WerkstattGeschichte 27, Ergebnisse Verlag, Hamburg 2000, S. 29-47

■ ANNETTE BRAUERHOCH

Spurensuche: Das Deutsche »Fräulein« in Nachkriegsfilmen

A Foreign Affair (USA 1948) und *Hallo Fräulein!* (Deutschland 1949)

I. Geschichte und Film

Im Rahmen eines größeren Projektes – konkret: einer Habilitationsschrift – beschäftige ich mich mit G.I.s und »Fräuleins«. Mein Anliegen ist es, das bis heute in der kollektiven Erinnerung fest verankerte Stereotyp vom »Nachkriegsfräulein« auf seine Konstituenten hin zu untersuchen und die meist negativ konnotierte und oft als »Amiliebchen« denunzierte Figur des »Fräuleins« aus kulturwissenschaftlicher Perspektive zu rehabilitieren. Dabei unternehme ich den Versuch, die sozial- und kulturhistorische Bedeutung der »Fräuleins« durch die Filmgeschichte hindurch zu rekonstruieren.[1] In diesem Verfahren werden Filme auf ihre unbewußten Prozesse hin untersucht, die sich in der narrativen Konstruktion ebenso wie in Figurenkonstellation und der ästhetischen Gestaltung manifestieren. Zunächst habe ich in Filmarchiven und Filmgeschichten nach Repräsentationen des »Fräuleins« in deutschen und amerikanischen Nachkriegsfilmen (1946-1960) gesucht, um den Darstellungen ihrer Verhältnisse zu Soldaten der amerikanischen Armee nachzuspüren. Im Unterschied zu manchen geschichtswissenschaftlichen Arbeiten, dienen mir die in diesen Liebesverhältnissen angelegten Dynamiken nicht lediglich zur Illustrierung größerer politisch-historischer Prozesse, in denen das deutsch-amerikanische Paar als sexualisierte Metapher für sich verändernde Phasen in der amerikanischen Besatzungspolitik interpretiert wird, und/oder der deutschen Reaktion darauf.[2] Dagegen versuche ich Indizien für die Bedeutung des »Fräuleins« in den ästhetischen Strategien der Filme zu finden, die sich zwischen Neugier und Abwehr dieser Figur gegenüber bewegen. Für den vorliegenden Aufsatz bot sich der Vergleich zwischen den ersten beiden »Fräulein-Filmen« an, die nach dem Krieg etwa zeitgleich in Deutschland und Ame-

1 Eine Vorgehensweise, die Siegfried Kracauers psychologische Studie des Kinos der Weimarer Zeit zum Vorbild hat, in der er Filme, sehr kurz formuliert, als Ausdruck »nationaler« Mentalitäten und psychischer Dispositionen liest. Vgl. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984 (am. Original 1947).

2 Vgl. z. B. Emily S. Rosenberg, »‚Foreign Affairs' after World War II: Connecting Sexual and International Politics«, Diplomatic History, Vol. 18, No. 1, Winter 1994, S. 59-77, Georg Schmundt-Thomas, America's Germany: National Self and Cultural Other After World War II, Northwestern University, Evanston, Illinois 1992, Ralph Willett, »Billy Wilder's ‚A Foreign Affair' (1945-1948): ‚the trials and tribulations of Berlin'«, Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol. 7, No. 1, 1987, S. 3-14 und Joseph Loewenstein, Lynne Tatlock, »The Marshall Plan at the Movies: Marlene Dietrich and Her Incarnations«, The German Quarterly 65.3-4, Summer – Fall 1992, S. 429-442.

rika entstanden sind: Billy Wilders *A Foreign Affair* (1948) und Rudolf Jugerts *Hallo Fräulein!* (1949).

In der Zeit zwischen 1946 und 1960 beschäftigen sich eine Reihe von deutschen und amerikanischen Filmen mit dem Bild des sogenannten »Fräulein«.[3] In der Nachkriegszeit verstand man unter dieser Bezeichnung nicht mehr eine meist ältere, unverheiratete Frau, die vor allem durch ihr asexuelles Äußeres und den Stolz auf ihre Berufstätigkeit gekennzeichnet ist, sondern eine junge Frau, die Beziehungen mit amerikanischen Soldaten eingeht.[4] Der Begriff »Fräuleinwunder« gibt Auskunft darüber, daß diese Bedeutungsverschiebung der Wahrnehmung der amerikanischen Besatzungstruppen geschuldet ist, obwohl seine Genese ungeklärt ist.[5] Von der Figur des »Fräuleins« gibt es seither ein kulturell fest verankertes Stereotyp, das sich relativ unverändert von der unmittelbaren Nachkriegszeit bis heute erhalten hat. Meist beinhaltete es forcierte Jugendlichkeit, artifizielle (statt ‚natürlicher') Femininität, Konsumorientiertheit, »Asozialität« und Promiskuität. Mit diesen Eigenschaften bildete das »Fräulein« ein despektierliches Gegenbild zur respektierten Figur der Trümmerfrau. Beide Figuren verhalten sich damit diametral entgegengesetzt zum anstehenden Projekt des Wiederaufbaus und der Re-etablierung einer respektablen deutschen Identität. Gegen eine aufopferungsvolle Hingabe der Trümmerfrau an Familie und Nation steht das egoistische Konsumverhalten des »Fräulein«. Diese Bilder hatten nicht nur Einfluß auf das kollektive Gedächtnis, sondern lange auch auf die historische Forschung.

Auffallend an den meisten feministisch orientierten, deutschen zeitgeschichtlichen Forschungen in den Geschichtswissenschaften war bis vor wenigen Jahren eine Konzentrierung auf die Figur der Trümmerfrau und eine Ausgrenzung, bzw. Vernachlässigung und Nichtbeachtung der Figur des »Fräuleins«.[6] Damit blieben die Forschun-

---

3 Danach ließ das Interesse nach und wurde erst wieder vom »neuen deutschen Film« aufgegriffen, z.B. in Rainer Werner Faßbinders *Die Ehe der Maria Braun* (1978) oder *Peppermint Frieden* (1983) von Marianne Rosenbaum.

4 Marita Krauss ist der Meinung, daß der Begriff »Fräulein« untrennbar mit der Nachkriegszeit verbunden bleiben würde: Vgl. Friedrich Prinz, Marita Krauss, Trümmerleben, Texte, Dokumente, Bilder aus den Münchner Nachkriegsjahren, München 1985, S. 47. Für eine wesentlich präzisere historische Entwicklung des Begriffs vergleiche den Aufsatz von Christine von Oertzen, Fräulein auf Lebenszeit? in diesem Heft.

5 Katherine Pence, »The ‚Fräuleins' Meet the ‚Amis': Americanization of German Women in the Reconstruction of the West German State«, Michigan Feminist Studies 7, 1992-93, S. 83-108, hier: S. 87 ist im Anschluß an Lothar Bredella und Dietmar Haak (Hg.), Perceptions and Misperceptions: The United States and Germany, Tübingen: Gunter Narr 1988 der Meinung, daß von amerikanischer Seite dem Phänomen ebenso viel Bedeutung eingeräumt wurde, wie dem »Wirtschaftswunder«, der Berliner Luftbrücke und der deutsch-amerikanischen Partnerschaft im Kalten Krieg und der Nato.

6 Vgl. hierzu die retrospektiv als zu optimistisch eingeschätzte Hoffnung der Herausgeberin eines der Standardquellenwerke zur »weiblichen« Nachkriegsgeschichte: Annette Kuhns zweibändiges Werk Frauen in der deutschen Nachkriegszeit konzentriert sich im Rahmen einer Evaluierung der »Stellung der Frauen in der Arbeitswelt und in der Familie in Deutschland 1945-1949« projektgemäss auf den Bereich der Arbeit als Indikator gesellschaftlichen Wandels. In der Einleitung konstatiert sie: »Die Chancen für die Frauen nach '45 wurden an sehr allgemeinen, politischen und ideologischen Tendenzen eines Aufbruchs und Neubeginns '45 festgemacht, die wir auch als günstig für die Überwindung autoritärer, patriarchalischer Strukturen und für die demokratische und soziale Neurordnung nach '45 ansahen. Dabei setzten wir einen engen Zusammenhang zwischen der Möglichkeit der Auflösung geschlechtsspezifischer Rollenzuweisungen und den Demokratisierungschancen der deutschen Nachkriegsgesellschaft voraus [ ].« (Bd. 1 und 2, Düsseldorf 1984 und 1986.) Im Blick auf Arbeit als dem gesellschaftlichen Feld, in dem sich Emanzipation

gen von einer zur offiziellen Ikone gewordenen Figur dominiert, und bestimmt von einem traditionellen Begriff politischer Geschichte, der kein alternatives Geschichtsverständnis im Blick auf alternative Lebenspraxen entwickelte. Vor dem Hintergrund eines Verständnisses, das Emanzipation als Gleichberechtigung vor allem im Arbeitsbereich oder in öffentlich wahrgenommenen politischen Funktionen lokalisierte und erforschte, ist diese Perspektive verständlich. Denn was haben die »Fräuleins« mit ihren ‚privaten' Beziehungen zu einer Aufarbeitung der deutschen Nachkriegsgeschichte beizutragen? Während die Überlebens-, wie die politische Arbeit von Frauen als wichtiger Beitrag zur Geschichte geltend gemacht werden kann, fiel die Einschätzung einer so ‚dubiosen' Figur wie die des »Fräuleins« eher schwer. Die historische Forschung, dies stellte auch Elizabeth Heineman fest[7], konzentrierte sich in ihren Projekten auf die Herausstellung und Darstellung der Leistungen und Kompetenzen alleinstehender Frauen in der Überlebensarbeit oder den Problemen mit zurückgekehrten Männern, in der Berufstätigkeit und in ihrem Verhältnis zu und Status innerhalb offiziell propagierter Ideologie.[8]

Eine Ausnahme zu dieser Fokussierung bilden teilweise Heinemann selbst, Susanne zur Nieden[9] und Luise Drasdo[10]. Der Unterschied zwischen ihrer und meiner Perspektive besteht darin, daß mein Gegenstand die Repräsentationen von »Fräuleins« im Film sind, und mein Interesse sich auf die Entwicklung einer Perspektive richtet, die vom Blickpunkt einer ‚re-konstruierten' Lebensrealität, der »Fräuleins« auf die Gesellschaft fällt, und nicht so sehr, wie in den meisten auch neueren (geschichtswissenschaftlichen) Studien[11], aus einem gesamtgesellschaftlich konstruierten Rahmen auf die »Fräuleins« zu blicken. Davon weicht aber z.B. auch Ingrid Bauer ab, die angeregt durch ein österreichisches oral history Projekt – »Befreit und Besetzt. Salzburg 1945/1955« – die Perspektive der »Fräuleins« selbst vertritt, in deren Ob-

---

sichtbar umsetzt, ging die Aufmerksamkeit für gesellschaftlich weniger definierte Bereiche verloren – und mit ihr die Chance, gesellschaftliche Ausgrenzungen, die schon damals vorgenommen wurden, zu revidieren. Siehe auch Rita Polm: »...neben dem Mann die andere Hälfte eines Ganzen zu sein?!« Frauen in der Nachkriegszeit – Zur Situation und Rolle der jüngeren Frauen in den Städten der Bundesrepublik (1945-1949), Münster 1990.

7 Elizabeth Heineman, »Standing alone«: Single women from Nazi Germany to the Federal Republic, Ph.D. Dissertation, The University of North Carolina at Chapel Hill 1993. 1999 überarbeitet als Buch erschienen: Elizabeth D. Heineman, What Difference Does a Husband Make? Women and Marital Status in Nazi and Postwar Germany, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1999.

8 Z.B.: Beate Hoecker und Renate Meyer-Braun, Bremerinnen bewältigen die Nachkriegszeit, Bremen: Steintor 1988, Rainer Horbert und Sonja Spindler, Wie wir hamsterten, hungerten und überlebten, Frankfurt: Voto von Eichborn 1983, Ulrike Richter, Alltag im Nachkriegsdeutschland; Frauenleben und -schicksal nach dem zweiten Weltkrieg in Hannover, Hannover: Oberstadtdirektor, 1985, Inge Stolten (Hg.), Der Hunger nach Erfahrung, Berlin: Dietz 1981; Trude Unruh, Trümmerfrauen: Biografien einer betrogenen Generation, Essen: Klartext 1987.

9 Susanne zur Nieden, »Geschichten vom ‚Fräulein'«, in: Feministische Studien, Heft 2, November 1995.

10 Luise Drasdo, »Keinen Dank für Veronika Dankeschön«, in: Sozial extra, 10 Jg., Heft 4, April 1986, S. 34-38.

11 Vor allem Tamara Domentat laßt die »Fräuleins« in ihrem Buch »Hallo Fräulein«. Deutsche Frauen und amerikanische Soldaten, Berlin 1998 nicht zu ihrem Recht kommen, sondern stellt sie eher als »Opfer« oder »Spielbälle« der Geschichte dar. Johannes Kleinschmidt dagegen bietet gründliche Ein- und Überblicke in »Besatzer und Deutsche: Schwarze GIs nach 1945«, Amerikastudien, Jg. 40, Heft 4, 1995, S. 647-665, und in seinem Buch »Do not fraternize«. Die schwierigen Anfänge deutsch-amerikanischer Freundschaft 1944-1949, Wissenschaftlicher Verlag Trier 1997.

jektwahl sie einen Lebensentwurf lokalisiert, der auf mögliche Oppositionen schließen läßt, die über materielles Kalkül, das den Fräuleins gerne als Beweggrund unterstellt wird, hinausgehen.[12]

Auch in Amerika haben sich einige Historikerinnen im Rahmen von oral history Projekten und lokalgeschichtlichen Untersuchungen den »Fräuleins« angenähert. Maria Höhn beispielsweise interpretiert den Umgang dieser Frauen mit den amerikanischen Soldaten als eine die Vorstellung von »Heimat« destabilisierende Aktivität, die als gefürchtete und unwillkommene Modernisierung und Kommerzialisierung in das deutsche Hinterland einbrach, womit in diesen privaten Beziehungen die Vorform einer breiteren Amerikanisierung der gesamten deutschen Gesellschaft gesehen werden kann.[13] Diese Amerikanisierung wird von Katherine Pence als ein mögliches Mittel gesehen, mit dem sich die Frauen zu einem sehr frühen Zeitpunkt von den Weiblichkeitsnormen des Nationalsozialismus abwenden und ihren Protest gegen die Vergangenheit ausdrücken konnten – in einer Weise, wie sie Männern erst in den 50er Jahren z.B. im Halbstarkenkult zur Verfügung stand.[14] Für Petra Goedde hingegen verschiebt sich durch den Umgang amerikanischer Soldaten mit den »Fräuleins« deren Besatzungsperspektive: Aus der Angst vor einem gefährlichen Feind wird die (Für)Sorge für eine feminisierte Bevölkerung.[15]

Bei meinen Ausflügen in die Geschichtswissenschaft fand ich es dennoch erstaunlich, daß ein, wie ich finde, für die Restitution einer konservativen Ordnung instabilisierendes Element wie die »Fräuleins« von der Frauenforschung nicht noch stärker aufgegriffen wurde. Denn nicht nur boten sie der Besatzungsmacht nicht den von militaristisch-narzistisch gekränkten und national identifizierten Deutschen geforderten und gebührenden Widerstand, sie verkörperten mit ihrem Verhalten auch nationale Untreue und moralische Schmach. Außerdem unterminierten sie deutsche Männlichkeit. Der Ehrverlust, den Deutschland als Ganzes in seinem kriminellen Verhalten erlitten hatte, verschob sich metonymisch auf die Körper und die Sexualität der Frauen. Man kann das Verhalten der »Fräuleins« als eine unorganisierte und undokumentierte Form von Gegenkultur interpretieren, zumindest als Widerspruch sehen zum innenpolitischen Schwerpunkt auf Restitution der Familie als zentraler Einheit zur Förderung von gesellschaftlicher Stabilität und zur Stützung des Staates. Doch die Bedeutung, die bis heute vorrangig mit dem »Fräulein« verbunden wird, besteht weiter in jenem unhinterfragten pejorativen Klischee, das schon damals das Produkt einer Abwehrstrategie bildete, mit der ein empfindlich an Tabus rührendes Element aus der sich reformulierenden und reetablierenden deutschen Gesellschaft ausgeschlossen wurde.

---

12 Siehe Ingrid Bauer, »Die ‚Ami-Braut' – Platzhalterin für das Abgespaltene? Zur (De-)Konstruktion eines Stereotyps der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945-1955«, L'Homme, 7. Jg./H. 1, 1996, S. 107-121, die für mein Anliegen einer Emanzipation der »Fräuleins« interessanteste Arbeit.

13 Maria Höhns Dissertation »GIs, Veronikas and Lucky Strikes: German Reactions to the American Military Presence in the Rhineland-Palatinate during the 1950s« (University of Pennsylvania, 1996) soll noch in diesem Jahr als Buch erscheinen, der Titel stand im Dezember 2000 noch nicht fest.

14 Vgl. Katherine Pence, »The ‚Fräuleins' Meet the ‚Amis': Americanization of German Women in the Reconstruction of The West German State«, Michigan Feminist Studies 7, 1992-93, S. 83-108.

15 Vgl. Petra Goedde, »From Villains to Victims: Fraternization and the Feminization of Germany, 1945-1947«, Diplomatic History, Vol. 23, No.1, Winter 1999, S. 1-20.

Zeithistorisch fand das Phänomen der »Fräulein« eine außerordentlich breite Medienresonanz in Magazinen und Zeitungen, in Fortsetzungsromanen und Sensationsjournalismus, in Trivial- und Hochliteratur, in offiziellen Dokumenten von Regierungsbehörden, Militärregierung, Pfarreien und Amtsgerichten. Als vagabundierende Figur überschreitet sie Grenzen der Rasse, der Nation und der Moral. Je nach Perspektive – amerikanischer oder deutscher, aber auch weiblicher oder männlicher – symbolisiert sie Sieg und Niederlage, Triumph und Schmach, Besatzung und Transgression, Bedrohung und Verführung. Doch wird es mir im weiteren vor allem darum gehen, jenseits dieser Symbolisierungen danach zu fragen, welche Elemente in der filmischen Repräsentation über diese Funktion hinausgehen, und welche An- und Einsichten, sich jenseits der ideologischen Projekte der Filme den »Fräuleins« im Publikum womöglich boten.

In dem Zeitraum zwischen 1945 und 1960 entstehen in Deutschland drei und in Amerika vier Spielfilme, in deren Zentrum das »Fräulein« und ihre Beziehung zu amerikanischen Besatzungssoldaten steht.[16] Zunächst schien es erstaunlich, daß gerade der Film mit seinem Hang zum Sensationellen, seiner Liebe zum Sinnlichen und seiner Fundierung im Voyeurismus keine größere Neugier für die Figur des »Fräuleins« entwickelte. Zumindest was Deutschland betrifft, lassen sich hierfür zwei Gründe ins Feld führen: explizite Zensurmaßnahmen[17] und eine in den Dienst der Disziplinierung von Sexualität gestellte Filmproduktion.[18] In einer aus den Fugen geratenen Realität verkörpern die Fräulein nicht nur die »Wirren der Zeit«, sondern tragen zu ihrer Verschärfung und verschärften Wahrnehmung bei. Als ambivalente Figur fallen sie aber nicht nur der Zensur und dem Tabu anheim, sondern sie rühren auch an Phantasien. Als konkrete Personen führen sie eine Sexualisierung des öffentlichen Raums herbei, zu einem Zeitpunkt, als dieser ungeordnet, offen und verletzt war und entsprechend neu definiert, besetzt und wieder aufgebaut werden mußte.

---

16 In Deutschland sind dies die Filme *Hallo, Fräulein,* Rudolf Jugert 1949, *Die goldene Pest*, John Brahm, 1954, *Schwarzer Kies*, Helmut Käutner 1961, und in Amerika *A Foreign Affair*, Billy Wilder 1948, *The Big Lift*, George Seaton 1950, *Verboten*, Samuel Fuller 1958/59, *Fräulein*, Henry Koster 1958.

17 Zunächst unterlagen alle drei Bereiche des Films – Produktion, Vertrieb und Abspiel – ab dem 12. Mai 1945 der Nachrichten-Kontrollvorschrift Nr.1, die jede Form von Aktivität von einem schriftlichen Genehmigungsverfahren durch die Militärregierung abhängig machte. Diese Nachrichten-Kontrollvorschrift wurde am 3. Oktober 1947 durch die Nachrichten-Kontrollvorschrift Nr. 3 ersetzt, die konkrete inhaltliche Richtlinien vorgab, nach denen Filme produziert, vertrieben oder abgespielt werden durften. Ein Schwerpunkt lag dabei auf einem Verbot der Kritik an den Besatzungsmächten und ihren Einrichtungen und Maßnahmen. Diese Zensurbestimmungen wurden erst im Juli 1949 im Zusammenhang mit der Konstituierung der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft aufgehoben. Das »Fräulein« als negativer Katalysator für die Moral der Truppen fällt somit implizit unter die Zensur, zumindest unterliegt ihre Darstellung einem Tabu, das die offizielle Zensur unterstützt. Vgl. hierzu die Ausführungen in Bettina Greffrath, Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945 - 1949, Pfaffenweiler 1995 und Peter Pleyer, Deutscher Nachkriegsfilm 1946-1948, Münster 1965. Nach Aufhebung der offiziellen Zensur bleibt das Tabu als inneres weiter bestehen.

18 Das ist eine Hypothese, die in beiden Ländern vor allem für die 50er Jahre gilt. Doch das Bedürfnis, den Dienst der Frau am heimkehrenden Mann als erstrebenswert zu vermitteln, läßt sich in Deutschland schon an den allerersten sogenannten Trümmerfilmen entdecken. Vgl. hierzu z. B. die Filme *In jenen Tagen* (Helmut Käutner, 1947), *Berliner Ballade* (Robert A. Stemmle 1948), *Irgendwo in Berlin* (Gerhard Lamprecht 1946), und *Liebe 47* (Wolfgang Liebeneiner 1947). Zur Repressivität der 50er Jahre Filme vgl. Heide Schlüpmann, »›Wir Wunderkinder‹. Tradition und Regression im bundesdeutschen Film der Fünfziger Jahre«, Frauen und Film, H. 35, S. 4-11.

Angesichts dieser brisanten politischen Situation gibt eine Figur, die Tabus bricht, nicht nur der Gesellschaft, die nach »Normalisierung« strebt, sondern auch ihren Repräsentationssystemen Probleme auf. Dabei fällt auf, daß es den amerikanischen Filmen leichter fällt, das »Fräulein« trotz ihres schlechten Image innerhalb der Konventionen filmischer Darstellung von Weiblichkeit als glamouröses Sexualobjekt zu inszenieren, während die deutschen Filme genau diesen Aspekt abwehren. Dadurch entsteht ein kinematographischer Konflikt: Zwischen der psychologischen Disposition und Lust, Weiblichkeit im Film zu sexualisieren und dem historisch bedingten nationalen ‚Auftrag', weibliche Sexualität im »Fräulein« zu negieren.[19] Grundsätzlich kann in ihrer Darstellung der symbolische Ausdruck nationaler Mythen und politischer Konstellationen gefunden werden. Das ist einer der Gründe dafür, daß diese Filme eher von den Geschichtswissenschaften und weniger von den Filmwissenschaften – die sie ästhetisch vernachlässigbar finden – untersucht werden. Den Geschichtswissenschaften dienen sie – ob ästhetisch relevant oder nicht – zur Illustrierung der historischen Relevanz ihres Themas der amerikanischen Besatzung für die deutsche Nachkriegsgesellschaft. Vor allem die amerikanischen Filme wurden in diesen historisch interessierten Analysen auf Verschiebungen und Sexualisierungen von Politik hin analysiert, und – symbolisiert in den deutsch-amerikanischen Liebesbeziehungen – als Ausdruck verschiedener Phasen amerikanischer Aussenpolitik – von Morgenthau bis Marshall-Plan und von Isolationismus zu Interventionismus – gesehen.[20]

Als Fimwissenschaftlerin liegt mein Fokus neben und jenseits der Narration auf der Inszenierung und den visuellen Strategien der Filme ebenso, wie auf Fragen der Zuschaueradressierung. Im Unterschied zu jenen geschichtswissenschaftlichen Analysen, denen die Filme oftmals als Illustrierung einer durch andere Quellen belegten Realität dienen, versuche ich den umgekehrten Weg zu gehen und durch die Filme in die Geschichte zu sehen – sie werden in ihren Verdrängungen und Verstellungen zu meiner Quelle.

II. Ideologie und Wahrnehmung

In der folgenden Analyse zweier Nachkriegsfilme – dem bekannten und beliebten amerikanischen Film *A Foreign Affair* von Billy Wilder und dem relativ unbekannt gebliebenen deutschen Film *Hallo, Fräulein!* von Rudolf Jugert – werde ich versuchen, auf zwei Ebenen Unterschiede herauszuarbeiten: erstens zwischen deutscher und amerikanischer Gestaltung, und zweitens zwischen dem manifesten Anliegen der Filme, das »Fräulein« unter Kontrolle zu bringen, und den Möglichkeiten der Zuschauerinnen, an latente Bedeutungen anzuknüpfen, die sich eher mit ihren Erfahrungen und Wünschen verbanden, als mit Verbot und Zensur.

Marlene Dietrich in Billy Wilders *A Foreign Affair* spielt eine ehemalige Nazi-Ge-

---

19 Antonia Lant hat z.B. für den britischen Film herausgearbeitet, daß weibliche Glamourisierung im Film als »Verrat« an den nationalpatriotisch formulierten Kriegszielen empfunden und entsprechend vermieden wurde. Vgl. Antonia Lant, Blackout. Reinventing Women for Wartime British Cinema, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1991.

20 Siehe Fußnote 2 und insbesondere Georg Schmundt-Thomas, »Hollywood Romance of Foreign Policy: American GIs and the Conquest of the German Fräulein«, Journal of Popular Film & Television 19, Winter 1992, S. 187-97.

liebte, die die Fahnen gewechselt hat, und nun mit einem amerikanischen Besatzungsoffizier verkehrt, der praktischerweise dem Entnazifizierungsbüro angehört, wodurch das Tauschgeschäft zwischen den beiden einen deutlichen Charakter bekommt. Margot Hielscher in Rudolf Jugerts *Hallo, Fräulein!* spielt eine ehemalige Wehrmachtsbetreuerin, die notgedrungen ihr Programm wechseln muß und im Begriff ist, eine Jazzband zusammenzustellen, wobei ihr der amerikanische Besatzungsoffizier und Musiker Tom Keller helfen soll.

Glamour und Humor in Billy Wilders *A Foreign Affair*

In den ersten Einstellungen schwebt ein Flugzeug mit amerikanischen Kongreßabgeordneten über Berlin. Die Bemerkungen der Abgeordneten zu ihren Blicken auf das Trümmerfeld unter ihnen entfalten ein außenpolitisches Panorama, das von ungerührter, frivoler Distanz (»sieht wie ein Roquefort Käse aus«) bis zu betroffenem Engagement reicht. Der Morgenthau'sche Agrar-Plan findet ebenso Erwähnung wie das Echo des Marshall-Plans im Appell an den Wiederaufbau der Industrie nachklingt. Nach einer Revue außenpolitischer Positionen meldet sich die einzige Frau der Gruppe, die Kongreßabgeordnete Frost mit dem entscheidenden Anliegen und der wahren Aufgabe des Komitees zu Wort, nämlich die Moral der Truppen untersuchen und ihre Ausfälle korrigieren zu wollen. Eine Ironie des Drehbuchs sieht vor, ausgerechnet Miss Frost Opfer soldatischer Verführungskünste werden zu lassen. Darin besteht Wilders Rache an der puritanischen Mission und dem beschränktem Geist des Mittleren Westens, aber auch seine Strategie, dem amerikanischen (weiblichen) Publikum mit der Figur Phoebe Frost vorzuführen, wie außergewöhnliche Situationen in fremden Ländern zu Enthemmungen führen können. In Miss Frosts Verwandlung von empörter Anstandsdame zur hingebungsvollen Verliebten, liegt nicht nur die Korrektur amerikanischer Prüderie, sondern auch ein Plädoyer für (unmoralische) Sinnlichkeit. In einer Ausnahmesituation befindet sich nicht nur das zerbombte Deutschland, sondern auch die Liebe in dieser konkreten historisch-politischen Situation.

Phoebe Frost aus Iowa (Jean Arthur) besteht auf einer deutlichen Unterscheidung zwischen politischer Moral und moralischem Verhalten. Sie interessiert sich weniger für das in Trümmern liegende Land, sondern mehr für das ruinierte Sozialverhalten der Angehörigen der amerikanischen Armee. Dabei wählt sie im Kampf gegen die »moral malaria« der amerikanischen Truppen in Berlin unwissentlich genau jenen Offizier als Mitarbeiter aus, der den Virus am intensivsten beherbergt: Der Entnazifizierungsoffizier Captain Pringle (John Lund) hat eine Affaire mit der Nachtclubsängerin Erika von Schlütow (Marlene Dietrich), der ehemaligen Mätresse eines hohen Nazischergen. Zum Schluß allerdings wird diese Nachtclubsängerin in die Gefangenschaft und John Pringle in die Ehe mit Phoebe Frost geführt. Dazwischen entfalten sich die propagierte Ideologie der Militärregierung, die praktizierte (Un-)Moral der Truppe, der Überlebenswille und die Überlebensstrategien der Deutschen, das offizielle und inoffizielle Leben in den Ruinen von Berlin zwei Jahre nach dem Krieg und viele komische Situationen, welche die »Fräuleins« als typische deutsche Nachkriegserscheinung mit Sympathie in Szene setzen. Der Humor des Drehbuchs durchschaut nicht nur die Diskrepanz zwischen offizieller Politik und Besatzungspraxis der Amerikaner im viergeteilten Berlin, sondern er hat eine tiefe Verwandschaft mit den kommunikativen Fähigkeiten von Sexualität, die er mitproduziert. Damit schlägt er sich auf die Seite der Unterlegenen. Natürlich dient er Wilder

auch als Mittel der Distanzierung: Der eigenen Vergangenheit in Berlin, dem Stoff und den beiden Nationen – Amerika und vor allem Deutschland – gegenüber.[21] Der Humor beherbergt den Schmerz der Vergangenheit, die Lust und die Leidenschaft der Gegenwart, aber auch das Mitleid, mit dem Wilder seine Blicke auf das korrupte Chaos wirft, das er mitinszeniert. In Amerika erregte der »schlechte« Geschmack und die unpatriotische Darstellung Amerikas Missfallen.[22] Im amerikanischen Kongreß und im Verteidigungsministerium stieß der Film auf solchen Widerstand, daß Paramount ihn trotz seines kommerziellen Erfolges zurückzog.[23] In Deutschland kam der Film erst 29 Jahre später im Fernsehen zur Uraufführung und erst 1991 in seiner Originalfassung mit Untertiteln in die Kinos.[24]

21 Mit Robert Siodmak, Edgar Ulmer, Fred Zinneman hatte er in den späten zwanziger Jahren an *Menschen am Sonntag* (1930) gearbeitet, und viele weitere Drehbücher verfaßt. 1933 emigrierte er über Paris nach Amerika. Neil Sinyard und Adrian Turner finden die Diskrepanz von persönlichem Schicksal und ästhetischem Vorgehen besonders bemerkenswert: »Wilders Position – seine geteilte Loyalität als Berliner und Amerikaner - läßt ihn beide Seiten auf einzigartige Weise würdigen. Bedenkt man, daß Wilder selbst Angehörige in Auschwitz verloren hat, so erscheint seine Weigerung, die Lage in Berlin nach dem Schema hier Amis als Befreier, da böse Deutsche darzustellen [...] weniger als ein moralisch korruptes, zynisches Verhältnis, wie einige Kritiker gemeint haben, denn als eines, das von persönlicher Würde und Mut zeugt.« Billy Wilders Filme, Volker Spiess Verlag, Berlin 1980, S. 140.

22 Selbst ein so aufgeklärter Journalist wie James Agee attestierte dem Film: »A good bit of it is in rotten taste [...].« The Nation, July 24, 1948, S. 109. Stuart Schulberg, Filmbeauftragter der Militärregierung beschrieb ihn als »crude, superficial and insensible to certain responsibilities« (zit. in: Ralph Willett, The Americanisation of Germany 1945-1949, London and New York 1989 S. 33). Und Stephen Farber resümiert: »»The movie was attacked violently at the time of its release for its tastelessness in dealing with a serious subject.« in: »The Films of Billy Wilder«, Film Comment, Vol. 7, No. 4, Winter 1971/72, S. 13. Besonders aufgebracht war der Kritiker und ehemalige Häftling des Konzentrationslagers Dachau Herbert Luft: »The camera focus on a pile of rubble was not exactly a fitting place for wholesome comedy. There are the ruins of Berlin, but not one word to explain why the city had to be utterly destroyed. [...] The Nazis are seen as double-crossers, yet drawn with much charm and noblesse, living in an atmosphere of comparative ease, with a romantic façade covering up a decade of mass murders. [...] Our occupation troops appear undisciplined and ill-behaved.« Zit. in Stephen Farber, a.a.O., S. 13.

23 »A Foreign Affair [...] was denounced on the floor of the House of Representatives as a rotten movie. The Department of Defense had to issue a statement which said that this picture gave a false picture of our occupation army [...]. Paramount Pictures was under fire from many quarters and it decided to quietly withdraw Foreign Affair from release.« Vgl. Maurice Zolotow, Billy Wilder in Hollywood, New York: Limelight Editions 1987, S. 155. Der tip Berlin kommentierte zu seiner Wiederaufführung die besondere Stellung des Films zur damaligen Zeit zwar sehr salopp, aber in gewisser Weise die Umstände auch treffend, so: »Im Osten drehte Wolfgang Staudte düstere und radikale Filme über die Gegenwart der allerjüngsten Vergangenheit, im Westen begann man, diese mit harmlosen Schnulzen zu leugnen. Und mittenrein platzte ein Österreicher aus Hollywood, der zwanzig Jahre zuvor schon mal Berlin unsicher gemacht hatte, um einen neorealistischen Film als Komödie zu drehen. Und brachte nebenbei noch das Kunststück fertig, die Berlinerin in ihre Heimatstadt zu holen, die sie als Hauptstadt des Dritten Reiches im amerikanischen Exil zu hassen gelernt hatte. Dafür wiederum haßten viele unverbesserliche Nachkriegsdeutsche Marlene Dietrich. Den Film, der dabei herauskam, haben diese übrigens nie gesehen. [...].«, tip 18/90, S. 58.

24 Brigitte Jeremias kommentierte: »Daß ein Film von Billy Wilder mit Marlene Dietrich erst dreißig Jahre nach seiner Entstehung in Deutschland gezeigt wird, ist ein Unikum. Aber »Eine besondere Affaire« (»A Foreign Affair«) ist auch 1948 in Amerika mit Skepsis aufgenommen worden. Der zynische Blick auf die USA, den wir nach Vienam aus so vielen amerikanischen Filmen kennen, war vor dreißig Jahren unmöglich. Ebenso wird wohl die eher ambivalente Haltung dem besiegten Deutschland gegenüber damaligen amerikanischen Betrachtern unopportun erschienen sein.« Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.5.1977.

Zwischen verschiedenen politischen Positionen – der investigativen Mission der Kongreßabgeordneten und der protektionistischen und defensiven Haltung des Militärs – stehen im Film nicht nur ein Heer von Männern, sondern vor allem zwei Frauen: die Kongreßabgeordnete Frost und die Nachtclubsängerin Erika von Schlütow. Die eine vertritt die Selbstgerechtigkeit und Selbstgefälligkeit eines in europäischen »Affairen« unbewanderten Amerikas, die andere die Verschlagenheit einer Strategie, sich siegreichen Systemen anzupassen. »Oh, Johnny, what does it matter?« fragt sie an einer Stelle ihren amerikanischen Geliebten. »Women's politics. Women pick out whatever is in fashion, and change it like a spring hat« beschwört Marlene Dietrich ihren amerikanischen Liebhaber. Der in Metaphern einer weiblichen Modelaune formulierte politische Opportunismus beschreibt dabei in gewissem Sinne eine von manchen diagnostizierte Disposition Deutschlands, sich überraschend schnell dem siegreichen neuen, großen »Partner« angeschmiegt und angedient zu haben.[25] Sie verdeutlicht aber auch die Verschiebung politischer Schuld auf die sexuelle Untreue der »Fräuleins«. Obwohl Marlene Dietrich in ihrer Rolle als deutsches »Fräulein« somit zur symbolischen Repräsentanz deutscher Nachkriegspolitik und -mentalität wird, ist der Film an übergeordneten Funktionen dieser Art viel weniger interessiert, als andere »Fräulein«-Filme.[26] Es zeichnet Billy Wilders Regie aus, daß er an der Vermischung von Kategorien stärker interessiert ist, als an deutlichen Grenzziehungen. So läßt er z.B. die amerikanische Schauspielerin »deutsch« aussehen und kontrastiert ihre Farblosigkeit mit dem Glamour der Dietrich. Indem der Film die mit uramerikanischen Werten assoziierte Schauspielerin so stereotyp »deutsch« inszeniert – Jean Arthurs strohblondes Haar ist sauber in der Mitte gescheitelt und in zwei Zöpfen nach oben gedreht –, und die Figur eines frivolen deutschen »Fräuleins« mit einem großen Hollywoodstar deutscher Nationalität und Rollengeschichte besetzt, setzt er bewußt auf die Verunsicherung von Stereotypen. Gleichzeitig bekommt »das Fremde« in einem solchen Maße vertraute Anteile, daß Grenzziehungen von »deutsch« und »amerikanisch«, von »gut« und »böse«, »schuldig« und »unschuldig« nicht mehr so leicht fallen. In seinen weiblichen Figuren erzeugt der Film insofern genau das, was die Verhältnisse selbst auszeichnete: eine Vermischung von Nationalitäten und moralischen Kriterien, die als grenzüberschreitend empfunden wurden.

Im Star Marlene Dietrich als »Fräulein« liegen verschiedene Komponenten, mit denen sie die Figur ebenso füttert, wie entschärft. Als deutsche Schauspielerin und *femme fatale* wurde sie zum Hollywoodstar. Im Krieg engagierte sie sich als Truppenbetreuerin, wofür sie 1947 eine Auszeichnung bekam, die »Medal of Freedom for entertaining American troops and working against Nazi Germany«. Diese national-

25 Jean Amery beschreibt: »Mit dem Untergang Nazi-Deutschlands scheiterte der letzte aggressive Versuch, den amerikanischen Kapitalismus herauszufordern. Der seit mindestens hundert Jahren schon immer im deutschen Amerikabild mitgeführte Bodensatz konservativer Kulturkritik und entsprechender abendländischer Überheblichkeit war damit aber nicht aus der Welt [...]. [...] Daran hat auch die zweite Niederlage Deutschlands gegenüber amerikanischen – obendrein höchst ›unsoldatisch‹ geführten – Waffen nichts geändert. Dem offensichtlich nicht Besiegbaren warf man sich, selber entleert, in einer Mischung aus Anpassung, neuem Selbstverständnis und Widerwilligkeit in die Arme.« Jean Amery, Geburt der Gegenwart, Olten und Freiburg im Breisgau 1961, S. 14.

26 Wie z. B. der programmatische Film von George Seaton zur Berliner Luftbrückenaktion – *The Big Lift* (USA 1950), in dem ein »gutes« und ein »schlechtes« Fräulein in ihren Affairen mit amerikanischen Soldaten miteinander kontrastiert werden.

G.I. Pringle, deutsches »Fräulein« und amerikanische Kongreßabgeordnete.

patriotischen Einsätze zur Unterstützung Amerikas im Krieg gegen Nazi-Deutschland befreien ihre Rolle für die Verkörperung einer Nazi-Geliebten. Ihre Leinwandimmoralität findet eine Korrektur in ihrer off-screen Moralität. Zu Dietrichs Starimage gehört auch die Zirkulation von Geschichten über ihre zahlreichen Affairen. Dies wiederum löst für die Figur des »Fräulein« auf der Leinwand den entgegengesetzten Effekt aus. Nun liegt die Unmoral stärker noch im Starimage als in dem verkörperten filmischen Charakter. Gleichzeitig legt sich der Glamour des Stars schützend um die Figur.

Einerseits war es so ein geschickter Schachzug des Regisseurs eine so unbeliebte Figur wie das deutsche »Fräulein« mit einem so anerkannten Star wie Marlene Dietrich zu besetzen (wobei sie für viele Deutsche jener Zeit weder anerkannt noch beliebt, sondern die Verräterin war, die sie im Film spielt), und gleichzeitig drückt sich in der Verwendung des Stars auch ein Vorbehalt gegen das »Fräulein« aus. Man kann sogar davon ausgehen, wie Tracy Oliver an zahlreichen Drehbuchversionen nachweist, daß der Film ohne die Besetzung der Rolle mit Marlene Dietrich von der Zensur nie freigegeben worden wäre.[27]

Obwohl der Glamour des Stars Marlene Dietrich das »Fräulein« de-realisiert, nobilitiert er gleichzeitig die gesellschaftlich denunzierte Figur, der er Glanz gibt, zu ei-

27 Vgl. unveröffentlichtes Manuskript Tracy Oliver »In den Ruinen von Berlin – Marlenes und Wilders ›Foreign Affair‹ (1945-1949)«, in dem sie beschreibt, wie die ursprüngliche Anlage des Films als Re-education Anstrengung von Wilder nach der Genehmigung durch die Control Division des Office of War Information radikal geändert wurde.

ner Traumfigur des Kinos. Zwar gibt *A Foreign Affair* mit seinem weiblichen Star als »Fräulein« diesem keine »Realität«, aber er spricht nicht von Verbot, sondern von Lust, und er realisiert die Realität eines Wunsches der Frauen: als »Fräulein« eine auswärtige Affaire zu führen, die Außergewöhnliches zuläßt.

Die erste Begegnung zwischen Pringle und Erika enttäuscht bewußt jede Zuschauererwartung an ein romantisches Stelldichein. Sie begrüßt ihn ungekämmt in einem Morgenmantel und spritzt ihm das Wasser ins Gesicht, mit dem sie sich gerade die Zähne geputzt hat. Die Ungewöhnlichkeit einer solchen »Eröffnungsszene« reflektiert einerseits die Offenheit und womöglich Vorliebe des Films ‚Verdorbenheit' gegenüber, andererseits strebt sie eine Öffnung der Zuschauer für unkonventionelle Verhaltenweisen (oder filmische Repräsentationen) an. In der Verletzung einer ästhetischen Konvention liegt Wilders Geringschätzung der moralischen Übereinkünfte. Auf der realhistorischen Ebene lizensiert ihn die Außergewöhnlichkeit der konkreten historischen Situation, auf der ästhetischen Ebene verbündet sich die filmische Inszenierung der Sexual- und Liebesverhältnisse als Komödie mit den «Unanständigkeiten« der Zeit. Gerade weil zwischen Pringle und Erika keinerlei weltanschauliche, politische Übereinstimmung herrscht, gerät die »schmutzige« Inszenierung ihrer physischen Attraktion und Nähe zur Provokation. Skandalös ist daran natürlich nicht nur die Indezenz eines Zahnpasta-Speichel-Wasser-Gemisches, sondern die Kennzeichnung der Verhältnisse als intim-körperliche, die bestimmte Schamgrenzen ebenso überschreiten, wie die »Romantik« des Films in der Überschreitung von Grenzen liegt: ideologischen, körperlichen, räumlichen. Die Ruine, das weggebombte Treppenhaus, in dem der Efeu wuchert, das kaputte Zimmer mit zusammengewürfelten, alten Möbeln, Löchern und Rissen in der Wand, einem aufgedeckten Bett und offenstehendem Kleiderschrank. Der Film präsentiert diese Zwischenräume durch den Blick eines »Verliebten« als einen »offenen« Bereich des Transitorischen, der für Zwischenlösungen, die nichts Definitives, Vorgeschriebenes, Endgültiges an sich haben, Raum bietet.

Auf einer Stadtrundfahrt wird die Delegation durch die Ruinen der Stadt an die Schauplätze der jüngsten Geschichte geführt. Die Abgeordneten lauschen andächtig den Ausführungen Colonel Plummers. Die Kamera isoliert dabei Miss Frost, die sich von der Gruppe nicht nur als Frau, sondern durch ihre aufmerksamen Blicke abhebt. Eine schwarzgeränderte, strenge Brille markiert den Blick als altjüngferlichen – das im herkömmlichen Sinne »alte« Fräulein –, unterstreicht aber andererseits seine Bedeutung als aktives Medium der Vermittlung entscheidender Details, die den männlichen Kongreßabgeordneten entgehen und nur in ihrem weiblichen Blick – wenn auch entsetzte – Aufnahme finden. Die Männer folgen den Ausführungen des Colonels, Miss Frost ihrer Neugier. Fallen die (geschickt gelenkten) Blicke der Abgeordneten auf historisch bedeutsame Stätten, entdeckt ihr Blick die Bedeutung der Ruinen für das Leben. In den Szenen, die sie im Vorbeifahren wahrnimmt, scheint der Film sich ein »realistisches« Gegengewicht zu seiner Kunstfigur »Fräulein«, wie Marlene Dietrich sie verkörpert, geschaffen zu haben. Fällt der Blick der Männer auf den Reichstag, so sieht Miss Frost junge Mädchen und Frauen, die lachend und zugewandt in sommerlichen Kleidern und weißen Söckchen auf Friedhofsmauern und Parkbänken zwischen amerikanischen Soldaten sitzen. Jene, ganz Sieger, ganz Mann, haben lässig ein Bein aufgestellt und angewinkelt, lehnen mit dem Ellbogen oder einem ausgestreckten Arm an der Wand und schauen zu dem Fräulein herab, das zu ihnen hochblickt. Die Frauen sind kokett, die Männer forsch, und beide heben sich in ihrer

Adrettheit von der ungebändigten Vegetation, den unordentlichen Trümmern ab. Die männlichen Komiteemitglieder betrachten den zerstörten Balkon des Hotels Adlon, während Miss Frost auf den Balkonen unbewohnt wirkender Ruinen rauchende Frauen entdeckt, von leutseligen G.I.s flankiert. Obwohl Miss Frost in ihrem aufrechten Puritanismus die Antipode zu den deutschen »Fräuleins« darstellt, stellt sie über ihren aufmerksamen «abweichenden« Blick eine Verbindung zu diesen und ihren Aktivitäten her.

Marlene Dietrich hingegen bleibt während des gesamten Films eher der unerreichbare Star, eine fremde Glamour-Figur, und ihr »Fräulein« Kinospektakel. Die amerikanische Schauspielerin dagegen vertritt die »verallgemeinerbare« Frau. Als sich Phoebe Frost in Captain Pringle verliebt, und dabei weich, nachgiebig und vergnügungssüchtig wird, tritt dem Publikum die Liebe der »Fräuleins« im Gewand der Hausfrau näher. Wilder transformiert damit eine »deutsche Erfahrung« in eine (für amerikanische Frauen) nachvollziehbare »amerikanische«.[28]

Un-Glamour und Ernsthaftigkeit in Rudolf Jugerts *Hallo Fräulein!*

Margot Hielscher in dem deutschen Film *Hallo, Fräulein!* von 1949 ist weder ein Star noch ist sie unmoralisch. Sie wurde 1940 für den Film entdeckt und spielte im selben Jahr an der Seite Zarah Leanders in Carl Froelichs *Das Herz einer Königin*. Nicht zufällig erinnert die Inszenierung ihres weichen, großflächigen Gesichts an die Ufa-Filme der 30er und 40er Jahre mit Zarah Leander: die Antwort der nationalsozialistischen Filmindustrie auf den Wegfall von Greta Garbo und Marlene Dietrich. Das deutliche Interesse des Films liegt im Unterschied zu Wilders *A Foreign Affair* nicht im vergnügten Ausspielen frivoler Sexualität, sondern in der De-sexualisierung des »Fräulein«, das in seinem vorbildlichen Verhalten als nationale Figur reklamiert werden kann.

Ergreift *A Foreign Affair* im Humor Partei für die Frauen und Männer, die Triebbefriedigung über den Triebverzicht stellen, und findet er Grenzüberschreitungen in deutschen »Fräuleins« und amerikanischen G.I.s, so ist *Hallo, Fräulein!*, obwohl die Idee offenbar in Anlehnung an eigene Erfahrungen von der Sängerin und Hauptdarstellerin Margot Hielscher stammt, im Grunde ein »Männerfilm«. Er interessiert sich vor allem für Grenzziehungen und die Re-etablierung alter Ordnungen. Der Film eröffnet dementsprechend mit einer deutlichen Zäsur: Durch ein bildfüllendes Flammenmeer erscheint in großen Lettern »9. Mai«, und »1945« in dem Moment, als die Flammen dem friedlichen Anblick einer idyllischen Landschaft weichen. Diese Harmonie wird unmittelbar durch tosende, herbeirollende amerikanische Panzerkolonnen gestört. Beobachtet wird die Szene – der Einzug als Einbruch – von zwei auf der Flucht befindlichen Männern – Heinz Söhnker als verhärmter ehemaliger deutscher Soldat Walter Reinhardt und Bobby Todd als schmächtiger Italiener Cesare. Der erste Satz konsolidiert einen Nachkriegsmythos, der auf Vorkriegsvorstellungen rekurriert und noch während des Kriegs zur Abwehr beschädigten Nationalbewußtseins eingesetzt wurde: »Mensch, schau dir das an, was die für Material haben!« ruft Söhnker aus. Im Augenblick der Kapitulation und Niederlage stellt der

---

28 Durch ihre Alltäglichkeit erlaubt die Figur Phoebe Frost eine größere Nähe und Nachvollziehbarkeit als die extravagante Erscheinung der Dietrich. Das erleichert für die Zuschauerin den Zugang zu ihren Liebeserfahrungen eher, als zu jenen des »wahren Fräuleins« im Film, wodurch die »wirklichen Fräuleins« erklärbar und entschuldbar werden.

Film dem deutschen Wehrmachtssoldaten eine Figur zur Seite, der gegenüber er nicht nur den physisch Größeren und Überlegenen markieren kann; der gutmütige Italiener an seiner Seite kennzeichnet den Deutschen außerdem als »gut«.

In *Hallo, Fräulein!* fällt vor allem die körperliche Ausstrahlung von Macht auf, die selbst von einfachen amerikanischen Soldaten ausgeht, und die Überschreitung von Körpergrenzen, die selbst unwichtige Nebenfiguren praktizieren. Amerikaner sind nicht nur in das Land eingedrungen und haben es besetzt, sie unterwerfen sich auch die Körper der besiegten Männer, und »entwaffnen« sie in Übergriffen.[29] Drastisch wird dies in der Szene einer Verhaftung vorgeführt. Cesare und Reinhardt waren eine Zeit lang erfolgreich als »Trauergäste« mit Grabkränzen getarnt unbehelligt durch die Lande gezogen – eine Metaphorik, die wohl eher ungewollt die historische Situation entsprechend der bekannten Analyse Alexander und Margarete Mitscherlichs treffend wiederspiegelt: Die »vorgetäuschte« Trauer reflektiert die Unfähigkeit zu trauern. Interessanterweise »bewaffnen« sich die »entwaffneten« und besiegten Männer mit einem Kranz, der in seiner einfachen, schmucklosen Lorbeerausführung (Metall hatten sie sich gewünscht, aber nicht bekommen) an ein militärisches Emblem auf den Kriegsdenkmälern des Ersten Weltkrieges erinnert. So ruht in der »falschen Trauer« gleichzeitig der Appell an den »großen Krieg«. Nachdem Cesare mit einer Gruppe Italiener weitergezogen ist und in der Eile des Abschieds seinen Klarinettenkasten bei Reinhardt vergessen hat, wird dieser für einen Musiker gehalten und von einer amerikanischen Straßenpatrouille aufgegriffen. Diese will ihn dem amerikanischen Offizier der Militärverwaltung eines Dorfes vorführen, der nach Verstärkung für seiner Kapelle sucht. Die Suche erweist sich als »Konfiszierung«, in der Überheblichkeit und Handgreiflichkeit aufeinandertreffen. Ein Jeep stellt sich quer, zwei Soldaten lassen Rheinhardt keine Zeit zu Erklärungen, greifen ihn an beiden Armen, heben ihn hoch, und setzen ihn in den Jeep. Er verliert die Verfügungsgewalt über seinen Körper. In dieser Drastik liegt die deutliche Klärung der Machtverhältnisse: Die Besatzung erteilt nicht nur »Zugriffsrecht«, sondern entzieht auch Persönlichkeitsrecht. Unter Besatzungsstatus scheint kein Anspruch auf körperliche Integrität zu gelten.

Dieses »unzivilisiertes« Verhalten, breit am »Fußvolk« entfaltet, erfährt bald eine Korrektur in der Zivilisiertheit Captain Tom Kellers, der ersten Hauptfigur auf amerikanischer Seite – worin sich eher deutsche Hierarchievorstellungen spiegeln, als amerikanische »Realität«. Der Offizier wird als Musiker am Klavier eingeführt, der seine Kapelle zu »Take it easy« begleitet und dirigiert. Biografische Elemente in Peter van Eycks Karriere[30] dienen dem Film zu einer »feminisierten« Einführung eines Offiziersmitglieds der Besatzungsarmee. Durch die Assoziation mit Musik wird einerseits ein Element inszeniert, durch das sich die amerikanische Armee in der Tat auszeichnete – die Integration von Swing in den militärischen Alltag –, andererseits einer Ambivalenz Ausdruck gegeben, die zwischen abfälliger Verachtung und faszinierter Anziehung hin- und herschwankt. Die Besetzung des amerikanischen Offiziers

29 Man könnte darin eine Verschiebung des Films sehen für die später erfolglose Inbesitznahme des »Fräuleins«, deren feminine Opferrolle kurzfristig an die feminisierten Männer delegiert wird.

30 Bevor er ab 1942 kleinere Filmrollen annahm, verdiente er seinen Lebensunterhalt u. a. als Komponist und Texter für Kabaretts und Revuen sowie als Barpianist. 1943 wird er amerikanischer Staatsbürger und von der Armee eingezogen. Nach Kriegsende wird er als Filmkontrolloffizier nach Deutschland geschickt und bleibt bis 1948 Leiter der Film Section der Information Control Branch in Berlin.

mit dem preußisch wirkenden Peter van Eyck stellt somit eine Art Vermittlungsinstanz her: Der deutsche Schauspieler vermittelt amerikanische Charakterzüge und Erscheinungsweisen so, daß Amerikanisches sympathisch (und bekannt) erscheint. In gewisser Weise findet mit dieser Besetzung eine vergleichbare Vernetzung von nationaler Herkunft, Rollengeschichte und Figureninterpretation statt, wie sie Billy Wilders in *A Foreign Affair* mit Marlene Dietrich vornahm. Im deutschen Film spiegelt die Verkörperung eines amerikanischen Offiziers durch einen deutschstämmigen Schauspieler nicht nur eine weitverbreitete Realität – viele in Deutschland Stationierte hatten deutsche Vorfahren oder Verwandtschaft –, sondern sie schafft eine jenseits des Rollenprofils gelegene Zugänglichkeit für deutsche Zuschauer.

Während es in Wilders Film – in ironischem Kontrast zu seinem »außenpolitischen« Titel, der von Anspielung und Ambivalenz lebt – von Anfang an um Sexualität und weniger um Politik geht, verdeutlichen diese Anfangsszenen in Jugerts Film, daß es ihm – trotz des im Titel zum Hauptgegenstand erhobenen »Fräuleins« – eher um Militarismus, Männlichkeit und Konkurrenz geht.

Bei einer ersten ‚richtigen' Begegnung und Konfrontation zwischen Sieger und Besiegtem wird das Anliegen des Films spürbar, die Erniedrigung des deutschen Mannes durch die Besatzer einerseits zu zeigen, aber andererseits als eine Situation vorzuführen, die souverän gemeistert werden kann. Der Deutsche erweist sich als Herr einer unangenehmen Lage und erfüllt damit deutlich ein Wunschbild, das die Realität »korrigiert«. Walter Reinhardt wird Captain Keller vorgeführt, und überwindet in einer lange ausgespielten Szene dessen Nichtbeachtung. Darüber hinaus verschafft sich der gewaltsam Aufgegriffene sogar Respekt. Der amerikanische Captain äußert die Vermutung, er sei womöglich ein vom Nationalsozialismus überzeugter Offizier, doch Reinhardt steht als gebildeter Mann »über den Dingen«. Er sei lediglich Ingenieur der »Operation Todt« gewesen. Daß »Bildung« gegen politische Ideologie immunisiere und technische Tätigkeiten von immanenter Neutralität seien, untermauert der Film im weiteren Dialog. Reinhardt, Spezialist für Stahlkonstruktionen, eröffnet dem Captain, daß er 1935 in Harvard studiert habe. Die Bedeutung dieses Satzes für die Konstruktion der Figur transformiert sich in einen auch filmischen Perspektivwechsel mit einer emphatischen, frontalen Nahaufnahme von Reinhardts Gesicht. Reinhardts Besuch in Amerika und sein Studium kann man durchaus als einen Ausdruck jener Ambivalenzen gegenüber Amerika deuten, die trotz vehementer antiamerikanischer Propaganda auch während des Nationalsozialismus verbreitet waren. Wurde Amerika kulturell verworfen und militärisch als untauglich erachtet, so zieht sich die lange Geschichte der Bewunderung für die technischen Errungenschaften auch durch den Nationalsozialismus. Reinhardts kulturelle Verachtung paart sich also mit einer Adaption des »technischen« Amerika – im Architekturstudium, als einem als »ideologiefrei« erachteten Bereich.[31]

---

31 »Soweit im Deutschland der dreißiger Jahre dem amerikanischen Vorbild nachgeeifert wurde, bezog sich die Nachahmung ausschließlich auf Technik und Massenkultur. [...] So studierte Porsche 1936 während eines Amerikaaufenthaltes die Ford-Werke in Detroit, um die Massenfertigung des Volkswagens vorzubereiten.« Dan Diner, Verkehrte Welten, Antiamerikanismus in Deutschland, Frankfurt am Main: Eichborn 1993, S. 94 Außerdem wird mit diesem Studienaufenthalt Reinhardts das Thema der Emigrationen en passant entschärft und entpolitisiert: Man ging aus »Sachinteresse« nach Amerika.

Die Programmatik des Drehbuchs, Reinhardt als aufrechten, geradlinigen, weltläufigen Kriegsheimkehrer zu etablieren, wird mit der Nahaufnahme sprichwörtlich in den Vordergrund gestellt. Begeistert wendet Keller sich nun seinem Gefangenen zu: Auch er hat damals in Harvard studiert. Für kurze Zeit sitzen sich nun zwei »Studienkollegen« gleichberechtigt gegenüber und tauschen Erinnerungen aus. Kellers Deutschkenntnisse und Reinhardts »unpolitisches« Studium und die »rein technische« Tätigkeit im Krieg stellen eine Verbindung her, die zu einer Zusammenarbeit unter Wahrung der Besatzungshierarchien führt. Unter Keller wird Reinhardt kommissarischer Bürgermeister des Dorfes. Dort ist inzwischen auch die ehemalige »Wehrmachtsunterhaltungstruppe«, eine Gruppe von Frauen um die Sängerin Maria Neuhaus (Margot Hielscher), eingeliefert worden.

Entsprechend ihrer ehemaligen Zugehörigkeit zu Wehrmacht, Luftwaffe oder SS, werden im Gang vor Kellers Büro viele verschiedene Frauen an der Wand entlang aufgestellt und dann unterschiedlichen Internierungslagern zugeteilt. Nur die Künstlerinnen der Truppe um Maria Neuhaus unterzieht der Captain einer individuellen Prüfung. Dies gibt dem Film die Gelegenheit, die einzelnen weiblichen Mitglieder der späteren Jazzband vorzustellen. Zur pikanten Situation verhält sich der Film ambivalent: Einerseits macht ihm die Inszenierung des Geschlechterverhältnisses Spaß, andererseits stellt er die Abhängigkeiten als erniedrigend vor. Den Künstlerinnen wird dennoch ausgiebig Gelegenheit gegeben, sich unerschrocken zu bewähren. Ebenso wie Reinhardt zeigen sie dem amerikanischen Offizier gegenüber Selbstbewußtsein. Beim Vorführen dieser Gruppe junger deutscher Frauen vor dem amerikanischen Offizier gewinnt der Film an Leben. Er entwickelt Momente der Leichtigkeit und des Humors, zu denen er während seiner gesamten Länge nicht mehr zurückfindet. Der Triumph der Frauen, auf dem Charme ihres Geschlechts beruhend inszeniert, inspiriert ihn zu Witz und Heiterkeit. Da es ihm aber vor allem darum gehen wird, im Verlaufe der Geschichte das deutsche »Fräulein« als »Nicht-Fräulein« zu etablieren, und den deutschen Mann gegenüber dem amerikanischen Offizier zum würdigeren Objekt zu erklären, erdrückt diese selbstgesetzte »Beweislast« seine klammheimliche Freude an Szenen des Fraternisierens.

Die schließliche Begegnung zwischen Captain Tom Keller und der Sängerin Maria Neuhaus hat somit ein langes Vorspiel. Erst nachdem alle anderen Künstlerinnen durch Demonstration ihrer Fähigkeiten freigelassen wurden, kommt Maria Neuhaus als Letzte an die Reihe. Die Kultiviertheit des Captains wird auch gegenüber Maria Neuhaus in Szene gesetzt. Er kann nicht nur Stepmusik und Jazz auf dem Klavier spielen, sondern auch Schubert – für das »Edelfräulein« Maria Neuhaus. In den Blicken, die die beiden aufeinander werfen, wird Margot Hielschers Gesicht in Nahaufnahmen groß und hell privilegiert: Licht stellt die glamouröse Betonung eines schönen Gesichts her. Darüber hinaus erzeugt es ein Gleichgewicht zu dem ebenso hervorgehobenen und ausgeleuchteten Gesicht des Captain. Ikonografisch befinden sich die beiden auf einer Ebene. Inhaltlich wird diskriminiert. Sie blickt mit ihrem ebenmäßigen Gesicht den Captain unverwandt und intensiv an. Doch als dieser ihren Blick aufgreift und voller Bewunderung, aber auch mit unverhohlener Andeutung zurückblickt, stellt sie unverzüglich die Verhältnisse klar, indem sie sich mit einem leicht angewiderten und verächtlichen Ausdruck um die Mundwinkel abwendet. Marias Vorsingen gestaltet sich zu einer Abfolge von Gegenschüssen, bei denen sich die Gesichter immer näher kommen, bis beide abwechselnd in Großaufnahme zu sehen sind. Während er ihr beibringt, wie sich »richtiger« Jazz im Gegensatz zu Jazz »made in

Vor Captain Kellers Büro.

Germany« anhört, lockert sie sich, nimmt ihr Halstuch ab, öffnet den obersten Blusenknopf: Wieder gilt ihr Auftauen, wie zuvor ihr bewundernder Blick, (scheinbar) nur dem musikalischen Können und nicht dem Charme des Captains. Diesem ist sie immer noch nicht locker genug, wenn er sie belehrt: »Jazz ist gar nicht so sehr eine besondere Art von Musik, als der Ausdruck eines besonderen Lebensgefühls. Sie singen alles viel zu sentimental, nehmen es viel zu wichtig. [...] Allein wie sie dastehen, ist grundfalsch. Bißchen salopp. Wer nicht begriffen hat, was salopp ist, wird Amerika nie begreifen.« Während er sich weiter über ihre steife Haltung mokiert, faßt er sie an den Armen und korrigiert ihre Haltung. Hatten die Soldaten bei Reinhardts Festnahme seine Körpergrenzen nicht gewahrt und überschritten, geht der Captain beim »Fräulein« im Grunde noch einen Schritt weiter: Körperliche Korrektur von einem Amerikaner zu erdulden, der Saloppheit als Wert formuliert hatte, scheint für eine deutsche Frau eine besondere Schmach darzustellen, und man kann annehmen, daß sie auf Widerstand im Publikum stieß. Gleichzeitig bietet die Zurechtweisung einen Vorwand für körperlichen Kontakt.

Maria spricht bei Walter Reinhardt vor, um eine Aufenthaltsgenehmigung für ihre Truppe zu erwirken. Sie befindet sich nun in derselben Situation, in der sich Reinhardt dem amerikanischen Captain gegenüber empfand. Doch diesmal urteilt Reinhardt hinter dem Schreibtisch, und sie verteidigt und erklärt vor dem Schreibtisch. Rückwirkend kommentiert diese Szene die frühere und gibt die »Feminisierung« preis, als welche die Unterordnung unter die amerikanische Ordnungsmacht auf den männlichen Teil der Bevölkerung wirkte. Doch nun kann der deutsche Mann gegenüber der deutschen Frau Macht demonstrieren, selbst wenn diese nur eine von den Amerikanern verliehene ist. Trotzdem entwickelt sich zwischen Reinhardt und Neu-

haus sofort ein spielerischer Flirt unter Gleichen: Beider Staatsangehörigkeit unter Besatzungsstatus schafft eine untergründige Solidarität, die den Flirt vertrauensvoll macht, und die Machtverhältnisse entschärft. Maria Neuhaus bringt Reinhardts Büro in Ordnung. Doch als sie ihm klarmacht, daß sie nicht seine Sekretärin sein, sondern ihren eigenen Beruf als Musikerin weiterverfolgen will, wird er vorwurfvoll und beleidigt. Indem sie ihn bei beiden Armen greift und kräftig schüttelt, um ihn aus seiner verstimmten Reserve zu locken, entsteht eine analoge Situation zur Korrektur durch den Captain. Sie wird in diesem Fall jedoch nicht als Übertretung registriert, weil eine Frau die souveräne Körperlichkeit eines Mannes nicht gefährden kann. Gleichzeitig liegt die Bedeutung der Szene darin, daß Maria Rheinhardt gegenüber größere Bewegungsfreiheit hat. Versuchte der Captain, Maria aus der Reserve zu holen und sie zu Lockerheit zu ermutigen, kann sie hier im umgekehrten Fall initiativ werden: So erklärt sie Reinhardt, der ihre Tournee für Luxus hält, daß Unterhaltung gerade in schweren Zeiten von Bedeutung ist, und sie rüttelt an seiner steifen Körperlichkeit, wie zuvor der Captain an ihrer. Die Glamourbeleuchtung, die Margot Hielscher in der Szene mit dem Captain umgab, ist einer realistischeren Alltagsbeleuchtung im Bürgermeisteramt gewichen. Damit wird diese Begegnung als »normaler« und »echter« als jene mit dem Amerikaner inszeniert.

In der Folge wird Kellers Attrakttivität sukzessive durch kleine Nebenszenen abgebaut. Zunächst arbeiten alle drei zusammen erfolgreich für die Band. Als jedoch Reinhardt sein Manageramt niederlegt, um als Architekt tatkräftig am Wiederaufbau mitzuwirken, schlittert die Maria Neuhaus Band in den Bankrott. Ohne das »deutsche Gegengewicht« durch Reinhardt kommt der Amerikaner Keller mit der Leitung nicht zurecht. In der Perspektive des Films hatte zwar Maria Neuhaus die wilde Musik Tom Kellers verfeinert, und für deutsche Ohren akzeptabel gemacht. Aber seit das deutsche Element der Kontrolle und kulturellen Verfeinerung fehlt, ist die Band von Mißerfolgen betroffen. Überblendungen zeigen Bauarbeiten gegen Jazztrompeten, eine Musik, die nun aufgrund ihrer »schräger« gewordenen Töne beim Publikum nicht mehr ankommt. Als die Band resigniert und desillusioniert am Ende ist, schreitet Reinhardt ein. Er stellt einen Saal zur Verfügung, in dem ein von der Festivalleitung der Stuttgarter Musikwochen aus Imagegründen abgesagtes Konzert doch noch stattfinden kann. Es wird zum größten Erfolg der Truppe, bei dem Maria höchsten Kitsch zum besten gibt: Das Lied »Einer unter Millionen«, das davon spricht, daß das Schicksal aller Frauen von der Liebe bestimmt sei, und in »Wenn die Baumwollfelder blüh'n«, die müde Eindeutschung eines Spirituals. Die Vorbereitungen zu diesem Konzert zeigen den Architekten Reinhardt in seinem Element: Er springt über Steine und Bretter, hämmert und bastelt und zeigt sich von einer körperlichen Agilität wie nie zuvor im ganzen Film. Angesichts solchen Engagements, gibt Keller Maria auf, und empfiehlt sie in die Hände ihres »vorbestimmten« Mannes. Nun kann das Lied »Hallo, Fräulein« ohne Bedenken gesungen werden, weil es gar kein »Fräulein« mehr gibt. Wenn Maria mit den Worten des Liedes schließt: »Und ich weiß genau, es findet auf Erden, um glücklich zu werden, jeder Mann die für ihn bestimmte Frau«, applaudiert das Publikums und endet der Film. Warten auf den richtigen (deutschen) Mann ist im Angesicht hunderter zwar verführerischer, aber umso ‚unrichtiger' amerikanischer Männer mehr denn je die Bestimmung und Aufgabe der deutschen Frau.

III. Öffentlichkeit und Nebensächlichkeit

Beide deutschen Fräulein-Figuren – Erika von Schlütow und Maria Neuhaus - sind Sängerinnen, die in der Öffentlichkeit auftreten. Damit scheinen sich die Filme eine Symbolisierung des »Fräulein« als »öffentlicher Frau« geschaffen zu haben, die gleichzeitig als Abwehrstrategie zu lesen ist. Im Bild der Sängerin wird die hohe Sichtbarkeit der »Fräulein« aufgehoben und ihr öffentlich auftretendes, grenzüberschreitendes Sexualverhalten in die Kontemplation einer musikalischen Vorstellung sublimiert. Beide Filme haben mehrere Gesangseinlagen, an denen sich bezeichnende Unterschiede formulieren lassen: Singt Marlene im Nachtclub, tritt Maria im Konzertsaal auf. Spricht Marlene mit ihrem Körper, bewegt Maria die Lippen. Marlenes hochgeschlossenes Kleid gibt mehr von ihrem Körper preis als das tiefe Dekolleté Marias und deren weitausgestellter Rock, dessen Muster sich wie ein Gitter vor den Unterleib legt. Den lasziven, suggestiven Gesten Marlenes kontrastiert das unbewegt Statueske Margot Hielschers, die es der Kamera überläßt, um sie zu kreisen, in einem angestrengten Versuch, Bewegung in eine Vorstellung zu bringen, die vor ihrer Mission erstarrt. Es wird ganz deutlich: Während es Marlene um Niederes geht, strebt Maria nach Höherem.

Allerdings: Während *Hallo, Fräulein!* die beiden Hauptfiguren Keller und Neuhaus in den Konventionen einer romantischen Paarinszenierung zeigt, spielt sich parallel dazu eine kurze, aber lebhafte Fraternisierungs-Szene ab, die das inoffizielle Gegenstück zur sauberen Szene im Musiksaal bildet. Darin übernimmt eine flüchtige Randfigur die Funktion, dem »Fräulein« Ausdruck zu geben. Im »unwichtigen« Nebenmoment draußen auf dem Gang verdichtet sich plötzlich das Thema, das der Film vorgibt zu behandeln, vor dessen »großer« Ausführung er aber zurückscheut.

Eine ehemalige Luftwaffenhelferin, schon einem Lager zugeteilt, versucht ihr Schicksal zum Besseren zu wenden, indem sie sich dem nächstbesten wachhabenden G.I. offensiv zuwendet. Diese deutlich vom Film als Denunziation eines opportunistischen Nazi-»Fräuleins« konstruierte Szene denunziert sich selbst in der Lebendigkeit und Intensität, mit der sich diese Nebenerzählung von den Haupterzählsträngen des Films abhebt. Die junge Frau im schwarzen, glänzenden Lackmantel (!) ruft: »Hallo, Mister, kommen Sie mal her, a little moment!« Ein junger, blonder G.I. mit Helm und geschultertem Gewehr geht auf sie zu, und als er vor ihr steht, sagt sie: »Können Sie vielleicht so nett sein, und ...«. Da greift der vorgesetzte Sergeant aus dem Hintergrund ein: »Hey Billy, stop that!« Der Soldat nimmt eine strenge Haltung ein und wendet sich mit einem: »Fraternization is forbidden, Fräulein« von ihr ab. Auf ihren Einwurf »Das ist aber schade!« dreht er sich sofort wieder dankbar um und wendet sich ihr aufmerksam zu. Während er sich verlegen an den Kragen faßt, fragt er mit amerikanischem Akzent: »Warum?« Als sie, nach einem kurzen Zögern, behauptet: »Because you are such a nice boy«, lächelt er und fummelt sich wieder ungeschickt am Kragen herum, während er sich verlegen entfernt. Die umstehenden Mädchen lachen. In einer späteren kurzen Einstellung sehen wir das »Fräulein« diesmal unbeobachtet vom vorgesetzten Sergeanten am Ziel ihrer Bestrebungen. Sie hat den Kopf an die Wand gelehnt und ist in einen Lichtkegel getaucht. Der G.I., dessen Rücken und Halbprofil wir sehen, steht im Schatten und stützt sich mit einer Hand an der Wand ab. So lehnt er sich einerseits auf sie zu und hält sie andererseits »gefangen«. Der ‚frivolen' Zuschauerin wird mit dieser kurzen Sequenz ein Triumph und eine Freude gegönnt, die ihr der Rest des Films in seiner Propaganda verbietet. Doch

noch diese beiden kurzen Momente unterscheiden sich in ihrer ästhetischen Gestaltung auf signifikante Weise. War die öffentliche Szene auf dem Gang in gleichmäßiges Tageslicht getaucht, gewinnt das tête-à-tête in der Ecke lichtdramaturgische Dramatik von Bedeutung: Einerseits erzeugt der Lichtkegel auf dem Fräulein eine intime Situation, und die das Paar umgebende Dunkelheit erhöht die suggestive Erotik. Andererseits isoliert das so gesetzte Licht die Figur des Fräuleins auf eine Weise, die sie gleichsam kriminalistisch bloßstellt. Ihr erster Versuch, Kontakt mit dem Soldaten herzustellen, wurde vom Film noch in einem beiläufigen, fast humoristischen Ton inszeniert und zur Charakterisierung einer bestimmten ‚gesetzlosen' Atmosphäre benutzt. Die gelungene Annäherung hingegen unterliegt einer expressionistischen Dämonisierung, in der sich sowohl Faszination wie Abwehr dieser Figur gegenüber manifestieren.

Dennoch: Der flüchtige Moment, sowie die filmische Evokation von Flüchtigkeit scheinen gefahrloser eine größere Intensität zuzulassen als länger konstruierte und für die Handlung tragende Einheiten. Während diese kleine Nebenszene es den Zuschauerinnen ermöglicht, ihre Erinnerung oder Phantasien zu mobilisieren, verschreibt sich die große Liebesgeschichte der Erziehung.

Verweigert sich der deutsche Film den »Fräuleins« als Hauptfiguren, zeigt er sie in Nebenfiguren, mit all dem Leben, das er ihnen absprechen möchte, und das ihn dennoch inspiriert. Es verstieße gegen den bundesrepublikanischen Sittenkodex und re-etablierte kinematographische Konventionen, das ausschweifende Liebesleben einer Frau zu zeigen und sie dabei als Hauptfigur gelten oder leben zu lassen. Marlene Dietrich konnte die Dimensionen eines berechnend promisken Lebens andeuten - ihr Starnimbus legte sich wie ein glanzvoller Schutz um sie. Margot Hielscher wurde nicht einmal der Versuch gewährt. Statt dessen zwingt sie der Film vom neuen auf den alten Begriff vom ehrwürdigen Fräulein zurück.
Darüber hinaus scheint es, als fände im flüchtigen Moment des Fräuleins am Rande der Wunsch des Films Gestalt, im Fräulein nur eine nebensächliche Figur zu sehen – eine flüchtige Episode der Nachkriegszeit.