

Hans J. Wulff

Politik, Geschlecht und konservative Satire: *Die Frauen des Herrn S. (1951)*

Der Text entstand als Einführung zu einer Vorführung des Films im Berliner Zeughauskino (am 9.11.2017). Er ist unveröffentlicht. URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/10-25>.

Filmographische Angaben:

Die Frauen des Herrn S. (BRD 1951, Paul Martin).

B: Gustav Kampendonk, Kurt Schwabach (Schlagertexte).

P: Fritz Kirchhoff, für Pontus-Film Fritz Kirchhoff (Hamburg).

K: Fritz Arno Wagner.

S: Rosemarie Weinert.

M: Lothar Olias. Auftritte: Sunshine Quartett; Tanz: D'A Lal.

Bauten: Fritz Maurischat, Paul Markwitz.

Drehort: Filmstudio Wiesbaden.

D: Sonja Ziemann (Euritrite), Paul Hörbiger (Sokrates), Loni Heuser (Xanthippe), Walter Giller (Platon), Oskar Sima (Perikles), Fita Benkhoff (Stabila), Rudolf Platte (Musarion), Heinz Engelmann (Philtas), Willi Rose (Orantes), Inge Stoldt (Asaria), Karin Himboldt (Frau Simon), Nicolas Koline (Herr Simon), Hubert von Meyerinck (Korinthischer General), Werner Finck (Kretischer General), Friedrich Domin (Mazedonischer General), Hans Stiebner (Persischer General), Ursula Herking (eine Sibylle), Ralf Wolter (Pachules), Madelon Truss (Aglaia), Josefine Bachert (Noschi), Ewald Wenck (ein Levantiner), Paul Westermeier (ein Seemann).

95min (2.607m). 35mm. SW. FSK 16.

Ein Film, den ich nicht kannte. Nicht einmal vom Titel her. Anna Frank gab ein paar Stichworte. Meine Neugierde erwachte sprunghaft. Klar: über den Film will ich nachdenken. Ihn zunächst einmal sehen. Staunen. Die frühe Bundesrepublik ist anders, als ich mir das gedacht hatte. Ich beginne zu recherchieren. Ich stolpere über Gustav Kampendonck, den Verfasser des Drehbuchs, den ich als Autor der UFA-Komödie *Frauen sind doch die besseren Diplomaten* (1940) kannte [1]. Curt Goetz und Curth Flatow, die ich für zwei der wenigen wusste, die die gewisse Leichtigkeit für Komödien über die Nazizeit hinweggerettet hatte, bekamen einen Kollegen. Paul Martin, der Regisseur, ein Routinier und erfahrener Filmmann, der mir seit *Glückskinder* (1936), der einzigen deutschen Screwball-Comedy in Erinnerung geblieben ist und der zahllose Musik- und einige Heimatfilme der 1950er – darunter verborgene Schätze wie *Liebe, Tanz und tausend Schlager* (1955) – verantwortete. Lotar Olias, ein Komponist,

der zahlreiche Erfolgsschlager erfand und vor allem als Hauskomponist Freddy Quinns bekannt wurde.

Die Schauspieler: erste Garde. Sonja Ziemann, ein BRD-Superstar der 1950er. Paul Hörbiger, den Gobbels 1944 auf die Liste der „Gottbegnadeten“ gesetzt hatte (unersetzbaren Künstlern, die vom Front- und Arbeitsdienst befreit waren). Loni Heuser, ein Berliner Operettenstar der 1930er. Oskar Sima, seit den 1920ern der meistbeschäftigte Nebendarsteller des deutschen Films (mit mehr als 300 Filmrollen). Wie in vielen anderen Gewerken auch (etwa Fritz Kirchhoff als Produzent): Begonnen haben die Karrieren in der UFA-Zeit (und manchmal noch früher – die ersten Aufnahmen des Kameramanns Fritz Arno Wagner datierten 1913!); die Berührungen mancher Mitarbeiter der Films mit der Naziherrschaft lagen 1951 oft noch im Dunklen, was man dem Film nicht anmerkt.

Darunter einige Namen, die ich mit der Geschichte des Nachkriegskabarets verband. Lotar Olias, der in Hamburg das Kabarett „Bonbonniere“ gründete, für das er textete und komponierte. Rudolf Platte, der zusammen mit Werner Finck bereits in den späten 1920ern im Kabarett „Die Katakombe“ aufgetreten war; und Finck selbst, ohne den die deutsche Geschichte von Satire und Kabarett nicht geschrieben werden kann und bereits 1946 im Münchner „Schmunzelkolleg“ auftrat. Nicht zu vergessen Ursula Herking, die 1956 gehörte zur ersten Generation der „Münchner Lach- und Schießgesellschaft“ gehörte, die einen für die Themen des Films signifikanten Gastauftritt hat. Wieviel Satire enthält *Die Frauen des Herrn S.*? Ist der Film überhaupt eine Satire?

Wie schwer sich die Filmaufsichtsbehörden der jungen BRD mit Filmen dieses Komödientyps getan haben, hat Olaf Möller im Presseheft der Zeughaus-Reihe dokumentiert (anlässlich einer Wiederaufführung des Films im Berliner Zeughaus, 9.11.2017) – und die FSK-Begründung der Ablehnung des Films für ihre Förderungen ist verräterisch, wie sehr das

Publikum noch 1951 bevormundet wird, wie befangen die Zensoren waren und wie schwierig der Umgang mit Filmen ist, deren Wirkungs-dramaturgie auf dem Lachenmachen aufrucht; es heißt in der FSK-Begründung der Auflagen, die sie dem Film gemacht hatte:

„Die humorvolle Parodie auf die moderne Politik könne zu leicht verkannt und dadurch das Publikum zur Lächerlichmachung der Besatzungsmächte und der jungen deutschen Demokratie aufgeputscht werden. Die deutschen Kinogänger seien noch nicht reif genug, über einen politisch angehauchten Film-Ulk harmlos zu lachen, wie es etwa die Engländer oder Franzosen [es] in einem solchen Fall könnten [2].

In der Beurteilung des „Interministeriellen Ausschusses“ wurde sogar vermutet, „der Film könne die Demokratie verächtlich machen“ [3].

Gibt es Anlass zu dieser so weit ausgreifenden Vermutung? Betrachten wir den Film etwas genauer. Er spielt im antiken Athen, nach einem großen Krieg (ca. um 400 v. Chr.). Die Athener haben den Krieg verloren, vier Mächte haben die Stadt besetzt. Schnell wird erkennbar, dass die historische Lage Athens eine Art „Modell“ der BRD der Zeit ist – die Makedonen stehen für die Amerikaner, die Kreter für die Briten, die am wenigsten zugänglichen Perser für die Russen und die Korinther für die Franzosen [4]. Die Analogie geht noch weiter, wenn die drei Alliierten den Athenern anbieten, ein Bündnis gegen die Perser zu schließen (1:14, 1:29) – eine Machtkonstellation, die 1951 in der Realität der BRD längst erreicht ist [5].

Herr S. – das ist der Philosoph Sokrates, hier gespielt von Paul Hörbiger; etwas vertrottelt, aber listig und intrigant, ein Wendehals und fähig zu politischer Ranküne [9]. Vor der athenischen Volksvertretung und den vier Besatzungsmächten beantragt er, dass es in Athen möglich sein solle, dass Männer mit zwei Frauen gleichzeitig verheiratet sein müssen. Auf den ersten Blick geht es ihm darum, die vielen Kriegerwitwen zu versorgen und das zahlenmäßige Missverhältnis von Frauen und Männern in halbwegs geregelte Verhältnisse zu überführen. Doch der Vorschlag hat einen Hintersinn: Den Athenern schlägt Sokrates vor, die geplante Doppelehe würde zu mehr Kindern führen, dass folglich auch mehr zukünftige Soldaten für eine nationale Erhebung zur Welt kämen. Verborgен hinter dem allen hat er ein zusätzliches, privates Interesse daran, die

schöne Sklavin Euritrite zu freien; er ist bereits verheiratet mit Xanthippe, einer ebenso zänkischen wie schnippischen und lustabgewandten Frau mittleren Alters. Natürlich ist die Xanthippe eine Rollenfigur, die aus der Komödiengeschichte bekannt ist – sie ist die Ehefrau des historischen Sokrates gewesen, wurde aber zum Inbegriff des zänkischen und unverträglichen Weibes [7]. Die beiden Rollen sind mit der damals am Beginn ihres Status als Publikumschwarm der Zeit stehenden, damals 25jährigen Sonja Ziemann als Sklavin Euritrite und der damals 43jährigen Loni Heuser glänzend besetzt – erste als sich übertrieben kokett gebende, der eigenen Attraktivität gewisse Euritrite und letztere im bereits in ihren Filmauftritten eingeführten Rollenfach der Tanten, Erbtanten, Ehedrachen und Xanthippen agierend. Eine Besetzung, die dem Figuren- und Schauspielereisen der Zuschauer unmittelbar zuarbeitet.

Kurioserweise verbirgt sich hinter dem Antrag Sokrates‘ ein sexuelles Interesse. Schon das Titellied „Du bist der Traum meiner schlaflosen Nächte“ legt die Spur aus, das eigentliche Thema des Films (das Genre der „erotischen Komödie“) wird musikalisch angekündigt. Und schon früh wird das Interessendoppel der Geschlechter klar ausgewiesen: Der Mehrfach-Ehen-Antrag wird vom ausschließlich männlichen Stadtparlament angenommen, mit einer einzigen Gegenstimme [8]. Sokrates ist aber ein intrigantreicher Strippenzieher, auch hier steckt einer seiner Tricks dahinter – weil nun jeder Athener den Ehefrauen gegenüber behaupten kann, er sei der Gegner des Antrags gewesen.

So weit, so erfolgreich Sokrates‘ Plan. Die Kernintrige der Komödie ist gesponnen. Doch nun überschlagen sich die Ereignisse. Nicht nur ist Euritrite dem Heiratswunsch Sokrates‘ keineswegs positiv eingestellt, sie hat mit Sokrates‘ Schülern Platon (gespielt von dem jungen Walter Giller) und Pachulles (Ralf Wolter in seiner ersten Filmrolle) zwei weitere Verehrer; Platon ist ob der Ambitionen Sokrates‘ so verzweifelt, dass er schon die „platonische Liebe“ erfunden hat (1:08). Xanthippe unterbindet alle Versuche ihres Mannes, mit Euritrite in sexuelle Verbindung zu treten; und auch in anderen Ehen gehen alle Versuche schief, das Doppelehengesetz umzusetzen. Als schließlich der geheime Plan, der hinter dem Gesetz steckt, an die Besatzungsmächte verraten wird – ausgerechnet von Asaia, der Tochter Perikles‘, der deren Mann zur Zweitheirat zwingen will und ihn

verbannt, als er sich weigert –, kommt es zu erneuter Abstimmung, das Gesetz wird zurückgezogen.

Eine Satire über die Anwesenheit der Besatzungsmächte – ein rhetorisches Register, das zu der scharfen Reaktion der filmpolitischen Behörden der Zeit beigetragen haben mag. Misstrauen gegen die Fähigkeit der BRD-Bevölkerung, mit dem Satirisieren umgehen zu können; zudem eine von der FSK explizit geäußerte Angst, die Sozialform „Demokratie“ verächtlich zu machen. Und vielleicht auch das Bemühen, das Wohlverhalten der Filmindustrie den Besatzern gegenüber zu demonstrieren.

Dabei ist *Die Frauen des Herrn S.* so etwas, das man als „milde Satire“ bezeichnen möchte. Der Stoff ist angelehnt an die antike Komödie *Lysistrata* von Aristophanes, die 411 v. Chr. uraufgeführt wurde, wie manchmal irreführenderweise behauptet wurde; auch der Verweis auf Kleists *Amphitryon* in der zeitgenössischen Kritik führt in die Irre [9]. *Lysistrata* ist ein wirkungssicheres Stück, es lebt auf den Bühnen bis heute (und hatte gerade in den 1950ern große Prominenz). Allein die sexuelle Verweigerung der Frauen gegen den Willen der Männer, Krieg zu führen, liefert wohl ausreichend Pikanterie zum Erfreuen des Publikums – weil der Verweigerung das Begehren entgegenstehen muss und die Männer in einen inneren Widerstreit geraten. *Die Frauen des Herrn S.* handelt aber gar nicht vom Sex-Streik, wie man vermuten könnte, schon gar nicht von einer Auflehnung der Frauen gegen die Kriegstreiberei ihrer Männer, sondern von einer staatlich verordneten Veränderung der sexuellen Beziehungen.

Die Frauen Athens lehnen sich früh gegen das Gesetz auf. Bereits am Tag nach seiner Verabschiedung entdeckt Sokrates ein Graffito, in dem 1000 [Drachmen] demjenigen geboten werden, der den „Herrn S.“ identifiziert, der angeblich die Eingabe an das Parlament gemacht haben soll. Als einer fälschlicherweise als selbiger identifiziert wird – ein schwächerer älterer Mann, der zwei junge Frauen gefreit hatte –, greift ihn eine ältere Matrone und legt ihn über das Knie. Alle anwesenden Frauen schlagen auf ihn ein. Enttäuschte Frauen fordern vor dem Parlament die Rücknahme des Gesetzes (Kommentar eines Senators: „Das haben wir von der Gleichberechtigung“, 1:16) – allerdings will die Mehrheit wissen, wer „Herr S.“ ist, nicht, dass das Gesetz zurückgenommen wird. Als Philtas *coram publico* „Liebe und Treue“ als untrennbares Ganzes

und ein göttliches Gesetz ausruft, sind die anwesenden Frauen begeistert – „Das ist ein Mann! Den sollte man in Marmor hauen!“ ruft eine der Frauen (in Großaufnahme), so einem der impliziten Widersprüche des Films Ausdruck gebend, der einerseits die Unruhen sexuellen Begehrens thematisiert und gleichzeitig die Unantastbarkeit der Institution zweisamer Ehe.

Die Frauen des Herrn S. führt die Geschichte als Typenkomödie aus, greift auf die Rollenfächer der Boulevardkomödie und des Schwanks zurück. Der Film nutzt die Images der Schauspieler, besetzt ihren Rollenfächern entsprechend. Die Optionen des großen Komödienspiels werden ausgenutzt, manches wirkt überspielt, überdeutlich-komisch, manche Wortspiele rechnen mit dem sicheren Lacher (wenn etwa aus „Korinthern“ „Korinten“ werden) [10]. Als rechne der Film mit einem dressierten Publikum, setzt er auf die sicheren Strategien des Lachenmachens, macht sogar vor der Lächerlichkeit der Figuren nicht halt. Der immer-lächerliche Rudolf Platte spielt Musarion, der das Bordell „Haus der Freuden“ [11] betreibt und der Arbeitsgeber der Hetären der Stadt ist; er bekommt sogar einen kleinen Musikauftritt (einen der ganz wenigen, den er in seinen zahllosen Rollen hatte, der hier allerdings vermutlich von einem unbekanntem Sänger synchronisiert wurde). Oskar Sima spielt den selbstverliebten und ebenso aufgeblasenen, aufschneiderischen wie unfähigen General Perikles, der trotz des verlorenen Krieges immer noch an seine Rolle als Präsident der Republik und seine Fähigkeit als begnadeter Heerführer glaubt; er ist es, der Sokrates ins Spiel bringt (0:18), letztlich, um seine eigene Macht zu sichern.

Das Spiel ist immer erkennbar als Spiel in künstlichen Kulissen. Insbesondere die Armseligkeit der Hintergrundmalereien, die sichtbar werden, wenn sich denn einmal der Blick ins Athener Umland öffnet, aber auch die offensichtlich an Konventionen der antikisierenden Szenenmalerei angelehnten Kompositionen der Bilder des Films halten das Wissen immer wach, dass die Handlung in einem Bühnen-Athen spielt und dass es keinen Anspruch auf Realismus erhebt. Ein reflexiver Impuls, der den ontologischen und semiotischen Status der Erzählung anzeigt, bleibt in allem lebendig. Auch der im Kino der 1950er unerwartbare Auftritt einer Obenohne-Tänzerin (0:35:55) wirkt wie ein Einbruch eines sexuellen Exotismus, der nicht dem Wissen um die Griechensphäre, sondern dem des orientalischen

Harems assoziiert ist (der Kopfschmuck des minoischen Stiers, den die Tänzerin trägt, führt zu zusätzlicher Verwirrung).

So sehr *Die Frauen des Herrn S.* an Komödienpraxen des Provinztheaters erinnert, so interessant ist die Tatsache, dass er als musikalische Komödie, gar als Musical angelegt ist. Märsche sind den Besatzungsmächten vorbehalten, sie sind das Militär und geben militärische Rhythmen vor. Allerdings: als Karikaturen von Militärmusik. Gleich in der ersten Szene des Films spielen die vereinten Kapellen der Siegermächte „Süß und ehrenvoll, ist es, für das Vaterland zu leben“ [12] – er wirkt wie eine Parodie tatsächlicher Militärmärsche. Die Schmissigkeit des Marsches wird noch dadurch unterstrichen, dass Euritrite ihn vor sich hin pfeift, als sie Wasser von der Quelle holt. Als Defiliermarsch wird er übrigens später wieder aufgenommen (0:25:10), als würde er nun von einer Zirkuskapelle gespielt. Lächerlich auch: die Fanfarensignale beim Wachwechsel der Besatzungstruppen vor dem Parlament (0:25:30). Wie auch in anderen Erscheinungsweisen des Militärischen – von grotesken Uniformen bis hin zu den Soldaten, die das Parlament bewachen und kaum über die Funktion der Requisite hinauskommen – distanziert sich der Film scharf vom Soldatischen und den damit verbundenen Verhaltensweisen.

Die Athener dagegen sind dem Walzer und dem Chanson zugeneigt. Es werden Schlager gesungen ohne Ende; das seinerzeit bekannte Sunshine-Quartett bekommt gar zwei winzige Gastauftritte als Hintergrundchor. Eine Ausnahme ist eine Szene, in der die damals 50jährige Fita Benkhoff [13] – eine „vollreife Kirsche“, wie sie sich selbst im Film annonciert (0:41, 0:53) – auf einer Hochzeitsfeier das höchst frivole „Ich möchte mal...“ vorträgt, in dem sie ihre sexuellen Wünsche artikuliert (0:32). Sie spielt die Kammerzofe Stabila [!], die mehrfach als Inkarnation und Mediator sexueller Neugierde ausgewiesen ist. Einmal sucht sie eine orakelnde Hexe – die natürlich „Sibylle“ heißt, gespielt von Ursula Herking – auf (1:04), die „Wird’s für mich im richt’gen Leben, einmal noch ‘nen richt’gen Mann noch geben“ anstimmt, kaum wird sie der Besucherin ansichtig. Das Lied ist getrieben von einem schnellen Swing- Klavier-Rhythmus, Text und Tonfall des Vortrags ähneln den frechen Couplets der 1920er und 1930er. Gegenfrage Stabillas, nun in einen Walzer übergehend: „Nein, ich mein’, du alte Ziege, ob ich einen richtig kriege...“ Kurzes Zögern,

Herking geht in den ursprünglichen treibenden Rhythmus zurück, direkt in die Kamera hinein agierend. Das Lied ist eine offene Aufforderung, den eigenen sexuellen Bedürfnissen zu folgen.

Das Spektrum der direkten und indirekten Hinweise auf den Umgang mit dem Sexuellen ist breit. Eine Szene, in der sich der fast unbekleidete Philtas (gespielt von Heinz Engelmann) vor seiner Ehefrau Asaria (Inge Stoldt) und Stabila zeigt, wird von dieser kommentiert, selbst Aphrodite könne sie um den so wohlgebauten Mann beneiden (1:02). Philtas ist ein Idealbild des männlichen Körpers, der von Frauen wahrgenommen wird – und seine sexuelle Ausstrahlung wird sehr wohl wahrgenommen, in einer der wenigen Blickmontagen, die dem Blick der Frauen folgen, auch formal ausgestellt [14]. Hier, wie auch in zahlreichen verbalen und musikalischen Äußerungen ist es die Sexualität der Frauen, die der Film befragt. Und die er schleichend der Unzuverlässigkeit der Männer im Umgang mit dem anderen Geschlecht gegenüberstellt.

Frauen also als Wesen, die der sexuellen Faszination des anderen Geschlechts bewusst sind. Aber sie sind in ihren Rollen als Ehefrauen gefangen, auf Werte wie „Treue“ verpflichtet. Von den Männern dagegen ist bekannt, dass sie regelmäßige Besucher in Musarions Bordell sind. Und Perikles hat sogar eine ganze Gruppe von Hetären (er bezeichnet sie als „Staatskünstlerinnen“) ins Hinterzimmer seines Büros geladen.

Wie in den Musikkomödien der 1950er üblich, endet der Film mit einem Fest, dem ein Umzug der Frauen vorangeht – mit einem Schild „Jedem die seine!“ voran (aber wir sehen auch ein Schild, das verkündet, dass Musarions Bordell wieder geöffnet ist). Die Musik des Festes ist ein Medley von anderen Melodien des Films, einmündend in ein *tutti* gesungenes „Wenn die Männer wüßten, wie die Frauen sind“. Die Gemeinschaft findet in gemeinsamem Tanz und Rausch wieder zusammen, nach dem unmittelbar vorhergehenden Beischlaf zwischen Euritrite und Platon. Das Doppelhochzeitgesetz war nur eine vorübergehende Irritation der kommunalen Ordnung, die sexuellen Begehrlichkeiten sind nun wieder domestiziert. Das Glück der Ordnung hat den Vorschein sexueller Libertinage (oder zumindest einer Vorform derselben) hinweggefegt, es ist wieder Ruhe im Leben eingekehrt.

Es sind mehrere Eigentümlichkeiten, die an *Die Frauen des Herrn S.* heute auffallen [15]:

(1) dramaturgische Eigenheiten: die *Volkstümlichkeit des komödiantischen Spiels*, die Nähe zum Volkstheater des Schwanks, der massive Einsatz von Musik (die ja andere Gratifikationen als die Nur-Komödie bietet), das frivole Umspielen des Hintergrundthemas „Sexualität“ und eine erstaunliche Offenheit der Kundgabe sexuellen Begehrens durch die Frauen (und zwar ausgerechnet durch diejenigen, die im Ensemble der Schönheitsideale der frühen 1950er nicht als „sexy“ galten);

(2) diskursive Kontexte: das Aufgreifen *zeitgenössischer Themen* wie des Besatzungsstatus der BRD, der demoskopischen Frauenmehrheit, aber auch des Umgang mit der Kriegs- und Militärgeschichte der BRD,

(3) Hintergrundthema: die so auffallende Rolle der Frauen in einem *Machtkampf der Geschlechter*, in der es nicht nur um die männlich-eigennützige Veränderung der Ordnung sexueller Beziehungen geht, sondern auch darum, dass die Frauen das männliche Bemühen um Zwangs-Liberalisierung zu Fall bringen.

Der Film benutzt die Anspielung auf das antike Drama *Lysistrata* [16] wie eine Maskierung, um das eigentliche Thema zu verbergen, und nimmt geradezu eine Inversion der antiken Komödie vor. Das eigentliche Thema von *Die Frauen des Herrn S.* ist die Verhandlung der sexuellen Ordnung, nicht der Einsatz der sexuellen Bedürfnisse der Männer zu politischen Zwecken. Die politischen Anspielungen, die in der zeitgenössischen Zensurierung und Beurteilung eine so wichtige Rolle spielten, bilden nur einen oberflächlichen Bezug zur Zeitgeschichte (wobei deren Bedeutung für die Wahrnehmung der Zeit nicht in Abrede gestellt werden können). Die Karikaturisierung des Militärischen, die Verulkung des Politischen, die Teilung der sozialen Handlungswelt in das Männliche und das Weibliche, die explizite Benennung aktiver weiblicher Sexualität – Momente eines erkennbaren Zugangs zur Zeit-Satire.

Gleichwohl nimmt der Film ein *Tiefenthema* auf, das die populäre Kultur des Films die 1950er bis in die 1960er durchziehen wird: die Frage der Beziehungen der Geschlechter (und endet mit einer Restituierung der klassischen Ordnung von Monogamie und romantischer Liebe). Das hat vielleicht aber doch noch einen tieferen Grund: Wenn es richtig ist, dass die Werthorizonte der jungen BRD von den Frauen

abgesteckt worden sind, weil die Männlichkeitswerte mit Naziherrschaft und Krieg ihre Geltung eingebüßt hatten [17], dann demonstriert der Film auch eine Station auf dem Wege zu einer viel grundlegenden Veränderung der Geschlechterstereotypen und -images. Noch geht es in *Die Frauen des Herrn S.* um die Alternative „Sex oder Ordnung“, nicht um politische Ziele wie Selbstbestimmung und Gleichberechtigung.

Anmerkungen

[1] Kampendonck verarbeitete den Stoff auch zu einem Filmroman: *Die Frauen des Herrn S. Ein heiterer Roman*. Dortmund: Ardey 1951, 158 S. (Der aktuelle Film-Roman.).

[2] Zit.n. Buchloh, Stephan: „*Pervers, jugendgefährdend, staatsfeindlich. Zensur in der Ära Adenauer als Spiegel des gesellschaftlichen Klimas*. Frankfurt/New York: Campus 2002, S. 259 (Campus Forschung. 838.).

[3] Zit.n. Loiperdinger, Martin: Filmzensur und Selbstkontrolle. Politische Reifeprüfung. In: Jacobsen, Wolfgang / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut (Hrsg.): *Geschichte des deutschen Films*. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 479-498, hier S. 497.

[4] Das Thema der Besetzung Deutschlands und Österreichs ist im Film der Zeit mehrfach thematisiert worden. An bekanntesten sind die kurz nach dem Krieg entstandenen *The Third Man* (Großbritannien 1949, Carol Reed) und *Die Vier im Jeep* (Schweiz 1951, Leopold Lindtberg, Elizabeth Montagu). Weniger bekannt und weniger auf die Realität der Besatzung ausgerichtet sind der dramatische Liebesfilm *The Red Danube* (USA 1949, George Sidney).

[5] Man könnte auch die im Film erwähnte, real nicht existierende PTK – die „Partei der Kriegsverweigerer“ – als Rückbezug auf die frühe BRD benennen (0:15), als Repräsentanten des allerdings nur marginalen Pazifismus, der noch in den 1920ern eine gewichtige Rolle gespielt hatte und der erst in den Diskussionen um die Wiederbewaffnung der BRD neue Präsenz bekam. Auch eine kleine Diskussion um „Diktatur“ oder „Demokratie“ (ebd.) nimmt Bezug auf das Aktuelle, nicht nur die historische Situation Athens im Film; verwiesen sei auch auf die fast groteske Abstimmung über das Doppel-Ehe-Gesetz (1:16), die in einer Schlägerei zwischen Männern und Frauen endet (Musarion: „Das Doppel-Ehe-Gesetz wird debattiert!“). Perikles nennt sich selbst einen Pazifisten, der – wie Sokrates ergänzt – jeden verlorenen Krieg ablehne (0:19). Ähnlichen Status als Verweis auf die Ungeklärtheit des Status der BRD hat wohl auch das Warten auf Verhandlungen um einen Friedensvertrag (0:50).

[6] Vgl. zur Geschichte der Sokrates-Figur Peter Brown: *The Comic Sokrates*. In: *Socrates from antiquity to the*

enlightenment. Ed. by Michael Trapp. Aldershot, Hampshire [...]: Ashgate 2007, S. 1-16, hier S. 2, Anm. 1.

[7] Vgl. dazu Wolfgang Strobl: Xanthippe. In: Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis (Hrsg.): *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, Sp. 1035-1048 (Der Neue Pauly. Supplemente. 8.). Vgl. d.w. Michael Weithmann: *Xanthippe und Sokrates. Eros, Ehe, Sex und Gender im antiken Athen. Ein Beitrag zu höherem historischem Klatsch*. München: DTV 2003.

[8] Interessanterweise gibt es eine klare Gegenstimme; sie wird von einem weiblich wirkenden Athener geäußert; der junge Mann (möglicherweise von einer Frau gespielt) ist mit einer Großaufnahme eigens hervorgehoben (0:23:20). Die winzige Szene ist der einzige Hinweis auf Homosexualität in Athen. Erwähnt werden sollte auch Josefine Bachert, die die Sklavin Noschi spielt; sie ist die einzige Schwarze im Ensemble; ihr steht nur ein namenloser schwarzer Wächter Perikles – halbnackt, mit einem riesigen Knüppel bewaffnet – zur Seite.

[9] Vgl. EM: Rez. In: *Die Zeit*, 33, 1951. Womöglich ist die musikalische Komödie *Amphitryon* von 1935 (Regie hatte damals Reinhold Schünzel) noch im Gedächtnis der Zuschauer lebendig – dann wäre der Hinweis eher als ein Verweis auf die Gattung als auf den Stoff auszulegen.

[10] Der Film verzichtet weitestgehend auf das satirische Mittel der Sprachspiele. Einer der wenigen Sprüche, die in Erinnerung bleiben, ist der Abschiedsgruß: „Empfieh mich den Göttern! - Du mich auch!“

[11] Im Bordell herrscht zu Beginn des Films gerade Streik, „wegen Lohnerhöhung“ (0:16). Die Äußerung legt eine winzige Spur aus, die vom Status des Bordells in Athen Zeugnis ablegt: Es ist als Dienstleistungsfirma ausgelegt, die Hetären sind „Sexarbeiterinnen“, wie es im Feminismus später hieß, und arbeiten als Angestellte; das „Haus der Freuden“ ist voll kommerzialisiert und Teil der Warenzirkulation der Stadt. Es sei dahingestellt, ob es systemisch als eine Art Ausgleich für die sexuellen Frustrationen der Männer angesehen werden kann – immerhin wird „Treue“ und sexuelle Disziplin der Frauen als eine ihrer Charakterqualitäten benannt, so dass sie keine derartige Versorgung mit sexuellen Dienstleistungen benötigen.

[12] In Verkehrung des eigentlichen und zum Bildungsgut gehörenden „Dulce et decorum est pro patria mori“, das von Horaz stammte und das der Engländer Wilfred Owen im ersten Weltkrieg zum Gedicht ausarbeitete.

[13] Benkhoff – der *Spiegel* hatte sie nach ihrem Tod 1967 als „Xantippe mit Mutterherz und verschrobene Alte mit Seelentiefe“ bezeichnet (vgl. *Der Spiegel*, 45, 1967) – hatte sich als eine der wenigen Schauspielerinnen Mitte der 1950er aktiv gegen die Wiederbewaffnungspläne der BRD-Regierung gewehrt.

[14] Engelmann gab in den Rollen aus seiner UFA-Zeit (etwa in *U-Boote westwärts*, 1941, Günter Rittau) meist einem kantigen blonden Idealtypus deutscher Männlich-

keit Ausdruck. Erstaunlich ist auch, dass die Sequenz mit einem Rückenbild Engelmanns eröffnet wird, die ihn im Stile von Skulpturen (auch: von nazistischen Männerbildern) dem Blick des Zuschauers und der beiden anwesenden Frauen präsentiert, sei nur am Rande festgehalten.

Ein Nebenthema des Films ist die Kleidung der Frauen, die mehrfach angesprochen und die mit der Darstellung eigener Attraktivität für den Blick von anderen (insbesondere von Männern) verbunden wird. Dass hier zugleich auf die nicht-antike Gegenwärtigkeit von Kleidungsmarkt und Preisen verwiesen wird (ein Kleid habe nur 35 Drachmen bei einem besonderen Händler gekostet!), ist eine der zahllosen satiresken Anspielungen am Rande der eigentlichen Geschichte.

[15] Dass nebenher auch noch ein metatextuelles Spiel mit Bildungswissen – „Sokrates“, „antikes Athen“, „die Perser“ sind ebenso Anspielungsmarken wie auch die paratextuelle Beziehung zum Lysistrata-Stoff und zur Komödie Aristophanes – betrieben wird, stattet den Film mit gewissen Zusatzgratifikationen aus. Das Zwischengespräch über „Mäeutik“ (1:20) – ein Terminus aus der Dialogtheorie des historischen Sokrates – ist ein sinnloser Dialog-Dummy, hat mit der Dialogfunktion des Mäeutischen nichts zu tun.

[16] Das originale Stück von Aristophanes behandelt das Thema eines politisch-pazifistisch motivierten „Sex-Streik“, das vielfach neu adaptiert wurde und insbesondere in den 1950ern eine ganze Reihe von Verfilmungen erfuhr; erwähnt seien insbesondere *Triumph der Liebe* (Österreich 1947, Alfred Stöger) sowie die frühen TV-Produktionen *Lysistrata* (DDR 1955, Max Friedmann), *Lysistrata oder der Bettstreik der Athenerinnen* (DDR 1959, Rudi Kurz, Hans-Jürgen Degenhardt), *Die Sendung der Lysistrata* (BRD 1961, Fritz Kortner), die Theaterverfilmung *Unternehmen Ölzweig* (DDR 1961, Joan Littlewood, Horst Schönemann) sowie *Lysistrata* (Finnland 1963, Carl Mesterton).

Neben weiteren Adaptionen des Stückes im engeren Sinne (*Lysistrati*, Griechenland 1972, George Zervoulakos, *Lysistrata*, Schweden 1982, Inger Åby, *Komediya o Lisistrata*, UdSSR/Großbritannien/Griechenland 1989, Valeri Rubinchik, *Lisistrata*, Spanien 2001, Francesco Bellmunt, oder *Lysistrata*, USA 2013, James Thomas) seien einige Neukontextualisierungen des Streiks erwähnt wie der frühe *Politics* (USA 1931, Charles F. Riesner) – der Streik als Mittel zur Durchsetzung der Prohibitionsgeetze –, *Jessica* (Italien/Frankreich/USA 1962, Jean Negulesco, Oreste Palella) über eine gutaussehende amerikanische Hebamme, die unter den Männern eines sizilianischen Dorfes Verwirrung stiftet und gegen die die Frauen in Streik treten, *Flickorna* (Schweden 1968, Mai Zetterling) über drei Schauspielerinnen, die Parallelen des Stückes zu ihren eigenen Lebenswirklichkeiten entdecken, *A Miami Tail* (USA 2003, Melvin James), in dem Frauen mit einem Streik gegen die Gewalttätigkeit ihrer Männer protestieren (ähnlich ist auch *Chi-Raq*, USA 2015, Spike Lee, angelegt), die romantische Komödie *Manfast* (USA 2003, Tara Judelle) über vier Frauen, die 100 Tage ohne sexuellen Kontakt zu Männern aushalten wollen, sowie die TV-Produktionen, *Lysistrata und die NATO* (DDR 1975, Henry Riedel) – der Streik als Protest gegen die

Stationierung von Raketen auf einer griechischen Insel – und schließlich die Sat1-Produktion *Sexstreik!* (BRD 2010, Thomas Nennstiel) über den Protest gegen eine Müllverbrennungsanlage. Am Rande sei auch auf den Kurzfilm *Coon Town Suffragettes* (USA 1914) hingewiesen, die einzige mir bekannte Blackface-Adaption des antiken Stücks (über Frauen, die ihre Männer aus den Salons zu holen versuchen).

Vgl. zum Motivkomplex Hilkevitz, Andrea: Beyond Sex Strikes: Women's Movements, Peace Building, and Negotiation in *Lysistrata* and *Pray the Devil Back to Hell*. In: *Journal for the Study of Peace and Conflict*, 2014, S. 124-134. - Sloan, Jane: Making the Scene Together: Mai Zetterling's *Flikorna/The Girls* (1968) and Aristophanes' *Lysistrata*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 25,2, 2008, S. 97-106.

[17] Die These ist mehrfach vorgetragen worden; vgl. etwa Elizabeth Heineman: The Hour of the Woman: Memories of Germany's 'Crisis Years' and West German National Identity. In: *American Historical Review* 101, 1996,

S. 354-395, sowie Robert G. Moeller: What Did You Do in the War, Mutti? Courageous Women, Compassionate Commanders, and Stories of the Second World War. In: *German History* 22,4, 2004, S. 563-594, v.a. S. 583ff.

Gleichwohl muss festgehalten werden, dass die Familienpolitik der BRD-Regierung das patriarchalistische Modell der Familie festschrieb (1957 traten die Familiengesetze in Kraft) und den „Schutz der Familie“ zu einem zentralen politischen Anliegen machte, sich auf den Art. 6 des Grundgesetzes der BRD berufend; die Beobachtung und Disziplinierung der Frauen wurde damit zum neualten Gegenstand der Geschlechterpolitik; vgl. dazu Robert G. Moeller: *Geschützte Mütter. Frauen und Familien in der westdeutschen Nachkriegspolitik*. München: DTV 1997, v.a. 288ff., sowie Moeller, Robert G.: Heimkehr ins Vaterland. Die Remaskulinisierung Westdeutschlands in den fünfziger Jahren. In: *Militärgeschichtliche Zeitschrift* 60,2, 2001, S. 403-436.