

Sabine Hake

Heinz Rühmann und die Inszenierung des "kleinen Mannes"

Bereits ein flüchtiger Blick auf die große Anzahl von Starbiographien und Starmemoiren belegt, daß deutsche Filmschauspieler trotz der wirtschaftlichen und ideologischen Übermacht Hollywoods schon immer eine wichtige Rolle in der Imagination des Publikums gespielt haben. Die mit dem Autorenfilm verbundenen Gegenentwürfe zum traditionellen Starsystem (Antistars, Charakterdarsteller) haben zu lange von der Tatsache abgelenkt, daß deutsche Filme seit der Frühzeit des Kinos für bestimmte Schauspieler konzipiert und maßgeblich durch das Zusammenspiel von Hauptdarstellern, Chargen und Ensemble geprägt wurden. Das wachsende wissenschaftliche Interesse am Starphänomen hat inzwischen auch im deutschsprachigen Raum zu einer differenzierteren Herangehensweise geführt, besonders im Hinblick auf die Vermittlerrolle, die der Star zwischen den narrativen Determinierungen von Rolle und Typ, den filmspezifischen Bedingungen von Schaulust und Identifikation und den schwer faßbaren Phänomenen Habitus, Charisma, Persönlichkeit und Mentalität einnimmt. Das Nachdenken über die problematische Verbindung des Attributs "deutsch" mit bestimmten Körpertypen und Physiognomien muß als ein integraler Bestandteil dieser kritischen Revision betrachtet werden. Erste Ergebnisse stellen die historischen Fallstudien zur populären Rezeption von bestimmten Stars dar (z. B. Koebner 1996).

Angeichts der engen Verbindungen von Star- und Genrekino darf es nicht verwundern, wenn sich ein großer Teil der Starforschung auf das Kino des Dritten Reichs, vor allem auf die weiblichen Ufa-Stars konzentriert hat (Romani 1982, Beyer 1991, Winkler-Mayerhöfer 1993). Während einige Studien die Gemeinsamkeiten mit dem klassischen Hollywoodkino etwa hinsichtlich der Inszenierung von Glamour und Sex Appeal betonen, verweisen andere Untersuchungen auf die Instrumentalisierung der Filmschauspieler für hochgradig politisierte Vorstellungen von Schönheit, Rasse und Charakter. Was jedoch noch genauer zu analysieren ist, betrifft die Funktion, die dieses durch starke Widersprüche geprägte Starsystem im Hinblick

auf die Entwicklung von Männerbildern hat, die statt des im Propagandafilm beschworenen Heldentums durchschnittliche Lebensentwürfe und alltägliche Situationen präsentieren.

Welcher Schauspieler wäre für eine solche Untersuchung besser geeignet als Heinz Rühmann? Seine Filmkarriere entwickelte sich kontinuierlich von der Weimarer Zeit bis in die Nachkriegszeit, bediente, unbehelligt von den ästhetischen und politischen Kontroversen der sechziger und siebziger Jahre, das Genrekino und profitierte in den achtziger und neunziger Jahren verstärkt von den multimedialen Verbindungen zwischen Bühne, Film und Fernsehen. Zusammen mit Heinrich George, Hans Albers und Gustav Gründgens gilt Rühmann seit dem Dritten Reich als eine Ikone des Deutschen. Weibliche Stars, die ansonsten bevorzugt als Allegorien des Kinos fungieren, haben in der Entwicklung dieser nationalen Ikonographie nur eine marginale Rolle gespielt. Ausnahmen wie Henny Porten bestätigen hier die Regel. Eine in diesem Aufsatz nicht durchführbare, weiterreichende Untersuchung des Starphänomens sollte im Hinblick auf Fragen der nationalen Identität unter anderem eine genauere Analyse der Arbeitsteilung zwischen den wichtigsten Filmgenres, der filmischen Organisation des Blicks und des Begehrens, der Inszenierung des (männlichen und weiblichen) Körpers und der verschiedenen Identifikationsangebote für männliche und weibliche Zuschauer leisten. Weiterhin sollte eine derart historisch rekonstruierte Physiognomie des Deutschen auch Hinweise auf mögliche Varianten und Variationen enthalten. Die Ermittlung des Stellenwertes eines "typisch deutschen Humors" als eines Grenzphänomens innerhalb des Starsystems wäre in diesem Zusammenhang sehr aufschlußreich. Unter den Schauspielern, die "dem deutschen Wesen" im Dritten Reich Körper und Stimme gaben, muß Rühmann als der einzige Komiker gelten, der kontinuierlich für solche ideologisch aufgeladenen Konstellationen rekrutiert wurde. Darüber hinaus ist er der einzige, dessen Karriere die Einbrüche der deutschen Geschichte schadlos überstanden hat und dessen Name immer noch positive Assoziationen hinsichtlich einer Attribuierung als "deutsch" weckt.

Die zahllosen Nachrufe auf Rühmann, der 1994 im Alter von 92 Jahren verstarb, bestätigen alle seine Bedeutung als ein Symbol des deutschen Films. "[U]nangefochten Deutschlands größter Komödienstar" (*Spiegel* 41/1994), so oder so ähnlich fallen die Formulierungen in den Würdigungen aus. Von Anfang an wurde Rühmann, dessen letzte Filmrolle in Wim Wenders' *IN WEITER FERNE, SO NAH* (Deutschland 1993) bewußt auf diese Assoziationen anspielt, mit bestimmten Haltungen, Stimmungen und Be-

findlichkeiten identifiziert. Wie routinemäßig Rühmann selbst dort, wo in den Nachrufen Schwächen thematisiert werden, durch Aspekte des Nationalcharakters erklärt wird, ist an Charakterisierungen wie "der ewig pubertierende Deutsche" (Brandlmeier 1984ff) abzulesen. Fast alle Kommentare verweisen auf eine Klassenzugehörigkeit, die durch Begriffe wie "der kleine Mann" oder "der Durchschnittsbürger" zwar angedeutet, aber letztlich in unpolitische Kategorien aufgelöst wird. Und alle Artikel beziehen sich auf einen Männlichkeitsentwurf, der in Attributen wie "der ewige Junge" zwar kritisch beleuchtet, doch letztlich durch die Perspektive des Komischen relativiert wird. Genau diese doppelte Verschiebung im Image Rühmanns ermöglicht die Verbindung des Deutschen mit dem Klassen- und Geschlechtslosen, die im Dritten Reich ihren stärksten Ausdruck fand, die aber auch in der nostalgischen Reflexion über "typisch deutsche" Eigenschaften bis in die Gegenwart hineinreicht. Vor allem die Projektion der neuen Männlichkeitsideale in das bestehende Instrumentarium der Darstellungskunst - mit anderen Worten die Performativität des Männlichen - gewährleistete die stabilisierende Wirkung dieses Schauspielers auf eine nationale Kinokultur, die mehr als andere durch die gewaltsamen Einbrüche der Politik bestimmt war. Deshalb wird sich die folgende Diskussion auch auf das Kino des Dritten Reichs beschränken.

Die Anfänge dieser ungewöhnlichen Konvergenz von Filmstar und Nationalcharakter sind in der Angestelltengesellschaft der zwanziger und frühen dreißiger Jahre zu finden. Rühmanns Filmkarriere begann auf dem Höhepunkt der demokratischen Massenkultur der Weimarer Republik und erreichte einen Höhepunkt in den Jahren der Volksgemeinschaft und der Deutschtümelei. Der junge Rühmann kam zum Film über das Theater, wo er als ein zuverlässiger Ensembleschauspieler mit komödiantischen Anlagen und einem Talent für zeitgenössische Themen galt. Britische Autoren wie George Bernard Shaw, Oscar Wilde und Noël Coward schärften seinen Sinn für sprachlichen Humor und geistreiche Dialoge. Die Dramen Gerhart Hauptmanns, die Volksstücke Carl Zuckmayers und die Gesellschaftskomödien von Curt Goetz machten ihn mit den Ritualen der modernen Klassengesellschaft vertraut, in der das Versprechen individueller Freiheit und sozialer Mobilität immer wieder an der Widerstandsfähigkeit der Herrschaftsstrukturen und der Macht der Konventionen scheitert. Rühmanns komischer Stil kombinierte Elemente von Slapstick- und Salonkomödie und paßte sowohl in die kosmopolitische Atmosphäre des Boulevardtheaters als auch zu regionaleren Formen des Humors. Durch seinen hybriden Darstellungsstil war Rühmann für den frühen Tonfilm mit seiner Mischung aus

Musik, Humor und Sentimentalität geradezu prädestiniert, wie sein erster großer Erfolg in *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (1930, Wilhelm Thiele) beweist. Bald danach tauchte Rühmanns Name regelmäßig auf der Liste der beliebtesten Filmschauspieler auf. Schon für *HEINZ IM MOND* (1934, Robert A. Stemmle) wurde der Vorname der Titelfigur von Hans in Heinz geändert, um der wachsenden Popularität des Schauspielers gerecht zu werden. Und *WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN* (1936, Carl Froelich) und *ALLOTRIA* (1936, Willi Forst) lieferten dann erste Hinweise auf Rühmann als einen "Weltklassemuschauspieler" (BeWe 1936).

Seine größten Erfolge hatte Rühmann mit Gesellschaftskomödien, die im kleinbürgerlichen Milieu spielen und die von den Komplikationen der Liebe und Ehe in der modernen Gesellschaft erzählen. Die Kombination von ikonographischen, physiognomischen und performativen Elementen, die den "kleinen Mann" als filmischen Effekt produzieren, blieb bei Rühmann allerdings nicht auf das kleinbürgerliche Milieu beschränkt. Im Gegenteil, die mit diesem Sozialtypus identifizierten Verhaltensweisen kehrten in anderen Rollen und Milieus wieder, und zwar in der Form des Allzumenschlichen. So entstand ein dichtes Netzwerk von Verweisen und Bezügen, das sozusagen einen Rühmann-Effekt erzeugte. Die durch Werbekampagnen, Filmgesprächen und Klatschspalten hergestellten intertextuellen Bezüge fungierten dabei als stabilisierende Faktoren. Um Richard Dyer zu zitieren: "Stars represent typical ways of behaving, feeling and thinking in contemporary society, ways that have been socially, culturally, historically constructed. [...] Stars are also embodiments of the social categories in which people are placed and through which they have to make sense of their lives" (1986, 17f).

Zwischen 1933 und 1945 wirkte Rühmann in vierzig Filmen mit, in denen er meistens die Hauptrolle spielte und für die er regelmäßig gute Kritiken in der Tages- und Fachpresse erhielt. Rühmann trat oft als komischer Begleiter von romantischen Helden wie Hans Albers oder als Teil eines komischen Paares auf, wie zum Beispiel mit dem schlacksigen Theo Lingen oder dem agilen Hans Moser. Seine bevorzugten weiblichen Partner waren Leny Marenbach und natürlich Hertha Feiler, seine zweite Frau. Beide Schauspielerinnen galten als attraktiv, aber nicht als sexuell provozierend. Die intensive Filmarbeit hinderte Rühmann daran, von 1937 bis 1941 Bühnengagements anzunehmen. Spätestens seit den frühen vierziger Jahren galt er als großer Star und wurde dementsprechend honoriert. 1940 erhielt er den Titel Staatsschauspieler. Mit *LAUTER LÜGEN* (1938) begann Rühmann, auch Regiearbeiten für die Heinz-Rühmann-Produktionsgruppe bei der Terra-

Filmkunst zu übernehmen. Im Gegensatz zu vielen Schauspielern, deren Nachkriegskarrieren von ihrer Filmarbeit im Dritten Reich überschattet blieben, gelang Rühmann nach einigen Schwierigkeiten der Übergang zu ernstesten Charakterrollen, die durch ihre Mischung aus Naivität und Melancholie einen wirksamen Gegenentwurf zur Mentalität der Wiederaufbauzeit darstellten.

Die metonymische Beziehung zwischen einem Filmschauspieler und einem Nationaltypus bildete sich während der Übergangsphase zwischen Stummfilm und Tonfilm heraus, in der das Starsystem den besten Kompromiß zwischen künstlerischen und wirtschaftlichen Erfordernissen und nationalen und internationalen Entwicklungen versprach. Die Rufe nach einem hoch entwickelten, aber dennoch volkstümlichem Kino waren besonders nach 1933 mit stark politisierten Diskussionen um die Entwicklung einer deutschen Filmkunst verbunden. Deren besondere Qualitäten sollten unter anderem an der körperlichen Erscheinung, der darstellerischen Leistung und an der filmischen Inszenierung der Schauspieler ablesbar werden (siehe z. B. anon. 1935 und 1936, Steinbach 1935). Bereits die frühen Schriften zur Rolle der Mimik und Physiognomik im Stummfilm hatten die besondere Bedeutung des Schauspielers im Film hervorgehoben. Man denke hier nur an die theoretischen Reflektionen zu Asta Nielsen. Filmschauspieler, so befanden bereits die Kritiker der Stummfilmzeit, verbanden Körperlichkeit, Darstellungskunst und Fotogenität auf eine bisher nicht dagewesene Art und Weise und schufen eine sinnlich erfassbare Verbindung zwischen modernen Stereotypen und den älteren Vorstellungen eines Nationalcharakters. Von solchen Überlegungen getragen, bereitete der populäre Film den Weg für eine moderne, multimedial vermittelte und massenhaft rezipierte Ikonographie des Deutschen. Die Einführung des Tonfilms mit seinen Möglichkeiten, die Schauspieler auch durch bestimmte Sprechweisen (Bühnendeutsch, Umgangssprache, Dialekte) zu identifizieren, beschleunigte diese Entwicklung noch.

Der Beitrag einzelner Schauspieler zu einer solchen nationalen Ikonographie und den darin aufgehobenen Annahmen über Gestik, Mimik und Physiognomie kann nur durch Forschungsansätze erfaßt werden, in denen die Frage des "typisch Deutschen" weder auf anthropologische oder philosophische Seinsbegriffe noch auf institutionelle Zwänge oder ideologische Positionen reduziert wird. Ein möglicher Ausgangspunkt für Untersuchungen, die die Kategorie des Typischen dennoch ernst nehmen, wäre die kritische Rezeption und der populäre Diskurs über Schauspieler im Kontext der nationalen und internationalen Filmkultur; ein anderer beträfe die Analyse der

Rollenfächer und Darstellungsformen im Hinblick auf dramatische Konventionen, gesellschaftliche Leitbilder und gesamtkulturelle Erscheinungen einschließlich Modetrends, Konsumverhalten und Freizeitformen. Im Falle Rühmanns wurde die Verbindung mit dem "typisch Deutschen" durch zwei zentrale Topoi der Weimarer Moderne hergestellt: die Ohnmacht des Kleinbürgertums und die Krise der traditionellen Männlichkeit. Rühmanns enorme Popularität im Dritten Reich kann jedoch nicht allein durch seine Identifikation mit bestimmten gesellschaftlichen Stereotypen und Konfliktsituationen erklärt werden. Vielmehr sind die Konstanten und Kontinuitäten in Rühmanns Rollenwahl für die bemerkenswerte Konvergenz von Schauspieler, Rolle, Typ und Image verantwortlich. Sie erstellen den Rahmen, in dem der Effekt der Authentizität produziert werden kann. Um es polemisch zu formulieren: Das Authentische an Rühmann ist seine Authentizität; in diesem Zirkelschluß lösen sich alle gesellschaftlichen Widersprüche und sexuellen Ambivalenzen auf. Sogar die Vergangenheitsbewältigung kann unter dieser integrativen Perspektive verstanden werden. Die Tatsache, daß sich Rühmanns Karriere als eine in sich schlüssige und notwendige Entwicklung "vom komischen Liebhaber über den liebenswerten Komiker bis zum großen, in seinen Sternstunden überwältigenden Menschendarsteller" (Seidel 1996, vgl. Kurowski 1992 und Koll 1992) beschreiben läßt, bestätigt nur, wie sehr Rühmann die besonders für die Nachkriegszeit so relevante Trennung von Unterhaltung und Politik personifiziert und damit eine Tradition von Populärkultur repräsentiert, die von der neueren deutschen Geschichte gänzlich unberührt scheint.

Einige Kritiker haben die Widersprüche in Rühmanns Image aus der Nazi-Zeit mit dem Begriff der inneren Emigration verbunden, während andere nur einen weiteren Beleg für Rühmanns Kompromißbereitschaft und Opportunismus sehen. Verschiedene Versuche, Rühmann als eine unpolitische Figur darzustellen, hat Georg Seeßlen mit einer "Unfähigkeit, die Geschichte im Alltag zur Kenntnis zu nehmen" in Verbindung gebracht. Rühmann fungiere darin als "das Negativ und die Ergänzung des patriarchalen und heroischen Führers" (Seeßlen 1994). Deshalb könne die Apologie des Gewöhnlichen auch nicht vom Heldenkult der offiziellen Nazikultur getrennt werden; ebenso müsse die Heraushebung menschlicher Werte als eine Verleugnung der Bedeutung von Politik und Ideologie betrachtet werden. In der Tat, und hier muß Seeßlen recht gegeben werden, hätte die Politisierung der Öffentlichkeit niemals ohne die in den Filmen geleistete Kultivierung der Privatsphäre stattfinden können, die, um einen frühen Rühmann-Hagiographen zu zitieren, "Befreiung und Erlösung von den

schweren Sorgen des täglichen Lebenskampfes" (Aeckerle 1994, 105) versprach. Die in den zeitgenössischen Kritiken verwandten Begriffe "durchschnittlich" und "gewöhnlich" bestätigen die erfolgreiche Integration von Gegensätzen unter der Vorherrschaft des Allzumenschlichen. So nahm Rühmann eine Position außerhalb aller Ideologien ein, und zwar besonders dort, wo seine Rollen offensichtlich von sozialen und sexuellen Problemen bestimmt waren. Durch seinen Darstellungsstil wurde die Privatsphäre zu einem Ort, wo das Individuum der zerstörerischen Wirkung der Entfremdung entfliehen und Zuflucht in einer komischen, wenn auch letztlich problematischen Version des ursprünglichen Glücksversprechens finden konnte.

Die meisten Rühmann-Kritiker greifen auf Gegensatzpaare wie tapfer vs. feige, überschwenglich vs. verklemmt, bescheiden vs. unverschämt, pedantisch vs. chaotisch, respektlos vs. unterwürfig zurück, um diese filmischen Wirkungen zu beschreiben. Stephen Lowry und andere haben so einige, wiederkehrende Motive in der Entwicklung des Rühmann-Images identifiziert: die Konflikte mit Machtinstitutionen, der Widerstand gegen sexuelle Rollenerwartungen, die Spannungen zwischen öffentlicher und privater Identität, die Notwendigkeit eines Kompromisses zwischen Individuum und Gesellschaft (Lowry 1995, 1997). Insbesondere in Bezug auf Fragen der Klassengesellschaft und des Nationalcharakters ist Rühmanns Beitrag zu diesen Konstellationen ausführlich diskutiert worden; jedoch trifft dies nicht für die Inszenierung der männlichen Sexualität zu. Die subtilen, aber signifikanten Veränderungen im Rühmann-Image vor und nach 1933 verweisen jedoch auf eine enge Verbindung zwischen kleinbürgerlicher Mentalität und Krise der Männlichkeit. Beide Komplexe gaben den Rahmen vor, in dem die Erbschaft der zwanziger Jahre für die neuen Erfordernisse der Nazikultur verfügbar wurde. Gleichzeitig verlor die Thematisierung des Geschlechterkonflikts nach 1933 ihre kritische Funktion und wurde auf bestimmte Annahmen zum typisch männlichen und weiblichen Charakter als einer Funktion des gesellschaftlichen Anpassungsvermögens und der wesensmäßigen Eigentlichkeit reduziert.

Es gibt verschiedene Theorieansätze, um die Funktion des Filmstars im Rahmen der Filmgeschichte zu untersuchen: der Filmstar als kulturelle Ware und gesellschaftliches Phänomen, als Bild und Zeichen, als textueller und intertextueller Effekt oder als Objekt für voyeuristische und fetischistische Besetzungen (Gledhill 1991, Butler 1991, Naremore 1988). Einige Ansätze sind besonders für die Ufa-Stars im Dritten Reich relevant. Während Megastars wie Lilian Harvey, Willy Fritsch, Hans Albers und Zarah

Leander als wichtige Medienpersönlichkeiten behandelt wurden und ihr Image durch öffentliche Auftritte, Pressekampagnen und Photoreportagen kultiviert wurde, ist das Image der meisten Schauspieler eng mit bestimmten Filmgenres und Bühnentraditionen verbunden und weniger durch außerfilmische Bezüge konstituiert worden. Hier sind Fragen der Schauspielkunst in der Bewertung des Images ausschlaggebend, besonders in einem Starsystem, das durch Ähnlichkeit und Wiederholung – der Star als ein Immergleicher – konstituiert ist. Rühmann, der fast ausschließlich komische Rollen spielte, gehört offensichtlich in die zweite Kategorie von Schauspielern. Er vermied Skandale und Exzesse in seinem Privatleben, wengleich der Besitz eines Privatflugzeuges ihn eindeutig als einen wohlhabenden Mann auszeichnete und Rühmann dementsprechend in der Unterhaltungspresse kommentiert wurde. Im Gegensatz zu Charakterschauspielern wie Heinrich George oder Gustav Gründgens war er weder Gegenstand ehrfürchtiger Bewunderung noch Ziel erotischer Fantasien. Rühmanns Beliebtheit beruhte auf seinen außergewöhnlichen Fähigkeiten als Darsteller des Gewöhnlichen. Daß die Reportagen über die Privatperson zu dieser Wirkung beitrugen, ist nicht zu leugnen.

Die diskursive Funktion des Komikers Rühmann hat mit bestimmten Bedingungen der Konstruktion seines Starimages zu tun, einer Konstruktion, die es den einzelnen Figuren erlaubt, kurzfristig ein anderer zu sein oder für einen anderen gehalten zu werden. Die oben genannte Wirkung der Authentizität wird also durch eine Erfahrung der Nicht-Authentizität erreicht. Der typische Rühmann-Held hofft entweder, den Erwartungen der anderen vollständig zu entsprechen, oder er widersetzt sich prinzipiell allen äußeren Zwängen. Er widmet sich exzentrischen Projekten, oder er findet sein privates Glück darin, ein Niemand zu sein. Er ist entweder sehr bescheiden (er sammelt Briefmarken und spielt mit Modelleisenbahnen) oder ausgesprochen verschwenderisch (er fährt Autorennen und besitzt Flugzeuge). Ob als Buchhalter, Bankangestellter, Rechtspfleger oder Standesbeamter, Rühmann erscheint stets als ein Leistungsverweigerer ohne besondere Ambitionen aber mit einem fast instinktiven Mißtrauen gegenüber jeglicher Autorität. Er mag sich wie ein Feigling und Konformist verhalten, letztendlich kompensiert er solche Unterwürfigkeit aber regelmäßig durch unerwartete und unangemessene Verhaltensweisen. Wo er eine strikte Trennung zwischen Öffentlichkeit und Privatsphäre praktiziert, lebt er nach dem Motto von HAUPTSACHE GLÜCKLICH (1941, Theo Lingen), was hier auch bedeutet: "Hauptsache: niemand stört uns."

Alle diese Einstellungen finden ihren Ausdruck in einer Körpersprache, die die gesellschaftlichen Konflikte der dreißiger und frühen vierziger Jahre durch das hochgradig stilisierte Instrumentarium der Filmkomik ausdrückt. Diese textuell zu bestimmende Spannung zwischen dem Darstellungsmodus der Präsentation und der Repräsentation ist durch eine Reduktion der komischen Wirkungen auf bestimmte ideologische Positionen allerdings nicht adäquat zu erfassen und verlangt nach einer detaillierten Analyse der Selbstinszenierung im Hinblick auf das Schauspielen als einer Funktion der Rollenbildung und Identitätsstiftung. Im Rückgriff auf die Gestik definiert Susan Hayward Stars deshalb auch als "signs of indigenous cultural codes" (1996, 170), die bestimmte gestische Codes wie Bewegungen, Haltungen, Blicke und Intonationen produzieren, um Individualität mit Nationalität sowie Subjektivität mit den Determinanten der Klasse und des Geschlechts zu verbinden.

Rühmanns Physiognomie oder, um mit Hayward zu sprechen, Rühmanns gestischer Code ist unter diesem Gesichtspunkt schnell beschrieben. Seine lebhafteste Mimik hat einen ausgesprochen kindlichen Charakter, was durch Gesichtszüge wie runde Wangen, weiches Kinn, spitze Nase, volle Lippen und feines blondes Haar noch unterstrichen wird. Ob Rühmann aus Frustration schmolzt oder voller Vorfreude schmunzelt, sein Mund drückt immer ein Bedürfnis, wenn nicht Bedürftigkeit aus. Was in seinem Ausdrucksspektrum völlig fehlt, ist eine Mund- und Kinnregion, die männliche Willenskraft und Stärke versinnbildlicht. Seine unverwechselbare Stimme zeigt den Kampf um Selbstbehauptung in allen Nuancen, vom bekannten Nöhlen, Nuscheln und Stammeln bis zum schnellen, atemlosen Sprechen ohne Volumen und Resonanz, das ein Kritiker treffend als "die Tonlosigkeit, das Beiseitesprechen, so, als geniere er sich, überhaupt etwas zu sagen" (Aeckerle 1994, 111), beschrieben hat. Ähnliches ließe sich über die Art sagen, wie Rühmann die Augen aufreißt oder die Stirn runzelt, wenn er sich unter Druck fühlt, und nach unten oder zur Seite schaut, wenn ihm etwas peinlich ist. Richtung, Dauer und Intensität des Blicks verändern sich ständig, ein weiterer Hinweis auf sein starkes Bedürfnis nach Anerkennung.

Auch Rühmanns körperliche Agilität muß als eine Reaktion auf den gefürchteten Verlust von Orientierung und Kontrolle verstanden werden. Die Stellung des Körpers innerhalb des Bildrahmens und seine Bewegungen in Bezug auf Gegenspieler und Gegenstände vermitteln ein grundlegendes Gefühl der Unangemessenheit. Es gibt immer ein Zuviel oder Zuwenig an Ausdrucksmitteln. Rühmann kompensiert seinen kleinen Wuchs durch eine verstärkte körperliche Aktivität. Er besitzt den teils servilen, teils aggressi-

ven Habitus des Zukurzgekommenen. Schwierige Situationen finden ihren Ausdruck in einer stets wiederkehrenden Gestik der abwehrenden Hände, verschränkten Arme, eingezogenen Schultern und zusammengepreßten Beine. Kleidungsstücke und Gebrauchsgegenstände sind auf ähnliche Weise symbolisch besetzt. Diese Ritualisierung und Objektivierung ist besonders ausgeprägt, wo das zentrale Problem der Rühmann-Persona thematisiert wird: das Bedürfnis nach Selbstfindung durch Selbstverlust. Eine Schlüssel-situation ist in diesem Zusammenhang das Trinken und Betrunkensein.

Seit den Anfängen des Films gilt Trunkenheit als ein fester Bestandteil des komischen Repertoires. Für den Komiker bieten die verschiedenen Stadien, die zwischen Schwips und Vollrausch liegen, eine willkommene Gelegenheit, körperliche Beweglichkeit, mimische Ausdruckskraft und sprachliche Virtuosität zu demonstrieren. Als eine Alternative zum naturalistischen Stil ermöglichen Trink-Szenen eine Rückkehr zu älteren, an Vaudeville und Zirkus angelehnten und dem expressiven Stil der Pantomime verpflichteten Formen. Die Betonung der Innerlichkeit im klassischen Genrekino und die damit verbundenen Annahmen über psychologisch schlüssige Verhaltensweisen werden durch solche Strategien der Veräußerlichung teilweise zurückgenommen. Daher bleibt die komische Form auch stark dem Typenhaften und Ritualen verpflichtet. Fast immer mit einem Verlust von Selbstkontrolle verbunden, dient die Trunkenheit in der Darstellung des "kleinen Mannes" dazu, ungewöhnliche und unangebrachte Verhaltensweisen zu legitimieren. So ist der Alkohol verantwortlich für den Widerstand gegen etablierte Machtstrukturen und Institutionen, die Kritik sozialer und kultureller Konventionen, die Verletzung öffentlicher Moral und sexueller Tabus und, was besonders bei Rühmann wichtig ist, die Ablehnung des Erwachsenseins durch eine Regression auf kindlich aggressive und destruktive Verhaltensformen. Trinken bedeutet also immer auch eine Befreiung von den klassischen, bürgerlichen Tugenden der Mäßigung, Zurückhaltung, Unauffälligkeit, Bescheidenheit und Zuverlässigkeit. Um es in sozialpsychologischen Begriffen, die besonders für die Bewertung der Populärkultur des Dritten Reiches relevant sind, zu fassen: Das unmäßige Trinken schafft einen Zustand der Unzurechnungsfähigkeit und dadurch die Rahmenbedingungen für plötzliche Um- und Ausbrüche innerhalb der Erzählung.

Dieser andere Bewußtseinszustand hat jedoch nicht nur mit klassischen Ausbruchsfantasien und deren unvermeidlicher Domestizierung zu tun. Als integraler Bestandteil der Filmkomödie im Dritten Reich verweisen die Überschreitungen auch auf die binäre Struktur der komischen Form, die in ideologisch aufgeladenen Begriffspaaren wie öffentlich-privat, latent-mani-

fest und real-imaginär zum Ausdruck kommt. Die Inszenierung des Selbstverlusts als einer lustvollen Erfahrung und die Bestätigung der Selbstkontrolle als einer Bedingung sozialer Harmonie machen die Filmkomödie zu einem nahezu idealen Mittel für die scheinbar befreiende Darstellung von Ambivalenzen und damit paradoxerweise zu einem perfekten Instrument der gesellschaftlichen Disziplinierung. Für den Zuschauer, der sich entweder mit den in der Geschichte thematisierten persönlichen und beruflichen Problemen oder mit den der komischen Form eingeschriebenen, sadistischen und masochistischen Impulsen identifiziert, befriedigen die Trink-Szenen zwei sonst nicht so leicht zu vereinbarende Bedürfnisse. Auf der Ebene der Erzählung lassen die oft sehr ausgedehnten Sequenzen an der Dekonstruktion eines Sozialtypus teilhaben, der schon im Weimarer Kino durch starke innere Widersprüche charakterisiert war. Doch auf der Ebene der Performativität demonstrieren die Trinkszene die Fähigkeit, Widersprüchlichkeit meisterhaft in Szene zu setzen und darin Überlegenheit zu demonstrieren. Rühmann in solchen Momenten zuzusehen, bedeutet also, die Uneigentlichkeit als einen notwendigen Bestandteil gesellschaftlicher Wirklichkeit zu akzeptieren.

Bereits in LACHENDE ERBEN (1933, Max Ophüls), einer Verwechslungskomödie über konkurrierende Weinkellereien und über ein seltsames Testament mit Abstinenzklausel, testet Rühmann die Grenzen der Identität durch ein lehrreiches Experiment zum Thema Rollenspiel und Selbstkontrolle. Mit Verweis auf die enge Verbindung zwischen Trunkenheit und Schaulust hat ein Kritiker den Film denn auch eine "[e]dle Marke aus dem Sekteller deutschen Humors" (j-n. 1933) genannt. Nach 1933 galt das Attribut "deutsch" allerdings als notwendige Voraussetzung für ähnliche bacchantische Ausschreitungen. Während LACHENDE ERBEN das genußvolle Trinken noch als eine Absage an die Pflicht zugunsten der Liebe darstellt, bietet die Filmkomödie nach 1933 nur noch moralisierende Behandlungen dieses "Problems". HURRA, ICH BIN PAPA! (1939, Kurt Hoffmann) beginnt zwar mit einem weinseligen Rühmann in gepflegter Runde, doch die Bilder der Geselligkeit und des Frohsinns dienen nur dazu, ihn als ein unproduktives Mitglied der Gesellschaft zu desavouieren. Seine Verwandlung vom oberflächlichen Frauenhelden zum verantwortungsbewußten Vater und Ehemann hat deshalb auch den Charakter einer Entwöhnungskur, die den penetranten Eifer (hier in punkto Familienleben) miteinschließt.

Selbst in der Darstellung des Berufslebens wird diese Verbindung zwischen Alkoholkonsum und Lustprinzip einerseits und Nüchternheit und Realitätsprinzip andererseits zum didaktischen Prinzip erhoben. Wenn Rühmann

in HAUPTSACHE GLÜCKLICH uneingeladen zu einem Empfang seines Firmenchefs geht, benutzt er die festliche Gelegenheit (und das reichhaltige Angebot an alkoholischen Getränken), um sich über seine Philosophie des kleinen Mannes ("ein kleines Rädchen in der Maschine") und des großen Glücks im Alltag auszulassen. Natürlich verlangt ein solcher Mangel an Ambitionen – er will "arbeiten, um zu leben" und nicht "leben, um zu arbeiten" – nach einer fundamentalen Revision der Einstellungen, und zwar nicht nur, weil der "kleine Mann" seinen Verpflichtungen als Ehemann und Familienvater nachkommen muß, sondern auch weil er seine Verantwortung gegenüber der Gemeinschaft – d.h. der Firma und letztlich gegenüber dem Staat – zu akzeptieren hat.

Das ausgiebige Trinkgelage in PARADIES DER JUNGGESELLEN (1939, Kurt Hoffmann) bestätigt die bisherigen Beobachtungen. Wie schon in DIE DREI VON DER TANKSTELLE agiert Rühmann hier in einer Gruppe von drei Freunden, aber im Gegensatz zur früheren Rolle des "guten Freundes" zeigt dieser ausgesprochen frauenfeindliche Film Rühmann als einen (wenig überzeugenden) Frauenhelden. Auf einem Ehemaligentreffen des Torpedoboots "Victoria" betrinken sich der bereits zweimal geschiedene Standesbeamte und zwei noch unverheiratete Freunde maßlos. Eine forsche Gesangsnummer endet mit kindlichen Streichen und Albereien, wobei die obligatorischen sexuellen Witze auf eine tiefsitzende Angst vor weiblicher Sexualität verweisen. Rühmann erklärt, daß er nicht zu seiner Vermieterin zurückkehren kann, weil "ich nicht verführt werden möchte" oder, um es anders auszudrücken, weil "ich nicht zu bremsen bin" (für den Fall, daß er zuviel Eierlikör getrunken hat). Weitere Enthüllungen werden bereits in der nächsten Szene widerlegt, wenn Rühmann dem Gegenstand solcher Prahlereien in seinem möblierten Zimmer gegenübersteht. Zunächst versucht er, den "Mann von Welt" zu spielen, indem er vor der imposanten Wirtin frenetisch auf und ab springt, um größer zu wirken, und betont forsch spricht, um seine Nervosität zu verbergen. Aber als diese ihn auf das Sofa drückt und ihre Arme um ihn legt ("ich möchte dich verwöhnen"), gerät der Frauenheld in Panik. Er presst die Lippen zusammen, rollt mit den Augen und gestikuliert wild in Richtung seiner Freunde, deren Beteiligung an einem Wortaustausch es ihm ermöglicht, Ängste in Aggressionen umzuwandeln. Seiner Ankündigung, er gedenke auszuziehen, folgen gegenseitige Beschimpfungen. Die Wirtin behauptet, daß er ihr nachgestellt habe, was für ihn Grund genug ist, ihr den Inhalt einer Teetasse ins Gesicht zu schütten. Zum Schluß verlassen die drei Freunde die Wohnung wie kleine Jungen nach einem gelungenen Streich und beschließen, von nun an nichts mehr

mit Frauen zu tun zu haben. So beginnt ihr (kurzlebiges) "Paradies der Junggesellen".

Diese Sequenz kodifiziert den für das Rühmann-Image so bestimmenden Wechsel zwischen Regression und Aggression in den performativen Begriffen von Jungenhaftigkeit und Männlichkeit. Der Gegensatz zwischen dem gestischen und mimischen Überschwang einer durch Alkohol wiederentdeckten Kindlichkeit und den zutiefst pubertären Demonstrationen einer klischeehaften Männlichkeit erzeugt komische Wirkungen, die die Performativität der Sexualität zwar thematisieren, sie aber gleichzeitig in normative Geschlechterdefinitionen einbinden. Im Hinblick auf die vorherrschenden Formen der Filmkomödie seit der Wilhelminischen Zeit müssen die in den Trinkszenen verarbeiteten Unsicherheiten und Frustrationen mit dem Problem der Nicht-Identität und der Notwendigkeit der Selbstinszenierung in Verbindung gebracht werden. Die Schlüsselfunktion der Performativität ermöglicht eine solche Lesart. Zwei Aspekte, der Habitus des Angriffs und der Abwehr sind vor allem für eine Form von körperlichem Humor verantwortlich, die angesichts der Ungleichzeitigkeiten der deutschen Geschichte – zwischen Moderne und Tradition, zwischen Fortschritt und Reaktion – als "typisch deutsch" bezeichnet werden kann, weil diese Art von Humor die Erfahrung der Selbstentfremdung in ästhetische Kategorien umsetzt und weil sie in der Selbstunterdrückung Momente der Lust und Freiheit findet. Die Relevanz dieser Konstellation für das Kino des Dritten Reiches mag auch erklären, warum Rühmann nach 1945 zwar weiterhin populär blieb, aber angesichts der neuen Männlichkeitsentwürfe zunehmend unzeitgemäß wirkte. Daß diese Unzeitgemäßheit den so zum Charakterdarsteller Avancierten zu einer Ikone des deutschen Films werden ließ, soll in diesem Zusammenhang nicht überraschen.

Wie alle berühmten Filmstars funktionierte Rühmann in den dreißiger und vierziger Jahren vor allem als eine Figur des Konflikts und Widerspruchs. Komische Situationen wie Rollenspiel und Maskerade verweisen auf die nicht mehr einlösbaren Versprechen der Weimarer Moderne – sei es in Bezug auf die fortschrittliche Angestelltenkultur oder hinsichtlich einer neuen Liberalität der Geschlechterbeziehungen – und weisen gleichzeitig auf die Notwendigkeit einer Umorientierung hin. Die Kategorien des Klassenunterschieds und der Geschlechterdifferenz markieren das Feld, in dem der Komiker diese neuen Zwänge positiv and negativ ausleben kann. Rühmann erreichte das zeitgenössische Publikum also durch die Art und Weise, wie er Stimmungen und Einstellungen durch gestische und mimische Mittel, die Unvereinbares, wenn nicht sogar Zweideutiges verbanden,

körperlich zum Ausdruck brachte. Vereinzelt Stimmen, die Rühmanns Hang zur Groteske und Farce kritisierten, müssen hier als der Versuch einer Grenzbestimmung verstanden werden, innerhalb derer ein Filmkomiker überhaupt nationale Bedeutung erringen konnte. Zu den als notwendig eingeschätzten Begrenzungen gehören auch die Verbindungen mit dem Volkstümlichen und Märchenhaften, die durch so bekannte Figuren wie "Hans im Glück" (Kienzl 1940) und "Hans-Guck-in-die-Luft" (Schwark 1941b) die widersprüchlichen Elemente seiner modernen Männlichkeit entweder in eine mythologische Zeit zurückprojizieren oder, wie das im Verweis auf "das große Kind im Manne" (Schwark 1941c) der Fall ist, in die Terminologie des Familiendramas übersetzen sollten. Eine Anzeige der Terra Filmkunst aus dem Jahre 1941 beschreibt diesen als schmerzhaft erfahrenen Zustand der Ambivalenz und das um so dringendere Verlangen nach einem Glücksversprechen der Identität in sehr zeitbezogenen Begriffen:

Er [Rühmann, S. H.] ist der Charakter, der aus einer befangenen Zurückhaltung, aus einer sichtbaren Bescheidenheit plötzlich mit einem ihm nicht zugebauten Wagemut hervortritt. Anfangs ist er noch etwas verhemmt, aber sich dessen durchaus bewußt, was er erreichen will. Da plötzlich leuchtet dann etwas in seinem Gesicht auf. Es ist die Freude am voraussichtlichen Gelingen, es ist die Passion eines jungenhaften Burschen, der seinen Wagemut schon belohnt sieht und nun endlich aus der ernsten Situation zum Humor übergehen kann. Und hat er nun beides gefunden, so stürzt er sich bedingungslos in das seltsamste Abenteuer oder in das große Liebeserlebnis oder in eine fast heldische Tat. Immer wieder bricht das Vergnügen durch: ich, der kleine Mann, bin jetzt ganz groß! (Terra 1941)

Rühmann erlangte also Starqualitäten durch seine Fähigkeit, "contradictions in ideology - whether within the dominant ideology or between it and other subordinated / revolutionary ideologies" (Dyer 1989, 30) - auszudrücken. Der oben beschriebene Diskurs der Authentizität diente in den dreißiger und frühen vierziger Jahren dazu, diese Widersprüche illusionär aufzuheben. So bemerkte schon Florian Kienzl: "Merkwürdig, daß wir so von ihm sprechen, als wäre er das, was er in seinen Rollen darstellt. Das liegt aber bei ihm sehr nahe" (1940). Andere lobten Rühmanns fast unheimliche Fähigkeit, das Echte vom Falschen zu trennen, und folgerten: "Seine Kunst ist identisch mit seinem ureigensten Wesen, und daher wird sie immer echt, lebenswahr und natürlich sein" (E. T. 1940). Durch den Topos der Rühmannschen Authentizität konnten die positiven Aspekte der Popularität von den negativen Effekten der Kommerzialisierung getrennt und das Starphänomen mit einer Art von Volkstümlichkeit verbunden werden, wie sie

weder bei den Stars des Weimarer Kinos noch bei den Stars des klassischen Hollywoodfilms zu finden war. Daher darf es nicht mehr überraschen, wenn der große Komiker oft dazu benutzt wurde, Fragen des Deutschtums anzusprechen, eine sonst nur propagandistisch vereinnahmten Charakterschauspielern wie Albers und George zustehende "Auszeichnung".

Als ein von amerikanischem Körperbewußtsein and amerikanischer Komikertradition beeinflusster Schauspieler wurde Rühmann oft mit Hollywoodstars verglichen und gerne allein durch diese Perspektive der Differenz für grundsätzliche Überlegungen zu den Eigenheiten des deutschen Humors benutzt. So erinnerte seine Rolle in *DER MANN, DER SEINEN MÖRDER SUCHT* (1931) einige Kritiker an Harold Lloyd, worauf Edith Hamann erwiderte, daß "so amerikanisch Harold ist, so anders und deutsch ist Heinz; seine Komik ist viel verhaltender, viel kindlicher und herzlicher" (in Wendland 1991, 34). Diese Verweise auf das deutsche Wesen waren allerdings nicht unproblematisch. Eine Besprechung von *SO EIN FLEGEL* (1934, Robert A. Stemmler) erklärte Rühmanns komischen Stil und insbesondere seine rein menschliche Perspektive durch die "Stärken und Schwächen des Deutschen" (dr. loh. 1934). Für eine frühe Starmonographie war der Schauspieler "der typische Vertreter des deutschen Humors" (Aeckerle 1994, 117), der in einer Person Überschwang und Naivität mit Verklemmtheit und Pedanterie verband. Bisweilen ermöglichte das Zeitgemäße in Rühmanns Erscheinung auch eine vorsichtige Annäherung an amerikanische Vorbilder und deren oft kopiertes, aber selten erreichtes Understatement. So heißt es in einer Besprechung von *ALLOTRIA*: "Rühmann besitzt die Nonchalance – die so vielen Amerikanern eigen ist – diese kleinen Menschlichkeiten unaufdringlich zu zeigen" (S-k. 1936). Hinter dem Amerikanischen verbarg sich die immer noch wirksame Mentalität der Neuen Sachlichkeit, ein Bezug, der genauso wie andere Anspielungen auf die Weimarer Angestelltenkultur in den Gesellschaftskomödien gezielt ausgenutzt wurde.

Rühmanns Filme aus den dreißiger und frühen vierziger Jahren kultivieren ein kleinbürgerliches Bewußtsein sogar dort, wo die Handlung im großbürgerlichen Milieu spielt. Bekannte Beispiele sind *ALLOTRIA* und *DER MUSTERGATTE* (1937, Wolfgang Liebeneiner), während *WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN* (1936, Carl Froelich), *HAUPTSACHE GLÜCKLICH* und *ICH VERTRAUE DIR MEINE FRAU AN* (1943, Kurt Hoffmann) klischeehaft die Lebenswelt der kleinen Angestellten und Beamten reproduziert. Diese Komödien über die Probleme des "kleinen Mannes" im Berufs- und Privatleben wurden zuerst während der Weltwirtschaftskrise relevant und können, so Ulrich Kurowski (1982, 124), als ein Reflex auf den Opportunismus,

Konformismus und Fatalismus der Neuen Sachlichkeit gelesen werden. Wo die Filme bei der Lösung gesellschaftlicher Konflikte auf jugendliche Flexibilität und Anpassungsfähigkeit setzen, bieten sie einen Gegenentwurf zur traditionellen, patriarchalischen Autorität. Doch während diese Qualitäten im Angestelltenfilm der frühen dreißiger Jahre noch klassen- und generationsspezifisch formuliert waren, nahm der Topos der Abweichung von der Rollennorm nach 1933 zunehmend psychologisierende Züge an. Aus der Kritik an den existierenden Verhältnissen wurde die Diagnose persönlicher Unreife und aus dem Widerstand gegen gesellschaftliche Normen das Problem individueller Abweichung. Angesichts dieses Phänomens sprechen die meisten zeitgenössischen Einschätzungen von einem Ungleichgewicht zwischen den Mitteln und Wirkungen, einer Divergenz zwischen den Intentionen und Ergebnissen, einer Trennung zwischen den Bedürfnissen und Handlungen. In der Terminologie der Psychologie müßte das Ausleben solcher Konflikte mit Verweis auf passiv-aggressives Verhalten oder narzißtische Störungen erklärt werden. Innerhalb der deutschen Filmgeschichte kann es von den Erschütterungen der Moderne und deren fantasmagorischer Aufhebung in der Ideologie des Nationalsozialismus nicht getrennt werden.

So darf es nicht verwundern, daß auch der Diskurs über Männlichkeit bei Rühmann eng mit den gesellschaftlichen und psychologischen Konflikten der Weimarer Zeit verbunden ist. Die Probleme des "kleinen Mannes", der vergeblich versucht, private Bedürfnisse gegen öffentliche Rollenerwartungen durchzusetzen, erstellen bereits die Handlungsstruktur zu einer Angestelltenkomödie wie *DER BRAVE SÜNDER* (1931, Fritz Kortner). Die Abkehr von traditionellen Männlichkeitsentwürfen findet schon in *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* statt, wo die Männerfreundschaft der heterosexuellen Liebe gleichgesetzt, wenn nicht sogar vorgezogen wird. Die zwiespältige Einstellung gegenüber Autorität und Tradition wird schon in *LACHENDE ERBEN* thematisiert. Am wichtigsten für diese Diskussion sind jedoch die Probleme der modernen Ehe, die seit *MEINE FRAU, DIE HOCHSTAPLERIN* (1931, Kurt Geron) den Männern zu schaffen machen, allen voran die ehrgeizige Ehefrau, die die Karriere ihres Gatten mit allen Mitteln zu fördern versucht und ihn zwingt, seine "Männlichkeit" wiederholt unter Beweis zu stellen. Die Rühmann-Rollen vor 1933 bestätigen, was Thomas Elsaesser and Richard McCormick als die Krise der männlichen Identität und deren nicht immer unproblematische Thematisierung im Weimarer Qualitätsfilm beschrieben haben, womit natürlich die geschlechtsspezifische Reaktion auf die dramatischen Veränderungen in den Nachkriegsjahren und deren scheinbare Normalisierung in der Mentalität der Neuen Sachlichkeit

gemeint ist (Elsaesser 1982, McCormick 1993). Es liegt nahe, Rühmanns Rollen nach 1933 als eine fortgesetzte Reflexion über Aspekte der Weimarer Moderne und insbesondere über die Leitfunktion der Angestelltenkultur in vielen Gebieten des alltäglichen Lebens zu verstehen. So kann man Elemente des neuen Körperbewußtseins in seinem jungenhaft-entspannten Habitus entdecken. Diese fast amerikanisch zu nennende Lockerheit nur als einen Gegenentwurf zur Militarisierung des männlichen Körpers in der offiziellen Nazikultur zu verstehen, hieße allerdings, die sich ständig verändernde Konstellation der repräsentativen, performativen und konzeptuellen Elemente innerhalb des gesamten Starsystems zu unterschätzen.

Aufschlußreicher als die Kontinuität in der Konzeption kleinbürgerlicher Rollen und Milieus ist in diesem Zusammenhang die Rekonfiguration des Komplexes "Sexualität" unter dem Druck der neuen gesellschaftlichen Verhältnisse, sei es im Hinblick auf Ehe und Freundschaft oder in Bezug auf moralische Werte wie Ehrlichkeit und Treue. Die Welt der kleinen Angestellten schien in den frühen Tonfilmkomödien noch voller erotischer Träume und romantischer Versprechen. Doch nach 1935 verließen die Protagonisten die Arbeitswelt, die ein Ort der Politisierung und Radikalisierung darstellte, um die Sicherheit und den Komfort von routinemäßigen Schreibtischjobs und konventionellen Ehen aufzusuchen. Deshalb weisen die Kleinbürgerkomödien aus den frühen und späten dreißiger Jahren auch signifikante Unterschiede in der erotischen Kodierung des sozialen Status auf. Rühmanns Beitrag zur Desexualisierung des Genres ist nur Teil eines allgemeinen Trends, der bis in die frühen vierziger Jahre reicht. Das Phänomen der männlichen Hysterie kann nun im kleinbürgerlichen und im großbürgerlichen Milieu gefunden werden. Jegliches Bewußtsein für die gesellschaftlichen Ursachen verschwindet hinter der didaktischen Bestätigung normativer Geschlechterrollen und der damit verbundenen Psychologisierung der Differenz. In dieser neuen Ordnung ist Widerstand ausschließlich in Form einer emotionalen Regression möglich, was allerdings einen Verzicht auf Sexualität zugunsten ausgesprochen narzißtischer Szenarien verlangt. Da das (erfolglose) Streben des "kleinen Mannes" nach Macht und Unabhängigkeit nicht mehr durch Erfolge in der Liebe kompensiert werden kann, verschwinden auch die fortschrittlichen Elemente der Angestelltenkomödie hinter ihre immer stärker werdenden affirmativen und eskapistischen Funktionen. Wie sich diese Entwicklung in die fünfziger Jahre fortsetzt, kann in *MENSCHEN IM HOTEL* (1959, Gottfried Reinhardt) studiert werden, einer melancholischen Adaption des bekannten Vicki-

Baum-Romans, in der die Weimarer Angestelltenkultur nun doppelt gebrochen als Individualtragödie wiederkehrt.

Ein Vergleich zwischen zwei Trink-Szenen aus DER BRAVE SÜNDER und WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN bestätigt die unterschiedlichen Bedingungen des performativen Exzesses in den Filmkomödien der frühen und späten dreißiger Jahre. Die narrativen Elemente scheinen in beiden Filmen zunächst erstaunlich ähnlich zu sein. Zwei kleine Angestellte aus der Kleinstadt reisen aus geschäftlichen bzw. familiären Gründen in die Großstadt, wo sie einen exklusiven Nachtclub aufsuchen, zuviel trinken und am nächsten Morgen mit einer fremden Frau in einem Hotelzimmer aufwachen. In beiden Fällen wird der Ausflug in die große, weite Welt der Erotik, der Musik, des Tanzes und natürlich des hemmungslosen Trinkens mit einem Sündenfall gleichgesetzt und als solcher durch Dekorationen, Kostüme und Beleuchtung inszeniert. Hier enden jedoch die Ähnlichkeiten. In Kortners Film aus dem Jahre 1931 tritt Rühmann noch mit einem Kollegen auf (gespielt von Max Pallenberg) und fungiert hauptsächlich als ein Zeuge der Verführung des älteren Bankangestellten durch eine moderne Femme fatale im Josephine-Baker-Look. Das Verbrechen der Männer besteht darin, daß sie für die Bacchanalien in der Eden-Bar mit ihnen anvertrauten Bankeinlagen bezahlen. Die Schulden müssen sie also auf irgendeine Art und Weise zurückzahlen. In Froelichs Film aus dem Jahre 1936 gibt es statt einer fröhlichen Artistengruppe aus aller Herren Länder nur noch sauberen deutschen Spaß ohne Zweideutigkeit, und das Hauptverbrechen ist nicht die Veruntreuung von Geldern, eine auf wirtschaftliche Ungleichheit verweisende Tat, sondern lediglich die Möglichkeit einer außerehelichen Affäre.

In WENN WIR ALLE ENGEL WÄREN, einer moralisierenden Ehekomödie, ist Rühmann nicht mehr der naive, junge Mann mit den großen Idealen und begrenzten finanziellen Möglichkeiten, sondern einer der engstirnigen Kleinstadthonoratioren in korrektem, dreiteiligem Anzug mit obligatorischem Vaternörder-Kragen. Diese äußeren Kennzeichen verweisen auf die Pallenberg-Figur aus DER BRAVE SÜNDER, doch die Kombination von moralischer Selbstgerechtigkeit und kaum verhüllter Lüsternheit hat wenig mit der humorvollen Darstellung provinzieller Tölpelei in der früheren Wiener Komödie zu tun. Wenn Rühmann jetzt im Galathee-Variété in Köln auftaucht, fragt er den Ober zunächst nach der Anfangszeit der "unzüchtigen Bühnennummer", fährt dann aber fort, eine neben ihm sitzende, junge Dame über die Gefahren ihres zweifelhaften Lebenswandels zu belehren. Sein Treppenfall in einen bewußtlos-betrunkenen Zustand muß hier als eine

Schlüsselszene gelten, denn sie bietet nichts anderes als eine Rechtfertigung für noch zu begehende moralische und andere Vergehen.

Genauso wie die Rühmann-Persona als kleinbürgerlich beschrieben werden kann, egal wie wohlhabend oder kultiviert die einzelnen Charaktere auch sein mögen, genauso enthält die Inszenierung als Mann immer Anzeichen von Unreife und Unzulänglichkeit, egal wie sehr andere Figuren damit beschäftigt sind, Rühmanns Charme und Sex Appeal zu betonen. Asexualität ist häufig Bestandteil komischer Rollen, doch der gleichzeitige Mangel an kompensatorischen Eigenschaften wie Gewalttätigkeit oder Wahnsinn schafft ausgesprochen affirmative Identifikationsmuster. Die Häufigkeit, mit der die Figur des kleinen Mannes nach 1933 mit sexueller Unzulänglichkeit verbunden beziehungsweise mit kindlichem oder kindischem Verhalten gleichgesetzt wurde, hat mit einer weitverbreiteten Vorliebe für komische Perspektiven auf die Krise der Männlichkeit (und damit der männlichen Identität) zu tun. Hier muß noch einmal Rühmanns besondere Stellung innerhalb des Starsystems im Dritten Reich berücksichtigt werden. Als Schauspieler stand Rühmann in der Tradition des komischen Exzesses, doch als Darsteller des Alltäglichen und Gewöhnlichen kultivierte er eine Haltung der Mäßigung. Die performativen Aspekte dieser in der Konstruktion von Männlichkeit angelegten Differenz werden erst in Beziehung zum Problemkomplex Weiblichkeit und insbesondere zur Institution Ehe deutlich.

In den Ehekomödien ist das Bedürfnis nach Liebe von Anfang an mit Sicherheit und Beständigkeit verbunden. Rühmann vermag als romantischer Liebhaber nicht überzeugen, aber er ist absolut brillant als DER MUSTERGATTE, um den Titel der Wolfgang-Liebeneiner-Adaptation des populären Avery-Hopwood-Stücks zu erwähnen. Sogar dort, wo er Liebe, Partnerschaft und Ehe zeitweise ablehnt (wie in PARADIES DER JUNGGESELLEN und ICH VERTRAUE DIR MEINE FRAU AN), bleibt er unter dem Einfluß institutionalisierter Begriffe von Männlichkeit und Weiblichkeit. Er träumt von sexuellen Abenteuern, aber zieht am Ende die schwesterliche oder mütterliche Gattin der sexuell provozierenden Frau vor. Und selbst dort, wo er als (harmloser) Frauenheld auftritt, wie in HURRA, ICH BIN PAPA!, werden die sexuellen Implikationen schnell zugunsten der aus solchen Episoden resultierenden, väterlichen Pflichten vernachlässigt. In allen Fällen, ob gegenüber potentiellen Freundinnen, verführerischen Unbekannten oder treusorgenden Ehefrauen, findet sich Rühmann stets in Situationen wieder, in denen die Gesten der Unterwerfung, Anpassung, Komplizenschaft oder Revolte nicht für den elementaren Mangel an Selbstbewußtsein kompensie-

ren können. Deshalb bleibt auch die Demonstration seines Willens zur Macht, die das obligatorische Happy End vorbereitet, halbherzig und falsch.

DER MUSTERGATTE zeigt sehr deutlich, wie Trunkenheit einen Rahmen für die Konzeptualisierung des sexuellen Begehrens innerhalb und außerhalb der Ehe schafft. Wegen ihrer Tabuisierung bleibt die Darstellung der Sexualität von Anfang an auf Anzüglichkeiten, Doppeldeutigkeiten und schmutzige Witze beschränkt. Das hemmungslose Trinken bringt die Diskrepanz zwischen dem fast zwanghaften Fantasieren über sexuelle Abenteuer und der Tugendhaftigkeit, wenn nicht gar Verklemmtheit des Protagonisten zu Tage. Der Ausgangspunkt ist typisch für viele Gesellschaftskomödien: Rühmann und die Frau seines besten Freundes treffen sich mit der Absicht, ihre jeweiligen Partner durch eine vorgetäuschte Affäre eifersüchtig zu machen und dadurch beide Ehen neu zu beleben. Des Mannes unbeholfene Versuche, die Frau zu kompromittieren, führen allerdings zu nichts. Doch schaffen es die zwei Unschuldengel spielend, sich mit Hilfe von Cocktails und Champagner sinnlos zu betrinken. Das Ergebnis: statt einander zu verführen, verbringen sie den Abend mit Albereien (sie werfen Lebensmittel durch die Luft und zerstören das Mobiliar) und mit Spieereien (d. h. in Rühmanns Fall mit Deklamieren und Gestikulieren). Wenn sich die nur mit einem Pyjama bekleidete Frau neben ihn legt, murmelt Rühmann beeindruckt: "Was für eine Person!" Doch erklärt er im Anschluß sofort: "Aber nicht mit mir!" Seine sexuellen Hemmungen halten Rühmann nicht davon ab, auf das plötzliche Auftauchen seiner Frau und seines Freundes mit der selbstgefälligen Erklärung zu reagieren: "Was kann ich dafür, wenn die Frauen verrückt nach mir sind?"

Einige der zwischen 1933 und 1945 produzierten Rühmann-Filme übersetzen die verschiedenen Aspekte des Rollenspiels nicht nur in performative Begriffe, sondern enthalten ausgedehnte Reflexionen über die Schauspielkunst, ein weiteres Anzeichen für die problematische Position der Identität zwischen gesellschaftlichen Determinierungen und psychologischen Artikulationen. In seinem Bemühen um Selbstbestimmung nimmt die Hauptfigur regelmäßig eine Stellung zwischen Zuversicht und Ängstlichkeit, Schamhaftigkeit und Unverschämtheit ein, die eine narrative Entsprechung in den vielen Geschichten von Verwechslungen, Verkleidungen und, ganz allgemein, von der Flüchtigkeit und Unverlässlichkeit aller Erscheinungen findet. Während literarische Adaptionen wie das durch das Stück von Nestroy inspirierte LUMPACIVAGABUNDUS (Österreich 1937, Geza von Bolvary) und das auf der Novelle von Keller basierende KLEIDER MACHEN LEUTE (1940, Helmut Käutner) derartige Täuschungsversuche am Ende stets zugunsten

der Wahrheit aufklären, können die zeitgenössischen Zusammenhänge solche Lösungen nicht mehr liefern. Diese Verbindung wird in den fünfziger Jahren noch ausgeprägter, wie der vielleicht bekannteste Rühmann-Film, die Zuckmayer-Verfilmung *DER HAUPTMANN VON KÖPENICK* (1956, Helmut Käutner) zeigt. Durch die anderen Zeitepochen entstammenden Kostüme gelingt es dem Film, die Merkmale kleinbürgerlicher Mentalität in rein menschliche, universelle Begriffe zu übertragen. Schein und Erscheinung werden so zu konstituierenden Elementen des modernen Bewußtseins. Egal, ob die Herausforderungen finanzieller Art sind wie in *HEIMKEHR INS GLÜCK* (1933, Carl Boese), oder ob sie künstlerischer Natur sind wie in *NANU, SIE KENNEN KORFF NOCH NICHT?* (1938, Fritz Holl) oder ob die Probleme technische Fähigkeiten erfordern wie in *QUAX, DER BRUCHPILOT* (1941, Kurt Hoffmann), die psychologischen Konstellationen bleiben grundsätzlich dieselben. Rühmann findet sich immer in Situationen wieder, in denen er beurteilt wird oder in denen er sich beurteilt fühlt, und das meistens durch jemanden, der eine Machtposition inne hat. Unter diesen Bedingungen wird das Rollenspiel zur bevorzugten Waffe der Schwachen und Benachteiligten.

Wie häufig diese Erfahrungen der Machtlosigkeit mit den Verhaltensmustern der Pubertät und dem ihr innewohnenden Konflikt zwischen Regression und Revolte gleichgesetzt werden, kann an zwei Verfilmungen des bekannten Romans von Heinrich Spoerl beobachtet werden, Robert Adolf Stemmlers *SO EIN FLEGEL* (1934) und Helmut Weiß' *DIE FEUERZANGENBOWLE* (1944). Bezeichnenderweise ist es wieder ein alkoholisches Getränk, unter dessen Einfluß ein erwachsener Mann seine Rückkehr ans Gymnasium plant. Die Filme handeln von dem Bedürfnis, sich einmal in einer kontrollierten Umgebung unkontrolliert zu verhalten, Abenteuer ohne die damit verbundenen Gefahren zu erleben und Untaten ohne Furcht vor den Konsequenzen zu begehen. Karsten Witte hat solche Tendenzen als einen wichtigen Bestandteil der faschistischen Fantasieproduktion beschrieben (1995, 240-245). Rühmann, so kann man hier hinzufügen, spielte in der Inszenierung solcher Wunschträume eine Schlüsselrolle.

Es sollte deutlich geworden sein, daß die Popularität des "Jahrhundert-schauspielers", der dem deutschen Publikum über siebzig Jahre lang ein "Freund, Unterhalter und Seelenfreund" (Wenk 1994, 14) war, nicht vom Kino des Dritten Reiches getrennt beurteilt werden kann. Die Tatsache, daß Rühmanns Aufstieg zum Filmstar nach 1933 stattfand, weist ihm eine zentrale Rolle in der kritischen Bewertung der Populärkultur der dreißiger Jahre und ihres Einflusses auf die Nachkriegszeit zu. Sein posthumer Ruf,

eine Verkörperung der leisen Nonkonformität und des passiven Widerstands, "ein Symbol der Freiheit" (ebd., 14) darzustellen, macht eine historische Untersuchung dieser problematischen Verbindungen um so relevanter. Während die Attraktivität des Schauspielers als einer Integrationsfigur schon immer auf widersprüchlichen Charakterzügen und Verhaltensweisen beruht hat, erstreckt sich die Macht der Integration in der kritischen Rezeption auch auf Rühmanns Kompromisse und Mißerfolge. Die Unterscheidung zwischen Rolle und Schauspieler ist damit gänzlich aufgehoben. Gerade auf diesem integrativen Effekt, gesellschaftliche in psychologische Konflikte zu übersetzen, beruhen Rühmanns andauernde Beliebtheit beim deutschen Publikum und der Mangel an Popularität beim internationalen Publikum.

Auf den vorausgehenden Seiten habe ich Rühmann als einen Filmstar beschrieben, der als Integrationsfigur scheinbar mühelos die Perspektiven der Weimarer Moderne in die neuen Definitionen von Rolle und Identität und die damit verbundenen ideologischen Projekte des Nationalsozialismus einbringen konnte. Seine Identifikation mit der Figur des "kleinen Mannes" und der darin angedeuteten Einheit von kleinbürgerlichem Bewußtsein und Krise der Männlichkeit gab Rühmann eine Schlüsselrolle in der Kultivierung der Privatsphäre als einer von politischen Fragen völlig abgetrennten Welt. Mit seinem komischen Darstellungsstil und insbesondere durch die Thematisierung der Ambivalenz reagierte er auf fortbestehende, klassen- und geschlechtsspezifische Konflikte, indem er sie in rein psychologische Begriffe übersetzte und ihnen einen darstellerischen Ausdruck im Rollenspiel gab. Eine Analyse von Rühmanns Darstellungsstil und seiner zeitgenössischen Rezeption stellt das Problem der männlichen Identität in den Angestellten- und Gesellschaftskomödien folglich als eine Kompromißlösung dar, die in den gestischen Kodes des Typischen und in den filmischen Inszenierungen des Alltäglichen stattfindet. Rühmanns besonderer Beitrag zu neuen Definitionen von Männlichkeit beruht auf ihrer Umsetzung in performative Begriffe, das heißt auf einer Inszenierung von Gegensätzen, einem Ausagieren von Feindseligkeiten, einem Erproben der Kompromisse, kurz: einem Exorzismus der Ambivalenz.

Literatur

- Aeckerle, Fritz (1994) Heinz Rühmann: Der Weg eines Humoristen (1940). In: *Heinz Rühmann: Ich bin ein Anhänger der Stille*. Hrsg. v. Matthias Peip & Bernhard Springer. München: belleville, S. 105-123.
- anon. (1935) Star- oder Ensemblefilm. In: *Lichtbildbühne* v. 23.10.1935.
- (1936) Keine Stars - Menschen wollen wir sehen! In: *Lichtbildbühne* v. 17.3.1936.
- BeWe (1936) Schauspieler im Filmjahr 1935-36. In: *Film-Kurier* v. 8.7.1936.
- Beyer, Friedemann (1991) *Die Ufa-Stars im Dritten Reich*. München: Heyne.
- Brandlmeier, Thomas (1984ff) Der ewig pubertierende Deutsche. In: *Cinegraph: Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Lg.8, E1.
- Butler, Jeremy G. (ed.) (1991) *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- dr. loh. (1934) So ein Flegel. In: *Film-Kurier* v. 10.2.1934.
- Dyer, Richard (1986) *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press.
- (1989) *Stars*. London: British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas (1982) Social Mobility and the Fantastic: German Silent Film. In: *Wide Angle* 5, 2, S. 14-25.
- E. T. (1940) Vom inneren Wert des Humors. In: *Film-Kurier* v. 28.12.1940.
- Gledhill, Christine (ed.) (1991) *Stardom: The Industry of Desire*. London, New York: Routledge.
- Hayward, Susan (1996) *Key Concepts in Cinema Studies*. London, New York: Routledge.
- Henseleit, Felix (1942) Schauspielerische Leistung und Gesamtwerk. In: *Film-Kurier* v. 14.2.1942.
- Herzberg, Georg (1938) Nanu, Sie kennen Korff noch nicht? In: *Film-Kurier* v. 22.12.1938.
- Hippler, Fritz (1943) *Betrachtungen zum Filmschaffen*. Berlin: Max Hesse.
- j-n. (1933) Lachende Erben. In: *Film-Kurier* v. 7.3.1933.
- Kaiser, Joachim (1992) Ein Deutscher wie Gott ihn träumt. Heinz Rühmann zu seinem 90. Geburtstag. In: *Süddeutsche Zeitung* v. 7.3.1992.
- Kienzl, Florian (1940) Heinz Rühmann und das Allzumenschliche. In: *Film-Kurier* v. 11.12.1940.
- Koebner, Thomas (Hg.) (1997) *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*. München: text + kritik.
- Koll, Hans Peter (1992) Hübsch häßlich habt ihr's hier! In: *Film-Dienst* v. 4.6.1992.
- Kurowski, Ulrich (1982) Komik aus neuer Sachlichkeit. In: *epd Kirche und Film*, 4, S. 124.
- (1992) Zum 90. Geburtstag von Heinz Rühmann. In: *epd Film* 9, 3, S. 5.
- Lowry, Stephen (1995) Heinz Rühmann als Filmstar - Innerfilmische Imagebildung. In: *Heinz Rühmann - ein deutscher Filmstar*. Hrsg. v. Helmut Korte & Stephen Lowry. Braunschweig: IMF, Hochschule für Bildende Künste, S. 65-92.

- (1997) Der kleine Mann als Star. Zum Image von Heinz Rühmann. In: Koebner 1997, S. 265-278.
- McCormick, Richard (1993) From Caligari to Dietrich: Sexual, Social, and Cinematic Discourses in Weimar Film. In: *Signs* 18, 3, S. 640-668.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Romani, Cinzia (1982) *Die Filmdivas des Dritten Reiches*. München: Bahia.
- Rühmann, Heinz (1982) *Das war's. Erinnerungen*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- Schwark, Günther (1939) *Der Florentiner Hut*. In: *Film-Kurier* v. 19.4.1939.
- (1941a) Keine Typengalerie und keine Erstarrung. In: *Film-Kurier* v. 11.3.1941.
- (1941b) Hauptsache glücklich! In: *Film-Kurier* v. 4.4.1941.
- (1941c) Quax, der Bruchpilot. In: *Film-Kurier* v. 23.12.1941.
- Seeblen, Georg (1994) Der kleine Mann in Krieg und Frieden. In: *Frankfurter Rundschau* v. 6.10.1994.
- Seidel, Hans-Dieter (1994) Das Lachen ist der Groschen des Glücks. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 6.10.1994.
- S-k. (1934) Star- oder Führertum? In: *Lichtbildbühne* v. 26.6.1934.
- (1936) Allotria. In: *Film-Kurier* v. 13.6.1936.
- (1941) Besetzungsfragen des deutschen Films. In: *Film-Kurier* v. 26.2.1941.
- Steinbach, Hans (1935) Der deutsche Filmschauspieler muß volksverbunden sein. In: *Lichtbildbühne* v. 26.11.1935.
- Terra-Film (1941) Filmwerbung. In: *Film-Kurier* v. 6.2.1941.
- Wendland, Karlheinz (1991ff) *Geliebter Kintopp: Verzeichnis sämtlicher deutscher Spielfilme, Jahrgang 1931*. Berlin: Verlag Medium Film.
- Wenk, Michael (1994) Heinz im Glück. In: *Film-Dienst* 47, 22, S. 14.
- Winkler-Mayerhöfer, Andrea (1992) *Starkult als Propagandamittel: Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*. München: Ölschläger.
- Witte, Karsten (1995) *Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich*. Berlin: Vorwerk 8.