

PORNO IM WIEDERAUFBAU. DIE REZEPTION DES FILMS »DIE SÜNDERIN« (1951) IN ÖSTERREICH

Paul M. Horntrich

Filmskandale historisch erforschen

Als Willi Forsts Film *Die Sünderin* 1951 in die österreichischen Kinos kam, wurde er zu einem der größten Filmskandale der Nachkriegszeit.¹ Die Thematisierung von Prostitution, Selbstmord und Euthanasie schockierte viele Zeitgenoss:innen und mündete in wochenlangen Debatten in der Presse. Kritiker:innen, vor allem aus konservativen Kreisen und der katholischen Kirche, erblickten in dem Film ein pornographisches Machwerk, das menschliche Instinkte kommerziell ausschlachte und eine Bedrohung für die Moral darstelle. Die Skandalisierung war den Besucher:innenzahlen nicht abträglich, im Gegenteil: In Österreich wurde *Die Sünderin* einer der ökonomisch erfolgreichsten Filme der frühen 1950er Jahre und lief wochenlang in den Kinos. Im Zentrum des Skandals stand der Vorwurf, der Film sei pornographisch – obwohl nur eine einzige, wenige Sekunden lange Nacktszene zu sehen war, die eine barbusige Frau zeigte und es keinerlei Darstellungen von Geschlechtsverkehr gab. Was verstanden die Kritiker:innen Anfang der 1950er-Jahre also unter Pornographie? Anhand einer Filmanalyse und der Untersuchung zeitgenössischer Rezeptionsdokumente beantwortet der vorliegende Beitrag diese Frage.

Während der Skandal rund um *Die Sünderin* für West-Deutschland umfassend aufgearbeitet wurde, ist er für Österreich noch kaum untersucht.²

- 1 Der Beitrag entstammt meinem Dissertationsprojekt ›Pornographie in Österreich: Politische Debatten und mediale Diskussionen während der langen Sexuellen Revolution, 1950er- bis frühe 1980er-Jahre: (Arbeitstitel). Eine umfassende Studie zum Skandal rund um *Die Sünderin* erscheint als Paul M. Horntrich: Obscenity, Film Regulation, and Moral Reconstruction: How Willi Forst's Film *The Sinner* Became a Pornographic Scandal in 1950s Austria. In: Mario Keller u. a. (Hg.): *Sexuality and Consumption. Intersections and Entanglements*. Oldenbourg 2022 (= Werbung – Konsum – Geschichte, Bd. 4).
- 2 Vgl. Heide Fehrenbach: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. Chapel Hill 1995, S. 92–117; Hester Baer: *Dismantling the Dream Factory: Gender, German Cinema, and the Postwar Quest for a New Film Language*. New York 2009 (= Film Europa, Bd. 9), S. 127–160; Sybille Steinbacher: *Wie der Sex nach Deutschland kam. Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*. München 2011, S. 106–122; Kirsten Burghardt: *Werk, Skandal, Exempel: Tabudurchbrechung durch fiktionale Modelle: Willi Forsts »Die Sünderin« (BR Deutschland, 1951)*. München 1996; Uta Fenske: *Nahaufnahme: »Die Sünderin« oder »sittlich verletzt«. Eine geschlechterhistorische Betrachtung*. In: Rose Marie Beck (Hg.): *Frauen in den Medien*. Köln 2002, S. 63–74; Die einzige bisherige Studie zu Österreich ist von Edith Blaschitz: *Der »Kampf gegen Schmutz und Schund«. Film, Gesellschaft und die Konstruktion nationaler Identität in Österreich (1946–1970)*. Wien 2014 (= Österreichische Kulturforschung, Bd. 16), S. 115–124.

Generell stellt die historiographische Erforschung von Pornographie im deutschsprachigen Raum nach wie vor ein großes Desiderat dar. Monographische Darstellungen der Sexualitätsgeschichte sparen das Thema Pornographie großteils aus.³ Bislang liegen erst wenige Studien vor, die Pornographie und sexualisierte Medien explizit in den Blick nehmen, meist jedoch mit einem Fokus auf die ›Porno-Welle‹ der 1970er-Jahre.⁴ Frühere Dekaden, wie die hier untersuchten beginnenden 1950er-Jahre, wurden in diesem Zusammenhang noch kaum erforscht.

Der vorliegende Aufsatz geht der Frage nach dem zeitgenössischen Verständnis von Pornographie Anfang der 1950er-Jahre nach. Theoretisch basiert die Untersuchung auf Überlegungen aus den Porn Studies, einem jungen Forschungsfeld, das sich der interdisziplinären, kritischen Erforschung von Pornographie in Vergangenheit und Gegenwart verschrieben hat. Die Porn Studies betonen, dass Pornographie keine fixe, eindeutige Kategorie ist, sondern das Ergebnis von oftmals kontroversen Aushandlungsprozessen darstellt. Im Laufe der Geschichte wurden nahezu alle Darstellungen, die mit Sexualität und/oder Nacktheit zu tun haben, als pornographisch bezeichnet. Das Verständnis des Pornographischen ist historischem Wandel unterworfen, hängt von kulturellen Überzeugungen ab und wird von jeweils spezifischen sozialen Akteur:innen jedes Mal aufs Neue ausgehandelt.⁵ Die vorliegende Studie operiert daher bewusst ohne Definition des Pornographischen, sondern versucht, das zeitgenössische Verständnis herauszuarbeiten. Somit wird vermieden, dass heutige Vorstellungen von Pornographie unkritisch in die Vergangenheit projiziert werden. Stattdessen wird das Phänomen umfassend historisiert und aus seinen historischen Bezügen heraus verstanden.

Methodisch orientiert sich die Studie an Ansätzen zur Filmanalyse und zur Kritischen Diskursanalyse.⁶ Die Filmanalyse fokussiert sich auf zentrale Szenen des Films, die von den Zeitgenoss:innen als pornographisch wahrgenommen wurden und fragt danach, wie im Film Sexualität dargestellt wird. Die Diskursanalyse legt ihr Hauptaugenmerk auf zeitgenössische Re-

3 Vgl. Franz X. Eder: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*. München 2009; Dagmar Herzog: *Die Politisierung der Lust. Sexualität in der deutschen Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts*. München 2005; Steinbacher, wie Anm. 2, S. 50–85, diskutiert die Einführung des westdeutschen Antipornographiegesetzes.

4 Siehe zum Beispiel Elizabeth Heineman: *Before Porn Was Legal: The Erotica Empire of Beate Uhse*. Chicago 2011; Annette Miersch: *Schulmädchen-Report. Der deutsche Sexfilm der 70er Jahre*. Berlin 2003; Pascal Eitler: *Die ›Porno-Welle‹. Sexualität, Seduktivität und die Kulturgeschichte der Bundesrepublik*. In: Peter-Paul Bänziger u. a. (Hg.): *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*. Bielefeld 2015, S. 87–111.

5 Für eine umfassende Diskussion der Ansätze kritischer Pornographieforschung siehe Feona Attwood: *Reading Porn: The Paradigm Shift in Pornography Research*. In: *Sexualities* 5 (2002), Heft 1, S. 91–105.

6 Vgl. Siegfried Jäger: *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*. Münster 2012; Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn 2013.

zeptionsdokumente. Dabei wird untersucht, was genau die Betrachter:innen als pornographisch wahrnahmen und wie sich diese Interpretation aus dem spezifischen historischen Kontext von Wiederaufbau und beginnendem Wirtschaftsaufschwung nach 1945 ergibt. Die Kombination der beiden Analyseansätze erlaubt es somit, die historische Konstruktion des Pornographischen detailliert herauszuarbeiten.

1951, als *Die Sünderin* in den Kinos lief, befand sich Österreich mitten im Wiederaufbau nach dem Zweiten Weltkrieg. Der Wiederaufbau sollte nicht nur politisch und materiell, sondern vor allem auch moralisch erfolgen. Die junge Zweite Republik stilisierte sich im In- und Ausland dabei als erstes Opfer des Naziregimes und wies jede Mitverantwortung für NS-Verbrechen zurück. Die Inszenierung Österreichs als unschuldig Land geschah unter Rückgriff auf unproblematische Aspekte der Landeskultur: So hob man Österreichs reiches kulturelles Erbe, vor allem im Bereich der Hochkultur, hervor und besann sich auf die Schönheit der heimischen Natur. Mit der unmittelbaren Vergangenheit hatte dieses neue Österreich nichts zu tun, so die politische Botschaft.⁷ Eine wesentliche kulturelle Kraft dieser Zeit war die katholische Kirche, die sich nach der Unterdrückung im NS-Regime rasch wieder etablieren konnte und gerade in moralischen Fragen versuchte, den Ton anzugeben. Mit ihrer restaurativen, von konservativen Idealen geprägten Moral beeinflusste sie auch die Politik der Österreichischen Volkspartei (ÖVP), nach 1945 neben der Sozialistischen Partei Österreichs (SPÖ) eine der beiden staatstragenden Parteien.⁸ Durch die ÖVP fanden konservative Werte (wiederum) Eingang in die offizielle Kulturpolitik des Landes. Neben der Rekatholisierung und der Durchsetzung konservativer Werte war die Nachkriegszeit auch vom beginnenden Wirtschaftsaufschwung geprägt. Dieser brachte nicht nur zunehmenden ökonomischen Wohlstand mit sich, sondern warf die Frage auf, welche potenziellen Gefahren von einer kapitalistischen Konsumkultur US-amerikanischer Prägung ausgehen würden. Die folgende Analyse zeigt, dass die zeitgenössische Rezeption der *Sünderin* und das Verständnis des Pornographischen von jenem kulturellen Spannungsfeld zwischen konservativer Kulturpolitik und beginnender kapitalistischer Konsumkultur abhängt und nur aus diesem Kontext heraus verstanden werden kann.

Der Aufsatz ist folgendermaßen gegliedert: Zunächst gebe ich einen Überblick über den Film und diskutiere den Skandal, den er auslöste, kursorisch. Dem folgt eine ausführliche Analyse zentraler Filmszenen mitsamt einer Untersuchung zeitgenössischer Rezeptionszeugnisse. Im letzten Abschnitt werden die Analyseergebnisse zusammengefasst.

7 Eine umfassende Analyse österreichischer Identitätspolitik nach 1945 bietet *Oliver Rathkolb*: Die paradoxe Republik. Österreich 1945 bis 2015. Wien 2015.

8 Vgl. *Ingeborg Schödl*: Vom Aufbruch in die Krise: die Kirche in Österreich ab 1945. Mit Kurzbiografien engagierter Laien. Innsbruck/Wien 2011 (= ESR – edition ecclesia semper reformanda, Bd. 6), S. 24–28.

Die Sünderin – Informationen zum Film

Willi Forst, ein bekannter österreichischer Sänger, Schauspieler, Regisseur, Drehbuchautor und Filmproduzent, führte bei der *Sünderin* Regie. Forst hatte sich bereits während der Zwischenkriegszeit einen Namen als Produzent und Darsteller in Operetten- und Musikfilmen gemacht und das Genre des ›Wiener Films‹ entscheidend mitgeprägt. Nach dem Zweiten Weltkrieg wollte sich Forst vermehrt ernsten Themen widmen und auch stilistisch neue Schritte gehen. *Die Sünderin* ist das erste Ergebnis dieser kinematographischen Weiterentwicklung.⁹ Der Film wurde in Westdeutschland gedreht und produziert. Er erzählt die tragische Liebesgeschichte von Marina und ihrem Liebhaber Alexander, mit dem sie in ›wilder Ehe‹ lebt. Marina stammt aus gutem, aber zerrüttetem Haus. Bereits als Teenager entdeckt sie ihre Sexualität und dass diese einen ökonomischen Wert hat. Fortan finanziert sie sich ihren Lebensunterhalt durch Prostitution. Dies ermöglicht ihr während des Krieges und in der Nachkriegszeit einen luxuriösen Lebensstil. Als sie Alexander kennenlernt, stellt sie die Prostitution zunächst ein. Alexander ist Maler und leidet an einem Hirntumor, durch den er zu erblinden droht. Als sich Alexanders Gesundheitszustand verschlechtert und eine dringend nötige Operation ansteht, prostituiert sich Marina erneut, um diese finanzieren zu können. Zunächst sieht es so aus, als sei die Operation geglückt. Die beiden ziehen nach Wien, wo Alexander Erfolge mit seiner Malkunst feiert und sie glückliche Momente miteinander verleben. Schließlich kommt der Tumor zurück und Alexander erblindet trotz allem. Am Ende des Films assistiert Marina ihrem Geliebten beim Suizid und bringt sich danach selbst um.

Der Filmhistoriker Robert Dassanowsky hält fest, dass der Film für damalige Verhältnisse sehr innovativ war. Die Geschichte wird als Monolog aus Marinas Perspektive geschildert, die sich an unterschiedliche Episoden aus ihrem Leben erinnert. Mit Hilfe elaborierter Überblendungstechniken verschmilzt Forst den Monolog mit den jeweiligen Szenen derart, dass den Zuschauer:innen die Geschichte im Modus eines inneren Monologes präsentiert wird.¹⁰

Forst war sich darüber im Klaren, dass ein Film, der Prostitution, Euthanasie und Suizid thematisiert, mit Kritik zu rechnen hatte. Um Probleme bereits im Vorfeld auszuräumen, verzichtete er jedoch auf einige weitergehende Ideen und legte das Drehbuch zudem der westdeutschen *Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft* (FSK) vor. In deren Gremium befanden sich auch Vertreter der katholischen und der evangelischen Kirche, die mit Forsts Ideen zwar nicht glücklich waren, einer Umsetzung schließlich aber doch zustimmten.¹¹ Den späteren Skandal, sowohl in Westdeutschland als auch in Österreich, konnte er damit dennoch nicht verhindern. Für die Rolle

9 Vgl. *Francesco Bono*: Willi Forst. Ein filmkritisches Porträt. München 2010, S. 159 f.

10 Vgl. *Robert Dassanowsky*: Austrian Cinema: A History. Jefferson 2008, S. 140.

11 Vgl. *Jürgen Kniep*: Keine Jugendfreigabe! Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990. Göttingen 2010, S. 54.

der Marina engagierte Forst Hildegard Knep, die mit dem Film schlagartig bekannt wurde. Der Maler Alexander wurde von Gustav Fröhlich gespielt.

In Österreich kam der Film Ende Januar 1951 in die Kinos. Nachdem die allgemeine mediale Berichterstattung nach kurzer Zeit abgeflaut war, kampagnisierte die katholische Kirche noch monatelang gegen den Film und forderte ein Verbot. Der katholische Widerstand gipfelte schließlich in einem Boykottaufruf durch die österreichischen Bischöfe und in der Kampagne »Wir wollen den guten Film!«, die gegen sogenannte »Schmutz- und Schundfilme« wettete. Diverse katholische und der bürgerlich-konservativen Österreichischen Volkspartei nahestehende Verbände erstatteten polizeiliche Anzeige gegen den Film. Reaktionen der österreichischen Filmwirtschaft, die sich durch die katholische Kampagne in ihren geschäftlichen Bestrebungen gestört fühlten, waren die Folge. Wie oben schon erwähnt, tat dies dem ökonomischen Erfolg keinen Abbruch: *Die Sünderin* avancierte zu einem der erfolgreichsten Filme des Jahres und wurde von 750.000 Kinobesucher:innen gesehen.¹²

Ein pornographischer Film?

Die Sünderin wurde – je nach ideologischer und politischer Ausrichtung der Kommentator:innen – sehr unterschiedlich wahrgenommen. Linke Parteien wie die SPÖ oder die Kommunistische Partei Österreichs (KPÖ) kritisierten zwar die Darstellung von Suizid im Film, fanden den Vorwurf der Pornographie jedoch übertrieben und lächerlich.¹³ Die konservative ÖVP und die katholische Kirche waren sich jedoch sicher, dass der Film eindeutig pornographisch und zutiefst obszön sei, und zeigten ihn mehrfach polizeilich nach dem Pornographiegesetz an.¹⁴

Einige dieser Anzeigen gewähren Einblick in die Wahrnehmung und Interpretation bestimmter Filmszenen. Sie stellen daher einzigartige Quellen dar, die zeitgenössische Rezeption des Films zu untersuchen und werden im Folgenden eingehend analysiert. Das »Gesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung«, wie das Pornographiegesetz eigentlich hieß, war erst 1950, nicht einmal ein Jahr, bevor *Die Sünderin* in die Kinos kam, auf Betreiben konser-

12 Vgl. Filmkunst. Zeitschrift für Filmkultur und Filmwissenschaft (1952), Sonderheft 9, S. 17. Für eine detaillierte Aufarbeitung des Skandals in Österreich vgl. *Horntrich*, wie Anm. 1.

13 Vgl. die Berichterstattung in den jeweiligen Parteizeitungen: *Österreichische Volksstimme* (7.2.1951), S. 4, und *Arbeiter Zeitung* (28.1.1951), S. 9.

14 In Wien wurde der Film insgesamt sieben Mal von den folgenden Gruppen angezeigt (in chronologischer Reihenfolge): Österreichische Frauenbewegung, Bund österreichischer Frauenvereine, Katholische Hochschuljugend Österreichs, Verband katholischer Akademiker, Katholische Männerbewegung, Katholisches Frauenwerk, Frauenschaft der Pfarre Votivkirche.

vativer und katholischer Gruppierungen beschlossen worden.¹⁵ Gemäß § 1, lit. a, des Gesetzes machte sich eines Verbrechens schuldig, »wer in gewinn-süchtiger Absicht unzüchtige Schriften, Abbildungen, Laufbilder oder andere unzüchtige Gegenstände herstellt, verlegt oder zum Zwecke der Verbreitung vorrätig hält.«¹⁶ Eine Übertretung war durch Geld- und Freiheitsstrafen bedroht. Eine polizeiliche Anzeige der Frauenbewegung der ÖVP, einer Teilorganisation der Partei, die auch repräsentativ für viele andere Anzeigen ist, berief sich auf ebendiese Gesetzesstelle.¹⁷

Der zentrale Straftatbestand des Gesetzes war die sogenannte ›Unzüchtigkeit‹. Juristisch war dieses Konzept durchaus problematisch: Weil es keine genaue Definition von ›Unzüchtigkeit‹ gab, musste diese vor Gericht laufend neu ausgelegt werden. Für die ÖVP-Frauenbewegung stand hingegen fest, dass der Film unzüchtig im Sinne des Gesetzes sei. Der »grössere [sic!] Teil der Bevölkerung, vor allem aber die Frauen« empfänden Filme wie *Die Sünderin* »als ›unsittlich‹ oder ›unzüchtig‹ und insbesondere ihre Frauenehre verletzend«.¹⁸ Die Unzüchtigkeit sei somit klar erwiesen.

Um die pornographischen Qualitäten des Filmes zu belegen, enthielt die Anzeige die detaillierte Beschreibung einer Szene. Im Folgenden wird diese Szene mitsamt dem Rezeptionszeugnis der ÖVP-Frauenbewegung analysiert. Um die Vorwürfe der Frauenbewegung nachvollziehbar zu machen, müssen auch zwei weitere, vorangehende Szenen analysiert werden, in denen Marina von ihrem Stiefbruder verführt wird und in weiterer Folge lernt, Sex zu ihrem finanziellen Vorteil einzusetzen. In diesen Szenen wird der visuelle Code etabliert, mit Hilfe dessen im Verlauf des Filmes mehrfach sexuelle Akte symbolisiert werden.

Die Verführungsszene spielt während des Zweiten Weltkrieges.¹⁹ Marina, damals noch ein Teenager, lebt mit ihrer Mutter, ihrem Stiefvater und ihrem älteren Stiefbruder in einer gemeinsamen Wohnung. Frühere Szenen haben verdeutlicht, dass sich die Mutter von fremden Männern aushalten lässt und die jetzige Ehe mit ihrem Mann zerrüttet ist. In der Familie ist sie kaum präsent. Generell sind die Familienverhältnisse problematisch, in der vorange-

15 Vgl. *Christian Flandera*: Schmutz und Schund: Die Diskussionen der sozialdemokratischen und katholischen Lehrerschaft in Österreich, Mscr. Unveröff. Diss. Uni. Salzburg 2000, S. 221.

16 *Franz Erhart*: Das Schmutz- und Schundgesetz. Gesetz über die Bekämpfung unzüchtiger Veröffentlichungen und den Schutz der Jugend gegen sittliche Gefährdung vom 31. März 1950. Graz/Wien/Köln 1955, S. 9.

17 Anzeige der österreichischen Frauenbewegung der Österreichischen Volkspartei (6.2.1951), Landesleitung Wien, Wiener Stadt- und Landesarchiv (WStLA), Jugendgerichtshof (JGH), A3 – Vr-Strafakten: 107/51. Die ÖVP-Frauenbewegung war und ist eine Teilorganisation der bündisch organisierten Partei und als solche nicht mit der feministisch motivierten beziehungsweise autonomen Frauenbewegung zu verwechseln, die sich in Österreich erst in den 1970er-Jahren formierte.

18 Ebd., S. 3r.

19 Vgl. *Willi Forst*: Die Sünderin. Deutschland 1951, hier Min. 25:45–28:25.

gangenen Szene wurde der Stiefvater von Gestapo-Offizieren abgeführt. Zu Beginn der Szene hat auch der Stiefbruder die Wohnung verlassen. Marina ist allein und ist zunächst traurig darüber, dass ihr Stiefvater Probleme mit den Nazis hat. Um sich abzulenken, beginnt sie, Kleider ihrer Mutter zu probieren. Sie setzt sich an deren Schminktisch, trägt Make-up auf und sinniert über den Lebenswandel der Mutter:

»Sie hatte es mir eigentlich verboten, die Dinge zu berühren. Aber gerade das Verbotene reizte mich. Mir gefielen schöne Kleider. Ich begann, Mama zu verstehen. Ist ja wahr, dachte ich, sie ist noch immer jung und schön, die Männer ließen es sich etwas kosten, mit ihr zusammen zu sein. Und was kostete das Mama? So gut wie nichts. Etwas, ahnte ich, wird sie schon geben müssen. Aber viel konnte es nicht sein. Wäre sie sonst immer so guter Laune gewesen? Noch spielte ich nur mit solchen Gedanken. Wie ein Kind. Aber damals hörte ich auf, ein Kind zu sein. Ich ahnte nicht, dass ich mit dem Kleid das Schönste wegwarf, meine Kindheit.«²⁰

Mit der nächsten Kameraeinstellung betritt Eduard, der Stiefbruder, die Wohnung und die Hintergrundmusik schwillt dramatisch an. Die überraschte Marina, nur in Unterwäsche, hält ein Kleid vor ihre Brust, um sich vor den neugierigen Blicken des Stiefbruders zu schützen. Dieser kommt auf Marina zu und beginnt mit den Worten: »Bleib ruhig. Hübsch siehst du aus«²¹, an ihrem Kleid zu ziehen. Marinas Monolog gibt nun einen Einblick in ihre Perspektive: »Jetzt, dachte ich, jetzt werde ich es erfahren. Das, worüber so viel gewispert wird. Liebe.«²² Der Stiefbruder nimmt Marina nun am Arm und zieht sie in das gemeinsame Schlafzimmer. Marina lässt dies mit sich geschehen: »Es war das Unbekannte. Das Geheimnisvolle. Ja, es war reine Neugier, die mich mitgehen ließ. Ohne mich zu wehren.«²³ Mit dem nächsten Schnitt sieht man Marina auf das Bett fallen, eine Detailaufnahme ihres Gesichts fängt ihre Nervosität und Anspannung ein (vgl. Abb. 1). Der folgende Schnitt zeigt eine Deckenleuchte, die zunächst hell scheint, bevor das Licht ausgeht (Abb. 2).²⁴ Danach ist die Szene vorbei. Durch wiederholten Einsatz in einigen weiteren Szenen des Films wird die ausgehende Deckenleuchte zu einem leitmotivartigen Symbol, das den Geschlechtsverkehr darstellt.

Die folgende Szene zeigt Marinas Weg in die Prostitution. In Nahaufnahme sieht man Marina in einem Stuhl sitzend lesen, als sie von der Hand des Stiefbruders berührt wird. Zunächst schlägt sie seine Hand weg. Gleich danach reicht er ihr eine Halskette. Nach kurzem Zögern nimmt Marina die Halskette an und steht auf. Der nächste Schnitt zeigt dann erneut die ausgehende Deckenleuchte, während der Monolog Marinas Entwicklung zu einer

20 Ebd.

21 Ebd.

22 Ebd.

23 Ebd.

24 Forst, wie Anm. 19, hier Min. 27:58 und 27:59.



Abb. 1 und 2: Marina beim »ersten Mal« und die symbolhafte Deckenleuchte.

Prostituierten verdeutlicht: »Aber etwas Anderes entstand. Das Bewusstsein, wie leicht ich Macht über ihn gewinnen konnte. Er gab, und ich nahm. Er nahm, und ich gab. Es war eine glatte Rechnung. Und dabei blieb es. Mein ganzes Leben.«²⁵ Neben Marinas Entwicklung zu einer Prostituierten zeigt die Szene auch ihre allgemeine Anfälligkeit für Schmuckstücke, das heißt für luxuriöse Konsumgüter, die ihr Handeln motivieren.

Die Anzeige der Frauenbewegung der ÖVP beschrieb nun eine weitere Szene im Detail.²⁶ Marina und ihr Stiefbruder Eduard sitzen gemeinsam am Küchentisch. Der Vater hat die Wohnung gerade verlassen. Sobald er weg ist, steht Eduard auf, beugt sich über Marina und flüstert ihr etwas ins Ohr. Währenddessen erläutert der Monolog Marinas Auffassung der Situation: »Wir lauschten. Hörten den Vater weggehen. Auf diesen Augenblick hatte Eduard nur gewartet. Ich ärgerte mich. Hatte er denn kein Gefühl? Mir hatte Papa nie besonders nahegestanden. Jetzt aber tat er mir leid.«²⁷ Doch nun beginnt sich der Charakter der Szene zu ändern. Eduard zieht ein Bündel Geldscheine aus seiner Hosentasche und hält es Marina hin. Diese nimmt das Geld, beginnt zu grinsen und tagzuträumen, während der Monolog erläutert: »Und dann gab ich doch nach. Denn Eduard gab mir sein ganzes Geld, das er bei sich hatte. Immer schon wollte ich mir einen bestimmten rostroten Mantel kaufen und eine dazu passende Handtasche aus Wildleder.«²⁸ Marina steht dann vom Tisch auf und geht mit dem Stiefbruder in Richtung Schlafzimmer. Nach dem nächsten Schnitt ist abermals der ausgehende Deckenleuchter zu sehen. Wie in der obigen Szene sind es auch hier die Verlockungen der Konsumkultur, die Marinas Entscheidung motivieren, für Geld Sex mit ihrem Stiefbruder zu haben.

25 Ebd.

26 Vgl. Forst, wie Anm. 19, hier Min. 33:20–34:30.

27 Ebd.

28 Ebd.

Im weiteren Verlauf der Szene werden die Stiefgeschwister dann vom Stiefvater überrascht, der die beiden in flagranti im Bett erwischt. Er zerrt Eduard aus dem Zimmer heraus und dieser fällt (oder wird vom Vater gestoßen, das ist nicht zu erkennen) die Treppe hinunter. Marina wird mit den Worten »Pack deine Sachen! Verlass das Haus! Sofort! Tochter deiner Mutter.«²⁹ aus dem Haus geworfen. Von da an beginnt sie, ihr Leben mit Prostitution zu finanzieren.

Für die Frauenbewegung der ÖVP waren derartige Szenen eindeutig unzüchtig und damit pornographisch. In ihrer Anzeige erklärten sie:

»Das 14-jährige Mädchen Marina lässt sich aus Neugierde von ihrem 16-jährigen Stiefbruder ›verführen‹. Die Laufbilder zeigen, wie die beiden Minderjährigen zu ihrem Bett gehen, wie sie sich anschicken, die unzüchtige Handlung zu vollziehen. Die Handlung wird aber nicht sichtbar, da die Leinwand jetzt in Dunkel gehüllt ist und nur mehr geflüsterte Worte, wie: ›Zieh Dich an, es kommt jemand ...‹ usw. den Zuschauer zum Zuhörer umwandeln und ihn damit genau so über das, was sich jetzt abspielt, informieren, als wenn man die unzüchtige Handlung selbst sehen würde.«³⁰

Die geschickte visuelle Umsetzung, den Sexualakt nur mit dem Deckenleuchter-Leitmotiv anzudeuten, nicht aber direkt zu zeigen, ließ die Frauenbewegung nicht als strafmildernd durchgehen, im Gegenteil: Die »Unzüchtigkeit«, die darzustellen man brav vermeidet«, würde durch derartige kinematographische Finessen »noch viel pikanter und interessanter an das Publikum herangetragen«, was die Wirkung der Szenen noch erhöhe.³¹ Die Anzeige verwies auch auf andere Filmszenen, um die pornographischen Qualitäten des Films zu belegen:

»Die Versuche der Prostituierten Marina, sich durch ihre käufliche Liebe ihre Existenz, bzw. die Operation des Malers zu ermöglichen (Verkauf des Bildes, Szenen [sic!] an der Bar, im Stundenhotel usw.) kommen in den Laufbildern wohl auch wieder nicht bis zum letzten Grad der ›Unzüchtigkeit‹ zum Ausdruck, wirken aber dennoch nicht im Mindesten weniger unzüchtig, als wenn sie auch noch das Letzte auf die Leinwand bringen würden.«³²

Die Anzeige legt nahe, dass »das Letzte«³³ die unverhüllte filmische Darstellung von Nacktheit und Geschlechtsverkehr wäre. Dennoch beharrt sie darauf, dass die Szenen auch ohne explizite Darstellungen unzüchtig und somit

29 Ebd.

30 Anzeige der österreichischen Frauenbewegung, wie Anm. 17, S. 3v., Unterstreichung im Original.

31 Ebd., S. 3v.

32 Ebd., S. 3v.

33 Ebd.



Abb. 3 und 4: Die Szene an der Bar, in der Kriegs- und Nachkriegszeit.

pornographisch seien. Auch Anzeigen anderer Gruppen, wie beispielsweise des Katholischen Frauenwerks Österreich, interpretierten dies so:

»Wenn auch in den Laufbildern die unzüchtigen Handlungen selbst nicht dargestellt werden, so sind in den dargebotenen Bildern die Vorbereitungshandlungen derartig, dass sie von jedermann als unzüchtig bezeichnet werden müssen.«³⁴

Die in der Anzeige der Frauenbewegung genannten Szenen gehen allesamt nicht bis zum ›Letzten‹, weil stets das Deckenleuchter-Leitmotiv zum Einsatz kommt.

Ein genauer Blick zeigt, dass es für die ÖVP-Frauenbewegung, so wie für die anderen Gruppen, die den Film anzeigten, nicht um explizite Nacktheit oder Darstellungen des Geschlechtsverkehrs ging, um den Film als pornographisch einzustufen. Ein gutes Beispiel hierfür sind die im obigen Zitat genannten »Szenen an der Bar«.³⁵ Die Barszene beginnt mit einem Monolog Marinas, in dem sie sich daran erinnert, wie sie den Umgang mit feinen, finanzkräftigen Männern lernte. Anfangs sieht man Marina, im eleganten Abendkleid, an einem Bartresen sitzen. Im Hintergrund betritt eine Gruppe von Wehrmachtssoldaten die Bar. Sie salutieren einem Offizier mit dem Hitlergruß und kommen dann auf Marina zu. Die Soldaten begrüßen sie mit Handküssen und fangen sogleich an, vergnügt mit ihr zu flirten. Mithilfe einer Überblendungssequenz wird nun der zeitliche Übergang von der NS-Zeit in die Nachkriegszeit dargestellt. Während der Überblendung bleibt Marina in der Mitte des Bildes unverändert an der Bar sitzen. Gleichzeitig werden die Wehrmachtssoldaten aus- und amerikanische Besatzungssoldaten eingeblendet (siehe Abb. 3 und 4)³⁶. Aus dem Monolog erfahren die Zuseher:innen: »Der Krieg ging vorbei. Ich bemerkte kaum den Übergang vom

34 Anzeige des Katholischen Frauenwerks in Österreich, 26.2.1951, WStLA, JGH, A3 – Vr-Strafakten: 107/51, S. 5r.

35 Forst, wie Anm. 19, hier Min. 36:50–38:05.

36 Ebd., Min. 37:35 und 37:54.

einen zum anderen Zustand. Nur andere Uniformen und eine andere Sprache.«³⁷ Obwohl die Szene ganz ohne die Darstellung von Nacktheit oder Geschlechtsverkehr auskommt, wurde sie von der Frauenbewegung der ÖVP als unzüchtig eingestuft.

Interessanterweise wurde die einzige Nacktszene des Films, in der Marina für einige Sekunden ›oben ohne‹ zu sehen ist, in den Polizeianzeigen nicht einmal genannt. Was allen in den Anzeigen genannten Szenen jedoch gemein ist, ist Marina, die mit fremden Männern Sex für Geld hat. Dies zieht sich von den Verführungsszenen mit ihrem Stiefbruder Eduard über die Szene mit den Soldaten an der Bar bis hin zu weiteren Szenen, in denen sich Marina nach einer Pause erneut prostituiert, um Geld für die Operation ihres Liebhabers Alexander aufzutreiben. Die ÖVP-Frauenbewegung sah all jene Szenen als pornographisch an, die Marina als Prostituierte zeigen. Demgemäß schlussfolgerte sie, der Film verstoße »insgesamt sowohl in seinem Inhalt, als auch in der Deutlichkeit vieler Szenen gröblichst [sic!] gegen das sittliche Empfinden, insbesondere aber gegen die Begriffe von Frauen-ehre und Frauenwürde« und trage dazu bei, »die Unmoral, Zügellosigkeit, Arbeitsscheu (besonders bei der weiblichen Jugend, die ja in diesem Film geradezu unterrichtet wird, wie man durch die Prostitution reich werden kann!), den Mord ›aus Mitleid‹ usw. zu fördern«.³⁸

Der Vorwurf, der Film habe einen direkten negativen Einfluss auf die Jugend, war ein zentrales Element der katholischen und konservativen Medienkampagne gegen den Film.³⁹ Generell war die besondere Sorge um ›die Jugend‹ ein wichtiger Topos der Nachkriegszeit. Um 1950 war die österreichische Gesellschaft an der ›richtigen‹ Erziehung der ersten Nachkriegsgeneration interessiert. Allgemeines Ziel war es, das moralische Koordinatensystem der Nazizeit zu überwinden und zu traditionellen Werten wie Fleiß, Sparsamkeit und christlichen Moralvorstellungen zurückzufinden. Gerade die katholische Kirche bemühte sich, ihre Ideale – und dabei vor allem auch die Sexual- und Ehemoral – wieder fest in der Gesellschaft zu verankern. Eine Folge davon war, dass die traditionelle Kernfamilie – bestehend aus Mutter-Vater-Kind(ern) und durch strenge Rollenbilder geregelt – als Ideal propagiert wurde.⁴⁰ Gerade für Katholik:innen in Österreich musste *Die Sünderin*,

37 Ebd.

38 Anzeige der österreichischen Frauenbewegung, wie Anm. 17, S. 3v.

39 Die katholische Filmarbeit schrieb Filmen seit den 1930er-Jahren ein großes Potenzial zu, die Zuseher:innen moralisch zu beeinflussen, und akzeptierte daher nur moralisch einwandfreie Filme. Vgl. hierzu *Scott MacKenzie: Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology*. Berkeley, 2014, S. 499 f. Dieses Filmverständnis spiegelt sich auch in der Berichterstattung der österreichischen katholischen Presse wider, siehe beispielhaft den Artikel mit dem sprechenden Titel ›Die Sünderin: Eine Sünde am Film. Ablehnung des neuen Willi Forst Films von Frankfurt bis Wien‹. In: *Die österreichische Furche* (3.2.1951), S. 6.

40 Vgl. *Franz X. Eder: The National Socialists' ›Healthy Sensuality‹ Succeeded by the American Influence: Sexuality and Media from National Socialism to the Sexual Revolution*. In: Günter Bischof (Hg.): *Sexuality in Austria*. New Brunswick 2007, S. 102–130, hier S. 118;

mit ihrer Darstellung einer zerrütteten Familie, die die Tochter in die Prostitution treibt, als Affront erscheinen. Hinzu kam, dass die Geschlechterrollen in der Nachkriegszeit mit den Idealvorstellungen nur wenig gemein hatten. Weil viele Männer im Krieg gefallen waren, sich noch in Kriegsgefangenschaft befanden oder körperlich und mental gebrochen aus dem Krieg heimkehrten, hing der Wiederaufbau Österreichs in den Nachkriegsjahren vor allem von Frauen ab. Gerade im materiellen Wiederaufbau drangen Frauen in klassisch männlich geprägte Arbeitsbereiche vor. Weibliche Arbeit erlebte so eine ungeahnte öffentliche Sichtbarkeit, wie sie sich besonders deutlich in den sogenannten ›Trümmerfrauen‹ zeigte.⁴¹ Die Präsenz weiblicher Arbeit verdeutlichte, dass es vor allem von Frauen und ihrem Verhalten abhing, welchen Weg das Land in Zukunft einschlagen würde.

Verhaltensweisen wie jene von Marina im Film *Die Sünderin* ließen bei Katholik:innen, die für traditionelle Werte standen, daher alle Alarmglocken schrillen. Marina verkörperte die selbstständige, ökonomisch und sexuell unabhängige Nachkriegsfrau, die sich dem Ideal von ›Kinder-Küche-Kirche‹ konsequent entzog und ihren eigenen Lebensweg beschritt. Ihr Verhalten stellte aber nicht nur eine moralische, sondern auch eine ökonomische Grenzüberletzung dar: Anstatt sich in Sparsamkeit zu üben, investiert Marina ihr durch Prostitution verdientes Geld lieber in Schmuck und schöne Kleidung. Kapitalistische Konsumfreuden sind ihr wichtiger als die allseits geforderte Sparsamkeit. Dass gerade ihr Konsum der Stabilisierung der Volkswirtschaft dienen könnte, wurde zeitgenössisch nicht kommentiert – die moralische Ablehnung einer kapitalistischen Lebensweise war den Kritiker:innen offenbar wichtiger. Für Konservative erschien Marinas Verhalten somit als gefährliche Vorlage für die angeblich moralisch nicht gefestigte Jugend und als Bedrohung für den erfolgreichen ›Wiederaufbau‹ des Landes.

Diese Lesart wird auch durch die oben analysierte Szene an der Bar gestützt. Ein negativ und als gefährlich betrachteter Frauentyp der Nachkriegszeit war das sogenannte ›Ami-Liebchen‹. Darunter verstand man Frauen, die sich mit US-amerikanischen Besatzungssoldaten auf uneheliche Beziehungen einließen. Wenngleich viele dieser Beziehungen nicht aus Liebe, sondern aus der bloßen Not heraus geschlossen wurden und Frauen sich von den ökonomisch abgesicherten GIs kleine materielle Zuwendungen erhofften (die sie oft mit sexuellen Dienstleistungen bezahlten), galten die ›Ami-Liebchen‹ als hochgradig amoralisch und als Gefahr für den geordneten Wiederaufbau des Landes. Außerdem wurden die US-amerikanischen Soldaten von vielen Menschen nicht als Befreier, sondern als alte Feinde beziehungsweise

Alexandra Weiss: Sittlichkeit – Klasse – Geschlecht. Diskurse über Sexualität, Jugend und Moral in den Nachkriegsjahrzehnten. In: Elisabeth Dietrich-Daum/Michaela Ralsler/Dirk Rupnow (Hg.): *Psychiatrisierte Kindheiten: die Innsbrucker Kinderbeobachtungsstation von Maria Nowak-Vogl, 1954–1987*. Innsbruck/Wien/Bozen 2020, S. 295–375, hier S. 295 f.

41 Vgl. *Elizabeth Heineman: The Hour of the Woman: Memories of Germany's ›Crisis Years‹ and West German National Identity*. In: *The American Historical Review* 101 (1996), Heft 2, S. 354–395, hier S. 374–377.

neue Besatzer gesehen.⁴² Die Szene an der Bar zeigt nun nicht nur Marinas generelle ›Ruchlosigkeit‹, sich mit Männern jedweder politischen Couleur einzulassen, sondern auch ihre Bereitschaft, selbst ein ›Ami-Liebchen‹ zu werden, um Profit daraus zu schlagen. Für konservative Kritiker:innen des Films ein weiterer Beweis für dessen Unzüchtigkeit.

Interessant ist, dass die Zeitgenoss:innen den Film sehr selektiv interpretierten. Neben den Szenen, in denen Marina als autonome Frau ihren eigenen Weg geht, werden ihr in anderen Szenen ›typisch weibliche‹ Attribute wie Fürsorge und Mütterlichkeit zugeschrieben. Dies kommt deutlich zum Ausdruck, wenn sie sich aufopfernd um Alexander kümmert, mit dem sie in einer eheähnlichen, monogamen Beziehung lebt. Aus Liebe, die bis zur Selbstverleugnung geht, geht sie am Ende des Films mit ihm sogar in den Tod. Diese Aspekte des Films wurden vom konservativen Publikum nicht zur Kenntnis genommen. Die unterstellte Unzüchtigkeit der Prostitutions-szenen wog offenbar zu schwer.

Was bedeutet das nun für das Verständnis von Pornographie? Die analysierten Szenen zeigen, dass der Vorwurf der Unzüchtigkeit und Pornographie nichts mit der Darstellung von Nacktheit und Sexualität zu tun hatte. Stattdessen richteten sich die Strafanzeigen der ÖVP-Frauenbewegung und anderer Gruppierungen gegen Szenen, in denen Marina als Prostituierte dargestellt wird. Marinas Prostitution symbolisierte dabei die vielen sozialen und gesellschaftlichen Missstände und Schwierigkeiten der Nachkriegszeit. Pornographie wurde somit als Kampfvokabel verwendet, mit der konservative und katholische Gruppierungen all jene Verhaltensweisen brandmarkten, die ihre Moral- und Ordnungsvorstellungen konterkarierten: Die ökonomisch und sexuell unabhängige Frau, die sich dem Hausfrau- und Mutterdasein entzieht, ihr Leben autonom lebt, einer als fremd wahrgenommenen kapitalistischen Konsumkultur zum Durchbruch verhilft und dabei keine Rücksicht auf den Wiederaufbau der Gesellschaft nimmt. Anders formuliert: Mit dem Pornographie-Vorwurf versuchten konservative Kräfte, nach Nationalsozialismus, Holocaust und Weltkrieg ihre eigenen Moralvorstellungen als neue Norm durchzusetzen.

Die zahlreichen polizeilichen Anzeigen gegen den Film führten zur Aufnahme von Voruntersuchungen durch den Jugendgerichtshof Wien, der mit der Exekution des Pornographiegesetzes betraut war. Zu diesem Zweck wurde der Film für die Staatsanwaltschaften des Straflandesgerichts Wien und des Jugendgerichtshofes sowie für den Untersuchungsrichter vorgeführt. Diese konnten in den inkriminierten Szenen jedoch keine Unzüchtigkeit im Sinne des Gesetzes erkennen. Aufgrund fehlender Übertretung des Straftatbestandes wurde die weitere strafrechtliche Verfolgung des Filmes daher einge-

42 Vgl. *Ingrid Bauer*: Die ›Ami-Braut‹ – Platzhalterin für das Abgespaltene? Zur (De-)Konstruktion eines Stereotyps der österreichischen Nachkriegsgeschichte 1945–1955. In: *L'Homme. Europäische Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft* 7 (1996), Heft 1, S. 107–121.

stellt.⁴³ Zumindest auf rechtlichem Weg konnten die anzeigenden Gruppen ein Filmverbot also nicht durchsetzen. Gerade die katholische Kirche ließ sich davon aber nicht beeindrucken. Ihre Kampagne gegen den Film ging noch monatelang weiter. Im stark katholisch geprägten und von der ÖVP regierten Vorarlberg sollte sich der Widerstand bezahlt machen: Durch das besonders strenge vorarlbergische Kinogesetz wurde der Film verboten und kam tatsächlich nie in die Kinos. Dies war möglich, weil das Lichtspielwesen Sache der Bundesländer war und die konservative vorarlbergische Landesregierung dem Film eine Aufführungsgenehmigung verweigerte.⁴⁴

Umkämpfter Wiederaufbau

Die Analyse hat gezeigt, dass es in der Auseinandersetzung um Willi Forsts Film *Die Sünderin* um weit mehr ging als bloß Nacktheit und Sexualität und die Frage, ob man diese in der Öffentlichkeit zeigen dürfe. Was an der *Sünderin* kritisiert wurde, waren nicht erotische Darstellungen, sondern die Übertretung einer konservativen Moral, die Frauen eine ganz bestimmte Rolle in der Gesellschaft zuschreiben wollte: Die der braven Hausfrau, die ihr Leben zwischen Kindern, Küche und Kirche lebt, deren Sexualität ausschließlich der Fortpflanzung dient und die keine wie auch immer gearteten Emanzipationsbestrebungen zeigt, sondern sich widerstandslos in die patriarchale Struktur der Gesellschaft einfügt.

Weiters hat sich gezeigt, dass konservative Gruppierungen die zunehmende Verknüpfung von Sexualität und Konsum kritisierten. Marinas Sexualität erscheint gerade deshalb so problematisch, weil sie mit katholischen Vorstellungen von Liebe, Ehe und Partnerschaftlichkeit nichts zu tun hat, sondern vom Wunsch an der Teilhabe des beginnenden Wirtschaftsaufschwungs getragen wird. Weil Marina ihre Sexualität in den Dienst des individuellen Konsums und nicht des Wiederaufbaus stellt, unterminiert sie konservative Sittlichkeitsvorstellungen.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die ÖVP und die Katholische Kirche den Vorwurf der Pornographie nutzten, um ihre Deutungshoheit in puncto (Sexual-)Moral zu untermauern und den moralischen Wiederaufbau Österreichs nach dem Zweiten Weltkrieg mitzubestimmen. Die Analyse hat veranschaulicht, dass über das Medium Pornographie nicht bloß die Grenzen des Sag- und Zeigbaren in Hinblick auf Nacktheit und Sexualität ausgehandelt wurden, sondern vor allem übergeordnete Fragen nach zentralen gesellschaftlichen Leitwerten.

43 Vgl. Staatsanwaltschaft Wien, Antrags- und Verfügungsbogen, 14.2.1951, WS/LA, JGH, A3 – Vr-Strafakten: 107/51, S. 1r und 1v.

44 Vgl. Blaschitz, wie Anm. 2, S. 123.



Mag. Paul M. Horntrich, B. A. B. A.
Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte
Universität Wien
Universitätsring 1
A – 1010 Wien
paul.horntrich@univie.ac.at