

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

DIE OBJEKTIFIZIERTE „FRAU“ in Busby Berkeleys „Footlight Parade“

Verfasserin

Jasmina Hirschl

Angestrebter akademischer Grad

Mag. art.

Universität für angewandte Kunst Wien, März 2014

Studienkennzahl S 190 590 592

Studienrichtung UF Kunst und kommunikative Praxis, UF Textil - Kunst, Design, Styles

Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. art. Dr. phil. Marion Elias

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4	
Kapitel 1	Film und soziale Realität	7
1. 1	Das dichotome Geschlechtssystem	7
1. 2	Der „männliche“ Standard	10
1. 3	Die „Frau“ als Werbeträgerin und Konsumgut	12
Kapitel 2	„Footlight Parade“	16
2. 1	Handlung	16
2. 2	Charaktere und Stereotypen	18
2. 3	Historischer Kontext	20
2. 3. 1	„New Deal“ und „Hays Code“	20
2. 3. 2	„Karriere/frauen“ im Film/business	22
2. 4	Genre-Kontext	24
Kapitel 3	„Femme Fatale“	28
3. 1	Vivian Rich in „Footlight Parade“	29
3. 2	Lady Lou in „She done him wrong“	31
3. 3	The Marrying Woman	34
Kapitel 4	„By a Waterfall“	39
4. 1	Handlung	39
4. 2	Fragmentierung	42
4. 3	Ornament	44
4. 4	Maschine	48

Kapitel 5	Der „männliche“ Blick	54
5. 1	Die Bühne im Film	54
5. 2	Das „männliche“ Publikum	58
5. 3	„Männliche“ Objekte?	61
5. 4	Spiegelbild	65
Kapitel 6	„As seen on TV“	67
6. 1	Leben in fiktiven Welten	67
6. 2	„Paläste der Zerstreuung“	69
Kapitel 7	Repräsentation der „Frau“ heute	72
7. 1	Die emanzipierte „Frau“ im Mainstream	72
7. 2	Androgynität im Mainstream	75
Resümee		77
Literaturliste		79
Internetquellen		81
Filmquellen		82
Bildnachweise		83

„Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle: from pin-ups to strip-tease, from Ziegfeld to Busby Berkeley, she holds the look, plays to and signifies male desire.“¹ Busby Berkeleys „Footlight Parade“ aus dem Jahr 1933 liefert einen Höhepunkt für die Objektifizierung der „Frau“ in der Filmgeschichte.

Ausgehend vom „Femininen“ als erotischem Spektakel für den allgemeinen Filmhelden untersucht die vorliegende Arbeit das in unserer patriarchal geprägten Gesellschaft institutionalisierte dualistische Konzept von „passiver Weiblichkeit“ und „aktiver Männlichkeit“. Dieses multimedial allgegenwärtige und mehrheitsgesellschaftlich akzeptierte dichotome Geschlechtssystem prägt unsere soziale Realität durch Geschlechterhierarchien, die vom „Mann“ ausgehen und ihm die „Frau“ komplementär gegenüberstellen. „... gender is a social construction that oppresses women more than men; »patriarchy« (i.e., the male domination of social institutions) fashions these constructions; ...“²

Kapitel 1 gibt eine Einführung in diese bestehenden „Ordnungsverhältnisse“ innerhalb unserer Gesellschaft und untersucht die Umstände für die traditionell niedrigere Stellung der „Frau“ in Relation zum „männlichen Ideal“. Außerdem wird auf die „Frau“ als Haupt-Werbeträgerin unserer Konsumgesellschaft eingegangen.

Die Handlung in „Footlight Parade“ ist hin und wieder von Musik- und Tanznummern unterbrochen, während denen das Publikum für sich stehende Bühnenshows in voller Länge genießen kann. Im bekanntesten dieser „Filme im Film“, „By a Waterfall“ (siehe Kapitel 4), arrangiert Berkeley die fragmentierten Körper hunderter halbnackter Tänzerinnen zu fantastisch anmutenden ornamentalen Formationen und lässt dabei die vermeintlichen Hauptprotagonistinnen in der homogenen Masse körperlicher Einzelteile verschwinden.

In den Musical-Nummern treten die Frauen als Hauptfiguren auf, wobei sie gleichzeitig entindividualisiert werden. Und in einigen Choreographien von Berkeley werden sie nicht nur entindividualisiert, sondern auch buchstäblich in einzelne Teile zerlegt und neu zusammengesetzt, um daraufhin wieder zerlegt zu werden (vgl. [Paula] Rabinowitz 1982: 141f.).³

Hunderte von „Frauen“ bilden gemeinsam *einen* Körper und wirken an anderer Stelle körperlos, sind abstrahiert und gegenständlich. Durch Berkeleys Darstellung einer scheinbar unendlichen Zahl sich gleichender weißer „Frauenkörper“ werden diese nicht nur auf schön anzusehende Objekte reduziert, sondern auch als Massenware und somit austauschbar

1 Mulvey, 1989, 2009, S. 19.

2 Humm, 1997, S. 5.

3 Bredella, 2009, S. 48 f.

präsentiert. „Berkeley presents them as mass-produced items, not individuals.“⁴

Doch auch der Rahmen für die Bühnenauftritte – „Footlight Parades“ Geschichte eines Broadway-Studios in der Übergangszeit vom Theater zum Film – liefert eindeutig stereotypisierte Vorstellungen von „Frauen“ und „Männern“.

Kapitel 2 informiert über die Handlung und einzelnen Charaktere in Busby Berkeleys „Footlight Parade“ und geht dabei auf stereotype Darstellungen von „Frau“ und „Mann“ ein. Des weiteren werden der historische und (gender)politische Kontext des Filmes erläutert sowie der Genre-Kontext in Bezug auf die heute „weibliche“ Konnotation anmutig tanzender Körper näher untersucht.

Was schematische „Frauentwürfe“ betrifft, so dominieren zwei Modelle ganz besonders – die „femme fatale“ und die „marrying woman“. Diese verkörpern zwei gegensätzlich zueinander positionierte „weibliche“ Klischees und genießen eine lange Tradition in der filmischen (Re-)Präsentation. Die „verhängnisvolle Frau“ tritt dabei sehr häufig als Widersacherin der „braven“ Filmheldin auf, wobei interessanterweise sowohl die „femme fatale“ als auch die „marrying woman“ beide auf ihre Art eine Gefahr für den Filmhelden darstellen. Kapitel 3 behandelt diese beiden „Frauentypen“ und ihr Verhältnis zum allgemeinen Hauptprotagonisten anhand passender Filmbeispiele genauer.

Der „weibliche“ Körper ist mehr als jeder andere gefilmt, fotografiert und auf seine Einzelteile reduziert. Die „Frau“ ist eine Ansammlung an erotisierten äußeren Erscheinungsmerkmalen. Im angesprochenen Prolog „By a Waterfall“ aus dem Film „Footlight Parade“ „zerschneidet“ Berkeley seine Schwimmerinnen in einzelne Körperteile, um sie wie Rohmaterial für ein Kunstwerk zu abstrakten Mustern zusammenzusetzen. Kapitel 4 spricht in diesem Zusammenhang die (traditionelle) Fragmentierung der „weiblichen Form“ in Film (und Gesellschaft) an und thematisiert die „Frau“ als Ornament und „perfekte Maschine“ in der Filmgeschichte.

Kapitel 5 blickt hinter die Kamera und untersucht die klassisch „männliche“ Perspektive des Filmes. Es beschreibt die „männliche“ Position in der sich die Filmzuschauer/innen befinden genauer und hinterfragt die Absenz des „weiblichen“ Blickes sowie des „männlichen“ Objektes auf und vor der Leinwand.

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role

4 Benschhoff, Griffin, 2004, S. 239.

women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*.⁵

In diesem Zusammenhang bezieht dieses Kapitel das Vorkommen einer Bühne im Film und eines Publikums – das die gezeigte Bühnenshow genießt – näher, und geht auf den damit verbundenen ungestörten Voyeurismus für die Filmschauenden ein.

Außerdem wird in Bezug auf die Blickrichtung – „Männer“ schauen „Frauen“ an, „Frauen“ werden angeschaut – die Bedeutung des Spiegelbildes im Film (und im Privaten) thematisiert.

Filme vermitteln stereotype Bilder von „Frauen“ und „Männern“ und finden durch ihre Omnipräsenz und suggestive Wirkungsweise Einzug in unsere Selbstbilder. Kapitel 6 widmet sich diesem enormen Einfluss der „Paläste der Zerstreuung“⁶ auf unser alltägliches Leben. „Cinema is a cultural practice where myths about women and femininity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented.“⁷ Dieses Kapitel untersucht repetitive Muster in der (Film-)Geschichte und zieht einen Vergleich zum heutigen „Frauenbild“. „Millions of girls each year flock to the theaters willing to consume the on-screen images and unknowingly to be »fooled« and manipulated by teen fairy tales that preserve archetypal stereotypes and paradigms.“⁸

Kapitel 7 schließlich behandelt neue „Frauenentwürfe“ im Rahmen der öffentlichen „Genderdebatte“ und bezieht sich dabei vermeintliche Charakteristika und Vorurteile gegenüber der emanzipierten „Frau“ im Mainstream, sowie das Konzept der Androgynität als Modeerscheinung bzw. Gegenentwurf zum bestehenden binären Geschlechtssystem.

5 Mulvey, 1989, 2009, S. 19.

6 Vgl. Kracauer, 1995, S. 323.

7 Smelik, 1998, S. 7.

8 Maxfield, In: Karriker, 2002, S. 142.

Das Bild der „Frau“ in Film, Werbung und schließlich im alltäglichen Leben ist ein konstruiertes und dennoch in unserer Gesellschaft und in unserer Selbstwahrnehmung und -definition manifestiertes. „[...] »woman« being understood here not as an individualised character, but as a cultural and social category which in its turn has a structuring effect on the place actual concrete women find themselves in within patriarchal society.“⁹ Die Kategorien „Frau“ und „Mann“ bestimmen den Platz für die jeweilig zugeschriebenen Individuen in der Öffentlichkeit und im Film. Die objektifizierte „Frau“ steht dabei immer in Relation zum „Mann“. Er ist das Maß, an dem sich der Wert und die Verortung der „Frau“ bzw. des „Nicht-Mannes“ ausrichtet.

Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning.¹⁰

Im Folgenden wird zunächst in Punkt 1. 1 näher auf das unsere soziale Realität prägende dichotome Geschlechtssystem mit seinen hierarchischen „Ordnungsverhältnissen“ und die damit verbundenen stereotypen Charakterisierungen von „Frau“ und „Mann“ eingegangen.

Punkt 1. 2 untersucht anschließend das „männliche Ideal“, den „Standard“, an dem sich die „Frau“ misst und dem sie komplementär gegenübersteht. Wie sich zeigen wird, ist dies im Film traditionell ein sehr deutlich vertretenes Muster.

1. 1 Das dichotome Geschlechtssystem

Die scheinbar „natürliche“ Trennung in zwei unterschiedlich, ja sogar gegensätzlich definierte Geschlechter, kategorisiert Individuen in und reduziert sie auf „aktive männliche Subjekte“ und „passive weibliche Objekte“. Diese stehen sich in einem dualistischen Verhältnis, „the either/or binary pattern“¹¹, gegenüber. Zuschreibungen von körperlichen Erscheinungsbildern oder Betätigungen bzw. rationalen oder emotionalen Charaktereigenschaften zu einer eindeutig „weiblich“ oder „männlich“ definierten Seite, sind in gegenwärtigen Sozialisierungsprozessen nach wie vor stark verankert.

9 Gledhill, In: Kaplan, 1978, S. 114.

10 Mulvey, 1989, 2009, S. 15.

11 Ebenda, S. 162.

Setzen wir für einen Augenblick die Stabilität der sexuellen Binärität (binary sex) voraus, so folgt daraus weder, daß das Konstrukt »Männer« ausschließlich dem männlichen Körper zukommt, noch daß die Kategorie »Frauen« nur weibliche Körper meint [...]. Wenn man den unveränderlichen Charakter des Geschlechts bestreitet, erweist sich dieses Konstrukt namens »Geschlecht« vielleicht als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität. Ja, möglicherweise ist das Geschlecht (sex) immer schon Geschlechtsidentität (gender) gewesen, so daß sich herausstellt, daß die Unterscheidung zwischen Geschlecht und Geschlechtsidentität letztlich gar keine Unterscheidung ist.¹²

Das soziale Geschlecht repräsentiert also nur vermeintlich das biologische Geschlecht. Ein „weiblicher“ Körper geht nicht zwingend mit „weiblicher“ Identität einher, ein „männlicher“ Körper macht noch keinen vorherbestimmten „Mann“. Das biologische Geschlecht ist somit, wie Judith Butler darlegt, bis zu einem gewissen Grad ebenfalls kulturelle Setzung und spricht bei näherer Betrachtung ein und dasselbe an wie das soziale Geschlecht. „Femininity is no fact of nature, but a cultural performance.“¹³

Die Kategorisierung von Individuen aufgrund äußerlicher Unterschiede ist absurd und bekleidet dennoch eine lange Tradition. „The phallus thus indicates the reduction of difference to an instance of visible perception, a *seeming* value [...]“¹⁴ Die gesellschaftliche und letztlich eigene Zuschreibung zu einer der beiden Seiten reicht weiter als die bloße Unterscheidung in „weibliche“ und „männliche“ Geschlechtsteile, die im übrigen sehr oft bereits vor der Geburt passiert. Auch der erwachsene Körper ist Produkt der Sozialisation, die er erfahren hat und erfährt. Abseits ihrer physischen „Erkennungsmerkmale“ werden der jeweiligen „Gattung“ vermeintlich zugehörige Verhaltensmuster und Charakteristika beigemessen. Die angeblich für die beiden entgegengesetzten Seiten typischen (emotionalen) Neigungen stehen fest – Stichwort „Jäger und Sammlerinnen“. Nicht nur neigen „Frauen“ demnach eher zu Sentimentalität als „Männer“, auch ihren Körpern wird nachgesagt, „von Natur aus“ schwächer und weicher als „männliche“ zu sein. Sie sind in dieser Tradition sanft, weinerlich und mütterlich, wohingegen „Männer“ aggressiv, hart, tapfer und kriegerisch sind. Die „Frau“ ist somit das „schwache Geschlecht“, sowohl die körperliche als auch die soziale Identität betreffend. „She is also the only, the essential female, the one each of us should (must) want to be. There is no possibility of difference. [...] The only significant difference is the difference from men.“¹⁵ Diese beschriebenen Stereotypen sind für eine „erfolgreiche“ Sozialisation anzustrebende Vorbilder und Ideale.

„Transgender“ bezeichnet eine soziale Geschlechtsidentität, die nicht dem zugeschriebenen biologischen Geschlecht entspricht. „[...] those subjects unable to represent

12 Butler, 1991, S. 23.

13 Kampmann, S. 3.

14 Jacqueline Rose: *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the Ecole Freudienne*, 1982, In: Doane, 1991, S. 45.

15 Edholm, In: Bonner et al., 1992, S. 156.

a sex »authentically« could simulate one through adequate performances of gender that would fix one's identity irrevocably in a sex category. In other words, if you aren't born a sex, you can always *become one through being a gender*.“¹⁶ Trifft das nach Butlers Argumentation nicht auf uns alle zu? Das Problem ist, dass wir meist passiv in unsere Geschlechterrollen eingeübt werden.

To claim that all gender is like drag, or is drag, is to suggest that »imitation« is at the heart of the *heterosexual* project and its gender binarisms, that drag is not a secondary imitation that presupposes a prior and original gender, but that hegemonic hetero-sexuality is itself a constant and repeated effort to imitate its own idealizations.¹⁷

Barbara Schütze nennt neben dem biologischen und dem sozialen Geschlecht als drittes Element der architektonischen Struktur der Zwei-Geschlechter-Ordnung das Begehren¹⁸. Dieses ist in unserer heteronormativ geprägten Gesellschaft als heterosexuelles Begehren festgeschrieben.

Wie kommt es zu einem solchen Einstufungssystem, zu solchen „Ordnungsverhältnissen“ mit „weiblich“, „männlich“ und „heterosexuell“ als „natürlichen“ und „authentischen“ Kategorien? „Foucault would argue that the discourses of biology and anatomy were producing meaning through these classification systems, and that this meaning produced power inequalities, rather than simply justified them.“¹⁹ Die Differenzierung in „Frau“ und „Mann“ geht also Hand in Hand mit einer hierarchischen Einteilung. Diese Hierarchien rechtfertigen wir über das Prinzip der „Macht des Stärkeren“. „Muskelkraft ist das *Zeichen* für Macht – für natürliche, erworbene und phallische.“²⁰

Der „Mann“ ist in unserer patriarchal geprägten Gesellschaft zweifellos das hierarchisch höher gestellte Geschlecht (biologisch sowie sozial). Er ist aktiv handelndes Subjekt und Geldbeschaffer, während die „Frau“ traditionell an das Haus gebunden ist und lediglich als passives Objekt, Anhängsel und Zierde an der Seite des „Mannes“ am öffentlichen Leben teilhat. „[...] women's contribution to the modern world can be measured according to their sex appeal.“²¹ Eine solche soziale Umwelt und „the forces that mould women into a stereotype and reduce them to impotence“²² schränken „Frauen“ ein, ihr individuelles Potenzial frei zu entfalten.

„Weiblich“ sozialisierte und wahrgenommene Menschen, die äußerlich und in ihrem

16 Money, Hampson and Hampson, In: Schütze, 2009, S. 136.

17 Butler, In: Thornham, 1999, S. 338.

18 Vgl. Schütze, 2009, S. 58.

19 Kirkup, In: Kirkup et al., 2000, S. 5.

20 Dyer, 1986, S. 17.

21 Mulvey, 1989, 2009, S. 52 f.

22 Ebenda, S. 53.

Verhalten aus dem Rahmen der geltenden Rollenerwartungen fallen, gelten als komisch, fremd, irritierend, lächerlich und schließlich als „falsch“. Dasselbe gilt für nicht normenkonforme „Männer“ und Personen, die wir nicht sofort einem der beiden gültigen Geschlechter zuordnen können. Wir leben in einer Welt, die aus dualistischen Konzepten wie „schwarz/weiß“ und „richtig/falsch“ besteht, wobei beim Prinzip „männlich/weiblich“ der „Mann“ eindeutig das Positivum und die „Frau“ das Negativum verkörpert.

Important also is the masculine control of the forms of knowledge and values which link notions of gender difference, and the supposed relative weakness of women, to a cluster of binary concepts used to »make sense of« the world. Such couples as: public versus private; nature versus culture; body versus mind; reason versus emotion, have formed dualities, in which women always take the characteristics of the subordinate, dependent »partner«, which is made to appear opposite.²³

Die „Frau“ ist demnach das untergeordnete Geschlecht, oder wie Simone de Beauvoir sagt, „le deuxième sexe“, das „zweite“ bzw. „andere“ Geschlecht. „The binary system can be seen to achieve self-definition for the man at the expense of the negative concept »opposed« to his apparent primary quality (of public importance and capacities, of reason, culture and the powers of the mind).“²⁴ Sie ist die Nummer 2 und steht in ihrer „Andersartigkeit“ immer in Relation zum übergeordneten Menschen, dem „Mann“, an dessen Standard sie sich misst. „In this way, men are always implicated in representations of women in a way that women are not in representations of men, who are defined not by their relation to women but by their relation to the outside world.“²⁵

1.2 Der „männliche“ Standard

Die narzißtische Identifikation, die Lust an diesem »perfekteren, vollständigeren, mächtigeren, idealen Ich« wird im Film noch durch den Raum, der den männlichen Protagonisten gegeben wird, unterstützt. Sie reiten über weite Steppen, kämpfen sich durch tiefe Dschungel, erklimmen hohe Gebirge, laufen kilometerweit durch Raum, Zeit und letztendlich Geschichte.²⁶

Der „Mann“ ist nicht nur in der „biblischen“ Überlieferung der „erste“ und ideale Mensch. Auch in der (Film)Sprache begegnen wir zahlreichen Hinweisen auf patriarchale Ordnungsmuster. „In-built patterns of pleasure and identification impose masculinity as »point of view«; a point of view which is also manifest in the general use of the masculine third person.“²⁷ Verbale

23 King, In: Bonner et al., 1992, S. 17.

24 Ebenda, S. 18.

25 Edholm, In: Bonner et al., 1992, S. 156.

26 Brauerhoch, 1986, S. 24.

27 Mulvey, 1989, 2009, S. 31.

Kommunikation und Bildsprache sind mächtige Instrumente für das (Re-)Produzieren von (unbewusster) Diskriminierung.

Den traditionellen (Gesellschafts- und) Filmprotagonisten definiert Ann Hardy als „white, heterosexual, goal-directed, adult, male“²⁸. Die „Frau“ wird im Film hingegen meist als unmündig dargestellt und trifft Entscheidungen selbst als Hauptprotagonistin nur im kleinen Rahmen. Sie ist entweder das „nette Mädchen von nebenan“, scheu, harm- und charakterlos, oder sie verkörpert im Gegenteil die egozentrische, selbstsüchtige und manipulative „femme fatale“ (siehe Kapitel 3). „Heroes make difficult decisions, provide community leadership, and fight battles against human enemies and the forces of nature.“²⁹ Im Gegensatz dazu sind die „Filmfrauen“ den Naturgewalten unterstellt, ihren „natürlichen“ Trieben ausgeliefert und nicht selten sogar gemeint mit den „forces of nature“, die der Filmheld überkommen muss.

Im Film stehen „Frauen“ fast immer in Relation zum „Mann“, unserem Helden, der sie entweder ignoriert, begehrt oder hinter sich lässt. Sie selbst hat keine Aufgabe, keine Identität abseits der im Verhältnis zum „Mann“ stehenden. „[...] in relation to herself she means no-thing ([Claire Johnston, J. H.] 1991: 25): women are negatively represented as »not-man«; the »woman-as-woman« is absent from the text of the film (26).“³⁰ Nicht selten ist sie die metaphorische Verkörperung seiner „niederen“ Gelüste (als von der eigentlichen Mission ablenkendes Sexobjekt) und seiner „femininen“, zu unterdrückenden, Seite (als ängstliche Freundin oder Ehegattin, die ihn zurückzuhalten versucht). „The sexual, dangerous woman lives in this darkness, and is the psychological expression of his own internal fears of sexuality, and his need to control and repress it.“³¹ Sie verkörpert eine Versuchung und es ist seine „höhere“ Aufgabe, sie zu überwinden und ihr nicht zu verfallen.

Ebenso wie „Femininität“ dem „Mann“ nicht zusteht, so gehört es sich im patriarchalen Rahmen auch für die „Frau“ nicht, eine „maskuline“ Seite zu zeigen. „Masculinity is not hers; it is a form of »theft« if she purports to speak from a position of authority.“³² Sie darf nur bedingt aktiv handelndes Subjekt sein und ist in ihrer Rolle meist auf den „Nicht-Mann“ reduziert, damit der „authentische Mann“ sich im Vergleich und in der Abgrenzung zu diesem „Anderen“ seiner Wertigkeit versichern kann. „[S]he is the foreign body, the immigrant from nowhere, the alien without and the enemy within. [...] She marries into the family of man, but her outlaw status remains [...]“³³ Die „Frau“ spielt lediglich eine Nebenrolle in „his-story“.

28 Hardy, In: Karriker, 2002, S. 69.

29 Ebenda, S. 69.

30 Smelik, 1998, S. 9.

31 Place, In: Kaplan, 1978, S. 41.

32 Doane, 1991, S. 34.

33 Plant, In: Kirkup et al., 2000, S. 266.

Weil aber die sozialen Rollen in der patriarchalen Gesellschaft ausschließlich in bezug auf die Rolle des Mannes als des überlegenen Ernährers und Arbeiters definiert werden, wird die Frauen-Rolle notwendig als bloß komplementäre und nicht als eine, die eine eigene Geschichte konstituiert, begriffen – was allererst der Schlüssel zur Erkenntnis der Frau als Subjekt wäre.³⁴

Ist in unserer patriarchal geprägten Gesellschaft der ideale Mensch „männlich“ definiert, so dient die „Frau“ als Komplementärmodell und Symbolträgerin für eine nicht erstrebenswerte Position. Es gibt zwar sowohl „Frauen-“ als auch „Männerideale“, diese unterscheiden sich jedoch enorm voneinander. Ist der ideale „Mann“ ein selbständiges und starkes Individuum, so ist die ideale „Frau“ mit Leib und Seele engagierte „Hausfrau“ und Mutter ohne Interessen abseits dieser Rolle, ohne Eigenleben. Gleichzeitig soll das „schöne Geschlecht“ Sexobjekt für die „Männerwelt“ sein.

1.3 Die „Frau“ als Werbeträgerin und Konsumgut

In order to be able to deconstruct the repertoire of cultural representations of »Woman«, it is crucial to insist upon the social and historical status of the image. The endlessly repeated reproduction of woman-as-spectacle in our culture deprives social and historical women of their bodies, while that very system of representation paradoxically condemns »Woman« to her body and nothing but her body.³⁵

„Frauen“ werden im Laufe ihrer Sozialisation viel stärker mit objektifizierten Vorbildern konfrontiert als „Männer“. Als das „schöne Geschlecht“ sind sie sowohl (Haupt-) Werbeträgerinnen als auch als gleichzeitige Konsumentinnen aufpolierter Bilder von „sich selbst“ und unterstehen und trotzen dem Drang und Zwang, diesen entsprechen zu wollen und zu müssen. In ihrer Doppelrolle verkörpern sie das schön anzuschauende Bild und sind somit das Objekt ihrer eigenen Begierde. „For the female spectator there is a certain overpresence of the image – she *is* the image. Given the closeness of this relationship, the female spectator's desire can be described only in terms of a kind of narcissism – the female look demands a becoming.“³⁶ „Frauen“ sind sich in diesem Sinne selbst fremd und viel zu nah zugleich.

„Auf der Suche nach der eigenen Identität setzen sich Frauen noch immer mehr mit den Bildern auseinander, die die Männergesellschaft von ihnen entworfen hat, als mit den Frauen selbst.“³⁷ Die entscheidende Frage für die Konsumentinnen ist, inwieweit sie den

34 Koch, 1980, S. 19.

35 Smelik, 1998, S. 137 f.

36 Doane, 1991, S. 22.

37 Koch, 1980, S. 23.

konstruierten Rollenbildern entsprechen sollen, wollen und können. Film- und Werbeästhetik liefert nicht nur konstruierte (Vor)Bilder, sondern spiegelt auch gesellschaftlich akzeptierte und bis zu einem gewissen Grad individuell verinnerlichte Idealbilder wider. Das Übermaß an idealisierten „Frauenbildern“ überträgt sich auf unser Selbstbild und Verhalten. „Women today suffer from a pervasive need to appear attractive and usable in the eyes of a disembodied camera; they have a need to become erotic still lifes.“³⁸

Das Individuum verschwindet unter den glatten Oberflächen unserer auf Konsum ausgerichteten Welt. Den künstlich nachbearbeiteten Bildern objektifizierter und posierender „Frauen“ entsprechen zu wollen, bedeutet die künstliche Nachbearbeitung und Anpassung des eigenen Körpers. „Wir reißen uns auf, um uns dann zu verputzen, machen unseren fraulichen Rohzustand gesellschaftsfähig und ausgehert.“³⁹ Der unbearbeitete „weibliche“ Körper in seiner Rohform ist in den Medien nicht sichtbar. In der Werbung gleiten Rasierer über bereits glatte Beine und Haarstoppel sind höchstens computeranimiert dargestellt. „Frauen“ tragen Push-Up-BHs, Make-Up und stehen auf Stöckelschuhen. Der geschminkte, gezupfte, rasierte Körper ist in unserer Gesellschaft bereits zum „normalen“ und „natürlichen“ Erscheinungsbild der „Frau“ geworden. Gleichzeitig soll das Erreichen dieses künstlichen Zustandes mühelos und „natürlich“ wirken.

Wir wissen zwar, daß die Schönheitskönigin Diät gehalten hat, Übungen gemacht, kostbare Kosmetika und Solarien besucht hat; doch nichts davon ist an ihr selbst ablesbar, und sowieso wird ihre Erscheinung als etwas betrachtet, das ihr nicht selbst zuzurechnen ist. Im Gegensatz dazu sprechen die Muskeln des Mannes beständig von dessen Leistung im Erlangen von Schönheit und Macht.⁴⁰

Für die meisten „Frauen“ beginnt die tägliche Routine mit dem Gang ins Badezimmer und dem genau prüfenden Blick in den Spiegel. Die zuvor zitierte Beschreibung Renate Lipperts des Herrichtens der äußeren Form des „weiblichen“ Körpers für die „Männerwelt“ als einen mit Schmerzen verbundenen, gewaltsamen Akt, lässt sich auch auf das Anlegen „feminin“ konnotierter Kleidung übertragen. Verschiedene zeitliche und kulturelle Einflüsse ändern die modische Umgebung, doch immer scheinen im patriarchalen Rahmen spezifisch „weibliche“ Kleidungsstücke und Accessoires, wie bspw. Korsetts, Reifröcke oder Stöckelschuhe, die Bewegungsfreiheit der „Frau“, wenn auch in unterschiedlichem Ausmaß, einzuschränken.

Sie muss und soll sich nicht bewegen, denn sie selbst ist Objekt, Ware und Accessoire. „This is the first discovery: that patriarchy is not a construction, an order or a structure, but an economy, for which women are the first and founding commodities.“⁴¹ Das „schöne Geschlecht“ konsumiert Bilder von sich selbst und alles Notwendige für das

38 Schutzman, 1999, S. 59f.

39 Lippert, 1985, S. 74.

40 Dyer, 1986, S. 18.

41 Plant, In: Kirkup et al., 2000, S. 266.

Erreichen ihres „authentisch femininen“ Looks. „The female body has become industrialised; a woman must buy the means to paint on (make-up) and sculpt (underwear/clothes) a look of femininity, a look which is the guarantee of *visibility* in sexist society for each individual woman.“⁴² So schlüpft sie buchstäblich in die ihr zugeschriebene Rolle in der Gesellschaft. Die „Frau“ macht sich durch das Verkleiden und Schminken in unserer Gesellschaft sichtbar und unsichtbar zugleich.

Mit „Frauenkörpern“ wird nach wie vor alles erdenkliche beworben. Das eigentliche Produkt rückt dabei meist in den Hintergrund. Das Motto „sex sells“ meint ohne Frage lediglich *ein* Geschlecht.

Die sexuell ansprechende Präsentation von Frauen ist nicht ohne Grund als »Blickfang-Werbung« (eye-catcher) bezeichnet worden. Mit weiblichem Sex wurde seit den 60er Jahren zunehmend fast jedes erdenkliche Produkt kombiniert, um es an den Mann zu bringen.⁴³

Doch auch die „perfekte Frau“ selbst ist reproduzierbare Ware, ein Massenprodukt, das als schönes Accessoire für ihren Ehegatten dient. „Her body's mass-produced perfection expresses his position in the world outside, the world of production and achievement. Within the bourgeoisie a woman's physical appearance, elegance and fashionableness have completed her husband's economic position.“⁴⁴

Neben der „Muster-Haus- und Ehefrau“, dieser stets gut gelaunten, bildhaft schönen, perfekt gestylten „Superfrau“, die sich scheinbar mühe- und selbstlos um Kind, Haushalt, Ehegatten und ihr gepflegtes attraktives Äußeres kümmert, gibt es das ebenfalls dominierende Bild der Muster-Konsumentin, welche einem der angeblich „weiblichsten“ Hobbies, dem Shopping frönt und deren „natürlicher“ Lebensraum das Einkaufszentrum ist. „Thus, in its atmosphere the department store sought to replicate the posh downtown men's club, providing an exciting milieu in which the female shopper might safely and respectably pass the day. [Fischer 2003: 50, J. H.]“⁴⁵ Die „Frau“ ist also Hauptwerbeträgerin und -konsumentin zugleich.

Wir bewegen uns in einer Welt, die übersättigt ist von zweidimensionalen, überarbeiteten Bildern von „Frauen“, die vor ihren allgegenwärtigen Beobachter/innen posieren.

The contemporary western world is saturated by images of women – in advertisements, magazines, on television, film and in the press. [...] They have similar faces and bodies; they are overwhelmingly white, young, bland and passive. [...] The

42 Mulvey, 1989, 2009, S. 56 f.

43 Schmerl, 1992, S. 20.

44 Mulvey, 1989, 2009, S. 58.

45 Bredella, 2009, S. 130.

images almost invariably display considerable self-consciousness, an awareness of being looked at, of there being someone outside looking, gazing.⁴⁶

Die „Frau“ ist Leinwand, Werbe- und Projektionsfläche. Auch im Film füllen „weibliche“ Körper(teile) sehr häufig das ganze Filmbild aus. In Close-Ups kommen wir ihr dabei so nahe, dass ihr Gesicht den Rahmen des Screens sprengt, wodurch sie in unserer Wahrnehmung zur zweidimensionalen Ebene wird. Das traditionell weichgezeichnete und geebnete „Frauengesicht“ lädt dazu ein, wie in einer Landschaft darin spazieren zu gehen. Wir haben Zugang zu Linien und Zügen ihres Körpers, die sie selbst nicht ohne Hilfsmittel sehen kann.

Meist sind die Augen der Schauspielerin in diesen Nahaufnahmen nach unten gerichtet, wodurch sie uns erlaubt, mit unseren Blicken zu verweilen. Die Kamera und das Publikum ergreifen Besitz. „Männer“ sehen wir selten in devoter Haltung, denn sie wirken mit ihren harten Kanten und Schatten im Gesicht unnahbar und blicken im Close-Up meist energisch in eine bestimmte Richtung. Die Zuschauer/innen sind aufgefordert, seinem Blick zu folgen und schauen während der Nahaufnahme in die „männlichen“ Augen um dort ausfindig zu machen was diese sehen – bis es in der nächsten Einstellung offenbart wird.

The woman's beauty, her very desirability, becomes a function of certain practices of imaging – framing, lighting, camera movement, angle. She is thus, as Laura Mulvey has pointed out, more closely associated with the surface of the image than its illusory depths, its constructed three-dimensional space which the man is destined to inhabit and hence control [...]⁴⁷

46 Edholm, In: Bonner et al., 1992, S. 155.

47 Doane, 1991, S. 19 f.

Busby Berkeleys American-Musical-Film „Footlight Parade“ aus dem Jahr 1933 ist beispielgebend für die Objektifizierung der „Frau“ im Film. Am deutlichsten ist dies in der berühmten Musik- und Tanznummer „By a Waterfall“ der Fall. Doch auch während der eigentlichen Story des Filmes, die hin und wieder von den Bühnenauftritten der Showgirls unterbrochen wird, sind offenkundig filmgeschichtlich repetitive Muster wirksam, die „Männer“ als handelnde Subjekte und „Frauen“ als passive Objekte darstellen. Dies wird z. B. in Bezug auf die Rollenverteilung zwischen den dominanten und charismatischen Choreografen auf der einen Seite und den devoten und naiv kindlichen Darstellerinnen auf der anderen Seite, sowie in Bezug auf die für den Hauptprotagonisten gefährlichen „Frauenfiguren“ deutlich.

Nach einer kurzen Darstellung der Handlung in „Footlight Parade“ (Punkt 2. 1) wird in Punkt 2. 2 auf im Film (re-)präsentierte Charaktere und Stereotypen eingegangen. Dabei werden kurz die „brave Hausfrau“, die „femme fatale“ und die „marrying woman“ als „weibliche“ Klischees vorgestellt (Kapitel 3 widmet sich diesen später genauer).

Des weiteren wird der historische Kontext des Filmes erläutert (Punkt 2. 3), wobei besonderes Augenmerk auf dem „New Deal“ und dem „Hays Code“ liegt (Unterpunkt 2. 3. 1), da der Film direkt auf diese anspielt. Außerdem wirft der Unterpunkt 2. 3. 2 die Frage nach „Frauen“ hinter der Kamera sowie nach der Darstellung von erfolgreichen „Karrierefrauen“ im Film auf.

Punkt 2. 4 schließlich behandelt den Genre-Kontext des Musical-Filmes in Bezug auf die „weibliche“ Konnotation des Tanzens, Singens und Synchronschwimmes.

2.1 Handlung

Unser Held des Filmes, Chester Kent (James Cagney) ist Broadway-Director und auf Musical-Comedies spezialisiert. Er ändert seine Karriereziele jedoch drastisch, als seine Produzenten Gould & Frazer (Guy Kibbee und Arthur Hohl) in ihren Theatern nur noch Filmaufführungen zeigen wollen. Die wachsende Popularität von Tonfilmen oder „Talking Pictures“, wie sie zu Beginn in „Footlight Parade“ betitelt werden, bedeutet eine enorme Konkurrenz für das Theatergeschäft. Kent beginnt sich in der Folge darauf zu konzentrieren, kurze Prologe zu choreografieren, die als Live-Performances im Vor- und Pausenprogramm der Hauptfilme in den Kinos aufgeführt werden sollen.

Ständig auf der Suche nach neuen Ideen und Gesichtern für seine Prologe, ist Chester so sehr von seiner Arbeit eingenommen, dass er nicht wirklich bemerkt, wie sich seine loyale Sekretärin Nan Prescott (Joan Blondell) immer mehr in ihn verliebt. Kent verlobt sich sogar mit Nans Bekannter Vivian Rich (Claire Dodd), realisiert jedoch gerade noch rechtzeitig, dass diese, ebenso wie seine die Scheidung verweigernde Ehegattin Cynthia Kent (Renee Whitney), lediglich auf sein Geld aus ist.

Diese drei „Frauen“ stehen in nahem Verhältnis zu Chester und verkörpern die Stereotypen des „braven Mädchens“ (Nan), der „femme fatale“ (Vivian) und der „marrying woman“ (Cynthia). Kapitel 3 widmet sich diesen drei vermeintlich gängigen „Frauentypen“ später genauer.

Gegen Ende des Filmes erhält Kents Studio die Chance, einen Vertrag mit George Apolinaris (Paul Porcasi), dem Inhaber einer großen Kinokette, einzugehen. Um Apolinaris zu überzeugen, muss Chester drei erfolgreiche Prologe choreografieren, die alle an ein- und demselben Abend in drei verschiedenen Kinos aufgeführt werden sollen.

Chester ist gezwungen seine Stücke billiger produzieren als bisher, wodurch in seinen Studios wie am Fließband gearbeitet wird. Er schafft es jedoch, seine loyalen Untergebenen mit Optimismus anzuführen. „Er ist derjenige, der die anderen mitreißt und an allen Arbeitsvorgängen beteiligt ist.“⁴⁸ Kent steht unter zusätzlichem Druck aufgrund der Tatsache, dass in seinem Team spioniert wird und seine Ideen der Konkurrenz zugespielt werden. Er schließt sich daher im Vorfeld des großen Abends mitsamt seinen Mitarbeiter/innen drei Tage lang für die Proben in den Studioräumen ein, um sicherzustellen, dass keine seiner Ideen zu früh nach außen dringt. „Wie sich die Einzelnen dem Ganzen unterordnen, wird besonders in den Szenen deutlich, in denen die Theaterräume als Schlaf- und Essräume genutzt werden und den Charakter von Kasernenräumen erhalten.“⁴⁹ Chester ist charismatisch, entschlossen, selbstaufopfernd und sitzt mit seinen Anhänger/innen in einem Boot.

„Footlight Parade“ endet mit den drei bei den Proben entstandenen Prologen „Honeymoon Hotel“, „By a Waterfall“ und „Shanghai Lil“, wobei Kent beim letzten Prolog selbst spontan eine Hauptrolle übernimmt und Nan direkt im Anschluss an die erfolgreichen Aufführungen auffordert, ihn zu heiraten. Er küsst sie energisch, ihre Antwort wird nicht abgewartet und der Film endet mit dieser Umarmung.

2.2 Charaktere und Stereotypen

48 Bredella, 2009, S. 142.

49 Ebenda, S. 143.

Die in Busby Berkeleys „Footlight Parade“ skizzierten Charaktere bedienen ganz eindeutig(e) Geschlechterkonnotationen und -konstruktionen.

Besonders deutlich ist dies bei Bea Thorn (Ruby Keeler) der Fall. Sie verkörpert den Stereotyp des „Bücherwurmes“. „Chester: There's a girl for you! / Nan: What kind of a girl? / Chester: Brains! You can buy beautiful girls a time a dozen. She's got up here!“⁵⁰ Bea hat Verstand und sieht dementsprechend „schlecht“ aus. Das schlechte Aussehen ist durch äußerliche Accessoires definiert. Zu ihrem Erscheinungsbild gehören dementsprechend streng zurückgekämmte Haare, unauffällige Kleidung, eine introvertierte Körperhaltung und eine Brille. „The woman who wears glasses constitutes one of the most intense visual clichés of the cinema. The image is heavily marked condensation of motifs concerned with repressed sexuality, knowledge, visibility and vision, intellectuality, and desire.“⁵¹

So sehr Chester mit seiner „braven“ Angestellten zufrieden ist, so wenig scheint der Star seiner Prologe, Scotty Blair (Dick Powell), von ihr angetan. Aufgrund ihres äußeren Erscheinungsbildes wirkt sie nicht attraktiv auf den „Mann“, den sie begehrt. „Scotty: That's the trouble with you – you're all business, all efficiency. You're not alive! You're not a bit feminine! Look at that dress, look at those glasses!“⁵² Auf diese Worte hin stürmt Bea ohne weitere Umschweife an Nans Schreibtisch und bittet sie um Hilfe dabei, ihr Äußeres für die „Männerwelt“ attraktiver zu machen. „Bea: Tell me, where do you get your hair done and where do you get all those pretty dresses?“⁵³ Das „Mauerblümchen“ unterzieht sich einem durch ein Fade-Out angedeuteten Makeover. In der darauffolgenden Szene trägt Bea keine Brille mehr, ihre Haare sehen „weicher“ aus und ihr Kleid ist ein „schöneres“ (siehe Abbildungen 1 + 2). Nach dieser Wandlung wird sie weder von Chester noch von Scotty auf Anhieb wiedererkannt. „Scotty: What a change! You're beautiful!“⁵⁴

„Belesene Frauen“ sind demnach nicht als „schön“ erachtet. Scotty und Chester sehen Bea vor ihrer Verwandlung nicht als sexuell attraktiv an bzw. nehmen sie gar nicht als „feminin“ wahr. „The feminine mask is the passport to visibility in a male-dominated world.“⁵⁵ Die Brille symbolisiert die Fähigkeit zu aktivem Sehen. Der aktive Blick ist jedoch der „männlichen“ Seite zugeschrieben (siehe Kapitel 5). Bea verliert durch die Brille an sexueller Ausstrahlung, gewinnt durch sie jedoch auch nicht an Stärke, da ihre Intellektualität nicht viel Wert ist in einer „männlich“ dominierten Welt bzw. deren hierarchische Ordnung bedroht.

Glasses worn by a woman in the cinema do not generally signify a deficiency in

50 Wortlaut einer Szene aus „Footlight Parade“, 1933.

51 Doane, 1991, S. 26 f.

52 Wortlaut einer Szene aus „Footlight Parade“, 1933.

53 Ebenda.

54 Ebenda.

55 Mulvey, 1989, 2009, S. 57.

seeing but an active looking, or even simply the fact of seeing as opposed to being seen. The intellectual woman looks and analyzes, and in usurping the gaze she poses a threat to an entire system of representation.⁵⁶

Die Botschaft hierin könnte also lauten, dass die Macht der „Frau“ in ihrem Sex-Appeal liegt, nicht in ihrem Verstand. Das heißt aber auch, dass die „Frau“ nur an Wert durch die Beachtung des „Mannes“ erlangt.

Bea setzt nun – da sie schön und somit selbstbewusst genug ist – ihre zuvor unterbrochene Karriere als Tänzerin und Sängerin fort und übernimmt sogleich die „weibliche“ Hauptrolle in Chester Kents Prologen. Die zur Schau gestellte „Frau“ genießt ihre Rolle offenbar und setzt ihre Reize stolz in Szene. Bea wird von der tugendhaften, jedoch unscheinbaren „Jungfrau“ zum verehrten Sexsymbol. Als „Bücherwurm“ wäre ihr der Zugang zur Bühne verwehrt geblieben. „Film noir is a male fantasy, as is most of our art. Thus woman here as elsewhere is defined by her sexuality: the dark lady has access to it and the virgin does not.“⁵⁷ Sie tauscht also ihre Bücher und ihre Brille gegen ein hübsches Kleid und ihre kognitive gegen eine körperliche Betätigung. Nach dieser Darstellung wäre es Verschwendung gewesen, wenn sie nicht die „Männerwelt“ mit ihrer jugendlichen Schönheit und „Weiblichkeit“ erfreut hätte, solange sie noch attraktiv (genug) ist. „A woman is granted knowledge when she is old enough to become a man – which is to say, old enough to lose her dissembling appearance, her seductive power. And even then, it is kind of »old wives« knowledge, not, properly speaking, philosophical.“⁵⁸

Die im Hintergrund agierende, aber mindestens ebenso wichtige Stütze des Studios wie Chester, ist seine Sekretärin Nan. Sie ist smart, loyal und in ihren „Boss“ (wie sie ihn nennt) verliebt. Nan macht zwar hin und wieder zaghafte Andeutungen in diese Richtung, gesteht ihre Liebe aber nie direkt. Es ist an Chester, ihr entgegenzukommen. Doch dieser verlobt sich stattdessen mit Vivian Rich, einer unter „Männern“ begehrten, eingebildeten und geld- und selbstsüchtigen Person. Sie verkörpert in etwas abgeschwächter Form das Klischee der „femme fatale“, das in Kapitel 3 erneut aufgegriffen wird.

Die beiden führenden „Männer“ in „Footlight Parade“, Scotty und Chester, werden im Unterschied zu ihren Kolleginnen nie beim Proben für Aufführungen gezeigt. Kent ist ganz offensichtlich tänzerisch und sängerisch erfahren und geübt genug, bei Bedarf spontan für eine Hauptrolle einzuspringen und Scottys Können muss gar nicht erst unter Beweis gestellt werden. Er ist sehr von sich selbst überzeugt und nimmt sich ganz einfach, was und wen er

56 Doane, 1991, S. 27.

57 Place, In: Kaplan, 1978, S. 35.

58 Doane, 1991, S. 59.

will, wie z. B. die „männliche“ Hauptrolle in Chesters Prologen und die „Frau“, die er begehrt (die verwandelte Bea). Kent ist ebenfalls ehrgeizig und egozentrisch. Er ist das Herz und der Motor seines Studios, der alles zusammenhält. Diese starken „männlichen“ Persönlichkeiten führen ihre Kolleginnen an und zum Erfolg.

2.3 Historischer Kontext

2.3.1 „New Deal“ und „Hays Code“

„The change represents a major modification of the American Dream. The ideal of individual success has been transformed into an ideal of success through a collective effort under the guidance of a strong director. [Roth 1986: 47 f., J. H.]“⁵⁹ „Footlight Parade“ lässt einen gewissen Teamgeist durchklingen, wenn Massen an funktionierenden Tänzerinnen von Kino zu Kino hetzen, um in der Gruppe zu performen. Im gemeinsamen Aufwand schaffen sie scheinbar Unmögliches. Sie sind ambitioniert und ihrem „Boss“ ergeben. Chester Kent ist ihr willensstarker Anführer, der ihnen die Bewegungsabläufe vorgibt. In seinen Studios schlafen die Showgirls in den Studioräumen auf Pritschen, rennen auf das Signal einer Glocke hin zur Essensvergabe und arbeiten wie am laufenden Band an ihren Tanzschritten. Die Situation ähnelt der von Fabrikarbeiterinnen, die repetitiven Bewegungsabläufen folgen und ihre eigenen objektifizierten Körper produzieren.

Die „Goldenen 1920er“, eine von Modernisierung und Aufschwung erfüllte Zeit, markiert den industriellen Übergang in die Massenproduktion. Es mangelt in diesen Jahren zwar nicht an reichen Investor/innen, jedoch an Konsument/innen und so kommt es zu einer Überproduktion bzw. Unterkonsumation auf dem Markt. Auch steigen die Aktienkurse und ein regelrechter Börsenboom bricht aus, wobei sich zahlreiche Privatpersonen den Kauf ihrer Aktien durch Kredite finanzieren. Dem resultierenden Börsencrash am „schwarzen Donnerstag“ im Jahr 1929 folgt eine Bankenkrise, die massive globale Auswirkungen nimmt und zahlreiche Individuen in Armut stürzt.

Der „New Deal“ bezeichnet die unter Präsident Franklin Delano Roosevelt (Amtsantritt 1933) durchgeführten Wirtschafts- und Sozialreformen zur Unterstützung der betroffenen Privatpersonen und Geschäfte. In „Footlight Parade“ gibt es v. a. im letzten Prolog des Filmes, „Shanghai Lil“ (siehe Kapitel 5), einige Anspielungen auf den „New Deal“ und den damit verbundenen Um- und Aufschwung in den U.S.A. nach der Weltwirtschaftskrise.

Matrosen und Frauen in chinesischen Kostümen marschieren in verschiedenen

59 Bredella, 2009, S. 142 f.

Formationen. Mit Hilfe von Plakaten, die sie über ihren Köpfen tragen, bilden sie zunächst die amerikanische Fahne, die sich anschließend in das Gesicht von Roosevelt und schließlich in den »National Recovery Administration Eagle« verwandelt.⁶⁰

Die „National Recovery Administration“ vergibt den „Blue Eagle“ an Unternehmen, die während der Krise u. a. auf Entlassungen, unfaire Preise und Löhne verzichten.

„Footlight Parade“ ist ein sogenannter „Pre-Code-Film“. Er entsteht in den Studios von „Warner Brothers“ kurz bevor 1934 vielerlei Zensuren durch den „Motion Picture Production Code“ (auch „Hays Code“⁶¹) wirksam werden.

Im Prolog „Shanghai Lil“ sind Prostituierte dargestellt (Lil und ihre Kolleginnen) ohne ihre unkonventionelle Berufstätigkeit ausdrücklich negativ zu beleuchten. Es geht um eine Liebesgeschichte zwischen zwei Menschen aus unterschiedlichen Milieus und Kulturen (Lil, die exotische Prostituierte und Bill, der patriotische Matrose). Außerdem tauchen während der Song- und Tanznummer mehrere Figuren mit (ganz eindeutig stereotypisierten) unterschiedlichen ethnischen Hintergründen auf. Es kommt also mehrfach zu einer sogenannten „Miscegenation“ („Rassenmischung“) im Film, was später unter der Zensur durch den „Hays Code“ nicht mehr möglich gewesen wäre.

In a Chinese saloon catering to prostitutes and their navy clientele, Bill, drunk, meanders from table to table, pausing to examine each girl. Various ethnicities (Frenchman, Jew, Asian) are lined up at the bar, allowing Buzz an unglamorous »parade of faces« while his camera slowly glides past each customer commenting about the unseen Lil.⁶²

Chester hat im Film öfter mit dem Zensor Charlie Bowers (Hugh Herbert) zu tun, der ihn ermahnt, er solle sich mehr an die gegebenen Konventionen halten. Bowers nimmt in „Footlight Parade“ eine eher lustige Rolle ein und seine Aussagen werden durchgehend als lächerlich abgetan, was die Haltung vieler Filmemacher/innen dieser Zeit gegenüber dem noch nicht voll wirksamen, aber bereits öffentlich ausgesprochenen „Hays Code“ widerspiegelt. Kent: You wanna start to tell me what I can use and what I can't use. / Bowers: It's my job to see if the prologues fit in with our censor regulations. I'm only doing my duty.⁶³

60 Bredella, 2009, S. 144.

61 1927 veröffentlichen die „Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA)“ im Rahmen des umgangssprachlich nach ihrem langjährigen Präsidenten William Harrison „Will“ Hays benannten „Hays Code“, eine Liste von „Don'ts“ für Filmemacher/innen hinsichtlich „moralisch und gesellschaftlich akzeptierten“ filmischen Inhalten und Darstellungen von Sexualität, Kriminalität und „Rassenmischung“. 1934 wird diese offiziell „Production Code“ genannte Liste „Pflicht“. Die Einhaltung des zu keinem Zeitpunkt gesetzlich verankerten Codes wird durch die „Catholic League of Decency“ streng überwacht. Erst 1967 werden die durch den „Hays Code“ geschaffenen Richtlinien wieder unwirksam.

62 Spivak, 2011, S. 89.

63 Wortlaut einer Szene aus „Footlight Parade“, 1933.

Die Zensurierung durch den „Hays Code“ konnte sich letztendlich jedoch nicht im intendierten Sinne durchsetzen und wurde Ende der 1960er Jahre von einem Einstufungssystem der „Motion Picture Association of America (MPAA)“ abgelöst. Dieses System verfolgt auch heute noch den Zweck, Filmkonsument/innen dabei zu unterstützen, für ihre individuellen Verhältnisse geeignete Filme herauszufiltern.

Der Kampf Chester Kents, sein Studio zu halten in einer Zeit, in der das Musical vor den populären und für die Zuschauer/innen leistbareren Kinofilmen immer mehr in den Hintergrund rückt, reflektiert ebenfalls die damalige Situation. Busby Berkeley schafft in „Footlight Parade“ eine Kombination aus Musical und Spielfilm und thematisiert gleichzeitig den Übergang von dem einen in das andere. Es wirkt, als identifiziere er sich selbst ein wenig mit Chester Kent, auch wenn dieser Charakter wohl auf dem damals bekannten Impressario Chester Hale basiert.

2. 3. 2 „Karriere/frauen“ im Film/business

Wo standen und stehen die „Frauen“ im Filmgeschäft und wie werden erfolgreiche „Geschäftsfrauen“ im Film (re-)präsentiert?

An dieser Stelle möchte ich ein Beispiel aus dem Jahr 1949 anführen, in dem der Filmemacher George Cukor mit einem Drehbuch des Ehepaares Ruth Gordon und Garson Kanin die Gleichbehandlung von „Frau“ und „Mann“ vor dem Gesetz thematisiert.

Der Film heißt bezeichnenderweise „Adam's Rib“. Amanda Bonner (Katharine Hepburn) ist eindeutig die Hauptprotagonistin und im Filmtitel dennoch darauf reduziert, ein *Teil* (und Anagramm – Adam/Amanda) ihres Ehegatten Adam Bonner (Spencer Tracy) zu sein. Auch kann der Titel in Bezug auf die Handlung im Film ironisch aufgefasst werden, da Adam seine „Rippe“ zu schaffen macht und er unter dem „Seitenstechen“ leidet, das ihm seine sportliche, fordernde und dominante Partnerin Amanda bereitet. In der Bewerbung des Filmes heißt es „It's the hilarious answer to who wears the pants!“.

Die Bonners sind ein Anwalts-Ehepaar, das in einem Fall vor Gericht oppositionelle Seiten in der Verteidigung einnimmt. Amanda verteidigt die des versuchten Mordes Angeklagte Doris Attinger (Judy Holliday), welche mit einer Pistole auf ihren untreuen Ehepartner Warren Francis Attinger (Tom Ewell) geschossen hat. In ihrer Verteidigungsstrategie plädiert Amanda darauf, dass dies, wäre die Angeklagte ein „Mann“ der seine „Frau“ auf frischer Tat ertappt, gesellschaftlich akzeptiert sei. „The lawyers argued about the double-

standard that disallowed a woman from seeking revenge with a pistol – like a man.“⁶⁴

Amanda befragt ihre Sekretärin Grace (Eve March) zu dem Thema: „Amanda: Why the difference? Why »not nice« if *he* does it and »something terrible« if *she* does it? / Grace: I don't make the rules. / Amanda: Sure you do, we *all* do.“⁶⁵

Die Anliegen der „Frau“, die vor Gericht um Gleichberechtigung kämpft, werden als belustigend und lächerlich abgetan. Es scheint doch etwas weit hergeholt für die Frage nach der Gleichstellung der Geschlechter einen versuchten Mord als „passendes“ Beispiel zu wählen. Am Ende kommt es ohnehin zu keiner Auflösung der Situation, da sich die Oppositionen schlussendlich einfach alle wieder vertragen.

Während der Verhandlungen bekommen wir mehr Einblick in das Eheleben der Bonners und erfahren, dass selbst Adam im Grunde keine gleichwertige Partnerin möchte. Er klagt an, dass Amanda es wagt ihn vor Gericht herauszufordern. „Adam: I am old fashioned. I like two sexes. And yet another thing, all of a sudden I don't like being married to what is known as a *new woman*. I want a *wife*, not a *competitor*. Competitor! Competitor!“⁶⁶

Am Ende trickst er sie mit ihren „eigenen“ Waffen aus, den Waffen einer „Frau“, und weint auf Kommando. Nach einem großen Streit, der die Aussprache der Scheidung zur Folge hatte, will er sie auf diese Weise zurückerobern. Es wäre eine interessante Wendung im Film gewesen, hätte er wirklich Gefühle gezeigt und ehrlich geweint – und somit die Rollenerwartungen ein wenig aufgerüttelt. Doch ist es dem „Mann“ auch in „Adam's Rib“ vergönnt, seine „Männlichkeit“ zu bewahren. Zuletzt gibt er vor ihr damit an, dass er sie zur Närrin gehalten hat und macht somit lächerlich, dass sie auf diesen „schwachen“ Trick mit den Tränen hereingefallen ist.

Als Fazit kann festgehalten werden, dass die „Frau“ in diesem Film kurz aufmüpfig sein darf, doch am Ende diejenige ist, die nachgibt und das „Spiel“ der Geschlechter verliert (da sie sich Gefühle erlaubt). Der zu Beginn in der schwächeren Position dargestellte Adam gewinnt letztendlich die Oberhand, da sie Mitleid mit ihm in seiner eines „Mannes“ unwürdigen Position hat.

„Adam's Rib“ ist bezüglich der (Re-)Präsentation einer starken „Frauenfigur“ besonders interessant, da Amanda einer ehrlichen und angesehenen Arbeit nachgeht und sogar verheiratet ist. Meist sehen die Rahmenbedingungen für eine starke Position der „Frau“ im Film anders aus. In diesen Zusammenhang behandelt Kapitel 3 das Klischee der „femme fatale“. Diese ist an keinen „Mann“ gebunden und meist Prostituierte oder anderweitig in dunkle Machenschaften verstrickt. Doch auch die „verhängnisvolle Frau“ wird gleich Amanda am Ende an ihren rechtmäßigen Platz in der Gesellschaft, d. h. an die Seite eines Ehegatten verwiesen oder aber erwartet eine andere gerechte Strafe, wie Haft oder Tod. Die

64 Dirks, 2014.

65 Wortlaut einer Szene aus „Adam's Rib“, 1949.

66 Ebenda.

alleinstehende und damit erfolgreiche oder gar glückliche „Frau“ wird als eine ruchlose Person dargestellt und ist eine Bedrohung für die Vormachtstellung des „Mannes“. Sie ist „verhängnisvoll“ für ihn, für die gesellschaftliche Ordnung und somit letztlich auch für sich selbst, da ihre Rebellion gegen die Normenkonformität bestraft wird und werden muss.

Wie sieht es mit den „Karrierefrauen“ hinter der Kamera aus? „It has been estimated that there were at least twenty-six women directors in America before 1930, but there were probably many more who directed and acted or were screenwriters and not credited with these roles.“⁶⁷ Es gab und gibt „Frauen“ im Filmgeschäft, auch wenn dieses zweifellos wie so vieles nach wie vor eine „Männerdomäne“ ist. Doch die Verantwortung für die (Re-)Produktion und Dekonstruktion bestehender Stereotypisierungen und Muster in Bezug auf die Darstellung von „Frauen-“ und „Männerbildern“ liegt nicht alleine bei den Filmemacher/innen.

The attempts by some directors and authors to distance themselves from this homogeneity are doomed from the start. Either such rebels are simply tools of society, being wittingly manipulated yet all the while believing they are voices of protest, or they are forced to make compromises in their drive to survive.⁶⁸

Es braucht Geld, Produzent/innen, Werbung, etc. um einen Film zu machen, der eine breite Masse erreichen soll. Die Möglichkeiten gegen den Strom zu schwimmen und dabei gleichzeitig den Mainstream als Zielpublikum anzustreben sind also sehr begrenzt.

Der Film „Adam's Rib“ ist, wie erwähnt, von einem heterosexuellen Ehepaar geschrieben. Eine „weibliche“ Person hinter der Kamera bedeutet also nicht zwingend, dass das (re-)präsentierte „Bild der Frau“ im Film automatisch ein anderes ist. „Simply having more females working in film will not change the film's content unless everyone working in films, male and female, starts rethinking the traditional sex role stereotypes.“⁶⁹ Der (unfreiwilligen) Adaption des „männlichen“ Blickes bei der Schaffung sowie der Rezeption von Filmen widmet sich Kapitel 5 genauer. „According to Mulvey, the woman is not visible in the audience which is perceived as male; according to Johnston, the woman is not visible on the screen.“⁷⁰

67 Nelmes, 1999, S. 269.

68 Kracauer, 1995, S. 291.

69 Smith, In: Thornham, 1999, S. 19.

70 Rich, In: Thornham, 1999, S. 116.

Der Prolog „By a Waterfall“ verdient in Bezugnahme auf seine Synchronschwimmeinheiten und die dabei vorliegenden Geschlechterkonnotationen besondere Aufmerksamkeit. In den meisten Sportdisziplinen wird zwischen homogen „weiblichen“ und „männlichen“ Teams unterschieden, wobei sogar einzelne Geräte und ganze Sportarten einer der zwei Seiten zugeschrieben sein können. So ist Synchronschwimmen als Wettkampfdisziplin ausschließlich für „Frauen“ und als Gegenbeispiel der „Bodycheck“ im Football nur für „Männer“ zugelassen. Ein Vergleich des ornamentalen Wasserballets für den „Mann“ im Prolog „By a Waterfall“ mit „weiblich“ konnotiertem Cheerleading liegt nahe, wenn „Mädchenkörper“ Buchstaben, Pyramiden und andere geometrische Muster zum Anheizen der sportlichen Schulhelden formen.

„Im Turnen ist der Schwebebalken nur als Gerät für Frauen, die Ringe nur als Gerät für Männer erlaubt.“⁷¹ Tanzpaare sind meist heterogen und der „Mann“ hebt die „Frau“, auf der der Blick des Publikums ruht und nicht umgekehrt. Es bestehen also eindeutige Kategorisierungen von „weiblichen“ und „männlichen“ Ästhetiken in Bezug auf körperliche Betätigung. Ein Bruch mit diesen Vorstellungen wirkt heute irritierend bis komisch, wie beispielgebend an der Song- und Tanznummer aus dem Film „The Ladies Man“ von Reginald Hudlin aus dem Jahr 2000 deutlich zu sehen ist.

Der „Ladies Man“ Leon Phelps (Tim Meadows) hält spät nachts eine Radiosendung, in der er Anrufer/innen Ratschläge bezüglich ihres Sexuallebens erteilt. Er selbst pflegt zahlreiche Sexualekontakte, bindet sich jedoch an keine „Frau“ bis er am Ende des Filmes mit seiner loyalen Freundin Julie Simmons (Karyn Parsons) eine feste Beziehung eingeht. Doch bis dahin schafft sich Leon viele Feinde seitens der betrogenen Ehegatten, deren Partnerinnen er verführte. Diese „Opfer“ Leons schließen sich ähnlich einer Selbsthilfegruppe zusammen, um Rache an ihm zu üben. Lance DeLune (Will Ferrell) ist der Anführer der verärgerten „Männer“ und außerdem homosexuell – will sich dies jedoch nicht eingestehen.

Als sich die Gruppe ihrem Hassobjekt nahe glaubt und bereits vor dem Gebäude steht, in dem sie ihn vermutet, steigt Lance auf eines ihrer Autos und hält eine kurze Motivationsrede, welche durch Zwischenrufe der anderen bekräftigt wird.

Lance: This man, this *ladies man* thought he could take something from us, something we hold sacred. / Alle: Yeah! / Lance: He tried to take our manhood. Was he successful? / Alle: No! / Lance: No, he was *not*. Why? Because we're men among men! / Alle: That's right! / Lance: Superman! / Alle: Yeah! / Lance: From this moment on I declare our supreme manliness! / Alle: Yeah!⁷²

71 Hartmann-Tews, 2003, S. 24.

72 Wortlaut einer Szene aus „The Ladies Man“, 2000.

Mit dem letzten „Yeah!“ setzt Musik ein, Lance wird grazil vom Auto gehoben und die „Männer“ beginnen „weiblich“ anmutend zu tanzen. Es ist deutlich ersichtlich, dass diese Tanzszene in „The Ladies Man“ trotz aufwendiger Choreografie eher als Witz wahrgenommen werden soll.

Eine andere mögliche Deutung wäre, dass diese Szene Kritik am Genre des Broadway-Musicals ausdrückt, aber dazu ist sie beinahe zu enthusiastisch aufgeladen und perfektionistisch umgesetzt. Sowohl gesanglich als auch tänzerisch scheint die Szene in sich stimmig.

The result is a wonderfully choreographed and very funny bit of Broadway-style song and dance which though making an obvious point about the contrast between images of masculinity and male self-expression, makes it in an entertaining way which almost makes up for the rest of the movie.⁷³

Sowohl der Songtext als auch Lances einleitende Ansprache deuten darauf hin, dass die Nummer als Spaß gemeint ist. Besonders deutlich wird dies in einem Moment, als sich drei der „Männer“ Rücken an Rücken stehend um die eigene Achse drehen und in einer ruhigen Sequenz des Musikstückes „mädchenhaft“ ihre Gefühle zum Ausdruck bringen. „Tänzer: I don't know what I'm feeling, I never felt like this before. / Lance: I want to sing from a mountain top and let my true heart soar!“⁷⁴

Es folgt ein Overhead-Shot und die drei „Männer“ befinden sich in der Mitte eines Kreises, der von auf dem Asphalt liegenden, sich synchron wendenden Körpern der anderen Tänzer gerahmt wird. Diese Szene könnte ein Zitat auf Busby Berkeley, seine aus „Frauenkörpern“ geformten Ornamente und den „Human Fountain“ sein (siehe Kapitel 4). Obwohl die Sänger vor einem Gebäude auf geteertem Boden liegen, anstatt sich in Wasser zu räkeln wie die Performerinnen aus „By a Waterfall“, so sollen sie doch eindeutig Synchronschwimmerinnen nachahmen und zitieren somit eine „weiblich“ besetzte Domäne.

Selbst ohne die Sprache verstehen zu müssen verfügt die Szene also über einen klaren Witz – aus dem einfachen Grund, da „Männer“ in „weiblicher“ Manier singen und tanzen. Die Tänzer legen ihr „männliches“ Auftreten zugunsten der anmutigen Tanzeinlage ab und lassen ihrer „femininen“ Seite freien Lauf. „And, most interestingly, the subjects, wether male or female, inevitably appear to assume a mask of »femininity« in order to become photographable (filmable) – as though femininity were synonymous with the *pose*.“⁷⁵

Die Tanzszene vermittelt im Subtext, dass „Männer“, die ihre „Frauen“ sexuell nicht

73 O'Brien, 2002.

74 Wortlaut einer Szene aus „The Ladies Man“, 2000

75 Doane, 1991, S. 166 f.

befriedigen können, keine „echten Männer“ sind und sich daher dazu eignen, eine „weiblich“ aufgeladene Choreografie zu performen. Auf einer weiteren Ebene wird dargestellt, dass (anmutiges) Tanzen „weiblich“ besetzt ist und an „männlichen“ Körpern komisch aussieht. „Male transvestism is an occasion for laughter; female transvestism only another occasion for desire.“⁷⁶ Hinzu kommt, dass der Anführer der Gruppe homosexuell ist, was am Ende des Filmes als eine Art Erklärung und Rechtfertigung für die unangebrachte Homoerotik unter den „Männern“ dient.

Bemerkenswert ist, dass sowohl die Musik- und Tanzeinlage „By a Waterfall“ aus „Footlight Parade“ als auch die soeben beschriebene Sequenz aus „The Ladies Man“ herausstechen und auffallen (negativ wie positiv).

Einerseits unterhält sowohl der Bruch mit heteronormativen Erwartungen auf amüsante Art und Weise sowie das bloße Betrachten tanzender Körper, doch ist es v. a. die Unterbrechung in der Narration des Filmes, die uns bannt. Es ist die Faszination an der Choreografie und am Bruch mit der Linearität bzw. mit der Realität vorgaukelnden Handlung des Filmes, der einen Ausflug in eine eindeutige Fantasiewelt, in der gesungen, getanzt und geplantscht wird, ermöglicht. Dieses Phänomen der Pausensetzung im Film findet sich auch im glamourösen Auftreten eines Showgirls wieder (siehe Kapitel 5).

76 Doane, In: Thornham, 1999, S. 138.

Die „femme fatale“ („verhängnisvolle Frau“), die „dämonische“ Verführerin gibt es in Mythos, Literatur und Film seit jeher. Sie ist stark, unabhängig und besitzt durch ihre sexuelle Anziehungskraft eine Macht über den „Mann“, die der Darstellung eines Hexenzaubers ähnelt.

Sie besitzt Freiheiten, die andere „Frauen“ nicht haben, raucht, trinkt, ist an keinen „Mann“ gebunden und fällt durch ihre Kleidung und ihr „unangebrachtes“ Verhalten auf. Den meisten „Männern“ scheint sie überlegen oder zumindest ebenbürtig, während der Filmheld ihren Reizen häufig zu trotzen vermag bzw. sie – einem inneren Konflikt gleich – überwindet. Ob der Held nun über sie hinwegkommt oder nicht, die gerechte Strafe für die „femme fatale“ wartet fast immer ohnehin am Ende des Filmes in Form von Verhaftung oder Tod. Einige Filme lassen sie leben, verwandeln sie dafür jedoch in eine „brave Hausfrau“ und setzen sie somit an den für die „Frau“ vorgesehenen Platz in der Gesellschaft.

Die „femme fatale“ existiert nicht nur im „film noir“ („schwarzer Film“), einem Sammelbegriff für düstere Kriminalfilme, in denen meist Sex und Mord nahe beieinander liegen und in denen sie eine häufige Hauptrolle übernimmt. Die „verhängnisvolle Frau“ tritt auch in sehr vielen anderen Filmgenres auf – oft in einer Nebenrolle und als Widersacherin der „braven“ Filmheldin.

Women in this world tend to split into two categories: there are those who work on the fringes of the underworld and are defined by the male criminal ambience of the thriller – bar-flies, night-club singers, expensive mistresses, *femmes fatales*, and ruthless gold-diggers who marry and murder rich old men for their money; and then there are on the outer margins of this world, wives, long-suffering girl-friends, would-be fiancées who are victims of male crime, sometimes the objects of the hero's protection, and often points of vulnerability in his masculine amour.⁷⁷

Kapitel 3 umfasst drei Beispiele „weiblicher“ Filmcharaktere, die zwei sehr traditionelle „Frauenklischees“ bekleiden und die jede auf ihre Art dem jeweiligen „Mann“ im Film gefährlich sind.

Vivian Rich (Punkt 3. 1) aus „Footlight Parade“ will Chester Kent in die Ehe locken, um sein Geld zu erlangen. Sie ist Nan Prescotts Gegenspielerin, die Chesters loyale Angestellte und „wahre Liebe“ verkörpert.

Lady Lou (Punkt 3. 2) aus „She done him wrong“ ist im Gegensatz zu Vivian eine „verhängnisvollere“ Version der „femme fatale“ und in der Hauptrolle des Filmes. Sie verdreht

77 Gledhill, In: Kaplan, 1978, S. 14.

„Männern“ den Kopf, um sich an ihnen zu bereichern und schreckt auch vor Mord nicht zurück.

Adrian Balboa (Punkt 3. 3) aus „Rocky II“ verkörpert die „marrying woman“. Sie schränkt ihren Ehegatten in seinem Potenzial ein, indem sie ihn „mütterlich“ ermahnt und davon abhalten will, seine Karriereziele zu verfolgen.

3. 1 Vivian Rich in „Footlight Parade“

Vivian Rich stellt für Chester Kent eine Gefahr dar, wie sie auch die „femme fatale“ für den Helden im „film noir“ bedeutet. Er kennt sie noch nicht lange, ist jedoch vom ersten Augenblick an von ihr fasziniert und in ihrem Bann. Es ist Verführung auf den ersten Blick und er geht auf der Stelle mit ihr aus. „*Noir* films immediately convey the intense sexual presence of the *femme fatale* by introducing her as a fully established object of the hero's obsession.“⁷⁸ Nur wenig später zielt ihr gerahmtes Portraitfoto seinen Arbeitstisch, wo er es betrachtet und bewundert. Sie scheint selbst aus dem Foto heraus noch Einfluss auf ihn auszuüben, da sie direkt in die Kamera blickt und im Hintergrund ein Muster gleich einer Hypnosespirale auszumachen ist, die ihre Macht über ihn symbolisiert (siehe Abbildung 3).

Vivian wirkt überheblich und selbstverliebt. Die meisten Aufnahmen von ihr sind in einem Winkel gefilmt, der die Betrachter/innen in eine niedrigere Position zu ihr stellt und sie groß und überlegen werden lässt. Ihre langen Kleider verstärken diesen Effekt. Sie streicht sich sehr oft über ihr Haar, hält ihr Kinn sehr hoch und spricht in einer nasalen Weise, wobei sie „gekonnt“ französische Wörter einfließen lässt.

Rich hat Kent mit ihren Reizen verführt und will ihn in die Ehe locken, um ihn seines Geldes zu berauben. Sie ist gleich der „femme fatale“ nicht an Liebe oder Partner/innenschaft interessiert. Vivian würde auch in der Ehe weder die „brave Hausfrau“ und Mutter spielen, noch loyal an Chesters Seite in all seinen Unterfangen stehen. „She finds marriage to be confining, loveless, sexless, and dull, and she uses all of her cunning and sexual attractiveness to gain her independence.“⁷⁹ Die Ehe ist für sie nur Mittel zum Zweck und sie arbeitet aus rein berechnenden Gründen darauf hin, um legalen Anspruch auf sein Vermögen zu erlangen.

Vivian bekleidet in „Footlight Parade“ lediglich eine Nebenrolle, denn sie steht in klarem Gegensatz zu ihrer Konkurrentin Nan und dient dieser als negatives Gegenüber. Sie raucht, ist laut, expressiv, ausschweifend, überpräsent, während Nan zurückhaltend, brav

78 Blaser, 1994-1999.

79 Ebenda.

und unauffällig ist. Die Sympathien des Publikums liegen bei einer solchen Gegenüberstellung meist eindeutig auf der Seite der positiv konnotierten „Frau“, die auch in der Regel die Hauptrolle spielt.

Die „femme fatale“ fasziniert zwar trotz ihres offensichtlich „verdorbenen Wesens“ (oder gerade deshalb), doch anders als der Stereotyp des „männlichen Rebells“ ist die „femme fatale“ eine traurige und keine romantische Figur. Es besteht ein klarer Widerspruch in ihrer Person. Sie ist zwar frei und unabhängig, doch ist dies nie von Dauer. Gleich einem wilden Tier ist sie eine begehrte Trophäe, die es zu erobern und zu bezwingen gilt. Sie existiert in einem durch eine Showbühne bzw. den „männlichen“ Blick (siehe Kapitel 5) begrenzten Rahmen, während der Rebell über weite Steppen und Highways rast. Es gibt Gegenbeispiele, wie den 1965er Film „Faster, Pussycat! Kill! Kill!“ von Russ Meyer. Doch auch Varla (Tura Satana), die starke und skrupellose Anführerin einer Gruppe von Go-Go-Tänzerinnen und Rebellinnen (sie tötet einen „Mann“ mit ihren bloßen Händen), fährt am Ende nicht dem Sonnenuntergang entgegen, sondern muss sterben, während die brave Gegenspielerin Linda (Susan Bernard) sicher von „männlichen“ Armen aufgefangen wird.

Die „femme fatale“ könnte unter anderen Umständen als starke, positive Vorbildfigur für „weiblich“ sozialisierte Individuen dienen. „But the femme fatale is situated as evil and is frequently punished or killed.“⁸⁰ Die selbstbewusste und selbstständige „Frau“ verkörpert im patriarchalen Rahmen das „Böse“ und „Schlechte“, denn sie ist „verhängnisvoll“ für *ihn*. „She is not the subject of feminism but a symptom of male fears about feminism.“⁸¹ Sie ist Symbol und kann nicht real existieren bzw. bestehen. Damit ist sie, was „weibliche“ Stereotypen in Filmen angeht, jedoch nicht alleine. Die meisten Filmheldinnen haben, wie bereits in Kapitel 1 beschrieben, nur in Relation zum „Mann“ eine Daseinsberechtigung.

Das Publikum identifiziert sich in „Footlight Parade“ mit Chester, ist gegen Vivian, die ihm Böses will und unsere Sympathien gelten Nan, da sie die „richtige“ Wahl für Chester ist. Die „passive Frau“ ist die „gute Frau“ und einer „Ehefrau“ würdig. Sie ist loyal, treu und dient dem „Mann“. Nan ist die „Richtige“, da sie aufgrund ihrer devoten Natur (nicht ihrer Individualität) passender für die Rolle der Lebenspartnerin scheint als Vivian. Aufgrund ihres schwachen Eigenwillens ist sie geeigneter dafür, in den Besitz des „Mannes“ überzugehen. Die „femme fatale“ Vivian hingegen will nicht besessen werden, will nicht einmal zugehörig sein. „They feel trapped by husbands or lovers who treat them as »standard equipment« and by an institution – marriage – that makes such treatment possible.“⁸² Um die Erwartung eines Happy Ends nicht zu enttäuschen heiratet der Held am Ende die „gute Frau“.

80 Doane, 1991, S. 2.

81 Ebenda, S. 2 f.

82 Blaser, 1994-1999.

Die „femme fatale“ sowie die „femme fragile“ („zerbrechliche Frau“) werden als die beiden in der vorgeblich auf Dualismus aufgebauten „Natur“ vorkommenden „Arten“ von „Frauen“ dargestellt. Ähnlich dem Modell „Mann oder Maus“.

Doch können bis zu einem gewissen Grad die Seiten gewechselt werden. Die „zarte Frau“, das „Mauerblümchen“ kann Mut gewinnen, kann sich mausern und zu einem sexy „Männermagneten“ werden, wodurch sie Stärke, Unabhängigkeit und Macht gewinnt (Bea). Am Ende muss sie dennoch ihren Platz an der Seite eines „Mannes“, der von ihr Besitz ergreift (Scotty), einnehmen. Der verruchte, böse Vamp kann ebenfalls zur Einsicht kommen. Das passiert allerdings meist „zu spät“ und nicht ohne Sanktion oder gerechte Strafe für die vorherigen Verbrechen und Verführungen. Vivians Strafe ist Einsamkeit und die Unfähigkeit, „wahre Liebe“ zu erfahren. Die gibt es im Film nur für die „ergebene Frau“.

3.2 Lady Lou in „She done him wrong“

Die „femme fatale“ kann als ein „männliches“ Alter Ego für die „Frau“ gedeutet werden, das ihr (auf begrenzte Zeit) ungeahnte Freiheiten ermöglicht. Filmcharaktere wie Lady Lou (Mae West) in „She done him wrong“ von Lowell Sherman aus dem Jahr 1933, zeigen ein auf den ersten Blick sehr progressives alternatives „Frauenbild“.

Lou ist professionelles Showgirl, bei allen „Männern“ sehr begehrt und „jedermann“ ist ihrem Charme sofort erlegen. Lou weiß um ihre Wirkung auf die „Männerwelt“ und spielt dies bewusst zu ihrem Vorteil aus. „Lou: When a girl goes bad, men come right after her.“⁸³ Sie lässt ihre Verehrer „gefährlich“ nahe kommen, bleibt jedoch im richtigen Moment auf Distanz. So spielt sie mit den „Waffen einer Frau“, um sich die Gunst mehrerer (reicher) Buhler zu erwerben. Lou nimmt sich was sie will und ordert regelmäßig „Männer“ aus dem Publikum nach der Vorstellung in ihr Zimmer. Sie flirtet mit ihnen, hält sie sich nahe, jedoch nie zu nahe und teilt nicht einmal Küsse aus. Lady Lou hat kein wahres Interesse an diesen Schwärmern, sondern beutet sie aus und genießt es lediglich, umgarnt und bewundert zu werden.

Sie wirkt groß, wird wie Vivian Rich oft von unten gefilmt und ist in sehr lange Kleider gehüllt, die ihren Körper umspielen und verlängern. Lou trägt ausschweifende Hüte, Gehstöcke und schwere Felle, die ihre Schultern verbreitern. „Dress either emphasises sexuality – long be-sequined sheath dresses – or masculine independence and aggression – square, padded shoulders, bold striped suits.“⁸⁴ Ihre Hände in die Hüften gestemmt, geht sie breitbeinig und ausfallend. Sie wirkt gleichzeitig „weiblich“ und „männlich“ – sexy und

83 Wortlaut einer Szene aus „She done him wrong“, 1933.

84 Gledhill, In: Kaplan, 1978, S. 19.

mächtig. „In Montrelay's words, »the woman uses her own body as a disguise.«“⁸⁵ Lady Lou ist eine prunkvolle Erscheinung, zieht sich mehrmals täglich um und schmückt sich mit allerlei Accessoires (siehe Abbildungen 4 + 5).

This type of masquerade, an excess of femininity, is aligned with the femme fatale and, as Montrelay explains, is necessarily regarded by men as evil incarnate: »It is this evil which scandalises whenever woman plays out her sex in order to evade the word and the law. Each time she subverts a law or a word which relies on the predominantly masculine structure of the look.«⁸⁶

Der Film spielt auf Lous Bühne, in ihrer Bar, in der sie sich bewegt, als wäre dies ihr Wohnzimmer. Sie lebt in einem Hinterzimmer des Lokals, in dem sie Diamanten und andere kostbare Geschenke ihrer Verehrer hortet, anprobiert und begutachtet. Auf einer Vitrine, die einem Podest gleicht, stehen gerahmte Bilder dutzender „Männer“, die sie je nach aktuellster Vorliebe umpositioniert. Sie plaudert mit ihrer loyalen Dienerin Pearl (Louise Beavers) und wartet auf Besuch, auf Anrufe und die richtigen Momente, um weitere Fäden in ihrem „Marionettenspiel“ zurechtzuziehen. Im Sinne von „Diamonds are a girl's best friend“ ist sie bis zu einem gewissen Grad käuflich und macht sich selbst zum Ausstellungsstück. „Wenn sie dazu noch ihre männlichen »Untergebenen« fest im Griff hat, gelingt es ihr, das scheinbar ungebändigte Verlangen nach Schmuck, anderen Luxusgütern oder nach typischen Frauenprodukten zu stillen.“⁸⁷

In der Bar unten tobt derweil die Menge und fordert nach Lady Lou. Während des ganzen Filmes lässt sie sich jedoch nur zweimal auf die Bühne locken. Doch selbst dann fällt sie keineswegs in die passive Rolle eines Objektes. Lou zwinkert einzelnen Bewunderern von ihrer erhöhten Position aus zu und bestellt sie mit einem Wink oder einer leichten Kopfbewegung nach der Show in ihr Zimmer.

Als Lous Exfreund Chick Clark (Owen Moore) aus dem Gefängnis freikommt und ungefragt bei ihr auftaucht, bedeutet sie von der Bühne aus einem Zuseher, sich in ihr Zimmer zu begeben. Chick ist wütend auf Lou, da sie ihn hinterging und so erschießt er den ungebetenen Eindringling auf der Stelle, den er für sie hielt. Lou hat dieses Risiko kaltblütig kalkuliert.

Der einzige „Mann“, der Lady Lou augenscheinlich nicht verfällt, ist Captain Cummings (Cary Grant), der sich später als der berühmte Undercover-Polizist „The Hawk“ entpuppt. Sie ignoriert seine mehrfachen moralischen Zurechtweisungen und Bemühungen, sie auf den „rechten Weg“ zu bringen. In einer Szene will er ihr bspw. seine Hand reichen, um ihr nahe zu sein, ihr zu helfen, sie zu besitzen? „Cummings: Sure you don't mind me holding your

85 Doane, In: Thornham, 1999, S. 139.

86 Ebenda.

87 Kohlweiß, 2006, S. 51.

hand. / Lady Lou: It ain't heavy, I can hold it myself.“⁸⁸ Am Ende des Filmes nimmt er sich ihre Hand ganz einfach, sowohl symbolisch im Bund der Ehe als auch durch das Abstreifen ihrer Juwelen.

Nach dem Mord in ihren Gemächern führt er Lady Lou ab und steigt zu ihr in die Kutsche. The Hawk fängt sogleich an, sie von ihrem Schmuck zu befreien. „The Hawk: Your diamonds are going to the sales house. Jail ain't the right place for you. You're *my* prisoner and I'm gonna be your jailor for a long long time.“⁸⁹ Auf diese Worte hin legt er ihr statt Handschellen einen Ehering an und sie verschwindet in seiner Umarmung, unter seinem Kuss. Lou ergibt sich nicht aktiv, doch lässt sie mit sich machen, wird passiv und „schmilzt“. Sein „Heiratsantrag“ gleicht eher einem Kräfteressen anstatt einer Entscheidung aus Liebe. „But as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property, losing her outward glamorous characteristics, her generalised sexuality, her show-girl connotations; her eroticism is subjected to the male star alone.“⁹⁰ Plötzlich ist sie nicht mehr die starke Persönlichkeit, die sie zu sein schien. Die Quelle ihrer Macht war auf Accessoires reduziert und einmal mehr bewahrheitet sich das Urteil des „Mannes“ in Form der zuvor im Film anklagend ausgesprochenen Worte des Hawks: „You wear a mask.“⁹¹

Auch die Blickrichtung in „She done him wrong“, das heißt die Kameraeinstellungen und somit die Perspektive für das Publikum, geben Aufschluss über die begrenzte Macht Lady Lous. Zwar schaut sie auf „Männer“ herab, mustert sie von unten nach oben und starrt ihnen unverhohlen auf den Hintern, der Blick der Kamera jedoch bleibt an ihr haften, auf sie gerichtet. „She is mysterious, ultimately elusive, fascinating and destructive; this »otherness« follows from a narrative centred on the hero's point of view.“⁹² Lady Lou ist folglich nicht die Heldin des Filmes. Wir sehen das Geschehen nicht aus ihrer Sicht, sondern schauen auf sie, beobachten sie in ihrem Tun.

She exudes a unique sexuality, which she uses to define herself and manipulate men in order to gain independence from an oppressive family life or relationship. Her body, her clothing, her words, her actions, and her ability to hold the camera's gaze create a highly charged sexual image that defies attempts by the men in her life and by the film itself to control her or return her to her »proper sphere« as a woman.⁹³

Darin, den Blick der Kamera auf sich gerichtet zu halten, liegt also angeblich eine der „Fähigkeiten“ der „femme fatale“, die ihre unwiderstehliche Anziehungskraft widerspiegeln

88 Wortlaut einer Szene aus „She done him wrong“, 1933.

89 Ebenda.

90 Mulvey, 1989, 2009, S. 21 f.

91 Wortlaut einer Szene aus „She done him wrong“, 1933.

92 Mulvey, 1989, 2009, S. 56.

93 Blaser, 1994-1999.

soll. Da die „femme fatale“ am Ende des Filmes allerdings stets eine „gerechte“ Strafe für ihr manipulatives Wesen erwartet, ist diese spezielle Fähigkeit, den Blick auf sich gerichtet zu halten, für sie nur von temporärer Nützlichkeit und dient schlussendlich wohl eher dem Vergnügen der Zuseher/innen. Die „femme fatale“ kann somit auch als lediglich eine weitere, ausgefallene, exotische Form von „eye candy“ für das Publikum gesehen werden. Ihre Stärke, ihre „Männlichkeit“ ist widerrechtlich in ihrem Besitz und nicht von Dauer.

She is an ambivalent figure because she is not the subject of power but its *carrier* (the connotations of disease are appropriate here). Indeed, if the femme fatale overrepresents the body it is because she is attributed with a body which is itself given agency independently of consciousness.⁹⁴

„Showgirls“ werden oft als „Frauen“ am Rande der Gesellschaft dargestellt. Sowohl Tänzerinnen und Prostituierte waren und sind in ihrer gesellschaftlichen Rolle als Entertainerinnen, Sexobjekte und -arbeiterinnen mehr oder weniger geduldet. Im traditionellen Film genießen sie meist mehr Freiheiten als „anständige“ Bürgerinnen im Sinne von Eigenständigkeit und gehen für die „ehrbare Frau“ tabuisierten Lasten nach, wie Rauchen und Trinken. Doch gehören sie fast immer (zu) einem „Mann“ in Form eines Zuhälters oder Managers. Der Glanz der Bühne und des selbstbestimmten Lebens steht ihnen nur vorübergehend zu, bevor sie ihren rechtmäßigen Platz an der Seite eines „Ehemannes“ einnehmen.

3.3 „The Marrying Woman“

Die „marrying woman“ („die verheiratende Frau“) stellt wie die „femme fatale“ eine Gefahr für den Filmhelden dar. Sie ist die „Sorte von Frau“, die ihren „Mann“ in die Heirat lockt, ihn unter den „Pantoffel“ stellt und somit seiner Freiheit beraubt. Wie zuvor erwähnt, will die „femme fatale“ in ihrer „männlichen“ Manier ebenfalls nicht in die Ehe gezwungen werden, bedient sich dieser aber als Mittel, wenn es ihren Zwecken dient. Die „marrying woman“ verkörpert jedoch ein anderes Klischee. Sie ist dem „Mann“ auf subversivere Weise gefährlich. „The marrying women in these films are not »bad« women like the murderous *femmes fatales* of earlier *noir* films – they often represent society's ideal of the perfect wife or sweetheart. But it is precisely this *status quo* perfection that marks them as dangerous to the hero.“⁹⁵

Wie bereits angesprochen gelten rebellische „Frauen“ im Film als „verdorben“, während draufgängerische „Männer“ hingegen ihre „wilde Seite“ ausleben dürfen und sogar sollen –

94 Doane, 1991, S. 2.

95 Blaser, 1994-1999.

denn „boys will be boys“. Für sie gehört das Einüben in die „männliche“ Dominanz und das Ausleben all ihrer Freiheiten im Rahmen der patriarchal geprägten Gesellschaft zu einer geglückten Sozialisation. Der „Mann“ im Film behält einen kühlen Kopf, verfügt über kontrollierte Aggression und verliert er doch hin und wieder seine Beherrschung, so geschieht dies oft aus ehrenhaften Gründen. Die „Frau“ im Film hingegen neigt zu Hysterie und ist manipulativ. Oft ist sie berechnende Drähtezieherin im Hintergrund.

Wenn eine „anständige Frau“ ihre Aggressionen auslebt, so geschieht das auf für die Zuseher/innen belustigende Art (Stichwort „Nudelholz“) oder ist sexuell aufgeladen. Wenn bspw. zwei „Frauen“ um einen „Mann“ kämpfen, ist das sexy (Stichwort „catfight“). Wenn hingegen zwei „Männer“ kämpfen, so hat das eher keine sexuelle Komponente. „Female aggression is shaped into a male fantasy as men describe, only half-jokingly, the supposed fights that break out among women competing for a rendezvous. In such a society, the ideal woman is a mother who has put her sexuality behind her [...]“⁹⁶

Doch der „Frau“ werden nicht nur die Rebellion und das „Draufgängertum“ verweigert, sondern selbst als „braves Mädchen“ ist sie eine Unannehmlichkeit und behindert den „Mann“ in *seiner* Freiheit. Sogar in der idealisierten Rolle der „anständigen Hausfrau“ und Mutter erfährt sie Geringschätzung und Herabwürdigung. Obwohl sie alle gesellschaftlichen Anforderungen und Erwartungen an sie erfüllt, wird sie häufig als lästig und einschränkend für den „Mann“ dargestellt. Sie ist die „eifersüchtige Ehefrau“ mit dem Nudelholz in der Hand und den Lockenwicklern im Haar. Sie ist der unattraktive „Hausdrachen“ und ähnelt eher einer drohenden, Verbote aussprechenden Mutterfigur für den Helden anstelle einer geliebten Ehegattin.

Ein passendes Beispiel für die „marrying woman“ bietet Adrianna „Adrian“ Pennino-Balboa (Talia Shire) in „Rocky II“ aus dem Jahr 1972. Rocky Balboa (Sylvester Stallone) hat sich seine „Frau“ zwar selbst gewählt und wurde somit nicht von ihr aktiv in die Ehe verführt, sie hält ihn aber dennoch zurück in ihrer Rolle als „Ehefrau“. Zu Beginn ist Adrian schüchtern, zurückhaltend, ruhig und in sich gekehrt. Sie ist ein „Mauerblümchen“ das darauf wartet, von Rocky gepflückt zu werden. Nach der Heirat und dem damit verbundenen Verlust ihrer Jungfräulichkeit trägt Adrian plötzlich Schminke, sieht sexy aus, zeigt Leidenschaft und ist zudem Mutterfigur – für das Kind und für ihn. „The loss of virginity and subsequent heterosexual activity does not merely signal biological entry into adulthood; it constitutes a male acceptance of the female into her place in patriarchal society – namely as sex object and eventually as child-bearer.“⁹⁷ Nur wenn ein „Mann“ eine „Frau“ als sexuell attraktiv akzeptiert und sie würdig ist, seine Kinder zu gebären und großzuziehen, so ist sie eine

96 Nash, In: Karriker, 2002, S. 10.

97 Maxfield, In: Karriker, 2002, S. 146.

„vollständige Frau“.

[...] wir lieben die Frau zu sehr, um sie wählen zu lassen. Man preist im Stil von Proudhon die »wahre Frau«, die das Dilemma »Kurtisane oder Hausfrau« hinnimmt: die Frau würde ihren Charme verlieren, wenn sie wählte. Sie steht auf einem Sockel und soll nicht heruntersteigen. Sie hat nichts zu gewinnen und alles zu verlieren, indem sie Wählerin wird.⁹⁸

Die Entjungferung bedeutet für „Jungen“ sowie für „Mädchen“ einen gewissen „Rite de Passage“. Doch während ein „Junge“ durch die Eroberung einer „Frau“ seine „männliche“ Stärke beweist, verliert ein unverheiratetes „Mädchen“ mit ihrer Jungfräulichkeit auch an Wert. Indem sie jedoch vom „Mann“ und der patriarchalen Gesellschaft in den Stand der „Ehefrau und Mutter“ gehoben wird, gewinnt sie als „ehrlche Frau“ wieder an Ansehen. Eine solche „Frau“ verkörpert Loyalität und gibt sich mit einem einfachen, ihr durch den „Ehemann“ ermöglichten, Leben zufrieden.

Adrians Leben ist ganz erfüllt durch ihr „Ehefrausein“. Sie möchte nicht, dass Rocky weiterhin boxt, sondern will ihn als „Ehemann und Vater“ für sich und das Kind zu Hause in Anspruch nehmen. Rocky Balboa steht nach der Heirat und der Zeugung ihres gemeinsamen Sohnes erneut vor einem großen Boxkampf. Er entschließt sich trotz der Einwände der schwangeren Adrian dafür, die Herausforderung anzunehmen.

Adrian: Rocky please, you don't have to prove anything. / Rocky: Adrian it's all I know. / Adrian: I don't want you to do it. / Rocky: It's all I know. Adrian ... you know, I never ask you to stop being a woman, you know. Please, I ask you, please don't ask me to stop being a man.⁹⁹

Er hat Adrian geheiratet, ihr ein schönes Haus gekauft und sie geschwängert. Somit ist sie eine „ehrbare und vollkommene Frau“ geworden. Was will sie mehr? Mitspracherecht? Gleichwertigkeit? Partner/innenschaft? Diese Forderungen werden im Film nicht direkt ausgesprochen und so bleibt Adrian als lästige, vielleicht sogar lächerliche Stimme der Vernunft buchstäblich im Raum stehen, während Rocky mit seinem alten Trainer und Freund Mickey Goldmill (Burgess Meredith) das Haus verlässt. „Defined by their sexuality, which is presented as desirable but dangerous to men, the women function as the obstacle to the male quest. The hero's success or not depends on the degree to which he can extricate himself from the woman's manipulations.“¹⁰⁰ Doch Adrians „Manipulation“ ist unbewusster und passiver Art. Die „marrying woman“ ist ein Wesen, dessen „natürlicher“ Lebensraum die Küche und das Haus sind und die sich ganz selbstverständlich und mütterlich um Kind und Haushalt kümmert. Sie hält ihren „Mann“ nur dadurch zurück, indem sie ihn in *ihrem* Bereich

98 De Beauvoir, 2000, S. 155.

99 Wortlaut einer Szene aus „Rocky II“, 1972.

100 Kaplan, 1978, S. 2 f.

festhalten will (siehe Abbildungen 6 + 7).

Narrative, she [Mulvey] argues, is »governed by an Oedipal logic«. Its paradigmatic structure, as both Mulvey and Doane suggest, is that of Freud's Oedipal journey. In the male-centred narrative this means the journey towards adult subjectivity and possession of the woman. In the female-centred narrative it means the relinquishing of desire, in favour of that state of passivity which for Freud characterised mature femininity, in which the woman accepts her role as object of desire for the man.¹⁰¹

101 Thornham, 1999, S. 55.



Abbildungen 1+2:
Bea „vorher“ und „nachher“

Abbildung 3:
Vivians Portrait in Chesters Händen

Abbildungen 4+5:
„Femme Fatale“ Lady Lou

Abbildungen 6+7:
„Marrying Woman“ Adrian



„By a Waterfall“ ist aufgrund von anspruchsvollen und glamourösen Synchronschwimm-Szenen und ausgefallenen perspektivischen Kameraeinstellungen (Overhead-Shots und Unterwasser-Aufnahmen) der berühmteste der in „Footlight Parade“ vorkommenden Prologe. Die Produktion dieser Musik- und Tanznummer war bis dahin die aufwendigste und teuerste in Busby Berkeleys Karriere. „The number was the hit of the movie; at its New York premiere, audiences gave it a standing ovation, »some even throwing programs in the air.«“¹⁰² In dieser zehnminütigen Nummer findet nicht nur Berkeleys Karriere sondern auch die Objektifizierung von „Frauen“ einen Höhepunkt in der Filmgeschichte.

Hunderte von „Frauenkörpern“ werden dabei exzessiv gefilmt, zerlegt, kombiniert, reduziert und entindividualisiert, und gleichzeitig in einem Setting gezeigt, das die Bühne als natürlichen Lebensraum der „Frau“ zur Erfreung des „männlichen“ Auges darstellt.

[The female body] must always be placed within quotation marks. For it is precisely the massive reading, writing, filming of the female body which constructs and maintains hierarchy along the lines of a sexual difference assumed as natural. The ideological complicity of the concept of the natural dictates the impossibility of a nostalgic return to an unwritten body.¹⁰³

Nach einer Einführung in die Handlung des Prologes (Punkt 4. 1), geht Punkt 4. 2 auf das „Zerschneiden“ der Tänzerinnen in einzelne (Körper-)Teile für eine neue Zusammensetzung in abstrakte Muster ein und thematisiert die traditionelle Fragmentierung der „weiblichen Form“ in Film und Gesellschaft.

Punkt 4. 3 widmet sich dem „schönen Geschlecht“ in seiner „reinsten Form“, als Ornament und Dekorgegenstand.

In Punkt 4. 4. wird die in der Filmgeschichte häufig zitierte Assoziation der „Frau“ mit der „perfekten Maschine“ anhand eingehender Beispiele untersucht.

4. 1 Handlung

Der bejubeltste Prolog aus „Footlight Parade“ beginnt mit dem in idyllischer Landschaft liegenden Scotty (Dick Powell), der über die schöne Natur und das Träumen singt. Er scheint sich einsam zu fühlen und sein Rufen nach Gesellschaft wird durch Bea (Ruby Keeler)

102 Dinerstein, 1958, S. 211.

103 Doane, 1991, S. 166.

beantwortet. „Scotty: By a waterfall, I'm calling you-hou-hou-hou. / Bea: Yu-hu-hu-hu. / Scotty: We can share it all beneath a sealing of blue.“¹⁰⁴

Er singt noch eine Zeit lang alleine weiter und als seine neu gewonnene ZuhörerIn schließlich verträumt in die Ferne schauend seine Zeilen zu wiederholen beginnt, während Scotty augenblicklich auf ihrem Schoß einschläft, schleicht sich ein Chor-Gesang ein, der sich ebenfalls wie Bea vorher mit einem „Yu-hu-hu-hu“ ankündigt. Nach der Zeile „We'll spend a heavenly day, here where the whispering waters play“ scheint sie sich angesprochen zu fühlen, nähert sich der buchstäblichen Quelle des Gesanges und freut sich über das Antreffen von im Wasserfall badender „Nymphen“, die sie wie eine alte Freundin begrüßen.

Die „whispering waters“ werden von scheinnackten, sich in einer Oase räkelnden „Frauen“ verkörpert, zu dessen Gemeinschaft Bea sofort ganz selbstverständlich zugehörig scheint. Die „naturverbundene Frau“ entledigt sich ihrer Kleidung, taucht förmlich in ihr Element ein und gesellt sich zu ihren „Artgenossinnen“, die bereits selig in Einklang mit ihrer Essenz sind (siehe Abbildungen 8 + 9). „There's a magic melody, mother nature sings for me.“¹⁰⁵

Die folgenden Minuten sind voll erotisch aufgeladener Sequenzen und Symboliken.

For example: the suggestion of zipping and unzipping mimicked by dozens of pairs of interlocked women's legs in „By a Waterfall“; his patented through-the-legs shots; and the common push-in-pull-out pumping of his kaleidoscopic images. In all three cases, hordes of attractive, scantily clad women are engaged in symbolic sexual processes.¹⁰⁶

Die zu Musik im Wasser spielenden „Frauen“ erfreuen sich an ihrer Sexualität, Schönheit und Natürlichkeit. Berkeley stellt sie als triebgesteuerte, kindliche, fantastische Wesen dar und bedient sich des Synchronschwimmens, um seine Tänzerinnen zum einen in feuchter Umgebung und viel nackte Haut zeigend darzustellen. Zum anderen fängt er die vom Boden gehobenen, gleitenden „girls“ in ungeahnten Posen mit der Kamera ein und leuchtet ihre Körper dabei von allen Seiten aus. Das allsehende Auge, die aus der Luft und unter Wasser filmende Kamera, filmt die Badenden aus jedem erdenklichen Winkel und dokumentiert dabei jeden *ihrer* Winkel.

Berkeley girls sporting bathing caps of imitation hair and identically sheer swimsuits (exposing their flesh while hiding their navels) surround the busy water slides. From this point forward, Buzz's captures the swimmers and their milieu from a myriad of

104 Wortlaut einer Szene aus „Footlight Parade“, 1933.

105 Ebenda.

106 Dinerstein, 1958, S. 211.

angles and the most impressive top shots heretofore witnessed in motion pictures.¹⁰⁷

In einer Szene blickt die Kamera von unten auf aneinandergereihte gespreizte Beine, die einen Tunnel bilden, durch den sich eine der Schwimmenden schlängelt. Durch die Art der Kameraperspektive scheint sie sich vor das Bild zu schieben, wobei Teile ihres nassen Körpers den Rahmen zeitweise ganz ausfüllen (siehe Abbildung 10). Diese Einstellung zeigt sehr anschaulich wie die Faszination an der Formation oder Aneinanderfügung vergegenständlichter bzw. durch Fragmentierung auf geometrische Ästhetik reduzierter Körper, sowie die Lust des Augenweidens an der „weiblichen“ Form verbunden werden. Punkt 4. 2 geht noch näher auf die Begeisterung für die „weibliche“ Form und die Eroberung derselben ein.

Jack Cole, a choreographer who often worked with Berkeley, believed the dance director „reflect[ed] the erotic attitudes of the middle class.“ Just as Ziegfeld had made public prurience respectable for elite audiences in New York, Berkeley brought fetishized desire to Hollywood, taking „lots of blonde girls and photograph[ing] them in as many ways as were acceptable to the middle class ... [not] completely nude, but ... with their legs open and their breasts hanging.“¹⁰⁸

Dabei sehen wir ihre Körper aus Perspektiven, aus denen es ihnen unmöglich ist, sich selbst ohne Hilfsmittel zu sehen. Obwohl keine „Männer“ im Pool anwesend sind, fühlen wir die unsichtbare Kamera, den „männlichen“ Blick (Kapitel 5), für den die Show dargeboten wird. Sie posieren für *ihn*.

Each is associated with a look: that of the spectator in direct scopophilic contact with the female form displayed for his enjoyment (connoting male fantasy) and that of the spectator fascinated with the image of his like set in an illusion of natural space, and through him gaining control and possession of the woman within the diegesis.¹⁰⁹

„By a Waterfall“ wird als ein Traum Scottys eingeleitet. Er liegt schlafend am Eingang zu einer surrealen Wasserwelt, in der sich schöne „Wassernixen“ in Nacktheit imitierenden Kostümen feuchtfröhlich räkel. Nach dieser ausgiebigen voyeuristischen Konsumierung im Wasser spielender „Frauen“, ist Bea zuletzt umringt von einer Wasserflut zu sehen, in die sie untertaucht, woraufhin nur noch Wasser das Bild ausfüllt. Beim Hinauszoomen aus der Szene wird klar, dass ein Übergang zum nächsten Bild stattgefunden hat. Bea ist wieder bekleidet und trocken, weshalb nicht klar ist, ob sie von Anfang an eine „Nympe“ war oder ob Scottys Fantasie sie zu einer machte. Sie spritzt Wasser auf Scottys Bein, um ihn neckisch zu wecken. Daraufhin umarmen sie sich und beenden verträumt gen Himmel blickend das Lied.

107 Buzz, S. 87.

108 Dinerstein, 1958, S. 211.

109 Mulvey, 1989, 2009, S. 21.

4. 2 Fragmentierung

Für einige Autoren sind diese Choreographien Ausdruck der unerschöpflichen Phantasie Berkeleys; für andere verkörpern sie eine technische Einstellung, die Dinge zerlegt und wieder zusammensetzt, um über sie zu verfügen; für andere wieder sind sie Ausdruck von Männerphantasien, die ihre Macht über Frauen dadurch demonstrieren, dass sie deren Körper zerlegen und in neuen abstrakten Mustern wieder zusammensetzen.¹¹⁰

Die Objektwerdung und Fragmentierung von „Frauen“ findet einen vieler Höhepunkte des Prologes im stark beworbenen und bejubelten „human fountain“. Dieser kann als Assemblage begriffen werden, in der die Tänzerinnen eng aneinander gedrängt und mit aufgesetztem Lächeln wie roboter- oder puppenartige Dekorgegenstände auf den Plateaus des Brunnens stehen. Einige halten sich modellierte Palmenblätter an ihre Köpfe, was die Verwandlung von der menschlichen, lebendigen zur plastischen, toten Form komplettiert. Die „Frauen“ stehen und sitzen gleich Statuen, als Fontänen von Wasser zwischen ihnen in hohen Bögen wie Ejakulat hervorschießen (siehe Abbildungen 11 + 12).

Sie bilden einen Springbrunnen, der in einem anderen Kontext vielleicht Leben und Fruchtbarkeit symbolisieren könnte. Viel augenfälliger als die mögliche metaphorische Deutung des Arrangements ist jedoch die vollständige Vergegenständlichung der beteiligten Tänzerinnen. So knien bspw. bei näherer Betrachtung auch Individuen als Stützpfiler am Fuße der „weiblichen“, sich wie ein Sockel in der Auslage drehenden, Pyramide.

Einige Berkeleys berühmter Overhead-Shots lassen lediglich zu, die von den Körpern der auf dem Brunnen sitzenden Akteurinnen losgelöst wirkenden Beine, die sie synchron anziehen, ausstrecken und spreizen, deutlich auszumachen (siehe Abbildung 13). Das wirkt von oben wie aufeinanderfolgende Bilder eines Kaleidoskopes. Die Raffinesse mit der sich diese ornamentalen Formationen zusammenfügen, grenzt an optische Täuschung und die einzelnen „Frauen“ sind im Gesamtbild kaum mehr zu erkennen. „Their mass gymnastics are never performed by the fully preserved bodies, whose contortions defy rational understanding. Arms, thighs, and other segments are the smallest component parts of the composition.“¹¹¹

Eine andere Einstellung zeigt, wie sich die schwimmenden Tänzerinnen zu einzelnen Gliedern einer Kette aneinanderfügen, was aus der Vogelperspektive einer sich anmutig bewegendes Schlange gleicht (siehe Abbildung 14). Schlangen dienen in der Geschichte häufig als Symbolträgerinnen für Unsterblichkeit bis hin zu Hinterlistigkeit. Sehr oft werden „Frauen“ in engen Zusammenhang mit dieser Tiergattung gebracht, wobei allerdings

110 Bredella, 2009, S. 154.

111 Kracauer, 1995, S. 78.

mehrheitlich negative Konnotationen wie Verführung und Täuschung gegenüber positiveren Deutungen überwiegen. So liegt bspw. auch die Last der „biblischen Erbsünde“ auf der Verbindung zwischen der Schlange und der „Frau“. Jetzt assoziieren wir in Bezug auf die Kombination der beiden meist sexy Kurven und Gefahr (die den Reiz der „Schlangenfrau“ noch erhöht). „The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look.“¹¹²

Das „Zerschneiden“ der „Frau“ durch den Bildrahmen, das Fragmentieren ihres Körpers in geometrische, abstrakte Formen und die Eroberung des „weiblichen“ Objektes, indem ich es mit der Kamera aus allen erdenklichen Winkeln einfange, fasziniert und irritiert zugleich. „Male artists and critics justify their enjoyment of the nude by appealing to abstract conceptions of ideal form ... Such a view [...] ignores or denies the difference between looking at the body of a woman and looking at a pile of fruit.“¹¹³

In Berkeleys Darstellung ist die „Frau“ in ihrer „natürlichen“ Form als sexy Ausgeburt „männlicher“ Fantasie (anstelle eines unattraktiven „Bücherwurmes“) zu sehen. Sie ist ein ihren sexuellen Trieben ausgeliefertes Wesen und dazu „bestimmt“, vom „Mann“ (ausschließlich) körperlich begehrt und verehrt zu werden. Die „Frau“ lächelt „mädchenhaft“ und unschuldig, während wir zu Winkeln ihres Körpers wandern, an die ihr Blick uns nicht folgen kann.

Die Kamera richte, so die beiden Autoren [Kloos und Reuter], den Blick nicht nur auf die Frauenkörper wie bei Ziegfeld, sondern demonstriere ihre Macht, indem sie sie zerlegt und zu Mustern zusammensetzt: »Die rhythmischen Bewegungen des Ornaments visualisieren seine sinnlich-erotische Ausstrahlung, die auch die Fahrten der Kamera prägt: immer wieder machen sie die komplementären Vorgänge des Enthüllens und Eindringens augenfällig.«¹¹⁴

Nicht nur im Film wird die „Frau“ als eine Ansammlung von Körperfragmenten dargestellt und wahrgenommen. Einzelnen Körperteilen wird auch in der öffentlichen Wahrnehmung mehr Aufmerksamkeit geschenkt als anderen, und auf diese letztlich ebenso in der Selbstwahrnehmung mehr Wert gelegt. Auf das „Ganze“ kommt es bei dem Konsumgut und der Werbeträgerin „Frau“ in all ihren objektifizierten Einzelteilen kaum mehr an.

By breaking the female body down onto individual parts, and valuing certain parts more than the whole, patriarchal culture subtly refuses to recognize women as whole and entire human beings. Women are instead figured as composites of fetishized

112 Mulvey, 1989, 2009, S. 23.

113 Betterton: „Looking On: Images of Femininity in the Visual Arts and Media“, 1987, In: Patterson, In: Karriker, 2002, S. 22.

114 Kloos und Reuter, 1980, S. 91 f., In: Bredella, 2009, S. 113.

body parts that are thought to appeal directly to the sexual desires of men.¹¹⁵

4.3 Ornament

Die Tänzerinnen in „By a Waterfall“ formen mehrere sich drehende und sanft bewegende ornamentale Muster. Sie hängen aneinander und ihre identisch anmutenden Körper gehen ineinander über wie aus Papier ausgeschnittene Menschenketten oder Schneesterne (siehe Abbildung 15).

In einer Szene des Prologes erwirkt Berkeley durch das Invertieren eines Overhead-Shots den Effekt einer noch stärkeren Verschmelzung der einzelnen Körper zu einer homogenen Masse. „Suddenly, a negative lighting cue, and the studio's overhead lights are switched off, leaving the pool's side lights as its sole illuminating source. The effect in the top shot is enthralling, making the swimmers look like a colorless mass.“¹¹⁶ Das Bild gleicht den in einer Petrischale schwimmenden Mikroorganismen und die „Frau“ ist das entstandene, das „geborene“ Ornament (siehe Abbildungen 16 + 17). „Das Schöne ist frei von inhaltlichen Bestimmungen und zeigt sich am reinsten im Ornament: »Das Schöne ist das, was ohne Begriffe, als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird.«“¹¹⁷

Busby Berkeleys Overhead-Shots machen es generell schwierig, einzelne Individuen unter den vielen identisch anmutenden Körpern auszumachen. Das durch Berkeley etablierte Stilmittel der „Parade of Faces“, wobei die Kamera bspw. nahe an den Gesichtern vieler in einer Reihe tanzender Darstellerinnen vorbeifährt, bietet in „By a Waterfall“ zwar die Möglichkeit, Nahaufnahmen von Gesichtszügen zu erhaschen, ändert aber nichts an der Tatsache, dass die stark geschminkten „Wasserwesen“ alle den selben lächelnd strahlenden Gesichtsausdruck aufgesetzt haben und somit kaum individuelle Unterschiede zu erkennen sind (siehe Abbildungen 18 + 19). „Die Showgirls verlieren in seinen Choreographien jegliche Individualität und lösen sich in abstrakte Muster auf, um Objekte für Voyeure zu werden.“¹¹⁸

Busby Berkeleys „human fountain“ kann mit dem Art-Déco-Stil aus Frankreich assoziiert werden. „Die Chorusgirls bilden jetzt die Architektur eines fünfgeschossigen sich drehenden Brunnens, »the frozen fountain«, ein für die damalige Zeit beliebtes Motiv der Art-Déco-Ornamentik [...]“¹¹⁹ Die „Cheney Silk Company“ war aufgrund ihrer Handelsbeziehungen zu Frankreich und ihrer Verbindung zu dem französischen Metall-unternehmen „Ferrobrandt“ Vorreiterin in Bezug auf den Art-Déco-Stil in New York. An ihrem Firmensitzgebäude kann

115 Benschhoff/Griffin, 2004, S. 239.

116 Spivak, 2011, S. 88.

117 Kant, o. J., S. 80, In: Bredella, 2009, S. 36.

118 Bredella, S. 49 f.

119 Vgl. Fischer 2003, S. 138 f., In: Bredella, S. 147.

1925 zum ersten Mal in der Stadt der „frozen fountain“ als Relief über dem Eingang bewundert werden. Der Art-Déco-Stil arbeitet mit reduzierten, abstrahierten und geometrischen Ornamenten. „It represented the modernity of the machine age – all the amenities of modern society brought on by the industrial revolution. It represented modern simplicity, strength, forward motion, achievement, technology.“¹²⁰ Somit zitieren Berkeleys Tänzerinnen ähnlich den Soldaten aus dem Prolog „Shanghai Lil“ die durch Massenproduktion in der Industrialisierung und durch das Ideal der Gruppenleistung geprägte Zeit, in der sie leben. Sie sind jedoch als „schönes“ Geschlecht nicht unbedingt Akteurinnen dieser von Teamgeist erfüllten Periode, sondern verkörpern einmal mehr die ästhetische Komponente. „The mass ornament is the aesthetic reflex of the rationality to which the prevailing economic system aspires.“¹²¹

Die „Frauen“ in „By a Waterfall“ zieren das Setting, sind Sockel, Teile des Bildes und Dekor (siehe Abbildungen 20 + 21). „The objectification of the chorus girls is also exemplified by their blending into the scenery – they are often photographed as if they were part of the décor.“¹²² So wie die „Frauen“ die Prologe zieren, so sind die Prologe selbst auch Dekoration des Filmes. Chester Kents Heldengeschichte, der wir im Film folgen, rückt vor der Attraktion der Tanznummern deutlich in den Hintergrund. Das ist auch auf den Werbeplakaten zu „Footlight Parade“ deutlich, wo hauptsächlich Werbung für die Tanz- und Musiknummern gemacht wird. Das liegt nicht zuletzt am „Glamour-Surrealismus“¹²³ der fragmentierten, ornamentgewordenen „Frauenkörper“.

The star formations, however, have no meaning beyond themselves, and the masses above whom they rise are not a moral unit like a company of soldiers. One cannot even describe the figures as the decorative frills of gymnastic discipline. Rather, the girl-units drill in order to produce an immense number of parallel lines, the goal being to train the broadest mass of people in order to create a pattern of undreamed-of dimensions. The end result is the ornament, whose closure is brought about by emptying all the substantial constructs of their contents.¹²⁴

Ihr Tanzen und ihre Formationen haben keine weitere Bedeutung, als die des Darbietens einer Augenweide für das „männliche“ Publikum (siehe Kapitel 5) – im Gegensatz zu den tanzenden „Männern“ im Prolog „Shanghai Lil“, deren Marschieren mit patriotischem Sinn erfüllt ist (ebenso Kapitel 5).

120 Patterson, 2005.

121 Kracauer, 1995, S. 79.

122 Benschhoff/Griffin, 2004, S. 239.

123 Vgl. Weihsmann, 1988, In: Bredella, 2009, S. 107 f.

124 Kracauer, 1995, S. 77.



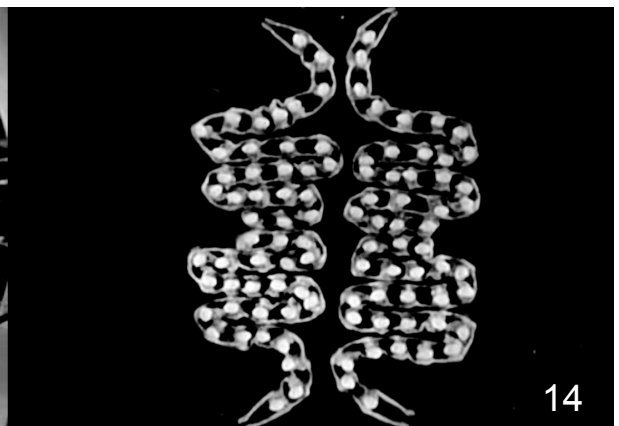
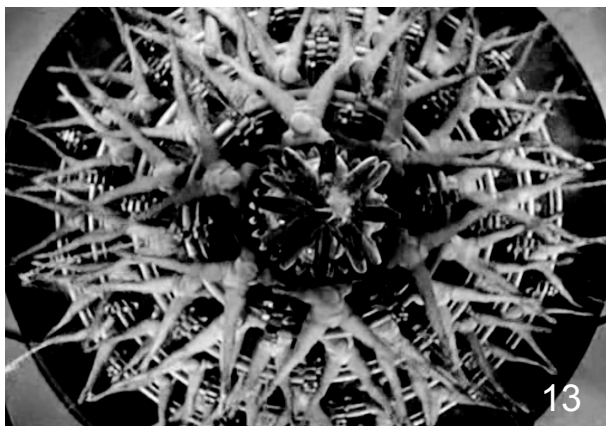
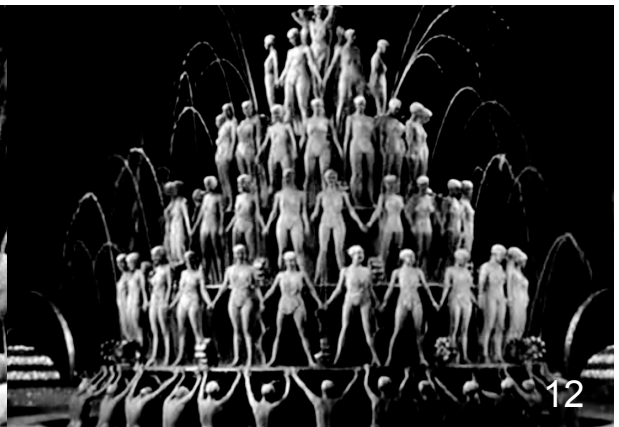
Abbildungen 8+9:
Bea gesellt sich zu den
„Whispering Waters“

Abbildung 10:
Tunnel gespreizter Beine
(Unterwasser-Aufnahme)



Abbildungen 11-13: „Human Fountain“

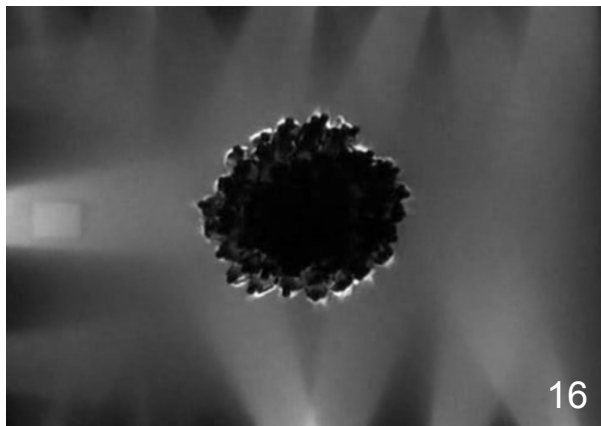
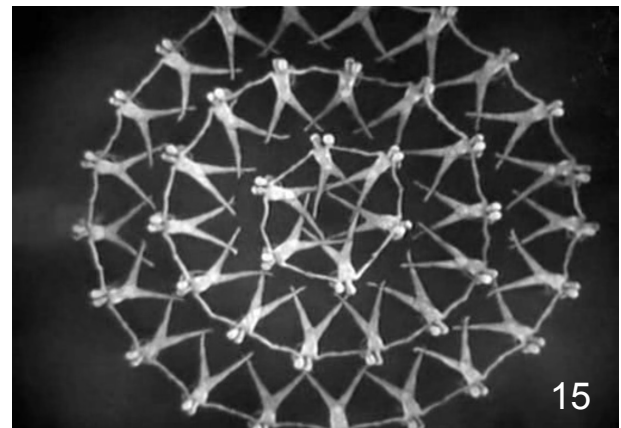
Abbildung 14: „Schlange“



Abbildungen 15-17:
Die „Frau“ als Ornament

Abbildung 18+19:
Nahaufnahmen „weiblicher“ Gesichter

Abbildung 20+21:
„Frauen“ zieren das Setting in „By a Waterfall“



„[...] where the men's bodies are analogous to machines, the woman's body literally becomes a machine.“¹²⁵ Während der „Mann“ in im vielen Darstellungen der Industrialisierung, der Massenproduktion und des Taylorismus¹²⁶ mit monoton-repetitiven Bewegungsabläufen der Maschine dient, so *verkörpert* die „Frau“ sehr oft die perfekte – vom „Mann“ geschaffene – Maschine.

And despite the emphasis in discourses about technology upon the link between the machine and *production* (the machine as a labor-saving device, the notion of man as a complicated machine which Taylorism, as an early-twentieth-century attempt to regulate the worker's bodily movements, endeavored to exploit), it is striking to note how often it is the woman who becomes the model of the perfect machine.¹²⁷

Ein sehr passendes Beispiel für dieses Phänomen liefert Fritz Langs „Metropolis“ aus dem Jahr 1927.

Im Untergrund der Stadt Metropolis lebt eine arme, hart arbeitende Gemeinschaft, die der Maschine dient und somit die glamourösen Gebäude der reichen, denkenden Gesellschaft an der Oberfläche am Laufen hält. Maria (Brigitte Helm) scheint die einzige zu sein, die die Ungerechtigkeit in diesem Zwei-Klassen-System erkennt. Würden die Arbeiter/innen jedoch Streiken und einfach aufhören, die Maschine zu bedienen, so hätte das jedoch desaströse Auswirkungen für beide Schichten, da das gesamte System buchstäblich zusammenbrechen würde.

Maria selbst kann nicht die Erlöserin für die geteilte Stadt sein, sondern wirkt lediglich als Muse für die zwei Welten. Sie bewegt sich zwischen den Klassen und versucht sie zu Vernunft und Einsicht zu bringen. Der Herrscher der Stadt, Joh Fredersen (Alfred Abel) gibt dem Erfinder C. A. Rotwang (Rudolf Klein-Rogge) den Auftrag, eine Doppelgängerin von Maria zu erschaffen, um das „Original“ zu hintergehen und ihren Einfluss zum Vorteil der reichen Oberklasse zu nützen (siehe Abbildungen 22 + 23).

A robot which is apparently designed as the ultimate producer is transformed into a woman of excessive and even explosive sexuality (as manifested in the scene in which Rotwang demonstrates her seductive traits to an audience of men who mistake her for a »real woman«).¹²⁸

125 Doane, In: Kirkup et al., 2000, S. 113.

126 Frederick Winslow Taylors „Scientific Management“ des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts – heute besser bekannt unter „Taylorismus“ – soll die Effizienz von Fabrikarbeiter/innen erhöhen. Dieses hochumstrittene Konzept gibt jeden Arbeitsschritt und jede Pauseneinheit vor und macht die Arbeiter/innen in gewisser Weise zu programmierten Maschinentellen.

127 Doane, In: Kirkup et al., 2000, S. 110 f.

128 Ebenda, S. 113 f.

Die „falsche Frau“ tritt als Showgirl auf und performt auf einer Bühne vor „männlichem“ Publikum. Der entstandene Maschinenmensch ist eine „femme fatale“, ein gefährliches und sexy „Monster“ und steht der braven „Jungfrau“ Maria in klarem Kontrast gegenüber. Sie wirkt triebgesteuert, steht jedoch unter der Kontrolle ihrer Schöpfer.

[...] the robot Maria is violently opposed to a real Maria who is characterized, first and foremost, as a mother. In the first shot of Maria, she is surrounded by a flock of children, and her entrance interrupts a kiss between Freder and another woman so that the maternal effectively disrupts the sexual.¹²⁹

Einmal mehr sehen wir die sexgetriebene und manipulative „femme fatale“ der ehrlichen und anständigen Mutter gegenübergestellt. Die zwei Versionen Marias verkörpern komplementär zueinander gestellte Extreme (siehe Abbildungen 24 + 25).

Beide „Frauentwürfe“ werden interessanterweise als Erscheinung des Filmhelden Freder (Gustav Fröhlich) in Szene gesetzt. Die „Jungfrau und Mutter“ sieht er umgeben von ihren Schützlingen in einem glimmernden Lichtschein stehen – gleich der Erleuchtung die sie bringt und dem Sinneswandel den sie bei ihm hervorruft. Marias Gegenstück steigt in seinem Fiebertraum als „Hure Babylon“¹³⁰ auf einer siebenköpfigen Drachenstatue empor, die von den Dämonen der „sieben Todsünden“ (Luzifer: Hochmut, Mammon: Geiz, Leviathan: Neid, Satan: Zorn, Asmodeus: Wollust, Beelzebub: Völlerei, Belphegor: Faulheit)¹³¹ getragen wird. Die filmische Einspielung eines entsprechenden Ausschnittes aus der „Bibel“ besiegelt den allegorischen Vergleich. Die falsche Maria verführt und hypnotisiert ihre Verehrer und verleitet sie zu Sünde.

Am Ende besteht die „echte Frau“, die anständige Maria, und die eindeutig böse und unheilverkündende „femme fatale“ wird von einem erzürnten Mob gleich einer Hexe auf dem Scheiterhaufen verbrannt.

Ein anderes filmisches Beispiel im Zusammenhang „Frau“ und Maschine bietet John Hughes' „Weird Science“ aus dem Jahr 1985. Dieser Film dreht das Spiel um und kreiert eine *positiv* konnotierte „Superfrau“, die jedoch ebenfalls dem Befehl ihrer Schöpfer unterstellt ist.

In diesem Film füttern die zwei Highschoolgänger und Außenseiter Gary Wallace (Anthony Michael Hall) und Wyatt Donnelly (Ian Mitchell-Smith) ihren Computer mit Bildern aus Hochglanzmagazinen und „Playboys“, um sich eine Freundin zu schaffen. Neben Fotos von Supermodels fügen sie auch einige Abbildungen berühmter „Männer“ wie bspw. Albert Einstein hinzu. Es ist klar, dass der Körper der angestrebten „Superfrau“ „weiblich“ (= sexy) und ihr Verstand „männlich“ (= klug) sein soll. Gleich der Prozedur mit der Dr. Henry

129 Doane, In: Kirkup et al., 2000, S. 114.

130 Biblische Allegorie für „Ungläubige“ und „Abtrünnige“.

131 Vgl. Klassische Theologie, Peter Binsfeld, 16. Jahrhundert.

Frankenstein (Colin Clive) in James Whales „Frankenstein“ (1931) einen toten Körper zum Leben erweckt, hängen die beiden Freunde eine Barbie-Puppe an Elektroden und schicken Strom hindurch. Das Experiment glückt, ein Blitz schlägt ein und die Barbie wird zum fleischgewordenen Playmate (siehe Abbildungen 26 + 27). Sie erwacht zum Leben und geht sofort in die sexy Pose für den „Mann“.

Wie im Film öfter betont wird, *gehört* die entstandene „Frau“ den zwei Freunden und das macht die beiden Teenager plötzlich allseits populär. Die „Überfrau“ Lisa (Kelly LeBrock) hilft ihren Schöpfern dabei, an Selbstbewusstsein und Mut zu gewinnen, und von „Witzfiguren“ zu Helden zu werden. Die anderen „Mädchen“ im Film wollen so schön und perfekt sein wie sie und die „Jungen“ wollen ihre „männliche“ Stärke beweisen, indem sie sie zu erobern versuchen.

Im Laufe des Filmes wird Lisa jedoch vom Sexobjekt immer mehr zur Mutterfigur für die beiden Hauptprotagonisten, bzw. zur großen Schwester, wie sie selbst sagen. Am Ende zieht sie weiter und wir sehen sie in einer Sporthalle einer Gruppe junger „Männer“ gegenüberstehen. Die Kamera fährt in einer Nahaufnahme von unten nach oben an ihrem Körper hoch bis zu ihrem weichgezeichneten Gesicht. Sie trägt ein knappes Trainings-Outfit, der Wind umspielt sanft ihr Haar und sie ist sexier denn je. Eine Peitsche in ihren Händen haltend sagt sie ruhig aber bestimmt „Drop and give me twenty“¹³², woraufhin die Schüler allesamt in Ohnmacht fallen. Lisa verfügt über kein Eigenleben und ist lediglich dazu destiniert, „Jungen“ dabei zu helfen, „echte Männer“ zu werden. Die ideale „Frau“ ist nach dieser Darstellung sowohl Sexobjekt als auch Mutterfigur für den „Mann“.

Die in „Weird Science“ geschaffene „Frau“ ist bemerkenswerterweise aus überarbeiteten „Frauenbildern“ und einer anatomisch inkorrekten jedoch idealisierten Barbie-Puppe gemacht und verfügt dank ihres übermenschlichen Sex-Appeals über übernatürliche Kräfte. Auch eine aktuelle Folge der Serie „South Park“ (Trey Parker und Matt Stone) mit dem Titel „The Hobbit“ (2013) thematisiert die Bedeutsamkeit und Macht, welche aufpolierte Bilder von „Frauen“ gegenüber den „Originalen“ haben.

In dieser Folge bearbeitet Wendy das Foto einer Außenseiterin der Schule, um offenzulegen, wie einfach ein Bild mit Hilfe eines Computers verfälscht werden kann. Die Demonstration zeigt jedoch nicht die erhoffte Wirkung, da die „männlichen“ Schüler allesamt sehr angetan von dem schönen Foto sind und einer von ihnen die abgebildete Außenseiterin deshalb sogar zu seiner Freundin macht. Er stolziert mit seiner neuesten Eroberung durch die Schule, während er Passant/innen das verfälschte Foto auf seinem Handy zeigt. Zwar geht er Hand in Hand mit dem „Original“, blickt jedoch ohne Unterbrechung auf das Display seines Smartphones, wo ihr aufpoliertes Foto – seine wahre Liebe – lebt.

132 Wortlaut einer Szene aus „Weird Science“, 1985.

Ein regelrechter Boom, ein Verlangen nach perfektionierten „Frauenbildern“ bricht aus und die anderen „Mädchen“ der Schule eilen in ein ehemaliges Fitness-Studio, das zu einem Photoshop-Labor umfunktioniert wurde. Dort arbeiten sie am Computer hart an ihren digitalen Körpern um auf dem Bild besser auszusehen. Sie produzieren „Frauenbilder“ von sich selbst, indem sie ihre virtuellen Profilfotos schminken und zurechtstutzen, während sie von ihrem Trainer angefeuert werden, mehr Fett wegzunehmen, das Gesicht schmaler zu machen etc. „It is almost as though woman herself were a factory, feeding in the means of production, painting on the mask and emerging transformed with value added in the process, a commodity ready for consumption.“¹³³ Die künstliche Überarbeitung ist mehr Wert als die eigentliche Person, verhilft ihr jedoch gleichzeitig – wenn auch nicht als Individuum – zu neuer Wertigkeit.

Am Ende greift Wendy zu der verzweifelten Maßnahme, ihr eigenes Foto zu verändern, da sie die einzige ist, welche dem Trend noch nicht nachgegeben hat und damit alleine steht. Wir sehen sie vor dem Computer sitzen, als sie mit einem Mausklick ihr verfälschtes Foto online stellt während Tränen über ihr Gesicht rollen. „But yet, when Wendy does give in to the 21st century Stepford mentality at the end by changing her Facebook profile to one that »sexes« her up through the miracle of Photoshop, it is not really played for laughs.“¹³⁴ Wendy ersetzt ihr authentisches Foto durch ein eindeutig künstlich konstruiertes, doch ist es nicht ihr Betrug an der Öffentlichkeit der angeprangert werden muss, sondern der Verrat der Öffentlichkeit an ihr, die sie nicht in ihrer Originalität akzeptierte.

Die Aussage der Folge könnte sein, dass konstruierte Bilder von „Frauen“ im virtuellen Raum über ein gewisses Eigenleben verfügen und einen so großen Einfluss auf die tatsächlichen Personen haben, dass sie gezwungen sind, sich mit diesem Umstand zu arrangieren. „Advertising teaches women to »put on images« as if they were clothes, and to live them as if they were real.“¹³⁵ Im Subtext schwingt mit, dass Frauen in unserer Gesellschaft selbst schon Ware geworden sind, deren Hauptkonsument/innen die Betroffenen selbst sind. „For de Lauretis, the self-conscious experience of being both »woman« and »women« is the productive contradiction of feminism: »This is neither an illusion nor a paradox. It is a real contradiction – women continue to become woman«“¹³⁶

In dem eben in David Crows Zitat kurz angesprochenen Film „The Stepford Wives“ von Bryan Forbes aus dem Jahr 1975 tauschen „Männer“ ihre Ehegattinnen gegen „perfektere“, seelenlose Doppelgängerinnen derselben ein. Alles was vom „Original“ übrig bleibt, ist die Hülle, das Äußere.

133 Mulvey, 1989, 2009, S. 56 f.

134 Crow, 2013.

135 Schutzman, 1999, S. 5.

136 De Lauretis, S. 186, In: Smelik, 1998, S. 18.

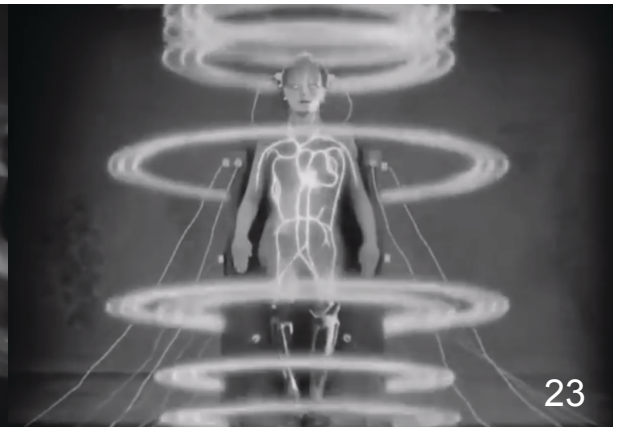
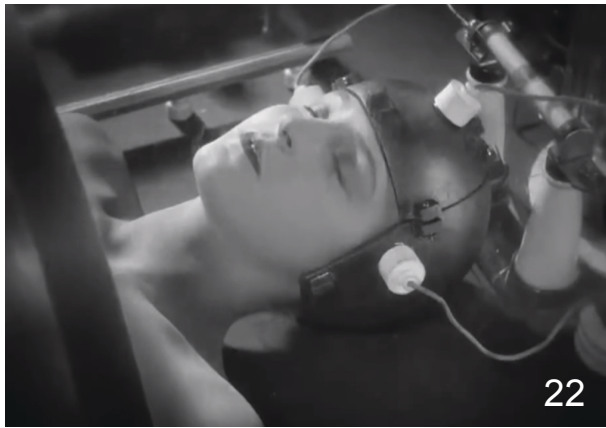
In this film, a group of women are lured to the suburbs by their husbands who then systematically replace them with robots, indistinguishable from their originals. The robots have no desires beyond those of cooking, cleaning, caring for the children, and fulfilling their husband's sexual needs.¹³⁷

Joanna Eberharts (Katherine Ross) Roboterdouble in „The Stepford Wives“ sehen wir in diesem Thriller zum ersten Mal in „weiblicher“ Manier am Spiegel¹³⁸ sitzend, bevor sie sich zu uns umdreht und mit ihren leeren Augen ansieht (siehe Abbildung 28). Sie sieht im Gegensatz zur erschöpften und verzweifelten Joanna sehr attraktiv und aufreizend aus mit ihrem frischen Teint und in ihrem durchsichtigen Nachthemd. Ihr künstlicher Körper ist bereits fertiggestellt bis auf die Augen – diese kommen zuletzt.

Die „perfektere“ Version Joannas ermordet direkt auf diese Szene hin das „Original“ und nimmt schließlich ihren Platz als funktionierende „Ehefrau“, „Hausfrau“ und Mutter auf eine devote und selbstlose Art und Weise ein, wie es der eigensinnigen Joanna nie möglich gewesen wäre. Die ideale „Frau“ hat williges Sexobjekt, Mutter und Sklavin zu sein.

137 Doane, In: Kirkup et al., 2000, S. 114.

138 Die Bedeutung des Spiegelbildes wird in Kapitel 5 genauer thematisiert.



Abbildungen 22+23:
„Gute“ und „böse“ Maria

Abbildungen 24+25: Marias Verwandlung

Abbildungen 26+27: Lisas Verwandlung

Abbildung 28: „Perfekte“ Joanna



For those who still ask, »What do women want?,« the cinema seems to provide no answer. For the cinema, in its alignment with the fantasies of the voyeur, has historically articulated its stories through a conflation of its central axis of seeing/being seen with the opposition male/female.¹³⁹

Ist das Objekt des Voyeurismus eindeutig „weiblich“ definiert, stellt sich die Frage, wer hinter der Kamera steht und wer das Zielpublikum ist.

Das gesellschaftlich institutionalisierte dualistische Konzept von „passiver Weiblichkeit“ und „aktiver Männlichkeit“ beeinflusst die Blickrichtung im Film. Der „Mann“ schaut, die „Frau“ wird angeschaut. „Die Vorstellung vom Anschauen (Anstarren) als Ausdruck von Macht und vom Angesehenwerden als Machtlosigkeit korrespondiert mit der Vorstellung von Aktivität und Passivität.“¹⁴⁰

Die Zuseher/innen eines Filmes befinden sich in einer „männlichen“ Position, da die Kamera traditionell dem Blick des Filmhelden folgt. Gibt es eine Filmheldin, so ruht der Blick der Kamera auf ihr, denn selbst als Hauptfigur ist sie nicht Akteurin sondern Objekt. „Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at [...]“¹⁴¹

Punkt 5. 1 behandelt das Stilmittel der Bühne im Film und den dadurch gerechtfertigten Voyeurismus genauer und geht auf das doppelte Publikum (im und vor dem Film) ein.

Punkt 5. 2 beschreibt die „männliche“ Konnotation des Publikums und das „weiblich“ konnotierte Objektsein, während Punkt 5. 3 die Frage nach der Existenz „männlicher Objekte“ und den Rahmenbedingungen für diese aufwirft.

Punkt 5. 4 schließlich spricht die Bedeutung des Spiegelbildes in der Psychoanalyse und im Film an.

5. 1 Die Bühne im Film

Busby Berkeley bewegt nicht nur viele Körper synchron zu schöner Musik, sondern stellt „Frauen“ ganz eindeutig als Objekte der Begierde zur Schau auf eine Bühne. „She is

139 Doane, 1991, S. 165.

140 Dyer, 1986, S. 15.

141 John Berger, 1972, S. 57, In: Smelik, 1998, S. 10.

isolated, glamorous, on display, sexualized.“¹⁴² Auf ihrem Podest gewinnt die „Frau“ an Stärke durch die Lustobjektwerdung für den „Mann“. Sie ist zumindest für die Dauer des Auftritts im Besitz der selben sexuellen Ausstrahlungskraft wie die „femme fatale“.

Die Performance einer „Frau“ im Film sticht heraus und steht für sich selbst. Sie rückt auf der Bühne als vermeintliche Protagonistin in das Zentrum des Plots und der Aufmerksamkeit, steht jedoch immer in Relation zum „Mann“, für den sie sich zur Schau stellt. Er ist es, der sie ansieht und begehrt. Bill sehnt sich nach Shanghai Lil, Scotty träumt von den Wassertänzerinnen, alle „Männer“ sind verrückt nach der attraktiven Lady Lou, etc. Er interessiert sich gerade für sie, darum darf sie nun tanzen, singen und sich seiner Aufmerksamkeit als würdig erweisen. „It is the film's hero who advances the story, controlling events, the woman, and the erotic gaze. Woman, in contrast, functions as erotic spectacle, interrupting rather than advancing the narrative.“¹⁴³

„Footlight Parade“ ist eine Mischform aus Musical und Spielfilm, in dem wir zwar einer kontinuierlichen Narration folgen, diese jedoch von ausgiebigen Bühnenshows unterbrochen wird. Laut Siegfried Kracauer ist dieses Changieren zwischen Musiknummern, Tanzeinheiten, Bühnenaufführungen auf der einen Seite und der verpackenden Handlung des Filmes, die sich zwischen den Darbietungen abspielt, auf der anderen Seite, ein dem Musical, Backstage-Film, oder Hollywood-Musical zugehöriges Stilmittel. „Durch die ihm eigene Struktur illustriert es den ständigen Kampf um die Vorherrschaft zwischen der realistischen Tendenz, die sich in der fadenscheinigen Handlung kundgibt, und der formgebenden Tendenz, die in den Songs ihren natürlichen Ausdruck findet.“¹⁴⁴

Zu Beginn des Filmes „Footlight Parade“ dominiert zeitliche Linearität, in der das Publikum der Handlung beinahe Tag für Tag folgen kann. Gegen Ende schlägt der Film jedoch ein schnelleres Tempo an, was sich mit dem Zeitdruck deckt, unter dem die Protagonist/innen an diesem Punkt der Geschichte stehen. Sie haben zum Einüben dreier neuer Prologe nur drei Tage Zeit, die wie im Fluge vergehen. Anschließend an die Proben hetzen sie am selben Abend von einer Aufführung zur nächsten, wobei lediglich die Prologe selbst Pausen im Film setzen und in voller Länge gezeigt werden. In diesen Pausen kann das Publikum des Filmes durchatmen und sich ganz dem Bühnenspektakel hingeben. Der Schauplatz, das Kino, wird beizeiten unsichtbar und die Shows wirken außerhalb von Raum und Zeit.

Nicht selten ist es der Auftritt eines oder mehrerer „Showgirls“, die einen Film zum „Stillstehen“ bringt. Sie füllen das Bild für eine bestimmte Dauer ganz aus und sind währenddessen das Zentrum der Aufmerksamkeit. Ihre sexuelle Ausstrahlung ist mächtig

142 Mulvey, 2009, S. 21.

143 Thornham, 1999, S. 54.

144 Kracauer, 1985, In: Bredella, 2009, S. 43.

genug, um die Zeit im Film anzuhalten und den Blick auf sich zu bannen. Die „Frau“ ist Spektakel, ist Augenweide.

Mainstream film neatly combines spectacle and narrative. (Note, however, how in [sic] the musical song-and-dance numbers interrupt the flow of the diegesis.) The presence of woman is an indispensable element of spectacle in normal narrative film, yet her visual presence tends to work against the development of a story-line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation.¹⁴⁵

Die Bühne im Film erlaubt dem Publikum von Busby Berkeleys „Footlight Parade“, sich zwischen dem Hetzen der Protagonist/innen von einem Kino zum nächsten auszuruhen und die Show zu genießen. Die Zuseher/innen können sich in ihren Sesseln im Kinosaal zurücklehnen und in der geschützten Dunkelheit ihrer Sitzgelegenheiten ungestört dem hell erleuchteten Schauspiel auf der Bühne oder Leinwand folgen.

Dies ist ein häufig angewandtes filmisches Stilmittel zur Ermöglichung des unbeschwerten Genießens der Performance eines „Showgirls“. Die Zuschauer/innen des Filmes sind aufgefordert, es dem gezeigten Publikum des Prologes im Film gleichzutun und die tanzenden „Frauen“ zu bewundern. Das Fernsehgerät bzw. eine Leinwand zwischen dem Publikum des Filmes und den objektifizierten „Mädchen“ im Film dient dabei als moralisches Schild. Wir sehen die Darbietung durch die körperlose Kamera. „The camera thus trades on the masculine privilege of the disembodied gaze, the gaze that has the power to produce bodies, but which is itself no body.“¹⁴⁶ Im Gegensatz zu den Zuseher/innen im Film sind wir nicht in einem Raum mit den Tänzerinnen, dürfen der Show aber trotzdem in voller Länge folgen und werden sogar mit Nahaufnahmen belohnt, die in einer realen Aufführungssituation nicht möglich wären.

In gewissem Sinn ist die Erfahrung des Schauspiels zwar eingeschränkt, da viele Eindrücke des Raumes fehlen, was jedoch durch das allgegenwärtige Auge der Kamera und in der Realität unmöglichen Perspektiven auf die „Frauen“ ausgeglichen wird. Zudem kommt, dass wir uns in der Dunkelheit des Kinos verbergen und die beobachteten Akteur/innen nicht aus dem Film heraus zurückschauen können.

The spectator's entry to this realm of desire and fantasy, argues Metz, is via identification with the all-powerful gaze of the camera [...] Like theatre, cabaret or the strip-show, he continues, cinema offers its viewer a powerful and eroticised gaze. The cinematic gaze, however, is more fully a one-way process, lacking the element of reciprocity that characterises other modes of performance. [...] Cinema's voyeuristic pleasures are therefore both more sadistic and more fetishised.¹⁴⁷

Jeder der drei Schlussprologe der „Footlight Parade“ beginnt mit einer Einstellung, die eine

145 Mulvey, 1989, 2009, S. 19 f.

146 Butler, In: Thornham, 1999, S. 347.

147 Thornham, 1999, S. 54.

Bühne spüren lässt. Vor „Honeymoon Hotel“ wird der Vorhang gehoben, in „By a Waterfall“ ist zu Beginn das natürliche Setting deutlich als Kulisse erkennbar und im Fall von „Shanghai Lil“ stürzt Kent, nach einem Gerangel mit seinem Hauptdarsteller im Backstage-Bereich, auf die Bühne und direkt in die Szene hinein.

Doch trotz dieser Auftakte und sobald die Musik beginnt, sind die Zuschauer/innen des Filmes sofort mitten im Geschehen der Prologe. Es gibt nur sehr wenige Brüche in der Ungestörtheit des Zusehens und diese wirken eher noch bewusst bestärkend für die betrachtende Haltung der Voyeurist/innen, wenn bspw. Shanghai Lil (Bea) und Bill (Chester) in die Kamera zwinkern und in diesem Moment das Publikum zu ihren Verbündeten machen. Auch bei der Ankunft der frisch Vermählten im „Honeymoon Hotel“ des gleichnamigen Prologes, sprechen die Angestellten sowie später die bereits verheirateten „Frauen“ und alteingesessenen Gäste des Hotels, direkt in die Kamera. „Dabei richten sie sich an die Filmzuschauer, als wären sie Hotelgäste.“¹⁴⁸ An anderer Stelle wird sogar der Querschnitt der Kulisse des Hotels in der Gesamtansicht gezeigt. „Das Fehlen der vierten Wand hebt die Konstruktion des Sets bewusst hervor. Damit wird der Blick in alle Zimmer gleichzeitig möglich, und es entsteht der Eindruck eines Puppenhauses.“¹⁴⁹ Es wird also ermutigt, in jedes Zimmer des Hotels zu blicken. Durch die Abbildung von Betrachtenden, die die Darbietung eines „Showgirls“ erwarten oder applaudieren, wird den Kinobesucher/innen quasi vorgemacht, wie sie zu (re-)agieren haben. „Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself.“¹⁵⁰

In „By a Waterfall“ sehen wir Scotty ruhend in einer idyllischen Landschaft, die eindeutig als auf der Bühne aufgebaute Kulisse zu erkennen ist. Als später Bea am Wasserfall badende „Nymphen“ entdeckt und sich ihnen nähert, tut sich eine Lagune auf, die den Rahmen der Bühne sprengt. „Soon the scenery shifts from its »realistic« natural setting to an expansive, Roman-style Olympic-sized pool with multiple platforms, underwater lighting, and classical ornamentation.“¹⁵¹

Die folgenden Szenen werden von mehreren Autor/innen als Traum oder Fantasievorstellung Scottys gedeutet. Diese Fantasie, die im Rahmen eines Bühnenauftrittes dargestellt wird, erlaubt dem Publikum gesellschaftlich akzeptierten Voyeurismus.

For instance, the device of the show-girl allows the two looks to be unified technically without any apparent break in the diegesis. A woman performs within the narrative; the gaze of the spectator and that of the male characters in the film are neatly

148 Bredella, 2009, S. 146.

149 Ebenda.

150 Mulvey, 1989, 2009, S. 26.

151 Dinerstein, 1958, S. 210.

combined without breaking narrative verisimilitude. For a moment the sexual impact of the performing woman takes the film into a no man's land outside its own time and space.¹⁵²

Das Bühnenschauspiel springt in Hinblick auf seine Zuseher/innen zwischen den im Film gezeigten Beobachter/innen (oft ist das der Held des Filmes) und dem Publikum des eigentlichen Filmes. Als Zuschauer/in außerhalb der Leinwand verfüge ich über beide Blicke. „Mulvey argues that the woman has two roles in film: erotic object for the characters in the story and erotic object for the spectator.“¹⁵³

5.2 Das „männliche“ Publikum

„As a fellow choreographer, Cole was able to pinpoint the sexual aesthetic of Berkeley's camera eye: it was »all about looking at gorgeous women erotically with the camera as a penis substitute.«“¹⁵⁴ In „Footlight Parade“ sind des öfteren Proben zu den Prologen in Kents Studio zu sehen. Dabei tauchen „Frauen“ ähnlicher Statur und Größe in Dutzenden auf, die von „männlichen“ Individuen eingelernt werden. Die Tänzerinnen werden dabei nie mit ihren Namen, sondern meist als Gruppe angesprochen. Die „Girls“ oder „Kids“ verhalten sich diesen wohl eher despektierlichen „Kosenamen“ entsprechend. Sie kichern, maulen und wirken wie eine homogene Masse „kindischer Mädchen“. Ähnlich wie in den im Film dargestellten Studiosituationen scheint es am tatsächlichen Filmset zu „Footlight Parade“ zugegangen zu sein. „Buzz was high up on his monorail when he instructed the waders below: »Okay girls, now spread your pretty little legs« and the naughty-minded responded with giggles and twitters.“¹⁵⁵

Die „Frau“ ist heute als Filmemacherin und Zuschauerin nicht (mehr) unsichtbar und dennoch dominieren nach wie vor mehr oder weniger „automatisch“ produzierte Bilder, die einer langen Tradition folgen und die „Frau“ auf der Leinwand als „natürliches“ Objekt hinstellen.

Die Sozialgeschichte zumindest zeigt ganz deutlich, daß Frauen zwar als Objekte männlicher Schaulust begehrt waren, daß sie selber aber ihre Begehrlichkeit hinter Schleiern, den Gittern der Frauengemächer, aufwendigen Schmink-Ritualen verbergen mußten. Im Blick der Männer sahen sie nur sich selbst.¹⁵⁶

In den genannten Filmbeispielen „She done him wrong“ und „Footlight Parade“ finden wir

152 Mulvey, 1989, 2009, S. 20.

153 Nelmes, 1999, S. 277.

154 Dinerstein, 1958, S. 211.

155 Spivak, 2011, S. 92.

156 Koch, 1980, S. 15.

eindeutige Hinweise auf die Abwesenheit eines „weiblichen“ Blickes, wenn bspw. die Kamera nicht Lady Lous Blick folgt oder Bea von der aktiven Sehenden (verbildlicht durch ihre Brille) zum schön anzuschauenden Objekt wird. „The spectator in the theatre is automatically and often unconsciously made to identify with the male look, because the camera films from the optical, as well as libidinal, point of view of the male character.“¹⁵⁷ Selbst wenn die „Frau“ Hauptprotagonistin ist, so schauen wir auf sie anstatt mit ihr.

Women are second-class spectators, and »suitably« passive, forced to concern themselves with how they look (that is, how they appear). This gendering of looking is pinned into place by the way male visual ideology treats women as an object of art so as to secure the artist as primarily male.¹⁵⁸

Das bedeutet, dass sogar die „Frau“ hinter der Kamera in patriarchaler Manier filmt und somit Werkzeug des eigentlichen Künstlers, der „männerdominierten“ Gesellschaft ist. Der Blick der Kamera ist „männlich“ konnotiert, egal ob nun eine „Frau“ oder ein „Mann“ hinter dieser steht.

The media, it could be argued, are manipulated by the ruling patriarchal ideology and what is seen as natural, as clear-cut and obvious, is in fact a concept produced by our society. The ambivalence about the meaning of film suggests its interpretation by the audience may be different to that intended by the filmmaker.¹⁵⁹

Die Fähigkeit zu aktivem Schauen ist dem „Mann“ vorbehalten. Die Kamera filmt in der patriarchal geprägten Gesellschaft aus *seiner* Sicht und für *ihn*. „Frauen“ nehmen als Zuschauerinnen eine aktive Position ein, die angeblich ihrem Wesen widerspricht.

„Es gibt auch eine Kongruenz des Blickes von Männern und Frauen auf die Frau, denn bis zu einem bestimmten Punkt gehen die männliche und die weibliche Sozialisation zusammen – solange beide auf die Mutter als Liebesobjekt gerichtet sind.“¹⁶⁰ In unserer Kindheit sind wir aus tiefenpsychologischer Sicht in unserem libidinösen Empfinden auf die Mutter als die uns am nächsten stehende Bezugsperson fokussiert. Doch während „Frauen“ zu physischer Nähe weitererzogen werden, sich bspw. gegenseitig anziehen oder die Haare kämmen, müssen sich „Männer“ für eine erfolgreiche Sozialisation von solchen mütterlich konnotierten Gesten loslösen. So werden die einen zu Alleinkämpfertum und Selbständigkeit erzogen und die anderen in (emotionale) Abhängigkeit und zu Körperlichkeit. „Rosemary Betterton best determined that »fetishizing the female body« [...] marginalizes women to object status [...] and diminishes women's capacity to live free from the damage this kind of socialization

157 Smelik, 1998, S. 10.

158 King, In: Bonner et al., 1992, S. 135.

159 Nelmes, 1999, S. 275.

160 Koch, 1980, S. 17.

creates.“¹⁶¹

Im Kino unter dem Schutze der Dunkelheit können Frauen der Schaulust frönen, die ihnen sonst verweigert, wo nicht angetan wird. Daß sie das im Kino suchen, heißt freilich noch nicht, daß sie dort auch das zu sehen bekommen, was sie wirklich, wenn auch unbewußt, sehen wollen.¹⁶²

Die „Frau“ befindet sich somit in einer Doppelrolle zwischen Objekt auf der Leinwand und Zuschauerin im Kino. Sie nimmt die „männliche“ Blickrichtung ein und schaut auf ein konstruiertes Bild von sich selbst. „Voyeurism presupposes distance, a distance that woman in cinema necessarily lacks because she *is* the image. [...] Doane argues that the female spectator is consumed by the image rather than consuming it.“¹⁶³ Mary Ann Doane stellt die interessante These auf, dass Kinobesucherinnen im Gegensatz zu „Männern“ nicht bloß Zuschauerinnen sondern gleichzeitige Konsumentinnen sind. „Weibliche“ Filmschauende tendieren dazu, sich (unbewusst) mit der gezeigten „Frau“ zu vergleichen und untersuchen das dargestellte Bild und sich selbst auf Ähnlichkeiten und Unterschiede. Sie folgen als (Film-)Konsumentinnen dem Blick des „Mannes“ auf die in Szene gesetzte „Frau“, die ein idealisiertes und anstrebenswertes Vorbild für sie verkörpert.

Doane betrachtet den Filmrahmen als Schaufenster und sieht in der Verknüpfung von Schauen und Kaufen den Prototyp der Zuschauerin als Konsumentin: »If the film frame is a kind of display window and spectatorship consequently a form of window-shopping, the intimate association of looking and buying does indeed suggest that the prototype of the spectator-consumer is female.«¹⁶⁴

„Frauen“ schenken sich vergleichende Blicke, ob sie nun direkte Konkurrentinnen sind oder nicht, während der Blick der „Männer“ ebenfalls auf ihnen ruht – in beiden Fällen wird durch den Filter der Frage nach der Attraktivität für den „Mann“ geschaut. Sogar der Blick in den Spiegel ist für die „Frau“ somit ein „männlich“ besetzter. Auch im eigenen Badezimmer posiert sie für die unsichtbare Kamera, für das „männliche“ Publikum. Die „Frau“ checkt ihre Attraktivität auf die „Männerwelt“. Sie ist ihr eigenes Lustobjekt, nimmt Pin-Up-Posen ein, zieht den Bauch und die Wangen ein, und blickt auf ihr zweidimensionales, erstarrtes Porzellangesicht. Der „Mann“ hingegen spannt die Muskeln an und lächelt sich auffordernd und selbstbewusst zu. Selbst seinem Spiegelbild ist es erlaubt, aktiv zurückzublicken.

Medusa aus dem griechischen Perseusmythos kann bspw. nur über ihr Spiegelbild direkt angesehen werden. Wer dem „Original“ in die Augen blickt, erstarrt zu Stein. Ihr aktiver Blick ist tödlich.

161 Patterson, In: Karriker, 2002, S. 31.

162 Koch, 1980, S. 19.

163 Smelik, 1998, S. 12 f.

164 Doane, 1987, S. 27, In: Bredella, 2009, S. 51.

5.3 „Männliche“ Objekte?

Im Prolog „Shanghai Lil“ „tanzen“ dutzende von Soldaten in Reihe und Glied. Auch sie sind ähnlich den „Frauen“ in Berkeleys Inszenierungen auf den ersten Blick Massenware. Da nach wie vor hauptsächlich „Männer“ in den Krieg ziehen bzw. zum Militär gehen, sind Marschieren und Paradieren „männlich“ konnotierte Betätigungen. Sie wirken ernst, stolz und patriotisch und bleiben somit trotz des Verschmelzens mit der Gruppe, handelnde Subjekte – im Gegensatz zu ihren Kolleginnen aus dem Prolog „By a Waterfall“.

Busby Berkeley war lange Zeit im Militär tätig, wo auch seine Karriere als Choreograf ihre Anfänge nahm, wenn er z. B. Militärparaden führte. Im Militär lernte er, menschliche Körper in Massen synchron zu dirigieren. „Berkeley films are permeated with military drill and kaleidoscopic patterns, two activities dependent upon precise organization, repetition, and mechanical movement.“¹⁶⁵ „Shanghai Lil“ ist durchzogen von marschierenden „Männern“, die präzise und energisch Befehle für Formationen erteilen und ausführen. Die Szenen sind von offensichtlichem Patriotismus geprägt. „Together they form the picture of the American flag and Franklin Roosevelt. Next they're arranged in the formation of the National Recovery Administration's New Deal eagle (complete with a 21-gun salute).“¹⁶⁶ (Siehe Abbildungen 29 - 31).

Auch „Frauen“ mischen sich später unter die tanzenden Soldaten – allerdings ausschließlich am Rande der Gesellschaft stehende Prostituierte. Shanghai Lils Kolleginnen und ihr Klientel marschieren und paradieren schließlich gemeinsam. Als die Soldaten jedoch in den Krieg ziehen, bleiben die „Frauen“ zurück – bis auf Lil. Diese trägt am Ende des Prologes ein Soldatenkostüm und zwinkert in die Kamera, da sie heimlich ihren Bill begleitet.

Die Overhead-Shots haben auf die Soldaten aus „Shanghai Lil“ einen ähnlichen Effekt wie auf die Schwimmerinnen aus „By a Waterfall“, da die aus der Vogelperspektive gezeigten Personen in diesen Momenten zu zweidimensional anmutenden Bildern werden. Ein wichtiger Unterschied ist jedoch, dass die „Männer“ dabei entweder mit Hilfe von Postern über ihren Köpfen arbeiten, während die „Frauenkörper“ immer Teil des Bildes sind, oder aber die Soldaten wie im Fall des „Blue Eagle“ eine klare politische Aussage treffen anstatt bloß schön anzuschauende Ornamentik darzustellen.

In Nahaufnahmen sehen wir sie außerdem einzeln als Individuen inszeniert, während sie energisch Befehle erteilen und ausführen (siehe Abbildungen 32 + 33). Die „Frauen“ aus „By a Waterfall“ hingegen sehen wir in Nahaufnahmen lediglich nett in die Kamera lächeln, und wenn ein Ausdruck in diesem Lächeln liegt, dann ein neckisch auffordernder für *ihn*. Zudem folgt einem hübschen „Frauengesicht“ sogleich das nächste, gefolgt vom nächsten

165 Dinerstein, 1958, S. 208.

166 Spivak, 2011, S. 89.

usw. – als ob Berkeley damit angeben will, wieviele gleich gut aussehende „weibliche“ Schönheiten ihm als Material für seine Formationen zur Verfügung stehen.

Die Tänzer dienen hingegen nicht als Lustobjekt für die Kamera bzw. das Publikum. Das wäre degradierend für die „Männer“. Wir sehen ihre Körper in einer Handlung, die einem bestimmten Zweck dient – sie paradiere festen und entschlossenen Schrittes bevor sie in den Krieg ziehen (siehe Abbildungen 34 + 35). „The man loses dignity, risking stereotyping as sex-object [...]“¹⁶⁷

Es gibt Filme, wie bspw. „Saturday Night Fever“ (1977) oder „American Gigolo“ (1980), die „maskuline“ Körper in nach heutigen Entwürfen von „Männlichkeit“ untypischen Bewegungen zeigen – einer „kultischen Inszenierung des narzißtischen Körpers, der im sogenannten »body-talk« spricht [...], bei John Travolta und Richard Gere.“¹⁶⁸ Heute sehen wir sie seltener tanzen, dafür häufiger in Vorbereitung auf eine Mission, einen Kampf, einen sportlichen Wettbewerb etc. „Der Körper spielt immer noch eine zentrale Rolle, aber er muß deutliche Konturen haben, die sich weder für die Inszenierung im Tanz noch in der Erotik eignen – für sie zählt nur der Kampf.“¹⁶⁹ In neueren Filmen tritt an die Stelle einer Tanznummer, eine Montage des Trainings unseres jeweiligen Filmhelden für die bevorstehende Herausforderung. Diese unterbricht ähnlich des Bühnenauftrittes einer „Frau“ den Flow des Filmes und dauert meist genau einen Song lang, wobei das Fade-Out am Ende signalisiert, dass noch mehr Zeit verstreicht bis zum darauffolgenden Schnitt. Wir können die „Männer“ zwar während der Montage schwitzend und leicht bekleidet in sportlicher Bewegung betrachten, was jedoch nur vermeintlich sexuell aufgeladen sind.

Selten werden die starken, nackten männlichen Oberkörper den Blicken lange genug freigegeben, um ein kontemplativ voyeuristisches Verhältnis zu ihnen zu ermöglichen. Mit ihrem Anblick müssen wir immer gleichzeitig ihre schnellen Bewegungen nachvollziehen oder die Angriffe, denen sie ausgesetzt sind, mit ertragen.¹⁷⁰

Der „Mann“ bezwingt in gewissem Sinn seinen eigenen Körper, macht die Hülle dem Geist untertan und setzt sich willensstark allerlei Schmerzen aus, um zum Ziel zu kommen. „So stellen sich der Sadismus gegen den männlichen Körper, die Verletzungen und Verstümmelungen als ein Mittel dar, den Körper als Objekt der erotischen Kontemplation zu disqualifizieren.“¹⁷¹ Solcherlei inszenierte „maskuline“ Körper gleichen Rüstungen und sind hart und unnahbar für die Berührung einer „Frau“. Der „Mann“ formt seinen Körper nicht für sie. „... der Körper, den die Frau mit ihren Blicken abtastet und schätzt, wird ihr nicht wirklich

167 Mulvey, 1989, 2009, S. 50.

168 Brauerhoch, 1986, S. 21.

169 Ebenda.

170 Ebenda, S. 22.

171 Ebenda, S. 23.

gegönnt. Er wird bearbeitet und trainiert für andere Zwecke.“¹⁷²

Der kultivierte, zivilisierte, muskulöse Körper zeugt von Stärke und Disziplin und dennoch ist er die vermeintlich „natürliche“ Erscheinungsform für den „Mann“. „Er [der Körper] soll, im vollen Widerspruch zu der Selbstzucht und Selbstbeherrschung, die an ihm demonstriert werden, zum Träger eines »ursprünglichen«, »natürlichen« Körpergefühls werden.“¹⁷³ Der exzessive Sport, der zur Erlangung eines solchen Maßstabes betrieben werden muss, gehört somit zum „männlichen“ Ideal und schützt ihn davor, in eine passive Rolle zu geraten – diese Rolle ist für die „Frau“ bestimmt. „Auch Steve Neale vertritt in seinem Aufsatz »Masculinity as Spectacle« die These, daß der männliche Körper in einer heterosexuellen und patriarchalen Gesellschaft nicht eindeutig als erotisches Objekt für den männlichen Blick inszeniert werden darf.“¹⁷⁴

172 Brauerhoch, 1986, S. 21.

173 Ebenda, S. 26.

174 Ebenda, S. 23.

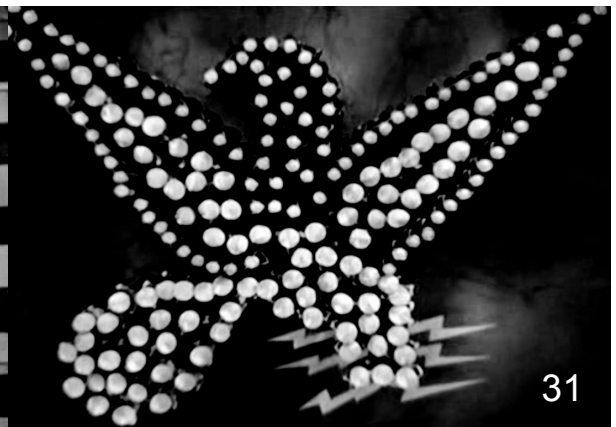
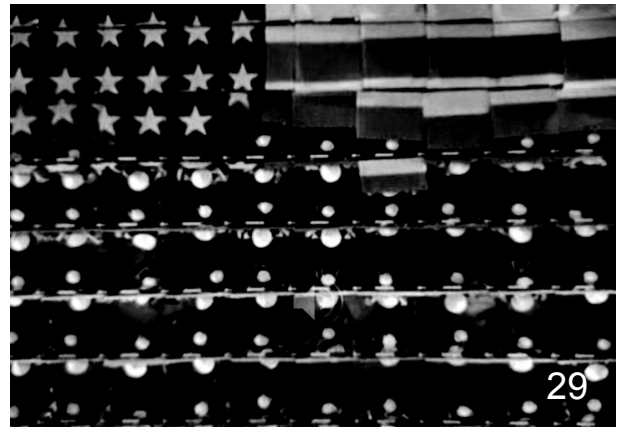
Abbildung 29: Plakate über den Köpfen

Abbildung 30: Franklin Roosevelt

Abbildung 31: „Blue Eagle“

Abbildung 32+33: Nahaufnahmen energisch paradierender Soldaten

Abbildung 34+35:
„Männer“ ziehen in den Krieg



Cinema's pleasures include voyeurism, fetishism, and a return to the pleasures of infancy's »mirror phase«. In this phase, as described by Jacques Lacan, the child imagines itself to be a whole and powerful individual by identifying with its own more perfect mirror image, an image provided in film by the figure of the hero. But these are pleasures provided only for the male spectator. Women are objects, not subjects, of the gaze, their bodies eroticised and often fragmented.¹⁷⁵

Jaques Lacan hält 1936 erstmals einen Vortrag über das „Spiegelstadium“¹⁷⁶. In dieser Phase erkennt das Kind sein eigenes Spiegelbild und sieht den zuvor nur in Fragmenten wahrgenommenen Körper (aus der Ego- bzw. Leibperspektive) als zusammenhängendes Ganzes. Dieses Erkennen des eigenen Ichs ist jedoch gleichzeitig ein Verkennen, da sich das Ich nicht durch Äußeres definiert bzw. definieren sollte.

Recognition is thus overlaid with misrecognition: the image recognised is conceived as the reflected body of the self, but its misrecognition as superior projects this body outside itself as an ideal ego, the alienated subject which, re-introjected as an ego ideal, prepares the way for identification with others in the future.¹⁷⁷

Das Identifizieren mit dem zweidimensionalen Abbild im Spiegel beschreibt Lacan als die Formung einer „wahnhaften Identität“¹⁷⁸.

„Frauen“ sitzen im Film sehr oft am Schminktisch während sie ihr eigenes Bild im Spiegel betrachten. „Women, she [Simone de Beauvoir] says, seek individuality in the mirror since they are denied individuality and autonomy in their lives. They are »reduced to generality, one wife and housekeeper among millions of others ...«.“¹⁷⁹ Die Kamera und somit das Publikum schaut ihr dabei häufig über die Schulter und folgt dem Blick in den Spiegel. Das Abbild der „Frau“ schaut dabei aus dem Spiegel heraus und wendet uns das Gesicht zu während vom „Original“ nur der Rücken sichtbar ist. Das (doppelt) auf die glatte Oberfläche gebannte und gerahmte Bild bekommt mehr Macht und Subjektivität zugeschrieben als die eigentliche „Frau“.

The mirror almost always serves to reduce us to a pure exteriority – of a very particular kind. It functions as a possible way to constitute screens between the other and myself. ... the mirror is a frozen – and a polemical – weapon to keep us apart. (Luce Irigaray, *Divine Women*, in *Sex and Genealogies*, 1993)¹⁸⁰

Besonders die „femme fatale“ betrachtet sich häufig sehr lange im Spiegel – auch während

175 Thornham, 1999, S. 54.

176 Vgl. Lacan, 1936, 1949.

177 Mulvey, 1989, 2009, S. 18.

178 Vgl. Lacan, 1936, 1949.

179 Edholm, In: Bonner et al., 1992, S. 162.

180 Smelik, 1998, S. 106.

sie mit anderen spricht – als wäre ihr Spiegelbild ein wichtiger Teil von ihr. „The independence which film noir women seek is often visually presented as self-absorbed narcissism: the woman gazes at her own reflection in the mirror, ignoring the man she will use to achieve her goals.“¹⁸¹

Ein passendes Beispiel für die „weibliche“ Bessessenheit vom eigenen Spiegelbild ist die in der Filmgeschichte viel zitierte „böse“ Stiefmutter „Schneewittchens“ aus den „Kinder- und Hausmärchen“ der Brüder Grimm (1812). Ihr Abbild ist so stark, dass es ein eigenständiges Leben führt.

Die „böse“ Königin besitzt einen magischen Spiegel, der ihr in Bezug auf ihre Schönheit die Zukunft vorhersagen kann. Sie wird unvermeidlich mit der Zeit altern, will dies jedoch nicht akzeptieren. Die „Frau“ ist besessen von ihrem Spiegelbild, stützt ihr ganzes Dasein auf ihre Schönheit und stellt jeden Tag die Frage „Spieglein Spieglein an der Wand, wer ist die Schönste im ganzen Land?“, nur um die ersehnte Antwort zu hören, dass sie es noch immer ist. Die selbsteingennommene „Frau“ verkörpert ein düsteres Bild. „Compositions in which reflections are stronger than the actual woman, or in which mirror images are seen in odd, uncomfortable angles, help to create the mood of threat and fear.“¹⁸²

Die „Frau“ ist das Objekt ihrer eigenen Begierde und definiert (sich) durch ihr Äußeres. Sie ist so von sich selbst eingenommen, dass sie jegliche mögliche Konkurrenz für ihre Schönheit, in welcher ihre Macht liegt, ausmerzt und umbringt. Am Ende der Geschichte erwartet sie der gerechte und unvermeidliche Tod, wohingegen die Konkurrenz in den Händen eines Prinzen landet, den sie noch nie zuvor traf. Schneewittchens Retter hat sich interessanterweise in die totgeglaubte „Frau“ verliebt und hätte sie in ihrem Glassarg als ewig schöne Augenweide auch mit nach Hause genommen, wenn sie nicht aufgewacht wäre.

181 Place, In: Kaplan, 1978, S. 47.

182 Ebenda, S. 48.

Der weit verbreiteten Floskel „Es ist ja nur ein Film“ muss ich entschieden widersprechen. Die Konstruktion von Filmen und Werbung ist zwar weithin durchschaut, diese üben dennoch großen Einfluss auf unsere soziale Realität aus. „Das Wissen um das »Gemachtsein« hebt die Wirkung nicht auf.“¹⁸³

Punkt 6. 1 widmet sich dem enormen (emotionalen) Einfluss von Filmen auf sein Publikum und untersucht die Wirkungsweise der „Paläste der Zerstreuung“.

„Der Film bestimmt stärker als jeder andere Einzelfaktor die Meinungen, den Geschmack, die Sprache, die Kleidung, das Benehmen, ja sogar die äußere Erscheinung eines Publikums, das mehr als 60 Prozent der Erdbevölkerung umfaßt.“¹⁸⁴ Punkt 6. 2. behandelt das ersehnte und bis zu einem gewissen Grad normgewordene Leben in fiktiven Räumen und besieht sich die Verschmelzung der inszenierten Scheinwelt mit der realen Umgebung näher.

6. 1 „Paläste der Zerstreuung“

Das Publikum befindet sich während des Betrachtens eines Filmes für gewöhnlich in einer sehr bequemen Haltung vor Leinwand und Bildschirm und lässt sich mit der Bild- und Tonfolge vor sich berieseln, ohne zu interagieren. Die in Kapitel 5 in Zusammenhang mit ungestörtem Voyeurismus erwähnte Position der Filmzuschauer/innen in der geschützten Dunkelheit des Kinosaaes führt also noch einen weiteren nennenswerten Aspekt mit sich, da sie sich gleichzeitig in einer sehr passiven und extrem beeinflussbaren Lage befinden.

Christian Metz and Jean-Louis Baudry, appropriating the theories of Freud and French psychoanalyst Jacques Lacan, both compared the operation of the »cinematic apparatus« upon the spectator to that of the dream. »[T]aking into account the darkness of the movie theater, the relative passivity of the situation, the forced immobility of the cine-subject, and the effects which result from the projection of images, moving images«, argues Baudry, »the cinematic apparatus brings about a state of artificial regression«¹⁸⁵

Solange der Film läuft verlangt dieser mit seiner hell erleuchteten Bilderwelt und lauten Soundkulisse die volle Aufmerksamkeit. Jegliche Störung der Stille und Konzentration auf der Seite des Publikums gilt als ungehörig. Die Zuseher/innen sitzen im Kinosaal oder vor

183 Bredella, 2009, S. 22.

184 Panofsky, 1993, S. 20, In: Bredella, 2009, S. 117.

185 Baudry, 1976, S. 119, In: Thornham, 1999, S. 53.

dem Fernsehgerät und sehen nicht nur räumlich, sondern auch geistig in die Ferne. Auf dem Platz neben ihnen befindet sich womöglich eine andere Person, doch einen Film *gemeinsam* anzuschauen funktioniert nur bedingt. „[...] der Betrachter im Dunkeln ist allein mit sich und dem Lichtspiel, denn im Dunkeln hören die sozialen Beziehungen auf zu bestehen. Dafür öffnet die Dunkelheit umso weiter die Poren der individuellen Wahrnehmung.“¹⁸⁶

Das geht heute schon so weit, dass das Einschalten eines Fernsehers leicht das Verstummen eines laufenden Gespräches bewirken kann. Auch ein auf lautlos gestellter Monitor im öffentlichen Raum funktioniert in den meisten Fällen als automatischer Blickfang für Passant/innen, unterbricht diese in ihren Gedankengängen und bindet sie mit ihrer Aufmerksamkeit an sich.

Durch die räumliche Trennung von Filmwelt und Betrachtenden befinden wir uns in einer Position, in der wir der Handlung im Film aus „sicherer“ Entfernung folgen können. Doch gerade das Wissen um die Geborgenheit des Zuschauer/innensessels lässt uns dem Gezeigten unerschrockener und bedingungsloser entgegensehen.

Diese Rahmung führt dazu, dass der Rezipient von dem Geschehen physisch getrennt wird, und diese Trennung ist die Voraussetzung dafür, dass er sich in psychischer Hinsicht intensiv auf das Dargestellte einlassen kann, ohne auf seine eigene Sicherheit und seine Interessen zu achten. Das kann auch erklären, warum die imaginären Räume auf der Leinwand als »wirklicher« erfahren werden als reale, in denen wir körperlich anwesend sind.¹⁸⁷

Bewusst eingesetzte visuelle und akustische Reize in Film und Werbung können bei den (Film-)Konsument/innen Emotionen und Bedürfnisse auslösen bzw. erzeugen. Über Musik werden bspw. ganz gewollt körperlich spürbare Reaktionen provoziert. „Musik hat direkten Einfluss auf unsere vegetativen Körperfunktionen. Das können wir an vielen Körperprozessen wie Atmung, Puls, Muskelkontraktion und Hautreaktionen ablesen.“¹⁸⁸ Dieser Umstand wird beim Einsetzen und Komponieren von Filmmusik und Sounddesign bewusst ausgenutzt. Obwohl oft gar nicht wissentlich wahrgenommen und besonders wenn nicht-diegetisch eingespielt, verfehlt die musikalische Untermalung bei den Zuhörer/innen ihre Wirkung nicht. „Viel zitiert, bekräftigt und kritisiert wurde die Aussage, dass die beste Filmmusik diejenige sei, die man nicht höre [...].“¹⁸⁹ Wird die Atmo in bestimmten Szenen weggelassen, so tritt die Filmmusik in den Vordergrund und kann einen gefühlsbetonten, surrealen Effekt bei den Rezipient/innen erzeugen. „Die suggestive Musik dringt nun stark in sein Bewusstsein und er interpretiert sie sofort als subjektives Erleben der dargestellten

186 Wolfgang Schivelbusch, 1986, S. 209, In: Bredella, 2009, S. 21.

187 Bredella, 2009, S. 19 f.

188 Reuter, 2007, S. 12.

189 Vgl. Bullerjahn, 2001, S. 163, In: Reuter, 2007, S. 20.

Person. Der Zuschauer ist unmittelbar im Kopf des Protagonisten, da die realen Momente ausgelöscht wurden.“¹⁹⁰

Es ist bemerkenswert wie sehr sich die beiden gegenüberliegenden Räume der Betrachter/innen auf der einen Seite und des Filmschauspiels auf der anderen Seite unterscheiden. Leblosen Hüllen ähnelnd starren die Zuschauer/innen auf den feststehenden Monitor oder die Leinwand vor sich, während sie dort mental und emotional in eine bunte, sich in kontinuierlicher Bewegung befindende Welt eintauchen. Wie hypnotisiert sind sie gebannt vom aufgezeichneten Geschehen. „Mulvey argues that the power cinema holds is so strong it can act as a temporary form of brainwashing (an argument which is still very much alive today!).“¹⁹¹

6.2 Leben in fiktiven Welten

Der Akt des Wahrnehmens ist real, die Filmbilder (selber) sind wirklich, nicht aber das, was sie zeigen. Die gezeigte, jenseits von Raum und Zeit angesiedelte Wirklichkeit ist anwesend nur in der Imagination, der Phantasie der Zuschauer. Es ist die Verschränkung von Realem und Imaginärem, Wirklichkeit des Wahrnehmungsaktes und Unwirklichkeit des Wahrgenommenen, die Gleichzeitigkeit von (der Form nach) Präsenz und (dem Gehalt nach) Absenz des Filmbildes, die es zu einem imaginären Signifikanten, einem bildhaft idealisierten Bedeutungsträger macht. [Josef Fruchtl, 2004]¹⁹²

Die imaginierte Filmwelt ist eine ersehnte Wirklichkeit. Sie ist schön, konserviert, beständig, exotisch, fremd und vieles mehr, während sie uns an fantastische Orte entführt und uns in aufregende Abenteuer lockt, ohne dass wir einen Finger rühren (müssen).

In der heutigen Zeit hat das Durchschnittspublikum aufgrund der Popularität der neuen Medien im Laufe des Lebens schon etliche Filme gesehen. In unserer Gesellschaft besitzt beinahe jede/r ein Fernsehgerät, einen DVD-Player oder einen Computer mit Internetzugang. Wir verbringen sehr viel Zeit in virtuellen Welten, sind von Werbung überschüttet und konsumieren etliche der jährlich zu Hunderten neu produzierten Filme auf dem Markt. Nicht nur unsere geistige Zerstreuung, auch unsere Sozialkontakte spielen sich vermehrt im künstlichen Raum ab – in E-Mails, Chatrooms und anderen virtuellen Netzwerken wie „Facebook“. „Die Hingabe an die Oberfläche und das Oberflächliche bringen für Kracauer den wahren Zustand der Gesellschaft zum Ausdruck und fordert [sic] somit eine revolutionäre Veränderung der Gesellschaft [...]“.“¹⁹³

190 Reuter, 2007, S. 34.

191 Nelmes, 1999, S. 277.

192 Bredella, 2009, S. 19.

193 Ebenda, S. 71.

Annette Smelik geht soweit zu sagen, die im Film konstruierte Realität beziehe sich nicht nur und nehme nicht nur Einfluss auf die tatsächliche soziale Realität, sondern verfüge über ein Eigenleben, kreierte eine eigene Hochglanzwelt, die sich immer mehr mit den Erwartungen an das „Echte“ und „Authentische“ verstrickt.

Moreover, perhaps as problematic as the values, stereotypes, and expectations with which society raises children, is the notion that the media, specifically films, do not merely reflect that actual society, but create one of their own – a society with unique values, stereotypes, and expectations that can be made to seem as authentic as or even more authentic than reality.¹⁹⁴

Nicht nur die Filme, Werbeplakate und Hochglanzmagazine sind demnach aufpoliert – unsere Erwartungen sind es ebenso. „Wir leben nach Jean Baudrillard in simulierten Welten, ohne zu wissen, was Bild und was Realität ist, so dass der Begriff der Realität selbst obsolet geworden ist.“¹⁹⁵ Medial produzierte Bilder sind jedoch keine eins-zu-eins Darstellung realer Gegebenheiten und so herrscht eine enorme Diskrepanz zwischen dem tatsächlichen Leben und dem inszenierten. „[Das Problem] besteht darin, dass das Kino als ein einzigartiger Schauplatz »für immersive Erlebnisse von überalltäglichen Gefühlen und Lüsten« den Filmzuschauer nach der Vorstellung »in die Prosa eines durchschnittlichen Alltagslebens entlässt.«“¹⁹⁶ Selbst Dokumentarfilme sind bis zu einem gewissen Grad in Szene gesetzt. Es gibt meist ein Drehbuch, die Kamera ist platziert, das Bildmaterial wird geschnitten und kombiniert etc. „Representation, however, indicates that some kind of modulation or interpretive process is involved in re-presentation. Some manipulation or transformation is unavoidable.“¹⁹⁷

Wollen wir ein Skript, Hintergrundmusik, ein allgegenwärtiges Publikum für unser alltägliches Leben? Längst bewegen sich „Mädchen“ und „Frauen“ in der Öffentlichkeit, als stünden sie unter ständiger Beobachtung und müssten allzeit perfekt aussehen für den „Fall der Fälle“. Sie posieren für mögliche kritische Augen, potenzielle Verehrer und für die unsichtbare, ersehnte Kamera.

„One of the functions of narrative, de Lauretis argues, is to »seduce« women into femininity with or without their consent. This is a cruel and often coercive form of seduction. The female subject is made to desire femininity.“¹⁹⁸ Diese beworbene und verkaufte „Femininität“ geht Hand in Hand mit der Pose und mit Passivität. Das Leitmotiv der sich im Film immerzu wiederholenden Märchen- und „Mädchengeschichte“ ist die „damsel in

194 Smelik, 1998.

195 Bredella, 2009, S. 161.

196 Böhme, 2006, In: Bredella, 2009, S. 27.

197 Bonner et al., 1992, S. 1 f.

198 Smelik, 1998, S. 17.

distress“ („Jungfrau in Nöten“), die vom Filmhelden durch einen Kuss gerettet wird und in der Ehe ihre Erfüllung findet. Die Zuneigung, der Kuss des „Mannes“ ist die Antwort auf die Frage nach ihrem Glück (siehe Chester Kent, Scotty, The Hawk).

Sowohl Filme als auch Werbung vermitteln oberflächliche, kitschige, stupide Modelle und Looks für „Frauen“ als erstrebenswerte Idealzustände. Auf diese Weise manipuliert, ist es oft schwierig zu unterscheiden und zu erkennen, was tatsächlich die eigene Meinung ist und was „nur“ buchstäbliche Einbildung.

Die angesprochene Episode der Serie „South Park“ sowie der Film „Weird Science“ thematisieren (bewusst und unbewusst) die Wirkung der omnipräsenten Hochglanzbilder von „Frauen“ auf unsere Selbstbilder. „She perhaps knows this other body better than her own, for it is imaged in such abundance, consumed daily, and exudes more presence than her own.“¹⁹⁹ Wie kann diesem objektifizierten Bild der „Frau“ entgegengetreten, wie kann (de-)konstruktiv damit umgegangen werden?

Ein interessanten Ansatz liefert die Künstlerin Gabi Trinkaus. Sie beschäftigt sich in ihren Arbeiten mit den in Hochglanzmagazinen vermittelten Schönheitsidealen indem sie Werbebilder von „Frauen“ zerschneidet und aus den Schnipseln übergroße Portraits fiktiver Personen schafft, die in ihrem Posieren an Fotomodels erinnern. So verschmelzen mehrere Fotos zu großen Collagen, die sich auf den ersten Blick (aus der Ferne) nicht von ihrem Rohmaterial unterscheiden, jedoch bei näherer Betrachtung ihren künstlichen Aufbau preisgeben. „Deconstruct. Reconstruct. Gabi Trinkaus' collages make for portraits that, at a distance, look like paintings of gorgeous people. On closer inspection, they bring details of chopped up textures, words, and logos.“²⁰⁰

Trinkaus bedient sich jedoch der erotisch aufgeladenen Anziehungskraft genau jener „Frauenentwürfe“ die sie anprangert. Diesem Phänomen der (ungewollten sowie gewollten) Reproduktion des eigentlich Kritisierten wird in Kapitel 7 genauer nachgegangen.

199 Schutzman, 1999, S. 99.

200 Beautiful/Decay, 2010 .

Sich immerwährend wiederholende stereotype Darstellungen von „Frauenbildern“ gehen nicht unbemerkt am kritischen Auge vorüber und dennoch bestehen sie im Mainstream. Kapitel 7 zeigt alternative und „neue“ Entwürfe „weiblicher“ Typen und hinterfragt deren Durchsetzungsvermögen in der Mehrheitsgesellschaft.

Punkt 7. 1 führt (kritikübende) Beispiele aus dem aktuellen (künstlerischen) Diskurs zum heutigen „Frauenbild“ an und untersucht die (Re-)Präsentation der „emanzierten Frau“ im Mainstream.

In Punkt 7. 2 wird auf die Bedeutung von Androgynität eingegangen und wie dieses Konzept ein Alternativmodell schaffen könnte.

7. 1 Die „emanzierte Frau“ im Mainstream

Die nackte „Frau“, welche als Aktmodel für den künstlerisch aktiven „Mann“ dient, folgt einem althergebrachten Konzept. „Do women have to be naked to get into the Met. Museum?“²⁰¹ Diese Frage stellen die „Guerrilla Girls“ nach der Durchführung eines „weenie counts“ im Metropolitan Museum in New York. Laut ihren Nachforschungen sind weniger als 5 % der Künstler/innen in der Abteilung für moderne Kunst „weiblich“, während 85 % der dort ausgestellten nackten Körper „Frauen“ sind.²⁰²

Eine etwas allgemeiner formulierte Frage könnte lauten: Müssen „Frauen“ nackt sein, um öffentliche Aufmerksamkeit zu erlangen? Es gibt eine lange Tradition von „weiblichen“ Protestierenden, die sich für den „guten Zweck“ ausziehen und/oder die (vermeintliche) Notwendigkeit für die nackte Haut thematisieren. Ein „erfolgreiches“ Beispiel aus dem 11. Jahrhundert liefert „Lady Godiva“, die der Legende nach nackt durch die Straßen von Coventry ritt um sich Gehör zu verschaffen. Die heute aktive Protestgruppe „Femen“ ist ebenfalls dafür bekannt „oben ohne“ aufzutreten, um gegen die Objektifizierung der „Frau“ in einer patriarchal geprägten Gesellschaft zu demonstrieren. Die Mitglieder von „Femen“ schreiben ihre Botschaften quer über ihre nackten Brüste, da diese Blickfang der öffentlichen Aufmerksamkeit sind. „Ironically, these demonstrations rely on the very thing that they seek to end. Their nudity is only powerful for as long as it is repressed.“²⁰³ Sie bedienen sich der Macht ihrer sexuell attraktiven „weiblichen“ Körper, obwohl sie genau diese Zurschaustellung

201 Guerrilla Girls, 1989, 1995.

202 Vgl. Ebenda.

203 Brownie, In: theguardian.com, 2014.

der „Frau“ als Sexobjekt in der Gesellschaft kritisieren. „A negative aesthetic can produce an inversion of the meanings and pleasures it confronts, but it risks remaining locked in a dialogue with its adversary. Counter-aesthetics, too, can harden into a system of dualistic opposition.“²⁰⁴

Doch nicht nur eine negative Darstellung des Kritisierten kann seine erhoffte Wirkung verfehlen, auch auf affirmative Herangehensweise kann das Ziel verfehlt werden.

Ein Video der „ÖVP“ (Österreichische Volkspartei) soll in der Politik tätige, „starke Frauen“ bewerben. Die „Tiroler ÖVP Frauen“ veröffentlichen im Jahr 2011 diesen achtminütigen Kurzfilm zur Einleitung eines innerparteiischen Diskussionsabends über die Gleichstellung und -behandlung von „Frauen“ und „Männern“ in der Gesellschaft. Es soll als Imagevideo für die „weiblichen“ Parteimitglieder dienen, liefert jedoch eine überaus überzeichnete Darstellung des Alltags der „Frau von heute“.

Davon ausgehend, dass „Frauen“ in der Mehrfachrolle als gleichzeitige Mutter, „Hausfrau“ und Arbeitnehmerin heutzutage viel abverlangt wird, schildert der Film verschiedene stereotype Rollen, die eine solche sogenannte „Superwoman“ tagtäglich bekleidet: von der „Karrierefrau“ bis zur „Putzfrau“ hin zu positiveren, aber eindeutig „weiblich“ konnotierten Charakterisierungen wie der „Geduldigen“ und der „Zuhörerin“. Doch sind die „Superfrauen“ nicht nur geforderter, sie sind laut ÖVP auch ehrgeiziger denn je und streben danach, dasselbe wie ihre „männlichen“ Mitlebenden zu leisten und noch mehr. „Weil wir dann noch aktiv sind, wenn die Männer schon längst schlafen – das (sic) Superwoman der Tiroler ÖVP.“²⁰⁵

Bei den Rezipient/innen vermutete bzw. vorausgesetzte Skeptik und Ablehnung gegenüber der „neuen“ Emanzipation „weiblich“ sozialisierter Menschen und der Gleichstellung der Geschlechter klingt durch, wenn bspw. eine Sprecherin im Film vorsichtig zu formulieren versucht: „Wir sind emanzipierte Frauen und keine Emanzen, denn wir leisten etwas und sind gut ausgebildet.“²⁰⁶ Das Klischeebild einer „emanzipierten Frau“ ist demnach eindeutig negativ behaftet und einer gebildeten, „zivilisierten Frau“ dichotom gegenüberzustellen. Die „Emanze“ (auch als Schimpfwort geläufig) verkörpert in dieser Darstellung im Gegensatz zu einer sich innerhalb des patriarchalen Gefüges bewegendes „emanzipierten Frau“, ein nicht anzustrebendes negatives „Frauenmodell“, das sich allem Anschein nach mit der Vorstellung einer modernen „femme fatale“ mit der sexuellen Ausstrahlung eines „Bücherwurmes“ deckt.

Die skizzierte, positiv inszenierte „Überfrau“ wird in absurden Situationen gezeigt, die sie als

204 Mulvey, 1989, 2009, S. 170.

205 Wortlaut einer Szene aus dem Werbefilm der „Tiroler ÖVP-Frauen“, 2011.

206 Ebenda.

(von ihrem Ehegatten unterschätzte) Einzelkämpferin hinstellen. „Die Klischee-Frau aus der Werbung ist zu aller erst tüchtige Hausfrau und liebende Mutter.“²⁰⁷ Das Video zeigt, wie sie Kind, Haushalt und Ehepartner neben ihrem Bürojob als Angestellte jongliert. Wenn ihr „Mann“ schließlich zu seinem Feierabend nach Hause kommt, massiert sie ihm in ihrer Rolle als „Die Erotische“ in Reizwäsche die Füße während dieser ein Bier trinkt. Die Kamera filmt dabei in einer Nahaufnahme auf ihre Brüste als sie ihre Bluse öffnet und „sexy“ Musik, wie sie aus erotischen Szenen von Fernsehfilmen der 1990er bekannt ist, erklingt. Diese Szene hat einen gewissen Witz, reproduziert aber durch die Art der Darstellung wiederum das eigentlich Kritisierte – die „Frau“ als bloßes Sexobjekt – bzw. zeichnet der Film das Gezeigte gar nicht als bestehendes Klischee aus, sondern verfolgt den Ansatz die „emanzipte Frau“ in für sie angeblich typischen Alltagsanforderungen zu würdigen, die ihr Ehegatte nicht zu schätzen weiß – das ignorierte Sexobjekt? Ihr eigentliches Problem scheint in dieser Szene zu sein, dass der „Mann“ ihrer Attraktivität keine Aufmerksamkeit schenkt.

Am Abend der Premiere dieses Videos gab es angeblich keine einzige kritische Stimme zu der überzeichneten Darstellung dieses neuen „Frauenklischees“, der „emanzipten Frau“, und der Film wurde erst nach viel negativer öffentlicher Resonanz von der Homepage genommen.

Interessanterweise sollte der Film die „Frau“ in ein positives Bild rücken und die vielen Opfer die sie heute bringt – da sie nicht mehr nur „Hausfrau“, sondern auch „Karrierefrau“ ist – anerkannt werden. Er behandelt also keineswegs wie vorgegeben die Gleichstellung von „Frau“ und „Mann“, sondern beschränkt die Diskussion über das neue „Frauenbild“ auf die Anerkennung der vielen (unbemerkten) alltäglichen Dienste die eine „Hausfrau“ und Mutter leistet.

[...] die Frauen werden zu Sklavinnen der Küche und des Hauhalts, ihr moralisches Verhalten wird ängstlich überwacht, und man zwingt sie in rituelle Manieren, die jeden Versuch zur Selbständigkeit im Keim ersticken. Zum Ausgleich ehrt man sie, umgibt man sie mit ausgesuchter Höflichkeit. »Die Frau ist eine Sklavin, die man auf einen Thron zu setzen verstehen muß«, sagt Balzac.²⁰⁸

Für die „emanzipte Frau“ gibt es somit ganz eindeutig ebenfalls einen zugeschriebenen Platz in der patriarchalen Gesellschaft.

207 Kohlweiß, 2006, S. 52.

208 De Beauvoir, 2000, S. 155.

7.2 Androgynität im Mainstream

„Androgynität kennzeichnet eine weibliche und männliche Geschlechtsmerkmale vereinende hybride [Form. Der Begriff] handelt von der Verwischung von Grenzen, dem Changieren zwischen den Geschlechtern und von einer herausfordernden Unbestimmtheit [dieser.]“²⁰⁹ Also ein Gegenkonzept zum heute in der Mehrheitsgesellschaft dominanten Konzept der zweiteiligen Geschlechtertrennung, wo ganz klar zwischen als „Frauen“ bzw. „Männern“ definierten Menschen unterschieden wird. Durch die Konfrontation mit Androgynität kann eine Irritation provoziert werden, wenn vermeintlich festgeschriebene und verinnerlichte Zuschreibungskriterien scheitern und es zu einer „Auflösung des Wahrheits- und Eindeutigkeitsanspruchs des Visuellen“²¹⁰ kommt. Der Androgynitätsbegriff gewinnt in der Gegenwartskunst zunehmend an Bedeutung bzw. erfährt dieses antike Ideal auch im Mainstream ein Wiederaufleben.

Zu den bekanntesten Überlieferungen gehört die Darstellung Platons im „Symposion“. Darin berichtet der Philosoph von einem „dritten“, sehr mächtigen Geschlecht, das „weiblich“ und „männlich“ zugleich ist. Die Stärke dieser zweigeschlechtlichen und -gesichtigen Menschen mit vier Armen und vier Beinen beunruhigt die Gött/innen, welche um ihre Position fürchten. Der Gott Zeus zerschneidet daher präventiv ein jedes ihrer Gattung in zwei Hälften. So entstehen laut dieser Geschichte „Frauen“ und „Männer“ als komplementäre Geschlechter. „Androgynität beinhaltet in ihrer mythologischen Fundierung das (Heils-) Versprechen, Gegensätze zu vereinen oder zu überwinden, und ist somit Zeugnis für eine dem Menschen innewohnende Sehnsucht nach Einheit und sexueller (Rollen-) Unabhängigkeit.“²¹¹ Die Darstellung Platons thematisiert also nicht „Frau“ und „Mann“ als heteronormative Seelenpartner/innen, die nach Wiedervereinigung suchen, sondern beschreibt metaphorisch, dass wir „weibliche“ *und* „männliche“ Identitäten in uns tragen. Androgynität meint in diesem Sinne also kein *drittes* Geschlecht, jedoch ein Verschmelzen der beiden mehrheitsgesellschaftlich gültigen Entwürfe von „Frauen“ und „Männern“. Es beschreibt nach Platon einen Urzustand des Menschen.

Das androgyne Geschlechterbild erlebt u. a. im Bereich der Popmusik ein Come-Back, „in den schrillen Kostümierungen der glamourösen Seventies-Ikonen David Bowie, The New York Dolls, Iggy Pop sowie im Auftreten des neunziger Jahre Neo-Glamrockers Marilyn Manson.“²¹² Der „King of Pop“ Michael Jackson lies zahlreiche chirurgische Eingriffe durchführen, um sein Aussehen dem seines Idols Diana Ross anzugleichen.

209 Drühl.

210 Ebenda.

211 Ebenda.

212 Ebenda.

Auch am gegenwärtigen Modebetrieb ist der „Trend“ nicht spurlos vorübergegangen. Das Model Andrej Pejic bspw. ist aufgrund seines androgynen Aussehens derzeit sehr gefragt. Fashion-Designer/innen sind auf der einen Seite aus rein praktischen Gründen an ihm interessiert, da sie ihn gleichermaßen für „weibliche“ sowie für „männliche“ Mode einsetzen können. Auf der anderen Seite stellt sich aber auch die Frage, inwiefern der derzeitige Hype um so genannte „Femimen“ in der Modewelt Einfluss auf einen breiteren Genderdiskurs im Mainstream nehmen kann bzw. wird.

Then again, the very fact that Pejic's look is framed as a trend implies to me that this is more about selling clothing than exchanging the gender binary for a broad spectrum. Nevertheless, it's an interesting case study in how more mainstream media confronts such conundrums [...] and how Pejic straddles masculine and feminine constructs.²¹³

Auf den ersten Blick sieht es so aus, als könnte durch das Zulassen und die Zelebrierung von Androgynität im Mainstream ein Ausweg für die oft scheinbar auf der Stelle tretende Genderdebatte gefunden werden bzw. als wäre es nun möglich, nicht mehr Stellung beziehen und sich nicht in einer Entweder-Oder-Mentalität verlieren zu müssen, welche nur entweder „weibliche“ oder „männliche“ Entwürfe bzw. entweder feministische oder anti-feministische Haltungen zulässt.

Bei näherer Betrachtung jedoch scheint sich die öffentliche Diskussion über Androgynität auf einen Kleiderwechsel zu beschränken. Die Models tauschen die Hosen mit Röcken und bewegen sich dem jeweiligen Geschlecht „entsprechend“. „Als Frau bin ich sexy, als Mann schlicht“²¹⁴, sagt Pejic. Doch selbst in der Reduktion des Androgynitätskonzeptes auf Cross-Dressing zeigt sich in dieser oberflächlichen Art des Changierens zwischen den Geschlechterkonnotationen, dass es in der Mode- und Musikbranche ein geringeres Tabu darstellt als im alltäglichen Leben. Dabei ist es interessanterweise für „Frauen“ leichter in „Männerkleidung“ zu schlüpfen als es sich für „Männer“ gestaltet, einen Rock anzuziehen. Das ist wahrscheinlich auf zweierlei zurückzuführen: 1. darauf, dass die Position des „Mannes“ eine in unserer patriarchal geprägten Gesellschaft begehrenswertere ist als die „weibliche“ und 2. darauf, dass die „Pose“ wie bereits erläutert „feminin“ besetzt und somit für die androgynen Popstars und Models adäquater ist als für den allgemeinen „Mann“.

213 Conger, 2011.

214 Pejic, In: Himmelsbach, 2012.

Um nicht- oder selbstkategorisiert leben und arbeiten zu können, müssen zuallererst (gesellschaftlich) gegebene und institutionalisierte Hierarchien und Strukturen erkannt und überwunden werden. „Every institution gives a position. It does not give legitimation. [Michel de Certeau: *Heterologies: Discourse on the Other*, 1986]“²¹⁵ Durch die dominierende Konfrontation mit dem komplementären Konzept „weiblicher“ Idealvorstellungen auf der einen Seite und „männlicher“ auf der anderen, ist das leichter gesagt als getan. Kapitel 1 hat gezeigt, dass das dichotome Geschlechtssystem mit dem „Mann“ als Verkörperung des menschlichen Standards und der „Frau“ als Sexobjekt nach wie vor enormen Einfluss auf die gesellschaftliche „Ordnung“ ausübt.

Busby Berkeleys „Footlight Parade“ (1933) ist beispielgebend für ein damals wie heute dominierendes „Frauenbild“ im Mainstream-Film. Die Objektifizierung der „Frau“ erreicht im Prolog „By a Waterfall“ Ausmaße bis hin zur Abstrahierung der Körper in fragmentierte und ornamentale Formen. Sie sind Objekt, gegenständlich, Zierde.

„Frauen“ werden auch heute noch in den meisten Filmen auffällig gerahmt, stehen auf Bühnen, erscheinen in Türrahmen, blicken aus Spiegeln heraus etc. Sie sind nach wie vor durch ihre sexuelle Attraktivität definiert, sind Schmuck und Dekor. Hat sich also seit Busby Berkeley nicht viel geändert?

Changing deeply entrenched cultural stereotypes and conventional modes of cinematic representation can only occur through a slow process of action and reaction between film reality and human reality. Jane Brown proposes this relationship, noting that »since girls do use media as they learn more about available options and cultural expectations, the media could play an important role in creating alternative life scripts, especially if we also encourage girls to continue to listen and speak their own minds. (Greenberg, 194-95)«²¹⁶

Wieso setzen sich die beworbenen „Frauen-“ und „Männerbilder“ noch immer in der Gesellschaft durch? Ist es Gewohnheit, oder die Lust an der Einfachheit? Geht es darum, feststehende Erwartungen und Anforderungen an „echte Frauen“ und „Männer“ zu erfüllen, um sich so in der jeweiligen homogenen Gendergruppe „richtig“ und „aufgehoben“ fühlen zu können? Macht zu viel „Auswahlmöglichkeit“ Angst?

Wir sind in Bezug auf unsere soziale Rolle und unseren vorgesehenen Platz in der patriarchal geprägten Gesellschaft bereits vor unserer Geburt beschriebene Blätter, doch müssen wir dies nicht passiv hinnehmen. Es soll nicht darum gehen, zwischen einem der beiden gültigen Geschlechter zu wählen. Wir bewegen uns in einer Welt, die in

215 Doane, 1991, S. 8

216 Maxfield, In: Karriker, 2002, S. 175.

Gegensatzpaaren denkt. Von diesem eingeübten Schwarz-/Weiß-Denken müssen wir uns lösen, uns auf verschiedene Perspektiven einlassen und vermeintlich allgemeingültige Werteordnungen in Frage stellen.

Kapitel 7 hat ergeben, dass die (filmische) Darstellung der selbständigen und emanzipierten „Frau“ – von der „femme fatale“ über die „new woman“ in „Adam's Rib“ bis hin zur „Emanze“ der ÖVP – in der Geschichte immer wieder mit negativen Konnotationen einhergeht. Die drei genannten Klischees verkörpern allesamt ein von der offiziellen Norm abweichendes „Frauenmodell“, eine nicht anstrebenswerte und ungehörige Rolle für die „Frau“. Sie macht dem „Mann“ in ihrer Forderung nach gleichwertiger Partner/innenschaft seine ihm „von Natur aus“ zustehende Vormachtstellung streitig.

Films are »texts« – complex structures of linguistic and visual codes organised to produce specific meanings. They are not merely collections of images or stereotypes. [...] Films structure meaning through their organisation of visual and verbal signs. It is these textual structures that we must examine because it is here, rather than in any conscious manipulation by the individual film director, that meaning is produced. Films, in short, are bearers of ideology.²¹⁷

Wo liegt die Verantwortung für die im Subtext eines Filmes vermittelten patriarchalen „Ordnungsverhältnisse“ – im gesellschaftlichen Rahmen in dem ein Film entsteht, bei den Filmemacher/innen, beim Publikum? „The only people who are picking up on the subversive content of those ambiguities are the women who didn't need to pick up on them. The audience just selects the ideology it wants.“²¹⁸ Dieser Aussage muss ich widersprechen, denn wir müssen immer wieder neu schauen, immer wieder neu kritisieren. Auch wenn wir über die suggestive Wirkungsweise der Filme Bescheid wissen, so macht uns das noch lange nicht immun gegen ihren Einfluss. „In recognizing that ads are superficial renditions of reality, consumers come to believe that advertisings' effects on us are also superficial.“²¹⁹ (Selbst-)Kritik scheint also der Schlüssel zu der Dekonstruktion traditioneller Muster und der Rekonstruktion ihrer Einzelteile zu neuen Strukturen zu sein. „It is said that analysing pleasure, or beauty, destroys it.“²²⁰ Wenn wir diesem Sprichwort Glauben schenken wollen, so müssen die gültigen Begriffe von Lust und Schönheit ganz eindeutig neu definiert werden.

The implication is that too much credit has been given to the notion of values being imbedded in production when, in fact, the values have been imbedded in the reception. If values are dependent on our reception, then the order is less immutable than supposed and, in that case, there's a lot more importance in criticism than we may have thought.²²¹

217 Smith, In: Thornham, 1999, S. 12.

218 Citron, In: Thornham, 1999, S. 121.

219 Schutzman, 1999, S. 11.

220 Mulvey, 1989, 2009, S. 16.

221 Rich, In: Thornham, 1999, S. 121.

Literaturliste

Simone DE BEAUVOIR: „Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau“ (Originaltitel: „Le deuxième sexe“). Reinbek, Rowohlt Taschenbuch, 1992, Neuauflage ebd. 2000.

Harry M. BENSHOFF, Sean GRIFFIN: „America on film: representing race, class, gender, and sexuality at the movies“ (Chapter Eleven: „Exploring the Visual Parameters of Women in Film“). Blackwell Publishing, 2004.

Frances BONNER, Lizbeth GOODMAN, Richard ALLEN, Linda JAMES, Catherine KING: „Imagining Women. Cultural Representations and Gender“. Polity, Cambridge, 1992.

Annette BRAUERHOCH: „Glanz und Elend der Muselmänner: Konfrontation mit einem Genre.“ In: „Frauen und Film“, Heft 40, 1986.

Nathalie BREDELLA: „Architektur des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film.“ Transcript Verlag, Bielefeld, 2009.

Judith BUTLER: „Das Unbehagen der Geschlechter“. (Originaltitel: „Gender Trouble“) Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1991.

Cristen CONGER: „Isn't He Lovely: Androgyny Is So Haute Right Now“. Bitch Media, 2011.

Joel DINERSTEIN: „Swinging the machine: modernity, technology, and African American culture between the World Wars“ (Chapter 5: „The Standardized White Girl in the Pleasure Machine“). University of Massachusetts Press, 1958, 2003.

Mary Ann DOANE: „Femmes Fatales – Feminism, Film Theory, Psychoanalysis.“ Routledge, New York, 1991.

Richard DYER: „»Don't Look Now«. Die Unstimmigkeiten des männlichen Pin-up.“ In: Frauen und Film, Heft 40, 1986.

Ilse HARTMANN-TEWS: „Soziale Konstruktion von Geschlecht: Neue Perspektiven der Geschlechterforschung in der Sportwissenschaft.“ In: „Soziale Konstruktion von Geschlecht im Sport.“ Leske + Budrich, Opladen, 2003.

Maggie HUMM: „Feminism and Film.“ Edinburgh University Press, 1997.

E. Ann KAPLAN: „Women in Film Noir.“ British Film Institute, London, 1978, 1980.

Alexandra Heidi KARRIKER: „Film Studies: Women in Contemporary World Cinema.“
Peter Lang Publishing, Inc., New York, 2002.

Gill KIRKUP, Linda JANES, Kathryn WOODWARD, Fiona HOVENDEN:
„The Gendered Cyborg: A Reader.“ Routledge, London/New York, 2000.

Gertrud KOCH: „Warum Frauen ins Männerkino gehen. Weibliche Aneignungsweisen in der
Filmrezeption und einige ihrer Voraussetzungen.“ In: G. NABAKOWSKI, H. SANDER, P.
GORSSEN: „Frauen in der Kunst, Band 1“. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1980.

Ulrike KOHLWEIß: „Frauen in der Werbung: Realismus vs. Idealismus – Wie sieht sich die
Zielgruppe lieber?“ Diplomarbeit, Fachhochschule St. Pölten, 2006.

Siegfried KRACAUER: „The Mass Ornament – Weimar Essays.“
Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1995.

Jaques LACAN: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion“ (Originaltitel: „Le stade du
miroir“), 1936, 1949.

Renate LIPPERT: „Ein Millimeter schmerzfreie Zone. Valie Exports ...Remote...Remote.“
In: „Frauen und Film, Heft 39“, 1985.

Laura MULVEY: „Visual and Other Pleasures.“ Palgrave Macmillan, UK/US, 1989, 2009.

Jill NELMES: „Representation of Gender and Sexuality.“ In: DIES: „An Introduction to Film
Studies (2nd edition)“. Routledge, London, New York, 1999.

Jasmin REUTER: „Wahrnehmung und Wirkung von Musik im Film: Anforderungen im
genrespezifischen Kontext.“ Diplomarbeit, Hochschule der Medien Stuttgart, 2007.

Christiane SCHMERL: „Frauenzoo der Werbung. Aufklärung über Fabeltiere.“
München, Verlag Frauenoffensive, 1992.

Mady SCHUTZMAN: „The real thing: Performance, hysteria and advertising.“
University of New England, 1999.

Barbara SCHÜTZE: „Neo-Essentialismus in der Gender-Debatte. Transsexualismus als Schattendiskurs pädagogischer Geschlechterforschung.“ transcript Verlag, Bielefeld, 2009.

Anneke SMELIK: „And the mirror cracked: Feminist Cinema and Film Theory.“
Macmillan Press LTD, Great Britain, 1998.

Jeffrey SPIVAK: „Buzz – The Life and Art of Busby Berkeley.“
The University Press of Kentucky, 2011.

Sue THORNHAM: „Feminist Film Theory. A Reader.“ Edinburgh University Press, 1999.

Internetquellen

Beautiful/Decay (Daily Art Blog). 26.10.2010. <http://beautifuldecay.com/2010/10/26/gabi-trinkaus/> (Zugriff: 13.10.2013)

John BLASER: „No place for a Woman – The family in Film Noir. The Femme Fatale“ 1994-1999. <http://library.berkeley.edu/MRC/noir/np07marr.html> (Zugriff: 20.11.2013)

John BLASER: „No place for a Woman – The family in Film Noir. The Marrying Type“. 1994-1999. <http://library.berkeley.edu/MRC/noir/np05ff.html> (Zugriff: 20.11.2013)

Harvey O'BRIEN PhD: „Review“. 2002. <http://homepage.eircom.net/~obrienh/tlm.htm> (Zugriff: 14.07.2013)

Barbara BROWNIE: „Naked protest and the revolutionary body“. theguardian.com, 15.01.2014. <http://www.theguardian.com/fashion/costume-and-culture/2014/jan/15/naked-protest-revolutionary-body> (Zugriff: 20.01.2014)

David CROW: „South Park: The Hobbit Review“. 12.12.2013. <http://www.denofgeek.us/tv/south-park/231593/south-park-the-hobbit-review> (Zugriff: 19.01.2014)

Tim DIRKS: „Filmsite Movie Review. Adam's Rib (1949)“. AMC Networks, 2014.
<http://www.filmsite.org/adam.html> (Zugriff: 20.01.2014)

Sven DRÜHL: „Androgynität in der Gegenwartskunst“, In: „Schreibkraft –
Das Feuilletonmagazin “. <http://schreibkraft.adm.at/ausgaben/02-wiederkehr/androgynitat-in-der-gegenwartskunst/> (Zugriff: 13.10.2013)

GUERRILLA GIRLS: „Do women have to be naked to get into the Met. Museum?“
1989, 1995. <http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml>

Nadine HIMMELSBACH: „Transgendering in der Modewelt. Spiel mit den Geschlechtern“
Süddeutsche.de, 05.09.2012. <http://www.sueddeutsche.de/stil/transgendering-in-der-modewelt-spiel-mit-den-geschlechtern-1.1457197> (Zugriff: 20.01.2014)

Sabine KAMPMANN: „EVA & ADELE. Over the boundaries of gender“.
<http://www.evaadele.com/HOME.HTM> (Zugriff: 13.10.2013)

Jim L. PATTERSON: „Art Deco – The Marriage of Art and Engineering in the Machine Age“.
Louisville, 2005. <http://www.louisvilleartdeco.com/whatisartdeco/> (Zugriff: 20.01.2014)

Besprochene Filme

Busby BERKELEY: „Footlight Parade“. Warner Bros., U.S.A., 1933.

George CUKOR: „Adam's Rib“. Metro-Goldwyn-Mayer, U.S.A., 1949.

Reginald HUDLIN: „The Ladies Man“. Paramount Pictures, U.S.A., 2000.

John HUGHES: „Weird Science“. Universal Pictures, U.S.A., 1985.

Fritz LANG: „Metropolis“. UFA, Deutschland, 1927.

Russ MEYER: „Faster, Pussycat! Kill! Kill!“. Exploitation Film, U.S.A., 1965.

Trey PARKER: „The Hobbit“. South Park 17/10. Comedy Central, U.S.A., 2013.

Lowell SHERMAN: „She done him wrong“. Paramount Pictures, U.S.A., 1933.

Sylvester STALLONE: „Rocky II“. United Artists, U.S.A., 1979.

TIROLER ÖVP-FRAUEN, 2011.

<http://www.youtube.com/watch?v=oqENekUbAlg> (Zugriff: 16.10.2013)

James WHALES: „Frankenstein“. Universal Pictures, U.S.A., 1931.

Bildnachweise

Abbildungen 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35:

Busby BERKELEY: „Footlight Parade“. Warner Bros., U.S.A., 1933.

Abbildung 28:

Bryan FORBES: „The Stepford Wives“. Columbia Pictures, Palomar Pictures, International, U.S.A., 1975.

Abbildungen 26, 27:

John HUGHES: „Weird Science“. Universal Pictures, U.S.A., 1985.

Abbildungen 22, 23, 24, 25:

Fritz LANG: „Metropolis“. UFA, Deutschland, 1927.

Abbildungen 4, 5:

Lowell SHERMAN: „She done him wrong“. Paramount Pictures, U.S.A., 1933.

Abbildungen 6, 7:

Sylvester STALLONE: „Rocky II“. United Artists, U.S.A., 1979.