

Koblenzer Schriften zur Pädagogik

Silke Allmann | Denise Dazert (Hrsg.)

Auf dem Weg zur Bildung

Individuelle Bildungsreisen
als Horizonterweiterung

BELTZ JUVENTA

Leseprobe aus: Allmann/Dazert (Hrsg.) Auf dem Weg zur Bildung. Festschrift für Winfried Rösler,
ISBN 978-3-7799-4410-2, © 2016 Beltz Verlag, Weinheim Basel,
<http://www.beltz.de/de/nc/verlagsgruppe-beltz/gesamtprogramm.html?isbn=978-3-7799-4410-2>

Gescheiterte Bildungsbemühungen

Die Lehrerin in *Mädchen in Uniform* (1931) und *Cracks* (2009)

Norbert Neumann

Jugend ist immer ambivalent. Sie ist – gesellschaftlich gesehen – Chance und Risiko zugleich. Somit ist sie ein ergiebiger Erzählstoff, da sich aus dem mehr oder weniger gelingenden Übergang zum Erwachsenensein Geschichten schöpfen lassen, in denen Grenzüberschreitungen als auch soziale Anpassung im Zentrum stehen. Man kann sagen, dass die der Adoleszenzphase innewohnende Transition selbst schon den Plot für unterschiedliche Erzählungen liefert. Insofern verwundert es nicht, dass es so viele Romane und Filme gibt, in denen von der Schule erzählt wird, also dem Ort, an dem sich Bildungsansprüche und gesellschaftliche Eingliederung an den Irrungen und Wirrungen einer Adoleszenzphase abarbeiten. Zuständig hierfür sind Lehrerinnen und Lehrer; ihnen schauen wir im Film dabei zu, wie sie den Bildungsweg von Jugendlichen begleiten, wie sie versuchen, in die Biographien von Jugendlichen einzugreifen und wie sie – oft gegen starke individuelle oder gesellschaftliche Widerstände – diesen Bildungsweg (mit-)gestalten wollen oder ihn gar durch ihr Verhalten sabotieren.¹

Für die folgenden Ausführungen habe ich zwei Filme ausgewählt, die die pädagogische Beziehung zwischen der jeweiligen Lehrerin und ihren 14–15jährigen Schülerinnen thematisieren; es geht in beiden Filmen um das Verhältnis von Nähe und Distanz und um die jeweils zugrunde liegende Bildungsidee. Beide Filme zeigen die Lehrerin nicht, wie häufig in anderen Filmen, als Heldin², sondern als ambivalente, widersprüchliche Person, die selbst Opfer eines bestimmten pädagogischen Arrangements ist. Beide Filme spielen in Internaten ausschließlich für Mädchen. Beide reflektieren zugleich,

1 Einschlägige Überblicksdarstellungen zu Romanen: Johann 2003; Neumann/Neumann 2011. Zu Filmen: Koch 1987; Dalton 1999; Vorauer/Greiner 2007.

2 Mal sind es die Zwänge des sozialen Milieus, aus denen die Lehrerin ihre Schüler rettet (*Dangerous Minds – Wilde Gedanken*, USA 1995; *Freedom Writers*, USA 2007; *Heute trage ich Rock*, FR/B 2009), mal geschlechtsspezifische Muster (*Mona Lisas Lächeln*, USA 2003); auch Lehrer versuchen sich gelegentlich als Retter (*Club der toten Dichter*, USA 1989; *Die Kinder des Monsieur Mathieu*, F/CH/D 2004).

das sei vorweg gesagt, die pädagogischen Stimmungen ihrer Zeit. Bei dem ersten Film handelt es sich um *Mädchen in Uniform* (Regie: Leontine Sagan, D 1931) und beim zweiten um *Cracks* (Regie: Jordan Scott, UK/Irland 2009). Trotz und wegen der fast 80 Jahre Zeitdifferenz gibt es zwischen beiden Filmen Gemeinsamkeiten, aber auch zeittypische Differenzen. Im Fokus beider Filme steht eine charismatische, bei ihren Schülerinnen äußerst beliebte Lehrerin.

In *Mädchen in Uniform* wird die 14jährige Manuela von Meinhardis (D: Hertha Thiele) nach dem Tod ihrer Mutter in ein Internat für adlige Offizierstöchter nach Potsdam gebracht. Atmosphäre und lokale Anspielungen lassen darauf schließen, dass diese Geschichte im wilhelminischen Preußen zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt. Gleich die ersten Bilder des Films geben leitmotivisch die Tonlage vor: Nach kurz aufblitzenden Bildern, die den Turm der Garnisonkirche in Potsdam und preußische Statuen aus dem Umfeld von Sanssouci zeigen, zieht eine Gruppe von Mädchen in Reih und Glied durch einen klösterlichen Wandelgang. Glockenschlag und Trompetenmarsch begleiten ihren Weg. Damit klingen bereits die beiden Leitmotive dieser Internatserziehung an: Es geht um preußischen Drill und klösterliche Askese. Im weiteren Verlauf wird dies zunehmend verdichtet: So wird – um nur ein Beispiel zu nennen – die Leiterin der Internats, „Frau Oberin“ (D: Emilia Unda), mit ihrem Gehstock und schnarrendem Befehlston als eine verschrobene Kopie von Friedrich dem Großen dargestellt, es geht bei ihr immer um Zucht und Ordnung, Disziplin und Verzicht. Die Klagen über das mangelhafte Essen werden von ihr abgebugelt mit dem Verweis auf Preußens glorreichen Aufstieg; man habe sich eben hochgehüngert.

Auch das Internat selbst, der pädagogische Ort, ist lebensfeindlich gezeichnet. Mit Ausnahme des klösterlichen Wandelganges sehen wir die Schülerinnen nie außerhalb der Internatsmauern, es ist ein geschlossener Ort ohne Kontakte zur Außenwelt. Auch die Eltern als Korrektiv oder Fluchtpunkte sind – wie im Falle von Manuela – gleichsam abgeschafft, oder der Briefkontakt zu ihnen wird durch Zensur rigide überwacht.³ In dieser synthetisch hergestellten und streng kontrollierten Welt gibt es keine Männer; nicht eine einzige männliche Figur taucht im Film auf. Ein solches Erzählarrangement verweist auf den Charakter des Internats als totale Institution. Zu-

3 Die Randständigkeit von Familie ist konstitutiv für Internatserzählungen; vgl. Johann 2003, S. 14.

gleich wird der pädagogische Machtanspruch dokumentiert, hermetisch abgeschlossen und damit einsinnig – ohne sozialisatorische Konkurrenz – auf die Schülerinnen einwirken und sie formen zu wollen.⁴

Die Perspektive des Films von 1931 ist freilich nicht neutral dokumentierend, sondern greift typische Elemente reformpädagogischer Kritik am wilhelminischen Schulsystem auf: Gezeigt wird die Kälte und Gleichgültigkeit gegenüber den Gefühlswelten der Schülerinnen; statt ihrer Individualität Ausdruck geben zu können, werden sie uniformiert, indem ihnen die eigenen Kleider abgenommen und durch graue, längsgestreifte Anstaltskleider ersetzt werden. Ihre Körper werden durch eine straff zu knotende Frisur und das Aufstellen in militärischen Formationen diszipliniert. Schokolade, ein typisches Genussmittel, wird eingezogen. Die Dramaturgie des Filmes lässt keinen Zweifel daran, dass über allem eben nicht die Humboldt'sche Idee einer allgemeinen Menschenbildung schwebt, sondern dass es – unter dem Diktat von Ordnung und Askese – um die gesellschaftliche Funktionalisierung der Mädchen zu künftigen Soldatenmüttern geht.

Selbstverständlich leiden die Mädchen unter dieser Erziehungsdiktatur, aber der Film geht weit über die übliche Kritik am wilhelminischen Schulsystem hinaus. Immer wieder zeigt er, dass diese autoritäre und asketische Ordnung durch den Eigensinn und den Widerspruchsgeist der Mädchen konterkariert wird. Grundmuster der Dramaturgie ist der Kontrast: Szenen, in denen das rigide preußische Ordnungssystem zum Ausdruck kommt, wechseln sich mit z. T. nur kurz aufblitzenden gegenläufigen Bildern aus den Nischen des Internatsalltags ab. Mal ist es die Verballhornung eines „vaterländischen Hochgesangs“⁵, mal der genüssliche Biss in ein Kotelett nach Tiraden preußischer Askese seitens der Oberin. Bezeichnend ist eine Szenenabfolge, in der zunächst der Aufmarsch der Mädchen in militärischer Formation gezeigt wird, die Oberin geht im Stile Friedrich des Großen die Front ab und fordert in ihrer Ansprache Gehorsam ein. Gegen diese Disziplinierung des Körpers werden anschließend Bilder aus dem Waschsaal der Mädchen gesetzt, in denen eine geradezu überbordende Körperlichkeit zu Tage tritt. Da reibt man sich gegenseitig genüsslich mit einem Handtuch den Rücken trocken, ein Mädchen schminkt sich, ein anderes massiert seine Beinmuskulatur, ein drittes betrachtet amüsiert das Loch in seinem Strumpf, aus dem der große Zeh herausragt. Dies in Großaufnahme gezeigt, kann als eine alles

4 Auf die Intention totaler Institutionen, „den Charakter von Menschen zu verändern“, verweist Goffman ²1977, S. 23.

5 Gesungen wird vom Mädchenchor „Stimmt an mit hellem hohen Klang“ (Matthias Claudius 1772).

überspannende Metapher gelesen werden für die Situation der Mädchen: Gegen die Zwänge der Konvention und Ordnung sucht sich die Natur ihre Bahn. Mariechen, ein etwas naives, dralles Mädchen mit großer Oberweite wird aufgefordert, tief Luft einzuzatmen und dann auszustoßen. Unter dem Gelächter der anderen platzen ihr die oberen Knöpfe vom Kleid, begleitet von dem Kommentar der aufmüpfigen Ilse: „Das ist ein Körper, was!“ Es sind typische Entwicklungsthemen pubertierender Mädchen, die in diesen und ähnlichen Szenen zur Sprache kommen.

Wenn zuvor gesagt wurde, in diesem Film gäbe es keine Männer, dann trifft dies nur auf die Rollenbesetzung zu. Tatsächlich aber sind Männer in Bildern und Reden ständig präsent: Als Fotos von Prominenten wie Hans Albers in den Innenwänden der Spindtüren (verheimlicht vor den Blicken der Lehrerinnen), als Akteure in Liebesromanen oder im Reden über den „Sex Appeal“ von Schauspielern oder beim neugierigen (und dann sofort von der Lehrerin unterbundenen) Blick aus dem Fenster zur abendlich aufmarschierenden Infanterie. Auf der Nachfeier einer Theateraufführung wird ausgelassen der damals aktuelle, leicht frivole Schlager gesungen: „Bei Fräulein Lisbeth im Parterre, da wär ich gern möblierter Herr...“.⁶ Es sind oft nur die kleinen Gesten, Kamaschwenks oder Großaufnahmen, die dazu beitragen, dass sich quer durch den Film eine Stimmung des Begehrens zieht. Ventil für dieses Begehren ist die hübsche, junge Lehrerin Fräulein von Bernburg (D: Dorothea Wieck). Und genau dort nimmt die Katastrophe ihren Ausgang.

Durch den Tod ihrer Mutter emotional enturzelt, sucht die neu ins Internat aufgenommene Manuela von Meinhardis Nähe und Geborgenheit, die sie in einer Atmosphäre der Kälte und Distanz nur bei der noch jugendlichen Lehrerin von Bernburg findet, die – als Gegenentwurf zur Oberin – ein eher zugewandtes Verhältnis zu ihren Schülerinnen sucht. Auch die Mitschülerinnen verehren das Fräulein von Bernburg; während es aber dort bei einer typischen Backfischschwärmerei bleibt, wächst sich die Zuneigung zur Lehrerin bei Manuela zu einer handfesten Liebe aus, zu der sie sich dann auch öffentlich im Anschluss an eine Theateraufführung – unter dem Einfluss von Alkohol – bekennt. Schulleitung und Lehrerschaft sehen darin einen Skandal, der mit Isolation des Mädchens und Entlassung der Lehrerin bestraft wird. In ihrer Verzweiflung wählt Manuela den Suizid, der aber gerade noch von den Mitschülerinnen verhindert werden kann. Insoweit bedient der Film ein aus der damaligen reformpädagogischen Publizistik bekanntes Motiv: den Seelenmord gerade der empfindsamen Schüler durch ein autoritäres Erziehungssystem.

6 Austin Eden 1930

Dass die Pubertätsthemen der Mädchen auch durch ein noch so restriktives Ordnungssystem nicht beherrschbar sind, ist nur der eine Teil der Erzählung; gleiches, wenn auch gedämpfter, lässt sich bei der jungen Lehrerin wiederfinden. Hinter der Fassade beherrschter Autorität und züchtiger Askese zeigen sich Widersprüche im Verhalten der Lehrerin, die ein latentes Begehren offenbaren. Diese Ambivalenz des Fräulein von Bernburg wird Manuela unmittelbar nach Eintritt ins Internat durch Ilse mitgeteilt: „Na, da verliebe dich mal nicht. ... Sie küsst. ... Bei ihr ist es aber sehr komisch. Man weiß nie so recht, wie sie es meint. Erst schaut sie dich furchtbar an, und dann plötzlich auf einmal – dann, dann ist sie wieder furchtbar lieb zu dir. Die ist beinahe unheimlich, die Bernburgerin.“ So durch die Beschreibung eingestimmt, erlebt man als Zuschauer die erste Begegnung im Treppenhaus zwischen Manuela und ihrer Lehrerin. Zunächst sieht man die Lehrerin, in Körperhaltung und Kleidung dem Bild einer Nonne entsprechend, die Treppe hochsteigen. Plötzlich bleibt sie hinter einer Säule stehen, die Kamera verharrt in Großaufnahme auf ihrem Gesicht, der Blick wechselt ins Warme, Zugewandte – und dann wird offenkundig, dass das Interesse Manuela gilt, die versonnen vor sich hinblickt. Durch die Positionierung der Lehrerin hinter der Säule hat die Szene etwas Voyeuristisches. Und sobald Manuela die Lehrerin wahrnimmt, wechselt die Lehrerin von ihrem stillen, wohlgefälligen Blick in einen Befehlston, mit dem sie ihre ersten strikten Anweisungen erteilt.

Bei solch vorsichtigen Andeutungen bleibt es allerdings nicht. Höhepunkt des Internatsalltags scheint für die Mädchen der abendliche Gutenachtkuss durch die Lehrerin zu sein. Auf das Signal, dass sich Fräulein von Bernburg dem Schlafsaal nähere, knien sich alle Mädchen ans Fußende ihres Bettes und harren der nun kommenden Zeremonie. Die Lehrerin übernimmt gleichsam die Kontrolle im Saal, indem sie das Licht dämpft und sich dann – der Reihe nach – jedem einzelnen Mädchen zuwendet und mit einem Kuss auf die Stirn verabschiedet. In mehreren Großaufnahmen und durch die Schnittfolge gedehnt, sieht man glänzende Augen, gespitzte Münder, ja geradezu eine Vorlust, durch die die Szene stark erotisiert wird. Auch Manuela betrachtet dieses Schauspiel mit sichtlichem Wohlgefallen, und als sie an der Reihe ist, bleibt es nicht bei einem Kuss auf die Stirn; in Großaufnahme zeigt uns die Kamera einen innigen Kuss auf den Mund. Für einen Moment weckt die untergelegte Musik Assoziationen an Lehárs „Dein ist mein ganzes Herz“. Die ansonsten nonnenhafte Lehrerin wechselt ins Fach der *femme fatale*.

Die lesbische Ebene des Films tritt in dieser Szene am stärksten zu Tage, sie bleibt allerdings – unter dem Dauerton des Begehrens – latent präsent: zum Beispiel durch einen unvermittelten, impulsiven Klapp der Lehrerin auf den Po einer Schülerin oder dadurch, dass durch einen Schritt angedeutet wird, dass die Lehrerin Manuela nach einer Liebeserklärung hinterhereilen

will. Am deutlichsten wird dies durch die Wiedergabe einer Theateraufführung der Mädchen. Gespielt wird Schillers *Don Karlos*, und der Film zeigt die Szene, in der Karlos, dargestellt von Manuela in einer Hosenrolle (!), seiner ehemaligen Verlobten und (durch die Heirat mit seinem Vater) jetzigen Stiefmutter und Königin ungestüm seine fortdauernde Liebe erklärt. Auch die Königin scheint unter der aktuellen Konstellation zu leiden, sie verweist jedoch kühl und voller Selbstdisziplin auf ihre gesellschaftliche Rolle am Hof. Die intertextuellen Referenzen zwischen Manuela und Fräulein von Bernburg auf der einen Seite und Karlos und der Königin auf der anderen Seite sind überdeutlich.

Nicht nur Manuela ist Opfer einer Institution, die die Gefühlswelten ihrer Mädchen ignoriert und ausgrenzt oder ihnen, wie die Lehrerin von Bernburg, bemüht, aber hilflos gegenübersteht. Dies gilt auch in gebrochener Form für die Lehrerin: Nicht zufällig ist sie jung und attraktiv und dem Begehren und Begehrt-Werden nicht abgeneigt. Auch ihrem Begehren wurde gesellschaftlich ein Riegel vorgeschoben. Anders als heute wusste das Kinopublikum von 1931 nämlich, dass Lehrerinnen einer Zölibatsverpflichtung unterlagen. Zwar hatte die Weimarer Republik das seit 1880 geltende Lehrerinnenzölibat offiziell 1919 in ihrer Verfassung abgeschafft, aber über die Hintertür des Beamtenrechts wieder eingeführt. Denn dieses sah vor, dass jeder Beamte eine amtsangemessene Alimentation erhält, mit der er sein Leben statusgemäß führen kann. Der nach der Heirat einer Beamtin in der Regel eintretende Doppelverdienerstatus galt als Verstoß gegen diese Vorgabe. Bis 1951 (in Baden-Württemberg bis 1956) mussten Lehrerinnen den Schuldienst quittieren, wenn sie heirateten.⁷

Fräulein von Bernburg will nicht – wie die Oberin – eine lieblose Zuchtmeisterin sein, insofern ist sie der pädagogische Gegenentwurf, andererseits aber zeigt sie sich in ihrem Verhältnis zu den Mädchen hilflos zwischen professioneller pädagogischer Nähe und begehrender Liebe, was dann eben bei Manuela in die Katastrophe des versuchten Suizids führt. Beide, Lehrerin wie Schülerin, sind Opfer einer Institution, die ihre Mitglieder in Uniformen zwängt und jegliche Nähe und das Bedürfnis nach Zuwendung und Liebe in problematische und perspektivlose Nischen abdrängt, in denen das Scheitern absehbar ist. Aber was ist das für eine Bildungseinrichtung, in der die Unterwerfung und Askese zur alleinigen Bildungsmaxime erklärt wird?⁸

7 Ähnliche Regelungen oder gesellschaftliche Erwartungen gab es auch in anderen europäischen Ländern und der USA, mit Ausnahme von Frankreich. Vgl. Huerkamp 1999, S. 196 ff.; Bölling 1983, S. 96 ff.

8 Ergänzend sei angemerkt, dass das Remake dieses Films von 1958 mit Lilli Palmer als Lehrerin von Bernburg und Romy Schneider als Manuela mit völlig anderer Tendenz erzählt wird: Auf

Ganz anders ist die Atmosphäre im Film *Cracks* aus dem Jahre 2009. Dort wird die Kritik an den pädagogischen Verhältnissen fundamental. Auch *Cracks* zeigt ein Internat mit einer Gruppe von 14–15jährigen Mädchen, und auch dort steht eine jugendliche, sehr attraktive Lehrerin im Zentrum der Geschichte. Auch dort explodiert die Situation im Anschluss an eine Feier mit hohem Alkoholkonsum. Eine Texttafel teilt zu Beginn mit, dass die Handlung 1934 auf einer englischen Insel spielt. Inzwischen scheint die Humanisierung der Schule durch die reformpädagogischen Ideen Realität zu sein, zumindest in diesem Internat. Drill, autoritärer Gestus und Askese sind aus dem pädagogischen Alltag verschwunden. Auf den ersten Bildern, noch vor dem Vorspann, ist in der Totale ein Internatsgebäude zu sehen inmitten der Natur einer grünen, hügeligen und leicht herben britischen Landschaft. Vor dem Gebäude liegt, wolkenverhangen, ein idyllischer See. In einer Nahaufnahme zeigt die Kamera ein Ruderboot, darin sitzen die Lehrerin Miss G. (D: Eva Green) und ihre Schülerin Di (D: Juno Temple) in vertrautem Gespräch. Miss G. lehnt sich lässig und mit selbstbewusstem Blick zurück, sie ist elegant androgyn gekleidet mit Ballonmütze und Zigarette in der Hand. Der Blick von Di lässt erkennen, dass die Schülerin ihre Lehrerin verehrt. Aus den Gesprächsfetzen erfährt man, dass beide über ein sexuell freizügiges Buch reden. Gefragt von der Lehrerin, ob sie – Di – es gelesen habe und dabei auch nicht erwischt worden sei, teilt die Schülerin mit, dass sie die ganze Aufregung nicht verstehen könne; schockiert sei sie nicht gewesen. Und dann wechselt die Zigarette aus der Hand der Lehrerin zu Di.

Normverstöße gehören offensichtlich zum Gestus dieser Lehrerin. Zum gemeinsamen Gottesdienst kommt sie zu spät im Stile einer Diva, die mit gelangweiltem Blick ihren Auftritt durch den Mittelgang der Kirche inszeniert, verfolgt von den Blicken der Mädchen. Zu Beginn ihrer Sportstunde lästert sie vor den Schülerinnen in vertraulich-kumpelhaftem Ton über die Schulleitung. Bereits dort fallen die ersten, zarten Schatten auf die Lehrerin. Man trainiert Sprünge auf dem Trampolin. Eine etwas ungelenke Schülerin hängt wie eine Marionette an Seilen, die sie im Bewegungsablauf steuern sollen. Dies als Metapher gelesen, lässt vermuten, dass die Lehrerin auch gruppendynamisch die Strippen zieht. Jedenfalls versteht sie es, Faszination auf

dem Weg ins Internat besucht Manuela das Grab der verstorbenen Mutter; damit ist das Leitmotiv vorgegeben. Es geht um den Verlust der Mutter und das Bemühen der Lehrerin, dem Mädchen die Ablösung von den Eltern zu erleichtern. Dazu passt, dass im Schultheater nicht *Don Karlos*, sondern *Romeo und Julia* gespielt wird. Aus einer lesbisch eingefärbten Erzählung mit reformpädagogisch getönter Kritik an Schule und Gesellschaft (1931) macht die Adenauer-Zeit (1958) eine entwicklungspsychologisch argumentierende Coming of Age-Geschichte.

die Mädchen auszuüben und sie für sich zu gewinnen. Auf die Frage der Lehrerin, was denn das Wichtigste im Leben sei, werden Antworten versucht („Gott“, „der Tod“), bis die Reihe an Di ist: „das Verlangen“. Ja, ergänzt die Lehrerin unter den bewundernden Blicken ihrer Schülerinnen, das Wichtigste im Leben sei das Verlangen. Und: „Die Welt gehört euch ... Habt ihr Sehnsüchte? Wenn ihr etwas wirklich wollt, kann euch niemand aufhalten. Der Himmel ist die Grenze.“ Worauf Verlangen und Sehnsüchte zielen, bleibt offen, wird aber durch die unmittelbar nachfolgende Szene kommentiert. Denn es folgt die Unterrichtsstunde einer Literaturlehrerin, in der das Gedicht *Ozymandias* von Percy Bysshe Shelley vorgetragen wird. Es handelt von einem eitlen König und der Vergänglichkeit irdischer Werke.

Im Zentrum des Unterrichtens steht bei Miss G. das Turmspringen im nahegelegenen See. Die Schülerinnen verstehen sich als Team mit Di als Team Captain. Sie organisiert die Gruppe im Sinne von Miss G. durch ein System von Abhängigkeiten und Kontrollen. Als beste Athletin steht sie in der Gunst der Lehrerin an erster Stelle. Schule und Privates mischen sich; man trifft sich als Team regelmäßig in der Wohnung der Lehrerin, die dort über Poesie redet und von Reisen und romantischen Ausschweifungen erzählt. Die Balance in diesem Personaltableau gerät durcheinander, als mit Fiamma (D: Maria Valverde), einer spanischen Gräfin im Alter der anderen Mädchen, eine neue Schülerin ins Internat aufgenommen und der Gruppe von Miss G. zugeteilt wird. Mit ihrem Eintreffen gewinnt der Zuschauer einen skeptischen Blick auf das Internat. Dies beginnt bereits mit ihrer Anreise. Die Kamera blickt mit den Augen Fiammas auf das Internatsgebäude; in der Nahaufnahme wird ein schmutzig-graues, trostlos wirkendes Gemäuer sichtbar. Der Gang führt durch einen schmalen, hohen, nur schwach beleuchteten Flur, von dem seitlich eine Reihe von Zimmern abgehen; durch die einen Spalt geöffneten Zimmertüren sieht man Mädchen in Schlafräumen zumeist stumm auf ihren Betten sitzen. Das Ambiente und die Kameraperspektive erinnern für einen kurzen Augenblick an Darstellungen aus dem Inneren geschlossener Anstalten; so jedenfalls lassen sich aufgrund der subjektiven Kamera die Empfindungen Fiammas interpretieren.

Der nächste Morgen beginnt mit dem üblichen Sprungtraining. Mit einem gestreckten Salto stellt Fiamma die bisherigen Sprungleistungen Dis in den Schatten. Mit der süffisanten Bemerkung der Lehrerin – „da wurde die Latte wohl etwas höher gelegt“ – findet eine öffentliche Demontage Dis statt. Und so beginnt eine explosive Dreiecksgeschichte, in der Di gegen Fiamma um die Gunst der Lehrerin kämpft, Miss G. von Fiamma geliebt werden will und Fiamma sich der Inbesitznahme durch die Lehrerin widersetzt. Szene für Szene entfaltet der Film den vielschichtigen Charakter und die Motive der Lehrerin. Beteiligt daran ist vor allem Fiamma, die die Souveränität der Lehrerin als Fas-

sade durchschaut. Beim nächtlichen Nacktbaden erzählt Miss G. Geschichten von ihren Reisen nach Indien, und Fiama ergänzt dies durch eigene Reiseerlebnisse mit ihrem Vater. Auf die Frage Fiamas an Miss G., was ihr an Paris gefallen habe, schweigt die Lehrerin verlegen. Später, in der gemeinsamen Runde des Teams in der Wohnung der Lehrerin, fällt Fiama Miss G. ins Wort und entlarvt die als eigene Reisen ausgegebenen Erzählungen der Lehrerin als Wiedergabe literarischer Vorlagen.

Stück für Stück bröckelt die Fassade der Souveränität, und dahinter wird – auch in Kleidung und Gesichtsausdruck – eine fragile junge Frau sichtbar, die offensichtlich in Fiama etwas entdeckt, was sie selbst gerne sein möchte. Sie eignet sich Fiamas Post an, dekoriert ihre Wohnung mit deren Postkarten aus anderen Ländern, isst voller Hingabe Gebäck, das Fiama von Zuhause zugeschickt worden war, und bittet Fiama obsessiv darum, „Freundinnen“ zu werden. Voller Angst weist Fiama ein solches Ansinnen zurück. Die Situation eskaliert auf einer von Fiama initiierten nächtlichen Party, bei der viel Alkohol konsumiert wird. Miss G., die zunächst ausgeschlossen war, kommt aufgrund des Lärms später hinzu und trägt die betrunken auf dem Boden liegende Fiama in die Lehrerwohnung, wo sie sich dann an ihr sexuell vergreift. Auf die Drohung Fiamas am folgenden Morgen, den sexuellen Übergriff der Internatsleitung zu melden, sorgt eine Gemengelage von Denuntiationen seitens Miss G. und Spekulationen dafür, dass die anderen Mädchen über Fiama herfallen und sie verprügeln. Miss G., die dazukommt, sieht, dass Fiama einen ihrer inzwischen bekannten Asthmaanfälle hat. Sie schickt die anderen Mädchen weg und schiebt – heimlich beobachtet von Di – den rettenden Asthmaspray außer Reichweite, sodass Fiama in ihren Armen stirbt.

In *Mädchen in Uniform* (1931) geht es um die Kritik am autoritären Gehabe eines auf preußischen Drill getrimmten Internats. *Cracks* dagegen erzählt die Geschichte einer Katastrophe in einem liberal geführten Internat, in dem Normverstöße und Rollenbrüche auf der Tagesordnung stehen. Erscheinen die Probleme im wilhelminischen Schulsystem durch eine Humanisierung der Methoden und Umgangsformen lösbar, so lauert die Gefahr in *Cracks* gleichsam im Rücken vermeintlicher Liberalität. Es gibt mit Ausnahme von Fiama niemanden, der an den Eskapaden der Miss G. Anstoß nimmt. Beide Versionen von *Mädchen in Uniform* und auch andere populäre Filme über Lehrerinnen und Lehrer bauen ihre Erzählung polarisierend auf, nämlich als einen Konflikt zwischen „gutem“ Lehrer und „schlechter“ Kollegenschaft oder Schulleitung.⁹ Diesen Konflikt gibt es in *Cracks* nicht; denn

9 Dieses Erzählmuster zeigt Dalton an einer Reihe von Hollywood-Filmen über den Lehrer/die Lehrerin (vgl. Dalton 1999, S. 19 ff.; auch Neumann 2012).

selbst die Internatsleitung lässt die Lehrerin kommentarlos gewähren. Autorität und Macht werden in *Mädchen in Uniform* von 1931 dargestellt als an Personen gebunden. Während Macht dort gleichsam Ausdruck einer personalisierten, feudalistischen Hierarchie ist, folgt sie 2009 in *Cracks* aus einem gesichtslosen, pädagogischen Arrangement.

In *Cracks* geht es auch nicht mehr um physische Mauern, die das Internat hermetisch von der Außenwelt abriegeln, sondern um mentale Mauern. Die Platzierung des Gebäudes inmitten idyllischer Natur erinnert an die reformpädagogische Idee der Landerziehungsheime. Fernab von der Verderbtheit gesellschaftlicher Verhältnisse – so die Vorstellung – sollen Kinder und Jugendliche, veredelt durch die sie umgebende Natur, innerhalb einer mit großem Aufwand synthetisch hergestellten pädagogischen Wirklichkeit frei aufwachsen. In der Figur der Lehrerin Miss G. ist die Kritik dieses Films an dieser reformpädagogischen Idee versinnbildlicht. Die Sehnsucht der Lehrerin nach Zuwendung und Liebe ist Ausdruck ihrer Einsamkeit, sie ist eine Folge des sozial verdünnten Raums. Das Motiv der Einsamkeit ist nicht untypisch in Filmen über Lehrerinnen. Das Lehrerinnenzölibat und die Lehrerin als Einzelkämpfer vor der Klasse liefern hierfür die narrativen Voraussetzungen.¹⁰ Aber bei Miss G. ist es mehr: Über sie hat nämlich der Zuschauer zwischendurch erfahren, dass auch sie Schülerin in diesem Internat war. Insofern spiegeln ihr Verhalten und ihre psychische Struktur die Resultate dieser Internatserziehung wider. Auf dem Internatsgelände wird sie dargestellt als souveräne, selbstbewusste junge Frau. Außerhalb aber, beim Einkauf im Dorfladen, erlebt man sie mit einem blassen Teint, einem ängstlichen Blick und einem wie mit Blutflecken beschmierten Kleid verloren und verletzlich.

Die Obsession, mit der Miss G. versucht, Fiama in Besitz zu nehmen und sie sich einzuverleiben, wird in *Cracks* motiviert über das, was Fiama im Gegensatz zu Miss G. hat: Erfahrungen im gesellschaftlichen Leben. In Fiama findet die Lehrerin das, was sie selbst nicht ist und sein kann. Miss G. gibt sich als Weltreisende aus, kommt aber schon im nahegelegenen Dorfladen nicht klar. Fiama hat tatsächlich Abenteuerreisen mit ihrem Vater unternommen, und sie wurde ins Internat geschickt, weil sie, wie Miss G. aus Fiamas Akte erfährt, eine Affäre mit einem Bauernjungen hatte. Das Internat dagegen sperrt solche gesellschaftlichen Erfahrungen aus. Selbst die Normverstöße der Lehrerin können für die Schülerinnen keine Bildungsqualität

10 Zum Beispiel in den Filmen *Tagebuch eines Skandals* (GB 2006) oder *Der Wald vor lauter Bäumen* (D 2003). Vgl. auch Vorauer/Greiner 2007, S. 204 ff. – Das Lehrerinnenzölibat lässt sich in allen Filmen wiederfinden, die für diese Untersuchung eingesehen wurden (s. Filmographie im Anhang).

entfalten, weil sie nur Marotten sind, die versanden, weil sie auf keinen Widerstand stoßen, an dem man sich abarbeiten und bewähren müsste. Die gelegentlich beim Turmspringen formulierten Ziele, zu fliegen wie ein „Engel“ oder „Adler ... zwischen Himmel und Erde“ und sich dabei von aller „Konformität“ frei zu machen, sind verblasen und haben keinen realen Bezug. Auf die Forderung von Fiama, statt des ständigen Übens solle man sich in einem Wettkampf mit einer anderen Schule messen, wird von der Lehrerin mit irritiertem Blick quittiert. Selbst im Sport werden Bewährungen in Ernstsituationen gemieden.

Am Ende des Films sitzt Miss G. nach ihrem Rauswurf verloren auf einem Pensionszimmer und zählt ihre persönlichen Mitbringsel auf dem Nachttisch. Im Internat hatten dort immer nur fünf Teile stehen dürfen. Sie bleibt also weiterhin Opfer ihrer geschlossenen Welt. Di hat sich heimlich davon gemacht und ihren Mitschülerinnen einen Abschiedsbrief hinterlassen. Um erwachsen zu werden, muss sie nun außerhalb des Internats ihren Weg ins Leben wagen.

Cracks zeigt in aller Deutlichkeit, dass aus dem traditionellen pädagogischen Dreieck „Kind“, „Pädagoge“, „Sache“, die Sache selbst, also die gesellschaftliche Anforderung, an der das Kind oder der Jugendliche wachsen und sich bewähren muss und durch die sich die Bildungsidee realisiert, eliminiert wurde. Wenn man allerdings auf eine Bildungsidee verzichtet, dann bleibt nur noch eine inhaltsleere Beziehung zwischen Lehrerin und Adressat, die sich in *Cracks* verselbständigt und aus dem Ruder läuft.

Literatur

- Bölling, Rainer (1983): Sozialgeschichte der deutschen Lehrer. Ein Überblick von 1800 bis zur Gegenwart. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Dalton, Mary M. (1999): *The Hollywood Curriculum. Teachers and Teaching in the Movies.* New York: P. Lang.
- Goffman, Erving (1977): *Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen.* 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Huerkamp, Claudia (1999): Die Lehrerin. In: *Der Mensch des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. von Ute Frevert und Heinz-Gerhard Haupt. Frankfurt am Main und New York: Campus. S. 176–200.
- Johann, Klaus (2003): Grenze und Halt: Der Einzelne im „Haus der Regeln“. Zur deutschsprachigen Internatsliteratur. (= Beiträge zur neueren Literaturgeschichte. 201). Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Koch, Friedrich (1987): *Schule im Kino. Autorität und Erziehung. Vom ‚Blauen Engel‘ bis zur ‚Feuerzangenbowle‘.* Weinheim und Basel: Beltz.
- Neumann, Helga/Neumann, Manfred (2011): *Vom Pauker zum Pädagogen. Ein literarischer Streifzug durch die Schule im „Jahrhundert des Kindes“.* Stuttgart: Kröner.
- Neumann, Norbert (2012): Der Lehrer. In: Brinckmann, Christine N./Hartmann, Britta/Kaczmarek, Ludger (Hrsg.): *Motive des Films. Ein kasuistischer Fischzug.* Marburg: Schüren. S. 266–272.