

Medialität

Maria Fritsche

„Das Haus, die Heimat, die Beschränkung. Die sind das Glück und sind die Welt.“ Theodor Fontanes Schlusszeilen des Gedichts *Heimat* könnten auch als Motto über dem deutschsprachigen Nachkriegskino stehen. Im Zentrum der Handlung des Melodrams *Vagabunden der Liebe* (A 1949) etwa steht das großzügig angelegte Wohnzimmer, wohnlich ausgestattet mit samtenem Sofa und Lehnstuhl, Flügel und barockem Kachelofen. Eine Stehlampe mit einem großen gefalteten Lampenschirm, Tischchen mit Schalen oder Kerzenleuchtern, sowie einige barocke Stühle stehen gefällig im Raum arrangiert, an den tapezierten Wänden hängen gerahmte Gemälde, an den hohen Fenstern bauschen sich Vorhänge. Die Raumdekoration verweist auf ein bürgerliches Milieu. Das Ärzteehepaar (gespielt von Paula Wessely und Attila Hörbiger), das in der Altbauwohnung zusammen lebt und auch arbeitet, verbringt hier gerne seine Feierabende, entspannt zurückgelehnt in die Sofakissen unter dem sanften Schein der Stehlampe, Zeitung lesend und plaudernd. Doch das häusliche Idyll, das die Eingangsszene entwirft, ist bedroht. Der Mann verliebt sich in eine Schauspielerin, verlässt seine Frau, ist jedoch bald kreuzunglücklich mit dem Lebenswandel der Geliebten, fängt an zu trinken und verursacht einen Autounfall, bei dem fast ein Kind zu Tode kommt. Währenddessen nimmt das Leben im bürgerlichen Haushalt seinen gewohnten Gang. Zusammen mit ihrer treuen Hausdame und ihrer Köchin lebt die Ehefrau weiterhin in derselben Wohnung, betreibt ihre Praxis und gebiert nebenbei ein Kind von ihrem Mann, von dem dieser jedoch nichts weiß. Das Wohnzimmer bleibt der Dreh- und Angelpunkt während des gesamten Filmes: hier entdeckt „die Frau Doktor“ ihren Mann beim ersten Flirt mit der Schauspielerin, hier findet der Trennungsstreit statt, hier berät sie sich mit

ihrer Hausdame, hier empfängt sie ihre treuen Freunde, und hier kommt es auch wieder zu einem Wiedersehen und der Versöhnung mit ihrem Mann; auf dem Sofa, unter dem warmen Lichtkegel, mit dem die Stehlampe die beiden umfängt.

MEDIALITÄT

Die spezifischen ästhetischen Eigenschaften des Films, also seine Medialität, verleihen dem Geschilderten eine besondere emotionale Qualität. Medien konstituieren die Welt, indem sie zwischen Welt und Mensch vermitteln. Weil Medien unterschiedliche Sinne ansprechen, prägen sie „das zu Vermittelnde“ auf jeweils spezifische Weise (Kleiner 2013: 29). Es macht also einen Unterschied, ob obige Szenen durch eine Theaterinszenierung, einen Roman oder ein gemaltes Bild kommuniziert werden.

Was dem Medium Film seine besondere Wirkkraft verleiht, ist seine Eigenschaft Zeit zu „verräumlichen“. Schon 1934 umriss Erwin Panofsky die einzigartigen Möglichkeiten des Films mit den Begriffspaaren „Dynamisierung des Raumes“ und „Verräumlichung der Zeit“ (Panofsky [1934] 1966: 18). Beide Ebenen sind miteinander verquickt. Im Film bewegen sich nicht nur die Akteure im Raum, sondern der Raum selbst wird mobil. Durch Bildkomposition, Kameraführung, Montage oder Spezialeffekte rücken Objekte näher, verschwinden oder verändern ihre Oberfläche. Gleichzeitig wird Zeit, bei Panofsky definiert als psychologische Erfahrung (einer Person, aber vielleicht auch einer Gesellschaft, einer Generation?) im Film sichtbar gemacht und beispielsweise durch die Mimik der Akteure oder die Visualisierung von Träumen oder Halluzinationen fast haptisch greifbar (Panofsky 1966: 19-20). Die Medialität des Films erweckt Zeit und Raum zum Leben und schafft auf diese Weise eine Illusion von Realität.

RAUM IM FILM – FILMISCHER RAUM

Der Raum im Film ist mehr als nur Hintergrund für eine Handlung und symbolischer Bedeutungsträger. Der filmische Raum bringt „Zeit“ bzw. ein Zeitgefühl zum Ausdruck. So reflektiert die für den amerikanischen *Film noir* typische Szenerie der billigen Vorstadtmotels, dunklen Bars, amerikanischen

Diners, schäbigen Mietszimmer oder zwielichtigen Nachtclubs die durch den Krieg erzeugte gesellschaftliche Destabilisierung, die Entwurzelung, Heimatlosigkeit und Geschlechterangst der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft. Vivian Sobchack wollte genau diese Verbindung von filmischem und real existierendem Raum, zwischen Repräsentation und Repräsentiertem – also der materiellen, semi-urbanen Welt der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft samt der darin aufgehobenen Gefühle und Stimmungen – analytisch fassen (Sobchack 1998: 130). Sie übertrug dabei Mikhail Bakhtins literaturwissenschaftliches Konzept des Chronotopos – übersetzt „Zeit-Raum“ – auf den Film. Im Chronotopos verschmelzen Zeit und Raum zu einem Ganzen, welche der jeweiligen Erzählform ihre spezifische Struktur und Dynamik verleihen. „Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history“ (Bakhtin 1992: 84). Die Stimmung einer Zeit nimmt durch die Visualisierung materiellen Charakter an, während sich der Raum mobilisiert.

Als genrekonstituierender „Zeit-Raum“ für den amerikanischen *Film noir* schlug Sobchack den Begriff „lounge time“ vor. Lounge time beschreibt die kulturelle Welt der amerikanischen Nachtclubs, Motelzimmer und Diners gewissermaßen als Zeitkapsel, in der die depressive Grundstimmung der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft sichtbar und greifbar wird. Es ist eine Welt der Rastlosen und des Temporären. Eine Welt ohne Bindungen, in der es keinen Alltag und keine Struktur gibt, in der Geschlechterrollen ebenso in Auflösung begriffen sind wie gesellschaftliche Normen (Sobchack 1998: 156-59). [TRANSSEKTIONALITÄT] Die anonymen urbanen und halb-urbanen Räumen des *Film noir*, in denen sich die Gestrandeten, Orientierungslosen, und Einsamen flüchtig treffen, verweisen auf den Verlust des „home“ (Heim, Heimstatt). Die kollektive Verlusterfahrung, die eigentlich eine Sehnsucht nach Zugehörigkeit und einer stabilen Identität ausdrückt, wird also medial materialisiert.

Wie lassen sich Sobchacks Überlegungen auf den eingangs zitierten Film *Vagabunden der Liebe* und den deutschsprachigen Nachkriegsfilm insgesamt umlegen? Wie verhielten sich die filmischen Räume des Nachkriegskinos zu der tiefen gesellschaftlichen Verunsicherung, welche der Krieg und die Niederlage in Deutschland und Österreich ausgelöst hatten?

Die 1950er Jahre waren geprägt von der Abwendung der Bürger_innen von der Politik und dem Rückzug ins vermeintlich stabile Private. Das private Heim wurde zum Sehnsuchtsort für eine ganze Generation. Auch im Nachkriegskino war der Rückzug ins Private ein äußerst beliebter Topos: es war dabei keineswegs nur der Heimatfilm, der den Rückzug in das ländliche Idyll als Balsam für die von der Modernisierung überforderten Menschen empfahl. Auch die beim Nachkriegspublikum beliebten Komödien bewarben das kleine Glück im mehr oder weniger bescheidenen Heim, während historische Kostümfilm wie *Sissi* (A 1955) oder *Kaiserwalzer* (A 1953) die Sehnsucht der Herrschenden nach einem einfachen Familienleben abseits von großer Politik demonstrieren. Der filmische Raum bildete eine Projektionsfläche für gesellschaftliche Sehnsüchte, die auf diese Weise externalisiert wieder an das Publikum zurückgespielt wurden. Das Medium kehrte das kollektive Innere ins filmische Außen, um es dem Publikum als filmisch hergestellte Realität zu präsentieren.

GESCHLECHT IM FILMISCHEN RAUM

Die beliebte österreichische Burgschauspielerin Paula Wessely, welche die Rolle der leidgeprüften Ehefrau Doktor Kama in *Vagabunden der Liebe* spielte, galt bereits im Dritten Reich als Idealbesetzung für Melodramen. Das Melodrama, das von Leidenschaften, Verzicht und Aufopferung handelt, gehörte auch nach dem Krieg weiterhin zu den populärsten Filmgenres. „Die Wessely“ garantierte als fleischliche Inkarnation des Verzichts volle Säle, wie übrigens auch die ewig leidende Maria Schell oder Heidemarie Hatheyer, die „Schmerzensreiche“ (Seidl 1987: 112). Da die Spannung zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen traditionell eine Schlüsselrolle im Melodrama spielt (Gledhill 1987: 21), lässt sich an seinem Beispiel gut veranschaulichen, wie das filmische Medium Geschlecht über den filmischen Raum konstruiert bzw. geschlechtlich im filmischen Raum verankert.

Während die meisten populären Genres Kriegstrauma und Schuld sowie die durch den Krieg beförderte Destabilisierung der Geschlechter- und Gesellschaftsverhältnisse auszuspähen suchten, griff das Nachkriegsmelodram diese Themen auf. Als Genre, dessen Markenzeichen der emotionale Exzess ist, bot es den idealen (Projektions)Raum für Ängste, welche die aus den Fu-

gen geratene Geschlechter- und Gesellschaftsordnung ausgelöst hatte. Deswegen auch die zeitgenössischen Bezeichnungen „Seelendrama“, „Problemfilm“ oder „Zeitfilm“, mit denen diese Filme oft betitelt wurden. Besonders interessant ist in diesem Zusammenhang der Begriff Zeitfilm. Er definiert einen Film, der sich mit den Geschehnissen der jüngsten Zeit und ihren Auswirkungen auseinandersetzt, wobei diese Zeit dezidiert die Kriegszeit einschließt, die quasi als Ursprung der aktuellen Probleme verstanden wurde. Der zeitgenössische Begriff Zeitfilm verweist auch auf die enge Verknüpfung zwischen Text und Kontext – auf die Verbindung von medial hergestelltem (filmischen) Raum und der Zeit, der der Film entspringt.

Das Melodram ist ein Tummelplatz für aufgewühlte, orientierungslose oder depressive Männer, deren gesellschaftliche, berufliche oder familiäre Machtposition ins Wanken geraten ist und die krampfhaft nach einem Weg suchen, diese wiederzuerlangen. Auch wenn die Gefühlsausbrüche im deutschen Melodrama selten so enthemmt sind wie in seinem amerikanischen Pendant, so scheint mir das deutsche Nachkriegsmelodram doch nicht derart emotional „gezügelt“, wie Werner Sudendorf es beurteilt (Sudendorf 2016: 184). Vielmehr sind es nur die Frauen oder zumindest die Ehefrauen, die ihre Emotionen strikt kontrollieren und meist im Stillen leiden. Sie agieren im Gegensatz zu den Männern vernünftig und handeln wohlüberlegt und klug. Während sich die Männer auf der Suche nach sich selbst verirren, halten sie die praktischen Dinge am Laufen.

Ihre Basis – und das Zentrum der Handlung – ist das Wohnzimmer, welches stellvertretend für das Private steht. Eindeutig vom Außen, vom öffentlichen Raum abgetrennt, ist das Wohnzimmer/Private die Domäne der Frau. Es wird von dieser geformt und spiegelt gleichzeitig durch Dekoration und Ausstattung deren Weiblichkeit: Bilder, Tischchen, Deckchen, Schalen, Kissen, Kerzenleuchter, Nippes und Stehlampen markieren das Territorium als weiblich. Auch in den bescheidensten Verhältnissen ist mühelos erkennbar, ob der Raum von einem Mann oder von einer Frau bewohnt ist. Zwar wohnt die Hauptprotagonistin (Wilma Degischer) des Films *Liebe Freundin* (A 1949), der die Not der frühen Nachkriegsjahre thematisiert, in einer ärmlichen, kleinen Wohnung. Doch wie ein Kameraschwenk, der einem flüchtigen Blick gleichend über das Interieur streicht, offenbart, hat sie diese liebevoll mit Kerzen und Vasen dekoriert. Oft sind es einzelne Gegenstände, welche durch ihre Wärme oder Weichheit das Weibliche seiner Bewohnerin und damit auch des Raumes selbst betonen: das samtene Sofa mit Kissen und

Decken, der geschwungene Kerzenleuchter mit brennender Kerze, oder – unverzichtbarer Gegenstand im 1950er Melodram, um weibliche Präsenz zu markieren – die warm leuchtende Stehlampe mit dem großen gefalteten Lampenschirm.

Der Mann wird von der Heimeligkeit des weiblichen Raumes unwiderstehlich angezogen, sie stößt ihn aber auch ab, wobei unklar bleibt, ob *der Raum* verhindert, dass sich Männer wirklich heimisch fühlen, oder ob *sie selbst* der Vereinnahmung durch den Raum entfliehen wollen. Deutlich wird jedoch, dass Männer sich oft an der Oberfläche des (weiblichen) Raumes, an seiner Materialität reiben. Der frustrierte Ehemann (Curd Jürgens) in *Eine Frau von Heute* (D 1954) murt, dass seine berufstätige Frau (Luise Ullrich) kaum Zeit hat sich um ihn – oder den Haushalt – zu kümmern. Dass das Abendessen schnell aufgewärmt noch im Kochtopf auf den Tisch kommt und er selbst den Tisch decken muss – so hat er sich in der Kriegsgefangenschaft seine Rückkehr in den Ehealltag nicht vorgestellt. Seine Kritik, dass „die ganze Art von Tischdecken und Essen schon sehr merkwürdig“ sei, wischt seine Ehefrau jedoch lachend beiseite. Mit dem Verweis, dass sie für „feierliche Silber-Kristall-Damast-Tischdeckerei“ keine Zeit habe und es selbst sehr gemütlich finde, steckt sie auch ihren Einfluss- und Machtbereich ab. Silber und Kristall suggerieren Härte und Kälte und werden von der Ehefrau als Argument eingesetzt, um sich seinem Wunsch nach Veränderung „ihres“ Raumes zu verweigern. Hier wie in anderen Filmen fungiert der Raum als Gefühlsträger. Die bescheidene Wohnung in *Eine Frau von Heute* wird zur Projektionsfläche männlichen Unbehagens, das in Wahrheit dem eigenen Fehlverhalten gilt, denn der Ehemann pflegt schon seit längerem eine Affäre mit einer jungen Dame. Der Raum ist somit auch Resonanzraum für Vorstellungen von richtigem Geschlechterverhalten, da es die Frau, die ja Zielpublikum des Melodramas ist, in ihrer Haltung bestätigt (Gledhill 1987: 37). So gehört auch hier die Sympathie der Frau, die ihren Mann nach der Kriegsgefangenschaft aufgepäppelt und versorgt hat und jetzt von ihm, mittlerweile erfolgreicher Architekt, bekrittelt (und betrogen) wird.

DER RAUM ALS AKTEUR

Die Männer suchen im privaten (weiblichen) Raum, der das Zentrum der Familie symbolisiert, nach Zuflucht von einem anstrengenden Außen. Aber sie

bringen auch Unruhe in diesen privaten Raum, weil sie gleichzeitig immer im Außen gefangen sind, oder nach außen streben, und so die Harmonie des Privaten stören. Die Aufgabe der Frau ist es, die Familie – und somit diesen Raum – zu schützen. Es ist also nur konsequent, wenn die Arzthelferin Fräulein Fuchs (Helli Servi) im eingangs erwähnten Film *Vagabunden der Liebe* Nachfragen nach einer baldigen Heirat mit dem Verweis auf die endlich gefundene Wohnung abschmettert. Ihre rigorose Ablehnung männlicher Präsenz – „Mir kommt kein Mann in meine schöne Wohnung!“ – wird zwar von den Umstehenden belacht, denn die traditionelle Geschlechterordnung, welche das Melodram trotz aller emanzipatorischen Ansätze immer verteidigt, verlangt ja das Männliche in die Familie zu integrieren und nicht außen vor zu halten. Dennoch wird ihre Überzeugung, dass Männer einen Störfaktor in einer Wohnung darstellen, bald Bestätigung finden. Während ihre Chefin noch über die Aussagen ihrer Assistentin schmunzelt, bahnt ihr Ehemann bereits im Wohnzimmer nebenan die Liebesaffäre an, die ihn zum Fremdkörper im gemeinsamen Heim werden lässt.

Die Angst vor dem Störfaktor Mann basiert auf der Überzeugung, dass der Raum die Gefühle jener, die ihn bewohnen, registriert und wieder zum Ausdruck bringt. Der Raum wird zum Resonanzraum für Gefühle, die geschlechtstypisch formuliert werden. Der Film schreibt nicht nur Geschlecht in die Oberfläche des Raumes ein, er konstituiert auch Geschlecht indem er mittels filmischer Mittel, wie Kameraführung oder Bildkomposition, die Beziehung von Raum und Protagonist kontrolliert und moduliert. Denn nicht nur Dekoration und Beleuchtung markieren das Wohnzimmer des Nachkriegsmelodramas als weiblich, sondern auch die Präsenz bzw. Bewegung der Personen im Raum weist Geschlecht zu.

Eine Anfangsszene aus dem Melodram *Der schweigende Mund* (A 1951) illustriert dies. Im Zentrum des Films steht der eheliche Konflikt zwischen einer jungen Frau (Gisela Uhlen), die ihren Beruf als Tänzerin mit der Heirat aufgegeben hat, und ihrem Ehemann (Oskar Homolka), einem älteren, strengen Gerichtsrat, der sich der Herkunft seiner jungen Frau schämt und sie zu einer ehrbaren Frau umerziehen will. Der Mann fürchtet um sein soziales Ansehen und kontrolliert gleichzeitig eifersüchtig seine Frau. Als er spät abends von einer Privatfeier nach Hause kommt (zu der er seine Frau aus Angst vor herablassenden Kommentaren nicht mitgenommen hat), führen ihn seine Schritte zuerst ins Schlafzimmer. Das leere Ehebett alarmiert ihn, denn er lebt in stetiger Angst, dass ihn seine junge Frau verlassen und damit

zum Gelächter seiner Umgebung machen könnte. Er geht in Richtung Wohnzimmer, aus dem leise Klaviermusik dringt, und bleibt in der offenen Tür stehen. Ein Schnitt ins Rauminnere zeigt eine junge schöne Frau in einem samtenen Schlafrock auf dem Sofa schlafend, eingetaucht in den warmen Schein einer Stehlampe, der auch die Blumenvase und das Strickzeug auf dem Sofatischchen umfängt, sowie den Flügel und die dicken Vorhänge im Hintergrund beleuchtet. Die Züge des Mannes werden weich, er beugt sich, um einen auf den Boden gekullerten Wollknäuel aufzuheben und geht mit langsamen Schritten, den Wollknäuel aufwickelnd, auf die Schlafende zu – unwiderstehlich angezogen von der Frau, die das Zentrum des Raumes bildet. Doch sobald sie erwacht und sich aufrichtet, also zur lebendigen Person wird, verschwindet die Milde aus seinem Gesicht und er weicht zurück. Auf ihre Nachfragen zum Abend reagiert er gereizt, er durchmisst das Wohnzimmer mit raschen Schritten, umkreist dabei das im Zentrum stehende Sofa, auf dem die Frau mit dem Strickzeug ruhig sitzen bleibt. Die sanftmütige Frau auf dem Sofa bildet den Gegenpol zum wütenden Mann, der energisch durch das Zimmer schreitet, dabei immer wieder im Türrahmen stehen bleibt, an der Schwelle zwischen dem Innen und Außen.

In der ansonsten dunkel und bedrückend wirkenden Wohnung ist das Wohnzimmer aufgrund der Präsenz der Frau der einzige *heimelige* Ort. Der Mann, so suggeriert der Film, kommt jedoch darin nicht zur Ruhe, weil er das Außen – hier die Angst vor dem Verlust seines sozialen Status – nicht abschütteln kann. Der Mann muss sich auf die weibliche Ordnung einlassen, um sich im Raum heimisch zu fühlen und von diesem akzeptiert zu werden. In *Der schweigende Mund* ist der Raum selbst der Akteur, der die Protagonist_innen willkommen heißt oder zurückstößt, sie in ihren Bewegungen behindert oder aber beschützt. Das Sofa agiert hier als Barriere, dass Frau und Mann voneinander trennt, und gleichzeitig eine Schutzmauer gegen männliche Aggression bildet.

AUSBLICK

Die hier vorgestellten deutschen Nachkriegsfilme spielen keineswegs eine heile Welt vor. Vielmehr problematisieren sie die geschlechterspezifische Trennung von öffentlich und privat und verweisen auf die Risse in der Geschlechterordnung. In *Licht der Liebe* (A 1954), ein Remake des Melodramas

Mutterliebe von 1939, entpuppen sich der verstorbene Ehemann als Verschwender und die aufopferungsvoll großgezogenen Kinder als egoistisch und rücksichtslos. Meist ist es der Ehemann, der die Harmonie des Privaten stört oder zerstört, indem er der Enge des Heimes (und der Ehe) entflieht, um das Glück in den Armen einer jungen Frau zu suchen. Am Ende kehrt er reuevoll zur geduldig wartenden Ehefrau zurück, die das Fehlverhalten des Mannes als quasi naturgegeben akzeptiert. Das Melodrama vergibt den männlichen Sündern und relativiert ihre Vergehen, denn ihr Fehlverhalten wird durch den Verweis auf die männliche Natur (oder die weibliche Berufstätigkeit) erklärt und entschuldigt. Gleichzeitig illustriert das Genre die moralische Überlegenheit der Frauen und gibt dem weiblichen Schmerz breiten Raum (deswegen auch im Englischen die häufige Bezeichnung von Melodramen als „Woman’s Film“ oder „weepies“). Der Zeit-Raum des Melodramas ist punktiert mit Akten der Exposure. [EXPOSURE] Die Verletzlichkeit der Protagonisten, ja, einer ganzen Gesellschaft, werden offengelegt und greifbar. Gleichzeitig normiert der Film Emotionen und legt fest welche Gefühle für welches Geschlecht legitim oder sogar erwünscht sind, und welche nicht. Männer dürfen schwach und hilflos, Frauen stark und rational sein. Doch am Ende wird die in Unordnung geratene patriarchale Geschlechterordnung wiederhergestellt, die Männer in ihrer Position bestätigt und die Frauen symbolisch für den Verlust der Macht entschädigt.

Dennoch sollte das Melodram nicht nur von seinem Ende her gelesen werden. Auch wenn die Filme konservative Geschlechtervorstellungen forcieren und Mann und Frau unterschiedliche Rollen und (Macht)Räume zuweisen, so verweisen sie auch auf die Widersprüche dieser Geschlechterordnung und deuten Alternativen an. Agiert also das Genre in Wahrheit subversiv, weil es die verborgenen Widersprüche des Patriarchats aufzeigt, wie Filmtheoretiker_innen seit den 1970ern vermehrt argumentierten? Oder dient es der patriarchalen Ideologie lediglich als Sicherheitsventil, indem es diesen Widersprüchen Raum gibt und die Existenz von Unterdrückung und Frustration bestätigt, aber ihre Quelle nicht in Frage stellt (Mulvey 1987: 75)?

Die Medialität erfasst nicht nur den filmischen Raum, sondern erstreckt sich auf den menschlichen Erfahrungsraum. Das Medium Film mobilisiert Gefühle und produziert Zeit-Räume, in denen gesellschaftliche Ängste und Sehnsüchte sichtbar und be-greifbar werden. Was bedeutet das, umgelegt auf andere Genres, andere Zeiträume – auf die Gegenwart? Film hat längst die

vier Wände des dunklen Kinosaals verlassen. Das Medium ist mittlerweile überall präsent: in öffentlichen Räumen wie im Privaten drängen sich uns die bewegten Bilder auf. Längst sind es nicht mehr nur Filmemacher_innen, welche Filme produzieren: ob Urlauber_innen am Sandstrand in Italien, Shopper_innen in einem Einkaufszentrum oder Bewohner_innen einer belagerten Stadt im syrischen Kriegsgebiet: alle produzieren ihre eigenen Filme/Filmchen.

Welche filmischen „Zeit-Räume“ charakterisieren unsere medialisierte Gegenwart? Wie korrespondieren diese Räume mit der Gefühlslage der westlichen Welt, die sich von allen Seiten bedroht fühlt und Barrieren und Mauern errichtet, um „ihren“ Raum gegen Migrant_innen, Flüchtlinge und Terrorist_innen abzuschotten? Wie sind diese Räume geschlechtlich definiert? Es stellt sich die Frage, ob der klassische Kinofilm überhaupt zum Verständnis unserer medialisierten und digitalisierten Gesellschaft beitragen kann. Ist er nicht etwas völlig anderes? Mitnichten. Die Medialität des Films ist die Gleiche, auch wenn seine Produzent_innen, seine Funktion oder der Kontext der Rezeption andere sind. Ein Blick zurück in die Filmgeschichte kann unseren Blick dafür schärfen, wie – und welche – gesellschaftliche Stimmungslagen „verräumlicht“ werden, und wie dieser Prozess mit der Konstruktion von Geschlechtern verwoben ist.

LITERATUR

- Bakhtin, Mikhail ([1981] 1992): „Forms of Time and of the Chronotope in the Novel. Notes toward a Historical Poetics“, in: Michael Holquist (Hg.), *The Dialogic Imagination. Four Essays by M. Bakhtin*, Austin: University of Texas Press, S. 84-258.
- Gledhill, Christine (1987): „The Melodramatic Field: An Investigation“, in: Christine Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI, S. 5-39.
- Kleiner, Marcus S. (2013): „Populäre Kulturen, Popkulturen, Populäre Medienkulturen als missing link im Diskurs zur Performativität von Kulturen und Kulturen des Performativen“, in: Marcus S. Kleiner/Thomas Wilke (Hg.), *Performativität und Medialität populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer VS, S. 13-48.
- Mulvey, Laura (1987): „Notes on Sirk and Melodrama“, in: Christine Gledhill (Hg.), *Home is Where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: BFI, S. 75-79.
- Niehuss, Merith (1998): „Kontinuität und Wandel der Familie in den 50er Jahren“, in: Axel Schildt/Arnold Sywottek (Hg.), *Modernisierung im Wiederaufbau. Die Westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*, Bonn: Dietz, S. 316-34.
- Panofsky, Erwin ([1934] 1966): „Style and Medium in the Motion Pictures“, in: Daniel Talbot (Hg.), *Film: An Anthology*, Berkeley; Los Angeles: University of California Press, S. 15-32.
- Seidl, Claudius (1987): *Der deutsche Film der fünfziger Jahre*. München: Heyne.
- Sobchack, Vivian (1998): „Lounge Time: Postwar Crises and the Chronotope of Film Noir“, in: Nick Browne (Hg.), *Refiguring American Film Genres. Theory and History*, Berkeley: University of California Press, S. 129-170.
- Sudendorf, Werner (2016): „Umwege zum Melodram. Damit das Opfer einen Sinn hat“, in: Claudia Dillmann/ Olaf Möller (Hg.), *Geliebt und verdrängt. Das Kino der jungen Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1963*, Frankfurt a. M.: Deutsches Filminstitut, S. 169-187.

