



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Woman and Silent Cinema

Die Darstellung der Frau im Stummfilm zwischen 1910 und 1930 als Flapper Girl

Verfasserin

Sabine Ranner

0348247

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Prof. Dr. Andrea Seier

Inhaltsverzeichnis

I EINLEITUNG	4
II THEORIE	7
1. SILENT CINEMA – HISTORISCHE EINBLICKE.....	7
1.1 Das frühe Kino, oder das Kino der Attraktionen.....	10
1.2 Das lange Drama und die Verbreitung des Films.....	12
1.3 Das Star-System in Hollywood.....	14
1.4 Filme und Filmindustrie zwischen 1910 und 1930.....	15
1.5 Frauen im Stummfilm und der sogenannten Kinokampf.....	19
1.6 Die Zuschauer und der „thrill of witnessing“.....	23
2. DIE DARSTELLUNG DER FRAU IM KINO DES BEGINNENDEN 20. JAHRHUNDERTS.....	26
2.1 Die verhängnisvolle Frau der Jahrhundertwende – die Femme fatale.....	28
2.2 Die zerbrechliche Frau des 19. Jahrhunderts – die Femme fragile.....	29
2.3 Die Neue Frau des 20. Jahrhunderts.....	30
2.3.1 Die moderne amerikanische Frau der 1920er Jahre Mythos Flapper Girl.....	33
3. FEMINISTISCHE FILMTHEORIEN DES FRÜHEN FILMS.....	37
3.1 Der psychoanalytische Ansatz.....	39
3.2 Der kritisch feministische Ansatz.....	43
3.3 Der diskursanalytische Ansatz.....	48
3.4 Summierung der frühen feministischen Filmtheorien.....	49

III ANALYSE	52
4. FILMANALYSE.....	52
4.1 <i>It</i>	53
4.1.1 Das Leben der Clara Bow.....	53
4.1.2 <i>It</i> – Inhaltsangabe.....	56
4.1.3 <i>It</i> – Filmanalyse.....	60
4.2 <i>Die Büchse der Pandora</i>	69
4.2.1 Das Leben der Louise Brooks.....	70
4.2.2 <i>Die Büchse der Pandora</i> – Inhaltsangabe.....	74
4.2.3 <i>Die Büchse der Pandora</i> – Analyse.....	77
5. RESÜMEE: VERGLEICHENDE ANALYSE MIT GENAUERER BETRACHTUNG DER DARSTELLUNG DER FRAU.....	84
IV DANKSAGUNG	93
V ABBILDUNGSVERZEICHNIS	94
VI BIBLIOGRAPHIE	95
VII ABSTRAKT	99
VIII CURRICULUM VITAE	100

I Einleitung

Flappers – sie trugen kurze Röcke, rauchten und taten alles für ihre Unabhängigkeit. Sie waren vorlaut, flott und eigenständig, doch den New Deal überlebten sie nicht. Flappers versuchten ökonomisch und sozial unabhängig zu sein, sie tanzten in Varietés, kellnerten in Bars, arbeiteten als Schreibhilfe oder sie suchten sich zeitweise die Unterstützung von wohlhabenden Männern.

Flapper Girls stellten eine völlig neue Art und Weise der Darstellung der Frau im Stummfilm der 20er Jahre dar. Diese Darstellung als Hauptthema fand in Amerika großen Zuspruch, wie auch zum Teil im deutschsprachigen Raum. Der Unterschied zur Darstellung der Frau zu früheren silent movies, liegt in ihrer Unabhängigkeit, ihrer Lebhaftigkeit, und vor allem in ihrem Optimismus. Das Kinopublikum verlangte nach Unbeschwertheit. Männer wollten Frauen, die ihren Sehnsüchten entsprachen, und Frauen suchten moderne Vorbilder.

Der Film ist nicht nur eine Kunstform, die sich im Laufe der Zeit entwickelte, sondern auch ein Spiegel der Gesellschaft in der das jeweilige Werk entstanden ist. Filme, mit allen unterschiedlichen Ausprägungen, repräsentieren gesellschaftliche Verhältnisse, Anschauungen, Modetrends, Kritiken und auch geschlechtliche Rollenbilder und Rollenverteilungen. Dem Rezipienten werden verschiedene Identifikationsmodelle präsentiert, durch diese er die Wahl zwischen einer kritischen Anschauung hat, oder den Film als Hilfsmittel der Zerstreuung nutzt. Die Darstellung von unterschiedlichen Rollenbildern und Rollenverhältnisse bezieht sich nicht nur auf einzelne Paarbeziehungen, sondern auch auf die Zuschreibung von gesellschaftlich geprägten Stereotypen. Für lange Zeit wurde der Film als ein Bildungswerkzeug angesehen und auch dementsprechend verwendet. So galt der Film, beispielsweise in der Zeit des Nationalsozialismus der Propaganda des nationalsozialistischen Regimes. Nach dem Nationalsozialismus, als es galt das Land wieder aufzubauen, entstanden sogenannte Filme von Trümmerfrauen, die ihr Dorf oder ihre Stadt, während die Männer aus dem Krieg zurückkehrten, wieder aufbauen mussten. So entstanden unterschiedlichste Genres und Darstellungsweisen, die im Massenmedium des Films einfach transportiert werden konnten.

Die Darstellungsform der Frau variiert, da vor allem ihre Stellung in der Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Spiegel der realen Welt gesehen werden kann.

Das Kino der Attraktionen zog das Publikum, nicht nur aufgrund der finanziellen Leistbarkeit, an. Im dunklen Raum des Kinos konnten sie ungestört und auch unbeobachtet dem neuartigen Treiben auf der Leinwand folgen.

Der Aspekt der Darstellung der Frau, ist im Stummfilm zwischen 1910 und 1930 besonders interessant. Während im realen Leben Frauen unter dem Patriarchat der Männer standen und ihre Emanzipation gerade am entstehen war, so verzauberten junge Schauspielerinnen die weiblichen Rezipientinnen mit ihrer fröhlichen und unabhängigen Lebensweise. Mit diesen Darstellungen wurde auch der Ruf nach der eigenen Selbstständigkeit immer stärker und Frauen emanzipierten sich. Mit dem Weiblichkeitstyp der Neuen Frau war das perfekte filmische Vorbild gefunden, dass von Frauen bewundert und kopiert wurde.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Frau im Stummfilm zwischen 1910 und 1930. Genauer: mit der Neuen Frau als Mythos des Flapper Girls. Meine Diplomarbeit gliedert sich in zwei Hauptkapitel: Theorie und Analyse.

Kapitel 1 wird einen allgemeinen historischen Einblick in die Geschichte des Silent Cinemas wiedergeben.

Kapitel 2 bearbeitet die Darstellung der Frau im Kino des beginnenden 20. Jahrhunderts. Unterschiedliche Weiblichkeitstypen prägten das damalige Bild der Frau auf der Leinwand, in der Literatur und Kunst. Stereotype Darstellungsformen wurden immer wieder aufgegriffen.

In Kapitel 4 werden feministische Filmtheorien des frühen Films aufgegriffen. Laura Mulvey, Gertrud Koch und später Mary Ann Doane stellen mit ihren Theorien, die Darstellung der Frau, die Rezeption der Frau und den männlichen Blick in einen analytisch/kritischen Diskurs.

Kapitel 4 umfasst die Filmanalyse zweier Filme, die für die Darstellung der Frau als Flapper Girl bekannt sind. Die Auswahl der Filme, musste auf zwei Filmbeispiele begrenzt werden, da die Verfügbarkeit anderer nicht gegeben war. Dennoch können diese Filmbeispiele, trotz ihres unterschiedlichen Genres, hinsichtlich der Darstellung der Frau, untersucht werden.

Zuletzt verbindet Kapitel 5 historische Aspekte, mit den feministischen Theorien innerhalb der Filmbeispiele.

„Daß[sic!] diese Bilder stumm sind, ist ein Reiz mehr; sie sind stumm wie Träume. Und im Tiefsten, ohne es zu wissen, fürchten diese Leute die Sprache; sie fürchten in der Sprache das Werkzeug der Gesellschaft. [...] Diese Sprache der Gebildeten und Halbgebildeten, ob gesprochen oder geschrieben, sie ist etwas Fremdes. Sie kräuselt die Oberfläche, aber sie weckt nicht, was in der Tiefe schlummert. Es ist zuviel von der Algebra in der Sprache, jeder Buchstabe bedeckt wieder eine Ziffer, die Ziffer ist die Verkürzung für eine Wirklichkeit, all dies deutet von fern auf irgend etwas hin, auch auf Macht, auf Macht sogar, an der man irgendwelchen Anteil hat; aber das alles ist zu indirekt, die Verknüpfungen sind zu unsinnlich, dies hebt den Geist nicht wirklich auf, trägt ihn nicht irgendwo hin. All dies läßt[sic!] eher eine Verzagtheit zurück, und wieder dies Gefühl, der ohnmächtige Teil einer Maschine zu sein, und sie kennen alle eine andere Macht, eine wirkliche, die einzige wirkliche: die der Träume.“¹

¹ Hofmannsthal, 1966, S. 45ff.

II Theorie

1. Silent Cinema – Historische Einblicke

Die Geschichte des Films umfasst eine kontinuierliche Entwicklung technischer Innovationen. Beginnend mit der Entwicklung der Fotografie und sie wird gegenwärtig weiterhin fortgesetzt. Der Film ist eine eigenständige Kunstform und findet neben Literatur, Malerei und Musik großen Zuspruch, was vor allem ihrer Emotionalisierung zugrunde liegt. Doch neben der angesehenen Kunstform, kann Film auch als Werkzeug gesehen werden um Dinge visuell aufzuzeigen, zu beeinflussen, zu täuschen und zu bewegen.

Schon im 17. Jahrhundert konnte man mit Hilfe der *Laterna magica*² Bilder auf Glasplatten an die Wand werfen und manuell bewegen. Der *Kinetograph*, 1891 von Thomas Alva Edison entwickelt, stellt die nächste wichtige Erfindung in der Geschichte des Films dar und ist eine Filmkamera in der ein 35-mm Film auf Zelluloid belichtet wurde. Nachteilig daran war, dass nur eine Person den Film sehen konnte. Erst den Brüdern Lumières gelang es ein Gerät zu entwickeln, das Filmprojektor und Filmkamera in einem war, der Cinématograph. Auguste und Louis Lumière verschafften sich so, am 28. Dezember 1895 im Pariser Grand Café, mit der ersten öffentlichen Vorführung von zehn dokumentarischen Kurzfilmen, einen wichtigen Platz in der Geschichte des Films. Nicht nur die Vorführung von Kurzfilmen brachte den Lumières Ansehen, sondern auch ihr Geschäftssinn. Ihre Kurzfilme bildeten die Umwelt ab um sie darzustellen. Die Kamera wurde auf die Welt gerichtet.³ Kurzfilme wie: *L'Arrive D'Un Train* oder *La Place Des Cordeliers A Lyon* sind heute noch unter Filmkennern bekannt.

„Sie spielten sich in der Öffentlichkeit ab, auf Schauplätzen, wo es von Menschen wimmelte. [...] Es war Leben in seinen unkontrollierbarsten und unbewußtesten[sic!] Augenblicken, ein Durcheinander kurzlebiger, sich ständig auflösender Formen, wie es nur der Kamera zugänglich ist.“⁴

² Die *Laterna magica* ist ein Projektionsgerät.

³ Vgl. Kracauer, 1964, S. 58.

⁴ Kracauer, 1964, S. 58.

Nachdem die Brüder Lumières die Welt nur abbildeten, begann Georges Méliès „die ungestellte Wirklichkeit durch Theaterillusionen, Alltagsvorfälle durch Spielhandlungen“⁵ zu ersetzen. Die konträren Unterschiede von den Brüdern Lumières und Georges Méliès erkennt man vor allem in Lumières *L'Arrive D'Un Train* und Méliès *Voyage A Travers L'Impossible*. In Lumières Werk wird der Zug als reale Abbildung dargestellt, währenddessen Méliès den Zug als Spielzeugeisenbahn präsentiert.⁶ Georges Méliès wurde bekannt durch seine belebte Kulissenwelt und Märchenhandlungen und obwohl er zur Entwicklung der Filmkunst viel beigetragen hat, blieb Méliès der Theaterregisseur der er zuvor gewesen war.⁷

Der Lumièresche Cinematograph fand unter der Bevölkerung so großen Zuspruch, dass die Nachfrage immer größer wurde. 1897 verkauften die Brüder das Patent ihres Cinematographen an einen französischen Unternehmer namens Charles Pathé. Somit konnte ihre technische Errungenschaft weiterentwickelt, reproduziert und in die Welt hinausgetragen werden. Innerhalb kürzester Zeit gelang es ihnen, ein Filmimperium zu schaffen, das sich zu einer vielbesuchten Freizeitaktivität entwickelte, dem Kino. Aufgrund der technischen Möglichkeiten und Entwicklungen veränderte sich auch die Position des Regisseurs und Filmproduzenten. Filmproduzenten vertrieben ab ca. 1900 ihre Filme eigenständig und Regisseure begannen den Darstellern Anweisungen zu geben. Unterschiedliche Genres entwickelten sich, wie das soziale Drama, das Melodram, die Komödie oder der Kriminalfilm. In diesen Genres wurde vor allem das Leben der Arbeiter dargestellt. Bürgerliche Probleme, Außenseiter, das Leben von Vagabunden und alleinstehenden Frauen wurde aufgezeigt. Die Kinobesucher bestanden, als ein Cinematograph noch zu einer Seltenheit gehörte, aus der oberen Schicht. Durch die Verbreitung des Cinematographen wurde dieses Medium zu einem Treffpunkt der mittleren bürgerlichen Schicht. Die vorgeführten filmischen Werke ermöglichten ihnen, sich in die Welt des Kinos einzufühlen, zu identifizieren, aber sie waren auch ein Werkzeug der Belehrung.

Ein weiterer wichtiger Meilenstein in der Geschichte des Films wurde durch George Albert Smith gelegt. In seinem Werk *The Little Doctor* (1902) kam zum ersten Mal die Nahaufnahme zum Einsatz. Dadurch entwickelte sich eine Art Filmsprache, die eine

⁵ Kracauer, 1964, S. 59.

⁶ Vgl. ebenda, S. 59.

⁷ Ebenda, S. 60.

Variation aus Bildgrößen, Perspektivenwechsel und Montage war. *Der Große Eisenbahnraub* (1903), ein Western von Edwin S. Porter mit der Dauer von 12 Minuten, wurde als erster erzählender Film wahrgenommen. Um 1910 ließen sich die ersten Filmschaffenden in Hollywood nieder und der Stein rund um die Traumfabrik Hollywood kam ins Rollen. Im Zusammenhang mit der Entwicklung einer Filmsprache, sei noch ein Name genannt, D.W. Griffith. Dieser trieb die Entwicklung wichtiger filmischer Elemente voran und verwendete unter anderem Großaufnahmen und Parallelmontagen, die er in seinen Werken bis zum Perfektionismus brachte.

In den folgenden Abschnitten, wurden die historischen Daten aus den Protokollen der Lehrveranstaltung *Geschichte(n) des Films – Frühes Kino*, abgehalten von Prof. Dr. Joseph Garncarz, entnommen.

1.1 Das frühe Kino, oder das Kino der Attraktionen⁸

Im vorherigen Kapitel wurde aufgezeigt welche technischen Innovationen die Entwicklung der Filmgeschichte voran trieben und welche filmischen Werke heute noch dessen Bedeutung zeigen. Doch die Bedeutung des Stummfilms liegt nicht nur in den technischen Erfindungen und in den Ansprüchen der Produzenten und Regisseure, sondern auch im sozialen Umfeld in dem sich der Stummfilm entwickelte und einbettete. Folgende Daten wurden

Zu Beginn wurden die kurzen Filme als Teil von Revuevorführungen in Varietés vorgeführt. Das Variété war eine Mischung aus Theater und Zirkus. Es entwickelte sich 1880 aus Singspielhallen und bildete die Abgrenzung zu Sprechtheatern. Das Programm, sogenannte Nummernprogramme, bestand aus tänzerischen, akrobatischen, komischen und musikalischen Vorstellungen, die jeweils eine geschlossene Einheit bildeten. Der Film war nur ein Teil dieses Programms. Die eigentliche Attraktion war nicht der gezeigte Film sondern der Apparat an sich. Das Variété galt als Ort der Unterhaltung und Geselligkeit in der sich in erste Linie die obere Schicht traf. Es war ein Treffpunkt für Herren der Gesellschaft. Frauen waren allenfalls als Begleitpersonen dort anzutreffen. Die Besucher von den späteren, lokalen Varietés (1910) kamen aus dem Proletariat und dem Kleinbürgertum. Aus den Varietés heraus entstanden Wanderkinos, die Station auf Jahrmärkten machten oder als alleinige Attraktion eine Stadt besuchten. Das Programm wurde in Zeitungen als Inserat veröffentlicht oder Stunden vor der Vorstellung plakatiert. Wanderkinos reisten in Zelten umher, in denen sie die neuen, unbekannten Filme präsentierten. Vergleicht man die Entwicklung der amerikanischen und europäischen Wanderkinos, so erkennt man, dass sich in Europa die Wanderkinos länger hielten als die in den USA. Dies ist darauf zurück zu führen, dass die USA vom Puritanismus bestimmt wurde und eine Festkultur, wie die Jahrmärkte in Europa, nicht so stark verbreitet war. Zusätzlich waren die Transportwege für Wanderkinos sehr lang, denn ein dichtes Eisenbahnnetz gab es nur in bestimmten Gebieten, wie beispielsweise an der Ostküste. Für die Entwicklung der Produktionsfirmen war das Bestehen der Wanderkinos überaus wichtig. Einen Verleih von Filmen gab es nicht, Filme wurden gekauft. Zum Einen

⁸ Vgl. Garncarz, Joseph: Geschichte(n) des Films – Frühes Kino. Universität Wien, Wintersemester 2007/08.

wegen den nicht existenten Verleihern, zum Anderen wechselte das Kino von Ort zu Ort und die Filme konnten über einen längeren Zeitraum verwendet werden. Die Filme waren von fiktivem aber auch nicht-fiktivem Charakter. Märchen-, Trickfilme und Komödien wurden gezeigt, aber auch Lokalaufnahmen, Aktualitäten in Form von Wochenschauen, wie auch Reise- und Industriebilder.

Um 1900 wurden die Wanderkinos selbst sesshaft oder sie wurden von festen Kinos abgelöst (in den USA: Saalkinos). Die Gesellschaft befand sich im Prozess der Modernisierung, wie auch Urbanisierung. Metropolen wuchsen, das elektrische Straßenbahnnetz entstand und durch die steigende Zahl der Bevölkerung stieg auch der Bedarf an Waren und Freizeitangeboten. Der Bedarf an Vergnügung ist vorrangig zurück zu schließen auf die Reduktion der Arbeitszeit von 72 auf 47 Stunden pro Woche. Aber auch das Einkommen stieg und die Menschen hatten zum Einen mehr Zeit um sich Vergnügungen zu widmen und zum Anderen mehr Geld um sich diese auch leisten zu können. In dieser Zeit des Umbruchs, wurde das sesshafte Kino hineingeboren. Um 1910 wurden die meisten Filme direkt für das Kino produziert, was ein Filmschaffen an sich erst überhaupt möglich gemacht hat. Doch auch unter den sesshaften Kinos gab es unterschiedliche Typen wie das Ladenkino, das Kinotheater oder der Kinopalast. Diese Typen unterscheiden sich einerseits in ihrer Architektur und andererseits am Publikum. Ladenkinos wurden in existierenden Ladenlokalen eingebaut. Das Publikum konnte während der Filmvorstellung trinken, essen und rauchen. Es bestand aus der unteren sozialen Schicht. Die Mittelschicht besuchte hauptsächlich Kinotheater, ein repräsentativer Bau, der am Modell des Theaters aufgebaut wurde. Der letzte Kinotyp war der Kinopalas. Es war ein eigens errichteter Bau, der einem großen Theater gleichsah. Bis zu 1500 Besucher aus allen Schichten konnten aufgenommen werden. Die Eintrittspreise wurden nach Qualität gestaffelt und waren bis hin zu Logen verfügbar. Die Bezeichnung *cinema of attractions* von Tom Gunning ist in diesem Zusammenhang wichtig, da er sich nicht nur auf das Programm beschränkt, sondern auch auf die Art und Weise der Vorführung, die für den Zuseher des frühen Kinos eine Attraktion war.

1.2 Das lange Drama und die Verbreitung des Films⁹

Den Wanderkinos ist die Verbreitung des Films zu verdanken. Doch sprechen wir bisher von Filmen mit einer Länge von weniger als 30 Minuten. Der Programmierung des Kinos ist der Erfolg dessen zuzuschreiben. 1910/11 entstand das lange Drama mit einer Länge von ca. 30-45 Minuten. Kinobesitzer konnten von diesem Zeitpunkt an das Kinoprogramm selbst zusammenstellen und sich so von anderen Kinos unterscheiden. Die Zuschauer selbst wählten das Kino zunächst aufgrund der Erreichbarkeit. Ab 1910/11 konnten sie wählen welches Programm sie sehen wollten und neben dieser Auswahl rückte die Erreichbarkeit des Kinos in den Hintergrund.

Aufgrund des Erfolgs der frühen Kinos, expandierte der Filmmarkt. Dadurch kam es zur sogenannten Überproduktionskrise. Zu viele Filme wurden produziert, obwohl der Bedarf nicht groß genug war. Durch Preissenkungen versuchten die Produzenten ihre Filme dennoch ans Volk zu bringen, bis schließlich Filme unter ihren Wert verkauft wurden. Um diesem Verlustgeschäft zu entgehen, begannen sie die Filme zu differenzieren. Sie gaben den Filmen einen bestimmten Wert. Einerseits durch die Filmdauer und andererseits orientierten sie sich am Theater, oder genauer gesagt, am dort bestehenden Starsystem. Unter diesen Voraussetzungen entstanden unterschiedliche Genres, die sich auf formaler und inhaltlicher Ebene unterschieden. Zwei sehr beliebte Genres waren das Sittendrama und Abenteuer- oder Historiendramen. Das Sittendrama behandelte zwischenmenschliche Beziehungen, Tabubrüche und Rollenkonflikte. Oft standen Frauen im Mittelpunkt. Abenteuer- oder Historiendramen gehörten zu den Sensationsdramen. Sie waren opulente und visuelle Ereignisse.

Eine weitere Neuerung die durch die Etablierung des langen Dramas Einzug hielt, war das Verleihsystem. Wie im Kapitel des frühen Kinos erwähnt, wurden Filme angekauft. Dies veränderte sich mit den Auswirkungen der Überproduktionskrise. Filme wurden von nun an getauscht, um das ökonomische Risiko zu mindern. Monopol-Film etablierte sich um 1910. Dieses Unternehmen basiert auf einem Verleihsystem, welches dem Kinobesitzer das alleinige und exklusive Aufführungsrecht zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort erlaubt. Der

⁹ Vgl. Garncarz, Joseph: Geschichte(n) des Films – Frühes Kino. Universität Wien, Wintersemester 2007/08.

Kinobesitzer hatte somit die Garantie, dass der Film nur in seinem Kino gesehen werden konnte.

Das Verleihsystem und der Erfolg der langen Dramen hatten auch nachhaltige Folgen für die Filmproduktion selbst. Zwischen 1905 und 1911 verdoppelte sich ca. jedes 2. Jahr das Filmangebot. Ein Massenmarkt entstand und Produktionsfirmen etablierten sich. Aufgrund der großen Nachfrage an langen Dramen, wurden Filmstudios erbaut, die eine wetterunabhängige Produktion erlaubten. Doch auch die Arbeitsprozesse differenzierten sich und weitere Filmberufe entstanden.

1.3 Das Star-System in Hollywood

Das Studiosystem, oder auch Hollywood-System, bezieht sich auf das erfolgreiche wirtschaftliche System der Hollywood Studios. Zu den bekanntesten Studios gehörten: Paramount Pictures, 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer und Warner Bros.. Sie besaßen Produktionsstätten, Filmpaläste und Filmverleih-Betriebe. Sie kontrollierten die Filmbranche zwischen 1920 und 1940. In den Jahren zwischen 1930 und 1940 lieferten sie weltweit über 60% der Produktionen.¹⁰

“In the early 1900s, as motion picture audiences grew, the actors became more vital to the studios, which strove to emphasize them both onscreen and off. Offscreen, this meant the formation of publicity departments designed to create and broadcast a personality for a given actor; onscreen, filming techniques were developed to make the actor more desirable and easier to identify with. [...] Once stars became identifiable, the public's curiosity about them grew insatiable. Fan magazines arose in reaction, publishing photos, interviews, behind-the-scenes stories and movie plot summaries.”¹¹

Aus dem amerikanischen Studiosystem entwickelte sich auch das Starsystem in den 20er Jahren. Beliebte Filmschauspieler wurden exklusiv an Filmproduktionsgesellschaften gebunden. Produktionsgesellschaften sicherten sich das exklusive Recht an einem Schauspieler für 5-7 Jahre und setzten auch die Anzahl der Filme, in denen dieser Star mitwirken sollte fest. Die Stars waren das Aushängeschild der Studios. Auch wenn die beidseitige Abhängigkeit groß war, war der Einfluss der Schauspieler den sie auf Filme nehmen konnten gering. Ihr Image wurde genau auf das der Produktionsfirma abgestimmt und die Freiheit der persönlichen oder künstlerischen Entfaltung wurde unter dem Deckmantel der Vermarktung beeinträchtigt. Das Starsystem zerbrach mit der in den 50er Jahren entstandenen Krise der amerikanischen Filmindustrie.¹²

¹⁰ Vgl. <http://www.fathom.com/course/10701053/session1.html> [10.04.2009].

¹¹ <http://www.fathom.com/course/21701722/session2.html> [10.04.2009].

¹² Vgl. <http://www.fathom.com/course/10701053/session1.html> [10.04.2009].

1.4 Filme und Filmindustrie zwischen 1910 und 1930

In den 1920er Jahren galt Film nicht mehr länger als reine Jahrmarktsattraktion, sondern etablierte sich, aufgrund der Beteiligung von bekannten Theaterschauspielern und Autoren, als Kunst. Die Filme wurden länger und unterschiedliche internationale Genres entwickelten sich. In Deutschland und Frankreich etablierte sich der Abenteuer- und Kriminalfilm, in Italien der Historienfilm, in den USA die Slapstick-Komödie und im vorrevolutionären Russland etablierte sich das Melodram als Frauengenre. Stars wie Asta Nielsen, Gloria Swanson, Clara Bow, Mary Pickford, Nina Tschenowa, Francesca Bertini und Louise Brooks feierten große filmische Erfolge. Die wichtigsten Standorte filmischer Produktionen waren Moskau, Berlin, Paris und allen voran Hollywood.

Der Spielfilm der 1910er Jahre bestand aus langen statischen Einstellungen mit halbnaher Kameradistanz, umständlichen Zwischentiteln, theatralisch agierenden Schauspielern und einer einfachen Dramaturgie. Währenddessen in den 1920er Jahren

„komplexe Montagestrategien, Kamerabewegungen, eine Vielfalt von Einstellungsgrößen rasante Orts- und Zeitenwechsel, Reduzierung der Zwischentitel und filmgerechtere Darstellerleistungen die Kunst des bewegten Bildes zu ihrem ersten Höhepunkt“¹³

brachten. Im amerikanischen Spielfilm wurden die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, sowie die damit verbundenen patriarchalen Veränderungen ironisch dargestellt.

So wie sich in den USA das Studiosystem etablierte, hat auch der deutschsprachige Raum seine Filmgeschichte. Bis 1910 hatte Deutschland keine eigene Filmindustrie. Produktionen aus den USA, Italien oder Frankreich wurden in den Wanderkinos dargeboten.¹⁴ Langsam versuchte man sich an eigenen Produktionen. Diese waren zu Beginn am Theater angelehnt. Schauspieler sahen den Film als zweite Bühne und Theaterdirektoren sahen im Film ein Werbemittel für das Theater.¹⁵ Berühmte literarische Werke wurden für den Film adaptiert, um sie einem breiten Publikum

¹³ Sannwald, 2007, S. 17.

¹⁴ Vgl. Kracauer, 1984, S. 21.

¹⁵ Ebenda, S. 23.

näher zu bringen. Die sogenannte Kinoreformbewegung versuchte um 1912 die Moral des Films zu kritisieren, doch das breite Publikum bevorzugte historische Film und Melodramen gegenüber dem Theater. Mit 1913 kam der Detektivfilm als eigenes Genre auf. Der britische Sherlock Holmes eroberte die deutsche Leinwand und stellte französische, wie auch amerikanische Produktionen in den Schatten. Ausländische Filme hielten die Mehrheit der deutschen Leinwanddarbietungen. Mit Asta Nielsen konnten auch dänische Filme in deutsche Kinos Einzug halten und dänische Produktionen gewannen immer mehr an Einfluss. Dessen Darstellung von psychologischen Konflikten sprach das deutsche Publikum besonders an. Doch auch der amerikanische Western, besonders Karl May Verfilmungen, hatte im deutschsprachigen Raum großen Erfolg. Das einfache Leben der Protagonisten, die Heldentaten und deren Unbekümmertheit, waren Grund dieser großen Beliebtheit. Das Publikum suchte nach Zerstreuung und Abwechslung vom harten Alltag. Aufgrund dessen konnten sich auch Komödien und speziell die Slapstick-Komödie etablieren. Die Helden dieses speziellen Komödientypus waren einer Kette von Zufällen ausgesetzt, denen sie auf besonders amüsante Weise entkommen konnten. Diese Helden waren hilflose Geschöpfe die sich in einer Welt befanden, die der Zufall beherrschte.¹⁶ Neben all diesen ausländischen Produktionen, wurden auch im deutschsprachigen Raum Filme produziert, die sich aber bis zum Ersten Weltkrieg nicht behaupten konnten. Mit dem Krieg wurden die Grenzen für den Import ausländischer Produktionen geschlossen. Dies änderte die Situation der inländischen Filmproduktion ungemein. Deutsche Produzenten waren nun konkurrenzlos und mussten sich den Bedürfnissen des Publikums stellen. Doch trotz diesen günstigen Voraussetzungen, brachte der Krieg keine grundlegenden Veränderungen. Erst mit Ende des Krieges kam der Deutsche Film zustande. Aufgrund der Ausbildung von Schauspielern, Kameraleuten, Techniker und Regisseuren konnte der deutsche Film geboren werden. Mit der Entstehung der Ufa, Universum-Film A.G., im November 1917 war die eigentliche Geburt des deutschen Films vollbracht.¹⁷ Expressionistische Strömungen, wie die Avantgarde, etablierten sich.

„Wird unsere Generation überhaupt je erfahren, was dieses Problem, das der Film uns stellt, und der Film selbst bedeuten? Ich bin dessen nicht sicher. Diese Unkenntnis darf

¹⁶ Vgl. Kracauer, 1984, S. 24ff.

¹⁷ Ebenda, S. 42ff.

aber als unvereinbar mit dem vom Künstler geforderten Kunstverständnis gelten. – Der Film soll das Recht haben, ausschließlich nach seiner Verheißung beurteilt zu werden. Was mich betrifft, so könnte ich sehr gut ohne Regel und Logik in der neuen Bilderwelt auskommen. Das wunderbar Barbarische dieser Kunst tut es mir an. Neuland endlich ! Und freudig akzeptiere ich ein Reich, in dem die Gesetze der Schwerkraft nicht gelten. Das Vergnügen, das ich beim Anblick der Bilder empfinde, ist nicht immer mit dem identisch, das sie auszulösen beabsichtigen; es ist ein Gefühl musikalischer Freiheit [...]. Nach meinem Gefallen lege ich deinen Blick und deine Geste aus, die auf eine imaginäre Tür zu weisen scheinen. Wenn Worte dich zum Leben erweckten, könnte ich dich ihrem schmalen Bereich entreißen. Du wärst ihr Sklave. Sei meine Geliebte, Bild!“¹⁸

Mit diesem Zitat aus *Les Cahiers du Mois* (1925) veranschaulicht Clair René mit welchem Überschwang der Film um 1920 charakterisiert wurde. Man tat alles, „um dem Film die oppositionelle und neuartige Tendenz zu erhalten, die so gut zu einer revolutionären Zeit paßte[sic!].“¹⁹ Abgesehen von dieser Neuartigkeit, wurde der Film als populäre Kunstform gesehen, die für die breite Masse zugänglich war. Andere Künste hingegen, wie Musik, Malerei und Literatur, schlossen die breite Öffentlichkeit immer mehr aus, indem die Zugänglichkeit nur mehr für Liebhaber und Kenner möglich war. Dank dieser Entwicklung konnte sich der Film etablieren. Er war auf die breite Masse angewiesen. Dennoch sprach er, in seinen unterschiedlichen Streifen, auch anspruchsvollere Kreise an. Ein Ausschluss der unterschiedlichen sozialen Schichten konnte so nicht stattfinden, wie es beispielsweise in der Malerei passiert war.

„Unser Zeitalter bezieht Kolorit, Romantik und moralisches Klima vom Film. Gegenwart und Film stehen in Wechselwirkung zueinander, [...]. Das ganze moderne Wunder entstammt ihr. Es umhüllt und führt uns, ohne daß[sic!] wir versuchen, uns seiner Macht zu entziehen. Das Objektiv macht alle Dinge, auf die es sich richtet, zur Legende und enthebt, was in sein Feld kommt, der Realität zugunsten einer Sphäre von Schein, Phantasmagorie und Bluff. Es ist heute gar nicht mehr möglich, die Erscheinungswelt zu betrachten, ohne sie alsbald ihrer sichtbaren Gestalt zu entkleiden und in der Form zu sehen, in der ein Film sie uns gezeigt hat. Wir reißen[sic!] sie aus ihrer materiellen Existenz und transportieren sie in die Zone des Traums und der

¹⁸ Clair, 1952, S. 21.

¹⁹ Ebenda, S. 21f.

Abstraktion, wo die Perspektiven sich verwischen, ja, nicht mehr nötig sind. Dieser Übergang von der sinnlichen Wahrnehmung zum Abstrakten, vom Konkreten zum Phantastischen vollzieht sich ohne unser Zutun, [...].²⁰

Nach Clair ist das „undefinierbare Wesen des Filmerlebnisses“²¹, mit all ihrer Klarsicht, Euphorie und auch Melancholie nie besser formuliert worden.²²

Nach Siegfried Kracauer reflektieren Filme weniger explizite Überzeugungen als psychologische Dispositionen.²³

„Das innere Leben manifestiert sich in verschiedenen Elementen und Konglomeraten des äußeren Lebens, besonders in jenen kaum wahrnehmbaren Oberflächenerscheinungen, die eine wesentliche Rolle bei filmgerechter Behandlung spielen. Mittels Aufnahme der sichtbaren Welt – ob nun die gängige Realität oder ein imaginäres Universum – liefern Filme daher Schlüssel zu verborgenen geistigen Prozessen.“²⁴

Solche verborgenen Prozesse helfen die Mentalität und die psychologischen Grundmuster einer Nation dieser Zeit zu verstehen. Ausschlaggebend dabei ist die Ursache, dass Filme für eine „anonyme Menge“²⁵ produziert werden. Der Film und die gesamte Filmindustrie war davon abhängig, Publikum anzuziehen, zu begeistern und auch dessen Bedürfnisse zu stillen. Verglichen mit der Filmindustrie der heutigen Zeit, so war es damals nicht möglich, Filme für ein kleines speziell filminteressiertes Publikum zu produzieren. Der Film war um 1910 und 1920 in der Mittelschicht verankert und spiegelt damit auch dessen Wünsche und Vorstellungen.

²⁰ Valentins (zit. nach: Clair, 1952, S. 23).

²¹ Clair, 1952, S. 23.

²² Vgl. ebenda.

²³ Vgl. Kracauer, 1984, S. 12.

²⁴ Kracauer, 1984, S. 13.

²⁵ Kracauer, 1984, S. 11.

1.5 Frauen im Stummfilm und der sogenannte Kinokampf

Schon nach Heide Schlüpmann befinden sich der Kinematograph und die aufkommende Emanzipation in einer Komplizenschaft.

„Die Gefahr, die der Kinematograph um diese Zeit darstellte, war [...] nicht nur die des Einblicks eines weiblichen Publikums in das erotische Vergnügen der Männer, sondern mehr noch die einer Selbstwahrnehmung der Frauen.“²⁶

Die Frau wurde damals als wahre Natur gesehen und als häusliches Wesen. „Zu ihr steht die Schauspielerin, die den Schein praktiziert und öffentlich auftritt, in grundsätzlichen Widerspruch.“²⁷ Nicht nur das Praktizieren eines Scheins und der öffentliche Auftritt stellen die Schauspielerin in einen Widerspruch, sie werden auch durch diesen in der bürgerlichen Gesellschaft im Theater bestimmt.

„Zur Selbstthematisierung gehört die Thematisierung der Geschlechterdifferenz und der Intimsphäre, diese soll jedoch genau nicht uneingeschränkt einer kulturellen Öffentlichkeit überlassen werden, zumal wenn daran auch die Frauen teilhaben. Sie wird dem privaten Diskurs der Gelehrten, der Wissenschaftler überantwortet.“²⁸

Somit kam es zum sogenannten Kinokampf, der darauf beruhte, Frauen aus dem Kino auszuschließen, um diese Selbstwahrnehmung und Sittenwidrigkeiten den Frauen vorzuenthalten. Für die Schauspielerin war die Zurschaustellung ihres Körpers vor der Kamera ein Mittel der Emanzipation. Verglichen mit dem Theater, musste sie dort ihre soziale Rolle immer dem Schein ihrer Natur anpassen. Das Kino, mit seiner Reproduzierbarkeit, befreit sie von diesem Zwang und spielt damit eine große Rolle für die Frau als Zuschauerin:

„Die Filmschauspielerin kann ihre Fähigkeiten auf die Darstellung sozialer Verhältnisse wenden. Das um so mehr, als die Filmarbeit gerade ihre Person, ihre Einbildungskraft und Darstellungskunst herausfordert, um die Bedürfnisse eines Publikums zu befriedigen, [...]. Die Geschlechterdifferenz im Publikum wird zu allererst vom Spiel der Schauspielerin reflektiert: sie wahrt – insbesondere für den männlichen Blick – die erotische Attraktion. Für das weibliche Publikum aber stellt sie

²⁶ Schlüpmann, 1990, S. 14.

²⁷ Ebenda.

²⁸ Ebenda.

sich darüber hinaus in ihrer sozialen Rolle aus. Die Selbstdarstellung der Schauspielerin ist das formbildende Moment des sozialen Dramas, das sich um so mehr entfalten kann, weil keine literarische Vorlage ihr Spiel fixiert. Die Schauspielerin war [...] schon immer die moderne Frau. Gleich dem Mann nahm sie die öffentliche, selbstbestimmte Existenz für sich in Anspruch [...].²⁹

Die Schauspielerin wird dem männlichen Individuum gleich.

Das Melodram zog weibliches Publikum besonders an und vermittelte das Gefühl, dass der weibliche Star, die Frau im Zentrum steht.

„Das Melodrama bildet seine Tragödie nicht aus der Lebenserfahrung, wohl aber gewissermaßen aus der Erfahrung der Produzenten mit der Präsenz von Weiblichkeit im Kino. Die tragische Struktur, in die es alle Realität preßt[sic!], besteht in nichts anderem als in dem vorgeschriebenen Scheitern der [...] weiblichen Erzählperspektive an der Dramenform. Die Tragik ist daher der Protagonistin vor aller inhaltlichen Bestimmungen eingeschrieben, [...].Die melodramatischen Heroinnen sind [...] Repräsentanzen einer immer schon festgelegten Weiblichkeit.“³⁰

Die besondere Eigenart des Melodrams liegt aber nicht nur in der eingeschriebenen Konstruktion von Weiblichkeit, sondern auch in der Domestizierung der männlichen Perspektive. Ein weiteres sehr beliebtes Genre ist das soziale Drama. Es besitzt zwar dieselben sozialen Geschlechterrollen, aber sie werfen ein anderes Bild auf die Frau.

„Die sozialen Dramen alternieren zwischen der Darstellung von Geschichten der Geliebten einerseits, der Ehefrauen andererseits. Sie bringen dabei die übliche Trennung zwischen Madonna und Hure in Bewegung; sie gehorchen weder moralischen Vorurteilen noch allein dem männlichen Blick. Vielmehr geben sie das Soziale der natürlichen Funktion der Frau, der Frau als Sexualobjekt ebenso zu verstehen, wie sie umgekehrt in der gesellschaftlichen Position der Ehefrau ihr sexuelles Schicksal darstellen.“³¹

Sexuelle Bedürfnisse und Lust bestimmen das Kino der Attraktionen. Der Blick spiegelt den männlichen Blick wider und versetzt die Frau in die Objektposition. Die Position der Ehefrau stellt im Kino der Attraktion ein besonderes Konstrukt dar. In der

²⁹ Schlüpmann, 1990, S. 16ff.

³⁰ Ebenda, S. 64.

³¹ Schlüpmann, 1990, S. 79.

wilhelminischen bürgerlichen Ehe war Lust für die Frau nicht existent, während Männer sich mit Geliebten und Prostituierten amüsieren konnten. Die Verdrängung von Sexualität in der Ehe für Frauen kommt einer „Verdrängung ihrer Sexualität überhaupt gleich“³². Auch hier werden die patriarchalen Strukturen erkennbar.

Im Folgenden werden Filmbeispiele genannt, die Frauen auf eine besondere Art und Weise darstellen. Sie stellen die Anfänge der sogenannten Flapper Filme dar.

In *A Fool There Was* (Frank Powell, USA 1914/1915) verkörpert Theda Bara einen Vamp, der aufgrund dieser Darbietung als die Darstellungsform für Weiblichkeit einer verführerischen und sexuell aggressiven Frau steht.³³

In *The Flapper* (Alan Crosland, USA 1920) spielt Olive Thomas einen aufsässigen und abenteuerlustigen Teenager namens Ginger, der eine frühe aber sehr junge Variante des Flappers darstellt.³⁴

Diese zwei Werke führten in gewisser Weise den Vamp und den Flapper in den Stummfilm ein. Von diesem Moment an markierten diese zwei Weiblichkeitstypen begehrten Frauen.

The Affairs Of Anatol (Cecil B. DeMilles, USA 1921): Cecil B. DeMilles war eine bekannte Produzentin und Regisseurin, die schon in den 1910er Jahren eine Reihe von Gesellschaftssatiren inszeniert hat. *The Affairs Of Anatol*, mit Gloria Swanson, Wanda Hawley und Wallace Reid in den Hauptrollen, präsentiert verschiedene Frauentypen. Der Film bedient sich an Arthur Schnitzlers Einakterzyklus, der zwischen 1888 und 1892 entstanden und teilweise an dessen gleichnamigen Stück. Anatol, dargestellt von Wallace Reid, macht es sich zur Aufgabe, Frauen aus edlem Motiv zu retten. Die in diesem Werk dargestellten Frauen verdienen selbst ihren Lebensunterhalt, währenddessen Anatol und seine Frau, gespielt von Gloria Swanson, auf einen beruflichen Verdienst nicht angewiesen sind.³⁵ Weiters auffällig ist in *The Affairs Of Anatol*, dass schon zu Beginn der 1920er Jahre gegen das Prohibitionsgesetz verstoßen wurde und dies auch kein Geheimnis war. Das Jazz Girl Emilie, gespielt von Wanda Hawley, stellt die erste Gefahr für die Ehe dar. Nicht nur der Verstoß gegen das

³² Ebenda, S. 90.

³³ Vgl. Sannwald, 2007, S. 15.

³⁴ Ebenda, S. 16.

³⁵ Sannwald, 2007, S. 24f.

Prohibitionsgesetzt, die Gefährdung der Ehe durch ein junges Girl, sondern auch der Tanz kennzeichnen das Kino dieser Zeit.

In *Afgrunden* (Urban Gad, Dänemark 1910) feierte Asta Nielsen ihr Leinwanddebüt. Sie verkörpert eine Varietékünstlerin, die mit ihrem lasziven Tanz klare Forderungen stellt. Der Film handelt von einer jungen Pianistin, die ihren Freund verlässt um einem umherziehenden Artisten zu folgen. Die Rolle der dänischen Schauspielerin Asta Nielsen ist für den deutschen Film beträchtlich. Ihr „natürliches Gespür für filmische Mittel“³⁶ beeinflusste ihre Schauspielkollegen. Ihr Sinn für das Detail, wie auch bestimmte psychologische Effekte mit spezieller Kleidung zu unterstützen, machten sie zu einer bedeutenden Schauspielerin des beginnenden 20. Jahrhundert.

³⁶ Kracauer, 1984, S. 33.

1.6 Die Zuschauer und der „thrill of witnessing“³⁷

Wie in Kapitel 1.1 schon erwähnt, war das Kino ein Ort der Vergnügung und ein beliebter Treffpunkt. Die Gesellschaft, die sich dort traf, war in Zeiten des Varietés ein männliches Publikum. Frauen begegnete man in diesen Lokalitäten nur als Begleitperson, jedoch niemals alleine. Mit der Entstehung des langen Dramas änderte sich die Konstellation der Zuschauer. Von der anfangs höheren männlichen Gesellschaft, entwickelte sich das Kino hin zu einem Treffpunkt des Proletariat und der Kleinbürger. Durch das lange Drama entwickelten sich unterschiedliche Genres, wie in Kapitel 1.2 kurz erläutert. Das Sittendrama, das zwischenmenschliche Probleme, Tabubrücke und Rollenkonflikte aufzeigte, zog eher ein weibliches Publikum an. Oft waren die Protagonisten Frauen, die aus ihrem typischen Rollenbild ausbrachen und so auch gewissen Problemen die Stirn bieten mussten. Währenddessen Abendteuer- und Historiendramen, die aufgrund ihrer opulenten Bilder und Geschichten, ein männliches Publikum anzogen.

Miriam Hansen analysiert in ihrem 1949 erschienen Werk *Babel and Babylon* das Publikum des amerikanischen Stummfilms. Sie setzt ihren Focus auf die Gesamtheit des Publikums als „function as public horizons, as structural conditions for the articulation and reflection of experience, [...] in their multiplicity and complexity, in their uneven makeup and development.“³⁸ Wenn zuvor in *The Black Diamond Express* von den Brüdern Lumières (1896), die Zuschauer beim Anblick des auf sie zufahrenden Zug aufsprangen, entsetzt und verschreckt den Cinematograph verließen, so ist es 10 Jahre später ein anderes Publikum, das die Sprache des Kinos verstehen lernt. Der Zuschauer in den lumiérschen Filmen, mit seinen Reaktionen auf das Gesehene, war selbst das Spektakel. Der außenstehende Zusehende, fordert den Zusehenden auf zu lernen. Im Falle des lumiérschen Werk *The Black Diamond Express* musste der Zuschauer „the spatial arrangement of cinema, especially the role of the fixed screen; [...] lessons in film history“³⁹ nehmen. Kurzum gelernt werden musste “the proper relations among viewer, projector, and screen, the peculiar dimension of cinematic space“⁴⁰. Miriam Hansen analysiert den Zuseher in *Uncle Josh*

³⁷ Hansen, 1991, S. 35.

³⁸ Ebenda, S. 24f.

³⁹ Ebenda, S. 26f.

⁴⁰ Ebenda, S. 25.

von Edwin Porter (1902). *Uncle Josh* zeigt einen Zuseher vor der Leinwand, dem drei Filme gezeigt werden. Es sind Filme im Film. Ein Tanzfilm, einen beispielhaften Ausschnitt eines lumiéreschen Zuges und eine Szene mit sexuellen Anspielungen. Der Zuseher in *Uncle Josh* nimmt die Filme als Realität wahr. *Uncle Josh* zeigt das Missverständnis der filmischen Illusion im Kino auf. Der Zuseher im Film versucht beispielsweise mit der Tänzerin des Tanzfilms zu tanzen.

Ein wichtiger Aspekt der in der Lektüre von Miriam Hansens Werk auftaucht ist, der „cinematic voyeurism“⁴¹, den sie von Metz ableitet als „its affinity with the regime of the keyhole, the unauthorized, isolated and unilateral scopophilia of the primal scene“⁴². Im Vergleich zum Theater, in dem Tableaus dargestellt wurden, konnte im Film durch unterschiedliche Kameraeinstellungen ein „thrill of witnessing“⁴³ präsentiert werden, der im Theater nicht möglich ist. Wie im Ersten Kapitel erwähnt, wurde dies erstmals von D.W. Griffith umgesetzt.

Der Zuseher konnte sich so mit der Kamera identifizieren. Der direkte Blick ins Publikum bzw. in die Kamera, wie es im Theater angewendet wird, wurde in den frühen Filmen um 1900 oftmals verwendet, weshalb es so dem Theater näher war als dem klassischen Kino. Laut Hansen gibt es zwei unterschiedliche ästhetische Richtungen: das Aufwerfen oder Wiederaufmerksam machen der räumlichen Verhältnisse des filmischen und cineastischen Raums, und klare Tendenzen des Voyeurismus. Hinsichtlich der Tendenz des Voyeurismus versteht man hierbei im Bezug auf den direkten Blick in die Kamera das Stören des Voyeuristen, dem Zuschauer. Doch besonders interessant ist das Auftauchen des direkten Blicks in die Kamera in der feministischen Filmtheorie. Auch wenn bei Laura Mulvey die Theorie auftaucht, dass die Frau der patriarchalen Hierarchie unterworfen ist und so zum Objekt wird, so kann, laut Hansen, diese Theorie nicht auf alle Werke des frühen Films umgelegt werden. Sie begründet dies mit zwei Filmen. Zum einen *From Showgirl To Burlesque Queen* (1903), indem die Protagonistin mit einem „flirtatious look at the camera“⁴⁴ zur Schau gestellt wird. Und andererseits *What Happend In The Tunnel* (1901) indem der Mann mit einem Witz zur Schau gestellt wird.

⁴¹ Hansen, 1991, S. 35.

⁴² Ebenda.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Ebenda, S. 38.

Während der Mann im Kino, nach Laura Mulvey, seinen Trieb der Schaulust befriedigt und die Frau zum Objekt seiner sexuellen Phantasien macht, so ist die Rezeption der Frau im Kino eine andere.⁴⁵ Für die Frau ist das Kino eine willkommene Abwechslung vom Alltag. Sie hat die Möglichkeit sich vom Bild der Frau auf der Leinwand zu distanzieren oder sich mit dieser zu identifizieren. Die Identifikation beschränkte sich vor allem auf das Äußere. Frauen nahmen die modische Erscheinung des hübschen Girls auf der Leinwand, oder sogar aus der Reklame, an. Der modische Bubikopf, das enganliegende kurze Kleid, wie auch die Art und Weise sich zu schminken kamen dadurch in Mode. Diese äußerlichen Aspekte wurden in die Gesellschaft hinausgetragen. Die Art und Weise des Lebensstils konnte aber nur von einem Bruchteil der weiblichen Gesellschaft kopiert werden. Den jungen Mädchen, die in einer urbanen Umgebung lebten, war es möglich diese präsentierte Lebensform anzunehmen. Der urbane Raum erfüllte dabei die grundlegendsten Voraussetzungen, wie Anonymität, Modernität und ein breites Unterhaltungsangebot.

⁴⁵ Vgl. Mulvey, 1973, S. 394ff.

2. Die Darstellung der Frau im Kino des beginnenden 20. Jahrhunderts

Frauen erlebten in der Geschichte viele Wandlungen. Die grundlegendste Wandlung passierte mit der Einführung des Wahlrechts für Frauen. Im europäischen Raum, wie auch in Amerika, wurde um 1920 das vollständige Wahlrecht für Frauen in der Verfassung niedergeschrieben. Dies war die Zeit nach dem ersten Weltkrieg und vor der Weltwirtschaftskrise. Die industrielle Revolution veränderte die Gesellschaft und auch dessen Verhältnisse. Menschen konnten, auch wenn es nur für kurze Zeit war, wieder Hoffnung fassen. Frauen, die während des ersten Weltkriegs alleine die Familie ernähren mussten, wurden unabhängiger. Es etablierten sich zwei unterschiedliche Weiblichkeitstypen der Neuen Frau: das Girl und die Garçonne. Die Garçonne war die „Frau im Feld, die sich eine Uniform anzog und die Haare abschnitt, war die erste, die mit dem Schicksal des Mannes auch sein Aussehen teilen wollte.“⁴⁶ Die Frau rückte an die Stelle des Mannes, war berufstätig und glich damit dessen Verlust aus. Neben der Garçonne existierte auch das sportliche und tänzerische Girl. Girls bezeichneten hierbei eine Gruppe von jungen Frauen, die leicht bekleidet eine erotische Choreografie auf der Bühne darbrachten: die sogenannten Revue-Girls. Ziel war es, das Publikum anzuregen, welches nicht nur männliche Zuschauer beinhaltete. Doch nicht nur die Erscheinung der Girls hatte eine erotische Wirkung auf das Publikum, sondern auch „der Zauber des Militarismus“⁴⁷ reizte den Zuschauer.

„Dieses Einexerzierte, Parallele, Taktmäßige, dieses Kappen der Griffe und Bewegungen, dieses Gehorchen einem unsichtbaren, aber unentrinnbaren Kommando, das schön „Abgerichtet“ sein, das Untertauchen des Individuums in die Vielzahl, das Zusammenfassen der Körper zu einem „Körper“ [...].“⁴⁸

Nicht nur politische Ereignisse veränderten die Ansprüche von Weiblichkeitstypen. Vor allem konstruierte Bilder von Weiblichkeit änderten das Bild der Frau. Schauspielerinnen wurden zu Vorbilder und Identifikationsfiguren. Die „göttliche Weiblichkeit auf der Leinwand“⁴⁹ wurde nicht nur durch ihre gewonnene Selbstständigkeit zum Vorbild,

⁴⁶ K., 2007, S. 56.

⁴⁷ Polgar, 2007, S. 53.

⁴⁸ Ebenda.

⁴⁹ Marschall, 2000, S. 19.

sondern auch aufgrund ihres Äußeren. Das aufkommende Starsystem in Hollywood verstärkte diesen Trend. Bubikopf, Hängekleider, Zigaretten, kurze Röcke, Charleston und Jazz prägten die Leinwand.

In den folgenden Kapiteln werden Weiblichkeitstypen aufgezeigt, die im beginnenden 20. Jahrhundert das Bild der Frau prägten, und als Konzept der Darstellung von Frauen im Film dienten. Ein wichtiger Aspekt dabei ist die geschichtliche Verortung, sowie die Entwicklung dieser Weiblichkeitstypen, um eine spätere Filmanalyse zu erlauben.

2.1 Die verhängnisvolle Frau der Jahrhundertwende - die Femme fatale

Die Femme fatale, zu Deutsch verhängnisvolle Frau, ist ein sehr auffälliger Frauentypus. Durch ihr besonders attraktives Aussehen und ihre verführerische Art wurde sie im Film, in der Literatur und in der Kunst oftmals dargestellt. Doch schon vor dem 20. Jahrhundert wurden diese scheinbar dämonischen, männermordenden Frauen und dessen Wesenszüge zur Vorlage für literarische Werke. Bereits in der Antike finden sich Frauen wie, Medea und Klytimestra, die ihre Männer betrügen und ermorden. Auch Delilah im Alten Testament, die ihrem Mann im Schlaf die Haare abschnitt, um ihn verletzbar zu machen, trägt gewisse Wesenszüge einer Femme fatale. Doch diese Merkmale sind nur ein kleiner Bestandteil der späteren Femme fatale, die vor allem im Film stark charakterisiert wurde. Mit Ende des 19. Jahrhunderts findet dieser Weiblichkeitstyp in der Filmkunst seine Vollendung.

Die Femme fatale als Projektionsfigur in einer männlich dominierten Gesellschaft, steht für die Umkehrung patriarchaler Verhältnisse und für sexuelle Neuorientierung. Der Mann ist das Opfer einer dominanten Frau, die ihn mit Verführung, Macht und Sex unterwirft. Diese Unterwerfung ist aber nur eine kurzfristige, da sie von ihrem Opfer dennoch immer abhängig bleibt. Es scheint, dass diese Darstellung, aus einer männlichen Feder entsprungen, einen Sadismus offenbart der als Abwehrimpuls gedeutet werden kann.

Um die Jahrhundertwende, in der die filmische Darstellung der Femme fatale ihren Höhepunkt fand, änderte sich das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Frauen wurden zunehmend selbstständiger und lösten sich teilweise von den patriarchalen Zuschreibungen. Die Darstellung des Weiblichkeitstypus der Femme fatale wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts immer wieder aufgegriffen, wie zum Beispiel im Film Noir der 1940er Jahre. Dennoch fand sie geschichtlich gesehen zu Beginn des 20. Jahrhunderts ihr Ende.

2.2 Die zerbrechliche Frau des 19. Jahrhunderts - die Femme fragile

Das Gegenstück zur Femme fatale ist die Femme fragile, die in diesem Kapitel nur kurz erwähnt werden soll. Sie steht für die weibliche Zerbrechlichkeit und wurde vor allem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgegriffen. Sie kennzeichnet sich vor allem durch ihr blasses Erscheinen und ihre kindlichen Zügen.

„Es ist ein zerbrechliches, schönes Geschöpf ‚mit todestraurigen und wundersam tiefen Augen‘ von ‚heller wehrloser Anmut, und mit schmalen Schultern, auf die ‚eine unsichtbare und ungeheure Schwermut wie eine allzu gewichtige Bürde gelegt‘ scheint. Es ist eine kindliche junge Frau, perlblaß[sic!] und fast durchsichtig, die müde und angestrengt schaut und eine große Sehnsucht im Herzen trägt ‚nach stillem, leisegleitendem Leben‘“.⁵⁰

Die Femme fragile ist aufgrund ihrer Schwäche, Unschuld und Reinheit entsexualisiert, worin der schwerwiegendste Unterschied zur Femme fatale liegt. Dennoch präsentieren beide im 19. Jahrhundert den Umgang mit Sexualität.

„Femme fatale und femme fragile hängen beide mit der sexuellen Nervosität zusammen, welche die Kehrseite der enggeschnürten Sexualmoral des 19. Jahrhunderts ausmacht. Beide sind Ausdruck einer Verkrampfung und stellen den Versuch dar, mit Hilfe der Literatur eine sexuelle Unruhe zu bewältigen. Das Symbol und Symptom der femme fatale entspricht dabei einer Flucht aus der Realität gleichsam nach vorn in eine Welt der erotisch-entfesselten Phantasie [...]. Der Dichter der femme fragile dagegen flieht ins Undeutliche, Uneingestandene, in die Verdrängung und damit [...] in die Neurose.“⁵¹

⁵⁰ Thomalla, 1972, S. 13.

⁵¹ Ebenda, S. 60f.

2.3 Die Neue Frau des 20. Jahrhunderts

Mit dem beginnenden 20. Jahrhundert etabliert sich das Bild der Neuen Frau, das aufgrund einer langen gesellschaftlichen und politischen Entwicklung Einzug hielt. Die Neue Frau der 20er Jahre gilt als „zeitgenössischer Ausdruck für Gleichberechtigung und Modernität“⁵² und „symbolisiert eine gesellschaftliche Aufbruchphantasie“⁵³. Schon im endenden 18. Jahrhundert findet man ideengeschichtliche Grundlagen, wie die Etablierung des bürgerlichen Gesellschaftssystems, die mit dem Begriff der Neuen Frau verbunden sind. Doch auch die im 19. Jahrhundert aufkommenden Forderungen nach Gleichberechtigung und die immer stärker werdende Frauenbewegung, sind mit der Etablierung des Weiblichkeitstyp der Neuen Frau verbunden. Die entscheidenden Diskussionspunkte der Frauenbewegung waren vor allem

„die soziale und ökonomische Selbstständigkeit der Frau durch eigenständige Berufsarbeit, die Ausbildung einer eigenen weiblichen Persönlichkeit, der gleichberechtigte Bildungszugang, die politische Gleichberechtigung durch Erlangen des Wahlrechts und die ‚freie Liebe‘.“⁵⁴

Während im 19. Jahrhundert der Begriff der Neuen Frau eine „emanzipative Utopie“⁵⁵ darstellte, so wurde er in den 1920er Jahren zu einem Massenphänomen. Der Grundstein dieses aufkommenden Massenphänomens wurde mit der Einführung der Demokratie gelegt. Mit dieser neuen Verfassung erhielten Frauen

„das aktive und passive Wahlrecht, sie wurden gesetzlich gleichgestellt, die Berufsmöglichkeit für Frauen aller Schichten war gewährleistet, [...], eine gleichberechtigte Frauenbildung mit Mädchengymnasien und der Möglichkeit zum Frauenstudium war vorhanden“⁵⁶.

Die Jahre zwischen dem Ersten Weltkrieg und der Weltwirtschaftskrise waren gezeichnet von vielen Umbrüchen. Durch den Ersten Weltkrieg änderte sich die gesellschaftliche, wie auch politische Rolle der Frau. Sie mussten sich, aufgrund der

⁵² Kessemeier, 2000, S. 18.

⁵³ Ebenda.

⁵⁴ Ebenda, S. 24.

⁵⁵ Ebenda, S. 26.

⁵⁶ Ebenda, S. 27.

Abwesenheit der Männer, die im Krieg kämpften, organisieren. Sie waren es, die nun die Familie erhalten mussten, und somit in der Arbeitswelt und im öffentlichen Leben einen wichtigen Stellenwert einnahmen. Mit der Rückkehr der Männer von der Front, um 1918, änderte sich die Situation kurzfristig. Doch mit der Einführung des Frauenwahlrechts, konnte ein Verschwinden der Frauen aus dem öffentlichen Leben und der Arbeitswelt verhindert werden. Durch das Wahlrecht organisierten sich Frauen innerhalb von Frauenbewegungen und engagierten sich für gesellschaftliche, politische und soziale Bürgerrechte. Veränderte Moralvorstellungen und ein neues weibliches Selbstverständnis änderten den städtischen Alltag. Die Neue Frau lehnte konventionelle Vorstellungen ab.

„In der Berufstätigkeit sah sie für Frauen die Möglichkeit, sich einen neuen, selbstbestimmten Lebensmittelpunkt zu schaffen und sich von traditionellen Weiblichkeitsbildern zu distanzieren.“⁵⁷

Sie wollten ökonomisch unabhängig sein und gleichberechtigte Beziehungen führen. Emanzipatorische Einstellungen, die Frage nach Sexualität innerhalb der Beziehung der Geschlechter und ein modisches Erscheinungsbild repräsentierten das Konzept neuer Weiblichkeit.

Die neuen Bildmedien des 20. Jahrhunderts erlaubten die Darstellung der Neuen Frau. Sie wurde „unweigerlich als jung, schlank, sportlich, kurzhaarig, als nahezu androgyn, dabei klug, selbstbewußt[sic!] und zielgerichtet vorgestellt“⁵⁸. Fotos in Zeitschriften, Werbung und Filme verbreiteten diesen neuen Weiblichkeitstyp, der für Befreiung stand. „Es fand eine merkliche ‚Medialisierung‘ des Alltags statt“⁵⁹. Zielpublikum waren Angestellte, wie Ladenmädchen oder Tippfräulein, die, aufgrund ihrer schwierigen Lebenssituation der Faszination der Neuen Frau erlagen. Das Bild der Neuen Frau wurde zu einer „Projektionsfläche emanzipatorischer Zuschreibungen“⁶⁰. Der Film *It* von Clarence Badger (USA, 1926/27) mit Clara Bow charakterisiert selbstironisch im Genre der Komödie, eines dieser Ladenmädchen, das von Heiratsabsichten und vom sozialen Aufstieg träumt. Aber auch in der Werbung zeigt sich die Macht des Stereotyps der Neuen Frau. Frauen posieren selbstbewusst und

⁵⁷ Kessemeier, 2000, S. 29.

⁵⁸ Rother, 2007, S. 7.

⁵⁹ Kessemeier, 2000, S. 32.

⁶⁰ Ebenda.

elegant für Waschmittelwerbung. Sie zeigten, dass sie trotz der alltäglichen Hausarbeit selbstbewusst ihren Weg gehen.

Zwei Weiblichkeitstypen etablierten sich besonders, das Girl und die Garçonne. Das Girl, wie schon zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, hatte eine sportliche und tänzerische Erscheinung. Sie waren

„der Ausdruck jenes echten Sportgeists der Frau, die in elegantem Sprunge auf die Straßenbahn, vom Automobil herunter, in schneller Reaktion zum Telefon eilt: wie es diese rasche zeit dauernd erfordert.“⁶¹

Zu dem alltäglich Erscheinungsbild des Girls, kamen die Revue Girls, die durch den „Zauber des Militarismus“⁶² auf der Bühne glänzten und das Publikum unterhielten. Der Weiblichkeitstyp der Garçonne war eine europäische Erscheinung und nicht so populär wie das Girl. Sie verkörpert

„den Typ einer selbstbewußt[sic!] auftretenden, selbstbestimmten Frau. Die Garçonne kleidete sich betont androgyn, sachlich und schlicht, in einer dem männlichen Kleidstil der Zeit sehr nahekommenden Art“⁶³.

Sie galt als ökonomisch Unabhängig und intellektuell gebildet.

⁶¹ Kessemeier, 2000, S. 53.

⁶² Polgar, 2007, S. 53.

⁶³ Kessemeier, 200, S. 58.

2.3.1 Die moderne amerikanische Frau der 1920er – der Mythos Flapper Girl

In den 1920er Jahren wurde in den USA das Verbot der Herstellung, des Transports und des Verkaufs von berauschenden Getränken erlassen. Die sogenannte Alkoholprohibition, wurde in einem Land erlassen in dem Spaß, Eskapismus und Entertainment an erste Stelle standen.⁶⁴ Anlass um mit „verbotenen Genüssen, mit neuen Tönen und wilden Tänzen hinter den verschlossenen Türen der speakeasies, der illegalen Bars und Clubs“⁶⁵ in Kontakt zu treten. Zu dieser Zeit etablierte sich der Mythos des Flapper Girls. Oft auch als Jazzgirl, City Girls oder in Deutschland Backfisch bezeichnet.

Der Begriff Flapper stammt ursprünglich aus England und beschreibt

„the sort of teenage girl whose gawky frame and posture were supposed to need a certain type of clothing – long, straight lines to cover her awkwardness – and the stores advertised these gowns as flapper dresses.“⁶⁶

Flapper Girls setzten sich über jegliche Vorschriften oder Regeln des guten Benehmens hinweg. Sie war

“the notorious character type who bobbed her hair, smoked cigarettes, drank gin, sported short skirts, and passed her evenings in steamy jazz clubs, where she danced in a shockingly immodest fashion with a revolving cast of male suitors”⁶⁷

Nächtliche Besuche von Jazzclubs, sowie das öffentliche Trinken von Alkohol, gehörte zum Lifestyle des Flapper Girls.

“Flapper-Heroinnen rennen, hüpfen, und werfen sich bäuchlings aufs Sofa oder auf den Schreibtisch des Angebeteten –Arme und Beine in wildzuckenden Bewegungen, die offenbar der fiebrige Rhythmus des Jazz in die Glieder treibt.“⁶⁸

Neben dem ausschweifendem Leben, war auch ihre Mode ein Teil dieses Weiblichkeitstypus. Sie trugen ihr Haar zu einem kurzen jugendlichen Bob und ihre Kleidung hing lose am Körper. Das Verwenden von Make-Up, das zuvor

⁶⁴ Vgl. Fendel, 2007, S. 93.

⁶⁵ Fendel, 2007, S. 93.

⁶⁶ Zeitz, 2006, S. 5.

⁶⁷ Ebenda, S. 5f.

⁶⁸ Fendel, 2007, S. 98.

hauptsächlich bei Schauspielerinnen und Prostituierten zu sehen war, war blass, die Lippen rot und die Augen schwarz umrahmt.

„Kleidungsstücke zielten darauf ab, Bewegung zu erleichtern, neue und energetische Tänze wie Charleston und Shimmy waren in Korsett und Liebestöter nicht zu bewältigen.“⁶⁹

Der Garçonne-Stil ließ die Brust abflachen und die Taille wurde um die Hüfte gebunden. Die „sexualisierten Körperteile waren nackte Arme, entblößte kalte Schultern und Beine in Bewegung.“⁷⁰ Das wohl wichtigste Körperteil waren die Beine, die die Girls zum Jazz bewegten, „das eigentlich lebenswichtige Organ der Girls“⁷¹. Die Zwanziger Jahre waren auch als Jazz Age bekannt. Schwarze Musik wurde gesellschaftsfähig. Der Charleston, der zum Ersten Mal von James Price Johnson vorgestellt wurde, wurde zu dem Modetanz schlechthin.⁷²

Flapper Girls wurden zum Gegenstand unerfüllter Männerphantasien. Sie waren, geschichtlich gesehen, von Beginn an kein männliches Produkt und waren für Männer auch nicht in den Griff zu bekommen. Sie waren flatterhafte, knabenhafte, fluchtbereite Wesen, die „den Männern deren Adoranz ungenutzt vor die Füße“⁷³ warfen. Sex war für sie Bestätigung ihrer Schönheit, eine Belohnung und Verheißung. Und das in einer Zeit in der der Puritanismus die vorrangige Moralvorstellung des Landes war. Sex hatte in diesen Moralvorstellungen nur Platz in der Ehe und diese galt „als die einzige Normalbeziehung der Geschlechter“⁷⁴.

Scott F. Fitzgerald wurde 1920 berühmt für seine Erzählungen rund um die Umbrüche, die der Krieg mit sich brachte und die rasch fortschreitende Modernisierung. In seinem Band *Flappers and Philosophers* (USA, 1920) taucht das erste Mal der Begriff des Flappers auf und in einer seiner Erzählungen, *Bernice Bobs Her Hair*, findet man dessen Beschreibung. Marjorie erklärt Bernice, wie sich eine junge moderne Frau benimmt, Männern gegenüber verhält und wie sie aussieht:

⁶⁹ Fendel, 2007, S.98.

⁷⁰ Ebenda.

⁷¹ Ebenda.

⁷² Vgl. Fendel, 2007, S. 98.

⁷³ Fendel, 2007, S. 99.

⁷⁴ Ebenda, S. 107.

„First you have no ease of manner. Why? Because you’re never sure about your personal appearance. When a girl feels that she’s perfectly groomed and dressed she can forget that part of her. That’s charm. The more parts of yourself you can afford to forget the more charm you have. [...] you never take care of your eyebrows. They’re black and lustrous, but by leaving them straggly they’re a blemish. They’d be beautiful if you’d take care of them in one-tenth the time you take doing nothing. You’re going to brush them so that they’ll grow straight. [...] a girl has to be dainty in person. If she looks like a million dollars she can talk about Russia, ping-pong, or the League of Nations and get away with it. [...] you’ve got to learn to be nice to men who are sad birds. You look as if you’d been insulted whenever you’re thrown with any except the most popular boys. Why, Bernice, I’m cut in on every few feet – and who does most of it? Why, those very sad birds. No girl can afford to neglect them. They’re a big part of any crowd. Young boys too shy to talk are the best conversational practice. Clumsy boys are the best dancing practice. If you can follow them and yet look graceful you can follow a baby tank across a barb-wire skyscraper. [...] If you go to a dance and really amuse, say, three sad birds that dance with you; if you talk so well to them that they forget they’re stuck with you, you’ve done something. They’ll come back next time, and gradually so many sad birds will dance with you that the attractive boys will see there’s no danger of being stuck – then they’ll dance with you. [...] And finally, [...] poise and charm will just come. You’ll wake up some morning knowing you’ve attained it and men will know it too. [...] I was considering whether we hadn’t better bob your hair.”⁷⁵

Dinner-Partys und jugendliche Liebesbeziehungen waren seine Welt. Seine Erzählungen machten ihn zum Idol vieler amerikanischer Jugendlichen, da sie erstmals eine antipuritanische Gegenkultur aufzeigten. Doch nicht nur in der Literatur wurden Flappers zum Thema gemacht. Im Film präsentierten sie das Gesicht der modernen Frau des Jazz Age und prägten somit auch das Sichtbarwerden der Frau auf der Leinwand. Es waren die schamlosen Frauen, „die es dieser Zeit angetan hatten, jene Frauen, die das gewisse Etwas hatten“⁷⁶.

Eine der ersten Flapperkomödien war *The Flapper* (USA, 1920), inszeniert von Alan Crosland, in der Hauptrolle mit Olive Thomas. Ginger stellt eine frühe und sehr junge Variante des Flapper-Girls dar. Merkmale eines Vamps, wie großer Hut,

⁷⁵ Fitzgerald, 2008, S. 77f.

⁷⁶ Fendel, 2007, S. 94.

Federboa, weibliche Kurven, verschmelzen mit denen eines Flapper-Girls, wie Bubikopf, kurzes Kleid, angespannte Beweglichkeit.⁷⁷ Ginger, ein Mädchen aus der Kleinstadt wird in ein Internat im Staat New York abgeschoben. Dort raucht, trinkt, feiert, tanzt und verliebt sie sich in einen viel älteren Mann, den sie, leider erfolglos, versucht zu gefallen.

Flaming Youth (USA, 1923) mit Colleen Moore brachte den Kult um das Flapper-Girl erst richtig zum Höhepunkt. Colleen Moore spielt ein aufsässiges junges Mädchen, das damit konfrontiert wird, dass das Leben nicht nur aus Vergnügen besteht. Colleen Moore war für kurze Zeit unangefochtener Star in Hollywood.

Es folgte Louise Brooks mit *A Social Celebrity* (USA, 1926) und Clara Bow mit *It* (USA, 1926/17). Zwei Schauspielerinnen mit ähnlich verlaufenden Karrieren. Sie prägten das Image der modernen amerikanischen Frau, des Flapper Girls. Sie verkörperten „das Lebensgefühl der jungen, berufstätigen, sexuell offensiven Frauen“⁷⁸.

Die Neue Frau der 1920er Jahre ist ohne ihre „Repräsentantinnen von Weiblichkeitsidealen nicht denkbar“⁷⁹. Sie vereinigt alle Aspekte von Weiblichkeit und „strebt nach Unabhängigkeit im Dickicht der Städte“⁸⁰.

⁷⁷ Vgl. Sannwald, 2007, S. 16.

⁷⁸ Sannwald, 2007, S. 42.

⁷⁹ Jatho, 2007, S. 13.

⁸⁰ Ebenda.

3. Feministische Filmtheorien des frühen Films

In Kapitel 2.1 bis 2.3 wurde aufgezeigt, welche Weiblichkeitstypen in den Jahren des beginnenden 20. Jahrhunderts existierten. Es lässt sich feststellen, dass diese Weiblichkeitstypen, zu immer wiederkehrenden Stereotypen wurden. Natürlich finden sich diese Stereotypen in unterschiedlichsten Modellen repräsentiert, die die jeweilige soziale und geschichtliche Einbettung präsentieren. Um die Darstellung der Frau im Film zu analysieren, kommt man an einer genaueren Betrachtung von unterschiedlichen Ansätzen der feministischen Filmtheorie nicht vorbei. Denn nicht nur die sozialgeschichtliche Einbettung, sondern auch der männliche Blick auf die Frau, bestimmt die filmische Darstellung.

Die Frage nach der Frau im Film wurde erstmals in den 1970er Jahren gestellt und ist zurück zu führen auf die Emanzipationsbewegungen. Auch wenn schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts, Frauen selbstständiger sein konnten und Frauenbewegungen aktiv wurden, so fand dies in den gesellschaftlich manifestierten Rollenzuweisungen keine Wirkung. Innerhalb des Kulturlebens konnten sie sich jedoch bemerkbar machen und waren oft gesehene Kinobesucher. Im Dezember 1916 widmete „Der Kinematograph“ sein Jubiläumsheft den Frauen „deren ungebrochenes Interesse an den Lichtspielhäusern deren Fortbestand in entscheidendem Maß sicherte.“⁸¹ Diese Anerkennung wurde vom sogenannten Kinokampf ins Negative gedreht. Im Kino wurden Sittenwidrigkeiten, Emanzipation und der Verfall der häuslichen Kultur dargestellt. Attribute für die in der männlichen Kulturproduktivität kein Platz war. Es brach eine Kulturdebatte aus, die im öffentlichen Interesse stand. Es galt traditionelle Rollenverteilungen aufrecht zu erhalten und emanzipatorische Ansätze zu unterdrücken.⁸² Demnach lag die

„Gefahr, die der Kinematograph um diese Zeit darstellte, [...] die des Einblicks eines weiblichen Publikums in das erotische Vergnügen der Männer, sondern mehr noch [in, d. Verf.] die einer Selbstwahrnehmung der Frau. [...] Für Frauen bedeutet das Kino in der Regel das einzige Vergnügen, das sie außer Haus alleine genießen konnten, und zugleich auch mehr als bloße Unterhaltung; sie brachten in das Kino den vom Theater nicht eingelösten Anspruch, sich selber zu sehen: ihre Wünsche und Möglichkeiten, aber auch ihren Alltag, ihr Milieu. [...] Das Interesse der Frauen wird von der Schauspielerin

⁸¹ Riecke, 1998, S. 19.

⁸² Vgl. ebenda.

auf- und wahrgenommen; sie vermittelt es in ihrer Darstellung zugleich mit den Momenten eines Kinos der Attraktionen und gibt es so auch an ein männliches Publikum weiter.⁸³

Trotz dieser Kulturdebatte wurde erst in den 70er Jahren der Stein für eine feministische Filmtheorie ins Rollen gebracht. Dies ist vor allem auf das Verschwinden der Frau, nach dem 2. Weltkrieg, zurückzuführen. Während in der Nachkriegszeit, Frauen als Trümmerfrauen dargestellt wurden, so verschwanden sie zwischen 1940 und 1960 in den deutschen Heimatfilmen, komplett von der Leinwand.

In der feministischen Filmtheorie gibt es nach Christiane Riecke unterschiedliche Ansätze. Der angloamerikanische psychoanalytische Ansatz der vor allem durch Laura Mulvey mit ihrem Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* repräsentiert wird, bezieht sich auf die psychoanalytische Theorie von Jaques Lacan und Freuds Theorie der Identitätsbildung. Die Hauptvertreterin des kritisch-feministischen Ansatzes ist Gertrud Koch. Sie verweist auf die Zusammenhänge zwischen psychoanalytischen und gesellschaftstheoretischen Theorien, dessen Repräsentanten Max Horkheimer und Theodor W. Adorno sind. Der dritte, von Christiane Riecke, aufgegriffene Ansatz ist der Diskursanalytische. Er stellt die Filmbetrachtung unter die Perspektiven, aus denen das Werk entstanden ist und wie die „offensichtlichen und inneren Kommunikationssysteme“⁸⁴ zu lesen sind. Diese Ansätze beziehen sich auf unterschiedliche theoretische Grundlagen und können auf zwei umfassende Theorien zusammengefasst werden: der feministische und der filmtheoretische.

⁸³ Schlüpmann, 1990, S. 14ff.

⁸⁴ Riecke, 1998, S. 67.

3.1 Der psychoanalytische Ansatz

Der Identifikationsprozess stellt den entscheidenden Ausgangspunkt dar. Der Zuschauer ist der Empfänger der filmischen Realitätskonstruktion, die sich auf eine „ungebrochene, gesellschaftlich etablierte Interpretation des Geschlechtsunterschiedes“⁸⁵ bezieht. Durch die subjektive Kamera⁸⁶ wird dem Zuschauer suggeriert, dass es sich beim Gesehenen um „ein von ihm erfahrenes Realitätsbild“⁸⁷, das des Protagonisten, handelt. Somit wird dem Zuschauer eine „vorgegebene Subjektposition“⁸⁸ zugeteilt. Nach Laura Mulvey markiert der „Protagonistenblick der subjektiven Kamera“⁸⁹ männliche Phantasien. Währenddessen ist die weibliche Rolle sekundär und besitzt lediglich eine „unterworfenen Entfaltungsmöglichkeit[sic!]“⁹⁰.

In Laura Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* ist der zentrale Ausgangspunkt das „Paradox des Phallozentrismus“⁹¹. Dabei bezieht sie sich auf Freuds Identitätsbildung. Dieser geht davon aus, dass der Unterschied der Geschlechter in der „frühkindlichen Prägung“⁹² begründet ist. „Die Unterscheidung der Geschlechter aufgrund ihres anatomischen Äußeren wird von ihm als Voraussetzung für die sexuelle Identität konstatiert.“⁹³ Laut Freud stehen die Kastrationsangst beim Jungen und der Penisneid beim Mädchen im Vordergrund. Freud geht davon aus, dass der Besitz des Penis der Normalfall ist, weshalb die Kastration der Frau schon gegeben ist und sie sich somit latent dem Ödipuskomplex⁹⁴ ausgesetzt ist. Der Penisneid bestimmt das Leben der Frau und reduziert sie somit auf eine ständige Abhängigkeit vom männlichen Geschlecht.

⁸⁵ Mulvey, 1973, S. 389.

⁸⁶ Die subjektive Kamera (engl.: Point-of-View-Shot) ist eine Kameraeinstellung, die es dem Zuschauer ermöglicht den Blick durch die Augen eines Protagonisten zu erleben. Durch diese Einstellung wird der Zuschauer in die Handlung hineinversetzt.

⁸⁷ Ebenda, S. 35.

⁸⁸ Ebenda.

⁸⁹ Ebenda.

⁹⁰ Ebenda.

⁹¹ Mulvey, 1973, S. 389.

⁹² Riecke, 1998, S. 38.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ Der Begriff Ödipuskomplex stammt aus Freuds Theorie der Psychoanalyse. In der „ödipalen Phase“, die jedes Kind durchlebt, begehrt das Kind den gegengeschlechtlichen Elternteil und rivalisiert den Gleichgeschlechtlichen. Von einem Ödipuskomplex wird dann gesprochen, wenn ein Erwachsener in der „ödipalen Phase“ verharrt.

„[...] da sie keinen Phallus besitzt, produziert sie die symbolische Gegenwart des Phallus, und sie hat das Bedürfnis, das, was das Fehlen des Phallus anzeigt, auszugleichen. [...] die Frau hat bei der Bildung des patriarchalischen Unbewußten[sic!] zweierlei Funktionen: durch den tatsächlichen Penismangel symbolisiert sie die Kastrationsdrohung und erhebt als Folge davon ihr Kind ins Symbolische. [...] Sie macht ihr Kind zum Signifikanten des eigenen Wunsches nach einem Penis. [...] Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwängen, der die Stelle des Sinnträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten.“⁹⁵

Nach Laura Mulvey ist die Frau in einer patriarchalen Gesellschaftsstruktur gefangen. Durch stereotype Weiblichkeitsbilder ist die Frau in einer „symbolischen Ordnung“⁹⁶ gebunden, während der Mann seine „Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache“⁹⁷ ausleben kann.

Neben dem Phallogozentrismus, so nimmt auch die Skopophilie einen wichtigen Stellenwert in Laura Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* ein. Skopophilie bezeichnet die Lust am Sehen. Dabei handelt es sich, nach Freud, um einen Sexualtrieb der sich durch eine Art Abwesenheit auszeichnet. Die Distanz zum Objekt der Begierde ermöglicht die sinnliche Wahrnehmung. Der Voyeur benötigt die Distanz, um seine Schaulust zu steigern und zu befriedigen. Durch diese Distanz kann das Objekt, sei es real oder imaginär, reproduziert werden. Das Kino, mit seiner Dunkelheit und Abgeschlossenheit, bietet die Möglichkeit die Schaulust auszuleben, ein imaginäres Objekt zu begehren und währenddessen im Verborgenen zu bleiben. Ein weiterer wichtiger Punkt dabei, nach Laura Mulvey, ist der „narzißtische[sic!] Moment der Skopophilie“⁹⁸.

„Das erkannte Bild erscheint als der reflektierte Körper des Selbst. Das »Falsche-Erkennen« projiziert jedoch diesen Körper als ein ideales Ich, das entfremdete Subjekt, welches, als Ich-Ideal wieder introjiziert, die künftige Identifikation mit anderen möglich macht. Dieses »Spiegelmoment« geht dem Spracherwerb des Kindes voraus.

⁹⁵ Mulvey, 1973, S. 389f.

⁹⁶ Ebenda, S. 389.

⁹⁷ Ebenda.

⁹⁸ Ebenda, S. 394.

Wichtig ist, daß[sic!] ein Bild die Matrix des Imaginären konstituiert: Erkennen/Falsch-Erkennen und Identifikation und damit die erste Artikulation des »Ich«, kurz: Subjektivität. Dies ist ein Augenblick, in dem eine bereits vorhandene Faszination am Schauen [...] mit der ursprünglichen Ahnung von Selbst-Bewußtsein[sic!] kollidiert.“⁹⁹

Das Kino bietet somit ein „freudvolles Wiedererkennen beim Kinopublikum“¹⁰⁰.

Zusammengefasst bietet der Film zwei unterschiedliche Aspekte der Schaulust. Die skopophilistische, die eine andere Person zu einem Objekt reduziert, um sexuelle Stimulation hervorzurufen. Sprich, einen Sexualtrieb zu befriedigen und die Funktion der Ich-Libido, die die Identifikation mit dem Objekt hervorruft, um ein Wiedererkennen zu ermöglichen. Beide Aspekte werden vom Begehren bestimmt. An diesem Punkt findet Laura Mulvey wieder zur „Frau als Repräsentation/Bild“¹⁰¹ zurück, da diese, im Gegensatz zum Mann, der die Herrschaft der Sprache besitzt, nur Sinnträgerin ist. Die Schaulust ist somit

„aktiv/männlich und passiv/weiblich [...]. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, [...] sie konnotieren »Angesehen-werden-Wollen«. Die Frau als Sexualobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung [...]. Der Blick ruht auf ihr, jedenfalls für das männliche Verlangen, das sie bezeichnet. [...] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß[sic!] in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt[sic!]. Diese fremde Präsenz muß[sic!] mit der Geschichte in Zusammenhang gesehen werden.“¹⁰²

Laura Mulvey weist dabei auf die Frau als vom männlichen Blick projizierte Phantasie hin, wie auch, auf die Wichtigkeit der geschichtlichen Zusammenhänge. Der Mann

⁹⁹ Mulvey, 1973, S. 394f.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 395.

¹⁰¹ Ebenda, S. 396.

¹⁰² Ebenda, S. 397.

kontrolliert die Phantasie des Films und ist der Repräsentant der Macht. Er geht als Träger des Blickes des Zuschauers hervor¹⁰³,

„indem er ihn hinter die Leinwand versetzt, um die extra-diegetischen Tendenzen, die durch die Frau als Schauobjekt hereinkommen, zu neutralisieren. Dies wird möglich, weil der Film um eine kontrollierende Hauptfigur strukturiert ist, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann. Dadurch, daß[sic!] sich der Zuschauer mit dem männlichen Protagonisten identifiziert, heftet er seinen Blick auf seinen Stellvertreter auf der Leinwand, so daß[sic!] die Macht des Protagonisten, der das Geschehen kontrolliert, mit der aktiven Macht des erotischen Blicks zusammenfällt – das Ergebnis ist ein Omnipotenz-Gefühl.“¹⁰⁴

Neben Laura Mulvey ist auch E. Ann Kaplan mit ihrem Aufsatz »Ist der Blick männlich?« (1984) eine wichtige Vertreterin der psychoanalytischen feministischen Filmtheorie. Nach Kaplan ignoriert Freud die „präödpale Bindung des Kindes zur Mutter“¹⁰⁵. Ihre These gleicht Laura Mulvey hinsichtlich der Darstellung der Frau aufgrund der patriarchalen Zuschreibung. Dennoch verweist sie auch auf das Subjekt Mann.

„Viele der Mechanismen des Hollywoodfilms [...] sind durchaus verwundbar, nicht ewig und unveränderliche, geschweige denn notwendig. Sie reflektieren vielmehr das Unbewußte[sic!] der patriarchalen Gesellschaft, einschließlich der Angst vor der präödpalen engen Bindung an die Mutter.“¹⁰⁶

Nach Kaplan wird die „potentielle Mutter als Mangelwesen definiert“¹⁰⁷. Dies verweist auf ein „männliches Bedürfnis nach Mutterschaft“¹⁰⁸, dass somit einen Mangel des Mannes aufwirft.

¹⁰³ Vgl. Mulvey, 1973, S. 398.

¹⁰⁴ Mulvey, 1973, S. 398f.

¹⁰⁵ Riecke, 1998, S. 41.

¹⁰⁶ Kaplan, 1984, S. 58.

¹⁰⁷ Riecke, 1998, S. 42.

¹⁰⁸ Ebenda.

3.2 Der kritisch-feministische Ansatz

Der kritisch-feministische Ansatz erweitert die psychoanalytische Theorie mit einer „sozialpsychologischen Interpretation, die die Rezeptionsformen unter soziologischem Blickwinkel zum Gegenstand hat“¹⁰⁹. Gertrud Koch, Hauptvertreterin der Kritischen Theorie, verweist auf die „Zusammenhänge, die zwischen dem psychoanalytischen Ansatz Freuds und den gesellschaftstheoretischen Abhandlungen Max Horkheimers und Theodor W. Adornos geknüpft werden können“¹¹⁰. Nach Gertrud Koch es ein „Reiz-Reaktionsmodell“¹¹¹, das sich nicht auf eine „frühkindlich-identitätsbildende Kategorie des Einzelnen“¹¹² beschränkt, ausschlaggebend. Sie bezieht sich dabei auf einen

„strukturellen Ursprung, der nach Horkheimer und Adorno den ödipalen Rezeptionsmethoden zugrundeliegt. [...] Diese Rezeptionsformen sind nach Horkheimer und Adorno von stereotypen Klischees bestimmt. Der einmal in die gängigen Codierungen eingeführte Zuschauer benötigt keine besondere Anstrengung, um die immer wiederkehrenden, traditionellen Rollenklischees zu entschlüsseln.“¹¹³.

Nach Christiane Riecke stellen die verwendeten Kategorien der Psychoanalyse keine Konstanten dar. Sie unterliegen einem geschichtlichen Wandel, der auf die Einbeziehung von soziologischen Komponenten angewiesen ist.¹¹⁴

„Durch die kritische Untersuchung der gesellschaftlichen Praxis werden wichtige Grundlagen der Interaktion der Geschlechter [...] erklärt, allerdings ohne dabei direkt auf ihre sexuelle Identitätsbildung durch frühkindliche Prägungen abzuheben, sondern indem die Struktur der gesellschaftlichen Kontexte auf die Möglichkeiten der Etablierung dieser Rollenmuster hin untersucht wird. Die symbolische Ordnung innerhalb konventioneller Filme ist weniger ein Symptom frühkindlicher Erfahrungen, als vielmehr Ausdruck gegenwärtiger ideologischer Einflüsse, die die traditionellen Rollenzuweisungen perpetuieren.“¹¹⁵

¹⁰⁹ Riecke, 1998, S. 47.

¹¹⁰ Ebenda.

¹¹¹ Koch, 1984, S. 5.

¹¹² Riecke, 1998, S. 46.

¹¹³ Ebenda, S. 46f.

¹¹⁴ Vgl. Riecke, 1998, S. 47.

¹¹⁵ Riecke, 1998, S. 47f.

Aufgabe der kritisch-feministischen Filmtheorie ist es, soziologische Aspekte zu berücksichtigen und mit einzubeziehen.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die formalistische Strukturanalyse. Gertrud Koch ist der Überzeugung, dass „ästhetische Gebilde selbst Teil der Gesellschaft sind“¹¹⁶. Gesellschaftskritische Aussagen zum Medium Film können sich nur an dessen Form orientieren, da „die ästhetische Einheit Film immer ein in sich geschlossenes Modell einer Realität liefert, das nur innerhalb desselben in dieser konkreten Anordnung existiert.“¹¹⁷ Sie bezieht sich dabei auf den Formalismus, der „noch am konstruktivistischen Konzept einer hergestellten Struktur festhält als einer synthetischen Welt“¹¹⁸ und erweitert dies durch den Strukturalismus, der von „einer anonym sich reproduzierenden Struktur“¹¹⁹ ausgeht. Wiederkehrende Bedeutungsmuster/Strukturen sollen hierbei erkannt werden. Der Film, nach Gertrud Koch, gilt als diskursive Form der Wahrnehmung. Das Kino hingegen produziert den „Zuschauer als Subjekt, der sich infolge der direkten Vereinnahmung durch das filmische Geschehen nicht von den darin vermittelten Werten distanzieren kann“¹²⁰.

Zusammenfassend ist die kritisch-feministische Theorie eine Erweiterung des psychoanalytischen Ansatzes. Die strukturelle Theorie bezieht sich nicht nur auf den Inhalt, sondern geht davon aus, dass viele ideologische Einflüsse Grund für die soziale Festschreibung der Frau im Film sind.

Neben der formalistischen Strukturanalyse bezieht sich Gertrud Koch auch auf die Kategorisierung des männlichen Blicks und der Frau als Ware im Film. Sie bezieht sich bei der Einteilung des männlichen Blicks auf Jean-Paul Sartre, der die Objektivierung durch den Blick auch auf eine Bewertung zurückführt:

„Das Gesehenwerden als ein wehrloses Wesen für eine Freiheit, die nicht meine Freiheit ist. [...] Ich bin in dem Maße Knecht, in dem ich in der Tiefe meines Seins von der Freiheit abhängig bin, die nicht meine ist und die doch die Bedingung meines Seins ist. Soweit ich Gegenstand von Wertungen bin, die mich qualifizieren, ohne daß[sic!]

¹¹⁶ Koch, 1990, S. 141.

¹¹⁷ Riecke, 1998, S. 51.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ Ebenda, S. 52.

ich auf diese Qualifikationen Einfluß[sic!] nehmen [...] kann, bin ich in Knechtschaft.“¹²¹

Der Schauende wird somit zum machthabenden Subjekt, während der Angeblickte Objekt ist.

Nach Gisela Schneider und Klaus Laermann ist die Machtverteilung nicht auf beide Geschlechter gleichberechtigt verteilt. Die Frau orientiert sich innerhalb des traditionellen Familienbildes, am Mann. Schneider und Laermann kommen zu dem Punkt, dass der männliche Blick sich in keine direkte Interaktion mit dem von ihm betrachteten Gegenstand begibt. Der Mann erfasst alles rational und kategorisiert. Die Frau im Film ist „in dauernder Interaktion mit ihm und stellt damit eine emotional motivierte Bindung zu ihm“¹²² her. Dabei lässt sich, verglichen mit dem psychoanalytischen Ansatz, erkennen, dass hier auf soziale Strukturen zurückgegriffen wird, dem traditionellen Familienbild.

Die Frau als Ware im Film führt Koch auf eine „gesellschaftstheoretische Konstruktion der warentauschenden Gesellschaft“¹²³ zurück. Schon Max Horkheimer und Theodor W. Adorno beschränken selbst die Kunst in der hochkapitalistischen Gesellschaft auf einen Warencharakter. „Der Waren- und Gebrauchswert der Frau manifestiert sich zum Beispiel durch Filmbilder, die auf gängige Attribute sogenannter ‚Weiblichkeit‘ hinweisen.“¹²⁴ Gemeint sind damit lange Nahaufnahmen auf idealtypische Körperteile, wie auch der A-Typische Blick von den Beinen zum enganliegenden Rock hin zur Taille. Frauen erscheinen allgegenwärtig verfügbar, oder sie kommen gar nicht vor.¹²⁵ Somit sind Frauenbilder an „den Bedürfnissen ihrer männlichen Konsumenten orientiert“¹²⁶, sie präsentieren eine Wunschvorstellung. Der Film gilt dabei als Massenprodukt um diese warentauschende Gesellschaft zu unterstützen. Luce Irigaray erkannte dabei, dass die Frau ihre „gesellschaftliche Bestätigung nur [anhand der, d. Verf.] Nachahmung ihrer medialen Idealtypen möglich ist“¹²⁷. Weiters merkte Irigaray an, dass die Frau „hinsichtlich des Funktionierens [...]

¹²¹ Sartre, 2001, S. 356.

¹²² Riecke, 1998, S. 55.

¹²³ Koch, 1989, S. 141.

¹²⁴ Riecke, 1998, S. 60.

¹²⁵ Vgl. Ebenda.

¹²⁶ Riecke, 1998, S. 61.

¹²⁷ Ebenda, S 62.

des ökonomischen, gesellschaftlichen, kulturellen – Austauschs in einer Situation spezifischer Ausbeutung¹²⁸ ist.

„Sie geht in ihn nur ein als Transaktionsobjekt; [...] Aber diese Situation spezifischer Unterdrückung ist vielleicht dasjenige, was es heute den Frauen erlauben kann, eine Kritik der politischen Ökonomie auszuarbeiten, insofern sie sich hinsichtlich der Gesetze des Austauschs, gerade weil sie in diesen als Waren eingeschlossen sind, in einer Position der Äußerlichkeit befinden.“¹²⁹

Demnach kann sich die Frau, laut Irigaray, von Bewertungskriterien emanzipieren. Denn indem sie von konventionellen Bedeutungsstrukturen ausgeschlossen ist, und nur zu einem Objekt der Beschauung reduziert wird, wird sie aus der „Sphäre des Tausches“¹³⁰ ausgeschlossen.

Dieser kritisch-feministische Ansatz, der sehr stark auf der formalistischen Strukturanalyse beruht, findet zu dieser Objektivierung und des Warencharakters der Frau auch ein anderes Bild eines kulturellen Repräsentationssystems. Christiane Riecke bezieht sich dabei auf Katharina Sykora. Da sich die Frau in einem System des Warentausches befindet, indem ihr die Möglichkeit der Interaktion verwehrt bleibt, „da sie in ihm nur als glamourisiertes, unveränderliches, idealtypisches Wesen auftritt“¹³¹, befindet sie sich in einem Zwiespalt.

„Diese Zerreißprobe beschreibt einen Zustand, der insofern tragische Aspekte enthält, [...] weil der Weg fort von dem territorialisierten weiblichen Körper/Bild in unserer jetzigen historischen Situation notwendig auto/destruktive Komponenten enthalten muß[sic!]“¹³²

Demnach hat die Frau auf der Leinwand die Möglichkeit aus dem „Paradox einer Bildlosigkeit“¹³³ hervorzutreten. So konnten beispielsweise Vamps früherer Filme, Schönheitsattribute bewusst und funktionalisiert einsetzen.

¹²⁸ Irigaray, 1979, S. 31.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ Riecke, 1998, S. 62.

¹³¹ Ebenda, S. 63.

¹³² Sykora, 1989, S. 365.

¹³³ Riecke, 1998, S. 63.

„Der Anblick einer idealtypischen Frau im Zusammenhang mit der eindeutig artikulierten Funktion dieser Äußerlichkeit verschafft der Zuschauerin eine narzistische Befriedigung, die die Frauen seit jeher ins Kino zog.“¹³⁴

¹³⁴ Riecke, 1998, S. 64.

3.3 Der diskursanalytische Ansatz

Die Filmbetrachtung unter diskursanalytischen Gesichtspunkten weist daraufhin, das Werk unter den Umständen, aus denen es entstanden ist, zu analysieren, und dementsprechend zu lesen. Natürlich gibt es verschiedene Ebenen der filmischen Kommunikation, aber die zwei wohl wichtigsten Ebenen sind einerseits die Rede der Figuren (das innere Kommunikationssystem) und die Sprache der Bilder (das äußere Kommunikationssystem). Beim Analysieren dieser zwei Kommunikationssysteme, kann der Zuschauer den Bezug zur äußeren Realität herstellen. Zerflückt man den Film in Einzelteile, so lässt sich dieses Kommunikationssystem bis hin zum Schauspieler reduzieren.

„Die institutionalisierte Ausdrucksform 'Film', die gleichzeitig Machtverhältnisse repräsentiert und diese zur Grundlage für das Verständnis des Mediums werden läßt[sic!], funktioniert immer selbstbezüglich und damit das eigene Erzählsystem konfigurierend und stabilisierend. Diese Systemstabilisierung kann ebenso durch eine feministische Sicht vermittelt werden, indem die Erzählmethoden des Films (Schnitt, Kameraführung, Beleuchtung, Einstellungsgrößen etc.) auf einen feministischen Diskurs hin ausgerichtet werden.“¹³⁵

Auch hier kommt der feministische Diskurs nicht ohne die Berücksichtigung der traditionellen Rollenzuweisungen und den damit verbundenen patriarchalen Einschreibungen aus. Dieser ist auch beim diskursanalytischen Ansatz auf einen Mangel einer selbstbestimmten Identität zurück zu führen. „Dieser Mangel, der die Frau als sprachlose Ware qualifiziert, ist durch die Dominanz des männlichen Diskurses begründet“¹³⁶. Erst mit dem weiblichen Diskurs, innerhalb der Gender Studies, kam die Frage nach dem männlichen Diskurs auf. Nach Katrin Peters, ist die Bedeutung, die den Kategorien des Geschlechts und der Geschlechtsidentität zugeschrieben werden, abhängig von dem Diskurs, in dem sie thematisiert werden.¹³⁷

¹³⁵ Riecke, 1998, S. 68.

¹³⁶ Ebenda, S. 69.

¹³⁷ Vgl. ebenda.

3.4 Summierung der frühen feministischen Filmtheorien

In den vorherigen Abschnitten wurden unterschiedliche Ansätze der feministischen Filmtheorie aufgeworfen. Freuds Theorie des Identifikationsprozess steht dabei im Mittelpunkt. In Laura Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* ist die Frau in einer patriarchalen symbolischen Ordnung gefangen. Sie wird in stereotypen Weiblichkeitsbildern dargestellt und fungiert als Träger von Wunschvorstellungen. Diese Idealbilder sind männlicher Natur, da „Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können“¹³⁸. Männer sind Sinnträger, Frauen dagegen Sinnproduzenten. Durch diese symbolische Ordnung entstehen ein aktiv-männlicher Blick und ein passiv-weiblicher Blick. Der Frau wird somit die Objektposition zugeteilt. Im Hinblick auf Film und Kino spielt dabei die skopophilistische Theorie eine große Rolle. Im Kino wird dem Schauenden die Möglichkeit geboten, im Dunklen, aus einer sicheren Distanz, seinen sexuellen Trieb der Schaulust zu befriedigen. Neben dieser Triebbefriedigung, dient das Kino auch der Ich-Libido. In der frühkindlichen Phase erlebt das Kind, durch den Spiegelmoment, sich selbst als Ideal-Ich. Dieser Moment ist ein narzisstischer und lässt sich beim späteren Erwachsenen auf den Film umlegen. Der männliche Zuschauer findet im Helden auf der Leinwand eine Projektionsfläche, mit der er sich identifizieren kann. Die Frau wird auch hier, durch die Macht des männlichen Blicks, wieder zum Objekt.

Gertrud Koch erweitert Laura Mulveys Theorie und führt diese hin zu einer formalistischen Strukturanalyse. Sie geht nicht von einer frühkindlich-identitätsbildenden Kategorie aus, sondern von stereotypen Klischees, die es dem Zuschauer ermöglichen traditionelle Rollenbilder wiederzuerkennen und zu entschlüsseln.¹³⁹ Ihre sogenanntes „Reiz-Reaktionsmodell“¹⁴⁰ ist von ideologischen Einflüssen abhängig und Grund für die Festschreibung der Frau als Objekt. Neben diesem Objektcharakter wird die Frau als Ware angesehen.

Bei diesen Theorien wird der weibliche Blick ausgeschlossen und die Tatsache, dass ein Großteil der Zuschauer weiblich ist, nicht beachtet. Der psychoanalytische Ansatz bietet keine Möglichkeiten, sich vom eigenen Bild zu distanzieren. So ist es aber

¹³⁸ Mulvey, 1973, S. 390.

¹³⁹ Riecke, 1998, S. 46

¹⁴⁰ Koch, 1983, S. 5.

gerade die weibliche Zuschauerin, der es möglich ist, vom Bild auf der Leinwand Abstand zu nehmen. Der Frau bleiben somit zwei Möglichkeiten: einerseits der Narzissmus und die Über-Identifikation. Dabei nimmt die Frau das Bild an und macht sich dabei selbst zum Objekt der Begierde. Andererseits wirft Mary Ann Doane eine Alternative auf, und zwar die der Maskerade. Die Frau „hält Weiblichkeit auf Distanz, indem sie sie zur Schau stellt. Weiblichkeit ist eine Maske, die getragen oder abgelegt werden kann. Der Widerstand, den die Maskerade patriarchalischer Festschreibung entgegenbringt, liegt demnach wohl in ihrer Verleugnung der Produktion von Weiblichkeit als Nähe, als Nähe zu-sich-selbst, als – genau gesagt – bildlich“¹⁴¹. Distanz wird somit durch Maskerade hergestellt, indem das typisch Weibliche unterdrückt wird. Durch diese Verkleidung entsteht ein Moment der Umkehrung und der männliche Blick wird gestört.

In der heutigen Zeit sind diese Ansätze nicht mehr vollständig anwendbar. Judith Butler hat mit ihrem Werk *Das Unbehagen der Geschlechter* (1989) ein Umdenken bewirkt, das sich in den Gender-Studies und auch in den feministischen Filmtheorien niederschlägt. Seit dem, wird zwischen biologischem Geschlecht – *sex* – und sozialem Geschlecht – *gender* – differenziert. Dabei wird die „Formel »Biologie ist Schicksal«“¹⁴² kritisiert:

„Wenn der Begriff »Geschlechtsidentität« die kulturellen Bedeutungen bezeichnet, die der sexuell bestimmte Körper (sexed body) annimmt, dann kann man von keiner Geschlechtsidentität behaupten, daß[sic!] sie aus dem biologischen Geschlecht folgt. Treiben wir die Unterscheidung anatomische Geschlecht/Geschlechtsidentität bis an ihre logische Grenze, so deutet sie vielmehr auf eine grundlegende Diskontinuität zwischen den sexuell bestimmten Körpern und den kulturell bedingten Geschlechtsidentitäten hin. Setzen wir für einen Augenblick die Stabilität der sexuellen Binarität (binary sex) voraus, so folgt daraus weder, daß[sic!] das Konstrukt »Männer« ausschließlich dem männlichen Körper zukommt, noch daß[sic!] die Kategorie »Frauen« nur weibliche Körper meint.“¹⁴³

¹⁴¹ Doane, 1985, S. 11.

¹⁴² Butler, 1991, S. 22.

¹⁴³ Ebenda, S. 22f.

Zudem wurde auch der Aspekt der Orientierung des Begehrens mit der Sexualität erweitert. Die Geschlechtsidentität ist somit von Geburt an nicht mehr grundlegend und kann konstruiert werden.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Vgl. Butler, 1991, S. 23.

III Analyse

3. Filmanalyse

In den folgenden Kapiteln werden zwei ausschlaggebende Filme analysiert. *It*, mit Clara Bow aus dem Jahr 1927, und *Die Büchse der Pandora*, mit Louise Brooks aus dem Jahr 1928/29. Nach einer kurzen filmspezifischen Einführung, wird das Leben der jeweiligen Schauspielerin genauer betrachtet. Der Grund dafür, liegt in der späteren Analyse der Rezeption der Zuschauerin, wie auch hinsichtlich der Darstellung des Flapper Girls als filmischer Charakter und Schauspiel Ikone. Nach diesen biografischen Daten folgt eine genaue Inhaltsangabe der Filme um die darauf folgende Analyse zu erleichtern. In dieser Analyse werden filmische Mittel wie Großaufnahmen und Beleuchtung, die Konstellation der Charaktere und die Darstellung der Charaktere im gesellschaftlichen Kontext analysiert.

Die Auswahl der Filme ist darauf zurückzuführen, dass Clara Bow und Louise Brooks als die Flapper Girls schlechthin angesehen wurden, und die Leichtigkeit ihrer Darstellung, lässt sich auf das private Leben zurückführen. Auch wenn diese zwei Filme schon zu Beginn Fixpunkte dieser Arbeit waren, so erwies sich die Verfügbarkeit weiterer Filmbeispiele als äußerst schwierig.

4.1 *It*

Der Film *It*, unter der Regie von Clarence Badger und Josef von Sternberg, wurde im Jahr 1927 in den USA erstaufgeführt. Es ist ein Stummfilm mit 72 Minuten und gehört zum Genre der Komödie. Der Film basiert auf Elinor Glyns Novelle *It*. Elinor Glyn war eine bekannte Drehbuchautorin, Journalistin, Regisseurin und Schriftstellerin und sie war eine der ersten Drehbuchautorinnen in Hollywood. In der Hauptrolle spielt Clara Bow, weiters Antonio Moreno, William Austin, Priscilla Bonner, Jacqueline Gadsdon und Elinor Glyn selbst. „It“ beschreibt „the spirit of the sexually-liberated youth of Prohibition-Era“¹⁴⁵. Clara Bow wird als das „It-Girl“ Betty Lou Spencer dargestellt, dass sich alleine durch ihr Leben schlägt und auf komische Weise versucht das Herz eines Mannes zu gewinnen. Betty Lou stellt das Flapper Girl der 20er Jahre schlechthin dar. Sie ist das Objekt der männlichen Begierde, da sie diese besondere Ausstrahlung eines It-Girls besitzt. In *It* wird dieses unwiderstehliche It-Girl als eine einfache junge Frau dargestellt, die sich durchs Leben kämpft und oft selbst zu Nadel und Faden greifen muss um sich ein passendes Kleid zu schneiden. Trotz dieser positiven Aspekte des Film, so beinhaltet er auch eine soziale und gesellschaftliche Kritik an einer alleinerziehenden jungen Frau.

4.1.1 Das Leben der Clara Bow¹⁴⁶

Clara Bow wurde am 29. Juli 1905 in Brooklyn, New York, geboren. Sie war das dritte Kind von Robert Bow und Sarah Gordon. Die beiden älteren Schwestern starben nach der Geburt. Sie wuchs in einer Familie auf, in der Gewalt und Krankheit vorherrschten. Ihre Mutter war Prostituierte, die an Epilepsie litt und ihr Vater trat mit verbaler wie auch physischer Gewalt den Frauen, seiner Frau wie auch seiner Tochter, gegenüber. Clara Bow träumte von klein auf von einem Leben als Schauspielerin und verbrachte ihrer Freizeit mit dem Besuch von Filmvorstellungen. Im Jahre 1921 gewann sie den *Fame and Fortune Contest*, einen Fotowettbewerb der Brewster Organisation. Ein Jahr später zierte sie das Cover des Motion Picture Classic mit dem Titel *A Dream Come True*. Trotz dieses Erfolges

¹⁴⁵ *It*, Regie: Clarence Badger, DVD, USA 1927.

¹⁴⁶ Vgl. Stenn, 1998, S. 23.

musste sie auf ihren Durchbruch warten, wie auch auf die Anerkennung ihrer Familie. Ihre erste Schauspielrolle erlangte sie bei *Beyond the Rainbow* (Christy Cabanne, USA 1922). Der Start mit Regisseur Christy Cabanne war kein leichter und schlussendlich wurden ihre Szenen aus dem Film geschnitten. Enttäuscht und zurück zu Hause musste sie sich mit dem Zorn ihrer Mutter auseinandersetzen, die zwischen der Schauspielerei und Prostitution keinen Unterschied sah. Clara Bows Filmdebüt war mit *Down to the Sea in Ships* (Elmer Clifton, USA 1922). Der Regisseur Elmer Clifton suchte Darsteller für seine "low-budget whaling saga"¹⁴⁷ und traf im Motion Picture Classic auf Clara Bow. Nach einiger Zeit entdeckte sie B.P. Schulberg, der sie für kleine Rollen engagierte. Unter B.P. Schulberg wurde Clara Bow zu den vielversprechendsten jungen Schauspielerinnen bei den WAMPAS Baby Star 1924. WAMPAS, Western Association of Motion Picture Advertisers, erstellte eine jährliche Liste mit sogenannten Baby Stars „who during the past year have shown the most talent and promise for eventual stardom“¹⁴⁸. Clara Bow wurde somit immer berühmter und mit B.P. Schulbers *The Plastic Age* (USA 1925) zur beliebtesten Schauspielerin. Weitere erfolgreiche Engagements folgten, wie *Mantrap* (Victor Fleming, USA 1926). Die Kritiken zu *Mantrap* waren mehr als positiv für Clara Bow:

„Bow just walks away with the picture from the moment she steps into the camera range. Every minute that she is in it, she steals it from troupers Ernest Torrence and Percy Marmont. Any time a girl can do that, she is going some. In this particular role she is fitted just like a glove ... and boy, how she vamps with her lamps! And how they fall!“¹⁴⁹

Im Jahr 1926 wurde Clara Bow von B.P. Schulberg zu Elinor Glyn's Novelle *It* gebracht. Da er ein Jahr zuvor schon versuchte die junge Schauspielerin unter "the Brooklyn Bonfire" zu promoten, sah er in "the It Girl" die perfekte Möglichkeit für sie. Er konnte Elinor Glyn überzeugen. „Of all the lovely young ladies I've met in Hollywood, Clara Bow has 'It'.“¹⁵⁰ Die Rolle als "the It Girl" brachte Clara Bow den entscheidenden Durchbruch. Sie wurde zu einem der bekanntesten Jazz Babies des Jazz Ages und F. Scott Fitzgerald äußerte sie wie folgt zu ihr:

¹⁴⁷ Stenn, 1998, S. 23.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 42.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 70.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 81.

„Clara Bow ist he quintessence of what the term 'flapper' signifies as a definite description: pretty, impudent, superbly assured, as worldly-wise, briefly-clad and 'hard-berled' as possible. There were hundreds of them, her prototypes. Now, completing the circle, there are thousands more, patterning themselves after her.“¹⁵¹

Nach der Rolle ihres Lebens in Elinor Glyn's *It* folgten weitere erfolgreiche Schauspielengagements, wie beispielsweise *Wings* (William A. Wellman, USA 1927). Ihre erste Rolle in einem sogenannten talkie¹⁵², war *The Wild Party* (Dorothy Arzner, USA 1929).

Trotz dieses großen Erfolgs als Schauspielerin konnte sie nicht mit dem Druck ihrer Berühmtheit umgehen. Skandale und Überarbeitung schädigten ihrer Gesundheit und Paramount entließen sie im Jahr 1931 aus ihrem Schauspielvertrag. Einige Zeit später unterschrieb sie einen Vertrag bei Fox Film Corporation. In *Call Her Savage* (John Francis Dillon, USA 1932) feierte sie zwar einen Erfolg, dennoch konnte sie sich nicht mehr für das Leben vor der Kamera begeistern. Sie entschied sich für Familie.

Im Jahr 1932 heiratet Clara Bow den Schauspieler Rex Bell und bekam zwei Söhne. Um 1940 erkrankte sie und sie folgte der Krankheitsgeschichte ihrer Mutter. Clara Bow verstarb am 27. September 1965 an einem Herzinfarkt in Los Angeles.

¹⁵¹ Stenn, 1998, S. 87.

¹⁵² Als talkies wurden die ersten Tonfilme bezeichnet.

4.1.2 *It* - Inhaltsangabe

Die Handlung beginnt mit einer Einstellung auf einem Zeitungsartikel, der den Begriff „It“ nach Elinor Glyn beschreibt.

„'IT' is that peculiar quality which some persons possess, which attracts others of the opposite sex. The possessor of 'IT' must be absolutely un-selfconscious, and must have that magnetic "sex appeal" which is irresistible.”¹⁵³

Nach diesem Zeitungsartikel ist „It“ die Bezeichnung für Sexappeal, den ein Mann oder eine Frau auf das andere Geschlecht ausstrahlt. Monty Montgomery (gespielt von William Austin), der diesen Zeitungsartikel liest, geht in das Büro von Cyrus Waltham (gespielt von Antonio Moreno), und versucht, an diesem „It“ zu finden. Er erzählt seinem Freund von diesem Artikel und fragt ob dieser „It“ schon mal begegnet sei. Cyrus Waltham ist ein Mann der oberen Gesellschaft und der Leiter eines Unterwäsche-Fachhandels. Auch diesem ist „It“ unbekannt. Bei einem Gang mit Monty durch sein Geschäft, versucht Monty eine Angestellte zu finden, die vielleicht den zuvor beschriebenen Sexappeal besitzt. Nach längerer Beobachtung bleibt sein Blick bei einer Angestellten stehen, Betty Lou Spence (gespielt von Clara Bow). Sie besitzt „It“.

Betty Lou Spence ist verliebt in Cyrus Waltham und versucht dessen Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, weshalb sie von ihren Arbeitskolleginnen belächelt wird. Cyrus Waltham nimmt keine Notiz von Betty Lou, im Gegensatz zu Monty, der seinen Blick nicht mehr von ihr abwenden kann. Bei einem Gespräch zwischen Monty und Cyrus Waltham hört Betty Lou, dass Cyrus Waltham am Abend im Rhiz verabredet ist. Zu Geschäftsschluss verlässt Betty Lou den Laden und will sich auf den Weg nach Hause machen. Während sie auf den Bus wartet, sieht sie Monty, der ihr anbietet sie mit seinem Auto nach Hause zu bringen. Betty Lou findet das Angebot an sich ganz nett, aber es widerstrebt ihr mit dem Auto nach Hause gefahren zu werden, weshalb sie Monty mit in den soeben angekommenen Bus schiebt. Am Ziel angekommen, fragt Monty, ob er sie am Abend ausführen dürfe. Betty Lou fällt sofort ein, dass Cyrus Waltham an diesem

¹⁵³ *It*, Regie: Clarence Badger, DVD, USA 1927, 00:03:44.

Abend im Rhiz sein wird, weshalb sie der Verabredung zustimmt und das Rhiz vorschlägt.

In ihrer Wohnung, in der vorrübergehend auch eine kranke alleinstehende Freundin namens Molly (gespielt von Priscilla Bonner) lebt, bemerkt sie, dass sie kein passendes Kleid für dieses edle Restaurant besitzt. Kurzum beschließt sie, ein Kleid umzunähen und schmückt es mit künstlichen Blumen, die sie zufällig zu Hause hat. Im Rhiz angekommen, schlägt der Oberkellner Monty vor, in einer etwas dunklen und abgeschiedenen Ecke Platz zu nehmen und verweist mit einem abwertenden Blick auf Betty Lou. Monty, der sich dessen bewusst ist, dass Betty Lou aus der unteren Arbeiterschicht stammt, und sich deshalb, auch etwas schämt, nimmt den Vorschlag des Oberkellners an. Beim Tisch angekommen, erblickt Betty Lou Cyrus Waltham, der inmitten des Restaurants, und somit auch weit von ihr entfernt sitzt. Betty Lou artikuliert, dass sie mit dem Tisch nicht zufrieden ist und geht mit Monty zum nächstbesten freien Tisch in der Mitte, der auch neben dem Tisch von Cyrus Waltham platziert ist. Dieser speist mit einer langjährigen Freundin, Adela von Norman, und deren Mutter. Cyrus Waltham sieht Monty und begrüßt diesen. Monty ist die Situation, wegen Betty Lou, wieder unangenehm. Betty Lou sieht nun ihre Chance endlich von Cyrus Waltham bemerkt zu werden und wirft diesen einen umwerfenden Blick zu. Dieser sieht Betty Lou und ist von ihr entzückt. Doch schon nach einiger Zeit verlässt Cyrus Waltham zusammen mit seiner Begleitung das Restaurant. Wieder nimmt Betty Lou die Möglichkeit Cyrus Waltham über den Weg zu laufen wahr und geht mit Monty in das Foyers des Restaurants, um dort so zu tun als ob sie telefonieren müsse. Monty, der mitten im Raum auf Betty Lou wartet, begegnet Cyrus Waltham. Dieser spricht Monty auf den Abend und auf dessen Begleitung an. Betty Lou steht in diesem Moment schon hinter ihm und gibt Monty Zeichen. Betty Lou und Cyrus Waltham kommen ins Gespräch. Beim Gehen macht sie ihn darauf aufmerksam, dass wenn sie sich das nächste Mal wieder begegnen, er sie wahrscheinlich nicht wieder erkennen wird. Er verneint dies.

Am nächsten Tag am Arbeitsplatz hat Betty Lou Ärger mit einer Kundin und wird daraufhin in das Büro des Geschäftsführers gerufen. Im Büro angekommen, beginnt Cyrus Waltham, ohne sie anzusehen, zu sprechen. Nach einiger Zeit wird ihm klar mit wem er eigentlich spricht. Woraufhin er Betty Lou auf ihren letzten Satz im

Rhiz verweist und ihr deshalb eine Verabredung anbietet. Betty Lous Plan hat funktioniert. Sie verabreden sich in einem Vergnügungspark und Cyrus Waltham verliebt sich in sie. Am Ende des Abends bringt Cyrus Waltham Betty Lou nach Hause und versucht sie zu küssen. Betty Lou ist daraufhin empört, ohrfeigt ihn und rennt in das Haus. Beim Schließen der Wohnungstüre zeigt sie aber ihre wahren Gefühle, rennt glücklich zum Fenster um ihren Geliebten zu beobachten.

Am nächsten Tag bekommt ihre Freundin Molly Besuch von der Fürsorge. Molly, die krank und alleinerziehend ist, kann sich kaum wehren und ruft nach Hilfe. Betty Lou eilt sofort herbei und behauptet, dass das Kind ihres sei. Die Fürsorge kann daraufhin nichts mehr unternehmen, da Betty Lou gesund und berufstätig ist. Diesen Zwischenfall bemerkt Monty und ein Journalist. Am nächsten Tag erscheint ein Artikel über Betty Lou und ihre Notlüge in der Tageszeitung. Monty, immer noch erschüttert über diesen Zwischenfall, geht mit dieser, zu Cyrus Waltham und erzählt ihm von diesem Vorfall. Cyrus Waltham ist entsetzt und enttäuscht. Am selben Tag überreicht er eine Provision an die Angestellten. Unter ihnen ist auch Betty Lou, welche sich sehr darauf freut Cyrus Waltham zu sehen. Bei der Verteilung der Provisionen ignoriert Cyrus Waltham Betty Lou. Während die weiteren Angestellten das Büro verlassen, bleibt Betty Lou in diesem zurück, um mit Cyrus Waltham über ihre Verabredung zu sprechen. Dieser ist aber abweisend zu Betty Lou, denn nicht einmal das bezirzen liegend am Schreibtisch zeigt Wirkung. Nachdem Betty Lou das Büro verlassen hat, beschließt Cyrus Waltham das Geschäft für eine Woche beiseite zu schieben. Er vereinbart einen Jachtausflug mit Adela Van Norman, Freunden und Monty.

Monty überbringt Betty Lou einen Geschenkkorb. Dabei findet er heraus, dass die Geschichte der Mutter, eine Notlüge war und dass das Kind zu ihrer Freundin Molly gehört. Er erzählt Betty Lou von dem Zeitungsartikel, von der Reaktion seines Freundes und den geplanten Ausflug. Betty Lou, enttäuscht von der Reaktion Cyrus Walthams Jr., heckt einen Racheplan aus. Sie begleitet Monty zum Jachtausflug und will vortäuschen, dass sie ein Paar wären. Auf der Jacht angekommen, ist sich Monty unsicher und versucht heimlich die Jacht zu verlassen. Dabei läuft er aber Cyrus Waltham in die Arme, der ihn wieder mit auf die Jacht nimmt. Bei einer gemütlichen Teerunde, macht der Kellner Monty darauf

aufmerksam, dass sich seine Begleitung noch in der Kabine befinde und dass er ihr Bescheid geben könne der Runde beizuwohnen. Monty, der zweifelt, wird kurzerhand von Cyrus Waltham unterbrochen, der auf seine Freundin neugierig ist. Während Cyrus am Klavier spielt, betritt Betty Lou den Raum. Cyrus Waltham erkennt ihre Stimme, dreht sich um und kann seinen Augen kaum trauen. Betty Lou setzt sich währenddessen zu Tisch und unterhält sich mit Cyrus Freundin. Diese ist ihr gegenüber misstrauisch und will ihr nicht glauben, dass sie eine Dame der Gesellschaft ist und deshalb auch des Öfteren in Paris verweilen würde. Eine spitzfindige Ausrede macht die Freundin von Cyrus Waltheim sprachlos, währenddessen die Männer dieser Runde überrascht sind. Dennoch ist Cyrus Waltheim entsetzt über die Begleitung von Monty und fordert diesen auf, die Jacht zu verlassen. Dabei beobachtet er Betty Lou, wie sie am Geländer der Jacht in der Sonne sitzt. Währenddessen erkennt er, dass er seine Gefühle für Betty Lou nicht unterdrücken oder vergessen kann. Daraufhin versucht er mit Betty Lou zu sprechen und ihr seine Liebe zu gestehen, zudem bittet er sie seine Frau zu werden. Betty Lou, deren Plan somit funktioniert hat, belächelt Cyrus Waltham und geht. Während Cyrus Waltham das Ruder der Jacht übernimmt um alleine zu sein, weint sich Betty Lou bei Monty aus. Dieser geht sofort zu Cyrus Waltham und erzählt ihm vom Zustand Betty Lous. Cyrus Waltham übergibt Monty das Ruder und macht sich sofort auf den Weg zu Betty Lous Kabine. Zeitgleich unterhält sich Betty Lou mit Cyrus Waltham Freundin an Deck. Monty der abgelenkt ist, vergisst auf das Ruder und die Jacht steuert geradeaus auf ein Fischerboot zu. Die beiden Schiffe kollidieren, dabei fallen Betty Lou und Cyrus Walthams Freundin über Board. Cyrus Walthams Freundin kann nicht schwimmen und droht zu ertrinken. Betty Lou will ihr helfen, doch diese verweigert die Hilfe. Daraufhin ohrfeigt Betty Lou Adela und hält sie über Wasser. Währenddessen haben die Männer am Schiff, das über Board gehen der jungen Frauen gemerkt. Monty geht mit dem Boot zu Wasser und Cyrus Waltham schwimmt zu ihnen. Als Cyrus Waltham bei ihnen angekommen ist, übergibt Betty Lou ihm seine Freundin und schwimmt davon. Cyrus Waltham ruft ihr nach, kann aber seine Freundin nicht alleine im Wasser zurück lassen. Er gibt ihr den Schwimmreifen und sagt ihr, dass Monty sie mit dem Boot holen kommt. Danach schwimmt er sofort Betty nach, die sich mittlerweile am Anker der Jacht versteckt. Als Cyrus Waltham vorbei schwimmt, macht sie ihn

auf sich aufmerksam. Er klettert sofort zu ihr auf den Anker und gesteht ihr seine Gefühle und entschuldigt sich.

4.1.3 *It* – Filmanalyse

It lässt sich in sieben Sequenzen gliedern: die Einführung der Protagonisten mit der Zuordnung dieses besonderen Sex-Appeals, das Aufeinandertreffen von Betty Lou und Monty, das Aufeinandertreffen von Betty Lou und Cyrus Waltham, der Abend im Vergnügungspark, die Ablehnung von Cyrus Waltham, die Aufklärung des Missverständnisses, der Bootsausflug.

In der ersten Sequenz gratuliert Monty seinen besten Freund Cyrus Waltham zu seinem ersten Arbeitstag. Bei diesem Besuch im Büro von Cyrus stoßt Monty auf einen Artikel von Elinor Glyn in der *Cosmopolitan*. Er handelt von „It“, einer bestimmten sexuellen unwiderstehlichen Ausstrahlung, der sich wenige Menschen bewusst sind. Monty, ein naiver, oberflächlicher, aber adretter junger Mann macht sich nun auf die Suche nach „It“. Er begutachtet sich selbst im Spiegel und sucht nach diesem besonderen Sex-Appeal. In diesem narzisstischen Spiegelmoment, sucht Monty in seinem inneren nach „It“, denn das Äußere erscheint ihm makellos. Er positioniert sich somit als Objekt seiner eigenen Begierde, der Begierde nach „It“. (Abb. 1). Dem nicht genug, begutachtet er auch seinen Freund Cyrus Waltham, um bei diesem nach „It“ zu suchen. Doch vergebens. Aufgrund seiner großen Faszination von „It“ inspiziert er alle Verkäuferinnen von Cyrus Waltham Shop. Auch dies scheint vergebens, bis er Betty Lou erblickt. Auch wenn Monty und Cyrus Waltham, aus offensichtlich guten Hause stammen, unterscheiden sich beide im äußeren Erscheinungsbild. Cyrus Waltham, der das Geschäft seines Vaters übernommen hat, ist ein natürlicher, gut aussehender, adretter junger Mann. Monty hingegen, der scheinbar auch aus einer reicheren Familie stammt, wirkt mit seinem gekräuselten Bart und dem zurück gegelten Haar, arrogant und oberflächlich. Zwar stellen beide die höhere bürgerliche Schicht dar, doch unterscheiden sie sich aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes.



Abbildung 1: Montys Blick in den Spiegel



Abbildung 2: Betty Lou erblickt Cyrus W.

Betty Lou strahlt all das aus, was Elinor Glyn in ihrem Artikel über „It“ beschreibt. Monty ist von Betty Lou sofort begeistert. Diese Begeisterung ist aber nur einseitiger Natur, da sie hingegen nur Augen für Cyrus Waltham hat. Mit ihren Augen (Abb. 2) verschlingt sie ihn förmlich. Betty Lou wird anhand einer Großaufnahme in diesem Moment mit einem fast fanatischen Blick aufgenommen. Ihre Augen sind groß und fixieren ihr Objekt der Begierde. Es grenzt an einen besessenen Blick, der ahnen lässt, dass diese junge Frau bekommt was sie will.

Monty, der Betty Lou zu Ladenschluss auf der Straße begegnet, fragt diese, ob er sie mit dem Auto nach Hause fahren kann. Doch keck wie Betty Lou ist, schubst sie ihn in den ankommenden Bus. Betty Lou, die sich als alleinstehende Frau durch ihr Leben schlägt, ist sehr selbstbewusst und offen. Sie ist lebhaft, lässt sich den Mund nicht verbieten und genießt ihr Leben. Clara Bow als Betty Lou stellt das A-Typische Flapper Girl der 20er Jahre dar, frech, spontan, unabhängig und quirlig. Trotz dieser gemeinsamen Busfahrt verliert Betty Lou ihr Ziel nicht aus den Augen, Cyrus Waltham. Als sie Monty um eine Verabredung bitte, fädelt sie geschickt ein,

um sich im selben Lokal mit Monty zu treffen, in dem auch Cyrus Waltham sein wird.

Betty Lou, die einer kranken alleinerziehenden Freundin Unterschlupf gewährt, fehlen die nötigen finanziellen Ressourcen, um sich ein Kleid für solch einen wichtigen Abend zu kaufen. Ohne lange zu zögern, schneidert sie sich aus einem alten Kleid ein einfaches aber hübsches Abendkleid. In derselben Sequenz wechselt die Einstellung auf Cyrus Walthams Freundin, die sich für den Abend vorbereitet und im Spiegel betrachtet (Abb. 3 und 4). Es ist wieder ein narzisstischer Spiegelmoment, der den Protagonisten selbstverliebt darstellt. Adela Van Norman ist eine reiche, höheren Standes, wohlherzogene junge Dame, die mit Cyrus Waltham befreundet ist. Sie lebt umringt von Bediensteten in einem prächtigen Zimmer und wartet auf den Hochzeitsantrag von Cyrus Waltham. Vergleicht man diesen Moment der Vorbereitung, von Betty Lou und Adela werden die ständischen Unterschiede augenscheinlich. Betty Lou muss aufgrund ihrer finanziellen Lage erfinderisch sein und sich ein passendes Kleid nähen, während Adelas Bedienstete ihr sogar das Haar kämmt, während sie sich selbstverliebt im Spiegel betrachtet. Betty Lou sitzt auf ihrem Schminktisch, mit dem Rücken zum Spiegel, während sich Adela narzisstisch im Spiegel betrachtet und ihrem Spiegelbild nahezu verfällt.



Abbildung 3: Betty Lou zerschneidet ihr Kleid



Abbildung 4: Adela vor dem Spiegel

Im Rhiz angekommen, werden Monty und Betty Lou empfangen. Das Rhiz ist ein sehr beliebtes Restaurant mit wohlhabenden Gästen der höheren Gesellschaft. Ein Bediensteter erkennt sofort, dass Betty Lou nicht zur oberen Gesellschaft gehört und begutachtet sie von oben bis unten. Daraufhin schlägt er Monty vor, ihm einen Tisch in einer etwas dunkleren Ecke zuzuordnen. Monty ist sich des Standes seiner Begleitung durchaus bewusst, wirft ihr einen negativ wertenden Blick (Abb. 5) zu und nimmt den Vorschlag des Oberkellners an.



Abbildung 5: Montys abwertender Blick

Auch hier wird, neben den ersten narzisstischen Spiegelmoment, klar wie oberflächlich der Charakter Montys ist. Obwohl Betty Lou „It“ besitzt und stolz sein könnte, dass sie an seiner Seite ist, so schämt er sich für ihren sozialgesellschaftlichen Stand und bewertet Betty Lou auf eine negative Art und Weise. Auch die negative Wertung des Oberkellners zeichnet ein Bild einer oberflächlichen und arroganten höheren Schicht, die sich in diesen Lokalitäten aufhält. Betty Lou wird somit als minderwertiges Objekt dargestellt, während Monty und der Oberkellner die machthabenden Sinnträger sind. Im folgenden

Verlauf des Films lässt sich Betty Lou, mit dem Wortlaut: „I don't crave this table. When I'm in the swim, I want to be with the goldfish!“¹⁵⁴ nicht in eine dunkle Ecke des Restaurants versetzen und wählt selbst den Tisch aus an dem sie gerne Speisen möchte. Natürlich wählt sie einen Tisch in der Nähe von Cyrus Waltham. Monty ist die Situation sichtlich unangenehm. Betty Lou wird in dieser Szene als einfache und ehrliche Frau dargestellt, die sich der negativen gesellschaftlichen Wertung bewusst ist, aber dieser keine große Beachtung schenkt.

Sie zieht mit ihrer heiteren und offenen Art im Restaurant die Aufmerksamkeit auf sich, auch die von Cyrus Waltham. Dennoch ist allen Gästen klar, dass Betty Lou nicht oft in solch gehobenen Lokalität verkehrt, da sie ansonsten ihr Benehmen dementsprechend anpassen würde. Diese Erscheinung, eines heiteren, vielleicht etwas lauten und offenen jungen Mädchens, spiegelt das Bild eines Flapper Girls wider. Während die anderen weiblichen Gäste still und der Situation angemessen, gerade auf ihren Stühlen sitzen und sich vornehmlich benehmen.

Als Cyrus Waltham Betty Lou bemerkt, spricht er aus, wie attraktiv er sie findet. Diese offene Aussage zeichnet Cyrus Waltham als offenen und ehrlichen Mann. Seine weibliche Begleitung, Adela, die auf eine baldige Heirat hofft, wird eifersüchtig und versucht mit selbstverherrlichenden Gesten die Aufmerksamkeit von Cyrus wieder auf sich zu lenken. Während sie sich in ihrem Taschenspiegel betrachtet, in diesem scheinbar wieder verfällt, spricht sie Elinor Glyns Artikel „It“ an und versucht so herauszufinden ob Cyrus „It“ in ihr sehen kann. Doch sie scheitert.

Cyrus Waltham und seine Begleitung sind auf dem Weg nach Hause und verlassen das Restaurant. Betty Lou bemerkt dies und plant eine zufällige Begegnung im Foyer des Restaurants. Dies gelingt ihr und ein erstes Gespräch mit Cyrus Waltham findet statt. Am nächsten Tag bei der Arbeit wird Betty Lou aufgrund eines Streits mit einer Kundin zu ihrem Boss, Cyrus Waltham, bestellt. Dort begegnen sie sich ein zweites Mal und verabreden sich. Denselben Abend treffen sie sich am Rummelplatz am Strand. Der Rummelplatz war zu dieser Zeit neben dem Kino nahezu die einzige Möglichkeit sich zu amüsieren. Betty Lou und Cyrus Waltham kommen sich bei dieser Verabredung näher, doch Cyrus glaubt sie schon nach der

¹⁵⁴ It, Regie: Clarence Badger, DVD, USA 1927, 00:19:51.

ersten Verabredung küssen zu können. Woraufhin Betty Lou wütend wird und das Auto verlässt.

In der nächsten Sequenz versucht das Jugendamt Molly, Betty Lous Freundin, aufgrund ihrer Krankheit, das Kind wegzunehmen. Betty Lou stellt sich diesen in den Weg und behauptet, dass das Kind ihres sei. Doch die Frauen glauben ihr nicht. Für sie ist es unmöglich, dass eine Frau, alleinerziehend ist, arbeitet und ohne Probleme alles schafft. In der damaligen Gesellschaft waren alleinerziehende Mütter schlechter positioniert als andere, da es den Konventionen der gesellschaftlichen Norm nicht entsprach. Solche Frauen wurden geachtet und von vielen verspottet. Die filmische Darstellung dieser Situation, beginnt mit einer Anzeige der Nachbarn, die dieses Verhalten für negativ empfinden. Die Frauen vom Jugendamt fragen Betty Lou mehrmals, ob es denn der Wahrheit entspricht, dass sie arbeitet und wo denn ihr Ehemann sei. Für diese, wie auch für die restliche Gesellschaft, ist es nicht möglich daran zu glauben, dass eine Frau ohne Mann ihr Kind erziehen und erhalten kann. Ein weiterer Aspekt dieser gesellschaftlichen Kritik ist die Darstellung dieses Geschehens am nächsten Tag in der Zeitung. Zudem ist es nun für einen Mann wie Cyrus Waltham unmöglich sich weiterhin mit Betty Lou zu treffen. Es würde seinen guten Ruf gefährden und das Ansehen seines Geschäftes schaden. Am nächsten Tag bei der Verteilung der Bonuszahlungen, bleibt Betty Lou länger als alle anderen in Cyrus Waltham Büro. Sie hofft, dass er sie um eine zweite Verabredung bittet, doch sie weiß nicht, dass Cyrus von diesem Eklat mit dem Jugendamt gehört hat. Betty Lou versucht ihn zu bezirzen (Abb. 6), legt sich auf seinen Schreibtisch, wackelt mit den Beinen, doch nichts scheint zu funktionieren.



Abbildung 6: Betty Lou verführerisch am Tisch



Abbildung 7: Cyrus Walthams körperl. Distanz

Frauen, die alleinerziehend sind, haben einen sehr schlechten Ruf, da sie gegen die allgegenwärtige gesellschaftliche Norm verstoßen. Cyrus Waltham, der zugibt in Betty Lou verliebt zu sein, muss ihr, um seinen guten Ruf nicht zu schaden, fern bleiben. In seiner Körpersprache äußert sich dies durch seine weggedrehte Haltung, den starren, konzentrierten Blick nach unten oder zur Seite, sowie die fest verschränkten Arme vor seiner Brust und die ernste Miene. Er muss den Blick von Betty Lou abwenden und eine körperliche Barriere aufbauen um Distanz zu halten. Würden alle diese körperlichen Barrieren nicht zwischen Cyrus Waltham und Betty Lou sein, könnte er ihrer neckischen Art und sexuellen Anziehungskraft nicht widerstehen (Abb. 7).

In der letzten Sequenz, während dem Bootsausflug, klären sich alle Missverständnisse auf. Doch frech wie Betty Lou ist, muss sie Cyrus Waltham einen Streich spielen. Während des Bootsausflug ist sie lustiger als zuvor, amüsiert sich mit Monty, sieht hübsch aus und wirft Cyrus Waltham verstohlene Blicke zu, denen er nicht widerstehen kann. Lasziv reckelt sie sich auf dem Geländer (Abb. 9)

bis sie Cyrus Waltham so weit gebracht hat, dass er sich seine Liebe eingestehen muss.



Abbildung 8: Cyrus Waltham sieht Betty Lou



Abbildung 9: Betty L. verführerisch a. Geländer

In dieser letzten Sequenz übt Betty Lou ihre Macht, die sie auf Männer hat, gezielt aus. Mit lasziven Blicken verführt sie Cyrus Waltham, der ihr von der ersten Begegnung an verfallen ist (Abb. 8). Nicht Cyrus Waltham, sondern Betty Lou ist die Machthabende in dieser Situation und Cyrus Waltham ist das Objekt der Begierde. Den ganzen Film hindurch ziehen sich Großaufnahmen von Betty Lous Gesicht, die ihre Züge genau zeichnen. Auch ihr Objekt der Begierde wird in diesen Großaufnahmen dargestellt. Das Verhältnis von Auslöser und Wirkung wird bei der Betrachtung dieser Großaufnahmen deutlich. Auf jede gestische Bewegung folgt eine Antwort des Gegenübers, das sich hingibt oder wehrt. Im Film *It* drehen sich die Konstellationen der A-Typischen geschlechtlichen Darstellung. Der Auslöser und der Machtträger befinden sich in einer Person, in Betty Lou. Sie steuert beinahe alle Geschehnisse mit Glück und Kalkül. Cyrus Waltham hingegen, der in diesem

Film nur als Objekt der Begierde fungiert, ist diesen Kalkül ausgesetzt ohne Notiz davon zu nehmen. Er ist der Frau im Film völlig ausgeliefert.

Auch die gesellschaftlichen Verhältnisse und Normen werden in diesem Werk aufgezeigt. In der damaligen besser gestellten Bevölkerung bestimmen Oberflächlichkeit, Arroganz und Vorurteile das gesellschaftliche Leben. Menschen die dem von Normen vorherrschenden Bild nicht entsprechen werden ausgegrenzt und angeprangert. Selbst wenn es um ihr eigenes Leben geht, kann sich diese dargestellte bessere Gesellschaft nicht dazu herablassen, sich von einem einfachen Ladenmädchen helfen zu lassen.

4.2 *Die Büchse der Pandora*

Der Film *Die Büchse der Pandora*, unter der Regie von G.W. Pabst, wurde im Jahr 1929 erstaufgeführt. Es ist ein Drama in 8 Akten und beruht auf zwei Werken von Frank Wedekind: *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora*. In der Hauptrolle spielt Louise Brooks, weiters Fritz Kortner, Carl Goetz und Francis Lederer. Im Genre des Melodrams zeichnet G.W. Pabst das Leben um eine kindlich naive Frau, die mit ihrer Schönheit Männer, unbewusst, ins Verderben reißt. Lulu ist „eine Frau, die nichts für ihre Wirkung auf [...] Männer kann“¹⁵⁵. Sie ist eine Projektionsfläche des männlichen Blicks, die auf ihren Körper reduziert wird. Mit filmischen Mitteln, wie Großaufnahmen und Beleuchtung, werden die Blicke Lulus, ihr Gesicht, ihr Rücken, ihre Schultern dargestellt.

„Ihr Blick scheint dem Gegenüber zu gelten, heftet sich aber nie an ihn, sondern vagabundiert. Blicke, offene und verstohlene, aktive und verschämte, sind ein zentrales Aktionselement des Films.“¹⁵⁶

Lulu ist aktiv und passiv. Mit den Eigenschaften eines modernen Flapper Girls und einer Femme fatale stellt Louise Brooks die verführerische Unschuld dar. Wie schon in Kapitel 2 aufgezeigt, so ist die Femme fatale eine Frau, die durch ihr attraktives Äußeres und ihr Wesen Männer verführt und diese ins Unglück reißt. Das Flapper Girl (Vgl. Kapitel 2.3.1) ist eine Erscheinung der 20er Jahre und steht für Ausgelassenheit, Sorglosigkeit und Freiheit. Lulu verkörpert beide, die verhängnisvolle Femme fatale und das reine und sorglose Flapper Girl. Im Vergleich zu den restlichen weiblichen Protagonisten, ist Lulu ein völlig fremdes und reines Wesen, dessen Intentionen niemals von böswilliger Natur sein können.

¹⁵⁵ http://www.bonnerkinemathek.de/filme/sommerkino2000/buechse_der_pandora.htm [15.04.2009].

¹⁵⁶ Ebenda.

4.2.1 Das Leben der Louise Brooks

Louise Brooks, geboren unter dem Namen Mary Louise Brooks, kam am 14. November 1906 in Cherryvale in Kansas als zweites von vier Kindern zur Welt. Ihre Mutter, Myra Brooks, ließ ihr mit zehn Jahren die Haare zu einen „schwarzglänzenden Helm“¹⁵⁷ schneiden, den sie in den folgenden Jahren verfeinerte und zu ihrem Markenzeichen machte.

Sie war Tänzerin. Im Jahr 1922 wurde sie von ihren Eltern nach New York geschickt um die Shawn Tanzschule zu besuchen. „Ich war ausgebildete Tänzerin und schrieb sämtliche Nummern um, bis das, was ich auf der Bühne machte, keinerlei Ähnlichkeit mehr mit dem hatte, was die anderen Mädels machten.“¹⁵⁸ Ihr Bekanntheitsgrad wuchs, was auch auf ihre Beziehungen mit Männern zurück zu führen war.

In New York 1925 wurde sie von Florenz Ziegfeld als Tänzerin engagiert, was die schicksalshafte Wende zum Film brachte. Im selben Jahr unterschrieb sie ihren ersten Fünf-Jahres-Vertrag bei Famous Players Landsky (später Paramount Pictures). Im folgendem Jahr waren es schon vier Filme die mit ihr gedreht wurden: *The Street of Forgotten Men*, *American Venus*, *A Social Celebrity* und *It's the Old Army Game*. Alle unter der Regie von Eddie Sutherland, der im selben Jahr zu ihrem Ehemann wurde (Scheidung nach 2 Jahren).

Im Amerika vor der Weltwirtschaftskrise 1929, entsprach Louise Brooks dem zu dieser Zeit angesagtem Jugendkult des Flapper girls. Sie drehte weitere Filme wie: *The Show-Off*, *Just Another Blonde*, *Love 'Em and Leave 'Em*, *Evening Clothes*, *Rolled Stockings*, *Now We're in the Air*, *The City Gone Wild*; wurde aber nie zu dem Gesicht von Paramount, da sie ständig mit einer gewissen Unbekümmertheit ihrer Arbeit gegenüber stand.

Bis zum Jahr 1928 spielte Louise Brooks hauptsächlich Nebenrollen. In *It's the Old Army Game* ist sie beispielsweise „in den besten Momenten des Films nicht im Bild“¹⁵⁹. Im Jahr 1928 war sie zum ersten Mal in *Beggars of Life* ein richtiger Star.

¹⁵⁷ Brooks, 1986, S. 122.

¹⁵⁸ Vgl. Brooks, 1952, (zit. nach: Cowie (2006)), S. 26.

¹⁵⁹ Cowie, 2006, S. 32.

Im selben Jahr schickt der deutsche Regisseur namens G.W. Pabst ein Telegramm an Paramount, mit der Anfrage ob Louise Brooks in seinem neuen Projekt *Die Büchse der Pandora* mitspielen könnte. Louise Brooks reiste daraufhin nach Berlin (Marlene Dietrich lehnte er ab).

„Zwei Jahre und drei Filme später ist Louise Brooks eine der gefragtesten Stars von Berlin und Paris [...]. Es ist eine der wichtigsten künstlerischen Begegnungen ihres Lebens.“¹⁶⁰

Nach einem Streit mit Paramout bezüglich der Vertonung von *The Canary Murder Case* drehte sie Paramout Pictures endgültig den Rücken und blieb in Europa. „Die beiden Pabst-Filme begründen Jahre später den Kult um ihre Person in Frankreich, Deutschland und Italien.“¹⁶¹ Zurück in Amerika, und damit zurück in Hollywood, musste sie sich mit kleinen Rollen zufrieden geben, da ihr von Paramount Steine in den Weg gelegt wurden. Louise Brooks schaffte es nicht an ihren europäischen Erfolg in Amerika anzuknüpfen. Sie gründete die Tanzgruppe Brooks & Davis, doch scheiterte auch da. Sie arbeitete in Radioserien, in diversen Verkaufsjobs und 1945 wurde sie zu einer schweren Trinkerin.¹⁶² Aus ihrem glatten schwarzen Helm verwandelte sich langes Haar. 1948 versuchte sich Louise Brooks erstmals im Schreiben.

Im Jahr 1955, Louise Brooks lebte mittlerweile zurückgezogen, wird sie als Stummfilmschauspielerin aus alten Zeiten von Henri Langlois wiederentdeckt und in einer Retrospektive der Cinémathèque Francaise¹⁶³ geehrt und gefeiert. Es erwachte ein Interesse an einer Frau, die man schon lange vergessen hatte. Daraufhin begann sie ihre Erfahrungen niederzuschreiben (mit dem Medium Film an sich, als auch mit seinen Schauspielern), studierte Filme und schrieb Kritiken. 1976 schrieb sie

„You have brought peace to my last years, for 69 years I have been frantically searching for myself. And now you tell me I am a ‚myth‘. What a blessing. Henceforth I shall

¹⁶⁰ Krenn, Günter: My life has been nothing. Die ersten hundert Jahre Einsamkeit der Louise Brooks, in: 38filmarchiv, Ausgabe 11/06, S. 9.

¹⁶¹ Ebenda.

¹⁶²Vgl. ebenda, S. 10.

¹⁶³ Die *Cinémathèque française*, auch bekannt unter den Namen das *Gedächtnis des Kinos*, wurde 1935 von Henri Langlois und Georges Franju gegründet. Diese kümmerten sich schon zuvor, auf privater Basis, um die Erhaltung und Rettung von Filmkopien. Die *Cinémathèque française* hatte durch seine umfassende Sammlung alter Filme einen enormen Einfluss auf die Regisseure der Nouvelle Vague.

desintegrate comfortably in bed with my books, cigarettes, coffee, meat, cheese and apricot jam.“¹⁶⁴

Selbstironisch, aber dennoch allein. Louise Brooks starb am 8. August 1985.

Louise Brooks war ihr Privatleben immer wichtiger als ihre Arbeit, weshalb sie aufgrund privater Angelegenheiten viele Angebote ablehnte. Sie selbst schrieb:

„Da ich zu Hause niemals die Notwendigkeit zu lügen gespürt hatte, ging ich in die Welt hinaus mit der festen Angewohnheit, die Wahrheit zu sagen; das hat aus meinem Leben automatisch die Gleichförmigkeit vertrieben, mit der es Lügner zu tun haben müssen. [...] Das meine Eltern entschlossen ihre eigenen Interessen verfochten haben, ist auch der Grund für meine frühe Selbstständigkeit und meine später Unfähigkeit, mich der Sklaverei zu unterwerfen, als ich in die Filmfabrik Hollywoods zur Arbeit ging.“¹⁶⁵

Sie verstand es auch nicht warum sie, beispielsweise 1928 als sie bei Paramount unter Vertrag war, in Hollywood warten musste um für einen Drehbeginn bereit zu stehen. Das Wichtigste was sie besaß war Zeit und die wollte sie nutzen.¹⁶⁶ Louise Brooks, war wie sie selbst schrieb eine Fremde in Hollywood¹⁶⁷ und sie wünschte sich im April 1928, nachdem sie von Eddie Sutherland geschieden war, nichts mehr als für immer aus Hollywood davon zu laufen.¹⁶⁸ Sie war keine richtige Schauspielerin, sonder Tänzerin. Aber die Bühne war dennoch ihr zu Hause und sie wusste, wie man sich auf ihr zu Bewegen hatte, damit es dem Gegenüber (ob Kamera oder Zuschauer) gefällt. Abgesehen davon, war sie der Meinung, dass Tanz und Schauspielerei dieselben Anforderungen nach vollkommener Aufmerksamkeit und ständiger Konzentration verlangten.¹⁶⁹

„Die Haltung von Kopf, Hals, Körper, von Armen, Beinen und Füßen muß[sic!] dauernd kontrolliert werden, und auf jeden Muskel des Körpers muß[sic!] man sich

¹⁶⁴ Krenn, Günter: My life has been nothing. Die ersten hundert Jahre Einsamkeit der Louise Brooks, in: 38filmarchiv, Ausgabe 11/06, S. 11.

¹⁶⁵ Brooks, 1986, S. 16.

¹⁶⁶ Vgl. Brooks, 1986, S. 79.

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 63.

¹⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 34.

¹⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 21.

konzentrieren, so wie er sich mit der Geschwindigkeit eines Films im Projektor vor dem Auge bewegt.“¹⁷⁰

Louise Brooks war wahrscheinlich für viele kein einfacher Mensch, da sie von anderen, genauso wie von sich selbst, immer das Beste forderte. Sie war immer ehrlich und schon früh entschloss sie sich als Zuschauerin einer Broadway-Show, dass sie niemals auf der Bühne lächeln würde, es sei denn, sie fühlte sich danach.¹⁷¹

Sie hatte es im Showbusiness nicht immer leicht, denn meist wurde sie nicht für ihre Leistungen anerkannt - ob es nach der Erscheinung ihrer Filme war, also in den Kritiken, oder während den Dreharbeiten. Ihre Kollegen waren der festen Meinung, dass sie den Job entweder aufgrund einer Affäre bekommen hatte oder aufgrund der Tatsache, dass sie eine Frau ist, die jeden Mann in ihren Bann ziehen kann. Natürlich fühlten sich die Männer sexuell von ihr angezogen, aber im Umgang mit ihr schlug dies oft in Aggression und Verachtung um. Und Frauen sahen in ihr eine Bedrohung.

¹⁷⁰ Brooks, 1986, S. 21.

¹⁷¹ Vgl. Brooks, 1986, S. 19.

4.2.2 Die Büchse der Pandora – Inhalt

(Erster Akt)

Lulu lebt in einer prächtigen Stadtwohnung unter der Patronanz von Dr. Schön, (gespielt von Fritz Kortner). Eines Tages taucht Schigolch (gespielt von Carl Goetz), ihr erster Patronant, auf und stellt sie Rodrigo Quast (gespielt von Krafft-Raschig) vor. Dieser soll ihr zu einem Auftritt bei einer Trapez Vorführung verhelfen. Dr. Schön, der eine Affäre mit Lulu hat, wird aufgrund seiner bevorstehenden Heirat nachdenklich. Lulu kümmert sich nicht darum, da sie nicht daran glaubt, dass Dr. Schön sie verlassen könnte.

(Zweiter Akt)

Dr. Schön erwähnt seinem Sohn Alwa (gespielt von Francis Lederer) gegenüber, dass Lulu keine Frau zum Heiraten ist, da es einem gesellschaftlichen Selbstmord gleichkäme. Alwa erzählt seinem Vater, dass Lulu eine Trapez Aufführung angeboten wurde. Daraufhin beschließt Dr. Schön ihr einen Auftritt in seinem Varieté anzubieten, welcher, mit großem Presserummel, bestimmt einen Erfolg garantiert.

(Dritte Akt)

Lulu nimmt die Möglichkeit in Dr. Schöns Varieté aufzutreten wahr. Ihr bester Freund und heimlicher Verehrer Alwa, sowie eine Freundin namens Countess Geschwitz (gespielt von Alice Roberts) begleiten sie aufgeregt zu diesem Auftritt. Im Publikum, wie auch hinter der Bühne, befindet sich Dr. Schön mit seiner Verlobten Charlotte Marie Adelaide v. Zarnikow (gespielt von Daisy D’Ora). Vor Lulus großem Auftritt erblickt sie das frisch verlobte Paar und bricht in Wut aus. Die Bühnenmitarbeiter können Lulu nicht beruhigen, weshalb sie Dr. Schön zu Hilfe rufen. Lulu reagiert stur und fängt vor Dr. Schön mit einem Kollegen an zu flirten. Für Dr. Schön ist dies nicht zu ertragen und verfolgt sie. Lulu weigert sich vor seiner Verlobten zu tanzen, doch Dr. Schön nimmt sie beiseite und redet auf sie ein. Lulu ist wütend und traurig, strampelt mit ihren Beinen und kehrt Dr. Schön den Rücken zu. In einem Moment des Streits, voller Emotionen, küssen sie sich und Alwa und Charlotte Marie erwischen sie dabei. Während Alwa und Charlotte Marie geschockt sind, fühlt sich Lulu bestätigt, da sie ihre Position in dieser Dreiecksbeziehung präsentieren konnte. Voller Freude und Euphorie stürmt sie auf

die Bühne, um vor ihrem Publikum zu tanzen. Währenddessen verschwindet Charlotte Marie und Dr. Schön erkennt, dass er sie verloren hat. Nun ist er gezwungen Lulu zu heiraten.

(Vierter Akt)

Auf der Hochzeit von Dr. Schön und Lulu befinden sich zwei Gäste, die mit der Heirat nicht glücklich sind: Alwa und Geschwitz. Geschwitz bittet Lulu zum Tanz, die diesen sichtlich genießt, doch Dr. Schön unterbricht sie. Unter den geladenen Gästen befinden sich auch Schigolch und Rodrigo Quast, die sich mit der Belegschaft amüsieren. Schigolch und sein Kollege, mittlerweile schon betrunken, beschließen auf Lulus Bett Rosen zu legen. Lulu, die sich von den Gästen entfernt, verschwindet in ihr Zimmer. Dort erblickt sie Schigolch und Rodrigo Quast. Dr. Schön folgt Lulu in ihr Zimmer und erblickt Lulu auf Schigolchs Schoß und Rodrigo Quast. Dr. Schön wird rasend vor Wut und nimmt eine Pistole zur Hand um Schigolch und Rodrigo Quast zu vertreiben. Währenddessen, Dr. Schön ist Schigolch und Rodrigo Quast gefolgt, schleicht sich Alwa ins Zimmer zu Lulu. Er gesteht ihr seine Liebe und fordert sie auf mit ihm weg zu gehen. Dr. Schön kommt zurück ins Zimmer und erblickt Alwa im Schoß seiner Lulu. Er fordert ihn auf zu gehen und begleitet ihn zur Tür. Dr. Schön, der immer noch voller Wut ist, drückt Lulu seine Waffe in die Hand und zielt auf sie, mit der Aufforderung sie solle sich selbst erschießen. Lulu weigert sich und während der Rangelei löst sich ein Schuss. Der getroffene Dr. Schön, sich seiner Situation bewusst, umarmt und küsst Lulu ein letztes Mal bevor er zu Boden sackt. Alwa, der den Schuss vernommen hat, betritt den Raum und sieht seinen Vater sterben.

(Fünfter Akt)

Lulu wird vor ein Gericht gestellt. Alwa verteidigt diese. Doch der Staatsanwalt stellt diese als Pandora der griechischen Mythologie dar, mit dem Wortlaut: „she brought evil on Dr. Schön“. Worauf sie zu einer Gefängnisstrafe von 4 Jahren verurteilt wird. Schigolch und Rodrigo Quast, die dies kommen sahen, lösen den Feuersalarm aus. Chaos bricht aus. Sie nutzen die Situation und verhelfen Lulu zur Flucht.

(Sechster Akt)

In der Wohnung von Dr. Schön trifft Lulu auf Alwa. Nach einem Streit will sich Lulu der Polizei stellen, doch Alwa weiß dies im letzten Moment zu verhindern. Beide beschließen mit dem Zug das Land zu verlassen. Im Zug erkennt ein Passagier, Marquis Casti-Piani (gespielt von Michael von Newlinsky), Lulu und erpresst Alwa. Alwa gibt ihm das Geld in Höhe der Belohnung, die auf Lulu ausgesetzt ist. Auch Schigolch und Rodrigo Quast reisen mit ihnen. Marquis Casti-Piani überredet Alwa ihn auf der Reise nach Kairo zu folgen.

(Siebter Akt)

Auf einem Schiff in Kairo treffen sie auch wieder auf Geschwitz. Alwa, der dem Glücksspiel verfallen ist, verliert immer mehr Geld und verspielt schlussendlich auch Lulus Schmuck. Sie geraten immer mehr in finanzielle Schwierigkeiten. Währenddessen versucht Marquis Casti-Piani Lulu zu verkaufen. Er vermittelt Lulu an einen Ägypter und erpresst sie mit diesem zu schlafen. Lulu und Alwa bitten Geschwitz um Hilfe. Diese gibt ihnen Geld. Alwa, der die Hoffnung hat beim Glücksspiel doch noch zu gewinnen, holt sich weitere finanzielle Unterstützung von Schigolch und versucht daraufhin sein Glück am Roulette. Währenddessen wird Lulu auch von Rodrigo Quast erpresst, der sein eigenes Bühnenspiel finanzieren will. Lulu erzählt dies in ihrer Verzweiflung Schigolch, welcher einen Plan ausheckt. Schigolch und Lulu ist bewusst, dass Geschwitz für Lulu alles tun würde, woraufhin sie versuchen Rodrigo Quast mit Geschwitz abzulenken. Der Plan scheint zu gelingen und auch Alwa hat kurzfristig Glück im Spiel. Alles scheint sich für einen Moment zum Guten zu wenden, doch ihr Glück hält nicht lange. Alwa wird beim Falschspielen entdeckt. Ein Tumult bricht aus und die Polizei wird gerufen. Lulu, Schigolch und Alwa verlassen das Schiff mit dem Ziel nach London zu gehen.

(Achter Akt)

London, es ist Weihnachtszeit und Jack the Ripper treibt sein Unwesen. Lulu, Alwa und Schigolch leben in Armut in einer Dachkammer. Sie frieren, haben Hunger und Lulu sieht sich dazu gezwungen sich zu prostituieren. Lulu irrt durch die vernebelten Straßen und trifft auf einen Mann. Sie überredet ihn mit ihr zu kommen. Es ist Jack the Ripper, der im Antlitz von Lulu sein Messer wegwirft. Es

macht den Anschein, dass er sie verschont. Doch er kann seinen Trieben nicht widerstehen und ermordet sie.

4.2.3 *Die Büchse der Pandora* - Analyse

Der Erste Akt präsentiert das moderne und luxuriöse Leben Lulus. Sie lebt in einer prächtigen Stadtwohnung und wird von einem in der Gesellschaft stehendem Mann, Dr. Schön, unterstützt. Mit dem Auftauchen von Schigolch, ihrem später im Film bezeichneten Vater, werden ihre ursprünglichen Verhältnisse dargestellt. Schigolch ist ein schmieriger, hinterlistiger, alter Mann, der mit Lulu sein Geld verdienen möchte; als Tänzerin, Akrobatin oder als Prostituierte. Ihr Verhältnis ist ambivalent, da zu Beginn nicht klar ist, ob Schigolch ein alter Verehrer von Lulu ist, oder doch ein Mann war, der sich mit ihr schmückte und einer ihrer Unterstützer war (Abb. 10).



Abbildung 10: Lulu auf Schigolchs Schoß

Erst im Dritten Akt, wird Schigolch von Lulu das einzige Mal als Vater bezeichnet. Das Verhältnis von Dr. Schön und Lulu ist von Beginn an klar, es handelt sich um eine Affäre. Dr. Schön steht kurz vor seiner Heirat mit einer anderen Frau, Charlotte Marie Adelaide v. Zarnikow. Diese Frau wie man an ihrem Namen erkennen kann, eine Dame der bürgerlich höheren Gesellschaft. Sie steht für Anmut, Bildung, Zurückhaltung und Wohlhaben. Lulu ist im Vergleich zu dieser, ein einfaches, flatterhaftes Wesen. Dr. Schön ist sich dessen im Klaren, dass eine Frau wie Lulu Männer ins Unglück stürzt und dass durch sie sein gesellschaftliches Ansehen in Gefahr ist. Er artikuliert dies ihr gegenüber, aber Lulu lässt dies kalt.

Sie legt sich auf die Couch, zieht Dr. Schön an sich, spricht: “You’ll have to kill me if you want to be free of me“¹⁷² und küsst ihn.

Diese Szene zeichnet das Verhältnis von Lulu und Dr. Schön. Es gibt Aufschluss über Lulus Position in verschiedenen Beziehungsebenen. Lulu wird anhand vieler Großaufnahmen dargestellt, während Dr. Schön sich oft von dem Blick der Kamera abwendet. Lulu wird durch diese Großaufnahmen ihrem Gegenüber offen dargestellt. Dr. Schön hingegen wendet sich oft von der Kamera ab, dreht ihr den Rücken zu und sein Blick ist gesenkt. Seine Körpersprache vermittelt Verborgenes und Abhängigkeit. Das Verborgene lässt sich durch die bevorstehende Heirat, mit einer anderen Frau, erklären. Bei der Abhängigkeit handelt es sich um eine sexuelle Anziehungskraft, die auch durch die Gefahr, die diese Beziehung mit sich bringt, verstärkt wird. Lulu rückt in dieser Szene in die Machtposition. Sie fixiert Dr. Schön während dieser unsicher in der Wohnung herumwandert. Sie ist sich ihrer Macht, die sie aufgrund ihrer Reize und Wirkung ausüben kann bewusst und setzt diese gezielt ein. Zudem wird Dr. Schön durch seinen möglichen gesellschaftlichen Absturz für Lulu noch interessanter. Dennoch besteht Lulus Macht nur für kurze Zeit, da diese verliehene Macht von der des Mannes abhängig ist. Dieses Machtverhältnis ändert sich mit der Szene in der Lulu auf der Couch liegt und ihm sagt, dass er sie umbringen müsse, um sie loszuwerden. Sie umarmen sich und Lulu fällt in die Objektposition, indem Dr. Schön Lulus Gesicht in seinen Händen hält (Abb. 11). Trotz der veränderten Machtposition triumphiert Lulu, da ihr Dr. Schön erlegen ist. Diese Objektivierung Lulus ist für den gesamten Film grundlegend. Lulu wird zu einem sexuellen Objekt der Begierde.



Abbildung 11: Lulu liegend vor Dr. Schön

¹⁷² Die Büchse der Pandora, Regie: G.W. Pabst, DVD, GER 1929, 00:12:21.

Im Dritten Akt, Lulu steht kurz vor ihrem großen Auftritt in Dr. Schöns Varieté, treffen Charlotte und Lulu das erste Mal aufeinander. Lulu, die Dr. Schöns Verlobte nur von einem Bild kennt, bricht in unbändiger Wut aus. Sie muss sich, an ihrem großen Tag, die Aufmerksamkeit Dr. Schöns teilen. Ein Zustand, der ihr völlig fremd ist. Lulu weigert sich auf die Bühne zu gehen. Dr. Schön schüttelt sie und redet auf sie ein. Körperliche Gewalt und Drohungen lassen Lulu kalt. Dr. Schön verfällt ihrer Schönheit, Natürlichkeit und kindlichen Art und Weise sich zu ärgern. In einem Moment der Zärtlichkeit werden diese von Charlotte und Dr. Schöns Sohn Alwa ertappt. Während alle Anwesenden betroffen sind, ist Lulu zufrieden (Abb. 12). Sie lächelt und begibt sich motiviert auf die Bühne.



Abbildung 12: Lulu u. Dr. Schön ertappt

Lulu steht nun wieder im Mittelpunkt und zudem konnte sie ihre Position in dieser verworrenen Beziehung klarstellen. Sie ist es, der Dr. Schön verfallen ist und der nicht von ihr loskommt. Zudem konnte so die Heirate mit Charlotte verhindert werden und Dr. Schön ist ihr ein zweites Mal erlegen.

Der Dritte Akt, die Varieté Szene, besticht nicht nur durch den zweiten Triumph Lulus über Dr. Schön, sondern auch durch die Darstellung der Tänzer und Bühnenarbeiter. Hinter der Bühne herrscht ein hektisches Treiben, indem Lulu stets im Mittelpunkt steht. Sei es durch ihr auffälliges und anreizendes Kostüm oder durch ihren Wutanfall. Die Spannung, die hin zu ihrem großen Bühnenauftritt führt, wird hinausgezögert und die Blicke ruhen auf Lulu. Die Auflösung der Szene erfolgt nicht durch Lulus Auftritt, sondern indem des sexuellen Geschehens zwischen Dr. Schön und Lulu. Großaufnahmen von Lulu und deren Körperteile wie Rücken, und Beine positionieren auch hier Lulu in eine Objektposition aus der sie aber als Gewinnerin hervorgeht. Charlotte, wurde abgewehrt und der Niedergang

von Dr. Schön, wie er es im ersten Akt ankündigt, ist besiegelt. Ein weiterer augenscheinlicher Punkt in diesem Akt ist der Erste Blick zwischen Dr. Schön und Lulu (Abb. 13 und 14). Bei der Vollendung von Lulus Kostüm erblickt Dr. Schön diese. Dieser erscheint mit seiner Verlobten, doch sein Blick ruht nur auf Lulu.



Abbildung 13: Dr. Schön erblickt Lulu



Abbildung 14: Lulu erblickt Dr. Schön

Der Vierte Akt stellt die Hochzeit zwischen Dr. Schön und Lulu dar, wie auch das Ende dieser Beziehung. Bei dem Hochzeitsfest kommt es zu Eklat. Schigolch und sein Freund Rodrigo Quast, die sich auch unter den Hochzeitsgästen befinden, amüsieren sich im Schlafzimmer Dr. Schöns. Dr. Schön ertappt diese und vertreibt sie wütend von seinem Fest. Bei seiner Rückkehr findet er seinen Sohn Alwa im Schoß von Lulu und die Szene kommt zum Höhepunkt. Er fordert seinen Sohn auf zu gehen und drängt Lulu unter Gewalteinwirkung zum Selbstmord. Während dieser Rangelerei zwischen Lulu und Dr. Schön löst sich ein Schuss und Dr. Schön wird tödlich getroffen. Im Vierten Akt findet man eine entscheidende Szene, mit narzisstischen Motiv.



Abbildung 15: Dr. Schön taucht a.d. Nichts auf

Lulu steht im Schlafzimmer von Dr. Schön vor einem Spiegel, sie betrachtet sich, nimmt die Schleife ihres Kleides ab, wie auch ihren Schmuck. Im Hintergrund erscheint Dr. Schön. Lulu, die sich im Spiegel betrachtet, trifft auf den Blick Dr. Schöns, der aus dem Nichts auftaucht (Abb. 15). In diesem Moment wird Lulu zum Ausdruck der reinen Weiblichkeit, die von Dr. Schön verdrängt wird. Dieser Akt endet im Tod von Dr. Schön und nicht wie A-Typisch in der Vernichtung der weiblichen Sexualität. Das Verhältnis von Dr. Schön und Lulu ist immer von Abhängigkeit gekennzeichnet. Diese Abhängigkeit findet man bei Dr. Schön wie auch bei Lulu. Durch den Tod von Dr. Schön findet diese Abhängigkeit ihren radikalsten Höhepunkt.

Im Vierten Akt endet die Darstellung der Lulu als Femme fatale und als Flapper Girl. In den folgenden Akten verschlechtert sich die soziale Stellung der Protagonisten, beginnend mit der Flucht vor der Haftstrafe nach Kairo, und endet in einer ökonomischen Abhängigkeit der Protagonisten voneinander. Doch nicht nur die Änderung des sozialen Gefüges, sondern auch die Schauplätze und die Erscheinung der Protagonisten ändern sich grundlegend. Lulu die sich zuvor sehr elegant und modern gekleidet hat, trägt am Schiff nur noch ein Abendkleid und in London schlussendlich nur mehr verschmutzte alltägliche Kleidung. Ihre Darstellung, die zuvor, durch die filmische Darstellung, teilweise in ein irrales Bild gesetzt wurde, wird zu einem normalen Bild einer Frau, die sich durch den Alltag schleppt. Die Macht, die sie zuvor auf Männer ausübte, ist, abgesehen von ihrer Begegnung mit Jack the Ripper, nicht mehr vorhanden. Sie ist teilweise immer noch ein Objekt der sexuellen Begierde, aber mehr noch ein Objekt der ökonomischen Ausbeutung. Sie wird zu einer einfachen Figur unter Anderen und zu

einer Ware. Alwa, der am Schiff nach Kairo dem Glücksspiel erliegt, wird von Beginn an hilflos dargestellt. Sexuelle Anziehungskraft oder Machtverhältnisse kommen hier nicht zum Vorschein. Lediglich die ökonomische Abhängigkeit spielt in der Beziehung eine Rolle. Geschwitz und Schigolch sind die Einzigen die an Lulu keine ökonomischen Ansprüche stellen. Ihr Verhältnis zeichnet sich von Seiten Geschwitz durch ein sexuelles Interesse aus, das Lulu aber nicht erwidert wird. Schigolchs Verhältnis zu Lulu besteht aus einem familiären Band, das ab Kapitel fünf auf ein beidseitiges Beschützen basiert. Im Achten Akt wird aber auch dieses Verhältnis unter den Schatten von ökonomischer Abhängigkeit gestellt und Schigolch befürwortet es, als Lulu sich zur Prostitution entscheidet, um Lebensmittel zu finanzieren.

Lulu findet ihr Ende in den Armen von Jack the Ripper. Dieser Tod ist aufgrund der Wiederherstellung der bestehenden Konventionen notwendig, denn die Beziehung zu ihrem Stiefsohn Alwa wird als verboten angesehen und stört die sozialen und gesellschaftlichen Ansichten. In London erscheint Lulu ansatzweise als die Frau, die sie zu Beginn des Films war. Ihre Begegnung mit Jack the Ripper, ist wieder mit Großaufnahmen konstruiert, welches Lulu wieder in ein irrales Bild rückt (Abb. 16).



Abbildung 16: Lulus Lächeln



Abbildung 17: Lulu und Jack the Ripper

Doch auch wenn hier die Darstellung der Lulu der anfänglichen Filmsequenzen ähnelt, so ist es doch ein anderes. G.W. Pabst konzentriert sich im letzten achten Akt wieder auf ihr lächelndes Gesicht. Sie rückt in die Position eines Opfers. Als sie Jack the Ripper mit in ihr Dachzimmer nimmt, geht dieser mit den besten Vorsätzen sie nicht zu töten, indem er sein Messer zu Boden fallen lässt, mit ihr. Mordlust und Triebhaftigkeit verschieben sich für einen kurzen Moment in den Hintergrund (Abb. 17). Lulu wirkt mit ihrer kindlichen Naivität und ihrer freundlichen Ausstrahlung auf Jack the Ripper ein. Dennoch kann Jack the Ripper seine perverse Mordlust nicht unterdrücken und Lulu wird zu einem weiteren Opfer.

5. Resümee: Vergleichende Analyse mit genauerer Betrachtung der Darstellung der Frau

Die Darstellung von Weiblichkeit im Film ist im Laufe der Filmgeschichte eine Unterschiedliche. Während heute zwischen biologischem Geschlecht – *sex* – und sozialem Geschlecht – *gender* – differenziert werden kann, so waren im beginnenden 20. Jahrhundert Geschlechterverhältnis festgeschrieben. Es waren stereotype Normen vorherrschend die neben dem realen Leben auch auf der Leinwand repräsentiert wurden. Der sogenannte „Kino-Kampf“¹⁷³ kritisierte erstmalig den emanzipatorischen Charakter des Films. Nach Heide Schlüpmann verbreiteten die Kinodramen

„massenhaft und mit ganz neuer Wirkungskraft, den 'Schmutz und Schund', den die Bildungsbürger in der Trivialliteratur bekämpften; [...] das besonders Schädliche des Kinos sah man in den Bedingungen des Kinoraums, der die Masse, auch die Masse der Frauen aufnahm, und der technischen Vorführung. Das 'Drama' war Produkt und Repräsentant dieses Kinos. [...] Nicht nur der kurze Genuß[sic!] geschlechtlicher Reize stellte das eigentlich Bedrohliche dar, sondern jene Mischung aus Aufklärung und Befriedigung, eine Kommunikation, die zugleich Triebstimulation ist, eine Form der Erkenntnis, in der das Wünschen sich zur Geltung bringt. [...] Zum anderen richtet sich die Verneinung des Kinodramas gegen Grenzüberschreitungen zwischen dem Menschen als Triebwesen und als Kulturgeschöpf, gegen die Erschütterung des traditionellen Sexualitäts- und Geschlechtsrollendiskurses. Sie hat dabei zentral die Frauen als Rezipienten im Blick. [...] der Bezug des frühen 'Kinodramas' auf weibliche Geschichte, die Repräsentanz der Zuschauerin in diesen Filmen und die Objektivierung verdrängten Triebens, insbesondere des männlichen. Das Kinodrama befriedigt nicht mehr ungebrochen die männliche Schaulust, bei der das Kino der Attraktionen begann, sondern reflektiert diese Schaulust an der weiblichen Erzählperspektive. Die Verurteilung des Kinodramas [...] wendet sich damit gegen die Herausbildung einer Selbstreflexion in der männlichen Schaulust und gegen das Selbstwahrnehmungsinteresse eines weiblichen Publikums.“¹⁷⁴

¹⁷³ Schlüpmann, 1990, S. 205.

¹⁷⁴ Ebenda, S. 205ff.

Demnach lag das grundlegendste Problem des Kinodramas in der weiblichen Reflexion. Die männliche Schaulust hingegen, die die Frau als Sexualobjekt sah und in die der männliche Blick Phantasien projizierte, galt es zu fördern. Nicht zuletzt deshalb, da Werke dieser Zeit in einem sozialgeschichtlichen Kontext gesehen werden müssen. Frauen lagen unter dem Joch einer patriarchalen Ordnung. Eigenschaften wie Zurückhaltung, Gehorsam und Anstand bildeten in dieser Zeit das Bild einer guten (Ehe-)Frau. Mit dem immer stärker werdenden Wunsch nach ökonomischer Unabhängigkeit und Selbstständigkeit, wurden Frauenbewegungen stärker, und emanzipatorische Weiblichkeitsbilder kristallisierten sich heraus. In den Filmen der 1920er Jahre wurde dieser feministische Ansatz aufgenommen und die Neue Frau präsentierte sich auf der Leinwand.

Filme wie: *Afgrunden* (DK, 1910), *A Fool There Was* (USA, 1914/15), *The Affairs Of Anatol* (USA, 1921), *Flaming Youth* (USA, 1923), *It* (USA, 1926/27) und *Die Büchse der Pandora* (GER, 1929) zeichneten neue Bilder von Frauen, die nach Unabhängigkeit, Liebe und Anerkennung strebten. Diese Werke präsentierten das Bild der Femme fatale und der Neuen Frau.

In den vorangegangenen Filmanalysen (Kapitel 4) wurden zwei Filmbeispiele aufgegriffen, die trotz ihrer Unterschiedlichkeit, denselben Nenner zugrunde liegen haben – die Frau als Zentrum des Film, um die sich alle Geschehnisse, wie auch Männer drehen.

Die Büchse der Pandora zeichnet ein Bild einer jungen Frau, die durch ihre kindliche Erscheinung und mit ihrer sexuellen Anziehungskraft, Männer wie Frauen in ihren Bann zieht. Lulu ist eine Frau, die sich mithilfe von Mäzenen und Affären ihr Leben finanziert und gesellschaftlichen Normen und Sichtweisen keine großartige Bedeutung zuweist. Sie ist unabhängig, lebensfroh und sieht in der Liebe, genauso wie im Tanz, die Erfüllung ihres Lebens. Ihr Grundcharakter liegt, vor allem im ersten Teil des Films, der einer Femme fatale zugrunde. Sie setzt ihre sexuelle Anziehungskraft, wie auch ihre kindliche Ausstrahlung gezielt ein, um ihre Pläne durchzusetzen. Lulu ist der zentrale Charakter des Films *Die Büchse der Pandora* und auch wenn um sie die Geschichte und die Protagonisten kreisen, so ist ihre Position abwechselnd eine aktive, wie auch passive. Mithilfe von bestimmten filmischen Mitteln wie, der Großaufnahme und der Beleuchtung, wird Lulu, zu Beginn des Films, als ein irrales perfektes Wesen gezeichnet. Großaufnahmen von ihrem Gesicht, ihrem Rücken und ihren Beinen führen

zu einer fetischisierten Inszenierung des Körpers. Lulu ist durchgehend das Objekt der Begierde und wird auf ihr anziehendes Erscheinungsbild reduziert. Auch wenn sie für kurze Zeit die Machtposition innehat, indem sie Männer mit ihrer Leidenschaft verführt, so ist es aber stets eine vom Mann verliehen Macht, die ihr auch wieder von diesem genommen werden kann. Sie wird zudem auch als eine Ware im Warentausch, gegen finanzielle Mittel, eingesetzt.

Die Konstellation der Charaktere zu einander variiert. So ist ihr Verhältnis mit Dr. Schön eine gesellschaftlich nicht angesehene Affäre. Nach dem Tod von Dr. Schön, begibt sie sich auf ein nahezu inzestuöses Terrain mit dessen Sohn Alwa. Dieses Verhältnis wird aber durch den Tod Lulus durch Jack the Ripper wieder aufgelöst. Durch ihn wird im Nachhinein, die gerichtliche Bestrafung vollzogen und die gesellschaftliche Norm wieder hergestellt. Zudem ist der Mord an Lulu durch Jack the Ripper für Alwa der einzige Ausweg aus diesem ödipalen Konflikt, aus der Beziehung mit seiner Stiefmutter, zu entkommen. Schigolch und Lulu verbindet ein familiäres Band, das sich oft auch als ökonomische Abhängigkeit darstellt. Geschwitz offensichtlich lesbische Liebe zu Lulu bleibt unerwidert. Der Achte Akt, der Tod von Lulu durch Jack the Ripper, beinhaltet erstmalig im Film ein persönliches sexuelles Verlangen von Seiten Lulus. Mit dem Ziel sich auf den Straßen von London zu prostituieren, um sich Lebensmittel leisten zu können, trifft Lulu auf Jack the Ripper. Dieser scheint anfänglich kein Interesse an ihr zu haben und selbst als er zugibt kein Geld zu besitzen, will ihn Lulu mit sich nehmen. Der perverse mordlüsternde Trieb von Jack the Ripper, verblasst anfänglich im Angesicht von Lulu. Doch kann dieser seinem Trieb nicht entkommen und tötet Lulu. Dieser Mord an Lulu steht nicht nur für perverse Triebe, sondern auch für die Bestrafung Lulus als Frau ein eigenständiges sexuelles Verlangen zu haben.

Im Gegensatz dazu zeichnet *It* mit Clara Bow eine Komödie. Mit viel Humor und komödiantischen Elementen wird das Leben der jungen Betty Lou Spencer dargestellt, die als Wäscheverkäuferin ihr Leben finanziert. Betty Lou ist eine fröhliche, hilfsbereite junge Frau, die auf ihrem Weg hin zur großen Liebe, List und Verstand einsetzt, um diese für sich zu gewinnen. Anders wie in *Die Büchse der Pandora* so ist in einem Mann, Cyrus Waltham, das Objekt der Begierde positioniert. Doch auch hier ist es nur eine verliehene Macht, die ihr von einem Moment auf den anderen wieder genommen werden kann. Beispielsweise in der Sequenz als Cyrus Waltham entschließt, aufgrund des Baby-

Eklats, sich nicht mehr mit Betty Lou zu treffen. All ihre Verführungskünste sind in dieser Situation vergebens, denn Cyrus Waltham will seine gesellschaftliche Position und sein Ansehen nicht in Gefahr bringen. Die Konstellation der Charaktere zueinander variiert, doch sind es im Vergleich zu *Die Büchse der Pandora* keine anstößigen und sittenwidrigen Verhältnisse. Betty Lou ist in Cyrus Waltham Hals über Kopf verliebt und will dessen Herz gewinnen. Monty findet „It“ in Betty Lou, doch er ist zu oberflächlich, um über ihren gesellschaftlichen Stand hinwegzusehen und ist mit einem freundschaftlichen Verhältnis zufrieden. Dennoch ist Monty ein diffuser Charakter, da er zumal verliebt erscheint, aber doch zu passiv und oberflächlich, um ein näheres Verhältnis für sich möglich zu machen. Molly, die alleinerziehende Freundin von Betty Lou, ist ein schlichtes Wesen, das durch Betty Lou spannende Geschichten erlebt und so von ihrem tristen Alltag Ablenkung erfährt. Der gesellschaftliche Standesunterschied zwischen Adela Van Norman und Betty Lou lassen sich schon in ihren Namen erkennen. Adela ist die Tochter einer reichen und angesehenen Familie. Sie ist selbstverliebt und benimmt sich wie es sich für eine Dame der höheren Gesellschaft gehört. Hervorgehoben wird dieser charakterliche Unterschied besonders in der Sequenz als sich beide Frauen für den Abend im Rhiz vorbereiten. Während Adela sich stolz und narzisstisch im Spiegel betrachtet und sich bedienen lässt, so sitzt Betty Lou mit dem Rücken zum Spiegel auf ihrem Schminktisch um ihr Kleid in den rechten Schnitt zu bringen und wird selbst beim Einpudern in keinster Weise narzisstisch dargestellt.

Durch das filmische Mittel der Großaufnahme wird Betty Lous Mimik genau abgezeichnet. Vorherrschend ist dabei ihr verliebter und verführerischer Blick, der anfänglich einer leichten Besessenheit von Cyrus Waltham gleicht. Dieser nahezu besessene Blick lässt ahnen, dass Betty Lou gewillt ist, jegliche List einzusetzen, um ihrem Objekt der Begierde näher zu kommen. Die Hauptdarstellerin Clara Bow präsentiert im Film *It* die Neue Frau schlechthin, die dem Modetrend eines Flapper Girls entspricht.

Trotz der offensichtlichen Differenziertheit dieser zwei Filme, so kann man auch gewisse Parallelen erkennen. Es werden Beziehungen aufgrund von gesellschaftlichen Normen infrage gestellt. In *Die Büchse der Pandora* will Dr. Schön seine Affäre, aufgrund der Schädigung seiner gesellschaftlichen Position und seines Ansehen, zu Lulu beenden. Ein weiterer Aspekt ist die Aussage von Dr. Schön, dass Lulu eine Frau ist von der man sich

fernhalten soll, da es einem Selbstmord gleicht in ihrer Nähe zu sein. In *It* passiert dies in zweierlei Ausprägungen. Zum einen möchte sich Monty im Rhiz mit Betty Lou in eine dunkle Ecke abseits der Gesellschaft setzen, da ihr Aussehen und ihr Benehmen auf einen niederen Stand schließen lässt. Zum zweiten ist es Cyrus Waltham, der sich, als er von dem Baby-Eklat erfährt und der Annahme ist, dass Betty Lou eine alleinerziehende Frau ist, von Betty Lou entfernt und diese nicht mehr sehen möchte. Auch dieser bezeichnet Betty Lou als eine von diesen Frauen von denen man sich fernhalten sollte. Diese gesellschaftlichen Normen, sind für die Zeit in der diese Filme entstanden sind grundlegend. Frauen, die frei ihren Bedürfnissen nachgehen und ein Kind alleine und ohne Ehemann aufziehen, sind gesellschaftliche Outsider, da sie gegen Sitte und Moral verstoßen. Die Möglichkeit, ein gesellschaftliches Ansehen zu erreichen bleibt ihnen somit verwehrt. Die Filme dieser Zeit sollen Anstand, Sittlichkeit und Moral propagieren, alles andere, was von diesen Vorstellungen abweicht, wird bestraft.

Einen weiteren gemeinsamen Nenner findet man in der Suche nach Liebe und Glück. Beide Frauen suchen nach diesen, und sind gewillt, alles dafür einzusetzen. Doch die Wege der beiden Protagonistinnen entzweien sich in ihrem filmischen Genre. *Die Büchse der Pandora* ist ein Drama, bei dem das Ende von vornherein ein tragisches ist, während in *It*, einer Komödie, die junge Frau auf komödiantische Weise ihre Liebe bekommt. Während Betty Lou dafür belohnt wird, dass sie ein anständiges (Vgl. Molly) Leben führt, wird Lulu aufgrund ihres sittenwidrigen Lebens bestraft. Doch diese zwei Punkte führen wiederum zu einem Aspekt, dem man vor allem in der Gesamtheit der Filme dieser Zeit suchen muss. Das Ende vieler dieser ökonomisch selbstständigen und lebenslustigen Frauen, liegt in einem tragischen Ende oder in der Heirat. Das tragische Ende durch den Tod fordert keine genauere Erklärung. Oft ist es, wie in *Die Büchse der Pandora*, eine Bestrafung für ein eigenständiges sexuelles Verlangen oder für einen Verstoß gegen das Gesetz. Das Ende durch die Heirat hingegen, steht für das Eintreten in ein moralisch und gesellschaftlich korrektes Leben. Die Frau begibt sich durch die Heirat in die patriarchale Ordnung und ihr Leben ändert sich grundlegend.

Der Rummelplatz im Film *It* und die Spielhölle am Schiff in *Die Büchse der Pandora* stehen für die „Flucht aus dem Alltag und Befreiung von Alltagszwängen“¹⁷⁵. In *It* begeben sich Betty Lou und Cyrus Waltham in einen „Social Mixer“. Der Name „Social

¹⁷⁵ Sannwald, 2007, S. 37.

Mixer“ ist nicht nur Name des Fahrgeräts, sondern spricht auch für den gesellschaftlichen Aspekt des ganzen Rummelplatzes. Schon Siegfried Kracauer äußert sich über die filmische Darstellung des Rummelplatzes:

„Für Erwachsene ist es eine Rückkehr in die Kindertage, in denen Spiel und Ernst ein und dasselbe sind, Wirkliches und Unwirkliches ineinander übergehen und anarchische Begierden eine Möglichkeit nach der andern ziellos ausprobieren. Durch diese Rückkehr entschlüpft der Erwachsene einer Zivilisation, die das Chaos der Instinkte zu überwachen und zum Verkümmern zu bringen droht, entschlüpft ihr, um jenes Chaos wiederherzustellen, auf dem trotz allem Zivilisation beruht. Der Jahrmarkt ist nicht Freiheit, sondern Anarchie, die Chaos brütet.“¹⁷⁶

Am Rummelplatz, werden aber nicht nur Erinnerungen an Kindheitstage wach, sondern alle gesellschaftliche Schichten treffen aufeinander. Sie werden im „Social Mixer“ gemischt und eigentliche Unterschiede geraten in den Hintergrund. Die Spielhölle am Schiff kann dieser Anarchie nicht gleichen. Doch Chaos und Ablenkung von alltäglichen Zwängen entspricht diese schwimmende Spielhölle, die in diesem Aspekt *It* ähnelt.

Der wohl wichtigste gemeinsame Nenner dieser zwei Filme ist die Objektivierung des geschlechtlichen Gegenstücks. Lulu ist den ganzen Film hindurch das Objekt der Begierde, sei es aus sexueller Sicht oder aus finanzieller Abhängigkeit. Sie wird von Männern als Objekt und Ware gesehen, dass für Sexualität steht oder als finanzielle Einnahmequelle gilt. „Unterworfenen Entfaltungsmöglichkeiten[sic!]“¹⁷⁷ stellen bei Lulu einen wichtigen Aspekt dar, da sie immer auf ihren männlichen Gegenspieler angewiesen ist. Wie beispielsweise bei der Flucht vor ihrer Gefängnisstrafe mit Alwa und Schigolch, oder am Schiff, als sie für Alwa Geld auftreiben muss.

„Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten“¹⁷⁸.

Wie Laura Mulvey hier in ihrem Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* die Erscheinung auf visuelle und erotische Ausstrahlung beschreibt, so lassen sich in beiden

¹⁷⁶ Kracauer, 1984, S. 80.

¹⁷⁷ Mulvey, 1973, S. 389.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 397.

Filmen, in *It* und in *Die Büchse der Pandora*, diese Elemente finden. Wie auch die Konnotation mit dem Angesehen-werden-Wollen.¹⁷⁹ Lulu und Betty Lou möchten von Männern bewundert werden, nicht zuletzt, um von ihrem Objekt der Begierde beachtet zu werden. Betty Lou, verursacht nicht nur Begegnungen in denen sie zufällig Cyrus Waltham über den Weg rennt, sondern achtet auch sehr auf ihr Äußeres. So zerschneidet sie beispielsweise ein schlichtes Kleid, um es in ein hübsches und aufreizendes Abendkleid umzunähen. Sie verziert es mit Blumen, die sie sogar während ihrer Verabredung im Rhiz umpositioniert um hübscher auszusehen. Oder sie lässt sich für den Bootsausflug, auf die Kosten von Monty, neu einkleiden, um ihren angebeteten Cyrus Waltheim noch mehr den Kopf zu verdrehen. Ein weitere Aspekt dieses Angesehen-werden-Wollens findet sich in der Sequenz als sie Cyrus Waltheim, liegend auf seinem Schreibtisch, anhimmelt, damit er sie um eine weitere Verabredung bittet. Lulus Präferenz dieser Geltungskraft liegt in ihrer Vorstellung auf der Bühne. Dort gehört ihr die Aufmerksamkeit des gesamten Publikums, wie auch der Bühnenmitarbeiter. Diese Sequenz im dritten Akt wird einmalig gestört. Ein Zustand der für Lulu völlig fremd ist. Dr. Schön kommt in Begleitung mit seiner Verlobten zu Lulus großem Auftritt. Trotz seiner Begleitung erstarrt er wie zu Stein, als er sie mit in ihrem Bühnenoutfit sieht. Doch als Lulu seine Verlobte bemerkt, tobt sie wutentbrannt herum. Während dieses Wutanfalls setzt sie ihre nackten Beine, wie auch ihren nackten Rücken gezielt ein, um Dr. Schön in ihren Bann zu ziehen. Durch die Großaufnahmen der Kamera auf Beine und Rücken werden diese Körperteile, wie zuvor schon erwähnt, fetischisiert. Im weiteren Verlauf des Films, bleibt Lulu nur noch ihre ausdrucksstarke Mimik und ihr verzaubernder Blick um Männer zu verzirren, da sie aufgrund ihrer finanziellen Notlage und ihrer Flucht weder hübsche und außergewöhnliche Kleider tragen kann, noch auf der Bühne ihren Tanz darbieten kann. Die männlichen Protagonisten dieser zwei Filme hingegen, sind sich der Gefahr dieser anziehenden weiblichen Blicke bewusst. Bei Streitigkeiten und versuchter Ablehnung, schweiften ihre Blicke zu Boden. Ihre Körperhaltung wendet sich gegen die Frauen.

Louise Brooks als *Femme fatale* und *Flapper Girl* Lulu und Clara Bow als die *Neue Frau* und *Flapper Girl* Betty Lou, spielen nicht nur die Rollen dieser Weiblichkeitstypen. Auch in ihrem Leben abseits der Kamera finden sich gewisse Gemeinsamkeiten, die auf den Typ der Neuen Frau und das *Flapper Girl* rückschließen lassen. So leben beide in der Zeit

¹⁷⁹ Vgl. Mulvey, 1973, S. 389.

des Prohibitionsgesetz in Amerika, zudem waren die gesellschaftlichen Normen und Ansprüche streng reglementiert. Clara Bow und Louise Brooks, die schon mit jungen Jahren auf der Bühne ihre Erfolge feierten, mussten mit dem Druck ihrer Produzenten, wie auch dem der Öffentlichkeit umgehen. Beiden gelang dies nur schwer. Ihr Leben, während ihrer erfolgreichen Schauspielkarriere, war gezeichnet von privaten Problemen mit Männern und Alkoholexzessen. Ihr auffälliges, aber auch anziehendes Verhalten, mit den aufreizenden Blicken und ihrem Lebensstil konnten sie im Privatleben, wie auch auf der Bühne gezielt einsetzen. So war Louise Brooks beispielsweise zu Beginn ihrer Karriere Tänzerin. Sie konnte ihre Bewegungen im Tanz, wie auch im Schauspiel, gezielt einsetzen um Aufsehen zu erregen. Aufgrund dessen waren Clara Bow und Louise Brooks außergewöhnliche Schauspielerinnen, die mit ihrer natürlichen Art glänzten. Sie waren die Vorbilder der weiblichen Generation zu dieser Zeit und die Flapper Girls schlechthin.

Wie schon zu Beginn in Kapitel 1 erwähnt, bestand das Kinopublikum nicht nur aus einem männlichen Publikum. Die Anwesenheit von Frauen im Kino wurde gesellschaftlich, aufgrund der dargestellten Sittenwidrigkeiten und Anstößigkeiten, kritisiert, da die Meinung vorherrscht, dass Frauen so verdorben werden könnten. Doch ist der große Erfolg des Kinodramas nicht zuletzt auf Frauen zurückzuführen, und ein Vertreiben der Frauen aus dem Zuschauerraum war nicht möglich. Für Frauen war das Kino eine Abwechslung zu ihrem festgelegten Alltag. Sie konnten sich mit den Darstellerinnen auf der Leinwand identifizieren und somit visuell etwas ausleben, was in der realen Welt für sie nicht möglich war.

„Der Anblick einer idealtypischen Frau im Zusammenhang mit der eindeutig artikulierten Funktion dieser Äußerlichkeit verschafft der Zuschauerin eine narzisstische Befriedigung, die die Frau seit jeher ins Kino zog.“¹⁸⁰

Mary Ann Doane geht mit ihrer These der Maskerade noch weiter. Sie schreibt der Frau im Kino zwei Möglichkeiten zu, den Narzissmus und die Über-Identifikation. Doch mit der Maskerade ist es der Frau im Zuschauerraum möglich die Weiblichkeit auf Distanz zu halten, indem sie sie zur Schau stellt. Somit entsteht durch diese Verkleidung ein Moment der Umkehrung und der männliche Blick wird gestört.¹⁸¹ Demnach kann sich die

¹⁸⁰ Riecke, 1998, S. 63.

¹⁸¹ Vgl. Doane, 1985, S. 11.

Frau, mit der Darstellerin auf der Leinwand identifizieren. Sie kann ihr Äußeres annehmen, als Maskerade. Trotzdem bleibt die Maskerade auf das Äußere beschränkt. Die Neue Frau lebte die Modeerscheinung des Flapper Girls mit dessen Lebensweisen bis zum Eintreten in die Ehe aus. In einer urbanen Umgebung konnten sie nicht nur das Aussehen ihrer Leinwandvorbilder annehmen, sondern auch ihren Lebensstil kopieren. Junge Frauen schlossen sich in Gruppen zusammen, besuchten Varietés und amüsierten sich. Sie konnten Liebschaften zu Männern ausleben und ihr Leben genießen. In der normal bürgerlichen Ehe mussten sie diese Eigenschaften ablegen, um dem gesellschaftlichen Bild der Ehefrau, einer patriarchalen Norm, zu entsprechen. Doch nicht nur die Ehe bot dieser Lebensweise einhalt. Durch die aufkommende Weltwirtschaftskrise konnten sich alleinstehende Frauen diesen Lebensstil nicht mehr leisten. Sie musste auf den Besuch von Varietés verzichten, um finanziell überleben zu können. Somit war das Eintreten der Weltwirtschaftskrise für diese Weiblichkeitstypen das natürliche Ende.

IV Danksagung

Meine Begeisterung für den Stummfilm begann 2005 mit einer Zeitschrift des Österreichischen Filmarchivs. In dieser Ausgabe befanden sich Bilder von Frauen aus Stummfilmen die mich fesselten. Ihre ausdrucksstarken Gesten, Gesichter und Blicke, sowie das Fehlen von Farbe faszinierte mich. Schnell konnten mich so diese frühen filmischen Werke in ihren Bann ziehen. Doch nicht nur die Darstellungsformen begeistern mich, sondern auch, um nicht zu sagen vor allem, die Stummheit.

„In der Stummheit des Films lag sein wirkender unerschöpflicher Zauber, da waren die Wurzeln seiner Kraft, die Ratio für das Irrationale der bewegten Schattenbilder, die Rechtfertigung für das Fehlen einer dritten Dimension. Im Tonfilm wird dieses Fehlen unerträglich.“¹⁸²

Mein besonderer Dank gilt meinen Eltern. Die mir das Studium ermöglichten und mich unterstützten, auch wenn sie die Entscheidung, zu einem geisteswissenschaftlichen Studium, nur schwer verstehen konnten. Für eure einzigartige Unterstützung, die sicherlich nicht selbstverständlich ist, vielen Dank!

Zudem danke ich meiner besten Freundin, die mir jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand.

Abschließend möchte ich mich auch bei Prof. Seier bedanken, die, trotz Ende ihrer Gastprofessur an der Universität Wien, mir eine problemlose und einfache Arbeit an der Diplomarbeit ermöglichte.

¹⁸² Polgar, 1979, S. 54.

V **Abbildungsverzeichnis**

Abbildung 1: Montys Blick in den Spiegel	61
Abbildung 2: Betty Lou erblickt Cyrus W.....	61
Abbildung 3: Betty Lou zerschneidet ihr Kleid.....	62
Abbildung 4: Adela vor dem Spiegel.....	63
Abbildung 5: Montys abwertender Blick.....	63
Abbildung 6: Betty Lou verführerisch am Tisch	66
Abbildung 7: Cyrus Walthams körperl. Distanz.....	66
Abbildung 8: Cyrus Waltham sieht Betty Lou	67
Abbildung 9: Betty L. verführerisch a. Geländer	67
Abbildung 10: Lulu auf Schigolchs Schoß	77
Abbildung 11: Lulu liegend vor Dr. Schön	78
Abbildung 12: Lulu u. Dr. Schön ertappt	79
Abbildung 13: Dr. Schön erblickt Lulu	80
Abbildung 14: Lulu erblickt Dr. Schön	80
Abbildung 15: Dr. Schön taucht a.d. Nichts auf.....	81
Abbildung 16: Lulus Lächeln	82
Abbildung 17: Lulu u. Jack the Ripper.....	83

VI Bibliographie

ARNHEIM, RUDOLF: Film als Kunst, Baden-Baden, 2002.

ALBERSMEIER, FRANZ-JOSEF: Texte zur Theorie des Films, 5. Aufl., Stuttgart, 2003.

BALÁZS, BÉLA: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films, Frankfurt am Main, 2001.

BERGER, JOHN: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens, 9. Aufl., Berlin, 2003.

BROOKS, LOUISE: Louise Brooks, in: Böhner, Ines (Hrsg.): Femmes fatales. 13 Annäherungen. Mannheim: Bollmann Verlag, 1996.

BROOKS, LOUISE: Lulu in Berlin und Hollywood. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1986.

BUTLER, JUDITH: Das Unbehagen der Geschlechter, 1. Aufl., Frankfurt am Main, 1991.

CLAIR, RENÉ: Vom Stummfilm zum Tonfilm/Kritische Notiz zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920-1950, München, 1952.

COWIE, PETER: Louise Brooks/Lulu Forever, München, 2006.

EISNER, LOTTE: Die dämonische Leinwand, Frankfurt am Main, 1980.

FENDEL, HEIKE-MELBA: Ertrotzte Jugend, in: Jatho, Gabriele/Rothe, Rainer (Hrsg.): City Girls/Frauenbilder im Stummfilm, Berlin, 2007.

FITZGERALD, F. SCOTT: Bernice Bobs Her Hair. In: Fitzgerald, F. Scott: Flappers and Philosophers. Stilwell: Digireads.com Publishing, 2008.

GARNCARZ, JOSEPH: Geschichte(n) des Film – Frühes Kino. Universität Wien, Wintersemester 2007/2008.

GRIEVESON, LEE/KRÄMER, PETER: The Silent Cinema Reader, London/New York, 2004.

HABEL, FRANK-BURKHARD (Hrsg.): Verrückt vor Begehren/Die Filmdiven aus der Stummfilmzeit/Ein leidenschaftlicher Blick zurück in die Zeit der ersten Stars, Berlin, 1999.

HANSEN, MIRIAM: Babel and Babylon/Spectatorship in American Silent Film, Cambridge u.a., 1991.

HOFMANNSTHAL, HUGO V.: Prosa IV, Frankfurt am Main, 1966.

IRIGARAY, LUCE: Das Geschlecht, das nicht eins ist, Berlin, 1979.

JATHO, GABRIELE: City Girls, in: Jatho, Gabriele/Rothe, Rainer (Hrsg.): City Girls/Frauenbilder im Stummfilm, Berlin, 2007.

K.: Vom Puppengesicht zum Charakterkopf/Wandlungen des Frauenideals, in: Jatho, Gabriele/Rothe, Rainer (Hrsg.): City Girls/Frauenbilder im Stummfilm, Berlin, 2007.

KESSEMEIER, GESA: Sportlich, sachlich, männlich/Das Bild der >Neuen Frau< in den Zwanziger Jahren/Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahr 1920 bis 1929, 1. Aufl., Dortmund, 2000.

KOCH, GERTRUD: Was ich erbeute, sind Bilder/Zum Diskurs der Geschlechter im Film, Frankfurt am Main u.a., 1989.

KRACAUER, SIEGFRIED: Von Caligari zu Hitler/Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt am Main, 1984.

KRACAUER, SIEGFRIED: Theorie des Films/Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main, 1964.

KRENN, GÜNTER/MOSER, KARIN (Hrsg.): Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende. Wien: Filmarchiv Austria, 2006.

KRENN, GÜNTER: My life has been nothing. Die ersten hundert Jahre Einsamkeit der Louise Brooks. In: 38filmarchiv, 11/06, S. 6-11.

KÜCHLER, PETRA: Zur Konstruktion von Weiblichkeit, 2. Aufl., Herbholzheim, 2001.

LIGENSA, ANNEMONE: Garbo, Dietrich, Brooks – oder: Braucht eine Frau einen Mann. In: 38filmarchiv, 11/06, S. 12-20.

MACCANN, RICHARD DYER: Films of the 1920s, Lanham u.a., 1996.

MARSCHALL, SUSANNE/GROB, NORBERT: Ladies, Vamps, Companions/Schauspielerinnen im Kino, St. Augustin, 2000.

MENEFEE, DAVID W.: The First Female Stars/Women of the Silent Era, London, 2004.

POLGAR, ALFRED: Girls, in: Jatho, Gabriele/Rothe, Rainer (Hrsg.): City Girls/Frauenbilder im Stummfilm, Berlin, 2007.

POLGAR, ALFRED: Taschenspiegel, Wien, 1979.

RIECKE, CHRISTIANE: Feministische Filmtheorien in der Bundesrepublik Deutschland, Frankfurt am Main, 1998.

ROTHER, RAINER: Glücksversprechen, in: Jatho, Gabriele/Rothe, Rainer (Hrsg.): City Girls/Frauenbilder im Stummfilm, Berlin, 2007.

RUHS, AUGUST/RIFF, BERNHARD/SCHLEMMER, GOTTRIED (Hrsg.): Das unbewusste Sehen/Texte zu Psychoanalyse Film Kino, Wien, 1989.

SANNWALD, DANIELA: Überlebenskünstlerinnen, in: Jatho, Gabriele/Rothe, Rainer (Hrsg.): City Girls/Frauenbilder im Stummfilm, Berlin, 2007.

SARTRE, JEAN-PAUL: Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie, 10. Aufl., Frankfurt am Main, 2004.

SCHLÜPMANN, HEIDE: Unheimlichkeit des Blicks/Das Drama des frühen deutschen Kinos, Frankfurt am Main, 1990.

STENN, DAVID: Clara Bow/Runnin' Wild, New York, 1988.

THOMALLA, ARIANE: Die femme fragile/Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende, Düsseldorf, 1972.

ZEITZ, JOSHUA: Flapper/A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern, New York, 2006.

Filme

DIE BÜCHSE DER PANDORA, Regie: G.W. Pabst, DVD, GER 1929.

IT, Regie: Clarence Badger, DVD, USA 1927.

URL

<http://www.fathom.com/course/10701053/session1.html> [10.04.2009].

http://www.bonnerkinemathek.de/filme/sommerkino2000/buechse_der_pandora.htm [15.04.2009].

VII Abstrakt

Der Film ist nicht nur eine Kunstform, die sich im Laufe der Zeit entwickelte, sondern auch ein Spiegel der Gesellschaft in der das jeweilige Werk entstanden ist. Filme, mit allen unterschiedlichen Ausprägungen, repräsentieren gesellschaftliche Verhältnisse, Anschauungen, Modetrends, Kritiken und auch geschlechtliche Rollenbilder und Rollenverteilungen. Der Aspekt der Darstellung der Frau, ist im Stummfilm zwischen 1910 und 1930 besonders interessant. Während im realen Leben Frauen unter dem Patriarchat der Männer standen und ihre Emanzipation gerade am entstehen war, so verzauberten junge Schauspielerinnen die weiblichen Rezipientinnen mit ihrer fröhlichen und unabhängigen Lebensweise. Mit diesen Darstellungen wurde auch der Ruf nach der eigenen Selbstständigkeit immer stärker und Frauen emanzipierten sich. Mit dem Weiblichkeitstyp der Neuen Frau war das perfekte filmische Vorbild gefunden, das von Frauen bewundert und kopiert wurde. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Darstellung der Frau im Stummfilm zwischen 1910 und 1930. Genauer: mit der Neuen Frau als Mythos des Flapper Girls. Anhand von zwei Filmbeispielen, *It* (USA, 1927) und *Die Büchse der Pandora* (GER, 1929), wird mithilfe von feministischen Filmtheorien die Darstellung der Frau genauer unter die Lupe genommen.

Movies aren't just an art form, which developed in the course of time; they are also a significant mirror for the society in which the movies were produced and where they are imbedded. They present different social relations, opinions, fashion trends, criticisms and sexual role models and role allocations. The aspect of the construction of women in silent movies between 1910 and 1930 is especially interesting. As women in real life were under the patriarchy of men, and women's emancipation stood at the beginning, actresses on screen inspired their female audience with their cheerful and independent lifestyle. With such a demonstration of liberty, the request for personal independence of women got stronger and the sexual emancipation started. The prepotent demonstrated typ of women between 1910 and 1930 was the New Woman, which gave the perfect cinematic model to admire and copy. In the present work will be analyzed the construction of women in silent cinema between 1910 and 1930. More exactly: the New Woman as the Flapper Girl. On the basis of feministic film theories and two movies, *It* (USA, 1927) and *Pandoras Box* (GER, 1929), the construction of women should be demonstrated.

VIII Curriculum vitae

Sabine Ranner

* 04. Februar 1983, Villach/Kärnten

Österreich

Bildung:

1998 – 2003	HLW Hermagor
03/2004 – 05/2009	Studium Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wien
	2006: 1. Diplomzeugnis
	Schwerpunkt: Kulturmanagement

Beruf:

Seit 07/2008	Communication Planner, MediaCom Wien
--------------	--------------------------------------