

1. Unter den Brücken und die Frauen darauf

Bevor Anna Altmann auf der nächtlichen Brücke erscheint, ist einiges geschehen. Es ist nicht die erste Brücke, auf der sie steht. Selbst auf der Glienicker Brücke war sie schon, erzählt der Film später. Das war am Wochenende, und sie schaute von hier auf die Liebespaare in den Ruderbooten. Werktags ist sie an der Jannowitzbrücke, wo sie in der Kartoffelpufferbar arbeitet. Dann ist da noch die verträumte, fast unheimliche Brücke im Tiergarten, oder auch die am Bahnhof Friedrichstraße. Die Brücken in *Unter den Brücken* mobilisieren eine Reihe von Kontexten. Doch wenn Anna nach gut siebzehn Minuten zum ersten Mal von den Flussschiffen entdeckt wird, ist nur eines klar: »Du, ick gloob, die will springen«. ⁶⁷ Der Ablauf ist bereits vorgezeichnet, Großstadtg Geschichten erzählen schon länger davon. Es passiert in Serie. Dann und wann ist es zu viel, und dann wird eine Frau auf die Brücke gestellt: »[...] Zeitungsverkauf auf den Straßen. In einem Vergnügungspark. Schaufensterauslagen eines Schuh- und Juweliergeschäftes, dazwischengeschnitten arme Frauen, die auf der Straße Ware anbieten. (Gestellte Aufnahme:) eine Selbstmörderin springt von einer Brücke ins Wasser, Menschauflauf auf der Brücke. Kurze Montagen von Modeschauen, Tieren, Verkehr. [...]« ⁶⁸ *In Berlin – die Sinfonie der Großstadt* fällt diese Brückenszene aus dem Rahmen und reiht sich dennoch ein. ⁶⁹ Ein kurzer Wechsel vom dokumentarisierenden zum fiktionalisierenden Modus: Dramatisches, das wirklich (inszeniert) ist und dessen Erzählung in dieser Verschränkung einen Bedarf an Erklärung und Bewertung provoziert. »[S]o jung, so lieblich... Wie konnte sie, wie wagte sie...« ⁷⁰ Daraus lässt sich ein ganzer Film machen. »Die Fabel: Trude Schneider ist Verkäuferin [...] und lernt

67 *Unter den Brücken* (D 1945, R.: Helmut Käutner), [0:17:50].

68 »Berlin, die Sinfonie einer Großstadt« [Eintrag], filmarchives online, www.filmarchives-online.eu/viewDetailForm?FilmworkID=1ea6465fbee0415f91ccc703e6a5eded7&content_tab=deu [20.2.2017].

69 *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (D 1927, R.: Walter Ruttmann).

70 *Illustrierter Film-Kurier*, Nr. 1995, 1933 [Rezension zu *Sonnenstrahl* (A 1933; R.: Paul Fejos)], zit.n. Peter Nau, »Paul Fejos. Filmregisseur, Abenteurer, Anthropologe«, *Filmkritik*, 272 (1979), 335–365, hier: 353.

eines Tages Paul Töpfer kennen und lieben. Als die Mutter sie aus dem Haus weist, [...] irrt [sie] verzweifelt den ganzen Tag in der Stadt umher, will schließlich in den Kanal springen und wird von Heinz Röhlner gerettet.«⁷¹ So wie die ›junge, liebe-liche‹ Anna Berger in *Sonnenstrahl*.⁷² Bisweilen bleibt der Retter aus, dann kann es durchaus sarkastisch werden: »[E]inmal sah ich eine im Kanal schwimmen, und eine andere sagte: ›Die ist fein heraus!‹ und ging weiter.«⁷³ Immer weiter. Städtische Gewässer sind voll davon.

Auf der Brücke steht Anna Altmann aber weder kurz vorm Happy End, noch am Anfang von Helmut Käutners Film. Als sie auftritt, läuft der Film bereits eine ganze Zeit lang. Die braucht er, um den Blick der Flussschiffer auf die Welt als einen zu den Frauen oben auf den Brücken zu profilieren. Im Unterschied zu ihnen wird Anna ohne Vorgeschichte eingeführt. Auch später gibt der Film keine Hinweise, warum die junge Frau nach Berlin gezogen ist. Eine Großstadtsehn-sucht scheint am Beginn ihrer Reise gestanden zu haben. Das ›Wissen‹ darum be-ruht eher auf dem seit den späten 1920er Jahren klassischen Topos vom einsamen Working Girl in der großen Stadt, einer Stadt, die durch einen beschleunigten All-tagsrhythmus, durch Masse, dichte Bebauung und Verkehr sowie scheinbar end-lose Angebote von Kultur und Unterhaltung charakterisiert ist. Obwohl dieser To-pos im Dritten Reich häufig negativ konnotiert wurde,⁷⁴ taucht er gleichwohl als Attraktion auch noch in Filmen der 40er Jahre auf.⁷⁵ Nachts, der Zeit der Zerstreu-ung, allein, d.h. ohne Familienanbindung, und auf den Straßen (der Großstadt) wird Anna Altmann zum Working Girl. In Deutschland kennt man diese Figur auch als ›Ladenmädchen‹,⁷⁶ oder etwas förmlicher – wenn auch bei gleichblei-

71 Peterhans Otto, »Die Kleine aus der Konfektion«, in: Der Film, 8.3.1925, 41 [DFF]. Der Film *Die Kleine aus der Konfektion* (1924) ist eine Adaption von Josef Wiener-Braunsbergs Roman *Das Warenhausmädchen. Roman aus dem Berlin der Gegenwart* aus dem Jahr 1922.

72 *Sonnenstrahl* (1933).

73 Carl Zuckmayer, »Die Berlinerinnen« [1929], in: Herbert Günther (Hg.), *Hier schreibt Berlin*, Berlin: Fannei & Walz 1989, 95.

74 Vgl. z.B. *Die Reise nach Tilsit* (D 1939, R.: Veit Harlan) und *Die Goldene Stadt* (D 1942, R.: Veit Harlan).

75 Vgl. Schulte-Sasse »Retrieving the City as *Heimat*«, 167; entsprechend zu *Großstadtmelodie* (D 1943, R.: Wolfgang Liebeneiner); vgl. Eva Warth, »Hure Babylon vs. Heimat. Zur Großstadtreprä-sentation im nationalsozialistischen Film«, in: Irmbert Schenk (Hg.), *Dschungel Großstadt. Kino und Modernisierung*, Marburg: Schüren 1999, 97-111, hier: 108-111.

76 Vgl. Siegfried Kracauer, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino] [1927], in: ders., *Werke*, Bd. 6.1 (Kleine Schriften zum Film. 1921-1927), hg.v. Inka Mülder-Bach, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004, 308-322. Die Artikelserie »Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino« erschien zuerst in der Frankfurter Zeitung (11.-19.3.1927) und danach als Sonderdruck unter anderem Titel; vgl. Witte, »Nachwort«, in: Kracauer, *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, 335-347.

bend paternalisierendem Ton – : »Mädchen im Beruf«. ⁷⁷ Aus dem Alleinsein in der großen Stadt wird eine Priorität der Paarbildung abgeleitet und die Berufstätigkeit als eine vorübergehende perspektiviert. Die Stenotypistinnen werden in die erste Reihe gestellt. »Nicht nur die«, aber vor allem die »Stenotypistinnen fassen den Beruf als Übergangszustand auf und drängen zur Ehe«, charakterisiert Siegfried Kracauer ein Phänomen, das auch »in Frankreich nicht viel anders ist«. ⁷⁸ Mit einer solchen Einschätzung korrespondiert dann auch eine Abwertung der beruflichen Tätigkeit: »[N]ennen wir's mal beim richtigen Namen[:] [...] Tippmadel«. ⁷⁹

Zeitgenössische Rezensionen und Presseberichte zu *Unter den den Brücken* schließen hier an und ordnen Anna Altmann als Working Girl ein. Kartoffelpufferbar hin oder her, Anna wird als »Stenotypistin oder so etwas« sortiert. ⁸⁰ Das Paradigma überzeugt aufgrund von Annas Beziehung zur Großstadt: Es gibt »Tage, an denen sich das Mädchen in der Großstadt ziemlich einsam fühlt«. ⁸¹ Vorgestellt wird sie als »sehnsüchtiges, liebes Mädchen aus der »Kartoffelpufferbar«. ⁸² Der Topos großstädtischer Einsamkeit ist so dominant, dass er sogar auf ihren Arbeitsplatz abfärbt. Anna »ist so allein im großen Berlin. Allein hinter ihrer Pfanne, in der sie von acht bis sechs Kartoffelpuffer brät.« ⁸³ Soweit geht der Film jedoch nicht. Zwar klagt Anna auch hier über ihre Einsamkeit, doch ihr Arbeitsplatz wird eher durch Geschäftigkeit und ein Team von Kolleginnen beschrieben. ⁸⁴

Diese als einsam imaginierten jungen Frauen, die durch ihre Berufstätigkeit in großstädtischer Umgebung zu Träumen vom großen Leben mit großer Liebe verleitet werden, gerinnen auch schon bei Kracauer schnell zu »Mädchen aus kleinen Städten, die in die Großstadt kommen« ⁸⁵ – unbeschadet dessen, dass solche weiblichen Angestellten in der Großstadt statistisch gesehen, wie er ebenfalls anmerkt, zumeist bei ihren Eltern wohnen. ⁸⁶ Aber die Vorstellung von einer aus der Provinz ohne Familie angereisten Frau unterstützt das Bild vom einsamen, jun-

77 Siegfried Kracauer, »Mädchen im Beruf« [1932], in: ders., Schriften, Bd. 5.3 (Aufsätze 1932-1965), hg.v. Inka Müller-Bach. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, 60-66.

78 Ebd., 62. »Eine treffende Schilderung dieser Nöte, die zudem zeigt, daß es in Frankreich nicht viel anders ist, entwirft Suzanne Normand in ihrem Buch: *Fünf Frauen auf einer Galeere*« (ebd.).

79 Christa Anita Brück, *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, Berlin: Sieben-Stäbl 1930, 53.

80 »*Unter den Brücken*. Deutsche Filmsensation in Locarno«, in: Badener Tageblatt, 4.1.1947 [AK, Kautner 2404].

81 »Eine Großstadtmelodie – von unten gesehen: Zehn Mark, die von der Brücke fielen. Helmut Kautner dreht für die Ufa *Unter den Brücken*...«, in: Film-Kurier, 23. 5.1944, 230 [DK].

82 Günther Geisler, »*Unter den Brücken* – ein Gipfel«, Sozialdemokrat, 25.3.1951 [DK].

83 »Über den Wassern des Üblichen«, in: Der Abend, 24.3.1951 [DK].

84 Vgl. *Unter den Brücken* (1945), [1:17:54] bzw. [1:18:52].

85 Kracauer, »Mädchen im Beruf«, 65.

86 Ebd., 63.

gen Mädchen mit Sehnsüchten und dessen – zum Guten oder Schlechten – leichteren Zugänglichkeit.⁸⁷

In Chicago ist das nicht anders: »Every morning paper records the misfortune of some young girl, who has come to the city in search for adventure. How many thousands are there whose stories we never learn?«⁸⁸ Selbst mehrere Dekaden später greift das Klischee in New York noch immer: »Everyday they come. They come from Oregon and Iowa, from Utah and Illinois [...] Who are they? These women ignoring the fears of parents [...]«⁸⁹

Auch für das deutsche »Mädchen in der Großstadt« bleibt die Unterscheidung der Provinz nicht nur in den 1920er und frühen 30er Jahren relevant. Zu Kriegzeiten des Dritten Reiches ist dieser Zusammenhang weiterhin bekannt: »Woher ich das weiß? Ja, sehen Sie ich bin kein Hellseher, ich kenne nur viele solche Mädchen wie Sie, die alle aus irgendeiner Ecke unseres Vaterlandes nach Berlin kommen und hier Karriere machen wollen. Berlin ist voll davon.«⁹⁰ Kein Lamentieren hilft, laufend kommen neue dazu. Man kennt das seit Jahren: »Eines Morgens, im Frühjahr 1928, kommt ein junges Mädchen mit dem Leipziger Zug auf dem Anhalter-Bahnhof in Berlin an. Niemand erwartet sie. Niemand beachtet sie in dem Gewühl dieses Berliner Arbeitsmorgens.«⁹¹ Eine andere: »Ich bin in Berlin. Seit ein paar Tagen. Mit einer Nachtfahrt und noch neunzig Mark übrig.«⁹² Fortwährend kommen sie »allein« in die große Stadt:⁹³ »vier junge Mädchen«, die in Berlin »auf

87 Vgl. Sabine Biebl, »Images of society. Identifying the »working girl« as coding the public sphere«, in: TRANS: Revue de littérature générale et comparée 6 (2008), <https://doi.org/10.4000/trans.294> [12.6.2017]. Für US-amerikanische und britische Romane der 1890-1930er Jahre, vgl. Lawrence Rainey, »Office politics. *Skyscraper* (1931) and *Skyscraper Souls* (1932)«, in: *Critical Quarterly*, 49/4 (2007), 71-88, hier: 71 u. 87, Anm. 4.

88 Donovan, *The Woman Who Waits*, 9.

89 New York World Telegram [1964], zit.n. Betsy Israel, *Bachelor Girl. 100 Years of Breaking Rules – a Social History of Living Single*, New York: Harper Perennial 2003, 215. Vgl. hierzu auch: Mund, »An der Theke«, 105-107.

90 Großstadtmelodie (1943), [0:22:22]. Vgl. auch: *Das andere Ich* (D 1941, R.: Wolfgang Liebeneiner).

91 Rudolf Braune, *Das Mädchen an der Orga Privat. Ein kleiner Roman aus Berlin* [1930], Frankfurt a.M.: glotzki 2002, 5.

92 Irmgard Keun, *Das Kunstseidene Mädchen* [1932], Düsseldorf: Claasen 1979, 67.

93 In den USA wird die fehlende Familienanbindung häufiger über das Zusammenwohnen mit anderen Working Girls erzählt; vgl. etwa: It (US 1927, R.: Clarence Badger); *Our Blushing Brides* (US 1931, R.: Harry Beaumont); *Working Girls* (US 1931, R.: Dorothy Arzner); Faith Baldwin, *Skyscraper* [1931], New York: Feminist Press at CUNY 2003; *Skyscraper Souls* (US 1932, R.: Edgar Selwyn); *Red-Headed Woman* (US 1932, R.: Jack Conway); *Ever Since Eve* (US 1937, R.: Lloyd Bacon); Morley, Kitty Foyle, *Kitty Foyle* (US 1940, R.: Sam Wood); *Caught* (US 1948, R.: Max Ophuls); *How To Marry A Millionaire* (US 1953, R.: Jean Negulesco); Rona Jaffe, *The Best of Everything* [1958], New York/London: Penguin 2005; *The Best of Everything* (US 1959, R.: Jean Negulesco).

eigene Faust das Leben zu meistern versuchen«. ⁹⁴ Junge Frauen wie Mathilde Birk aus Iserlohn, ⁹⁵ oder Renate Heiberg aus Wasserburg am Inn. ⁹⁶ Oder Vilma Förster – ⁹⁷ »[a]uf dem Bahnhof (mal wieder) kommt das junge Mädél an; hat Courage in den Augen, will Berlin erobern als Tippse... auf den leichten Bahnen [...] versteht sich«. ⁹⁸ Versteht sich auch noch 1953 im Remake. ⁹⁹

Die »reichlich dagewesene Geschichte« vom *Mädél aus der Provinz* ist also längst ein Stereotyp, ¹⁰⁰ als 1938 in der Ufa-Großproduktion *Es leuchten die Sterne* daraus eine Farce gemacht wird. Aber selbst der Hohn darin kann nicht allein einem nationalsozialistischen Ideal der durch Familie definierten Frau zugeschrieben werden. Zumal berufstätige Frauen in Filmen dieser Zeit keineswegs eine Ausnahme waren, im Gegenteil. ¹⁰¹ Der Spott vielmehr, der sich in *Es leuchten die Sterne* über der von einer Filmkarriere träumenden Mathilde Birk auf ihrem Weg in die Großstadt ergießt, rührt von einer breiteren Tradition her. Denn es ist eben nicht nur Birk, die von »Italien« träumt. Es sind bereits die »kleinen Ladenmädchen«, die »sich so gerne an der Riviera verloben [möchten]«, ¹⁰² die »allen

94 Presse-Heft zu *Ja, ja die Liebe!*, o.O. o.J. [1950] o.S. [DFF]. *Die Vier Gesellen* (D 1938, R.: Carl Froelich) hat 1950 unter dem Titel *Ja, ja die Liebe!* einen zweiten Kino-Start.

95 *Es leuchten die Sterne* (D 1938, R.: Hans H. Zerlett); vgl. auch: *Glückskinder* (D 1936, R.: Paul Martin).

96 *Großstadtmelodie* (1943).

97 *Die Privatsekretärin* (D 1931, R.: Wilhelm Thiele).

98 E[rnst] J[äger], »Die Privatsekretärin«, *Film-Kurier*, Nr. 16, 17.1.1931; zit.n. www.cinefest.de/d/Archiv/2005/pro_filme.php [12.6.2010]. Auch: »Die Mädchenfalle« [...] Ein Provinzmädchen geht seiner Mutter durch und gerät in der Großstadt in die Hände eines Mädchenhändlers« (Paimanns Filmlisten, 12/602 (21.10.1927) [Wien] [DFF]).

99 *Die Privatsekretärin* (BRD 1953, R.: Paul Martin). Martins Film (wie auch die frühere gleichnamige Verfilmung von Wilhelm Thiele) sowie *Die Vier Gesellen* sind seltene deutsche Beispiele, in den die Protagonistin mit Frauen zusammen wohnt.

100 »Das Mädél mit der Protektion«, in: *Kinematograph*, 983/84 (1925), 26 [DFF]; bzw. *Das Mädél aus der Provinz* (D 1929, R.: James Bauer).

101 Sabine Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, Austin: University of Texas Press 2003, 126; vgl. auch. 128ff.; vgl. zudem: Irina Scheidtgen, »Frauenbilder im Spielfilm, Kulturfilm und in der Wochenschau des ›Dritten Reichs‹«, in: Elke Frietsch/Christina Herkommer (Hg.), *Nationalsozialismus und Geschlecht. Zur Politisierung und Ästhetisierung von Körper, ›Rasse‹ und Sexualität im ›Dritten Reich‹ und nach 1945*, Bielefeld: transcript 2009, 259–284, hier: 259–268; dies.: »Nationalsozialistische Moderne? Weiblichkeit und Stadt im NS-Film«, in: Harro Segeberg (Hg.), *Mediale Mobilmachung I. Das Dritte Reich und der Film*, München: Fink 2004, 321–342, hier: 336f.

102 Kracauer, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino], 316. Vgl. auch die »zur Reflexion neigende Stenotypistin« oder das »kleine[n] Tippmädél, das in einem für sie viel zu großem Betrieb arbeitet, [und das] mir dreist ins Gesicht [schleudert] [...]« (Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland* [1929], Frankfurt a.M.: Suhrkamp

filmhungrigen Lieschen, Emmas und Paulinen in der ganzen Welt, allen noch so schönen Mädchen, in deren Hirnen wilde Träume spuken«,¹⁰³ vorausgehen.

Die Verknüpfung von Birks Rivieraträumen mit ihrer Sehnsucht nach Filmruhm wirkt in Liebeneiners Film jedoch angestrengt: die Kamera fokussiert die Italienumrisse auf der Landkarte an der Wand und schwenkt von dort auf das Filmmagazin auf Birks Schreibtisch. Dieses Bemühen, die gewohnte Assoziation von Film, Glamour und Revue mit dem US-amerikanischen Unterhaltungswesen auf den traditionsreichen Italienmythos zu verschieben, hat auch deshalb Probleme zu überzeugen, weil gleichzeitig die Orientierung mehrerer Tanzszenen von *Es leuchten die Sterne* an den Hollywood-Choreografien Busby Berkeleys nicht zu übersehen ist.¹⁰⁴ Wenn man für »eine so phantastische Revue [...] nicht bis zum Broadway zu reisen braucht«,¹⁰⁵ dann weil der auch hier spukt; und nicht allein in den Hirnen von Emma und Pauline. Dass der Maßstab »Amerika« nicht an Einfluß verliert, multiplizieren auch andere Werberatschläge: »Zeigte der amerikanische Film lediglich Reporter, so ging der deutsche Film diesem Berufsstand so gut wie ganz aus dem Wege. Bisher. Denn jetzt füllt der von Prof. Wolfgang Liebeneiner [...] inszenierte Berlin-Film diese Lücke endlich aus.«¹⁰⁶

Sobald die jungen Frauen nach ihrer Ankunft den Bahnhof verlassen, werden sie von der Großstadt überwältigt. Inmitten von Häuserschluchten, Menschenmassen und dichtem Verkehr drohen sie verlorenzugehen.¹⁰⁷ »Fußgänger eilen mit Koffern und Paketen, Autos hupen, Straßenbahnen, vollgepfropft von Menschen, bimmeln sich vorwärts.«¹⁰⁸ Doch schon bald haben sie gelernt sich als großstädtische Fußgängerinnen zu bewegen. »Eine Pregelbrücke ist gerade her-

1971, 91 bzw. 34). Ähnlich kritisch gegenüber Kracauer, und anders als in ihren späteren Texten, vgl. Heide Schlüpmann, »Kinosucht«, in: *Frauen und Film*, 33 (Oktober 1982), 45-52, hier: 5.

103 »Der Film vom Film« [Bericht zu den Dreharbeiten von *Es leuchten die Sterne*], in: *Berliner Lokal-Anzeiger* [Januar 1938], [DFF].

104 Vgl. Karsten Witte, »Revue als montierte Handlung«, in: *Wir tanzen um die Welt*, hg.v. Helga Belach, Hamburg: Hanser 1979, 208-239, hier: 218.

105 »Der Film vom Film«.

106 Vertriebspresse-Referat der Deutschen Vertriebsgesellschaft, Bild- und Textinformationen. *Großstadtmelodie*, Berlin [1943], 9 [DK]. Generell »America« continued to be both admired and vilified as the driving force behind a global entertainment industry« (Hake, *Popular Cinema of the Third Reich*, 130). Zum »Jahr des eingedeutschten Amerikanismus« 1936, vgl. Karsten Witte, *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*, Berlin: Vorwerk 8 1995, 117-119.

107 Entsprechend *Großstadtmelodie* (1943), [0:16:10] und der Beginn von *Au bonheur des dames* (F 1929, R.: Julien Duvivier), der als *Das Fräulein vom Kleiderlager* einen deutschen Kino-Start hatte. Vgl. auch: Jacques Devals *Club des femmes* (F 1934). Nicht überfordert, sondern begeistert ist dagegen die ankommende Sekretärin in: *Es leuchten die Sterne* (1938); vgl. [0:03:58].

108 Brück, *Schicksale hinter Schreibmaschinen*, 48.

untergelassen. Ich stoße mich herzlich erfrischt durch das Gedränge.«¹⁰⁹ In dem üblichen »Gewühl des Berliner Arbeitsmorgen« »spielen«, wie Michel de Certeau sagt, »Stadtbenutzer mit unsichtbaren Räumen, in denen sie sich [...] blind auskennen«.¹¹⁰ In ihrer Fortbewegung, und ohne es selbst zu überschauen, gestalten sie dabei die Räumlichkeit. In einem solchen Umfeld haben sogar »Schutzleute [...] Mühe[,] den Riesenverkehr zu ordnen. Unablässig schieben sich die Fußgänger auf den engen Bürgersteigen vorwärts, überschreiten auf schmalen Gassen inmitten wartender, fauchender Autos die Straßen und eilen weiter [...]. Ängstlich und benommen sucht Denise ihren Weg in der großen Stadt.«¹¹¹ Neuankommende Working Girls wie Denise Baudu, Renate Heiberg oder Erna Halbe müssen sich Routen und Routine »in der undurchschaubaren und blinde[n] Beweglichkeit der Stadt« erst noch aneignen.¹¹²

Kracauer bemerkt 1932, dass nicht nur in der öffentlichen Diskussion, sondern auch in den Angestelltenromanen eine sozialkritische Perspektive zunimmt.¹¹³ Die Traumwelten der Working Girls werden nun von der Wirklichkeit eingeholt. »Ich wohne sehr hoch,« schreibt Erna Halbe an ihre Eltern, »und jetzt sehe ich die ganze Stadt vor mir.«¹¹⁴ Was sie nicht wirklich tut, wie sie selbst sofort eingesteht: Bloß »[d]as Stück zur Frankfurter Straße hin«.¹¹⁵ Und selbst die kann sie nicht sehen. Keine Lichtreklame, kein Glamour,¹¹⁶ gar nichts »erstrahl[t] im Lichte

109 Ebd., 48.

110 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988, 182.

111 Das Fräulein vom Kleiderlager – Reklame Ratschläge des UFA-Leih [1929], hg.v. Ufa-Werbekdienst, Berlin o.J. [DFF], 4. Vgl. zu Emile Zolas *Au bonheur des dames*: Heide Volkening, »Karriere als Komet: Working Girls jenseits des Happy End«, in: Biehl/Mund/dies. (Hg.), *Working Girls*, 204-224, hier: 217-220.

112 De Certeau, *Kunst des Handelns*, 182. Denise Baudu ist die Protagonistin in *Au bonheur des dames*, Renate Heiberg in *Großstadtmelodie* u. Erna Halbe in *Das Mädchen an der Orga Privat*.

113 Vgl. Kracauer, »Mädchen im Beruf«, 60f.; vgl. auch: Josef Witsch, *Berufs- und Lebensschicksale weiblicher Angestellter in der Schönen Literatur*, Köln: Forschungsinstitut für Sozialforschung 1932, insbesondere 53-64; Suhr, *Die weiblichen Angestellten. Arbeits- und Lebensverhältnisse*. Neben dieser pessimistischen Sozialkritik finden sich in soziologischen Studien der sogenannten Chicagoer Schule auch positive Einschätzungen hinsichtlich des Einflusses von Stadtleben und Berufstätigkeit auf die Emanzipation von Frauen; vgl. Donovan, *The Saleslady*, z.B. 161; dies., *The Woman Who Waits*, besonders 221-228. Jaber F. Gurbium weist auf eine ähnliche Haltung in *The Taxi-Dance Hall. A Sociological Study in Commercialized Recreation and City Life* (1932) von Paul Cressey; vgl. Gurbium, »Urban Ethnography of the 1920s Working Girl«, in: *Gender, Work and Organization*, 14/3 (Mai 2007), 232-258.

114 Braune, *Das Mädchen an der Orga Privat*, 27.

115 Ebd.

116 »Und es wachsen helle Inseln bunter, wilder Lichtreklame/Aus dem öden Häusermeer« (Marscha Kaléko, *Das lyrische Stenogrammheft* [1933], Rowohlt: Hamburg 1956, 14-15, hier: 14).

unzähliger Lampen«. ¹¹⁷ Stattdessen »ein Häusergewirr, aus dem nur ein paar Fabrikessenen ragen, überwölkt von Rauch. Erna sieht gerade auf die Hinterfronten.« ¹¹⁸ Hinterhöfe und Brandmauern versperren die Aussicht, die Wünsche erfüllen sollte. Wie in einem schlecht konstruierten Kino, in dem die Vorderleute den Blick auf die Leinwand versperren. Aus ihrem Fenster schaut auch Anna Altmann in *Unter den Brücken* auf eine Backsteinwand, und durch einen kleinen Durchbruch sieht man im Hintergrund Schornsteine und S-Bahnstrecken, die sich mehr noch akustisch bemerkbar machen. Für Berlin ist dies nichts Ungewöhnliches. »Regelmäßig nach einigen Minuten versinkt Gesang und Musik im Dröhnen der Züge. Bahnhof Jannowitzbrücke liegt auf der einen Seite und der Schlesische Bahnhof auf der anderen. Das Rattern der Räder hallt lange nach.« ¹¹⁹

Die unverputzte Backsteinwand in Annas Hinterhof ist mit einer riesigen Juno-Zigaretten-Reklame bemalt: »dick und rund«. ¹²⁰ Mit Juno, der ersten Zigarette mit amerikanischem Tabak, war man eigentlich schon »[i]m Reiche des Films«. ¹²¹ Die Zigarettenpäckchen waren mit Sammelbildern bestückt, mit »Bildern der bekanntesten Filmkünstler, die [...] unsere Raucherfreunde an unvergeßliche Stunden vor der sprechenden Leinwand erinnern« sollten. ¹²²



Unter den Brücken (D 1945,
R.: Helmut Käutner), Still [0:52:27].



Unter den Brücken (1945), Still [1:03:27].

¹¹⁷ Brück, Schicksale hinter Schreibmaschinen, 47f.

¹¹⁸ Braune, Das Mädchen an der Orga Privat, 27.

¹¹⁹ Ebd., 28.

¹²⁰ »Einer der bekanntesten deutschen Werbesprüche in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen lautete: *Aus guten Grund ist Juno rund*. Juno war die erste stark beworbene Zigarette, die zum einen rund war und zum anderen amerikanischen Virginia-Tabak enthielt.« (Matthias Dezes, »Die Sprache der PR: Verständliche Kommunikation als Gradmesser für Erfolg«, in: Christian Moss (Hg.), *Die Sprache der Wirtschaft*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften 2009, 45-74, hier: 67. [Hervorh. i.O.]).

¹²¹ Josetti Film Album Nr. 1, o.O., o.J., o.S.

¹²² Ebd.

Doch in Annas Hinterhof gibt es keine Scheinwerfer; kein Projektorlicht leuchtet die Leinwand aus. Stattdessen fallen kleine Lichtrechtecke wie zufällig aus den erleuchteten Wohnungsfenstern auf Teile der Werbefläche, wenn es dunkel wird. Es gibt noch mehr Zuschauer in den Fenstern im Hof mit dem Wunsch nach »unvergesslichen Stunden«. »Berlin raucht Juno« hieß es zwei Jahre zuvor in dem staatstragenden Film *Großstadtmelodie*. Busse mit »Josetti Juno«-Werbenungen waren dort, »dick und rund«, durch Film und Großstadtverkehr gerollt.¹²³ Nun sieht man aus Annas Fenster sogar im Dunkeln das Ablättern der Juno-Farbe von der Backsteinmauer, man sieht wie die Materialität der Projektionsfläche hervortritt und das Traumbild porös werden lässt. Das bezieht sich auf das Versprechen vom guten Leben in der Großstadt, wie es schon Ende der 20er Jahre kritisiert worden war, aber auch darauf, wie dieses Versprechen noch zwei Jahre zuvor in einer Ufa-Großproduktion erneuert wurde.

Das »sehr hohe Wohnen« ist in seiner Bedeutung unterschiedlich determiniert. Es lässt auf eine gute Aussicht hoffen, impliziert aber auch schier endloses Treppensteigen zu den billigen Apartments in den oberen Etagen der Hinterhäuser. Die Frustration, die mit dem verbauten Blick aus Annas »kleine[r] Mietwohnung im xten Stockwerk ohne Charlottenburgische Parkanlagen« beschrieben wird,¹²⁴ erzählt auch von der Erwartung und Verheißung eines Blicks über die Stadt, der Teilhabe, Erfolg und Glück möglich erscheinen lässt. Für Anna ist dieser positiv konnotierte Blick auf der Brücke verortet, den der Film mit dem Blick aus ihrer Wohnung kontrastiert, wo das Balkongeländer an jenes der Brücke erinnert. Dieser Vergleich der Blicke erfolgt gegen Ende des Films, als Anna schließlich Willi von ihrem Unglück, den eigentlichen Zusammenhängen der Ereignisse und von ihren Gefühlen für Hendrik erzählt.

In dieser Szene im Tierpark spricht Anna von ihrer Einsamkeit, dem Blick aus ihrem Wohnungsfenster und ihrer Sehnsucht nach Liebe und Paarbildung, was der Film mit einer Überblendung ihres Gesichts mit dem Blick von der Glienicker Brücke in Potsdam visualisiert.



Unter den Brücken (1945), Still [1:19:02].

¹²³ Vgl. z.B. *Großstadtmelodie* (1943), [0:16:39].

¹²⁴ »Eine deutsche Filmsensation. *Unter den Brücken*.«, in: *Die Tat* (Zürich), 11/274 (6.10.1946), 4 [AK, Kätner 2404].

Die Brücke fungiert für Anna als Aussichtspunkt. Hier erhält sie einen unverstellten Überblick. Auch, und anders als bei dem Gehen im Straßengedrange, ermöglicht diese Raumwahrnehmung Distanz.¹²⁵ Anna erkennt Zusammenhänge und rasoniert über eine Lösung für ihre Einsamkeit und ihr Unglücklichsein. Das auf der Brücke in Aussicht gestellte Szenario der Liebespaare in der Havelandschaft lässt sie erneut auf die Erfüllung ihrer Sehnsucht hoffen.¹²⁶ Hatte der Film zuvor anhand der abblätternen Juno-Werbung den Zweifel am urbanen Leben beschrieben, erneuert der Blick von der Glienicker Brücke für Anna das Großstadtversprechen. Nicht »Lichtmeer« und »Nachtlärm« auf den Straßen,¹²⁷ sondern Liebespärchen in Paddel- und Ruderbooten.¹²⁸ Annas Sehnsucht manifestiert sich nicht in der Stadt selbst, sondern vor den Toren der Stadt am Wochenende. Entsprechend ist die Brücke als Ort ihrer Perspektive nicht in der Stadt lokalisiert, sondern im Einzugsgebiet einer Wochenendkultur, wie sie prominent von *Menschen am Sonntag* (D 1930) als fester Bestandteil der urbanen Moderne beschrieben und noch von Liebeneiners *Großstadtmelodie* von 1943 mit Bildern menschenleerer Straßen der sonntäglichen Stadt zitiert wird.¹²⁹

Die Brücke in der Stadt ist einerseits Teil des Straßenverkehrs. Entsprechend überqueren sie die Fußgänger, ohne etwas um sich herum wahrzunehmen. Aber die Brücke gibt auch Gelegenheit innezuhalten, wenn man sich von der Straße abwendet und auf die Aussicht einlässt. Oder wenn die Brücke selbst den Verkehr zum Halten zwingt: »Ich schlafwandle durch das Gewühl des Mittagsverkehrs, weiche mechanisch den Gefahren der Straße aus. Die Brücke über dem Pregel ist aufgezo-gen. Ein weißgestrichener Dampfer, der langsam vorübergleitet, weckt mich zu flüchtiger Sehnsucht nach Weite und Freiheit des Meeres, einer Fahrt ins endlose Blau. Die Sehnsucht macht mich einen Augenblick schwach und ich

125 »Wer dort hinaufsteigt, verlässt die Masse, [...] Seine erhöhte Stellung [...] verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt [...] in einen Text, den man vor sich unter seinen Augen hat.« (De Certeau, *Kunst des Handelns*, 180).

126 Unter den Brücken (1945), [1:20:20].

127 Braune, *Das Mädchen an der Orga Privat*, 22; vgl. auch: *Großstadtmelodie* (1943), [0:33:55].

128 »[U]nd im Herbst von der Holzbrücke am Bootshaus in den Kahn gestiegen mit der Herzensdame, die unser Rudern steuerte« (Franz Hessel, *Tiergarten* [1929], in: ders., *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin: Das Arsenal 1984, 160-166, hier: 166). Eine Stelle, die Walter Benjamin in seiner Rezension von Hessels Text hervorhebt; vgl. Benjamin, *Die Wiederkehr des Flaneurs* [1929], in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. III/8 (Kritiken und Rezensionen), hg.v. Hella Tiedemann-Bartels, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, 194-199, 195. Auch *Es leuchten die Sterne* enthält in einer Sequenz von Stadtansichten eine Einstellung von einer Brücke im Tiergarten mit Paaren in Ruderbooten; vgl. [0:04:16].

129 »Herrlich einige stille Bilder von der schlafenden sonntäglichen City«, so eine Rezension zu *Menschen am Sonntag* (D 1930, R.: Robert Siodmak/Edgar G. Ulmer) (»*Menschen am Sonntag*«, in: *Lichtbild-Bühne*, 31 (5.2.1930), www.filmportal.de/node/51987/material/701375 [4.12.2016]). Vgl. auch: *Großstadtmelodie* (1943), [0:53:39].

kämpfe mit den Tränen. Dann hat mich die Straße wieder und ihr unangenehmes Gedränge.«¹³⁰

Die Brücke verbindet zwei unterschiedliche Raumwahrnehmungen und -orientierungen. Sie ist einerseits Straße, die sich an Fortbewegung ausrichtet. Sie ist aber auch Aussichtspunkt auf einen anderen Raum, der gerade als Flusslandschaft eine Sogwirkung in andere Richtungen entwickelt und die Straße vergessen macht.¹³¹ Als Bauwerk auf der einen und als Straße auf der anderen Seite verbindet die Brücke die beiden von de Certeau unterschiedenen Raumwahrnehmungen: die des Bewegens im Raum und die des erhobenen Überblicks. Während de Certeau den Aussichtsblick als den von Stadtplanern charakterisiert und auf einem Hochhaus als »monumentalste[m] Beispiel« lokalisiert,¹³² plant Anna bei ihrem Blick von der Brücke Veränderungen in ihrem Leben. Ihre Pläne konzentrieren sich zunächst nur auf die Boote mit den Liebespaaren. Doch die Überblendung mit den Booten ist nicht bloß eine Illustration ihrer Erzählung. Sie ist auch eine Rückblende: Als Anna seinerzeit auf der Glienicker Brücke den Entschluss fasste, offensiver eine Beziehung anzusteuern, kannte sie die beiden Schiffer noch nicht. Jetzt ist sie in Hendrik verliebt, und der Film platziert zwei Schleppkähne am Flusssufer als schicksalhaften Fluchtpunkt in der Aussicht von Anna.

Als Ort, an dem man über etwas ansonsten Unpassierbares gelangen kann, beschreiben Brücken in Working Girl-Narrativen den aufregenden Zugang zu neuen Regionen: »Sie fährt mit dem Omnibus, oben auf dem Dach. Das macht ihr Spass, einsam und allein durch den Abend gefahren zu werden, an den erleuchteten Fenstern vorbei, durch fremde Straßen, über unbekannte Brücken.«¹³³ Unbekannte Brücken führen in eine ungewisse Zukunft. Und ähnlich wie Warterräume und Hotelhallen eignen sie sich, um die Zeit des Working Girls als eine Phase innerhalb einer modernen weiblichen Biografie zu kennzeichnen.¹³⁴

Der Titel von Martin Lewis' Bild lokalisiert die Brücke an teurer Adresse, das Jahr deutet auf eine U-Bahn-Baustelle.¹³⁵ Der provisorische Charakter dieser Brücke unterstreicht den zeitlichen Aspekt, der schon durch die Brücke an sich angesprochen wird und der hier in zweierlei Hinsicht verstanden werden kann: als

130 Brück, Schicksale hinter Schreibmaschinen, 137.

131 Zum Konzept der Gerichtetheit einer Landschaft, vgl. Kurt Lewin, *Kriegslandschaft* [1917], in: Jörg Dünne/Stephan Günzel (Hg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, 129-140.

132 De Certeau, *Kunst des Handelns*, 181; das Zitat findet sich auf Seite 183.

133 Braune, *Das Mädchen an der Orga Privat*, 23.

134 Volkening, *Körperarbeiten*, 143.

135 Der Bau der E-Line, die die 5th Avenue auf Höhe der 53rd Street kreuzt, begann 1925 und wurde 1933 fertiggestellt; vgl. Paul Crowell, »Gay Midnight Crowd Rides First Trains in the New Subway«, in: *New York Times*, 10.9.1933, 1.

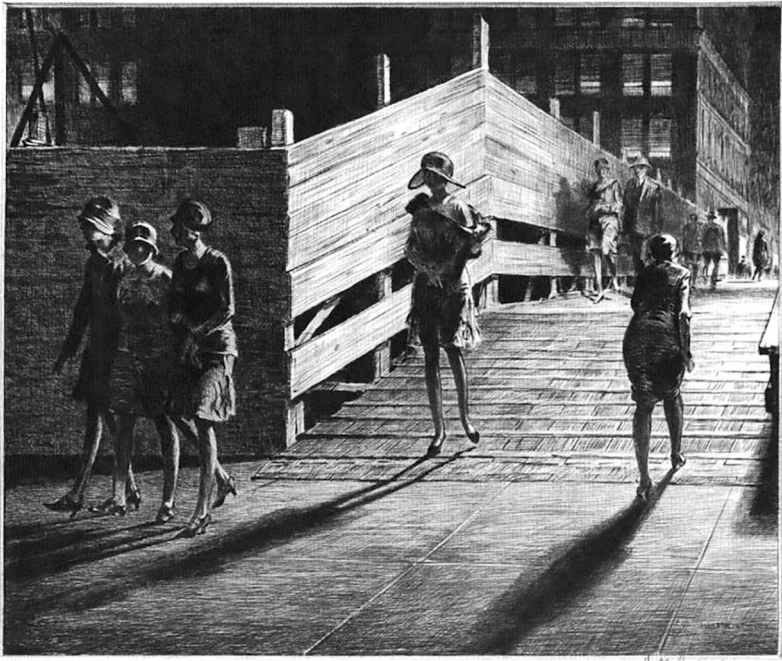


Abb. 2: Martin Lewis, *Fifth Avenue Bridge*, 1928; courtesy of the estate of Martin Lewis (The Old Print Shop/Robert Newman).

Einrichtung, die nur von Dauer ist, bis das gewohnte Straßenbild wiederhergestellt ist, oder aber als Übergangslösung, die den Blick auf eine neue städtische Infrastruktur richtet. Eine zukünftige Normalität, die mehr Bewegungsfreiraum liefert. In dieser Weise kann auch das Working Girl-Modell als vorübergehender weiblicher Lebensabschnitt oder aber als kommender weiblicher Lebensstil aufgefasst werden. Das Provisorium hebt zudem das Gemachtsein der Brücke hervor und verschiebt damit ihr Verbindendes wie Trennendes aus dem Bereich des Schicksals in den Kontext des gesellschaftlich Gestaltbaren. Ein offenes Ende ist dann vorstellbar.¹³⁶

Wenn auch kein spezieller Beruf Kriterium für ein Working Girl ist, so kann Annas Arbeitsplatz doch als weitere Charakterisierung ihrer Figur verstanden werden. Die Kartoffelpufferbar Jaenicke differenziert sie in moralischer Hinsicht. Anders als etwa Modellstehen ist Kartoffelpufferbacken ein »feiner Beruf«.¹³⁷

¹³⁶ Heide Volkening weist auf offene Enden in Working Girl-Romanen gegenüber der Alternative Happy End/Katastrophe hin; vgl. dies., »Karriere als Komet«, 204-224.

¹³⁷ Unter den Brücken (1945), [0:54:37].

Anna Altmanns Arbeitsplatz perspektiviert damit ebenfalls den Großstadtdiskurs in *Unter den Brücken*. Denn die Kartoffel stellt einen Landbezug her und läßt Anna als »ein Mädchen« erscheinen, »das in der steinernen Oednis der Großstadt die Weite ihrer schlesischen Heimat nicht vergessen hat«. ¹³⁸ Anna ist nicht auf die Großstadt fixiert. Sie vermisst die ländliche Natur, deren Abwesenheit der Film wiederholt mit einer ins Bild gerückten kümmerlichen Topfpflanze auf dem Fensersims ihrer kleinen Wohnung beschreibt; ähnlich einem »Berliner Baum«, der aussieht, »als müsse er vor der Stadt geschützt werden«. ¹³⁹

Anna ist eine Frau, die in der Küche arbeitet, und empfiehlt sich so gemäß der herkömmlichen Gender-Arbeitsteilung für eine Ehe. Sie unterscheidet sich deutlich von der Kellnerin Vera, einer früheren Liaison von Hendrik und Willi, die sich vor den Augen der Männer mit schwingenden Hüften durch das Lokal bewegt und mehrere eifersüchtige Rivalen gleichzeitig bei Laune hält. Deren Arbeitsplatz wird überwiegend in einer Plansequenz inszeniert, d.h. durch kurvenreiche Kamerafahrten gekennzeichnet, und erinnert formal wie auch stofflich an Filme von Max Ophuls oder Jean Renoir. ¹⁴⁰ Sowohl die Kamerabewegung als auch Veras Bewegungen stehen in deutlichem Gegensatz zu dem langsam und linearem Dahingleiten des Kahns.

Annas Arbeitsplatz macht schließlich auch plausibel, dass Anna und Hendrik, qua Kartoffel sozusagen, zueinander passen: »Vielleicht kennen Sie Jaenicke sogar,« vermutet Anna, »an der Jannowitzbrücke.« Die Brücke stellt die Verbindung her. Hendrik kennt sie, da fährt die Liese-Lotte auch immer drunter her: »Donnerwetter, ist das komisch! Da schieben wir so oft im Herbst Tonnen um Tonnen von Kartoffeln nach Berlin rein, und wenn man bedenkt, dass da am Ende ein paar dabei waren, aus denen Sie später Kartoffelpuffer gemacht haben...« ¹⁴¹ In *Unter den Brücken* ist die Kartoffel nicht nur Agrarprodukt, sie verbindet als Grundnahrungsmittel auch Stadt und Land (und Fluss), stiftet Kommunikation. Sie lässt sich damit auch als Referent einer Heimat ohne Ort lesen, und ist in die-

138 »*Unter den Brücken*«, in: Tagesspiegel, 25.3.1951 [DK].

139 Vicki Baum, *Menschen im Hotel* [1929], Frankfurt a.M./Berlin: Ullstein 1991, 16. Städtische Bäume beschreiben häufiger Trostlosigkeit: »Die Mietshäuser reihen sich unbeteiligt aneinander. In ihrem Innern rauscht Warmwasser, und außen steht nüchtern das Laub. Zwölf Schritte sind immer von Baum zu Baum.« (Siegfried Kracauer, »Stadt-Erscheinungen« [1932], in: ders., *Schriften*, Bd. 5.3, hg.v. Inka Müller-Bach, 90-93, hier: 91f.).

140 Käutner »hat [...] davon berichtet, wie er in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre [in den] kleinen Kinos in Wien [...] herausfand, dass ihn die Franzosen, ihre Empfindsamkeit und ihre ›Nichtpathetik‹ am meisten interessierten.« (Hans-Günther Pflaum, »Große und kleine Freiheiten«, in: Mehlinger/Ruppert (Hg.), Helmut Käutner (2008), 5-23, hier: 17). Pflaum erwähnt hier Jean Vigos *L'Atalante* (1934) u. Jean Renoir.

141 *Unter den Brücken* (1945), [0:54:40].

ser Hinsicht anschlussfähig an den nationalsozialistischen Heimatbegriff im Sinne einer vornehmlich emotionalen und weniger spatialen Kategorie.¹⁴²

Doch gleichzeitig bemüht sich die ›Kartoffelpufferbar‹, etwaigen hausbackenen Anklängen entgegenzuwirken und auf urbanen Flair und internationale Geflogenheiten zu verweisen. Im NS-Kino ist das eher ungewöhnlich und kommt allenfalls in bestimmten Figurenkonstellationen wie bei erfolgreichen Künstlern oder Journalisten vor.¹⁴³ Auch kommen die Kartoffeln in *Unter den Brücken* nicht aus dem deutschen Umland, sondern aus Rotterdam, dem internationalen Seehafen, von dem aus Schiffe in das Ursprungsland der Kartoffel ablegen. Unerschwellig entsteht so über den ›Umweg‹ Rotterdam eine Verknüpfung mit der Neuen Welt, mit Amerika.

Einen ähnlichen Hinweis gibt es, wenn Anna in der Kartoffelpufferbar gezeigt wird. Dort sieht man sie durch ein großes Fenster im Lokal, hinter dem unmittelbar ihre Kochstelle positioniert ist. Mit dem Schriftzug des Lokalnamens auf dem Glas wird das Fenster und dessen Ausstellungseffekt für Annas Tätigkeit und sie selbst betont.¹⁴⁴ Die Szene erinnert an den US-amerikanischen Spielfilm *Sally* (1929), der 1930 unter dem Titel *Cilly* einen deutschen Kinostart hatte.¹⁴⁵ Das Working Girl Sally arbeitet in einem Restaurant, das neben der Hauptküche eine Extra-Kochstelle für Pfannkuchen direkt im Lokalfenster installiert hat, wo ihr zukünftiger Liebhaber sie wie in einem Schaufenster entdeckt.¹⁴⁶

Während die Figur Annas den Topos der modernen Großstadt aufruft, ist in *Unter den Brücken* die leitende Unterscheidung eine andere, nämlich die zwischen der Welt des Flusses und dem Leben an Land. Dieses ›Land‹ jedoch fasst Stadt und Land, Metropole und Provinz zusammen und lässt deren Unterscheidung nachrangig werden. Auch Berliner sind dann Landratten.

Zur selben Zeit, als die Großproduktion *Kolberg* es unternimmt,¹⁴⁷ Widerstand gegen die feindliche ›Überflutung‹ zu mobilisieren und dem unvermeidbaren ›Untergang‹ zu trotzen, geht *Unter den Brücken* aufs Wasser, in sicherer Entfer-

142 Vgl. Schulte-Sasse, »Retrieving the City as Heimat«, 170.

143 Vgl. ebd., 167-173.

144 Vgl. *Unter den Brücken* (1945), [1:18:52].

145 Sally (US 1929, R.: John Francis Dillon). Die deutsche Erstaufführung als *Cilly* war im Jahr 1930; vgl. »Tönender Farbfilm im Riesenformat – Uraufführung von *Cilly*«, in: Kinematograph, 19.3.1930 [DFF].

146 Sally (1929), [0:02:58]. In dem britischen Roman *Sally Bishop. A Romance* (1908) von Ernest Templeton Thurston wird eine Sekretärin an ihren Arbeitsplatz am Fenster von ihrem zukünftigen Liebhaber entdeckt; vgl. Lawrence Rainey, »From the Fallen Woman to the Fallen Typist, 1908-1922«, in: *English Literature in Transition, 1880-1920*, 52/3 (2009), 273-297, hier: 274.

147 Kolberg (D 1945, R.: Veit Harlan).

nung vom Land, aber durchaus in überwindbarem Abstand dazu.¹⁴⁸ Mit den Flusskähnen sieht die Havellandschaft in der Schlusseinstellung aus, als wäre der Fluss über die Ufer getreten: Hochwasser nach einem heftigen Sturm, die Kähne entschärfen die Bedrohung, mit Leichtigkeit wie es scheint.¹⁴⁹



Unter den Brücken (1945), Still [1:35:28].

Während Harlan die Landkarte eines end- und haltlosen Raumes entwirft, in dem »Magdeburg«, »Spandau« und »Erfurt« bereits verloren sind und nur *Kolberg* und *Königsberg* wie zwei Anhöhen noch hervorscheinen,¹⁵⁰ blickt Käutner aufs Wasser als Möglichkeit. Es bildet Verbindungswege, eröffnet Versorgung und bedeutet Zugang zu Seehäfen, auch zu internationalen. Die Wasserstraßen bilden eine eigene Infrastruktur, die sichtbar aber dennoch abseits vom öffentlichen Geschehen ist. Sie kreuzt sich auch mit der Infrastruktur an Land, allerdings geschieht dies nicht auf Augenhöhe – ein Unterschied, der sich in der Brücke manifestiert. Der Höhenunterschied zwischen dem Fluss zu ihren Füßen und der großstädtischen Straße auf ihr markiert auch die Differenz von Annas Großstadtleben und dem Schifferalltag von Hendrik und Willi.

Die Flussschiffer unterscheiden das Fahren auf dem Fluss vom Anhalten an Land, und das Land wiederum nach Anlegestellen, d.h. zuerst nach See- und Bin-

148 Die Dreharbeiten fanden von Mai bis Anfang Oktober 1944 statt, die Zensur gab den Film im März 1945 frei. Diese Verzögerung wird mit drei Faktoren erklärt: aus den erschwerten Bedingungen durch die Luftbombardements; vgl. Carl Raddatz, zit. in: Jan Schütte, »*Unter den Brücken*. Die Viererbande«, in: Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Das Jahr 1945. Filme aus Fünfzehn Ländern*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek 1990, 170-172. Der Film wurde gegenüber dem gleichzeitig produzierten *Kolberg* hinsichtlich der verfügbaren Ressourcen von der Ufa als nachrangig behandelt; vgl. Walter Ulbrich, »Die Entstehung des Films *Unter den Brücken*«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 11.5.1947, [DK]. Die Beschäftigung bei einem Filmprojekt bewahrte vor der Einberufung zur Front; vgl. Oscar Fritz Schuh, zit. in: Karsten Witte, »Die Überläufer ausliefern. Zu Deutschen Filmen 1945«, in: Prinzler (Hg.), *Das Jahr 1945*, 153-160, hier: 154. Letzteres lässt sich bei *Unter den Brücken* nur vermuten. Der Film wurde 1946 beim Filmfestival Locarno uraufgeführt (»Eine deutsche Filmsensation. *Unter den Brücken*«, 4), hatte seine deutsche Premiere im Mai 1950; vgl. Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story. Die Geschichte eines Film-Konzerns*, München/Wien: Hansa 1992, 414; und 1951 seinen Kinostart; vgl. Geisler, »*Unter den Brücken* – ein Gipfel«.

149 Anders betont Lorenz Engell das Stehende des Gewässers; vgl. »Stehende Gewässer. Nullzeit und Normalzeit in Helmut Käutners *Unter den Brücken*«, in: Waltraud Wende/Lars Koch (Hg.), *Krisen kino. Filmanalyse als Kulturanalyse. Zur Konstruktion von Normalität und Abweichung im Spielfilm*, Bielefeld: transcript 2010, 71-90.

150 *Kolberg* (1945), [0:28:55].

nenhafen (Rotterdam und Berlin), zwischen denen sie hin und her fahren. Die Landschaft zu ihren Seiten wie die Brücken, die ihren Weg kreuzen, sind Momente des Lebens an Land, das einer anderen Ordnung und einem anderen Rhythmus folgt; und das gilt sowohl für das Land- wie für das Stadtleben.

Für Willi und Hendrik ist der Übergang von Land zu Stadt kein Gegensatz, sondern eine sukzessive Transformation, die sich nicht zuletzt in der höheren Frequenz der Brücken zeigt. In Berlin ist von einer Brücke die nächste in Sicht, häufig sogar mehrere zugleich. Das ist auch anders als in *L'Atalante* (F 1934), der ebenfalls eine Dreierkonstellation auf einem Flusskahn erzählt und zu Friedenszeiten gedreht wurde. Jean Vigo gleicht hier die Fluss/Hafen-Unterscheidung stärker der von Land/Stadt an. Den *fahrenden* Kahn sieht man bei ihm ausschließlich in ländlichen Gegenden, in der Stadt liegt der Kahn an der Kaimauer oder in der Schleuse. In *Unter den Brücken* gibt es demgegenüber mehrere und auch lange Stadteinfahrten, die die eigene Infrastruktur der Flussschifffahrt betonen und von derjenigen an Land abgrenzen.

Die in Käutners Film nachrangige moderne Stadt/Land-Gegenüberstellung ist weder durch die extreme Skepsis früher nationalsozialistischer Filme gegenüber einer fremdgeprägten und pervertierten Großstadt bei gleichzeitiger Idyllisierung des Landlebens gekennzeichnet, noch ähnelt sie nationalsozialistischen Lösungsmodellen späterer Stadtfilme: weder eine Selbstfindung der Stadt durch das Land noch die Stadt als Repräsentant der ›Volksgemeinschaft‹ sind bei ihm zu finden.¹⁵¹ Am ehesten stößt man auf ›großstadtsinfonische‹ Spuren der Weimarer Zeit, insbesondere bei der ersten Stadteinfahrt.

Als spezielle Beobachterposition wählt *Unter den Brücken* zwar die Flussschifffahrt, doch erschöpft sich seine Haltung hierin nicht. Der Film idealisiert »seine Wahl des dritten Ortes« keineswegs.¹⁵² »Willi und Hendrik müssen sich dem Kurs des Schleppdampfers fügen«, ¹⁵³ anders als die Schiffer in *L'Atalante*, die einen

151 Hanno Möbius/Guntram Vogt, Drehort Stadt. Das Thema ›Großstadt‹ im deutschen Film, Marburg: Hitzeroth 1990, 61f. Linda Schulte-Sasse, »Retrieving the City as Heimat«, 177-184.

152 Karsten Witte, »Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme«, in: Jacobsen/Prinzler (Hg.), Käutner (1992), 62-109, 84.

153 Walter Ulbrich, zit.n. Gerda H. Gühloff, »Weisse Segel in samtdunkler Nacht. Helmut Käutner dreht den Ufa-Film *Unter den Brücken*«, Deutscher Kulturdienst Film, 25.7.1944 [Manuskript] [DK]. Meist wird behauptet, Käutner hätte am Drehbuch von Ulrich mitgearbeitet; vgl. etwa Rüdiger Koschnitzki, »Filmografie« in: Jacobsen/Prinzler (Hg.), Käutner (1992), 274-311, hier: 179; oder das Cover der von F.W. Murnau-Stiftung/Transit Film in 2006 herausgegebenen DVD). Johannes Frick hat bereits auf diesen Fehler hingewiesen, ohne Gehör gefunden zu haben; vgl. ders., Reisen, Flussreisen im Film – am Beispiel von Jean Vigos *L'Atalante* und Helmut Käutners *Unter den Brücken*, [Manuskript Mag.arb.] 1993, 54 [DK Bib]. Käutners eigene Äußerungen bestätigen den Vorspann des Films: »Da ich auch nicht einmal der Drehbuchautor bin [...]« (Käutner, Brief an Hans Leip, 24.10.1950 [AK, Käutner 1094]; vgl. entsprechend: Käutner, Brief an Claus

Kahn mit eigenem Motor haben, leiden sie unter einem extern festgelegten Fahrplan. Dennoch hat das Leben auf dem Kahn Vorteile: trotz des ruhigeren Rhythmus bietet es, anders als das Leben in der Provinz, einen regelmäßigen Zugang zu den Attraktionen der Stadt, ohne der modernen Rasanz und ›Schwindelerregung‹ auf Dauer ausgesetzt zu sein.

In Ruttmanns *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* bedeutet der Wechsel auf die Ebene des Flusses und dessen Geschwindigkeit ebenfalls einen qualitativen Sprung: Die langsamen Treidelkähne werden in *Berlin* thematisch mit Bildern der Mittagsruhe verknüpft.¹⁵⁴ Dagegen finden Erfahrungen der moderne Beschleunigung samt antizipiertem Kontrollverlust ihren prägnanten Ausdruck im Bild einer Drehspirale.¹⁵⁵ In *Unter den Brücken* wird auf dieses schwindelerregende Drehmoment rekurriert, und sein Bezug aber zugleich verschoben: Was droht, ist nicht die generelle Gefahr, im Strudel der Großstadt unterzugehen, sondern die akute Not, zum Kahn und damit zum Wasser keinen Zugang mehr zu haben. Wenn Willi für ein paar Monate gezwungen ist, im Hafen zu arbeiten, dann zeigt der Film ihn als Kranführer, dessen Arbeitsplatz sich permant hin und her dreht. Die Tonspur spielt dazu eine breit orchestrierte und temporeiche Variante des Hans Leip Liedes »Die Brücke Tuledu«, die sich von der ansonsten gespielten ruhigeren Fassung und ähnlichen Liedern der Schiffer deutlich abhebt.¹⁵⁶ »[I]mmer rund rumdrehen. Und rum und rum und rum«, ¹⁵⁷ das macht einen Kahnschiffer ganz schwindelig.

»Auf einer Brücke steht ein Mädchen. So beginnt ein Film.«¹⁵⁸ Das tut dieser Film zwar nicht, denn er nimmt sich zunächst Zeit, um sein ungewohntes Setting des Schleppkahns und das Besondere der räumlichen und zeitlichen Disposition der Flussschiffer zu entwickeln. Wohl aber pointieren die Frauen auf den Brücken die Ausrichtung der Welt der Schiffer, und zwar bereits bevor Anna Altmann auftritt. Entsprechend steht der Blick der beiden Flussschiffer hinauf zu den Frauen im Zentrum des ersten Filmteils. Denn diese Perspektive ist eine andere als jene,

Bahnsen, Elite Film, Kopenhagen, 8.10.1949 [AK, Käutner 461]); vgl. auch: Edmund Luft, »Kunst ist Schmuggelware. Gespräch mit Helmut Käutner«, in: Jacobsen/Prinzler, (Hg.), Käutner (1992), 120-171, hier: 135.

154 *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1927) [0:40:30].

155 Vgl. ebd., [0:28:41], [0:46:15] u. [0:46:54]. Vgl. Warth, »Hure Babylon vs. Heimat«, 101f.; Sabine Hake, *Topographies of Class. Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*, Ann Arbor: University of Michigan Press 2008, 266. Zu einem ähnlich schwindelerregenden Drehmoment in der ›Lullaby of Broadway‹-Sequenz in *Gold Diggers of 1935* (US 1935, R.: Busby Berkeley), vgl. Lucy Fisher, »City of Women. Busby Berkeley, Architecture, and Urban Space«, in: *Cinema Journal* 49/4 (Sommer 2010), 111-130.

156 *Unter den Brücken* (1945), [1:13:52].

157 So Willi in *Unter den Brücken* (1945), [1:26:04].

158 »Ballade vom einfachen Leben«, *Berliner Illustrierte Zeitung*, 51 (1944), 610-611, hier: 610 [DK].



Abb. 3: Raphael Soyer, *Working Girls Going Home*, 1937; reproduced with permission of the estate of Raphael Soyer; Franklin D. Roosevelt Presidential Library and Museum Artifact Collection.



Unter den Brücken (1945), Still [0:05:43].

die Landratten in der Großstadt haben.

Nicht-Schiffer begegnen »ein[em] Heer von jungen Mädchen und Frauen, die eilig zur Arbeit in die großen Geschäftshäuser streben [...] und der Großstadtstraße das beherrschende Bild [geben]«.¹⁵⁹

Die »Mädchen mit dem eiligen Gang« sind aber für die Flussschiffer nicht »das beherrschende Bild« der Großstadt.¹⁶⁰ Durch ihre Landgänge kennen die beiden Männer zwar die Feinheiten des »weiblichen« Gehens – »Und »nen tollen Gang hat die auch«¹⁶¹ –, doch für sie als Flussschiffer *stehen* die Frauen oben auf der Brücke (wie in einem Schaufenster); jeweils ein oder zwei, dabei ihnen zugewandt. Und in der Stadt mit ihrer höheren Brückendichte eben in deutlicher Häufung. Das übrige Straßenleben wird für die Schiffer aufgrund der extremen Perspektive von unten größtenteils ausgeblendet. Was bleibt, ist »das beherrschende Bild der Großstadt« in stilisierter Form.

¹⁵⁹ Suhr, *Die weiblichen Angestellten*, 3.

¹⁶⁰ Anatol Persich, »Die Mädchen mit dem eiligen Gang«, in: *Die schöne Frau*, Heft 7, 1927, zit.n.: Industriegebiet der Intelligenz, Literatur im Neuen Berliner Westen der 20er und 30er Jahre, hg.v. Ernest Wichner/Herbert Wiesner, Berlin: Literaturhaus Berlin 1990, 59.

¹⁶¹ Willi über die Kellnerin Vera, in: *Unter den Brücken* (1945), [0:07:59].

Bei *Unter den Brücken* handelt es sich um eine »Großstadtmelodie« – von unten gesehen.¹⁶² Die Perspektive der Schiffer ist ungewöhnlich, sie ist extrem und: sie befördert Klischeevorstellungen. Von den »Mädchen, die es in den Städten gibt«, haben »die beiden Schiffer im Grunde nur recht einseitige Vorstellungen«.¹⁶³ Die Schiffer erscheinen so gesehen als männliche Akteure eines heteronormativen Paarbildungsprozesses, die durch ihren begrenzten Zugang zu weiblichen Akteuren an Land behindert sind.

»Auf dem Kurfürstendamm sind viele Frauen.« Und zu sehen ist: »Die gehen nur.«¹⁶⁴ Im Gehen manifestiert sich eine Raumwahrnehmung, die Raum gestaltet: »Vor ihr geht ein junges Mädchen [...]. [I]hre Füße setzt sie nicht gerade auf, sondern ein bißchen schlenkernd, das Mädchen läuft leicht und heiter dahin, ohne sich umzublicken oder zur Seite zu sehen, ohne die Männer zu beachten, die sich nach ihr umdrehen. Es macht Spaß diesem schicken eleganten Mädchen zu folgen, die so selbstbewußt aussieht, daß Erna sie beneidet.«¹⁶⁵ Das Vermögen, den Raum auf sich auszurichten, ist attraktiv, in Fremd- wie in Selbstbeobachtungen – »[j]etzt bin ich auf der Tauentzien [...] – und viele eilige Leute wie rasender Staub [...]. Ich habe den Feh an und wirke«¹⁶⁶. Das Gehen profiliert. Einordnungen werden entlang der Gangart vorgenommen. Auch der Unterschied zu einer Prostituierten wird an der Gangart erkannt. Diese steht eher oder schlendert höchstens und zielt mehr auf die Aufmerksamkeit einzelner als auf die Ausrichtung des Raums.¹⁶⁷ Das Problem bzw. die Angst, die mit entsprechenden Zuschreibungen und Verwechslungen einhergehen, sind seit der Jahrhundertwende Thema in Großstädten.¹⁶⁸

Das Stehenbleiben der Frauen auf den Brücken wird hingegen nicht so verstanden. Die Aussicht von der Brücke, der Grund für das Stehenbleiben ist hier

162 »Eine Großstadtmelodie – von unten gesehen«.

163 Ebd.

164 Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, 67.

165 Braune, *Das Mädchen an der Orga Privat*, 23.

166 Keun, *Das kunstseidene Mädchen*, 68.

167 Vgl. ebd., 144f.

168 In der Vossischen Zeitung von 1927 findet sich eine Diskussion zu sexueller Belästigung von Frauen auf der Straße; vgl. Joachim Schlör, *Nachts in der großen Stadt. Paris, Berlin, London 1840-1930*, München: Artemis & Winkler 1991, 171-175; Katharina Sykora, »Die Hure Babylon« und die »Mädchen mit dem eiligen Gang«, in: dies (Hg.), *Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg: Jonas 1993, 119-140, hier: 130. Die Thematik wird in New York einige Jahre früher unmittelbar mit dem neuen Auftreten von berufstätigen Frauen in der Öffentlichkeit in Verbindung gebracht; vgl. die Leserbriefe »Business Women. Has Men's Sense of Respect for Them Been Dullied?«, in: *New York Times*, 2.12.1909, 8; sowie »Women's Blank Expression. They Assume It as an Armor Against Offensive Stares«, in: *New York Times*, 4.12.1909, 10 – der mit »A Working Girl from Detroit« unterzeichnet ist; vgl. auch den Artikel: »Is New York Really an Insolent City?«, in: *New York Times*, 27.2.1910, 2.

offensichtlich und die Rückenwendung zur Straße bestätigt: das Interesse ist anderswo. Für die Schiffer fungiert das Stehenbleiben zudem als Bedingung, um die Frauen überhaupt wahrnehmen zu können. Erst wenn sie an das Brückengeländer herantreten, tauchen sie vollständig im Blickfeld der Schiffer auf. Stehenbleiben auf der Brücke assoziiert nicht Prostitution, die Sexualisierung jedoch ist unbenommen: »Die Brücken gleiten darüber [über den Kahn] hinweg und mit ihnen die Menschen, die eilig weitergehen und die Mädchen, die lachend stehen bleiben, und deren leichte Röcke noch lange im Sommerwind wehen.«¹⁶⁹

Auch oben auf der Straße fungieren Röcke als Katalysatoren für ein männliches Begehren. »Es dunkelte schon. Über einen weiten Platz an der Grenze der inneren Stadt eilten in langem Zug die Ladenmädchen heim. Sie gingen in Gruppen, untergefaßt, zu zweien, zu dreien, auch mehr, ihr lustiges Plappern erklang, von Lachsalven hier und dort übertönt, die hübschen Hüte nickten über zierliche Gestalten, die Haare glänzten, die Handtaschen pendelten. [...] Diese dunkle Anhäufung von Frauen, die in Gestalt eines riesenhaften Keils vom Kreuzungspunkt mehrerer Straßen aus an ihn heranwuchs [...], schien ihm feindselig und wie etwas Unfaßbares, das man in zielloser Sehnsucht immer begehren mußte. [...] Und eine maßlose Begierde, für die er keinen Ausdruck fand, überfiel ihn mit dem trippelnden Geräusch der tausend Stöckelschuhe, mit dem Knittern der Rockfalten.«¹⁷⁰ Die Kahnschiffer hören dies nicht. Ihre Eindrücke sind vor allem visuell, und erst durch das Stehen am Geländer kann ihre Aufmerksamkeit erregt werden. Röcke sind dabei auch im Spiel.

Verglichen mit Straßenpassanten haben die Schiffer eine ungewöhnliche und zugleich eine begehrte Voyeur-Position: die Aussicht unter die Röcke der Frauen. Das ist ein Blick, der *auf* der Brücke so nicht möglich ist und der deswegen dort auch nicht antizipiert wird. Gleichwohl ist er im gewöhnlichen urbanen Umfeld attraktiv, weswegen er in manchem Schuhgeschäft in die Verkaufsstrategie integriert wird: Da »den männlichen Besuchern ein möglichst angenehmer Anblick verschafft werden müsse«, ist es »üblich, die unteren Regale mit Attrappen, also mit leeren Kartons zu füllen, so daß ein Besteigen der Leitern notwendig wird.«¹⁷¹

169 »Unter den Brücken«, Illustrierte Film-Bühne, 798 [1951], o.S., [DK].

170 Max Brodt, Schloss Nornepygge. Der Roman des Indifferenten, Leipzig/Wien: Kurt Wolff 1918, 286.

171 Dreyfuss, Beruf und Ideologie der Angestellten, 126.

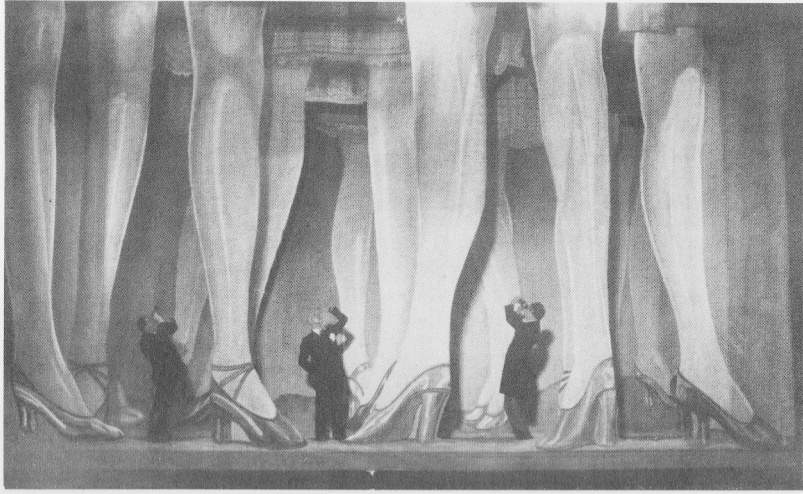


Abb. 4: Programmheft zu *Tausend Nackte Frauen*, Revue von James Klein, Berlin 1928.¹⁷²

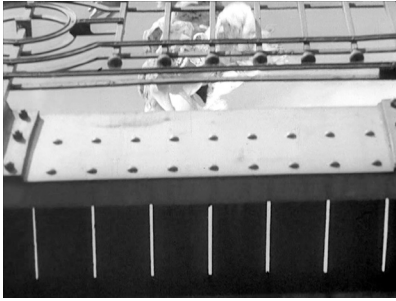
Während der männliche Straßenpassant vom Blick unter die Röcke nur träumen kann, ergibt sich diese Blickposition für einen Flussschiffer regelmäßig. Allerdings wird er auch ebenso regelmäßig desillusioniert.¹⁷³ Denn was die Schiffer eigentlich sehen, ist nicht sehr viel. Das Privileg ihrer Blickposition bestimmt sich weniger aus dem tatsächlich Gesehenen als aus der visuellen Überschreitung intimer Grenzen. Aus dieser können die Schiffer jedoch keinen Vorteil ableiten, unten auf dem Fluss haben sie keinen Zugriff auf den Raum oben auf der Brücke. Der Kahn fährt weiter, die Brückenunterseite verdunkelt die Sicht und die Schiffer schauen sich seufzend an.¹⁷⁴

Nicht einmal Prestige können die Schiffer aus ihrer privilegierten Blickposition beziehen. Oben auf der Brücke, wo die Erfahrung der Kahnperspektive nicht prägend ist, ahnt niemand deren Möglichkeiten. Den Frauen auf der Brücke scheint es auch gar nicht peinlich zu sein, wenn die Flussschiffer zu ihnen hochschauen und dabei unter ihnen herfahren. Ein Mann streitet zwar mit Hendrik, aber nicht weil er empört über dessen Blick unter den Rock seiner Freundin wäre,

172 Abb.: Wolfgang Jansen, *Glanzrevuen der Zwanziger Jahre*, Berlin: Hentrich 1987, 49. Vgl. auch: Kirsten Beut, »Die wilde Zeit der schönen Beine. Die inszenierte Frau als Körper-Masse«, in: Sykora (Hg.), *Die Neue Frau* (1993), 95-106; Vehling, »Schreibe wie du hörst«, 77-81.

173 Willi in *Unter den Brücken*: »Immer hinter jedem Weiberrock her und immer ruflinsen, wenn die auf der Brücke stehen und man drunter herfährt. Ich will das aus dem Kopf kriegen« ([0:07:38]).

174 *Unter den Brücken* (1945), [0:05:31].



Unter den Brücken (1945), Still [0:05:26].

sondern aus Eifersucht über ihr Flirten mit dem Schiffer. Als dieser verächtlich von der Brücke auf den Kahn spuckt, kann Hendrik nicht mehr als drohen, als Voyeur hat er das Nachsehen gegenüber dem Liebhaber. Und das ist für alle von vornherein absehbar. Die soziale Ausgrenzung der Schiffer wird ebenfalls anhand der Frauen auf den Brücken vorgeführt.

Während die Frauen auf den Straßen zur Bebilderung von männlichem Begehren herangezogen werden, thematisiert *Unter den Brücken* darüber hinaus die Bildwerdung der Frauen in der Fokussierung durch die Schiffer. Die Sicht der Flussschiffer auf die Frauen ist deutlich durch die Rahmung vom Geländer als Bild markiert, der Fokus der Männer ist überdies durch die Ringstange eingekreist und hebt ihr Begehren hervor. In dem Moment, in dem die Frauen auf den Brücken ihre Aussichtsposition einnehmen, werden sie selbst zum Objekt des Blicks der Schiffer. Sie sind dann nicht Träger einer erhobenen Blickposition, vielmehr werden sie zu Repräsentantinnen einer »recht einseitigen Vorstellung«.¹⁷⁵

Der Film zeigt die Bildwerdung jedoch nicht nur, er betreibt sie auch selbst. Die Genderspezifität der Perspektive vom Fluss aus wird durch den die Brücke überragenden Schornstein des Schleppers betont. Dabei wird das Begehren der Schiffer ironisiert, der Gegenschuss allerdings lässt dann weder ein Lachen noch ein erwiderns Begehren der Frau zu. Die Kamera positioniert sich hinter der Frau, nicht aber um ihren Blick einzunehmen. Stattdessen zoomt sie auf ihren



Unter den Brücken (1945), Stills [0:04:59] bzw. [0:05:03].

175 »Eine Großstadtmelodie – von unten gesehen«, 230.

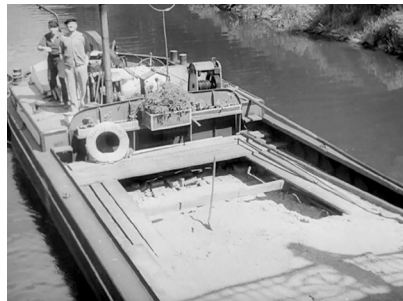
Unterkörper und inszeniert das Aufeinandertreffen zwischen ihm und dem emporragenden Schornstein als Grundkonstellation dieses Blickverhältnisses.

Die Flussperspektive wird zwar als phallisch, gleichzeitig aber auch als eine unterlegene Position dargestellt. Schon im nächsten Moment klappt der Schornstein des Schleppers weg, um unter der Brücke hindurchfahren zu können. Gleich darauf folgt der Schleppkahn, der ohne Motor und ohne Schornstein nichts zum Wegklappen aufzuweisen hat und sich nur in Abhängigkeit vom Schlepper fortbewegen kann.

Doch in der Gegenüberstellung der Aussichtsplattformen vom Schleppkahn mit der Brücke ergibt sich dann erneut eine deutliche Schieflage in den genderspezifischen Blickverhältnissen. Der Blick auf die Brücke ist von unten gesehen derselbe wie die Kamera ihn zuvor schon eingenommen hatte.

Der anschließende Gegenschnitt nimmt die schauenden Schiffer von oben auf der Brücke ins Bild. Dabei zeigt die Blickachse der Schiffer, dass die Kamera gerade nicht den Blickpunkt der Frau einnimmt. Stattdessen wird die blickende Frau aus dem Bildaußen durch ihren Schattenwurf, wiederum gerahmt vom Geländer, in den Bildraum geholt. Sie erscheint als Objekt, das den Blick der Schiffer erklärt. Und in seiner Abstraktion sieht sogar das (Schatten-)Bild im Bild von dem eigenen Schauen der Frau ab.¹⁷⁶

Generell markiert der Blick der Schiffer hoch zur Brücke, dass sie auf ihrem Kahn vor allem Zuschauer des großstädtischen Lebens sind und sich ihnen wenig Möglichkeit der Partizipation bietet. Nicht nur bestimmt der Schlepper das Tempo und der Fahrplan die Haltestellen. Auch das Brückengeländer birgt in seiner



Unter den Brücken (1945), Stills [0:05:07] bzw. [0:05:14].

176 Zur genderspezifischen Blickkonstruktion, vgl. Laura Mulvey, »Visual Pleasure and Narrative Cinema« [1975], in: dies., *Visual and other Pleasures*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press 1989, 14-26; dies., »Afterthoughts on »Visual Pleasure and Narrative Cinema«, in: ebd., 29-38; Mary Ann Doane, »Film und Masquerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers«, in: *Frauen und Film*, 38 (Mai 1985), 4-19.

rahmenden Funktion eine Spezifik, die die Einschränkungen des Schifferalltags zum Ausdruck bringt. Denn das im Bild Gezeigte wird zwar ausgestellt, befindet sich aber in einem Raum, der von der Blickposition aus abgesperrt und nicht zugänglich ist. Das entspricht einer Auffassung des Bild- oder Filmscreens als einem Fenster, durch das der Bildraum visuell zugänglich ist, das jedoch vom Bildaußen, der Position auf dem Kahn, physisch getrennt ist.¹⁷⁷ Das Nichthintergehbare dieser Bildrahmung wird immer dann für die Schiffer schmerzlich deutlich, wenn der Kahn unter der Brücke hindurch fährt und die dunkle Unterseite der Brücke wie eine Wischblende die Rockuntersicht aus dem Blickfeld schiebt.

Die spezifische Rahmung durch das Brückengeländer wird vom Film auch narrativ eingesetzt, als es um die Inszenierung einer melodramatischen Situation in der Liebesgeschichte zwischen Anna aus der Großstadt und Hendrik vom Kahn geht. Nach einem Streit zeigt sich am Brückengeländer, dass sie nicht nur aus zwei unterschiedlichen Millieus kommen, sondern auch welcher Anstrengung es bedarf, den unwahrscheinlichen Kontakt zwischen den beiden aufrecht zu erhalten. Dabei fungiert das Geländer, das in dieser Situation mit einer relativen Blickdichte ausgestattet ist, als eine physische Grenze, an der zwei eigentlich unversöhnliche moralischen Perspektiven sich empört gegenüberstehen.

Der besagte Streit zieht sich durch den ganzen Film, am Laufen hält ihn ein Zehnmarkschein. Den hatte Anna, als sie nachts weinend auf der Glienicker Brücke stand, in den Fluss geworfen: wie in einem reinigenden Ritual und mit einer fast mythologischen Gegenüberstellung von Diesseits und Jenseits, beschrieben durch den Ort der nächtlichen Brücke – und so perspektiviert von der Landratte Altmann. Aber der Geldschein, den sie als Aktmodell, und begründet auf einem Missverständnis, bekommen hat, wird so nicht aus ihrem Leben befördert. Er landet vielmehr in einer anderen Welt und löst hier in seiner vermeintlichen Ein-

deutigkeit ein Kommunikationsproblem aus. Die Schiffer reimen sich die Geschichte nach ihren bruchstückhaften Vorstellungen zusammen. Tränen nachts auf der Brücke, gefallenes Working Girl, Sex gegen Geld. Anna ihrerseits unterstellt Willi und insbesondere Hendrik ebenfalls moralisch zweifelhafte Ambitionen. Sie nimmt an, sie solle als »leichtes Mädchen« an Bord geholt werden. Schließlich hän-



Unter den Brücken (1945), Still [0:46:28].

177 Vgl. Thomas Elsaesser/Malte Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, Dresden: Junius 2007, 23-48 bzw. 49-74.

gen an den Wänden der Schifferkajüte eine Reihe nackter Frauen in Bilderrahmen.

Die an Land vorherrschende Doppelbedeutung der Brücke hebt das Trennende und zugleich das Verbindende von zwei Ufern hervor, ist also vom Land aus perspektiviert.¹⁷⁸ Das trifft auch für de Certeau zu, der die Brücke im selben Text, in dem er die monumentale Raumwahrnehmung von einem Hochhaus diskutiert, nur als Übergang nicht aber selbst als ein solches monumentales Gebäude betrachtet.¹⁷⁹ Für die Schiffer in *Unter den Brücken* ist die Brücke dagegen einen Ort urbaner Darbietung. Von der Mitte des Flusses aus fokussieren sie die Verbindung zum Land wie auch die Trennung davon. Zudem ist die Unterscheidung des rechten vom linken Ufer für die Kommunikation der beiden Welten von oberhalb zu unterhalb der Brücke nachrangig. Es ist der von der Brücke fallende Zehnmarkschein, der die Kommunikation zwischen diesen beiden Welten einleitet, oder auch: zwischen der Brücke als Straße mit Aussichtspunkt und der Brücke als Monument und Display der städtischen Attraktion. Dabei müssen beide Seiten mit der Schwierigkeit umgehen, einen ungewohnten Kontext nicht einsehen zu können und wenige Anhaltspunkte für die jeweils andere Lesart des abstrakten Geldzeichens zur Verfügung zu haben. So entfaltet sich eine Kommunikation mit besonderen Hindernissen, die von Emotionen befördert und von moralischem Misstrauen bedroht wird.

Die Brücke zeichnet sich jedoch nicht nur als ein Display oben auf ihrer Überführung aus. Zur Attraktivität dieses Bauwerks gehört genauso der Brückenbogen, der den Blick unter der Brücke hindurch rahmt und so ebenfalls ein Bildmotiv erzeugt. Dabei liefert er eine filmtheoretische Bildcharakterisierung, die sich von dem bereits beschriebenen Fensterkonzept topologisch unterscheidet. Denn hier werden Betrachterraum und Bildraum gerade nicht als strikt getrennt aufgefasst. Vielmehr bietet das gleichsam vom Brückenbogen aufgespannte Screen wie ein Tor den Eintritt in den Bildraum. In diesem immersiven Bildverständnis bewegt man sich in das Bild quasi hinein, ganz so wie die



Unter den Brücken (1945), Still [0:46:38].

178 vgl. Georg Simmel, »Brücke und Tür«, in: ders., Aufsätze und Abhandlungen, 1908-1918, Bd. 1, hg.v. Rüdiger Kramme/Angela Rammstedt, Frankfurt: Suhrkamp 2001, 55-61.

179 Vgl. de Certeau, *Kunst des Handelns*, 235f.



Unter den Brücken (1945), Still [0:40:11].

Schiffer unter der Brücke hindurch in den jenseitigen Raum gleiten.¹⁸⁰

Der Film nutzt beide Bildkonzepte – das durch den Brückenbogen wie auch das durch das Brückengeländer beschriebene –, um die Stadteinfahrt des Kahns nach Berlin zu inszenieren. Gleich zu Beginn fungiert die Oberbaumbrücke als Display des sich auf mehreren Ebenen entfaltenden Verkehrs, als ikonische Beschreibung von

Gleichzeitigkeit und Beschleunigung großstädtischen Lebens. Die Aufnahme zeigt die imposante Brücke aus der Entfernung, jedoch ohne dass der Kahn unter der Brücke hindurch fahren würde. Die Trennung von Betrachter und Bild wird unterstrichen.

Insgesamt zeigt die Sequenz der Stadteinfahrt Anklänge an das Genre der Stadtsinfonie, das seit Ruttmanns kanonischem *Berlin*-Film und ähnlichen internationalen Dokumentarfilmen gern in Form von Miniaturen in Spielfilmen eingebunden wurde.¹⁸¹ Attraktionen dieser Art werden auch noch von der Filmkritik der jungen Bundesrepublik bevorzugt wahrgenommen. So begeistert sich 1951 eine Tagesspiegel-Rezension von Käutners Film für die »Kameraarbeit Igor Oberbergs, die die Unruhe der Großstadt in [...] erregende Ausschnitte faßt«.¹⁸² Dass diese Aufnahmen zum überwiegenden Teil weder von Oberberg und noch speziell für *Unter den Brücken* gemacht wurden, fällt ohne Umschweife unter den Tisch. Wie schon während des Nazi-Regimes wird auch noch zu Beginn der 50er Jahre das Vortäuschen eines heilen Berlins gern bar jeglicher Irritation genossen. Das kann weder der dokumentarische Charakter des aus der Vorkriegszeit stammenden Archivmaterials verhindern noch dessen durch Mehrfachkopierungen verursachte deutlich unterschiedliche Qualität – die Aufnahme der Oberbaumbrücke etwa taucht bereits in *Großstadtmelodie* auf.¹⁸³

180 Vgl. Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 50f.

181 Hans Möbius/Guntram Vogt, Drehort Stadt. Das Thema »Großstadt« im Film, Marburg: Hitzeroth 1990, 14; Karl Prümm, »Stilbildende Aspekte der Kameraarbeit«, in: ders./S. Bierhoff/M. Körnich (Hg.): Kamerastile im aktuellen Film. Berichte und Analysen, Marburg: Schüren 2000, 15–50, hier: 29f. Neben Ruttmanns Film sind v.a. *Manhatta* (US 1921, R.: Charles Sheeler/Paul Strand), *Rien que les heures* (F 1926, R.: Alberto Cavalcanti) und *Der Mann mit der Kamera* (UDSSR 1929, R.: Dziga Vertov) zu nennen. Hinsichtlich von Großstadtfilm-Referenzen, vgl. *Großstadtmelodie* (1943), [0:16:02], *Es leuchten die Sterne* (D 1938), *Die Vier Gesellen* (1938). Schulte-Sasse zufolge, trifft das auch für *Togger* (D 1940, R.: Jürgen von Alten) zu; vgl. »Retrieving the City as Heimat«, 167.

182 »Unter den Brücken«, in: Tagesspiegel, 25.3.1951 [DK].

183 Vgl. *Großstadtmelodie* (1943), [1:31:07].

Was die Sequenz immer wieder zeigt, sind Aufnahmen von Brücken, die mit Oberbergs Aufnahme des Schlepperbuchs mit dem Schriftzug Berlin überblendet werden. Der Spannungsaufbau der Sequenz wird nicht zuletzt durch diese Doppelbelichtungen bewirkt.¹⁸⁴ Der Schriftzug ist Schrift und Bild zugleich. Er etikettiert die Bilder und lokalisiert dadurch die Gebäude. Er repräsentiert aber zugleich den Zielhafen und fungiert als metonymische Ankündigung Berlins aus Flussschifferperspektive.¹⁸⁵



Unter den Brücken (1945), Still [0:40:48].

Die Passage grenzt sich durch eine beschleunigte Montage und den Wechsel zu dokumentarischen Aufnahmen deutlich von den anderen Passagen des Films ab. Verstärkt wird dies nicht zuletzt durch die Musik, die sich mit gesteigerter Lautstärke und in breiter Orchestrierung von den vorherigen ruhigen Schifferliedern mit einfacher Akkordeonbegleitung abhebt. Gleichzeitig ist dieser großstädtische Auftakt aber auch eingebunden in die Filmerzählung. Die Fahrt endet nicht etwa im Osthafen oder, in Brücken gesprochen, an der Oberbaumbrücke; auch nicht an der am ehemaligen Schlütersteg beim S-Bahnhof Friedrichstraße, wo Anna in der folgenden Sequenz von Bord geht, sondern an der Jannowitzbrücke. Die unmittelbare Nähe zur Kartoffelpufferbar Jaenicke macht aus ihr den ideellen Treffpunkt des Berliner Working Girls Anna und der beiden Flussschiffer Willi und Hendrik. In ihrer nicht-chronologischen Montage nimmt die Sequenz darauf Bezug.

»Straßenszenen beherrschen [...] den Prototyp aller echten deutschen Querschnittsfilme.«¹⁸⁶ Nimmt man Ruttmanns *Berlin*-Film als Maßstab, fehlen in der betreffenden Sequenz in *Unter den Brücken* vor allem Straßenbilder. Es wäre verkürzt, diesen Umstand allein auf den Versuch des Films zurückzuführen, ein unzerstörtes Berlin zu evozieren, ohne Settings dafür zur Verfügung zu haben. Die ästhetische Ausbildung der Kahnschifferperspektive auf die Stadt würde dadurch unterschlagen. Gerade das Nichtvorkommen von Straßen erklärt sich aus der Anlage von *Unter den Brücken*: Vom tiefliegenden Fluss aus sind die Straßen nicht einsehbar und auch nicht eigentlich relevant.

¹⁸⁴ Cutter des Films war Wolfgang Wehrum.

¹⁸⁵ Vgl. MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, New York: Schocken Books 1989, 42f. und 131-133.

¹⁸⁶ Kracauer über *Berlin – die Sinfonie der Großstadt*, vgl. Von Caligari zu Hitler. Eine Psychologische Geschichte des deutschen Films [1947], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, 192.

Sehenswürdigkeiten, wie Ruttmann sie zu Beginn zeigt, sieht man in *Unter den Brücken* auch, allerdings nicht aus der Obersicht, sondern von unten, vom Fluss aus. Neben Repräsentationsbauten wie dem Berliner Dom und Gebäuden moderner Architektur (Shellhaus) sind das vornehmlich Industriebauten, bei denen es sich der Kahnperspektive entsprechend um Hafenanlagen handelt. Und eben Brücken, die in ihrer monumentalen Erscheinung gezeigt und in die Reihe der sehenswürdigen Architektur eingereiht werden.

Die Verschiebung der stadtsinfonischen Perspektive zu jener der Flussschiffer drückt sich darüber hinaus in der überproportionalen Häufigkeit von Brücken aus. Während in Ruttmanns gut einstündigem *Berlin* dreimal Flussbrücken thematisiert werden,¹⁸⁷ zeigt die nicht einmal eineinhalbminütige Sequenz aus Käutners Film acht Flussbrücken. Genaugenommen gibt es in Ruttmanns Film zwar einige Brücken mehr, nur fallen diese häufig kaum auf, da sie, leicht von oben aufgenommen vor allem in ihrer Funktion als Straße gezeigt werden. In *Unter den Brücken* hingegen werden die Brücken alle vom Fluss aus fokussiert. Von Land aus sind die Brücken Fortsetzungen und Verbindungen zur Stadt, vom Fluss aus sind sie deren unzugänglichen Ausläufer und Ausstellungsorte.

In der Sequenz werden auch Gebäudeansichten auffällig von Brückenbögen beschränkt, um dann den Blick auf die Gebäude nach und nach freizugeben. Die im Bewegungsbild sich entfaltende temporäre Verzögerung baut so Spannung auf. Die Bildrahmung des Bogens wird zugleich als Türrahmen erfahren, der dann, und anders als beim Blick des Bewegungsbildes unter die Röcke, nicht den Blick verschließt, sondern ihn vielmehr auf die kommende Attraktion sukzessive öffnet.

Der sich hier ergebende enunziatorische Effekt, in dem der Film sein Gemachtsein ausstellt, bezieht seine Intensität nicht allein durch die bloße Anwesen-

heit eines Zeichens für eine Rahmung im Bild, also durch den Brückenbogen, sondern darüber hinaus durch die Vorführung seiner Wirkungsweise: In der Kombination einer Verdeckung von Sicht mit der Fortbewegung durch den Brückenbogen hindurch schürt dieses Bewegungsbild Erwartungen.

Enunziatorisch kommt der Brückenbogen auch bereits im Vorspann des Films zum Einsatz, d.h. in seiner eigenen paratextuellen Rahmung. Diese Stelle des Films weist sowohl in



Unter den Brücken (1945), Still [0:40:50].

187 Vgl. *Berlin – die Sinfonie der Großstadt* (1927), [0:02:23], [0:40:25] u. [0:46:33].

die Erzählung des Films als auch auf Daten seiner Produktionsgeschichte.¹⁸⁸ In *Unter den Brücken* bietet der Vorspann aber nicht nur eine komprimierte Lesart des Films, er beschreibt zudem seine eigene Funktion »eines perfekten Übergang[s] zwischen der Realität – dem noch erleuchteten Saal, dem Stimmengewirr meiner Nachbarn, [...] etc. – und der Wirklichkeit der Fiktion als einer anderen Realität«.¹⁸⁹ Er besteht fast ausschließlich aus aneinandergeschnittenen Brückendurchfahrten. Er referiert so einerseits auf die Symbolik der Brücke als Ort des Übergangs, aus Schiffersicht: der Durchfahrt. Doch nimmt er darüber hinaus auch den eigenen Filmtitel buchstäblich und wählt eben genau jene Momente der Kahnfahrt, die unmittelbar unter der Brücke erfolgen. Hier wird der Rahmen des Brückenbogens auch in seiner Dreidimensionalität erfahrbar.

Die Kamera filmt die Brückenbögen mit aufwärts gerichtetem Objektiv. Und in dem Moment, in dem sie das Bild ausfüllen, werden die Untersichten mit Credits doppelbelichtet. Jedes Herausfahren aus dem Brücken-Tor funktioniert wie eine Wischblende, die die Namen der Mitwirkenden aus dem Bild schiebt. Bevor man aber mehr als einen Augenblick von Licht sieht, kommt mit dem nächsten Schnitt wiederum die Einfahrt unter die nächste Brücke. Es ist, als hole die Vorspannsequenz einen immer wieder aus dem Betrachtterraum ab, verzögere dann jedoch jedesmal aufs Neue den Eintritt in den Bildraum. Der Film läuft zu Beginn immer wieder durch Eingangstore, er scheint nichts zu tun als anzufangen.

Die Brückenuntersichten fungieren hier als Ausblendungen des Bildes. Der Vorspann erscheint gleichsam als eine Reihe von einzelnen Schwarzblenden, die als Hintergrund der Credits formieren. Als Rahmen erinnern diese Brückenbögen aber nicht nur daran, dass Filmbilder bedingte Aussagen machen, dass sie etwas zeigen und damit anderes nicht zeigen. Der Vorspann zentriert darüber hinaus den Rahmen als filmischen Raum, um explizit auf eine andere Zeitlichkeit zu rekurren. Unter den Brücken wird der Erzählzeit des Films die Zeit seiner Konstruktion gegenübergestellt. Der Vorspann liest seinen Filmtitel als Markierung eines Ortes, der zur Reflexion der Wirklichkeitsbedingungen der Filmträume auffordert.

Und auch in seinem weiteren Verlauf verweist der Film auf Diskrepanzen zwischen Wünschen und Idealvorstellungen einerseits und Enttäuschung und Zerstörung anderseits.

Während *Unter den Brücken* in der stadtsinfonischen Miniatur sein Großstadtversprechen aus Flussperspektive in den populären Diskurs der Stadtsinfonien einsortiert, inszeniert der Film in einer zweiten Stadtfahrt dessen Relativierung.

188 Zum Vorspann vgl.: Georg Stanitzek, »Reading the Title Sequence (Vorspann, Générique)«, in: *Cinema Journal*, 48/4 (Sommer 2009), 44–58.

189 André Gardies, »Am Anfang war der Vorspann«, in: Böhnke/Hüser/Stanitzek (Hg.), *Das Buch zum Vorspann* (2006), 21–33, 27f.

Eine Verknüpfung der Diegese mit einem Realitätsverweis führt zwei übereinandergelagerte, enttäuschende Erfahrungen vor, die sich jeweils in einer Konfrontation mit der eigenen Erinnerung entfalten. Das Durchqueren der »Screen-Tür« mündet nun in Desillusionierung, und nicht zufällig beginnt diese Stadtfahrt *unter* einer breiten Brücke.



Diese längste Brückendurchfahrt des Films erfolgt nur wenige Minuten vor seinem Ende. Die Schiffer fahren mit dem Kahn unter der Eisenbahnbrücke am Bahnhof Friedrichstraße und dem ehemals daneben liegenden Schlütersteg hindurch. Ihre Beziehung zueinander ist inzwischen nur noch von Eifersucht und Streit erfüllt. Gerade eben hat Hendrik Willi vom Ruder gedrängt, als sich langsam lauter werdend der ruhige aber beharrliche Rhythmus eines motorisierten Kahns akustisch ins Bild schiebt. Wie ein Echo erinnert das Geräusch an die gemeinsamen Pläne für einen eigenen Schiffsmotor und die Hoffnung auf die damit verbundene Unabhängigkeit. Die Blickachsen der beiden Schiffer verweisen visuell bereits auf den herantuckernden Kahn, der dann mit dem nächsten Gegenschnitt auch acht lange Sekunden unter dem Schlütersteg durch und an Hendrik und Willi vorbei fährt. Und so wie der Kahn langsam aus dem Bild verschwindet, gibt die Brücke bei weiterhin unnachgiebigem Motorgeräusch mehr und mehr den Blick auf eine kriegszerstörte Häuserzeile frei, die einzige im Film. Der folgende Schnitt expliziert den Blick zurück auch visuell. Der Blick der Schiffer bezieht sich zum einen auf die

Unter den Brücken (1945), Stills, [1:27:30], [1:27:38] bzw. [1:27:39].

aus den Augen verlorene gemeinsame Utopie des motorisierten Kahns. Zugleich aber verweist er auf die eigene Fahrtstrecke und die Blickposition vor dem Brückenbogen, eine Position die den Blick beschränkt und nicht zuletzt Kriegszerstörungen ausblendet. Der Film weicht hier deutlich von seinem sonstigen Umgang mit dem Drehort Berlin im Sommer 1944 ab und bricht mit der Vorstellung einer unversehrten Stadt. Die spätere Rezeption des Films hingegen bemerkt die Ruinen nicht. Für sie ist der Umgang des Films mit der Stadt ungebrochen einer, der »mitten in Berlin [...] nichts vom Krieg ahnen läßt«, ¹⁹⁰ »nichts, aber auch gar nichts lässt auf den Krieg schließen.« ¹⁹¹ Nicht unähnlich der Rezeption in der jungen Bundesrepublik, die den Charakter des Archivmaterials ignorierte, wird diese markante Szene der zweiten Stadteinfahrt übersehen, wenn nicht verdrängt. Bisweilen jedoch kehrt der Krieg zurück, und dann geschieht das via Anna Altmann. Dem Film zufolge kommt sie aus Schlesien. In retrospektiver Projektion jedoch wird sie 1951 zum »geflüchtete[n] Mädchen aus Schlesien« und noch rund vierzig Jahre später mitunter zum »Flüchtling, die Arbeit in Berlin hat«. ¹⁹²

Die Kriegszerstörung gerät am Schlütersteg nicht bloß ins Bild, weil es sich nicht vermeiden ließ. Der Film spielt bereits zuvor an diesem Ort, weicht da allerdings der Häuserzeile aus. Der Kahn liegt dann am Ufer. Der Kommunikationsfaden zwischen Anna und den Schiffern hatte gerade zu reißen gedroht, was jedoch mit dem Durchreichen der Handtasche vom Kahn durchs Gelände hoch zur Brücke verhindert wird. Im Hintergrund sieht man die Spree und einen vorüberfahrenden Kahn, den die Kamera vom Ufer leicht von oben zeigt. Ein Schwenk bzw. Schnitt in die Wagerechte erfolgt erst wieder auf dem tiefer liegenden Kahn und zudem mit einer anderen Ausrichtung der Kamera, die dann nicht die Häuserzeile, sondern eine Brücke im Hintergrund zeigt. Auch wäre die Verlegung der Begegnung mit dem Motorkahn um 50 Meter für die zweite Stadtfahrtsszene leicht möglich gewesen.

190 Michael Töteberg, »Unter den Brücken. Kino und Film im totalen Krieg«, in: Hans-Michael Bock/ders. (Hg.), *Das Ufa-Buch*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 1992, 466-469, hier: 468.

191 Engell, »Stehende Gewässer«, 79; vgl. auch: Karsten Witte, »Blendung und Überblendung. Film im Nationalsozialismus«, in: W. Jacobsen/A. Kaes/H. H. Prinzler (Hg.), *Geschichte des deutschen Films*, Berlin/Stuttgart: Metzler 1993, 119-170, hier: 164; ders., »Im Prinzip Hoffnung. Helmut Käutners Filme«, 82 bzw. 83; Schütte, »Unter den Brücken. Die Viererbande«, 170f.; Frick, *Reisen, Flussreisen im Film*, 62; Robert C. Reimer, »Turning Inward. An Analysis of Helmut Käutner's *Auf Wiedersehen, Franziska*, *Romanze in Moll*, and *Unter den Brücken*«, in: ders. (Hg.), *Cultural History through a National Socialist Lens. Essays on the Cinema of the Third Reich*, Rochester: Camden House 2000, 214-239, hier: 233.

192 »Unter den Brücken. Eröffnung der Film-Bühne Berlin,« in: *Der Tag*, 25.3.1951 [DK]; bzw. Witte, »Blendung und Überblendung«, 168. Die Flucht aus Schlesien beginnt erst im Winter 1944/45; vgl. Gudrun Cloth, *Ich dachte das sei mein Ende... Gespräche mit Zeitzeugen über ihre Erlebnisse im zweiten Weltkrieg*, München: Herbig 2015, 220.

Vor allem aber ist in der zweiten Stadtfahrt der Verweis auf die realen Verhältnisse in der Stadt mit der Filmerzählung in mehrfach strukturierter Weise durch Sound, Einstellungslänge und Mise en Scène gekoppelt. Beide Ebenen, Realitätsverweis und Erzählung, unterstützen sich hier gegenseitig in der schmerzlichen Erinnerung an etwas, das verloren wurde. Mehr noch, es wird hier nicht nur Zerstörung gezeigt, der Film kommentiert sich dabei auch selbst. Aus der speziellen Betonung ergibt sich ein Rekurs darauf, dass der Film die Vorstellung von einem berausenden Berlin zuvor mit Filmmaterial aus dem Archivstock erzeugt und so die aktuelle visuelle Erfahrung, wie sie sich hier in der zerstörten Häuserzeile zeigt, verdeckt hatte. In ihrem Verhältnis zur stadtsinfonischen Passage operiert diese Szene wie ein Kippbild.

Als der Schlütersteg ohne die Häuserzeile auftritt, klaffen nicht zwei Bilder der Metropole auseinander, sondern das Frauenbild der Schiffer und Annas Selbstverständnis. Gegenstand ihres Streits ist der besagte Zehnmarkschein. Mehrfach schon hatte Anna auf die Nachfragen der Schiffer geschwiegen, nun reagiert sie sogar mit dem Abbruch des Gesprächs und verlässt den Kahn. Annas vollständige Geschichte zu dem Geldschein schiebt der Film weit hinaus, fast so weit wie den Widerspruch der kriegszerstörten Gebäude zum Vorzeige-Berlin. Bis dahin stehen die Vermutungen der Schiffer zwar nicht ohne Widerspruch aber doch ohne Alternative im Filmraum, Vermutungen, die in ihren Working Girl-Vorstellungen ankern.

Unter einer Brücke im Tiergarten lässt der Film schließlich Anna von ihren Träumen und ihrer Einsamkeit erzählen und davon, wie sie zu den Ereignissen um den Zehnmarkschein geführt haben.¹⁹³ Der Film inszeniert ihre Version der Geschichte als Rückblende, die einer filmischen Konvention folgend mit einer Überblendung von einer Großaufnahme der Erzählenden zu Bildern des Erinnerten einsetzt.

Eine Überblendung, d.h. das kontinuierliche Verschwinden eines Bildes während zeitgleich das nächste Bild bereits langsam sichtbar wird, ist zunächst einmal eine filmische Interpunktion. Jedoch anders als beim Schnitt wird ein eigenes Bild für den Übergang von einem Bild zu einem anderen gesetzt. Der Wechsel zwischen zwei Bildern macht einen Raum auf, über den eine Doppelbelichtung führt. Es entsteht ein Bild, das einen Übergang, eine Brücke darstellt, die nicht nur zu einem neuen Bild hinführt, sondern auch Gelegenheit gibt, etwas anderes, ein Drittes in Aussicht zu nehmen. Catherine Grant versteht dieses in der Überblendung entstehende Bewegungsbild als eine eigenständige semantische Einheit, oder sogar mehr noch: »dissolves [...] are always short films within films«.¹⁹⁴ Kurze

193 Unter den Brücken (1945), [1:17:37]-[1:21:37].

194 Catherine Grant, »Dissolves of Passion. Material Thinking through editing in Videographic Compilation«, in: Christian Keathley/Jason Mittell (Hg.), *The Videographic Essay. Criticism in*

Filme, die eine Einheit mit einer eigenen temporalen und topologischen Struktur darstellen. Das gilt insbesondere für Rückblenden. Gerade in einer Rückblende erfolgt der Wechsel zwischen den zwei Bildern auch als einer zwischen zwei Zeitebenen und meist zudem zwischen unterschiedlichen Orten. So entsteht mit der Überblendung eine Stelle im Film, an der man den Erzähler und seinen Ort und seine Zeit *noch* im Bild sieht, ihn und seinen Raum *noch* nicht vergessen hat. Eine Ich-Erzählung im Film wird hier in die auktoriale Erzählung des Films überführt. Der Film nimmt Abstand von den als Gegebenheiten gesetzten Zeit- und Ortsdaten und öffnet die Realitätsillusion zu einem Zustand der Trance. Er gleitet zwischen Zeiten und Orten – für einen sehr kurzen, aber sichtbaren Moment, ist er an zwei Orten zugleich, auf einer Schwelle zwischen zwei Räumen.

Selbst wenn man Grants Beschreibung einer Überblendung als Kurzfilm im Film als zu weitgehend einordnen wollte, so ist sie in Bezug auf Annas Erzählung in *Unter den Brücken* durchaus überzeugend. Denn Annas Bild verschwindet nicht aus den Bildern ihrer Erinnerung: die Doppelbelichtung bleibt nahezu die gesamte Zeit ihrer Erzählung hindurch stehen. Die Erzählung wirkt gleichsam wie eine nicht enden wollende Überblendung, nie kommt man in dem anderen Raum an, nie über- bzw. durchquert man die Brücke ganz. Der Ort, an dem Anna ihre Version der Geschichte erzählt, der Brückenbogen, ist symptomatisch für die Einbettung dieser Geschichte durch den Film.

Annas Figur rahmt, sie bedingt die Narration, es ist ihre Stimme, die erzählt. Das bedeutet auch, der Film übernimmt ihre Geschichte nicht in die auktoriale Ebene seiner Erzählung. Sie bleibt Annas subjektive Geschichte. Das geschieht entsprechend auf der Bildebene, der Bildraum des Films geht über den Bildraum ihrer Erzählung hinaus. Die »Montage [bindet] die Erinnerungen in Überblendung an den Rahmen des Frauenkopfes«. ¹⁹⁵ Annas Kopf ist nicht nur Portrait der Erzählerin, sondern auch Bild des Rahmens, der Relativierung des erzählten Geschehens. Ihr Bild als Erzählende relativiert sich selbst durch die gleichzeitige Metaphernfunktion für die Rahmung.



Unter den Brücken (1945), Still [1:20:55].

Sound and Image, Montreal: Caboose 2016, 37-53, hier: 47.

195 Witte, »Im Prinzip Hoffnung«, 83.

Das so bedingte Bild der Erzählerin entsteht in der Überblendung der Bilder ihrer Erinnerung, die als Projektion sichtbar bleiben.

Im Film kommt es nur einmal vor, dass ein Boot oder Kahn unter einer Brücke anlegt: Für Annas Erzählung ihrer Geschichte. Sobald die beendet ist, fährt das Ruderboot aus dem Brückenbogen heraus und der Film erzählt wieder rahmenlos weiter.

Das, was unter der Tiergartenbrücke enthüllt wird, sortiert der Film ins Kino. Nicht nur das trance-artige Schweben zwischen Ort und Zeit der nicht endenden Rückblendung, auch die Inszenierung des Ortes, an dem Anna ihre Geschichte erzählt, unterstreicht den Eindruck: Unter der Brücke ist es dunkler als sonst auf dem See und auf dem Brückenpfeiler hinter Anna erscheinen flirrende Lichtreflexe des Wassers. Gemeinsam mit dem leichten Hall unter der Brücke ergibt sich eine unheimliche Atmosphäre. Die als übersinnlich betonten Phänomene schließen auch daran an, dass Annas Augen immer wieder ohne konkretes Ziel in den Raum gerichtet sind, während die Bilder auf ihrem Gesicht erscheinen. Der Film beschreibt Annas Geschichte nicht nur als Film im Kino, sondern er zeigt dabei Momente der Bedingungen dieses Sehens im Kino. Die durchgängige Überblendung, Annas starrende Augen sowie der Ort des Brückenbogens lassen Kinoerfahrung als Tranceerfahrung assoziieren.¹⁹⁶

Dass Anna dieser (Bilder-)Rausch als subjektives Moment zugeschrieben wird, kommt nicht von ungefähr. Sie teilt das durchaus mit anderen Frauen. Der von der Apparatur des Kinos eingeleitete tranceartige Zustand der Zuschauenden überlappt sich mit jener »Bildermaschine«, die weiblicher Emotionalität und Vorstellungskraft zugeschrieben wird.¹⁹⁷ Und das ist anschlussfähig an weitere Bilder.

In Annas doppelbelichteter Erzählung gibt es ein Bild, das diesen komplexen Sachverhalt in einfacher Weise umschreibt. Es ist genau auf dem Höhepunkt des narrativen Spannungsbogens positioniert und erscheint synchron mit Annas Erklärung, dass sie sich fast auf den Maler eingelassen hätte, weil sie so allein war und sich nach Zweisamkeit sehnte. Das Bild auf ihrem Gesicht zeigt dabei ihr Glücksideal: zwei Schauende, die einen gemeinsam Blick haben. Dabei nähert die Frau ihre Position und damit ihre Perspektive der des Mannes an: Sie legt ihren Kopf auf seine Schulter. Der gemeinsame Blick des Paares ergibt sich als Angleichung der einen an den anderen. Transparent liegt dieses Bild auf Annas Gesicht und offenbart ihre geheimen Wünsche – eine Vereinigung mit Schiefelage.

Der eigentliche Blick des Paares wird dabei weder gezeigt, noch das, auf was er sich richtet. Beides wird allerdings durch die Rückenansicht indirekt beant-

196 Ute Holl, *Kino, Trance & Kybernetik*, Berlin: Brinkmann & Bose 2002.

197 Witte, »Im Prinzip Hoffnung«, 77. Die »Bildermaschine« nennt Witte häufiger noch »Bildersturz« und beschreibt sie für *Unter den Brücken* (ebd., 83) sowie Käutners Filme *Romanze in Moll* (D 1943) (ebd. 77) und *Anuschka* (D 1942) (ebd., 78).

wortet, einmal als symbiotische Haltung, in der die Frau dem Mann kompositorisch angegliedert wird, dann als eine, die sich in der Abwendung vom Raum der übrigen wie auch dem Betrachteraum dem der Glückserfüllung widmet. Die Rückenansicht verspricht hier Intimität und Schutz vor Vereinnahmung des eigenen Glücks.

Viele blicken von oben so aufs Wasser. »Nicht nur der vielen Seen wegen ist in Berlin der Wassersport so beliebt. Tausende junge Angestellte träumen vom Paddeln [...]«. ¹⁹⁸ Käutners Visualisierung eines Diskurses von Vergnügungspark und Wochenendglück ist dabei ausgesprochen abstrakt. Anders als etwa Walker Evans *Couple at Coney Island*, das sich auch sichtbar an einem Vergnügungsort befindet, lässt das in *Unter den Brücken* entworfene Bild entsprechende Hinweise vermissen. Eben dadurch ist es aber möglich, prinzipiell eine Vielzahl von Bedeutungen damit zu belegen. Der Ort, an dem das Paar sich befindet, passt zu mehreren Lebenslagen, vom Hintergrund werden keine genaueren Kontextualisierungen vorgegeben. Das Geländer im Bild könnte das eines solchen Stegs sein wie in Evans Fotografie. Es könnte zur Veranda eines Hauses an einem einsamen See gehören. Es könnte auch das Geländer einer Flussbrücke sein, von wo aus sich der Blick in einer schier unendlichen Ferne verliert.

Verglichen mit den beiden hier schon diskutierten Bildbeschreibungen durch die Brücke, ist das Geländer in diesem Bild nicht beschränkend. Anders als das Geländer, das die Schiffer von den Frauen oder Anna von den Ruderbooten trennt,



Unter den Brücken (1945), Still [1:20:20].



Abb. 5: Walker Evans, *Couple at Coney Island*, 1928; The Metropolitan Museum of Art, Ford Motor Company Collection; gelatin silver print, 20,4 x 14,8 cm; gift of Ford Motor Company and John C. Waddell, 1987 (1987.1100.110); © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art.

198 Kracauer, *Die Angestellten*, 100.

ist dieses Geländer nicht länger ein unüberwindbares Hindernis zu dem nur visuell erfahrenen Glück. Das Sitzen auf dem Geländer zeigt an, dass man sich über etwas hinwegsetzt, das dem Eintritt in den utopischen Raum im Weg steht. Und anders als der Brückenbogen, der den Wechsel von einem Raum in einen anderen, aber nur in Teilen sichtbaren und deshalb nicht einschätzbaren Raum beschreibt, liegt hier der utopische Raum offen ausgebreitet vor einem – wenngleich er für uns nicht einsichtig ist.

Es wird in diesem Bild etwas versprochen, das nicht gezeigt wird. Das Bild enthält sich dahingehend, wie und wo das Versprechen erfolgt und was es überhaupt ist oder wer es einlöst. Mehr noch, das Bild verspricht, dass nun all das keine Rolle mehr spielt – all das, was ansonsten zwischen einem selbst und dem Glück stehen mag. Ein unbestimmtes Glück, das eben deshalb für alle konfektioniert ist. Das Bild entspricht einem »ordinary picture«,¹⁹⁹ oder anders gesagt »a photograph that generalizes its referent into a type«,²⁰⁰ etwas, das in den Bereich der industriellen Fotografie fällt. Das Bild trägt Züge von *stock photography*,²⁰¹ so als würde es von kommerziellen Archiven für den Massenvertrieb veräußert. Ein Bild, aufladbar mit möglichst vielen Bedeutungsvarianten.

In der Doppelbelichtung mit dem *stock footage* erinnert Annas Erzählung an »das kleine[...] Musteralbum« von den »kleinen Ladenmädchen«, die ins Kino gehen und »sich so gern an der Riviera verloben [möchten]«. ²⁰² Anders jedoch als bei Kracauer, der weibliche Angestellte zum Abziehbild für das Kino seiner Ideologiekritik macht, hat Anna in *Unter den Brücken* auch die Möglichkeit zum Einspruch gegen ihre Stereotypisierung. Unbenommen davon bleibt die Differenzierung, die aus ihrer Darstellung der Ereignisse folgt, ein Bild im Bild.

Zunächst passt das, was Anna erzählt, zu einem gängigen Working Girl-Film: Einsamkeit, Sehnsucht, erstes Kennenlernen. Wir sehen Versatzstücke oder Details, eine elliptische Erzählung im Stakato. Wir hören die Geschichte vom Maler, der keinen Sex will, sie aber für ihre Nacktheit bezahlt, und von Annas Verletztheit und Scham, die daraus folgt. »Und dann bin ich gerannt, gerannt...«. Als Leinwand zeigt der Frauenkopf dabei eilig laufende Frauenbeine vor beleuchteten Schaufenstern. Diese »Fabel« wiederum kennt und versteht der ihr zuhörende

199 Eric Cosby, »Ordinary Pictures«, in: Ordinary Pictures [Katalog zur gleichnamigen Ausstellung], Minneapolis: Walker Art Center 2016, 7-18.

200 Paul Frosh, »Inside the Image Factory. Stock Photography and Cultural Production«, in: Media, Culture & Society, 5 (2001), 625-646, hier: 637.

201 »Stock photography is a global business, that manufactures, promotes and distributes photographic images primarily for use in marketing promotions, packaging design, corporate communications and advertising« (Frosh, »Inside the Image Factory, 627).

202 Kracauer, »Film und Gesellschaft« [Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino], 310 bzw. 316.

Willi:²⁰³ ein Working Girl, das kopflos durch die Straßen der Stadt läuft. »Und dann wollten Sie eben springen.« Anna rennt hier offensichtlich vor eine Wand (an die sie immer wieder als Bild gehängt wird): »Nein! Nein! Wie kommen Sie überhaupt darauf?! Ich war bloß nur überall da, wo ich an dem Sonntag schon mal war und hab überall ein bisschen geheult.« Nachdem sie zunächst nur im Boden versinken wollte, stellt das Rennen zu den verschiedenen Orten für Anna eine Wiederaneignung des Raums dar. Unterstützt durch die Ausschüttung von Endorphinen kommt das einem Heilungsprozess gleich und steht konträr zur Geschichte vom verzweiferten Working Girl, das gerettet werden muss. »[A]uf der Glienicker Brücke, da gings ja schon viel besser. Da hab ich nämlich plötzlich gemerkt, dass ich mich viel mehr schäme, als dass ich traurig bin.«

Annas Film macht also durchaus Sinn, und auch Käutners Film gesteht dieser Version mehr Vernunft und Erfahrung zu als den Projektionen der Schiffer. Doch der Film sieht das den Männern nach. An der Erzählordnung ändert sich nichts.

Ein paar Minuten später hängt Anna schon wieder an der Wand (an der sie kein Gehör findet). Und erneut werden ihre Beine präsentiert, die diesmal die Treppen hoch zu Hendrik rennen. Der hat lange nachgedacht: »Ich habe jetzt drei Monate über die Sache nachgedacht. [...] Heimweh, Katzenjammer, fällt auf den erstbesten Kerl rin. Mal, ja. Und hinterher Katzenjammer, und denn am liebsten hoppla rin ins Wasser, ne?« Drei Monate ist eine lange Zeit, nur ein Selbstmordversuch kann da noch retten. »So wars doch?« »Nein... – ja!«²⁰⁴ Die Not-Notlüge interessiert Anna nicht mehr, weil in Hendriks Version ihr Agieren zwar in ein Klischee eingeordnet wird, aber nicht um sie anhand dessen zu verurteilen, sondern um die Diskussion darum zu verabschieden. Anna macht damit ihren Frieden, und der Film sein »Überlebensangebo[t] an die Männerphantasie«.²⁰⁵ Das Stereotyp des gefallenen Working Girls, das nur mit einem letzten Gang ins Wasser seine moralische Integrität wahren kann, bleibt im Wahrnehmungshaushalt von Hendrik und Willi unhinterfragt. In der Schlusszene hält Willi Ausschau nach Frauen auf Brücken.

203 Otto, »Die Kleine aus der Konfektion«, 41.

204 Unter den Brücken (1945), [1:31:06].

205 Witte, Im Prinzip Hoffnung, 79.

