen den Frauen das Gefühl geben, Anteil am Neuaufbau der DDR zu haben.⁷³ Wichtig ist in diesem Zusammenhang

⁷⁰ Douma, Die Entwicklung, 594.

⁷¹ Vgl. ebd., 593.

⁷² Heike Trappe, Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik, Berlin 1995, 37.

⁷³ Vgl. Douma, Die Entwicklung, 599f.

aber herauszustreichen, dass diese Integration vor allem durch den Männermangel nach dem Zweiten Weltkrieg erforderlich wurde und demnach auch aufgrund einer ökonomischen Notwendigkeit vorangetrieben wurde.⁷⁴

Frauenpolitische Entwicklungen 1945/46

Wie bereits in Kapitel 3.1 erwähnt, ist die Zeit nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges insbesondere in Hinblick auf die Arbeitspolitik relevant. Vor allem im Gebiet der späteren DDR findet hier ein gewisser Wandel des Frauenbildes in Hinblick auf den Arbeitsmarkt statt. Frauen werden dazu aufgerufen, sich am Arbeitsmarkt zu beteiligen und auch jene Berufe zu ergreifen, die zuvor eher als männerdominiert galten. Eine hervorzuhebende Entwicklung in diesem Zusammenhang ist die Abänderung der Arbeitsverordnung, um den Frauen auch gesetzlich die Arbeit in der Trümmerbeseitigung zu ermöglichen.

Frauenpolitische Entwicklungen 1948/49

Mit 1948/49 kommt es zu einer stärkeren Rückkehr von Kriegsgefangenen, wodurch der Anteil der Männer in der Bevölkerung wieder ansteigt. Dieser Umstand sowie die Re-Technisierung der Produktion führten zu einem Rückgang in der Frauenbeschäftigung. Frauen fühlten sich in dieser Phase dadurch sukzessive aus dem Arbeitsmarkt ausgeschlossen.⁷⁵

4.2.2 Zweite Phase: 1949-1957

Die zweite Phase beginnt mit der ersten Verfassung der DDR 1949. In dieser wird die Gleichberechtigung der Geschlechter, die bereits 1946/47 in der Verfassung der SBZ-Gebiete niedergeschrieben wurde, zum Verfassungsgrundsatz.⁷⁶ Die zweite Phase ist vor allem durch die gesteigerten Bemühungen in Bezug auf die Integration der Frauen in den Arbeitsmarkt gekennzeichnet.

Relevant ist in diesem Zusammenhang unter anderem das im Oktober 1950 in Kraft getretene Mutter- und Kinderschutzgesetz (MKSchG). Die darin geregelten finanziellen Unterstützungen für Mütter und die erneute Festschreibung der Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau

⁷⁴ Vgl. Treber, Mythos Trümmerfrauen, 284.

⁷⁵ Vgl. Ebd., 285.

⁷⁶ Vgl. Kaminsky, Frauen, 9.

hatte dabei das Ziel, die Motivation der Frauen in Hinblick auf die Berufstätigkeit zu erhöhen und so die Quote der berufstätigen Frauen erneut zu steigern.⁷⁷

Diese erwünschte Erwerbstätigkeit barg jedoch einige Hindernisse. Zum einen waren besonders in dieser Phase Kinderbetreuungsplätze und andere Sozialeinrichtungen zur Unterstützung von Müttern kaum etabliert. Dadurch entstand eine Doppelbelastung für viele Frauen, da von ihnen auch das Führen des Haushaltes verlangt wurde. Zum anderen gab es seitens der Männer immer wieder Widerstand und Vorurteile gegen die Berufstätigkeit der Frauen.⁷⁸

4.2.3 Dritte Phase: 1958-1964

Der Beginn der dritten Phase wird nach Trappe mit der Frauenoffensive 1958 festgelegt. Diese Offensive der SED war die politische Antwort auf einen Rückgang der Frauenerwerbsquote. Denn trotz intensiver Propaganda und Bewerbung der Frauen im Arbeitsmarkt stießen die Frauen durch die autoritäre Haltung der Männer und ihr Bestehen auf alte Berufsstereotypen auf Widerstand. In Vorbereitung auf den nächsten Sieben-Jahresplan der SED wurde deshalb die Frauenoffensive ins Leben gerufen, die unter anderem die Bildung von Hausfrauenbrigaden zur Folge hatte. Diese förderten den Einstieg vieler Hausfrauen in die Arbeitswelt.

„Mit Stand vom August 1961 zählte man rund 35.000 Frauen in etwa 5.000 Brigaden. Zwei Drittel davon arbeiteten in der Landwirtschaft und knüpften damit an die traditionelle Saisonarbeit an. In den Industriebetrieben war die Einbindung schwieriger, dort wurden sie häufig nur als »Mädchen für alles« angesehen. Für einen großen Teil von ihnen aber wurde damit ein Einstieg in ständige Berufsarbeit vorbereitet.“⁷⁹

Deutlich ist jedoch, dass der Großteil der Frauen einer Teilzeitbeschäftigung nachging. Das ist vor allem durch die zu diesem Zeitpunkt immer noch fehlende flächendeckende Errichtung von Kinderbetreuungs-Institutionen zu erklären. Es folgt in dieser Phase auch eine politische Reaktion auf diesen Umstand. So wird ab dem Ende der 1950er-Jahre die Verbindung zwischen

⁷⁷ Vgl. Douma, Die Entwicklung, 608.

⁷⁸ Vgl. ebd., 609f.

⁷⁹ Gerd Dietrich, Kulturgeschichte der DDR Band II: Kultur in der Bildungsgesellschaft 1958–1976, 2. Überarbeitete Auflage, Göttingen 2019, 860.

der Berufstätigkeit und der Beschäftigung im Haushalt sowie die daraus möglicherweise entstehenden Belastungen der Frauen in die Politik der SED aufgenommen.⁸⁰

Der zweite Meilenstein in dieser Phase ist das Frauenkommuniqué 1961. Zwar stieg der Anteil der berufstätigen Frauen als Folge der Frauenoffensive an, in Führungspositionen waren Frauen jedoch weiterhin selten zu finden. Der zusätzliche wirtschaftliche Schaden durch die bis zum Mauerbau ansteigende Flucht aus der DDR forderte eine Veränderung. Einen Anstoß sollte das Frauenkommuniqué *Die Frau, der Frieden und der Sozialismus* darstellen. „Das führte zu einer Erweiterung des Leitbilds von der berufstätigen Frau. Nunmehr dominierte die Förderung und Qualifizierung von Frauen für technische Berufe und für Leitungstätigkeiten. Nicht mehr die allgemeine Berufstätigkeit galt als Idealbild, sondern die qualifizierte Berufsarbeit.“⁸¹

Das Frauenkommuniqué kritisierte auch die bis dahin vorherrschende Situation der Unterqualifizierung und damit verbundenen gesellschaftlichen Unterschätzung der Frauen. Mit dem auf das Kommuniqué folgenden Ministerratsbeschluss im April 1962 beginnt damit eine Phase, „in der die Qualifizierung der Frauen, die Forderung eines neuen Verhältnisses zur Technik, aber auch die Berücksichtigung familienbedingter Belastungen in die Frauenpolitik der SED eingingen.“⁸² Das Ende der dritten Phase wird mit 1964 festgelegt.

Frauenpolitische Entwicklungen 1959/60

Der Zeitraum zwischen 1959 und 1960 ist großteils durch die Entwicklungen der eingangs erwähnten Frauenoffensive gekennzeichnet. Aus politischer Sicht sind in diesem Zeitraum vor allem die Steigerung der Frauenerwerbsquote und der Einbezug möglichst vieler Frauen in die unterschiedlichen beruflichen Bereiche relevant. Zu erklären ist diese Priorisierung unter anderem mit der bis zum Mauerbau 1961 anhaltenden Flucht vieler beruflich qualifizierter Menschen in den Westen.⁸³

4.2.4 Vierte Phase: 1965-1971

Die vierte Phase ist mit der Verabschiedung des Familiengesetzbuches 1965 angesetzt. Dieses Familiengesetzbuch der DDR stellt ein erstmaliges Leitbild einer sozialistischen Familie dar und ist zeitgleich der Beginn einer eigenständigen Familienpolitik der SED. In dem

⁸⁰ Vgl. Trappe, Emanzipation, 38.

⁸¹ Dietrich, Kulturgeschichte, 861.

⁸² Trappe, Emanzipation, 60.

⁸³ Vgl. Ebd.

Familiengesetzbuch wurde unter anderem im ersten Teil die Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau in der Ehe festgeschrieben. Darin hieß es:

„§ 2. Die Gleichberechtigung von Mann und Frau bestimmt entscheidend den Charakter der Familie in der sozialistischen Gesellschaft. Sie verpflichtet die Ehegatten, ihre Beziehungen zueinander so zu gestalten, daß beide das Recht auf Entfaltung ihrer Fähigkeiten zum eigenen und gesellschaftlichen Nutzen voll wahrnehmen können. Sie erfordert zugleich, die Persönlichkeit des anderen zu respektieren und ihn bei der Entwicklung seiner Fähigkeiten zu unterstützen.“⁸⁴

Im zweiten Teil wird weiters die Möglichkeit der Berufstätigkeit festgeschrieben:

„§ 10. (1) Beide Ehegatten tragen ihren Anteil bei der Erziehung und Pflege der Kinder und der Führung des Haushalts. Die Beziehungen der Ehegatten zueinander sind so zu gestalten, daß die Frau ihre berufliche und gesellschaftliche Tätigkeit mit der Mutterschaft vereinbaren kann.“⁸⁵

Wichtig bei dieser gesetzlichen Gleichberechtigung von Mann und Frau ist es herauszustreichen, dass auch in dem Familiengesetzbuch die Rolle des Mannes nicht neu überdacht oder hinterfragt wurde. Wie sich die Männer etwa an der Erziehung oder dem Haushalt beteiligen sollten, wurde nicht näher erklärt. Vielmehr wurden Frauen mehr Aufgaben zugewiesen. Denn ihre Doppelbelastung von Familie und Beruf wurde nicht in Frage gestellt, sondern vielmehr auch in diesen Texten manifestiert. Es entstand so ein Rollenbild der Frau, die ihre erste Aufgabe – jene der Familien- und Haushaltsbetreuung – zusätzlich mit einer beruflichen Tätigkeit vereinbaren sollte.⁸⁶

Dass das Männerbild in diesem Zusammenhang nicht angepasst wurde, zeigen unter anderem Untersuchungen der Zeiteinteilung, die etwa Helga Hörz in ihrer Arbeit *Der lange Weg zur Gleichberechtigung* erwähnt. Diese zeigen, dass Frauen im Haushalt bis zum Ende der DDR eine höhere Belastung als Männer hatten.⁸⁷

⁸⁴ Familiengesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik vom 20. Dezember 1965, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/ddr/familiengesetzbuch65.htm> [2.3.2020].

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Vgl. Douma, Die Entwicklung, 620.

⁸⁷ Vgl. Helga E. Hörz, *Der lange Weg zur Gleichberechtigung. Die DDR und ihre Frauen*, Berlin 2010, 184.

4.2.5 Fünfte Phase: 1972-1975

Die fünfte Phase der Frauenpolitik wird zwischen 1972 und 1975 angesetzt. Mit dem Amtsantritt von Erich Honecker als Generalsekretär des Zentralkomitees der SED im Mai 1971 folgten unter anderem große Veränderungen in der Wirtschaft- und Sozialpolitik.⁸⁸

In Hinblick auf die Frauenpolitik betraf das vorrangig die Verbindung von Beruf und Familie. Durch den Geburtenrückgang, der sich bis 1971 verstärkte, sowie einen Rückgang der Eheschließungen und einen Anstieg in Scheidungen wurde die Familien- und Frauenpolitik zu einem Punkt zusammengefasst. „Angestrebt wurde eine Harmonisierung von ökonomischen und maternellen Aufgaben der Frau, damit ein besonderes Engagement in einem Bereich nicht durch Einschränkungen im jeweils anderen ‘erkauft’ werden mußte.“⁸⁹

Wichtige Entwicklungen in diesem Zusammenhang sind unter anderem der Ausbau von Kinderbetreuungs-Instituten sowie diversen finanziellen Förderungsmodellen. Diese sollten unter anderem die Vollzeit-Beschäftigung der Frauen ermöglichen. Die zahlreichen Förderungen für unverheiratete Mütter hatten jedoch unter anderem eine erhöhte Rate an unehelichen Kindern zur Folge.⁹⁰

Zu erwähnen ist, dass diese Änderungen des Familienbildes erneut stark auf den Alltag der Frauen fokussiert waren und jenen der Männer nicht überdachten. „Die ausschließliche Adressierung politischer Regelungen an die Frauen und die Priorität ökonomischer und bevölkerungspolitischer Ziele trugen dazu bei, überkommene Verhaltensmuster zu konservieren und die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung in den Familien und im Bereich der Berufsarbeit zu verfestigen.“⁹¹

So gab es für Frauen zwar vermehrt die Möglichkeit zur Aus- und Weiterbildung im beruflichen Leben, die Doppelbelastung durch das Führen des Haushaltes beziehungsweise die Erziehung der Kinder war aber weiterhin Aufgabenbereich der Frau.

⁸⁸ Vgl. Trappe, Emanzipation, 65.

⁸⁹ Ebd., 66.

⁹⁰ Vgl. ebd., 70f.

⁹¹ Ebd., 72.

4.2.6 Sechste Phase: 1976 – 1990

Die sechste und letzte Phase der Frauenpolitik beginnt 1976. Allgemein lässt sich in dieser Phase ein verstärkter Fokus auf die Vereinbarung von Familie und Beruf feststellen. Die Frau als Mutter gewann im politischen Zusammenhang vor allem durch den deutlichen Geburtenrückgang Mitte der 1970er-Jahre an Bedeutung.⁹²

Durch Aktionen wie das zweite große Sozialpaket 1976 wurde das Angebot an Förderungen erweitert. So gab es für Frauen etwa die Möglichkeit, „beim ersten Kind bis zum Ende des ersten Lebensjahres unbezahlt, bei jedem weiteren bezahlt zu Hause zu bleiben, wobei der Arbeitsplatz garantiert wurde.“⁹³ Die Regelungen wurden in den folgenden Jahren noch erweitert, mit 1984 wurden Frauen ab dem dritten Kind 18 Monate lang freigestellt, 1986 ermöglichte eine Erweiterung, dass das Babyjahr bereits bei dem ersten Kind bezahlt wurde.⁹⁴ Diese Babyjahr-Regelungen unterstrichen die politischen Bemühungen der Vereinbarung der beiden Bereiche. Eng verbunden waren diese Erweiterungen unter anderem mit der von der SED vermehrt propagierten Drei-Kinder-Familie.⁹⁵

Die Durchsetzung dieser Konzepte hatte zum einen die Folge, dass auch die Betriebe eine Mitverantwortung für die Frage der Familiengründung hatten und dementsprechend ihre Firmenpolitik anpassen mussten. Für die Betriebe bedeutete das aber auch, dass Frauen oftmals als Risiko-Mitarbeiter gezählt wurden. „Berufstätige Mütter galten im Bewußtsein der Vorgesetzten von vornherein als weniger leistungsfähig, und kinderlose junge Frauen wurden oftmals unter Antizipation ihrer künftigen ‚Mütterrolle‘ mit weniger anspruchsvollen Aufgaben betraut als männliche Kollegen mit vergleichbarer beruflicher Kompetenz.“⁹⁶

⁹² Vgl. Uta Röth, Die klassenlose Gretchenfrage. Über die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, in: Gislinde Schwarz/ Christine Zenner (Hg.), Wir wollen mehr als ein „Vaterland“. DDR-Frauen im Aufbruch, Hamburg 1990, 132-144, 134.

⁹³ Gislinde Schwarz/ Christine Zenner, Ursprünglich war da mal eine Frau. Die Geschichte eines Briefes, in: Gislinde Schwarz/ Christine Zenner (Hg.), Wir wollen mehr als ein „Vaterland“. DDR-Frauen im Aufbruch, Hamburg 1990, 7-14, 10.

⁹⁴ Vgl. ebd., 11.

⁹⁵ Vgl. Trappe, Emanzipation, 74.

⁹⁶ Ebd., 76f.

Frauenpolitische Entwicklungen 1977/78

Mit der Verabschiedung des Arbeitsgesetzbuches 1977 trat der Begriff der werktätigen Frau und Mutter vermehrt in den Vordergrund der SED-Propaganda. Diese doppelte Beschäftigung der Frauen findet in dem Gesetzbuch besondere Rechte und Regelungen, deren Grundsatz ist:

„Der Betrieb ist verpflichtet, werktätigen Frauen mit Kindern durch die planmäßige Entwicklung der Arbeits- und Lebensbedingungen immer bessere Möglichkeiten zu schaffen, ihre berufliche Tätigkeit und Entwicklung mit ihren Aufgaben als Mutter und in der Familie zu vereinbaren.“⁹⁷

Auch hier muss hervorgehoben werden, dass die Rolle des Mannes im Rahmen der Familie nicht neu überdacht wurde.⁹⁸ So wurde der darin gestattete Hausarbeitstag etwa ausschließlich für Vollzeit beschäftigte werktätige Frauen ermöglicht, die verheiratet waren und Kinder hatten. Ein Äquivalent für den Mann findet sich nur mit bestimmten Ausnahmen. So hieß es im vierten Absatz der Regelung:

„Der Hausarbeitstag wird auch
a) vollbeschäftigten alleinstehenden Vätern mit Kindern bis zu 18 Jahren, wenn es die Betreuung des Kindes bzw. der Kinder erfordert,
b) vollbeschäftigten Männern bei ärztlich bescheinigter Pflegebedürftigkeit der Ehefrau, wenn es die Erfüllung der Aufgaben im Haushalt erfordert, gewährt. Die Entscheidung trifft der Betriebsleiter mit Zustimmung der zuständigen betrieblichen Gewerkschaftsleitung.“⁹⁹

Die Beteiligung des Mannes an der Hausarbeit oder der intensiven Betreuung der Familie wurde demnach auch hier als Ausnahme oder letzte Möglichkeit gesehen, keineswegs als Alternative oder Entlastung der doppelt belasteten Frau.

4.3 Frauenbild in der DDR: Die Frau als sozialistische Heldin

Durch die im vorangegangenen Unterkapitel besprochenen gesetzlichen Rahmenbedingungen und von der SED forcierten Agenden wurde in der DDR ein ganz spezielles Frauenbild

⁹⁷ Arbeitsgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik vom 16. Juni 1977, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/ddr/arbeitsgesetzbuch77.htm> [2.3.2020].

⁹⁸ Vgl. Trappe, Emanzipation, 75.

⁹⁹ Arbeitsgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik vom 16. Juni 1977, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/ddr/arbeitsgesetzbuch77.htm> [2.3.2020].

propagiert. Dieses unterschied sich nicht nur von jenem in Westdeutschland, sondern auch von den bis zum Ende des Krieges traditionellen Vorstellungen und lehnte sich stark an das Vorbild der sozialistischen Rollenbilder an.

Das in der Propaganda geprägte Leitbild zeichnete dabei Frauen, die sich stark an den Idealen der Sowjetunion und den Zielen des Sozialismus orientierten. Das Frauenbild wurde den jeweiligen wirtschaftlichen und sozialen Entwicklungen im Laufe der Jahrzehnte zwar angepasst, im Kern blieb das Leitbild der Frau jedoch über den gesamten Zeitraum des Bestehens der DDR ein sehr ähnliches.

„Die moderne Frau in der DDR sollte nicht nur voll berufstätig sein. Sie sollte sich auch ständig weiterbilden und in gesellschaftlichen Organisationen aktiv sein. Sie sollte den Haushalt meistern und eine gute Köchin sein. Ihren Kindern sollte sie eine liebevolle Mutter und ihrem Mann eine zwar beruflich gleichberechtigte, aber dennoch fürsorgliche Ehefrau sein.“¹⁰⁰

Einer der wichtigsten Begriffe im Zusammenhang mit dem Frauenbild ist die Gleichberechtigung. Politisch von Beginn an ein instrumentalisiertes Konzept muss hervorgehoben werden, dass die Gleichberechtigung stark auf das Berufsleben fokussiert war und vor allem bedeutete, zu „arbeiten wie die Männer“.¹⁰¹ Die Eingliederung in die Berufstätigkeit war schon von Beginn an eines der essenziellen Ziele der DDR-Frauenpolitik. Persönliche Interessen standen in den Augen der Propaganda hinter jenen der Gesellschaft, des Staates und der Partei.¹⁰²

Propagiert wurde stattdessen eine Art Tüchtigkeitsideal. Diverse politische Regelungen sollten es der Frau ermöglichen, sich nicht für Beruf oder Familie entscheiden zu müssen, sondern die Doppelbelastung vielmehr als Arbeit für die Gesellschaft und den Fortbestand der Zukunft anzusehen. Wie etwa das Frauenkommuniqué *Die Frau, der Frieden und der Sozialismus* 1961 verdeutlicht, waren ihre Aufgaben auch stark an die Erhaltung des Friedens und die Mithilfe beim Erbauen einer Zukunft im Sozialismus gebunden.

Verbreitet wurde dieses Ideal neben den gesetzlichen Regelungen und Kommuniqués vor allem in den Massenmedien. Besonders geeignet waren unter anderem Frauenzeitschriften und

¹⁰⁰ Kaminsky, Frauen, 10.

¹⁰¹ Ebd., 11.

¹⁰² Vgl. ebd., 177.

Fernsehsendungen. *Die Frau von heute* – 1946 als erste Frauenzeitschrift publiziert – veröffentlichte etwa neben Ratgebern für Frauen auch Geschichten aus ihrem Alltag und Leserbriefe, die stets auch einen politischen Auftrag verfolgten: Aufgabe war es, „die Frauen mit Berichten über das schlechte Leben im Westen vom guten Leben in SBZ und DDR zu überzeugen und sie zu guten Staatsbürgerinnen im Sinne der SED zu erziehen.“¹⁰³ Berichte über berufstätige Frauen und ihren Alltag sollten etwa zum Arbeitseinstieg motivieren.

Eine Anpassung des Frauenbildes fand ab Mitte der 1960er-Jahre statt. Die ökonomischen Gegebenheiten führten zu einer Abänderung in Bezug auf die Mutterrolle der Frauen. Mit der Entstehung des sozialistischen Familienbildes wurde auch die Rolle der Mutter im Frauenbild weiter verankert. Essenziell für diese Weiterentwicklung war der im vorigen Unterkapitel bereits erwähnte Begriff der *werktätigen Frau und Mutter*.¹⁰⁴

Medial wurden in Folge dessen *Superfrauen* propagiert, die alles organisieren konnten: „schön auszusehen, einen ganzen Betrieb zu leiten, mit dem Mann abends ins Konzert zu gehen und ein schmackhaftes Essen auf den Tisch zu bringen, und die natürlich auch zwei wohlerzogene Kinder haben, die fleißig in der Schule lernen“¹⁰⁵. Intention dieser Superfrauen war eine Motivation, ein Ideal, das es anzustreben galt. Für viele Frauen bedeutete es aber ein nicht realisierbarer Prototyp einer Frau, der sie zusätzlich unter Druck setzte.

Die Rolle der selbstlosen und tüchtigen Frau fand in der Trümmerfrau eine ideale Darstellungsmethode. Das Vorbild, das schon früh von Politik und Medien zu den „Leitbildern des Aufbaus in der Nachkriegszeit“ gehörte, symbolisierte all die Eigenschaften, die in der späteren Frauenpolitik propagiert und gefördert wurden.¹⁰⁶ Die Eingliederung in einen ehemals männlich dominierten Beruf, die selbstlose Integration in den Arbeitsmarkt und die damit verbundene Hilfe zum Aufbau des Sozialismus sind dabei nur einige davon.

Die Trümmerfrau konnte von der SED als Vorbild instrumentalisiert werden, an dem sich der Weg zur Emanzipation ablesen lässt. Die Trümmerarbeit war laut dem Verständnis der Propaganda der Anstoß für Frauen, sich auch in traditionell eher männlich dominierten Berufen zu engagieren. „Die zumeist auf sich allein gestellten Frauen befreiten sich durch ihre Arbeit in den Trümmern aus ihrer Hilfsbedürftigkeit und den damit einhergehenden

¹⁰³ Ebd., 180.

¹⁰⁴ Vgl. Trappe, Emanzipation, 78.

¹⁰⁵ Ina Merkel, Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR, in: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka, Hartmut Zwahr (Hg.), Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994, 359-382, 372.

¹⁰⁶ Arnd Bauerkämper, Die Sozialgeschichte der DDR, München 2005, 12.

Abhängigkeitsverhältnissen; sie standen fortan selbst ›ihren Mann‹ im Leben“, war etwa das verbreitete Leitbild.¹⁰⁷

Die Trümmerfrau wurde dadurch nicht nur zum Vorbild der erwerbstätigen Frauen, sondern auch für gleichberechtigte und emanzipierte Frauen im Sozialismus. Zeitgleich ist der Verweis auf die Trümmerfrau in späteren Jahren aber auch ein Bezug auf Vergangenes. Dadurch kann interpretiert werden, dass die Trümmerfrau eine Figur ist „die von DDR-Regierung und -Medien genutzt wurde, um die positiven Leistungen der Frauen für den sozialistischen Aufbau hervorzuheben, während die negativen Konsequenzen der aktuellen Frauen- und Sozialpolitik dadurch verschleiert werden konnten.“¹⁰⁸

Mit dieser Betonung auf die Vergangenheit wird das Image der Nachkriegsgesellschaft politisch umgedeutet. Die Gemeinschaft der Frauen und ihr Einsatz wird als Aufbruch in eine neue Epoche dargestellt. „Das Bild von der Trümmerfrau stellt somit auch ein charakteristisches Muster für Vergangenheitsbewältigung in der Form eines allegorischen Dreischritts dar: aus dem dunklen Gestern – durch das schwere Heute – in das lichte Morgen.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Treber, Mythos Trümmerfrauen, 293.

¹⁰⁸ Ebd., 342.

¹⁰⁹ Merkel, ... und Du, 44.

5 Film in der DDR

Nachdem in den bisherigen Kapiteln ein Überblick über die Situation der Frauen in der DDR sowie die Mediatisierung ihrer Rolle als Trümmerfrau dargestellt wurde, soll das folgende Kapitel einen Einblick in das Medium Film in der DDR geben. Die Verbindung der tragenden Produktionsstätte DEFA zur Politik soll in weiterer Folge dabei helfen, nachzuvollziehen, warum in einzelnen Jahren das Motiv der Trümmerfrau auch im Film aufgegriffen wurde und welchen Einfluss die politischen Agenden auf die unterschiedlichen Arten der Darstellung hatten.

Denn dem DEFA-Film beziehungsweise dem Film im Sozialismus kommt in zeithistorischer Ansicht eine besondere Bedeutung zu:

„er kann einen Zugang eröffnen zu den Menschen in der Welt des Sozialismus, er kann beitragen zur Rekonstruktion ostdeutscher Erfahrungen, und er kann einen Zugang eröffnen zum Selbstbild des Sozialismus als Herrschaftssystem – dies ist sein singuläres Aussagepotential. Dabei darf freilich die diesem Aussagepotential immanente spezifische Spannung zwischen Verdeckung und Entdeckung, zwischen Erinnerung und Bezeugung nicht außer Acht gelassen werden.“¹¹⁰

Die DEFA-Produktionen bewegen sich demnach immer auch in einer Art Wechselspiel zwischen dem Versuch, die DDR-Gesellschaft widerzuspiegeln oder Entwicklungen zu antizipieren, und der Bemühung, pädagogische und beeinflussende Elemente einzubauen, die im Sinne des Sozialismus eine erzieherische Funktion haben sollten. „Das künstlerische Verfahren soll dabei drei Prinzipien gehorchen: Sozialistischer Standpunkt, Parteilichkeit und Volksverbundenheit.“¹¹¹

Eng verbunden mit diesen Prinzipien ist der Begriff des Sozialistischen Realismus. Unter der Methode versteht man eine Kunstrichtung, die sich durch eine antizipatorische Gegenwartsdarstellung charakterisiert. Die Gegenwart wird dabei „stets nur als Entwurf eines

¹¹⁰ Klaus Finke, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, 93-108, 94.

¹¹¹ Klaus Finke, Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA Film, in: Klaus Finke (Hg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film, Oldenburg 2002, 13-68, 37.

idealeren Morgen begriffen“¹¹². Ziel der Kunstform war es nach dem Politologen Klaus Finke zu zeigen, „was sein soll“.¹¹³ Die Anwendung dieser Methode sowie ihr Einsatz mit Hinblick auf Propaganda in den Filmproduktionen der DEFA soll in den folgenden Unterkapiteln nachgezeichnet werden. Für die vorliegende Arbeit ist dieser Umstand vor allem in Hinblick auf die Darstellung der Trümmerfrauen relevant, worauf in der Untersuchung der für die Arbeit relevanten Filme näher eingegangen wird.

5.1 Bedeutung des Films in der SBZ und Anfänge der DEFA

Das Medium Film für die Verbreitung von Propaganda zu benutzen, war der sowjetischen Besatzungsmacht schon lange vor der Gründung der DEFA am 17. Mai 1946 ein Anliegen. Eng verbunden ist dieses Bestreben mit der marxistisch-leninistischen Lehre, die tief in die Politik der späteren SBZ miteinfließt.

„Der Film war dabei nur ein - wenn auch zentrales – Element im Ensemble der Medien. Die medientheoretische Vorstellung von gesellschaftlicher Kommunikation war letztlich obrigkeitsstaatlich ausgerichtet: Begriffen als Klassenkampf-, Propaganda- und Erziehungsinstrumente, dienten Medien in einem System gesteuerter Kommunikation als einseitig orientierte Transportmittel der politischen Willensbildung von oben nach unten.“¹¹⁴

So betonte Wladimir Iljitsch Lenin bereits, der Film sei „die wichtigste aller Künste“¹¹⁵. Eine Einschätzung, die auch die Herangehensweise in der SBZ maßgeblich beeinflusste. Mit der Besatzungspolitik der Sowjetunion folgte dementsprechend auch eine neue Herangehensweise an die Kulturpolitik. Denn an dem Standort, „der den Nazis als Traumfabrik zur Herstellung ihrer Propagandawerke gedient hatte, sollten die radikale Kehrtwende und der Neubeginn der deutschen Kultur sichtbar werden. Film sollte einen Beitrag zur Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne des Sozialismus leisten.“¹¹⁶ Das Ziel der Besatzungsmacht war es zunächst also, mit dem Massenmedium Film die Motive des Friedens und des Antifaschismus zu

¹¹² Thomas Beutelschmidt, Henning Wrage, Synergie, Abwehr, Reflexionen. Themen und ihre Konjunktionen in Kino und Fernsehen der DDR, in: Stefan Zahlmann (Hg.), Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR, Berlin 2010, 156-186, 177.

¹¹³ Finke, Figuren der Ganzheit, 37.

¹¹⁴ Matthias Steinle, Film und Propaganda in der DDR: „eine scharfe und mächtige Waffe“, in: Stefan Zahlmann (Hg.), Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR, Berlin 2010, 187-213, 188.

¹¹⁵ Dagmar Schittly, Zwischen Regie und Regime, 10.

¹¹⁶ Ebd., 12.

vermitteln. 1945 wurden aus diesem Grund zahlreiche Lichtspieltheater wiedereröffnet, um sowjetische Produktionen zu zeigen.

Mit dem SMAD Befehl Nummer 51 vom 4. September 1945 wurde außerdem die Wiedereinrichtung der Kulturinstitutionen gefordert. Im Detail forderte der Befehl:

„a) volle Befreiung der Kunst von nazistischen, rassistischen, militaristischen und anderen reaktionären Ideen und Tendenzen; b) aktive Verwendung der Kunstmittel im Kampf gegen den Faschismus und für die Umerziehung des deutschen Volkes im Sinne einer konsequenten Demokratie; c) das Erschließen der Werte der internationalen und russischen Kunst.“¹¹⁷

Der Fokus lag mit diesem Befehl weiterhin auf der Vorführung von sowjetischen Produktionen, deutsche Filme mussten von dem Chef der Politabteilung des Politischen Beraters der SMAD vor einer möglichen Vorführung genehmigt werden. Dem Leiter der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung wurde des Weiteren aufgetragen, alle Filmbeziehungsweise Kunst- und Kulturschaffenden, die in der Besatzungszone lebten, zu erfassen.¹¹⁸

Die Entstehung des Filmaktivs im Herbst 1945 war darauffolgend einer der wichtigen Schritte in Richtung DEFA. Die Gruppe setzte sich zu großen Teilen aus ehemals im Exil lebenden kommunistischen Filmschaffenden zusammen. Sie sollten essenziell am Aufbau der DEFA beteiligt sein. 1945 produzierte das Filmaktiv die Wochenschau und war damit an der Förderung der Entnazifizierung beteiligt. Betreut und kontrolliert wurde die Produktion von Sergej Tulpanov, Oberst der Propagandaabteilung der SMAD, und Alexander Dymschitz, Kulturoffizier der SMAD.¹¹⁹

Im Jänner 1946 wurde das Filmaktiv der Deutschen Zentralverwaltung für Volksbildung unterstellt. Den Vertrieb der Filme übernahm der sowjetische Filmverleih Sojusintorgkino, der

¹¹⁷ Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der DDR, Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der UdSSR, Um ein antifaschistisch-demokratisches Deutschland. Dokumente aus den Jahren 1945-1949, Berlin 1968, 145f.

¹¹⁸ Vgl. Ebd., 146f.

¹¹⁹ Vgl. Sebastian Heiduschke, East German Cinema. DEFA and film history, New York 2013, 10.

1946 in Sovexport umbenannt wurde.¹²⁰ Nach der offiziellen Lizenzvergabe durch die SMAD im Mai 1946 wuchs die DEFA schnell zum größten Kulturbetrieb Deutschlands an.

Möglich wurde dieses Wachstum unter anderem, da ein Großteil der ehemaligen Studios des deutschen Filmunternehmens Universum Film AG (Ufa) auf dem Gebiet der SBZ waren und die Besatzungsmacht den schnellen Ausbau dieser förderte.¹²¹

5.2 Die DEFA: Historischer Einblick und Entwicklung des politischen Einflusses

In Anlehnung an Stefan Zahlmann lässt sich die Geschichte der DEFA in drei Produktionsphasen einteilen, die jeweils stark von den Arbeiten bestimmter RegisseurInnen geprägt wurden:

1. 1946 bis zum Ende der 1950er-Jahre mit den Arbeiten von Wolfgang Staudte, Erich Engel, Kurt Maetzig, Slatan Dudow und Karl Grass.
2. Späte 1950er bis späte 1970er-Jahre und frühe 1980er-Jahre mit den Arbeiten von unter anderem Konrad Wolf, Gerhard Klein, Frank Beyter Reisch, Horst Seemann, Günther Rücker.
3. Späte 1970er-Jahre beziehungsweise 1980er-Jahre, geprägt durch Arbeiten von Evelyn Schmidt, Iris Gusner, Peter Kahane.¹²²

In diesen Produktionsphasen variieren der Einfluss der SED sowie die unterschiedlich geforderten Motive. So war in der Anfangsphase der DEFA der später immer stärker geforderte stilgebende Sozialistische Realismus nicht explizit gewünscht. Vielmehr ist die erste Phase der DEFA inhaltlich durch viele Lockerungen und Toleranz gekennzeichnet. Wichtig war in dieser Phase die klare und eindeutige Distanzierung vom Faschismus.¹²³

Filme, wie der erste Nachkriegsfilm *Die Mörder sind unter uns* (1946), sollten ein klares Zeichen des Antifaschismus darstellen. In diesen auch als Trümmerfilme bezeichneten Produktionen werden männliche Charaktere häufig „zu Sprachrohren öffentlicher Institutionen wie Polizei und Presse stilisiert, die dadurch – wie der Staatsapparat generell – eine positive

¹²⁰ Vgl. Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 25ff.

¹²¹ vgl. Steinle, *Film und Propaganda*, 191.

¹²² Vgl. Stefan Zahlmann, *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*, Berlin 2001, 39f.

¹²³ Vgl. Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 18f.

Aufwertung erfahren.“¹²⁴ Es entstand somit eine erste didaktische Vermittlung bestimmter Werte, mit denen die Filme einen erzieherischen Aspekt erhielten.

Mit der näher rückenden Teilung Deutschlands wurde auch der politische Einfluss an der DEFA größer. Bereits im Mai 1947 beschloss die SED, die DEFA finanziell zu unterstützen. Zeitgleich wurde das Unternehmen in eine Aktiengesellschaft umgewandelt. Mit Oktober 1948 wurde die DEFA endgültig zu einer deutsch-sowjetischen Aktiengesellschaft (SDAG).¹²⁵ Verstärkt wurde dieser politische Einfluss durch die SED-interne Gründung einer Filmkommission im November 1947, die fortan die Filmproduktionen und Struktur der DEFA kontrollierte.

Mit der Gründung der DDR 1949 verstärkte sich auch die Verwendung des Films als Propagandamittel nach stalinistischem Vorbild. Ein politisches Ziel war dadurch von Beginn an Teil der Produktionen, „wenngleich die strengen Dogmen erst im Laufe der Zeit aufgestellt wurden. Doch der Auftrag war klar: Die DEFA sollte beim Aufbau des sozialistischen Staates unterstützen und den ‚Neuen Menschen‘ prägen.“¹²⁶

Der Druck auf die RegisseurInnen, dem Sozialistischen Realismus eine Bühne zu bieten, wurde immer größer. Deutlich wird dies etwa bei der Produktion *Unser täglich Brot* (1949). Diese wird als erster Film bezeichnet, der sich explizit mit der Entwicklung der SBZ auseinandersetzt und diese gesellschaftliche Perspektive auch propagiert.¹²⁷ *Unser täglich Brot* ist Teil des ausgewählten Filmsamples dieser Arbeit und wird im siebten Großkapitel näher besprochen.

Die politische Machtübernahme der SED nach der Gründung der DDR spiegelte sich in den Folgejahren in den Filmproduktionen wider. Die Vorstellungen der SED vom Film als Propagandamittel im sozialistischen Staat entwickelten sich immer mehr zu Forderungen. Bisherige Arbeiten wurden kritisiert und als „überwiegend nicht ausreichend fortschrittlich und zum Teil noch bürgerlichen Traditionen verhaftet charakterisiert.“¹²⁸

¹²⁴ Anja Berens, Trümmerfrau und Femme Fatale. Geschlechterkonstruktionen im frühen deutschen Nachkriegsfilm, in: Johannes Roschlau (Hg.), Träume in Trümmern: Film - Produktion und Propaganda in Europa 1940 - 1950, München 2009, 91-101, 92.

¹²⁵ Vgl. Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin 1994, 52f.

¹²⁶ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 12.

¹²⁷ Vgl. Steinle, Film und Propaganda, 197.

¹²⁸ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 41.

Die Kontrolle der SED wurde 1952 mit der Neuorganisation des Kinos verstärkt. Insgesamt fünf Studios wurden dafür von der SED gegründet: DEFA-Studio für Spielfilme, DEFA-Studio für Trickfilme, DEFA-Studio für populärwissenschaftliche Filme, DEFA-Studio für Wochenschau und Dokumentarfilme und DEFA-Studio für Synchronisation. Der Verleih wurde von Sovexport an die deutsch-sowjetische Firma Progress-Filmverleih übergeben. Mit Jänner 1953 wurde die DEFA zu einem sogenannten Volkseigenen Betrieb (VEB).¹²⁹ „Mit der Neuorganisation war zugleich die Stalinisierung abgeschlossen, auf allen Ebenen übte nun die SED Kontrolle aus.“¹³⁰

Die Änderung der DEFA zu einem VEB ermöglichte eine verstärkte politische Einflussnahme der SED. Filmproduktionen wurden von der Partei reguliert. Der Anteil an Filmschaffenden aus Westdeutschland wurde radikal reduziert, 1957 gab es keine MitarbeiterInnen aus Westdeutschland mehr.¹³¹ Auch der strukturelle Aufbau der DEFA war unterstützend bei der politischen Einflussnahme. So entstand ein hierarchisches System der Produktion, das in den einzelnen Stufen von der Themen- und Drehbuchentwicklung zur Produktion bis hin zur Publikation eine Kontrolle der SED ermöglichte. Deutlich wird der Einfluss auch durch die ersten Filmverbote in dieser Phase.¹³²

Die zweite Produktionsphase ist zunächst geprägt durch Experimente im Bereich des Gegenwartsfilmes¹³³ zu Beginn der 1960er-Jahre. Diese waren vor allem als Antwort auf die zu Beginn der 1960er-Jahre stark sinkenden BesucherInnenzahlen notwendig. Der Lösungsansatz der Filmemacher war, dass sie bei der Recherche nach neuen Themen „offen, Problem bewusst, ehrlich und konfliktbereit sein mussten, um die Zuschauer wieder zu erreichen.“¹³⁴ Das Resultat in den frühen sechziger Jahren war eine Vielfalt an Themen im Unterhaltungsfilm.

¹²⁹ Vgl. Heiduschke, East German Cinema, 11.

¹³⁰ Steinle, Film und Propaganda, 191.

¹³¹ Vgl. Heiduschke, East German Cinema, 11.

¹³² Vgl. Ebd., 12.

¹³³ Unter Gegenwartsfilmen versteht man die von der SED geforderten und erwünschten Produktionen zu Alltagsthemen. Diese haben den Anspruch, eine Realität abzubilden und damit eine gesellschaftliche Relevanz zu erzeugen. Gleichzeitig besteht bei den Darstellungen die Gefahr der Darstellung von Wunschbildern mit Erziehungsfunktion. Siehe dazu: Günther, Leitbilder, 13.

¹³⁴ Dietrich, Kulturgeschichte, 1094.

Diese Experimentierfreude, die unter anderem auch durch eine neue Generation an jungen RegisseurInnen unterstützt wurde, die in der Deutschen Hochschule für Filmkunst Babelsberg ausgebildet wurden, erhielt mit dem 11. Plenum von 16. bis 18. Dezember 1965 eine abrupte Zäsur. Ursprünglich als Wirtschaftsplenum vorgesehen, resultierte die Tagung des Zentralkomitees der SED in gravierenden Neuorientierungen der DDR-Kulturpolitik.¹³⁵

Dieses 11. Plenum, das allgemein auch als *Kahlschlagplenum* bezeichnet wird, sollte die Struktur und Arbeit innerhalb der DEFA nachhaltig verändern und gilt als der folgenschwerste Einschnitt in der Geschichte der DEFA. Konkret prangerten die Referate der Tagung – vor allem jene des zu diesem Zeitpunkt im Zentralkomitee für Sicherheitsfragen tätigen Erich Honecker – diverse KünstlerInnen und Produktionen an und beschuldigten die Verantwortlichen dieser, ideologiefindliche Botschaften und Thematiken zu verbreiten. „Die Partei hatte sich offensichtlich von den kritischen Positionen der Künstler bedroht gefühlt. Man unterstellte ihnen, das gesamte System in Frage zu stellen, obgleich dies durch nichts gerechtfertigt war“, resümiert Dagmar Schittly in ihrer Arbeit *Zwischen Regie und Regime*.¹³⁶

Als Resultat wurden insgesamt zwölf Filme verboten beziehungsweise ihre Produktion gestoppt. Viele RegisseurInnen wurden mit einem Arbeitsverbot belegt, andere durften zwar weiterhin arbeiten, ihre Werke wurden jedoch besonders stark kontrolliert. Für die Entwicklung der DEFA bedeutete das Plenum einen abrupten Rückschlag.¹³⁷ Langfristig führte die Tagung vor allem zu einem Vertrauensverlust zwischen DEFA-KünstlerInnen und der SED und einer starken Verunsicherung der Filmschaffenden. Die Unsicherheit der Filmschaffenden darüber, was sie produzieren konnten und was erlaubt wurde, führte häufig zur Selbstzensur. „Niemand will umsonst gearbeitet haben, man macht Kompromisse, oder man macht keine Filme mehr“, fasst Sibylle Schönemann in ihrer Analyse der DEFA-Stoffentwicklung zusammen.¹³⁸

Einen Aufschwung erlebte die DEFA erst wieder 1971 mit der Ernennung Erich Honeckers zum Ersten Sekretär der SED und den damit folgenden kulturpolitischen Neuerungen. Honecker forderte Filmschaffende dazu auf, Projekte zu verwirklichen, die den Alltag im Sozialismus thematisierten. Dieser thematische Wechsel ermöglichte den Verantwortlichen

¹³⁵ Vgl. Schittly, *Zwischen Regie und Regime*, 127f.

¹³⁶ Ebd., 130.

¹³⁷ Vgl. Ebd., 135.

¹³⁸ Sibylle Schönemann. Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme, in: Harry Blunk/ Dirk Jungnickel (Hg.), *Filmland DDR: Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DDR*. Köln 1990, 80.

zwar wieder eine gewisse Freiheit, hatte allerdings den Hintergrund, die Filmschaffenden von der kritischen Bearbeitung politischer Narrative fernzuhalten.¹³⁹

Das System der Zensur wurde in dieser Phase nicht gelockert, Filme, die gegen die Vorschriften der SED verstießen, wurden weiterhin verboten. Mit der dritten Produktionsphase lässt sich allerdings eine andere Strategie der Partei erkennen. „Anstelle öffentlichkeitswirksamer Verbote und Disziplinarmaßnahmen nahm man unliebsamen Produktionen einfach die Öffentlichkeit, indem man sie nur vereinzelt zum Einsatz brachte, schlechte Sendeplätze wählte oder keinerlei Werbemaßnahmen zuließ.“¹⁴⁰

Diese politische Kontrolle zog sich auch durch die dritte Produktionsphase der DEFA und sollte bis zum Ende der DDR bestehen. Inhaltlich hielt die SED an ihrem ideologischen Kurs bis zum Ende der DDR fest und unterschied sich damit in der Endphase von den Filmproduktionen des einstigen Vorbildes der Sowjetunion, die sich zu diesem Zeitpunkt Tabuthemen und aufsehenerregenden Produktionen widmete. Die DEFA-Produktionen beschäftigten sich hingegen auch in den 1980er-Jahren mit Alltagsthemen und zwischenmenschlichen Konflikten.¹⁴¹

Mit der Öffnung der Mauer und der Vereinigung Deutschlands wurde die DEFA privatisiert und konnte bis 1992 weiterbestehen. In dieser Zeit konnten einerseits ehemals zensierte Filme gezeigt werden. Andererseits hatten die Filmschaffenden auch die Möglichkeit, sich neuen Produktionen, den sogenannten Wendefilmen, zu widmen. Diese konnten sich zwar mit den neuen Verhältnissen in Deutschland auseinandersetzen, die Produktionen konnten sich langfristig jedoch nicht gegen die internationale Konkurrenz durchsetzen. Dagmar Schittly kommt in ihrer Arbeit zu dem Schluss, dass die Umstellung von jahrzehntelanger staatlicher Kontrolle hin zur Freiheit der Produktion vielen Filmschaffenden schwerfiel, die angelernten Kritikmethoden sprachen das Publikum nicht mehr an. „Die leisen Signale und die differenzierte Kritik waren für den Osten nunmehr zu schwach, für den Westen waren sie nicht erkennbar.“¹⁴²

¹³⁹ Heiduschke, East German Cinema, 15f.

¹⁴⁰ Schittly, Zwischen Regie und Regime, 210.

¹⁴¹ Vgl. Ebd., 254-257.

¹⁴² Schittly, Zwischen Regie und Regime, 313.

Der Bestand der DEFA beläuft sich insgesamt auf rund 750 Spielfilme, 2.300 Dokumentationen und 750 Zeichentrickfilme.¹⁴³ Angelehnt an den Politologen Klaus Finke lassen sich die Produktionen zusammenfassend in fünf Überblicks-Genres aufteilen:

- „a) *Gegenwartsfilme: Ideologie/ Partei/ Funktionär – Arbeit/ Betrieb/ Kollektiv – Land – Klassenfeind*
- b) *Lebensweise: allgemein – Frauen – Jugend – Ratgeber*
- c) *Unterhaltung: allgemein – Literaturverfilmung/ Musik/ Oper/ Operette/ Krimi*
- d) *Historischer Film: Antifa – Arbeiterbewegung – allgemein*
- e) *Andere Genres: Kinderfilm – Science-Fiction-Film – Indianer-Film*“¹⁴⁴

5.3 HeldInnen des Sozialismus: Motive im DEFA-Film

Wie in den Produktionsphasen der DEFA bereits ersichtlich wurde, wurde von den Filmen ein teils großer pädagogischer und erzieherischer Hintergrund im Sinne des Sozialistischen Realismus gefordert. Das gezeigte Bild, das seitens der SED verlangt wurde, sollte vor allem optimistische Menschen im Sozialismus zeigen.

*„Krisen waren dazu da, überwunden zu werden und die hadernden Menschen letztlich zu guten Erbauern des Sozialismus zu machen. Wenn Probleme behandelt wurden, sollten sie als Übergangsphänomene dargestellt werden, die dank der Weisheit der Partei auch gegen Widerstände von Kleingeistern, die den sozialistischen Aufbau störten, erfolgreich gemeistert wurden.“*¹⁴⁵

Ziel des politischen Einflusses war es, auch mit dem Massenmedium Film die angestrebten Leitbilder an das Publikum zu vermitteln. Diese Leitbilder charakterisierten sich dadurch, dass sie eine Mischung aus gesellschaftlichen und individuellen Idealen sowie Normvorstellungen zeigten und in den Augen der PolitikerInnen so helfen sollten, „den Fortbestand einer Gemeinschaft zu sichern.“¹⁴⁶

Wie in dem vorangegangenen Unterkapitel dargestellt, wurden diese Ansprüche nicht immer 1:1 umgesetzt und diverse Filmschaffende wagten sich an Experimente und Gratwanderungen,

¹⁴³ Vgl. Ebd., 309.

¹⁴⁴ Klaus Finke, Politik und Film in der DDR, Band 8 Teilband 2, Oldenburg 2007, 629.

¹⁴⁵ Kaminsky, Frauen, 204.

¹⁴⁶ Jutta Gysi, Frauen in Partnerschaft und Familie. Sozialistisches Leitbild oder patriarchales Relikt?, in: Gislinde Schwarz/ Christine Zenner (Hg.), Wir wollen mehr als ein „Vaterland“. DDR-Frauen im Aufbruch, Reinbeck bei Hamburg 1990, 90.

in denen auch Kritik ausgeübt werden konnte. So können DEFA-Produktionen keineswegs als reine Propagandafilme gesehen werden, sondern müssen stets auch unter dem Aspekt der Kunstform betrachtet werden. Vielmehr, betont auch Filmhistorikerin Beate Günther, ist der DEFA-Film häufig ein Kompromiss zwischen politischen Forderungen und den künstlerischen Ansprüchen der Filmschaffenden.¹⁴⁷

Die Orientierung an den Anforderungen des Sozialistischen Realismus und der damit verbundenen DDR-Propaganda führen im DDR-Film dazu, dass sich Motive, Stereotypen und Thematiken in den Filmen wiederholt finden lassen. Der Filmhistoriker Matthias Steinle spricht etwa von vier thematischen Strängen, die für die Darstellung der DDR-Propaganda herangezogen werden.

„1) Aufbau des Sozialismus: die historischen Aufbauleistungen der DDR; Probleme, die in der Gegenwart gemeistert werden; politische Selbstinszenierung (Parteitage, Jugendtreffen).

2) Klassenkampf: Die Auseinandersetzung mit dem Kapitalismus in Geschichte und Gegenwart; konkrete Bedrohung durch den ideologischen Gegner im Westen (Kriegsgefahr, Spione und Diversanten).

3) Antifaschismus: Die Darstellung des Faschismus, vor allem des Nationalsozialismus zumeist unter Hervorhebung des kommunistischen Widerstandes.

4) Vorbilder: historische Vorkämpfer (zum Beispiel Thomas Müntzer), kommunistische Helden (zum Beispiel Ernst Thälmann).“¹⁴⁸

Diese Stränge finden sich phasenweise verstärkt in den Filmen der DEFA wieder. Die damit verbundenen Figuren und Charaktere werden häufig mit Eigenschaften versehen, die sich an den Leitbildern des Sozialismus orientierten.

Auch Klaus Finke weist in seiner Analyse der DEFA auf Bilder und Symbole hin, die wiederkehrend in den politisch beeinflussten Filmen sind. Finke spricht in diesem Zusammenhang vom Bild des positiven Helden beziehungsweise der positiven Heldin des Sozialismus. Dazu zählen unter anderem „der aufrechte Antifaschist, der Arbeiter als ‚Erbauer

¹⁴⁷ Vgl. Beate Günther, Leitbilder, 74.

¹⁴⁸ Steinle, Film und Propaganda, 197f.

der Zukunft‘; der engagierte Parteisekretär, der ‚neue‘ Mensch mit sozialistischem Klassenbewusstsein“¹⁴⁹, die in den Filmen charakterisiert werden.

Die Figur des Arbeiters spielt häufig eine tragende Rolle in den Filmen der DEFA. Wie in den vorangegangenen Kapiteln hervorgegangen, war das Thema der Arbeit und Berufstätigkeit in der Politik der SBZ und später der DDR essenziell. ArbeiterInnen werden in den Filmproduktionen dementsprechend oft zu einer Art Prototyp des Sozialismus stilisiert.

*„Die Figur des Arbeiters ist eingefügt in eine umfassende Metaphorik, in einen alle Bereiche des Sozialismus überwölbenden Bilderhimmel, der seinen Fluchtpunkt findet in der Metapher vom ‚Aufbau‘. Dessen diskursiv ausformulierte Variante bildet die Vorstellung von der Arbeiterklasse als dem historischen Subjekt und der kommunistischen Partei als ihrer Avantgarde.“*¹⁵⁰

Eine Variante der Figur des Arbeiters findet sich vor allem in den frühen Nachkriegsjahren auch in der Figur der Trümmerfrau. Die Frau als Symbol des Friedens und des Wiederaufbaus wird wie auch in den Printmedien im Film angewandt. Ihre Beihilfe bei der Trümmerbeseitigung wird in den Filmproduktionen etwa mit einer Beteiligung am Aufbau der neuen Gesellschaft verknüpft. Charakterisiert wird diese Beschäftigung dabei als Überlebensarbeit, die Selbstständigkeit der Frauen ein Resultat der vermissten oder verstorbenen Männer.¹⁵¹ Wie in den Filmanalysen im siebten Kapitel gezeigt wird, gilt dieses Verständnis der Trümmerfrau jedoch nicht für alle Phasen der DEFA-Produktionen.

¹⁴⁹ Gebhard Moldenhauer, Filme der DEFA als „Heimatfilme“?, in: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, 43-48, 46.

¹⁵⁰ Finke, Figuren der Ganzheit, 13.

¹⁵¹ Vgl. Berens, Trümmerfrau und Femme Fatale, 93.

6 Methode: Einführung und Erläuterung der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse

Das folgende Kapitel soll die Herangehensweise an die Methode zur Untersuchung der Trümmerfrauen-Darstellung in den ausgewählten Filmproduktionen umreißen. Die Beschreibung des Forschungsprozesses soll unter anderem dabei helfen, bei der Analyse dieser Filme eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit und Überprüfbarkeit gewährleisten zu können.

Um einen Einblick in die Darstellung der Trümmerfrauen-Figur im DEFA-Film geben zu können, wurden insgesamt vier Filmproduktionen ausgewählt. Diese entstanden im Zeitraum zwischen 1946 und 1978 und decken keineswegs das gesamte Spektrum der Trümmerfrauen-Darstellung ab, sondern dienen lediglich als Beispiele für die unterschiedlichen Bearbeitungen im Verlauf von drei Jahrzehnten. Die Auswahl des Analyse-Korpus begründet sich durch die unterschiedlichen Darstellungen in den einzelnen Filmen, sowie den Umstand, dass zwei dieser Filme historisch gesehen zu essenziellen Produktionen der DEFA gehören (siehe Kapitel 5.2).

Bei der Analyse der Filme soll der Fokus nicht auf einer ausschließlich filmanalytischen Perspektive liegen. Vielmehr legt die vorliegende Untersuchung ihren Fokus auf den Zusammenhang des Filmes und den Produktionshintergrund. Ein derartiger Ansatz findet sich unter anderem in der Film- und Fernsehanalyse von Lothar Mikos. Der Medien- und Kommunikationswissenschaftler arbeitet mit fünf Ebenen des Erkenntnisinteresses, die auch den Kontext der Produktion miteinbeziehen sollen. Die Ebenen „Inhalt und Repräsentation, Narration und Dramaturgie, Figuren und Akteure, Ästhetik und Gestaltung, Kontexte“¹⁵² sollen einen ersten Grundstein für die Untersuchung legen.

Mikos gibt in seinem Handbuch zur Film- und Fernsehanalyse auch 14 konkrete Arbeitsschritte. In diesen wird bei der Analyse des Materials zwar die Empfehlung der Segmentierung eines Filmes erwähnt. Eine andere Analyse wie eine inhaltliche Strukturierung – wie sie in der qualitativen Forschung von Philipp Mayring erwähnt wird – ist aber nicht Teil dieser Untersuchung.¹⁵³ Das kritisiert der Medienforscher Sascha Trültzsch, der in seiner Arbeit davon spricht, dass dadurch eine intersubjektive Nachvollziehbarkeit nicht vollständig gegeben ist.¹⁵⁴

¹⁵² Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 3. Auflage, München 2015, 43.

¹⁵³ Vgl. Philipp Mayring, Qualitative Inhaltsanalyse, Grundlagen und Techniken, 12. Auflage, Weinheim und Basel 2015, 103.

¹⁵⁴ Vgl. Trültzsch, Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse, 170f.

Er erweitert die Methode deshalb in Anlehnung an Mikos um Analysedimensionen und Figurenanalysen, wodurch die Untersuchungsergebnisse nachvollziehbar und überprüfbar werden sollen. Diese Methode der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse – eine Form der qualitativen Inhaltsanalyse – soll aufgrund ihrer Nachvollziehbarkeit und Anpassung des Analysefokus an die politischen und gesellschaftlichen Hintergründe für die vorliegende Untersuchung angewendet werden.

Dabei orientiert sich die Erhebung an den drei Dimensionen *Gesellschaft, nahes Umfeld* und *Individuum*.¹⁵⁵ Trültzsch nennt in diesem Zusammenhang die für die Dimensionen relevanten Bereiche:

„Bezogen auf die Gesellschaft, größere soziale Gruppe

- *Politische, Wirtschaftliche, Juristische Einflüsse für Lebensalltag*
- *Gesellschaftliches und politisches Engagement*
- *Berufsarbeit (Beruf, Position, Status, Kollegen)*
- *Qualifikation (beruflich, schulisch etc.)*
- *lose gesellschaftliche Kontakte Milieu, Schicht, Klasse*
- *Kunst und Kultur*

Bezogen auf das nahe Umfeld, die soziale Gruppe

- *Rollenverhalten, Rollendistanz, Habitus, Stereotype, Gender*
- *Familie (Kindererziehung, Kommunikation in der Familie)*
- *Intimbeziehung, Ehe*
- *Sexualität*
- *Freundschaft, Nachbarschaft, andere persönliche außerfamiliäre Kontakte*
- *Materielle Ausstattung (Auto, Luxus, Stil, Wohnung)*
- *Haushalt, Hausarbeit, Nachbarschaftshilfe*
- *Hobby, Freizeit, Erholung, Urlaub*

Bezogen auf das Individuum

- *Nach innen: Eigenschaften, Werte und Einstellungen*
- *Nach außen: Alter, Aussehen/ Attraktivität, Kleidung, Stimmlage, Gestik, Mimik*¹⁵⁶

Diesen Dimensionen sollen im Rahmen der Untersuchung passende Textpassagen der Filmproduktionen sowie Darstellungen, Erläuterungen und weitere inhaltliche Aspekte des Films zugeteilt werden. Trültzsch betont jedoch, dass es sich bei den Dimensionen nicht um streng angelegte Kategorien handelt, sondern um ein flexibleres Modell. Es seien vielmehr

¹⁵⁵ Vgl. Trültzsch, Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse, 181.

¹⁵⁶ Ebd., 181f.

inhaltliche Topoi, die die Zuordnung des Inhalts in die einzelnen Ebenen erleichtern sollen.¹⁵⁷

Da Trültzsch seine Forschung auf das Frauenbild in DDR-Serien bezieht, sind einige dieser Dimensionen auch für die vorliegende Untersuchung relevant. Mit Hinblick auf die Forschungsfragen dieser Masterarbeit sollen in der Untersuchung die folgenden Dimensionen und Bereiche im Fokus stehen:

Bezogen auf die Gesellschaft, größere soziale Gruppe

- Politisches Engagement, Politische Ausrichtung/Einstellung
- Berufsarbeit
- Hausarbeit
- Gesellschaftsschichten und -unterschiede
- Wiederaufbau, Trümmerbeseitigung, Trümmerarbeit

Bezogen auf das nahe Umfeld, die soziale Gruppe

- Rollenverhalten, -beziehungen
- Gruppendarstellungen
- Familie: Kommunikation mit- und übereinander
- FreundInnen und enge soziale Kontakte
- PartnerIn, Liebesbeziehung
- Freizeit

Bezogen auf das Individuum

Nach innen

- Eigenschaften, Charakter
- Werte
- Fremdcharakterisierung

Nach außen

- Äußerliche/Körperliche Merkmale

¹⁵⁷ Vgl. Ebd., 182.

- Kleidung
- Gestik, Auftreten

In einem weiteren Schritt soll wie bei Trültzsch auch eine Figurenanalyse durchgeführt werden, die die jeweilige Darstellung der Trümmerfrau nachvollziehbar aufzeigen soll. Ebenso wie bei der Dimensionenanalyse sind einige der von Trültzsch verwendeten Unterpunkte auch für die vorliegende Untersuchung relevant, in Abstimmung mit dem thematischen Fokus und den Forschungsfragen dieser Arbeit entsteht die folgende Vorlage für die Figurenanalyse:

	3	2	1	0	-1	-2	-3	
Attraktiv								Unattraktiv
Einfühlsam/ zeigt Mitgefühl								Ignorant/zeigt kein Mitgefühl
Emanzipiert								Von männlicher Person abhängig
Emotional								Rational
Feminine Gestik/Mimik								Androgyne Gestik/Mimik
Fürsorglich								Vernachlässigend
Hilfsbereit								Selbstsüchtig
Individualistisch								Gruppenbezogen
Liebevoll								Liebos/Kühl
Optimistisch								Pesimistisch
Passiv								Aktiv
Pazifistisch								Krieg gegenüber positiv gestimmt
Politisch aktiv								Politisch desinteressiert
Selbstlos								Egoistisch
Selbstständig								Hilfsbedürftig
Tüchtig								Faul
Verständnisvoll								Verständnislos

Abbildung 2: Entwurf Figurenanalyse

Die folgende Untersuchung verzichtet jedoch auf eine Plotanalyse, wie Trültzsch sie durchführt. Da es sich bei der folgenden Forschung im Gegensatz zu Trültzsch nicht um eine serien- sondern eine filmspezifische Analyse handelt, ist dieser Zusatz nicht zielführend. Die Ergebnisse der Dimensionen- und Figurenanalyse sollen vielmehr in einem letzten Schritt vor dem politischen Hintergrund der Entstehungszeit besprochen werden. Die Vorarbeit für diesen letzten Analyseschritt findet sich im theoretischen Teil der vorliegenden Arbeit (siehe dazu

Kapitel zwei bis fünf). Die darin enthaltenen Erkenntnisse der Frauenpolitik sowie der DEFA-Entwicklung sollen dann mit den Ergebnissen der Untersuchung der Darstellung in Zusammenhang gebracht werden. Dieser letzte Schritt orientiert sich an der fünften Erkenntnisebene von Lothar Mikos (Kontext) die eingangs erwähnt wurde.

Durch die von Trültzsch entwickelten Zusätze der Inhaltsanalyse soll eine Kategorisierung der für die Forschung relevanten Bereiche ermöglicht werden. In ihrer Ausarbeitung zur Geschichtstheorie betonen Stefan Zahlmann, Martin Tschiggerl und Thomas Wallach den Vorteil dieser Kategorisierung: „Durch die Bildung und konsequente Anwendung eines im Vorfeld der eigentlichen Analyse aufgestellten Kategoriensystems kann regelgeleitet und vor allem nachvollziehbar gearbeitet werden.“¹⁵⁸ Allerdings muss an dieser Stelle abschließend darauf hingewiesen werden, dass durch diese Unterteilung in Dimensionen keine universell gültige Bedeutung der Filme erforscht werden kann. Dies ist nicht der Anspruch der folgenden Untersuchung. „Schließlich existiert die Bedeutung eines Textes nicht an sich, sondern immer nur für uns – sie ist ausschließlich vom jeweiligen Rezipienten abhängig.“¹⁵⁹

6.1 Exkurs: Quellenwert des Films und Grenzen der Realitätsdarstellung

Bevor die einzelnen Filme im Detail analysiert werden, sollen vorab die Möglichkeiten und Grenzen der folgenden Forschung sowie ihre Intention herausgestrichen werden. Filme haben grundsätzlich nicht die Fähigkeit, Realität abzubilden. Vielmehr schaffen sie einen Diskursstrang, der sich in andere eingliedern oder sich von ihnen unterscheiden kann. Zwar kann das Medium die – teilweise auch propagierte – Intention haben, die Wahrheit eines bestimmten Ereignisses, einer Epoche oder Menschengruppe, zu zeigen. „Doch daran wird schon die erste Schwierigkeit im Umgang mit der Vergangenheit offenbar, denn bei noch so großem Bemühen, ein authentisches Zeitbild glaubhaft zu konstruieren, sieht sich die eigene Interpretation vor das unmittelbare historische Ereignis.“¹⁶⁰

Die Annahme, Film könne Realität widerspiegeln, bestreitet auch der Historiker Stefan Zahlmann. In seinem Buch *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren* beurteilt er die Funktion des Films als „Spiegel seiner Zeit“

¹⁵⁸ Martin Tschiggerl/Thomas Walach/Stefan Zahlmann, *Geschichtstheorie*, Wiesbaden 2018, 106.

¹⁵⁹ Ebd., 99f.

¹⁶⁰ Sell, *Frauenbilder*, 111.

kritisch.¹⁶¹ Den Abbildungscharakter des Mediums bestreitet er in diesem Zusammenhang. Denn Filme bieten „keine 1:1 Wiedergabe außerfilmischer Wirklichkeit, sondern ihre durch die Eigenschaften des Mediums und die Tätigkeit der Produzenten akzentuierte Darstellung. Zudem benötigt ein Spiegel für seine Eigenschaft des Widerspiegeln kein Subjekt.“¹⁶² Demnach erhalten Filme erst im Zusammenhang mit einem Publikum Inhalt und Bedeutung. Die Intention beziehungsweise angestrebte Botschaft wird demnach individuell vom Publikum wahrgenommen.

Diese Annahme wird neben Zahlmann auch von dem Kommunikationswissenschaftler Rüdiger Steinmetz unterstützt. Dieser betont, dass es dementsprechend schwer ist, die Intentionen und Botschaften festzuhalten, „sie variieren je nach der Begegnung des Individuums mit dem Film und der in diesem Prozess stattfindenden Bedeutungszuschreibung.“¹⁶³ Filme können dadurch stets nur ein Angebot zur Rezeption darstellen, sie können Teil eines Diskurses sein, niemals aber eine Realität wiedergeben oder objektiv Situationen darstellen.

Neben dem Aspekt der individuellen Wahrnehmung ist eine objektive Darstellung bereits aufgrund der Produktionshintergründe und -zusammenhänge nicht möglich. Das gilt auch für DEFA-Produktionen. Ebenso wie die restliche DDR-Kunst werden die Filme definiert als „Volkskunst, als Kunst, die dem Volk gehört und seinen Interessen und Zielen dient.“¹⁶⁴ Diese Ziele werden politisch definiert und formuliert. Diese immanent politische Konnotation der Filme ist Intention und Ausgangspunkt vieler Produktionen.

Dadurch ergibt sich jedoch keinesfalls das Ergebnis einer erhöhten Authentizität oder Realitätsabbildung. Vielmehr handelt es sich dadurch um ein „Artikulationsmedium einer politischen Kunst im Kontext des Versuchs der Errichtung einer ‚Neuen Gesellschaft‘.“¹⁶⁵ Es ist demnach in seinem Grundsatz eine Abbildung eines Selbstbildes des Sozialismus und seiner zu propagierenden Werte und Grundsätze. Zwar haben die Produktionen dadurch ein dementsprechendes Aussagepotenzial inne, dieses ist jedoch geprägt von Verdeckungen und bewussten Betonungen. „Was immer auch die Bilder der DEFA zeigen mögen, die Opfer des

¹⁶¹ Zahlmann, Körper und Konflikt, 53.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Rüdiger Steinmetz, DDR-Wirklichkeit im Film. Bemerkungen zum historisch-kulturellen Quellenwert von DEFA-(Spiel-)Filmen, in: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, 69-80, 70.

¹⁶⁴ Klaus Finke, Politik und Film in der DDR, Band 8 Teilband 1, Oldenburg 2007, 394.

¹⁶⁵ Finke, DEFA-Film, 96.

SED-Regimes sind stets ausgeblendet, die Filme sind niemals Bilder des realen Schreckens der Diktatur.“¹⁶⁶

Die folgende Analyse versucht deshalb weder die Intention noch die individuelle Rezeption des Films zu untersuchen. Denn die Wirkung der Produktionen sowie ein mit den Produktionen verbundener Vergleich der Wahrnehmung der Trümmerfrauen zum Entstehungszeitpunkt sind im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht durchführbar. Grund dafür ist unter anderem die bereits erwähnte Tatsache, dass es sich bei diesen Aspekten um nicht greif- oder fixierbare individuelle Wahrnehmungen und Erlebnisse handelt. Vielmehr soll in den folgenden Kapiteln das ausgewählte Filmmaterial in Hinblick auf den enthaltenen Diskurs untersucht werden, um diese im Anschluss zu anderen oder ähnlichen Diskurssträngen der Produktionszeit zuordnen zu können.

¹⁶⁶ Ebd., 95.

7 Analyse der Filmauswahl: Beschreibung des Samples und Vorgehensweise

Für die folgende Analyse wurden insgesamt vier Filme ausgewählt: *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Unser täglich Brot* (1949), *Steinzeitballade* (1960) und *Martha* (1978). Die Filme wurden für die Untersuchung jeweils drei Mal gesichtet, erst bei der letzten Sichtung wurden die relevanten Notizen und Aufzeichnungen gemacht. Die ausgewählten Filme sind nicht allesamt in Österreich frei erhältlich oder über Streaming- beziehungsweise Downloadportale verfügbar. Die ältesten Filme des Samples, *Die Mörder sind unter uns* und *Unser täglich Brot*, konnten ab August 2019 über die Videoplattform *Prime Video* von amazon.de gestreamt werden. Die beiden jüngeren Produktionen *Steinzeitballade* und *Martha* waren weder in österreichischen Bibliotheken noch über diverse Streamingportale verfügbar. Die Beschaffung dieser Filme verlief deshalb über die Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen in Berlin. Über den darin ansässigen DEFA-Filmverleih konnten die Produktionen am 9. August 2019 als digitaler Download beschaffen werden.

Die folgenden Analysen teilen sich in vier Unterpunkte auf: Zunächst werden allgemeine Informationen zum jeweiligen Film und der Produktion besprochen. In einem nächsten Schritt werden der Inhalt und wichtige Personen vorgestellt, um die Handlung für die LeserInnen nachvollziehbar zu machen. Die darauffolgenden Analyseergebnisse sind eine Zusammenfassung der im vorangegangenen Unterkapitel erläuterten Methodenanwendung. Die genauen Aufzeichnungen sind im Anhang der Arbeit verfügbar. Abschließend folgt ein Vergleich der Darstellung der Trümmerfrau mit den politischen Gegebenheiten des Entstehungszeitpunktes sowie unter Bezugnahme des Narratives des Gründungsmythos der DDR.

7.1 Die Mörder sind unter uns

Die Mörder sind unter uns ist eine Produktion des Regisseurs Wolfgang Staudte, der auch für das Drehbuch verantwortlich war. Staudte war bereits vor seinem Engagement im Filmaktiv in der Branche tätig. Ab 1931 war er in Produktionen der Ufa als Schauspieler zu sehen. Staudte erhielt unter anderem eine Rolle in dem Propagandafilm *Jud Süß* von Veit Harlan (1940). 1942 übernahm er mit *Akrobat Schö-ö-ö-n...* seine erste Regiearbeit. Für die DEFA war er vor allem

für antifaschistische und kritische Filme zuständig, heute zählt er zu den einflussreichsten und stilprägenden Regisseuren der DEFA.¹⁶⁷

Die Dreharbeiten für *Die Mörder sind unter uns* begannen bereits zwei Monate vor der offiziellen Gründung der DEFA. Der Film gilt als erster deutscher Nachkriegsfilm und wurde am 14. Oktober 1946 uraufgeführt. Durch seine Entstehungsphase und die bearbeiteten Thematiken des Films zählt er heute zu der Kategorie der Trümmerfilme, der direkt in den Kriegstrümmern Berlins aufgenommen wurde. Die schwarz-weiß-Produktion hat eine Spieldauer von 87 Minuten. In den Hauptrollen sind Hildegard Knef und Ernst Wilhelm Borchert zu sehen.¹⁶⁸

Der Film sollte ursprünglich unter dem Titel *Der Mann den ich töten werde* veröffentlicht werden. Da das geplante Ende – die Ermordung des ehemaligen Hauptmannes Brückner – aufgrund der vermuteten Verbindung zu einer Lynchjustiz auf Anordnung der sowjetischen Besatzungszone umgeschrieben werden musste, erhielt der Film auch einen anderen Titel.¹⁶⁹

7.1.1 Inhalt und Personen

Die Mörder sind unter uns erzählt die Geschichte der ehemaligen Konzentrationslager-Insassin Susanne Wallner. Nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges kehrt sie 1945 in ihre ehemalige Wohnung in Berlin zurück. Wallner wurde 1942 in ein Konzentrationslager deportiert, bei der Rückkehr in ihre Wohnung erfährt sie, dass diese jetzt von dem ehemaligen Chirurgen Hans Mertens bewohnt wird. Aufgrund der knappen Wohnsituation im vom Krieg zerstörten Berlin entscheiden sie sich dazu, sich die Wohnung zu teilen.

Mertens ist durch seine Tätigkeit als Soldat stark traumatisiert, alkoholkrank und sieht sich zu Beginn des Films nicht mehr in der Lage, als Chirurg zu praktizieren. Susanne Wallner versucht sich neben der Wiederaufnahme ihres Berufes als Grafikerin am Wiederaufbau zu beteiligen und Mertens aus der emotionalen Krise zu helfen. Die beiden entwickeln eine romantische Beziehung zueinander und beschließen, dauerhaft zusammenzuwohnen.

¹⁶⁷ Vgl. Raimund Fritz, Filmografie der DEFA Regisseure, in: Filmarchiv Austria (Hg.), *Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992*, Band 2, Wien 2001, 199-278, 264f.

¹⁶⁸ Vgl. DEFA-Stiftung, *Die Mörder sind unter uns*, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/die-moerder-sind-unter-uns/> [1.3.2020].

¹⁶⁹ Vgl. Christoph Vatter, *Gedächtnismedium Film. Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945*, Würzburg 2009, 81.

Im Verlauf des Films erfährt Mertens, dass sein ehemaliger Hauptmann Ferdinand Brückner den Krieg überlebt hat und ebenfalls in Berlin lebt. Mertens war Brückner bei einem Auslandskommando in Polen unterstellt. Im Zuge dessen erteilte Brückner am Weihnachtsabend 1942 den Befehl, 121 ZivilistInnen – darunter auch Kinder – zu erschießen. Hans versuchte zwar, den Hauptmann von diesem Vorhaben abzuhalten, sein Versuch scheiterte jedoch.

Drei Jahre später ist Brückner erfolgreicher Geschäftsmann und produziert Kochtöpfe aus Stahlhelmen. Er lebt gemeinsam mit seiner Frau und seinen Kindern in vergleichsweise guten Verhältnissen und führt ein gut situiertes und scheinbar unbeschwertes Leben, fernab von Existenzängsten oder Kriegstraumata. Von seinen Kriegserlebnissen heimgesucht beschließt Mertens, Vergeltung zu suchen und Brückner zu ermorden.

Der erste Mordversuch scheitert jedoch, da das Treffen der beiden von einem medizinischen Notfall unterbrochen wird, der Mertens dazu bringt, erstmals wieder als Arzt zu helfen. Der zweite Mordversuch nach der Weihnachtsfeier von Brückners Firma wird schließlich von Susanne Wallner verhindert. Sie kann Mertens davon überzeugen, dass er nicht das Recht hat, Selbstjustiz an Brückner auszuüben. Mertens stimmt ihr zu, betont aber, dass es die Verantwortung der beiden ist, Anklage zu erheben und Gerechtigkeit für die Opfer einzufordern. Das Paar lässt Brückner daraufhin zurück, in einer Einblendung sieht man ihn in einer Gefängniszelle, in der er seine Unschuld beteuert.

7.1.2 Die Figur der Trümmerfrau Susanne Wallner

Susanne Wallner ist die weibliche Hauptfigur in *Die Mörder sind unter uns*. Über ihre Vergangenheit und Gefangenschaft in einem Konzentrationslager spricht sie kaum. Es gibt dazu auch keine Rückblenden oder andere Erzählweisen, in denen ihre Vergangenheit aufgearbeitet wird. Eine Nachbarin erzählt bei ihrer Rückkehr, sie sei 1942 „abgeholt“ worden.¹⁷⁰

Statt über ihre eigenen Kriegserfahrungen und potenziellen Traumata spricht sie vermehrt von den Zukunftsplänen, äußert gegenüber ihrem Nachbarn Herrn Mondschein etwa den Wunsch, wieder zu leben und zu arbeiten.

¹⁷⁰ Wolfgang Staudte, *Die Mörder sind unter uns*, online Stream Amazon prime, 87 min, Deutschland (Sowjetische Zone) 1946, verfügbar unter https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07PMFM953/ref=atv_dl_rdr?autoplay=1 [12.10.2020], 6:39–6:45 min

Ihre Arbeit als Trümmerfrau wird weder von ihr noch einem anderen Charakter explizit erwähnt oder angesprochen. Inwiefern sich das auf ihre Darstellung auswirkt, wird in der folgenden Analyse näher beschrieben.



Abbildung 3: Susanne Wallner bei der Hausarbeit

171



Abbildung 4: Susanne Wallner im Gespräch mit dem Nachbarn Herrn Mondschein

172

¹⁷¹ Ebd., 22:14 min.

¹⁷²Ebd., 47:31 min.

7.1.3 Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in *Die Mörder sind unter uns*

Bei der Analyse der Darstellung der Trümmerfrau wird deutlich, dass ihre Tätigkeit in der Trümmerbeseitigung der Stadt nicht primär eine Rolle spielt. Vielmehr werden in *Die Mörder sind unter uns* die Eigenschaften und Persönlichkeitszüge von Susanne Wallner betont. Ihre Arbeit als Trümmerfrau wird weder von ihr noch im Dialog oder Gesprächen mit anderen explizit angesprochen. Die Zuweisung findet sich vielmehr in Begleitmaterialien und Filmbeschreibungen.¹⁷³

Das Thema Trümmerarbeit wird allerdings in anderen Aspekten auch filmisch aufgegriffen. Als beispielsweise Hans Mertens und sein ehemaliger Hauptmann Brückner gemeinsam durch das zerstörte Berlin gehen, begegnen sie einer Gruppe Trümmerfrauen, die mit einer Eimerkette Steine abtransportieren. Gekleidet in Röcke und mit Kopftüchern werden die Frauen insgesamt nur fünf Sekunden lang eingeblendet und von den beiden Protagonisten nicht thematisiert.¹⁷⁴ Die Verwendung des Bildes im Film ist jedoch vor allem in Hinblick auf die Situation in Berlin und die Trümmer, an denen die beiden Protagonisten vorbeigehen, von Bedeutung. Denn das Bild steht für den Wiederaufbau, den Neubeginn des Landes und der Gesellschaft, von dem die ProtagonistInnen wiederholt sprechen. Die Verwendung dieser Bilder lässt die Interpretation zu, dass das Thema dadurch auch auf eine allgemeingesellschaftliche Ebene gehoben werden soll und sich nicht länger ausschließlich auf die privaten Neuanfänge der Charaktere bezieht.

Arbeit im Allgemeinen ist eines der Hauptthemen des Films. Die Dimension Berufsarbeit hat ein dementsprechendes Ausmaß in der Analyse. Vor allem Susanne Wallner repräsentiert diese stark. Bereits bei ihrem ersten Auftritt und ihrem ersten Gespräch mit dem Nachbarn Herrn Mondschein wird dies deutlich, als sie als nächsten wichtigsten Lebensschritt betont: „Arbeit, leben. Endlich einmal leben.“¹⁷⁵ Die Verbindung zwischen Arbeit und ihrer Vorstellung von einem guten Leben beziehungsweise einer richtigen Lebensweise wird hier bereits unterstrichen. Auch im Gespräch zu ihrem Mitbewohner und späteren Partner Hans Mertens wird dies hervorgehoben, als sie in einem Gespräch mit ihm kritisch fragt: „Und an Arbeit denken Sie nie?“¹⁷⁶

¹⁷³ Vgl. Stefanie Görtz, *Die Mörder sind unter uns* Film-Heft, Köln 2002, 8.

¹⁷⁴ Vgl. Staudte, *Die Mörder sind unter uns*, 51:10-51:15 min.

¹⁷⁵ Ebd., 8:08-8:16 min.

¹⁷⁶ Ebd., 23:25-23:38 min.

Susanne legt großen Wert darauf, wieder zurück in einen Alltag zu finden, den sie stark mit Berufsarbeit in Verbindung bringt. Sie wird dadurch innerhalb der Handlung zu einer Vorbildfigur stilisiert, nicht nur für Mertens, sondern auch für das Publikum. Die junge Frau, die es lebend aus dem Konzentrationslager schaffte, wird durch Nahaufnahmen und ihre Einstellungen, die sie selbstbewusst äußert, zu einer Art Ideal der Generation. Zurück ins Leben, zurück an die Arbeit - mit einem Bewusstsein, was geschehen ist, aber ohne das Bedürfnis nach Rache.

Insbesondere im Zusammenspiel Mertens-Wallner wird diese Vorbildfunktion deutlich. Denn die Beziehung der beiden ist nicht nur die zweite stark ausgeprägte Dimension, sondern auch sinnstiftendes Element der Handlung. Wallner ist für Mertens eine emotionale Stütze, eine Hilfe, um nach traumatischen Erlebnissen wieder zurück ins Leben zu finden. Diese emotionale Hilfe erscheint dabei einseitig. Susanne Wallner hilft Hans Mertens - ihre eigenen emotionalen Wunden und Kriegstraumata, die sie im Rahmen der Gefangenschaft in einem Konzentrationslager erlebt haben könnte, werden aber nicht thematisiert. Vielmehr begegnet Hans ihr bei ihrer ersten Interaktion mit Vorurteilen und suggeriert, sie habe die Zeit des Krieges in Sicherheit verbracht und fragt: „Und Sie? Wo waren Sie in dieser Zeit? Auf dem Lande, im Gebirge, was? In Sicherheit.“¹⁷⁷ Susanne erzählt ihm daraufhin nicht von ihren Erfahrungen und Ereignissen im Konzentrationslager, sondern entgegnet ihm: „Ja, ich war in Sicherheit. Wenn Sie es so nennen wollen.“¹⁷⁸ Auch im weiteren Verlauf des Films spricht sie Hans Mertens gegenüber nicht von ihren Erlebnissen während dem Krieg. Lediglich ihrem Nachbarn vertraut sie sich diesbezüglich einmal an. Dabei drückt sie ihren Kummer aus und betont: „Es ist so schwer, schwer zu vergessen.“¹⁷⁹

Zusammenfassend scheint es, als läge Susanne Wallners Priorität in der Hilfe für andere. Dies wird unter anderem verdeutlicht, als sie den Brief von Mertens ehemaligem Hauptmann überliefern möchte sowie Wallners wiederholtes Nachfragen nach Mertens Zustand und Zielen. Während einem Gespräch an Weihnachten zwischen den beiden betont sie etwa, dass sie kaum etwas von ihm wisse.¹⁸⁰

¹⁷⁷ Ebd., 11:10- 11:21 min

¹⁷⁸ Ebd., 11:21 – 11:30 min.

¹⁷⁹ Ebd., 7:53- 7:56 min.

¹⁸⁰ Vgl. ebd., 1:04:25- 1:04:28 h.

Dennoch entsteht zwischen den beiden eine enge emotionale Bindung, in der Susanne Wallner wiederholt eine stützende Rolle für Hans einnimmt. Dies geschieht einerseits in Form der erwähnten Dialoge, es wird andererseits aber auch nonverbal unterstrichen. Hans Mertens wird im Verlauf des Films etwa zwei Mal dabei gezeigt, wie er nach Interaktionen mit Susanne Wallner seinen Kopf auf ihre Schulter legt, sich also auch körperlich an sie lehnt und stützt. Diese Momente unterstreichen inhaltlich in beiden Fällen sehr emotionale Einschnitte in Mertens Entwicklung: Zum einen, als seine emotionalen Belastungen an einem Abend ihren Höhepunkt finden. Zum anderen, als er merkt, wie sehr Susanne hinter ihm steht und ihn unterstützt und er ihr daraufhin seine Liebe gesteht.¹⁸¹

Am deutlichsten wird Susanne Wallners Rolle als emotionale Stütze im letzten inhaltlichen Abschnitt und Höhepunkt des Films, der Konfrontation zwischen Mertens und Brückner. Denn es ist Susanne Wallner allein, die Hans Mertens von seinen Plänen abbringen kann. Sie fungiert als Stimme der Vernunft, die in dieser Situation die für Hans Mertens ausschlaggebenden Worte findet und ihn schließlich von dem Versuch der Selbstjustiz abhalten kann.

Der abschließende Dialog der beiden kann auch als Appell an das Publikum interpretiert werden. So betont dieser zum Ende des Films die Moral der Produktion. Denn als Susanne Wallner Mertens erklärt: „Wir haben nicht das Recht zu richten“¹⁸², erwidert dieser mit den Mahnworten: „Nein, Susanne. Aber wir haben die Pflicht, Anklage zu erheben, Sühne zu fordern im Auftrag von Millionen unschuldig hingemordeter Menschen.“¹⁸³

Mit Blick auf die Figurenanalyse der Susanne Wallner kann festgestellt werden, dass die Figur der Trümmerfrau in *Die Mörder sind unter uns* Charakterzüge aufweist, die in den vorigen Kapiteln und Beschreibungen der Trümmerfrauen als typisch und erstrebenswert angesehen werden. Susanne Wallner ist einfühlsam und aufmerksam, stets um die Gefühle ihrer Mitmenschen bemüht, aber keineswegs schwächlich. Sie wird als eigenständige und zielstrebige Figur gezeigt, die sich ganz genau darüber bewusst scheint, was sie in ihrer Zukunft machen möchte: Arbeiten.

Auffällig ist, dass die tüchtige Frau trotz ihrer häufig angedeuteten Arbeit und auch körperlicher Tätigkeit stets sehr modern und feminin gekleidet ist. Sie trägt ausschließlich Röcke, gebügelte

¹⁸¹ Vgl. ebd., unter anderem 49:40 – 49:43 min. und 1:02:00 – 1:02:10 h.

¹⁸² Ebd., 1:19:19- 1:19:23 h.

¹⁸³ Ebd., 1:19:23-1:19:35 h.

Blusen und Kleider, trägt Lippenstift, Absatzschuhe und einen Ring, hat immer eine gemachte Frisur und ein allgemein sehr feminines Auftreten – auch in ihrer Gestik und Mimik.

7.1.4 Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR

Die Mörder sind unter uns spiegelt diverse Themen der Nachkriegszeit wider. Der aktuelle Bezug zur Nachkriegszeit entsteht einerseits rein bildlich durch die tatsächliche Trümmerlandschaft Berlins, in denen der Film aufgenommen wurde. Andererseits aber auch durch die inhaltlichen Schwerpunkte. So werden gesellschaftlich relevante Themen wie Heimkehrer und der Verlust von nahen Verwandten im Krieg ebenso thematisiert wie Kriegstraumata und deren Aufarbeitung. Auch die Thematiken Konzentrationslager und Holocaust werden – wenn auch nicht ebenso intensiv – bearbeitet. So wird rund um die Figur Susanne Wallner ihre Vergangenheit im Konzentrationslager erwähnt. Auf dem Titelblatt einer Zeitung, die Herr Brückner liest, wird außerdem die Titelüberschrift „2 Millionen Menschen vergast!“ eingeblendet.¹⁸⁴

Bei Betrachtung der Darstellung Susanne Wallners vor der politischen Situation rund um den Entstehungszeitpunkt der Produktion wird deutlich, dass der Fokus auf das Thema Arbeit durchaus auch eine Übereinstimmung mit dem politischen Schwerpunkt der Zeit aufweist.

Einschnitte wie das Kontrollratsgesetz vom Juli 1946 und die wiederholte Bemühung der Frauenintegration in den Arbeitsmarkt verdeutlichen, dass das Thema Arbeit politisch an großer Relevanz gewann. Es lässt sich also vermuten, dass die Kontrollinstanzen der sowjetischen Besatzungszone auch bemüht waren, dieses Thema in den Massenmedien zu platzieren und zu bewerben. Die wiederholte Betonung von Susanne Wallners Wunsch nach Arbeit kann deshalb auch als Form eines Erziehungsgedanken interpretiert werden. Denn Susanne Wallner wird als Ideal dargestellt: Eine vorbildliche Frau, die starke Wertvorstellungen vertritt und selbstbewusst für den Wiederaufbau der Gesellschaft eintritt – nicht nur in ihrer direkten Umgebung.

Mit Blick auf das Narrativ des Gründungsmythos kann angemerkt werden, dass Susanne Wallners Haltung mit dem Narrativ durchaus übereinstimmen. Ihre eindeutige Einstellung gegen den Antifaschismus und das deutliche Bekenntnis für den Wiederaufbau und den

¹⁸⁴ Ebd., 49:53 min.

Neubeginn der Gesellschaft finden sich auch in dem Narrativ. Arbeit und Zusammenhalt zählen in beiden Fällen zu den Kernelementen des Wiederaufbaus.

Auch bei der klaren Abgrenzung zu den anderen Charakteren lässt sich eine erzieherische Intention suggerieren. Denn die Trennung zwischen Gut und Böse wird in der Produktion anhand der Einstellung der Figuren zu den Geschehnissen des Krieges gezeigt. Jene, die sich als eindeutig antifaschistisch präsentieren, erfahren im Verlauf der Handlung Positives. Jene, die versuchen, die Dinge zu verdrängen und sich nur mit dem Wunsch des eigenen Profits für den Wiederaufbau einsetzen, erfahren eine Läuterung und eine Bestrafung für ihre Taten.

7.2 Unser täglich Brot

Unser täglich Brot ist der zweite DEFA-Film, der nach der Gründung der DDR veröffentlicht wurde und gilt durch die Aufbereitung seiner Themen als richtungsweisend für die Produktionen dieser Periode.¹⁸⁵ Regie führte Slatan Dudow, der gemeinsam mit Hans-Joachim Beyer und Ludwig Turek auch das Drehbuch verfasste. Dudow arbeitete bereits in den 1920er-Jahren in der Filmbranche und war Teil von Berthold Brechts Arbeitskreis. Wegen seiner Kollaboration - unter anderem bei dem Propagandafilm *Kuhle Wampe* (1932) - musste er während des Zweiten Weltkrieges Deutschland verlassen und emigrierte nach Frankreich. Nach dem Ende des Krieges kehrte Dudow nach Deutschland zurück und wurde zu einem der Mitbegründer der DEFA. *Unser täglich Brot* ist sein erster Film nach dem Exil.¹⁸⁶

Der schwarz-weiß-Film gilt heute als die erste DEFA-Produktion, die die Werte und Prinzipien des Sozialistischen Realismus aktiv umsetzte und bewarb. Der Fokus des erzieherischen Aspektes liegt damit nicht mehr ausschließlich bei dem Thema des Antifaschismus, sondern weitet sich auf die Methode aus.¹⁸⁷

Unser täglich Brot feierte am 09. November 1949 Premiere und hat eine Spielzeit von 97 Minuten. In den Hauptrollen sind Paul Bildt, Viktoria von Ballasko, Inge Landgut und Harry Hindemith zu sehen.¹⁸⁸

¹⁸⁵ Vgl. Sell, Frauenbilder, 117.

¹⁸⁶ Vgl. Fritz, Filmografie, 209.

¹⁸⁷ Vgl. Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik, 130f.

¹⁸⁸ Vgl. DEFA Stiftung, *Unser täglich Brot*, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/unser-taeglich-brot/> [2.3.2020].

7.2.1 Inhalt und Personen

Unser täglich Brot zeigt einen Berliner Haushalt 1946. Der ehemalige Kassenwart Karl Weber wohnt gemeinsam mit seiner zweiten Ehefrau Martha und seinen erwachsenen Kindern aus erster Ehe - Inge, Ernst und Harry - sowie seinen jungen Zwillingsstöchtern in einer Wohnung. Eine Trümmerfrau, Karls Nichte Mary und Niki, eine Bekannte der Familie, leben ebenfalls zur Untermiete in der Wohnung.

Der Film zeigt den Alltag der einzelnen ProtagonistInnen und ihre Probleme, im Nachkriegsdeutschland Fuß zu fassen und Arbeit zu finden. Denn während Karl Weber noch an einem konservativen Weltbild festhält, will sein Sohn Ernst aktiv am Wiederaufbau beteiligt sein und die Maschinenfabrik, in der Karl vor dem Krieg gearbeitet hat, wieder aufbauen. Auch Inge beteiligt sich nach dem Verlust ihrer Sekretärinnen-Anstellung in der Fabrik.

Die Arbeit in der Fabrik und der Glaube an den Wiederaufbau führen zwischen Ernst und Karl und später auch zwischen Inge und Karl immer wieder zu Konflikten, eine Anstellung im Betrieb lehnt Karl ab. Die Streitigkeiten innerhalb der Familie eskalieren, weshalb Inge und Ernst im Verlauf des Films aus der Wohnung ausziehen. Karls zweiter Sohn Harry versucht hingegen mit zwielichtigen und illegalen Geschäften Geld zu verdienen, was ihm zunächst zu einer eigenen Unterkunft verhilft, jedoch nicht von langem Erfolg ist.

Auch mit den anderen MitbewohnerInnen kommt es zu Konflikten: Mary wird von Karls Ehefrau dazu aufgefordert, auszuziehen, die Trümmerfrau verlässt die Wohnung nach einer Auseinandersetzung mit Karl. Als sukzessive weniger Personen in der Wohnung leben und dementsprechend weniger MitbewohnerInnen Kostgeld bezahlen, müssen die Webers einen weiteren Untermieter aufnehmen, um sich weiterhin ernähren zu können. Während die Maschinenfabrik die Produktion von Kochtöpfen beginnt und Ernst und Inge somit erste Erfolge erleben, muss Harry seine Wohnung verlassen und fürchtet um seine Existenz. In seiner Notlage überfällt er den eigenen Vater – den er in der Nacht nicht erkennt – für einen Laib Brot. Nachdem das Verbrechen aufgedeckt wird, begeht Harry Selbstmord.

Der Film endet mit der erfolgreichen Maschinenfabrik - mittlerweile ein Volkseigener Betrieb - die ihre ersten Traktoren einer Testfahrt unterzieht. Auch Karl arbeitet jetzt in der Fabrik als Buchhalter und schließt Frieden mit seinen Kindern.

7.2.2 Die Figur der Trümmerfrau

Die Figur der Trümmerfrau ist in *Unser täglich Brot* eine der weiblichen Nebenrollen. Sie wohnt gemeinsam mit der Familie Weber als Untermieterin und bezahlt für ihr eigenes Zimmer. Bei den gemeinsamen Abendessen im Kreis der Familie steht sie meist neben dem Tisch oder beteiligt sich nicht am Gespräch. Über ihre Familie oder privaten Umstände ist nichts bekannt, ihr Alltag wird im Familienkreis auch nicht besprochen.



Abbildung 5: Die Trümmerfrau in *Unser täglich Brot*

189

7.2.3 Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in *Unser täglich Brot*

Die Figur der Trümmerfrau ist in *Unser täglich Brot* nicht nur eine Nebenfigur, sondern auch eine, die im Rahmen der Geschichte wenig Respekt und Aufmerksamkeit von den anderen Figuren bekommt. Das ist insofern interessant, da sie im Umfeld der Wohngemeinschaft die einzige Figur ist, die weder eine Hintergrundgeschichte noch eigene Szenen – mit Ausnahme von ihrem Auszug – erhält. Alle anderen MitbewohnerInnen, auch jene, die nur eine Nebenrolle haben, erhalten anhand von eigenen Szenen und Problemen Tiefe. So wird Niki unter anderem bei ihrer Arbeit in einer Bäckerei gezeigt. Auch Mary wird in ihrem Privatleben gezeigt und das Publikum erfährt dadurch von ihrer Beschäftigung als Prostituierte, was ultimativ dazu

¹⁸⁹Slatan Dudow, *Unser täglich Brot*, online Stream Amazon prime, 97 min., Deutsche Demokratische Republik 1949, verfügbar unter https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07F28JKYW/ref=atv_wl_hom_c_unkc_1_12 [11.10.2020], 6:15 min.

führt, dass sie aus der Wohnung ausziehen muss.¹⁹⁰ Das Publikum bekommt Einblick in ihre persönlichen Entwicklungen und Konflikte, die Figuren haben die Möglichkeit, Teil von Dialogen zu sein und erhalten eine ausgefeilte Persönlichkeit.

Die Rolle der Trümmerfrau scheint im Gegensatz dazu als Platzfüller in den Szenen am Esstisch zu fungieren. Ihr Name wird nicht genannt, ebenso wenig ihre Beziehung zum Rest der Familie. Nur in einer Szene bei Tisch erwähnt das Familienoberhaupt Karl Weber, sie gehöre „schließlich ja auch zur Familie“ und erlaubt ihr damit, bei Tisch Platz zu nehmen.¹⁹¹ In einer Szene nennt die Trümmerfrau Karls Ehefrau *Tante*, es ist jedoch unklar, ob die beiden tatsächlich verwandt sind oder es sich dabei lediglich um eine Bezeichnung aufgrund entfernter Bekanntschaft handelt.¹⁹²

Sie selbst spricht nicht über ihre Arbeit. Tatsächlich tritt sie nur sehr selten in Dialog, einen Monolog erhält sie nicht. Die einzigen Worte, die sie spricht, sind schüchtern und leise formulierte Begrüßungen und Verabschiedungen und eine Entschuldigung für ihre Anwesenheit bei Tisch. In diesen Szenen tritt sie unterwürfig auf, hält den Kopf gesenkt und ist auch räumlich abseits von den anderen.

So steht sie bei einem Gespräch der Familie in dem Esszimmer mit einer Kaffeetasse in einer Ecke des Raumes, während alle anderen MitbewohnerInnen bei Tisch sitzen und sie kaum beachten oder wahrnehmen.¹⁹³

Durch ihre fehlenden Dialoge und Monologe ist es auch nicht sie, die über ihre Arbeit oder Einstellungen informiert. Was das Publikum über die Figur der Trümmerfrau weiß, erfährt es durch Streitgespräche innerhalb der Familie. So wird ihre Arbeit als Trümmerfrau in einem Streitgespräch zwischen Karl Weber und seiner Tochter Inge über ihren Jobverlust abfällig erwähnt, als er die Tochter mit den Worten konfrontiert: „Und nun? Willst du jetzt auch schippen gehen? Auch Trümmerfrau werden?“¹⁹⁴ Diese abfällige Bemerkung bezieht Karl direkt auf die zum Zeitpunkt des Gesprächs im Raum befindliche Trümmerfrau, die Kamera

¹⁹⁰ Vgl. ebd., 57:50 – 59:30 min.

¹⁹¹ Ebd., 18:30-18:33 min.

¹⁹² Vgl. Ebd., 16:48-16:55 min.

¹⁹³ Vgl. ebd., 6:00-6:14 min.

¹⁹⁴ Ebd., 30:54-31:01 min.

schwenkt auf sie und zeigt einen traurigen Gesichtsausdruck, als Reaktion auf die Geringschätzung Karl Webers verlässt sie den Raum.

Diese Distanzierung zu den Wertvorstellungen des Familienoberhauptes fungiert auch als Positionierung der Trümmerfrau im Kreis der Wohngemeinschaft. Ihre Einstellungen und politische Gesinnung scheinen vielmehr mit jenen der jüngeren Generation übereinzustimmen. Als Trümmerfrau setzt sie sich ebenso wie die Hauptfiguren Ernst und Inge für den Wiederaufbau und den gesellschaftlichen Neustart ein. Wie die beiden Figuren scheut sie sich auch nicht davor, aktiv an diesem Wiederaufbau zu arbeiten und selbst Hand anzulegen, was wiederum die Distanz zwischen ihr, Karl und dessen Sohn Harry erklärt, die sie von oben herab behandeln und nicht als gleichwertiges Mitglied der Gruppe sehen.

Im Gegensatz zu den beiden Hauptfiguren wird ihre Arbeit allerdings nicht gezeigt. Lediglich visuelle Hinweise – die Trümmerfrau macht sich etwa mit einer Schaufel auf den Weg zur Arbeit – verweisen auf ihre Tätigkeit.¹⁹⁵ Die einzige Situation, in der die Trümmerarbeit auch bildlich dargestellt wird, ist, als Inge an einer Gruppe Trümmerfrauen vorbeigeht. Die Frauen putzen und bearbeiten aufgestapelte Steine, während ein Container auf Schienen zu ihnen hingefahren wird.¹⁹⁶

Die Arbeit der Trümmerfrau wird im Rahmen der Familie nicht als etwas Positives dargestellt, sondern - wenn überhaupt - nur am Rande bemerkt und eher als eine Art letzter Ausweg betrachtet, wie aus dem oben genannten Gespräch zwischen Inge und ihrem Vater deutlich hervorgeht. Denn Inge widerspricht nicht oder sträubt sich gegen den Kommentar des Vaters. Es kann also interpretiert werden, dass auch sie diese Arbeit nicht als akzeptabel betrachtet. Höhepunkt findet diese Abgrenzung in einer Unterhaltung zwischen Karl und seiner Frau Martha, in der Karl die Trümmerfrau als eine „Fremde“ bezeichnet, was letztlich zu ihrem Auszug führt.¹⁹⁷

Mit Hinblick auf die Dimensionen der Familie und der gesellschaftlichen Schichten kann die Figur der Trümmerfrau als Stereotyp interpretiert werden, der für eine gesellschaftliche Schicht steht. In der Dynamik der Familie wirkt es so als wären alle Pole vertreten: Das konservative Lager, das noch an den *guten alten Zeiten* vor dem Krieg festhält; die Progressiven, die sich

¹⁹⁵ Vgl. Ebd., 8:20-8:25 min.

¹⁹⁶ Vgl. Ebd., 29:36-29:45 min.

¹⁹⁷ Ebd., 45:03-45:08 min.

dem Sozialismus nähern; ArbeiterInnen, die versuchen, um jeden Preis durchzukommen; jene, die auf die schiefe Bahn geraten und mit der Trümmerfrau jene, die die harte schmutzige Arbeit verrichten, für die die Denker und Intellektuellen nicht geschaffen sind. Ihre Tätigkeit wird vermehrt mit dem letzten Ausweg einer Überlebensgesellschaft gleichgesetzt. Die Arbeit wird als alles andere als heldenhaft präsentiert, sie gilt im Verständnis der Familie vielmehr als schmutzige Tätigkeit, die auch als letzte Alternative nur schwer akzeptabel ist.

Dementsprechend behandelt die Wohngemeinschaft die Trümmerfrau auch als eine Außenseiterin, eine Ausgestoßene, die allein wegen ihres Berufes den anderen gegenüber nicht gleichgestellt scheint. So ist auch ihr Auszug verbunden mit einer Demütigung durch Karl. Ihr Auszug ist zwar selbstbestimmt, der dauerhafte Ausschluss aus der Familie bleibt jedoch kennzeichnendes Merkmal ihres Aufenthaltes. Wie es mit der Trümmerfrau nach ihrem Auszug weitergeht, wohin sie zieht und ob sie in Kontakt mit der Familie bleibt, bleibt dem Publikum ungewiss. Sie wird anschließend nicht mehr erwähnt.

Betrachtet man mit Blick auf die Dimensionen- und Figurenanalyse die Figur der Trümmerfrau näher, wird deutlich, dass die Differenzierung auch rein optisch vollzogen wird. Im Gegensatz zu den anderen weiblichen Charakteren im Film wirkt die Trümmerfrau deutlich abgearbeiteter und erschöpfter. Ihre Züge sind eher maskulin und hart, ihre Kleidung abgetragen. Die Haare sind zwar immer zu einer Frisur gesteckt, jedoch nie komplett offen oder gelockt, sondern immer aus dem Gesicht zurückgesteckt.

Auch ihre Persönlichkeit unterscheidet sich stark von den anderen. Sie tritt sehr schüchtern und zurückhaltend auf. Sie steht nicht für sich selbst ein und scheut Konflikte. Das zeigt sich etwa bei einer Unterhaltung zwischen ihr und dem Sohn Harry. Als dieser bei einem Essen anmerkt, dass sie auf seinem Platz sitzt, steht sie sofort auf und versucht sich zu rechtfertigen.¹⁹⁸ Es scheint, als wäre sie ihm und dem Rest der Familie gegenüber unterwürfig und zurückhaltend.

Gleichzeitig ist sie jedoch eine der wenigen Figuren, die es schafft, sich von Beginn an selbst zu versorgen, ihr Kostgeld problemlos beisteuern kann und auf den Kreis der Wohngemeinschaft nicht zwangsweise angewiesen ist. So entsteht das Bild einer isolierten, aber sehr selbstständigen Frau, die zwar wenig emotionale Tiefe zeigt, jedoch emanzipiert und selbstbestimmt handeln kann.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., 18:21-18:27 min.

7.2.4 Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR

Betrachtet man die Darstellung der Trümmerfrau in *Unser täglich Brot* vor der politischen Situation des Entstehungshintergrundes, wird deutlich, dass sich die zum Zeitpunkt der Premiere frisch gegründete DDR und ihre Wertvorstellungen in den thematischen Schwerpunkten des Filmes widerspiegeln. Der zweite Film der DDR lässt einen deutlichen politischen Hintergrund und belehrenden Aspekt erkennen.

Besonders deutlich ist das bei der Betrachtung des Themas Arbeit, das in *Unser täglich Brot* eine essenzielle Rolle einnimmt. Der Konflikt zwischen Vater und Sohn steht in dem Film exemplarisch für den Wandel, der gesellschaftlich und politisch in dieser Zeit relevant war. Die steigende Zahl zurückkehrender Männer, die nach einem angebrachten Beruf suchten, sowie die Frage, welche Rolle Frauen in der Gesellschaft einnehmen könnten und sollten, lässt sich gut erkennen. Ernst wird als Vorbildfigur eingesetzt, die exemplarisch für den von der DDR angestrebten *Neuen Menschen* steht.

Dass die Trümmerfrau vor diesem Hintergrund als eine nicht wertvolle Figur inszeniert wird, könnte mit der steigenden Zahl an Kriegsheimkehrern interpretiert werden. Wie in vorangegangenen Kapiteln bereits erwähnt, sind vor allem die Jahre 1948 und 1949 gekennzeichnet von einer steigenden Zahl an Männern, die wieder zurück ins Berufsleben finden möchten, und einer damit verbundenen Verdrängung der Frauen aus eben jenen Berufssparten.

Wichtig ist jedoch, dabei nicht außer Acht zu lassen, dass der Film keineswegs ausschließlich ein ‚traditionelles‘ Familien- und Frauenbild propagiert, sondern die Frau durchaus in der Arbeitswelt platziert und positiv bewirbt. Jedoch als Sekretärin, Bäckereigehilfin oder Kellnerin. Die körperlich anstrengende Arbeit wird in *Unser täglich Brot* scheinbar wieder in den Aufgabenbereich der Männer gelegt.

Mit Blick auf den Gründungsmythos der DDR wird deutlich, dass *Unser täglich Brot* Arbeit als Weg in den Neuanfang stilisiert. Die Einstellung zum Antifaschismus scheint in der Produktion weniger bedeutsam als die Verpflichtung zu Arbeit und Wiederaufbau. Der Fokus liegt hier verstärkt auf einem zukunftsorientierten Ansatz. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Trümmerfrau nicht als Instrument dieses Neubeginns verwendet wird, sondern der Fokus ausschließlich auf der Abgrenzung zwischen Vater und Söhnen liegt. Die

Trümmerarbeit scheint vor dem Hintergrund der Neuorientierung der Gesellschaft von geringerer Bedeutung zu sein. Sie wird als notwendiges Übel stilisiert, ein Mittel der Überlebensgesellschaft, als ein letzter, unrühmlicher Ausweg.

7.3 Steinzeitballade

Steinzeitballade ist eine Literaturverfilmung, die auf dem Roman *Anna Lubitzke* von Ludwig Turek basiert. Regie führte Ralf Kirsten, der gemeinsam mit Heinz Kahlau auch am Drehbuch arbeitete. Heinz Kahlau ist zusätzlich für die Liedtexte des Films verantwortlich. In den Hauptrollen sind unter anderem Gisela Rimpler, Elsa Grube-Deister und Friedel Nowack zu sehen. Der schwarz-weiß-Film feierte am 12. Jänner 1961 Premiere und hat eine Spieldauer von 83 Minuten.¹⁹⁹

Es handelt sich bei *Steinzeitballade* um Kirstens ersten Spielfilm. Davor arbeitete er beim Fernsehen, ab 1958 war er Regieassistent von Slatan Dudow (unter anderem Regisseur von *Unser täglich Brot*). Sein Film *Der verlorene Engel* (1966) wurde im Rahmen des 11. Plenums der SED verboten, was für seine Karriere eine Zäsur bedeutete.²⁰⁰

Die Produktion erinnert in ihrem Stil an eine Ballade nach Berthold Brecht. Der schwarz-weiß-Film ist in einzelne Episoden eingeteilt, die jeweils mit einer gesungenen Strophe von einer der Hauptfiguren eingeleitet werden.

7.3.1 Inhalt und Personen

Steinzeitballade zeigt den Alltag einer Gruppe Trümmerfrauen in Berlin 1946. Die Truppe - bestehend aus Anna Lubitzke, Martha Breuer, Mutter Knorz, Clarissa Stoltze, Hermine Säuberlich, Ziska und Inge – arbeitet für den Bauunternehmer Scharrhahn und ist deshalb strikten Vorgaben und Arbeitskontingenten unterstellt. Im Verlauf der Geschichte wird das Leben der einzelnen Frauen vor- und gegenübergestellt.

Auf der einen Seite ist etwa Martha, die ihr eigenes Überleben als oberste Priorität setzt, für ein kostenloses Abendessen einen Mann zu sich nach Hause einlädt oder gefundenes Essen vor ihren Kolleginnen verstecken möchte. Dem gegenüber steht die Hauptfigur Anna, die sich für den Zusammenhalt der Gruppe einsetzt und den Frauen auch in Notsituationen zur Seite stehen

¹⁹⁹ Vgl. DEFA Stiftung, *Steinzeitballade*, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/steinzeitballade/> [4.3.2020].

²⁰⁰ Vgl. Fritz, *Filmografie*, 231.

möchte. Als sie etwa bemerkt, dass ihre Kollegin Hermine kein richtiges Dach über dem Kopf hat, sondern in einem fast komplett zerstörten Haus lebt, beschließt sie, gemeinsam mit den anderen Frauen ein Haus für sie zu bauen.

Anna verlor ihren Mann im Krieg und lebt allein. Als der Heimkehrer Ferdinand mit Kartoffeln vor ihrer Türe steht und um Hilfe bei der Zubereitung ersucht, bittet sie ihn in ihre Wohnung und nimmt ihn bei sich auf. Die beiden verlieben sich ineinander und Ferdinand hilft beim Aufbau von Hermine's Unterkunft.

Innerhalb der Frauengruppe kommt es aber auch immer wieder zu Auseinandersetzungen. Martha wird nach dem Versuch, Essen zu verstecken, etwa aus der Gruppe ausgestoßen, darf jedoch zurückkehren. Die ehemalige Sängerin Ziska verlässt die Gruppe freiwillig, nachdem sie eine Anstellung als Bardame erhält.

Anna muss sich immer wieder gegen den Chef Scharnhahn beweisen, der die Gründung eines Betriebsrates nur widerwillig vorschlägt und in weiterer Folge auch in diverse illegale Geschäfte involviert ist. Als der SED-Beamte Berger diese Beschäftigung aufdeckt, flüchtet Scharnhahn zunächst, kann mithilfe der Frauengruppe aber letztlich verhaftet werden. Diese beschließen in Abstimmung mit dem SED-Beamten, weiterhin als Trümmerfrauen zu arbeiten und die Leitung des Betriebes Anna Lubitzke zu überlassen.

7.3.2 Die Figur der Trümmerfrau Anna Lubitzke

In *Steinzeitballade* sind die weiblichen Hauptfiguren allesamt Trümmerfrauen. Die Gruppe arbeitet täglich zusammen, ihre privaten Umstände und Lebensgeschichten variieren jedoch sehr. In der folgenden Analyse wird der Fokus vor allem auf die Hauptfigur Anna Lubitzke gelegt. Sie wird innerhalb der Gruppe als Vorbild betrachtet und ist sowohl in ihrer Rolle als Betriebsrätin als auch später als Leiterin des Unternehmens eine Leitfigur im Umfeld der Frauen und die eindeutige Hauptrolle des Films.



Abbildung 6: Anna Lubitzke privat

201



Abbildung 7: Anna Lubitzke bei der Arbeit

202

7.3.3 Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in *Steinzeitballade*

Die Darstellung der Trümmerfrau in *Steinzeitballade* ist insofern besonders, da es sich bei den weiblichen Hauptfiguren ausschließlich um Trümmerfrauen handelt. Eindeutig im Zentrum dieses Kosmos steht Anna Lubitzke.

²⁰¹ Ralf Kirsten, *Steinzeitballade*, Digitalisat, 83 min., Deutsche Demokratische Republik 1960, 16:44 min.

²⁰² Ebd., 1:12:25 h.

Anna ist ein Ideal der Trümmerfrau, ein Vorbild für die Kolleginnen und ihr gesamtes Umfeld. Sie wird als selbstlose und gleichzeitig selbstbestimmte Frau charakterisiert, die sich für Gleichberechtigung einsetzt, dies jedoch nicht betont. Es scheint in ihrem Naturell zu liegen, sich für andere einsetzen zu wollen. Sie steht damit im Kontrast zu ihren teils selbstsüchtigen und moralisch flexiblen Arbeitskolleginnen, die sich mitunter selbst als oberste Priorität sehen und nicht die Gruppe als Gesamtheit.

Interessant bei der Betrachtung der Frauengruppe ist, dass sie trotz ihren unterschiedlichen privaten Problemen und Eigenschaften in der Produktion häufig als Teil einer sozialen Gruppe gezeigt werden statt als Individuen. Auch die Hauptrolle Anna wird als Teil der Trümmerfrauen inszeniert.

Anna erfährt von ihrem sozialen Umfeld – den anderen Trümmerfrauen – viel Respekt und Achtung. Das wird einerseits deutlich, als sie sie einstimmig zur Betriebsrätin wählen und in diesem Zusammenhang ihre positiven Eigenschaften hervorheben. So betont Mutter Knorz etwa: „Es muss jemand sein, der weiß, was langgeht.“²⁰³ Andererseits wird dies auch betont, als Anna zum Ende des Films die Firma als neue Chefin übernimmt.

Die Figur der Anna Lubitzke steht damit für einen besonderen Typus Frau: Die selbstbewusste *Powerfrau*, die aktiv am Wiederaufbau beteiligt ist und sich dieser Verantwortung durchaus auch bewusst ist. Die Arbeit als Trümmerfrau zeichnet Anna aus. Das wird unter anderem dadurch unterstrichen, dass der Großteil ihrer Szenen auf ihrem Arbeitsplatz stattfinden und ihre Kolleginnen ihre wichtigsten sozialen Bezugspersonen sind. Auch die Tatsache, dass sie ihre Freizeit freiwillig opfert, um Steine für Hermine's neues Haus zu sammeln, spricht für ihre Identifikation mit dem Beruf. Ersichtlich ist das im Rahmen der Analyse auch durch die starke Ausprägung der Dimension *Berufsarbeit*.

Zwar wird im Verlauf des Films die Notwendigkeit der Arbeit hervorgehoben und auch ihre zeitliche Begrenzung, die Aufopferung der Frauen – insbesondere von Anna – dennoch als heroisch und zeitlos dargestellt. So setzt sich Anna auch im Privaten für den Wiederaufbau ein: Sei es bei der Unterstützung des Heimkehrers Ferdinand oder beim Hausbau für die mittellose Arbeitskollegin Hermine.

²⁰³ Ebd., 33:09-33:12 min.

Welchen Stellenwert ihre Arbeit für die Gesellschaft hat, betonen Anna und die anderen Frauen in ihren Balladen immer wieder selbst. So singt Anna zum Ende:

„So stellten wir uns selber auf die Beine, zu Anfang kam uns das unmöglich vor. Ganz langsam kam der Mensch mit sich ins Reine, wenn man auch oft dabei den Mut verlor. Wer weiter will, der wird auch lernen müssen, der Herr zu sein in seinem eignen Haus. Was morgen wird, muss man schon heute wissen. Die Mühe zahlt sich an uns selber aus. Die letzte Steinzeit ist für uns zu Ende. Sie soll für uns die allerletzte sein. Wir haben heute nicht nur unsere Hände, wir ziehen den Karren nicht mehr ganz allein.“²⁰⁴

Anna scheint bewusst zu sein, welche Bedeutung ihre Arbeit für den Verlauf und die Entwicklung der Gesellschaft hat, und auch wenn es zunächst eine Arbeit war, um das eigene Überleben sichern zu können, wird ihr unter anderem bei dem Gespräch mit dem SED-Mitglied vor Augen geführt, dass sie gemeinsam mit ihrer Gruppe Teil einer größeren Bewegung ist und einen essenziellen Teil zum Wiederaufbau leistet.

Ihr Selbstverständnis, eine Trümmerfrau zu sein, wird jedoch nicht von allen akzeptiert oder als gute Arbeit betrachtet. So wird sie bei einem Aufeinandertreffen mit dem eigenen Chef als Teil einer „Saubande“ bezeichnet, auch ihre Nachbarinnen wollen keine Zeit mit ihr verbringen.²⁰⁵ So lehnt eine es ab, mit Anna einen Kaffee zu trinken. Anna scheint diese Ablehnung allerdings nicht zu überraschen, sie entgegnet ihr mit den Worten: „Verstehe, Sie wollen unter Menschen.“²⁰⁶ Richtigen Zusammenhalt oder Anerkennung findet sie ausschließlich bei ihren Arbeitskolleginnen, ihrem Lebensgefährten und später bei dem SED-Mitarbeiter, der für ihre Anstellung als Chefin mitverantwortlich ist.²⁰⁷

Durch den Fokus auf die Darstellung der fleißigen und arbeitswilligen Anna wird ihr Privatleben beziehungsweise ihre Freizeitgestaltung nur selten gezeigt. Erst durch das Kennenlernen des Heimkehrers Ferdinand erhält ihr Alltag eine zusätzliche Perspektive. Dabei muss allerdings angemerkt werden, dass auch diese Handlung im Einklang mit ihrem Drang nach Gerechtigkeit steht. So hilft sie etwa dem Heimkehrer, wieder auf die Beine zu kommen.

²⁰⁴ Ebd., 1:19:08-1:20:12 h.

²⁰⁵ Ebd., 6:58-7:00 min.

²⁰⁶ Ebd., 16:23-16:28 min.

²⁰⁷ Vgl. ebd., 1:18:46-1:18:55 h.

Die daraus entstehende Liebesbeziehung betont nicht nur Annas weibliche und emotionale Züge, sondern auch ihre selbstbewusste und selbstbestimmte Seite. Sie ist für Ferdinand eine Stütze, ein Antrieb, wieder zurück ins Leben zu finden und eine treibende Kraft, die dafür sorgt, dass er wieder einen Alltag hat. Zwar wirkt sie im Dialog mit Ferdinand weniger resolut und teilweise sogar zurückhaltend, dennoch ist sie diejenige, die den Heimkehrer bei sich aufnimmt und den ersten Kuss initiiert.²⁰⁸

Mit Blick auf die Figurenanalyse wird erneut deutlich, dass Annas Charakterdarstellung als emanzipierte und selbstbewusste Frau eine große Rolle für die Handlung spielt. Denn ihre resolute und tüchtige Art sorgt dafür, dass die Gruppe gemeinsam die Korruption der Firma aufdeckt und den Betrieb schließlich selbst in die Hand nimmt. Ohne ihr Bedürfnis, aktiv zu handeln, und ihren Drang nach Gerechtigkeit wäre dies nur schwer möglich gewesen.

7.3.4 Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR

Bei der Betrachtung von *Steinzeitballade* vor dem politischen Hintergrund zur Entstehungszeit wird deutlich, dass das Thema Arbeit vor allem rund um die dritte Phase der Frauenpolitik der DDR ab 1958 eine wichtige Rolle spielt. Insbesondere die Frage der Doppelbelastung wird ab dem Ende der 1950er-Jahre politisch in den Fokus gerückt und bekommt auch in *Steinzeitballade* Bedeutung. So wird die Verantwortung der berufstätigen Mutter immer wieder bei Martha und Mutter Knorz thematisiert und charakterisiert.

Das ist insbesondere für die Analyse von Bedeutung, da zwei Seiten dieser Thematik beleuchtet werden: Einerseits die aufopfernde Mutter Knorz, die wie eine *Powerfrau* charakterisiert wird, die Haushalt, Familie und Arbeit unter einen Hut bekommt und es als ihre Pflicht sieht, einen Waisenjungen bei sich aufzunehmen. Auf der anderen Seite ist die alleinerziehende Martha, die mit der Versorgung ihrer Familie scheinbar überfordert ist, aber alle Mittel und Wege nutzt, um das Überleben ihrer Familie zu sichern.

Politische Maßnahmen wie die Frauenoffensive machen außerdem die Dringlichkeit der Steigerung der Frauenerwerbsquote deutlich. Vor diesem Hintergrund kann argumentiert werden, dass die Darstellung der Trümmerfrauengruppe als Vorbild gelten kann. Sie machen deutlich, was Frauen schaffen können und sollten, um die Entwicklung und Erhaltung der

²⁰⁸ Vgl. ebd., 54:20-54:25 min.

Gesellschaft zu sichern. Die Inszenierung der selbstbewussten Anna Lubitzke kann auch als Anreiz gesehen werden, der zeigen soll, welche beruflichen Chancen sich auch für Frauen ergeben können, wenn sie hart arbeiten. Diese Interpretation wird unter anderem von dem 1961 ins Leben gerufenen Frauenkommuniqué unterstützt, das eben dieses neue Frauenbild der technisch versierten und beruflich erfolgreichen Frau propagieren sollte.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass es vor allem typisch weibliche Eigenschaften sind, die für die Arbeit essenziell scheinen. Ihre Fürsorge und der Drang nach Harmonie helfen den Frauen, solidarisch füreinander einzustehen und gemeinsam am Neubeginn der Gesellschaft zu arbeiten.

Die Darstellung der Frauengruppe ist abschließend auch mit Hinblick auf den bevorstehenden Mauerbau 1961 von Relevanz. Denn die Phase davor ist von der ansteigenden Flucht aus der DDR und dem damit verbundenen Verlust fachlicher Kompetenz geprägt. Die Frauengruppe betont immer wieder ihren Zusammenhalt. Es lässt sich interpretieren, dass sie als Vorbild der DDR-Frau verstanden werden können. Sie sollen zeigen, wie wichtig es ist, auch in schwierigen Zeiten zusammenzuhalten, und welche Belohnungen nach einer schwierigen Phase auf eineN warten können. Unterstrichen wird diese Interpretation immer wieder von den eingefügten Balladen, die von der Notwendigkeit ihrer Arbeit und Aufopferung erzählen.

So singt Martha etwa zu Beginn des Films:

„Mit leerem Kopf und ziemlich leerem Magen, so lebten wir im 46er Jahr. Es hat der Krieg nicht nur das Haus zerschlagen, auch der Verstand war bei den meisten rar. Was tat der Mensch in diesen schlimmen Tagen? Er fand heraus, was zu verschieben war. Des Menschen Ziel, den Bauch sich vollzuschlagen und nie mehr Krieg, das war den meisten klar. Wir hatten nichts und mussten Steine putzen. Für Stundenlohn und für die Karte A. Die letzte Steinzeit hatte nur den Nutzen es war für uns 'ne Menge Arbeit da.“²⁰⁹

Die Balladen sowie die gesamte Bearbeitung der Thematik scheinen als Rückbesinnung auf den Gründungsmythos der DDR zu fungieren, in einer Zeit, die politisch angespannt war. Es scheint, als solle das Publikum daran erinnert werden, welche Opfer auch von Frauen für die Errichtung der DDR gebracht werden mussten, dass aber jene Frauen, die sich aktiv einsetzten,

²⁰⁹ Ebd., 1:51 - 3:00 min.

auch belohnt wurden und für die Geschichte der DDR als Heldinnen zu betrachten sind. Das wird unter anderem durch die Darstellung der Härte der Trümmerarbeit unterstrichen, die explizit gezeigt und angesprochen wird. Auf diese Weise kann verdeutlicht werden, welches Ausmaß an Aufopferung geleistet werden musste. Ihre aktive Haltung gegen den Krieg und der Wunsch nach Zusammenhalt und Frieden kann außerdem als Anhaltspunkt interpretiert werden, der diesen Neuanfang der Gesellschaft erst möglich machte.

Die Frauen erscheinen demnach wie ein Symbol des Neuanfangs, sie werden als Ausgangspunkt der neuen Gesellschaft stilisiert. Obwohl sie selbst zu den Opfern des Krieges gehören und große Verluste – wie den Tod des Mannes – erlitten, sind sie es, die den zum Großteil durch Männer verursachten Schaden wieder beheben. Die Frauen werden dadurch als Symbol des Fortschrittes inszeniert, dessen Solidarität und Verantwortungsbewusstsein es ermöglicht, die Phase der Trümmer zu überwinden.

7.4 Martha

Martha ist in dem ausgewählten Filmsample die einzige Dokumentation sowie der einzige Farbfilm. Mit 56 Minuten Spielzeit ist es auch der kürzeste Film des Samples. Regie und Drehbuch lagen in der Verantwortung von Jürgen Böttcher. Böttcher – geboren 1931 – arbeitete ab 1961 als Regisseur im DEFA-Studio für Wochenschau- und Dokumentarfilme. Vor seinem Engagement für die DEFA arbeitete Böttcher als Maler unter dem Alias Strawalde. 1961 geriet sein Bild *Gespräch* in Kritik. Als Folge wird Böttcher aus dem Verband Bildender Künstler ausgeschlossen.²¹⁰ Auch als Filmemacher wird er im Laufe seiner Karriere von politischer Seite kritisiert. So wird sein erster und einziger Spielfilm *Jahrgang 45* aus dem Jahr 1966 im Zuge des 11. Plenums des SED-Zentralkomitees verboten.²¹¹

Für die Produktion *Martha* wurde er von Wolfgang Dietzel hinter der Kamera unterstützt. Uraufführung feierte die Produktion 1978 im Rahmen des Dokumentarfilmfestivals der DDR. Offiziellen Kinostart hatte *Martha* am 12. Jänner 1979. Die Produktion wurde mit insgesamt zwei Preisen ausgezeichnet. Bei der 31. Internationalen Leipziger Dokumentar- und Kurzfilmwoche für Kino und Fernsehen 1978 erhielt Martha den Preis des Weltfriedensrates.

²¹⁰ Vgl. Klaus Kreimeier, *Gedämpfte Töne, Wortsplitter, halbe Sätze, kaum ein Lachen. Über einige Filme von Jürgen Böttcher*, in: Tobias Ebbrecht/ Hilde Hoffmann/ Jörg Schweinitz (Hg.), *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*, Schüren 2009, 23-37, 24.

²¹¹ Vgl. ebd., 27.

Bei den 25. Westdeutschen Kurzfilmtagen Oberhausen 1979 wurde der Film mit dem Preis der Mitarbeiter der Kurzfilmtage ausgezeichnet.²¹²

7.4.1 Exkurs: Besonderheiten des Dokumentarfilms

Martha stellt als Dokumentarfilm einen Sonderfall des ausgewählten Samples dar, da dieses Genre für den kulturellen Vorgang des Erinnerns eine besondere Rolle spielt. Dies betonen auch Jörg Schweinitz, Hilde Hoffmann und Tobias Ebbrecht in dem Buch *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*. Darin beschreiben sie mit Hinblick auf Dokumentationen: „Sie können zunächst als ein Speichermedium historischer Vorgänge dienen, wobei sich in die Filme unvermeidlich ein bestimmter Blick auf die Vorgänge, ein ideelles Verhältnis zu ihnen, einschreibt.“²¹³

Dabei wird ebenfalls angemerkt, dass Dokumentarfilme – ebenso wie Spielfilme – keinesfalls eine objektive Wahrheit abbilden können. Dieser Anspruch entfällt bereits durch die Materialauswahl und dessen Kontextualisierung. So gilt auch in der für diese Arbeit untersuchten Produktion, dass „Momente der Interpretation oder Deutung des Geschehens“ entstehen, die eine vollkommen objektive Darstellung unmöglich machen.²¹⁴

Hinzu kommt in diesem Zusammenhang auch das Exkludieren oder Hinzufügen von Material, welches zu einer Betonung oder Verdeckung einzelner Bereiche und Thematiken führen kann. Auf diese Weise können Dokumentationen wie *Martha* nicht nur Teil einer Erinnerungskultur sein, sondern auch beim Vergessen anderer Bereiche unterstützen. „Denn was dem das Material organisierenden Blick unwesentlich oder inadäquat erscheint, bleibt vielfach ausgespart, nicht selten sogar mit der klaren Intention, es möge dem Vergessen anheim fallen.“²¹⁵

Trotz dieses grundlegenden Faktors, dass die Abbildung beziehungsweise Darstellung einer objektiven Wahrheit aufgrund dieser Parameter nicht möglich ist (siehe Exkurs in Kapitel 6.1), haben Dokumentationen einen immanenten Authentizitätsanspruch. Wenngleich dieser eine nicht nachweisbare Intention ist, die nicht zwangsläufig auf das Publikum übertragbar ist, kann dieser Anspruch auch im Rahmen der DEFA-Produktionen von politischer Seite

²¹² Vgl. DEFA Stiftung, *Martha*, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/martha/> [3.3.2020].

²¹³ Jörg Schweinitz/ Hilde Hoffmann/ Tobias Ebbrecht, Zur Einleitung. Die Erinnerung an die DDR, der Dokumentarfilm und die Filmgeschichtsschreibung, in: Tobias Ebbrecht/ Hilde Hoffmann/ Jörg Schweinitz (Hg.), *DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms*, Schüren 2009, 7-19, 7.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Ebd.

instrumentalisiert werden. So sollte der Dokumentarfilm in der DDR unter anderem „den Aufbau einer sozialistischen Gesellschaft“ propagieren, jedoch unter dem Vorwand, den Alltag der DDR-BürgerInnen zu zeigen.²¹⁶

Dieser Ansatz der authentischen Wiedergabe des Alltags ist jedoch ebenso wie der grundsätzliche Anspruch auf Objektivität in der Praxis nicht umsetzbar. Das kritisiert auch Peter Zimmermann in seinem Aufsatz *Im Winde klirren die Fahnen. Dokumentarfilme und Reportagen der DDR und BRD im Kalten Krieg und zur Zeit der Wiedervereinigung* und beschreibt die damit verbundene Ambivalenz des Mediums: „Die Bemühung um eine möglichst realistische Darstellung gerät in Widerspruch zu einer Betrachtungsweise, die aus eigener Überzeugung oder auch im Auftrag der Partei für den Aufbau einer neuen sozialistischen Gesellschaft Partei ergreift.“²¹⁷

7.4.2 Inhalt und Personen

Martha zeigt die letzten Arbeitstage der Berliner Trümmerfrau Martha Bieder. Geboren 1910 gehörte sie zu jenen Frauen, die nach Kriegsende ihr Geld mit Trümmerarbeit verdient haben. Im Gegensatz zu den meisten hat sie diesen Beruf jedoch nicht aufgegeben, sondern arbeitet auch in der DDR der 1970er-Jahre noch als Trümmerfrau. 1977 besucht das Filmteam sie an der Baustelle der Rummelsburger Kippe im Osten Berlins. Das Team begleitet ihren Arbeitsalltag im Winter und filmt Martha, wie sie inmitten männlicher Kollegen den Tag damit verbringt, die auf einem Förderband vorbeifahrenden Steine von Schmutz oder Müll zu trennen.

Das Team zeigt Martha, wie sie den Arbeitsablauf auf der Baustelle beschreibt, über einige faule Kollegen lästert und andere fleißige lobt. Auch Pausengespräche mit ihren ausschließlich männlichen Kollegen werden gezeigt. Als das Filmteam nach einer Pause Martha im Frühjahr 1978 wieder bei der Arbeit filmen möchte, hat diese ihre Pension angemeldet und den Beruf der Trümmerfrau aufgegeben.

Gezeigt wird stattdessen Marthas Abschiedsfeier mit ihren Kollegen, bei der sie neben Kuchen auch einige Ratschläge an ihre jüngeren Kollegen verteilt und von ihrer Karriere als Trümmerfrau erzählt. Nachdem ihre Kollegen nach der Pause wieder zurück an die Arbeit

²¹⁶Peter Zimmermann, *Im Winde klirren die Fahnen. Dokumentarfilme und Reportagen der DDR und BRD im Kalten Krieg und zur Zeit der Wiedervereinigung*, in: Klaus Finke (Hg.), *DEFA-Film als nationales Kulturerbe?*, Berlin 2001, 11-26, 11.

²¹⁷ Ebd., 12.

müssen, interviewt das Filmteam Martha über ihre Karriere. Diese erzählt abschließend von ihrem Leben. Während immer wieder Fotografien und Filmaufnahmen aus der Vergangenheit eingeblendet werden, rekonstruiert Martha die unmittelbare Zeit nach dem Kriegsende und erzählt von der Not, die viele empfunden haben. Sie selbst hatte 1945 bereits zwei Kinder, in der Trümmerarbeit sah sie die einzige Möglichkeit, ihre Familie versorgen zu können.

Martha beschreibt die einzelnen Etappen ihrer Karriere, erklärt die technischen Fortschritte - von der Eimerkette zum Förderband - die sie in den letzten 30 Jahren miterlebt hat, und betont wiederholt, dass sie die Arbeit mit Männern immer bevorzugt habe. Auch Fotos von ihr in dieser Zeit werden eingeblendet. Zwar findet das Gespräch in dem Pausenraum der Kippe statt, Martha gibt aber auch Einblicke in ihr Privatleben, beschreibt etwa, wie wohl sie sich in ihrer Eineinhalb-Zimmer-Wohnung fühle.

Martha erzählt in dem Gespräch, dass es ihr in der Rente gut gehe, sie diese genieße und sie diese Zeit vor allem nutzen möchte, um sich auszuruhen, ihre Verwandten zu besuchen und Zeit mit ihren mittlerweile erwachsenen und beruflich erfolgreichen Kindern zu verbringen.

7.4.3 Die Figur der Trümmerfrau Martha

Die Figur der Trümmerfrau, die titelgebende Martha, ist eine 68-jährige Berlinerin. Die Produktion dreht sich, wie der Titel schon vermuten lässt, ausschließlich um sie und ihren Beruf beziehungsweise ihre vergangene Karriere. Informationen über ihr Leben beziehungsweise ihre Vergangenheit erfährt das Publikum direkt aus Originaltönen eines Interviews mit ihr. Inwiefern die Darstellung Marthas als Trümmerfrau dadurch beeinflusst wird, wird in der folgenden Analyse näher betrachtet.



Abbildung 8: Martha bei ihrer Abschiedsfeier

218



Abbildung 9: Martha bei der Arbeit

219

7.4.4 Analyseergebnisse: Die Darstellung der Trümmerfrau in *Martha*

Martha wird als starke, selbstbewusste und fleißige Frau präsentiert, die für ihre Arbeit gelebt hat und ihrem Beruf gegenüber treu ist. Bis zu einem gewissen Grad identifiziert sie sich über ihre Tätigkeit als Trümmerfrau, die Arbeit wird allerdings zunächst nicht als selbstlose Aufopferung Marthas dargestellt. Ganz im Gegenteil: Martha spricht offen darüber, dass der

²¹⁸ Jürgen Böttcher, *Martha*, Digitalisat, 56 min., Deutsche Demokratische Republik 1978, 37:25 min.

²¹⁹Ebd., 21:11 min.

Job zunächst eine Notwendigkeit war, um zu überleben und für die eigene Familie sorgen zu können. Eine Aufopferung, die mehrmals thematisiert wird, etwa wenn sie von ihrer langen Karriere erzählt. „Ich hab‘ immer gesagt, wenn meine Kinder ausgelernt haben [...], dann suchte dir was leichteres. Aber siehste doch: Gar nicht wegzukriegen. Also ich war direkt verwurzelt mit dem Baum.“²²⁰ Die Arbeit sei dadurch zu einem enormen Bestandteil ihres Lebens geworden, ein Punkt, der sie als Menschen identifiziere. Mittlerweile, 30 Jahre später, habe sie es aber „satt gehabt bis hier.“²²¹

Als eine der am längsten arbeitenden Trümmerfrauen wird ihr in der Produktion eine besondere Art der Aufopferung zugesprochen, sie selbst betont ihre Treue den Betrieben gegenüber, spricht davon, dass ihr die Arbeit durchaus Spaß gemacht habe. Durch ihre Jahrzehnte lange Berufserfahrung wird sie als Expertin der Trümmerarbeit präsentiert. Sie kennt die einzelnen Abläufe, weiß, was zu tun ist und hat am eigenen Leib erfahren, wie sich die Trümmerarbeit technisch verändert hat. Dieses Wissen und ihre Erfahrungen teilt sie, erzählt im Interview, wie schwer die Arbeit zu Beginn war, aber auch, wie sehr sie sich von den Eimerketten hin zum Förderband verändert hat.²²²

Immer wieder wird die Besonderheit ihrer Arbeit als Frau hervorgehoben. Während der Einblendung alter Fotografien erzählt Martha etwa: „Das war `ne schwere Arbeit. Guck mal, alles Frauen, nur Frauen. Die paar Männer kannst du zählen.“²²³ Martha wird jedoch nicht als Trümmerfrau präsentiert, die diese weibliche Tätigkeit bewusst betont. Vielmehr spricht sie davon, dass sie es bevorzuge, mit Männern zu arbeiten. Sie distanziert sich dadurch scheinbar von den typisch weiblichen Zügen der Trümmerfrau und präsentiert sich von einer härteren, männlicheren Seite. So sagt sie: „Mit Frauen hatte ich nichts im Sinn. Nein, nein, bis heute nicht!“²²⁴

Diese Einstellung wird verstärkt beim Aufeinandertreffen mit ihren Arbeitskollegen. Sie ist eine Alpha-Figur in diesem Umfeld. Sie wird respektiert, als Dienstälteste geschätzt und ernst genommen. Auch in der Pause und den privaten Gesprächen ist sie involviert, zeitweise übernimmt sie auch eine Mutterrolle in der Gruppe und erzählt etwa, sie habe die jüngeren

²²⁰Ebd., 42:17-42:38 min.

²²¹ Ebd., 30:30-30:32 min.

²²² Vgl. ebd., 40:18-40:50 min.

²²³ Ebd., 41:46-41:55 min.

²²⁴ Ebd., 43:02-43:07 min.

Männer erst erzogen.²²⁵ In ihrem Auftreten und der Gestik erscheint sie dabei eher strenger und nimmt vermehrt männlichere Züge an. Es scheint, als stehe sie den Männern in nichts nach, was auch von ihren Kollegen unterstrichen wird. Einer betont etwa, dass sie diejenige war, die den anderen Kollegen bei Problemen auf „die Fresse“ gehauen habe.²²⁶

Trotz ihrer Beteiligung am Wiederaufbau versteht sich Martha selbst nicht als Heldin des Sozialismus, sie distanziert sich von dem politischen Aspekt ihrer Beschäftigung, obwohl im Interview wiederholt darauf hingewiesen wird, dass ihre Arbeit als Trümmerfrau eine immanent politische sei. Das unterstreicht die Produktion unter anderem mit der Betonung, dass die Gruppe der Trümmerfrauen zu Feiern und sogar ins Rote Rathaus - dem damaligen Sitz des Oberbürgermeisters Ost-Berlins - eingeladen wurde.²²⁷ Es entsteht dadurch das Bild einer Frau, die sich zwar nicht selbst politisch positionieren möchte, dennoch zum Wiederaufbau und der politischen Entwicklung der DDR ihren Anteil beigetragen hat. Eng verbunden damit ist ihre allgemein bescheidene Art und Einstellung gegenüber ihrer Tätigkeit. Dadurch wird die Arbeit als eine Notwendigkeit inszeniert, die größere Bedeutung für den Beginn der DDR scheint für sie nicht vorrangig gewesen zu sein. Als Grund für ihre Anstellung erzählt Martha etwa: „Da bist allein schon gegangen, weilste ne ganz andere Lebensmittelskarte kriegtest, die Arbeiterkarte.“²²⁸

Martha ist von ihrer jahrzehntelangen schweren körperlichen Arbeit zwar nicht gesundheitlich betroffen, sie erscheint beim letzten Gespräch vor ihrer Pension dennoch abgearbeitet. 30 Jahre hat sie der Arbeit gewidmet, von einem Privatleben abseits der Erziehung ihrer zwei Kinder ist nichts bekannt.

Wie stark sie von ihrer Arbeit eingenommen wurde und wie abgearbeitet sie tatsächlich war, wird bei Marthas Abschiedsfeier deutlich. Hier erscheint sie deutlich entspannter, gelassener und fröhlicher. Sie betont auch, wie gut es ihr in der vor kurzem begonnenen Pension gehe. Abgesehen von ihrer Kleidung, die von der abgetragenen Arbeitskleidung zu einer schönen Bluse gewechselt hat, wirkt sie auch in ihrem Wesen befreiter und gelassener. Unterstrichen

²²⁵ Vgl. ebd., 25:26-25:28 min.

²²⁶ Vgl. ebd., 24:13-24:17 min.

²²⁷ Vgl. ebd., 44:19-45:27 min.

²²⁸ Ebd., 41:25-41:32 min.

wird diese Interpretation auch im letzten Interview, in dem sie betont, dass es nun ihr Ziel sei, sich auszuruhen.²²⁹

So entsteht das Bild einer Frau, die für den Wiederaufbau einiges geopfert hat. Eine Heldin, die sich zwar selbst niemals als solche klassifizieren würde, ihr Leben allerdings der harten Arbeit in der Trümmerbeseitigung gewidmet hat und so nicht nur ihrer Familie, sondern auch der Gesellschaft geholfen hat. Diese Zuweisung beginnt schon am Anfang der Produktion, wenn sie als „eine der letzten legendären Berliner Trümmerfrauen“ vorgestellt wird.²³⁰ Die Gewichtung dieser ideologischen Zuweisung einer legendären Figur verliert auch bei Marthas Abschiedsfeier nicht an Bedeutung. Martha und ihr Beruf sind scheinbar nicht voneinander trennbar, auch nach ihrer Pensionierung bleibt die Arbeit Teil von ihr.

7.4.5 Die Darstellung der Trümmerfrau vor dem Hintergrund der politischen Situation und dem Gründungsmythos der DDR

Die Darstellung von Martha ist insbesondere in Hinblick auf die politisch immer relevantere Verbindung von Familie und Beruf interessant. Denn Martha wird wie eine Superfrau charakterisiert, die sich noch vor den gesetzlichen Regelungen dafür einsetzte, beide Bereiche miteinander vereinbaren zu können. Eine Vorreiterin der ab den 1960er-Jahren beworbenen werktätigen Mutter, die alles dafür tat, ihre Familie versorgen zu können und dadurch große Opfer bringen musste.

Eine Frau, die durch ihre aktive Beteiligung nicht nur ihre Familie versorgte, sondern auch an der Entwicklung der Gesellschaft und Gründung der DDR-Grundsteine beteiligt war: Diese Idealisierung Marthas und ihrer Berufssparte wird immer wieder betont, etwa gleich zu Beginn, als sie als „eine der letzten legendären Berliner Trümmerfrauen“ eingeführt wird.²³¹ Sie wird als Heldin inszeniert, eine aufopfernde Frau, die sich kompromisslos für ihre Familie einsetzte, sich der Tragweite ihres Berufes aber nach außen hin nicht bewusst scheint.

Die Betonung, dass sie die Arbeit für ihre Kinder gemacht habe und es zu der Zeit keine andere Option gab, um das Überleben zu sichern, ist besonders vor dem Hintergrund der Familienpolitik relevant. Denn die Inszenierung Marthas macht deutlich, dass sie erst nach 30 Jahren harter Arbeit Zeit für sich und ihre Familie finden kann. Zwar betont sie immer wieder,

²²⁹ Vgl. ebd., 49:50-50:16 min.

²³⁰ Ebd., 2:18-2:20 min

²³¹ Ebd.

dass sie die Arbeit als Trümmerfrau gerne gemacht habe, dass sie allerdings erst in der Pension Zeit findet, ihre Verwandten in der DDR zu besuchen, macht sichtbar, wie viel die Frau tatsächlich aufgegeben hat.

Dadurch steht sie in einem starken Kontrast zu der modernen Frau, die politisch Ende der 1970er-Jahre angestrebt und propagiert wurde. Denn betriebliche Erleichterungen wie dem im Arbeitergesetzbuch festgelegten Hausarbeitstag waren in Marthas beruflicher Karriere nicht von Relevanz. Es lässt sich demnach interpretieren, dass Martha als Heldin ihrer Zeit dargestellt wird, die zur Zeit der DDR-Gründung gebraucht wurde, zum Zeitpunkt der Aufnahme allerdings bessere Arbeitsumstände bekommen hätte.

Die Darstellung der Heldin von damals zeigt damit auch die Besserungen Ende der 1970er-Jahre und die Entwicklungen, die die DDR hinter sich hat. Das ist insbesondere mit Blick auf das Narrativ des Gründungsmythos der DDR interessant. Denn ohne Frauen wie Martha, so scheint es die Dokumentation zu betonen, wäre ein derartiger Neubeginn und die Entstehung der DDR so nicht denkbar gewesen. Die eingeblendeten Bilder der Trümmerstadt Berlin betonen die Schwere der Situation und inszenieren dadurch die Heldin Martha als Mitbegründerin eines Neubeginns.

8 Die Darstellung der Trümmerfrau im DEFA-Film: Zusammenfassung der Forschungsergebnisse

Zusammenfassend lässt sich nach der Analyse der vier Filme feststellen, dass es in diesen keine einheitliche Darstellung des Typus Trümmerfrau gibt, sondern in diesen Jahrzehnten ein Wandel der Darstellung sowie des Images der Figur stattgefunden hat. Nachdem die Forschungsfragen *Wie werden die Trümmerfrauen in den einzelnen Produktionen dargestellt?*, *Wie wird die Trümmerfrau in Hinblick auf den Gründungsmythos der DDR charakterisiert?* sowie *Welcher Zusammenhang kann zwischen der Darstellung der Trümmerfrau und den politischen Agenden in diesem Zeitraum gefunden werden?* in den jeweiligen Filmanalysen im Detail behandelt wurden, sollen im Folgenden Kapitel die Forschungsfragen *Wie unterscheidet sich die Thematisierung der Trümmerfrau im Verlauf der Jahrzehnte?* und *Wie wird die Darstellung der Trümmerfrau in Hinblick auf die jeweilig angestrebte politische Botschaft abgeändert?* näher besprochen werden.

Im direkten Vergleich der Produktionen werden dabei zwei Dinge deutlich: Zum einen finden alle Handlungen in Berlin statt, zum anderen ist die Betonung des Berufes beziehungsweise der damit verbundene Fokus auf das Thema Arbeit in allen vier Filmen präsent.

Trotz der starken Akzentuierung der Bedeutung von Arbeit wird die tatsächliche Trümmerarbeit in den ersten Produktionen – insbesondere in *Die Mörder sind unter uns* – noch sehr versteckt und diskret thematisiert. Susanne Wallner wird nicht durch ihren Beruf, sondern vielmehr durch ihre Wertevorstellung definiert. Ihre Funktion als emotionale Stütze erhält mehr Gewichtung als ihr eigentlicher Beruf.

Zwar wird die tatsächliche Trümmerarbeit in *Unser täglich Brot* deutlicher hervorgehoben und thematisiert, sie erhält hier jedoch eine deutliche negative Konnotation von allen Seiten. So wird sie der veralteten Tradition gegenübergestellt, sie erfährt jedoch in keiner Szene eine eindeutig positive Zuwendung. Im Vergleich mit der Thematik des sozialistischen Neubeginns und dem damit verbundenen Streit zwischen Vater und Sohn rückt die Trümmerarbeit deutlich in den Hintergrund. Das ist in dem behandelten Sample ein Einzelfall. Mögliche Gründe für diese Darstellung lassen sich nur sehr lose interpretieren. Mit einem Blick auf die politischen Entwicklungen der Entstehungszeit und dem aufklärerischen Ansatz der Produktion kann jedoch interpretiert werden, dass diese Verknüpfung unter anderem mit der wieder steigenden Anzahl an berufsfähigen Männern und dem politisch angestrebten Ziel der Geburtenratensteigerung zusammenhängen könnte.

Mit dem zeitlichen Sprung in die späten 1950er beziehungsweise 1960er-Jahre lässt sich eine Umdeutung der Figur erkennen. So wird die Trümmerfrau in den beiden späteren Samples verstärkt als eine Heldin der Gesellschaft charakterisiert. Interessant ist auch, dass die Trümmerfrauen in den beiden späteren Samples jeweils die Hauptrollen übernehmen und ihr Beruf für die Handlung eine essenzielle Rolle spielt. Die Arbeit der Trümmerfrau wird dabei aktiv mit dem Fortschritt der Gesellschaft verknüpft und ihre Beteiligung am Wiederaufbau der Gesellschaft wird deutlich thematisiert.

Zwar findet sich insbesondere in *Steinzeitballade* auch offene Kritik am Beruf der Trümmerfrau, indem die Arbeit der Frauen, ähnlich wie in *Unser täglich Brot*, von anderen Menschen als weniger wertvoll beziehungsweise schmutzig betrachtet wird. Im Gegensatz zu der früheren Produktion begegnen die Charaktere in den späteren Filmen dieser Kritik jedoch mit Selbstbewusstsein. So nennen sich die Frauen in *Steinzeitballade* etwa untereinander auch *Trümmerzicken*. Sie eignen sich diese Kritik an und gebrauchen sie scherzhaft untereinander.

Das trägt zur allgemeinen Inszenierung der späteren Figuren bei. So wandelt sich das Bild der Trümmerfrauen in diesen Produktionen zu einer Repräsentation von starken, zielstrebigem Frauen, die wie Heldinnen ihrer Zeit inszeniert werden. Interessant ist dabei jedoch, dass die Rolle der emotionalen Stütze weiterhin verwendet wird. Denn obwohl der Beruf eine große Rolle der Handlung einnimmt, wird die weibliche Hauptfigur in *Steinzeitballade* ähnlich wie Susanne Wallner in *Die Mörder sind unter uns* als Unterstützung für die männliche Figur – den Heimkehrer – instrumentalisiert. So helfen sie den Männern, wieder zurück in die Gesellschaft und zurück in einen Alltag zu finden, und unterstützen dabei, die erlittenen Traumata zu verarbeiten.

Diese Funktion kann interpretiert werden als Symbol für die Beteiligung der Frauen am Neuaufbau der Gesellschaft. Indem sie den Männern in ihrem Umfeld dabei helfen, wieder Fuß zu fassen und ein neues Leben zu beginnen, tragen sie zur Weiterentwicklung bei und betonen, wie wichtig es für die gesellschaftliche Entwicklung ist, dass die männlichen Mitglieder der Gesellschaft zurück in den Alltag finden.

Eng verbunden sind die Frauen damit auch fernab der Trümmerarbeit mit dem Gründungsmythos der DDR. Denn ohne sie und ihre harte Arbeit in allen Lebensbereichen, so suggerieren vor allem die späteren Produktionen, wäre die Gründung der DDR und die damit einhergehende Neuorientierung der Gesellschaft nicht möglich gewesen. Ihre Aufopferung

ermöglichte den Wiederaufbau erst. Gleichzeitig haben jedoch alle Produktionen gemein, dass die körperliche Arbeit der Trümmerfrauen eine Ausnahmesituation darstellte und eine zeitlich begrenzte Arbeit war, die rückblickend vertretbar war, weil es keine Alternative gab. Sie erscheinen als Opfer des Krieges, die durch den Männermangel dazu gezwungen waren, aktiv zu handeln und zu helfen. Ihr Arbeitswille und ihre Treue zur Gesellschaft machen sie bereits direkt nach Kriegsende zu einer Art Vorreiterin des sozialistischen Ideals und einem Vorbild für die sozialistische Frau.

Einen leichten Widerspruch dieses Analyseergebnisses stellt die Inszenierung von Martha im gleichnamigen Film dar. Sie wird als emanzipierte Frau präsentiert, die auch lange nach der dringenden Notwendigkeit den Beruf der Trümmerfrau ausgeübt hat. Interessant ist allerdings die wiederholte Betonung des Verlustes, den sie dadurch in Kauf nehmen musste. Denn die Kehrseite des Berufes – unter anderem eine starke Einschränkung der Freizeit und eine fehlende Beteiligung am Leben ihrer Verwandten – wird hier akzentuiert.

Allgemein lässt sich zusätzlich zu dieser Funktion feststellen, dass sich vor allem in den drei bearbeiteten Spielfilmen einige Eigenschaften der Trümmerfrauen wiederholt finden. So werden alle Frauen als hilfsbereit, sozial und aufopfernd charakterisiert. Sie stellen ihr eigenes Wohl hinter jenes des nahen sozialen Umfeldes, was besonders in den romantischen Beziehungen der Figuren erkennbar wird.

Auch rein äußerlich haben die Frauen – mit Ausnahme von Susanne Wallner - einige Ähnlichkeiten. So tragen sie sehr ähnliche Kleidung: Lange Mäntel, Röcke, Kopfbedeckungen und festes Schuhwerk. Im Gegensatz zu der in Absatzschuhen und feinen Kleidern gekleideten Susanne sieht man den Frauen der folgenden Produktionen die harte körperliche Arbeit an der Kleidung an. In den beiden späteren Filmen wird dies jedoch mit einer privaten Garderobe kontrastiert. So werden die Trümmerfrauen in *Steinzeitballade* und *Martha* in ihrem Privatleben mit gebügelten Blusen und Röcken gezeigt, vermutlich, um auch ihre private Seite fernab der körperlichen Arbeit hervorzuheben.

Werden diese Darstellungen vor dem Hintergrund der politischen Zäsuren der Entstehungszeiten betrachtet, wird deutlich, dass die Veränderungen der Darstellungen durchaus als Reaktion auf politische Agenden und Gesetzesänderungen interpretiert werden können. So werden etwa in *Steinzeitballade* und *Martha* Frauen inszeniert, die den politisch

beworbenen Typus der werktätigen Mutter verkörpern: Vielseitige Frauen, die sich für die Familie und die Gesellschaft aufopfern und Arbeit und Haushalt vereinen.

Mit Blick auf die Forschungsthese *Der Typus Trümmerfrau wurde unter anderem von der DEFA in Spiel- und Dokumentarfilmen benutzt, um den Gründungsmythos der DDR zu illustrieren* kann abschließend festgestellt werden, dass auch der Gründungsmythos der DDR in diesen Produktionen eine Rolle spielt und die Darstellung der Trümmerfrau eng mit ihm verknüpft ist. Denn – so betonten es vor allem die beiden späteren Produktionen – ohne die Aufopferung der Trümmerfrauen und ihre körperliche Beteiligung wären ein Neubeginn und die damit verbundene Gründung der DDR nicht möglich gewesen. Die Frauen werden in diesem Zusammenhang zum Symbol des Neubeginns, des Fortschrittes und des Friedens. Ihr Beruf wird als immanent antifaschistisch charakterisiert und die Verpflichtung zur Arbeit erscheint als Ideal des Sozialismus.

9 Methodenkritik

Insbesondere mit Blick auf die Forschungsthese und die damit verbundenen Forschungsfragen ermöglichte die kontextualisierte Medieninhaltsanalyse es durch die Verwendung der offenen und erweiterbaren Dimensionen, den Fokus auf die erwünschten Fragestellungen zuzuschneiden und die Dimensionen dementsprechend anzupassen und zu erweitern. Rückblickend kann demnach festgestellt werden, dass die ausgewählte Methodik zielführend war.

Dabei muss angemerkt werden, dass – ähnlich wie bei Trültzsch‘ Ausarbeitung der Leitbilder – die Vorarbeit der Methodik in Form der Theoriekapitel (Kapitel zwei bis fünf) für die Analyse der Diskurse essenziell ist. Sie werden benötigt, um den Vergleich der Analyseergebnisse vor dem politischen Hintergrund intersubjektiv nachvollziehbar zu machen. Auch die vollständigen Dimensionen- sowie Figurenanalysen im Anhang helfen bei der prüfaren Analyse. Unterstützt wird die Funktion der Überprüfbarkeit durch die Verwendung von Zitaten, die die Beobachtungen direkt mit den Filmhandlungen verbinden sollen.

Mit Blick auf die Figurenanalyse muss erwähnt werden, dass die Wahl eines quantifizierbaren Zusatzes in Form des Polaritätsprofils durchaus effizient für die Analyse der Trümmerfrauenfigur war und einen einfachen Vergleich der einzelnen Figuren ermöglicht. Kritisch ist jedoch zu betrachten, dass die Einteilung der Gegensatzpaare mithilfe einer ungeraden Skala erfolgt. Bei Unsicherheit einer Zuweisung besteht bei dieser Art von Skala die Gefahr, den scheinbar neutralen Wert Null (0) anzukreuzen. Jedoch wurde im Verlauf der Untersuchung explizit auf diesen Umstand geachtet, auch durch die mehrmalige Sichtung vor dem Ausfüllen sollte dieses Ausweichen aufgrund von Unsicherheit verhindert werden.

Da es sich bei der vorliegenden Forschung um eine sehr kleine Stichprobe handelte, wurde auf die statistische Auswertung des quantifizierbaren Teils der Analyse verzichtet, da sie bei der Größe des Samples nicht aussagekräftig wären und die vergleichenden Darstellungen in einem abschließenden Kapitel qualitativ analysiert wurden. Diese Entscheidung lehnt sich an das Vorgehen von Trültzsch, der bei kleineren Samples einen beschreibenden statt statistischen Vergleich empfiehlt.²³²

²³² Vgl. Trültzsch, Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse, 90.

Allgemein muss – wie in einem vorangegangenen Exkurs erwähnt – herausgestrichen werden, dass es sich bei der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse immer auch um eine subjektive Wahrnehmung handelt. Bei der Sichtung eines Filmes spielen immer auch individuelle historische Verknüpfungen und Hintergrundwissen der Materie eine Rolle. Es kann demnach nicht davon ausgegangen werden, dass jedeR ForscherIn zu den exakt gleichen Schwerpunkten und Ergebnissen kommt. Auf das „starke subjektive Gepräge“ insbesondere der Figurenanalyse weist auch Sascha Trültzsch hin.²³³ Durch mehrfache Sichtung der Filme und den unterstützenden Einsatz von Zitaten und einer möglichst detaillierten Beschreibung der Dimensionen-Ausprägungen wurde jedoch explizit der Fokus auf eine nachprüfbare Untersuchung gelegt.

Mithilfe der unterstützenden Hintergrundinformationen im Theorieteil wurde außerdem versucht, grundlegende Informationen und Faktoren des Leitbildes vorzustellen, um die Gefahr der durch individuelle historische Verknüpfungen geleiteten Analyse möglichst zu verhindern.

Es wird deshalb abschließend unterstellt, dass durch diese Zusätze eine nachvollziehbare Untersuchung und ähnliche Ergebnisse durch die Überprüfung von anderen HistorikerInnen beziehungsweise ForscherInnen gegeben ist.

²³³ Ebd., 246.

10 Fazit und Ausblick

Das Bild der Trümmerfrau wurde in der DDR auf vielfältige Weise ausgelegt und für unterschiedliche Zwecke instrumentalisiert. Das gilt nicht nur für die von Leonie Treber und Ina Merkel untersuchten Zeitungen und Magazine, sondern auch für die Filmproduktionen der DEFA. Denn auch hier findet sich der *Mythos Trümmerfrau* und das damit verbundene Bild einer Kämpferin, die für die Versorgung ihrer Familie selbst traditionell männlich geprägte Berufe annimmt.

Interessant ist allerdings, wie sehr die Darstellung variiert und in welche unterschiedlichen Kontexte sie gebracht wird. So gibt es in den DEFA-Filmen keineswegs ein einheitliches Bild der Trümmerfrau, vielmehr wandelt sich ihre Figur und ihr Charakter. In dem ausgewählten Filmsample kann mit Blick auf die zweite Forschungsfrage *Wie unterscheidet sich die Thematisierung der Trümmerfrau im Verlauf der Jahrzehnte?* etwa ein Wandel von der anfänglich nicht erwähnten Arbeit hin zur negativ konnotierten und schmutzigen Trümmerarbeit erkannt werden, die erst mit Beginn der 1960er-Jahre zu einem Ideal stilisiert wird. Wird die Trümmerfrau 1949 noch als Außenseiterin inszeniert, die in ihrem sozialen Umfeld keinen richtigen Platz zu finden scheint, stellt man sie knapp 30 Jahre später als legendäre Frau vor, die mit ihrer Treue zum Beruf auch ihre Treue zum Staat unter Beweis stellt.

Es scheint sich hierbei um einen rückwirkenden Heldinnenmythos zu handeln. Lange nachdem die Trümmerfrau aus dem Stadtbild verschwand, wurde sie als sozialistische Heldin stilisiert und ihre Aufopferung mit dem Gründungsmythos der DDR verknüpft. So lässt sich in Hinblick auf die letzten drei Forschungsfragen (*Wie wird die Trümmerfrau in Hinblick auf den Gründungsmythos der DDR charakterisiert?*, *Welcher Zusammenhang kann zwischen der Darstellung der Trümmerfrau und den politischen Agenden in diesem Zeitraum gefunden werden?* sowie *Wie wird die Darstellung der Trümmerfrau in Hinblick auf die jeweilig angestrebte politische Botschaft abgeändert?*) anmerken, dass die Analysen durchaus eine Verbindung zwischen den verschiedenen Darstellungen und den politischen Agenden zulassen.

Zwar kann dies nicht eindeutig bewiesen werden, die Variationen der Trümmerfrau lassen jedoch vermuten und interpretieren, dass es sich gerade bei einem so politisch instrumentalisierten Betrieb wie der DEFA durchaus um bewusst inszenierte Darstellungen und hervorgehobene Botschaften handelte, die dabei helfen sollten, gewisse Agenden zu propagieren. Denn der Sozialistische Realismus sollte auch in den Filmen der DDR gezeigt

werden, der erzieherische Aspekt der Produktionen wurde im Volkseigenen Betrieb DEFA immer wieder stark forciert und in Form von gezielten Thematiken in Auftrag gegeben. So lässt sich auch vermuten, dass der Fokus auf Arbeit – insbesondere in den Produktionen *Die Mörder sind unter uns* und *Unser täglich Brot* – auch von politischer Seite befürwortet wenn nicht sogar forciert wurde, um die zum Entstehungszeitpunkt angestrebten politischen Ziele und Agenden zu unterstützen. Inwieweit diese Intention der sozialistischen Erziehung von dem Publikum wahrgenommen und akzeptiert wurde, kann rückwirkend nicht rekonstruiert werden. Ebenso wenig wie der Effekt, den die inszenierten Thematiken auf die Individuen in ihrem persönlichen Leben hatte.

Es kann allerdings festgestellt werden, dass politische Themen und Agenden – wie Arbeit, Antifaschismus, Kriegsheimkehrer und Wiederaufbau – in den ausgewählten Filmen der DEFA aktiv behandelt wurden und die Darstellungen der Themen in allen vier Samples in Einklang mit der politischen Agenda beziehungsweise der politischen Ausrichtung der jeweiligen Zeit in Einklang sind.

Zu diesen Thematiken zählte neben frauen- und familienpolitischen Fragen auch der Gründungsmythos der DDR. Wie in den Analysen deutlich wurde, kann auch die Trümmerfrau als Figur verstanden werden, die durch ihre Aufopferung und Treue zur Gesellschaft maßgeblich an dem Neubeginn dieser beteiligt war. Jahre vor der eigentlichen Gründung der DDR – so lässt sich die Botschaft der späteren Produktionen interpretieren – waren sie es, die die Vorarbeit leisteten. Antifaschistische Frauen, die aus der Not handelten und einen starken Zusammenhalt verkörperten, nicht nur um zu überleben, sondern auch um einen anhaltenden Frieden zu sichern. Sie werden vor dem Hintergrund der DDR-Gründung zu Heldinnen stilisiert, dem Vorbild der sozialistischen Frau und dem Ideal einer staatsstreuen Frau. Die zu Beginn der Masterarbeit gestellte Forschungsthese *Der Typus Trümmerfrau wurde unter anderem von der DEFA in Spiel- und Dokumentarfilmen benutzt, um den Gründungsmythos der DDR zu illustrieren* lässt sich anhand der Analysen demnach in Bezug auf die vier ausgewählten Filme verifizieren.

Diese mithilfe der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse erreichten Untersuchungsergebnisse sind – wie in der Methodenkritik (siehe Kapitel neun) bereits angemerkt – jedoch auch von der subjektiven Wahrnehmung der Verfasserin dieser Masterarbeit geprägt. Es kann also nicht angenommen werden, dass alle Interessierten, die diese Forschung ebenfalls durchführen, zu den exakt gleichen Ergebnissen kommen würden. Durch

den Zusatz der Informationen im Theorieteil der Arbeit sowie den angehängten kompletten Dimensionen- und Figurenanalysen wird allerdings ein unterstützendes Material geboten, das eine Nachvollziehbarkeit der Ergebnisse sowie für die Forschung essenzielle Informationen verfügbar macht, wodurch eine intersubjektive Überprüfbarkeit gegeben ist.

Die Untersuchung dieses Frauen-Typus konnte im Rahmen der vorliegenden Masterarbeit selbstverständlich nicht flächendeckend überprüft werden. Ein Zusatz, der den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätte, aber dennoch für eine künftige Untersuchung interessant wäre, ist der Vergleich mit den Westdeutschen-Produktionen und die Frage, inwieweit die Trümmerfrau in den Filmproduktionen des Westens Raum erhielt.

Interessant wäre auch, in einer weiterführenden Forschung alle Filmproduktionen der DEFA heranzuziehen, in denen Trümmerfrauen dargestellt oder erwähnt werden. Eine Analyse ihrer Darstellung könnte dabei helfen, den Wandel des Diskurses näher zu interpretieren. Auch eine statistische Auswertung der Figurenanalyse wäre dann ein spannender Ansatz, um die Eigenschaften der Trümmerfrauen abzugleichen und gegenüberzustellen.

Mit der vorliegenden Arbeit sollte jedoch vielmehr ein erster Einblick in die Materie und die unterschiedlichen Darstellungen in einer Zeitspanne von 32 Jahren gegeben werden und gezeigt werden, wie sehr die Inszenierung der Trümmerfrau in diesem Zeitraum variierte.

11 Literaturverzeichnis

Arnd Bauerkämper, Die Sozialgeschichte der DDR, München 2005.

Anja Berens, Trümmerfrau und Femme Fatale. Geschlechterkonstruktionen im frühen deutschen Nachkriegsfilm, in: Johannes Roschlau (Hg.), Träume in Trümmern: Film - Produktion und Propaganda in Europa 1940 – 1950, München 2009, 91-101.

Thomas Beutelschmidt/ Henning Wrage, Synergie, Abwehr, Reflexionen. Themen und ihre Konjunktionen in Kino und Fernsehen der DDR, in: Stefan Zahlmann (Hg.), Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR, Berlin 2010, 156-186.

Harry Blunk/ Dirk Jungnickel (Hg.), Filmland DDR: Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DDR, Köln 1990.

Gerd Dietrich, Kulturgeschichte der DDR Band II: Kultur in der Bildungsgesellschaft 1958–1976, 2. Überarbeitete Auflage, Göttingen 2019.

Eva Douma, Die Entwicklung des Familiengesetzbuches der DDR 1945 - 1966: Frauen- und Familienpolitik im Spannungsfeld zwischen theoretischer Grundlage und realexistenter wirtschaftlicher Situation, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte Germanistische Abteilung 1994/111, 592-620.

Klaus Finke, DEFA-Film als „nationales Kulturerbe“? Thesen zum DEFA-Film und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung, in: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, 93-108.

Klaus Finke, Figuren der Ganzheit. Heroismus im totalitären Mythos und seine Nachbildungen im DEFA Film, in: Klaus Finke (Hg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film, Oldenburg 2002, 13-68.

Klaus Finke (Hg.), Politik und Mythos. Kader, Arbeiter und Aktivisten im DEFA-Film, Oldenburg 2002.

Klaus Finke, Politik und Film in der DDR, Band 8 Teilband 1, Oldenburg 2007.

Klaus Finke, Politik und Film in der DDR, Band 8 Teilband 2, Oldenburg 2007.

Raimund Fritz, Filmografie der DEFA Regisseure, in: Filmarchiv Austria (Hg.), Der geteilte Himmel. Höhepunkte des DEFA-Kinos 1946-1992, Band 2, Wien 2001, 199-278, 264f

Jutta Gysi, Frauen in Partnerschaft und Familie. Sozialistisches Leitbild oder patriarchales Relikt?, in: Gislinde Schwarz/ Christine Zenner (Hg.), Wir wollen mehr als ein „Vaterland“. DDR-Frauen im Aufbruch, Reinbeck bei Hamburg 1990, 90-119.

Stefanie Görtz, Die Mörder sind unter uns Film-Heft, Köln 2002.

Beate Günther, Leitbilder richtigen Lebens: politischer Diskurs und filmische Darstellung in DEFA-Gegenwartsfilmen der 1960er Jahre; Filmanalyse am Beispiel von Frauenrollen und Geschlechterbeziehungen, Berlin 2008.

Karin Hausen, Die Trümmerfrau. Ein Wort aus dem Alltag, sein Höhenflug zum Ikonenhaften und als geflügeltes Wort heute im Sinkflug, in: Sabine Braunschweig (Hg.), „als habe es die Frauen nicht gegeben“. Beiträge zur Frauen- und Geschlechtergeschichte, Zürich 2014, 161-178.

Sebastian Heiduschke, East German Cinema. DEFA and film history, New York 2013.

Thomas Heimann, DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik: zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959, Berlin 1994.

Helga E. Hörz, Der lange Weg zur Gleichberechtigung. Die DDR und ihre Frauen, Berlin 2010.

Anna Kaminsky, Frauen in der DDR, Berlin 2016.

Ulrike Klötzing-Madest, Der Marxismus-Leninismus in der DDR - eine politische Religion? Eine Analyse anhand der Konzeptionen von Eric Voegelin, Raymond Aron und Emilio Gentile, Baden-Baden 2017.

Klaus Kreimeier, Gedämpfte Töne, Wortsplitter, halbe Sätze, kaum ein Lachen. Über einige Filme von Jürgen Böttcher, in: Tobias Ebbrecht/ Hilde Hoffmann/ Jörg Schweinitz (Hg.), DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms, Schüren 2009, 23-37.

Gunther Mai, Der Alliierte Kontrollrat in Deutschland 1945-1948. Alliierte Einheit – Deutsche Teilung?, München 1995.

Philipp Mayring, Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken, 12. Auflage, Weinheim und Basel 2015.

Ina Merkel, ... und Du, Frau an der Werkbank, Berlin 1990.

Ina Merkel, Leitbilder und Lebensweisen von Frauen in der DDR, in: Hartmut Kaelble, Jürgen Kocka, Hartmut Zwahr (Hg.), Sozialgeschichte der DDR, Stuttgart 1994, 359-382.

Lothar Mikos, Film- und Fernsehanalyse, 3. Auflage, München 2015.

Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der DDR, Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten der UdSSR, Um ein antifaschistisch-demokratisches Deutschland. Dokumente aus den Jahren 1945-1949, Berlin 1968.

Gebhard Moldenhauer, Filme der DEFA als „Heimatfilme“, in: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, 43-48.

Merith Niehuss, Familie, Frau und Gesellschaft: Studien zur Strukturgeschichte der Familie in Westdeutschland 1945-1960, Göttingen 2001.

Babette Quinkert, Deutschland. Von der Kapitulation zur Teilung, in: Deutsches Historisches Museum (Hg.), 1945 Niederlage, Befreiung, Neuanfang, Darmstadt 2015, 14-31.

Uta Röth, Die klassenlose Gretchenfrage. Über die Vereinbarkeit von Beruf und Familie, in: Gislinde Schwarz/ Christine Zenner (Hg.), Wir wollen mehr als ein „Vaterland“. DDR-Frauen im Aufbruch, Hamburg 1990, 132-144.

Klaus-Jörg Ruhl, Verordnete Unterordnung: berufstätige Frauen zwischen Wirtschaftswachstum und konservativer Ideologie in der Nachkriegszeit (1945-1963), München 1994.

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

Sibylle Schönemann. Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme, in: Harry Blunk/ Dirk Jungnickel (Hg.), Filmland DDR: Ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DDR. Köln 1990, 71-81.

Gislinde Schwarz/ Christine Zenner, Ursprünglich war da mal eine Frau. Die Geschichte eines Briefes, in: Gislinde Schwarz/ Christine Zenner (Hg.), Wir wollen mehr als ein „Vaterland“. DDR-Frauen im Aufbruch, Hamburg 1990, 7-14.

Jörg Schweinitz/ Hilde Hoffmann/ Tobias Ebbrecht, Zur Einleitung. Die Erinnerung an die DDR, der Dokumentarfilm und die Filmgeschichtsschreibung, in: Tobias Ebbrecht/ Hilde Hoffmann/ Jörg Schweinitz (Hg.), DDR – erinnern, vergessen. Das visuelle Gedächtnis des Dokumentarfilms, Schüren 2009, 7-19.

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

Matthias Steinle, Film und Propaganda in der DDR: „eine scharfe und mächtige Waffe“?, in: Stefan Zahlmann (Hg.), Wie im Westen, nur anders. Medien in der DDR, Berlin 2010, 187-213.

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

Heiner Timmermann, Entstehung und politisches System im Überblick, in: Heiner Timmermann (Hg.), Die DDR – Politik und Ideologie als Instrument, Berlin 1999, 15-34.

Heike Trappe, Emanzipation oder Zwang? Frauen in der DDR zwischen Beruf, Familie und Sozialpolitik, Berlin 1995.

Leonie Treber, Mythos Trümmerfrauen. Von der Trümmerbeseitigung in der Kriegs- und Nachkriegszeit und der Entstehung eines deutschen Erinnerungsortes, Essen 2014.

Leonie Treber, Die Geburtsstunde der „Trümmerfrau“ in den Presseerzeugnissen der deutschen Nachkriegszeit, in: Elisabeth Cheauré, Sylvia Paletschek, Nina Reusch (Hg.), Geschlecht und Geschichte in populären Medien, Bielefeld 2013, 189-208.

Sascha Trültzsch, Kontextualisierte Medieninhaltsanalyse. Mit einem Beispiel zum Frauenbild in DDR-Familienserien, Wiesbaden 2009.

Martin Tschiggerl/Thomas Walach/Stefan Zahlmann, Geschichtstheorie, Wiesbaden 2018.

Christoph Vatter, Gedächtnismedium Film: Holocaust und Kollaboration in deutschen und französischen Spielfilmen seit 1945, Würzburg 2009.

Stefan Zahlmann, Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren, Berlin 2001.

Wolfgang Zank, Wirtschaft und Arbeit in Ostdeutschland 1945-1949, München 1987.

Raina Zimmering, Mythen in der Politik der DDR: Ein Beitrag zur Erforschung politischer Mythen, Opladen 2000.

Peter Zimmermann, Im Winde klirren die Fahnen. Dokumentarfilme und Reportagen der DDR und BRD im Kalten Krieg und zur Zeit der Wiedervereinigung, in: Klaus Finke (Hg.), DEFA-Film als nationales Kulturerbe?, Berlin 2001, 11-26.

Onlinequellen

Arbeitsgesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik vom 16. Juni 1977, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/ddr/arbeitsgesetzbuch77.htm> [2.3.2020].

DEFA-Stiftung, Die Mörder sind unter uns, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/die-moerder-sind-unter-uns/> [1.3.2020].

DEFA Stiftung, Martha, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/martha/> [3.3.2020].

DEFA Stiftung, Steinzeitballade, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/steinzeitballade/> [4.3.2020].

DEFA Stiftung, Unser täglich Brot, verfügbar unter <https://www.defa-stiftung.de/filme/filmsuche/unser-taeglich-brot/> [2.3.2020].

Familiengesetzbuch der Deutschen Demokratischen Republik vom 20. Dezember 1965, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/ddr/familiengesetzbuch65.htm> [2.3.2020].

Kontrollratsgesetz Nr. 32: Beschäftigung von Frauen bei Bau- und Wiederaufbauarbeiten vom 10. Juli 1946, verfügbar unter <https://www.verfassungen.de/de45-49/kr-gesetz32.htm> [1.3.2020].

Österreichische Nationalbibliothek, Reichsgesetzblatt, Jahrgang 1938, Teil 1, verfügbar unter <http://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=dra&datum=1938&page=628&size=45> [16.3.2020].

Filmverzeichnis

Jürgen Böttcher, Martha, Digitalisat, 56 min., Deutsche Demokratische Republik 1978.

Slatan Dudow, Unser täglich Brot, online Stream Amazon prime, 97 min., Deutsche Demokratische Republik 1949, verfügbar unter https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07F28JKYW/ref=atv_wl_hom_c_unkc_1_12 [11.10.2020].

Ralf Kirsten, Steinzeitballade, Digitalisat, 83 min., Deutsche Demokratische Republik 1960.

Wolfgang Staudte, Die Mörder sind unter uns, online Stream Amazon prime, 87 min, Deutschland (Sowjetische Zone) 1946, verfügbar unter https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07PMFM953/ref=atv_dl_rdr?autoplay=1 [12.10.2020].

Bildverzeichnis

Bundesarchiv Deutschland, Virtuelle Ausstellung Das deutsche Militärwesen (6) - Die Nachkriegszeit 1945 – 1949, verfügbar unter <https://www.bundesarchiv.de/DE/Content/Virtuelle-Ausstellungen/Das-Deutsche-Militaerwesen-6-Die-Nachkriegszeit-1945-1949/das-deutsche-militaerwesen-6-die-nachkriegszeit-1945-1949.html> [10.06.2020].

12 Anhang: Aufzeichnungen kontextualisierte Medieninhaltsanalyse

12.1 Die Mörder sind unter uns

DIMENSIONENANALYSE

Bezogen auf die Gesellschaft, größere soziale Gruppe

- Politisches Engagement, Politische Ausrichtung/Einstellung

Susanne Wallner äußert sich nicht aktiv für oder gegen eine politische Orientierung. Ihre politische Gesinnung, beziehungsweise die Ablehnung der nationalsozialistischen Gesinnung, wird jedoch deutlich, als eine Nachbarin bei ihrer Rückkehr erzählt, sie wäre 1942 „abgeholt“ worden und musste die Kriegsjahre in einem Konzentrationslager verbringen.²³⁴

Auch Susannes Einstellung zur Selbstjustiz kann als politisches Statement angesehen werden. So betont sie in ihrem Schlussmonolog: „Wir haben nicht das Recht zu richten.“²³⁵

- Berufsarbeit

Für Susanne Wallner ist die (Wieder-) Aufnahme eines Berufes sehr wichtig. Das betont sie bereits bei ihrer ersten Begegnung mit dem ehemaligen Nachbarn Herrn Mondschein: „Arbeit, leben. Endlich einmal leben.“²³⁶ Dieses Ziel bleibt den Film über. Im Gespräch mit Mondschein betont sie, sie will „leben, arbeiten und helfen.“²³⁷

Wallner wird auch dabei gezeigt, wie sie in ihrem ehemaligen Atelier an einem Plakat arbeitet.²³⁸

Damit steht sie in einem starken Kontrast zu Mertens, der nach seinen traumatisierenden Erlebnissen im Krieg seine Arbeit nicht wieder aufnehmen kann und sich in Depressionen und Alkoholsucht verliert. Wallner versucht auch ihn zur Arbeit zu motivieren. („Und an Arbeit denken Sie nie?“²³⁹)

- Hausarbeit

Susanne Wallner wird bei der Hausarbeit gezeigt. Sie versucht, die Wohnung in dem teils zerstörten Haus sauber zu halten. Man sieht sie etwa beim Aufkehren von Geröll in der

²³⁴ Wolfgang Staudte, Die Mörder sind unter uns, online Stream Amazon prime, 87 min, Deutschland (Sowjetische Zone) 1946, verfügbar unter https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07PMFM953/ref=atv_dl_rdr?autoplay=1 [12.10.2020], 6:39–6:45 min.

²³⁵ Ebd., 1:19:19–1:19:23 h.

²³⁶ Ebd., 8:08–8:16 min.

²³⁷ Ebd., 46:53 – 46:55 min.

²³⁸ Vgl. ebd., 39:39 min.

²³⁹ Ebd., 23:25–23:38 min.

Wohnung. Hans reagiert darauf mit der Frage, ob sie das nicht woanders machen kann.²⁴⁰ Wallner übernimmt scheinbar auch den restlichen Haushalt, sie kocht für Mertens und wartet auch auf ihn, um gemeinsam essen zu können.²⁴¹

- Gesellschaftsschichten und -unterschiede

Susanne ist der Unterschied der verschiedenen Gesellschaftsschichten durchaus bewusst und sie weiß, dass jedeR andere Kriegserlebnisse hinter sich hat. Mertens hat zu Beginn des Films ihr gegenüber Vorurteile und nimmt an, sie habe den Krieg behütet überstehen können. (Hans Mertens: „Und Sie? Wo waren Sie in dieser Zeit? Auf dem Lande, im Gebirge, was? In Sicherheit.“²⁴² Susanne Wallner: „Ja, ich war in Sicherheit. Wenn Sie es so nennen wollen.“²⁴³) Wie groß die Unterschiede sein können wird beim Aufeinandertreffen von Susanne Wallner und der Frau von Herrn Brückner deutlich. Die Gestaltung des Hauses unterscheidet sich stark von Susannes Unterkunft. Denn im Gegensatz zu Wallners Unterkunft, in der noch Geröll und Schutt am Boden liegen, die Fenster teilweise zerschlagen sind und die Möbel kaputt oder beschädigt sind, erscheint ihre Unterkunft renoviert.²⁴⁴ So scheinen die Fenster intakt, es gibt einen Luster im Wohnraum und eine deutlich größere Auswahl an wohlbehaltenen Möbeln.²⁴⁵ Susanne Wallner beschreibt die Frau im Gespräch mit Hans Mertens als „beneidenswert unverbraucht“²⁴⁶.

- Wiederaufbau, Trümmerbeseitigung, Trümmerarbeit

Der Begriff Trümmerfrau wird nicht genannt, eine Gruppe von Frauen, die eine Eimerkette bildet, wird in einer Szene gezeigt. Die Frauen tragen Kopftücher und Röcke beziehungsweise lange Kleider.²⁴⁷

Brückner betont im Gespräch mit Mertens „Aufbau, das ist die Devise“²⁴⁸

Bezogen auf das nahe Umfeld, die soziale Gruppe

- Rollenverhalten, -beziehungen

²⁴⁰ Vgl. ebd., 22:05 min.

²⁴¹ Vgl. ebd., 45:47 min.

²⁴² Ebd., 11:10- 11:21 min

²⁴³ Ebd., 11:21 – 11:30 min.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 10:37-12:56 min.

²⁴⁵ Vgl. ebd., 37:39 – 38:43 min.

²⁴⁶ Ebd., 41:25-41:27 min.

²⁴⁷ Vgl. ebd., 51:09 - 51:14 min.

²⁴⁸ Ebd., 42:07 – 42:10 min.

Susanne wird in zwei unterschiedlichen Beziehungen gezeigt: Die freundschaftliche, fast schon familiäre Beziehung zu dem Nachbarn Herrn Mondschein und das langsame Annähern an den neuen Mitbewohner Hans Mertens. In beiden Rollen zeigt sich Susanne selbstbewusst, fürsorglich und zuvorkommend und möchte sich um die jeweiligen Menschen kümmern. Deutlich wird das unter anderem in einem Gespräch zwischen Susanne und dem Nachbarn Herrn Mondschein. Als dieser sie dabei antrifft, wie sie auf Mertens wartet zeigt dieser sich besorgt um sie. Sie betont im Gespräch:

„Mondschein, würden Sie einem Menschen Ihre Hilfe versagen? Würden Sie ihn zurückstoßen, nur weil er das Unglück gehabt hat, mit schweren Verwundungen aus einem Krieg heimgekehrt zu sein. Und, wenn er in seiner Hilflosigkeit auf Sie angewiesen ist, würden Sie ihn dann zurückstoßen? [...] Es gibt Verwundungen, die nicht sichtbar sind, deren Heilung aber viel Einsicht, Geduld und Liebe verlangt.“²⁴⁹

Susanne kann sich Mondschein anvertrauen, erzählt ihm auch, dass sie in Hans verliebt ist und gibt ihm Einblick in ihre emotionale Situation und Unsicherheit, ob Hans für sie ebenso empfindet.²⁵⁰

- Gruppendarstellungen

Susanne wird nie in größeren Gruppen gezeigt, ihre scheinbar einzigen sozialen Kontakte sind der Nachbar Herr Mondschein und Hans Mertens.

- Familie: Kommunikation mit- und übereinander

Über ihre Familie spricht Susanne nicht. Aus einem Gespräch der Nachbarn wird jedoch deutlich, dass auch ihr Vater in ein Konzentrationslager deportiert wurde. (Nachbarin: „Das ist doch die, die man Juni 1942 abgeholt hat. Denken Sie nur, die Arme hat im Konzentrationslager gegessen. [...] Wegen des Vaters, den hatten Sie ja schon vorher abgeholt.“²⁵¹) Zu dem Nachbarn Herrn Mondschein hat sie ein fast schon familiäres Verhältnis. Als die beiden erstmals wieder aufeinandertreffen wirken sie sehr vertraut und besorgt umeinander. Mondschein gibt ihr Rat und hilft ihr, wieder Fuß zu fassen. (Susanne Wallner: „Es ist so

²⁴⁹ Ebd., 47:43 – 48:20 min.

²⁵⁰ Vgl. ebd., 48:22 – 48:35 min.

²⁵¹ Ebd., 6:37 -6:50 min.

schwer, schwer zu vergessen.“²⁵² Herr Mondschein: „Nein, es ist leicht, Fräulein Susanne, wenn man ein Ziel hat, um das es sich lohnt.“²⁵³) Sein Tod trifft Susanne sehr.²⁵⁴

- FreundInnen und enge soziale Kontakte

Auch über FreundInnen ist nichts bekannt, außer den beiden Männern scheint sie keine weiteren Kontakte zu haben.

- PartnerIn, Liebesbeziehung

Im Verlauf des Zusammenwohnens entsteht zwischen Susanne und Hans eine romantische Beziehung. Die Annäherung der beiden erfolgt langsam und entwickelt sich von einer anfänglichen Skepsis gegenüber dem anderen zu einer engen Vertrautheit. In der Beziehung fungiert Susanne als emotionale Stütze und fürsorgliche Partnerin. Sie kümmert sich nicht nur um den Haushalt und die materielle Instandhaltung der Wohnung, sondern ist von Beginn an auch um den emotionalen Zustand von Hans Mertens besorgt.²⁵⁵

So versucht sie ihn zur Arbeit zu motivieren und betont, dass sie mehr über ihn und seine Geschichte erfahren will („Aber ich weiß so wenig von dir. Von deiner Jugend, deinem Studium, deiner Arbeit.“²⁵⁶). Bildhaft wird diese Funktion auch insofern dargestellt, dass Hans dabei gezeigt wird, wie er seinen Kopf auf ihre Schulter legt, ein Zeichen, dass sie seine Stütze ist.²⁵⁷

Die Beziehung entwickelt sich langsam, vor allem, da Susanne Hans Zeit geben will, um sich seiner Gefühle sicher zu werden. Das erwähnt sie unter anderem in einem Gespräch mit Mondschein und im Dialog mit Hans, dem sie versichert: „Ich werde warten“²⁵⁸ als er zugibt, dass er ihr seine Liebe noch nicht gestehen kann. Als er von seiner ersten Operation nach den Kriegserlebnissen wieder zurückkehrt und bemerkt, dass Susanne nachts auf ihn gewartet hat, gesteht er ihr schließlich seine Liebe.²⁵⁹

Letztlich hindert sie ihn auch daran, Selbstjustiz auszuüben und ist für ihn eine Stimme der Vernunft, die ihn überzeugen kann, das richtige zu tun.²⁶⁰

²⁵² Ebd., 7:53- 7:56 min.

²⁵³ Ebd., 7:56- 8:08 min.

²⁵⁴ Vgl. ebd., 1:02:31 h.

²⁵⁵ Vgl. ebd., 31:45

²⁵⁶ Ebd., 1:04:27-1:04:33 h.

²⁵⁷ Vgl. ebd., unter anderem 1:02:04 h.

²⁵⁸ Ebd., 36:13 – 36:15 min.

²⁵⁹ Vgl. ebd., 1:01:40 - 1:02:20 h.

²⁶⁰ Vgl. ebd., 1:18:36-1:19:01 h.

- Freizeit

In ihrer Freizeit wird sie bei Haushaltspflichten wie Kehren, Wäsche waschen und Aufräumen gezeigt.²⁶¹

Bezogen auf das Individuum

Nach innen

- Eigenschaften, Charakter

Susanne ist fürsorglich, emotional und hilfsbereit. Sie setzt das Wohl anderer teilweise vor ihr eigenes und ist stets bemüht darum, dass ihr Umfeld das beste aus der Situation holt und wieder zurück in einen Alltag finden kann. Gleichzeitig ist sie sehr selbstbestimmt und selbstständig, hat keine Angst, ihre Meinung zum Ausdruck zu bringen und steht für ihre Wertvorstellungen ein. Das wird besonders in den letzten Szenen deutlich, als Susannes Bestimmtheit und Fürsorge Hans davon abhalten, Brückner zu ermorden.²⁶²

- Werte

Die von Susanne am häufigsten erwähnten Werte sind Arbeit und Gerechtigkeit. Um wieder zurück ins Leben finden zu können ist es für sie essenziell, wieder zurück in die Berufswelt zu kehren.

- Fremdcharakterisierung

Die Nachbarin charakterisiert sie als „Die Arme“.²⁶³ Mertens hat zuerst Vorurteile ihr gegenüber, erkennt aber schließlich ihre weiche und fürsorgliche Seite und wundert sich darüber, warum sie sich so sehr um ihn kümmert. Mondschein behandelt sie sehr familiär und ist von ihrem Wesen und ihrer Fürsorge beeindruckt.

Nach außen

- Äußerliche/Körperliche Merkmale

Susanne ist eine attraktive Frau, die zumindest äußerlich keine Narben vom Krieg erlitten hat. Sie scheint Makeup zu tragen, klar erkennbar ist etwa, dass sie Lippenstift aufgetragen hat. Ihre Haare sind in jeder Szene gemacht und scheinen frisiert oder bewusst zurückgesteckt zu sein.

- Kleidung

²⁶¹ Vgl. ebd., unter anderem 22:05 – 22:18 sowie 31:43 – 31:48 min.

²⁶² Vgl. ebd., 1:18:36-1:19:01 h.

²⁶³ Ebd., 6:43 min.

Susanne hat eine Auswahl an unterschiedlicher Kleidung und wird in unterschiedlichen Kleidern gezeigt. Allgemein lässt sich sagen, dass ihre Kleidung nicht abgenutzt oder beschädigt erscheint. Ihre Kleider zeigen keine Falten, Löcher oder große Risse. Vielmehr erscheint ihre Garderobe gebügelt zu sein.

Susanne wird sowohl in Arbeitskleidung als auch in Freizeitkleidung gezeigt. Die Arbeitskleidung trägt sie unter anderem bei der Hausarbeit. Sie besteht aus einem Kopftuch, das ihre Haare zurückhält, einem gestreiften Schürzenkleid und einem dunklen Rollkragenshirt mit ellenbogenlangen Ärmeln. Sie trägt einen Ring und Schuhe mit einem kleinen Absatz.²⁶⁴

Susannes Freizeitkleidung besteht meist aus Kleidern oder Blusen und Röcken, die über das Knie gehen.²⁶⁵

- Gestik, Auftreten

Susanne Wallner hat ein sehr selbstsicheres und selbstbewusstes Auftreten. In ihrer Gestik und Mimik ist sie sehr weich und weiblich und strahlt eine starke Emotionalität aus.

²⁶⁴ Vgl. ebd., 22:14 min.

²⁶⁵ Vgl. ebd., 47:32 min.

FIGURENANALYSE (SUSANNE WALLNER)

	3	2	1	0	-1	-2	-3	
Attraktiv	x							Unattraktiv
Einfühlsam/ zeigt Mitgefühl	x							Ignorant/zeigt kein Mitgefühl
Emanzipiert		x						Von männlicher Person abhängig
Emotional		x						Rational
Feminine Gestik/Mimik	x							Androgyne Gestik/Mimik
Fürsorglich	x							Vernachlässigend
Hilfsbereit	x							Selbstsüchtig
Individualistisch					x			Gruppenbezogen
Liebevoll		x						Liebloß/Kühl
Optimistisch	x							Pesimistisch
Passiv						x		Aktiv
Pazifistisch	x							Krieg gegenüber positiv gestimmt
Politisch aktiv			x					Politisch desinteressiert
Selbstlos		x						Egoistisch
Selbstständig		x						Hilfsbedürftig
Tüchtig	x							Faul
Verständnisvoll	x							Verständnislos
Zurückhaltend					x			Resolut

12.2 Unser täglich Brot

DIMENSIONENANALYSE

Bezogen auf die Gesellschaft, größere soziale Gruppe

- Politisches Engagement, Politische Ausrichtung/Einstellung

Ihre politische Einstellung beziehungsweise ihr Engagement werden nicht aktiv besprochen oder thematisiert. Im Dialog innerhalb der Familie wird allerdings deutlich, dass Karl eher negativ ihrer Arbeit gegenüber eingestellt ist. Das Thema Arbeit wird im Kreise der Familie immer wieder für politische Anlehnungen thematisiert: Die konservative Einstellung Karls steht im Kontrast zu den modernen, sozialistischen Ansichten der jüngeren Generation, wobei die Rolle der Trümmerfrau dabei eine Sonderposition einnimmt. Sie hilft zwar beim Wiederaufbau, ist, wie in den Gesprächen der Familie zu entnehmen ist, aber dennoch nicht der Art des Wiederaufbaus von Inge und Ernst gleichgestellt.

- Berufsarbeit

Die Trümmerfrau wird nie direkt bei der Ausführung ihrer Arbeit gezeigt. Das Publikum sieht sie nur kurz bevor sie sich auf den Weg zur Arbeit macht oder sobald sie von dieser wieder zurückkehrt. Auch ihre Einstellung zur Arbeit wird dadurch nicht hervorgehoben.

Deutlich ist allerdings, dass sie durch die Arbeit für sich selbst sorgen kann und sich die Miete aus der eigenen Tasche und pünktlich leisten kann. Im Kreis der Wohngemeinschaft ist sie die einzige, die scheinbar keine Schwierigkeiten hat, das Kostgeld zur Verfügung zu stellen.²⁶⁶

- Hausarbeit

Obwohl die Trümmerfrau nicht bei der Hausarbeit gezeigt wird, erkennt das Publikum beim Anblick ihres Zimmers, dass die Trümmerfrau ein ordentliches und gepflegtes Zimmer bewohnt. Ihr Bett ist gemacht und der Raum wirkt ordentlich geputzt.²⁶⁷

- Gesellschaftsschichten und -unterschiede

Für die Figur der Trümmerfrau ist der Kreis der Familie Weber das einzige soziale Umfeld, in dem sie gezeigt wird. In diesem Umfeld werden grobe Gesellschaftsunterschiede deutlich, die vor allem aufgrund der unterschiedlichen moralischen Vorstellungen und Einstellungen zum Thema Arbeit thematisiert werden. Besonders deutlich ist dieser Unterschied zwischen der

²⁶⁶ Vgl. Slatan Dudow, Unser täglich Brot, online Stream Amazon prime, 97 min., Deutsche Demokratische Republik 1949, verfügbar unter https://www.amazon.de/gp/video/detail/B07F28JKYW/ref=atv_wl_hom_c_unkc_1_12 [11.10.2020], 16:48-16:55 min.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 45:23-45:26 min.

Trümmerfrau und Karl sowie seinem Sohn Harry. Die beiden behandeln sie in mehreren Szenen von oben herab und positionieren sich im Rahmen der Wohngemeinschaft über der Trümmerfrau. (Harry: „Sag mal, seit wann sitzt du eigentlich auf meinem Platz?“²⁶⁸)

- Wiederaufbau, Trümmerbeseitigung, Trümmerarbeit

Zwar ist sie aktiv an der Trümmerbeseitigung beteiligt, das erfährt das Publikum allerdings nur durch Anspielungen, Dialoge und Fremdbeschreibungen sowie visuelle Hinweise wie eine Schaufel, die sie auf dem Weg in die Arbeit mitnimmt.²⁶⁹ Wie diese Arbeit genau aussieht, sieht das Publikum zwar nicht an ihrem Beispiel, allerdings in einer anderen Szene, in der Inge an einer Gruppe Trümmerfrauen vorbeigeht. Die Frauen putzen und bearbeiten aufgestapelte Steine, während ein Container auf Schienen zu den Frauen hingefahren wird.²⁷⁰

Bezogen auf das nahe Umfeld, die soziale Gruppe

- Rollenverhalten, -beziehungen

Sie ist in der Gruppe eine klare Außenseiterin, die nicht in die Gruppe der Wohngemeinschaft einbezogen wird oder ein ähnliches freundliches Verhältnis zu den anderen hat wie die anderen. So wird sie bei Gesprächen auch räumlich im Abseits gezeigt.²⁷¹ Karl bezeichnet sie auch als Fremde, was ihren Status innerhalb der Gruppe unterstreicht.²⁷²

- Gruppendarstellungen

Die Trümmerfrau wird nur im Rahmen der gemeinsamen Essen und Dialoge gezeigt, bei denen sie nicht Teil der Unterhaltungen ist, sondern nur sehr schüchtern beiwohnt und nicht mitspricht. Wenn sie Teil der Unterhaltung ist, dann in Form von Kritik an ihr beziehungsweise ihrem Beruf. (Karl Weber: „Und nun? Willst du jetzt auch schippen gehen? Auch Trümmerfrau werden?“²⁷³)

- Familie: Kommunikation mit- und übereinander

Sie selbst gehört scheinbar nicht zu Karls Blutsfamilie, dürfte aber eine Bekannte der Familie sein, was ihr das Wohnen im Zimmer ermöglicht hat. Das lässt sich einerseits daraus interpretieren, dass kein direktes Familienverhältnis ausgesprochen wird, obwohl sie Martha

²⁶⁸ Ebd., 18:23-18:27 min.

²⁶⁹ Vgl. ebd., 8:20-8:25 min.

²⁷⁰ Vgl. ebd., 29:36-29:45 min.

²⁷¹ Vgl. ebd., unter anderem 6:50 min.

²⁷² Vgl. ebd., 45:03-45:08 min.

²⁷³ Ebd., 30:54-31:01 min.

einmal als „Tante“ anspricht.²⁷⁴ Denn Karl bezeichnet sie zwar zu Beginn als Familie, später jedoch auch als Fremde und auch Harry bezeichnet sie nicht als Familie. Über ihre eigene Familie oder etwaige Verwandte spricht sie nicht, das Thema wird auch nicht von anderen angesprochen. Nur bei ihrem Auszug wird ein Bild von einem Mann gezeigt, das bei ihrem Bett an der Wand hängt. Es lässt sich vermuten, dass dieser Mann eine ihr nahestehende Person ist.²⁷⁵ Wer dieser Mann ist, bleibt allerdings unklar.

- FreundInnen und enge soziale Kontakte

Sie wird nicht mit FreundInnen gezeigt oder spricht darüber. Ihre scheinbar einzigen sozialen Kontakte sind die restlichen BewohnerInnen der Wohnung.

- PartnerIn, Liebesbeziehung

Sie wird nicht mit einem Partner gezeigt oder spricht darüber.

- Freizeit

Sie wird nur kurz vor oder kurz nach der Arbeit in ihrem Zuhause gezeigt, ihre Freizeitgestaltung wird nicht thematisiert – ausgenommen sind die gemeinsamen Essen in der Wohnung, in denen sie eher ausgeschlossen wird.

Bezogen auf das Individuum

Nach innen

- Eigenschaften, Charakter

Die Trümmerfrau wird als schüchterne, ruhige und devote Frau dargestellt, die nur sehr wenig und sehr leise spricht. Gleichzeitig ist sie allerdings selbstständig und als Selbstversorgerin nicht auf die Hilfe anderer angewiesen.

- Werte

Über ihre Einstellungen und Werte ist wenig bekannt, durch ihren Beruf lässt sich allerdings vermuten, dass sie ideologisch nicht auf Karls Seite steht, sondern ähnlich wie die älteren Geschwister für einen Wiederaufbau und einen gesellschaftlichen Neuanfang steht.

- Fremdcharakterisierung

²⁷⁴ Ebd., 16:48-16:55 min.

²⁷⁵ Vgl. ebd., 45:23-45:30 min.

Ihre Arbeit wird vor allem von Karl als unwürdig und schmutzig beschrieben. Karl bezeichnet sie außerdem als Fremde und auch in den anderen Begegnungen sind die Familienmitglieder ihr gegenüber nicht positiv gestimmt.²⁷⁶

Nach außen

- Äußerliche/Körperliche Merkmale

Im Vergleich zu den anderen weiblichen Charakteren hat sie eher männliche Züge. Sie ist etwas korpulenter als die anderen Frauen und scheint für ihr Äußeres weniger Zeit zu investieren. Ihre Haare trägt sie offen, allerdings sind sie aus dem Gesicht nach Hinten gesteckt. Sie scheint kein oder wenn nur sehr dezentes Makeup zu tragen.

- Kleidung

Die Trümmerfrau erscheint immer in jener Kleidung, die sie auch in ihrer Arbeit trägt. Sie trägt meist eine Schürze, einen Rock und eine langärmelige Jacke mit Kragen. Ihre Kleidung ist vergleichsweise abgetragen und zeigt Abnutzungserscheinungen.²⁷⁷

- Gestik, Auftreten

Sie hat vergleichsweise härtere Züge als die anderen Frauen und tritt sehr devot und zurückhaltend mit meist gesenktem Kopf auf.

²⁷⁶ Vgl. ebd., unter anderem das Gespräch zwischen Karl und seiner Frau Martha, 45:04-45:08 min.

²⁷⁷ Vgl. ebd., 6:15 min.

FIGURENANALYSE (TRÜMMERFRAU)

	3	2	1	0	-1	-2	-3	
Attraktiv			x					Unattraktiv
Einfühlsam/ zeigt Mitgefühl		x						Ignorant/zeigt kein Mitgefühl
Emanzipiert		x						Von männlicher Person abhängig
Emotional		x						Rational
Feminine Gestik/Mimik					x			Androgyne Gestik/Mimik
Fürsorglich			x					Vernachlässigend
Hilfsbereit		x						Selbstsüchtig
Individualistisch	x							Gruppenbezogen
Liebevoll		x						Liebloß/Kühl
Optimistisch		x						Pesimistisch
Passiv	x							Aktiv
Pazifistisch			x					Krieg gegenüber positiv gestimmt
Politisch aktiv			x					Politisch desinteressiert
Selbstlos		x						Egoistisch
Selbstständig	x							Hilfsbedürftig
Tüchtig	x							Faul
Verständnisvoll		x						Verständnislos
Zurückhaltend	x							Resolut

12.3 Steinzeitballade

DIMENSIONENANALYSE

Bezogen auf die Gesellschaft, größere soziale Gruppe

- Politisches Engagement, Politische Ausrichtung/Einstellung

Anna lebt in einem politisch sehr aufgeladenen Umfeld und wird immer wieder mit politischen Belangen konfrontiert, ohne dass sie sich aktiv darum bemühen würde, politisch aktiv zu werden. So weiß sie etwa nicht, was die Aufgaben eines Betriebsrates sind, wird mit der Funktion aber von ihrem Chef und ihren Kolleginnen konfrontiert²⁷⁸.

Auch die Zusammenarbeit mit dem SED-Abgeordneten ist in sich ein politisches Statement, Anna hat in dem Zusammenhang jedoch keine andere Wahl als mit ihm zusammenzuarbeiten, um das Bestehen des Betriebes zu sichern.²⁷⁹

- Berufsarbeit

Arbeit ist ein großer Bestandteil von Annas Leben und Alltag. Ihre Arbeit als Trümmerfrau wird jedoch nicht als erfüllender Traumjob charakterisiert, sondern als eine Notwendigkeit, um das eigene Überleben zu sichern.

Dies betont auch Anna in ihrer Ballade zum Ende des Films:

*„So stellten wir uns selber auf die Beine, zu Anfang kam uns das unmöglich vor.
Ganz langsam kam der Mensch mit sich ins Reine, wenn man auch oft dabei den
Mut verlor. Wer weiter will, der wird auch lernen müssen, der Herr zu sein in seinem
eigenen Haus. Was morgen wird, muss man schon heute wissen. Die Mühe zahlt sich
an uns selber aus. Die letzte Steinzeit ist für uns zu Ende. Sie soll für uns die
allerletzte sein. Wir haben heute nicht nur unsere Hände, wir ziehen den Karren
nicht mehr ganz allein.“²⁸⁰*

- Hausarbeit

Annas Alltag besteht zu einem großen Teil aus der Trümmerarbeit und einem anschließenden Entspannen in ihrer eigenen Wohnung. Die Hausarbeit liegt dementsprechend in ihrem Aufgabenbereich. Auch nachdem sie den Heimkehrer Ferdinand bei sich aufnimmt, übernimmt

²⁷⁸ Vgl. Ralf Kirsten, Steinzeitballade, Digitalisat, 83 min., Deutsche Demokratische Republik 1960, 31:24-33:59 min.

²⁷⁹ Vgl. ebd., 1:11:54-1:12:49 h.

²⁸⁰ Ebd., 1:19:08-1:20:12 h.

sie den Großteil der Hausarbeit. So kocht sie für ihn, näht seine Kleidung und erledigt den Einkauf. Dabei wird auch deutlich, wie schwierig es für sie ist, sich und Ferdinand zu versorgen. Denn die Geldnöte und Erhaltung mithilfe der Lebensmittelmarken ist auch für sie eine Schwierigkeit.²⁸¹

- Gesellschaftsschichten und -unterschiede

Anna wird im Verlauf der Handlung mehrmals mit gesellschaftlichen Unterschieden konfrontiert. Zum einen herrscht zwischen ihrer Arbeitsgruppe und dem Chef ein großer gesellschaftlicher Unterschied, der schon auf den ersten Anblick deutlich wird. Denn während die Frauen in abgetragenen Mänteln arbeiten, kommt der Chef in einem vergleichsweise feinen Mantel und Hut zu der ersten Besprechung.²⁸²

Zum anderen wird Anna aber im Verlauf des Films auch klar, dass innerhalb ihrer Gruppe große Unterschiede herrschen. Ein einschneidendes Erlebnis in diesem Zusammenhang ist etwa der Besuch in Hermine's Zuhause, das sich als zerstörtes Trümmergebäude ohne Elektrizität und stabiler Struktur herausstellt.²⁸³ Diese Erkenntnis ist auch der Anreiz für Anna, aktiv zu werden und ihrer Kollegin zu helfen.

- Wiederaufbau, Trümmerbeseitigung, Trümmerarbeit

Für Anna und ihre Kolleginnen ist die Trümmerarbeit eine Notwendigkeit, um das eigene Überleben sichern zu können. Das geht sowohl aus den Dialogen, als auch aus den gesungenen Balladen hervor. Gleich in der ersten Ballade wird etwa betont: „Wir hatten nichts und mussten Steine putzen. Für Stundenlohn und für die Karte A.“²⁸⁴

Wie andere Menschen ihre Arbeit betrachten wird ihnen immer wieder vor Augen geführt. So nennt sie der Chef etwa „Saubande“.²⁸⁵ Martha ruft die Gruppe „Trümmerzicken“.²⁸⁶

Die Frauen werden mehrmals aktiv bei der Trümmerarbeit gezeigt. Sie putzen etwa Steine, reißen Mauern ein und versorgen den Chef mit Steinen für den Weiterverkauf.²⁸⁷

Bezogen auf das nahe Umfeld, die soziale Gruppe

- Rollenverhalten, -beziehungen

²⁸¹ Vgl. ebd., 43:35-44:37 min.

²⁸² Vgl. ebd., 30:10-30:25 min.

²⁸³ Vgl. ebd., 38:02-40:08 min.

²⁸⁴ Ebd., 2:36-2:46 min.

²⁸⁵ Ebd., 6:58-7:00 min.

²⁸⁶ Ebd., 5:10-5:12 min.

²⁸⁷ Vgl. ebd., unter anderem 2:57-4:08 min, 14:20-15:40 min oder 55:22-55:41 min.

Anna ist unter ihren Kolleginnen die Anführerin der Gruppe. Die Kolleginnen vertrauen ihr nicht nur in Arbeitsbelangen, sondern auch privat. Verfestigt wird ihre Position als Anführerin, als ihre Kolleginnen sie einstimmig zur Betriebsrätin wählen.²⁸⁸ Im späteren Verlauf des Films wird diese Rolle erneut unterstrichen, als Anna den Betrieb übernimmt und nun auch offiziell die Chefin der Truppe ist.²⁸⁹

- Gruppendarstellungen

Die Gruppe der Trümmerfrauen wirkt wie ein eigener kleiner Kosmos, ein Abbild an unterschiedlichen Frauen der Nachkriegszeit und ihren Alltagen. Unter den Frauen ist Anna eine Art Vorbild, ein Ideal, das sich um das Wohl ihrer Mitmenschen kümmert. Im Kontrast dazu stehen die eher selbstsüchtigen Frauen Martha und Franziska. Sie verfolgen ihre eigenen Ziele und treten oft egoistisch auf. Doch Martha, die diese selbstsüchtige Art unter anderem verfolgt, um ihre Kinder ernähren zu können, erfährt eine Läuterung und wird nach ihrer Entschuldigung wieder in der Gruppe aufgenommen.²⁹⁰ Franziska verlässt die Gruppe hingegen aufgrund eines Jobangebotes in einer Bar.²⁹¹ Anna merkt offen an, dass sie die selbstsüchtige Art von Martha verurteilt und reagiert auf ihren Kirschendiebstahl mit den Worten: „Was gefunden wird gehört allen. [...] Solche wie du passen nicht zu uns [...]. Verschwinde!“²⁹²

Teil der Gruppe sind auch die junge Inge, die als unschuldige junge Frau auftritt, die nach der großen Liebe sucht. Im Kontrast zu ihr steht die fürsorgliche Mutter Knorz, die wie der Name vermuten lässt eine Mutterrolle in der Gruppe einnimmt und sich auch um die weniger gut gestellte Hermine kümmert und sie bei sich aufnimmt, als diese ihr zerstörtes Zuhause verlässt.²⁹³

Neben ihrer Vorbildfunktion ist Anna auch jene, die die Gruppe zusammenhält und sich für das Wohl aller einsetzt. So wird Martha nach ihrer selbstsüchtigen Handlung des Kirschendiebstahls von Anna exkludiert und nach ihrer Entschuldigung wieder in die Gruppe aufgenommen. Anna wirkt wie eine Stütze der Gruppe, das wird auch bei der Wahl zur Betriebsrätin deutlich, als Mutter Knorz betont: „Es muss jemand sein, der weiß, wos langgeht“, was ultimativ zu ihrer Wahl führt.²⁹⁴

²⁸⁸ Vgl. ebd., 33:36-33:48 min.

²⁸⁹ Vgl. ebd., 1:18:46-1:18:55 h.

²⁹⁰ Vgl. ebd., 40:49-40:53 min.

²⁹¹ Vgl. ebd., 55:56-56:00 min.

²⁹² Ebd., 35:30 – 35:54 min.

²⁹³ Vgl. ebd., 42:30-42:40 min.

²⁹⁴ Ebd., 33:09-33:12 min.

- Familie: Kommunikation mit- und übereinander

Annas Familie wird in dem Film nicht näher thematisiert. Das Publikum weiß nur, dass ihr Mann 1941 im Krieg gefallen ist.

- FreundInnen und enge soziale Kontakte

Als Trümmerfrau hat Anna nur ein sehr beschränktes Sozialleben, von ihren NachbarInnen scheint sie eher als Außenseiterin behandelt zu werden. Das wird deutlich, als sie eine Hausbewohnerin auf einen gemeinsamen Kaffee einladen will und diese ablehnt. (Anna: „Verstehe, Sie wollen unter Menschen.“²⁹⁵)

Annas Kolleginnen sind daher ihre engsten sozialen Kontakte, die sie auch fernab vom Arbeitsplatz sieht und sich um ihr Wohlbefinden sorgt. Besonders deutlich wird das, als alle mithelfen, um Hermine ein eigenes Zuhause zu bauen und anschließend gemeinsam die Einweihung des Hauses feiern.²⁹⁶

- PartnerIn, Liebesbeziehung

Zu Beginn des Films lernt Anna den Heimkehrer Ferdinand kennen, als dieser eines Abends vor ihrer Wohnungstüre steht und sie bittet, ihr beim Kartoffelkochen zu helfen. Die beiden entwickeln eine enge Beziehung und Anna kümmert sich um den Heimkehrer und seine Zukunft. Die Beziehung bedeutet Anna offensichtlich sehr viel, denn als Ferdinand nach einiger Zeit scherzt, sie sei ihn bald wieder los, wirkt die junge Frau traurig und hält für einen Moment inne.²⁹⁷ Die beiden entwickeln im Verlauf des Films eine romantische Beziehung und Ferdinand unterstützt die Gruppe der Trümmerfrauen bei Hermines Hausbau.

In der Beziehung der beiden scheint Anna den dominanteren Teil zu erfüllen. Sie hilft ihm, dass er wieder auf die Beine kommt, versorgt ihn und ergreift auch beim ersten Kuss die Initiative.²⁹⁸

- Freizeit

Annas Freizeitgestaltung wird intensiver dargestellt, nachdem sie Ferdinand kennenlernt. Sie wird dann beim Einkaufen gezeigt und bei Gesprächen mit Ferdinand.²⁹⁹

Sie gibt schließlich ihre Freizeit auf, um gemeinsam mit ihren Kolleginnen das Haus für Hermine zu bauen. Bei der Einweihungsfeier wird die gesamte Gruppe erstmals gemeinsam privat gezeigt.

²⁹⁵ Ebd., 16:23-16:28 min.

²⁹⁶ Vgl. ebd., 1:04:10-1:09:26 h.

²⁹⁷ Vgl. ebd., 46:48-46:55 min.

²⁹⁸ Vgl. ebd., 54:20-54:25 min.

²⁹⁹ Vgl. ebd., unter anderem 43:35-44:37 min.

Bezogen auf das Individuum

Nach innen

- Eigenschaften, Charakter

Anna ist selbstlos und pflichtbewusst. Sie ist besorgt um ihr Umfeld und will, dass alle gleich behandelt werden und alle den Umständen entsprechend gut leben können. Sie lässt sich nicht leicht einschüchtern und steht für sich und ihr enges soziales Umfeld ein. Gleichzeitig verurteilt sie es aber auch, wenn Menschen selbstsüchtig und gierig handeln und zieht daraus auch oft strenge Konsequenzen, wie etwa die Exklusion von Martha, nachdem sie die gefundenen Kirschen alleine gegessen hat.³⁰⁰

- Werte

Gerechtigkeit ist einer der essenziellen Werte für Anna. Das wird einerseits deutlich, nachdem sie Martha dafür verurteilt, als sie die Lebensmittelkarten eines verstorbenen Elternteils stehlen möchte.³⁰¹ Andererseits aber auch im Umgang mit ihren Kolleginnen und Ferdinand. Sie will Bedürftigen helfen, wie etwa ihrer Kollegin Hermine, setzt sich aber auch dafür ein, dass jeder in ihrer Gruppe auch die Arbeit leistet, die notwendig ist. „Wer Lohn will muss arbeiten!“ betont sie etwa gegenüber ihren Kolleginnen.³⁰²

- Fremdcharakterisierung

Mutter Knorz betont unter anderem bei der Wahl zur Betriebsrätin ihre positiven Eigenschaften, unter anderem etwa ihr Rückgrat und ihre Fähigkeit, für andere einzustehen.³⁰³ Auch das SED-Mitglied ist von ihr und ihrer Einstellung der Arbeit gegenüber beeindruckt und verdeutlicht dies, indem er den Frauen den Betrieb überlässt.

Nach außen

- Äußerliche/Körperliche Merkmale

Anna ist eine hübsche, schlanke Frau. Trotz ihrer eher abgetragenen Arbeitskleidung hat sie immer eine gemachte Frisur.

- Kleidung

³⁰⁰ Vgl. ebd., 34:50-35:55 min.

³⁰¹ Vgl. ebd., 9:09- 9:30 min.

³⁰² Ebd., 13:36 – 13:38 min.

³⁰³ Vgl. ebd., 32:50-32:53 und 33:09-33:12 min.

Anna wird sowohl in ihrer Arbeitskleidung als auch in ihrer Freizeitkleidung gezeigt. Zwischen der Arbeits- und ihrer privaten Garderobe ist ein Unterschied erkennbar. In ihrem Zuhause wird sie in einer weißen Bluse mit Längsstreifen und einem dunklen Rock gezeigt. Darüber trägt sie einen kurzärmeligen Hausmantel.³⁰⁴ Bei der Arbeit trägt Anna meist einen langen Mantel oder eine Schürze, ein Kopftuch und einen langen Rock. In der wärmeren Jahreszeit trägt sie keinen Mantel, sondern eine Bluse und eine kurzärmelige Schürze darüber³⁰⁵.

- Gestik, Auftreten

Anna tritt selbstbewusst, resolut und selbstbestimmt auf. Insbesondere im Dialog mit ihrem Lebensgefährten hat sie sehr weibliche und weiche Züge und Gestiken.

³⁰⁴ Vgl. ebd., 16:10 min.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 1:12:25 h.

FIGURENANALYSE (ANNA LUBITZKE)

	3	2	1	0	-1	-2	-3	
Attraktiv			x					Unattraktiv
Einfühlsam/ zeigt Mitgefühl	x							Ignorant/zeigt kein Mitgefühl
Emanzipiert		x						Von männlicher Person abhängig
Emotional				x				Rational
Feminine Gestik/Mimik			x					Androgyne Gestik/Mimik
Fürsorglich	x							Vernachlässigend
Hilfsbereit	x							Selbstsüchtig
Individualistisch				x				Gruppenbezogen
Liebevoll			x					Liebloß/Kühl
Optimistisch		x						Pesimistisch
Passiv							x	Aktiv
Pazifistisch		x						Krieg gegenüber positiv gestimmt
Politisch aktiv			x					Politisch desinteressiert
Selbstlos		x						Egoistisch
Selbstständig	x							Hilfsbedürftig
Tüchtig	x							Faul
Verständnisvoll		x						Verständnislos
Zurückhaltend							x	Resolut

12.4 Martha

DIMENSIONENANALYSE

Bezogen auf die Gesellschaft, größere soziale Gruppe

- Politisches Engagement, Politische Ausrichtung/Einstellung

Trotz Erzählungen von einem Besuch und einer damit verbundenen Ehrung im Roten Rathaus betont Martha, sie sei nicht politisch aktiv.³⁰⁶ Dass ihre Arbeit als Trümmerfrau aber auch einen politischen Aspekt in sich trägt leugnet sie allerdings nicht.

- Berufsarbeit

Arbeit ist das wichtigste Thema des Interviews und scheint dadurch einen essenziellen Anteil in Marthas Leben eingenommen zu haben. Sie erzählt davon, ihre Arbeit als Trümmerfrau gerne gemacht zu haben und betont auch, dass sie es noch weitere fünf Jahre lang machen könnte, es aber einfach nicht mehr will.³⁰⁷

(„Ich hab immer gesagt, wenn meine Kinder ausgelernt haben [...] dann suchste dir was leichteres. Aber siehste doch: Gar nicht wegzukriegen. Also ich war direkt verwurzelt mit dem Baum“³⁰⁸)

Sie spricht auch von der Notwendigkeit ihrer Arbeit und davon, wie schwer es war, nach dem Krieg das eigene Überleben zu sichern. („Da bist allein schon gegangen weilste ne ganz andere Lebensmittelkarte kriegtest, die Arbeiterkarte.“³⁰⁹)

Martha wird zu Beginn der Dokumentation aktiv bei ihrer Arbeit begleitet, es wird gezeigt, wie sie ihren Arbeitstag am Förderband verbringt und wie anstrengend das stundenlange Stehen in der Kälte ist. Durch ihre 30-jährige Erfahrung als Trümmerfrau kennt sie sich mit den einzelnen Abläufen der Arbeit und technischen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte aus.³¹⁰

- Hausarbeit

Martha wird nicht in ihrem eigenen Zuhause gezeigt und auch nicht viel über ihren Haushalt befragt, sie betont allerdings, dass sie sich in ihrem Zuhause besonders wohl fühle und ihre Wohnung mit Balkon sehr gerne hat.

- Gesellschaftsschichten und -unterschiede

³⁰⁶ Vgl. Jürgen Böttcher, Martha, Digitalisat, 56 min., Deutsche Demokratische Republik 1978, 45:26-45:39 min.

³⁰⁷ Vgl. ebd., 46:20-46:27 min.

³⁰⁸ Ebd., 42:19-42:30 min.

³⁰⁹ Ebd., 41:25-41:32 min.

³¹⁰ Vgl. ebd., 2:37-5:35 min.

Martha wird ausschließlich im Rahmen ihrer Arbeitskollegen gezeigt, andere Gruppen wie Familie und andere Trümmerfrauen werden nur am Rande thematisiert. Martha betont jedoch mit Hinblick auf die Trümmerarbeit, dass ihr die gleiche Behandlung von Frauen und Männern sehr wichtig war. „Wir kriegten das selbe Geld wie die Männer, da mussten wir auch die gleiche Arbeit leisten.“³¹¹

Gesellschaftliche Unterschiede werden auch erwähnt, als sie über die Schwierigkeiten spricht, sich und ihre Familie nach dem Krieg versorgen zu können und dass sie dadurch zur Trümmerarbeit geraten ist.

- Wiederaufbau, Trümmerbeseitigung, Trümmerarbeit

Ein Großteil des Interviews dreht sich um das Thema der Trümmerarbeit. Martha scheint stolz auf ihre Arbeit und Karriere zu sein, gibt aber auch zu, dass sie den Job nicht mehr machen möchte. („Ich habs satt gehabt bis hier.“³¹²)

Im Gespräch erzählt Martha von den Anfängen ihrer Karriere als Trümmerfrau bis zum Ende und kann auch über die technischen Entwicklungen der vergangenen Jahrzehnte berichten. Im Zusammenhang ihrer Arbeitsstätte spricht sie von Treue dem Betrieb gegenüber. („Na siehst du und da bin ich von 49 bis - 78 haben wir jetzt wa - bin ich Tiefbau treu gewesen“³¹³)

Sie betont allerdings, dass die Arbeit auch sehr schwer für sie war und dass es eine Notlösung war, um das Überleben ihrer Familie nach dem Krieg sichern zu können.³¹⁴

Martha erwähnt im Zusammenhang ihrer Karriere auch, dass sie nicht die einzige noch lebende Trümmerfrau sei und erwähnt noch einige andere Frauen, die sie kennt.³¹⁵ Später betont sie allerdings, dass sie lieber mit Männern gearbeitet hat und sich in der Gruppe der Trümmerfrauen nicht wohl gefühlt hätte. („Ich habe ja nur - weißte - am liebsten mit Männern gearbeitet. Mit Frauen hatte ich nichts im Sinn. Nein, nein, bis heute nicht.“³¹⁶)

Bezogen auf das nahe Umfeld, die soziale Gruppe

- Rollenverhalten, -beziehungen

Im Umkreis ihrer Arbeitskollegen wird sie als Dienstälteste geschätzt, dass sie die einzige Frau im Betrieb ist scheint ihre Kollegen nicht zu stören oder zu Diskriminierungen zu führen.

³¹¹ Ebd., 46:14-46:19 min.

³¹² Ebd., 30:30-30:32 min.

³¹³ Ebd., 42:08-42:14

³¹⁴ Vgl. ebd., 41:42-41:59 min.

³¹⁵ Vgl. ebd., 13:34 – 15:28 min.

³¹⁶ Ebd., 43:00 – 43:08 min.

Vielmehr ist zwischen ihnen ein vertrautes Verhältnis, Martha betont auch, dass sie die jungen Mitarbeiter „erst erzogen“ hat.³¹⁷ Sie ist in die Gespräche involviert und auch bei ihrer Verabschiedung wird mehrmals auf sie angestoßen.

- Gruppendarstellungen

Die einzige Gruppendarstellung ist jene im Kreis der Arbeitskollegen. Gezeigt wird sie etwa in der Mittagspause und bei ihrer Abschiedsfeier im Pausenraum. Ihre Kollegen achten sie dabei, es scheint, sie hat die Funktion einer Art Arbeitsmutter einzunehmen. Dies bestätigt sich unter anderem in ihrer Aussage, sie habe die Männer erzogen und ihrer Fürsorge den Mitarbeitern gegenüber.

- Familie: Kommunikation mit- und übereinander

Martha erzählt, dass sie zwei Kinder hat, die mittlerweile erwachsen sind. Von ihrem Ehemann oder dem Vater der Kinder spricht sie nicht. Im Gespräch erzählt sie allerdings von den Lebensumständen, in denen sie und ihre Familie sich direkt nach dem Krieg wiedergefunden haben, zu einem Zeitpunkt, als ihr ältester Sohn zehn Jahre alt war.

„Ich war eigentlich evakuiert in Kannsee draußen, weißte, bei Strelitz liegt das. Und dann, dann hieß es doch, wer bis Juni nicht zurückkommt, da ist die Wohnung, kriegste keine, also da kriegtest keinen Zuzug mehr. Und naja nun haben wir uns auf die Beine gemacht, da sind wir dann gelaufen und dann haben wir die Autos da sind wir als – na wie nennt man das schnell - mitgefahren. Anhalter mitgefahren. Da sind wir dann gekommen. Ich habe in der Borsigstraße gewohnt. Wir haben zusammen im Haus gewohnt da haben wir bloß, sind wir dann am Nordbahnhof so rum und da sah ich: Unser Haus ist weg. Da war so ein Eckhaus, da kannst ja denken, wie uns zu Mute war!“³¹⁸

Sie betont später auch, dass ihre Kinder mittlerweile beide beruflich erfolgreich sind und sie viele Verwandte habe, die in der DDR verstreut leben. In ihrer Pension möchte sie das jetzt ausnutzen und ihre Familie besuchen.³¹⁹

- FreundInnen und enge soziale Kontakte

Martha erwähnt keine FreundInnen oder enge soziale Kontakte außerhalb der Familie. Sie scheint allerdings ein sehr gutes Verhältnis zu ihren Arbeitskollegen zu haben.

- PartnerIn, Liebesbeziehung

³¹⁷ Ebd., 25:26-25:28 min.

³¹⁸ Ebd., 37:45 – 38:45 min.

³¹⁹ Vgl. ebd., 49:50-50:16 min.

Martha spricht nicht über etwaige Partner oder Liebesbeziehungen.

- Freizeit

Aufgrund ihrer Arbeit hatte Martha bisher kaum Zeit, ihre Freizeit zu genießen oder sich größeren Hobbys zu widmen. Im Interview erzählt sie zum Abschluss, dass sie sich deshalb freut, sich jetzt auszuruhen und ihre Verwandten zu besuchen.

Bezogen auf das Individuum

Nach innen

- Eigenschaften, Charakter

Martha ist selbstbewusst, eigenständig und resolut. Sie ist direkt und ehrlich, ihren Kollegen und dem Interviewer gegenüber allerdings auch einfühlsam und fürsorglich.

- Werte

Arbeit und Gleichberechtigung waren für Martha essenzielle Werte.

- Fremdcharakterisierung

Ihre Arbeitskollegen loben Martha im Gespräch mehrmals. So betonten sie etwa, dass sie für die Gruppe einsteht und nicht geizig sei.³²⁰ Für sie ist Martha eine Lehrfigur, die taff und selbstbewusst im Leben steht. Zu Beginn des Films nennen sie sie „klene süße“.³²¹

Nach außen

- Äußerliche/Körperliche Merkmale

Martha merkt man vor allem bei der Arbeit ihr fortgeschrittenes Alter an. Sie wirkt etwas erschöpft aber immer noch motiviert, zu arbeiten. Sie ist schlank. Martha zeigt sich im späteren Verlauf der Produktion deutlich entspannter und auch gepflegter bei der Abschiedsfeier.

- Kleidung

Martha wird in zwei unterschiedlichen Facetten gezeigt: Einerseits in ihrer eher abgetragenen Arbeitskleidung bestehend aus einem langen Mantel, Handschuhen und einer Kopfbedeckung.³²² Andererseits ist ihre Kleidung bei ihrer Abschiedsfeier ein Kontrast: Eine

³²⁰ Vgl. ebd., 24:10-24:15 min und 26:48-26:53 min.

³²¹ Ebd., 5:47-5:51 min.

³²² Vgl. ebd., 21:11 min.

weiße Bluse mit blauem Blumenmuster sowie offene Haare, die zu einer Art geföhnter Frisur erscheinen.³²³

- Gestik, Auftreten

Martha tritt selbstbestimmt und taff auf. Vor allem in den Aufnahmen im Winter bei der Arbeit hat sie eher männliche und harte Züge.

³²³ Vgl. ebd., 37:25 min.

FIGURENANALYSE (MARTHA)

	3	2	1	0	-1	-2	-3	
Attraktiv					x			Unattraktiv
Einfühlsam/ zeigt Mitgefühl		x						Ignorant/zeigt kein Mitgefühl
Emanzipiert	x							Von männlicher Person abhängig
Emotional		x						Rational
Feminine Gestik/Mimik				x				Androgyne Gestik/Mimik
Fürsorglich		x						Vernachlässigend
Hilfsbereit		x						Selbstsüchtig
Individualistisch			x					Gruppenbezogen
Liebevoll			x					Liebloß/Kühl
Optimistisch		x						Pesimistisch
Passiv						x		Aktiv
Pazifistisch	x							Krieg gegenüber positiv gestimmt
Politisch aktiv			x					Politisch desinteressiert
Schutzsuchend/Schutzbedürftig						x		Selbstständig
Selbstlos			x					Egoistisch
Tüchtig	x							Faul
Verständnisvoll		x						Verständnislos
Zurückhaltend					x			Resolut

13 Abstract (Deutsch)

Die vorliegende Masterarbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Trümmerfrau in DEFA-Filmen und widmet sich der Frage, wie diese Figur zur Inszenierung des DDR-Gründungsmythos instrumentalisiert wurde. Dabei steht nicht nur die Darstellung im Film im Fokus der Untersuchung, sondern auch die Frage, inwiefern die spezifische Darstellung mit politischen Agenden und von der SED propagierten Idealen in Verbindung gebracht werden kann. Dafür werden zunächst die Situation der Trümmerfrauen in Ostdeutschland und der späteren DDR nach Ende des Zweiten Weltkrieges nachgezeichnet sowie die arbeits- und frauenpolitischen Entwicklungen der DDR erklärt. Auch die Bedeutung des Filmstudios DEFA sowie dessen Kontrolle durch die SED wird beschrieben.

Anschließend werden die drei Spielfilme *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Unser täglich Brot* (1949) und *Steinzeitballade* (1960) sowie die Dokumentation *Martha* (1978) mithilfe der kontextualisierten Medieninhaltsanalyse nach Sascha Trültzsch untersucht. Dabei werden auch die jeweiligen politischen Hintergründe des Entstehungszeitpunktes in Betracht gezogen. Nach der Analyse und dem Vergleich der einzelnen Forschungsergebnisse wird deutlich, dass der Typus Trümmerfrau in den DEFA-Filmen unterschiedlich inszeniert wurde und in einer engen Verbindung mit den Narrativen des Gründungsmythos gestellt wird. Dabei wird die Trümmerfrau – vor allem in den späteren Produktionen – als Vorreiterin des Sozialismus und aufopferndes Vorbild für andere Frauen präsentiert.

14 Abstract (English)

This master's thesis deals with the depiction of the Trümmerfrau (rubble woman) in DEFA films and is dedicated to the question of how this figure was instrumentalized to stage the GDR founding myth. The investigation focuses not only on the depiction in the film, but also on the question to what extent the specific depiction can be linked to political agendas and ideals propagated by the SED. To achieve this, the situation of Trümmerfrauen in East Germany and the later GDR after the end of World War II will be traced and the developments in labor- and women's policy in the GDR will be explained. Furthermore, the significance of the DEFA film studio and its control by the SED is described.

Subsequently, the three feature films *Die Mörder sind unter uns* (1946), *Unser täglich Brot* (1949) and *Steinzeitballade* (1960) as well as the documentary *Martha* (1978) are examined with the help of Sascha Trültzsch' contextualized media content analysis. The respective political backgrounds of the time of production are also taken into consideration. After the analysis and comparison of the research results, it becomes clear that the character Trümmerfrau was staged differently in the DEFA films and is placed in close connection with the narratives of the founding myth. The Trümmerfrau is presented - especially in the later productions - as a pioneer of socialism and a self-sacrificing role model for other women.