



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Frauenfiguren im amerikanischen narrativen
Stummfilm“

Band 1 von 1

Verfasserin

Priska Simone Köberl

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater- Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Mag. Dr. Claus Tieber

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	4
a)Einleitung	5
1. <i>New Women: Versuch einer Begriffserklärung</i>	6
1.1. <i>Populäre "Typen" und "Konzeptionen" der New Women</i>	12
1.1.1. <i>The American Girl to all the World – The Gibson Girl</i>	13
1.1.2. <i>The "Aesthetic Women" and the "Girton Girl":Die New Women in England</i>	18
1.1.2.1. <i>The Girton Girl</i>	20
1.1.3. <i>Die Ikone des Jazz Age: The Flapper</i>	22
1.1.4. <i>Exzessiv und geheimnisvoll: Der Vamp und die Femme fatale</i>	27
1.1.4.1. <i>Die Femme fatale</i>	30
1.2. <i>Die künstlerische Darstellung der New Women</i>	32
1.2.1. <i>In den Printmedien und in der Werbung</i>	32
1.2.2. <i>Im Melodrama und der sentimentalen Literatur</i>	39
1.2.2.1. <i>New Women im Melodrama von Edith Wharton</i>	42
1.2.2.2. <i>Heimatliche Prärie: Das Werk von Willa Cather</i>	43
1.2.2.3. <i>„New Southern Woman“ – Die Werke von May Johnston und Ellen Glasgow</i>	44
1.2.2.4. <i>Die „New Negro Woman“ in den Werken von Pauline Hopkins</i>	47
1.2.2.5. <i>Tales of the Jazz Age: F. Scott Fitzgerald und die Geburt des Flappers</i>	48
2. <i>New Women im amerikanischen Stummfilm</i>	49
2.1. <i>Die ersten Filmpionierinnen: Alice Guy und Elvira Notari (1896-1906)</i>	50
2.2. <i>SchauspielerIn, RegisseurIn, DrehbuchautorIn, ProduzentIn – Frauen erobern die amerikanische Filmindustrie</i>	56
2.3. <i>Der Höhepunkt und das Verschwinden der New Women im Goldenen Zeitalter (1916-1928)</i>	59
3. <i>Das dominante viktorianische Frauenbild</i>	70
3.1. <i>Konservative Frauenfiguren bei David W. Griffith</i>	72
3.1.1. <i>Naive Unschuld versus Vamp: eine Gegenüberstellung von Lillian und Dorothy Gish in „ORPHANS OF THE STORM“ (1921) und Theda Bara in „A FOOL THERE WAS“ (1914)</i>	74
4. <i>Negative Frauenfiguren bei Cecil B. DeMille (1881-1959)</i>	76
4.1. <i>Jeanie Macpherson für Cecil B. DeMille</i>	79
4.1.1. <i>Filmanalyse: „THE AFFAIRS OF ANATOL“ (1921)</i>	81
4.1.2. <i>Filmanalyse: „THE CHEAT“ (1915) UND „MANSLAUGHTER“ (1922)</i>	82
5. <i>New Women Typen im amerikanischen Stummfilm</i>	85
5.1. <i>Der "Vamp" am Beispiel von Louise Glaum in "SEX" (1920)</i>	86
5.2. <i>Die "Femme fatale" am Beispiel von Louise Brooks in "A GIRL IN EVERY PORT" (1928)</i>	89

5.3. <i>Der Flapper am Beispiel von Alice Joyce und Clara Bow in "DANCING MOTHERS" (1926)</i>	92
5.4. <i>Die New Woman und der Rückfall ins klassische Frauenbild am Beispiel von Norma Talmadge in "THE SOCIAL SECRETARY" (1916)</i>	94
5.5. <i>Die Serial Queen am Beispiel von Mabel Normand in "THE KEYSTONE COMEDIES" (1912-1916)</i>	96
5.6. <i>Das „IT-Girl“ am Beispiel von Clara Bow in "IT" (1927)</i>	100
5.7. <i>Ruh- und Gesellschaftssüchtige Mütter am Beispiel von Belle Bennett in "STELLA DALLAS" (1925)</i>	102
6. <i>Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm und das Ende der New Women</i>	105
7. <i>Zusammenfassung</i>	108
<i>b) Literaturverzeichnis</i>	115
<i>c) Abstract</i>	127
<i>Lebenslauf</i>	129

Mein Dank gilt meiner Mutter Renate, meinem Freund Roland, Augustin, Janina, Sarah, Alfred und dem Chéz Heine, die mich während der ganzen Zeit über, jeder auf seine Art und Weise, unterstützt haben.

a) Einleitung

Zu Beginn dieser Diplomarbeit soll der Begriff „New Women“ definiert und seine Herkunft erklärt werden. Ziel ist es, mittels Filmanalyse die Frauenrollen im amerikanischen (narrativen) Stummfilm zu charakterisieren und zu kategorisieren. Bei der Auswahl der Filme orientiere ich mich nach der Verfügbarkeit und der Popularität der Filme damals und heute. Ausgewählt werden Filme und Serien die in den 1910er und 1920er Jahren bereits Erfolge feierten und einer breiten Masse bekannt waren.

Um die einzelnen Typen herauszufinden und festlegen zu können werde ich zuerst Karikaturen, Zeichnungen, Fotografien und Werbungen in Magazinen und Zeitungen zwischen 1895 und 1930, sowie Frauenfiguren im amerikanischen Melodrama und der sentimentalen Literatur im 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts analysieren. Meine These ist, dass vor allem Frauen in ihrer Funktion als Schauspielerinnen, Drehbuchautorinnen, Regisseurinnen und Produzentinnen einen großen Einfluss auf die amerikanische Filmindustrie bis 1930 hatten und nicht nur selbst „New Women“ darstellten, sondern diese neuen Frauenrollen auch in ihren Filmen etablierten, weiterentwickelten und Frauen außerhalb der Filmwelt inspirierten. Diesen frühen Filmemacherinnen soll im Rahmen dieser Arbeit ein Gesicht und ein Name gegeben werden. Des weiteren möchte ich die Ergebnisse in einen zeithistorischen Kontext bringen und versuchen, einen möglichen Zusammenhang zwischen den Frauenrollen im Film und dem Bild der Frau, das zwischen 1900 und 1930 verbreitet war herzustellen. Aus diesem Grund ist es auch wichtig, das Gegenbild der „New Women“, das dominante viktorianische Frauenbild, ihre Herkunft und Vertreter aufzuzeigen. Fokussieren werde ich die Zeit von 1912 bis 1930. Grund dafür ist, dass 1912 die Filmemacherin Gene Gauntier das erste ausführliche Drehbuch zum Film „FROM THE MANAGER TO THE CROSS“ entwickelte und damit maßgeblich an der Entwicklung der amerikanischen Filmindustrie und dem Aufstieg der Frauen in Hollywood beteiligt war. 1930 markiert dagegen den endgültigen Übergang vom Stumm- zum Tonfilm und das Ende der New Women. Auch die Gründe für ein mögliches Verschwinden der „New Women“, sowohl in Realität als auch im amerikanischen (narrativen) Stummfilm, möchte ich in dieser Diplomarbeit thematisieren.

1. New Women: Versuch einer Begriffserklärung

Aufbruchstimmung, sowie eine große Angst vor der Zukunft, eine Faszination für Vergänglichkeit und Tod, aber auch für Dekadenz und Frivolität beherrschte die Menschen um die Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert. Es war eine Zeit des Umbruchs und des Fortschritts geprägt von der aufkommenden Industrialisierung und der Gewerbefreiheit und dem damit verbundenen Wandel der Sozialstruktur. Die Schrecken des Amerikanischen Bürgerkriegs von 1861 bis 1865 waren verfliegen und durch den wirtschaftlichen Aufschwung gab es genug Arbeit in den Fabriken und die Menschen lockte es in die Städte wo sie Geld verdienen konnten. Durch die technischen Errungenschaften wurde das Leben der Menschen ungemein erleichtert: Männer und auch Frauen weniger privilegierter sozialer Schichten hatten dadurch neben Geld endlich auch Freizeit und die wollte genutzt werden – der Kapitalismus hielt dadurch in Europa und Nordamerika langsam Einzug. Der Sozialismus verdrängte zunehmend das Großbürgertum und mit der neuen Arbeitergesellschaft, entstand auch langsam eine Konsumgesellschaft. Die Kirche hatte Einfluss verloren und dies löste in den konservativen und vor allem bürgerlichen Kreisen eine gewisse Panik aus, da die Grundwerte des sozialen Lebens gefährdet schienen. Die Jahrhundertwende war außerdem geprägt von Gegensätzen, denn während einerseits Individualisierung und Selbstbestimmung ein immer größeres Thema wurden, verursachte die zunehmende Urbanisierung eine Anonymisierung der Massen und damit eine neue Form: die Großstadtgesellschaft. Viele Intellektuelle, Künstler und Literaten fühlten sich von dieser neuen Gesellschaft und ihrer Welt bedroht und thematisierten in ihren Werken das Massenelend in den Städten. Außerdem wurde die Welt gleichzeitig langsam „kleiner“, denn der Ausbau der Eisenbahn und der Kraftfahrzeuge ermöglichte den Menschen immer mehr Mobilität.

Über all diese bahnbrechenden gesellschaftlichen, naturwissenschaftlichen und technischen Veränderungen berichteten ab Mitte/Ende des 19. Jahrhunderts eine Vielzahl neuer Printmedien: die mittlerweile einflussreichsten Tageszeitungen Amerikas wie die „New York Times“ oder die „Washington Post“ wurden erstmals herausgegeben und eine riesige Welle an Magazinen, wie etwa „Harper’s Bazaar“, „Life“ oder „Collier’s Weekly“ zu Themen wie Religion, Haushalt, Klatsch und Tratsch, soziale Missstände, Reisen und Mode überschwemmte die Menschen – möglich gemacht durch die technisch

revolutionierte Druckpresse, die Mitte des 19. Jahrhundert von der Hand- zur dampfbetriebenen Schnellpresse weiterentwickelt wurde und eine Herstellung von über tausend Stück Zeitungen pro Stunde ermöglichte die dadurch zu niedrigsten Preisen von allen Bevölkerungsschichten gekauft werden konnten: die Ära der Massenmedien hatte begonnen.

Neben der allgemein verbreiteten Stimmung des Fortschritts, inspiriert von den neuen Möglichkeiten der Selbstbestimmung und –verwirklichung tauchte in der Literatur und den Medien ein neues Phänomen auf: The „New Woman“. Für die einen war sie das Sinnbild der neu errungenen Freiheiten, für andere der personifizierte Untergang der Neuzeit. So unterschiedlich wie die Meinungen über die „New Woman“ waren, so viele verschiedene Darstellungen gab es von ihr im Melodrama und der Literatur, sowie in der Werbung den Printmedien und später auch im neuesten Medium, dem Film. Je nach dem politischen oder gesellschaftlichen Kontext in dem sie erwähnt und dargestellt wurde war sie entweder Suffragette, Anarchistin, Ikone, Sozialistin, Heldin, Femme Fatale, Diebin, Vamp, Athletin, Künstlerin oder das neue Schönheitssymbol. Ihre Eigenschaften reichten von progressiv, männlich, egoistisch und sozialistisch bis hin zu mystisch, inspirierend und aufregend.

Frances Willard, Dekan des Women’s College der Northwestern University und Geschäftsführerin der Woman’s Christian Temperance Union, kurz WCTU, die von 1839 bis 1898 in Amerika und dann aus gesundheitlichen Gründen in England lebte, erklärte in einem Interview mit der britischen Sunday Times warum ein neuer Typ von Frau gebraucht wird:

„We need new women because we keep having relays of new men... The demand for new women is a demand by men who want women with sunny spirits, a friendly outlook in life, with scientific knowledge of how health should be preserved, perhaps gained by means of athletics; women whose lives are enriched by literature, art, the drama; women who are an active, industrial, and educational factor in the world’s work. We can’t go back on the fact that a section, and I am glad to think a very large section, of men want women of this pattern, call them „new“ or what you like.“^d

¹ vgl.: Patterson, Martha H. (Hg.): Miss Willard on the New Woman. In: The American New Woman Revisited. S. 138.

http://books.google.at/books?id=Qp81fdtpzjgC&pg=PA135&lpg=PA135&dq=lillian+W.+betts&source=bl&ots=2L9cnQZMSI&sig=KfOGpur-t90YbbD-HgIFmKhGKfM&hl=de&ei=6lnoScGjCqi1-Qbeg5nZBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4#PPA135,M1 (17. April 2009).

Das Wort „new“ könnte man auch als „das Wort“ des 19. Jahrhunderts bezeichnen, denn sowohl in Europa, als auch in den Vereinigten Staaten sprach man von „new personal freedom“, „new technologies“, „new electricity“, „new immigrants“ und „new consumerism“. Mit „the new electricity“ wurde schließlich auch „the New Woman“ in Verbindung gebracht: beiden wurde eine „new power“ zugesprochen und beides war zwar fortschrittlich, galt aber auch als gefährlich.

Wann der Begriff „New Women“ das erste Mal genau auftauchte bzw. wer diese Bezeichnung erstmals gebraucht hat, kann man heute nicht mehr genau sagen. Fest steht allerdings, dass er unmittelbar mit den ersten „Frauenrechtlerinnen“ und frühen Feministinnen wie Lucretia Mott, Elizabeth Cady Stanton oder Sarah Grimké verbunden ist, die sich ab zirka 1830 gegen den „Cult of True Womanhood“ oder „Cult of Domesticity“ auflehnten, der vorgab, dass die Frau ihre Erfüllung als fromme, reine und vor allem ihrem Mann gegenüber gehorsame Hausfrau und Mutter zu finden hätte - alles andere wurde von der Gesellschaft nach der Amerikanischen Revolution (von 1775-1783) als unnatürlich gesehen. Frauen wie Mott und Stanton, die zuvor in der Anti-Sklaverei-Bewegung aktiv waren und die Situation der Frauen in Amerika schließlich mit der Not der Afro-amerikanischen Sklaven verglichen, gründeten bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Frauenrechtsvereinigungen und organisierten die „Women’s Rights Convention“ in Seneca Falls nahe New York im Jahr 1848. Stanton entwarf in Zuge dieser „Convention“ die „Declaration of Sentiments“ die von 68 Frauen und 32 Männern unterzeichnet wurde und Männer und Frauen für gleichberechtigt erklärte. In Folge dessen wurden mehrere Vereinigungen von Frauenrechtsbewegungen und erste feministische Magazine wie das Women’s Journal (1870) gegründet. Für SchriftstellerInnen und JournalistInnen waren diese „neuen, starken Frauen“ ohne Frage Inspiration für das Verfassen von Melodramen, Essays und Artikeln, denn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tauchten die ersten Romane und Theaterstücke in denen eine „New Woman“ vorkommt auf: ein Beispiel dafür wäre „Aurora Leigh“ (1856) von Elizabeth Barrett oder „Nora oder Ein Puppenheim“ (1879) von Henrik Ibsen. Dies hatte zur Folge, dass auch die ersten Illustratoren und Grafiker versuchten diese „New Woman“ in Form von Cartoons, als Buchcover oder auch als Postkarten zu visualisieren.

Während die „New Woman“ in Karikaturen, die meistens in satirischen Zeitschriften und Klatschblättern veröffentlicht wurde, oft als lächerlich, ihr Benehmen als „unnatürlich“ und gegen jede Weiblichkeit und deshalb als gefährlich dargestellt wurden, so bemühten sich sowohl männliche, als auch weibliche Autoren und RedakteurInnen, das Bild der „New Woman“ ins rechte Licht zu rücken. Eine davon war die Autorin Lillian W. Betts, die von 1893 bis 1900 auch als Redakteurin beim Magazin „Outlook“ arbeitete, dessen Zielgruppe Familien der amerikanischen Mittelschicht waren und das im Jahr 1894 eine für damals hohe Auflage von über 30.000 Exemplaren erreichte. Sie publizierte einen Essay mit dem Thema „The New Woman“ und schreibt darin nicht nur von den Fähigkeiten und den neuen Erkenntnissen der „New Women“, sondern beschreibt vor allem auch kurz die Ausgangssituation, die den Weg der „New Women“ bereitete:

“The „new woman” has been the subject for illustration and description more or less in earnest. She is described as smoking, drinking, and demanding what she calls liberty. This seems to be not the liberty of law, but of license; the right to live without restraint... There is a new woman, the product of evolution, the result of domestic, social and commercial changes.”²

Lillian W. Betts schreibt in ihrem Essay des weiteren davon, dass viele Frauen einfach die Chance genutzt haben, die ihnen die Veränderungen des Gesellschafts- und Wirtschaftssystems geboten haben, indem sie sich weiterbildeten, ihr Interesse von Haushalt und Mutterschaft auf viele andere Bereiche ausdehnten und damit, teilweise völlig unbeabsichtigt, eine neue Generation von Frauen bildeten.

Trotzdem muss man berücksichtigen, dass Betts die “New Woman” in ihrem Werk besonders idealisiert darstellt und fast ein utopisches Bild von der perfekten Frau schlechthin kreiert – einer “*housewife of the future*”³ - wenn sie schreibt:

“Her standards of life have changed. Health has become an object most desirable, and beginning the struggle in behalf of her children, the new woman has reached the point where she blushes for shame if health be not the normal condition of her family... now she has her eyes opened to the relation between home and school... She owns several books on the kindergarten, and knows that between the kindergarten and the college graduation there is the unbroken link of an immortal soul being trained to live... The new woman would be ashamed not to know

² vgl.: Lillian W. Betts, *The New Woman*. In: *The American New Woman Revisited*. Hrsg.: Martha H. Patterson. S. 135. 1895.

http://books.google.at/books?id=Qp81fdtpzjgC&pg=PA135&lpg=PA135&dq=lillian+W.+betts&source=bl&ots=2L9cnQZMSI&sig=KfOGpur-t90YbbD-HgIFmKhGKfM&hl=de&ei=6lnoScGjCqi1-Qbeg5nZBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4#PPT1,M1

³ vgl.: Patterson, Martha H.: *Beyond the Gibson Girl: reimagining the American New Women, 1895-1915*/Martha H. Patterson. – Urbana, Ill.: University of Illinois Press, 2005. S. 20.

*something of the administration of the city, the State, the Nation... The new woman possesses the instincts of the artist; she appreciates beauty and morals, she comprehends their relation. Seeing this, her effort is to make the world more beautiful.*⁴

An dieser Stelle muss man vor allem deshalb Kritik üben, weil sie in ihre Definition und Beschreibung der “New Woman” nur die weiße Frau aus der nordamerikanischen Mittelschicht einbezieht und völlig außer Acht lässt, dass es zu Beginn des 20. Jahrhunderts “New Women” in allen ethnischen und religiösen Gruppen, sowie in allen Schichten gegeben hat, die alle ganz unterschiedliche Bedürfnisse und demnach andere Motivationen hatten und mit unterschiedlichen sozialpolitische Ausgangssituationen zu kämpfen hatten. Vom Kampf der amerikanischen Ureinwohnerinnen um das Wahlrecht, über die “New Asian Women” und die “La Mujer Nuevo”, den südamerikanischen “New Women”, bis hin zu den zwar in der amerikanischen Gesellschaft präsenten aber extrem unterdrückten “New Negro Women”, existierte dieses neue Bild der Frau namens “New Women”. Natürlich hatten sie alle gemeinsam, dass sie um Rechte wie die Wahlbeteiligung, Zugang zu Bildung und einen Platz in der männlich dominierten Gesellschaft kämpften – trotzdem muss man ganz klar auch zwischen den einzelnen “New Women-Gruppierungen” differenzieren, denn während beispielsweise die “weiße Frau” darum kämpfte arbeiten gehen zu dürfen um finanziell unabhängiger zu sein bzw sich neben dem vorgegeben Weg der frühen Heirat mit einer “guten Partie” und dem Status einer perfekten Hausfrau und Mutter, kämpfte die Afro-Amerikanische Frau gegen Rassismus und gegen Sklavenarbeit. Auch wenn es letztere offiziell seit Ende der 1860er Jahre nicht mehr gab, so wurden die afro-amerikanischen Frauen und Männer weiterhin ausgenutzt und mussten Tag und Nacht für wenig Geld schufteten um überhaupt “überleben” zu können. War es für die “American New Woman” ein Kampf gegen soziale und sexuelle Diskriminierung bestehen zu können, so war es für die “New Negro Woman” schwierig überhaupt “gehört” und als amerikanische Bürgerin akzeptiert zu werden.

Die „New Negro Women“, abseits der literarisch dargestellten “New Negro Women” waren meistens in einer Form von Vereinen, wie beispielsweise dem Colored Women’s Club organisiert. Sie beschäftigten sich vorwiegend mit Themen wie Mutterschaft, Sozialleben und Rassismus. Ihr Ziel war es in der Gruppe Lösungen für ihre Probleme zu finden, Hilfe untereinander in den verschiedenen Lebenslagen zu leisten und ihre Erfahrungen auszutauschen. ”The New Negro Woman” war verheiratet, hatte Kinder und

⁴ vgl.: Lillian W. Betts, The New Woman. S. 136. 1895.

war berufstätig. Dagegen stand die Definition der “New Women” die in den Medien verbreitet wurde: sie galt als weiß, single, wohlhabend, bürgerlich, politisch, sozial progressiv, hoch gebildet und athletisch. Martha H. Patterson fasst das Bild der typischen “New Woman” folgendermaßen zusammen:

“Within the dominant white press, she was either what her detractors called an unattractive, browbeating usurper of traditionally masculine roles, or she was what her champions proclaimed an independent, college-educated, American girl devoted to suffrage, progressive reform, and sexual freedom.”⁵

Die “New Asian Women” wiederum, die von manchen AutorInnen, wie etwa der britisch-asiatischen Schriftstellerin Sui Sin Far alias Edith Maude Eaton, als “The original New Women” bezeichnet wurden, galten sowohl in den Medien, als auch in der Literatur, als Exoten mit guten Manieren und einer altmodischen Lebensweise. In Sui Sin Fars Essay “The Chinese Woman in America” beschreibt sie gleich zu Beginn den exotischen Status, den die chinesische Frau in Amerika Anfang des 20. Jahrhunderts eingenommen hatte und es für sie deshalb schwierig war, in der amerikanischen Arbeiterklasse bestehen zu können und akzeptiert zu werden, wenn sie schreibt:

“...she carries our minds back to times almost ancient as the earth we live on. She is a bit of olden Oriental coloring amidst our modern Western lights and shades; and though her years be few, she is yet a relic of antiquity.”... Devoted to husband, children, and “pretty things” while hoping to return to China one day, the Chinese woman is a refuge from the demands of an exacting American workplace.”⁶

Das Bild, das Sui Sin Far von der chinesischen Frau zu dieser äußerst chinesisenfremdlichen Zeit in Amerika vermitteln will, bleibt jedoch widersprüchlich: einerseits sind die Chinese New Women wie die American New Women gezwungen, sich einem System anzupassen und von der Gesellschaft akzeptiert zu werden, andernseits grenzt sie die Chinese New Women wieder klar von den American New Women ab, wenn sie schreibt: *“With her commitment to her family, the Chinese New Woman, then, promises none of the social divisiveness of her American counterpart. She is both quaint exotic and contested trope, culturally familiar and a sign of cultural critique.”⁷* Außerdem definiert Sui Sin Far die New Women auf eine ganz persönlich Art und Weise, welche Martha H. Patterson in ihrem Buch “Beyond the Gibson Girl” hervorhebt:

⁵ vgl.: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl. S. 2. 2005.

⁶ Ebenda. S. 102.

⁷ Ebenda. S. 104.

*“And while devoted exclusively to her husband and with (n) o question of women’s rights’ perplex (ing) her”, she is what “the Chinese call young married females, ‘New Women.’”By assuring readers of her vanity, propensity to gossip – when they are met together, there is such a clattering of tongues one would almost think they were American women” – commitment to acquiring beautiful objects, and middle-class status, Sui Sin Far constructs the Chinese woman in America as a version of the most popular conception of the New Woman, the Gibson Girl. At the same time however, she critiques that American type for developing a public potentially divisive vanity: “The ordinary American dresses for the eyes of her friends and enemies – particularly the latter – and derives small pleasure from her prettiest things unless they are seen by others... In a move that refuses the popular conception of the Chinese woman as prostitute, Sui Sin Far notes that the Chinese woman dresses for herself alone, thereby eschewing the corruptive potential of the male and female gaze alike”.*⁸

Allgemein kann man sagen, dass Sui Sin Far die “Chinese New Women” in ihren Werken sehr idealisiert darstellt und die American New Women für sie eher ein Zeichen für den sozialen Verfall, als für den sozialen Fortschritt der Vereinigten Staaten, symbolisieren.

1.1 Populäre “Typen” und “Konzeptionen” der New Women

Mit dem Begriff “New Women” assoziierten die Menschen gegen Ende des 19. Jahrhunderts Bilder von Suffragetten – also Frauenrechtlerinnen – wie etwa Elizabeth Cady Stanton, Susan B. Anthony, Francis Willard oder Belva Lockwood. Sie alle symbolisierten zwar die neue Macht und Freiheit der Frauen, allerdings boten sie durch ihr äußeres, eher “raues” Erscheinungsbild für die meisten Frauen wenig Anreiz sie als Idol zu sehen bzw. war es für viele schwer sich mit diesen intellektuellen “Überfrauen” zu identifizieren - und was noch viel ausschlaggebender war: durch ihr Auftreten waren sie nicht gerade vermarktungs- und werbetauglich. Im Magazin “Life” wurde beispielsweise ein “Suffragette Contest” veranstaltet (1910): \$ 300 wurden dem- oder derjenigen geboten, der den besten Grund dafür wusste, warum man eine Suffragette nicht heiraten sollte. Einer der aufgeführten Gründe war, dass die Suffragette sich zwar erfolgreich zum Mann, aber nicht zum Gentlemen gemacht hatte.⁹ In einem anderen Magazin wiederum, der “New York World” wurden zwölf Fotografien der emanzipiertesten Frauen die es Ende des 19. Jahrhunderts in den Vereinigten Staaten gab, abgedruckt und u.a. so kommentiert: *“... whether the Old Man ... would like to marry the woman he sees pictured here,*

⁸ vgl.: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl. S. 103-104. 2005.

⁹ Ebenda. S. 27.

*especially one that does not give greater promise of masculine independence after the ceremony.*¹⁰

Karikaturen und Cartoons von “New Women”, oft gemeinsam dargestellt mit ihren unterdrückten und “entmanneten” Ehemännern, als ältere, etwas korpulentere Dame mit männlichen und strengen Gesichtszügen, ergänzten dieses unattraktive Bild der Suffragette. Einer dieser Illustratoren und gleichzeitig größter Lächerer der “New Women” war Charles Dana Gibson. Er veröffentlichte zahlreiche dieser Cartoons in den populärsten Magazinen des Landes und trug so aktiv zur lächerlichen Darstellung der “New Women” bei. Aber Gibson war auch bewusst, dass die Menschen fasziniert waren von diesen Frauen und er witterte eine Möglichkeit mit einer modernen, neuen Darstellung der “New Women” das große Geld machen zu können.

1.1.1 The American Girl to all the World – The Gibson Girl

Charles D. Gibson kreierte einen neuen Typ der “New Woman” und alles was dazu nötig war, war lediglich das äußere Erscheinungsbild der Suffragetten “umzustylen”. Sie war weißer Hautfarbe, jung, groß und elegant, wirkte distanziert und hatte eine schöne Nase, voluminös hochgestecktes Haar und eine geschnürter Taille brachte die Brüste zur Geltung: das “Gibson Girl” war geboren. Ein neues, sehr werbetaugliches, Vorbild für Frauen und Wunschbild für Männer wurde damit geschaffen und die “New Woman” wurde damit von der Suffragette zur “Modeikone” und zum Ideal der amerikanischen Frau.

Viele waren verwundert über Gibson’s plötzlich veränderte Darstellungsweise der “New Women”, den während er noch immer Illustrationen mit “double-chinned suffragettes” und ihren resignierten Ehemännern veröffentlichte, präsentierte er parallel dazu die “Gibson Girls” als: *“women dominating the mating game and less frequently smoking, drinking, swimming, golfing, or posing as college girls and jurors.*¹¹

In seiner Illustration “Girls Will Be Girls” (1897) zeigt Gibson:

“... a group of Gibson Girls casually smoke and drink after a day of horseback riding and golfing. With golf clubs strewn about them and pictures of a boxing match and a bulldog behind them, these Gibson Girls seem little concerned with having entered a male domain.”¹²

¹⁰ vgl.: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl. S. 27. 2005.

¹¹ Ebenda. S. 31.

¹² Ebenda.



Girls will be Girls, Illustration von Charles Dana Gibson, 1897¹³

Martha H. Patterson kommentiert Gibsons Werke und fasst deren Auswirkungen auf den Wandel des Frauenbilds folgendermaßen zusammen:

“Even though picturing women drinking and smoking was uncharacteristic of Gibson, his images almost invariably promoted a measure of women’s personal independence, selfactualization, and sexual assertiveness. The tremendous proliferation and appeal of her image, and the bevy of imitations her success sparked, makes her image the most influential version of the New Woman.” Meanwhile, the tremendous popularity of vaudeville among women, whose eccentric female performers were frequently “fat”, dark-skinned or “too mannish”, challenged dominant conceptions of feminine beauty and behavior. Popular icons such as George DuMaurier’s Trilby and actresses Lillian Russel and Mae West likewise offered the American public, in some respects, a significantly different vision of popularized feminism. And yet it was the Gibson Girls and her imitators-Howard Chandler Christy, James Montgomery Flagg, and Harrison Fisher – that dominated the marketplace and hence became the foremost visual icon interpolating gendered, classed, and racialized subjects.”¹⁴

Obwohl das “Gibson Girl” von männlichen Künstlern, definiert und verbreitet wurde, lobten Feministinnen und Schriftstellerinnen wie Charlotte Perkins Gilman diesen neuen Frauentyp als die “New Woman” schlechthin wenn sie schreibt:

¹³ vgl.: Girls will be Girls. Illustration von Charles Dana Gibson:
http://4.bp.blogspot.com/_15YoJLZdZik/SLctyVx1yyI/AAAAAAAAADM/d8c5Bpw6uB8/s1600-h/Gibson97-07-08a.jpg

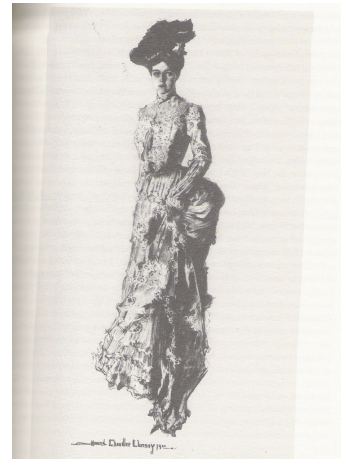
Zugriff, am 25. September 2009.

¹⁴ vgl.: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl. S. 31. 2005.

“The Gibson Girl and the Duchess of Towers,-these are the new women; and they represent a noble type, indeed. The heroines of romance and drama today are of a different sort from the Evelinas and Arabellas of the last century. ... The false sentimentality, the false delicacy, the false modesty, the utter falseness of elaborate compliment and servile gallantry which went with the other falsehoods,-all these are disappearing. Women are growing honester, braver, stronger, more healthful and skilful and able and free, more human in all ways.”¹⁵

Während also Howard Chandler Christy mit seinem “Christy Girl” eine weniger hochmütige, aber dafür noch hübschere Version des “Gibson Girls” illustrierte, Harrison Fisher sein “Fisher’s Girl” ernster und im äußeren Erscheinungsbild konventioneller gestaltete und Montgomery Flagg’s Darstellungen von “New Women” bereits eher zum Bild des “Vamps” tendierten,¹⁶ konnte sich langsam fast jede Frau mit irgendeinem dieser “New Women-Typen” identifizieren.

Howard Chandler Christy, “The Typical New Woman of the New South”. Harper’s Bazaar (November 3, 1900).¹⁷



Die “women of color” kreierten nicht nur ihre eigene Version des “Gibson Girls”, sondern gehörten auch zu den passioniertesten Verbreiterinnen des „New Woman Images“. Dieses neue Frauenbild symbolisierte ihren sozialen Wandel von der Sklavin zur amerikanischen Bürgerin mit eigenständiger Persönlichkeit. Die Kleidung spielte dabei eine große Rolle.



Fotografie von Thomas Askew. Afro-Amerikanische Frauen sitzen auf den Treppen eines Gebäudes der Atlanta University. 1899 oder 1900.¹⁸

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Ebenda. S. 189.

¹⁷ Ebenda. S. 127.

¹⁸ Thomas Askew: African American Women seated on steps of building at Atlanta University. 1899 oder 1900.

<http://www.westga.edu/~dmaccomb/LeisureClassNew/Negro%20New%20Women.JPG>
Zugriff, am 25. September 2009.

Auch die “working-class women” nahmen das Bild des “Gibson Girls” an und experimentierten “with new cultural forms that articulated gender in terms of sexual expressiveness and social interaction with men, linking heterosocial culture to a sense of modernity, individuality, and personal style.”¹⁹ Martha H. Patterson bezeichnet dieses entwickeln einer Individualität und eines “personal style” als:

*“Creating this style was an assertion of self, a working-class variant of the New Woman.”*²⁰

Das sich Frauen in sogenannte “Gibson Girl-Typen” einordneten, wurde natürlich auch von den Printmedien stark forciert. Ganz abgesehen davon, dass es in der Macht der Medien lag, die Weiterentwicklung des Image der “New Woman” zu steuern. Zum Beispiel stellte Robert Grant die sieben Typen der “Gibson Girls” im Magazin “Collier’s Weekly” im Jahr 1902 vor und rief die Leserinnen auf, herauszufinden welche Art von “Gibson Girl” sie verkörpern würden: the Beauty, the Boy-girl, the Flirt, the Sentimental, the Convinced, the Ambitious, or the well balanced.²¹ Mit dieser Kategorisierung konnten die “Gibson Girls” wiederum zwischen Produkten wählen die am besten auf die Bedürfnisse des “Boy-girl” oder des “Flirt’s” eingehen würden.

Obwohl sich jede Frau ihren persönlichen “Gibson Girl-Typ” aussuchen konnte bzw. sich das “Gibson Girl” als Inspiration nahm, um es an ihre eigenen Bedürfnisse anzupassen, muss man an dieser Stelle noch einmal betonen, dass das ursprünglich von Charles Dana Gibson kreierte “Gibson Girl”, sowie alle direkten Imitationen von M. Flagg oder H. C. Christy, einen ganz bestimmten Typ von Frau repräsentieren sollten: *“the ‘white’ bourgeois ideal for American dominance on a world stage.”*²²

In zahlreichen Illustrationen wurde das “Gibson Girl” als die “Königin der Rassen” dargestellt und auch wortwörtlich so bezeichnet. Ein Beispiel dafür ist das Cover der April-Ausgabe des Magazins “Life” aus dem Jahr 1913. Eine Illustration von Walter Tittle mit dem Titel “Evolution” zeigt eine Version des Gibson Girls:

Walter Tittle, “Evolution”. Cover of *Life*.²³



¹⁹ vgl.: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl. S. 34. 2005.

²⁰ Ebenda.

²¹ Ebenda.

²² vgl.: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl. S. 34. 2005.

²³ vgl.: Walter Tittle, “Evolution”. Cover of *Life* (April 10, 1913).

In: Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl, 2005. S. 35.

Das Bild weist die üblichen äußeren Attribute eines Gibson Girls auf:

- ihr Gesichtsausdruck zeigt Stolz und Willen zum Fortschritt
- eine aufrechte Körperhaltung, das erhobene Haupt und den linken Arm in die Seite gestemmt
- sie trägt ein weißes, in der Taille enges Kleid, welches die Figur sehr weiblich erscheinen lässt

Der Schimpanse auf ihrer rechten Schulter soll den Höhepunkt des amerikanischen Fortschritts veranschaulichen, der u.a. eng mit dem Sieg Amerikas im “Spanisch-Amerikanischen Krieg” vom 25. April bis 12. August 1898 zusammen hängt.²⁴ Christy selbst behauptet:

“The American Girl will become a veritable queen of the kingliest of races...she united the best of Western European characteristics and stood with her mate not only as the culmination of American progress, but also as the ultimate justification for imperialism...She has stood shoulder to shoulder in subdoing the wilderness; hand in hand with them she has blazed her way through the forests; alternately with them she has stood on guard against their savage foes; she has even borne, by the aid of her suberb physique, a nearly equal share in their Titanic labor of carrying forward into the wilds the standard of civilization”²⁵

Obwohl Charles Dana Gibson’s Darstellungen nur selten so nationalistisch wie die von Christy waren und “Life” als anti-imperialistisches Magazin galt, so ähnelt Christy’s “Evolution” in der Aussage der Darstellung sehr Gibson’s “Fore! The American Girl to all the World”, veröffentlicht im Magazin “American” im Jahr 1900. Mit einem Golfschläger in der rechten Hand und der ausgestreckten, warnenden linken Hand begrüßt und warnt sie gleichzeitig die Welt vor ihrer Macht.²⁶ Das “Gibson Girl” wird in Darstellungen wie diesen zu einer symbolischen Personifizierung der Vereinigten Staaten – zu “Columbia” und diese fungiert als Sinnbild von “... *white racial pride and imperialist imperatives*”... *”she played a crucial role in promoting white supremacy and imperialist conquest.”²⁷*

Das “Gibson Girl” muss also als ein äußerst subversive Typ der “New Women” gesehen werden, denn zum einen bot sie Frauen und Mädchen aller Schichten die Möglichkeit sich

²⁴ Ebenda. S. 31.

²⁵ Ebenda. S. 34.

²⁶ Ebenda. S. 36.

²⁷ Ebenda.

selbst neu zu definieren und den sozialen Wandel an die Öffentlichkeit zu tragen, zum anderen bot das "Gibson Girl" die Möglichkeit nationalistisches und imperialistisches Gedankengut zu visualisieren und dieses somit noch besser in den Köpfen der Menschen zu verankern.

1.1.2 The "Aesthetic Women" and the "Girton Girl": Die New Women in England

Bereits vor Gibson, allerdings in England Mitte des 19. Jahrhunderts, kreierten die Präraffaeliten einen Typ der "New Women", die "Aesthetic Woman" oder "High Art Maiden" wie sie auch bezeichnet wurden. Der Stil der Präraffaeliten, unter ihnen Maler wie Dante Gabriel Rossetti und William Holman Hunt, war beeinflusst von der italienischen Renaissance aber auch der Kunst des späten Mittelalters. Im Gegensatz zu dem im Viktorianischen Zeitalter (1837-1901) propagierten "Engel im Haus", also dem Bild einer frommen, unscheinbaren und bescheidenen Hausfrau und Mutter repräsentierten die "High art Maiden" eine "*modern Eva who had lost her innocence*"²⁸. Mit ihrem großen und schlanken, eher androgynem Körperbau, hohen Wangenknochen, einem langen weißen Hals und langen kupferfarbenen Haaren und ihrer melancholischen oft depressiven und fragile Persönlichkeit symbolisierte sie den "Gefallenen Engel" und wurde zum "*sign of times, as art lost its moral certitude*".²⁹ Für viele war die "Aesthetic Woman" auch:

*"... the highest evolutionary type, a woman perfected by art or culture, while for others the process of acculturation resulted in a mental and physical breakdown, affecting female sexuality and reproductivity and even threatening social stability. The High Art Maiden was not normal, for she clearly broke with contemporary standards in terms of dress, habits and aspirations."*³⁰

Wie schon bei Charles Dana Gibson, dessen Muse und Vorbild für zahlreiche Werke seine spätere Frau Irene Langhorne war, die das Ideal des Gibson Girls wie keine andere verkörperte, so hatten auch die Präraffaeliten ein Modell aus Fleisch und Blut, Elizabeth Eleanor Siddal, die Ehefrau des Malers Dante Gabriel Rossetti.

²⁸ vgl.: Anne, Anderson: Life into Art and Art into Life. In: Women's History Review. Volume 10. Number 3, Wallingford: Triangle Journals, 2001. S. 445.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ebenda.



Lady Lillith, 1867: Elizabeth Eleanor Siddal
für Dante Gabriel Rossetti³¹

Die “High Art Maiden” oder “Aesthetic Woman” stand außerdem in engen Zusammenhang mit sexueller Unersättlichkeit, was wiederum zu Diskussionen rund um eine generelle “Gier” nach schönen Dingen, die in ihrer Natur liegt, führte und schließlich mit der neuen Konsumgesellschaft in Zusammenhang gebracht wurde:

“With the birth of a consumer culture, women were assumed to be hungry for things – for dresses and furniture, for tea cups and carriages, for all commodities that indulged the body and enhanced physical life.”³²

Dieser neue Typ Frau ließ sich allerdings nicht nur auf den Gemälden der Künstler der Viktorianischen Renaissance finden. Berichten von Zeitzeugen zufolge setzte sich der Trend der Präraffaeliten auch in den Straßen und Haushalten Londons durch, wie ein Artikel von Justin McCarthy im amerikanischen illustrierten Monatsmagazin „Galaxy“ über “The Pre-Raphaelites in England” (1876) bestätigt:

“We have now in London pre-Raphaelite poets, pre-Raphaelite novelists, pre-Raphaelite young ladies, pre-Raphaelite hair, eyes, complexion, dress, decorations, window curtains, chairs, tables, knives, forks and coal-scuttles. We have pre-Raphaelite anatomy, we have pre-Raphaelite music.”³³

Wie später in Amerika das “Gibson Girl” wird die “Aesthetic Woman” als Werbemittel benutzt, um neue Kleidung, Geschirr, Kalender und vieles mehr an die Frau zu bringen. Im Gegensatz zum “Gibson Girl” hatten die britischen “High Art Maiden” aber auch ein männliches Gegenstück: den “Aesthetic Dandy”, der sich durch sein äußeres, stets gut gekleidetes, Erscheinungsbild, seinen guten Manieren und dem Verabscheuen des kleinbürgerlichen und konventionellen, definierte. “Dandy” als auch die “Aesthetic Woman” stellten sich gegen die allgemein geltenden Werte und Regeln von dem was als

³¹ Lady Lillith, 1867. Dante Gabriel Rossetti. http://www.metmuseum.org/toah/hd/praf/ho_08.162.1.htm (Zugriff, am 18. September 2009)

³² vgl.: □ Anne, Anderson: Life into Art and Art into Life. 2001. S. 445.

³³ Ebenda. S. 442.

“männlich” und was als “weiblich” betrachtet wurden und galten deshalb oft aus evolutionärer Sicht, als degeneriert und psychisch krank. Genau diesen Vorwurf bekamen auch die “New Women”, egal ob Suffragette, Gibson Girl oder später die Flapper zu hören.

1.1.2.1 The Girton Girl

*„She has just ,put her gown on‘ at Girton,
She is learned in Latin and Greek,
But lawn tennis she plays with a skirt on,
That the prudish remark with a shriek.
In her accents, perhaps, she is weak
(Ladies are, one observes with a sigh),
And in Algebra -- there she’s unique,
But her forte’s to evaluate.”³⁴*

So lautet die erste Strophe von „Ballade of the Girton Girl“ des Schriftstellers und Journalisten Andrew Lang. In insgesamt vier Strophen drückt Lang einerseits seine Bewunderung, natürlich nicht ganz ohne sarkastischem Unterton, gegenüber der Girton Girls aus, indem er ihr Geschick beim Schwimmen und Fechten, ihr Wissen in griechischer Bildhauerei, sowie ihrer Schönheit betont, jedoch endet jede Strophe mit den Worten: „But her forte’s to evaluate.“

Dieser populäre “New Women-Typ” ist seit zirka 1870 bekannt und steht in engem Zusammenhang mit dem ersten „Women’s college“ Englands namens „Girton“ in Cambridge (gegründet 1869).

“The ‘Girton girl’ became a cultural stereotype, being the subject of many new stories, articles, cartoons and novels. She was invariably referred to as a ‘girl’ rather than a woman, although university educated men of her age were referred to as ‘Varsity men’. As well as providing a convenient alliteration, the term ‘Girton girl’ implicitly denigrated the achievements of university women by suggesting that they were not fully adult. The ‘Girton girl’ setting out to earn her own living was a popular character in fiction of the time.”³⁵

³⁴ Andrew Lang: Ballade of the Girton Girl. 1885. <http://rpo.library.utoronto.ca/poem/2531.html> Zugriff, am 18. September 2009.

³⁵ vgl.: Chris Willis: All agog to teach the higher mathematics: University Education and the New Woman. In: Women: a cultural review. Vol. 10. No. 1. London: Routledge, 1999. S. 58, 59.

Die erste Universität auf der Frauen zugelassen wurden war London im Jahr 1878. Weit weniger fortschrittlich zeigten sich Oxford und Cambridge, die beispielsweise erst ab 1922 (Oxford) und 1947 (Cambridge) Frauen aufnahmen. Zwei Stereotypen von “Academic Women” wurden damals von der Presse publiziert: zum einen das Bild der blassen Intellektuellen mit einem äußerst ungesunden Erscheinungsbild und zum anderen das der großen, schlanken und schönen Akademikerin. Genauso zweigeteilt wie die optische Darstellung der “Academic Women” waren die Diskussionen darüber, ob die akademisch gebildete Frau eine bessere Mutter ist, oder ob sie ihre ganze Konzentration auf ihre intellektuellen Ziele lenken und dadurch ihre Pflichten vernachlässigen würde. Die satirische Zeitschrift “Punch” veröffentlichte regelmäßig Karikaturen und Kommentaren zu den “Academic Women”, wie zum Beispiel: *“The Woman of the Future! She’ll be deeply read, that’s certain, with all the education gained at Newnham or at Girton; She’ll puzzle men in Algebra with horrible quadratics Dynamics and the mysteries of higher mathematic.”*³⁶ Zahlreiche SchriftstellerInnen nahmen sich das “Girton Girl” zum Vorbild für ihre Heldinnen. Eine davon ist Lois Cayley, aus der Detektivgeschichte “Miss Cayleys Adventures” (1897) von Grant Allen. Chris Willis beschreibt die Protagonistin und ihre Freundin folgendermaßen:

*“The heroine and her companion are both Girton-educated mathematicians. They embody two diametrically opposed aspects of popular conceptions of the New Women. These can be broadly categorized as the emancipated, physically and mentally healthy, independent woman and the over-intellectual, physically weak nervous wreck. The detective-heroine, bicycling, Girton-educated Lois Cayley is very much the positive image of the New Woman: she took honours in maths, rowed for her college and, despite being a socialist, is a first-class business woman, as well as being what Allen coyly describes as “a lady of considerable personal attractions”*³⁷

Während die “New Women-Typen” wie das “Gibson Girl” oder das “Girton Girl” aus der weißen, bürgerlichen Mittelschicht stammten, so versuchten andere Illustratoren mit dem “Bohemian Girl”, Frauen aus der Arbeiterschicht anzusprechen. Man könnte fast sagen, dass ein “Boom” an Illustrationen und Artikel über Konzeptionen der New Women zu dieser Zeit erschienen. So versuchte zum Beispiel die Autorin Julia Magruder, die im Magazin “Harper’s Bazaar” einen Artikel über “The Typical New Woman of the New South” verfasste, dieses als typisches “Christy Girl” (nach H. C. Christy) vorzustellen. Doch weder die “Bohemian Woman” noch das “Christy Girl” konnten sich neben dem

³⁶ Ebenda. S. 59.

³⁷ Ebenda. 64.

populären “Gibson Girl” wirklich als eigenständiger “New Women-Typ” durchsetzen und galten immer nur als eine Version des “Gibson Girls”.

1.1.3 Die Ikone des Jazz Age: The Flapper

“The Jazz Age was a „pink-as-a-dream“ never-never land suspended in a bubble over the 1920’s...It was a postwar island founded by enchanting misplaced persons. It was an uncharted colony of freedom – even license – for refugees from reality. The Jazz Age had a magic for those who lived through it, and more particularly for those who tell about its pleasures to another lost generation, to whom any sort of escape seems to be denied.”³⁸

Nach dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1918 hatte das Frauenbild des “Gibson Girls” an Reiz und Aktualität verloren. Man strebte nach einem neuen, moderneren, noch kontroverseren Frauentypus der das „Gibson Girl“ ablösen sollte: das personifizierte Brechen von Konventionen erschien schließlich mit „the Flapper“. Dieser Typ der “New Woman” hatte äußerlich nichts mehr mit dem “Gibson Girl” gemeinsam. Ihr streben nach Unabhängigkeit und Selbsterfahrung nimmt von zirka 1913 bis 1930 immer extremere Formen an – zumindest auf der Leinwand. Der Autor und Schriftsteller F. Scott Fitzgerald, der als „the Emperor of the Jazz Age“³⁹ bezeichnet wird, weil er den Begriff „Jazz Age“ erfunden und die Ikone des Jazz Age, „the Flapper“ entdeckt und in seinen Werken einer breiten Masse vorgestellt hat, beschreibt die Entwicklung des “Flappers” folgendermaßen:

“The flapper is going stronger than ever; she gets wilder all the time. She keeps on doing the things she had done before, and adding to them all the time. She is continually seeking for something new to increase her store of experience. She still is looking for new conventions to break – for new thrills, for sensations to add zest to life, and she is growing more and more terrible.”⁴⁰

Vor Beginn des Ersten Weltkriegs (1914 bis 1918) hatte das “Gibson Girl”, als eine Mischung aus “New Woman” und “Flapper”, ihren festen Platz in den Printmedien, in der Literatur, am Theater und im Film. Doch mit Ereignissen wie dem Eintritt der Vereinigten Staaten in den Krieg am 6. April 1917, dem Sieg der Frauenrechtsbewegung, das Wahlrecht für Frauen in der Verfassung zu verankern und der Einführung der Prohibition im Jahr 1920, veränderte sich das Frauenbild noch einmal grundlegend. Man wollte die

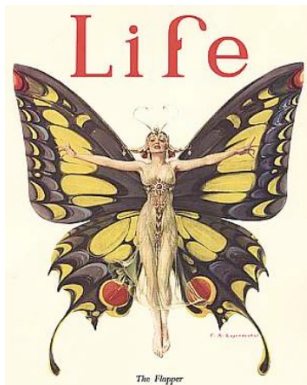
³⁸ vgl.: Hodapp, William: The Pleasures of the Jazz Age. New York: Farrar & Straus, 1948. Preface.

³⁹ Ebenda.

⁴⁰ vgl.: Ruth Prigozy: Fitzgerald’s Flappers and Flapper Films of the Jazz Age. In: A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald. Oxford: University Press, 2004. S. 136.

Schrecken des Krieges vergessen, mit alten Traditionen brechen und vor allem eines: sich amüsieren.

„As soldiers returned from fighting in WWI and a new face spirited womanhood emerged, long-established Victorian norms regarding gender roles and class demarcations were destabilized. The haunting remnants of the war encouraged a spirit of celebration. In this cultural climate, society lived in the moment with a national sense of abandon. Literature, fashion, and the new medium of cinema reflected this spirit.”⁴¹



Das Cover des Life Magazine vom 2. Februar 1922 versinnbildlicht das neue Lebensgefühl der Nachkriegszeit. „The Flapper“ als Schmetterling symbolisiert Optimismus, Freizügigkeit, Veränderung, Freiheit, Wiedergeburt, Wohlstand, Freude, Schönheit und Glück.⁴²

Dieser „spirit“ von dem Carly Gieseler spricht, erfasste alle Gesellschaftsschichten, denn durch die Massenproduktion waren die neuesten Produkte und Technologien jetzt auch der Mittelklasse zugänglich: viele der ArbeiterInnen in den Fabriken konnten sich jetzt ein Radio, ein Telefon oder sogar ein eigenes Auto leisten. In der Stadt wurden einem viele verschiedene Möglichkeiten geboten um seine Freizeit zu gestalten: man ging ins Kino, einkaufen, tanzen oder machte mit dem Auto einen Ausflug (zirka zur selben Zeit entstanden auch die ersten „Motels“). Das begehrte Wort “new” zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde vom Wort “modern” abgelöst. Man strebte nach moderner Musik, moderner Architektur, moderner Literatur – nach einem modernen Lebensgefühl und dazu gehörte auch ein moderner Typ von Frau. Das “Gibson Girl” das zwar ein neues Gefühl der Freiheit und Selbstbestimmung der Frau symbolisierte, sowie einen neuen Modetrend

⁴¹ vgl.: Gieseler, Carly: Killing the Vamp. Saarbrücken: VDM, 2008. S. 3.

⁴² vgl.: Frank X. Leyendecker: Life Magazine cover "The Flapper". 2. Februar, 1922.

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f3/LifeFlapper1922.jpg/250pxLifeFlapper1922.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_X._Leyendecker&usq=__WZ57m36GBSwThtsbRnzcI9f7Zuk=&h=328&w=250&sz=27&hl=de&start=16&um=1&tbnid=rkyDt02XZQ0EYM:&tbnh=118&tbnw=90&prev=/images%3Fq%3Dflapper%2Blife%26hl%3Dde%26sa%3DN%26um%3D1

Zugriff, am 28. September

setzte, wurde aber nach wie vor auch mit “Haushalt” und “Tradition” in Verbindung gebracht. Das “Gibson Girl” galt als die dominante Version der New Woman und war trotz ihrer Rolle als Vorkämpferin für die Rechte und der neuen sozialen Rolle der Frau, noch eng an das Viktorianische Frauenbild gekoppelt: nun waren sozusagen die Töchter der “Gibson Girls” am Zug, die wie fast alle AmerikanerInnen nach dem Ersten Weltkrieg von einem neuen “Lifestyle” und “Konsumdenken” besessen waren. Künstler wie der Illustrator John Held Jr. oder der Schriftsteller F. Scott Fitzgerald boten jungen Frauen mit “the Flapper” einen Frauentyp mit dem sie sich identifizieren konnten. Der Wandel vom “Gibson Girl” zum “Flapper” erfolgte jedoch nicht unbedingt nur durch “rebellisches Gedankengut” sondern in erster Linie durch optische Veränderungen. Das bis zu diesem Zeitpunkt immer traditionell lang getragene Haar der Frau wurde auf einen Bob gekürzt, aus den langen Kleidern mit der Schnürung um die Taille wurden sackartig geschnittene Kleider die oft die nackten Arme und die Beine ab den Knien zeigten.

Populärer Flapper der 1920er Jahre: Colleen Moore und ihre Transformation vom viktorianischen Ideal zum Flapper.⁴³



Die “Flapper” setzten jedoch nicht nur einen neuen Modetrend, sondern verkörperten das Lebensgefühl des Jazz Age – einer Periode, die nach dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1918 beginnt und mit dem Einsetzen der Großen Depression am 24. Oktober 1929 ihr Ende erreicht. Der Autor Kirk Curnutt beschreibt das Jazz Age folgendermaßen: *“The Jazz Age was a period of unprecedented prosperity during which the rising standard of living enjoyed by many Americans fuelled an expanding marketplace of purchasable goods, from automobiles to fashion to cosmetics.”*⁴⁴ Eng in Zusammen mit dem Begriff Jazz Age stehen die “Roaring Twenties” – auch die “Goldenen Zwanziger Jahre“ genannt. Diese Zeitspanne verläuft ab 1920 parallel mit dem Jazz Age, endet ebenfalls im Jahr 1929, und wird mit der dynamischen sozialen, künstlerischen und kulturellen Entwicklung in Nordamerika, aber auch in Europa (wie etwa Deutschland, Frankreich und England) in Verbindung gebracht.

⁴³ vgl.: Jeanine Basinger: Silent Star. 1999. S. 444.

⁴⁴ vgl.: Kirk, Curnutt: A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald. Oxford: University Press, 2004. S. 15.

Wie das schon das “Gibson Girl” so wurde auch der “Flapper” von Männern definiert und deren Darstellung durch die Printmedien verbreitet, sowie das Image des “Flappers” von Redakteuren und Illustratoren gesteuert. Schriftsteller und Autoren wie F. Scott Fitzgerald hatten ein Gespür dafür, wie bereits Charles Dana Gibson zur Jahrhundertwende, was sich in dieser Zeit gut vermarkten ließ:

“What the clamouring editor wanted, he knew, was a character he had virtually invented, a strong, wilful, selfish, beautiful, alluring, independent, and ruthless young woman based on his wife, Zelda, and on other young women whom he met during the postwar period. It seemed not to matter how hackneyed the plot or how flat the male protagonist – Fitzgerald’s famous heroine could carry almost any story into print. He would eventually come to feel trapped by his heroine, unable to write about her with conviction, but during these early years she fascinated him, and wrote about her not only in the stories from his period for which we remember him – “Bernice Bobs Her Hair” and “The Offshore Pirate”, for example – but in now-forgotten narratives such as “Myra Meets His Family” and “The Popular Girl.”⁴⁵

Als Geburt des “Flappers” gilt jedoch weder eine bestimmte Illustration von Held, noch ein Roman von Fitzgerald. Letzterer erinnerte sich im Jahr 1930 zurück an das Jahr 1912, als die weltberühmten Tänzer Vernon und Irene Castle bei ihrem ersten Auftritt in Amerika in New York, nicht nur den “American Ragtime” (einem Vorläufer des Jazz) gesellschaftstauglich machten, sondern dem amerikanischen Publikum auch einen neuen Typ von Frau vorstellten: *“Vernon and Irene Castle brought the nice girl into the cabaret and sat her down next to the distinctly not-nice girl”⁴⁶*

Neben Persönlichkeiten wie F. S. Fitzgerald und John Held Jr. steht “the Flapper” eng in Zusammenhang mit der amerikanischen Filmindustrie. Etwa zeitgleich mit dem Aufkommen der ersten “Flapper” um zirka 1913/1914, erlebte Hollywood den endgültig Aufstieg zum Zentrum der amerikanischen Filmindustrie. Viele Filmstudios wie etwa die Biograph Company verlegten ihren Sitz von New York nach Hollywood und mit ihnen kamen die ersten großen Filmstars wie David W. Griffith, Mary Pickford und Lillian Gish. Die ersten großen Filmstudios, wie etwa die Famous Players Film Company (1912) oder die Universal Motion Picture Manufacturing Company (1912), wurden in dieser Zeit gegründet. Aus diesem Grund hatten “Hollywood” und der “Flapper” einiges gemeinsam: sie waren modern, innovativ und inspirierten sich schließlich gegenseitig.

⁴⁵ vgl.: James L. W. West III: F. Scott Fitzgerald, Professional Author. In: A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald. Kirk Curnutt (Hrsg.). Oxford: University Press, 2004. S. 56, 57.

⁴⁶ vgl.: Ruth Prigozy: Fitzgerald’s Flappers and Flapper Films of the Jazz Age. S. 136.

Obwohl die “Flapper” Hollywood’s und Fitzgerald’s “Flapper” in direktem Zusammenhang standen, betonte der Autor immer wieder den Unterschied zwischen dem “screen flapper” und dem “real life flapper”, den Fitzgerald angeblich in seinen Werken propagierte:

“On the screen, of course, is represented every phase of flapper life. But just as the screen exaggerates action, so it exaggerates type. The girl who, in real life, uses a smart, wise-cracking line is portrayed on the screen as a hard-boiled baby. The Type, one of the most dangerous, whose forte is naivete, approximates a dumb-dora when she reaches the screen. The exotic girl became bizarre. But the actresses who do flappers really well understand them thoroughly enough to accentuate their characteristics without distorting them.”⁴⁷

Fitzgerald hatte zu Hollywood zeitlebens ein eher gespaltenes Verhältnis, denn einerseits schätzte er die Anerkennung und das viele Geld, das er mit Drehbüchern für Hollywood-Filme bzw. für die Verfilmung seiner “short stories” wie etwa “Head and Shoulders” – erstmals veröffentlicht 1920 in der Saturday Evening Post – und mit dem Filmtitel “THE CHORUS GIRL’S ROMANCE” im selben Jahr erschienen, oder dem gleichnamigen Film “THE OFF-SHORE PIRATE” (1921), verdienen konnte, andernseits hasste er Hollywood’s “structure of industry that looked first to box-office receipts”⁴⁸.

Als das Ende der “Flapper” bezeichneten Fitzgerald und seine Frau Zelda bereits das Jahr 1922 – obwohl der “screen flapper” mit Filmen wie “GENTLEMEN PREFER BLONDES” (1928) und Schauspielerinnen wie Louise Brooks, Joan Crawford, Clara Bow, Colleen Moore oder Constance Talmadge erst in den darauf folgenden Jahren ihren absoluten Höhepunkt erreichen sollten.

“The film flapper is closely defined by the star system that evolved in the second decade of the twentieth century. For filmgoers in the mid- to late 1920s, when the important flapper films were produced, the heroine combined the traits of the vamp and the good girl.”⁴⁹

⁴⁷ Ebenda.

⁴⁸ Ebenda. S. 137.

⁴⁹ Ebenda. S. 148.

Es schien so, als würden eben diese „film flapper“ daran Schuld sein, dass das Image des ursprünglichen „Flappers“ allmählich als konventionell galt und damit für Frauen wie Zelda Fitzgerald als Lebensmodell unattraktiv wurde.

“The fun soon went out of the movement, however – it was no longer an expression of the spirit of youthful rebellion but had become the expected behaviour of young women. The ‘flapper movement was over’, the accessibility of the automobile standardizing what was once unconventional behaviour. Zelda Fitzgerald, too, felt that the flapper’s most attractive quality had been her spirited unconventionally – she was never boring – but by 1922, ‘flapperdom has become a game; it is no longer a philosophy.’⁵⁰

Doch Hollywood erkannte das Potenzial das im Typ des „Flappers“ steckte und gerade die Tatsache, dass der „Flapper“ durch regelmäßige Darstellungen im Film, der Literatur und in der Werbung konventioneller und gesellschaftstauglicher wurde, verhalf der amerikanischen Filmindustrie dazu, das Frauenbild einer Generation zu prägen und damit eine große Bedeutung in den Goldenen Zwanziger Jahren zu erlangen.

1.1.4 Exzessiv und geheimnisvoll: Der Vamp und die Femme fatale

“The European import of the film vamp offered Hollywood audiences an entirely new female archetype of aggressive sexuality, emotional ambivalence, and brazen rebellion in the face of social norms. The vamp heartlessly preyed upon her victims, tossing men aside in a decidedly masculine style. Simultaneously, this intriguing character radiated irresistible femininity as ultimate object of desire. The exotic vamp opposed the pure, white, Victorian ideal of domestic womanhood: the virginal ingénue of the domestic realm, and the tempting, worldly vamp.”⁵¹

Der Begriff des „Vamps“ kann im Zusammenhang mit dem amerikanischen Stummfilm und durch seine besondere Bedeutung während der Zeit des „Jazz Age“ in doppelter Hinsicht gelesen werden: zum einen bezeichnet das Wort „Vamp“ eine improvisierte Begleitung des Jazz und zum anderen eine für Männer gefährliche, sexuell unersättliche Frau die ihre Verführungskünste zu ihrem Vorteil einzusetzen weiß. Das Wort „Vamp“ an sich kommt vom Wort „Vampire“ und spielt an *„the parasitic, or life-stealing, nature of the insatiable new female character“⁵²* an. In Hollywood gewann der Begriff des „Vamps“ spätestens durch Theda Bara und ihrer Darstellung von *“The Vampire im Film “A FOOL THERE WAS” (1915), an Bedeutung.*

⁵⁰ Ebenda. S. 136.

⁵¹ vgl.: Gieseler, Carly: Killing the Vamp. Saarbrücken: S. 3.

⁵² Ebenda. S. 18.

Theda Bara als „The Vampire“ in „A FOOL THERE WAS“, 1915.⁵³



Bara gilt mit ihrer exotischen Erscheinung und ihrem sexuell unersättlichen Benehmen bis heute als der Prototyp des Stummfilm-Vamps und als Gegensatz zu den „ideals of domesticity“⁵⁴, also dem weißen Ideal von viktorianischer Weiblichkeit, das von den Gish-Schwester“ oder Mary Pickford verkörpert wurde.



Viktorianisches Ideal: Lillian und Dorothy Gish entsprachen dem Bild der unschuldigen jungen Frau und wurden in dementsprechenden Rollen besetzt.⁵⁵

Carly Gieseler beschreibt den „Vamp“ in ihrem Buch „Killing the Vamp“ (2007) folgendermaßen:

„The cinematic vamp combined dominant sexuality, emotional ambivalence, and social defiance. The parasitic vamp hunted, devoured, and drained her masculine conquests. The film moved with the vamp as she lured her prey from the domestic sphere, stripping him of all aspects of his identity: masculine power, social status, and financial security. In addition, the vamp’s sexual dominance appropriated a traditional masculine identifier, thus marking her as potential phallic woman and castrating threat.“⁵⁶

Am Ende des Vamp-Films hat der Mann meistens alles verloren: sein Geld, seinen sozialen Status, seine Familie, seinen Stolz und meistens auch den „Vamp“, für den der Mann

⁵³ vgl.: Theda Bara in „A Fool There Was“, 1915 FOX – Image courtesy.

<http://www.imdb.com/media/rm1298700288/tt0005339> Zugriff, am 28. September 2009.

⁵⁴ vgl.: Gieseler, Carly: Killing the Vamp. Saarbrücken: S. 18.

⁵⁵ vgl.: Kenneth Anger: Hollywood Babylon. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt –Taschenbuch-Verl., 1999. S. 27.

⁵⁶ vgl.: Gieseler, Carly: Killing the Vamp. Saarbrücken: S. 15.

nachdem er alles verloren hat an Reiz verloren hat und ihn verlässt, oder weil der „Vamp“ am Ende des Films, oft durch Mord, selbst sterben muss.

Als weitere Darstellerinnen von „frühen Vamps“ neben Theda Bara galten beispielsweise die Schauspielerinnen Alla Nazimova, Lya de Putti und Pola Negri. Diese Vamp-Darstellerinnen waren sich im äußeren Erscheinungsbild äußerst ähnlich: mit ihren schwarzen Haaren, roten Lippen und dunkel geschminkten Augen stellten sie das Gegenbild der bürgerlichen amerikanischen Hausfrau dar. Die Studios waren sehr um das kreieren des perfekten Vamp-Images bemüht und konstruierten um ihre Vamp-Darstellerinnen eine mysteriöse und exotische Aura – dabei kamen ihnen Schauspielerinnen aus Deutschland oder anderen Teilen Europas sehr entgegen, die durch ihre bloße Herkunft bereits geheimnisvoll auf das amerikanische Publikum wirkten. Zwischen 1915 und 1927 kann man allerdings auch eine Vamp-Evolution beobachten, was bedeutet, dass die „Vamps“ in ihrem exotischen Erscheinungsbild nach und nach von den amerikanisierten „Vamps“ abgelöst wurden. Die Schauspielerinnen waren zwar trotzdem oft aus Europa, jedoch kamen Schauspielerinnen wie zum Beispiel die Schwedin Greta Garbo mit ihrer weniger aggressiven erotischen Ausstrahlung, dem amerikanischen Schönheitsideal in den 1920er Jahren näher als die frühen Vamp-Darstellerinnen. Ein wesentlicher Unterschied zwischen den frühen und den modernen Vamps war:

„The original silent vamp did not use her beauty or sex as tools for obtaining men. Instead, she used men as tools for fulfilling her desires. She rarely fit the western ideal of beauty at that time; however, as the vamp progressed throughout history her physical appearance became increasingly aligned with western standards and a central weapon in her arsenal.“⁵⁷

Diese „Vamp-Evolution“ machte sich natürlich nicht nur optisch bemerkbar, sondern vor allem auch durch die sexuell abgeschwächtere und weniger aggressivere Darstellung des „Vamps“, deren Rolle zunehmend auf das eines Sexobjekts und als optischer Aufputz reduziert wurde und schließlich ihren „cinematic death“ mit dem Übergang zum Tonfilm fand. Erst im Film Noir der 1940er und 1950er Jahre erlebte die Figur des „Vamps“ – dann oft auch als „Femme fatale“ bezeichnet – ihr Revival bzw. griff der französische Regisseur François Truffaut den filmischen Stil und die Figur der „Femme fatale“/„Vamps“ in den 1960er Jahren wieder auf um die Bücher von Cornell Woolrich, auch William Irish genannt, zu verfilmen. Im Mittelpunkt der Filme steht jeweils eine Frau, die die Männer in den Tod führt.

⁵⁷ Ebenda. S. 157, 158.

1.1.4.1 Die *Femme fatale*

Die „Femme fatale“ war zu fast allen Zeiten ein fester Bestandteil in der Literatur. Bereits Helena und Medea, also Frauenfiguren aus dem antiken Mythos, gelten als Femme fatale. Aus der antiken Geschichte zählt außerdem noch Kleopatra als eine typische femme fatale bzw. wird sie oft als die erste New Woman oder als Oriental New Woman bezeichnet. Ein Beispiel aus der neueren Geschichte wäre die schottische Königin Maria Stuart, während Salomé, Judith, Lilith und Eva die „Femme fatale“ in der Bibel verkörpern. In Sagen und Märchen findet man die „Femme fatale“ als die Nixe Undine oder als die Wasserfee Melusine.⁵⁸

Im Gegensatz zum klassischen „Vamp“ besticht die „Femme fatale“ durch ihre Schönheit. „fatal“ kann diese Frau in mehrerlei Hinsicht sein: im Sinne von die Frau als Werkzeug des Schicksals (Bsp.: Helena) oder auch als Ursache eines tödlichen Verhängnisses. Sie erregt Abscheu und Angst, demütigt den Mann, wirkt aber gleichzeitig faszinierend. Carola Hilmes beschreibt die „Femme fatale“ folgendermaßen:

„Die Femme fatale lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann. Im Spannungsfeld von Eros und Macht gedeihen Wollust und Grausamkeit, entstehen blutige Bilder der Liebe. Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einen Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie jedoch auch als bedrohlich empfunden. Die Gefahr geht aus von der in ihr verkörperten Sexualität und der Einbindung in eine Geschichte voller Intrigen, in der ihr meist die wenig rühmliche Rolle einer Rächerin zugeschrieben wird. Die Femme fatale repräsentiert die permanente Verführung, die ebenso sehr gewünscht wie gefürchtet wird. Diese Doppelbödigkeit macht sie so geheimnisvoll wie unheimlich.“⁵⁹

Eine klassische „Femme fatale“ ist die Figur der Lulu aus Frank Wedekinds Dramen „Erdgeist“ 1895 und „Die Büchse der Pandora“ (1904). Im Jahr 1928 verfilmte Georg Wilhelm Pabst die Lulu-Tragödie mit dem Titel „DIE BÜCHSE DER PANDORA“ – in der amerikanischen Schauspielerin Louise Brooks findet er die perfekte Besetzung.

Louise Brooks in ihrer populärsten Rolle – als Lulu in „DIE BÜCHSE DER PANDORA“ schreibt sie Filmgeschichte.⁶⁰



⁵⁸ vgl.: Blänsdorf, Jürgen: Die femme fatale im Drama. Mainz: Francke-Verlag, 1999. S. 9.

⁵⁹ Ebenda. S. 8.

⁶⁰ vgl.: Louise Brooks in Pandora's Box.

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d0/Louise_Brooks_in_Pa

Lulu hat sich den Regeln der Gesellschaft entzogen und die Männer werden mit ihrer unkonventionellen Persönlichkeit nicht fertig. Sie plant den Untergang der Männer nicht, sondern zerstört sie unbewusst durch ihre bedenkenlose und flatterhafte Art. Ganz ohne Bedenken flirtet sie mit Männern, als auch Frauen und freut sich wenn sie den Menschen durch ihre Schönheit und kindgleiche Art glücklich machen kann. Ohne Bewusstsein für Treue wandert sie durchs Leben und schenkt jedem Liebe der ihr Verehrung und Zuneigung entgegenbringt. Und genau diese unbedachte Lebenseinstellung wird den Menschen in ihrer Umgebung und später auch ihr selbst zum Verhängnis. Die Darstellung der „Femme fatale“ von Louise Brooks schwankt zwischen

„dem Abbild eines heiteren flapper, Inbegriff der amerikanischen emanzipierten jungen Frau, die sich ebenso von romantischer Lebensauffassung und einem pathetischen Liebesbegriff gelöst hat wie von den Zwängen der männlich diktierten Eheplanung – und einer Frau, die ihre Lust sucht und nicht Versagungen und Entsagungen aufzwingen lassen, nicht sublimieren, vielmehr ihr Begehren erfüllt sehen will.“⁶¹

Erlebten Frauengestalten wie die „Femme fatale“ und der „Vamp“ ab dem 19. Jahrhundert in der Bildenden Kunst (Bsp.: Englische Präraffaeliten ab 1850) und Literatur (Bsp.: „Histoire du chevalier des Grieux et de manon Lescaut“ von Abbé Prévost, 1753 oder Frank Wedekinds „Der Erdgeist“, 1895, aber auch Bram Stokers „Dracula“, 1897) und ab 1915 im Film ihren Höhepunkt, so ist es doch verwunderlich, dass eine Figur, die sich so lange in Kunst und Kultur finden ließ ab 1930 von der „Bildfläche“ verschwunden ist. Das Ende der klassischen „Femme fatale“ und des „Vamps“ um 1930 kann vor allem auch mit der neuen Filmzensur in Verbindung gebracht werden. Bereits 1927 veröffentlichte Will Hays, Vorsitzender der Motion Pictures Producers and Distributors Association (gegründet 1922 um moralische Regeln zusammen zu stellen an die sich Hollywood halten sollte), eine Liste an „Dont’s“ und „Be carefuls“, bevor am 31. März 1930 die offizielle Version dieser Liste unter dem Namen „Production Code“ erschien (ab 1934 gab es eine eigene Production Code Administration). Eine Folge der Zensur: Filme die Sexualität in welcher Form auch immer thematisierten, wurden verboten.

[ndora%27s_Box.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/index.html%3Fcurid%3D19022452&usq=Nr_oRjTCOrQx2yI2Hkqpbpx44bA=&h=224&w=300&sz=21&hl=de&start=8&um=1&tbnid=8NN089xbUFIVKM:&tbnh=87&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dlouise%2Bbrooks%2Bscreenshots%26hl%3Dde%26sa%3DN%26um%3D1](http://en.wikipedia.org/wiki/index.html%3Fcurid%3D19022452&usq=Nr_oRjTCOrQx2yI2Hkqpbpx44bA=&h=224&w=300&sz=21&hl=de&start=8&um=1&tbnid=8NN089xbUFIVKM:&tbnh=87&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dlouise%2Bbrooks%2Bscreenshots%26hl%3Dde%26sa%3DN%26um%3D1) Zugriff, am 28. September 2009.

⁶¹ vgl.: Blänsdorf, Jürgen: Die femme fatale im Drama. Mainz: Francke-Verlag, 1999. S. 146.

1.2 Die künstlerische Darstellung der New Women

Zwischen der Jahrhundertwende vom 19. ins 20. Jahrhundert bis 1930 waren die „New Women“ zahlreich in gesellschaftlichen, künstlerischen und politischen Bereichen vertreten. Als „Gibson oder Christy Girl“ für patriotische Wahlwerbung (1900), als literarische Heldin namens Undine Spragg in Edith Wharton's Roman „The Custom of the Country“ (1913), als Karikaturen in Magazinen wie „Life“, als Werbegesicht für türkischen Tabak, oder in Form von Willa Cathers Artikel über die „New Women-Qualitäten“ der Gattinnen der Präsidentschaftskandidaten im „Home Monthly“ (1896) oder als Lorelei Lee, einer von Anita Loos kreierte Figuren aus dem Theaterstück „Gentlemen prefer Blondes“ (1928).

Die „New Woman“ faszinierte sowohl Frauen als auch Männer. Je mehr sich die Konservativen über sie aufregten, desto mehr war sie im Gespräch und bot damit eine perfekte Marketingstrategie. Man sah sich gerne die positiven, als auch negativen Abbildungen von ihr in Magazinen an, in Filmen bot sie vielen Frauen, wenn oft auch im Geheimen, eine Identifikationsfigur oder war Vorbild für Frauen und Mädchen die sich nicht an ein patriachalisch strukturiertes gesellschaftliches System anpassen wollten. Manche wiederum sahen sie sich gerne wegen ihrer optisch modernen Erscheinung an und orientierten sich in Sachen Mode und Frisur nach ihr. Und verabscheute man auch diesen neuen Frauentyp der sämtliche traditionelle Werte zu missachten schien und sie altmodisch wirken ließ, so sah man sich trotzdem auch nur zu gerne diese Sünderin im Kino oder in den Printmedien an bzw. „musste“ man über sie lesen um über sie und die Gefahren die von ihr ausgingen informiert zu sein.

1.2.1 In den Printmedien und in der Werbung

Louise Connolly schreibt im Jahr 1913 in Harper's Weekly:

“The trouble is that just as the introduction of the elevator has been so rapid that many people's stomachs are not yet adjusted to the motion, so the changes in the social condition of women have been so sudden that many men's prejudices have not yet their ‘sea legs’.”⁶²

⁶² vgl.: Martha H. Patterson. Beyond the Gibson Girl. S. 179.

Dieses Zitat spricht nicht nur die Bedenken der Männer gegenüber den New Women an, sondern trifft auch die Darstellung der “New Women” in den Printmedien genau auf den Kopf, denn RedakteurInnen und JournalistInnen wussten ebenfalls teilweise nicht genau welches Bild der “New Women” sie jetzt eigentlich publizieren sollten, hatten noch keine “sea legs”, waren also noch nicht standfest in ihrer Meinung. Man war sich, gerade zu Beginn des 20. Jahrhunderts, noch immer nicht so recht bewusst, wie man auf dieses neue Frauenbild reagieren sollte, den immerhin war es in erster Linie das Ziel, so viele Menschen wie möglich dazu zu bewegen die jeweilige Zeitung oder das jeweilige Magazin zu kaufen. Lösungen für dieses “Problem” gab es viele: die Tageszeitungen wie beispielsweise die Washington Post oder die New York Times, die je nach aktuellen Herausgeber mehr oder weniger konservativ waren, versuchten sich von Muckraking fernzuhalten und sich durch seriöse Berichterstattung zu profilieren. Die Washington Post wurde 1889 durch ihre neuen Herausgeber Frank Hatton und Beriah Wilkins offiziell unparteiisch und gewann in den folgenden Jahren an Einfluss und Erfolg. Man kann mit Sicherheit nicht davon reden, dass diese Tageszeitungen die “New Women” populär machen wollten, jedoch waren sich die Herausgeber seit Beginn der Zeitung über die Vielzahl ihrer weiblichen Leserinnen bewusst, wie beispielsweise Werbungen für die New York Times zeigen (Frau beim lesen der “NYT”)⁶³, und publizierte wichtige Ereignisse wie die Festnahme von demonstrierenden Frauenrechtlerinnen im Jahr 1917 und ihre anschließende Verhaftung und Zwangsernährung, als Schlagzeile des Tages auf der ersten Seite: “By all means pass the suffrage amendment and get on with the war” (erschieden in der Washington Post), sowie andere Berichte über die Forderungen der Frauen sämtlicher ethnischer Herkunft nach Wahlrecht. Man kann also sagen, dass die Darstellung der “New Women” in den großen amerikanischen Tageszeitungen, fast ausschließlich politische Hintergründe hatte.

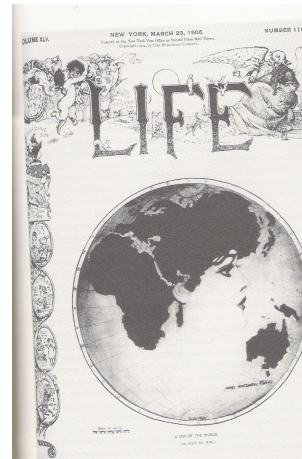
Ganz anders in den populären Magazinen wie “Collier’s”, “Life” oder “New York World”: darin setzte man nicht auf die Informations- sondern auf die Sensationsgier der Leute, die

⁶³ vgl.: Detail of a New York Times Advertisement. Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1895.
http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:EP_-_Detail_of_a_New_York_Times_Advertisement_-_1895.jpg&filetimestamp=20090206144616 Zugriff, am 28. September 2009.

in erster Linie mit Illustrationen unterhalten werden wollten. Dies gelang beispielsweise durch Cartoons in denen Columbia in den amerikanischen Nationalfarben rot blau und weiß gekleidet und gemeinsam mit Uncle Sam (Nationalallegorie der Vereinigten Staaten nach James M. Flagg) als Personifizierung der Vereinigten Staaten zu sehen ist, oder mit dem Cover der "Life" am 23. März 1905 von J. M. Flagg, auf dem der Kopf eines Gibson Girls als eine Art Weltkarte zu sehen ist und dadurch den ökonomischen Wachstum, sowie einen "race progress" der USA repräsentieren sollte.



Columbia für Kriegspropaganda .⁶⁴



von „Life“ im März 1905 „A Map of the World“.⁶⁵

Neben den physisch perfekten Abbildungen der "New Women" als Ideal und Repräsentationsfigur der neuen amerikanischen Frau, erfreuten sich aber vor allem auch Cartoons, in denen ein negatives Bild dieser Frauen publiziert wurde, größter Beliebtheit. Abgebildet wurden darin keine schönen Gibson oder Christy Girls und auch keine emanzipierten "Negro" oder "Asian Women", sondern in den meisten Fällen dominante, verbitterte Frauen – meistens angelehnt an die Klischeevorstellungen die man von den Suffragetten hatte. Eine negative Darstellung der "New Women" als zwar äußerst attraktive, aber männerverachtende "Spezies" fertigte Gibson Girl-Erfinder Charles Dana Gibson mit seiner Illustration *"We May Conjecture That Being a Bachelor The Hero Probably Imagines Himself The Latest Victim Of some Fair Entomologist"*⁶⁶ veröffentlicht

⁶⁴ vgl.: James Montgomery Flagg: Poster, "Will you have a part in Victory?" 1918. http://images.google.at/imgres?imgurl=http://historyproject.ucdavis.edu/marchandslides.bak/PCD3865/thumbnails/IMG0059.jpg&imgrefurl=http://historyproject.ucdavis.edu/ic/collection/marchand/War_Posters/W.W.I/&usq=7HjUptonORL_Orc4jXIofdm07_A=&h=100&w=66&sz=4&hl=de&start=25&um=1&tbnid=ydmf2uoRZ9TaxM:&tbnh=82&tbnw=54&prev=/images%3Fq%3Dmontgomery%2Bflagg%2Bcolumbia%2Band%2Buncle%2Bsam%26ndsp%3D20%26hl%3Dde%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1 Zugriff, am 28. September 2009.

⁶⁵ vgl.: James Montgomery Flagg. "A Map of the World" (as seen by him). Illustration. Cover of Life. (23. März 1905). In: Martha H. Patterson: Beyond the Gibson Girl, 2005. S. 181.

⁶⁶ vgl.: Martha H. Patterson. Beyond the Gibson Girl S. 41.

in "The Weaker Sex" im Jahr 1903: zu sehen sind vier Gibson Girls die mit Lupe und Strickadel einen am Boden knienden Mann in Insektengröße wie ein Forschungsobjekt interessiert studieren und danach, so scheint es, in ihre Sammlung aufnehmen wollen.



Die Illustration „The Weaker Sex“ von Gibson, spielt auf die Überlegenheit der Frauen gegenüber dem vermeintlich starken Geschlecht an.⁶⁷

Ebenfalls beliebt war die Darstellung der "New Woman" auf einem Fahrrad, welches bald als Symbol der neu errungenen Freiheiten der Frau galt. Die "New Women" wurden aber nicht nur in Illustrationen gerne im Zusammenhang mit einem Fahrrad in "Life" und co. gedruckt, sondern auch als Bericht oder Interview in Tageszeitungen. Ein Beispiel dafür wären Interviews der Frauenrechtlerin Frances Willard. Eines ihrer Interviews mit dem Titel "Miss Willard on the New Woman" erschien im Jahr 1895 in der New York Times, das zweite im britischen "one-penny paper" Woman's Signal, sowie ein anderes in der Sunday Times. In diesen Interviews spricht sie davon, dass Fahrrad fahren lernen mit fünfzig eine der besten Entscheidungen ihres Lebens war und sie jetzt ihren Bediensteten in England zeigt wie man Fahrrad fährt. F. Willard dazu: *"We find the maids much the better for cycling – quite bright, and showing fresh interest in their work... What pleases me is to see other worn-out women take it up, and find a new lease of health and life thereby."*⁶⁸ Das Fahrrad bot demzufolge nicht nur eine Möglichkeit sich ohne teure Mittel über längere Strecken fortzubewegen und damit unabhängiger zu werden, sondern war dafür verantwortlich, dass Frauen ein neues Körper- und Gesundheitsbewusstsein entwickelten.

Ein anderes Beispiel für die Darstellung der "New Women" in den Printmedien ist ein Artikel der US-amerikanischen Schriftstellerin Willa Cather über die "New Woman-

⁶⁷ vgl.: Charles Dana Gibson: Illustration "The Weaker Sex", 1903. In: Catherine Gourley: Gibson Girls and Suffragists: Perceptions of Women from 1900 to 1918. S. 30.
http://books.google.at/books?id=9QSm7XV2y_EC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=gibson+girls+image+the+weaker+sex&source=bl&ots=qnSTL6YiP6&sig=nxYh-n0aNoeWPrE_1_po1Qre_E&hl=de&ei=F8_ASrmyEMqa_Qapufxx&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4#v=onepage&q=&f=false Zugriff, am 28. September 2009.

⁶⁸ vgl.: Martha H. Patterson: The American New Woman Revisited. S. 138.

Qualitäten” der Gattinnen der Präsidentschaftskandidaten Ida McKinley und Mary Brian, erschienen 1896 im “Home Monthly”. Darin lobt Cather gleich zu Beginn beide Frauen als “New Women”. Martha H. Patterson fasste diese Analyse folgendermaßen zusammen:

“She begins her sketch of Ida McKinley by praising her graciousness and charm but then focuses on her skills as a businesswoman. Having worked in her father’s bank before the advent of the business woman, and certainly before the ‘New Woman’ was dreamed of, she could do her work ‘better and more thoroughly than any man’. Cather then assures her readers that after Ida Saxton’s courtship and marriage to Major William McKinley, her life and interests have been those of her husband, as, in one way or another, actively or passively, every woman’s must be. She concludes her sketch by noting Mrs. McKinley’s devotion to children, elegant social affairs, and music. Mrs. Bryan by contrast, would offer the nation a quite different New Woman type. Socially awkward and unfashionable, Mary Brian was instead ‘a student and a thinker, a woman burning with enthusiasm, the votaress, perhaps the victim, of great ideals which she believes practicable. As valedictorian of her college class, an avid reader, an attorney admitted to the bar in Nebraska, clubwoman, wheelwoman, and expert swimmer – while still devoted to her husband’s political career and her children – Bryan is ‘the New Woman’ type at its best.”⁶⁹

Eine wichtige Rolle in der Darstellung und Publizierung von “New Women-Typen” spielten außerdem Magazine wie der “Woman’s Home Companion” (ab 1897), oder das konservativere Ladies’ Home Journal (1883). Die Zielgruppe des “Woman’s Home Companion” waren Familien der Mittelklasse. Veröffentlicht wurden neben Fortsetzungsromanen, Muckraking-Geschichten, Haushalts- und Reisetipps auch Artikel die die Frauenrechtsbewegung hinsichtlich Bildung oder Arbeitschancen deutlich unterstützen. Eine äußerst positive Entwicklung des Magazins ist Gertrude Battles Lane, der Herausgeberin ab 1911, zu verdanken. Anstatt den Skandalgeschichten förderte sie die Publikation von beliebten SchriftstellerInnen wie F. Scott Fitzgerald, Edith Wharton, Edna Ferber oder Willa Cather, die maßgeblich an der positive Darstellung und Verbreitung der “New Women-Typen” beteiligt waren.

Millionen von Menschen lasen diese Magazine – man könnte sagen, sie gehörten zum fixen “Inventar” jedes Mittelstand-Haushalts – die nur für wenige Cents gekauft werden konnten. Möglich war dies ganz allein durch die zahlreichen Anzeigen und Inserate in den Magazine. Somit wurden nicht nur der neueste Klatsch und Tratsch und Geschichten über soziale Missstände unter die Leute gebracht, sondern vor allem auch der Wunsch jede

⁶⁹ vgl.: Martha H. Patterson: Beyond the Gibson Girl. S. 152.

Menge mehr oder weniger nützlicher Produkte besitzen und über die neuesten Mode- und Freizeittrends informiert sein zu wollen. Der Vermarktungstauglichkeit der “New Women-Typen” war man sich schnell bewusst und somit war es nur eine Frage der Zeit, bis Kleiderstile, Tänze, und Songs nach ihnen benannt wurden. Gibson Girls, Flapper und Aesthetic Women zierten Kalender, Postkarten, Porzellanteller, Broschen, Zigarettendosen und vieles mehr. Beworben wurden diese Dinge vor allem in Magazinen wie “Collier’s Weekly, Harper’s Bazaar, Life, Ladies’ Home Journal, Woman’s Home Companion oder der New York World”.



Werbeanzeige im Magazin „Life“ für Tabak. September 1901.⁷⁰

Nach dem Ende des Ersten Weltkrieges stieg die Zahl der neuen Magazine und Zeitungen, sowie der Auflagen noch einmal gewaltig und so war es möglich, dass ein Magazin wöchentlich oder täglich Millionen von Menschen nicht nur mit seinen Geschichten über Filmstars, Sport, Kriminalfälle und den neuesten Klatsch und Tratsch erreichte, sondern den/die LeserInnen von den neuesten Produkten zu überzeugen versuchte.

Wie heute Che Guevara oder Madonna die T-Shirts und Poster zieren, so waren es zu Beginn des 20. Jahrhunderts die “Aesthetic Women” und vor allem die “Gibson Girls” die auf Tapeten, Streichholzdosen oder auf Schirmständer zu sehen waren. Gemeinsam mit ihrem männlichen Pendant, dem “Gibson Man”, über den fast nichts in der wissenschaftlichen Literatur zu finden ist außer, dass er genauso attraktiv und selbstbewusst war wie das “Gibson Girl”, repräsentierten sie eine frühe Version von Barbie und Ken um 1900. Noch heute werden “Gibson Girl-Puppen” verkauft, die mit den Worten: *“She is loveliness personified. In every way the ideal American beauty – the woman every girl wanted to be”*⁷¹ beworben werden. Durch die massenhafte Verbreitung

⁷⁰ vgl.: S. Anargyros, “Turkish Trophies”. Advertisement in *Life* (September 26, 1901). In: Martha H. Patterson: *Beyond the Gibson Girl*. S. 48.

⁷¹ vgl.: Martha H. Patterson: *Beyond the Gibson Girl*. S. 27.

dieses “New Woman-Typs” könnte man sie auch als eine der ersten Ikonen der Populärkultur bezeichnen. Dass das “Gibson Girl” auch in Realität Einfluss auf das äußere Erscheinungsbild junger Frauen hatte, zeigen diverse Fotografien wie etwa die von Alice Roosevelt, die Tochter des konservativen amerikanischen Präsidenten Theodore Roosevelt (von 1901 bis 1909 im Amt). Sie verkörperte sowohl optisch als auch von ihrer Persönlichkeit her, das ideale “Gibson Girl”. Auf Fotografien ihrer Teenager-Jahre (als ihr Vater Präsident wurde war Alice 17 Jahre alt) ist sie immer mit den für “Gibson Girls” typisch hochgesteckten Haare und Kleidern mit enger Taille, sowie einem stolzen und selbstbewussten Gesichtsausdruck zu sehen.

Alice Roosevelt Longworth. 1903.⁷²



Noch viel mehr Vermarktungspotential sah die Werbung im kaufsüchtigen und freizügigerem “Flapper”: “sex sells” das wusste man bereits in den 1920er Jahren und druckte Fotos halb nackter Tänzerinnen der “Ziegfeld Follies” auf Kalenderseiten. Die neueste Mode wurde ebenfalls gerne mit modernen Frauen aus dem Showgeschäft beworben. Bekannte “Fashion Ikonen” in den 1920er Jahren waren Louise Brooks - deren Frisur und Style bis heute Stars wie Victoria Beckham, Helen Mirren, Katie Holmes, Christina Ricci, oder Vogue-Chefredakteurin Anna Wintur, sowie Designer wie Armani inspiriert und auch als ein Symbol des Feminismus bezeichnet wird – oder Clara Bow, die ebenfalls einen Bob trug und das Tragen eines Hütchens namens Cloche und weiche, fließende, knielange Jerseykleider propagierte. Die neuen Frauenmagazine “Vogue” (gegründet 1892 und ab 1909 Eigentum von Condé Nast) und “Vanity Fair” (gegründet 1913/1914) wurden beide unter der Führung von Condé Nast, einem früheren “advertisement manager” von “Collier’s Weekly” (1898-1907) zu führenden Modemagazinen aufgebaut. Nast war mit seinem Plan, in seinen Magazinen eine eigene neue “Amerikanische Frau” zu kreieren, maßgeblich an der Mode und Darstellung der “New Women” beteiligt. Der Chefredakteur Frank Crowninshield über den Traum seines Kollegen Condé Nast:

⁷² vgl.: Alice Roosevelt Longworth. 1903.

[http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query/h?pp/PPALL:@field\(NUMBER+@1\(cph+3b29771\)\)](http://lcweb2.loc.gov/cgi-bin/query/h?pp/PPALL:@field(NUMBER+@1(cph+3b29771))) Zugriff, am 28. September 2009.

“He built his magazine and pattern business around the new trends of promoting beauty and leisure products and services for the New Women. Basically, his feature articles supported his advertisements, making ordinary women believe they could be extraordinary if they used this products and services. Like most journalistic expression, the Nast publications both followed a trend and directed a trend...He stressed that for American women ‘those happy dreams and illusions of theirs are built up for them by the advertising pages. Such pages spell romance to them. They are magic carpets on which they ride out to love, the secret gardens into which they wander in order to escape the monotony of their workaday world and the banality of their well-meaning husbands. He pointed out that after a single hour’s reading of the advertising pages, 10,000,000 housewives, salesgirls, telephone operators, typists, bookkeepers, and factory workers daily see themselves as femme fatales, as Cleopatra, as Helen of Troy, or even as Ninon de l’Enclos, who, at age seventy-five was still deriving an ecstasy from her love affairs.”⁷³

Im Zitat werden bereits historische Frauen wie Helena von Troja oder Cleopatra als Identifikationsfiguren erwähnt, und tatsächlich stellten Frauen wie Mata Hari, die eigentlich alles andere als gesellschaftstauglich war, und immer auch mit der Gefahr und dem Tod in Verbindung gebracht wurde, auch ein Symbol für exotische Schönheit, Unabhängigkeit und Erotik dar und stellte damit eine beliebte Werbeikone für die “New Women” dar.

1.2.2 Im Melodrama und der sentimentalen Literatur

*“Well, ladies, tell me: how d’ye like my play?
“The creature has some sense,” methinks you say;
“She says that we should have supreme dominion,
“And in good truth, we’re all of her opinion.
“Women were born for universal sway;
“Men to adore, be silent, and obey.”⁷⁴*

Am Ende des Stücks “Slaves in Algiers” (1794) richtet sich die Dramatikerin und Schauspielerin Susanna Haswell Rowson (1762-1828) mit diesem Statement noch einmal direkt an ihr weibliches Publikum und provoziert, indem sie von Frauen und ihrer Bestimmung als Herrscherinnen des Universums spricht. Die Männer werden dabei zu passiven Beobachtern degradiert. Rowson war eine der populärsten Vertreterinnen des

⁷³ vgl.: Allen, Raye Virginia: Gordon Conway: Fashioning a New Woman. Austin: University of Texas Press, 1997. S. 6.

⁷⁴ vgl.: Amelia Howe Kritzer: Comedies by early American women. In: American Women Playwrights. Cambridge: University Press, 1999. S. 7.

Genres "seduction novel", die von jungen Frauen erzählen, die von älteren Männern verführt und spätestens wenn sie schwanger oder krank sind, im Stich gelassen und ihrem eigenen Schicksal überlassen werden. Dies führt nicht nur zum sozialen Fall des Mädchens, sondern meistens auch zu deren Tod mit negativen Auswirkung auf ihr gesamtes soziales Umfeld. Ein Beispiel dafür wäre Rowson's Roman "Charlotte Temple" aus dem Jahr 1852. In "Slaves in Algier" geht es vordergründig nicht um die Zerstörung der Frau durch einen Mann, sondern um das Recht der Frauen auf Freiheit und Selbstbestimmung, was im letzten Satz von Olivia – häufig von der Autorin selbst gespielt - deutlich betont wird wenn sie sagt: *"freedom spread her benign influence through every nation"*.⁷⁵ Als Land der Freiheit wird Amerika in diesem Stück beschrieben: *"a charming place where there are no bolts and bars ... no guards ... a dear, delightful country, where women do just what they please!"*⁷⁶ Typisch für die Literatur zu dieser Zeit war es, Charakter zu kreieren die eine Idee der amerikanischen Frau und ihre wichtige Rolle im Zusammenhang mit der Revolution Amerikas und dem Aufstieg zur Weltmacht etablieren, aber auch auf die mangelnde Gleichberechtigung hinweisen sollten. Darüber hinaus waren die mangelnde Bildung der Frau, soziale Konflikte, unterdrückte Sexualität und schwer überwindbare gesellschaftliche Strukturen, aber auch die Auswirkungen und Traumata, die der Amerikanische Unabhängigkeitskrieg (1775-1783) bei der amerikanischen Bevölkerung auslöste, die vordergründigen Themen. Die ersten wichtigen Werke entstanden bereits gegen Ende des 18. Jahrhunderts wobei die Verfasserinnen meistens selbst betroffen waren, oder aus ihrem sozialen Umfeld Vorbilder für ihre Charaktere kannten. Zu den ersten und bekanntesten amerikanischen Dramatikerinnen gehörten neben Susanna Haswell Rowson (1762-1828) vor allem auch Mercy Otis Warren (1728-1814) und Judith Sargent Murray.

Sie alle bedienten sich bei den dramatischen Formen und Theatertraditionen aus England und was noch viel wichtiger war: aus England kam auch die Akzeptanz gegenüber Frauen als Dramatikerinnen.

*"Comedies by English women writers were among the most popular works in the theatres of early America. Early in the history of the nation, American writers began using and reshaping drama to represent specifically American identities, experiences, and perspectives."*⁷⁷

⁷⁵ Ebenda.

⁷⁶ Ebenda. S. 6.

⁷⁷ Ebenda. S. 3.

Was alle drei auszeichnet ist ihr politisches Interesse und Engagement. So war beispielsweise Mercy Otis Warren mit ihren gesellschaftlichen Verbindungen und Werken eine zentrale Figur des amerikanischen Unabhängigkeitskrieges. Sie stammte aus einer patriotischen und stark politisch engagierten Familie aus Massachusetts, war später mit einem hochangesehenen Offizier aus Washington verheiratet und mit John Adams (dem 2. Präsidenten) und dessen Frau Abigail eng befreundet. Mit ihren anti-britischen Texten und Werken wie "History of the Rise, Progress and Termination of the American Revolution" (1805 in mehreren Teilen veröffentlicht), war Warren die bekannteste Vertreterin revolutionärer Ideale. In ihren Werken wie "The Group" (1775) kommen Frauen zwar nicht direkt in der Handlung vor, jedoch geht sie immer wieder auf ihre wichtige Rolle im Krieg gegen England ein. Zum Beispiel betont sie, dass das Recht der Frauen nach ihrem streben nach Glück in Gefahr ist. Dargestellt wird diese Gefahr in der Rolle der konservativen Figur Hateall (symbolische Namen betonen das Genre der "dramatic satire" in "The Group" noch einmal besonders). Die Figur von Hateall basiert übrigens auf dem Politiker und Tory Leader Timothy Ruggles.

Um einiges direkter ging die Schriftstellerin Judith Sargent Murray auf das Thema Frauen und Gleichberechtigung ein. Nachdem sie selbst unter der ungleichen Erziehung zwischen ihr und ihrem Bruder gelitten hatte, trat sie in ihren Werken immer wieder für die Gleichberechtigung von Mann und Frau was die Politik und vor allem auch die Bildungsmöglichkeiten, sowie finanzielle Unabhängigkeit beriff. Sie schrieb gerade zu Beginn ihrer Karriere oft unter männlichen Decknamen, damit ihre Dramen und Essays die Chance hatten beachtet und Ernst genommen zu werden. Wiederentdeckt in den 1970er Jahren im Zuge der Frauenbewegung, ist Murray vor allem für ihren Essay "On the Equality of the Sexes" (1790) und ihre Stücke "The Traveller Returned" (1798), sowie "Virtue Triumphant" (1798) bekannt.

1.2.2.1 New Women im Melodrama von Edith Wharton

Man kann mit Sicherheit sagen, dass Frauen wie Murray, Warren und Rowson nicht nur maßgeblich an der Entwicklung einer eigenen, neuen amerikanischen Theatersprache beteiligt waren, sondern vor allem den Weg für Frauen als professionelle Schriftstellerinnen für die nächste Generation ebneten. Eine die davon profitierte war Edith Wharton (1862-1937) - selbst aus einer aristokratischen New Yorker Familie, geschieden und kinderlos, erzählt sie in ihren Romanen wie "Custom of the Country" (1913) oder "The Age of Innocence" (1920), (wurde von Martin Scorsese 1993 u.a. mit Michelle Pfeiffer, Winona Ryder und Daniel Day-Lewis verfilmt), vom Versuch und Scheitern des Ausbrechens der Frauen aus den gesellschaftlichen Zwängen der New Yorker Oberschicht und dem Leben der Neureichen. Wie schon bei Whartons Vorgängerinnen steht das Streben nach Glück, Freiheit und Unabhängigkeit im Zentrum ihrer Werke. Parallelen zu ihrem eigenen Leben sind deutlich herauszulesen und die Charaktere in den Romanen beziehen sich oft auf reale Vorbilder. In ihren drei populärsten Romanen "The Age of Innocence" (für den sie 1921 den Pulitzer Preis erhielt), als auch in "The Custom of the Country" (1913) und in "The House of Mirth" (1905) spielen Frauen, die sich gegen die Konventionen und vorgegebenen sozialen Erwartungen stellen und ihre eigenen Sehnsüchte erfüllen wollen, die zentrale Rolle. Die Heldinnen Ellen Olenska, Undine Spragg und Lily Bart haben eines gemeinsam: sie streben nach sozialem Aufstieg, verzichten aus finanziellen oder gesellschaftlichen Gründen auf die wahre Liebe bevor sie am Ende alles verlieren. Der Grund dafür ist immer der selbe: die engstirnigen Ideale einer Gesellschaft, die jedes Benehmen außerhalb ihrer Ansichten mit Verachtung und sozialer Ausgrenzung strafen. Oder wie im Fall von Lily Bart, wird die Heldin selbst Opfer ihres oberflächlichen Lebensstils und Benehmens, der ihr aber wiederum, wie in der Einleitung von "The House of Mirth", durch das Aufwachsen als Waise in einer ebensolchen Gesellschaft, mehr oder weniger "aufgezwungen" wurde – zaghafte Versuche auszubrechen führen auch hier zum Fall der Heldin. Zusätzlich zu den Geschichten von Undine, Lily und Ellen werden Whartons Romane heute als zeithistorisches Dokument über New York und das Leben der Upper Class vor dem Ersten Weltkrieg gesehen. Bereits im Jahr 1918 wurde "The House of Mirth" von Albert Capellani verfilmt – das Drehbuch schrieb June Mathis.

1.2.2.2 Heimatliche Prärie: Das Werk von Willa Cather

Weniger die Bildungsproblematik, denn die Probleme von europäischen Immigranten, sowie die unterdrückte Sexualität waren Thema in den Werken von Willa Cather. Sie studierte auf der Universität Nebraska wo sie 1917 ihr Doktorat machte, lebte lange Zeit in Nebraska bevor sie für immer nach New York zog, weil ihre Heimat bis zur Unkenntlichkeit zerstört bzw. verändert worden war – sie heiratete nie und lebte mit Frauen wie der Uni-Professorin Louise Pound, der Opernsängerin Olive Fremstad und der Redakteurin Edith Lewis zusammen. Zu ihren bekanntesten Werken gehört die Prärie Trilogie “O PIONEERS” (1913), (wurde im Jahr 1992 u.a. mit Jessica Lange, Anne Heche und Heather Graham für CBS verfilmt), “THE SONGS OF THE LARK” (1915) handelt von der jungen Thea Kronborg, die in die Stadt geht um ihren Traum, Opernsängerin zu werden, zu erfüllen und wurde 2001 als Fernsehfilm verfilmt. Der letzte Teil der Trilogie “MY ANTONIA” (1918) wurde 1993 für das amerikanische Fernsehen verfilmt. Die Geschichten von Cather zeigen wie bei Wharton Parallelen aus ihrem eigenen Leben auf - beispielsweise spielen fast alle ihre Geschichten in ihrer “heimatlichen Prärie” in Nebraska. Die Heldinnen in ihren Geschichten sind dafür bekannt, dass sie aus einer ländlichen Umgebung, meistens mit Immigranten-Hintergrund, stammen und in jungen Jahren in die Großstadt gehen um ihr Glück zu suchen, bevor sie wieder enttäuscht nach Hause zurück kehren. Martha H. Patterson beschreibt Cathers Protagonistinnen folgendermaßen:

“While Wharton constructs a New Woman that was hard to define but functioned as a modern force potentially destructive to venerable old New York values, Cather carefully defines her New Woman and cautiously celebrates her by showing her to be a necessary, if potentially threatening, element of the newly emerging social order... In Cather’s fictional world, if the New Woman is ethnically marked as nonwhite, her transgressions are generally sexual in nature in keeping with the prevailing ethnic stereotypes. In contrast to her white counterparts, she is most often punished for her transgressions.”⁷⁸

Als besonders vielschichtig, aber oft nicht ganz verstanden bezeichnet Patterson die Figur der Thea Kronborg in “The Song of the Lark” wenn sie schreibt:

“Indeed, while most critics see Cather as creating ever more emancipated female protagonists culminating in Thea Kronborg, they fail to acknowledge that that emancipation is increasingly predicated on validating both the social

⁷⁸ vgl.: Martha H. Patterson: Beyond the Gibson Girl. S. 156.

*Darwinist triumph of an essentially white Thea and a complex appropriation and refiguration of a dark Other.*⁷⁹

Darwins Evolutionstheorie hatte in den Werken der „New Women-Schriftstellerinnen“ eine große Bedeutung, denn der Aufstieg der „New Woman“ wurde oft rhetorisch mit dem Darwinismus erklärt. Ein Beispiel dafür findet sich im Roman „Hagar“ von Mary Johnston aus dem Jahr 1913:

*“ We are growing away from the four-footed – we are growing away from our sister the gibbon and our brother the chimpanzee – we are growing – we are changing – we feel the heavens over us and a strange new life within us – we are passing out, we are coming in – we need a new world.”*⁸⁰

1.2.2.3 „New Southern Woman“ – Die Werke von May Johnston und Ellen Glasgow

Die Romane von Frauen die sich weiterhin an die viktorianischen Ideale hielten, nämlich sich selbst für Mann, Kinder und Haushalt aufzuopfern, wurden Opfer der Evolution. Das bedeutet sie wurden im Kampf um ihre Ehe von einer „New Woman“ besiegt – die Töchter die das Leiden der Mutter mit ansehen mussten, entwickeln sich aus diesem Grund selbst zu einer „New Woman“. Beispiele dafür bieten die Werke zweier Schriftstellerinnen aus den Südstaaten: Mary Johnston und Ellen Glasgow. Beide aus wohlhabenden Familien und beide stark engagiert in der Frauenrechtsbewegung. Mary Johnston, die als Tochter eines ehemaligen amerikanischen Bürgerkriegssoldaten und späteren Anwalts in einer Kleinstadt in Virginia aufwuchs, hatte durch die gut angelegten Investitionen ihres Vaters die Möglichkeit, bereits ab ihrem einundzwanzigsten Lebensjahr als professionelle Schriftstellerin zu arbeiten. Wie bei Cather spielen viele ihrer Geschichten in ihrer Heimat. Ganz im Gegensatz zu den Werken von Wharton oder Cather sind ihre Romane eine Mischung aus Historien-, Abenteuer- und Liebesromane. Doch wie bei ihren Kolleginnen der Fall, wurden auch einige ihrer Geschichten bereits zur Stummfilmzeit verfilmt. Darunter „TO HAVE AND TO HOLD“ (1900 als Roman erschienen) und 1916 mit Mae West in der Rolle der Lady Jocelyn und Wallace Reid als Captain Ralph Percy erstmals verfilmt. Margaret Turnbull schrieb das Drehbuch. Das zweite Mal wurde der Roman 1922 mit Betty Compson in der weiblichen und Bert Lytell in der männlichen Hauptrolle verfilmt. Das Drehbuch schrieb wieder eine Frau: dieses Mal Quida Bergère, Schauspielerinnen und

⁷⁹ Ebenda.

⁸⁰ Ebenda. S. 125.

Drehbuchautorin, sowie Frau von Regisseur George Fitzmaurice, der bei beiden Verfilmungen Regie führte. "TO HAVE AND TO HOLD" wurde bereits 1899 in "The Atlantic Monthly" - heute "The Atlantic" - als monatliche Serie publiziert. Abgesehen davon wurde ihr Roman "Audrey" aus dem Jahr 1902 im Jahr 1916 mit Pauline Frederick in der Hauptrolle verfilmt. Unter dem Titel "JAMESTOWN" wurde "PIONEERS OF THE OLD SOUTH" - im Jahr 1903 als Roman erschien - 1923 verfilmt. Dieser erzählt die Geschichte von der Gründung der ersten englischen Kolonie in Virginia namens Jamestown in 1612, sowie den Problemen zwischen den ersten Kolonisten und den amerikanischen Ureinwohnern. Die Heldin der Geschichte ist die historische Figur Pocahontas - gespielt von Dolores Cassinelli.

Johnston weist in ihren Werken immer wieder auf Amerika als eine "new world" hin und betont die Erfordernis einer "New Woman" bzw. "New Southern Woman" um dieses Ziel erreichen zu können. Diese "newness" stellt in ihren Werken einen evolutionären Prozess dar, der nicht nur die Entwicklung der "Southern Woman" sondern der ganzen amerikanischen Nation versinnbildlichen soll.⁸¹ Die Evolution des Affen zum Menschen nimmt sie als Beispiel, um auf die Evolution der vom Mann unterdrückten Frau zur "New Woman" zu erklären: die "Southern New Woman" als "new species" aus Darwin's "Origin of Species" (1859). Damit ist sie mit Ellen Glasgow in bester Gesellschaft, die wie Johnston, vielleicht noch deutlicher, in ihren Romanen auf die "New Woman" als Symbol für den "industrial progress", während die viktorianische Frau, oder wie im Fall von Johnston und Glasgow die "Southern Woman" bereits der Vergangenheit angehört:

"Both Glasgow and Johnston cast a New Woman - a New Woman with varying degrees of commitment to feminism, socialism, progressivism, and mysticism - as the figure best able to assuage the racial and economic anxieties of the developing New South. Defined principally by their genteel status and their desire for both economic independence and gradual social reform, these New Woman protagonists promise none of the social upheaval of an Undine Spragg. They are kin, in many respects, to what Julia Magruder describes as "The Typical Woman of the New south", who is not the typical new woman - in no section of the country had the "new-woman movement gained ground so slowly," but "an evolution of the past - an upward growth, a higher development". Typified by the Christy Girl, she is proud, but more "offhand in her manners with men" ⁸²

⁸¹ Ebenda. S. 130.

⁸² Ebenda. S. 126.

Die Protagonistinnen in Glasgows und Johnstons gleichnamigen Romanen “Life and Gabriella” (1916) und “Hagar” (1913) sollen für Amerika Tugend und ungeahnte Möglichkeiten symbolisieren – im Unterschied zum materiellen “Gibson Girl” will die “New Southern Woman” die Menschen in ihrer Umgebung unterstützen und verwendet ihr Geld nicht für Shopping, sondern stellt es für ihre Familie oder Menschen aus der Arbeiterklasse zur Verfügung. Glasgow und Johnston versuchen auch immer wieder auf die Situation der “New Negro Women” hinzuweisen, allerdings sehr unterschwellig. Bei Johnston klingen die ersten Eindrücke der Sklaverei im Süden beinahe nostalgisch wenn sie schreibt: *“The boat slipped from a stripe of gold into a stripe of shadow, and from a stripe of shadow into a stripe of gold. The negro and the mule on the towpath were now but a bit of dusk in motion, and now were lit and, so to speak, powered with gold dust.”*⁸³

Die Probleme der “Negro Woman” werden weder bei Johnston noch bei Glasgow direkt thematisiert, wofür sie oft kritisiert wurden. Die “Negro Woman” kommt bei Johnston und Glasgow immer als Dienstmädchen vor – oft im Zusammenhang als Geliebte eines weißen Mannes, mit dem sie ein illegitimes Kind hat. Auf subtile Art und Weise wird versucht, die afro-amerikanische Frau als Individuum mit gleichem Bedürfnis nach Liebe und dem Drang nach Freiheit, oft sogar nach Selbstverwirklichung, darzustellen, am Ende der Romane bleiben diese Figuren aber vor allem weiter eines: ein Dienstmädchen, das pünktlich den Tee servieren muss.

Während Mary Johnston’s Werke auf größere Popularität stießen – ihre Romane waren zwischen 1900 und 1911 regelmäßig auf den Bestseller Listen zu finden - wurde von den Kritikern eher das Werk von Ellen Glasgow gefeiert. Sie genoss, wie Edith Wharton, nur elementare Bildung, und aus diesem Grund thematisierte sie diese Problematik, wie Wharton, oft in ihren Romanen. Schauplatz ihrer Geschichten ist nicht selten Jerdone Castle das Anwesen der Familie Glasgow in Virginia. Nach ihrem Heimatstaat benannte sie auch Titel und Protagonistin ihres Romans “Virginia” (1913) – ein sehr komplexes Werk in dem es um die Rolle der Frau, um Kapitalismus, Rassismus und Religion in den Südstaaten um die Jahrhundertwende geht. Eingebettet sind diese Themen in die Lebensgeschichte rund um die junge Südstaatenschönheit Virginia, die keine Bildung genießen durfte und ihr ganzes Glück, so glaubt sie, als liebende Ehefrau und Mutter

⁸³ Wheeler, Marjorie Spruill (Hg.): Hagar: Von Mary Johnston.

http://books.google.at/books?id=X7QgyQCsGdEC&dq=mary+johnston+%22hagar%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=eqqtcycNT-&sig=D-bsSfnf-tnoCnQpVY9DbyFG7A0&hl=de&ei=2KMSSq-wEcXMjAfe5uy3BA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPA1,M1 S. 1.

findet. Erst mit vierzig Jahren, von ihrem Mann für eine Schauspielerin verlassen und ihre Kinder aus dem Haus, erkennt sie plötzlich, dass sie nie auf ihre eigenen Bedürfnisse eingegangen, einsam und im Gegensatz zu anderen Frauen in ihrem Alter um einiges mehr gealtert ist.

1.2.2.4 Die „New Negro Woman“ in den Werken von Pauline Hopkins

Freiheit und der Wunsch nach Akzeptanz in der “weißen” als auch “schwarzen” Gesellschaft, darum geht es in den Werken von Pauline Hopkins – einer der prominentesten afro-amerikanischen Schriftstellerinnen zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In ihren Romanen wie etwa “Contending Forces” (1900) thematisiert sie das Trauma der afro-amerikanischen Bevölkerung durch die Sklaverei. Besonders sind ihre Romane auch deshalb, weil ihre Protagonistinnen oft Tochter einer schwarzen Mutter und eines weißen Vaters sind, was zu einer Identitätskrise und dem Problem, in keiner Gesellschaft richtig akzeptiert zu werden. Im Gegensatz zu den “weißen” Protagonistinnen in Whartons oder Glasgows Werken, übt Sappho Clark in “Contending Forces” einen Beruf aus – bereits ein großer Unterschied zwischen der afro-amerikanischen und der amerikanischen Frau, denn während letztere dafür kämpfte eine Arbeit ausüben zu dürfen, blieb der afro-amerikanischen Frau meistens nichts anderes übrig. Sie hatten keine finanzielle Absicherung durch die Familie und als illegitime Tochter eines weißen Mannes erst recht nicht. Doch durch ihren Beruf als Stenographin ist Sappho finanziell unabhängig.

Die Figur der Sappho wird auch als True New Woman bezeichnet:

“It is because Sappho is marked by “lack of virtue” and “illegitimacy” as the victim and product of a white man’s rape that she must be refigured as the (white) Sappho of transgressive desire and intellectual accomplishment and refigured yet again as true/new woman.”⁸⁴

Mit ihren Romanen war Hopkins eine der Vorläuferinnen der AutorInnen der New Harlem Renaissance, die ab Mitte der 1920er Jahre bis zur Weltwirtschaftskrise im Jahr 1929, als die Blütezeit der afro-amerikanischen Kunst galt. Die Bewegung wurde allerdings nicht nur von afro-amerikanischen Frauen gefördert, sondern auch von “weißen” männlichen Künstlern wie dem Fotografen Carl van Vechten oder dem afro-amerikanischen Schriftsteller Alain LeRoy Locke.

⁸⁴ vgl.: Martha H. Patterson: Beyond the Gibson Girl. S. 68.

1.2.2.5 Tales of the Jazz Age: F. Scott Fitzgerald und die Geburt des Flappers

Generell muss der Einfluss männlicher Künstler im Zusammenhang mit den “New Women” in den 1920er Jahren betont werden: allen voran F. Scott Fitzgerald. Seine Protagonistinnen wie Daisy in “The Great Gatsby” (1925) oder Gloria in “The Beautiful and the Damned” (1922) wurden von realen Frauen aus Fitzgeralds Leben inspiriert. Sie streben nach Unabhängigkeit und einem erfüllten Liebesleben – scheitern aber an den von der amerikanischen Oberschicht vorgegebenen sozialen Zwängen und selbstgeschriebenen Gesetzen. Für Fitzgerald sind diese Frauen eine Art “Instrument” mit denen er Kritik an der New Yorker Gesellschaft der Nachkriegszeit üben konnte. Das Zeichen für den Verfall der Gesellschaft ist bei Fitzgerald die Asche. Während die Figuren der Daisy Buchanan in “The Great Gatsby” (1925), Judy Jones in “Winter Dreams” (1922), Isabelle Borge in “This Side of Paradise” (1920) und Charakteren in einigen Kurzgeschichten eindeutig von seiner ehemalige Affäre mit Ginevra King inspiriert waren, gingen die meisten anderen Frauenfiguren, wie beispielsweise Gloria, in seinen Werken auf seine Frau Zelda Seyre zurück, von der er teilweise sogar Tagebuchaufzeichnungen für seine Romane (Beispiel dafür: Abtreibung der Protagonistin in “The Beautiful and the Damned”) verwendete.

"Gloria is a very young soul--" began Mrs. Gilbert eagerly, but her nephew interrupted with a hurried sentence: "Gloria'd be a very young nut not to marry him." He stopped and faced her, his expression a battle map of lines and dimples, squeezed and strained to its ultimate show of intensity--this as if to make up by his sincerity for any indiscretion in his words. "Gloria's a wild one, Aunt Catherine. She's uncontrollable. How she's done it I don't know, but lately she's picked up a lot of the funniest friends. She doesn't seem to care. And the men she used to go with around New York were--" He paused for breath. "Yes-yes-yes," interjected Mrs. Gilbert, with an anaemic attempt to hide the immense interest with which she listened. "Well," continued Richard Caramel gravely, "there it is. I mean that the men she went with and the people she went with used to be first rate. Now they aren't."⁸⁵

Zelda, die bis heute als erster originaler “Flapper” gilt stammte aus einer wohlhabenden gutbürgerlichen Familie aus den Südstaaten, feierte gerne und wollte eigentlich Balletttänzerin werden. Durch ihr Aussehen und skandalöses Verhalten wurde sie zur Ikone der 1920er Jahre (und in den 1970er Jahren als Ikone der Frauenbewegung wiederentdeckt), der jegliche Hausfrauen-Ambitionen fern lagen (auch als sie bereits Kinder hatte), profilierte sich schließlich als Schriftstellerin und Künstlerin. Sie war dafür

⁸⁵ F. Scott Fitzgerald: The Beautiful and the Damned.

http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=30494&pageno=54 S. 54.

bekannt Konventionen zu brechen und hatte wie ihr Mann zahlreiche Affären, was Fitzgerald wiederum in seinen Geschichten verarbeitete. Im Roman "The Beautiful and Damned" sind beide, sowohl Zelda als auch Fitzgerald, eindeutig in den Charakteren Gloria und Anthony wiederzuerkennen. Neben Abtreibung werden darin auch Themen wie Moral, Liebe und die Dekadenz der jungen Nachkriegsgesellschaft thematisiert und stellen heute auch ein wichtiges historisches Dokument dar. Noch zu Lebzeiten wurden Romane und Kurzgeschichten des Schriftstellers verfilmt. Darunter u.a. auch "THE GREAT GATSBY" (1926) mit Warner Baxter als Gatsby und Louis Wilson als Daisy, "THE BEAUTIFUL AND THE DAMNED" (1922) mit Marie Prevost als Gloria und Kenneth Harlan als Anthony. Ebenfalls große Erfolge feierten die Verfilmungen von "THE OFF-SHORE PIRATE" (1921) mit Viola Dana als Ardita. Diese Kurzgeschichte wurde im Jahr 1920 im Sammelband "Flappers and Philosophers" erstmals veröffentlicht, genauso wie die Kurzgeschichte "Head and Shoulders" die noch 1920 mit dem Titel "A CHORUS GIRL'S ROMANCE" ebenfalls mit Viola Dana verfilmt wurde. Die Handlung der Geschichten sind recht unterschiedlich, denn während es beispielsweise in "The Off-Shore Pirate" um eine junge Frau geht, deren Boot von Piraten gekapert wird und die sich schließlich in den Kapitän der Bande verliebt, geht es in "Head and Shoulders" um eine Schauspielerin, die sich in ein Wunderkind verliebt, bevor sich am Ende der Story die Rollen verschieben.

2. New Women im amerikanischen Stummfilm

Auch wenn sie am Beginn des Mediums Film noch unsichtbar waren, so hat es die „New Women“ im Film von Anfang an gegeben. Dafür gibt es zwei Gründe: zum einen hatten die bewegten Bilder lange Zeit einen schlechten Ruf, wurden jedoch trotzdem immer populärer und boten durch die immer größer werdende Nachfrage viele Jobmöglichkeiten die gerade auch Frauen, die um die Jahrhundertwende nach finanzieller Freiheit strebten, ansprachen. Innerhalb von zirka zehn bis zwölf Jahren schafften diese „New Women“ den Aufstieg von der Laborassistentin zur Drehbuchautorin, Produzentin und Regisseurin. Frauen wie Alice Guy, Lois Weber, Mabel Normand, Dorothy Arzner, Gene Gauntier oder Frances Marion waren dafür verantwortlich, dass Themen, die die New Women interessierten in die Lichtspielhäuser und Nickelodeons kamen und die den Beweis lieferten, dass sich Frauen ebenso wie Männer in einem kreativen aber auch knallharten Geschäft durchsetzen und neue Maßstäbe setzen können.

Es ist allerdings schwierig ein genaues Datum fest zu machen, wann die erste Frau im Filmgeschäft (Schauspielerinnen ausgenommen) auftritt. Ebenfalls ist es schwierig, die Einflüsse und Faktoren, die für den Aufstieg der Frauen im Filmgeschäft verantwortlich waren zu bestimmen. Manche Wissenschaftler, wie beispielsweise Karen Ward Mahar, haben versucht, die Zeit in der Frauen als Filmemacherinnen auftauchten, als Filmemacherinnen Fuß fassten und eine zentrale Rolle in der amerikanischen Filmindustrie spielten, bis zu ihrem Verschwinden aus dem Filmbusiness, in mehrere Perioden einzuteilen:

„(1) the “technological” decade, from roughly 1896 to 1908; (2) the period of “uplift”, from about 1908 to 1916; and (3) the period of “big buisness”, from 1916 to the end of the silent era, in 1928.”⁸⁶

Diese Periodisierung ist jedoch schwierig, denn Ward versucht zwanghaft ihre Theorien in diese Zeiteinteilung zu gliedern. Sie stützt teilweise alle Überlegungen auf Einzelpersonen wie Lois Weber und ignoriert beinahe andere wichtige Vertreterinnen des amerikanischen Stummfilms die maßgeblich am Aufstieg Hollywoods beteiligt waren (wie zum Beispiel Gloria Swanson oder Mary Pickford).

2.1 Die ersten Filmpionierinnen: Alice Guy und Elvira Notari (1896-1906)

Karen Ward Mahar schreibt in ihrem Buch, dass Frauen die zwischen 1896 und 1908 im Filmbusiness beschäftigt waren nur Berufe ausübten die keinerlei Fachwissen erforderten. Den kreativen Part übernahmen demzufolge die Männer. Dass diese Aussage nicht stimmt beweisen Regisseurinnen und Produzentinnen wie die Französin Alice Guy oder die Italienerin Elvira Notari. Man kann entweder davon ausgehen, dass es sich bei diesen zwei Filmemacherinnen um Ausnahmerecheinungen handelt, oder, nachdem die Filmgeschichtsschreibung Frauen bisher weitgehend ignoriert hat, diese beiden Frauen nur deshalb bekannt sind., weil sie eine Vielzahl an Filmen produzierten, bereits früh ihr eigenes Studio gründeten und obendrein mit bekannten Filmemachern verheiratet waren. Wie groß die Zahl an Frauen ist, die bereits zu Beginn des Films mit diesem neuen Medium experimentierten ist schwer zu erforschen bzw. wissenschaftlich zu belegen, denn Filmmaterial, wie Drehbücher, Programme oder Kritiken, ist größtenteils verloren gegangen. Fast vergessen ist die Tatsache, dass Alice Guy bereits 1896 in Paris ihren ersten Film vorführte. „LA FÉE AUX CHOUX“ wird von manchen Historikern sogar als erster

⁸⁶ vgl.: Karen Ward Mahar: Women Filmmakers in Early Hollywood. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006. S. 5.

fiktionaler Film überhaupt gesehen (wurde allerdings erst ein Jahr nach „L'ARROSEUR ARROSÉ“ von den Brüdern Lumière gedreht, der als erster fiktionaler Film gilt). Dass Guy und Notari genauso kreativ, technisch versiert und experimentierfreudig waren wie ihre männlichen Kollegen sollen folgende Kurzübersichten belegen:

Kurzer Überblick über das Werk von Alice Guy:

- Von 1897 bis 1907 ist Guy leitende Studiogeschäftsführerin und Regisseurin bei der Produktionsfirma Gaumont
- ab 1900 produziert sie die ersten Tonfilme mit Gaumont's Chronophone
- 1907 wandert sie mit ihrem Mann Herbert Blaché-Bolton in die USA aus und gründet 1910 die Produktionsfirma SOLAX, wo sie in vier Jahren 300 Filme produziert – nebenbei unterrichtet sie an der Columbia Universität
- Von 1919 bis 1920 ist Guy Assistentin ihres Mannes in Hollywood – nach zwei Misserfolgen zieht sie sich aus dem Filmgeschäft zurück und kehrt 1922 zurück nach Frankreich⁸⁷

Kurzer Überblick über das Werk von Elvira Notari:

- ab 1906 dreht Elvira Notari ihre eigenen Filme die Produktionsfirma Film Dora
- 1909 gründet sie gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem Kameramann Nicola Notari, die Produktionsfirma Film Dora und produziert Spielfilme
- 1915 wird die Produktionsfirma umbenannt in Dora Film – ein Firmensitz in New York folgt
- die Karriere von Notari geht von zirka 1906 bis 1930 – in dieser Zeit entstehen 60 Spielfilme und mehrere hundert Dokumentar-, sowie Kurzfilme.⁸⁸

Während Notaris Filme als Vorläufer des talienischen Neorealismus gesehen werden, begeisterte und verstörte Alice Guy das amerikanische Publikum u.a. mit Satiren über heterosexuelle Beziehungen :

„The comedy Madame a des envies (Madame has her Cravings, 1906) depicted a visibly pregnant woman giving in to a craving for sugar, making “amusing facial

⁸⁷ vgl.: Amy L. Unterburger (Hg.): Women Filmmakers & Their Films. Detroit, New York (u.a.): St. James Press, 1998. S. 170.

⁸⁸ Ebenda. S. 302.

*contortions” as she sucks on the phallic sugar stick in a very suggestive manner. Importantly, the focus of this is a woman who satisfying her own desire, not unconsciously providing visual pleasure for men in the audiences as was true for so many early peep-show-style films.*⁸⁹

Erst als 1907 das „Director system“ das „Cameraman system“ ablöste und 1908 die Forderung nach Zensur laut wurde, wurden immer mehr Frauen als Filmemacherinnen sichtbar, denn trotz den „peep-Show-Style films“, von denen im Zitat die Rede ist, galten Frauen im Vergleich zu ihren männlichen Kollegen als die moralischeren Filmemachern. Lois Weber war eine der ersten Regisseurinnen die diese Annahme bestätigte. Sie sollte das bis dahin oft als Schund abgetane neue Medium auch den Zuschauern der Mittelklasse näher bringen – darüber hinaus galt Lois Weber auch als „domestic directress“, die es im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen schaffte das Beste für so wenig Geld wie möglich für ihren Film herauszuholen.

Der Etablierung und dem Aufstieg von Frauen im Filmbusiness gingen mehrere Veränderungen zwischen 1896 und 1908 voraus. Zum einen wurde die Nachfrage an Filmen immer größer, was die Filmproduzenten zu einer Umstrukturierung in der Filmproduktion veranlasste – um 1907 ersetzte das „Director System of Production“⁹⁰ das „Cameraman System of Production“ - was mit der Anschaffung von mehr Personal und neuen Berufsfeldern verbunden war. Nachdem das Filmbusiness noch immer nicht den besten Ruf hatte, wurden viele Immigranten und vor allem auch Frauen „rekrutiert“.

Im Jahr 1903 sollten zwei Events den Weg der Frauen ins Filmbusiness langsam ebnen: *„the rise of the narrative film and the creation of the first film exchanges.“*⁹¹ Diese Ereignisse erforderten Veränderungen in der Filmproduktion, -vorführung und dem –verleih, denn ab 1904 waren bereits mehr als die Hälfte aller produzierten Filme „little narratives“ – also Filmhandlungen die eine Geschichte mit Anfang und Ende erzählten und zirka eine Länge von fünfzehn Minuten hatten, also One-Reeler, waren. Die One-Reeler oder Einakter wurden zum Standardprodukt, das bedeutet die Filme wurden pro Fuß/Meter verkauft.⁹² Durch die „little narratives“ erlebte der Film einen enormen Aufschwung, wodurch es ab zirka 1908 aufgrund der großen Nachfrage notwendig war, dass jedes

⁸⁹ vgl.: Mahar Karen Ward: Women Filmmakers in Early Hollywood. 2006. S. 45.

⁹⁰ Anmerkung: Das Director System of Production dominierte bis zirka 1909 die Filmproduktion und bringt die Arbeitsteilung zwischen Kameramann und Regisseur. Die Wende zum fiktionalen Film, die mit der Wende zum „Director System“ einhergeht, machte ein Drehbuch zur Koordination der Produktion erforderlich.

⁹¹ Ebenda. S. 30.

⁹² vgl.: Claus Tieber: Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem. Wien: LIT, 2008. S. 28.

größere Filmstudio ein eigenes „Ensemble“ an SchauspielerInnen hatte, um effizienter arbeiten zu können. Dabei engagierte man in erster Linie arbeitslose TheaterschauspielerInnen (ein Beispiel dafür wäre die Schauspielerin und Drehbuchautorin Gene Gauntier) – und auch wenn der Film damals noch immer als nicht gesellschaftsfähig galt, so lockten zumindest ein regelmäßiges Gehalt und die Chance auf eine dauerhafte Anstellung:

„The hiring of stage actors signaled the beginning of a major shift in the production of moving pictures. As output soared between 1905 and 1908, manufacturers realized that they needed to make movies more like the stage, so they constructed studios that more and more resembled theaters. To make story films, manufactures required the building of sets, the use of props, an array of costumes, and all the other accoutrements of the theater. Now called “studios”, the film factories boasted “all that pertains to theater except the auditorium. All of these needs required personnel, and film manufacturers quite logically looked to the cheapest source of trained talent – their own actors and actresses.”⁹³

Die Zahl der Frauen die neben ihrem Job als Schauspielerin auch im Bereich Kostüm, Personalkosten oder Buchhaltung mitarbeiten mussten, mitentschieden welche Romane oder Theaterstücke verfilmt werden sollten oder dem Regisseur, dem Editor oder den Kameramännern assistierten stieg ab 1908 kontinuierlich. Beispiele dafür wären Vitagraph’s „leading lady“ Florence Turner, Blanche Lasky die im Filmstudio ihres Bruders, der „Jesse Lasky Company“ die finalen Entscheidungen traf, oder Frances Marion deren erster Filmjob im Jahr 1914 eine Assistenz bei der Regisseurin Lois Weber war, die ihr ermöglichte: *„... to try every kind of job I could find except emptying the garbage pails. She worked in costume, set design, and in the editing room, and ultimately became a filmmaker herself.”⁹⁴*

Weitere Beispiele für Frauen die mehrere Berufe gleichzeitig im Filmstudio inne hatten waren Lillian Gish im Studio von Griffith – sie war Schauspielerin, half im Labor Negative zu entwickeln und assistierte dem Elektriker bei den Lichteffekten im Studio, sowie bei den Screen Tests, oder Beluah Marie Dix, die neben ihrer Tätigkeit als Scenariowriterin – als Scenario bezeichnete man die frühe Form des Drehbuchs, das aus beschreibenden

⁹³ vgl.: Karen Ward Mahar. Women Filmmakers in Early Hollywood. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006. S. 38.

⁹⁴ Ebenda. S. 39.

Texten ohne Dialoge bestand und leicht als kurze narrative Filme zu adaptieren waren⁹⁵ - meiste Zeit im Schnittraum verbrachte. Schauspielerin Gene Gauntier wiederum schrieb neben ihrem Beruf als „leading lady“ auch die Szenarios für das Kalem Studio und die oft zitierte Lois Weber war vor ihrer Karriere als Regisseurin Musicaldarstellerin.

Der Beruf der Drehbuchautorin bot Frauen zu dieser Zeit besonders gute Chancen, denn die inzwischen zahlreichen Filmstudios waren ständig auf der Suche nach neuen Geschichten und Ideen. Aus diesem Grund schrieben oft nicht nur Schauspielerinnen des jeweiligen Studios Szenarios für ihre Filme, sondern die Studios forderten auch immer wieder Drehbücher von freiberuflichen DrehbuchautorInnen, oder wie man sie damals nannte „scenario writers“ an. Um einerseits das Medium Film populärer zu machen und andererseits gute Geschichten zu bekommen, veranstalteten die Studios ab 1908/1909 sogar Wettbewerbe:

*„Given the interest of women in the movies and popular fiction, the winners of such contests were frequently female. In 1909 Evangeline Sicotte of New York won \$ 150 in the Georges Méliès Scenario Contest for her script “The Red Star Inn”, and Florence E. Turner of Brooklyn won third place, receiving \$150 for “The Fiend of the Castle”. A scenario submitted by Mrs. Clemens to the St. Louis Times not only resulted in a cash prize but also reached the screen in 1910 as a film entitled “The Double”.*⁹⁶

Neben der großen Nachfrage an Personal und einem neuen Produktionssystem war außerdem die Forderung nach einer staatlichen Zensur der Filme ausschlaggebend. Die amerikanische Mittelklasse, vor allem Frauen, sahen ihre Kinder durch die Filme in den zahlreichen Nickelodeons moralisch gefährdet. Ehrenamtliche Zensoren, in erster Linie Frauen, sollten dem Film zu mehr Ansehen in der Mittelklasse verhelfen und diese wollten soziale Themen in den Filmen sehen. Hinzu kam der Erste Weltkrieg, der dazu führte, dass in den Kriegsjahren das Kinopublikum fast ausschließlich weiblich war und nachdem Hollywoods Priorität schon immer Gewinnmaximierung war, lieferte man den Frauen das was sie sehen wollten, nämlich soziale Melodramen, Romantik, Filme über unglückliche Ehen, aber auch Problemfilme wie die beliebten „White Slavery-Filme“ in denen es um Frauenhandel und Prostitution ging. Diese Filme, so war man überzeugt,

⁹⁵ Anmerkung: Von einem Szenario kann man erst ab zirka 1907 sprechen, als ein Drehbuch zur Koordination einer Produktion erforderlich wurde und kann nicht mit den eher vagen Formen und Skizzen der Jahre zuvor verglichen werden. Vgl.: Claus Tieber: Schreiben für Hollywood. S. 28, 29.

⁹⁶ vgl.: Karen Mahar Ward: Women Filmmakers in Early Hollywood. S. 41.

konnten nur aus einer weiblichen Perspektive, also von einer Regisseurin gedreht werden, was wiederum Frauen als Regisseurinnen die Tore zur Filmproduktion öffnete.

Ein weiterer Berufszweig für Frauen war ab etwa 1907 der Besitz und das Managen eines eigenen Nickelodeons, denn diese boomten sowohl in der Stadt als auch am Land.

Viele der Nickelodeons waren ein Familienbusiness und demnach waren auch Frauen in das Management involviert. Abgesehen davon brauchte das Führen eines Nickelodeons nicht viel Erfahrung in Unternehmensführung und auch nicht viel Startkapital. In Magazinen wurde 1907 sogar eine Art Nickelodeon-Rezept gedruckt:

„... beginning with the ingredients: one storefront, one „young woman cashier“; one electric sign, one projector and projectionist, one screen, one piano, one barker, and one manager. After that add “a few brains and a little tact”. Then you open the doors, start the phonograph, and carry the money to the bank.’⁹⁷

Gene Gauntier zufolge kann man sich ein Nickelodeon in New York um zirka 1906 in etwa so vorstellen:

„a dingy, odorous little hold, about the size of the average shop on Main Street. Outside it blazed with electric lights of low candlepower, which made up in quantity what they lacked in quality. The entire front was usually plastered with glaring sheets of pictorial paper and strips and canvas proclaiming the current atrocity of crime and adventure. Inside were benches, kitchen chairs, or, in the more luxurious, hard wooden opera seats. Admission was a nickel. The pictures were jumpy and dingy, running five to eight hundred feet, and thrown upon an oblong of more or less white canvas, generally ornamented with sagging folds and an occasional rent.’⁹⁸

Wirklich große Chancen für Frauen bot außerdem der neue Filmverleih, der ab 1903 dazu führte, dass die Filme nicht mehr direkt vom Produzenten selbst, sondern Aussteller aus dem ganzen Land eine Auswahl an Filmen von einem lokalen Filmverleih für vernünftige Preise leihen konnten. Während zu Beginn des Aufkommens der Filmverleihfirmen Frauen mit männlichen Partnern wie ihren Ehemännern oder Verwandten zusammen arbeiteten, so ist bekannt, dass spätestens ab dem Jahr 1909 auch Frauen im Filmverleih und Filmimport Fuß gefasst hatten. Ein Beispiel dafür wäre die Ungarin Frida Klug die von Italien aus in die Vereinigten Staaten ausgewandert war und 1909 ein Büro für Filmverleih und –import in New York eröffnet hatte.

⁹⁷ Ebenda. S. 36.

⁹⁸ Ebenda. S. 77, 78.

2.2 Schauspielerin, Regisseurin, Drehbuchautorin, Produzentin – Frauen erobern die amerikanische Filmindustrie

Ab 1908 arbeiteten bereits eine Vielzahl an Frauen im Filmbusiness, sei es als Kinobesitzerin, Schauspielerin, Drehbuchautorin, Regisseurin oder Produzentin. Viele der von den Studios fix engagierten Schauspielerinnen wurden durch die neuen Produktionsbedingungen innerhalb kürzester Zeit zum Allrounder, das bedeutet sie hatten mehrere Berufe auf einmal und schrieben nicht nur ihr scenario, sondern drehten den Film auch selbst, spielten die Hauptrolle im Film und waren für die Postproduktion zuständig.

Eine dieser Multitalente war Gene Gauntier. Sie kam im Jahr 1907 als Schauspielerin zu „Biograph“ und wechselte noch im selben Jahr zum neu gegründeten Studio „Kalem“, wo sie als „leading lady“ engagiert wurde. Ihr Chef Frank Marion der bei „Kalem“ auch für das Schreiben der „scenarios“ zuständig war, war jedoch innerhalb kürzester Zeit so sehr mit Arbeit ausgelastet, dass er Gene Gauntier um Mithilfe bat. Ihr erstes „Scenario“ schrieb sie zum Theaterstück „Why Girls Leave Home“, in dem sie vor einigen Jahren auch selbst mitgespielt hatte. Kurz darauf wurde sie von mehreren Studios, darunter auch ihr ehemaliger Arbeitgeber „Biograph“, als „Scenario writer, studio manager und supervising director“⁹⁹ – jedoch nicht als Schauspielerin, angeworben. Sie nahm den Job bei „Biograph“ aufgrund des Geldes an, doch schon nach wenigen Monaten kehrte sie zu „Kalem“ zurück:

„Gauntier returned to Kalem in the winter of 1908. By 1909 she was still doing her triple job of writing scenarios, playing the leads, and helping Olcott with the directing at Kalem’s winter location in Florida. In 1910 Kalme offered Gauntier the position of director-producer of the Florida unit after Olcott’s resignation, but she refused on the grounds that it was too strenuous. Instead, Gauntier spent 1911 “mastering many new secrets of the industry”, such as film development, printing, tinting, retakes, titling, editing, and other mechanical details.”¹⁰⁰

1909 war auch das Jahr in dem sich das “Director-Unit System of Production” durchsetzte, dass man sich Claus Tieber zufolge so vorstellen kann:

„In diesem System kontrollieren Regisseure mehrere Produktions-Units. Frank Powell begann laut Billy Bitzer im Juni 1909 bei Biograph als Second Director und bildete mit Arthur Marvin als Kameramann eine solche „Unit“, welche von Griffith beaufsichtigt wurde. Die Aufteilung ging weiter und schon 1911 kontrollierten

⁹⁹ Ebenda. S. 42.

¹⁰⁰ Ebenda. S. 43.

*Griffith, Frank Powell und Mack Sennett 1911 etliche Units für Biograph. Die Bildung einer „Second Unit“, und in der Folge von mehreren Units wurde durch die Erhöhung der Produktion notwendig. Biograph produzierte ab Ende 1909 zwei anstatt wie bislang einen Film pro Woche.*¹⁰¹

Im selben Jahr wurden außerdem die ersten Scenario Departments eingerichtet, was den Gewinn an Bedeutung des Drehbuchs für die Filmstudios veranschaulicht. Durch das neue Produktionssystem war es ohne „Story Outline“ als Produktionsplan nicht mehr möglich den Film zu drehen, denn um Zeit und Geld zu sparen wurden die Filme nicht mehr in der chronologischen Reihenfolge der Geschichte gedreht, sondern alle Szenen auf einmal die auf einem Schauplatz spielten. Dadurch konnte der Regisseur die Geschichten in einzelne Einstellungen aufteilen und einen Drehplan erstellen.¹⁰² Gene Gauntiers „From the Manager to the Cross“ (1912) war laut Patrick Loughney das erste „fully developed modern American Screenplay“. Sie markiert damit gemeinsam mit Thomas Ince, der gemeinsam mit seinen Autoren das Continuity Script entwickelte den Übergang zum ausführlichen Drehbuch, das der Filmproduktion als Blaupause dient.¹⁰³

Der Lebenslauf von Frances Marion, Anita Loos, June Mathis oder Jeanie McPherson, alle vier zählten zu den wichtigsten und einflussreichsten Drehbuchautorinnen in der „period of uplift, ähnelt dem von Gene Gauntier. Sie alle waren gebildet, manche von ihnen arbeiteten als Journalistinnen und kamen als Schauspielerinnen zum Film bevor sie innerhalb weniger Jahre zu den bestbezahlten und einflussreichsten Filmemacherinnen Hollywoods aufstiegen – sei es als beinahe „exklusive“ Drehbuchautorin für Mary Pickford, dem größten Filmstar des amerikanischen Stummfilms (Marion), Drehbuchautorin und Geschäftsführerin von MGM (Mathis) oder als rechte Hand von Cecil B. DeMille, Drehbuchautorin und Scenario Supervisor für sämtliche DeMille Produktionen (McPherson). Loos wiederum sind die unterhaltsamen Zwischentitel, die erst durch sie wirklich an Bedeutung erfuhren, sowie Drehbücher zu Filmen wie „Gentlemen prefer Blondes“ (1928) oder „Intolerance“ (1919) zu verdanken.

Die New Women eroberten zwischen 1907 und 1916 also nicht nur beruflich den Film, sondern auch was die bewegten Bilder an sich betrifft. Die in dieser Dekade produzierten Filme befassen sich auffällig oft mit damals aktuellen Themen wie dem Frauenhandel oder der höchst umstrittenen Geburtenkontrolle. Oft geht es in den Filmen dieser Dekade um

¹⁰¹ vgl.: Claus Tieber: Schreiben für Hollywood. S. 32.

¹⁰² vgl.: Ebenda.

¹⁰³ vgl.: Ebenda. S. 29.

Frauen, die in ihrer Ehe ausgebeutet, betrogen oder unterdrückt werden, wie beispielsweise in „Mother Love“ mit Marion Leonard. Darin geht es um eine Musikerin, die von ihrem eifersüchtigen Ehemann gequält und schikaniert wird und der ihr schlussendlich auch noch die Geige stiehlt. In engen Zusammenhang mit der Frauenrechtsbewegung – beispielsweise unterstützten feministische Reformerrinnen wie Carrie Chapman Catt frauenproblemorientierte Filme - standen außerdem die „white slavery films“ die „kidnapping“ und „drugging“, sowie Zwangsprostitution junger weißer Frauen thematisierten, was um 1910 tatsächlich ein großes mediales Thema gewesen sein muss, nachdem laut damaligen Zeitungsberichten weibliche Immigranten in New York oft Opfer von Frauenhandel wurden. Der erste „white slavery“ Film war „Traffic in Souls“ aus dem Jahr 1913. Auch Lois Weber war für Filme aus diesem Genre bekannt. Generell sahen die Frauenrechtlerinnen im Medium Film ein geeignetes Mittel um ihren Standpunkt mitzuteilen, aufzurütteln und Kritik zu üben:

„Politically motivated women from outside the entertainment industry also came to the studios hoping to make films to further their causes. Among the first women to do so were suffragists. Film manufacturers churned out antisuffrage comedies nearly by a dozen. Thus, the Women’s Political Union, in conjunction with the Éclair Company, countered these images by producing their own brief well-received prosuffrage comedy, Suffrage and the Man (1912). Shortly thereafter the Reliance Company released the much more important Votes for Women.”¹⁰⁴

Das Drehbuch für den Film “VOTES FOR WOMEN” wurde von insgesamt drei Frauen geschrieben (Frances Maule Bjorkman, Mary Ware Dennett und Harriet Laidlaw) und ist ein „social problem film“ durch und durch:

„The story followed the political awakening of a naive rich girl, the daughter of a department store mogul and the fiancée of a powerful senator. Her cloistered world is shattered when her closest friend, a reformer and suffragist, takes her to the dilapidated tenement owned by her fiancé. There she meets two young orphaned girls and their baby sister. One labors at home in appalling conditions, sewing embroidery sold at the department store and tending to the baby, while the other works endless days as a clerk in the lingerie department. Or at least she did. Returning home in tears, she reports to her sister that she lost her job because she refused the improprieties of the floorwalker. “If women had the vote, asks her friend, “do you think that such things could go on around us unchecked? Do you think that men would be allowed to fill their pockets at the expense of the lives and toil of helpless girls and all to enrich themselves and their associates? Not for a minute!” The heroine is converted to the cause of suffrage, and after she contracts scarlet fever from her slum-manufactured trossseau, her father and fiancé convert as

¹⁰⁴ vgl.: Karen Ward Mahar: Women Filmmakers in Early Hollywood. S. 66.

*well. The grand finale used footage from an actual suffrage march down Fifth Avenue.*¹⁰⁵

Andere Vorbilder für starke Frauen waren die Serial-Queens¹⁰⁶ Mabel Normand, Ruth Roland oder Pearl White, die in Männerkleidung die Ehre ihrer Brüder und Väter wiederherstellten, sich mit Banditen schlugen und dafür bekannt waren, dass sie alle ihre Stunts selbst machten.

2.3 Der Höhepunkt und das Verschwinden der New Women im Goldenen Zeitalter (1916-1928)

Als im Jahr 1910 eine Zeitung über den tödlichen Verkehrsunfall des populären „Biograph Girls“ berichteten, ahnte noch niemand, dass diese Meldung die Geburt des „Stardoms“ markieren sollte. Keiner der Fans des „Biograph Girls“ wusste ihren Namen und niemand wusste, dass die Zeitungsmeldung nur ein geplanter Schachzug gegen Biographs populärste Schauspielerin war, die es sich erlaubt hatte zu Carl Laemmle’s Independent Moving Picture (IMP) zu wechseln. Am 12. März 1910 sollten die Leser des Magazins „Moving Picture World“ erstmals den Namen des ehemaligen „Biograph-Girls“ erfahren: Florence Lawrence. Als Beweis dafür, dass Lawrence bei bester Gesundheit ist, initiierte Laemmle einen überaus publikumswirksamen Empfang im „Grand Opera House“ und im „the Gem“ in St. Louis. Die St. Louis Times veröffentlichte die Zeit zu der Lawrence mit dem Zug ankommen sollte und plante eine riesige Willkommensparty. Welches noch nie zuvor dagewesene Ausmaß dieser Empfang annehmen würde, überraschte die Filmwelt:

*„A crowd larger than the one that had greeted President Taft a week earlier rushed at the moving picture actress. They ripped the buttons from her coat and stole her hat. According to one source LAWrence escaped only with the help of the police.”*¹⁰⁷

Dieses Ereignis ist deshalb so wichtig, weil Schauspieler und vor allem Schauspielerinnen an diesem Beispiel sahen, wie groß ihre Popularität und ihr Einfluss inzwischen war – und dass, obwohl die Filmstudios versucht hatten, durch Anonymisierung wie „Biograph Girl“, Kalem Girl“ oder „Vitagraph Girl“ eben diesen Einfluss und diese steigende Macht und die damit verbundene Forderungen nach mehr künstlerischer Freiheit und Geld zu verhindern. Die Folge war, dass sämtliche „leading actresses“, allen voran Mary Pickford, tatsächlich mehr Freiheiten in Bezug auf Produktion und Gehalt bekamen, bevor um 1916

¹⁰⁵ Ebenda. S. 67.

¹⁰⁶ Anmerkung: Als Serial bezeichnete man in der Stummfilmzeit Serien-Kinofilme deren ProtagonistIn immer der Star des jeweiligen Studios war. So drehte Pearl White beispielsweise die Serie „The Perils of Pauline“ für Pathé Frères und Mabel Normand ihre Mabel-Reihe für Mack Sennett’s Keystone Studio.

¹⁰⁷ Ebenda. S. 53, 54.

der Trend einsetzte, als richtiger Filmstar auch seine eigene „production-unit“ zu besitzen. Die erste Schauspielerin der das gelang war Mary Pickford mit „the Pickford Film Corporation im Juni 1916. Die Kooperation erfolgte mit Adolph Zukor’s Famous Players:

„She could choose her own directors and supporting cast, and she had approval over advertising, a voice regarding final cut, and the right to question any role she didn’t like. Zukor was not so much her boss as he was her colleague.“¹⁰⁸

Schauspielerinnen wie Norma und Constance Talmadge oder Mabel Normand folgten Mary Pickford und etablierten ihre eigenen Produktionsfirmen die wie im Fall von Norma Talmadge beispielsweise von der Lewis J. Selznick Production, Inc. veröffentlicht wurden.

Diese frühen Filmemacherinnen können also auf jeden Fall als „New Women“ bezeichnet werden, denn sie alle hatten einen richtigen Job in einem vormals von Männern dominierten Geschäft, waren finanziell unabhängig und gebildet. Diese Lebenseinstellung bzw. Lebensweise spiegelte sich auch in den Filmen zwischen 1912 und 1922 wieder. Die dominierenden Genre dieser Periode waren zum einen die „serial thriller“, also zirka dreißigminütige Filme die immer mit einem „To be Continued“, also einem „Fortsetzung folgt“ am Höhepunkt der Handlung einer Episode mit dem/der HeldIn im Angesicht des Todes, endeten (wird auch als Cliffhanger bezeichnet). Die „serials“ bestanden aus mindestens zwölf bis fünfzehn Episoden und sollten die Menschen jede Woche in die Lichtspielhäuser locken, um weiter zu erfahren was mit ihrem Held oder ihrer Heldin weiter passieren wird. Zum andern waren die „slapstick comedies“ äußerst populär und beide Genre hatten eines gemeinsam:

„Both forms promoted an image of women who were, much like young women in the audience, comfortable in the heterosocial spheres of work and commercial amusements. Women onscreen however, transgressed normal boundaries through heroic and daring action or anarchistic comedy that turned gender roles upside down. These rich New Woman fantasies were often created by the women who starred in them offering women in the audience yet another layer of identification.“¹⁰⁹

Doch obwohl die „serials“ und die „short comedies“ auch nach dem Ersten Weltkrieg noch zu den beliebtesten Genres gehörten (waren genauso beliebt wie die Feature-Filme), wurden sie aus den luxuriösen erste Klasse Kinos in die zweitklassigen Kinos verbannt. Grund dafür war eine neue Welle an Zensurbestimmungen, die die athletischen,

¹⁰⁸ vgl.: Basinger, Jeanine: Silent stars. New York: Knopf, 1999. S. 28.

¹⁰⁹ Ebenda. S. 104.

selbstbewussten Waffenheldinnen und Stuntfrauen nicht so gerne dabei sahen wie sie Kriminelle jagten oder ihre Ehemänner, Brüder und Väter vor dem sicheren Tod retteten. Die „short comedies“ boten nicht weniger Grund zur Beanstandung:

„To a degree not seen in longer films, women initiated the fun in short comedies by eluding chaperones, visiting cabarets, flirting with strangers, and making fools out of bosses, boyfriends, and husbands. Quick-witted and independent, New Woman heroines and comediennes ran away from home, donned scandalous clothing styles, and defied authority. Significantly, many of these New Women-style heroines were the product of female producers.“¹¹⁰

Geschichten in deren Zentrum „New Women Heroines“ standen waren aber keine neue Erfindung der Filmemacherinnen der 1910er Jahre, sondern bereits Jahre zuvor in Theaterstücken, Romanen und vor allem in der Boulevardpresse die regelmäßig von starken Hausfrauen oder mutigen Reporterinnen, die Pferde reiten konnten, schnelle Autos fahren oder sich als Männer verkleideten um Zutritt zu bestimmten Einrichtungen zu bekommen,¹¹¹ zu finden. Zu den frühe Filmen in deren Mittelpunkt couragierte Frauen standen, zählen unter anderen „Edna, the Pretty Typewriter“ (1907), „The Girl from Montana“ (1908) oder „The Lonedale Operator“ (1911). In Griffith’s „Lonedale Operator“ geht es beispielweise um eine junge Frau, die das Telegraphenamnt an einer einsamen Bahnhofstation übernehmen muss nachdem ihr Vater krank geworden ist und tapfer die Flucht von Räubern stoppen kann. Das Szenario dazu schrieb Mack Sennett der später mit seinem eigenen Filmstudio große Erfolge mit Geschichten dieser Art feierte. Ein weiteres Beispiel für spannende Abenteuerfilme dieser Art ist der Film „The Girl Spy“ (1909) der aufgrund seines großen Erfolges in eine Serie, die über zwei Jahre lang in den Kinos lief, produziert wurde. Das Szenario stammte auch gleichzeitig von der Hauptdarstellerin: Gene Gauntier. Einen weiteren Einfluss auf das Filmgeschäft hatte eine Australierin namens Annette Kellerman. Der australische Schwimmchampion wurde von der Polizei im Jahr 1907 festgenommen, als diese es gewagt hatte sich in einem engen Badeanzug auf einem öffentlichen Strand sehen zu lassen:

„Both athletic and feminine, risqué and wholesome, the tremendous appeal of the Kellerman-style suit began a cycle of diving girl films, which exploited the suit’s obvious attraction while emphasizing physical fitness as an ideal for women.“¹¹²

¹¹⁰ Ebenda. S. 105.

¹¹¹ Ebenda. S. 106.

¹¹² Ebenda. S. 105.

Auf der Leinwand verkörperten allen voran Mabel Normand und Ruth Roland diese Badeschönheiten, die nicht nur die Männer in die Kinos locken sollten, sondern allen voran die Frauen:

„Mabel Normand donned a Kellerman suit in Biograph’s How She Triumphed: An Argument in Favor of Physical Culture (1911) and The Diving Girl (1911), before becoming the premier New Women-style comedienne, and future serial queen Ruth Roland displayed her diving ability while wearing a Kellerman suit in Ruth Roland, Kalem Girl (Kalem, 1912). Ruth Roland, Kalem Girl offered a pathwork of vignettes to illustrate the athleticism of this future serial star.“¹¹³

Ruth Roland wird als athletische und modische Frau in Szene gestellt, indem sie beim Jagen, beim Boxen, beim Pferdereiten oder eben beim Tauchen im Kellerman suit ihre Sportlichkeit unter Beweis stellt, bevor sie am Ende des Films, wie bereits am Anfang, ganz feminin in einem Seidenkleid gezeigt wird. Die ersten „Frauenfilme“ bzw. die ersten „serials“ stammten jedoch nicht wie vielleicht vermutet von einer Frau, sondern von Thomas Edison selbst. Er erkannte früh, dass es „Die kleinen Ladenmädchen und die Angestellten“ sind, von denen auch Siegfried Kracauer in seinem gleichnamigen Buch „Das Ornament der Masse“ (1977) spricht, die nicht nur eine neue soziale Erscheinung waren, sondern vor allem auch den Großteil des Kinopublikums ausmachten. Und diese jungen Frauen wollten Heldinnen wie Mary aus dem gleichnamigen Film „What happened to Mary“ (Start 1912 – insgesamt zwölf Episoden) sehen. Die Geschichte rund um die Protagonistin Mary, gespielt von Mary Fuller, wurde nicht nur im Kino gezeigt, sondern auch in McClure’s „Ladies World“ zeitgleich publiziert. Diese gelungene Werbestrategie sorgte dafür, dass die Leserinnen von Ladies World bereits eine bestimmte Frauenfigur mit der Heldin assoziierten und neugierig auf die filmische Umsetzung waren – so wie das auch heute bei Comic- oder Literaturverfilmungen der Fall ist. Mary bot eine Identifikationsfigur für viele Frauen dieser Zeit, denn sie war „an ordinary girl, a nineteen-year-old in „an old print gown“.¹¹⁴ Mary unterscheidete sich nur in einer Hinsicht von ihren Zuschauerinnen und Leserinnen:

„... she discovered the truth about her past: as a baby, she was left on a doorstep with a note promising \$ 1,000 to her guardian if she was married off successfully. Realizing that her stepfather panned a distasteful marriage for her, Mary decided to take fate into her own hands and boarded a train out of town, intending to gain her rightful inheritance for herself.“¹¹⁵

¹¹³ Ebenda. S. 105.

¹¹⁴ Ebenda. S. 106.

¹¹⁵ Ebenda.

Den Trend den Edison mit New Women-Serienheldinnen wie Mary setzte sollte mit „serials“ wie Pathé’s „PERILS OF PAULINE“ (1914) ODER „THE ADVENTURES OF KATHLYN“ (1913), „LUCILLE LOVE, GIRL OF MYSTERY“ (1914) immerhin ein ganzes Jahrzehnt lang anhalten. Die Ruths, Paulines, Mabels und Kathlyns konnten äußerst erfolgreich neben den konträren jungfräulichen Heldinnen Henriette, Elsie, Stella und Louise von David W. Griffith bestehen. Neben den wilden teilweise als vulgär geltenden „serial-queens“ entstanden auch bald die „clean serials“ wie „OUR MUTUAL GIRL“ (1913) mit Norma Phillips, in denen es in erster Linie um den Aufstieg eines Mädchens vom Land in der New Yorker High Society und die neueste Mode ging. Zu den populärsten New Women-Figuren gehörten in dieser Dekade die Komödiantinnen, die noch vor bzw. zeitgleich mit Charlie Chaplin, Fatty Arbuckle oder Buster Keaton auf der Leinwand auftauchten. Die Bekannteste und Aufregenste unter ihnen war mit Sicherheit Mabel Normand die von Kritikern nicht nur als Schönheit, sondern auch wie folgt beschrieben wurde: „*She rides like a Centaur, swims like a fish, and has muscles as strong and springy as coldrolled steel*“.¹¹⁶ Als „Keystone Mabel“ verkörperte sie nicht nur das athletische und abenteuerlustige „working girl“, sondern auch eine attraktive Frau (Normand war die erste attraktive Komödiantin) die immer für einen Flirt zu haben war. Beinahe unschuldig und ohne große Mühe wechselte bzw. überschritt sie dabei die Geschlechterrollen, wenn sie als Tomboy in die Kamera lächelt, Ehemänner und Polizisten nach ihrem Willen dirigierte und auf eine Ebene unter die ihre degradierte. Zeitgleich mit Mabel Normand machte sich ein „New Humor“ in der Bevölkerung breit, der es erlaubte laut zu lachen und der die Veröffentlichung von Cartoons und Comics zu einem fixen Bestandteil von Magazinen und Zeitungen machte. Mabel Normand, die einige Jahre vor ihrer Filmkarriere niemand geringerem als Charles Dana Gibson Modell stand, verkörperte nicht nur optisch, sondern vor allem auch charakterlich die „New Woman“ und damit diesen „New Humor“. Gemeinsam mit Mack Sennett (ihrem on-off Verlobten) arbeitete sie daran, die Figur des selbstbewussten „working girls“, das immer für einen Streich gut war und einfach nur eines wollte: „*Having a good time*“^{d17} berühmt zu machen.

„In comedy after comedy, from Mabel’s Dramatic Career (1913), Mabel at the Wheel (1914), Caught in a Cabaret (1914), Mabel Lost and Won (1915), and Mabel, Fatty, and the Law (1915), Normand deftly defied authority, met the physical challenges and humiliations of slapstick, and still remained an attractive, respectable, American girl...In Mabel’s Married Life (1914), cdirected by Mabel

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda, S. 111.

*Normand and Charlie Chaplin, Normand and Chaplin begin the film as a calm, mannerly couple, relaxing in a public park; but after Normand suspects her husband of flirting with another woman, she becomes incensed, and Chaplin has to pull her from the other woman's throat. Miffed, Chaplin storms off to a local bar and returns home drunk to find what he thinks is another man in his apartment. Chaplin takes a swing at the suspect, and the "man" swings back, but the stumbling Chaplin soon realizes that his nemesis is a punching dummy and that he's been had by his wife. Normand, hearing the blows, comes running out of the bedroom in pajamas to laugh at her foolish husband."*¹¹⁸

Aus diesem Zitat geht neben anderen ein wichtiger Punkt hervor, den sämtliche „serial-queens“ gemeinsam hatten: sie hatten die Macht nicht nur vor, sondern vor allem auch hinter der Kamera. Helen Holmes, Freundin von Mabel Normand und Star der „railroad-serials“ „THE HAZARDS OF HELEN“ (Kalem, von 1914-1915) und „THE GIRL AND THE GAME“ (1915), meinte zu ihrer Funktion als Schauspielerin und Drehbuchautorin: *„if a photoplay actress wants to achieve real thrills, she must write them into the scenarios herself, because male writers will not have a woman perform stunts „they wouldn't do themselves“*.¹¹⁹ Nicht nur die Stunts würden in diesen „serials“ wahrscheinlich fehlen, sondern vor allem auch Themen wie sexuelle Belästigung oder Diskriminierung (Helen wird in einer Folge von ihrem Boss gefeuert, weil sie eine Frau ist). Helen rettet außerdem im Zuge ihrer Abenteuer die Eisenbahn vor dem Bankrott, rettet ihren Freund aus den Flammen und rettet zwei Männer vor ihrer Hinrichtung.

Neben den „railroad-serials“ (Helen Holmes) und den „slapstick-comedies“ (Mabel Normand) gab es außerdem noch die erwähnten „thrill-serials“ (Pearl White), die „western-serials“ (Ruth Roland) und natürlich die „mystery-serials“ (Grace Cunard). Als sogenannte „feminist-serial“ gilt „THE PURPLE MASK“ (Universal, 1916):

*„The Purple Mask was the alias of debutante Patsy Montez, who traded in her party dress for a leotard, tights, shorts, mask, and cape to lead the Apaches, a band of male crooks, through the mansions and gutters of Paris. The Purple Mask stole from the rich and gave to the poor, especially wronged women. In one episode the "Mask" steals an expensive necklace from a bride and sell it back to the groom, giving the money to the mother of his illegitimate child. In another episode Patsy and her gang recover a fortune gathered through a "nefarious practice" they then use the money to "establish a home for unfortunate girls".*¹²⁰

¹¹⁸ Ebenda. S. 111, 112.

¹¹⁹ Ebenda. S. 113.

¹²⁰ Ebenda, S. 115.

Die Situation änderte sich in den darauf folgenden Jahren für die „serial-queens“ jedoch nicht zum Besseren, denn obwohl sie in den Kinos die meisten Karten verkauften, wurden die Serien zwischen 1915 und 1916 allmählich von den besten Lichtspielhäusern in die „second-, third, and fourth-run markets“¹²¹ verdrängt. Gründe dafür waren zum einen die Veränderung in der Filmproduktion (Umstieg vom Director-Unit System of Production auf das Central Producer System)¹²² durch das Aufkommen von abendfüllenden Filmen – den „features“ (Beginn mit „Birth of a Nation“ 1914) – Kurzfilme wie die „serials“ verloren damit an Bedeutung. Die Folgen des „Central Producer Systems“ waren deutlich zu spüren:

„Central producers absorbed the responsibilities previously allowed to director-producers; it was the central producer who assigned scripts to directors, chose the cast, and kept tabs on costs. New specialists on the studio lot, such as continuity writers, editors, location scouts, and wardrobe personnel, further eroded creative control from the former director-producer.“¹²³

Zum anderen wurden die „serials“ aufgrund ihres „obszönen“ Inhaltes genauer von der Zensur überprüft und kamen bald in den Ruf geschmacklos zu sein. Aus diesem Grund sollten nur noch sogenannte „highbrow serials“, also intellektuelle, anspruchsvolle Serien, in den „first-run theaters“ – den Qualitätskinos - gezeigt werden. In Wahrheit war es einfach nur der Einfluss von Finanziers die sich langsam immer mehr in das Filmgeschäft Hollywoods einmischten und die Kreativen und Künstler in der Führungsebene ablösten. Die „highbrow serials“ die mit großen Investoren produziert wurden flopten jedoch regelmäßig an den Kinokassen der großen Lichtspielhäuser. Außerdem muss man erwähnen, dass viele der unabhängigen Filmproduktionen der Stars mit der Etablierung eines neuen Produktionssystems, das einen Finanzier für die Filme notwendig machte, sowie der Eintritt Amerikas in den Ersten Weltkrieg aus finanziellen Gründen schließen mussten.

¹²¹ vgl.: Ebenda. S. 116.

¹²² Anmerkung: Im Central Producer System (von 1914 bis 1930) werden die Aufgaben von Regisseur und Produzenten getrennt. Die Arbeit des Produzenten wird weiter aufgeteilt. Es beginnt 1912 und wird um 1914 zur vorherrschenden Praxis – nebenbei gab es jedoch auch noch andere Varianten. Das Central Producer System wird von einem General Manager dominiert. Dieser Manager kommt aus der wirtschaftlichen, nicht der kreativen Seite der Filmindustrie. Der General Manager etabliert ein Produktionsbüro in der Mitte des Studios, welches zum „Clearing House“ für alle Abteilungen wird. Die Planung der Arbeit und der zu erwartenden Produktionskosten mittels eines detaillierten Drehbuchs wurde ein neuer, ausführlicher und erster Schritt im Produktionsprozess. Das Scenario Department liefert alle Drehbücher, diese wurden den diversen Regisseuren auf Grund ihrer spezifischen Qualitäten zugeteilt. Vgl. Claus Tieber: Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem. Wien: Lit, 2008. S. 37, 38.

¹²³ Ebenda. S. 118.

„Short-film producer-directors, such as Helen Holmes and J. P. McGowan, Grace Cunard and Francis Ford, Mr. and Mrs. Sidney Drew, and to certain extent Mabel Normand, responded to the efficiency experts and the concomitants of creative control by leaving the established studios for independent production. Observing changes in exhibition as well as production, many of them also attempted to make the move from the short-film world of physical comedies and stunt-driven serials into more genteel feature films. But unless allied to a strong financing and distributing company, these independents were generally financial disasters.“¹²⁴

Die Folge war, dass sich fast alle Regisseurinnen-Produzentinnen-Schauspielerinnen somit wieder bei den großen Filmstudios unter Vertrag stellen lassen mussten. Auch wenn sie, wie Helen Holes bei Warner Brothers, weiter „serials“ machen wollten, so waren sie vertraglich meistens trotzdem verpflichtet in dem einen oder anderen „feature-film“ mitzuspielen. Und auch Mabel Normand, die immerhin einen „feature-film“ mit dem Titel „Mickey“ im „Mabel Normand Studio“ (1916) produzieren konnte, wechselte bereits ein Jahr nach der Gründung ihres Studios im Jahr 1917 zu Samuel Goldwyn wo sie der Star in einer Reihe von „feature comedies“ wurde. An ihre früheren Erfolge konnte sie jedoch nicht mehr anknüpfen. Während die „New Woman-Komödiantin“ also langsam von der Leinwand verschwand, erlebte zumindest die „New Woman-Serial-Queen“ durch den Ersten Weltkrieg noch einen letzten Höhepunkt, denn die Frauen und Kinder zu Hause wollten abgelenkt und unterhalten werden. Zwischen 1918 und 1920 (also dem Kriegseintritt Amerikas und der Nachkriegszeit), stellten Ruth Roland für Pathé und Marie Walcamp für Universal die „New Woman serial heroines“ dar.

Es folgte im Jahr 1919 Ruth Rolands eigene Serie “THE ADVENTURES OF RUTH” die auch von ihrer eigenen Produktionsfirma Ruth Roland Serials, Inc. produziert wurde. Darin spielt sie eine reiche Erbin, deren Vater von den mysteriösen “Terrible Thirteen” getötet wurde und den Mord aufklären muss. Ein anderer Nachkriegserfolg waren die „serial-western“ die Schauspielerinnen wie Fay Tincher oder Texas Guinan berühmt machten. Letztere wurde als „a woman who can handle a gun, roll a cigarette, and boss a mob of cowboys all at one fell swoop“¹²⁵ beworben und spielte in “THE GUN WOMAN” (1918) die Besitzerin eines Tanzlokals die von einem Mann um ihr Geld betrogen wurde, den sie verfolgt, aufspürt und schließlich erschießt und nebenbei noch den Heiratsantrag des Sheriffs ablehnt. Auch Guinan versuchte es kurz mit einem eigenen Filmstudio, doch wie viele andere schaffte sie es mit „Texas Guinan Productions“ gerade einmal ein Jahr (1921-1922), bevor sie sich in New York als Nachtclubbesitzerin nieder ließ.

¹²⁴ Ebenda. S. 118, 119.

¹²⁵ Ebenda. S. 125.

Den letzten Rest und maßgeblich für das Verschwinden der „serial-queen“ verantwortlich, waren aber die Frauen selbst. Der Einfluss der „General Federation of Women’s Clubs“ wurde nach dem Krieg immer größer und diese bezeichneten die Serien als gefährlich. In ihren Augen galten Frauen wie Ruth Roland oder Texas Guinan die gegen Kriminelle kämpften und oft selbst zu Kriminellen wurden als unnatürlich. Außerdem boten sie eine Anleitung für Raubüberfälle oder dem Umgang mit Waffen, was laut Zensur den Anstieg von Jugendkriminalität beeinflussen würde, und was noch schlimmer war: die angeblich sexuellen Anspielungen in den Filmen, beispielsweise wenn sich die Heldin in den Fängen des Bösewichts befindet. Die ReformerInnen beanstandeten jedoch nicht nur die Inhalte der Serien, sondern beschuldigten auch ihre Dienstmädchen aus der „working-class“, dass sie die Kinder aus der Mittelklasse regelmäßig diesem Schund aussetzen und damit einen schlechten Einfluss auf die Kinder haben würden. Innerhalb kürzester Zeit überrollten neue Zensurbestimmungskampagnen das Land und die Serien verschwanden aus den Kinos, genauso wie die lowbrow comedies die ebenso als Gefahr für die moralischen und sozialen Werte galten: *„Like the serial the slapstick comedy portrayed women in a dangerous manner: either scandalous in costume (the Sennett “Bathing Beauties”) or vulgar in behaviour.”*¹²⁶ Zwischen 1919 und 1922 gelang es den Reformerinnen in zweiunddreißig Staaten, das Darstellen von Bankräubern, Banditen und sonstigen Kriminellen auf der Leinwand zu verbieten. Die „General Federation of Women’s Clubs“ war jedoch erst der Anfang, denn bereits 1921 sagte die „National Association of the Motion Picture Industry“ (NAMPI), die neunzig Prozent des Filmgeschäfts kontrollierte, den Reformerinnen Unterstützung zu. Die NAMPI ging sogar soweit, dass der Präsident des Vereins eine Tour durch Amerika machte, um Frauen von der Notwendigkeit der Zensurbestimmungen zu überzeugen: eine Taktik, die später auch Will Hays¹²⁷ erfolgreich übernehmen sollte. Von 1921 an war es schwierig „censor-proof comedys“ oder „censor-proof thrillers“ zu drehen, denn eine „clean slapstick comedy“ war alles andere als witzig und deshalb nicht unbedingt erfolgreich.

„The portrayal of women in slapstick was now a minefield, and it was simply safer for men to play the broad physical comedy routines while women stayed in the background. The slapstick comedy, which once turned gender roles upside-down,

¹²⁶ Ebenda. S. 128.

¹²⁷ Anmerkung: Will Hays wurde spätestens als Präsident der Production Code Administration (PCA) und der damit zusammenhängenden Gründung des Motion Picture Production Codes, kurz Hays Code bekannt. Dieser Production Code wird ab 1934 zur Verpflichtung – ohne dem Siegel der PCA kommt kein Film in die Kinos der Studios. Unabhängige Kinos gibt es zu dieser Zeit kaum. Vgl.: Claus Tieber: Schreiben für Hollywood. Das Drehbuch im Studiosystem. Wien: Lit, 2008. S. 130.

*became th domain of male clowns – Buster Keaton, Harold Lloyd and Hardy, and Larry Semon; women played the straight roles or provided ornamentation.*¹²⁸

Auch die “serial-Queens” wurden schließlich durch “male serial heros” abgelöst, weil die Zensurbestimmungen eine Serie rund um die Geschichte einer Heldin beinahe unmöglich machten.

*„By the time the NAMPI resolutions were released, Universal and Pathé had already retooled the serial format. After the war both companies experimented with the idea of a male serial hero. In 1919 Universal released Elmo the Mighty, starring Elmo Lincoln; The Cyclone Smith Stories, starring Eddie Polo; and The Midnight Man, with James J. Corbett.”*¹²⁹

Diese jungen männlichen Helden sollten von nun an das Bild des typischen jungen, dynamischen, unerschrockenen amerikanischen Mannes verkörpern. Eine andere noch bravere Serien Version stammte von Universal (eine Filmstudio das eigentlich bekannt für ihre Vielzahl und kräftige Unterstützung von New Women Filmemacherinnen und New Women Filmen war), die mit „The Adventures of Bill and Bob“ (1921) eine Serie rund um zwei elfjährige Buben die ihre Zeit mit fischen und jagen verbringen, veröffentlichte. Promoted wurden von nun an männliche Filmemacher und die Karriere von Schauspielrinnen wie Ruth Roland oder Mabel Normand gingen langsam ihrem Ende zu. Am interessantesten und wahrscheinlich auch am traurigsten ist das Schicksal von Mabel Normand, die in eine Reihe von Skandalen verwickelt war bevor sie im Alter von nur achtunddreißig Jahren starb. Einer dieser Skandale ist für die Entwicklung der strengen Zensur besonders von Bedeutung: der Roscoe Fatty Arbuckle Skandal. Der populäre Komiker wurde für die Vergewaltigung und den Mord an einer jungen Schauspielerin auf einer exzessiven Party verhaftet und zog damit die Verachtung der ReformerInnen und der Menschen aus der Mittel- und Arbeiterklasse nicht nur auf sich, sondern auf auch auf alle anderen FilmemacherInnen die auf dieser Party anwesend waren – unter anderen auch seine gute Freundin und oftmalige Filmpartnerin Mabel Normand. Hollywood galt ab diesem Zeitpunkt offiziell für unmoralisch und eine Forderung nach dem entfernen sämtlicher Arbuckle-Filme wurde von Frauengruppen verlangt. Weiters war Normand in den Mord von Regisseur William Desmond Taylor verwickelt und ein Jahr später wurde Normands Chauffeur wegen Mordes an einem Mann verhaftet - das Problem dabei: die Mordwaffe war Normands Pistole. Hinzu zu Normands Untergang kam ihr inzwischen überall bekannter Drogenkonsum und ihre Alkoholexzesse, die zusammen mit den anderen

¹²⁸ Ebenda. S. 129.

¹²⁹ Ebenda. S. 130.

Zwischenfällen zu einer Forderung nach einem Verbot für alle Mabel Normand Filme führte.

Der Ruf Hollywoods lag jetzt in den Händen der Männer: eine neue Einrichtung sollte das schlimmste verhindern und so wurde die Motion Picture Producers and Distributors of America, kurz MPPDA, im Jahr 1922 gegründet. Ihr Präsident, der konservative Protestant Will Hays sollte das stark beschädigte Image der Filmindustrie wieder auf Vordermann bringen und die ganze Welt von Hollywoods guten reformatorischen Absichten überzeugen. Im Fadenkreuz der Ermittlungen was Hollywood schaden könnte, einigte man sich schon bald auf die anrühigen „New Women serial heroines“ und die „New Women comediennes“. Doch was nach den „New Women Heldinnen“ kommen sollte verwunderte und schockierte die Frauenvereine und man wünschte sich die Serien-Heldinnen zurück: aber diese waren gemeinsam mit den Männern die sie mitkreiert hatten längst von der Bildfläche verschwunden.

Nur zwei Frauen schafften es bis in die 1930er und 1940er erfolgreich als Regisseurinnen arbeiten zu können. Auf der einen Seite Lois Weber und auf der anderen Seite die noch erfolgreichere Dorothy Arzner. Während Arzner jedoch durchgehend im Goldenen Zeitalter Erfolg hatte, pausierte Weber in den 1920er Jahren immer wieder für eine längere Zeit, um die Scheidung von Phillips Smalley und die Auflösung ihres Filmstudios Lois Weber Productions zu verkraften, bevor sie zwischen 1923 und 1934 noch sechs weitere Filme für Universal, Feature Films, DeMille Pictures und Pinnacle Productions machte. Das einzige was Weber nach 1921 noch an ihre Zeit als unabhängige Filmproduzentin erinnerte war ein Filmplakat mit dem Werbeslogan *„I am proud of the two productions „The Blot“ and „What do men want“ They were made as I wanted to make them, not „UNDER ORDERS“.*



Werbung für „The Blot“ und „What do men want“ (1921)¹³⁰

3. Das dominante viktorianische Frauenbild

So erfolgreich die „New Women-Charaktere“ auch waren, die Massen lockte ein ganz konträres Frauenbild in die Kinos, nämlich das der viktorianischen Unschuld. Das viktorianische Frauenbild geht auf die Zeit zwischen 1837 und 1901 zurück, der Begriff Victorianism, auf die britische Königin Victoria, die in diesen 60 Jahren Großbritannien regierte. Bis 1776 (Verabschiedung der Unabhängigkeitserklärung) unterstanden 13 Kolonien Amerikas dem britischen Hoheitsgebiet. Doch trotz dem damaligen Bruch mit England übernahm Amerika, den Namen einer britischen Monarchin, um das soziale, historische, kulturelle und ökonomische Leben des 19. Jahrhunderts zu beschreiben.¹³¹

Insgesamt zählen heute die Jahre von zirka 1820, also von der Zeit Amerikas der großen Expansionen nach Westen und einer Zeit der großen Reformen, bis über den Amerikanischen Bürgerkrieg von 1861 bis 1865, weiter die Zeit der „Reconstruction“ von 1866 bis 1877 bis zum Tod der Königin Victoria im Jahr 1901, zur Zeit des American Victorianism. Tatsächlich endete diese Periode aber erst mit dem Ende des Ersten Weltkrieges. Amerikas 19. Jahrhundert war geprägt von internationalen, sozialen,

¹³⁰ vgl.: Advertisement for Louis Weber's critical success *The Blot* (1921). Courtesy of Madeline Matz. http://books.google.at/books?id=VoRog0VP0J0C&pg=PA178-IA7&lpg=PA178-IA7&dq=%E2%80%9EI+am+proud+of+the+two+productions+%E2%80%9EThe+Blot%E2%80%9C+and+%E2%80%9EWhat+do+men+want%E2%80%9C+They+were+made+as+I+wanted+to+make+them,+not+%E2%80%9EUNDER+ORDERS%E2%80%9C.&source=bl&ots=wli-Km3r-N&sig=Wtdrp-YjCwHheJ4HqVGp66Ee-a4&hl=de&ei=0lwBTb7BMsiw8QOjwNmaCA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q=%E2%80%9EI%20am%20proud%20of%20the%20two%20productions%20%E2%80%9EThe%20Blot%E2%80%9C%20and%20%E2%80%9EWhat%20do%20men%20want%E2%80%9C%20They%20were%20made%20as%20I%20wanted%20to%20make%20them%2C%20not%20%E2%80%9EUNDER%20ORDERS%E2%80%9C.&f=false

Zugriff, am 28. November 2010.

¹³¹ vgl. Sandra Kemerle. *Frauen im Victorianism*. Universität Leipzig, 2004. <http://www.grin.com/e-book/27420/frauen-im-victorianism#>

kulturellen und historischen Veränderungen, die auch großen Einfluss auf die Gesellschaft hatten. Nach dem Bürgerkrieg und der Reconstruction Ära waren die Menschen weniger religiös, viel mehr war man damit beschäftigt kulturelle Werte und Institutionen zu manifestieren. Das Schulsystem wurde erneuert, die Wertevorstellungen und Normen änderten sich und damit auch die Beziehung zwischen Mann und Frau. Trotzdem, das Idealbild der Frau der Mittelklasse war darauf reduziert für den Nachwuchs zu sorgen und eine gute Hausfrau und Ehefrau zu sein. Während es selbstverständlich war, dass die Männer am öffentlichen Leben und der Gesellschaft teilnahmen, war das Reich der Frau auf den häuslichen Herd begrenzt. Hier findet sich auch schon der Widerspruch im American Victorianism, denn obwohl Amerika im 19. Jahrhundert einen Wandel in sämtlichen Bereichen, also von Technik, über Gesellschaft, Wirtschaft bis hin zur Religion durchlebte, so strebte die Mittelklasse nach wie vor nach traditionellen Werten und Idealen. Der Viktorianismus stellte ein Idealbild der Mittelklasse dar, nachdem jeder Mensch leben sollte. In diesem Zusammenhang entwickelten sich Ideologien wie die „True Womanhood“ oder „Angels in the House“.

„Die ideale Frau war demnach rein, ehrlich und unschuldig. Die „True Woman“ war eine treue Ehefrau, eine fromme Bedienstete, und vor allem eine gute Mutter.“¹³² Oder wie der englische Schriftsteller John Ruskin bemerkte: „The ideal woman was to have womanly strength, but she was also to remain permanently childlike, childlike even in maturity.“¹³³

Die Frauen sollten also ihren Pflichten als Mutter und Ehefrau nachkommen, aber gleichzeitig weder ihre kindliche und sanfte Seite, noch ihre einfaches Wesen verlieren, ansonsten würden sie ihre Weiblichkeit zerstören. Für die Frauen war es also unmöglich, dem geforderten Idealbild gerecht zu werden.

„Women and young girls were forced into a role which was practically impossible to fulfill. Especially in the Victorian view of female sexuality an immense tension could be felt: If the ideal of feminine purity was implicitly asexual, childlike, how then could it be reconciled with the active sexuality that was expected for her role as wife?“¹³⁴

Die Einzigen, die dieses Idealbild annähernd repräsentieren konnten waren die Töchter und weniger die erwachsenen Frauen. Christa Blecha schreibt in ihrer Dissertation, dass nur ein

¹³² Ebenda. S. 8.

¹³³ vgl. Christa Blecha: Marriage and Morals: Victorianism versus Modernism. Wien: Univ. Diss., 2001. S.

45

¹³⁴ Ebenda. S. 46.

junges Mädchen dieses vollkommene Bild eines „Engels im Haushalt“ verkörpern konnte. „*She was the unambiguous model of feminine dependence, sexual purity and childlike simplicity.*“¹³⁵ Aus diesem Grund wurden die Mädchen so gut es ging von der „bösen Welt“ abgeschottet. Sie wurden gehegt und gepflegt wie eine Blume. Erfahrungen, in gleich welchen Bereichen zu sammeln war nicht erwünscht. Ganz im Gegenteil, erfahrene Frauen galten im American Victorianism als echte Gefahr. Das Problem bzw. der Konflikt der damit ausgelöst wurde, war die Frage ob es für eine verheiratete Frau bei solchen Ansprüchen überhaupt möglich war „rein“ und „unschuldig“ zu sein. Die mehr oder weniger einzige Möglichkeit trotz sexuellem Verkehr weiterhin als „Angel in the House“ zu gelten, war der Auftrag für Nachwuchs zu sorgen.

„If women did not enjoy sexual activities, they could possibly remain childlike and pure. If they did it only within their marriage and in order to bear their husbands children, which they could rear and be ideal mothers for, they still could be considered as „Angels in the House“. However, if they failed in any of these conditions, they were fallen angels, and an angel once fallen was never to recover again.“¹³⁶

Die viktorianische Frau bzw. das Idealbild der Kindfrau ist durch diese dramatischen, alles andere als realistischen und kaum erfüllbaren Ansprüchen, bis heute ein faszinierendes Wesen. Aus diesem Grund ist es nicht verwundernswert, dass gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts bis hin zum Ende des Ersten Weltkrieges, zahlreiche Schriftsteller, Maler und natürlich Regisseure dieses Frauenbild als Inspiration für zahlreiche Arbeiten hergenommen haben.

3.1 Konservative Frauenfiguren bei David W. Griffith

*„Lillian Gish is a potted lily in a lonesome window...Norma Talmadge is „scarlet poppies in a white field, sable and ermine, a studio tea in Green Village...her sister Constance, on the other hand, is April showers, a college campus, a ride in the rain, a kiss in the dark...and Mary Pickford is ,every little girl’s dream, white kid gloves and white tulle, a playground and children’s laughter.“*¹³⁷ (Motion Picture, Oktober 1918)

Die viktorianische Frau musste behütet und gepflegt werden wie eine Blume und wurde oft damit in Verbindung gesetzt. Nicht nur in Gedichten oder der sentimental Literatur des 19. Jahrhunderts, sondern auch in Filmzeitschriften und Magazinen der 1920er Jahre. Aber

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Ebenda. S. 47.

¹³⁷ vgl.: Jeanine Basinger: Silent Stars. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. S. 8.

wie kam es, dass dieses Frauenbild noch bis in die 1910er und frühen 1920er Jahre hinein so populär war? Grund dafür waren unter anderem die Filme von David W. Griffith. Der Filmpionier drehte und produzierte seit zirka 1908 Filme. Auffällig an seinen Filmen, die fast ausschließlich historischen Handlungen, von der Passion Christi bis zum Amerikanischen oder Französischen Bürgerkrieg und das immer gleiche propagierte Frauenbild. Bis in die 1920er Jahre hinein, in einer Zeit als der „American Victorianism“ längst vorbei war, repräsentierten alle seine weiblichen Protagonisten den Stereotyp der viktorianische Unschuld. Egal ob Elsie und Flora in „BIRTH OF A NATION“ (1915), Henriette und Louise in „ORPHANS OF THE STORM“ (1921), oder Anna in „WAY DOWN EAST“ (1920), alle diese Rollen repräsentieren, obwohl sie in unterschiedlichen Ländern und Zeiten spielen, das Bild der Kindfrau.



Lillian Gish als Anna in „WAY DOWN EAST“ (1920)¹³⁸



Lillian und Dorothy Gish als Henriette und Louise in „ORPHANS OF THE STORM“ (1921)¹³⁹

Die Rolle der wehrlosen, naiven und kindlichen Frauen, die immer Opfer der männlichen Begierde sind, werden in Griffith's Filmen meistens von den selben Schauspielerinnen verkörpert. Zu seinem fixen Stab gehörten Lillian und Dorothy Gish, Mae Marsh, Carole Dempster, Blanche Sweet und die Talmadge-Schwestern. Sie alle entsprachen dem äußeren Erscheinungsbild des Klischees der viktorianischen Unschuld: weiß, zierlich, langes gelocktes Haar, herzförmiges Gesicht, kindliche Gesichtszüge. Dieses Aussehen wurde mit weißen Spitzenkleidchen und eleganten, aber einfachen Hüten nochmals unterstrichen. Damit waren sie in den Filmen das perfekte Opfer männlicher Begierde und

¹³⁸ vgl.: Lillian Gish als Anna Moore. D. W. Griffith's Production. 'Way Down East'<http://www.gutenberg.org/files/16959/16959-h/16959-h.htm> Zugriff, am 14. März 2010.

¹³⁹ vgl.: Lillian und Dorothy Gish in „ORPHANS OF THE STORM“.[HTTP://WWW.PRISMA-ONLINE.DE/TV/FILM.HTML?MID=1921_ZWEI_WAISEN_IM_STURM](http://www.PRISMA-ONLINE.DE/TV/FILM.HTML?MID=1921_ZWEI_WAISEN_IM_STURM) Zugriff, am 14. März 2010.

bildeten einen starken Kontrast zu den New Women. Die Protagonistinnen in Griffiths Filmen waren entweder Teil der amerikanischen Oberschicht, oft auch Waisen, oder eine naive Unschuld vom Lande die in der Stadt verführt und damit zum „gefallenen Engel“ wird. Aus dieser misslichen Situation kann ihr natürlich nur eine Heirat mit einem angesehenen Mann helfen, der unter diesen Umständen aber schwer zu finden ist. Aber egal wie die Handlung ist, der Retter der armen, wenn manchmal auch mutigen Kindfrau ist letztendlich immer ein Mann.

3.1.1 Naive Unschuld versus Vamp: eine Gegenüberstellung von Lillian und Dorothy Gish in „ORPHANS OF THE STORM“ (1921) und Theda Bara in „A FOOL THERE WAS“ (1914)

Auffällig in beiden Filmen: die Bedeutung von weißen Blumen gleich zu Beginn der Filme. Die Blume wird als filmisches Zeichen eingesetzt um, noch bevor etwas über die Protagonistin verraten wurde, über ihren Charakter Auskunft zu geben. Geht von dieser Frau Gefahr aus, oder ist sie unschuldig? In „A FOOL THERE WAS“ (Regie: Frank Griffin) sieht man Theda Bara gleich in ihrem ersten Auftritt neben einer Vase mit zwei weißen Rosen stehen. Eigentlich nichts Negatives, würde sie nicht plötzlich nach einer der Rosen greifen und ihr den Kopf genussvoll abreißen. Danach zerknüllt sie die Blätter in ihrer Hand, solange bis fast nichts mehr von ihnen übrig ist und lässt sie dann zu Boden fallen. Ihr Gesichtsausdruck ist hämisch und ihr Lächeln böse, fast teuflisch. Im Gegensatz dazu steht einer der ersten Auftritte von Henriette (Lillian Gish) und Louise (Dorothy Gish) in Griffith's „ORPHANS OF THE STORM“ (Regie: David W. Griffith). Die weißen Blumen kommen hier ins Spiel, als sich die Mädchen auf ihre erste große Reise vorbereiten. Es geht in das sündige Paris nach der großen Französischen Revolution. Ein Ort, wo Dekadenz des Adels bzw. des neuen Großbürgertums und die Armut des einfachen Volkes aufeinander treffen. Die Mädchen sind von Kopf bis Fuß als viktorianische Unschuldengel gekleidet. In ihren weißen Kleidchen mit vielen Rüschen, Schleifen und Blümchen, sowie einem großen Hut unter dem die Korkenzieherlößchen hervorscheinen und der ihre herzförmigen Gesichter betont, wirken sie wie Porzellanpuppen. Sozusagen als Accessoire tragen sie eine weiße Blume in den Händen, eng an die Brust und das Herz gepresst.

Aber nicht nur die Blume wird als Zeichen eingesetzt, um dem Zuschauer „Gut“ und „Böse“ zu vermitteln. Auch das äußere Erscheinungsbild spielt in den Stummfilmen eine große Rolle als Ausdrucksmittel. Während die Waisen Henriette und Louise ganz in weiß gekleidet sind und ihre Kleider so wirken, als wären es die selben die sie in der Szene

vorher, in der sie als fünfjährige zu sehen sind trugen, wirkt Theda Bara stark geschminkt und in extravaganter Robe alles andere als unschuldig. Der Kontrast „gut-böse“ wird in „A FOOL THERE WAS“ noch zusätzlich durch das äußere Erscheinungsbild anderer Frauen betont. Als der Vamp zum ersten Mal die Frau eines ihrer Opfer und deren Schwester beobachtet, tragen diese beispielsweise ein weißes, zugeknöpft Kleid mit Hut. Theda Bara dagegen trägt ein schwarz-weiß gestreiftes Kleid, ihr Hut ist opulent mit Federn geschmückt. Sofort erkennt man, wer hier die Verführerin ist und wer die Opfer. Griffith's Waisen küssen und Herzen sich ständig, was teilweise verstört, denn waren diese Szenen im Kindesalter noch verständlich, weiß man diese Gesten bei den beiden erwachsen gewordenen Mädchen nur schwer zu deuten. Sie zeigen einerseits die gegenseitige Sympathie und die mütterlichen Gefühle zueinander, aber andererseits sind hier auch offensichtlich Männerfantasien von Seiten des Regisseurs im Spiel. Im späteren Verlauf des Films werden die Mädchen Opfer von sexueller Begierde, was durch dieses Kindliche der Protagonistinnen noch stärkere Emotionen beim Zuschauer auslöst.

Die Message ist in beiden Filmen aber ganz klar. In „A FOOL THERE WAS“ zerstört eine Frau die Männer, während in „ORPHANS OF THE STORM“ die Männer die Frauen zerstören wollen. Der Vamp geht dabei aber über Leichen, ist bei ihren Verbrechen nicht von Begierde oder Emotionen geleitet, sondern von Geldgier. Sie hat außerdem sichtlich Spaß daran die Männer zu manipulieren und dabei zuzusehen, wie sie an ihren Spielchen zu Grunde gehen. Aus emanzipatorischer Sicht ist „A FOOL THERE WAS“ aber äußerst interessant, denn im Gegensatz zu anderen Filmen dieser Zeit, auch im Vergleich mit „ORPHANS OF THE STORM“, sind die Männer das schwache Geschlecht. Sie sind weinerlich, dumm und stark von Emotionen geleitet. Der Vamp hingegen weiß die Reize exakt einzusetzen, handelt überlegt und hat immer einen Plan. Im Zentrum ihrer Welt steht sie selbst. Ganz anders bei Henriette und Louise. Die beiden präsentieren sich den ganzen Film lang als arme Opfer. Sich selber retten funktioniert hier bei Griffith natürlich nicht. Denn als die beiden Mädchen in Paris gleich bei ihrer Ankunft getrennt werden und die blinde Louise alleine zurück bleibt, muss ein Retter her. Dieser erscheint in Form eines adeligen Schönlings namens Chevalier de Vaudrey. Seines Zeichens Cousin von Louise. Mit der ehelichen Verbindung von Henriette und dem Chevalier werden am Ende des Films aus den nicht blutsverwandte Schwestern, doch noch richtige Verwandte.

6. *Negative Frauenfiguren bei Cecil B. DeMille (1881-1959)*

Er war Kinopionier, Produzent, Regisseur und Schauspieler und galt in mehrerer Hinsicht als Vorreiter: einerseits war er maßgeblich an der Verlagerung der Filmindustrie von New York nach Hollywood beteiligt, andererseits produzierte er ab 1914 als einer der ersten abendfüllende Spielfilme. Extravaganz, Sex und schöne Frauen waren sein Geheimrezept mit dem er von 1914 bis zu seinem Tod 1959 die Massen in die Kinos lockte. Der Name Cecil B. DeMille zieht sich mit seinen bahnbrecherischen Filmen und denkwürdigen Filmauftritten wie in Billy Wilders „SUNSET BOULEVARD“ (1950) durch die gesamte Geschichte Hollywoods und mit Auszeichnungen wie dem Golden Globe Cecil B. DeMille Award erinnert und ehrt man den Filmemacher bis heute. Was aber ist dran am DeMille-Mythos? Zugegeben verstand er es aktuelle Geschehnisse und Trends in seinen Filmen umzusetzen, oder setzte in seinen Filmen in Hinblick auf Mode, Interieur oder Lebensmodellen neue Trends. Was die Frauenfiguren in seinen Filmen betrifft, so war DeMille ein Meister der Gegensätze: er zeigt einerseits Frauen die sexuell und sozial unabhängig sind oder dies erstreben, die wie die Männer rauchen und trinken. Andererseits wollen die Frauen in seinen Filmen vor allem eines: den Männern gefallen, um so an ihr Geld zu kommen. Sie sind oft uneinsichtig, naiv und wenn sie sich Schuld zukommen lassen, geben sie diese erst zu wenn es schon fast zu spät ist. Die weiblichen Rollen besetzt er immer mit schönen, jungen Frauen. Als wohl berühmteste, erfolgreichste und gleichzeitig berüchtigtste Zusammenarbeit gilt die mit Gloria Swanson. Bereits vor ihrem ersten Film mit DeMille spielte die Schauspielerin Hauptrollen, von einer DeMille-Entdeckung kann also keine Rede sein. Allerdings war es DeMille, der die Swanson zu einer Kunstfigur stilisierte, einem Luxusweib, die ihre Rolle nicht nur auf der Leinwand, sondern auch privat lebte. Filmwissenschaftlerin Jeanine Basinger spricht sogar davon, dass DeMille mit Gloria Swanson einen neuen Typ der amerikanischen Frau definierte und sozusagen „en vogue“ machte:

„In their six films together from 1919 to 1921, he turned her into a symbol of a particularly new kind of American young woman: sophisticated, soignée and definitely not a virgin. Although young, this woman was married, so she already knew about the birds and the bees.“ She was rich, magnificently and luxurious dressed, with jewelry to knock ,em dead in Peoria. She was not to be found sitting home by the fireside; she was out in the world, ready for something to happen, riding in fast cars, shopping, dancing, smoking, doing

*pretty much whatever she felt like. One thing was certain – she was meeting lots of men.*¹⁴⁰

Dieser extravagante Frauentyp entsprach nicht der Realität der zahlreichen „working girls“, allerdings stellte er den von vielen jungen Frauen erstrebte soziale Aufstieg durch die Heirat eines wohlhabenden Mannes dar. Gloria Swanson repräsentierte die typische Frau aus der besseren Gesellschaft. Im Mittelpunkt der DeMille-Swanson Filme standen Mode und Ehemänner – man könnte fast meinen es handle sich um eine Art Vorläufer der Serie „SEX AND THE CITY“ (1998-2004). Welche große Rolle Mode in DeMille-Filmen spielt sieht man beispielsweise in „WHY CHANGE YOUR WIFE?“ (1920). Die Aussage dieses Films ist einfach und klar: „Zieh dich gut und sexy an damit du deinem Mann gefällt, ansonsten lässt er dich für eine andere gut angezogene Frau stehen bzw. betrügt dich“. Gloria Swanson trägt in diesem und anderen DeMille Produktionen spektakuläre Roben aus Seide, Satin und Pelz mit langer Schleppe und zeigt viel Haut, die oft nur durch eine Überladung an Schmuck aus Perlen, Kristallen und Federn verdeckt wird. Ihr Haar trägt sie meistens hochgesteckt oder geschmückt mit einem Turban oder mit Straßsteinchen besetzte Haarbänder. Jedes Bild wirkt überladen, dekadent und für heutige Zuseher beinahe surreal. Für das Kinopublikum von damals waren es aber genau diese modernen, luxuriösen Kleider und teuren Einrichtungsgegenstände die die DeMille-Produktionen so zahlreich ins Kino lockten. Und dadurch, dass Gloria Swanson meistens die betrogene Ehefrau spielte, liebte sie auch das Publikum.



Szene aus „Why Change your Wife“: Gloria Swanson als Ehefrau Beth, die sich neu stylt und einkleidet, um ihrem Ehemann zu gefallen.¹⁴¹

DeMille inszeniert die Frauen in der Mehrzahl seiner Filme – egal ob mit Swanson in der Hauptrolle oder mit einer anderen Schauspielerin – als sogenannte „gold-digger“: also Frauen die ihre sexuellen Reize einsetzen, um so an das Geld der Männer zu kommen. Die Bezeichnung

¹⁴⁰ vgl.: Jeanine Basinger: Silent Stars. Middletown: Wesleyan University Press, 2000. S. 208, 209.

¹⁴¹ Szene aus „WHY CHANGE YOUR WIFE“ (1920). Regie: Cecil B. DeMille.

<http://images.google.at/imgres?imgurl=http://www.classicmoviefavorites.com/demille/changeyourwife.jpg&imgrefurl=http://www.classicmoviefavorites.com/demille/bathroom.html&usq=QqRyPHwPjdOssW0Yhg6LQonGoqE=&h=291&w=322&sz=26&hl=de&start=24&um=1&tbnid=RQPWQnApRXunEM:&tbnh=107&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dwhy%2Bchange%2Byour%2Bwive%26ndsp%3D18%26hl%3Dde%26a%3DN%26start%3D18%26um%3D1>

„gold-digger“ ist sogar eine Anerkennung. Gustav Kauder beschreibt sie in seinem Buch als schöne Girls, die Mode geworden sind, sie gehören zu den Attraktionen der Privatfeste und Hausbälle, sie gehören zu den Erfolgreichen.¹⁴² Die Frauenfiguren bei DeMille erscheinen so, als würden sie für ein schickes Kleid alles tun: dafür stehlen und sich fast prostituieren wie in „THE CHEAT“ (1915), oder die Seitensprünge des Mannes für den gehobenen Lebensstandard zu tolerieren wie in „THE AFFAIRS OF ANATOL“ (1921).

DeMille versteht es wie kein anderer die Frauen in seinen Filmen als Sexobjekt darzustellen. Mit exotischen Kostümen und Settings, sowie Rückblenden in ein verschwenderisches, sündiges Babylon, oder dem Darstellen von Orgien im alten Rom zeigt DeMille sein Faible für die Inszenierung von nackten Frauenkörpern. Das Entkleiden der Frau wird in seinen Filmen ausgiebig zelebriert: der Frauenkörper wird auf eine göttliche Ebene erhoben und umgeben von exklusiven Stoffen, Parfums und Interieur zur Schau gestellt. Die sogenannten „Bathroom und Bedroom Scenes“ wurden bald zu einem Markenzeichen der DeMille Filme:



(links) Traumsequenz aus „MANSLAUGHTER“ (1922)¹⁴³ (rechts) bizzare Szene aus „THE SIGN OF THE CROSS“ (1932)¹⁴⁴

¹⁴² vgl.: Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hrsg.): City Girls. Frauenbilder im Stummfilm. Berlin: Bertz + Fischer, 2007. S. 35. In: Gustav Kauder: Die Goldgräberinnen. Zur Naturgeschichte des Girls. In: Uhu, Heft 9, Juni 1926. S. 58.

¹⁴³ Cecil B. DeMille [Regie]: MANSLAUGHTER, 1922.

<http://images.google.at/imgres?imgurl=http://www.classicmoviefavorites.com/demille/manslaughter3.jpg&imgrefurl=http://www.classicmoviefavorites.com/demille/bathroom.html&usq=sNqE7CzsL-er7Ay6nbLNzONJPE8=&h=296&w=375&sz=35&hl=de&start=2&um=1&tbnid=gu7xMnwtUDteyM:&tbnh=96&tbnw=122&prev=/images%3Fq%3Dcecil%2Bb.%2Bdemille%2Bmanslaughter%26hl%3Dde%26sa%3DG%26um%3D1>

¹⁴⁴ Ebenda.



(links) DeMilles Sinnbild von Erotik: Badezimmer-Szene aus „DYNAMITE“ (1929)¹⁴⁵

(rechts) Bett-Szene aus „FOOL’S PARADISE“ 1921¹⁴⁶

4.1 Jeanie Macpherson für Cecil B. DeMille:

Im Gegensatz zum allgegenwärtigen Cecil B. DeMille gilt sie als fast vergessen: die Schauspielerin, Tänzerin und Drehbuchautorin Jeanie MacPherson (1887-1946), die in neundunddreißig DeMille-Produktionen zwischen 1915 und 1939 als Drehbuchautorin oder Schauspielerin in den Credits angegeben ist. Als Scenario Supervisor war sie über zwei Jahrzehnte die “rechte Hand” von Cecil B. DeMille und hatte damit großen Einfluss auf die Umsetzung der DeMille-Produktionen. Der Erfolg der Zusammenarbeit zwischen DeMille und Jeanie MacPherson beruhte angeblich auf DeMilles gutem Gespür für Geschichten, die beim Publikum gut ankommen und seiner Erfahrung als Regisseur. Jeanie MacPherson wiederum wusste angeblich genau wie sie DeMilles Wünsche und Vorstellungen so zu Papier bringen konnte, dass auch ihre Handschrift noch deutlich herauszulesen war – abgesehen davon dürfte sie der kreative Part in der Zusammenarbeit mit DeMille gewesen sein. Auf wen der Erfolg zahlreicher DeMille-Produktionen zurückgeht ist heute wie damals schwer nachzuvollziehen. Klar ist, dass sich die in Paris ausgebildete Jeanie MacPherson und der Filmemacher Cecil B. DeMille bereits 1915 bei den Dreharbeiten zu “THE ROSE OF THE RANCHO” kennen lernten und anschließend nicht nur zusammen arbeiteten, sondern auch über mehrere Jahre hinweg eine Liaison miteinander hatten. Natürlich sprach DeMille in sämtlichen Interviews davon, dass er es

¹⁴⁵ Ebenda.

¹⁴⁶ Ebenda

war, der die Karriere von MacPherson vorantrieb. So auch in einem Interview aus dem Jahr 1957, in dem er sagte:

“She was not a good writer. She would bring in wonderful ideas but she could not carry a story all the way through in writing. Her name is on many things because she wrote with me. I carried the story and she would bring me many, many ideas.”¹⁴⁷

Dieses Zitat passt zum Bild DeMilles, der nach außen hin am Set als gefürchteter Autokrat und Egomane galt, von MacPherson in ihrer Biografie “DeMille” wiederum als Privatmensch als schüchtern und kindisch beschrieben wird. Gegen DeMilles Aussage zur Zusammenarbeit mit MacPherson steht wiederum eine Notiz von Filmpionier und Paramount-Gründer Jesse Lasky aus dem Jahr 1915 (MacPherson und DeMille arbeiteten ab 1915 gemeinsam für das Lasky Studio): *“Cecil actually does little writing himself as Miss Macpherson does all the continuity while Cecil advises and changes the important points or situations in the scenario.”¹⁴⁸*

Abgesehen davon ist bekannt, dass sich DeMille Mitte der 1920er darum bemühte, die Rechte der von MacPherson geschriebenen Drehbücher für selbige zu sichern – ebenfalls ab Mitte der 1920er Jahre ist Jeanie MacPherson die bestbezahlte Drehbuchautorin Hollywoods und verdient sogar mehr als DeMilles Bruder William DeMille.



Jeanie MacPherson und Cecil B. DeMille bei der Arbeit.¹⁴⁹

¹⁴⁷ vgl.: Jane Gaiens: Career Overview. Jeanie MacPherson: <http://literature.aas.duke.edu/wfp/pdf/MacCareer.pdf> (Zugriff, am 17. Jänner 2010.). S. 1.

¹⁴⁸ Ebenda.

¹⁴⁹ Cari Beauchamp: A brief glorious time: http://images.google.at/imgres?imgurl=http://magazine.women-in-film.com/Portals/0/Article/Images/brief_glorious/j_macpherson.jpg&imgrefurl=http://magazine.women-in-film.com/Home/Articles/tabid/68/ArticleID/1/CBModuleId/622/Default.aspx&usq=_pMi2S3qrhC6DjRV8T0lmcEqPsAk=&h=153&w=210&sz=9&hl=de&start=8&um=1&tbnid=oE7rSCWZ5TOKrM:&tbnh=77&tbnw=106&prev=/images%3Fq%3Djeanie%2Bmacpherson%26ndsp%3D18%26hl%3Dde%26sa%3DN%26um%3D1 (Zugriff, am 17. Jänner 2010).

Auch wenn die Frauenfiguren in DeMilles Filmen auf den ersten Blick nur als Sexobjekt und mit negativen Charaktereigenschaften dargestellt werden, so handelt es sich bei den Protagonistinnen um Frauen mit einer starken Persönlichkeit und Charakter. Sie sind nicht nur die hübsche Zierde eines Mannes, sondern eigenständige Persönlichkeiten, allerdings immer mit dem Hang zum Luxus und oft naiv. Am Ende der von mir analysierten DeMille Filme haben die Frauen eine Wandlung durchlebt, stehen zu ihren Männern, egal wie tief sie gefallen sind, oder erheben sogar den Anspruch auf sexuelle Gleichberechtigung wie es in "THE AFFAIRS OF ANATOL" am Ende der Fall ist.

An dieser Stelle muss man allerdings auch erwähnen, dass die Frauenfiguren in DeMilles Filmen immer auch negativ konnotiert sind und diese bleiben entweder negativ, oder sie wenden sich schließlich hin zum Guten. Ohne die klassische Aufteilung in „Gut und Böse“ ist also keine DeMille Produktion vorstellbar. Generell kann man sagen, dass der eigentlich konservative Filmpionier freizügige Szenen, untreue Ehefrauen, versuchte Vergewaltigungen und trinkende Männer nur zeigt, um die Menschen zum Besseren zu erziehen. Er will mit seinen Filmen aufklären und an die scheinbar verloren gegangene Moral in der Gesellschaft appellieren. Das Besondere dabei: Das, wogegen sich seine Filme aussprechen ist gleichzeitig auch die größte Sensation.

Dass MacPherson nur eine ausführende Rolle an DeMilles Seite hatte ist nicht anzunehmen. Es scheint so als hätte sie ihr Handwerk sehr gut beherrscht, musste sich aber immer wieder den Vorstellungen und Wünschen DeMilles, der für seine Vorliebe für Themen wie Sex, Sadismus und Selbstopferung bekannt war, fügen.

Man kann sagen sie führte selbst das Leben einer "New Woman", war also gebildet, von ihrer Mutter Claire MacPherson stark gefördert was ihre schulische, als auch künstlerische Ausbildung betraf. Sie blieb Zeit ihres Lebens unverheiratet und kinderlos. Mittelpunkt ihres Lebens war die Karriere in Hollywood.

4.1.1 Filmanalyse: „THE AFFAIRS OF ANATOL“ (1921)

"If the writer will take a single theme, then work up the detail, decorate it with embroidery and lace, every little bit different from the last, but have each bit of trimming pertain directly to the main theme he will have a much better story"¹⁵⁰

¹⁵⁰ vgl.: Antonia Lant [Hrsg.]: Red velvet seat: women's writings on the first fifty years of cinema. London [u.a.]: Verso, 2006. S. 553.

Dieses Drehbuch-Rezept von Jeanie MacPherson zeigte seine Wirkung in „THE AFFAIRS OF ANATOL“. Hier nimmt sie das Thema Ehe her und variiert es auf verschiedene Art und Weise, indem sie in diversen Handlungssträngen den Umgang und die Probleme von Ehepartnern aufzeigt. Die Themen die sie rund um die Ehe anspricht behandeln unter anderem Eifersucht, sexuelle Gleichberechtigung, Vernachlässigung, die Angst vor dem Alter, oder die Leere im Leben trotz Ehepartner. Von der eigentlichen Vorlage des Films, nämlich Arthur Schnitzlers Einakter „Anatol“ (1888-1892), bleibt in MacPhersons Adaption nicht mehr viel übrig. Nur ein Element zieht sich vom Original in den Film hindurch „die Angst vor dem Alter und dem Untergang“:

„Aus der Retrospektive repräsentiert Schnitzlers Anatol bereits die Angst vor dem Untergang einer Ära, ist er von ähnlicher Melancholie und Stumpfheit gezeichnet wie die Helden Joseph Roths und Stefan Zweigs, die zwanzig Jahre später Augenzeugen des Zusammenbruchs der Habsburger Monarchie wurden. Vor diesem Hintergrund scheint DeMilles/MacOhersons Anatol ebenfalls bereits den Untergang seiner Zeit, der goldenen Zwanziger, vorauszuahnen.“¹⁵¹

In der Auswahl der Vorlage zum Film sieht man wieder die Begabung der Verbindung DeMille/MacPherson, die Zeichen ihrer Zeit zu deuten. Sowohl in „THE AFFAIRS OF ANATOL“, als auch in „MANSLAUGHTER“ und in „THE CHEAT“ wird auf den Zusammenbruch einer korrupten und gedankenlosen Spaßgesellschaft nach dem Ersten Weltkrieg angedeutet.

„THE AFFAIRS OF ANATOL“ ist aber vor allem auch deshalb so interessant, weil er mehrere Frauentypen präsentiert. Zum einen die schöne in Luxus verliebte Ehefrau Vivian (gespielt von Gloria Swanson), die gerne als Dame der Gesellschaft auftritt, zum anderen das „Jazz Girl“ und „Flapper“ Emilie die eigentlich aus einfachen Verhältnissen stammt und sich als „gold-digger“ einen reichen Mann als Gönner geangelt hat. Außerdem treten im Laufe des Films noch Bebe Daniels als „Vamp“ und Agnes Ayres als modernes „Country Girl“ auf. Alle Frauen in „THE AFFAIRS OF ANATOL“ setzen ihre Reize ein und wollen natürlich nur eines: Anatols Geld. Der wird im ganzen Film als Opfer dargestellt, obwohl er es ist, der seine Frau Vivian mit einer Affäre nach der anderen betrügt. Die Frauen handeln mehr oder weniger aus Not: so wird gleich zu Beginn des Aufeinandertreffens zwischen dem Jazz Girl Emilie und Anatol klar, dass sie ein Mädchen vom Lande ist, dass in die Stadt kam um sein Glück zu suchen und scheiterte, wenn sie sagt:

„You remember – I was just a Small Town girl, trying to buck the city game! I couldn't get work – and I pawned everything I owned! He's a rich theatrical

¹⁵¹ vgl.: Daniela Sannwald: Überlebenskünstlerinnen. In: City Girls. Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hrsg.). Berlin: Bertz + Fischer, 2007. S. 25.

„backer’ – and empty stomachs and empty pockets don’t argue with a square meal and a good job!“^{d52}

Emilie benutzt Anatol schließlich nur als finanzielle Stütze, bis sie sich wieder an ihren alten Gönner ranmacht und Anatol damit enttäuscht. Auch die Begegnung mit Annie, einem Mädchen vom Lande, endet damit, dass sie Anatols Geld hat und er dafür einen Streit mit Frau Vivian. Am dramatischsten ist jedoch die Figur des „Vamps“ Satan Synne (gespielt von Bebe Daniels). Die angebliche satanische Gefahr die von dem Revuegirl ausgeht wird nicht nur in ihrem Namen und der Bezeichnung ihres Domizils „Devil’s Cloister“ unterstrichen, sondern vor allem durch die ihre Kostüme und das Interieur hervorgehoben. Als sie Anatol empfängt trägt sie beispielsweise einen transparenten Umhang mit einem Oktopus aus Straßsteinen. Der Spiegelrahmen, vor dem sie sitzt erinnert an ein Spinnennetz und vor ihrem Bett im Schlafzimmer sitzt ein echter Leopard, der ein beliebtes Statussymbol und Accessoire des „Vamps“ darstellte. Anatol füllt einen Scheck aus, doch noch bevor es intim wird bricht Satan Synne zusammen und erzählt Anatol schließlich, dass sie das Geld von ihm braucht, weil ihr Mann ein vernachlässigter, kranker Kriegsveteran ist. Der Schein von Satan Synne trägt also, genauso wie die Glamourwelt Hollywood ist sie nur ein gut inszeniertes und vermarktetes Produkt. Die Ehe von Vivian und Anatol ist schließlich erst gerettet, als Vivian mit ihrem Freund Max, den Seitensprung wagt, den Anatol mit seinen Bekanntschaften anstrebte. Mit den folgenden Worten macht Vivian deutlich, was sie von ihrem Mann erwartet – nämlich Gleichberechtigung: *„You’re not in the habit of allowing me to question you, when you come in – and I reserve the same privilege!“^{d53}*

4.1.2 Filmanalyse: „THE CHEAT“ (1915) UND „MANSLAUGHTER“ (1922)

Beide Filme sind Adaptionen von Jeanie Macpherson. Die Originalvorlage stammt im Falle von „THE CHEAT“ von Hector Turnbull und die Vorlage zu „MANSLAUGHTER“ schrieb Alice Duer Miller. „THE CHEAT“ war die zweite Zusammenarbeit zwischen Cecil B. DeMille und Jeanie Macpherson.

Jung, hübsch, geldgierig, naiv, dekadent, gelangweilt, selbstsüchtig, verwöhnt: diese Eigenschaften haben die Protagonistinnen Edith Hardy (gespielt von Fannie Ward) in „THE

¹⁵² DeMille, Cecil B. [Regie]: The affairs of Anatol. Chatsworth, Calif.: Image Entertainment, 2000. [DVD]

¹⁵³ vgl.: Gabriele Jatho, Rainer Rother (Hrsg.): City Girls. 2007. S. 46.

CHEAT“ und Lydia Thorne (gespielt von Leatrice Joy) in „MANSLAUGHTER“ gemeinsam. Die Frauen bringen in diesen Filmen von DeMille Unglück über die Männer: Edith bringt ihren aufrichtigen Ehemann Richard Hardy für einen versuchten Mord den er nicht begangen hat, fast ins Gefängnis. Lydia hingegen treibt den einzigen Mann der sie wirklich liebt in die Alkoholsucht und den Ruin. Die Figur der Lydia Thorne ist im Vergleich mit Edith Hardy auf jeden Fall die Interessantere, vor allem auch in Bezug auf die „New Women im Stummfilm“. Lydia ist im Gegensatz zu Edith finanziell unabhängig und wird gleich zu Beginn von „MANSLAUGHTER“ draufgängerisch, etwas burschikos und als Wildfang gezeigt. Lydia liebt schnelle Autos und fährt im Gegensatz zu Edith ihr Auto selbst anstatt sich fahren zu lassen. Man merkt den Unterschied von sieben Jahren der zwischen den beiden Produktionen liegt. Die Frau in „MANSLAUGHTER“ spielt eine andere, zwar auch negative, aber modernere Rolle, als die Protagonistin sieben Jahre zuvor in „THE CHEAT“. Edith Hardy ist eher passiv, ihr einziges Hobby ist Kleider kaufen und ansonsten betätigt sie sich als Society Lady für den guten Zweck – allerdings nicht aus sozialen Gründen, sondern nur aus Prestige Gründen. Edith ist außerdem dumm und naiv, traut ihrem Mann aus Gier nach mehr Geld und Kleider nicht und geht sogar soweit den ihr anvertrauten Fund des Roten Kreuzes zu verspekulieren und sich in ihrer Not schließlich selbst an ihren Freund und Begleiter, den reichen Burmesen Haka Arakau (in der Originalversion von 1915 war diese Figur noch ein Japaner namens Tori – die Änderung von Name und Herkunft kam mit dem Eintritt Japans in den Ersten Weltkrieg) verkauft. Nach New Woman-Qualitäten kann man in diesem Film lange suchen, einzig ihre flatterhafte, impulsive, unbekümmerte Art zu Handeln und mit der sie die Männer in ihren Bann zieht, könnte man mit den Eigenschaften eines Flappers oder einer Femme fatale assoziieren.

Eindeutige New Woman-Attribute und Eigenschaften weist hingegen Lydia Thorne auf. Wie erwähnt fährt sie ihr eigenes Auto und ist finanziell nicht auf das Wohlwollen eines Ehemannes angewiesen. Sie stellt einen typischen Flapper der Nachkriegszeit dar – eine Art It-Girl wie man sie heute kategorisieren würde: sie ist reich und muss nicht arbeiten, sie trinkt gerne und viel Alkohol, flirtet mit Männern, spielt Golf, trägt gerne glamouröse, freizügige Kleider und feiert lieber Partys, anstatt sich mit der realen Welt auseinander zu setzen (die reale Welt, also der Alltag der Dienstmädchen und Arbeiter, wird in DeMille Filmen kaum bis gar nicht beachtet – in „MANSLAUGHTER“ wird jedoch zumindest die prekäre Situation von Lydias Dienstmädchen Evans gezeigt und gewinnt als eigener Handlungsstrang an Bedeutung). Dass Lydia eine moderne junge Frau ist wird auch in den Zwischentiteln betont wenn sie auf die guten Ratschläge ihres Freundes Dan so reagiert:

„*Whose little gloom are you Dan? Modern Girls don't sit by the fire and knit*“¹⁵⁴ Immer wieder betont der Protagonist Daniel J. O'Bannon, dass Lydia das Ergebnis bzw. ein Produkt einer verwahrlosten Gesellschaft ohne Werte und Moral ist und vergleicht die Sitten im Amerika der 1920er Jahre mit dem Höhepunkt und Fall des alten Roms: „*What next! Why we're no difficult today than Rome at its worst! This dance – with its booze and license – is little better than a Feast of Bacchus!*“¹⁵⁵ Auch als Lydia Thorne wegen Totschlag vor Gericht steht, versucht O'Bannon die Angeklagte als Opfer der Gesellschaft darzustellen und spricht eine Warnung an alle aus: „*The over-civilized, mad young set of wasters – to which this defendant belongs – must be STOPPED! Or they will destroy the Nation – as Rome was destroyed, when Drunkness and Pleasure drugged the Conscience of its Young!*“¹⁵⁶ Bildlich und ästhetisch unterstrichen werden seine Vorstellungen mit fantastischen Sequenzen, die Lydia am Hofe Caesars als exotische Schönheit zeigen und in verschiedenen stark sexuell aufgeladenen Szenen, die verwahrloste römische Gesellschaft darstellen sollen.

5. New Women Typen im amerikanischen Stummfilm

Vamp und Femme fatale, It-girl und Flapper, New Woman und ruhsüchtige Mütter. Diese Figuren prägten den amerikanischen Stummfilm sorgten für Gesprächsstoff und Unterhaltung. Sie wurden in der einen oder anderen Form Vorbild von Millionen von Frauen weltweit – Realität und Fiktion beeinflussten sich gegenseitig. Die New Women Typen machen aber vor allem eines, sie spiegeln die Geschichte und Ereignisse in Film, Zeitschriften, Kunst, Mode, Tanz, Politik und Wirtschaft der 1910er und 1920er Jahre wieder.

In den folgenden Unterkapiteln soll anhand ausgewählter Stummfilme die Existenz dieser Frauentypen belegt und deren Merkmale analysiert und beschrieben werden. Die Auswahl der Filme erklärt sich vor allem aus dem Umstand, dass nur noch wenige Filme dieser Zeit zugänglich sind und meine Suche von dem her eingeschränkt war.

¹⁵⁴ vgl.: Cecil B. DeMille: *Manslaughter*. USA, 1922. (DVD)

¹⁵⁵ Ebenda.

¹⁵⁶ Ebenda.

In den folgenden Filmbeispielen konzentriert sich meine Analyse immer auf die Protagonistin bzw. im Fall von „DANCING MOTHERS“ auf die Protagonistinnen. Geachtet wurde dabei auf folgendes:

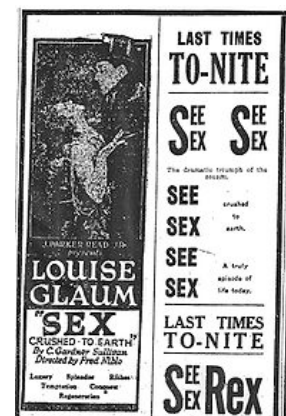
- Erscheinungsbild: Kleidung, Make-up, Frisur
- Charakter
- Verhalten: Motivation für ihr tun
- Beschreibung in den Zwischentiteln und Aussagen
- Einführung in die Handlung: Dramaturgie
- die Message die der Film über die jeweilige Rolle am Ende des Films vertritt: Lebensstil für die Nachahmung empfohlen oder nicht, Warnung vor bestimmtem Frauentyp
- Verweise auf reale Personen und Vorkommnisse: Geschichte der Schauspielerin, Anlässe

5.1. Der „Vamp“ am Beispiel von Louise Glaum in „SEX“ (1920)

„Tawdry and immoral“ also „geschmacklos und unmoralisch“ so das Urteil des Branchenblatts „The Moving Picture World“ über den Film „SEX“. Aber genau diese und zahlreiche andere Kritiken dieser Art, sowie der provokante Werbeslogan auf dem Filmplakat

„SEX CRUSHED TO EARTH“ ließen die Kinokassen klingeln.

Auch Wortspiele rund um das Wort Sex in Zeitungen (zum



Beispiel die Aufforderung „SEE SEX“) ließen keinen Zweifel dabei aufkommen worum es im Film ging, auch dann nicht, wenn Produzent Thomas H. Ince „SEX“ als eine Geschichte über den Verfall von Moral und Sittlichkeit, Seitensprünge und ihre Folgen verkaufen wollte. Im Mittelpunkt des Dramas steht die schöne und freizügige Nachtclubtänzerin Adrienne Renault, gespielt von der damals 32-jährigen Louise Glaum. Trotz einigen Filmauftritten zuvor – Glaum spielte bereits 1915 ihre erste Vamp-Rolle - gelang der Schauspielerin erst mit „SEX“ der große Durchbruch und ersetzte damit ab 1920 Filmvamp Theda Bara als neuer „Vamp“. Rein optisch unterscheidet Theda Bara und Louise Glaum nicht viel voneinander. Beide waren keine makellosen Schönheiten, wirkten aber durch die dunklen Haare, dunkle Augen und das markante Gesicht „exotisch“ und gefährlich. Unterstrichen wurde Glaums Auftritt als Vamp, wie fünf Jahre zuvor Theda Baras großer Durchbruch in „A FOOL THERE WAS“, mit extravagenten Kostümen. Der „Vamp“ definiert sich schließlich vor allem auch durch die optische Erscheinung, die

oft schon des Berufes wegen etwas gewagter und auffällig ist. Im Falle von Glaum präsentiert sie sich jede Nacht als Showgirl Adrienne Renault auf der Bühne eines angesagten Cabarets mit dem klingenden Namen „The Frivolity“. Ihr „Spider Dance“ ist die Attraktion des Etablissements und lockt jeden Abend zahlreiche Verehrer an.

Abb.: Theda Bara als „Männerfressender“ Vamp¹⁵⁷

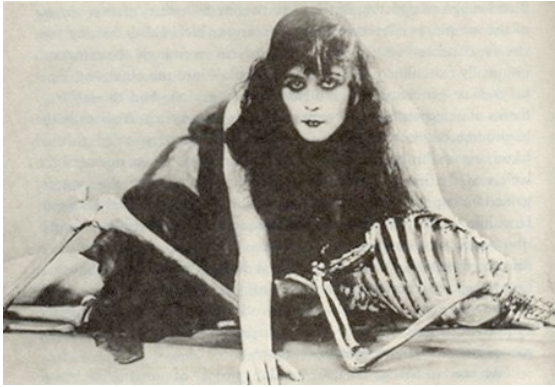


Abb.: Louise Glaum als Verführerin in „SEX“¹⁵⁸



Mit dem Zwischentitel „*The Frivolity New York's gayest Midnight Frolic*“ wird der Ort eingeführt. Zu sehen sind viele halb nackte Tänzerinnen und schließlich Adrienne Renault. Mit schwarzen Strümpfen, einem kurzen schwarzen, schulterfreien Kleid, einem Umhang in Spinnennetzoptik und extravaganter Kopfbedeckung mit Federn, tanzt sie auf der Bühne. Umgeben von Rauch verwandelt sie sich plötzlich in ein helles Wesen in weißen Kleidern, um wie wenig später zu sehen sein wird, ihre männlichen Opfer in die tödliche Falle zu locken. Bühnenbild, Kostüme, Beleuchtung, Handlung, alles wirkt etwas zuviel, zu kitschig, pompös und trotzdem billig. Aber es gefällt - vor allem Adriennes Bewunderern die ihre Darstellung als männerfressenden, Unglück bringenden Vamp eher als sexuelle Aufforderung, denn als Warnung sehen.

Louise Glaum weist als Adrienne Renault neben den äußerlichen Attributen, wie luxuriöse, aufreizende Kleidung (gerne in Leopardenoptik, schulterfrei, mit vielen Federn) und viel Schmuck, vor allem auch typische Vamp Charakterzüge und Verhaltensmuster auf. Sie weiß wie sie die Männer um den Finger wickeln kann, lässt sich von ihren Liebhabern ein

¹⁵⁷ Abb.: Theda Bara:

http://1.bp.blogspot.com/_dbdoZgQA5q8/ShMKizA4HRI/AAAAAAAAAIg/OZBEOv-hs-g/s1600-h/theda.jpg Zugriff, am 27.07.2010

¹⁵⁸ Abb.: Louise Glaum:

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://silentladies.com/OL14/Glaum7.jpg&imgrefurl=http://silentladies.com/OSLGlaum.html&usq=__8pjcp4qyBWYRaiNcLMoQaXijWmw=&h=367&w=166&sz=16&hl=de&start=12&um=1&itbs=1&tbnid=PyhwU5I0T0STCM:&tbnh=122&tbnw=55&prev=/images%3Fq%3Dlouise%2Bglaum%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DG%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 27.07.2010

luxuriöses Leben finanzieren und hat keine Skrupel dabei sich auf verheiratete Männer einzulassen. Ihrer Freundin Daisy, eine neue, noch unerfahrene Tänzerin, gibt sie folgenden Rat: „*You only live once kid. Grab everything you can get and never feel sorry for anyone but yourself*“¹⁵⁹Ein Rat der Adrienne selbst später zum Verhängnis werden sollte, da Daisy in ihre Fußstapfen tritt. Adrienne betrachtet Daisy als ihre Schülerin und nimmt sie mit in ihr luxuriöses Appartement wo nach den Auftritten regelmäßig wilde Partys gefeiert werden. Männer krabbeln auf allen Vieren, trinken Champagner aus den Schuhen der Frauen, tanzen und flirten, alles Szenen die den moralischen Verfall der Gesellschaft der Goldenen 20er Jahre zeigen soll. Einer der Gäste will die Situation ausnutzen und die betrunkene Daisy mit zu sich nach Hause nehmen. Adrienne kann das gerade noch verhindern und lässt Daisy bei ihr übernachten. Der unmoralische Lebensstil der Tänzerin wird auch am Tag nach der Party deutlich betont. Um 14:00 sitzen Adrienne und Daisy beim Frühstück, rauchen und plaudern über die vergangene Nacht. Die Szene wird schließlich von der Ehefrau von Adriennes aktuellem Liebhaber gestört. Nachdem ihr ein Privatdetektiv die Informationen verschafft hatte, wo sich ihr Mann nächtlich seine Zeit vertreibt, will sie die Nebenbuhlerin zur Rede stellen. An dieser Stelle des Films kommt der wahre Charakter des Vamps noch einmal ganz deutlich zur Geltung. Nachdem die Ehefrau an Adriennes Anstand und Gewissen appelliert, die Affäre zu beenden antwortet diese nur mit Sarkasmus: „*Let's tell each other the truth – it's my turn now. Your husband is tired of you and you're trying to blame it on me*“¹⁶⁰Es folgt natürlich die Scheidung und diese macht den reichen Liebhaber alles andere als glücklich. Ganz im Gegenteil, denn schon bald wird der trübsinnige Philip Adrienne überdrüssig und sie angelt sich einen noch viel reicheren Mann namens Dick Wallace. Die Waffen des Vamps kommen dabei voll zum Einsatz. Mit verführerischem Blick und eindeutiger Gestik kann sie Dick für sich gewinnen. Adrienne hat dabei auch keine Skrupel, dass der Flirt neben Philip bei Tisch passiert. Dieser hat damit alles verloren, seine Ehefrau, seine Affäre und damit viel Geld und Ansehen.

Höhepunkt des Films ist jedoch die Verwandlung von Adrienne in eine treue Ehefrau. Etwas unglaublich, aber nur so kann das Drama zu einer Lektion in Sachen Moral und Sittlichkeit werden. Adrienne verliebt sich nämlich tatsächlich in Dick Wallace, dieser wird seiner Frau aber bald überdrüssig und geht lieber ins Cabaret. Im „Frivolity“ hat inzwischen Daisy als Sensation des Abends die würdige Nachfolge von Adrienne

¹⁵⁹ Fred Niblo [Regie]: SEX. USA: J. Parker Read Jr. Productions. 1920. [DVD]

¹⁶⁰ Ebenda

angetreten und sich, wenn auch unwissentlich, Adriennes Ehemann geschnappt. Als diese von der Affäre ihres Mannes erfährt und Daisy zur Rede stellen will, holt sie ihre eigene Vergangenheit als Vamp ein. Daisy lacht Adrienne aus und erinnert ihre ehemalige Lehrerin an ihre Ratschläge und die Szene in der sie Philips Ehefrau kaltblütig erklärte, dass die Affäre mit ihrem Mann gerechtfertigt und nur fair sei. „A new Vamp is born“ Adrienne hingegen sucht daraufhin Trost auf einem Kreuzfahrtschiff. Alleine und ohne Ehemann. Der letzte Zwischentitel: *“The standards of morality eternally demand that the naked soul of Sex be stripped of its falsehoods -- which can only be atoned for through bitter tears.”*¹⁶¹

Der Vamp im Stummfilm hat also kein Gewissen, Fehler sieht diese Figur immer bei anderen Menschen, nie an sich selbst. Der Vamp wird als egoistisch, manipulativ und gemein dargestellt und ist in den Stummfilmen eine Frau, die kein Mitleid, außer für sich selbst kennt. Sie stürzt Menschen bewusst und unbewusst in ihr Unglück. Am Ende kann das auch für sie in einem Desaster enden, aber meistens steht der Vamp nach einer kurzen Niederlage wieder auf den Beinen und sucht sich sein nächstes Opfer.

5.2 Die “Femme fatale” am Beispiel von Louise Brooks in “A GIRL IN EVERY PORT” (1928)

Sie raucht, trinkt, verdient ihr eigenes Geld, verdreht Männern den Kopf und ist auf das Geld der Männer aus. Auf den ersten Blick klingt alles ganz nach „Vamp“, allerdings handelt es sich in der Darstellung von Louise Brooks als „Godiva“ um den Typ der „Femme fatale“.



Abb.: Louise Brooks als Godiva und Victor McLaglen als verliebter Matrose Bill. 1928.¹⁶²

Diese besticht im Gegensatz zum Vamp, vor allem durch ihre Schönheit und wird weniger vulgär als der Vamp dargestellt. Sie wirkt moderner und kann als eine Mischung aus Flapper und Vamp gesehen werden. Die Femme fatale bewegt sich allerdings, wie auch

¹⁶¹ Ebenda

¹⁶² Abb.: A GIRL IN EVERY PORT. Screenshot.

http://web.me.com/peter.kobel/Peter_Kobel/Louise_Brooks_files/A%20Girl%20in%20Every%20Port.jpg

der Vamp, oft am Rande der Gesellschaft. Im Falle von Godiva ist ihr zu Hause der Jahrmarkt. Als „Badenixe“ im extravaganten Kostüm springt sie aus mehreren Metern Höhe in ein kleines Wasserbecken und gilt mit ihrem Auftritt als Jahrmarkt-Highlight. Dass sich die Protagonistin als Badeschönheit präsentiert ist kein Zufall, denn dieses Motiv war eines der populärsten in der Darstellung der „New Woman“. Stars wie Mabel Normand oder Gloria Swanson präsentierten sich im Film und auf zahlreichen Fotografien, zum Beispiel für Mack Sennets Serie „Bathing Beauties“, immer wieder im Badeanzug am Strand, oder auch in Action beim Turmspringen.



Abb.: Mack Sennetts „Bathing Beauties“ (ca. 1910)¹⁶³

Als Spike, ein umtriebiger Matrose, das erste Mal am Jahrmarkt in Marseille auf Godiva trifft fasziniert ihn ihr Aussehen. Sie ist in einen Satin-Mantel gehüllt, trägt schwarze Pumps und im schwarzen Bubikopf steckt ein glitzerndes Diadem. Kurz bevor sie auf der Leiter in Richtung Sprungbrett steigt lässt sie den Mantel fallen und darunter trägt sie, wie es scheint, nichts außer ein knappes schwarzes Höschen. Das Nichts entpuppt sich allerdings bald als Ganzkörperanzug in Nude-Optik. Außer dem Anzug trägt sie natürlich noch wertvollen Schmuck in Form eines Armbandes. In diesem Aufzug springt sie schließlich ins Wasser.

Als „Femme fatale“ verhält sich Godiva dem Matrosen Spike gegenüber anfangs etwas zurückhaltend. Nach der Show zeigt sie sich Spike in einem ganz normalen, schlichten Kleid und einem schwarzen Hut und wirkt fast wie das nette Mädchen von nebenan. Er erzählt ihr von seinen Träumen, der Farm die er sich in naher Zukunft kaufen will und der Familie, die er unbedingt gründen möchte. Schließlich begeht Spike den Fehler und zeigt

¹⁶³ Abb.: Bathing Beauties:

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.udenap.org/Photos/b/bathing_beauties_mack_sennett_03.jpg&imgrefurl=http://www.udenap.org/groupe_de_pages_08/bathing_beauties.htm&usq=DkXbm-x6DOPHMoPENZ7w ITuS8=&h=321&w=324&sz=37&hl=de&start=9&um=1&itbs=1&tbnid=Soq9o0mfv2cA0M:&tbnh=117&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dmack%2Bsennett%2Bbathing%2Bbeauties%2Bmab%2Bnormand%26um%3D1%26hl%3Dde%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 27.07.2010

Godiva sein Erspartes und sagt: „*Is there any chance for a big walrus like me, Baby... is there?*“¹⁶⁴ Godiva überlegt kurz und sagt darauf: „*Sure! There's always a chance*“. Im Laufe des Films gelingt es Godiva die Freundschaft zwischen Spike und seinem Freund Bill kurzfristig zu zerstören – ob absichtlich oder zufällig kann man nicht mit Sicherheit feststellen. Dass Godivas Absichten nicht ehrlich sind zeigt sich spätestens in der Szene in der sie das von Spike geschenkte Medaillon mit Foto hämisch betrachtet und belanglos in eine Ecke wirft und dabei noch genervt die Augen verdreht. Die „Femme fatale“ stürzt die Männer langsam ins Unglück – so auch Godiva. Spike hält die mysteriöse Jahrmarktattraktion für eine echte Lady, stellt sie seinem Freund als: „*the dearest little girl in the world... with a heart of gold*“ vor. Dreht er ihr den Rücken zu, dann präsentiert sie sich von ihrer wahren Seite und flirtet beispielsweise heftig mit Spikes bestem Freund Bill. Sie erniedrigt Spike, indem sie Bill verführen will während er ihre Schuhe putzt. Bill wiederum erkennt die mysteriöse Godiva bald als Tessie aus Coney Island mit der er vor langer Zeit eine Liebschaft hatte. Aus Angst vor Spikes Reaktion verschweigt er ihm alles. Abgesehen von Godivas Untreue gibt sie das ganze ersparte Geld von Spike für Schmuck aus – dieser hatte es ihr anvertraut, damit er es nicht ausgeben kann und bis zum Kauf der Farm in guten Händen ist. Die Situation eskaliert schließlich, nachdem sich Godiva eines Nachts in Bills Schlafzimmer schleicht. Unter ihrem schwarzen Mantel trägt sie ein Satinkleid mit transparentem Rückenteil und so will sie Bill verführen. Der hat jedoch kein Interesse – auch dann nicht als Godiva soweit geht und ihm die Hose wegnimmt. In dieser Szene wirkt Godiva sexuell äußerst aggressiv, fast schon nymphomanisch. Es wird eine moderne Frau gezeigt, die sehr selbstbewusst ist und ihre sexuelle Freiheit genießt.

Bill kann schließlich vor Godiva flüchten, doch als Spike zurück kommt inszeniert Godiva alles so, als wäre zwischen ihr und Bill tatsächlich etwas passiert. Erst eine Schlägerei und aussöhnende Worte später begreifen die beiden Männer, dass sie nur die Marionetten von Godiva waren. In diesem Fall hat die „Femme fatale“ den Mann zwar um sein Erspartes gebracht, aber zumindest Leben und Freundschaft bleiben Spike und Bill in dieser Komödie erhalten.

¹⁶⁴ Hawks, Howard [Regie]: A GIRL IN EVERY PORT. USA: Fox Film Coroperation. 1928.

5.3 Der Flapper am Beispiel von Alice Joyce und Clara Bow in *“DANCING MOTHERS”* (1926)

*„All the time the flapper is laughing and dancing, there's a feeling of tragedy underneath. That's what makes her different.“*¹⁶⁵ (Clara Bow)

Clara Bow bringt mit ihrer kurzen Beschreibung das Wesen des “Flappers” auf den Punkt, denn dieser ist zwar nach außen hin eine schillernde und fröhliche Figur, allerdings auch egoistisch und selbstzerstörerisch. Das äußere Erscheinungsbild gleicht dem des “it-girls”, der Unterschied liegt im Charakter, denn während sich im Leben des “it-girls” alles darum dreht eine gute Partie zu machen, will der “Flapper” nur eines: Party machen und Feiern bis zum Ende. Wie der Name “Flapper” schon verrät, ist die Flapper-Frau in der Liebe flatterhaft, denn den Mann zum Heiraten sucht sie nicht. Gesucht werden Männer mit denen man Spaß haben und feiern kann, eher kurze Liebschaften und Affären. Die Tragödie die den Flapper immer umgibt, macht diese Filme aber auch vielschichtiger und interessanter als andere Filme der 20er Jahre. Es schwingt immer ein sozialkritischer Ton mit und am Ende des Films muss sich der Flapper meistens entscheiden: will sie dieses oberflächliche Leben, in dem sich alles um die nächste Party, die richtige Kleidung und Affären dreht, ohne Aussicht auf Familie weiterleben und weiterhin die Gefühle anderer verletzen, oder schwört sie dem Flapper-Leben für immer ab und wird sozusagen seriös.

In *“DANCING MOTHERS”* (nach einem Roman von Olive Higgins Prouty, Drehbuch Frances Marion) sind diese beiden Ebenen, also Spaß parallel mit Tragödie, sowie der schlechte Einfluss des Flapper-Lebens auf das gesamte Umfeld, besonders gut herausgearbeitet und zwar in Form zweier Generationen. Zum einen gibt es da Catherine “Kittens” Westcourt, die Tochter der wohlhabenden und ehemaligen Schauspielerin Ethel Westcourt und ihrem Mann Hugh Westcourt. Kittens ist das lebende Abbild des Flappertums, sowohl optisch, als auch in ihrer Lebensart. Gehüllt in Pelz, transparente Kleider und viel Schmuck feiert sie in New Yorks angesagtesten Clubs die Nächte durch. Sie tanzt, lacht und flirtet, ganz egal ob ihr Freund neben ihr sitzt oder nicht. Als dieser Kittens droht, ihrem Vater von ihrem Flirt mit dem stadtbekanntem Frauenhelden Jerry Naughton zu berichten, lacht sie nur und antwortet: *“Well tell him now – he's right over there”*¹⁶⁶ Tatsächlich verbringt Vater Hugh die Nächte in den selben Clubs wie Kittens und pflegt selbst Affären mit zahlreichen

¹⁶⁵ Herbert Brenon [Regie]: *Dancing Mothers*. USA: Famous Players-Lasky Corporation. 1926. [DVD]

¹⁶⁶ Ebenda.

schönen Frauen. In diesem Fall mit einer guten bekannten von Kittens Schwarm Jerry. An diesem Punkt des Films taucht der tragische Moment des Films auf und zwar in Form von Mutter und Ehefrau Ethel, die ihre Nächte immer alleine zu Hause verbringen muss. Einsam und traurig schwelgt sie dann in Erinnerungen an ihre Zeit als Schauspielerin, eine Karriere die sie für Mann und Kind aufgegeben hat. Sie ist das Opfer des egoistischen Lebens das Kittens und Hugh führen, gekränkt von den Lügen die ihr Tochter und Mann jeden Tag aufzischen. Hugh ist ständig wegen einem "russischen Geschäft" nicht zu Hause und Kittens verbringt ihre Zeit mit "Birdie Courtney". Ethel bittet Hugh schließlich ein ernstes Gespräch mit Kittens zu führen, damit sich diese in Zukunft von Jerry Naughton fernhält. Dieser lacht nur und meint "*Things have been changed since you were a girl, Ethel. The youngster of today can take care of herself*"¹⁶⁷ Die Aussage ihres Mannes zeigt Ethel, dass sie auf sich alleine gestellt ist. Sie beschließt selbst einen Plan auszuhecken, um Kittens vor dem Frauenhelden zu retten. Ethel schminkt sich, tauscht ihre Hausfrauenkleider in angesagte Sleekkleider, Pelz und Schmuck um: Voilà, ein Flapper ist geboren. Gemeinsam mit ihrer Freundin, die seit dem Tod von Sohn und Mann das Flapper-Leben in vollen Zügen auskostet, macht sie sich auf den Weg in den "Roof Club" wo sich New Yorks Society ein Stelldichein gibt, darunter auch Kittens und Hugh mit Begleitung. Als ehemalige Schauspielerin kennt sie die Tricks der Verführung ganz genau. Mit französischem Akzent bittet sie den Liebhaber ihrer Tochter um Feuer und prompt ist dieser zum ersten Mal in seinem Leben verliebt. Während Hugh die Affäre mit dem "russischen Geschäft" beendet, verbringt Ethel eine ganze Woche bei ihrer Freundin um Mann und Tochter eine Lektion zu erteilen. Ethel weiß inzwischen, dass Jerry kein Interesse mehr an Kittens hat und will das Date mit ihm absagen. Durch einen dummen Zufall hebt jedoch Kittens den Telefonhörer ab, Ethel bekommt Panik und eilt in Jerrys Appartement. Dort angelang ist keine Spur von Kittens, dafür aber macht ihr Jerry einen Heiratsantrag. Ethel beichtet ihm alles, doch Jerrys Reaktion ist ein Kuss und die Aussage, dass er sie trotzdem zur Frau nehmen will. In diesem Moment erscheint Kittens, die in Jerrys Schlafzimmer ihren Rausch ausgeschlafen hat. Erschüttert darüber, dass die eigene Mutter zur größten Konkurrentin wurde kommt es zur Auseinandersetzung, die in Hughs plötzlichem Erscheinen gipfelt. Der will sich von seiner vermeintlich untreuen Ehefrau scheiden lassen, aus diesem Grund beschließt Ethel für unbestimmte Zeit nach Europa zu reisen, doch Kittens und Hugh wollen sie überreden zu bleiben. Als Ethel nach dem Grund fragt, warum sie bleiben soll, antworten Ehemann und Tochter mit gewohntem Egoismus:

¹⁶⁷ Ebenda.

Ethel geht. Das Ende des Films wirkt demnach belehrend, es ist eine Art Warnung vor dem Flapper-Leben, das die gutbürgerlichen Ideale verwirft und am Ende ins Chaos führt.

Das besondere an der Figur des “Flappers” ist auf jeden Fall die Personifizierung der 1920er Jahre, denn kein anderer Frauentyp vereint die Stimmung des Aufbruchs, der Prohibition, den langsamen Verfall von traditionellen Werten, sowie das damit im Zusammenhang stehende Zusteuern auf den sicheren Untergang (Stichwort Weltwirtschaftskrise 1929) besser, wie der des “Flappers”.



Alice Joyce als Ethel Westcourt in
“DANCING MOTHERS” (1926)¹⁶⁹



Clara Bow als Kittens Westcourt ¹⁶⁸

5.4 Die New Woman und der Rückfall ins klassische Frauenbild am Beispiel von Norma Talmadge in “THE SOCIAL SECRETARY” (1916)

„New York, the magnet that draws countless thousands of working girls; where temptation abounds at every hand, but where a good girl can be just as good as she can be in Wichita”¹⁷⁰

Schauplatz ist wie in nahezu allen Stummfilmen mit New Women Charakteren die Großstadt. Kein Wunder, denn von dort kommt sie auch und nur dort kann die neue Frau existieren. Sie braucht einen Beruf, ihre Unabhängigkeit und die Anonymität der Großstadt um frei leben zu können. Die klassische „New Women“ übt allerdings, im Vergleich zu

¹⁶⁸ DANCING MOTHERS. Screenshot. http://www.doctormacro.com/Images/Bow,%20Clara/Annex/Annex%20-%20Bow,%20Clara%20%28Dancing%20Mothers%29_01.jpg Zugriff, am 22. August 2010.

¹⁶⁹ DANCING MOTHERS: Screenshot. <http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/AJ02011926FashionPhoto.jpg> Zugriff, am 22. August 2010.

¹⁷⁰ Emerson, John [Regie]: THE SOCIAL SECRETARY. USA: Fine Arts Film Company. 1916. [DVD]

den anderen Frauen-Typen wie dem „Vamp“ oder der „Femme fatale“, keinen Beruf in zweifelhaften Milieus wie auf Jahrmärkten oder in Cabarets aus, sondern arbeitet als Ladenmädchen, Sekretärin oder Gouvernante. Ein Problem verbindet jedoch alle jungen Frauen die nach der Jahrhundertwende die neuen Chancen ergreifen und einen Beruf ausüben, sie werden von der gutbürgerlichen Gesellschaft, also im Grunde genommen von ihren Kunden und Auftraggebern oft als unmoralisch mit einem unkonventionellen Lebensstil gesehen. Ein Grund dafür, warum vor allem Männer die „New Women“ oft eher als leichte Beute und nicht als Arbeitskollegin oder Dienstleisterin gesehen haben. Im Film „THE SOCIAL SECRETARY“ geht es genau um diese Problematik. Das Drehbuch zum Film stammt von Erfolgsautorin Anita Loos. Darin erzählt sie die Geschichte von Mayme (gespielt von Norma Talmadge, einer klassischen New Woman-Darstellerin), einer hübschen jungen Frau, die in New York als Privatsekretärin arbeitet und immer wieder nach nur kurzer Zeit ihre Jobs verliert, weil sie von ihren männlichen Chefs immer wieder am Arbeitsplatz sexuell belästigt wird. Sie wehrt sich gegen die Übergriffe jedes Mal mit Zurechtweisung oder einer Ohrfeige. Dass viele ihrer Kolleginnen ähnliche Probleme haben zeigt sich in den regelmäßig von Mayme besuchten Frauenclubs, einer Art Treffpunkt für Stenographinnen, Sekretärinnen, Verkäuferinnen etc. um sich auszutauschen. Hier erzählt Mayme von ihrer letzten Stelle und davon, dass ihr Chef sie in sein Apartment lockte, um sie dort mit Alkohol locker zu machen. Der Tag endete mit einer Flucht über die Feuertreppe. Die Freundinnen der Protagonistin darauf: *„A girl’s got to look like a black Saturday fright to keep some men in their place.“*



Abb.: Norma Talmadge in „A SOCIAL SECRETARY“ (1916) als Mayme. Norma verkörperte wie nur wenige andere die perfekte New Woman: hübsch, natürlich, elegant, gebildet und anständig.¹⁷¹

¹⁷¹ Norma Talmadge in „A Social Secretary“. Screenshot. 1916. <http://www.free-blog.in/uploads/g/gabelingeber/132791.jpg> Zugriff, am 28. Juli 2010

Mayme stolpert bei ihrer Suche nach einer neuen Stelle über eine interessant klingende Zeitungsannonce: „*A social secretary, must be well educated, of good family, and extremely unattractive to men. Apply 3132 Riverside Drive*“ Grund für die Annonce ist der fliegende Wechsel guter Sekretärinnen im Hause de Puyster, die aufgrund ihrer Attraktivität meist schnell nach Antritt der Stelle ihren zukünftigen Ehemann kennen lernen. Mayme ergreift die Chance und damit in die Trickkiste. Mit dicker Brille, konservativer Kleidung und hässlichem Hut verwandelt sie sich in ein hässliches Entlein und wird prompt eingestellt. Das Spiel kann sozusagen beginnen, denn im Hause befindet sich natürlich auch ein junger Graf, der bald Maymes wahre Seite entdeckt. Nachdem sie seine Schwester vor einer Heirat mit einem ihrer ehemaligen schmierigen Arbeitgeber abgehalten hat und auf einem Ball in einem weißen, schulterfreien Kleid ohne Maskerade ihre Schönheit zeigt, steht auch der Heirat mit dem Grafen de Puylar nichts mehr im Wege. Happy End – oder doch nicht? Die Entwicklung von Mayme vom „working girl“ das sich, sobald sich ihr die Möglichkeit der Flucht aus dem Arbeitermilieu bietet ergreift und ihr selbstständiges Leben, gegen eine lebenslange Rolle als Hausfrau und Mutter tauscht, stößt bei vielen auf Unverständnis. Auch die Tatsache, dass sie den Graf heiraten will, obwohl er sich der unattraktiven Mayme gegenüber alles andere als charmant verhält, verwundert heutige Zuseher. Er ärgert sie ständig wegen ihrem Aussehen, zieht sie wegen ihrer Unattraktivität auf und ändert sein Verhalten erst, als er Mayme schön und ohne Verkleidung sieht. Was hier in diesem Film passiert ist, ist der klassische Rückfall, von der modernen neuen Frau in ein traditionelles Rollenbild. Einerseits werden zwar sehr anschaulich die Probleme der arbeitenden Frau in den 1910er Jahren porträtiert, andererseits ist die letztendliche Aussage des Films, dass Frauen doch nur eine gute Partie landen und zurück an den Herd wollen, denn das Leben als „working girl“ ist zu hart. Gegner der Frauenrechtsbewegung hatten damals bestimmt ihre Freude an „THE SOCIAL SECRETARY“.

5.5 Die Serial Queen am Beispiel von Mabel Normand in “THE KEYSTONE COMEDIES” (1912-1916)

„...from the beginning, sex, crime and money were the source of the Keystone comedy and the context of their little lives. Mabel provided the sex, the male clowns provided the crime, and the combo brought in the money“¹⁷²
Betty Fussell

¹⁷² vgl.: Basinger, Jeanine: Silent stars. New York: Knopf, 1999. S. 82.

Als eine der ersten Frauen im Genre Filmkomödie setzte Mabel Normand ab 1911 einen Meilenstein in der Filmgeschichte. Sowohl mit ihrem, im Vergleich zur Viktorianischen Jungfrau, modernen Aussehen, als auch mit ihrer etwas burschikosen, sportlichen Art etablierte sie einen neuen Typus Frau. In den Keystone Comedies zeigte sie zwischen 1911 und 1916, dass auch Frauen von hohen Felsen ins Wasser springen können, gerne wilde Autorennen fahren, schnell laufen und bei Pferderennen als Jockey mitreiten können. Sie zeigte, dass Slapstick und Schönheit kein Widerspruch sein müssen und man trotz Torte im Gesicht oder nach einem Sturz auf das Hinterteil nicht peinlich, dafür aber süß und witzig sein kann. Abgesehen davon schrieb Mabel für zahlreiche Keystone Comedies das Drehbuch und führte Regie. Neben dem damals noch unbekanntem Charlie Chaplin feierte sie vor allem auch an der Seite von Roscoe „Fatty“ Arbuckle große Serien-Erfolge. Noch vor Serien-Heldinnen wie Pearl White und Ruth Roland spielte sie alleine im ersten Keystone-Jahr (1912-1913) in 53 Keystone Comedies mit. Zu den heute noch vorhandenen Kurzfilmen zählen unter anderen „THAT LITTLE BAND OF GOLD“ (1915), „MABEL AND FATTY’S MARRIED LIFE“ (1915), „THE SPEED QUEEN“ (1913), „MABEL AT THE WHEEL“ (1914) und „MABELS WILFUL WAY“ (1915).



Werbung für „Mabel at the Wheel“ (1914)¹⁷³



SCENE AUS „MABEL AT THE WHEEL“ (1913)¹⁷⁴

¹⁷³ MABEL AT THE WHEELS. Werbung. http://www.google.at/imgres?imgurl=http://looking-for-mabel.webs.com/008%252011%2520NOV%2520PIXS/MATW%2520Mabel%25201920%2520at%2520Gol-dwyn%2520Studio%2520with%2520bike%252001.jpg&imgrefurl=http://looking-for-mabel.webs.com/mabelamotorcyclegirl.htm&usq=_5hAbQxmgvFTgAbXq-M8tu2ng2_A=&h=1200&w=1500&sz=500&hl=de&start=57&um=1&itbs=1&tbnid=qriE6tEKuEpGEM:&tbnh=120&tbnw=150&prev=/images%3Fq%3Dmabel%2Bnormand%26start%3D40%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 14. August 2010.

Mit ihren großen dunklen, ausdrucksvollen Augen, den dicken brünetten Locken und ihrer zierlichen Gestalt wirkte sie sehr natürlich und löste vor allem in Kombination mit Filmpartner Fatty Arbuckle, der für seine stattliche Körperfülle und Größe bekannt war, wegen dem optischen Widerspruch Lacher aus.



„That little Band of gold“ (1915): Fatty Arbuckle und Mabel Normand als Ehepaar.¹⁷⁵

¹⁷⁴ Szene aus „Mabel at the Wheel“ (1913)

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://webzoom.freewebs.com/looking-for-mabel/CARS/1916%2520Mabel%2520at%2520Echo%2520Park%2520cu.jpg&imgrefurl=http://looking-for-mabel.webs.com/cars.htm&usq=__fe5VaTbAQfk4hSotYJpr4HZeXOw=&h=675&w=900&sz=149&hl=de&start=2&itbs=1&tbnid=aJAsAG2IHEI0dM:&tbnh=110&tbnw=146&prev=/images%3Fq%3Dmabel%2Bnormand%2Bat%2Bwheels%26hl%3Dde%26sa%3DN%26gbv%3D2%26ndsp%3D20%26tbs%3Disch:1
Zugriff, am 14. August 2010

¹⁷⁵ „THAT LITTLE BAND OF GOLD“ (1915) Szenenbild.

http://www.google.com/imgres?imgurl=http://www.goldensilents.com/comedy/mabelfatty.jpg&imgrefurl=http://www.goldensilents.com/comedy/mabelnormand.html&usq=__pO74xZtO1bx eo8pqcZK1hwN-jgM=&h=353&w=286&sz=32&hl=de&start=0&tbnid=5a3izDSAct1APM:&tbnh=165&tbnw=113&prev=/images%3Fq%3Dmabel%2Bnormand%2Bund%2Bfatty%2Bbarbuckle%26hl%3Dde%26sa%3DG%26biw%3D1280%26bih%3D645%26gbv%3D2%26tbs%3Disch:1&itbs=1&iact=hc&vpx=132&vpy=73&dur=331&hovh=181&hovw=147&tx=133&ty=116&ei=-mVoTLyTPIqLON2S2LkF&oei=cGV oTMbfH42A4QbY2tGYBA&esq=3&page=1&ndsp=19&ved=1t:429,r:0,s:0
Zugriff, am 14. August 2010.

Mack Sennetts Konzept, Mabel Normand als Comedy-Serienheldin zu verkaufen wirkte bis 1916, danach widmete sie sich eigenen Filmprojekten wie beispielsweise „MICKEY“ (1918) und unterschrieb einen Vertrag bei Samuel Goldwyn. Wie andere große Schauspielkolleginnen ihrer Zeit, wie beispielsweise Clara Bow (Flapper und It-girl), Gloria Swanson (Diva) oder Louise Brooks (femme fatale), war auch Mabel Normand bekannt dafür, dass sie ihre Rolle als Tomboy und Draufgängerin auch im wahren Leben verkörperte. Durch ihren Alkohol- und Drogenkonsum, sowie zahlreiche Liebschaften und die Verwicklung in drei Mordfälle (Mord an William Desmond Taylor, Virginia Rappe und Courtland S. Dines) leistete Normand ihren Teil dazu, der Stummfilmära Aufmerksamkeit und vor allem auch einen schlechten Ruf in punkto Sittsamkeit und Moral einzubringen.



Mabel als Regisseurin¹⁷⁶



Mabel in Action.¹⁷⁷

In ihrer Rolle als „Mabel“ in den Comedies ist sie zwar stets elegant gekleidet, verbreitet aber stets durch ihr Aussehen einen kindlichen Charme. Dadurch kann sie sich in den Filmhandlungen viel Unsinn leisten – es wird ihr immer alles von jedem verziehen und sie wirkt egal in welcher Situation sie sich gerade befindet nie lächerlich. Egal ob sie in ihrer Abendrobe auf dem Weg zur Oper stolpert, ihr Eis einem Bären füttert, sie mit soviel Schwung rutscht, dass sie auf ihr Hinterteil fällt, wegen Raserei festgenommen wird, oder wegen einer Verwechslung auf ihren Ehemann schießt, Mabel Normand weiß ihr

¹⁷⁶ Mabel als Regisseurin.

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_uQQekaF1GIY/S9ayRZiiPJI/AAAAAAAAAEo/BawiTk2xoB8/s1600/Mabel%2Bthe%2Bdirector.jpg&imgrefurl=http://newfeministmediaresearch.blogspot.com/&usq=PqJhduePOPuzRP11iCRbJjwdpm8=&h=354&w=439&sz=36&hl=de&start=14&um=1&itbs=1&tbnid=E2d6wtSqmBAkHM:&tbnh=102&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Dmabel%2Bnormand%2Bin%2Baction%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 14. August 2010.

¹⁷⁷ Basinger, Jeanine: Silent stars. New York: Knopf, 1999. S. 97.

komödiantisches Talent perfekt einzusetzen. Ihr Markenzeichen, die Stunts, macht sie selbst

5.6 Das „IT-Girl“ am Beispiel von Clara Bow in „IT“ (1927)

„It is that quality possessed by some which draws all others with it's magnetic force. With „it“ you win all men if you are a woman – and all woman if you are a man. „It“ can be a quality of the mind as well as a physical attraction.“¹⁷⁸

So beschreibt die Drehbuchautorin von „IT“ und Schriftstellerin Elinor Glyn „Das gewisse Etwas“ (so der deutsche Titel des Films „IT“). Gemeinsam mit der von ihr ausgewählten Schauspielerin Clara Bow etabliert sie im Jahr 1926/1927 mit ihrem Erfolgsroman und der darauffolgenden Verfilmung den Begriff „IT-girl“ – eine Bezeichnung für Frauen, um die später auch Marilyn Monroe, Warhol-Muse Edie Sedgwick oder Paris Hilton buhlen. Wie eine Auszeichnung für besondere Leistungen gilt diejenige als „IT-girl“, die durch eine ständige Medienpräsenz glänzt obwohl sie nicht viel kann außer dass sie charmant, sexy und jung ist. Sie ist beliebtes Partyaccessoire und inspiriert die Menschen mit ihrem Aussehen, ihrer Freiheitsliebe und Hedonismus. Das originale „IT-Girl“ Clara Bow lebte diese Rolle nicht nur auf der Leinwand sondern auch im realen Leben. Als Personifizierung der Roaring Twenties und als erstes amerikanisches Sexsymbol sollte sie in die Geschichte eingehen.

In „IT“ spielt Bow das Shopgirl Betty Lou Spence die wie zahlreiche andere junge Frauen im New York der 20er Jahre ihr eigenes Geld verdienen und vom perfekten Mann zum Heiraten träumen. Dieser sollte nicht nur gut aussehen, sondern vor allem auch wohlhabend sein. Den Traummann findet Betty schließlich in niemand Geringerem als ihren Chef Cyrus Waltham Jr., der mit der schönen reichen Adela Van Norman verlobt ist. Betty setzt es sich in den Kopf Cyrus zu erobern und handelt nach Plan, indem sie sich seinen Freund und Berater Monty anlächt. Sie bringt den etwas naiven Monty dazu, sie ins Ritz auszuführen, wohlwissentlich, dass Cyrus dort mit seiner Verlobten verabredet ist. Der Grund, warum Monty sich überhaupt mit dem armen Shopgirl abgibt ist sein fester Glaube daran, dass er in Betty Lou Spence ein Mädchen mit dem gewissen Etwas gefunden hat. Die Geschichte dahinter: Eine gewisse Elinor Glyn (spielt im Film sich selbst) hat mit einem Artikel in der „Cosmopolitan“ in dem sie über „IT“ schreibt die New

¹⁷⁸ Clarence G. Badger [Regie]: IT. USA: Famous Players-Lasky Corporation. 1927. [DVD]

Yorker Society in Aufruhr versetzt und jeder will wissen wer „IT“ hat bzw. ein Mädchen mit dem gewissen Etwas finden.

Auch Cyrus entdeckt schnell was Betty im Vergleich zu seiner Verlobten hat, denn obwohl auch Adela attraktiv ist, sogar jungfräulich und aus gutem Hause, fehlt der blonden Adela das gewisse Etwas. Betty setzt sich durch ihren Frohsinn und einer Mischung aus Sex-Appeal und Kindchenschema in Szene, sie singt, tanzt und lacht. Obwohl sie ärmlich wohnt und von Leid umgeben ist wirkt sie unbeschwert und federleicht, mit Einfallsreichtum versucht sie Hindernisse aus dem Weg zu schaffen. Beispielsweise hat sie kein passendes Kleid für die gehobene Gesellschaft im Ritz. Aus diesem Grund funktioniert sie einfach ihr biederes Shopgirl-Kostüm, ein schwarzes knielanges Kleid mit weißem Spitzenkragen, mit ein paar Scheerenschnitten in ein verführerisches Abendkleid mit tiefem Ausschnitt um. It-girls wissen ihren Körper in Szene zu setzen und haben ein gutes Gespür für Mode und Styling.

Ein anderes Merkmal des „IT-Girls“ ist ihr sympathisches Erscheinungsbild. Jeder, der mit dem „IT-Girl“ in Kontakt kommt ist hingerissen, so auch Cyrus Waltham Jr. Betty Lou hat ein gutes Herz, handelt aber trotzdem egoistisch. Im Fall von Betty Lou ist es ihr zum Beispiel egal, dass sie Adela ihren Verlobten wegnimmt. Doch genau das macht das Wesen des „IT-Girls“ wieder so interessant, ihr Verhalten wirkt nie böswillig, sondern sie tut eben einfach das, worauf sie Lust hat. Ebenfalls typisch für das „IT-Girl“ ist ihr Wunsch nach materiellen Gütern – das „IT-Girl“ würde sich niemals einen Mann ohne Geld angeln wollen und hat sie den Millionär endlich an der Angel, dann äußert sie mehr oder weniger subtil ihre Wünsche. Ein Beispiel dafür ist die Szene in der Betty Lou versucht ihren Chef zu verführen indem sie auf seinen Schreibtisch springt, sich lasziv darauf räkelt und sagt: *„It's pretty – but I like diamonds better“*.¹⁷⁹ Und noch etwas zeichnet das „IT-Girl“ aus, nämlich ihre sexuelle Unabhängigkeit. Im Gegensatz zum Vamp ist sie allerdings nicht käuflich und als ihr Cyrus ein sexuelles Angebot gegen Geld macht ist sie schockiert und kündigt den Job in seinem Kaufhaus.

Betty Lou ist in ihrem Stolz gekränkt und will sich an Cyrus rächen. Sie will ihn auf einer Reise dazu bringen, ihr einen Heiratsantrag zu machen um ihn darauf hin abweisen zu können. Um ihr Ziel zu erreichen verfolgt sie wieder einen genauen Plan und missbraucht Monty erneut, um an Cyrus heranzukommen. Dieser plant eine längere Yachttour mit seiner Verlobten und Monty. Als Reisebegleitung von Monty lädt sich Betty Lou

¹⁷⁹ Ebenda.

sozusagen selbst ein und ist auch noch so frech, Monty dazu zu bringen ihr schöne passende Kleider für die Reise zu kaufen. Mit ihrem Charme wickelt sie schließlich die ganze Besatzung des Schiffs und alle Gäste um den Finger. Der Plan geht auf und Cyrus verfällt der Schönen erneut. Nachdem sich sein Verhalten im Büro als Missverständnis herausstellt gibt es schließlich ein Happy End. Verlassen und enttäuscht beobachten Monty und Adela Betty Lou und Cyrus miteinander und stellen letztendlich fest *„We’re just a couple of it-less „its“*.¹⁸⁰

„IT“ und damit im Zusammenhang Elinor Glyn und Clara Bow, werden mit positiven Kritiken überhäuft:

„At last Elinor Glyn has sidestepped her famous royal characters and has given us a story of the everyday working girl. And Clara Bow is the girl - so you know what to expect. Clara is just marvelous as the peppy little saleslady who has IT personified. From all appearances Clara is the only person who will fill the niche in Paramount stardom left vacant by Gloria Swanson. And Paramount feels the same way - just watch Clara from now on. Good stuff.“¹⁸¹

5.7 Ruhm- und Gesellschaftssüchtige Mütter am Beispiel von Belle Bennett in *“STELLA DALLAS”* (1925)

Hinter sämtlichen Karrieren weiblicher Stummfilmstars standen einerseits starke Mütter und andererseits Väter, die durch Abwesenheit glänzten. Prominenteste Vertreterin ist dabei wohl Peg Talmadge, die Mutter der berühmten Talmadge-Schwestern Norma, Constance und Natalie. Zeit ihres Lebens arbeitete Margaret Talmadge Tag und Nacht an der Karriere ihrer Töchter, förderte und pushte sie. Trotz der Schönheit und dem Talent der Schwestern, wusste sie außerdem wie wichtig eine gute Partie in diesem Business war und verheiratete, gleich nachdem Norma und Constance festen Fuß im Stummfilmbusiness gefasst hatten, ihre weniger begabte Tochter Natalie an Filmstar Buster Keaton. Ebenfalls nicht ganz unbeteiligt war Margaret „Peg“ Talmadge an der Hochzeit von Norma mit einem der mächtigsten Männer Hollywoods, dem Produzenten Joseph Schenck. Gemeinsam mit Schenck sorgte Peg dafür, dass auch Constance immer mit guten Rollen und den besten Verträgen versorgt war. Constance wiederum glänzte durch Affären mit einflussreichen Männern wie Irving Thalberg oder Jack Pickford. Geheiratet haben alle Schwestern mehrmals, immer reich, versteht sich.

¹⁸⁰ Ebenda.

¹⁸¹ vgl.: Photoplay. Review „IT“. März 1927. <http://www.silentsaregolden.com/itreview.html> (Zugriff, am 22. Oktober 2010).

Dass die ruhmstüchtigen, oft selbst nicht mit soviel Schönheit, Talent oder Glück ausgestatteten Mütter, ein Thema in der Gesellschaft der 1920er Jahre waren zeigt den damals äußerst erfolgreichen Film „STELLA DALLAS“. Die gleichnamige, weder besonders attraktive noch charmante Protagonistin schafft es mit einem Plan und einigen Tipps die sie in einem Frauenmagazin findet, den traurigen, aber gut situierten Geschäftsmann Stephen zu verführen und dazu zu bringen sie zu heiraten. Dadurch schafft sie es aus der Armut zu flüchten und dafür das Leben in der besseren Gesellschaft aufzumischen. Mit übertriebenem Make-up, auffälligen Kleidern und derbem Humor wird sie schnell zum Außenseiter der Kleinstadt-Elite, trotzdem will sie, als Stephen nach New York versetzt wird, das Städtchen nicht verlassen und bleibt mit der gemeinsamen Tochter Laurel in der Heimat. Noch verheiratet aber räumlich getrennt verbringt Stella die meiste Zeit mit ihrer Tochter oder ihrer Affäre, dem plumpen und einfachen Ed. Als die Lehrerin ihrer Tochter Wind von der Affäre bekommt wird Laurel von der Schule verwiesen – ein Schock für Stella deren einziges Lebensziel das Glück und eine gesicherte Zukunft ihrer Tochter ist. Stella beendet daraufhin ihre unstandesgemäße Liebschaft und zieht mit Laurel in eine andere Kleinstadt. Wohlwissend darüber, dass ihr Mann in New York seine alte Liebe wieder getroffen hat und diese heiraten will, schickt sie ihre Tochter trotzdem in die Weltstadt um in die Gesellschaft eingeführt zu werden. Diese Entscheidung kostet Stella einiges an Überwindung, denn sie glaubt nicht, dass Laurel wiederkommen wird. Doch Laurel kehrt zurück und als sie in die Teenagerjahre kommt ergreift Stella die Initiative und fährt verbringt mit ihr jeden Sommer in einem luxuriösen Ferienclub, damit Laurel Kontakte knüpfen und hier vielleicht eines Tages einen reichen jungen Mann aus gutem Hause treffen kann. Der Plan geht schließlich auf, doch Laurel wird zunehmend bewusst, dass ihre Mutter nicht passend ist und ihr die Hochzeit mit dem Mann den sie liebt versagt bleiben wird. Was Stella nicht weiß ist, dass sie im Ferienclub längst als „the awful woman“ gilt und niemand weiß, dass die bezaubernde Laurel ihre Tochter ist. Noch bevor die geplante Familienzusammenführung passieren soll, flüchtet Laurel unter einem Vorwand mit ihrer Mutter zurück in die Heimat. Als Stella erfährt, dass sie der Heirat ihrer Tochter mit dem Burschen aus gutem Hause im Wege steht, beschließt sie ihr eigenes Glück zu opfern, indem sie in die Scheidung einwilligt und Stephens neue Frau Helen darum bittet Laurel zu adoptieren. Als Laurel von dem Plan erfährt weigert sie sich nach New York zu ziehen. Stella ist verzweifelt und sieht nur noch eine Chance um das Glück ihrer Tochter zu sichern. Sie heiratet den von Laurel verhassten Ed und geht mit ihm weg. Enttäuscht und unwissentlich darüber, dass die Mutter nur für sie jetzt in Armut und mit einem Alkoholiker verbringen muss, zieht Laurel schließlich doch nach New York in das

Anwesen ihres Vaters und heiratet dort den reichen und gutaussehenden Richard Grosvenor. Stella Dallas größter Wunsch geht damit in Erfüllung, auch wenn sie die Hochzeit nur von draußen durch das Fenster bei strömendem Regen mitverfolgen kann.



Filmplakat von Stella Dallas. Es zeigt die Schlusszene in der Stella ihre Tochter von draußen dabei beobachtet wie sie ihre große Liebe, den wohlhabenden Richard Grosvenor heiratet. Links unten: Stella Dallas in gewohnt übertriebener, unpassender Kleidung.¹⁸²

Stella Dallas wurde von Kritikern als dramatischer und emotionaler Frauenfilm gefeiert und Produzent Samuel Goldwyn hochgelobt. Dieser produzierte 1937 ein Remake mit Barabara Stanwyck als Stella Dallas, allerdings wird dieser Version eine weniger starke Besetzung nachgesagt beziehungsweise galt die Geschichte zehn Jahre später als etwas veraltet.

*"Stella Dallas" is "a woman's picture." Women will love it. Men will respect it if nothing else, for the film demands and will get that recognition. This picture is hardly original in any way, King has even delved into the lore of D.W. to accomplish a beautiful love idea of restraint into the entire footage. It's effective, of course.*¹⁸³

Der Vergleich den „Variety“ zwischen Regisseur Henry King und David W. Griffith herstellt ist auf jeden Fall berechtigt. Denn „STELLA DALLAS“ ist ein Film ganz in Griffith Manier, das bedeutet einfache aber ehrliche Charaktere und eine melodramatische Handlung mit erzieherischem Unterton. Weitere Stilelemente der beiden Filmemacher waren große Heimatverbundenheit und das Einsetzen historische Motive.

„WHAT A PICTURE! "Stella Dallas," Samuel Goldwyn's first release through Untied Artists, is truly a masterpiece. We unqualifiedly believe it to be one of the finest pictures ever produced. Frankly we doubt it has ever been equaled and are

¹⁸² Filmplakat zu STELLA DALLAS. (1925) <http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/stelladallaslc.jpg> Zugriff, am 22. August 2010.

¹⁸³ Review from Variety, November 18, 1925. www.stanford.edu/.../stella_dallas_161L.jpg Zugriff, am 22. August 2010.

*sure that it has never been surpassed in the tremendous sweep of its emotional appeal or the poignancy of its soul-stirring drama of mother-love and sacrifice.*¹⁸⁴

6. Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm und das Ende der New Women

War es der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm 1927, die Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise 1929, der Tod von bedeutenden Stummfilmstars wie Mabel Normand (1930), Rudolph Valentino (1926), Lon Chaney (1930), William Wallace Reid (1923), sowie Filmemachern wie F.W. Murnau (1931) und Thomas Ince (1924), oder der schlechte Ruf der Stummfilmstars und der damit im Zusammenhang entstandene Hays Code? Welches Ereignis markierte das Ende der New Women? Autor John Zeitz schreibt in seinem Buch „Flapper“, dass der Börsenkrach 1929 das Ende des Jazz Age war und damit das Ende für das damals populäre Frauenbild des Flappers bedeutete. Das Ende der Flapper-Darstellerinnen ging laut Zeitz aber mit einem Ereignis im Jahr 1927 einher – mit der Premiere des Films „The Jazz Singer“ in New York. Der von den Warner Brothers produzierte Film ging am 6. Oktober 1927 als einer der ersten bekannten Tonfilme in die Filmgeschichte ein. Die Produktion dieser „talkies“ erforderte von den Stummfilmstars eine totale Umstellung ihres Könnens. Der Beruf des Schauspielers/Schauspielerinnen hatte sich sozusagen neu erfunden – Schauspieler mussten mit Technik umgehen können, mussten sich merken wo das Mikrophon platziert war und die Körpersprache war eine ganz andere – eine reduziertere.

Viele Stars wie beispielsweise Colleen Moore oder die Talmadge-Schwwestern hatten auf diese Umstellung keine Lust mehr und zogen sich aus dem Filmgeschäft zurück. Wiederum andere Stars scheiterten an der Stimme, oder waren inzwischen schlicht zu alt, denn die großen Stars Pickford, Swanson, Negri und Fairbanks waren inzwischen alle über vierzig.

Jeanine Basinger geht sogar soweit und verbindet den Wandel der Filmindustrie und die Große Depression 1929 miteinander. Das Ergebnis:

„new kinds of movies: harsh, unromantic stories with hard-bitten dialogue; gangster tales with sassy slang and the rat-a-tat of machine guns; musicals with

¹⁸⁴ C. S. Sewell. Review from Moving Picture World, November 28, 1925.
http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/stella_dallas_161L.jpg&imgrefurl=http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/stellad.htm&usq=DMBT97sYyZXZvj_ZIcm8vtH6uPM=&h=610&w=770&sz=55&hl=de&start=12&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=l6gacWXOM8Ta0M:&tbnh=112&tbnw=142&prev=/images%3Fq%3Dbelle%2Bbennett%2Bstella%2Bdallas%26um%3D1%26hl%3Dde%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 22. August 2010.

*songs and tapping shoes; Broadway plays with complex lines to be memorized, and precode plots about men and women living on the edge; drinking booze, and having sex openly. These movies cried out for stars with movie personae that fit into a world of noises and voices.*¹⁸⁵

Die neuen Heldinnen von denen Basinger spricht sollten nicht Jugend verheißen, sondern Wissen. Sie sollten nicht mehr modern, androgyn sein, sondern eine Anlehnung an die Darstellung der Gibson Girls wurde wieder begrüßt. Unangepasstheit, Leichtsinn, „flattern,“ anders sein war nicht mehr gefragt, stattdessen verlangte man nach der weltweiten Erschütterung Stabilität und die sollten neue Heldinnen wie Greta Garbo und Mae West auf der Leinwand darstellen.

Doch noch bevor das Goldene Zeitalter vorbei sein sollte erlebte die Stummfilmzeit noch einmal ein letztes Hoch, denn realistische Filme waren gefragt wie nie zuvor – Filme über das Leid und die Armut der Bevölkerung, was die Pläne eines Mannes noch stärkte. William Hays war seit 1922 der erste Präsident der Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) und veröffentlichte bereits 1927 eine Liste an „DONT’S“ und „Be CAREFULS“ die unter anderem von der Darstellung von Obszönitäten aller Form oder der Darstellung von Kriminalität in detaillierter Form in Filmen abriet.¹⁸⁶ Neben den Filminhalten der Stummfilmära, waren es vor allem die Stars selbst die den Konservativen ein Dorn im Auge waren bzw. ihre Stellung stärkte. Mabel Normand war bekannt für ihren exzessiven Lebensstil und starb bereits 1930 im Alter von nur 37 Jahren an den Folgen ihres Drogen- und Alkoholkonsums. Ihr Freund und Filmkollege Fatty Arbuckle wurde wegen Vergewaltigung mit Todesfolge an einer jungen Schauspielerin verhaftet und damit seine Filme nicht mehr gezeigt. Der Regisseur und Schauspieler William Desmond Taylor wurde nur ein Jahr später ermordet in seinem Bungalow aufgefunden.¹⁸⁷ Alle diese Vorfälle waren natürlich ein gefundenes Fressen für die Presse die über den Verfall Hollywoods berichteten. Ab 1930 wurden die von Hays veröffentlichten Richtlinien offiziell als Production Code und mit 1934 die Production Code Administration eingeführt, eine Selbstzensur die das Filmschaffen Hollywoods bis Ende der 1950er Jahre beeinflussen sollte. Mit dieser konservativen Linie stieß Hays auf fruchtbaren Boden, denn gerade in Zeiten der Krise besinnt sich die Gesellschaft oft wieder zurück auf traditionelle Werte. Die Folge für die Filmindustrie? Hollywoods Filmemacher wurden ab 1934 äußerst kreativ in der indirekten Darstellung von Gewalt und Sex auf der

¹⁸⁵ vgl.: Jeanine Basinger. Silent Stars. S. 470

¹⁸⁶ vgl.: Claus Tieber. Schreiben für Hollywood. S. 85

¹⁸⁷ vgl.: Kenneth Anger. Hollywood Babylon. S. 24

Leinwand. Eigentlich verbotene Szenen und Handlungen wurden dann entweder symbolisch angedeutet oder passierten im Off. Dadurch entstanden ebenfalls wieder neue Arten und Genre wie zum Beispiel die Screwball Komödie die durchaus Slapstick-Anleihen aus dem Stummfilm aufgriff und in deren Zentrum immer eine weibliche Darstellerin stand die dem Mann, wenn auch nicht auf den ersten Blick, in der Regel immer überlegen ist.

Eine Frage die sich im Zusammenhang mit dem Ende des Stummfilms stellt ist natürlich, ob dieses Ende auch gleichzeitig das Aus für die Gibson Girls, it-girls, Flapper, Vamps, der femme fatale und den Serial Queens bedeutete. Tatsache ist, dass das Frauenbild in den 1930er Jahren eine Mischung aus blonder Sirene und Vamp war, perfekt verkörpert von Mae West und Greta Garbo. Es folgten die glamourösen Diven Ava Gardner, Bette Davies und Joan Crawford, in den 1940er Jahren, die aufgrund ihrer erotischen Ausstrahlung zwar oft als „femme fatale“ bezeichnet werden, mit der zerstörerischen und männerfressenden Darstellung der Theda Bara oder Louise Brooks aber nicht mehr viel gemeinsam haben. Mit den 1950er Jahren kam Marilyn Monroe und damit im Zusammenhang das Bild der blonden Sexbombe die mit ihren Kurven und ihrer Naivität Männerträume wahr werden lässt. Von den starken neuen Frauen der 1910er und 1920er Jahre ist spätestens in diesem Jahrzehnt nichts mehr übrig, noch nicht einmal optisch. Das sollte sich kurz in den 1960ern wieder ändern, denn in diesem Jahrzehnt propagierten Stars wie Audrey Hepburn, Mia Farrow oder Warhol-Muse Edie Sedgwick noch ein letztes Mal die androgyne Form, das rebellische Verhalten und die Partywut des Flappers. Vor allem Sedgwicks kurzes, aber bewegtes Leben ließ die 1920er noch einmal zum Greifen nah erscheinen. Doch im Unterscheid zu den 1920er Jahren, konnten die 60er nicht als „Goldenes Zeitalter“ bezeichnet werden. Denn der Vietnamkrieg, die Kuba-Krise, der Bau der Berliner Mauer und die Ermordung von J.F. Kennedy und Martin Luther King hielten die Welt in Atem und waren das beste Beispiel dafür, dass es kein Jahrzehnt der Glückseligkeit und Dekadenz war. Auch dass Frauen Alkohol trinken, rauchen und sich stark schminken schockierte in den 60ern niemanden mehr. Mit den 1970ern und einem modernisierten Hollywood, dem New Hollywood, sowie einer großen Feminismus Debatte wurden die New Women Darstellungen aus der Stummfilmzeit in wissenschaftlichen Diskursen wieder präsent. Heide Schlüpmann zufolge, eine der Pionierinnen der Forschung zum Frühen Kino (darunter versteht man Filme zwischen 1895 und 1907) im deutschsprachigen Raum, ist der Blick in diesen frühen Filmen nicht männlich kodiert, sondern kommt im Film gleichberechtigt den Frauen zu, in den Filmen vertreten auch Frauen eine

Erzählperspektive, es werden Geschichten von Frauen aus ihrem Alltag, Lebensprobleme, Wünsche und Träume erzählt. In ihrer Publikation *„Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-) Entdeckung heute geworden?“* erinnert sie außerdem daran, dass man sich in den siebziger Jahren wieder vermehrt an Filmen und Filmemacherinnen des frühen Kinos orientierte und Retrospektiven zum Thema organisierte.¹⁸⁸ Trotz einer Hype des „Frühen Kinos“ und ihrer starken Heldinnen fand diese Wiederentdeckung jedoch kaum Interesse beim Publikum, auch nicht beim weiblichen. Heike-Melba Fendel schreibt in ihrem Essay *„Mädchen und Backfische, Girls und Flapper“* davon, dass man in den achtziger Jahren viel lieber wieder bei den in den dreißiger und fünfziger Jahren so beliebten „Powerblondinen“ landete, von denen sich das offizielle Schönheitsideal bis heute nicht erholt hat.¹⁸⁹ Flapper gibt es laut Fendel seit den 20er Jahren keine mehr und mit den it-girls dieser Zeit rechnet sie folgendermaßen ab:

„Der Flapper wenigstens ist ersatzlos verschwunden, seine Variante, das IT-Girls hingegen, hat schweren Begriffsschaden genommen. Von Paris Hilton bis zur ungekrönten Königin des gewissen Garnichts Sienna Miller, wird alles als IT-Girl bezeichnet, was nicht bei drei auf dem Baum der Erkenntnis ist. Die Fähigkeit des IT-Girls den Kleiderabsatz zu fördern, ist als einziges Definitionsmerkmal geblieben und wird in jeder Stylepostille instrumentalisiert.“¹⁹⁰

Die Heldinnen aus dem amerikanischen Stummfilm sind heute also verschwunden, oder nur noch als Klischee, Kopie oder Schatten ihrer großen Vergangenheit zu sehen.

7. Zusammenfassung

Der Begriff „New Women“ tauchte also erstmals zirka 1830 gemeinsam mit den ersten Feministinnen und ihrem Kampf gegen den „Cult of true Womanhood“ auf. Diese Frauen und ihr Kampf für die Gleichberechtigung von Mann und Frau inspirierten zahlreiche Schriftstellerinnen. 1856 erschienen bereits erste Romane und Theaterstücke, die von „New Women“ erzählen.¹⁹¹ In allen sozialen Schichten, religiösen und ethnischen Gruppen waren bald New Women Gruppierungen zu finden. Sie alle hatten unterschiedliche Probleme und kämpften für unterschiedliche Bedürfnisse. Ihr gemeinsames Interesse galt

¹⁸⁸ vgl.: Heide Schlüppmann. *Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-) Entdeckung heute geworden?* In: *Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus*. Marburg: Schüren, 2004. 107.

¹⁸⁹ vgl.: Heike-Melba Fendel. *Mädchen und Backfische, Girls und Flapper*. In: *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm*. Berlin: Bertz + Fischer, 2007. S. 114.

¹⁹⁰ Ebenda. S. 114, 115.

¹⁹¹ vgl.: Martha H. Patterson. *The American New Women revisited*.

jedoch dem Kampf um das Wahlrecht, dem Zugang zur Bildung und einem Platz in der männlich dominierten Gesellschaft.¹⁹²

Es dauerte nicht lange und Illustratoren und Grafiker wollten diese Heldinnen auf Buchcover, Cartoons oder Postkarten visualisieren. Diese ersten Darstellungen waren aber meist alles andere als schmeichelhaft. Gezeigt wurden meist hässliche, ältere, weiße Frauen und ihre „entmannten Ehemänner“, sie wurden als unnatürlich bezeichnet und der Begriff „New Women“ galt in den konservativen Kreisen sogar als Schimpfwort. Auch der Illustrator Charles Dana Gibson zeichnete lächerliche New Women Cartoons, bis er die Chance auf das große Geld witterte. Er verpasste den New Women ein komplett neues Erscheinungsbild und erschuf damit ein Idol und gern angenommenes Identifikationsobjekt namens „Gibson Girl“. Sie war jung, weiß, groß, elegant, distanziert, schön, hatte eine ästhetische Nase, voluminös hochgesteckte Haare und eine geschnürte Taille. Das „Gibson Girl“ lachte schon bald aus allen Magazinen, machte sowohl Wahlwerbung, als auch Werbung für Tabak oder Mode, war auf Schirmständern, Dosen und Tapeten abgebildet. Jeder Illustrator, der etwas auf sich hielt, kreierte seine eigene „New Woman“ namens „Christy Girl“, „Fisher’s Girl“ usw.¹⁹³ 1900 galt dieses Frauenbild als angenommen – zeitgleich eroberten aufgrund der Industrialisierung und Urbanisierung immer mehr Frauen die Arbeitswelt und noch ein anderes Phänomen feierte Einzug in ein neues Jahrhundert: der Film. Ein Medium, das vor allem ab 1908 auch immer mehr Frauen eine Arbeit bot. Sei es als Schauspielerin, Scenariowriterin, Regisseurin oder wie meist alle drei Berufe in einem und sie alle repräsentierten die New Women nicht nur selbst, sondern brachten diese Frauenfiguren auch auf die Leinwand.¹⁹⁴ Die ersten und erfolgreichsten unter ihnen waren folgende Filmemacherinnen:

1. Jeanie McPherson: begann ihre Filmkarriere 1908 als Schauspielerin und arbeitete ab 1915 eng mit Cecil B. DeMille zusammen, galt schon bald als seine „rechte Hand“, schrieb für seine Filme die Drehbücher und war in den 1920er Jahren bestbezahlte Drehbuchautorin Hollywoods.
2. Gene Gauntier: 1906 unterzeichnete sie einen Vertrag mit KALEM Studios. Während sie im ersten Jahr als Schauspielerin und Stuntgirl zum Star von Kalem avancierte begann

¹⁹² vgl.: Martha H. Patterson. *Beyond the Gibson Girl*.

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ vgl.: Karen Ward Mahar: *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006. S. 5.

sie bereits 1907 eigene Scripts und Scenarios zu schreiben. 1909 führte sie zum ersten Mal Regie und 1912 entwickelte gemeinsam mit Thomas Ince das erste moderne amerikansiche Drehbuch zum Film „FROM THE MANAGER TO THE CROSS“. Sie galt damit als Erfinderin des Continuity Scripts.

3. Frances Marion: Der Journalistin und Kriegskorrespondentin verdankte Mary Pickford ihren großen Erfolg, denn Marion schrieb für Pickford bereits ab 1912 sämtliche Drehbücher. 1930 war sie die erste Frau, die einen Oscar in der Kategorie „Bestes adaptiertes Drehbuch“ bekam.

4. June Mathis: Vorher als Schauspielerin tätig, begann Mathis 1915 ihre Karriere als Drehbuchautorin. In den 1920er Jahren stieg sie mit ihrer Position als Geschäftsführerin von MGM zu einer der bestverdiensten und einflussreichsten Menschen Hollywoods auf. Mathis galt als Entdeckerin von Stummfilmstar Valentino.

5. Anita Loos: Ab 1911 schrieb sie Drehbücher u.a. für David W. Griffith. Bis heute berühmt ist sie für die Verfilmung ihres Buchs „GENTLEMEN PREFER BLONDES“ und ihre überaus unterhaltsamen Zwischentitel.¹⁹⁵

Ebenfalls maßgeblich am Aufstieg Hollywoods beteiligt waren die Drehbuchautorinnen Beulah Marie Dix und Elinor Glyn, die Regisseurinnen Lois Weber und Dorothy Arzner, sowie die Schauspielerinnen und Produzentinnen Mary Pickford, Constance und Norma Talmadge, Lilian Gish, Mabel Normand und Gloria Swanson.

Die Filme dieser frühen Filmemacherinnen sind in das Genre des Sozialen Melodramas, der Romantik, Filme über unglückliche Ehen oder Problemfilme wie die „white slavery films“ (thematisierten Frauenhandel und Prostitution), einzuordnen.

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges verlor das Gibson Girl an Aktualität. Man wollte die Schrecken des Krieges vergessen und mit alten Traditionen brechen, sich amüsieren – gerade Recht kamen da F. Scott Fitzgerald und seine Frau Zelda Sayre, die ihm als Muse und Inspiration zur Seite stand. Der Flapper wird zur zentralen Figur seiner Werke und schafft damit ein für Frauen neues Identifikationsobjekt. Im Unterschied zum Gibson Girl, das trotz seines Symbols für Freiheit und Selbstbestimmung noch eng an das viktorianische Frauenbild gekoppelt war, symbolisiert der Flapper ein ganz neues Lebensgefühl und einen ganz neuen Look. Die Geburtsstunde des Flappers wird immer wieder gerne mit dem Aufstieg Hollywoods zum Zentrum amerikanischer Filmindustrie verglichen. Beides passierte um zirka 1913/1914 und sowohl der Flapper als auch Hollywood galten als

¹⁹⁵ vgl.: Claus Tieber. Schreiben für Hollywood. S. 44-48.

modern und innovativ und inspirierten sich gegenseitig. Das Ende des „real life Flappers“ war Fitzgerald zufolge bereits 1922, denn die Filme machten den „Flapper“ konventionell und schon bald war es mehr Modeerscheinung als eine Lebenseinstellung. Der „Screen Flapper“ hingegen feierte noch bis 1930 große Erfolge.¹⁹⁶

Während die New Woman, dargestellt u.a. durch das Gibson Girl, als Frauenfiguren in den Filmen ab 1900 zu finden sind und die Figur des Flappers ab zirka 1920, sind natürlich noch eine Reihe anderer interessanter Frauenrollen in 30 Jahren Filmgeschichte zu finden.

1. Vamp: Theda Bara etablierte mit ihrer exotischen und myteriösen Aura diese Filmfigur 1915 mit ihrer Darstellung als männerfressender Vamp in „A FOOL THERE WAS“
2. Femme fatale: Diese Figur gibt es seit Beginn der Literatur. Im Unterschied zum Vamp wurde die Femme fatale weniger vulgär dargestellt und bestach eher durch ihre Schönheit: bekannte Femme fatale war Louise Brooks als Godiva in „A GIRL IN EVERY PORT“ (1928)¹⁹⁷
3. Flapper: der von F. Scott Fitzgerald kreierte Flapper hatte mit dem auf der Leinwand bald nichts mehr zu tun: am Ende des Films musste sich der Flapper immer entscheiden ob er dem lasterhaften Flapper-Leben abschwören wollte. Bekannte Flapper-Darstellerinnen: Clara Bow, Alice Joyce, Colleen Moore
4. Serial Queen: Mabel Normand, ein ehemaliges Gibson Girl Model, galt als die Serial Queen schlechthin. In den erfolgreichen Keystone Comedies zeigte sie sich sportlich, obszön, mutig, kindisch, aber nie lächerlich.
5. IT-Girl: nachdem die Geschichte „IT“ von der Schriftstellerin und Drehbuchautorin Elinor Glyn in der Cosmopolitan große Erfolge feierte, wurde der Stoff verfilmt und Clara Bow damit zum ersten „it-girl“ der Geschichte.
6. Gesellschafts- und Ruhmsüchtige Mütter: Diese Darstellung basierte wohl auf einer Anlehnung an die Mütter von Stars wie den Talmadge-Schwestern, Mary Pickford oder auch Anita Loos. Auf der Leinwand stellte zum Beispiel Belle Bennett 1925 in „STELLA DALLAS“ so eine Mutter dar.
7. New Women und der Rückfall ins klassische Frauenbild: Diese Frauenfiguren sind optisch noch an das viktoriansiche Frauenbild gekoppelt. Allerdings üben sie einen

¹⁹⁶ vgl.: Ruth Prigozy: Fitzgerald's Flappers and Flapper Films of the Jazz Age. S. 136.

¹⁹⁷ vgl.: Blänsdorf, Jürgen: Die femme fatale im Drama. Mainz: Francke-Verlag, 1999. S. 9.

Beruf aus. Am Ende des Films steht jedoch die Aufgabe des Berufs aufgrund einer Hochzeit. Bestes Beispiel dafür ist der Film „THE SOCIAL SECRETARY“ 1916 mit Norma Talmadge

8. Gold-Digger: Ein sexistisches Frauenbild, das vor allem durch Cecil B. DeMilles Filme populär wurde. Trotzdem weisen diese Frauen eine starke Persönlichkeit auf, thematisiert wird sexuelle Gleichberechtigung. Beispiele dafür sind „THE CHEAT“ 1915 oder „THE AFFAIRS OF ANATOL“ 1921, sowie „MANSLAUGHTER“ 1922. Am Ende siegen jedoch immer traditionelle Werte und die Ehe.

Die gängigste Frauenfigur blieb zu dieser Zeit aber weiterhin die Viktorianische. Der Regisseur David W. Griffith war maßgeblich an der Popularität dieser Figur bis in die 1920er Jahre hinein, beteiligt. Seine Protagonistinnen verkörperten immer das Bild der Viktorianischen Unschuld, und das, obwohl der „American Victorianism“ längst der Vergangenheit angehörte. Der Widerspruch zwischen Film und Realität ist hier aber besonders interessant, denn gerade „real life New Women“, also Frauen, die Eigenschaften, Wertesystem und das äußere Erscheinungsbild der New Women fernab der Filmrolle lebten, wie etwa Mary Pickford und Lilian Gish, verkörperten in ihren Filmrollen den Stereotyp der viktorianischen Unschuld.

Für das Verschwinden der New Women gab es schließlich mehrere mögliche Gründe. Zum einen markierte der erste Tonfilm „THE JAZZ SINGER“ 1927 den Beginn einer neuen Ära Hollywoods. Die Produktion musste komplett umgestellt werden und SchauspielerInnen mussten von nun an nicht nur gut sprechen können, sondern auch ihr Schauspiel verändern und an die neue Ästhetik anpassen, also Mimik und Gestik stark reduzieren. Viele Schauspielerinnen wollten oder konnten den Sprung vom Stumm- zum Tonfilm nicht schaffen und verschwanden von der Bildfläche. Unter ihnen Stars wie die Talmadge-Schwester und Clara Bow. Andere Stars wie Mary Pickford gingen inzwischen auf die Vierzig zu. Sie drehte schließlich 1933 im Alter von Einundvierzig Jahren ihren letzten Film bevor sie sich als Schauspielerin aus dem Filmgeschäft zurückzog.¹⁹⁸ Hinzu kam 1929 die Weltwirtschaftskrise, die das Filmgeschäft zeichnete. Besuchten vor 1929 noch über 110 Millionen Menschen die amerikanischen Kinos, so waren es um 1933 nur noch 60 Millionen.¹⁹⁹ Ob es an der finanziellen Situation der Amerikaner lag oder doch an den

¹⁹⁸ vgl.: Jeanine Basinger. Silent Stars. S. 61.

¹⁹⁹ vgl.: Karen Ward Mahar. Women Filmmakers in Early Hollywood. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.

inhaltlich und ästhetisch anderen Filmen die im Kino gezeigt wurden ist heute schwer nachzuvollziehen. Fest steht jedoch, dass nach dem Black Tuesday am 29.10.1929 das Lebensgefühl des Jazz Age und damit keine New Women wie Flapper oder It-girls mehr gefragt waren. Die Krisenzeit hatte viele ernüchert und man besann sich wieder zurück auf traditionelle Werte.²⁰⁰ Flatterhafte Wesen waren nicht mehr erwünscht, dafür eroberten schon bald blonde Sirenen und glamouröse Diven die Leinwand und bedienten damit die Mänerfantasien. Als dritten Grund muss man noch die verschärften Zensurbestimmungen anführen. Bereits ab 1919 war es zum Beispiel verboten, kriminelle oder zu obszöne Frauenfiguren wie Räuberinnen im Film zu zeigen. Das Ende der Short Comedies in denen Frauen wie Mabel Normand, Pearl White oder Ruth Roland die Heldinnen spielten war damit vorprogrammiert. Generell war der Ruf der Stummfilmstars durch Berichte von Drogenabhängigkeit, Orgien und Morden innerhalb der Filmszene ruiniert, was wiederum der Konservative William Hays ausnutzte. Bereits 1927 veröffentlichte er eine Liste an „DONT’S“. Dazu zählten Obszönität in jeglicher Form, Gotteslästerung und Darstellung von Kriminalität in detaillierter Form. Diese Liste konnte sich allerdings noch nicht durchsetzen weil realistische Filme über das Leid der Bevölkerung gerade en vogue waren. Die Weltwirtschaftskrise verhalf Hays schließlich dazu seinen Production Code ab 1934 doch noch durchzusetzen. Anlass dazu gab ihm der Film „THE STORY OF TEMPLE DRAKE“ (1933) mit Miriam Hopkins, über eine Frau die nach der Vergewaltigung mit ihrem Peiniger weiter zusammen lebt. Das explizite Darstellen von Gewalt oder Sex war damit verboten was jedoch dazu führte, dass die FilmemacherInnen sehr kreativ wurden was die indirekte Darstellung von Sex- und Gewaltszenen betraf (Beispiel: Gewalt im off, Sex nur symbolisch dargestellt).²⁰¹

Insgesamt soll diese Diplomarbeit deutlich machen, dass die Geburt des Films um 1895, das Sichtbar werden der „New Women“, die Entwicklung Hollywoods zur internationalen Filmmacht sowie die Emanzipation der Frau in all ihren Facetten unmittelbar miteinander verbunden sind. Die Filmwelt und die reale Welt, die Frauenrechtlerinnen, die Ladenmädchen, die Stenotypistinnen, die Regisseurinnen, die Drehbuchautorinnen und die Schauspielerinnen – sie alle inspirierten und beeinflussten sich gegenseitig und sorgten so knapp dreißig Jahre lang nicht nur für „einen weiblichen Blick“ im Kino sondern waren,

²⁰⁰ vgl.: Joshua Zeitz. Flapper. New York: Three Rivers Press. 2006. S. 277.

²⁰¹ vgl.: Nelmes, Jill: An introduction to film studies.

http://books.google.at/books?id=jcCADouE_UC&pg=PA42&lpg=PA42&dq=hays+code+dont%27s&source=bl&ots=A7IFoVcXTw&sig=50054uHqM6VjsUXspyUbXOPe4Oc&hl=de&ei=WJ-pTdDdEpGwhQey3qnGCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEQQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false Zugriff, am 22. Dezember 2010.

wenn heute auch fast vergessen, an der Entwicklung einer universell funktionierenden Filmsprache und am Aufstieg Hollywoods maßgeblich beteiligt.

Quellenverzeichnis:

Acker, Ally: *Reel women: pioneers of the cinema 1896 to the present* New York, NY: Continuum Publ., 1991.

Ahrends, Günther: *Die amerikanische Kurzgeschichte*. Trier: WVT, 1996.

Allen, Raye Virginia: *Gordon Conway: Fashioning a New Woman*. Austin: University of Texas Press, 1997.

Allen, Michael: *Family secrets: the feature films of D. W. Griffith/Michael Allen*. London: British Film Institute Publ., 1999.

Anderson, Anne: *Life into art and art into life: visualising the aesthetic woman of "High Art Maiden" of the Victorian "Renaissance"*. In: *Women's history review*. Bd.: 10 (2001). Wallingford: Triangle Journal, 1992. S. 441-461.

Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam, 1982.

Barry, Iris: *D. W. Griffith: American film master/by Iris Barry*. New York, NY: Museum of Modern Art, 2002.

Balshaw, Maria: *New negroes, new women: the gender politics of the Harlem renaissance*. London: In: *Women*. 1990. Bd.: 10 (1999). S.127 – 138.

Basinger, Jeanine: *Silent stars*. New York: Knopf, 1999.

Beauchamp, Cari: *Without Lying Down. Frances Marion and the Powerful Women of Early Hollywood*. Berkely: University of California Press, 1998.

Blake, Kathleen: *Love and the woman question in Victorian literature: the art of self-postponement/Kathleen Blake*. Brighton [u.a.]: Harvester Wheatsheaf; Totowa, NJ: Barnes & Noble, 1983.

Blackstone, Sarah J.: *Women writing Melodrama*. In: *The Cambridge companion to American women playwrights*. Cambridge, 1999.

Blänsdorf, Jürgen: *Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel*. Band 21. Mainz: Francke, 1999.

Blecha, Christa: *Marriage and morals: Victorianism versus modernism - with reference to notable works of English literature from the nineteenth and twentieth century*. Wien, Univ., Diss. 2001.

Blum, Daniel: *A pictorial history of the silent screen/by Daniel Blum*. London: Spring Books, 1953.

Böhner, Ines [Hrsg.]: *Femmes fatales: 13 Annäherungen/Ines Böhner* (Hrsg.). Mannheim: Bollmann, 1996. 209 S.

Bowser, Eileen: *The Transformation of Cinema. History of the American cinema*. Vol.2. Berkely: University of California Press, 1994.

- Braun, Heather L.: Set the crystal surface free! Mary E. Coleridge and the self conscious femme fatale. Wallingford: In: Women's writing. 1994. Bd.: 14 (2007) S. 496 – 509.
- Brownlow, Kevin: D. W. Griffith – father of film. London: Connoisseur Video, 1994. [VHS].
- Brownlow, Kevin: Behind the Mask of Innocence. Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Film Era. Berkely, Los Angeles: University of California Press, 1992.
- Brownlow, Kevin: Pioniere des Films: vom Stummfilm bis Hollywood. Basel [u.a.]: Stroemfeld, Roter Stern, 1997.
- Brownlow, Kevin: The parade's gone by ...London: Abacus, 1973.
- Carey, Gary: Anita Loos. A Biography. London: Bloomsbury, 1988.
- Gabriele Jatho: City Girls: Frauenbilder im Stummfilm/hrsg. Berlin: Bertz + Fischer, 2007.
- Gieseler, Carly: Killing the Vamp. Analyzing the Silent Film Vamp as Gendered "Other" and Embodiment of the Psychoanalytic Death Drive. Saarbrücken: VDM, 2007.
- Guiles, Fred Lawrence: Joan Crawford: the last word / Fred Lawrence Guiles . New York, NY: Birch Lane Press, 1995. S. 233.
- Hodapp, William: The Pleasures of the Jazz Age. New York: Farrar & Straus, 1948.
- Davin, Anna: City girls: young women, new employment and the city, London, 1880-1910. Bloomington: In secret gardens. satanic mills. 2005. S. 209-223.
- Davis, Ronald L.: Words into Images. Screenwriters on the Studio System. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- Davis, Lon: Silent Lives. Albany: BEARMANOR MEDIA, 2008.
- Drew, William M.: Speaking of silents: first Ladies of the screen/by William M. Drew. Foreword by Kevin Brownlow. Vestal, NY: Vestal Press, 1989.
- Drew, William M.: D.W. Griffith's intolerance: its genesis and its vision/by William M. Drew. Jefferson, NC [u.a.]: McFarland, 2001.
- Doyle, Billy H.: The ultimate directory of the silent screen performers: a necrology of births and deaths and essays on 50 lost players/Billy H. Doyle. Metuchen, NJ [u.a.]: Scarecrow Press, 1995.
- Eder, Jens: Dramaturgie des populären Films. Drehbuchpraxis und Filmtheorie. Münster: Lit Verlag, 2000.
- Eik, Denis: Drehbuchtheorien. Eine vergleichende Analyse. Konstant: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2006.

- Elsaesser, Thomas (Hg.): *Early Cinema. Space. Frame. Narrative.* London, 1997.
- Everson, William K.: *American Silent Film.* New York: da Capo Press, 1998.
- Fendel, Heike-Melba: *Mädchen und Backfische, Girls und Flapper.* In: *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm.* Berlin: Bertz + Fischer, 2007.
- Gunning, Tom: *D. W. Griffith and the origins of American narrative film: the early years at biograph.* Urbana: Univ. of Illinois Press, 1991.
- Heilmann, Ann: *Mrs Grundy's rebellion: Margaret Oliphant between orthodoxy and the new woman.* Wallingford: In: *Women's writing.* 1994. Bd.: 6. (1999). S. 215-237.
- Hogan, Anne: *Angel or Eve? Victorian catholicism and the angel in the house.* Basingstoke: Hants [u.a.] In: *Women of faith in Victorian culture.* 1998. S.91 – 100.
- Jatho, Gabriele [Hrsg.]: *City Girls: Frauenbilder im Stummfilm/hrsg. von Gabriele Jatho.* Berlin: Bertz + Fischer, 2007. - 175 S.
- Katchmer, George A.: *A biographical dictionary of silent film Western actors and actresses/George A. Katchmer.* Jefferson, NC [u.a.]: McFarland, 2002.
- Katchmer, George A.: *Eighty silent film stars: biographies and filmographies of the obscure to the well know.* Jefferson, NC [u.a.]: MacFarland, 1991.
- Kay, Karyn und Gerald Peary (Hg.): *Women and Cinema. A Critical anthology.* New York: Dutton, 1977.
- Kenneth Anger: *Hollywood Babylon.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt –Taschenbuch-Verl., 1999. S. 27.
- Kuchenbuch, Thomas: *Filmanalyse. Theorien. Methoden. Kritik.* Wien: Böhlau, 2005.
- Lang, Robert: *American film melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli/by Robert Lang.* Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1989.
- Landay, Lori: *The Flapper Film: Comedy, Dance, and Jazz Age Kinaesthetics.* Durham, N.C [u.a.]: In: [A feminist reader in early cinema. 2002.](#)
- Lant, Antonia[Hrsg.]: *Red velvet seat: women's writings on the first fifty years of cinema.* London [u.a.]: Verso, 2006.
- Ledger, Sally: *Gissing, the shopgirl and the new woman.* London: In: *Women.* 1990. Bd.: 6 (1995). S.263 – 274.
- Levy, Anita: *Other women and new women: writing race and gender in "The story of an African farm".* Aldershot: In: *The Victorians and race.* 1996. S.171 – 179.
- Loos, Anita: *In Defense of Hollywood: women's writings on the first fifty years of cinema.* London: Verso. In: *Red velvet seat,* 2006.

- Loos, Anita: Anita Loos rediscovered: film treatments and fiction/anita Loos: edited and annotated by Cari Beauchamp and Mary Anita Loos. – Berkely, Calif.: University of California Press, 2003.
- Loos, Anita: A Girl Like Me. An Autobiography. New York: The Viking Press, 1966.
- Loos, Anita: Kiss Hollywood Goodbye. Harmondsworth: Penguin Books, 1979.
- MacCann, Richard Dyer: The silent screen. Metuchen, NJ [u.a.]: Scarecrow Press, 1997.
- Mahar, Karen Ward: Women Filmmakers in Early Hollywood. Baltimore: John Hopkins University Press, 2006.
- Marcus, Sharon: Reflections on Victorian fashion plates. Bestandsnachweis. Bloomington, Ind. In: Differences, 1989. Bd.: 14 (2003).
- Marion, Frances: Why do they change the stories on the screen? London: In: Red velvet seat. 1. publ 2006.
- Menefee, David W.: The first female stars: women of the Silent Era/David W. Menefee. Westport, Conn. [u.a.]: Praeger, 2004.
- Monush, Barry: [The encyclopedia of Hollywood film actors] Screen World presents the encyclopedia of Hollywood film actors: from the silent era to 1965/ [ed. by] Barry Monush. - New York, NY [u.a.]: Applause, 2003.
- Patterson, Martha H.: Beyond the Gibson Girl: reimagining the American New Women, 1895-1915. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 2005.
- [Prigozy, Ruth: Fitzgerald's Flappers and Flapper Films of the Jazz Age: Behind the Morality.](#) New York [u.a.] In: [A historical guide to F. Scott Fitzgerald.](#) 2004.
- Rasche, Adelheid: Der männliche Blick. Das Bild der Neuen Frau in Männer-Zeitschriften. Göttingen: In: [Garçonnes à la mode im Berlin und Paris der zwanziger Jahre.](#) 2006. S. 118-132.
- Raub, Patricia: A new woman or an old-fashioned girl? The portrayal of the heroine in popular women's novels of the twenties. Lawrence, Kan.: In: American Studies. 1971. Bd.: 35 (1994). S.109 – 130.
- Rowbotham, Sheila: A century of women: the history of women in Britain and the United States. New York: Viking, 1997.
- Russell, Catherine: New women of the silent screen: China, Japan, Hollywood: Durham, NC: In: Camera Obscura. 1976. Bd.: 20 (2005). S. 1 – 13.
- Schlüpmann, Heide. Frühes Kino als Gegenkino – was sit aus seiner (Wieder-) Entdeckung heute geworden? In: Screenwise: Film, Fernsehen, Feminismus. Marburg: Schüren, 2004.
- Schmidt, Eckhart: Kult. Stars. Skandale – Stummfilm in Hollywood. DE: 2005. [DRD-R].
- Stephan, Inge: Die Büchse der Pandora: Mythisierung und Inszenierung von Weiblichkeit in Literatur, Kunst und Psychoanalyse um 1900. Wrocław: In: [Die Bilder der "neuen Frau" in der Moderne und den Modernisierungsprozessen des 20. Jahrhunderts.](#) 1998. S.17 – 23.

Stoks, Melvyn: D. W. Griffith's The birth of a nation: a history of "the most controversial motion picture of all time"/ Melvyn Stokes. New York, NY [u.a.]: Oxford Univ. Press, 2007.

Tieber Claus: Schreiben für Hollywood: das Drehbuch im Studiosystem. Wien: Lit Verlag GmbH & Co. KG, 2008.

Unterburger, Amy L. (Hrsg.): Women Filmmakers & Their Films. Detroit, New York (u.a.): St. James Press, 1998.

Tony: Silent stars speak: interviews with twelve cinema pioneers. Jefferson, N.C. [u.a.]: McFarland, 2001.

Wayne, Jane Ellen : The golden girls of MGM : Greta Garbo, Joan Crawford, Lana Turner, Judy Garland, Ava Gardner, Grace Kelly and others / Jane Ellen Wayne. New York: Carroll & Graf , 2004.

Welter, Barbara: Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century. Ohio: University Press, 1977.

West III, James L. W.: F. Scott Fitzgerald, Professional Author. In: A Historical Guide to F. Scott Fitzgerald. Kirk Curnutt (Hrsg.). Oxford: University Press, 2004.

Whitfield, Eileen: Pickford: the Woman who made Hollywood. Lexington, Ky: Univ. Press of Kentucky, 2007.

Willis, Chris: All agog to teach the higher mathematics: University Education and the New Woman. In: Women: a cultural review. Vol. 10. No. 1. London: Routledge, 1999.

Windeler, Robert: Sweetheart: the story of Mary Pickford/by Robert Windeler. London: Allen, 1973.

Zeitj, Joshua: Flapper: A Madcap Story of Sex, Style, Celebrity, and the Women Who Made America Modern. New York: Three Rivers Press, 2006.

Internetquellen:

Bergmann, Ulrike: Madonna ff., in: Frauen Kunst Wissenschaft, "Femme fatale", Heft 19, April 1995, Marburg: Jonas, 58-65.

<http://wwwcs.unipaderborn.de/~bergerma/texte/madonna.html>

Zugriff, am 22. April 2011.

Beetham Margaret, Kay Boardman: Victorian women's magazines: an anthology.

http://books.google.at/books?id=DvlXXsmlW2sC&printsec=frontcover&dq=girton+girls&source=gs_similarbooks_s&cad=1#

Zugriff, am 18. September 2009.

Betts, Lillian W.: The New Women. In: The American New Woman Revisited. Hrsg.: Martha H. Patterson.

<http://books.google.at/books?id=Qp81fdtpzjgC&pg=PA135&lpg=PA135&dq=lillian+W.+betts&source=bl&ots=2L9cnQZMSI&sig=KfOGpur-t90YbbD->

[HgIFmKhGKfM&hl=de&ei=6lnoScGjCqi1-Qbeg5nZBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4#PPA135,M1](http://books.google.at/books?id=YLPTleQHkrUC&printsec=frontcover&dq=cecil+b.+demille&cd=1#v=onepage&q=cecil%20b.%20demille&f=false) Zugriff, am 17. April 2009.

Birchard, Robert s.: Cecil B. DeMille's Hollywood:
<http://books.google.at/books?id=YLPTleQHkrUC&printsec=frontcover&dq=cecil+b.+demille&cd=1#v=onepage&q=cecil%20b.%20demille&f=false> Zugriff, am 28. Dezember 2009.

Career Overview: Jeanie MacPherson:
<http://literature.aas.duke.edu/wfp/pdf/MacCareer.pdf> (Zugriff, am 17. Jänner 2010)
Catherine Lavender: The New Women:
<http://www.library.csi.cuny.edu/dept/history/lavender/386/newwoman.html> Zugriff, am 12. März 2009.

Charles Dana Gibson: Portrait of a Gibson Girl.
<http://images.google.com/images?q=gibson+girl&q=source%3Alife> Zugriff, am 11. März 2011.

Charles Dana Gibson, Edmund Vincent Gillon: The Gibson Girl and her America.
http://books.google.at/books?id=qrx-YfTEepcC&dq=edmund+gillon+%22the+gibson+girl+and+her+america%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=FIRtJUpeJ8&sig=lsJAAjtFkmJcnQBdHsBSemSYXXA&hl=de&ei=bpsKStapFZuOjAepgNGOCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2#PP1,M1
Zugriff, am 11. März 2011.

Citygirls. Frauenbilder im Stummfilm: <http://www.cineastentreff.de/content/view/2270/32/>
Fitzgerald, Scott F.: The Beautiful and the Damned.
http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=30494&pageno=54 Zugriff, am 17. Jänner 2010.

Gourley, Catherine: Gibson Girls and Suffragists: Perceptions of Women from 1900 to 1918. S. 30.
http://books.google.at/books?id=9QSm7XV2y_EC&pg=PA30&lpg=PA30&dq=gibson+girls+image+the+weaker+sex&source=bl&ots=qnSTL6YiP6&sig=_nxYh-n0aNoeWPrE_1_po1Qre_E&hl=de&ei=F8_ASrmyEMqa_Qapufxx&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4#v=onepage&q=&f=false Zugriff, am 28. September 2009.

Gerd-Peter Rutz: Darstellung von Film in literarischen Fiktionen der zwanziger und dreißiger Jahre:
http://books.google.at/books?id=KoWxxFH9L1sC&pg=PA37&lpg=PA37&dq=viktorianisches+frauenbild+bei+dauid+w.+griffith&source=bl&ots=Dljj4xUgEI&sig=nxDMLlQTXUp3vdbRnrxTRZSMi24&hl=de&ei=VSKsSY7mOsfN-Qba6M23Ag&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA37,M1
Zugriff, am 14. März 2010.

Griffith, Linda A.: When the movies were young. Ayer Co Pup, 1972.
http://books.google.at/books?id=bBD2HB61Z98C&dq=when+the+movies+were+young+linda+a.+griffith&printsec=frontcover&source=bn&hl=de&ei=nAudS6msDYSKnQO5jpWfCw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBUQ6AEwAw#v=onepage&q=&f=false Zugriff, am 14. März 2010.

Jeanie Macpherson: Career Overview:

<http://literature.aas.duke.edu/wfp/pdf/MacCareer.pdf> Zugriff, am 28. Dezember 2009.

June Bingham: Before The Colors Fade: Alice Roosevelt Longworth.

http://www.americanheritage.com/articles/magazine/ah/1969/2/1969_2_42.shtml

Zugriff, am 16. Dezember 2010.

Madeleine Bernstorff: als die Damen wieherten:

http://www.societyofcontrol.com/library/bohemia/bernstorff_neue_frauen_stummfilm_20er_jahre.txt

Zugriff, am 2. Juni 2010.

Madeleine Bernstorff: Als die Damen wieherten:

http://books.google.at/books?id=KoWxxFH9L1sC&pg=PA37&lpg=PA37&dq=viktorianisches+frauenbild+bei+david+w.+griffith&source=bl&ots=Dlj4xUgEI&sig=nxDMlIQtXUp3vdbRnrxrTRZSMi24&hl=de&ei=VSKsSY7mOsfN-Qba6M23Ag&sa=X&oi=book_result&resnum=1&ct=result#PPA37,M1

Zugriff, am 11. Oktober 2010.

M.A. Sandra Kemerle: Frauen im Victorianism. E-Book. Universität Leipzig, Grin, 2004.

<http://www.grin.com/e-book/27420/frauen-im-victorianism#>

Zugriff, am 22. März 2010.

Pierce David: Gene Gauntier Again:

http://www.cinemaweb.com/silentfilm/bookshelf/4_intr1a.htm

Zugriff, am 18. Februar 2010.

Rebecca Winters Keegan: An American Princess:

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,1207827,00.html>

Zugriff, am 10. April 2010.

Sequenzanalyse von *The Lonedale Operator* (1911). Hausarbeit zu dem Stummfilm von D.

W. Griffith: <http://www.nolovelost.com/boris/lonedale.htm> Zugriff, am 5. März 2010.

SWEET GIRLS - GRADUATES. New York Times, 24. Februar 1879.

http://query.nytimes.com/mem/archive-free/pdf?_r=1&res=9A03E4D9123EE73BBC4C51DFB4668382669FDE

Zugriff, am 20. September 2009.

The Gibson Girl. The Ideal Woman of the Early 1900s.

<http://www.eyewitnesstohistory.com/gibson.htm> Zugriff, am 22. September 2009.

The Seneca Falls Convention: <http://www.npg.si.edu/col/seneca/senfalls1.htm> Zugriff, am

13. Mai 2010.

UNTER DEN RÖCKEN DER FRAUEN...Die Frau der 1920er Jahre:

<HTTP://WWW.ARTE.TV/DE/DESSOUS-MODE/UNTER-DEN-ROECKEN/972636.HTML>

Zugriff, am 15. September 2010.

Filmpublikation zu STELLA DALLAS. (1925)

<http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/stelladallaslc.jpg> Zugriff, am 22. August 2010.

Photoplay. Review „IT“. März 1927. <http://www.silentsaregolden.com/itreview.html>
Zugriff, am 22. Oktober 2010.

Review from Variety, November 18, 1925. www.stanford.edu/.../stella_dallas_161L.jpg
Zugriff, am 22. August 2010.

Sewell, C. S.: Review from Moving Picture World, November 28, 1925.

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/stella_dallas_161L.jpg&imgrefurl=http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/reviews/stellad.htm&usq=__DMBT97sYyZXZvj_Zlcm8vtH6uPM=&h=610&w=770&sz=55&hl=de&start=12&zoom=1&um=1&itbs=1&tbnid=16gacWXOM8Ta0M:&tbnh=112&tbnw=142&prev=/images%3Fq%3Dbelle%2Bbennett%2Bstella%2Bdallas%26um%3D1%26hl%3Dde%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 22. August 2010.

Wheeler, Marjorie Spruill (Hg.): Hagar: Von Mary Johnston.

http://books.google.at/books?id=X7QgyQCgGdEC&dq=mary+johnston+%22hagar%22&printsec=frontcover&source=bl&ots=eqqtceyNT-&sig=D-bsSfnf-tnoCnQpVY9DbyFG7A0&hl=de&ei=2KMSSq-wEcXMjAfe5uy3BA&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1#PPA1,M1 Zugriff, am 13. Juni 2010.

Bilder und Fotos:

Alice Roosevelt Longworth: <http://images.google.at/imgres?imgurl=http://media-2.web.britannica.com/eb-media/83/21583-004-9E0FA443.jpg&imgrefurl=http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/347673/18721/Alice-Roosevelt>

[Longworth&usq=__iDt8qIZchMjME_px0AUyds4Vlnk=&h=450&w=296&sz=19&hl=de&start=1&um=1&tbnid=ikiF78OiuK91qM:&tbnh=127&tbnw=84&prev=/images%3Fq%3Dalice%2Broosevelt%26hl%3Dde%26um%3D1](http://images.google.at/imgres?imgurl=http://media-2.web.britannica.com/eb-media/83/21583-004-9E0FA443.jpg&imgrefurl=http://www.britannica.com/EBchecked/topic-art/347673/18721/Alice-RooseveltLongworth&usq=__iDt8qIZchMjME_px0AUyds4Vlnk=&h=450&w=296&sz=19&hl=de&start=1&um=1&tbnid=ikiF78OiuK91qM:&tbnh=127&tbnw=84&prev=/images%3Fq%3Dalice%2Broosevelt%26hl%3Dde%26um%3D1) Zugriff, am 12. Juni 2009.

Alice Roosevelt Longworth:

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://2.bp.blogspot.com/_H5SidjAr_3E/R1Rj7BpT8II/AAAAAAAAAX4/nPlynjb3Juc/s1600-R/225px-Alice_roosevelt_color_3.jpg&imgrefurl=http://periodicalcuriosity.blogspot.com/2007/12/alice-roosevelt-longworth.html&usq=__ToX5FZ6-9meW4ntTXDHsfK9-Z7E=&h=457&w=225&sz=25&hl=de&start=4&um=1&tbnid=qod6GHEtdcfVdM:&tbnh=128&tbnw=63&prev=/images%3Fq%3Dalice%2Broosevelt%26hl%3Dde%26um%3D1
Zugriff, am 11. April 2009.

Frank X. Leyendecker: Life Magazine cover „The Flapper“. 2. Februar, 1922.

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f3/LifeFlapper1922.jpg/250pxLifeFlapper1922.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_X._Leyendecker&usq=__WZ57m36GBSwThtsbRnzeI9f7Zuk=&h=328&w=250&sz=27&hl=de&start=16&um=1&tbnid=rkyDt02XZQ0EYM:&tbnh=118&tbnw=90&prev=/images%3Fq%3Dflapper%2Blife%26hl%3Dde%26sa%3DN%26um%3D1
Zugriff, am 28. September

Girls will be Girls. Illustration von Charles Dana Gibson:

http://4.bp.blogspot.com/_15YoJLZdZik/SLctyVx1yyI/AAAAAAAAADM/d8c5Bpw6uB8/s1600-h/Gibson97-07-08a.jpg

Zugriff, am 25. September 2009.

James Montgomery Flagg: Poster, "Will you have a part in Victory?" 1918.

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://historyproject.ucdavis.edu/marchandslides.bank/PCD3865/thumbnails/IMG0059.jpg&imgrefurl=http://historyproject.ucdavis.edu/ic/collection/marchand/War_Posters/W.W.I/&usq=7HjUptonORL Orc4jXIofdm07 A=&h=100&w=66&sz=4&hl=de&start=25&um=1&tbnid=ydmf2uoRZ9TaxM:&tbnh=82&tbnw=54&prev=/images%3Fq%3Dmontgomery%2Bflagg%2Bcolumbia%2Band%2Buncle%2Bsam%26ndsp%3D20%26hl%3Dde%26sa%3DN%26start%3D20%26um%3D1

Zugriff, am 28. September 2009.

Lady Lilith, 1867. Dante Gabriel Rossetti.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/praf/ho_08.162.1.htm Zugriff, am 18. September 2009.

Lillian Gish als Anna Moore. D. W. Griffith's Production. 'Way Down

East<http://www.gutenberg.org/files/16959/16959-h/16959-h.htm> Zugriff, am 14. März 2010

Lillian und Dorothy Gish in „Orphans of the Storm“.

http://www.prisma-online.de/tv/film.html?mid=1921_zwei_waisen_im_sturm
Zugriff, am 14. März 2010.

Louise Brooks in Pandora's Box.

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/d0/Louise_Brooks_in_Pandora%27s_Box.jpg&imgrefurl=http://en.wikipedia.org/wiki/index.html%3Fcurid%3D19022452&usq=_NroRjTCOrQx2y12Hkqpbpx44bA=&h=224&w=300&sz=21&hl=de&start=8&um=1&tbnid=8NNo89xbUFIVKM:&tbnh=87&tbnw=116&prev=/images%3Fq%3Dlouise%2Bbrooks%2Bscreenshots%26hl%3Dde%26sa%3DN%26um%3D1

Zugriff, am 28. September 2009.

Pauline Hopkins. <http://paulinehopkinssociety.gsu.edu/HopkinsSquare.gif>. Zugriff, am 18. September 2009)

Theda Bara in „A Fool There Was“, 1915 FOX – Image courtesy.

<http://www.imdb.com/media/rm1298700288/tt0005339> Zugriff, am 28. September 2009.

Thomas Askew: African American Women seated on steps of building at Atlanta University.

1899oder1900.<http://www.westga.edu/~dmaccomb/LeisureClassNew/Negro%20New%20Women.JPG> Zugriff, am 25. September 2009.

„Why Change your Wife“ (1920). Regie: Cecil B. DeMille.

http://images.google.at/imgres?imgurl=http://www.classicmoviefavorites.com/demille/changeyourwife.jpg&imgrefurl=http://www.classicmoviefavorites.com/demille/bathroom.html&usq=_QqRyPHwPjdOssW0Yhg6LQonGoqE=&h=291&w=322&sz=26&hl=de&start=24&um=1&tbnid=RQPWQnApRXunEM:&tbnh=107&tbnw=118&prev=/images%3Fq%3Dwhy%2Bchange%2Byour%2Bwive%26ndsp%3D18%26hl%3Dde%26sa%3DN%26start%3D18%26um%3D1

Zugriff, am 10. Jänner 2010.

Darstellung Theda Bara:

http://1.bp.blogspot.com/_dbdoZgQA5q8/ShMKizA4HRI/AAAAAAAAAIg/OZBEOv-hs-g/s1600-h/theda.jpg Zugriff, am 27.07.2010

Louise Glaum:

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://silentladies.com/OL14/Glaum7.jpg&imgrefurl=http://silentladies.com/OSLGlaum.html&usq=__8pjcp4qyBWyRaiNcLMoQaXiJWmw=&h=367&w=166&sz=16&hl=de&start=12&um=1&itbs=1&tbnid=PyhwU5I0T0STCM:&tbnh=122&tbnw=55&prev=/images%3Fq%3Dlouise%2Bglaum%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3Dg%26tbs%3Disch:1 Zugriff, am 27. Juli 2010

Norma Talmadge in „A Social Secretary“. Screenshot. 1916. <http://www.free-blog.in/uploads/g/gabelingeber/132791.jpg> Zugriff, am 28. Juli 2010

MABEL AT THE WHEEL. Werbung.

HTTP://WWW.GOOGLE.AT/IMGRES?IMGURL=HTTP://LOOKING-FOR-MABEL.WEBS.COM/008%252011%2520NOV%2520PIXS/MATW%2520MABEL%25201920%2520AT%2520GOLDWYN%2520STUDIO%2520WITH%2520BIKE%252001.JPG&IMGREFURL=HTTP://LOOKING-FOR-MABEL.WEBS.COM/MABELAMOTORCYCLEGIRL.HTM&USG=__5HABQXMGVFTGABXQ-M8TU2NG2_A=&H=1200&W=1500&SZ=500&HL=DE&START=57&UM=1&ITBS=1&TBNID=QRIE6TEKUEPGEM:&TBNH=120&TBNW=150&PREV=/IMAGES%3FQ%3DMABEL%2BNORMAND%26START%3D40%26UM%3D1%26HL%3DDE%26SA%3DN%26NDSP%3D20%26TBS%3DISCH:1 Zugriff, am 14. August 2010.

Mabel Normand and Mack Sennett in their production offices, c. 1918.

<http://seligpolyscope.com/filmnews/2010/11/mabel-normand-and-mack-sennett/> Zugriff, am 28. November 2010.

Szene aus „MABEL AT THE WHEEL“ (1913)

HTTP://WWW.GOOGLE.AT/IMGRES?IMGURL=HTTP://WEBZOOM.FREEWEBS.COM/LOOKING-FOR-MABEL/CARS/1916%2520MABEL%2520AT%2520ECHO%2520PARK%2520CU.JPG&IMGREFURL=HTTP://LOOKING-FOR-MABEL.WEBS.COM/CARS.HTM&USG=__FE5VATBAQFK4HSOTYJPR4HZEXOW=&H=675&W=900&SZ=149&HL=DE&START=2&ITBS=1&TBNID=AJASAG2LHEI0DM:&TBNH=110&TBNW=146&PREV=/IMAGES%3FQ%3DMABEL%2BNORMAND%2BAT%2BWHEELS%26HL%3DDE%26SA%3DN%26GBV%3D2%26NDSP%3D20%26TBS%3DISCH:1 Zugriff, am 14. August 2010.

DANCING MOTHERS: Screenshot. Alice Joyce. 1926.

<http://www.stanford.edu/~gdegroat/AJ/AJ02011926FashionPhoto.jpg> Zugriff, am 22. August 2010.

DANCING MOTHERS. Screenshot. Clara Bow. 1926.

http://www.doctormacro.com/Images/Bow,%20Clara/Annex/Annex%20-%20Bow,%20Clara%20%28Dancing%20Mothers%29_01.jpg Zugriff, am 22. August 2010.

Mabel als Regisseurin.

http://www.google.at/imgres?imgurl=http://4.bp.blogspot.com/_uQQekaF1GIY/S9ayRZiiPJI/AAAAAAAAAEo/BawiTk2xoB8/s1600/Mabel%2Bthe%2Bdirector.jpg&imgrefurl=htt

[p://newfeministmediaresearch.blogspot.com/&usg=__PqJhduePOPuzRP11iCRbJjwdpm8=&h=354&w=439&sz=36&hl=de&start=14&um=1&itbs=1&tbnid=E2d6wtSqmBAkHM:&tbnh=102&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Dmabel%2Bnormand%2Bin%2Baction%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26tbs%3Disch:1](http://newfeministmediaresearch.blogspot.com/&usg=__PqJhduePOPuzRP11iCRbJjwdpm8=&h=354&w=439&sz=36&hl=de&start=14&um=1&itbs=1&tbnid=E2d6wtSqmBAkHM:&tbnh=102&tbnw=127&prev=/images%3Fq%3Dmabel%2Bnormand%2Bin%2Baction%26um%3D1%26hl%3Dde%26sa%3DN%26tbs%3Disch:1) Zugriff, am 14. August 2010.

Filme:

Clarence G. Badger [Regie]: IT. USA: Famous Players-Lasky Corporation. 1927. [DVD]

David W. Griffith [Regie]: ORPHANS OF THE STORM. USA: D.W. Griffith Productions. 2002. [DVD]

DeMille, Cecil B. [Regie]: THE AFFAIRS OF ANATOL. Chatsworth, Calif.: Image Entertainment, 2000. [DVD]

DeMille, Cecil B. [Regie]: THE CHEAT. New York: Kino on Video, 2000. [DVD]

DeMille, Cecil B. [Regie]: MANSLAUGHTER. New York: Kino on Video, 2000. [DVD]

Emerson, John [Regie]: THE SOCIAL SECRETARY. USA: Fine Arts Film Company. 1916. [DVD]

Fred Niblo [Regie]: SEX. USA: J. Parker Read Jr. Productions. 1920. [DVD]

Griffith Malcolm St. Clair [Regie]: A WOMAN OF THE WORLD. USA: Paramount Pictures. 1925. <http://www.youtube.com/watch?v=4WWqXvVbznE&feature=related> Zugriff, am 14. Juni 2010.

GLORIA SWANSON INTERVIEW.

[HTTP://WWW.YOUTUBE.COM/WATCH?V=IS3KFRZ-VMG](http://www.youtube.com/watch?v=IS3KFRZ-VMG)

Zugriff, AM 28. DEZEMBER 2009.

Hawks, Howard [Regie]: A GIRL IN EVERY PORT. USA: Fox Film Coroperation. 1928.

<http://www.youtube.com/watch?v=nv2dSKgc4Hw&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=dIBNV0OwkW4&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=KDYgHv9CCsE&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=gWK8KBGrCLc&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=zsqH7eMeQsI&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=yiRa2HdRBJ4&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=qBUH85n0J_g&feature=related Zugriff, am 26. Juli 2010.

Henry King [Regie]: Stella Dallas. USA: United Artists. 1925. [DVD]

Herbert Brenon [Regie]: Dancing Mothers. USA: Famous Players-Lasky Corporation. 1926. [DVD]

Mack Sennett [Regie]: THE KEYSTONE COMEDIES. MABEL'S WILFULL WAY. USA: Reel Media International, 2006. [DVD]

Mack Sennett [Regie]: THE KEYSTONE COMEDIES. FATTY'S SPOONING DAYS. USA: Reel Media International, 2006. [DVD]

Mack Sennett [Regie]: THE KEYSTONE COMEDIES. THAT LITTLE BAND OF GOLD. USA: Reel Media International, 2006. [DVD]

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Abstract

Der Begriff „New Women“ tauchte erstmals zirka 1830 gemeinsam mit den ersten Feministinnen und ihrem Kampf gegen den „Cult of true Womanhood“ auf. Diese Frauen und ihr Kampf für die Gleichberechtigung von Mann und Frau inspirierten zahlreiche Schriftstellerinnen. Es dauerte nicht lange und Illustratoren und Grafiker wollten diese Heldinnen auf Buchcover, Cartoons oder Postkarten visualisieren. Diese ersten Darstellungen waren aber meist alles andere als schmeichelhaft. Das änderte sich als der Illustrator Charles Dana Gibson das große Geld witterte und ein komplett neues Erscheinungsbild der New Women schuf. Das von ihm entworfene „Gibson Girl“ wurde zu einem gerne angenommenen Identifikationsobjekt. 1900 galt dieses Frauenbild als angenommen – zeitgleich eroberten aufgrund der Industrialisierung und Urbanisierung immer mehr Frauen die Arbeitswelt und noch ein anderes Phänomen feierte Einzug in ein neues Jahrhundert: der Film. Ein Medium, das vor allem ab 1908 auch immer mehr Frauen eine Arbeit bot. Sei es als Schauspielerin, Scenariowriterin, Regisseurin oder wie meist alle drei Berufe in einem und sie alle repräsentierten die New Women nicht nur selbst, sondern brachten diese Frauenfiguren auch auf die Leinwand. Die ersten und erfolgreichsten unter ihnen waren die Filmemacherinnen Jeanie McPherson, Gene Gauntier, Frances Marion, June Mathis und Anita Loos. Ebenfalls maßgeblich am Aufstieg Hollywoods beteiligt waren die Drehbuchautorinnen Beulah Marie Dix und Elinor Glyn, die Regisseurinnen Lois Weber und Dorothy Arzner, sowie die Schauspielerinnen und Produzentinnen Mary Pickford, Constance und Norma Talmadge, Lilian Gish, Mabel Normand und Gloria Swanson. Die Filme dieser frühen Filmemacherinnen sind in das Genre des Sozialen Melodramas, der Romantik, Filme über unglückliche Ehen oder Problemfilme wie die „white slavery films“ (thematisierten Frauenhandel und Prostitution), einzuordnen.

Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges verlor das Gibson Girl an Aktualität und wurde abgelöst von F. Scott Fitzgeralds Flapper. Die Geburtsstunde des Flappers wird immer wieder gerne mit dem Aufstieg Hollywoods zum Zentrum amerikanischer Filmindustrie verglichen. Beides passierte um zirka 1913/1914 und sowohl der Flapper als auch Hollywood galten als modern und innovativ und inspirierten sich gegenseitig. Während die New Woman, dargestellt u.a. durch das Gibson Girl, als Frauenfiguren in den Filmen ab 1900 zu finden sind und die Figur des Flappers ab zirka 1920, sind natürlich noch eine Reihe anderer interessanter Frauenrollen in 30 Jahren Filmgeschichte zu finden. Dazu gehören der Vamp, die Femme fatale, der Flapper, die Serial Queen, das IT-Girl, die

Gesellschafts- und Ruhmsüchtigen Mütter, die New Women und ihr Rückfall ins klassische Frauenbild und die Gold Digger.

Die gängigste Frauenfigur blieb zu dieser Zeit aber weiterhin die Viktorianische. Der Regisseur David W. Griffith war maßgeblich an der Popularität dieser Figur bis in die 1920er Jahre hinein, beteiligt. Seine Protagonistinnen verkörperten immer das Bild der Viktorianischen Unschuld, und das, obwohl der „American Victorianism“ längst der Vergangenheit angehörte. Der Widerspruch zwischen Film und Realität ist hier aber besonders interessant, denn gerade „real life New Women“, also Frauen, die Eigenschaften, Wertesystem und das äußere Erscheinungsbild der New Women fernab der Filmrolle lebten, wie etwa Mary Pickford und Lilian Gish, verkörperten in ihren Filmrollen den Stereotyp der viktorianischen Unschuld.

Für das Verschwinden der New Women gab es schließlich mehrere mögliche Gründe. Zum einen markierte der erste Tonfilm „THE JAZZ SINGER“ 1927 den Beginn einer neuen Ära Hollywoods. Viele Schauspielerinnen wollten oder konnten den Sprung vom Stumm- zum Tonfilm nicht schaffen und verschwanden von der Bildfläche. Unter ihnen Stars wie die Talmadge-Schwestern und Clara Bow. Hinzu kam 1929 die Weltwirtschaftskrise, die das Filmgeschäft zeichnete. Nach dem Black Tuesday am 29.10.1929 war das Lebensgefühl des Jazz Age und damit keine New Women wie Flapper oder IT-Girls mehr gefragt. Die Krisenzeit hatte viele ernüchert und man besann sich wieder zurück auf traditionelle Werte. Als dritten Grund muss man noch die verschärften Zensurbestimmungen anführen. Bereits 1927 veröffentlichte William Hays eine Liste an „DONT’S“. Dazu zählten Obszönität in jeglicher Form, Gotteslästerung und Darstellung von Kriminalität in detaillierter Form.

Insgesamt soll diese Diplomarbeit deutlich machen, dass die Geburt des Films um 1895, das Sichtbar werden der „New Women“, die Entwicklung Hollywoods zur internationalen Filmmacht sowie die Emanzipation der Frau in all ihren Facetten unmittelbar miteinander verbunden sind. Die Filmwelt und die reale Welt, die Frauenrechtlerinnen, die Ladenmädchen, die Stenotypistinnen, die Regisseurinnen, die Drehbuchautorinnen und die Schauspielerinnen – sie alle inspirierten und beeinflussten sich gegenseitig und sorgten so knapp dreißig Jahre lang nicht nur für „einen weiblichen Blick“ im Kino sondern waren, wenn heute auch fast vergessen, an der Entwicklung einer universell funktionierenden Filmsprache und am Aufstieg Hollywoods maßgeblich beteiligt.

Lebenslauf

Persönliche Information

- Name: Priska Simone Köberl
- Geburtsdatum: 08.06.1984 in Waidhofen/Ybbs
- Staatsangehörigkeit: Österreich

Ausbildung

- seit 2004 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft auf der Universität Wien
- Matura 2004
- 1999-2004 HBLA Weyer
- 1994-1998 Hauptschule Waidhofen/Ybbs
- 1990-1994 Volksschule Zell/Ybbs

Studienschwerpunkt

- Filmgeschichte, Journalismus
- Wahlfächer: Cultural Studies, Zeitgeschichte
- Publikation in „DIE MASKE“ Sonderausgabe Anthropologischer Film/Mai 2009): *„Inszenierte Wirklichkeiten – Fernseh-Dokus und Umgang mit Archivmaterial“*
- Filmprojekt “Bollywood in Wien”/Institut für Kultur- und Sozialanthropologie

Berufstätigkeit

- seit 2009 Redakteurin bei Concorde Filmverleih GmbH Wien
- 2008 Praktikum ORF NÖ/Nachrichtenredaktion, arte/Redaktion Spielfilm, WDR/Kulturredaktion west.art
- 2007 Praktikum ProSieben/Redaktion SAM und taff
- 2006 Praktikum bei NJOY Radio 88.2/Redaktion und Moderation

Wien, 2011

