

Springtime for Pfilzing

Michael Verhoevens DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN

1. Anfang und Ende

Der Beginn von DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN (1989) ist so sprunghaft wie erratisch. In der ersten Einstellung bricht ein bierseliger Mann aus dem Off ins Bild und schmettert sein trunkenes Lied, bevor er mit dem Maßkrug zustößt. Darauf eine Schrifttafel des Regisseurs Michael Verhoeven. Kurz werden faktische Hintergründe und fiktionale Ergänzungen des folgenden Films preisgegeben, denn es gehe »nicht um eine bestimmte Stadt in Deutschland, sondern [...] um die Wahrheit aller Städte in unserem Land.« Sodann sieht man Schauspielerin Lena Stolze nackt und unbeweglich als goldene Göttin Flora,¹ während ihre Stimme aus dem Off die erste Strophe des Nibelungenlieds vorträgt, die auch noch schrittweise graphemisch zur Abbildung kommt. Zum folgenden Off-Applaus tritt Stolze in der Titelrolle der Sonja Wegmus-Rosenberger halbnah vor ein Portrait des Bundespräsidenten Carstens und spricht direkt in die Kamera, dass mit dessen Aufsatzwettbewerb alles angefangen habe. Obwohl, so Sonja weiter, eigentlich wäre die Geschichte ja noch viel älter. Zum nun einsetzenden Orgelspiel wird der Zuschauer mittels Schwenk und Zoom von den Türmen des Passauer Doms zu einem Graffiti an der Kirchenmauer geführt: »Wo wart ihr zwischen 39 und 45? Wo seid ihr jetzt?«, steht da. Die Titeltkarten setzen ein und mit ihnen kommen Maler ins Bild, die die schwarze Graffiti-Schrift mühsam entfernen.

Offensichtlich befinden wir uns im heimatlichen Deutschland der 1980er Jahre, genauer: in Bayern oder dem niederbayerischen Passau, denn Dom und Nibelungenlied sind dort zu verorten. Andererseits soll es, so Michael Verhoeven in seiner frühen Adresse, Passau nicht sein, sondern »Pfilzing«. Bayern aber eigentlich auch nicht nur, vielmehr Deutschland, für das die Erlebnisse der realen Anja Rosmus-Wenninger mit ihrer Heimatstadt Passau Pate stehen. Selbst das Nibelungenlied hat eine andere als die lokalisierende

1 Flora: römische Göttin unter anderem der Blüte, Jugend und des Frühlings. Michael Verhoeven zitiert hier die goldene Flore-Statue des Künstlers Marcel Gimond im Palais de Chaillot, Paris, welche die Figur Sonja im späteren Film genauer inspizieren wird.

Funktion. Heißt es doch dort, dass Wundersames in alten Erzählungen berichtet werde vom Kampf tapferer Männer, von berühmten Helden, aber auch von Trauerzeiten; da könnte man einen genaueren Blick riskieren, hinter die Fiktion in Richtung Ursprung und Wahrheit gehen.

Was also ist Heimat und was Wahrheit? Vielleicht ein Nationalepos mit eigener Strophenmetrik um Gold und Rache, höfische Sitte, Machterhalt und Niedergang? Eventuell die rauschhafte, zwangsläufig demaskierende Fröhlichkeit der Menschen an den Stammtischen der Republik, der jeweils repräsentierende – mal taugliche, mal peinliche – Präsident oder ein ständiger Weißelvorgang bei der Verarbeitung historischer Untaten? Möglicherweise ja von allem etwas. Verhoeven jedenfalls beschließt, mit seinem Film DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN in diese Themen zu investieren, und formuliert hurtig die Bedingungen des Kommenden: geweißte Westen, erzählte Legenden, Bierhallen-Gemütlichkeit und ein Aufsatzwettbewerb, der all das in Frage stellen wird.

Schließlich, nach kurzweilig inszenierten 85 Minuten über das Suchen und Finden des »schrecklichen Mädchens«, geht der Film in gewisser Weise berserkerhaft zu Ende. Denn, nachdem Sonja die Pflizinger Ortsgeschichte im Dritten Reich aufgearbeitet und auch international einen Ruf als Vorbild für couragiertes Suchen nach der Wahrheit erworben hat, soll sie der zwischenzeitlichen Ausgrenzung zum Trotz wieder aufgenommen werden ins Herz ihrer Heimatstadt. Ihr zu Ehren wird eine Feierstunde im Rathaus ausgerichtet, lässt man einen Prominenten-Künstler eine Büste von ihr anfertigen, welche die Geehrte selbst enthüllt.

Wenn Sonja dann in einer bis dahin harmonischen Veranstaltung ihr Ebenbild betrachtet, ebbt der Ton ab bis hin zur Stille, umläuft sie die Büste in Zeitlupe und wird schließlich in einem Standbild inmitten ihrer Denkarbeit eingefroren. Das bislang bei aller Zielstrebigkeit doch immer freundli-



Abb. 1:
Anfang ...



Abb. 2:
... und Ende

che Mädchen erkennt die avisierte Vereinnahmung, die Hoffnung der Honoratioren auf ihr zukünftiges Schweigen und die damit in Aussicht stehende Rückkehr ins Brav-Bürgerliche. Das, freilich, ist nicht mehr möglich: Erkenntnisgewinn wird immer mit Heimatverlust bezahlt. Also begeht Sonja den Offenbarungseid, beschimpft wild die Anwesenden, schiebt die geliebte Oma (Elisabeth Bertram) von sich, ohrfeigt sogar ihre Mutter (Monika Baumgartner). Ihr Furor ist ohne Gleichen und eine Befreiung von Vielem, nicht zuletzt auch von der humorig-leichten Verkleidung des Films. Somit bleibt die Flucht der Emanzipierten bei nachvollziehbarer Angst vor dem Kommenden, Unbekannten, indes Unumgänglichen. In einer Art Reflex rennt Sonja zum Votivbaum ihrer Jugend, erbittet sich Schutz von dieser religiös bedeuteten Naturerscheinung und klettert zur Abspannmusik des Psalms 117 und ein letztes Mal das Publikum fixierend in ihn hinein.

»Was würden Sie an Sonjas Stelle tun?«,² fragt Ulrich Steller den Leser im Filmheft der Bundeszentrale für politische Bildung, und trifft damit direkt ins Schwarze. Was würde man tun? Was ist anzufangen mit dieser Ansammlung von Glauben und Wissen, Mut und Übermut, Entlarvung und Verschleierung, Vereinnahmung und Ausgrenzung: mit diesen Heimatbildern und Wahrheitszumutungen? Offenkundig stellt Verhoeven in seinem kleinen Film auf unterhaltsame Weise große Fragen und gibt dem Publikum einen Anstoß zur Auseinandersetzung.

2 Ulrich Steller: *Filmheft DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN*, Bonn 2004, S. 12.

2. Wahrheit und Dichtung

»Geschichte aber bedeutet Erforschung der Wahrheit, im Guten wie im Bösen«,³ formuliert Bundesverfassungsrichter Martin Hirsch im Vorwort des Buches von Anja Rosmus-Wenninger⁴ und fährt fort, dass er stolz auf die Autorin sei, da sie »in unermüdlicher Arbeit [...] sich trotz aller Schwierigkeiten bemüht hat, etwas mehr Licht in die Geschichte der ehrwürdigen Stadt Passau [...] zu bringen.«⁵ Das so prominent eingeleitete Buch um die Geschichte Passaus zwischen 1933 und 1939, in dem die Autorin sehr verantwortungsvoll mit den Quellen umgeht, gleichwohl aber auch nicht verschweigt, dass gerade in der Gereiztheit der befragten Passauer Bürger ein gewisser Reiz für sie gelegen habe, die dreijährige Arbeit zu einem Abschluss zu bringen,⁶ dieses Buch also geht auf einen Aufsatzwettbewerb um den Preis des Bundespräsidenten von 1980 zurück und ist quasi der Prätext von Verhoevens Film. Das auch im Buch beschriebene zähe Ringen zwischen Rosmus und Passauer Bürgern drang natürlich nach außen und wanderte recht schnell durch die bundesdeutsche Presse; von »Passauer Passion« titelte etwa die *Zeit* und im *Spiegel* sah man bereits manchen rechten Arm im neuen Wind zittern.⁷ Anja Rosmus wurde folglich bekannt und ihre bewiesene Zivilcourage dann auch belohnt, unter anderem mit dem Geschwister-Scholl-Preis der Stadt München und der Tucholsky-Totenmaske. Allerdings waren da auch immer Vorwürfe und Angriffe, denn die munter weiter-schreibende Autorin galt manchem Passauer als mutwillige Unruhestifterin, die den »Seelenfrieden« des 50.000-Einwohner-Städtchens bedrohe.⁸ Der

3 Martin Hirsch: »Vorwort«, in: Anja Rosmus-Wenninger: *Widerstand und Verfolgung am Beispiel Passaus 1933–1939: Mit einem Vorwort von Martin Hirsch*, Passau 1983, S. 9–10, hier: S. 9.

4 Später: Anna Elisabeth Rosmus.

5 Hirsch: »Vorwort«, S. 10.

6 Vgl. Anja Rosmus-Wenninger: *Widerstand und Verfolgung am Beispiel Passaus 1933–1939. Mit einem Vorwort von Martin Hirsch*, Passau 1983, S. 18.

7 Vgl. Dietrich Strohmann: »Eine Passauer Passion«, in: *Die Zeit* (14.12.1984), <https://www.zeit.de/1984/51/eine-passauer-passion> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023] und O. A.: »Rechter Arm zittert«, in: *Der Spiegel* (29.4.1984), <https://www.spiegel.de/politik/rechter-arm-zittert-a-4840fb40-0002-0001-0000-000013510554> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].

8 Auch manche Filmkritiker sind in ihren Vergleichen durchaus ambivalent. Hans-Dieter Seidel nennt die Protagonistin in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* einen »weiblichen Kohlhaas gegen die unglaublichsten Finten und Ausweichmanöver der Bürokratie«. Hans-Dieter Seidel: »Ein weiblicher Kohlhaas kämpft gegen die Bürokratie«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (16.2.1990), S. 35. Urs Jenny sieht, ausgelöst durch den »schwärzlich-bräunlichen Widerstand«, »Trotz, Starrsinn, Überlebenswillen« von Rosmus am Werk und erkennt »eine Beate Klarsfeld der Heimatkunde«. Urs Jenny: »Viel Dreck im Nest«, *Der Spiegel* (18.2.1990), <https://www.spiegel.de/kultur/viel-dreck-im-nest-a-cf05d377->

schon im Filmende antizipierte Entfremdungsprozess sorgte dann im Jahr 1994 für ihre Auswanderung in die Vereinigten Staaten, wo »das schreckliche Mädchen« bis heute als relevante Stimme Bücher über die NS-Zeit und den Zweiten Weltkrieg publiziert.

»Sie war in ihrer Art ein bisschen kratzig«, erinnert sich Regisseur Michael Verhoeven schmunzelnd an die erste Begegnung mit Anja Rosmus, das habe ihn, der auch mal eine »bockige Haltung«⁹ einnehmen könne, sofort interessiert.¹⁰ Und vielleicht ist ja gerade diese »Verwandtschaft« dafür verantwortlich, dass Verhoeven seine an Rosmus orientierte Hauptfigur im Film »werkbiografisch« und durchaus zwiespältig vorstellt. Denn das erste Wort von Lena Stolze alias Sonja im Film lautet »o.k.«. Und jener amerikanische Ausdruck, der im SCHRECKLICHEN MÄDCHEN immer wieder zur Sprache kommt, auch (oder gerade) dann, wenn durchaus nicht alles in Ordnung ist, bildet so etwas wie den Generationenkonflikt der Zeit ab. »O.k. will ich nicht hören!«, sagt Sonjas Vater (Michael Gahr) einmal zu seiner Tochter. Viele wollten und konnten das lange Zeit auch nicht sehen, denn o.k. ist der Titel eines berücktigten und selten aufgeführten Films von Michael Verhoeven aus dem Jahr 1970, der bis heute diskutiert wird und einen der wenigen Filmskandale der Bundesrepublik auslöste.¹¹ Roh sei dieser Film, »sinnlich, wütend, politisch, antihollywood«, schwärmt Georg Seeßlen noch nach über 50 Jahren bei der Erstveröffentlichung auf DVD. O.k. habe damals eine Richtung für das aufstrebende neue deutsche Kino der Bundesrepublik vorgegeben, der leider »[v]iel zu wenige [...] gefolgt [sind], auch nicht der Regisseur selbst, der später eher für ein freundlich aufklärerisches, zugängliches Kino stehen sollte.«¹²

0002-0001-0000-000013507431 [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023]. Noch weiter geht Fritz Göttler in der *Süddeutschen Zeitung*. Rosmus, so Göttler, sei eine »bayerische intellektuelle Vigilantin« und die von Lena Stolze dargestellte Sonja eben auch »eine Hexe«, was zum Beispiel dann sichtbar würde, wenn Stolze »sanft diabolisch« und mit dem Wissen, »den Zuschauer auf ihrer Seite« zu haben, lächele. Fritz Göttler: »Starker Auftritt, unheimlicher Abgang«, *Süddeutsche Zeitung* (21.2.1990), S. 11.

9 Michael Verhoven zitiert in Eva-Maria Nagel: »Der sich gerne in die Nessel setzt«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17.8.2003), S. 3.

10 DVD-Extra: Michael Verhoeven über *Das schreckliche Mädchen*.

11 Vgl. Stefan Volk: »O.k.«, in: ders.: *Skandalfilme: Cineastische Aufreger gestern und heute*, Marburg 2011, S. 176–181 sowie Michael Roth: »Nachruf auf die Berlinale«, in: *Filmkritik*, Jg. 14 (1970), H. 8, S. 399–401.

12 Georg Seeßlen: »Ein Skandalfilm ist zurück. Endlich ist ein Wiedersehen möglich mit Michael Verhoevens Vietnamkriegs-Experiment »o.k.«, das 1970 sogar die Berlinale sprengte«, in: *Die Zeit*, Nr. 19 (6.5.2021), S. 54.

Michael Verhoeven als Regisseur des Neuen Deutschen Films zu bezeichnen,¹³ war lange Zeit umstritten. Obwohl es ausreichend Gründe für diese Platzierung gibt, wurde Verhoeven noch in Publikationen der 1990er Jahre zum »Prototyp des bürgerlichen Regisseurs«¹⁴ degradiert und blieb in ersten Büchern über den Neuen Deutschen Film unerwähnt.¹⁵ Ihn interessierten einfach zu viele unterschiedliche Themen, meint er selbst dazu, das irritiere dann die Leute eben.¹⁶ In jener Zeit, in der Biografien unter strenger Beobachtung standen, fehlte ihm aber auch so etwas wie der richtige »Stallgeruch«: Sein Vater, Regisseur und Schauspieler Paul Verhoeven, wurde mit dem Oberhausener Verdikt »Papas Kino« belegt, seine eigenen Schauspielauftritte in diesem Kino der 1950er und frühen 60er Jahre waren noch in Erinnerung und seine Ehefrau, Senta Berger, brachte verpönte Hollywood-Erfahrung der späten Studio-Ära mit nach Deutschland. Dies wie auch sein Interesse an der Arbeit mit arrivierten Schauspielern beängstigten einige »Wächter der reinen Lehre« argwöhnisch. Er sei eben schon immer die Ausnahme im deutschen Film gewesen,¹⁷ meint dazu Felix Möller lapidar und verortet ihn in der Themen- und Erzähltradition von Wolfgang Staudte, Ingmar Bergman und François Truffaut, zieht sogar Parallelen zu den politischen Arbeiten von Oliver Stone bis Costa-Gavras.¹⁸ Jedenfalls falle Verhoeven, der weder Angst vor Unschärfen habe noch bevormunden wolle, durch seine erzählerische und thematische Vielfalt auf.¹⁹ Er ist stilistisch variantenreich und hat so in fünfzig Wirkungs Jahren in unterschiedlichen Gattungen, Genres und Formaten ein vielschichtiges Werk vorgelegt, das ab den 1980er Jahren mit einem thematischen Wiedergänger aufwartet.

13 Vgl. Norbert Grob, Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler: »Einleitung«, in: dies. (Hrsg.): *Neuer Deutscher Film*, Stuttgart 2012, S. 9–58, hier: S. 20.

14 Peter Spiegel (Bearbeitung eines Artikels von Günter Knorr von 1984): »Michael Verhoeven«, in: Thomas Kramer (Hrsg.): *Reclams Lexikon des deutschen Films*, Stuttgart 1995, S. 427–428, hier: S. 428.

15 Vgl. Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film: Von den Anfängen bis zu den neunziger Jahren*, München 1994.

16 Vgl. Brigitte Bruns und Katja Kirste: »Ich wollte Einfluss nehmen«: Michael Verhoeven im Gespräch über seine Filme, seine Arbeit und sein Leben«, in: Brigitte Bruns, Claudia Engelhardt und Katja Kirste (Hrsg.): *Michael Verhoeven: Autor, Schauspieler, Regisseur, Produzent*, München 2003, S. 17–29, hier: S. 26.

17 Vgl. Felix Möller: »Unser Vietnam spielt in Bayern: Michael Verhoeven und seine Filme«, in: Bruns/Engelhardt/Kirste (Hrsg.): *Michael Verhoeven*, S. 8–16, hier: S. 8.

18 Ebd., S. 11.

19 Vgl. Mario Krebs: *Laudatio auf Michael Verhoeven zur Verleihung des Helmut-Käutner-Preises 2022*, <https://www.duesseldorf.de/fileadmin/Amt13/presseanhang/2205/220520Laudatio-Krebs.pdf> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].

Zwei Filme über den Nationalsozialismus machten Verhoeven nämlich über die Heimatgrenzen hinaus bekannt. Mit *DIE WEISSE ROSE* (1982) und *DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN* erreichte er ein internationales Publikum und wurde in der Folge als wichtige Regie-Instanz der filmischen Aufarbeitung deutscher NS-Vergangenheit betrachtet.²⁰ Dieser thematische Schwerpunkt sei, so Verhoeven, schon »ein interessantes Thema [...] in diesem Land«, auch verdanke seine Generation ihre Politisierung nicht unerheblich dieser Epoche.²¹ Somit lande er, obwohl er es nicht direkt anstrebe, immer wieder beim Dritten Reich.²² Im Fall von *DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN* sogar mit großem, nicht vorhersehbarem Erfolg.²³ Die zunächst nur fürs Fernsehen geplante Produktion von 1989 gewann zwischen 1990 und 1992 viele nationale und internationale Preise und wurde 1991 sowohl für den Golden Globe als auch den Oscar in der Kategorie des besten fremdsprachigen Films nominiert. Gerade in den USA war der Film eine Zeit lang sogar fester curricularer Bestandteil der Universitäten²⁴ und wird noch heute in Foren und Magazinen positiv besprochen.

3. Erkennen und Handeln

Nun geht es ja eigentlich in *DAS SCHRECKLICHEN MÄDCHEN* nicht um das Dritte Reich, vielmehr um dessen langen Schatten im Nachfolgestaat Bundesrepublik Deutschland. Im bayerischen Pfilzing²⁵ der 1980er Jahre wird

- 20 Die Spielfilme *SONNTAGSKINDER* (1980), *MUTTERS COURAGE* (1996), *LET'S GO* (2014) und die Dokumentarfilme *DER UNBEKANNTE SOLDAT* (2006) und *MENSCHLICHES VERSAGEN* (2008) sind weitere Beschäftigungen Verhoevens mit diesem Themenkomplex.
- 21 Susan Vahabzadeh: »Heute gibt es keine Moral mehr: Michael Verhoeven über seinen neuen Film ›MUTTERS COURAGE‹ und die Frage, warum er sich als politischen Regisseur versteht«, in: *Süddeutsche Zeitung* (19.2.1996), S. 13.
- 22 Vgl. o. A.: »Ich will nicht zum Spezialisten für irgendwas werden«, in: *Abendzeitung München* (10.10.2014), <https://www.abendzeitung-muenchen.de/promis/ich-will-nicht-zum-spezialisten-fuer-irgendwas-werden-art-255281> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].
- 23 Wenn auch sowohl der inländische Zuschauerzuspruch wie die politischen Auswirkungen von *DIE WEISSE ROSE* viel größer waren. Insbesondere die konkreten parlamentarischen und juristischen Reaktionen in Folge des im dortigen Filmnachspann beklagten Status Quo der Rechtslage (zu den Urteilen des NS-Volkgerichtshofs) sind außergewöhnlich und bezüglich Filmwirkung in diesem Land einzigartig. Vgl. hierzu Michael Verhoeven: »*DIE WEISSE ROSE*: Epilog zur Rezeptionsgeschichte eines deutschen Heimatfilms«, in: Michael Kißener und Bernhard Schäfers (Hrsg.): »Weitertragen«: *Studien zur Weißen Rose. Festschrift für Anneliese Knoop-Graf zum 80. Geburtstag*, Konstanz 2001, S. 131–146.
- 24 Vgl. Katrin Pachler: »Breaking the Post-War Goose-Step: Three Films by Michael Verhoeven«, in: *Shofar*, Jg. 28 (2010), H. 4, S. 41–56, hier: S. 51–52.
- 25 Der erste einer ganzen Reihe sprechender Namen, zum Beispiel Rosenberger, Rabenbauer, Abtreter, Wegmus, Juckenack, Zöpfel, Zumtobel, Kogler, Guggenwieser, Hackldorf.

mit dem unrühmlichen Erbe der NS-Zeit gehadert, was so viel heißt wie: Es wird beschönigt, verschwiegen, unter den Teppich gekehrt. Eine Stadt, so die dort verbreitete Fama, die zwischen 1933 und 1945 ein Hort der Widerstandskämpfer und inneren Exilanten war. Freilich, so kann man miteinander umgehen und weiterleben: Hand wird nur von Hand gewaschen. Also haben die bräsigen, keineswegs unsympathischen, aber durchweg korrupten Honoratioren der Stadt sich in dieser Quasi-Realität wohlig eingerichtet und alle faktischen Misstöne der Vergangenheit in den »Giftschrank« gesperrt. Katholische Kirchenfürsten und Kommunalbeamte bestimmen die städtischen Richtlinien, die alleinherrschende CSU spiegelt landesweit ein konservatives Kontinuum wider und natürlich soll das so bleiben, weshalb sich die politisch privatisierten Bürger sofort bekreuzigen, wenn sie auch nur an einen Sozialdemokraten denken. »Es herrscht wieder Frieden im Land«, besang einst Konstantin Wecker einen solchen Selbstbetrug und freilich ist dieser »Frieden« fragil.

Dabei ist Pfilzing durchaus repräsentativ oder »der Modellfall der heiligen Allianz von Verbotenem und Verschwiegenem«.²⁶ Man denke nur an manchen Diskurs der jüngeren Zeit um »alternative Fakten« und Fake-News-Bezichtigungen oder an Tendenzen der autoritär oktroyierten Geschichtsschreibung rund um den Globus. Die Suche nach Wahrheiten ist als weltweites Phänomen ebenso zeitlos wie die kompromisslose Bewahrung des dadurch gefährdeten Besitzstandes durch die Eliten. Allerdings hatten die Menschen damals keine digitalen Werkzeuge zur heißen Hand, kein Internet als flotte Tauschbörse alles Denkbaren und auch der politikverdrossene »Wutbürger« ist noch Jahrzehnte entfernt. Man lebt 1980 – zumal im kleinstädtischen Bereich – noch in persönlichen Beziehungen, von direktem, mündlichem Austausch und unterliegt, da alternativlos, der analogen Zuschreibungsmacht der Autoritäten. Getreu dem fatalen Filbinger-Satz sollte demnach auch in Pfilzing nicht Unrecht sein dürfen, was im Dritten Reich rechtens gewesen ist,²⁷ und wenn doch, dann muss man halt ein wenig nachhelfen. Als Sonja schließlich wie eine Dea ex Machina dieses gut eingespielte und verlogene Miteinander in Frage stellt, ist nicht nur der mühsam installierte Ortsfrieden in Gefahr, auch eine historische Chimäre, die jedem zu

26 Karsten Visarius: »DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN«, in: *epd Film* (1990), H. 4, <https://www.filmportal.de/node/36335/material/626581> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].

27 Vgl. o. A.: »Affäre Filbinger: »Was Rechtens war ...«, in: *Der Spiegel* (14.5.1978), <https://www.spiegel.de/politik/affaere-filbinger-was-rechtens-war-a-9b1d5eab-0002-0001-0000-000040615419?context=issue> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].



Abb. 3:
Pffiffige ...

nutzen scheint, steht auf dem Spiel. Existenziell gefährdet rüstet man sich zum Abwehrkampf.

Die befragten Zeugen wissen von nichts, die Institutionen verweigern die Unterstützung und behindern mit allen Tricks Sonjas Recherche, so dass diese schließlich nur noch ihre Familie hinter sich weiß, vom Rest der Gemeinde angefeindet wird und selbst körperliche Angriffe einer anonymen Neonazigruppe hinnehmen muss. Unerwünschtes Engagement macht immer einsam. Sonja aber pfeift sich eins, pfeift weg und an, ist pffiffig und wird immer wieder direkt von der Kamera erfasst, wenn sie den Zuschauer zum Mitpfeifen animiert. Verhoeven platziert hier eines der Leitmotive seines Films, das Individualität, Mut und List der Figur Sonja ebenso unterstreicht wie ihre Emotionalität und kecke Kommentierungskompetenz. Sie lässt sich nicht ausbremsen, legt sich mit der rechtsbeugenden Ortsgemeinschaft an und singt ihnen ein anderes Lied. Solche Musikalität muss aber erst erworben werden.

Denn Sonja, die von Lena Stolze mit viel naivem Charme und Vitalität gespielt wird, will ja eigentlich nur das Gute der Stadt Pflizing im Aufsatzwettbewerb »Meine Heimatstadt im Dritten Reich« zusammentragen. Sie will das aber, weil sie sich umgeben von der Stadthistorie gar nichts anderes vorstellen kann. Aufgewachsen in einer konservativen katholischen Familie, von Nonnen im Mädchengymnasium erzogen, ist sie ganz das vorbildliche, brave Mädchen, das solchem Umfeld entspringen mag. Staunend läuft sie durch einen Großteil der ersten Filmhälfte: Zweideutigkeiten in Sprache und Handeln der Menschen versteht sie nicht, kleine Übergriffigkeiten nimmt sie als solche nicht wahr, größere stellt sie nicht in Frage. Sie hat das »Paradies« noch nicht verlassen, ist so unschuldig wie arglos und braucht einen Paris-Aufenthalt, um sich selbst zu finden oder um überhaupt zu erkennen. Danach erst erhält sie (wie auch der Film) Farbe, wird zur Kämpferin und

Abb. 4:

... und leidenschaftliche
Sonja



überregionalen Bekanntheit. Der Kauf eines Brautkleids in Paris und zwei Küsse am Motivbaum machen den Wandel deutlich. Beim ersten Kuss, mit dem ihr späterer Ehemann Martin (Robert Giggenbach) sie nicht gerade gesetzestreu überrumpelt, fällt sie noch pflichtgemäß in Ohnmacht. Beim zweiten, leidenschaftlichen, ich-bewussten Kuss nach ihrer Zeit in Paris kommt dann er ins Taumeln. Mit Sonja ist fortan zu rechnen – das Staunen hat die Seite gewechselt.

»Warum schreiben's denn überhaupt so was?«, fragt zum Beispiel Professor Juckenack (Hans-Reinhard Müller) irritiert die recherchierende Sonja, obwohl er durch die Ämterhäufung als Zeitungsredakteur (Medien), Leiter des Bischöflichen Archivs (Kirche), Geschichtspräsident (Wissenschaft) und die Legende als Widerstandskämpfer im Dritten Reich (Gemeinde) nach allen Seiten abgesichert scheint. »Was wollen's denn da schreiben?«, will seine Schwester, Fräulein Juckenack (Barbara Gallauner) skeptisch wissen, die als Lateinlehrerin vor Erteilung der mündlichen Note gewissenhaft die Spendenhöhe der jeweiligen Familie überprüft. »Du schreibst halt nur das Positive, gell?«, meint besorgt Sonjas Mutter, die als Religionslehrerin schon mal die Geldwechsler in einer Tafelzeichnung zur Tempelreinigung stereotyp markiert. Alle erkennen die Gefahr einer motiviert Suchenden und wissen oder spüren zumindest den haltlosen Geschichtstenor der Stadt. Grund genug für Sonja – durchaus mit der Zerstörungslust einer Gerechten –, ihren eigenen Weg zu gehen. Man müsse doch wissen, wo alles herkomme, meint sie einmal zu einem Reporter und herrscht am Ende die Gemeinde an, das sei doch schließlich auch ihre Heimat.

Was aber ist nun besser: falscher Frieden im Land oder Unfrieden infolge der Wahrheit? Sonja selbst scheint sich das zwischendurch auch immer wieder zu fragen, will hinschmeißen, klein begeben, wieder staunen, nicht mehr wissen und macht dann doch weiter. Ihr geht es wie Möbius in Fried-

rich Dürrenmatts Drama *Die Physiker* (1962), wenn der sagt: »Was einmal gedacht wurde, kann nicht mehr zurückgenommen werden«,²⁸ weshalb Sonja am Ende alleine steht und in einer Form der Regression den Wunschbaum aufsucht, der ihr aber nicht (mehr) helfen kann. Ist dies also das tragische Finale einer durch ihr mutiges Handeln Ausgestoßenen? Die wirkungsvolle Pointe des anders erzählten Endes scheint doch mehr abzubilden als nur den bedauernswerten Heimatverlust der Protagonistin. Bei Dürrenmatt scheitert Möbius ja zwingend, weil sein Plan auf dem Trugschluss fußt, dass Verschweigen seines Wissens durch Rückzug aus der Welt die einzige Option sei, der Menschheit eine Katastrophe zu ersparen. Allerdings kann Möbius nicht für sich alleine lösen, was alle Menschen angeht.²⁹ Ebenso wenig das »schreckliche Mädchen«. Die will das auch gar nicht: weder ihr Wissen verschweigen noch etwas vom Gesagten zurücknehmen. Und ganz sicher will sie nicht isoliert bleiben. Also sind nun andere am Zug. Gerne mit Pfiff. Immer mit Courage. Der tragikomische Möbius wird demnach durch die Norm setzende Sonja und das groteske Theater Dürrenmatts durch die politische Haltung des Satirikers ersetzt, der mit »ästhetisch sozialisierte[r] Aggression«³⁰ Gefolgschaft zur Verbesserung eines kritikwürdigen Ist-Zustandes sucht. Verhoevens Idealismus – die Voraussetzung des satirisch Handelnden³¹ – scheint also auch im Filmschluss ungebrochen. Wenn Sonjas Blick just am Ende zu den sanften Klängen eines »Laudate dominum« doch noch einmal die Kamera fixiert, setzt sie auf die Unterstützung durch das Publikum, dessen Komplizenschaft sie längst erworben hat.

28 Friedrich Dürrenmatt: *Die Physiker: Eine Komödie in zwei Akten* (Neufassung 1980), Zürich 1985, S. 85.

29 Dürrenmatts poetologische Skizze »21 Punkte zu den Physikern« führt in den Punkten 16 bis 18 Prinzipien an, die leicht auf DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN zu übertragen sind: »Der Inhalt der Physik geht alle Physiker an, die Auswirkungen alle Menschen. (16) Was alle angeht, können nur alle lösen. (17) Jeder Versuch eines Einzelnen, für sich zu lösen, was alle angeht, muss scheitern. (18)«. Friedrich Dürrenmatt: »21 Punkte zu den Physikern«, in: ders.: *Die Physiker*, S. 91–93, hier: S. 92–93.

30 Jürgen Brummacks Formulierung, Satire sei »ästhetisch sozialisierte Aggression«, ist eventuell etwas eng gefasst, gleichwohl in der Konzentration auf den psychologisch-expressiven Angriff, sozial-kommunikativen Veränderungsvorschlag und die ästhetisch-gestalterischen Verfremdungsmaßnahmen noch immer ein guter Ausgangspunkt für avisierte Vertiefungen. Vgl. Jürgen Brummack: »Zu Begriff und Theorie der Satire«, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Jg. 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, S. 275–377, hier: S. 282.

31 Nach Erich Kästner sind Satiriker Pädagogen, »Lehrer, Pauker, Fortbildungsschulmeister«, eben Idealisten, die daran glauben, »daß [...] der Mensch durch Einsicht zu bessern sei.« Erich Kästner: »Eine kleine Sonntagspredigt: Vom Sinn und Wesen der Satire (1947)«, in: ders.: *Der tägliche Kram: Chansons und Prosa 1945–1948*, Zürich 1986, S. 149–153, hier: S. 152–153.

4. Distanz und Nähe

Zur satirischen Überzeugungsarbeit gehört die ästhetische Gratifikation für das Publikum bzw. dessen Distanzsetzung durch Verfremdung, was die Übersetzungsleistung (und möglicherweise Anwendung des Erkannten) erst ermöglicht. Gerade diese formale Gestaltung, schreibt Florian Mundhenke, sei in DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN »radikal und herausragend«³² gelungen und dem kann man insbesondere in Anbetracht des deutschen Kinos der 1980er Jahre kaum widersprechen. Hier wird entgegen einer Zuschreibung von Walter Uka kein deutscher Blues geschoben,³³ sondern modern und frei getanzt, was bis heute in den USA (erstaunte) Entdecker und Fürsprecher generiert. Neben der Feststellung einer beängstigenden Aktualität des Themas³⁴ werden dort insbesondere die stilistischen Entscheidungen Verhoevens gelobt, »bold stylistic touches«³⁵ und »madcap energy in the film's break-neck pace«³⁶ hervorgehoben. Und in der Tat experimentieren Verhoeven und sein Team³⁷ auf allen Ebenen der filmsprachlichen Gestaltung.

So kommentiert die Entscheidung für Schwarzweiß oder Farbe die (fehlende) Initiation der Protagonistin und verweisen noch die farblos aufprojizierten städtischen Räume auf Gegnerschaft bzw. Verdrängungspraxis. Gerade die häufig gewählte Aufprojektion (*front projection*) verstärkt den

32 Florian Mundhenke: »DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN«, in: Jürgen Heinzmann (Hrsg.): *Filmgenres: Heimatfilm international*, Stuttgart 2016, S. 109–115 hier: S. 112.

33 Die rückblickende Beurteilung des bundesdeutschen Kinos der 1980er Jahren von Walter Uka als »Blues schiebende« Angelegenheit (S. 112: »Über allem schwebte eine leichte Melancholie, eine unbestimmbare Sehnsucht, Trägheit und Langeweile, Kater und Überdruß – der Blues.«), ist ja grundsätzlich nicht falsch, übersieht aber mindestens Verhoevens DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN als frische, eigenwillige, in jedem Fall bemerkenswerte Brise. Uka spart in seinem Text den Film zwar nicht aus, weiß aber mit der Form-Inhalt-Synthese Verhoevens – wie auch das Feuilleton zur Zeit der Erstaufführung – nur wenig anzufangen, wenn er das Komödiantische der Filmgestalt als der »Brisanz des historischen Geschehens« nicht angemessen bezeichnet und, um im Bild zu bleiben, für solches Thema wohl eher einen »geschobenen Blues« bevorzugen würde. Vgl. Walter Uka: »Der deutsche Film schiebt den Blues: Kino und Film in der Bundesrepublik in den achtziger Jahren«, in: Werner Faulstich (Hrsg.): *Die Kultur der 80er Jahre*, München 2005, S. 105–121, hier: S. 114.

34 Vgl. Scott Tobias: »THE NASTY GIRL: When History Is Written by the Losers«, in: *The Reveal* (2.11.2021), <https://thereveal.substack.com/p/the-nasty-girl-when-history-is-written> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023] sowie Matt Fagerholm: »Masterful 1990 German Film: THE NASTY GIRL Is Frighteningly Timely«, in: *Indie Outlook* (9.8.2018), <https://indie-outlook.com/2018/08/09/masterful-1990-german-film-the-nasty-girl-is-frighteningly-timely/> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].

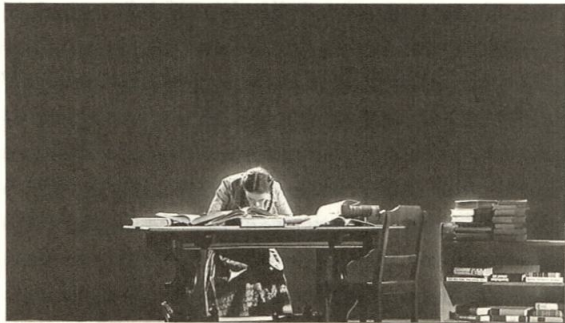
35 Tobias: »THE NASTY GIRL«.

36 Fagerholm: »Masterful 1990 German Film«.

37 Unter anderem Axel de Roche (Kamera), Barbara Hennings, Daniela Paepers (Montage), Theo Nischwitz, Jan Jacobsen, Otto Kirchhoff (Aufprojektion), Hubert Popp, Karin Gottschalk (Ausstattung).



Abb. 5–6:
Aufprojektion
und theaterhafte
Requisitenräume



künstlichen Raumeindruck großer Passagen des Films nachhaltig und ist in Kombination mit der oft distanzierten Einstellungsgröße ein wirkungsvoller Hinweis auf die wahren (Macht-)Verhältnisse. Hinzu kommt der Einsatz von Weitwinkelaufnahmen, die den natürlichen Raumeindruck verzerren und durch irrealen Proportionierungen Wirkung erzielen. Durchgehend wird so die Realismus-Illusion eines Spielfilms unterlaufen oder gestört. Auch der Erzählerbericht als Report der Hauptfigur und die dabei gewählte Ästhetik des Dokumentarfilms mit direktem Kamerablick, Mikrophon(-galgen) und Original- sowie berichtendem Off-Ton, außerdem theaterhafte Raumreduktionen, surreale Raumkompositionen, Montage-Ellipsen, auktoriale Kommentare und eine leitmotivisch eingesetzte, offene Symbolik halten die analytische Aktivität der Zuschauer auf Trab. Dies aber fraglos lustvoll, denn das durchweg zügige und humorvolle Erzählen Verhoevens ist die Belohnung für solche Beschäftigung und im Endeffekt die Voraussetzung für ein verändertes Verhalten außerhalb des Kinos.

Dabei ist der an Bertolt Brechts Theaterdramaturgie orientierte Verfremdungsstil der nötige Gestaltungseingriff, der es dem Publikum erst ermöglicht, die durch die Erzählperspektive gestiftete Nähe zur Hauptfigur Sonja

Abb. 7:

Raum surreal:
das fahrende Wohn-
zimmer auf dem
Marktplatz



punktuell zu überwinden und den Einzelfall aus der Distanz ins Allgemeine zu übertragen. Der schriftliche Hinweis des Regisseurs zu Beginn reicht hier nicht aus und die Identifikationslust im Kino ist eine bekannte Hypothek, die zudem noch einer gerechten, sachlichen Aufarbeitung des verhandelten Falls entgegensteht. Letzteres wird hier aber auch gar nicht versucht. Denn natürlich hält Verhoeven zu seiner Protagonistin, ist vereint mit ihr im Zorn über die Geschichtsklitterung in Deutschland und will demnach mehr als nur einen komödiantischen Film mit melancholischem Ende über die Passauer Ereignisse drehen. Die Erlebnisse Sonjas sollen durchaus Beispiel sein und Beispiel geben. »Nehmt's euch ein Beispiel an der Sonja!«, ist der wiederkehrende Satz des Films, der nicht nur die Filmfiguren betrifft.

Wenn also die damalige Filmkritik zumindest in Teilen ihre Schwierigkeiten mit Verhoevens Film hatte, von Sonjas Gegnern als »kabarettnahe[n] Chargen«³⁸ und »Riege von Pappkameraden«³⁹ schrieb und bemängelte, dass Verhoeven durch solche Clownereien den Kampf der Protagonistin nicht unerheblich verharmlose, dann übersehen die Kritiker mindestens die Parteilichkeit des satirischen Autors oder seinen Veränderungswillen durch Platzierung eines Ideals. Verhoeven hat über Recht und Unrecht der Passauer Parteien längst entschieden. Wie Sonja pfeift er auf die real existierenden Verhältnisse und setzt mit seinem Film nicht (nur) auf wirklichkeitsnahe, »gerechte« Abbildung,⁴⁰ sondern »auf das Vergnügen, das aus dem Ineinander

38 Jenny: »Viel Dreck im Nest«.

39 Seidel: »Ein weiblicher Kohlhaas«.

40 Zumindest hier im Spielfilm. 1990 nämlich produziert Verhoeven für das Fernsehen einen Dokumentarfilm über die Passauer Ereignisse – DAS MÄDCHEN UND DIE STADT ODER: WIE WAR ES WIRKLICH? –, in dem er Anja Rosmus, ihre Familie, ihren Ehemann, den Passauer Bürgermeister sowie den Leiter des Kirchenarchivs per Interviews und unkommentiert über die Vorkommnisse sprechen lässt.

von Verformung und Wiedererkennen entsteht, aus der Spannung zwischen dem Witz einer Sittenkomödie und dem Grimm einer politischen Satire, angesiedelt irgendwo zwischen Valentin und Brecht.⁴¹ Nicht dem Einzelfall also – im Sinne einer *Petitesse*: so unterhaltsam wie leicht abzutun – gilt sein Interesse, sondern sein Veränderungsvorschlag dem auch anderswo existierenden Fundament der Verdrängung und Fälschung. Gerade die rasante Reportageform und abstrahierenden Details des Films setzen dabei wichtige Übertragungsmarkierungen, um Sonjas Vorgehen auf andere Orte und nicht zuletzt auch auf sich selbst zu beziehen. Der Zuschauer sieht sich Film und Thema in nahbarer Distanz gegenüber, wodurch es »Verhoeven [gelingt], ein Nachdenken über erlernte und lange Zeit perpetuierte Rollenmuster zu stiften, das über die Sichtung des Films hinausreicht«⁴² und Bewusstsein und Sein des Einzelnen verändern könnte.

5. Schrecklich und frei

DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN kam zu einer ungünstigen Zeit ins Kino, denn zwischen dem Ende der Dreharbeiten (Oktober 1988) und der Uraufführung (14.2.1990)⁴³ hatte sich urplötzlich eine Zeitenwende ereignet. Vielleicht erklärt ja der mit dem Mauerfall beginnende Wiedervereinigungstaumel in Deutschland und das sich abzeichnende Ende des Kalten Kriegs ein zwar ordentliches, aber doch überschaubares Zuschauerinteresse bei der Erstauswertung im Kino.⁴⁴ Womöglich wollten nur wenige in Vorfreude der Staatenvereinigung an die Bewältigung der Trennungsgründe erinnert werden. Eventuell aber war auch die eigentümlich gestaltete Satire ihrer Zeit zu weit voraus. Wie auch immer, es ist müßig, hier zu spekulieren, und eigentlich auch überflüssig: Denn mit Miramax wurde recht schnell ein aufstrebender amerikanischer Verleih gefunden, so dass dem SCHRECKLICHEN MÄDCHEN noch eine gut zweijährige internationale Beach-

41 Visarius: »DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN«.

42 Mundhenke: »DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN«, S. 113.

43 Vgl. »DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN: BR Deutschland 1989, Spielfilm«, in: *Filmportal.de*, https://www.filmportal.de/film/das-schreckliche-maedchen_3a21f61c84444206a724b5cb34abf1db [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023].

44 Laut *insidekino.com* (vgl. <https://www.insidekino.com/DJahr/D1990.htm> [zuletzt aufgerufen am 28.5.2023]) sahen 1990 knapp 140.000 Besucher den Film in deutschen Kinos. Karsten Visarius beklagt allerdings schon im April 1990, dass der »engagierte und ästhetisch differenzierte« Film »nach kürzester Frist« aus dem Programm genommen worden sei. Vgl. Visarius: »DAS SCHRECKLICHE MÄDCHEN«.

tung beschieden war, die sich unter anderem auch in verschiedenen Auszeichnungen widerspiegelte.

Dass der Film mit der NS-Vergangenheit Deutschlands und den damit einhergehenden Verdrängungsmechanismen ein weltweit verfolgtes Thema anschneidet, ist sicherlich eine Erklärung für seine (anhaltende) internationale Wertschätzung. Auch sind, wie erwähnt, Bezüge zu heutigen gesellschaftlichen Paralleluniversen im Umgang mit Fakten leicht herzustellen, weshalb der Film über 30 Jahre nach seiner Uraufführung – im Übrigen auch technisch – nicht wirklich veraltet ist und noch immer Relevanz beanspruchen kann. Ein weiterer Grund für die aktuelle Bedeutung des Films, vielleicht sogar der für heutige Betrachterinnen viel dringlichere, ist die dargestellte Emanzipationsgeschichte des Mädchens Sonja. Die ist ja weder schrecklich noch böse,⁴⁵ sondern selbstbewusst und pfiffig auf Wahrheitssuche. Das scheint zunächst angesichts ihrer konservativen Herkunft erstaunlich, macht sie aber in Bezug auf Genderfragen, Selbstbestimmung und das durchgesetzte Mitspracherecht von Frauen in einer streng patriarchalischen Gemeinschaft zu einer zeitlosen Repräsentantin weiblicher Unabhängigkeit. Sonja bestimmt eigenverantwortlich ihre Position in der Gesellschaft, verändert aktiv das ihr vorbestimmte Rollenbild und lässt sich auch in ihrer historischen Aufarbeitung weder korrumpieren noch einschüchtern: Sie hat sich gefunden und spricht mit eigener Stimme.

Diese Stimmenfindung verlegt Verhoeven im Film nach Paris, wo Sonja als Siegerin eines vorangegangenen Aufsatzwettbewerbs mit anderen Gewinnern aus Europa zusammentrifft. In jenem internationalen Umfeld, fernab der familiären und provinziellen Begrenzung, erhält das vorher immer stauende Mustermädchen Einsichten bezüglich ihrer Sexualität und der verwirrenden Auslegungsbreite politischer Bezeichnungen.⁴⁶ Außerdem wechselt sie auch rund um den Eiffelturm ihre Perspektive, betrachtet zunächst lange die goldene Flore-Statue, rast dann auf den Turm selbst, genießt kurz die Übersicht und beginnt, wie von einer Last befreit, zum ersten Mal ein pfeifendes Gespräch mit dem Zuschauer. Zurück in Pflzing scheint das alles wieder vergessen. Bei einer Preisverleihung im Rathaus ist Sonja ganz das brave Mädchen, knickt eilfertig vor den Autoritäten und legt, umgeben von

45 Der englische Titel des Films lautet *THE NASTY GIRL*.

46 Als Sonja den europäischen Schülern auf Englisch von ihrer Heimat erzählen soll, stolpert sie über die variantenreiche Signifikation politischer Begriffe («Not German Democratic Republic» – «Not democratic?»; «Christian Socialistic Union» – «Socialistic?») und rettet sich in ein hilfloses: «Bavaria!»

den männlichen Honoratioren der Stadt, dem Bischof (Kurt Weinzierl) vertrauensvoll ihren Kopf in die Hand.

Aber nur kurz. Denn mit dem nächsten Schnitt ist der *plot point* erreicht, wird der Wandel vollzogen und das schwarz-weiße Grau dauerhaft durch Farbe ersetzt. Flora kommt nach Pfilzing! Ekstatisch sprintet Sonja dann im Blumenkleid auf die Kamera zu. Berichtet außer Atem und guter Dinge von der Rückkehr ihres zukünftigen Ehemanns Martin. Rennt schließlich weiter zum Votivbaum, wo Martin sie bereits erwartet. Willensstark springt sie ihn an und küsst ihn leidenschaftlich zu Boden. »Du bist aber schon noch meine Sonja?«, fragt der Niedergestreckte irritiert. »Freilich!«, antwortet Sonja und lügt das einzige Mal im gesamten Film.