



## Sexualität und Rollenzuweisung der Frau im späten DDR-Fernsehen

Ein beispielhafter Einblick in ein vernachlässigtes Forschungsfeld

**Andreas Neumann**

Mit seinen Analysen zur Sexualität lenkte Michel Foucault den Blick darauf, dass es sich bei ihr auch immer um ein soziales Phänomen handelt, dessen gesellschaftliche und kulturelle Einbindung sowie Normierung das Ergebnis gesellschaftlicher Diskurse und Praktiken darstellt, die eng mit Machtbeziehungen verschränkt sind. Nach Foucault ist Sexualität „ein besonders dichter Durchgangspunkt für Machtbeziehungen: zwischen Männern und Frauen, zwischen Eltern und Nachkommenschaft, [...] zwischen Verwaltung und Bevölkerung“.<sup>1</sup> Dabei, so Foucault, sei die Sexualität eines der am vielseitigsten einsetzbaren Elemente der Machtbeziehungen. Sexualität ist für ihn der Kern der modernen Formation Biomacht, deren Techniken auf die Konstituierung der Subjekte gerichtete Disziplinierung und auf die Bevölkerung gerichtete Regulierung beinhaltet.<sup>2</sup>

Mary Douglas versteht den Körper als das „mikroskopische Abbild der Gesellschaft“,<sup>3</sup> bei dem es keine natürliche, d.h. von der Dimension des Sozialen freie Wahrnehmung und Betrachtung geben kann. Stufen der Entkörperlichung, wie z.B. die Tabuisierung von Ausscheidungsprozessen des menschlichen Körpers oder auch bestimmten Sexualpraktiken, dienen dazu, soziale Hierarchien zu konstruieren. Je höher jemand auf der gesellschaftlichen Leiter steht, desto weniger ist ihm erlaubt. Dabei werden diese Stufen von einem sozialen Reinheitsbegriff geprägt, der eng verknüpft ist mit Sozialdisziplinierung und Systemstabilisierung.<sup>4</sup> Auch Judith Butler bezieht sich in ihren Schriften auf diese Art der Konstruktion von ‚normaler‘ Körperlichkeit, Geschlechtlichkeit und Sexualität, wenn sie auf die Wirkmächtigkeit des heterosexuellen Begehrens als ein in seiner ‚Natürlichkeit‘ erst

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *Der Wille Zum Wissen – Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1, Frankfurt am Main 1988, S. 125.

<sup>2</sup> Marlene Stein-Hilbers, *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*. Wiesbaden 2000, S. 32.

<sup>3</sup> Mary Douglas, *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien zur Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main 1981, S. 106.

<sup>4</sup> Mathias Palm, *Dialogische Ordnung. Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*. Göttingen 2014, S. 71.

diskursiv konstruiertes Begehren eingeht.<sup>5</sup> Ebenso gibt es den Zustand des Weiblich-Seins gar nicht, so Donna Haraway. Vielmehr handele es sich dabei um eine hochkomplexe Kategorie, die in sozialen und historischen Diskursen konstituiert wurde.<sup>6</sup> Dabei sind derartige politische Konstruktionen mit bestimmten Legitimations- und Ausschlusszielen verbunden, die durch eine Analyse, die diese auf Rechtsstrukturen zurückführt, wirksam verdeckt und naturalisiert, indem sie als ‚natürlich‘ gesetzt werden. Obwohl scheinbar (nur) repräsentiert, werden gesellschaftliche Normen und Verhaltensweisen durch politische Verfahrensweisen erst produziert. Das Gesetz verschleiert damit die Vorstellung von einem Zustand vor dem Gesetz und wird so zur fiktiven Grundlage seines eigenen Legitimationsanspruchs. Diesen Prozess vollzieht Butler am ‚Subjekt‘ der Frau nach und konstatiert, dass Geschlechtsidentität in verschiedenen geschichtlichen Kontexten nicht immer übereinstimmend und einheitlich gebildet worden sei. Aufgrund bspw. von Überschneidungen mit rassistischen, ethnischen, regionalen und klassenspezifischen Modalitäten diskursiv konstruierter Identitäten und anderer Achsen von Machtbeziehungen lässt sich ‚die Geschlechtsidentität‘, wie andere Subjekte oder normierte Verhaltensweisen auch, eben nicht aus politischen und kulturellen Vernetzungen herauslösen. Deshalb fragt Judith Butler, sich der Antwort wohl bewusst, ob die angeblich natürlichen Sachverhalte des Geschlechts – Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren (*desire*) stellen ihre zentral untersuchten Subjekte dar – nicht eigentlich durch verschiedene wissenschaftliche Diskurse im Dienste bestimmter politischer und gesellschaftlicher Interessen produziert werden.<sup>7</sup> Catherine MacKinnon bspw. verortet den Ursprung der Kategorie Frau sogar einzig im sexuellen Begehren der Männer.<sup>8</sup>

Auch die Liebe als der oftmals für Sexualität notwendig gedachte Rahmen wird von kulturwissenschaftlichen oder soziologischen Ansätzen her als kulturelle Praxis verstanden, die zwischen individuellem Erleben, psychologischen Faktoren und gesellschaftlichen Implikationen wandelt. Juristische, moralische, religiöse und politische Bedingungen legen normativ fest, was individuell wahrnehmbar und erlaubt ist. Aber gerade das westliche Modell der romantischen Liebe, wie es sich seit dem Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert als Form der kulturellen Liebespraxis entwickelte, zeigt im Vergleich zu anderen Liebeskonzeptionen seine Kontingenz. Zwar wird die hiesige Vorstellung von romantischer Liebe – samt dem Konzept der erwiderten Liebe, der Einheit von Sexualität und affektiver Zuneigung und der Individualität – als selbstverständlich und natürlich erlebt. Liebesverhältnisse sind jedoch ein wesentlicher Ausdruck gesellschaftlicher Umstände. „Jene

---

<sup>5</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991, S. 8ff.; dazu auch: Paula-Irene Villa, *Judith Butler*. Frankfurt am Main 2012, S. 97f.

<sup>6</sup> Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York 1995, S. 40f.

<sup>7</sup> Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 17-24.

<sup>8</sup> Catherine MacKinnon, „Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory“. In: *Signs*, Vol. 7, No. 3, *Feminist Theory*. 1982, S. 515-544, hier S. 516.

Formen der Begegnung mit dem jeweils Nächsten sind Konstituenten des umgebenden sozialen Gefüges.“<sup>9</sup>

Im Laufe von über vierzig Jahren DDR fand eine Evolution im Bereich von Sexualität und Partnerschaft statt. Die 1950er und 1960er Jahre erscheinen rückblickend noch als eine konservativ-prüde Epoche, in der des Ehebruchs Überführte vor Partei- und Arbeitergremien gegenüber Genossen<sup>10</sup> sowie Kollegen Selbstkritik üben mussten und anschließend eindringlich zur Aufgabe der Affäre angehalten wurden.<sup>11</sup> Dies änderte sich ab den 1970er Jahren, da die Parteiführung nun anerkannte, dass Sex in der Bevölkerung nicht nur in der Ehe oder in einer in die Ehe mündenden Partnerschaft praktiziert wurde.<sup>12</sup> Die Liberalisierung auf diesem Gebiet wurde auch durch die sexuelle Revolution von jenseits des Eisernen Vorhangs weiter voran getrieben, die v.a. durch das fast überall in der Republik empfangbare Westfernsehen von der DDR-Bevölkerung deutlich wahrgenommen werden konnte.<sup>13</sup> Aber nicht zuletzt der Staat selbst beförderte die bestehenden Tendenzen aktiv durch seine Politik. 1965 wurde die sogenannte Wunschkind-Pille eingeführt. Eigentlich auch mit dem Ziel verbunden, ungewollte Schwangerschaften einzudämmen und auf diese Weise krankheitsbedingte Produktionsausfälle zu minimieren, wurde die Einführung der Pille als ein Mittel der Gleichberechtigung der Frau und der Befreiung des Menschen von den Zwängen der Natur gepriesen.<sup>14</sup> Dabei kam schon die vom Staat gewünschte und auch eingeforderte hohe Erwerbsquote bei Frauen ihrer Gleichberechtigung im Verhältnis der Geschlechter stark entgegen. Denn durch ihr selbstverdientes Geld waren die Frauen im Osten finanziell weniger abhängig von ihren Ehegatten, sie beantragten schneller Scheidungen oder trennten sich, wenn sie in den bestehenden Beziehungen nicht mehr glücklich waren.<sup>15</sup>

Im Folgenden soll nun das in den 1970er und 1980er Jahren im DDR-Fernsehen vermittelte Frauenbild, wie es in Bezug auf Partnerschaft und Sexualität ausgerichtet war, auszugsweise anhand von drei dramatisch-fiktionalen Serien beschrieben werden. Beispielhaft wird auf diese Weise zugleich der Wandel der im staatlichen Fernsehen auftretenden Sexual- und Partnerschaftsdiskurse angedeutet.

---

<sup>9</sup> Doris Guth/Heide Hammer, „Love me or leave me – Eine Einleitung“. In: Dies. *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Frankfurt/New York 2009, S. 7-14, hier S. 7f.

<sup>10</sup> Da das generische Femininum ebenfalls andere Geschlechter ausschließt und eine allumfassende gendergerechte Sprache das Lesen und Verstehen des Textes erschweren würde, nutze ich aus praktischen Gründen das generische Maskulinum, wobei alle anderen Geschlechter stets mit einbezogen sind.

<sup>11</sup> Anna Kaminsky, *Frauen in der DDR*. Berlin 2016, S. 144.

<sup>12</sup> Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 2005, S. 227.

<sup>13</sup> Josie McLellan, *Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR*. Edinburgh 2011, S. 15.

<sup>14</sup> Stefan Wolle, *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*. Berlin 2013, S. 217-218.

<sup>15</sup> Mary Fulbrook, *Ein ganz normales Leben. Alltag und Gesellschaft in der DDR*. Darmstadt 2011, S. 137.

## 1. ABER VATI! (Klaus Gendries, 1974/1979) – Die Funktionsehe zum Wohle der Gesellschaft

Die ersten drei Teile von ABER VATI! wurden 1974 im DDR-Fernsehen ausgestrahlt, der vierte Teil dann 1979. Geschildert wird der holprige Weg, auf dem der verwitwete Familienvater Erwin Mai eine neue Frau findet und sich um beide eine Patchwork-Familie bildet. In Bezug auf die Repräsentation von Partnerschaft ist es interessant zu beobachten, dass in den drei 1974 erstausgestrahlten Filmen die Notwendigkeit einer erneuten Heirat Erwins mit seiner liederlichen Führung des eigenen Haushalts einerseits, mehr noch jedoch mit seinem Unvermögen begründet wird, seine zu diesem Zeitpunkt elfjährigen Zwillingssöhne angemessen zu erziehen. Gerade seine Schwester Elsbeth, die sich rührend um ihn, den „Amüsierhahn“,<sup>16</sup> und seine Jungs kümmert, spricht dies immer wieder an.

Auch sein Freund Fred, der seit Jahren geschieden ist, offenbart ihm, dass er wieder heiraten will. Aufgrund von Liebe kann dieser Entschluss jedoch nicht gefasst worden sein, da Fred seine zukünftige Gattin noch nicht einmal kennengelernt hat. Er, ebenso, wie Elsbeth im Falle von Erwins Kindern, hat bei dieser weitreichenden Entscheidung ausschließlich das Wohl seines Sohnes im Kopf und begründet seine Entscheidung dementsprechend: „Mir macht Uwe Sorge, die Großmutter verzieht ihn. Aus dem Jungen wird nichts!“<sup>17</sup> Als Erwin sich schließlich nach vielen Turbulenzen dazu durchringt, sein geliebtes Junggesellendasein aufzugeben, hat auch er noch keine Frau fest im Auge, was seine Begründung jedoch überhaupt nicht berührt: „Ich sehe ein [...], dass ich es nicht mehr alleine schaffe, euch richtig zu erziehen...“ [...] „...und deshalb habe ich beschlossen, euch wieder eine Mutter zu geben. Tja, ich muss wieder heiraten!“<sup>18</sup>

Auf einer Geschäftsreise nach Karl-Marx-Stadt lernt Erwin im Zug die junge Arzthelferin Sibylle Schultze kennen und gerät sofort ins Schwärmen. Nahezu gleichzeitig schließen die beiden Zwillinge auf einem Berliner Rummelplatz die nette Karussellbetreiberin Monika Büttner ins Herz. Zwischen diesen Frauen muss Erwin dann im zweiten Teil seine Entscheidung treffen. Dabei könnten beide kaum gegensätzlicher inszeniert sein. Auf der einen Seite die junge Sibylle, die sich mit verschiedenen Männern trifft, darunter auch verheirateten, nichts von der Ehe hält, da sie keine schriftliche Erlaubnis brauche, um mit jemandem zu schlafen, und Kinder zumindest im Augenblick noch nicht möchte, da man mit „Jören“<sup>19</sup> das Leben nicht genießen könne. Nachdem die Zwillinge versucht haben, sie zu vergaulen, bittet sie Erwin sogar, die Jungs in ein Heim zu geben oder zumindest zu seiner Schwester. Eitel und extravagant ist sie sowieso, wie der ständige Blick in den Spiegel verdeutlicht, und ihr im Verhältnis zu den anderen Barbesuchern völlig überdrehter Tanzstil suggeriert (Abb. 1).

<sup>16</sup> Klaus Gendries, ABER VATI! TEIL 1. VATI WILL NICHT HEIRATEN. Fernsehen der DDR 1974, 0:11; im Folgenden zitiert unter AV1.

<sup>17</sup> AV1, 0:07.

<sup>18</sup> AV1, 1:02.

<sup>19</sup> Gemeint ist hier „Gören“; Klaus Gendries, ABER VATI! TEIL 2. VATI WILL HEIRATEN. Fernsehen der DDR 1974, 0:14; im Folgenden zitiert unter AV2.

Ihr Gegenpart, Monika Büttner, wirkt hingegen sehr bodenständig. Sie lässt die Jungs tagsüber beim Karussellbetrieb mithelfen und kümmert sich rührend um sie. Einmal, als sich einer der Zwillinge den Arm ausgekugelt hat, bringt sie die Jungs sogar nachhause und macht ihnen Abendbrot. Als Erwin dann von seiner Verabredung mit Sibylle heimkehrt, gibt sie ihm vorwurfsvoll zu verstehen: „Und Sie müssen schon entschuldigen, dass ich mich bei Ihnen so eingenistet habe! Aber ich konnte wirklich nicht mitansehen, wie die Kinder die letzten Brotkrümel aus ‘m Kasten kratzen!“<sup>20</sup> Während Sibylle immer fesch und adrett gekleidet ist, lernt der Zuschauer Monika in ihrem Arbeitsaufzug mit Kittel, Kopftuch und leichtem Schmutz im Gesicht kennen, ein Bild, das an die Inszenierungen der werktätigen



**Abb. 1** (links): Die individualistische Sibylle (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:13), und **Abb. 2** (rechts): Die als Arbeiterin für die Gesellschaft inszenierte Monika (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:19).

und aufbauenden Frau in den Gemälden des Sozialistischen Realismus erinnert (Abb. 2). Dass Erwin den Wunsch seiner Jungs, Monika zur Frau zu nehmen, vorerst ablehnt, entspricht seiner oberflächlichen, einzig auf Gefühlsduselei und Schönheit fokussierten Suche nach einer Ehepartnerin: „Wie soll ich sagen, sie sieht nicht, naja, ziemlich komisch aus, nicht direkt häßlich, nee [...], aber vielleicht müsste sie sich nur mal waschen!“<sup>21</sup>

Bemerkenswert ist dann, wie Erwin und Monika doch zueinanderfinden. Nachdem Erwin eine Beziehung zu Sibylle, aufgrund ihres Wunsches die Kinder wegzugeben, dann doch ablehnt, schlägt ihm sein Freund Fred vor, es doch einmal bei Monika zu versuchen. Gesagt getan, findet sich Erwin auf dem Rummel ein, um Monika – einem geschäftlichen Vertrag gleich – einen Heiratsantrag zu unterbreiten. „Also, ich will nicht lange drumherum reden: Meine liebe Frau Büttner, die Jungs hängen doch an Ihnen wie an einer Mutter, das weiß ich jetzt schon: Und auch für mich sind Sie die ideale Mutter. Ich find keine bessere für meine Jungs. Jaja wirklich, das weiß ich!“ Wie eigentlich nicht anders zu erwarten, lehnt Monika sein Gesuch nach einigen Wortwechseln mit nur folgerichtig erscheinender Begründung ab: „Trotzdem, für ‘n Kindermädchen mit Ehevertrag, dafür bin ich mir

<sup>20</sup> AV2, 0:31.

<sup>21</sup> AV2, 0:21.

zu schade!“ Als Erwin gegangen ist, kommt jedoch ihr Vater, der dem Treiben lange genug zu gesehen hat, und redet ihr ins Gewissen: „Monika, denk dran, du wirst nicht jünger und ich werde alt!“, woraufhin sie zwar sagt, dass sie gar keinen Mann benötige, schließlich aber weinend ihren Kopf in die Schulter ihres Vaters vergräbt.<sup>22</sup> Auf diese rationale Weise kommen die beiden also zusammen, ohne dass auch nur der Ansatz romantischen Geplänkels zwischen ihnen zu vernehmen wäre. Monikas geänderte Gesinnung wird dem Zuschauer verdeutlicht, als sie am nächsten Morgen sinnierend am Frühstückstisch sitzt und sich selbst anklagend fragt: „Nee, was bin ich bloß für eine Frau?!“<sup>23</sup>

Der dritte Teil schildert dann den Ehealltag der beiden. Monika kümmert sich nicht nur um die Kinder – neben Kalle und Kulle gibt es nämlich auch Monikas kleine Tochter Fränze –, sondern muss zudem die im Haushalt anfallenden Arbeiten allein erledigen. Da sie nebenbei Arbeiten geht, sie ist eigentlich Zootechnikerin auf einer Rinderzucht in Grünfelde bei Berlin, macht ihr auch der tägliche lange Fahrtweg zu schaffen. Da winkt Hilfe von ihrem Chef. Dieser bietet ihr einen nagelneuen Wohnbungalow in Grünfelde an. Einzige Bedingung ist, dass auch Erwin als Techniker in den Rinderzuchtbetrieb wechselt. Dieser, als langjähriger Arbeiter im Reichsbahnausbesserungswerk (RAW), der zudem seine Kollegen und den Betrieb liebt, weigert sich jedoch zuerst. Nach langem Hin und Her stimmt er jedoch zu und die Familie zieht ins Grüne. Bezeichnend für das dargestellte Rollenbild der Geschlechter an dieser Stelle ist die Tatsache, dass Erwin Monika nicht einmal anbietet, selbst Aufgaben im Haushalt zu übernehmen. Stattdessen wird umgezogen. So ergibt sich dann auch für die Filme von 1974 durchgehend das Bild, wonach Frauen dem Anspruch und der Politik der DDR entsprechend zwar gleichberechtigt sind und Erfolg haben können, aber eben nur im Beruf. Denn die Hausarbeit und das Erziehen der Kinder, so der eindeutige Tenor der Serie, sind Aufgabe der Frauen, auch weil Männer, siehe Erwin, das gar nicht können.

In anderen Situationen werden die kaum fortschrittlichen Geschlechterrollen ebenfalls deutlich herausgestellt. Beispielsweise nachdem Erwin das Karussell von Monikas Vater repariert hat. Das nun wieder funktionsfähige Karussell schiebt die Leiter unter der am Dach arbeitenden Monika hinweg, sodass sie schließlich klischeehaft hilflos schreiend am Dachgiebel hängt (Abb. 3). Erwin fängt sie auf und hält die (Be)Schützenswerte recht gönnerhaft in den Armen, sich seines Status als starker Mann dabei durchaus bewusst (Abb. 4).

---

<sup>22</sup> AV2, 1:10.

<sup>23</sup> AV2, 1:15.



**Abb. 3** (links): Die vor Schreck kreischende Monika (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:50). **Abb. 4** (rechts): Monika in den Armen Ihres Retters (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 00:50).

Ein im dritten Teil auftretender Charakter ist bezüglich der Darstellung von Feminismus und Emanzipation ebenso äußerst aufschlussreich: Ulla, die Ausbildungspatentochter von Erwin aus dem RAW. Als beide etwas ausarbeiten müssen, schlägt sie ihm vor, dies doch bei ihr zu Hause zu erledigen. Auf ihre eher spaßig gemeinte Frage, ob er denn Angst habe, dass sie ihn verführt, antwortet er ebenso spaßig, aber eben auch ironisch gegenüber fortschrittlichen gesellschaftlichen Entwicklungen: „Nee Ulla, im Gegenteil, ich meine, die Gleichberechtigung verlangt das heute sogar!“ Tatsächlich entpuppt sich Ulla als Feministin, die trotz ihres jungen Alters schon zweimal geschieden ist: „Ist aber kein Flittchen, nur ‘n bisschen zu emanzipiert!“, so ein Kollege.<sup>24</sup> Wie Ulla tickt, wird auch an ihrer Aufmachung ersichtlich, in der sie zu dem nun bei Erwin zu Hause anberaumten Treffen erscheint: Mit Damenbart, Kurzhaarperücke, Hose, Hemd und Krawatte, dazu ein Zigarillo rauchend (Abb. 5). Von Monika darauf angesprochen erwidert sie, sie sei



**Abb. 5** (links): Ulla, die den Männern in nichts nachsteht (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 3, 00:52). **Abb. 6** (rechts): „Ich weiß ja, dass das für ‘ne moderne Frau ‘ne alberne Schwäche ist, aber ich kann doch nichts dagegen machen, ich ekele mich so!“ (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 3, 0:59).

<sup>24</sup> Klaus Gendries, ABER VATI! TEIL 3. VATI HAT GEHEIRATET. Fernsehen der DDR 1974, 0:44; im Folgenden zitiert unter AV3.

„dagegen, dass Zigarillos und auch Pfeiferauchen das Vorrecht der Männer bleiben“.<sup>25</sup> Dekonstruiert und der Lächerlichkeit preisgegeben wird ihr Ansinnen und damit der Feminismus allgemein, als die Zwillinge ihr einen Streich mit ihren Haustieren spielen und Ulla, einem typischen Klischee von einer Frau entsprechend, völlig panisch und schreiend aus Angst vor Mäusen auf den Tisch klettert. Sie muss von Erwin, wiederum in der Pose des starken Retters und Beschützers, aus dem Zimmer getragen werden (Abb. 6). Am nächsten Morgen im Auto auf dem Weg zur Arbeit ist ihr dann diese „typisch weibliche Schwäche“ auch sehr unangenehm. Erwin, als ihr Mentor, gibt ihr als Trost noch einen gut gemeinten Ratschlag mit auf den Weg: „Der Mensch, Ulla, lernen, lernen, vorwärtskommen, ist alles ganz schön. Aber sieh mal, Kinder sind nun mal ‘n Ausgleich dafür, wenn einer anfängt, schrullig zu werden oder zu spinnen und...“, wobei er sie dabei direkt ansieht und auf diese Weise deutlich wird, was er diesbezüglich von ihrer Einstellung hält.<sup>26</sup>

Wird der analytische Blick auf die Darstellung von Erotik fokussiert, fällt auf, dass die vernunftgeborene Partnerschaft von Monika und Erwin offensichtlich kaum körperliche Zuneigung zwischen den Eheleuten hervorbringt. Bis auf ein paar zärtliche Armstreicher Erwins, fällt diesbezüglich nur eine Szene auf, in der es zu annähernd sexuellen Handlungen kommt: In dieser Szene kehrt Erwin nach seinem 25-jährigen Betriebsjubiläum betrunken nach Hause zurück, fällt Monika sehr zutraulich um den Hals und greift ihr roh an die Brust, während sie versucht, ihn von sich zu halten. Sibylle hatte er hingegen in der zweiten Folge noch innig geküsst.

Auch die Darstellung von Nacktheit und Körperlichkeit unterscheidet sich zwischen den moralisch als verschieden eingestuften Beziehungen. Während das im Haus von Erwin und seinen Zwillingssöhnen wohnende „Flittchen“<sup>27</sup> seine Affäre empfängt, wird dessen ‚schmutziges‘ Treiben durchaus mit nackten Tatsachen bebildert. So ist für den Zuschauer im Spiegel nicht nur der Busen und der Po der



**Abb. 7** (links): Inszenierung von ‚schmutziger‘, d.h. lasterhafter Körperlichkeit (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 1, 0:50). **Abb. 8** (rechts): ‚Saubere‘, fast schon keusche Körperlichkeit (Screenshot DVD Studio Hamburg 2010, Teil 2, 0:42).

<sup>25</sup> AV3, 0:54.

<sup>26</sup> AV3, 1:02.

<sup>27</sup> AV1, 0:43.



untreuen Nachbarin zu sehen, sondern für einen kurzen Augenblick blitzt auch der Intimbereich der Frau auf (Abb. 7). Monika hingegen, als moralisch ‚sauber‘ inszeniert, darf höchstens beim Waschen hinter einer Trennwand ihre Konturen präsentieren (Abb. 8). Sehr aussagekräftig ist dabei, dass Erwin dabei nicht einmal körperlich anwesend ist, sondern sie währenddessen nur mit ihrem Vater über ihn spricht, Erwin höchstens in transzendenter Form, also körperlos, anwesend ist. Dies erinnert an das von Ina Merkel in Zusammenhang mit Partnerschaft und Sexualität für das gesamte Bestehen des DEFA-Kinofilms konstatierte vorherrschende Muster. Da der vom Sozialismus erschaffene Neue Mensch auch immer vorgegebene Sittlichkeits- und Moralvorstellungen transportieren musste, wurde zwischen ‚sauberer‘ und ‚schmutziger‘ Liebe unterschieden. Während die ‚schmutzige‘ Liebe von Körperlichkeit und den Trieben geprägt ist, ist nur die ‚saubere‘ Liebe von tiefen und echten Gefühlen durchdrungen. Sie ist im Grunde genommen etwas zutiefst keusches und platonisches – und oftmals noch verbunden mit der gemeinsamen Sorge um einen betrieblichen oder gesellschaftlichen Konflikt – weshalb diese Art der Liebe im DEFA-Film nicht anhand von Nacktheit, sondern verhüllt dargestellt wird. Wirkliche Nacktheit, so Merkel, wurde nur in moralisch verwerflichem Zusammenhang gezeigt, wie z.B., wenn jemand fremdgeht.<sup>28</sup>

Der vierte Teil aus dem Jahr 1979 schlägt dagegen etwas andere Töne an. Mit Erwins und Monikas schon fast platonisch anmutender Vernunft Ehe aus den vorangegangenen Teilen und der Diskreditierung von alternativen Lebensentwürfen wurde 1974 eine bereits bestehende gesellschaftliche Realität nicht nur in Frage gestellt, sondern aus einer konservativ-prüden Perspektive als moralisch nicht erstrebenswert eingestuft. Dies ist fünf Jahre später anders. Monika, die eine Fortbildung zu einer Führungskraft im Unternehmen absolviert, kommen Zweifel, ob sie dies überhaupt noch möchte. Sie hat Angst, sich nicht mehr ausreichend um ihre inzwischen vier Kinder kümmern zu können. Sofort bietet Erwin ihr an, mehr Aufgaben im Haushalt zu übernehmen, ein Vorschlag, der in den gesamten ersten drei Folgen keine Handlungsalternative darstellte. Auch die Romantik und Zuneigung in ihrer Partnerschaft wird jetzt bildlich thematisiert, wenn in der letzten Szene im Ehebett angedeutet wird, dass beide nun zärtlich intim werden, auch wenn das Erscheinen ihrer gemeinsamen Tochter Zöpfchen sie daran hindert.

---

<sup>28</sup> Ina Merkel, „Die Nackten und die Roten“. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung*. Bd. 36/1995. *Differente Sexualitäten*. S. 80-108, hier S. 96. Dass dieses Muster nicht strikt durchgehalten wurde, zeigt bspw. der Film *SIEBEN SOMMERSPROSSEN* (Herrmann Zschoche, 1978) deutlich.

## 2. MÄRKISCHE CHRONIK (Hubert Hoelzke, 1983) – Auf der Suche nach Liebe und sexueller Befriedigung

Der 1983 erstausgestrahlte Fernsehroman<sup>29</sup> MÄRKISCHE CHRONIK erzählt in zwölf Teilen die Geschichte des Dorfes Güterlohe zwischen 1939 und 1945.<sup>30</sup> In Hinblick auf die Zielstellung dieses Beitrags ist auffällig, dass für eine Serie, die den Nationalsozialismus zum Inhalt hat, das Thema Sexualität und das damit einhergehende individuelle Glück, eine deutlich wahrnehmbare Komponente innerhalb der erzählten Geschichte einnimmt. Insbesondere lässt sich dies an einigen Frauenfiguren in der Serie festmachen. Rita, die Frau des SA-Mannes Heine Keller, will gleich zu Beginn der Serie ihren Mann eifersüchtig machen, der nur seinen SA-Reitersturm im Kopf habe, wie sie klagt. Dafür spannt sie einen flirtfreudigen Dachdecker ein: „Ich würde gerne einen kleinen Krach haben mit meinem Gatten. Er hat nämlich nur das Reiten im Kopf, führt seinen Reitersturm an, aber nicht mich.“ Weiter führt sie aus: „Er versteht nichts von Frauensachen, weiß nicht, was Frauen so mögen!“ Als Heine Keller sieht, wie seine Frau mit dem Dachdecker tanzt, stürmt er aus dem Haus und fordert den Dachdecker zum Faustkampf. Völlig entsetzt und auch mitleidig wirft sich Rita dazwischen, rettet ihren blutenden Mann und verschwindet mit ihm in der Wohnung: „Du musst jetzt ausspannen, keine Pferde, keine Pferde, nur mich. Lass ihn doch sein Dach decken, der nimmt dir nichts weg!“<sup>31</sup> Einige Tage später beobachten zwei Protagonisten der Serie bei einer Fahrradfahrt die halb entblößt auf einem Heuwagen knieende Rita, wie sie auf ihren liebenstollen Mann herabspringt: „Aber erst nach ‘ner Tracht Prügel hat’s bei den beiden gefunkt“/„Na und, aber es hat gefunkt. Das ist doch das Wichtigste!“<sup>32</sup> Die Beziehung zwischen Rita und Heine, samt ihren Problemen, wird hier völlig unpolitisch und wertfrei erzählt, auf die SA-Angehörigkeit von Heine wird nicht eingegangen. Das von Stefan Zahlmann für DDR-Spielfilme beobachtete Muster, wonach diese für Ehen von überzeugten Nationalsozialisten ein patriarchal struk-

<sup>29</sup> In den 1960er Jahren errang die DDR-Fernsehndramatik ihre Popularität v.a. durch mehrteilige Fernsehfilme, die ‚Fernsehromane‘. In ihnen konnten weit ausholende Entwicklungen dargestellt sowie die Lebenswege einzelner Personen mit ihren Irrtümern, Fehlentscheidungen und schließlich Korrekturen abgebildet werden. Am Ende fanden sie häufig die ‚historisch richtige‘ Position im Sinne der DDR. Im Fernsehroman, der die filmische Entsprechung der sogenannten „Ankunftsliteratur“ bildete, wurde die selbsterlebte Geschichte vieler Zuschauer zum Schaustück, in der sie sich selbst wiedererkannten. Aber es wurde nicht nur, wie in MÄRKISCHE CHRONIK oder WEGE ÜBERS LAND (1968), Ankunft und Aufgehen der Menschen im Sozialismus der DDR beschrieben, sondern auch, wie z.B. in ICH – AXEL CÄSAR SPRINGER (1970) oder KRUPP & KRAUSE (1969), die Bundesrepublik durch das klassenstereotype Handeln der Protagonisten agitatorisch in Kontrast zur menschenfreundlichen DDR gestellt (siehe dazu: Knut Hickethier/Peter Hoff, *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998, S. 305f.).

<sup>30</sup> Ausführlicher zu MÄRKISCHE CHRONIK siehe Andreas Neumann, „Sexualität, Beziehungsmodelle und Nacktheit im späten DDR-Fernsehen. Der Fernsehroman MÄRKISCHE CHRONIK (1983) als Beispiel für ein Desiderat der Rundfunkgeschichte Ost“. In: *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*. 42/2018. S. 102-116.

<sup>31</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 1. Fernsehen der DDR 1983, 0:23; im Folgenden zitiert unter MC1.

<sup>32</sup> MC1, 0:49.

turiertes Verhältnis entwerfen, das beide Ehepartner in einem gefühllosen Miteinander zeigt,<sup>33</sup> kann an dieser Stelle nicht festgestellt werden. Liebe, Sex und Begehren als Grundbedürfnisse wie Essen und Schlafen.

„Scharf, wie ‘n Rasiermesser!“, so der Kommentar des nationalsozialistischen Dorflehrers Dudei, als er Ritas Schwiegervater, den NS-Bürgermeister, einige Monate später – inzwischen ist der Zweite Weltkrieg im Gange – auf dessen Hof aufsucht und Rita beim Füttern der Hühner geradezu aufreizend vor ihm herumstolziert.

Ein Jammer, dass mein Junge in der Weichsel ertrunken ist, hatte sie gerade geweckt, ihr gezeigt, was zwei mit sich anfangen können, und dann geht er in den Tod! Und sie, was macht sie jetzt? Sie streunt herum, wie eine läufige Hündin. Alles was Hosen anhat, kommt ihr gerade recht. Ja, mein Junge hatte sie eingeritten, die Zügel fest in der Hand,

erklärt ihm Heines Vater daraufhin und fährt fort: „Jetzt trägt sie’s sogar mir, ihrem eigenen Schwiegervater, an, mal nachzusehen, wo der liebe Gott das Loch gelassen hat.“<sup>34</sup> Dass es sich bei derartigen Äußerungen, die überall im Dorf kursieren, nicht nur um üble Nachrede und Gerüchte handelt, ist einmal daran abzulesen, dass Rita eben tatsächlich provokant lasziv umherschreitet und auch aus der Tatsache ersichtlich, dass der Postbote des Ortes sie in einer späteren Folge in einer verlassenen Scheune entdeckt, wie sie heimlich ein Kind gebiert.

Nach dem Tod ihrer Schwiegermutter bleibt Rita auch weiterhin im Haus des Bürgermeisters leben und wie sich später herausstellt, teilen beide auch das Bett miteinander. Gegen Ende des Krieges überrascht der Knecht Wilm vom nahen Gutshof Rita mit Mirsa, einem auf dem Hof lebenden russischen Zwangsarbeiter, in den Büschen der Heide. Er redet auf Mirsa ein, zu dem er Freundschaft geschlossen hat, und versucht ihm klarzumachen, in welche Gefahren sie sich begeben und welche Strafen auf ‚Rassenschande‘ stehen. „Liebe wie Feuer, brennt alles weg!“, und, „Feuer man kann nicht löschen, wie Steppe, man kann nicht anhalten!“,<sup>35</sup> sind jedoch Mirsas einzigen Antworten. Im Dorf gehen ebenfalls Gerüchte um, sogar Bürgermeister Keller wird bei der Gutsfrau vorstellig, um den bei ihr tätigen Ostarbeiter beiseitezuschaffen. „Sollen sie sich doch sattlieben! Ich hab mir manchmal gewünscht, mich richtig satt zu lieben“,<sup>36</sup> erwidert sie jedoch nur auf dessen Ansinnen. Auch Wilm wird von einem Dorfbewohner angehalten, etwas gegen diese Liaison zu unternehmen: „Ich verstehe schon, dass man im Leben nicht alles genau berechnen kann, Wilm, das verstehe ich schon, aber solche Fehler muss man ausklammern heute, unbedingt, die dürfen nicht passieren, auch

<sup>33</sup> Stefan Zahlmann, *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2010, S. 97.

<sup>34</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 3. Fernsehen der DDR 1983, 0:14; im Folgenden zitiert unter MC3.

<sup>35</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 7. Fernsehen der DDR 1983, 0:38; im Folgenden zitiert unter MC7.

<sup>36</sup> MC7, 0:48.

wenn sie ein Flittchen ist, rundheraus gesagt!“ Daraufhin gibt Wilm zur Antwort: „Sie ist nicht mehr und nicht weniger ein Flittchen wie jede, die auf Glückssuche ist, meine Meinung!“<sup>37</sup> Gerade der Kommentar Wilms, der sich im Laufe der Serie zu einem moralischen Anker in stürmischen Zeiten entwickelt, besitzt hier Gewicht. Denn mit seiner Aussage erklärt er die nicht nur von den Dorfbewohnern so empfundene, sondern tatsächlich promiskuitive Lebensführung Ritas für moralisch unbedenklich und macht sie so zu einer Verhaltensweise, die keinen normativen Regelverstoß mehr darstellt. Auf der Suche nach dem richtigen Mann und dem damit einhergehenden Glück, ist Geschlechtsverkehr mit wechselnden Partnern durchaus legitim. Dies als sittlichen Verstoß zu werten, diese rote Linie der Moral wird von der Serie verschoben. Noch einige Jahre zuvor war eine solche Einstellung undenkbar. Sex durfte nur in Verbindung mit tief empfundener Liebe ausgeübt werden. Die Sexuologen Peter Hesse und Günter Tembrock waren noch 1974 der Meinung, dass Promiskuität als eine sexuelle Perversion zu betrachten sei.<sup>38</sup>

Gleichzeitig wird die Bigotterie der Nationalsozialisten herausgearbeitet, indem der Aufschrei von ‚Rassenschande‘ und ‚Blutschande‘, der v.a. aus dem Mund des NS-Bürgermeisters erschallt, seiner sexuellen Beziehung zu Rita gegenübergestellt wird. Denn symbolisch handelt es sich bei diesem Verhältnis um eine inzestuöse Beziehung, da er Rita, traditionellem Verständnis gemäß, nach ihrer Hochzeit mit seinem Sohn, als Tochter in sein Haus aufgenommen hat. Zumindest auf der Metaebene findet zwischen ihnen eine ‚Blutschande‘ statt!

Nach Kriegsende erreicht die Ostpreußin Susi mit einem Flüchtlingstreck Güterlohe. Ihr Mann ist im Krieg gefallen und ihre Kinder hat sie auf der Flucht am Wegesrand begraben müssen. In der letzten Folge wird jedoch dargestellt, dass sie neuen Mut gefasst hat. Dies äußert sich v.a. in ihrer Beziehung zu dem offenbar deutlich jüngeren Neulehrer Hilscher, einem *qua* Beruf ‚Erbauer des Sozialismus‘. Dass das Glück auch stark mit einem offenen Umgang mit Sexualität einhergeht, wird in folgendem Dialog der beiden gezeigt, nachdem sie spontan im Schulzimmer miteinander geschlafen haben: Susi: [vergnügt lachend] „Abwarten kannst du nicht, gleich in der Schulstube und sowas will ein Lehrer sein?!“/Hilscher: „Susi, ich bitte dich, zieh doch nicht alles in Dreck!“/ Susi: „Wer zieht denn hier wen auf den Fußboden? Ach, da sind sie alle gleich, ob Landräte oder Professoren, ein bisschen Fleisch zwischen den Fingern, ein bisschen Haare, und der Affe ist fertig!“<sup>39</sup>

Nicht nur, dass Susi an dieser Stelle anzüglich verspielt auf ihr eben erfahrenes Erlebnis eingeht, das ja in der Schule, also einer eigentlich moralisch ganz anders konnotierten Institution, stattgefunden hat. Dass sowohl der Sex mit dem deutlich jüngeren Mann und an dem ungewöhnlichen Ort als auch das leicht anrühige Gerede darüber im Sinne der geltenden Sittlichkeitsnorm ‚sauber‘ sind, wird dabei durch die Szene direkt vor dem ungewöhnlichen Liebesakt suggeriert, in der sich

<sup>37</sup> MC7, 0:45.

<sup>38</sup> Peter G. Hesse/Günter Tembrock, *Sexuologie – Geschlecht, Mensch, Gesellschaft*. Leipzig 1974, S. 427f.

<sup>39</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 12. Fernsehen der DDR 1983, 0:08.



**Abb. 9** (oben links), **Abb. 10** (oben rechts), **Abb. 11** (unten links), **Abb. 12** (unten rechts): Die Inszenierung eines ‚sauberen‘ Aktes (Screenshots DVD Telepool 2010 Folge 12, 0:07).

Susi nackt in einer Waschschüssel stehend mit einem Lappen abreibt – sie und ihre Handlung sind sauber und rein (Abb. 9-12).

Der Dialog offenbart gleichzeitig, dass egal wie gesellschaftlich angesehen Personen auch sein mögen, egal, welche gute Reputation oder welcher hohen Stand sie innehaben mögen, alle darin gleich sind, dass sie nach Befriedigung ihrer körperlichen Bedürfnisse streben. Zumindest auf dieser Ebene waren die vom Sozialismus erhobenen Gleichheitsansprüche und -versprechen im antifaschistischen Teil Deutschlands also keine Utopie mehr, sondern Realität.

Es gibt in *MÄRKISCHE CHRONIK* drei Nacktszenen, in denen die sekundären weiblichen Geschlechtsorgane deutlich im Bild gezeigt werden. In allen drei Szenen hat die weibliche Nacktheit eine unterschiedliche Funktion. Ritas aufgeknöpfte Bluse auf dem Heuwagen zeugt von körperlicher Leidenschaft zwischen Mann und Frau. Die Szene, in der sich die Ostpreußin Susi im Klassenraum wäscht, symbolisiert die Reinheit ihres Körpers und ihrer folgenden sexuellen Handlungen. Daneben gibt es noch eine Szene, in der die Nacktheit eine Funktion erfüllt, die sie im DDR-Fernsehen bereits in den Jahrzehnten zuvor innehatte: Der weibliche Körper als Verführungsobjekt des Klassenfeindes.<sup>40</sup> Als Edwin Zahn, der Sohn der ortsansässigen

<sup>40</sup> Siehe z.B. *DAS GRÜNE UNGEHEUER* (Rudi Kurz, 1962), Folge 1, oder auch *DAS UNSICHTBARE VISIER* (Peter Hagen, 1973), Folge 1.



**Abb. 13** (oben links), **Abb. 14** (oben rechts), **Abb. 15** (unten links), **Abb. 16** (unten rechts): Ablenkung von den Gedanken an eine gerechtere Welt: „Vergiss es! Komm ins Wasser, komm!“ (Screenshots DVD Telepool 2010, Folge 9, 0:32).

Gutsfrau, nach Kriegsende in Güterlohe eintrifft, ist er ein Anhänger des Sowjetstaates. Vor Moskau ist er übergelaufen und hat an der Seite der Roten Armee gekämpft. Nach seiner Ankunft gerät er jedoch zwischen die weltanschaulichen Fronten. So meiden ihn die Arbeitervertreter, weil sie ihm nicht trauen und nicht glauben, dass er auf seine Standesprivilegien verzichten wird. Gleichzeitig trifft er Ulrike von Fock wieder, seine Jugendliebe, wobei bald schon Hochzeitspläne geschmiedet werden. Als sich die beiden auf einer Kahnfahrt über die neuen Verhältnisse und Lebensmittelrequisierungen der KPD-Leute unterhalten, gibt Ulrike Folgendes zu bedenken: „Ich bin ‘ne Fock, Edwin. Und die Focks sind auf der Welt, den Reichtum zu wahren und zu mehren. So hab’ ich’s gelernt. Und wer nach unserem Besitz greift, ganz oder in Teilen, der kann uns kein Freund sein, gegen den muss ich sein, Edwin, der ist mein Feind.“ Edwin erwidert jedoch: „Wenn sie kommen, sollten wir ihnen die Stalltüren öffnen, der Hunger ist groß in den Städten“, und ergänzt selbstkritisch: „Die schlagen sich mit den Bauern rum und ich lasse mir das Fell bräunen. Gerecht ist das nicht, Ulrike!“<sup>41</sup> Aber anstatt etwas zu entgegen, zieht sich Ulrike einfach ihr Badeoberteil sowie ihr ohnehin schon ziemlich viel offenbarendes Röckchen aus, springt ins Wasser und fordert Edwin auf, es ihr gleich zu tun (Abb. 13-16). Es funktioniert. Zumindest für den Augenblick hat Ed-

<sup>41</sup> Hubert Hoelzke, MÄRKISCHE CHRONIK. Folge 9. Fernsehen der DDR 1983, 0:31.

win seine Zweifel vergessen. Der nackte weibliche Körper als Waffe im Klassenkampf! Die Erotisierung der Frau, ihre sexuelle Aktivität oder gar eine Emanzipation, die über den formellen Eintritt in die Partei hinausging, so Michael Rohrwasser, war seit der proletarisch-revolutionären Belletristik der 1930er Jahre konnotiert mit Bedrohlichkeit, politischer Verirrung oder gleich Klassenverrat.<sup>42</sup> Ganz überwunden war dieses Narrativ trotz der inzwischen auch deutlich gegenläufigen Entwicklungen wohl noch nicht. In Form der sexuell korrumpierenden Gutserbin Ulrike von Fock existieren in MÄRKISCHE CHRONIK noch althergebrachte Muster der sozialistischen Sexualmoral. Diese werden jedoch von dem deutlich dominanter in Erscheinung tretenden Bild einer nach sexueller Befriedigung strebenden Gesellschaft in den Schatten gestellt, die durch Rita und Susi repräsentiert wird.

Sicherlich war die neben dem Politisch-Ideologischen deutliche Betonung des Körperlich-Individuellen nicht nur als eine reine Analyse der damaligen Verhältnisse gedacht, sondern durchaus auch ein diskursives Angebot an die Zuschauer in der gegenwärtigen DDR des Jahres 1983. Denn bereits ab Mitte der 1970er Jahre hatte das SED-Regime die Erotik „als Aphrodisiakum für das Volk entdeckt. Wer liebt, wer seine sinnliche Lust auslebt, wer gucken kann, der wird zufrieden sein und nicht aufbegehren“.<sup>43</sup>

### 3. JOHANNA (Peter Hagen, 1989) – Die DDR-Frau zwischen progressiver Sozialistin und triebgesteuerter Nymphomanin

In der 1989 realisierten 7-teiligen Familienserie JOHANNA hat die titelgebende Johanna Rothermund, Straßenbahnfahrerin und Vertrauensperson der Berliner Verkehrsbetriebe (BVB), alle Hände voll zu tun, Konflikte zwischen Kollegen in ihrem Meisterbereich zu lösen. Die in der Serie behandelten Probleme treten stets innerhalb des Arbeitskollektivs auf, abgesehen von nebenher angedeuteten patriarchalisch anmutenden Eigenarten ihres Mannes. Der kontrolliert immer die von seiner Frau geschmierten Arbeitsbrote und tätigt ab und an einmal Aussagen, wonach er von ihr erwartet, dass Familie und Haushalt in Ordnung zu sein haben: „Ich hab doch nichts dagegen, dass du dir den Posten [als Vertrauensfrau] aufgehalst hast. [jetzt bestimmter] Solange unser Familienleben nicht drunter leidet!“ Als Antwort bedankt sich Johanna resignierend in ironisch gespielter Demut bei ihm: „Danke Dieter, ich habe einen sehr großzügigen Mann!“<sup>44</sup> Davon, dass er die Geste jedoch nicht richtig einordnet, zeugt sein zustimmendes Nicken und verweist gleichzeitig auf die diesbezüglich plumpe und altmodische Einstellung vieler Männer in der DDR. In der DDR galten die Frauen offiziell als gleichberechtigt. Sie waren den Männern rechtlich gleichgestellt und die Mehrzahl von ihnen ging einer Berufstätigkeit nach. Benachteiligt waren sie aufgrund eines weitverbreiteten Rollenbildes von Männern und Frauen meist jedoch trotzdem. Denn neben ihrer

<sup>42</sup> Michael Kohlwasser, „Wanderkitsch und Todeskitsch“. In: Bettina Gruber/Rolf Parr (Hgg.), *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. Paderborn 2015, S. 97-110, hier S. 100f.

<sup>43</sup> Uta Kolano, *Kollektiv d'Amour. Liebe, Sex und Partnerschaft in der DDR*. Berlin 2012, S. 86.

<sup>44</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 4. Fernsehen der DDR 1989, 0:24; im Folgenden zitiert unter J4.

Werkstätigkeit, die aufgrund des Arbeitskräftemangels vom Staat gefördert und gefordert wurde, mussten sie sich abends nach der Arbeit meist noch allein um den Haushalt und die Versorgung der Kinder kümmern.<sup>45</sup> Die meisten staatlichen Maßnahmen hatten nämlich zum Ziel, die Vereinbarkeit von Mutterschaft, Beschäftigung und Mithilfe beim Aufbau des Sozialismus herzustellen. Weniger geprägt waren sie hingegen von dem, was der westliche Liberalismus unter ‚Emanzipation‘ versteht: Frauen als Individuen bei ihrer Selbstverwirklichung zu unterstützen.<sup>46</sup>

Die Konflikte, die Johanna auf Arbeit umtreiben, stehen durchaus auch mit Partnerschaft und Sexualität in Zusammenhang. Dass das Verlangen nach Sex ansonsten zuverlässige Charaktere prägen und deren Verhaltensweisen auch stark beeinflussen kann, davon zeugt die gerade frisch geschiedene Wally Hausmann. Wally fängt in der zweiten Folge ein Techtelmechtel mit dem Mann ihrer Kollegin Christel Grunert an, die zu diesem Zeitpunkt Dienst hat. Da der alte Schorch, ein weiterer Kollege aus dem Meisterbereich der BVB, jedoch gerade am Garten der Grunerts vorbeisclendert, sieht er, wie Wally mit Christels Ehemann im Gartenhaus verschwindet. Als dann Christel in der Betriebskantine mit ihrer typischen Berliner Schnauze nicht gerade zurückhaltend agiert, macht der von so viel weiblichem Selbstbewusstsein genervte Schorch sie darauf aufmerksam, dass sie doch lieber auf ihren Mann aufpassen solle. Während ihrer anschließenden Schicht, kommt es dann noch zu einem Auffahrunfall, für den sie die Schuld zugeschrieben bekommt. Heidi Lehmann, die Verkehrsmeisterin des Meisterbereichs 5, schimpft v.a. aber über Schorchs Bemerkung: „Na, der hat doch Christel auf Touren gebracht!“<sup>47</sup> So wird er mindestens mitschuldig gesprochen an den Vorkommnissen. Schorch selbst entschuldigt sich schließlich auch bei Christel: „Und wie du im Pausenheim so auf die Pauke gehauen hast, dat hat mir nicht gefallen, weil ich finde, dit is nicht nach de Weiberart, so zu sein, da hab ick eben wat von mir gegeben, wat mir jetzt furchtbar leidtut!“<sup>48</sup> Wally hingegen bekommt nur mit Christel Ärger, die in ihr natürlich eine Konkurrentin sieht. Bezeichnend ist dann, wie der Konflikt zwischen beiden weiter dargestellt wird. Denn Christel fängt an, sich im wahrsten Sinne des Wortes pubertär zu verhalten. Sie behindert Wally bei der Ausführung ihrer Arbeit, wetteifert mit ihr übermotiviert beim Kegeln und putzt sich für eine Betriebsfeier übertrieben heraus, so jedenfalls Schorch: „Kiek mal, wie die sich aufgedonnert hat, das arme Ding!“, und er fügt an: „Ist ja richtig widernatürlich!“<sup>49</sup> Erst als Wally nach dem Betriebskegeln erneut mit Christels Mann Heinz *in flagranti* im Badensee ertappt wird, schreitet die Meisterin Heidi ein. Jedoch nicht, um Wally zu bestrafen, sondern um ihr Gesuch zur Versetzung abzuschmettern, ein Zeichen dafür, dass ihr privates Verhalten nichts mit ihrer Arbeit zu tun hat. Allerdings heißt dies nicht, dass Heidi ihr nicht auch aufträgt, in Zukunft die Finger von

<sup>45</sup> Werner Rossade, *Gesellschaft und Kultur in der Endzeit des Realsozialismus*. Berlin 1997, S. 95-97.

<sup>46</sup> Fulbrook, *Ein ganz normales Leben*, S. 174.

<sup>47</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 2. Fernsehen der DDR 1989, 0:31; im Folgenden zitiert unter J2.

<sup>48</sup> J2, 0:37.

<sup>49</sup> J2, 0:34.



Heinz Grunert zu lassen. Wally ist in dieser Beziehung anscheinend jedoch nur ein unschuldiges Opfer ihrer Triebe:

Und dann der Heinz Grunert, der hat so 'ne praktische Art mit na Frau umzugehen, ist einfach mit mir baden gegangen. [schwärmend] Und der Mond und das Wasser, das prickelte wie Sekt. Dit war allet wie, ach wie soll ick dir dit erklären, dit war wie 'n Film!<sup>50</sup>

Auf die Triebhaftigkeit im Verhalten beider Frauen verweist Schorch auch in einem Kommentar gegenüber Heidi: „Und die andere ist och 'n armes Luder, die Wally, weil 'se beide nicht gegen sich ankämpfen können!“<sup>51</sup>

Schorch fühlt sich für die verfahrenere Situation mitverantwortlich und beschließt, den beiden zu helfen. Er besucht Wally in ihrem Garten und führt ein Gespräch mit ihr, dass an der Tatsache, dass sie von ihrem Sexualtrieb gesteuert wird, endgültig keinen Zweifel mehr lässt: „Mussteste dir auch scheiden lassen, Mädle? So wie du bist, ist doch klar!“ Auf Wallys Nachfrage hin wird er konkreter: „Na dat die Frauen keine Ruhe haben, wenn du inna Nähe bist! Du brauchst, Mädle, 'n Mann“, und präzisiert, „aber enen, der nicht verheiratet ist“, weil, „dann haste Ruhe Mädle und dann jibste auch Ruhe“. Natürlich hat er auch schon jemanden mit für Wally ansprechenden körperlichen Attributen parat, der diese auch einzusetzen versteht: „So 'ne Schultern [zeigt], so groß [zeigt], und so 'n... [zeigt und winkt ab] quatsch, Bart hat er nicht. Der würde dir 'nen anderen Nagel einschlagen, Mädle!“<sup>52</sup> Und tatsächlich beobachtet Christel einige Zeit später von ihrem Grundstück aus, wie die glückliche Wally sich in ihrem paradiesisch anmutenden Garten nackt und leidenschaftlich ihrem neuen Bekannten hingibt (Abb. 17 und 18). An dieser Stelle wird die Sprache zu einem Medium der Authentifizierung des nur wenig später nachgereichten erotischen Bildes und bewirkt eine weitere Anregung der durch das Bild ausgelösten Fantasieleistung. Die Sprache



**Abb. 17** (links) und **Abb. 18** (rechts): „Der würde dir 'nen anderen Nagel einschlagen, Mädle!“ (Screenshots DVD Telepool 2013, Folge 2, 0:52).

<sup>50</sup> J2, 0:40.

<sup>51</sup> J2, 0:44.

<sup>52</sup> J2, 0:46.

der Obszönität buchstabiert die sexuellen Potentiale des Bildes aus.<sup>53</sup> Bei der Einordnung dieser Beobachtungen sollte keinesfalls vergessen werden, dass es sich bei JOHANNA eigentlich um eine Familienserie handelt.

Die beiden Frauen werden, obwohl ansonsten sehr selbstbewusst agierend, als zickig, maßgeblich von Trieben gesteuert und nicht rational handelnd beschrieben, also wie zwei Kinder von oben herab, denen noch gesagt werden muss, was sie zu tun haben. Allein von Trieben und Gefühlen geleitet, sind die Frauen nicht mehr in der Lage, sich von allein verantwortungsbewusst zu verhalten. Ein in doppelter Hinsicht abhängiges Verhältnis zu den Männern. Gleichzeitig wird im Falle von Wally suggeriert, dass diese Triebe unbedingt befriedigt werden müssen, damit sie und die Gesellschaft um sie herum nicht in ernsthafte Mitleidenschaft gezogen werden.

Christels Mann Heinz nimmt im Gegensatz zu den zwei streitenden Frauen in dem Konflikt keine größere Rolle ein, obwohl er der Fremdgeher ist. Zwar wird er nicht besonders sympathisch dargestellt und auch wird angedeutet, dass Wally nicht seine erste Affäre ist. Besonders herausgestellt wird hingegen, dass er Christel nach ihrem Unfall schwere Vorwürfe macht, da ihr nun ein Fahrverbot und damit Gehaltseinbußen drohen. Damit entspricht er dem gängigen DEFA-Bild des fremdgehenden Chauvinisten, während die Frauen sich dabei nur selbst verwirklichen,<sup>54</sup> wenn auch hier auf eine, wie dargestellt, primitive und archaisch-wilde Weise.

Am Ende der Folge stellt sich heraus, dass der Auffahrunfall Christels nicht ihre Schuld war, sondern im Bremssystem der Straßenbahn begründet liegt: Da das sexuell-partnerschaftliche Verhalten die gesellschaftlichen Aufgaben also nicht tangiert, wird es, natürlich nur in einem heterosexuellen Rahmen, von offizieller Seite nicht sanktioniert und jeder darf hier frei experimentieren.

Kein sexuelles, sondern ein partnerschaftliches Experiment geht Johannas beste Freundin, die Verkehrsmeisterin Heidi, ein, als der aus Thüringen stammende Straßenbahnfahrer Helmut Berger in ihren Meisterbereich versetzt wird. Die alleinstehende Frau hatte bisher einfach noch nicht den Richtigen gefunden und erklärt in einem gleichberechtigten Tonfall gegenüber Johannas Sohn auf dessen diesbezügliche Frage: „Doch, aber wollen müssen immer beide. Weißt du, mal hab ich gewollt und mal hat er gewollt!“<sup>55</sup> Nur langsam kann sie sich den mehr als deutlichen Zuneigungsbekundungen von Helmut öffnen. Ihr Entwicklungsprozess wird dabei sehr klischeehaft nachgezeichnet. So fragt die ansonsten immer auf strenge Disziplin und Regeln bedachte Meisterin die junge und fesche Straßenbahnfahrerin Ramona nach ihren Ohrlöchern, geht zum Friseur, schaut sich Babys in Kinderwagen an und agiert ihren Untergebenen gegenüber plötzlich sehr viel nachsichtiger.

<sup>53</sup> Zur Kombination von bildlicher und literarischer bzw. sprachlicher Pornografie siehe: Peter Rehberg, „Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhundert“. In: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hgg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston 2014, S. 229-246, hier S. 244.

<sup>54</sup> Zahlmann, *Körper und Konflikt*, S. 91-93.

<sup>55</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 3. Fernsehen der DDR 1989, 0:11; im Folgenden zitiert unter J3.

Auch Schorch rät ihr, die Gefühle zuzulassen und eine Beziehung einzugehen, das sei schließlich gut für alle:

So familienmäßig! Kiek mal Mädels, Einsamkeit, kann 'ne Frau auf Dauer sehr, sehr zickig machen und och neidisch auf alle, die glücklich sind. Sieh mal Mädels, ick mein, ick will doch nur dein Bestes: Also wenn 'ne Frau glücklich ist und och noch wat zu sagen hat, dann isset doch gut für alle, denen 'se wat zu sagen hat!<sup>56</sup>

Im Gespräch mit Johanna wird deutlich, dass Heidi ihre ‚biologische Uhr‘ laut ticken hört: „35! Mensch ick bin schon 35! Und ick wär so gerne erst 35! Sag mal, mit 'nem Kind, dit ging gerade noch so, wa?“<sup>57</sup> Die Hormone scheinen ihr eine neue und sehr viel weiblichere Geschlechtsidentität beizugeben. Und so ist sie trotz der Zweifel irgendwann gewillt, der Beziehung mit Helmut eine Chance zu geben, auch wenn sie ihre widerstreitenden Interessen klar benennt:

Du, ick will aber nüscht aufgeben. Meine Selbständigkeit, Unabhängigkeit, Freiheit sozusagen, allet mühevoll erworben. Mmh andererseits, so 'n kleines Stückchen von meiner Unabhängigkeit und 'n Bisschen von meiner Freiheit würd ick schon hergeben, wenn ich sie wiederbekäme, allerdings noch größer, noch schöner! Wat sagste'n du dazu? Ob dieser Mann, dieser Thüringer, für mich die große Chance ist?<sup>58</sup>

Dennoch ziehen in Heidis und Helmuts sich anbahnender Beziehung bald schon erste Probleme am Horizont herauf. Denn Helmut ist zwar sehr galant und charmant, fürsorglich und romantisch, wie in mehreren Szenen ersichtlich wird: „Ich dachte immer, die Berliner sind Kavaliere und behüten ihre Frauen?“<sup>59</sup> Allerdings ist damit auch ein sehr traditionelles Rollen- und Familienbild verbunden. Helmut, bei dem das volkstümliche Schnitzen als Ausweis seines Traditionsbewusstseins fungiert, kann sich nicht damit arrangieren, dass seine Frau ebenfalls seine Vorgesetzte ist. Gegenüber Schorch bemerkt er, dass Heidi wie geschaffen sei für Liebe, Ehe, für Mann und Kind, also „alles wonach 'ne Frau sich sehnt“.<sup>60</sup> Nach und nach tritt seine Einstellung bezüglich der Rolle einer Frau zunehmend zutage, bspw. im Haushalt, wo Heidi jetzt in rosa Rüschnachthemd am Ofen den Braten begießt und er ihr patriarchalisch von oben herab Ratschläge zu Lebensmitteln erteilt: „Du Heidemarie, Bier muss wohl temperiert sein, kellerkühl oder Speisekammer, auf keinen Fall Kühlschranks. Und keine grünen Flaschen, nur braune, Mädels!“<sup>61</sup> Aber auch ihr Selbstbewusstsein ist ihm ein Dorn im Auge: „Also ehrlich Heidemarie, diese ‚obwohl‘ und ‚aber‘ immer, wenn ich dir was erzähle. Du reagierst einfach

<sup>56</sup> J3, 0:31.

<sup>57</sup> J3, 0:55.

<sup>58</sup> J3, 0:55.

<sup>59</sup> J3, 0:27.

<sup>60</sup> J3, 0:58.

<sup>61</sup> Peter Hagen, JOHANNA. Folge 4. Fernsehen der DDR 1989, 0:12; im Folgenden zitiert unter J4.

nicht wie meine Frau!“<sup>62</sup> Dabei gibt er Johanna gegenüber unumwunden zu, dass er sonst eine andere Art von Frau bevorzugt: „Johanna, ich hatte noch nie ‘ne Frau wie Heidi ... naja mir sind immer diese kleenen schnuggeligen Engelchen untergekommen“,<sup>63</sup> und führt später sein Weltbild in Sachen Geschlechtern weiter aus: „Als Frau braucht man doch den Schutz des Mannes ... ja, da kann man doch nicht von ihm verlangen, dass er sich unterordnet!“<sup>64</sup> Wohin es mit Heidi beruflich gehen soll, artikuliert Helmut auch immer wieder mit Sätzen wie:

Lass mal Heidemarie, wenn wir erstmal verheiratet sind, werde ich dich auf ganz andere Gedanken bringen, als solche unweiblichen Sachen! Immer anweisen, immer bestimmen, immer kommandieren!<sup>65</sup>

Als Frau Berger wird sie nicht mehr Meisterin Lehmann sein können!<sup>66</sup>

Ich übernehm’ dann immer mal ‘nen Dienst von dir, wenn du wieder Fahrerin bist! Und in der freien Zeit kannst öfter mal zum Friseur oder zur Kosmetikerin.<sup>67</sup>

Heidi beschwört aber gegenüber Johanna die romantische Seite ihrer Beziehung: „Wat denkste, wie schön das tut, einfach zu gehen, wenn dich einer ruft, weißte?! Wenn eener da ist, ein völlig neues Gefühl! [...] Du, einfach nur Frau sein, bekommt mir wirklich gut!“<sup>68</sup> Als Helmut dann aber Heidis Kollegen gegen sie ausspielt, ihr vorgaukelt, dass alle denken, sie sei eine schlechte Chefin und Heidi darüber hinaus in Streit mit Johanna gerät, die versucht, ihr die Augen zu öffnen: „Der Mann nimmt dir doch Stück für Stück alles weg!“,<sup>69</sup> beendet sie die Beziehung. Denn wie sie zuvor einmal gesagt hat: „Helmut, mein größtes Erfolgserlebnis ist es, dass es mir gelungen ist, Meisterin zu werden, klar?!“<sup>70</sup>

Am Ende dieser vierten Folge scheint Heidi diesen „Kampf der Geschlechter“<sup>71</sup> im emanzipatorischen Sinne gelöst zu haben, denn sie verzichtet auf die Beziehung mit jemandem, der sie in ein allzu traditionelles Rollenbild pressen will und verwirklicht sich lieber selbst weiterhin im Beruf. Diese Entscheidung ist jedoch nicht endgültig. Dies wird im Laufe der nächsten Folgen deutlich, in denen sie Johanna gesteht, dass sie nicht weiß, ob sie die richtige Entscheidung in Bezug auf Helmut getroffen hat. In der letzten Folge sieht man die beiden sogar wieder näher zueinander rücken, was durchaus als ein neuer Anlauf in ihrer Partnerschaft gewertet

---

<sup>62</sup> J4, 0:16.

<sup>63</sup> J3, 0:54.

<sup>64</sup> J4, 0:22.

<sup>65</sup> J4, 0:35.

<sup>66</sup> J4, 0:41.

<sup>67</sup> J4, 0:43.

<sup>68</sup> J4, 0:13.

<sup>69</sup> J4, 0:41.

<sup>70</sup> J4, 0:17.

<sup>71</sup> J4, 0:17.

werden kann. Dies geschieht jedoch ohne, dass auf die Probleme, die beide miteinander hatten und deren Elaboration immerhin zwei ganze Folgen einnahm, noch einmal in irgendeiner Form eingegangen wird. Somit bietet diese Partnerschaft den Zuschauern verschiedene Interpretationsangebote: Einmal das Narrativ von der selbstbewussten, emanzipierten und beruflich starken DDR-Frau, die sich nicht in ein konservatives Korsett pressen lässt. Das erneute Aufkeimen der Gefühle der beiden, ohne dass deren Probleme erneut erörtert werden, bietet Identifikation auch mit Frauen, die hinsichtlich der Gleichberechtigung Kompromissbereitschaft zeigen, um sich den Wunsch einer Partnerschaft zu erfüllen.

Zuletzt sei darauf hingewiesen, dass JOHANNA durch den beruflichen Fokus der Serie die niedrigschwelligen Kriterien des heute in der Filmwissenschaft immer häufiger angewendeten Bechdel-Tests<sup>72</sup> erfüllt und an diesem gemessen, ein modernes und eigenständiges Frauenbild präsentiert.

Die Beziehung zwischen Monika und Erwin in ABER VATI! in der Mitte der 1970er Jahre stellt noch eine aus Pragmatismus eingegangene Partnerschaft zum Nutzen der Kinder, und das heißt v.a. zum Nutzen der Gesellschaft, dar. Menschen wie Sibylle und Ulla, die nicht diesem Familienmodell entsprechen, werden, wenn auch auf ironische Art und Weise, diskreditiert. Dieser Aspekt stellt sich später anders dar. MÄRKISCHE CHRONIK von 1983, obwohl eigentlich eine Antifaschisserie, konzentriert sich deutlich auf das Liebes- und Tribleben der Dorfbewohner. Selbst Mitglieder der SA haben das Recht auf eine erfüllende Partnerschaft, wobei, wie das Beispiel Ulrike von Focks zeigt und sicher auch der Thematik Faschismus und Klassengegensätze geschuldet, alte Formen des Umgangs mit ‚schmutziger‘ Liebe noch fortbestehen. In JOHANNA von 1989 steht ebenfalls das individuelle Glück des Einzelnen im Zentrum der dargestellten Frauenbilder. Dabei werden den Zuschauern verschiedene Diskurse angeboten. Da ist einmal, obwohl dem sozialistischen Idealbild von der ‚sauberen‘ Liebe wohl nicht mehr entsprechend, die nach Glück und Befriedigung strebende alleinerziehende Mutter, die sich probiert und auch in anderen Partnerschaften wildert. Aber auch die Rollenbilder der traditionellen, sich dem Mann unterordnenden Hausfrau und der selbstbewusst nach beruflichem Erfolg strebenden Parteiaktivistin legitimieren dementsprechende reale Lebensentwürfe. Offensichtlich ist in den Serien aus den 1980er Jahren in jedem Fall die deutlich offensive Betonung von Sexualität, die durch Bilder und Sprache mehr als nur angedeutet wird. Diese Beobachtung lässt die These zu, dass diese Programmentwicklung auch politisch gewollt wurde. Denn mit der richtigen

---

<sup>72</sup> 1985 hatte Alison Bechdel die nach ihr benannte Methode eingeführt, um Stereotypisierungen des weiblichen Geschlechts in verschiedenen Medienformaten (Literatur, Filme, Serien) zu bewerten (Christie Launius/Holly Hassel, *Threshold Concepts in Women's and Gender Studies. Ways Of Seeing, Thinking and Knowing*. New York 2015, S. 19). Der Bechdel-Test besteht aus drei simplen Fragen: 1. Kommen in dem Film mehr als eine Frau vor und haben sie einen Namen. 2. Sprechen diese Frauen miteinander und 3. drehen sich diese Gespräche nicht ausschließlich um Männer. Allerdings trifft diese Bewertung keine Aussage über die Qualität des untersuchten Medientextes, nur über die Präsenz von Frauen in ihm (Anne Hemmes, „Bechdel-Test in schwedischen Kinos. Frauen, die mit Frauen sprechen“. In: *Süddeutsche Zeitung* vom 08.11.2013).

Mischung aus Konsumangebot und wohldosierten Freiheiten hofften die Verantwortlichen im Staat, doch noch die Zuneigung der Bürger zu gewinnen. „Insofern spielten Liebe und Sexualität im Kampf um die Herzen der Menschen die entscheidende Rolle.“<sup>73</sup>

Zwar geht die DDR-Fernsehforschung davon aus, dass sich in den letzten beiden Jahrzehnten der DDR eher auf individuelle Schicksale in privaten Milieus und auf psychosoziale sowie genderspezifische Konflikte konzentriert wurde, was auf die Doktrin der friedlichen Koexistenz in Europa sowie die innenpolitische Agenda von der Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik zurückgeführt wird.<sup>74</sup> Auf ein spätestens in den 1980er Jahren im DDR-Fernsehen stärker wahrnehmbares Modell promiskuitiver Lebensführung, wie es sich in *MÄRKISCHE CHRONIK* und *JOHANNA* andeutet, den sich damit auch ändernden Frauenbildern und einem allgemein offeneren Umgang mit Sexualität, findet darin jedoch keine Beachtung. Erstaunlich, da der bundesrepublikanische *Spiegel* schon 1988 in Zusammenhang mit ostdeutschen Programminhalten von „Softpornos, die hierzulande höchstens aus einer Videothek zu leihen wären“ sprach.<sup>75</sup> Eine ausführliche mediengeschichtliche Analyse dieser Entwicklung steht noch aus!

Nach Niklas Luhmann liegt im „erzeugten Gedächtnis“ die eigentliche gesellschaftliche Funktion der Massenmedien, welches durch ihre Inhalte, deren Interpretation und teilweise alltagsweltliche Nutzung generiert wird.<sup>76</sup> Peter Ludes spricht in diesem Zusammenhang von einem mitkonstituierten Gedächtnis, „da ja persönliche, nicht massenmediale Interaktionen im Laufe des Lebens weiterhin eine prägende Kraft auch für massenmedial ko-konstituierte kollektive Gedächtnisse haben, ebenso wie berufsspezifische Sonderformen des Wissens und Gedächtnisses“.<sup>77</sup> Massenmedien stellen also einen Hintergrund bereit, der die Grundlage der Kommunikation bildet, und schreiben ihn fort. So wirken die Programmbereiche des Fernsehens bei der Erzeugung einer latenten Alltagskultur und bei der ständigen Reproduktion der Rekursivität des gesellschaftlichen Kommunizierens zusammen.<sup>78</sup> Oliver Jahraus und Stefan Neuhaus konstatieren, dass auch Filme erotischen Inhalts einen Beitrag zum Diskurs über Erotik und Sexualität leisten, der dann ebenfalls ein Bestandteil anderer gesellschaftlicher Diskurse ist und so eine

---

<sup>73</sup> Herzog, *Die Politisierung der Lust*, S. 266f.

<sup>74</sup> Thomas Beutelschmidt/Henning Wrage, „Synergie, Abwehr, Reflexionen. Themen und ihre Konjunkturen in Kino und Fernsehen der DDR“. In: Stefan Zahlmann (Hgg.), *Wie im Westen nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010, S. 156-186, hier S. 159f.

<sup>75</sup> *Der Spiegel*, Nr. 4/1988, S. 211. Diese Aussage bezieht sich auf die 26 Teile umfassende französische Produktion *SÉRIE ROSE (EROTISCHES ZUR NACHT, 1986)*, die vom DDR-Fernsehen eingekauft, synchronisiert und ab dem Jahreswechsel 1986/87 stets im Jahresendprogramm, d.h. auch während der Weihnachtsfeiertage, gesendet wurde. Siehe dazu: Richard Oehmig, „Besorgt mal Filme!“ *Der internationale Programmhandel des DDR-Fernsehens*. Göttingen 2017, S. 189f.

<sup>76</sup> Niklas Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 2017, S. 120f.

<sup>77</sup> Peter Ludes, „Kollektives Gedächtnis und kollektive Vernachlässigung“. In: Peter Ludes/Helmut Schanze (Hgg.), *Medienwissenschaften und Medienwertung*. Opladen/Wiesbaden 1999, S. 171-196, hier S. 171.

<sup>78</sup> Luhmann, *Die Realität der Massenmedien*. S. 84.

Macht entfaltet, der sich die Individuen unterwerfen müssen.<sup>79</sup> Da es sich beim DDR-Fernsehen um ein Staatsorgan handelte, das propagandistische Ziele zu verfolgen hatte, finden sich in den Serien nicht nur Abbilder gesellschaftlicher Veränderungen, sondern auch Leitbilder der SED-Ideologie, die Gesellschaft und Menschen formen sollten.<sup>80</sup> Deshalb ist nicht nur genau zu analysieren, wie sich Sexualität, Partnerschaftsbilder und das damit in Zusammenhang stehende Rollenbild der Frau in den 1970er und 1980er Jahren im ostdeutschen Staatsfernsehen entwickelten. Es ist außerdem zu klären, ob die politisch Verantwortlichen damit, und dieser Verdacht drängt sich auf, die DDR als liberales Land präsentieren und gleichzeitig den Einwohnern auf dem Gebiet der Sexualität ein Substitut für die auf anderen gesellschaftlichen Ebenen stark eingeschränkten Freiheiten anbieten wollten. Es gilt auch zu fragen, ob diese deutlich wahrnehmbare Sexualisierung im DDR-Fernsehen mit all ihren Begleiterscheinungen ausschließlich auf Entscheidungen der Makroebene zurückgehen oder nicht etwa auch von den Akteuren der Mesoebene oder gar der Mikroebene initiiert wurden. Handelte es sich um eine rein ‚von oben‘ vorgegebene Entwicklung, waren es die Filmschaffenden selbst, die damit dem gesellschaftlichen Zeitgeist entsprachen oder war es eine Mischung aus beidem, wie es sich ja für die sexuelle Liberalisierung in der DDR-Gesellschaft im Allgemeinen präsentiert? Denn wie Thomas Beutelschmidt in Bezug auf das DDR-Fernsehen konstatiert, „[...] fungiert das Massenmedium nicht nur als medialer Ausdruck von Herrschafts-, sondern auch von Gesellschaftsgeschichte [...]“.<sup>81</sup>

## Filme

ABER VATI! Klaus Gendries (DDR 1974/1979).

DAS GRÜNE UNGEHEUER. Rudi Kurz (DDR 1962).

ICH – AXEL CÄSAR SPRINGER. Helmut Krätzig/Ingrid Sander/Achim Hübner (DDR 1968/1970).

JOHANNA. Peter Hagen (DDR 1989).

KRUPP & KRAUSE. Horst E. Brandt/Heinz Thiel (DDR 1969).

MÄRKISCHE CHRONIK. Hubert Hoelzke (DDR 1983).

SÉRIE ROSE, Michel Boisrond/Walerian Borowczyk u.a. (FR 1986-1991).

DAS UNSICHTBARE VISIER. Peter Hagen (DDR 1973).

WEGE ÜBERS LAND. Martin Eckermann (DDR 1968).

<sup>79</sup> Oliver Jahraus/Stefan Neuhaus, „Ent-Hüllung eines Genres: Der erotische Film“. In: dies.: *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*. Würzburg 2003, S. 7-15, hier S. 11.

<sup>80</sup> Sebastian Pfau/Sascha Trültzsch, „„Eine sozialistische Hochzeit braucht aber...‘ – Alltag und Rituale in Familienserien des DDR-Fernsehens“. In: Kathrin Fahlenbrach/Ingrid Brück/Anne Bartsch (Hgg.), *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden 2008, S. 113-124, hier S. 122.

<sup>81</sup> Thomas Beutelschmidt, „Zwischen Forschungsgegenstand und ästhetischer Audiovision. Was bleibt vom DDR-Fernsehen?“. In: Joachim von Gottberg, Lothar Mikos/Dieter Wiedemann (Hgg.), *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, S. 34-45, hier S. 38.

## Literatur

- Beutelschmidt, Thomas. „Zwischen Forschungsgegenstand und ästhetischer Audiovision. Was bleibt vom DDR-Fernsehen?“. In: Joachim von Gottberg/Lothar Mikos/Dieter Wiedemann (Hgg.). *Mattscheibe oder Bildschirm. Ästhetik des Fernsehens*. Berlin 1999, 34-45.
- Beutelschmidt, Thomas/Wrage, Henning. „Synergie, Abwehr, Reflexionen. Themen und ihre Konjunkturen in Kino und Fernsehen der DDR“. In: Stefan Zahlmann (Hgg.). *Wie im Westen nur anders. Medien in der DDR*. Berlin 2010, 156-186.
- Butler, Judith. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main 1991.
- Douglas, Mary. *Ritual, Tabu und Körpersymbolik. Sozialanthropologische Studien zur Industriegesellschaft und Stammeskultur*. Frankfurt am Main 1981.
- Foucault, Michel. *Der Wille Zum Wissen – Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. Frankfurt am Main 1988.
- Fulbrook, Mary. *Ein ganz normales Leben. Alltag und Gesellschaft in der DDR*. Darmstadt 2011.
- Guth, Doris/Hammer, Heide. „Love me or leave me – Eine Einleitung“. In: Dies. *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur*. Frankfurt/New York 2009, 7-14.
- Haraway, Donna. *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Frankfurt a. M./New York 1995.
- Hemmes, Anne. „Bechdel-Test in schwedischen Kinos. Frauen, die mit Frauen sprechen“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 08. November 2013 (= <http://www.sueddeutsche.de/kultur/bechdel-test-in-schwedischen-kinos-frauen-die-mit-frauen-sprechen-1.1813032>; Abruf am 10.01.2016).
- Herzog, Dagmar. *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 2005.
- Hesse, Peter G./Tembrock, Günter. *Sexuologie – Geschlecht, Mensch, Gesellschaft*. Leipzig 1974.
- Hickethier, Knut/Hoff, Peter. *Geschichte des deutschen Fernsehens*. Stuttgart/Weimar 1998.
- Jahraus, Oliver/Neuhaus, Stefan. „Ent-Hüllung eines Genres: Der erotische Film“. In: dies.: *Der erotische Film. Zur medialen Codierung von Ästhetik, Sexualität und Gewalt*. Würzburg 2003, 7-15.
- Kaminsky, Anna. *Frauen in der DDR*. Berlin 2016.
- Kohlwasser, Michael. „Wanderkitsch und Todeskitsch“. In: Bettina Gruber/Rolf Parr (Hgg.). *Linker Kitsch. Bekenntnisse – Ikonen – Gesamtkunstwerke*. Paderborn 2015, 97-110.
- Kolano, Uta. *Kollektiv d’Amour. Liebe, Sex und Partnerschaft in der DDR*. Berlin 2012.
- Launius, Christie/Hassel, Holly. *Threshold Concepts in Women’s and Gender Studies. Ways Of Seeing, Thinking and Knowing*. New York 2015.



- Ludes, Peter. „Kollektives Gedächtnis und kollektive Vernachlässigung“. In: Peter Ludes/Helmut Schanze (Hgg.). *Medienwissenschaften und Medienwertung*. Opladen/Wiesbaden 1999, 171-196.
- Luhmann, Niklas. *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden 2017.
- MacKinnon, Catherine. „Feminism, Marxism, Method, and the State: An Agenda for Theory“. In: *Signs, Vol. 7, No. 3, Feminist Theory*. 1982, 515-544.
- McLellan, Josie. *Love in the Time of Communism. Intimacy and Sexuality in the GDR*. Edinburgh 2011.
- Merkel, Ina. „Die Nackten und die Roten“. In: *Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung. Bd. 36/1995. Differente Sexualitäten*. 80-108.
- Neumann, Andreas. „Sexualität, Beziehungsmodelle und Nacktheit im späten DDR-Fernsehen. Der Fernsehroman MÄRKISCHE CHRONIK (1983) als Beispiel für ein Desiderat der Rundfunkgeschichte Ost“. In: *Zeitschrift des Forschungsverbundes SED-Staat*. 42/2018, 102-116.
- Oehmig, Richard. „Besorgt mal Filme!“ *Der internationale Programmhandel des DDR-Fernsehens*. Göttingen 2017.
- Palm, Mathias. *Dialogische Ordnung. Machtdiskurs und Körperbilder in der höfischen Trauerdichtung Johann von Bessers (1654–1729)*. Göttingen 2014.
- Pfau, Sebastian/Trültzsch, Sascha. „Eine sozialistische Hochzeit braucht aber...‘ – Alltag und Rituale in Familienserien des DDR-Fernsehens“. In: Kathrin Fahlenbrach/Ingrid Brück/Anne Bartsch (Hgg.). *Medienrituale. Rituelle Performanz in Film, Fernsehen und Neuen Medien*. Wiesbaden 2008, 113-124.
- Rehberg, Peter. „Pornografie und Bildkritik in Texten des 20. Jahrhundert“. In: Claudia Benthien/Brigitte Weingart (Hgg.). *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston 2014, 229-246.
- Rossade, Werner. *Gesellschaft und Kultur in der Endzeit des Realsozialismus*. Berlin 1997.
- Der Spiegel*, Nr. 4/1988, 211.
- Stein-Hilbers, Marlene. *Sexuell werden. Sexuelle Sozialisation und Geschlechterverhältnisse*. Wiesbaden 2000.
- Villa, Paula-Irene. *Judith Butler*. Frankfurt am Main 2012.
- Wolle, Stefan. *Aufbruch nach Utopia. Alltag und Herrschaft in der DDR 1961-1971*. Berlin 2013.
- Zahlmann, Stefan. *Körper und Konflikt. Filmische Gedächtniskultur in BRD und DDR seit den sechziger Jahren*. Berlin 2010.

