

Die Konstruktion sozialistischer Rollenbilder durch Verkörpern und Darstellen im DEFA-Film

Von Doris Schöps

Zu den Darstellungsmitteln des Films, mit denen Figuren charakterisiert werden, gehören neben Sprache, Gestik und Mimik auch Körperhaltungen. Mehr noch als im Alltag neigen wir dazu, Körperhaltungen von Filmfiguren als bedeutungstragend zu interpretieren: Legt beispielsweise jemand im Film den Kopf auf die Hände, so gehen wir beim Fehlen anderer Hinweise davon aus, dass die Figur traurig ist, während wir im Alltag wohl vorsichtiger wären. Dies liegt daran, dass viele Körperhaltungen einen Zeichencharakter haben und wir annehmen, dass Schauspieler sie gezielt zum Ausdruck etwa von Emotionen verwenden. Auch durch Drehbuch und Regie können sie zur Darstellung etwa von Charaktermerkmalen eingesetzt werden. Wir sind daher beim Betrachten eines Films (ebenso wie bei Bildern) disponiert, Körperhaltungen als Hinweise auf Zustände oder Eigenschaften von Personen zu interpretieren.

Ausgehend von dieser Grundannahme untersucht die Dissertation nun *Körperhaltungen der Filmfiguren im DEFA-Film*. Sie stellt dabei die Frage, ob diese der stereotypen Charakterisierung bestimmter wiederkehrender Rollen dienen. Ziel ist es, Bezüge zwischen Körperbildern (in Form von filmischen Posen) und dem Menschenbild sowie bestimmten gesellschaftlich-politischen Stereotypen aufzudecken, die im offiziell gelenkten DDR-Filmschaffen an vielen Stellen nachweisbar sind.

In der Arbeit wird geprüft, inwieweit das ‚sozialistische Menschenbild‘ im Bereich der Körpersprache mit Schablonen von „Freund- und Feindbildern“ (Satjukow und Gries 2004) inszeniert wird. Es wird angenommen, dass die Darstellung filmischer Stereotype auch die Körperhaltung von Filmfiguren beeinflussen: Beispielsweise weisen erste Ergebnisse darauf hin, dass „sozialistische Helden“ häufiger Körperhaltungen einnehmen, die als ‚kämpferisch‘, ‚charakterstark‘ oder auch ‚reflektiert‘ semantisiert sind. Ebenso gibt es Hinweise darauf, dass bei „Feinden“ des Sozialismus (etwa ausländischen Spionen oder Kapitalisten) negativ konnotierte Körperhaltungen wie „breitbeinig sitzen“ oder „Beine auf den Tisch legen“ häufiger auftreten. Gelingt der Nachweis solcher Charakterisierungen, können diese gegebenenfalls unter Bezug auf kulturpolitische Inszenierungsstrategien gedeutet werden.

Das Forschungsvorhaben versteht sich als Beitrag zur bildwissenschaftlichen und medienhistorischen Stereotypforschung. Es baut auf den Erkenntnissen der Film- und Medienwissenschaft, der Geschichtswissenschaft sowie der semiotischen Erforschung von Körperverhalten auf.

DEFA-Film als kulturhistorische Quelle

Der Spielfilm spiegelt die zeitgeschichtliche Realität auf andere Weise als die Literatur oder journalistische Medien. Aufgrund seines massenwirksamen Charakters wird er zum Spiegel

von Fremd- und Selbstbildern sowie kollektiven Träumen und steht in autoritären Systemen stets besonders im Fokus staatlicher Kontrolle. Spielfilme verhandeln immer das *symbolische Repertoire* einer Kultur und können daher als kulturhistorische Quelle dienen. Der staatliche Filmbetrieb der DDR, die Deutsche Film AG (DEFA), kann mit ihrer Produktion von über 700 Spielfilmen als eine offiziell sanktionierte ‚Traumfabrik‘ der DDR gelten, mittels derer die „Partei die Köpfe der Menschen“ (Finke 2002: 22) zu erreichen gedachte, um „die Hegemonie in der symbolischen Ordnung“ (ebd.) zu gewinnen. Der DEFA-Film erlaubt daher einen interessanten Einblick in die staatlich gesteuerten Vorstellungen über bestimmte Menschengruppen. Diese stehen in engem Bezug zum politischen Selbstverständnis der DDR, bestimmten Legitimationsfiguren der Parteiherrschaft und dem propagierten Menschenbild des „Arbeiter- und Bauernstaats“.

Der Film in der DDR hatte bezüglich der Umsetzung staatlichen Leitvorstellungen eine tragende Funktion unter den Künsten. Dabei ist allerdings festzuhalten, dass etwa Buch, Presse und Fernsehen ebenso Teil des Medienmonopols bildeten, auf das die SED-Diktatur direkten Zugriff hatte (Finke 2002). Die besondere Aufmerksamkeit für den Film zeigt sich jedoch in der starken Lenkung des Filmwesens, die in Form von „zahllosen Gutachten, Einschätzungen, Protokollen und Abnahmeverfahren“ (Glaß 1999:2) Auflagen und Eingriffe vorsah (von Änderungen des Drehbuchs über den Schnitt bereits abgedrehter Filmszenen bis hin zu Aufführungsverboten).

Die Sonderrolle des Film ist weiterhin in seiner kommunikativen Struktur und der besonderen Wirkungskraft seiner multimodalen Ästhetik verhaftet, in der Bild und Ton, Körper und Sprache zusammen fließen: „Selbstbild und Sinnstruktur bestimmten maßgeblich die Erzeugnisse des visuellen Repräsentationsmediums Film; ein Medium, das für die Massenkommunikation und die Generierung von Sinn von signifikanter Bedeutung ist“ (Finke 2002: 21). Für unsere Fragestellung ist dabei von Belang, dass Manipulationen etwa auf der Ebene körperlicher Charakterisierung schwer erkennbar sind: Selbst wer mit kritischer Distanz die Moral einer Filmhandlung zurückweist, dem wird häufig nicht auffallen, wenn auf der Ebene der Verkörperung bereits Stereotype und Urteile vermittelt werden. Bislang ist das manipulative Potential nonverbaler Charakterisierung von Filmfiguren filmhistorisch weit weniger beachtet worden als Botschaften auf der Ebene der verbalen Charakterisierung der Figuren, oder der Handlung.

Rollen und Körperdarstellungen

Die Dissertation orientiert sich für ihren Rollen-Begriff an der filmwissenschaftlichen Definition von Taylor und Tröhler (1999: 148), die die Rolle als ein „kulturbedingtes Muster“ auffasst, das „über den einzelnen Film und das Kino hinausweist“ und in der sich „ein Bündel von attributiven Eigenschaften sowie ein Handlungsprogramm“ manifestieren. Allgemein sind „*textuelle* bzw. *künstliche* Rollen“ (z.B. Diener, König) von Rollen, die „wirklichkeitsnäher und von sozialer Natur“ (ebd.) sind, zu unterscheiden, wie z.B. die Rolle des Arbeiters/der Arbeiterin.

Nonverbale Rollentyp-Inszenierungen bewegen sich allgemein im Spannungsfeld zwischen anthropologischer Konstante und kulturellem Konstrukt. Historische Wechsel zeigen sich in der unterschiedlichen Inszenierung von Moden, Körperstilen und Verhaltensritualen der außerfilmischen Gesellschaft. Man muss also insgesamt von einer Mediengeschichte der Rollendarstellungen ausgehen. So wird im antifaschistischen DEFA-Film der 1950er Jahre der Arbeiter als „heroischer Held“ verkörpert. Normative Leitvorstellungen sind im kulturellen und politischen Klima begründet; wandelt sich dieses Klima und das dazugehörige Leitbild, kommt es zu veränderten Darstellungen von Rollenbildern, etwa wenn der Typus des ‚aufrechten, zukunftsstrebenden sozialistischen Heroen‘ bereits Anfang der 1960er Jahre durch komplexere Charakterisierungen verdrängt wird: Das Ideal des sozialistischen Menschen wird tendenziell zum nachdenklichen Helden verschoben, was sich auch in veränderter Körpersprache zeigt. Der Wandel von Leitvorstellungen in der Menschendarstellung kann dabei auch als Reaktion auf die politischen Verhältnisse gedeutet werden; etwa den Bau der Berliner Mauer und dem Glauben mancher Regisseure und Schauspieler, in der nunmehr abgeschotteten DDR die kämpferische Vereinfachung zugunsten stärker reflexiver Helden aufgeben zu dürfen.

Das Filmkorpus

Methodisch greift die Dissertation sowohl auf quantitative als auch qualitative Methoden der Korpusanalyse zurück:

- (a) die Erhebung eines Filmkorpus von 40 Filme im Zeitraum 1946 bis 1989, das nach übergreifenden Kategorien (*Haltungstypen, Zeitabschnitte, Themenkreise* und *Rollen*) strukturiert ist, und
- (b) die Interpretation der signifikanten Ergebnisse der Korpusanalyse im zeithistorischen und ideengeschichtlichen Zusammenhang.

Die Zusammenstellung des Korpus orientiert sich im Längsschnitt an einer Einteilung der DEFA-Filmgeschichte in vier begründete Phasen; im Querschnitt an einer Aufteilung nach Themenkreisen wie „sozialistischer Aufbau“ oder „Kriminelles & Spionage“.

Quantitative Korpusanalyse und qualitative Interpretation der Ergebnisse

Das entwickelte Untersuchungsraaster wird auf das DEFA-Filmmaterial angewendet: Stichproben bilden je zwei Filme aus 5 Themenkreisen über vier Zeitabschnitte. Insgesamt ergibt sich daraus die Analyse von 40 Filmen. Für einzelne Filme wie für das Gesamtkorpus wird die Häufigkeit der dargestellten Handlungsfiguren im Verhältnis zur Auftretensdauer der jeweiligen Rolle errechnet. Die Ergebnisse lassen sich für einzelne Themenkreise oder Zeitabschnitte bestimmen oder für das Korpus insgesamt. Diejenigen Haltungen, die für verschiedene Rollen signifikant unterschiedlich auftreten, bilden die Basis für eine qualitative Bewertung der Ergebnisse, bei der mögliche kulturpolitische Ursachen und

medienhistorische Bezugsquellen der spezifischen Charakterisierung herausgearbeitet werden.

Die quantitative Analyseverfahren orientiert sich im Ganzen an einer Auffassung von „Kommunikationshistoriografie, die sich sozialwissenschaftlichen Methoden öffnet“ und die einen eher „systematischen Zugriff auf Geschichte“ erlaubt (Löblich 2008:433). Vom Standpunkt des aktuellen Forschungszusammenhangs aus wird ein Erkenntnisinteresse verfolgt, dass „außerhalb des historischen Einzelfalls“ liegt (ebd.).

Dabei bleibt die hier gewählte Methode in ihrem historisch-vergleichenden Anliegen transparent. Sie verfolgt kein vermeintlich ‚objektives‘ Herangehen wie die Sozialforschung, sondern erkennt den Zugriff auf die Vergangenheit als notwendig deutenden Vorgang vom Standort des interpretierenden Geschichtsschreibers an. Die Verortung zeigt sich bereits an der vorgenommenen Sichtung und Strukturierung des audiovisuellen Text-Korpus nach bestimmten, aus dem Material begründeten Untersuchungskategorien, die auf ein bestimmtes Erkenntnisinteresse hin zielen. Die quantitativen Ergebnisse werden erst durch eine qualitative Interpretation verständlich.

Kategorien für die Korpusanalyse: Zeitabschnitte – Themenkreise – Rollen

Die filmgeschichtlichen Entwicklungen in der DDR sind eingebettet in größere innen- und außenpolitische Zäsuren (vgl. etwa Behrens u.a. 2009). Tragendes Gerüst der zeitlichen Einteilung des Korpus sind dabei die Entwicklungen in der DEFA-Filmkunst selbst, die als das Wirken von drei Generationen an DEFA-Regisseuren aufgefasst werden kann (vgl. Gersch 2004). Insbesondere die „zweite Generation“ (etwa Frank Beyer, Konrad Wolf oder Frank Vogel) konnte über einen längeren Zeitraum (Ende der 1950er bis Ende der 1970er Jahre) ihr Filmwerk entfalten. Die innenpolitischen Tendenzen – nicht selten Reaktionen auf außenpolitische Veränderungen – weisen den Weg hin zu den filmgeschichtlichen Entwicklungen. So fehlen beispielsweise nach dem künstlerischen ‚Kahlschlag‘ des 11. Plenums des ZK der SED von 1965 den nachfolgenden Filmproduktionen zunächst alle kritischen Impulse. Das Anfang der 1960er begonnene inhaltliche und formalästhetische Experiment des kritischen Realismus wird Ende der 1960er Jahre wieder stark zurückgenommen, um Anfang der siebziger Jahre von engagierten Regisseuren (vor allem Heiner Carow, Hermann Zschoche, Siegfried Kühn und Rainer Simon) wiederbelebt zu werden.

Die Filmregisseure aller Generationen waren dem Druck der einmal unterschwellig, dann wieder offen repressiven Filmpolitik ausgesetzt, die schon 1947 mit der DEFA-Kommission gegeben ist, die als Kontrollinstrument der SED fungierte (Vorlage der Produktionsplanung eines Jahres sowie Rohschnitt- und Endfassung aller Filme). Das führte nicht selten zu ‚freiwilligen‘ Selbstbeschränkungen, die in den Rückgriff auf von oben verordnete Filmsujets und Filminhalte mündeten. Damit einher geht oft auch die Konzentration auf stereotyp angelegte, wiederkehrende Rollenkonstellationen.

Die Genres und Subgenres, die das DEFA-Filmkorpus aufweist, werden als „Themenkreise“ eingeführt. Neben ‚klassischen‘ Filmgenres wie Melodram oder Kriminalfilm griff die DDR-Kinematografie zum Beispiel über die Jahre das Genre des Arbeiterfilms auf und entwickelte den antifaschistischen Arbeiterfilm als dessen Subgenre.

Die in der Filmwissenschaft und Literaturwissenschaft gängigen Definitionen von Genres und Subgenres bestimmen die Zusammenstellung der fünf DEFA-Themenkreise. Darüber hinaus sind die Aussagen der Filmschaffenden selbst und die Bezugnahme auf ideologische Konzepte (z.B. „Klassenkampf“) innerhalb des sozialistischen Realismus-Konzeptes (und seiner Kritik) einzubeziehen.

Die Themenkreise bilden keine allgemeingültige Einteilung des DEFA-Spielfilmbestands. Sie dienen in erster Linie als heuristisches Werkzeug, um das Filmmaterial kategorial zu gliedern. Rollenbilder, die es zu untersuchen gilt, sind nun mal vor allem thematisch charakterisiert und ausformuliert.

Neben den Zeitabschnitten und den Themenkreisen sind die *Rollen* die dritte Kategorie, die für die Auswertung des Filmkorpus benötigt wird. Diese Kategorie ist nicht zeitlich oder thematisch gebunden. Die Zuordnung der handelnden Figuren zu Rollen (beispielsweise „(sozialistischer) Held“, „Gegner/Feind“, „Neutrale/r“) erfolgt mit der Absicht, den Einsatz von Körperhaltungen zur Charakterisierung von Figurenkonstellationen untersuchen zu können. Die Konzeption der „Rollen“ bringt die jeweilige Figurenkonstellation auf eine übergeordnete kategoriale Ebene, so dass diese über den Einzelfilm hinaus vergleichbar werden. Zugleich sind die Kategorienausprägungen der „Rolle“ offen für die Zuordnung von figürlichen Verkörperungen, die sich ja aus dem konkreten Filmmaterial selbst ergeben.