

Die Komödiantin und der Herrenwitz: Liselotte Pulver im Film der fünfziger Jahre*

Von Annette Keck



ZUM WELT-
FRAUMENTAG
AM 8.3.2013

Ihr Lachen wurde zum Markenzeichen:

Lilo Pulver. Foto: ullstein bild/Fotograf: Wolfgang Albrecht

**Dieser Beitrag beruht auf der Erstveröffentlichung:
Annette Keck: Die Komödiantin und der Herrenwitz:
Liselotte Pulver im Film der fünfziger Jahre, in: Treib-
haus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre, Bd.
6, München 2010, S. 310–322.*

Die fünfziger Jahre waren die Zeit der Pulver: Bis 1960 drehte sie 29 Filme fürs Kino, also circa drei pro Jahr (von 1953 bis 1955 waren es sogar vier). Hinzu kamen verschiedene Engagements am Theater, von der Luise in *Kabale und Liebe* in Zürich über die Gwendolyn aus Oscar Wildes *Bunbury* an den Münchner Kammerspielen, zur Emilia Galotti bei den Salzburger Festspielen, aber auch – noch ungewöhnlich – Fernsehauftritte.¹

Ihre autobiografischen Skizzen dieser Zeit schildern eine – allerdings für die Lesenden amüsante – Abfolge von Hetzerei, gesundheitlichen Zusammenbrüchen, Vertragsverwicklungen und aus Überlastung entgangener Filme: *El Cid* ist einer davon; Pulver hatte schon die Zusage, doch sie kam nicht aus dem Vertrag von *Gustav Adolfs Page* mit dem heute schwer erträglichen Curt Jürgens heraus. Die Rolle bekam bekanntlich Sophia Loren, der Film wird ein Welterfolg, was man von *Gustav Adolfs Page* nicht unbedingt sagen kann. Pulvers Arbeit in Hollywood anlässlich von Douglas Sirks Verfilmung von Remarques *Zeit zu leben und Zeit zu sterben* (1957) bleibt ein Gastauftritt, weil sie auf gleich mehrere Filme pro Jahr verpflichtet werden sollte.

Zu diesem Leben im Dauergalopp gesellt sich eine nicht unproblematische Familienkonstellation. Ende der siebziger Jahre wird zuerst Corinne Pulver intime Details über ihre Schwester veröffentlichen,² dann wird die Klatschpresse den Tod von Pulvers Tochter, kurz danach den Tod ihres Mannes Helmut Schmid in allen indiskreten Facetten ausfalten.³

Was aber auf Liselotte Pulvers Biografien steht, lässt anderes vermuten: *Die Lachstory* heißt eine, *Das Geheimnis meines Lachens* eine andere, eine weitere – trotz allem: „... und wenn man trotzdem lacht“.⁴ Das Lachen wurde zu ihrem Markenzeichen, kaum ein (wissenschaftlicher wie feuilletonistischer) Artikel kommt ohne den Hinweis auf ihr Lachen aus. Auch in dem ersten Heft der Film-Konzepte aus dem Jahr 2006, das Komödiantinnen in Film und Fernsehen gewidmet ist, lautet der Untertitel zu dem Artikel über Lilo Pulver *Bitte herzlich lachen!*⁵ In ihrem



Ein Leben im Dauergalopp: Zu unzähligen Filmen kamen Theaterengagements und Fernsehauftritte. 1957 steht sie zusammen mit Will Quadflieg als Emilia Galotti bei den Salzburger Festspielen auf der Bühne. Foto: ullstein bild/dpa

jüngsten Filmauftritt anlässlich eines TV-Remakes der *Zürcher Verlobung* unter der Regie von Stephan Meyer tritt Lilo Pulver als Lilo auf und lässt ihr Lachen hören und sehen. Den Kopf zurückgeworfen, den Mund weit geöffnet, lässt sie Tiefen hören und setzt sich mit all ihrem Strahlen ein wenig außerhalb der Welt, wirkt sie unantastbar – ein Abwehrzauber gegen alles, was da kommen mag. Das Lachen verspricht eine Unverwüstlichkeit, die vom

1 Siehe das Verzeichnis ihrer Rollen in: Liselotte Pulver: „... und wenn man trotzdem lacht“, Tagebuch meines Lebens, München 1991, S. 423–433.

2 Corinne Pulver: Lilo, meine Schwester, Bern/München 1979.

3 Corinne Pulver hat 1990, das heißt kurz nach dem Tod der Tochter Liselottes Pulvers, eine überarbeitete Neuauflage der Biografie auf den Markt gebracht. 1993 veröffentlicht Corinne Pulver in demselben Verlag ein Buch über den Tod der Nichte: Melisandes Tod. Bericht und Betroffenheit, Bern/München 1993.

4 Liselotte Pulver hat mehrfach über ihr Leben geschrieben, es finden sich immer wieder Überlegungen, ob nicht das Schreiben eine (weniger anstrengende) andere künstlerische Ausdrucksform für sie sein könnte; allerdings hatte ihre erste Autobiografie nicht den erwünschten Erfolg. Liselotte Pulver: *Die Lachstory*, München 1974; weitere Veröffentlichungen von ihr sind: „... und wenn man trotzdem lacht“ (wie Anm. 1); *Bleib doch noch ein bißchen*, München 1996; *Meine Wunder dauern etwas länger*, München 2000; *Das Geheimnis meines Lachens*, München 2004.

5 Matthias Bauer: Liselotte Pulver (*1929). Bitte herzlich lachen! In: *Komödiantinnen. Film-Konzepte 1* (2006), S. 129–134.

6 Die *Zürcher Verlobung*. Drehbuch zur *Liebe*. Eine Produktion der Aspekt Telefilm GmbH Markus Trebitsch im Auftrag der Degeto. Vertrieb Warner Brothers 2007.

Publikum – gerade der Nachkriegszeit – begeistert aufgenommen wurde. Dass Pulver sich als Schweizerin zur deutschen nationalsozialistischen Vergangenheit indifferent verhielt und Adenauer zutiefst verehrte, mag zu ihrer Popularität beigetragen haben – und zu ihrer Abwertung in den späten sechziger und siebziger Jahren.

Weibliche Unterhaltungen – das Populäre Kino der fünfziger Jahre

Lilo Pulver, 1929 geboren, durchlebt die fünfziger Jahre in ihren Zwanzigern. Ihre Erinnerungen zeigen einmal mehr, dass im Gegensatz zur offiziellen Politik die fünfziger Jahre alles andere als ein prüdes Jahrzehnt waren: Die diversen Affären, Lieben und Verhältnisse gingen kreuz und quer zu allen moralisch-sittlichen Instanzen. In „... und wenn man trotzdem lacht“ nennt sie zahlreiche Männer beim Namen, in die sie verliebt war und/oder mit denen sie „scharf getan hat“ – wie es in ihrem Schweizer Jugendidiom hieß – und die samt und sonders anderweitig liiert waren. In einem Interview der Süddeutschen Zeitung anlässlich der Verleihung der Goldenen Kamera für ihr Lebenswerk – zwei Jahre vor ihrem 80. Geburtstag 2009 – antwortet sie auf die Frage, ob die fünfziger Jahre genauso „harmlos“ waren wie die Filme: „Na, brav waren sie nicht.“⁷

In eben diesem Interview wird sie auf ihr amerikanisches Pendant angesprochen, Doris Day, die mit *sex comedies* wie *Pillow Talk* (deutsch: *Bettgeflüster*), *Lover come back* (deutsch: *Ein Pyjama für zwei*) oder *Midnight Lace* (deutsch: *Mitternachtsspitzen*) berühmt wurde und deren Starpersona in den sechziger Jahren, der der Pulver nicht unähnlich, als prüde und anachronistisch in Verruf kam. 2007 begreift Pulver aber den Vergleich mit Day immer noch als Kompliment. Auf die Nachfrage, wie sie Days (angebliche) „Züchtigkeit“ bewerte, antwortet sie: „Man sieht doch, dass das ganze Sextheater überhaupt keine Rolle spielt [...]. Sie [die Zuschauenden, A. K.] wollen sich amüsieren, sie wollen sich schon angezogen fühlen von einem Mann, sie wollen sich auch was dabei denken.“⁸

Interessant sind die Implikationen dieses Interviews, die als Ausgangspunkt für die folgenden Überlegungen dienen sollen. Wie selbstverständlich setzt Liselotte Pulver in das Zentrum des Unterhaltungsfilms ein männli-

ches Objekt des Begehrens, nicht die schöne Frau steht im Zentrum ihrer (und damit auch von Days) Filmen, sondern der (schöne) Mann. In den Filmen von Day war es Rock Hudson, der sich 1985 anlässlich seines Zusammenbruchs in Paris als homosexuell und aidskrank outete, in den Filmen Pulvers finden sich Carlos Thompson und Paul Hubschmid. Dementsprechend lautet die Antwort auf die Frage an Pulver, ob sie ein Sexobjekt war: „Nein, ich war irgendetwas anderes.“⁹

Wie das Beispiel Rock Hudson schon zeigt, müssen diejenigen, die den schönen Mann begehren, nicht notwendig weiblich sein, Pulver allerdings denkt, das zeigt dieses Interview auch, das Publikum im Rahmen einer heterosexuellen Matrix weiblich. Insofern war sie eher Identifikationsfigur als Objekt eines sexuellen Begehrens. Schaut man auf das Hollywood-Kino der fünfziger Jahre, dann stimmt Pulvers Setzung eines weiblichen Filmpublicums. Wie die zahlreichen Forschungen zeigen, hat sich dieses vornehmlich an Zuschauerinnen gerichtet, was für die sechziger Jahren so nicht mehr galt, was wiederum Folgen für Days Aktionsradius als Komödiantin hatte und zudem den Spielraum für den Eintrag eines queeren Begehrens begrenzte (worauf noch zurückzukommen sein wird).¹⁰

Mit Pulvers Setzung eines weiblichen Publikums kommt aber zudem die Frage auf, ob die Abwertung des publikumswirksamen Unterhaltungsfilms nicht genuin damit zu tun hat. Diese Frage drängt sich auch deswegen auf, weil Pulvers folgende Unterscheidung zwischen den Filmen der fünfziger Jahre und den heutigen literaturpolitische Differenzen zwischen den heute sogenannten Realisten und Naturalisten deutscher Sprache am ausgehenden 19. Jahrhundert wiederholt: Lilo Pulver beschreibt eben jene heile Welt der Filme Kurt Hoffmanns und anderer (auf der sie besteht) in den Termini der realistischen Verklärungspoetik. Naturalismus lehne sie ab: „Aber das war damals beim Film immer so. Heute macht man das Gegenteil. Man muss den Alltag zeigen, alles naturalistisch bis ins kleinste Detail vorführen. Aber das ist falsch. Man muss nicht zeigen, wie es ist – man muss es stattdessen veredeln.“¹¹ Die Abgrenzung des Realismus von Naturalismus und umgekehrt wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausgiebig diskutiert, Fontane, Keller und andere bestanden auf der Verklärung der Wirklichkeit im Sinne einer Reinigung der-

7 Interview mit Liselotte Pulver: „Ich war immer nur ein Seitensprung“. Eine der größten deutschsprachigen Komödiantinnen spricht über Doris Day, Billy Wilder und ihre Vorliebe für Chirurgen, Piloten und Artisten, von Harald Hordych, in: Süddeutsche Zeitung v. 26. 01. 2007.

8 Ebd.

9 Ebd.

10 Dennis Bingham: „Before She Was a Virgin ...“. Doris Day and the Decline of Female Film Comedy in the 1950s and 1960s, in: *Cinema Journal* 45, 3 (2006), S. 3–31; siehe auch: Ralph J. Poole: *Blonde Bombshell and Homely Housewife: Selling the Woman in 1950s Hollywood Comedies*, in: Heinz Tschachler (Hg.): *Almighty Dollars. Papers and Lectures from the Velden Conference*, Wien u. a. 2010, S. 207–219.

11 Interview mit Liselotte Pulver (wie Anm. 7).



Paul Heyse, Vertreter des Bürgerlichen Realismus, wurde von Naturalisten als „Literaturweib“ beschimpft, da die Literatur dieser Epoche v. a. der Unterhaltung einer weiblichen Leserschaft diene. Dieser Vorwurf wird häufig auch den Komödien der fünfziger Jahre gemacht. (ca. 1860)

Foto: ullstein bild 80156731 -adoc-photos / Photographie inconnu

selben von aller Kontingenz, während die nachträglich so genannten Naturalisten auf entsubjektivierte, wissenschaftlich kadrierte Wirklichkeitsinszenierungen setzten, die oft genug mit Skandalisierungen einhergingen.

Die eigentliche Parallele aber ist die geschlechterdifferente Kodierung: Die Literatur des Realismus erschien im Medium der Familienzeitschrift und hatte, wie Ernst Keil als Herausgeber der *Gartenlaube* formulierte, die jungfräuliche Leserin im Blick zu haben. Gleichzeitig ebnete dieses nach Novellen schreiende Medium vielen Frauen den Weg in die Literatur. Allerdings schafften nur wenige den Schritt von der – flüchtigen – Zeitschriftenpublikation ins respek-

12 Manuela Günter: Im Vorhof der Kunst. Mediengeschichten der Literatur im 19. Jahrhundert, Bielefeld 2008, S. 287–303, hier S. 295.

13 Barbara Noack: *Die Zürcher Verlobung*. Roman, Berlin 1955.

14 Joe Hembus: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, Bremen 1961; zitiert nach Walter Uka: *Modernisierung im Wiederaufbau oder Restauration? Der bundesdeutsche Film der fünfziger Jahre*, in: Walter Faulstich (Hg.): *Die Kultur der 50er Jahre*, München 2002, S. 71–91, hier S. 71.

table Buch (und damit ins literarhistorische Gedächtnis). Eugenie Marlitt ist eine davon, musste aber lange Zeit als Beispiel für Trivialität herhalten. Aus der Perspektive der Naturalisten im ausgehenden 19. Jahrhundert gilt die massenmedial verbreitete und außerordentlich erfolgreiche Literatur des sogenannten Bürgerlichen Realismus als effeminisiert, der Nobelpreisträger Paul Heyse wurde gar als „Literaturweib“ beschimpft. Aus dieser Perspektive kontaminieren Unterhaltungsfunktion, weibliche Adressierung, Happy End wie ausschnittshafte Verklärung der Welt einen wie auch immer gearteten autonomen Kunstanspruch.¹² Gleiches könnte man, so meine These, auch für die Komödien der fünfziger Jahre in Anschlag bringen.

Meine These stützt, dass die schwache Autorschaft von Frauen in Zeitschriftenpublikationen in einem der Bestseller der fünfziger Jahre reflektiert wurde: Barbara Noacks Roman *Die Zürcher Verlobung*¹³ verhandelt diese „Schwäche“ auf drei Ebenen, einmal ökonomisch, die Protagonistin Juliane Vogel kann kaum von ihren Veröffentlichungen leben, zum Zweiten ästhetisch, Juliane kann (angeblich) nur nach dem Leben schreiben, und zum Dritten als Medienkonkurrenz, denn als sie ein Drehbuch schreiben soll, tritt sie in direkte Konkurrenz mit dem Filmregisseur. Zudem verzahnt der Klappentext des Romans die Biografie der Protagonistin mit der der Romanautorin. Verfilmt wurde *Die Zürcher Verlobung* von Helmut Käutner 1957 mit Liselotte Pulver als Julchen Thomas zwischen dem schönen Mann, einem Schweizer Chefarzt (alias Paul Hubschmid), und dem interessanten Mann, dem Filmregisseur „Büffel“, gespielt von Bernhard Wicki. Büffel und Juliane Thomas kommen zusammen und finden sich gemeinsam auf dem Abspann des Films wieder, der ihre Geschichte erzählt. Im Kontext der Abwertung des populären Komödiengenres ist es nicht ohne Ironie, dass dieser Film als Kapitulation Käutners vor dem Kommerzkino gewertet worden ist.

Allgemein kann man sagen, dass die breitenwirksamen Filme der fünfziger Jahre wissenschaftlich wenig geschätzt wurden. Das Oberhausener Manifest von 1962 und das prominente Todesurteil von Joe Hembus unter dem Titel *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein* haben lange die Perspektive auf diese Filme geprägt: Der deutsche Film – schrieb Hembus 1961 – „ist schlecht. Es geht ihm schlecht. Er macht uns schlecht. Er wird schlecht behandelt. Er will auch weiterhin schlecht bleiben.“¹⁴ Eine der wenigen Ausnahmen in der negativen Bewertung des populären Films der fünfziger Jahre bildet der Aufsatz-Band von



Schöner Chefarzt (Paul Hubschmid) oder interessanter Filmregisseur (Bernhard Wicki)? Julchen Thomas (Lieselotte Pulver) zwischen zwei Männern, „Die Zürcher Verlobung“, 1957 Foto: ullstein bild

Harro Segeberg zum Kino der Bundesrepublik 1950-1962.¹⁵ Der Band geht davon aus, dass man für die Zeit nach 1950 zwei sich durchkreuzende Bewegungen ausmachen kann: die der „zivilgesellschaftlichen Mobilisierung und Modernisierung sowie eine[...] die neuen Wirklichkeiten überformenden[...] mentalen[...] Restauration alter Wirklichkeiten“, in anderen Worten: „konsumistische Mobilisierung bei gleichzeitig wirksamen mentalen Restaurationsanstrengungen“. Den Publikumserfolg des Kinos liest Segeberg gerade nicht als Beweis für „ideologische Starrheit und restaurative Willfähigkeit“, sondern als Beleg dafür, dass und wie „das aus cineastischer Perspektive notorisch unterschätzte Publikumskino ein breitenwirksames Gespür“ entwickelt für die „Risiken und Nebenwirkungen“ einer „mental (vergeblich) zu re-disziplinierenden Mobilität und Modernität“.¹⁶ So gesehen laufen

Modernisierung und mentale Restauration im Kino zusammen. Ambivalenz, Zwiespältigkeit statt der häufig angeprangerten Doppelmoral der fünfziger Jahre, so könnte man diese These weiter übersetzen, kennzeichnen diese Filmproduktionen. Dass diese Kosten und Nebenwirkungen insbesondere das Geschlechterverhältnis betreffen, wird in der Filmforschung immer wieder damit begründet, dass es Bestrebungen gab, „[a]ngesichts der immer zahlreicher aus Krieg und Kriegsgefangenschaft zurückkehrenden Männer“ die Frauen, welche „die Last des Wiederaufbaus in Beruf wie Privatleben“ geschultert hatten, wieder in ihre traditionellen Wirkungsräume (die Familie, das Haus) zurückzuverweisen,¹⁷ andererseits ist aber im Sinne der Mobilisierung auch festzustellen, dass gerade im Lauf der fünfziger Jahre die Zahl der erwerbstätigen Frauen deutlich ansteigt.¹⁸

15 Harro Segeberg (Hg.): Mediale Mobilmachung III. Das Kino der Bundesrepublik Deutschland als Kulturindustrie (1950-1962), München 2009.

16 Harro Segeberg: Mediale Mobilmachung und Kulturindustrie. in: ders. (wie Anm. 15), S. 9-32, hier S. 15.

17 Irina Scheidgen: Der Fall Liebeneiner, in: Segeberg (wie Anm. 15), S. 91-118, hier S. 100.

18 Axel Schildt: Modernisierung im Wiederaufbau, in: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2007, S. 11-21, hier S. 13.

These dieses Aufsatzes ist deshalb gerade nicht, dass der Nachkriegsfilm einer im oben genannten Sinn konservativen Geschlechterpolitik verpflichtet ist, sondern dass er die Geschlechterverhältnisse neu auszuhandeln sucht. Dabei erweisen sich – so eine Vermutung, der ich hier nur ansatzweise nachgehen kann – die Filme der fünfziger Jahre durchaus offener für Spielräume der Geschlechterpolitik als die der sechziger Jahre. Ich werde im Folgenden mit dem wie auch immer präden „Sex-Theater“, das viele der Filme von Pulver in den fünfziger Jahren aufführen, die Frage stellen, inwiefern nicht gerade die Setzung eines weiblichen Publikums Liselotte Pulver als komische *persona* hervorbringt, und abschließend Gründe dafür suchen, weshalb die Starpersona der Pulver in den sechziger Jahren kaum mehr Spielraum bekam, wenn man einmal von Billy Wilders *Eins, Zwei, Drei* absieht.

Das Sex-Theater der Pulver: *Fritz und Friederike* (1952)

Fritz und Friederike ist die erste Hosenrolle Pulvers im nachkriegsdeutschen Film, hier konnte sie das Manko, das sie noch in ihrem letzten Interview beklagte, nämlich zu dünn zu sein, gewinnbringend einsetzen. In dem Film von Géza von Bolváry¹⁹ tritt Liselotte Pulver als flachbrüstiger Fritz auf, dessen jugendliche Männlichkeit in der ersten Einstellung nur durch ein Lächeln im Schlaf zweifelhaft erscheint. Er nächtigt im Pferdestall unter Boxhandschuhen, flucht wie ein Bierkutscher, ficht mit seinem Onkel *à l'outrance*, säuft wie ein Soldat, raucht Pfeife und gewinnt schon mal das eine oder andere Galopprennen unter tosendem Applaus weiblicher Fans.

Fritz kommt ohne weibliche Wesen, Fähigkeiten und Tätigkeiten aus, demgemäß verachtet er erziehungsgemäß als schneidiger Reitlehrer alles Weibliche. Mit dieser Anlage sind die Grundlagen für die Geschlechterkomödie gelegt, die vordergründig dem Tomboy-Narrativ oder, um im Jargon der Zeit zu bleiben, dem Trotzkopfschema folgt, wie es Emmy von Rhoden in ihrem gleichnamigen Roman 1885 entwarf. Der Film setzt in offener Misogynie ein: Nicht nur findet sich das Weibsvolk als Objekt von Schmähreden und Schmähgesängen, sondern gleich mit der ersten Reitstunde des Morgens werden die Reitschülerinnen Frau Gräfin, Frau Doktor, Frau Präsident als lächerliche Figuren präsentiert. In der Logik einer „alten“ Geschlechterdifferenz, die dieser Film als Folie für das folgende Geschehen inszeniert, ist Teil der Komik, dass sich diese Frauen alle vom (Ehe-)Mann herleiten – die Frau Doktor ist demgemäß genauso wenig promoviert wie die Frau Präsi-



Friederike sieht nicht nur aus wie ein Junge, sie benimmt sich auch so. Sie reitet, ficht, flucht und trinkt. Lilo Pulver in „Fritz und Friederike“, 1952

dent in einem Präsidium sitzt. Die kümmerlichen Reitversuche werden von schneidiger Jagdhornmusik begleitet, konterkariert wird diese lächerliche Veranstaltung durch zwei schneidig herangaloppierende Soldaten der Sonnenscheinarmee, die den komischen Kontrast bereitstellen. Gäbe es nicht Zweifel am Geschlecht des Reitlehrers, wäre die Szene ganz unerträglich, sie nimmt aber – nach einem dazwischengeschrittenen Disput der beiden Ziehväter über die richtige Erziehung von Fritz sowie der Einführung des männlichen Protagonisten Captain Henri de Voss – eine unerwartete Wendung, indem derjenige, der die vom Pferd stürzende Präsidentin verlacht, von Fritz mit Jiu-Jitsu zu Fall gebracht wird, was wiederum den Captain zum Lachen bringt, der von Fritz diese Kampftechnik zu erlernen wünscht.

Die physisch aggressive Zote auf Kosten der Präsidentin wird gegen den, der lacht, gewendet, die Aggression wird zurückgegeben, was neues Lachen auslöst. Geht man davon aus, dass die Inszenierung von Gelächter die Rezeption im Zuschauerraum reflektieren soll, dann erscheint genau jenes sexuell anzügliche Gelächter durch weiteres Gelächter gestraft. Man fragt sich aber mit Sigmund Freud und Sarah Kofman anlässlich seiner Überlegungen zur Zote

.....
19 Drehbuch von Felix von Lützkendorf.



Um dem Mädcheninternat, auf das sie ihr Vormund geschickt hat, zu entgehen, flieht Friederike (als Mann verkleidet) in die Armee und trifft dort auf Captain Henri de Voss. Lilo Pulver und Albert Lieven in „Fritz und Friederike“, 1952

und zum tendenziösen Witz, wessen „Begehren zu sehen“ hier reflektiert erscheint.²⁰ Die Antwort erweist sich als ambivalent, und die Ambivalenz ergibt sich u. a. daraus, dass das Weiblichkeitstheater genauso ins Komische getrieben erscheint wie das Männlichkeitstheater des alten Rittmeisters und Ziehvaters. Als nämlich das Vormundschaftsgericht Fritz zur Weiblichkeit verurteilt (was im Film über eine mögliche Verwirrung der Gefühle respektive des Begehrens plausibilisiert wird), zeigt sich, dass auch die Weiblichkeitserziehung bei Fritz nicht fruchtet: Ballett, Ausdruckstanz, Nähstunde und Trockenübungen zur Kinderpflege bringen bei Fritz keinerlei weibliche Gefühle hervor. Selbst am jährlichen Ball will Friederike nicht teilnehmen, Fritz hingegen schon, er tritt bei seiner vorgeblichen Kusine in schneidige Konkurrenz mit Captain Henri de Voss, was in einem Duell endet, in dem Fritz den Captain besiegt und verletzt. Am Ende flieht Fritz aus dem Mädcheninternat, um zur Armee zu gehen.

Doch dies Sonnenscheinarmee zeichnet sich nicht nur durch leichten Dienst, reichliches Essen und gute Behandlung aus, sie hebt zudem als Teil der guten Behandlung der Soldaten die sexuelle Segregation auf, die den Männlichkeits- wie Weiblichkeitsgestus von Ziehvater (Otto Gebühr) und Internatsleiterin (Margarete Haagen, besser bekannt als Oma Jantzen aus der *Immenhof*-Trilogie) bestimmt, d. h., auch Frauen sind in dieser Armee beschäftigt.

Doch auch dieser Modernisierungsimpetus führt nicht zur Aufweichung oder Aufhebung von biologisch kodierten Geschlechterdifferenzen, wie die Rede der Brigadenführerin zeigt, die der Frauenbrigade die Mutterrolle nahelegt (weil alle Männer Kinder sind). Dementsprechend sind die Soldatinnen für den „Innendienst“ abgestellt, was gleichbedeutend ist mit Hausarbeit. Dieser „Innendienst“ geht so weit, dass jene anfänglich gezeigte Frauenbrigade hübsch choreografiert den in Liegestühlen lümmelnden Herren Soldaten Sonnenmilch ins Gesicht tupft. Fritz wird an dieser Stelle auch darüber belehrt, dass sein Kasernenhofton alten Stils nicht mehr angemessen ist. Dass in dieser Vorstellung eines modernisierten Heeres (die Bundeswehr wurde erst 1955, d. h. drei Jahre später, eingeführt) Frauen zugelassen sind, spricht auch für die Mobilisierung von Geschlechterkonzeptionen in den fünfziger Jahren. Dass Weiblichkeit nun keine Frage der Erziehung (mehr) ist, sondern eine des (modernen) Konsums, zeigt die Szene, in der Fritz sich in Friederike verwandelt, indem er/sie sich zum ersten Mal ein Abendkleid anzieht: „Die reinste Zauberei, so ein Kleid“, sagt Friederike zu ihrer Freundin, „du, ich komm mir vor wie ein richtiges Mädchen.“

Zieht man aber im Kontext dieses Films die Tatsache hinzu, dass sich Friederike bei der Sonnenscheinarmee anwerben lässt und dort wieder auf den (begehrten) Captain trifft, kommt der weiblichen Innenbrigade auch die

.....
²⁰ Sigmund Freud: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, Gesammelte Werke Bd. VI, Frankfurt a. Main 1999, S. 109. Sarah Kofman: Die lachenden Dritten. Freud und der Witz, München/Wien 1990, S. 80.



„Ich komm mir vor wie ein richtiges Mädchen.“ Lilo Pulver in „Fritz und Friederike“, 1952.

Funktion einer heterosexuellen Normierung zu. Immerhin findet der erste Kuss von Fritz und dem Captain in Uniform statt. Bei einer militärischen Mehrkampfübung will sich Fritz nicht ausziehen und springt in voller Uniform ins Wasser, wo er fast ertrinkt. Der Captain, nicht faul, springt Fritz hinterher, rettet ihn, und als er ihm die Uniform lockert, erkennt er das Muttermal wieder, das er bei der vorgeblichen Kusine von Fritz gesehen und geküsst hat. So über den Körper gesichert, küsst der Captain Muttermal und Mund des ohnmächtigen Fritz, die Reaktion seines Vorgesetzten ist vergleichsweise mild: „Menschenskind, sind Sie wahnsinnig, meinen Sergeanten zu küssen.“ Aber selbst wenn wir im weiteren Verlauf des Films wissen, dass Fritz eine Friederike ist, erweist sich doch der daran anschließende Ausgang von Fritz und dem Captain, beide im dunklen Anzug, mit Lale Andersens „Lili Marleen“²¹ untermalt, als ausgesprochen queer zur Heteronormativität der im Umfeld gezeigten Geschlechterbeziehungen.

21 Das Lied wird im Film zum ersten Mal auf Französisch gesungen.

22 Wolfgang Iser: Das Komische: Ein Kipp-Phänomen, in: Wolfgang Preisendanz / Rainer Warning (Hg.): Das Komische, München 1976, Poetik und Hermeneutik Bd. 79, S. 398–402, hier S. 398.

23 Iser (wie Anm. 22), S. 99 f.

Mit Blick auf diese Szene kann man mit Wolfgang Iser von einem Kippeffekt der Komik sprechen. Iser geht davon aus, dass Komik „vorwiegend über Oppositionsverhältnisse definiert worden ist. Der Kontrast von Einbildung und Realität, die Kollision von Normen sowie der Verletzung, das Nichtigmachen des Geltenden sowie die plötzlich erscheinende Geltung des Nichtigen oder die Nivellierung des Verschiedenwertigen, aber auch weitertragende Formeln wie das Hereinholen des Ausgegrenzten mögen paradigmatisch für die Vielfalt von Definitionen stehen, die das Phänomen des Komischen aus dem Widerspruch abzuleiten versuchen.“²²

Aus dieser oppositionellen Anlage der Komik (aus der Perspektive des Films: die Opposition von biologischem Geschlecht und sozialer Inszenierung) ergibt sich nach Iser die Möglichkeit, dass sich „die im Komischen zusammengesetzten Positionen [...] wechselseitig negieren, zumindest aber in Frage stellen [...]: Jede Position lässt die andere kippen.“ Iser weist somit auf die strukturelle Instabilität „komischer Verhältnisse“ hin. Sie bewirkt, dass die negierte Position in ihr Gegenteil kippen kann, dass also „die gekippte Position nun etwas an der anderen zu sehen erlaubt, durch das die scheinbar triumphierende ebenfalls zum Kippen gebracht wird“.²³ In unserem Fall heißt dies, dass das Lachen über Friederikes Männlichkeitsmaskerade auch „echte Männlichkeit“, die sich darüber amüsiert (so wie der Captain über Fritz’/Friederikes Beschämung durch die Sängerin in einem Nachtclub), als Maskerade (oder in den Worten Lacans als Parade) vorführt, genauso wie die Möglichkeit einer homosexuellen Beziehung.

Das Ende sucht, wie bereits gesagt, die heteronormative Geschlechterdifferenz zu restituieren, wenn aus dem männerbündischen Trio von Amtsrichter, Rittmeister und Reitlehrer Fritz das heterosexuelle Paar von Captain und Friederike mit einem Kuss besiegelt wird, nicht ohne dass Fritz durch weibliche Accessoires wie Hut und Schürze feminisiert zur Friederike wird. Doch mit dem kurzen Dialog der beiden Väter – „unser Fritz“ ist wieder da, nein „seine Friederike“ – findet auch die Abwendung vom männlichen Zuschauer statt, der sein Vergnügen unter Ausschluss von „Weibern“ findet, sich über Herrenwitze seiner (heterosexuellen) Männlichkeit versichert. Im Gegenzug rückt die weibliche (heterosexuelle) Zuschauerposition in den Vordergrund. Am Ende lachen die (modernen) Frauen über das Paar und den Kuss: Spätestens hier kommt noch einmal die Frage in den Sinn, was denn Liselotte Pulver in diesem Film sei.

Der Widerspenstigen Zähmung und der schöne Mann: *Das Wirtshaus im Spessart* (1958)

Sechs Jahre später, 1958, dreht Liselotte Pulver *Das Wirtshaus im Spessart* unter der Regie von Kurt Hoffmann. Deutlich stellt sich dieser Film als populäres Genrekinofilm aus, indem er an das – schon im 18. und 19. Jahrhundert populäre – Genre des Räuberromans anknüpft: Er bezieht sich auf Wilhelm Hauffs gleichnamige Rahmenerzählung aus dem *Maerchenalmanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828*. Das Drehbuch schrieb unter anderem Luiselotte Enderle, die lange als Dramaturgin für die Ufa tätig war und deren Name im literaturgeschichtlichen Gedächtnis mit Erich Kästner verknüpft ist: als seine Lebensgefährtin, Herausgeberin und Biografin.²⁴ Die Filmhandlung ist auf das 19. Jahrhundert zurückdatiert, angedeutet werden die instabilen Machtverhältnisse der Napoleonischen Kriege. Dass deutsche Wälder nach Nationalsozialismus, Krieg und Holocaust keine unschuldigen Spielorte mehr sind, weiß dieser Film. Nach der Einführung der unsicheren Zeiten durch den Moritatenerzähler weist ein Holzschild am Waldesrand den Weg zum „Mordgrund“. Doppelbödig liest sich diese Filmhandlung, und das nicht nur, wenn die Räuber Knoll und Bunzel (Wolfgang Neuß und Wolfgang Müller) sich über die Gewaltunbereitschaft des Räuberhauptmanns beschweren und sich nach dem „vorjen Führer“ zurücksehnen, der zwar ein Irrer war, „aber wat hat der Mann anjeschafft“. Dementsprechend steht am Ende des Films nicht die restituierte Heimat, sondern die Flucht des Liebespaars aus der korrupten deutschen Kleingeisterei.

Darüber hinaus treibt diese filmische Märchenerzählung mit Gesangseinlagen und Moritatenerzähler ihr Spiel mit Verkleidungen, mit Gut und Böse, mit Männlichkeit und Weiblichkeit. Der Geschlechtertausch geht in diesem Fall in beide Richtungen, Helmut Lohner als junger und mädchenhafter Handwerksbursch Felix schlüpft weniger freiwillig in die Rolle der Franziska Comtesse von und zu Sandau, um die wirkliche Comtesse alias Lilo Pulver zu retten. Die mutige Comtesse schließt sich wiederum als Felix der Räuberbande an, wo sie „natürlich“ dem Charme des Räuberhauptmanns erliegt (und zugleich feststellen muss, dass ihr Vater, der Fürst, ein rücksichts- und herzloser Geizhals ohne Gewissen und Ehre ist). Der schöne Mann ist hier italienischer Herkunft, gespielt wird er pikanterweise von dem Argentinier Carlos Thompson (der wiederum im „richtigen“ Leben gerade Lilli Palmer geheiratet hat – von Pulver erfolglos begehrt und bewundert).²⁵



Geschlechtertausch im Film „Das Wirtshaus im Spessart“: Die schöne Comtesse (Lilo Pulver) schließt sich – als Felix verkleidet – der Räuberbande an, wo sie sich in den Räuberhauptmann (Carlos Thompson) verliebt, 1957. Foto: ullstein bild

Dieser Film verzichtet – wie *Fritz und Friederike* – nicht auf eine Enttarnung und Entkleidung der Comtesse, der Hauptmann provoziert das Schamgefühl Franziskas so lange, bis sie durch ihr Weinen ihr Geschlecht verrät, worauf er sie gewaltsam entkleidet, spricht: ihr langes durch eine Mütze verborgenes Haar entblößt. Die Verbindung von Herrenwitz, Begehren und weiblicher Beschämung wird in allen Facetten durchgespielt. Noch ohne Wissen um das Geschlecht seiner Geisel, jedoch mit Wissen der Zuschauenden lässt er sich Stiefel und Kleidung ausziehen. Sexuell aufgeladen durch die Frage „Na, hast du noch nie einen Mann ausgezogen?“ Am nächsten Morgen, nun im sicheren Wissen, mit einer Frau das Bett geteilt zu haben, weidet sich der vermeintliche Räuberhauptmann an Franziskas Scham, indem er sich auszieht und sie zwingt, das Rasiermesser zu schärfen und ihn zu rasieren („Mach mich scharf!“). Den Höhepunkt aber bildet der Befehl, Felix alias Franziska sol-

²⁴ Sie verfasste 1966 für die Rowohlt-Reihe: Erich Kästner mit Bilddokumenten und Selbstzeugnissen dargestellt.

²⁵ Pulver (wie Anm. 1), S. 114.



Flucht des Liebespaars (Pulver, Thompson) aus der korrupten deutschen Kleingeisterei Foto: ullstein bild

le sich auszuziehen und waschen, worauf sie in Tränen ausbricht und das Verkleidungsmanöver gesteht.

Die Verbindung von Scham und Herrenwitz hat Freud in seinen Überlegungen zum Witz und seinen Beziehungen zum Unbewussten in ähnlicher Weise entfaltet: Es gehört noch dazu, dass die Zote an eine bestimmte Person gerichtet werde, von der man sexuell erregt wird und die durch das Anhören der Zote von der Erregung des Redenden Kenntnis bekommen und dadurch selbst sexuell erregt werden soll. Anstatt dieser Erregung mag sie auch in Scham und Verlegenheit gebracht werden, was nur eine Reaktion gegen ihre Erregung und auf diesem Umwege ein Eingeständnis derselben bedeutet. Die Zote ist also ursprünglich an das Weib gerichtet und einem Verführungsversuch gleichzusetzen.²⁶

Wenn schlussendlich der schöne und gefährliche Mann der Comtesse die Mütze vom Kopf zieht, wird die Beschämung als Strafe und als Verführungsversuch offenbar. So werden zwar mit dieser Szene Geschlechterordnung und Herrenwitzstruktur restituiert, doch gegenläufig dazu ist, dass der Film in dieser Szene nicht den Körper der Comtesse inszeniert, sondern den des schönen und fremden Mannes Carlos Thompson mitsamt einer nicht ganz unheiklen Insignie der Männlichkeit, dem Rasierpinsel. Sein nackter und geschmückter (Ober-)Körper (Halskette) ist vornehmlich im Bild, auch wenn dieser Körper zur Beschämung dienen soll, so ist er eben auch einer, der sich als erotisches Objekt anbietet. Diese Ambivalenz bestätigt auch

das Ende des Films: Die Comtesse bekommt den Räuberhauptmann, der in Wahrheit der vom Vater der Comtesse um das Vermögen gebrachte Sohn eines ehrenwerten italienischen Grafen ist. Vorher setzt sie *ihn* im Schloss gefangen, um ihn vor den Häschern zu retten. Zum Schluss gibt es auch nicht die eine Hochzeit, sondern die Flucht der Braut vor der Hochzeit mit dem vom Vater gewählten biedereren Bräutigam. Vater und Biedermann sind die eigentlich lächerlichen Figuren, die betropft zurückbleiben. Als die Comtesse neben ihrem schönen italienischen Grafensohn auf dem Kutschbock sitzt, erklingt Pulvers Lachen, befreit aus den Zwängen einer gesetzten häuslichen (deutschen) Existenz.

Sauberfrau Pulver: *Kohlhiesels Töchter* (1962)

Wie bislang gezeigt, ist es gerade nicht die Zähmung, welche die Attraktivität der Figuren Liselotte Pulvers ausmacht, sondern sie gewinnen alle aus der Widerständigkeit gegen die Zumutungen der weiblichen Existenz in der Zurichtung auf Häuslichkeit und/oder die Reduktion auf schöne Bildlichkeit ihr Lust- und Attraktivitätspotenzial. Die Struktur des Herrenwitzes, die in den hier besprochenen Filmen anklingt (und die für weitere Filme Pulvers in Anschlag gebracht werden kann), wird von Pulver als Komödiantin über die Adressierung eines weiblichen Publikums ausgespielt und umgewendet. Sie lacht zurück.

26 Freud (wie Anm. 20), S. 105 f.



Pulver in einer Doppelrolle in dem Film „Kohlhiesels Töchter“: (rechts als Liesel, links als Susi, 1964). Foto: ullstein bild

Dies ändert sich – so meine These – mit *Kohlhiesels Töchter*. Diese Geschichte zweier ungleicher und doch so gleicher Schwestern, von der die eine – die schöne Liesel – nur heiraten kann, wenn die andere – die hässliche Susi – vorher an den Mann gebracht worden ist, folgt deutlich dem Narrativ des *taming of the shrew*. Somit gibt es hier nicht mehr – wie in der Fassung von 1940 unter der Regie von Kurt Hoffmann und nach einer Idee von Hans Kräly – die eine schlaue und hübsche Bauerntochter, die sich ein abstoßendes Double erfindet, um die Mitgiftjäger abzuschrecken;²⁷ vielmehr wird diese weibliche Intrigenstruktur so weit zurückgenommen, dass sie letztlich nur noch in Gestalt von weiblicher Solidarität als Zähmung der „dummen“ Geschlechts-genossin durch die „kluge“ zum Tragen kommt.

In dieser Fassung geht die Intrige von dem Konkurrenten um die Gunst Liesels aus, von dem Studenten Günter aus der „Stadt“ München, der offensichtlich als ihr Pendant konzipiert ist. Er schlägt dem grobschlächtigen Bauernburschen Toni vor, er solle die Susi nur zum Schein heiraten, damit dieser – danach – dann die Liesel heiraten kann. Toni bleibt jedoch – nicht ohne eine ganze Woh-

nungseinrichtung zu zerschlagen – bei Susi, weil Liesel ihr Nachhilfe in Frisur, Kleidung, Wohnungseinrichtung und Männerbehandlung („Leibgericht“) gegeben hat und infolgedessen die beiden Schwestern nicht oder nur kaum mehr zu unterscheiden sind.

Die Einführung der beiden Schwestern nimmt eine für die fünfziger Jahre typische Weiblichkeitskonzeption auf: zum einen wird die hübsch-patente und schlagfertige Liesel als Hotelschulabsolventin in (positiven) Kontrast gestellt zu einer brünett-mondän kapriziösen Schauspielerin und „Gnädigen Frau“ im Leopardemantel. Die (groteske) Schwester Susi erweist sich ihnen gegenüber als unweibliches Lachobjekt, sie wird als schmutziger, ruppiger und grober Bauertrampel inszeniert. Eingeführt wird sie zunächst nur über ihre Stimme und die Effekte ihres Temperaments: Ohne selbst ins Bild zu geraten, entlässt sie durchs Fenster den Knecht, weil er eine Pause macht und dabei die Magd herzt. Der teilt sein Schicksal mit dem Kellner, dem sie allerdings noch zwei Portionen Tassen und Teller durch die Tür hinterherwirft. Als sie körperlich in den Blick gerät, bleibt kein Zweifel, auf welche Kosten gelacht wird: Wie allerorten bemerkt, wird diese Figur mit großem Mut zur Hässlichkeit inszeniert,²⁸ wird sie als dummes Ding vorgeführt, das keine (männliche) Hilfe annimmt, sich nicht zu benehmen und zu mäßigen weiß, sich den Mund mit der Schürze abwischt und, ohne abzusetzen, einen halben Liter Bier herunterschüttet. Der Herrenwitz wird bei Einführung der Figur in aller Offenheit ausgespielt: Susi will in der Gaststube das (Bier-)Fass selbst anstecken (auch hier lehnt sie männliche Hilfe ab), dies misslingt, so dass sie in der Folge von oben bis unten mit Bierschaum bespritzt wird; der mit Herren vollbesetzte Schankraum biegt sich vor Lachen. Allein der Toni, gespielt von Helmut Schmid, seit 1961 Ehemann von Pulver, will zur Mäßigung aufrufen, doch Susi stellt ihre Trinkfestigkeit unter Beweis, aus dem Verlachen wird ein Lachen der Anerkennung, die Szene endet mit Applaus.

Matthias Bauer hat zu Recht festgestellt, dass die beiden Männer, die die Liesel begehren, keine guten Figuren machen und dass diese im Gegensatz zur Susi stehen, die gerade durch ihre Komik zur guten Figur wird:

27 *Kohlhiesels Töchter* wurde bis 1962 dreimal verfilmt; 1920 von Ernst Lubitsch (Drehbuch: Lubitsch), 1930 von Hans Behrendt (Drehbuch: Wilhelm Raff), 1943 von Kurt Hoffmann (Drehbuch: Georg Zoch), also von ebenjenem Kurt Hoffmann, mit dem Pulver *Das Wirtshaus im Spessart* gedreht hat. Hoffmann hatte als Regisseur seine Hochzeit in den fünfziger Jahren mit über zwanzig Filmen. Ende der dreißiger, Anfang der vierziger Jahre drehte er mit Heinz Rühmann *Paradies der Junggesellen* (1939), *Hurra! Ich bin Papa* (1939), *Quax, der Bruchpilot* (1941) und *Ich vertraue Dir meine Frau an* (1942). Kurt Hoffmanns *Wir Wunderkinder!* (1958) gilt als „prototypischer Film für eine kritische Auseinandersetzung mit der jüngsten Geschichte“. Uka (wie Anm. 14), S. 76. Die Vorlage für den hier besprochenen Film lieferte Eckart Hachfeld. Zu *Kohlhiesels Töchter* siehe auch: Lexikon des internationalen Films, Bd. 4, Reinbek 1991, S. 2057.

28 Pulver (wie Anm. 7); Matthias Bauer schreibt: „Die Pulver schielt und spuckt Feuer, sieht unmöglich aus [...]. So unbekümmert um Eitelkeiten hat kaum eine andere Leinwandschönheit gegen das Ideal angespielt.“ Bauer (wie Anm. 5), S. 132.



Mut zur Hässlichkeit: Die (un-)gleiche Schwester Susi wird vordergründig als unweibliches Lachobjekt inszeniert, welches sich aber durch Reflexion seiner eigenen Lächerlichkeit trotzig zum Subjekt und damit zum Sympathieträger der Zuschauer wandelt. Pulver in „Kohlhiesels Töchter“, 1962.

Foto: ullstein bild/Fotograf: Röhmert

„Brachial und brutal geht es zu auf der Kohlhiesel-Alm, derbe Späße und gemeine Witze bestimmen die Interaktion, und wenn es nicht Liselotte Pulver gäbe, wäre die geballte Hinterfotzigkeit nur schwer zu ertragen. Wirklich sympathisch sind jedenfalls weder der bauernschlaue Tunichtgut Günther noch der rücksichtslose Haudrauf Toni. Wenn dieser Toni Susi zum Tanz bittet und Susi, überaus geschmeichelt, von einem Ohr zum anderen strahlt, wenn sie dann ungelenkt das Tanzbein schwingt, auf den Hintern purzelt, wieder hochkommt, den Führungsanspruch des Mannes bestreitet, Toni um die eigene Achse wirbelt, dabei selbst gar keine schlechte Figur macht und erst aus der Rolle fällt, als sie gleich zwei Heiratsanträge bekommt, hat Liselotte Pulver aus der Spottfigur einen Charakter gemacht, dem kein Zuschauer die Empathie verweigern kann. Das Lachen, das er mit dieser Figur und ihrer Darstellerin teilt, ist einerseits ein Echo auf den Karneval, in dessen Tradition der Slapstick-Kampf der Geschlechter auf dem Tanzboden steht. Andererseits reflektiert sich in ihm ziemlich genau Jean Pauls Bestimmung des Humors als des umgekehrt Erhabenen, entsteht Susis Würde doch aus der trotzigsten Selbstbehauptung des Subjekts, das sehr wohl um die eigene Lächerlichkeit weiß und dennoch aufrecht (stehen) bleibt.“²⁹

Auch hier schafft die Komödiantin Pulver den Wechsel vom Objekt zum Subjekt des Lachens, doch bleibt

– trotz aller Groteske – festzuhalten, dass dagegen an den Schluss eine blonde Ikone der Häuslichkeit ins Bild gesetzt wird: Nicht nur die vorher zertrümmerte dunkle Wohnungseinrichtung erweist sich wie durch Zauberhand modernisiert, sondern auch die Frau. Am Ende sind Liesel und Susi fast ununterscheidbar, ihre Differenz markiert ein Schnitt im Bild, die eine Gesichtshälfte hat eine etwas mondänere Frisur und weiße Haut, die andere trägt Sommersprossen und zwinkert mit einem Auge.

Was Matthias Bauer in seiner wunderbaren Hymne auf Pulver in diesem Film nicht reflektiert, ist, dass er mit dem männlichen Blick endet: Die beiden restsympathischen Männer blicken auf Susi und Liesel, die über den Film in ein Weiblichkeitsbild zusammengeführt und dem Zuschauer vorgeführt werden. Übrig bleibt Liselotte Pulver als jene vermeintlich prude blonde Sauberfrau mit Toupiefrisur und Außenwelle, die, wie Doris Day auch,³⁰ zur Spottfigur und zum Inbegriff der als anachronistisch begriffenen Filmkultur der fünfziger Jahre gerät; wie hier auch gezeigt werden sollte, ist sie als solche eine der sechziger Jahre. Aufgrund des geschlechtlich kodierten Blick-Wechsels hat die Komödiantin einen schweren Stand – aus der Gender-Perspektive ist dieser Wechsel (der im Übrigen auch für das Autorenkino gilt) ein Rückschritt, der Spielraum wird buchstäblich eng. Dass Liselotte Pulver selbst diesen zu nutzen weiß, zeigt sie in ihrem parodistisch angelegten Sex-Theater mit der Rolle der ostentativ Kaugummi kauenden und alle Verführungstricks ausspielenden Sekretärin Ingeborg in Billy Wilders *Eins, Zwei, Drei*:

Bereits ihr erster Auftritt als superblondes deutsches Fräuleinwunder macht klar, dass Lilo Pulver in diesem Film parodistisch agiert. Nicht nur unterläuft Sekretärin Ingeborg, indem sie ostentativ Kaugummi kaut, den Busen in Stellung bringt, mit dem Hintern wackelt und sich unaufhörlich die Locken aus dem Gesicht streicht, die übertriebene Zurschaustellung weiblicher Attribute. Vielmehr steckt dieses overacting voller Seitenhiebe auf die Amerikanisierung der Nachkriegsdeutschen, die schon wieder eilfertige Musterschüler sein und das US-Original übertreffen wollen. Worauf es bei diesem durchaus gewagten, frech-frivolen Spiel ankommt, ist, dass die Pulver, bei aller rollenbedingten Dummlichkeit, an keiner Stelle des Films wie eine billige Kopie erscheint. Im Gegenteil: Kein Mensch vermisst Marilyn Monroe, wenn Lilo Pulver als tabletop dancer, hüftschwingend und mit dem Ledergürt durch die Luft peitschend, Aram Khachaturians Säbeltanz in Rock 'n' Roll verwandelt. Das hat Sex und Klasse, Stil und Charisma.³¹ |

²⁹ Bauer (wie Anm. 5), S. 133.

³⁰ Siehe hierzu auch: Poole (wie Anm. 10).

³¹ Bauer (wie Anm. 5), S. 133–134.