



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Zurschaustellung des weiblichen Körpers im Film der
Weimarer Republik.
Dargelegt an G. W. Pabsts *Die freudlose Gasse* und
Josef von Sternbergs *Der blaue Engel*“

Verfasser

Florian Lüftner, Bakk. phil.

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 817

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Deutsche Philologie

Betreuer:

Priv.-Doz. Mag. Dr. Martin Neubauer

Inhaltsverzeichnis

0. Einleitung	5
1. Theoretische Grundlagen zur Schaulust.....	9
1.1. Schaulust und -trieb bei Sigmund Freud	9
1.2. Das Blicken bei Jacques Lacan	13
1.3. Laura Mulveys Essay <i>Visuelle Lust und narratives Kino</i>	16
2. Die Neue Frau und die Kultur der Weimarer Republik	19
2.1. Konzepte zur Neuen Frau vor der Weimarer Republik.....	20
2.2. Die Auffassung von der Neuen Frau in der Weimarer Republik	22
2.3. Weibliche Berufstätigkeit während der Weimarer Republik – die Neue Frau als Angestellte	24
2.3.1. Die Angestelltenschicht.....	24
2.3.2. Die weibliche Angestellte	26
2.4. Eine neue Freizeitkultur: Kino und Film.....	29
2.5. Geänderte Sexualmoral und die Sexualreformbewegung	33
2.6. Die Mode der Weimarer Republik	36
2.7. Typologien der Neuen Frau.....	40
2.7.1. Die Garçonne.....	41
2.7.2. Das Girl	42
2.8. Desillusionierungen	43
3. Realhistorischer Hintergrund der Zurschaustellung von Frauen während der Weimarer Republik	45
3.1. Die Lebensreformbewegung als Wegbereiter	47
3.2. Nacktheit als künstlerisches Mittel – die Ausdruckstänzerinnen	49
3.2.1. Isadora Duncan.....	49
3.2.2. Anita Berber	51
3.3. Nacktdarstellungen aus kommerziellem Interesse – Schönheitsabende und das Ballett Celly de Rheidt	52
3.4. Nacktheit als Massenphänomen – Varieté und Revue	56
3.4.1. Tingeltangel und Varieté.....	57
3.4.2. Revue.....	59
3.4.3. Revuegirls.....	62
4. Zurschaustellung weiblicher Körper in <i>Die freudlose Gasse</i> von G. W. Pabst	66
4.1. Dramaturgischer Aufbau	68

4.2.	Realhistorischer Hintergrund der Zurschaustellung: die lebenden Bilder.....	71
4.2.1.	Das erste lebende Bild: drei entkleidete Frauen.....	72
4.2.2.	Das zweite lebende Bild: als Engel verkleidete Frauen	75
4.3.	Transportiertes Frauenbild bzw. Erotikmodell: bürgerlich versus nicht-bürgerlich .	76
4.4.	Frauen als (Blick-)Objekte – die Fleischgeschäfte Prostitution und Zurschaustellung.....	79
4.4.1.	Prostitution	79
4.4.2.	Zurschaustellung	81
4.5.	Strategien gegenüber dem männlichen Blick: Erotisierung versus Deserotisierung	84
4.5.1.	Strategie der Erotisierung.....	84
4.5.2.	Strategie der Deserotisierung	85
4.6.	Schlussbetrachtungen	87
5.	Zurschaustellung des weiblichen Körpers in <i>Der blaue Engel</i> von Josef von Sternberg	92
5.1.	Allegorische Lesart des Films	93
5.2.	Realhistorischer Hintergrund der Zurschaustellung: der Tingeltangel.....	96
5.3.	Transportiertes Frauenbild bzw. Erotikmodell: die Neue Frau	99
5.3.1.	Berufstätigkeit	102
5.3.2.	Krise der Ehe und geänderte Sexualität	103
5.3.3.	Sichtbarkeit der Frau	106
5.3.4.	Die Haltung der Langeweile	107
5.4.	Die Frau als Schauobjekt oder blickendes Subjekt?.....	109
5.4.1.	Lola Lola als Blickobjekt – fetischistische Skopophilie	110
5.4.2.	Unterlaufen des männlichen Blicks.....	111
5.4.3.	Entmachtung des männlichen Blicks – Lola Lola als Blicksubjekt.....	115
5.4.4.	Masochistische Unterordnung unter das Bild	120
5.5.	Schlussbetrachtungen	125
6.	Zusammenfassung.....	127
7.	Literaturverzeichnis.....	129
7.1.	Primärquellen.....	129
7.2.	Sekundärquellen	129
8.	Anhang	136
8.1.	Abstract.....	136
8.2.	Lebenslauf	137

0. Einleitung

„Jahrhundertlang eingeübte Empfindungen zeigen sich auch in emanzipierten Zeiten als zählebig: Augensex bleibt [...] eine Männerdomäne“¹, schreibt Matthias Dusini anlässlich der Ausstellungseröffnungen samt freizügiger Werbeplakate von *nackte männer* im Leopold Museum in Wien und *Der nackte Mann* im Lentos Kunstmuseum in Linz im Herbst 2012. Dass Nacktheit von Männern kulturgeschichtlich auch noch gegenwärtig eher die Ausnahme darstellt, beschreibt ebenfalls Elisabeth Raether in ihrem im gleichen Jahr erschienen Zeit-Artikel: „Weibliche Nacktheit ist banal, männliche etwas besonderes“², denn in der westlichen, neuzeitlichen Welt waren es bis dato zumeist Frauen gewesen, die in verschiedenen visuellen Medien, von der Malerei angefangen bis hin zur digitalen Fotografie, nackt dargestellt wurden. Raether verweist diesbezüglich auf die Aktion der Guerilla Girls, eine seit den 1980ern in New York tätige Feministinnengruppe, die diesen Umstand quantitativ erfasst, indem sie im Metropolitan Museum of Modern Art nachgezählt hat: von den dort dargestellten Nackten sind 83 % weiblich. In der Antike oder außereuropäischen Kulturen verfuhr man bei der Dar- und Zurschaustellung männlicher Nacktheit anders und offener, im Europa der Neuzeit allerdings war es vor allem die bürgerliche Gesellschaft, die dem Mann Produktivität und der Frau Attribute wie Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Schönheit zuschrieb und damit bewirkte, dass es häufig der weibliche Körper war, der nackt und in der Folge auch sexualisiert dargestellt wurde.³ Verkürzt und zugespitzt gilt für geschlechtsspezifische Unterschiede in Bezug auf Schauen und Zurschaustellung im westlichen neuzeitlichen Kulturraum: „Ein Mann begehrt. Er wird nicht begehrt. Er gibt sich nicht den Blicken preis.“⁴ Oder wie John Berger es formuliert: „*men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.*“⁵

Weisen die beiden erwähnten Ausstellungen darauf hin, dass der Zeitpunkt erreicht sein könnte, da sich diese geschlechtsspezifischen Unterschiede zunehmend auflösen werden, so steht die Weimarer Zeit, die Jahre 1918 bis 1933 in Deutschland, denen sich diese Masterarbeit widmet, diesbezüglich auf den ersten Blick noch ganz im Zeichen traditioneller

¹ Matthias Dusini: Zurück zur Natur. Zwei Ausstellungen zeigen nackte Männer: Der phallische Held ist vom Sockel gestürzt. In: Falter vom 24.10.2012, S. 26.

² Elisabeth Raether: Das ist übrigens ein Penis. Weibliche Nacktheit ist der Normalfall – männliche hingegen nicht. Warum ist das so? In: Zeit Magazin (Nr. 31) vom 26.7.2012, online: <http://www.zeit.de/2012/31/Maennliche-Nacktheit> [Stand: 22.5.2013.]

³ Vgl. ebda.

⁴ Ebda.

⁵ John Berger [u. a.]: Ways of Seeing. Based on the BBC television series with John Berger. Neuauflage. London: Penguin 2008. (= Penguin Design Series. Penguin Modern Classics.) S. 41.

Geschlechterverhältnisse und ist deswegen spannend zu betrachten, da Zurschaustellung in den Zwischenkriegsjahren erstmals zu einem Massenphänomen wurde – gar nicht so sehr in den klassischen Richtungen der bildenden Kunst wie etwa der Malerei, sondern in den zu jener Zeit relativ neuen populärkulturellen Erscheinungen wie Revue oder Film. Während der Weimarer Republik fand Zurschaustellung von weiblichen Körpern häufig auf Bühnen statt, eine zum Teil durch den Ausdruckstanz initiierte Bewegung, die den (teilweise) nackten Körper in seiner Natürlichkeit und als Ausdrucksmedium zeigen wollte, aber dieser wurde dann bald instrumentalisiert, sexualisiert, um die Schaulust eines voyeuristischen Publikums zu bedienen, und aus ökonomischem Interesse heraus ausgebeutet. Auch der Weimarer Film nutzte den weiblichen Körper als Schauobjekt, reflektierte aber in manchen Arbeiten über die Verfahrensweise der Zurschaustellung, wenn dies wie in den für diese Arbeit zu analysierenden Filmen thematisiert wird: Im Stummfilm *Die freudlose Gasse*⁶ aus dem Jahr 1925 von G. W. Pabst wird in einem Hinterzimmer eine Art Schönheitsabend abgehalten, währenddessen nackte Frauen in sogenannten lebenden Bildern ausgestellt werden, und in *Der blaue Engel*⁷ unter der Regie Josef von Sternbergs von 1930 tritt Lola Lola, verkörpert von Marlene Dietrich, auf einer kleinen Bühne in einer Spelunke auf und spielt dabei mit ihrer Sexualität. Es kommt in den Szenen quasi zu einer Doppelung des Blicks auf den weiblichen Körper, einerseits des Blicks des diegetischen Publikums, jenes innerhalb der vermittelten Filmwelt, und des Blicks des extradiegetischen Publikums, des Blicks des tatsächlichen Kinopublikums auf die Szene der Zurschaustellung.

Im Zuge der Arbeit werden folgende Fragestellungen ausgehend von derartigen Szenen der Zurschaustellung behandelt: Wie gestaltet sich die Zurschaustellung von Frauen bzw. des weiblichen Körpers in den zu analysierenden Filmen und was macht sie typisch für die Weimarer Republik? Welche für die Zeit der Weimarer Republik typischen Geschlechterverhältnisse bzw. Frauenrollen spiegeln die Szenen der Zurschaustellung wieder? Inwieweit findet man darin eine in der Weimarer Zeit geänderte Einstellung zur Sexualität, die mit dem für jene Zeit bedeutenden Konzept der Neuen Frau verbunden ist? Oder wird auf ein älteres, bürgerliches Frauenbild zurückgegriffen? Wie lässt sich hinsichtlich der Filmanalyse neben dem intradiegetischen auch über einen extradiegetischen Blick, für den der weibliche Körper

⁶ *Die freudlose Gasse*: Regie: Georg Wilhelm Pabst. Drehbuch: Willy Haas. Produktion: Michail Salkind, Romain Pinès. D: Sofar-Film-Produktion GmbH 1925. Fassung: DVD. 4. Auflage. Film & Kunst, Filmmuseum München 2012. (= Edition Filmmuseum. 48.) 151‘.

⁷ *Der Blaue Engel*. Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Robert Liebmann, Carl Zuckmayer und Carl Vollmoeller. Produktion: Erich Pommer. D: UFA 1930. Fassung: DVD. Universum Film 2010. (= UFA Klassiker Edition.) 106‘.

inszeniert ist und über den sich das Verhältnis zwischen Zuschauer und Bild vor allem in Bezug auf visuelle Lust verdeutlichen lässt, diskutieren?

Um besprechen zu können, was typisch für die Weimarer Republik war, werden in zwei Kapiteln der realhistorische Hintergrund und zeitgenössische Diskurse über für die gesetzten Fragestellungen zentrale Phänomene erarbeitet werden. Zum einen wird in Kapitel 2 das in der Weimarer Zeit häufig diskutierte Bild der Neuen Frau besprochen, um auf dieser Grundlage dann in den beiden zu analysierenden Filmen nach Repräsentationen jenes Bildes zu suchen – vereinzelt werden an dieser Stelle bereits Aspekte der Zurschaustellung, wie sie für Frauen etwa im beruflichen Alltag oder in Bezug auf Mode relevant waren, angesprochen. Zum anderen wird in Kapitel 3 untersucht, wie die Zurschaustellung von Frauen in der Weimarer Republik praktiziert wurde, welche Spielarten es diesbezüglich in der Populärkultur abseits des Kinos gab. Gerade auf Bühnen in Form von Ausdruckstanz oder Revuen war Nacktheit ein beliebtes und häufig eingesetztes Mittel. Auch die darin erarbeitete Grundlage wird dann für die Filmanalyse herangezogen, um zu erörtern, wie gängige Praktiken der Zurschaustellung in den beiden Filmen aufgegriffen und verarbeitet werden.

In den Kapiteln 4 und 5 soll die Zurschaustellung von weiblichen Körpern im Weimarer Kino anhand der beiden exemplarisch ausgewählten Filme *Die freudlose Gasse* und *Der blaue Engel* besprochen werden.⁸ Die Szenen der Zurschaustellung dienen zwar als Ausgangspunkt, werden aber nie gelöst von der übrigen Handlung betrachtet, und bei der Untersuchung wird auf den in den vorderen Kapiteln dargelegten soziokulturellen Kontext der damaligen Zeit Bezug genommen. Es handelt sich bei den Analysen demnach nicht um eine reine werkimmanente Interpretation, sondern Diskurse über Frauenbilder und Sexualität werden aus dem historischen, sozialen Umfeld herangezogen. Ein Hauptaugenmerk bei den Analysen wird auf das Blicken selbst gerichtet, das in der Kinosituation gerade in Bezug auf die zur Schau gestellte Frau lustvoll erfahren werden kann, und in der Folge wird der Frage nachgegangen, ob es sich bei den zur Schau gestellten Frauen auf intra- wie auch extradiegetischer Ebene rein um Schauobjekte handelt oder ob sie sich auch als schauende Subjekte konstituieren. Dadurch werden dem Film wie auch der Kinosituation innewohnende

⁸ Weitere Beispiele für kanonisierte Werke aus der Weimarer Republik, in denen Szenen der Zurschaustellung eine zentrale Rolle spielen, sind Fritz Langs Stummfilm *Metropolis* aus dem Jahr 1927, in dem die falsche Maria, ein Maschinenmensch, im Vergnügungsviertel Yoshiwara einen verführerischen Tanz aufführt, sowie Ödön von Horváths Drama *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931), in denen Marianne von ihren Vertrauten im Stich gelassen und verstoßen im Maxim beim Stellen lebender Bilder aus finanzieller Not heraus teilnimmt. Beide Werke werden im Analyseteil zu *Die freudlose Gasse* als Vergleich herangezogen und kurz besprochen.

Blickstrukturen erarbeitet, wer also über den Blick zum Objekt gemacht wird, wer über den Blick Kontrolle ausübt, wer demnach Subjekt und Träger eines machtvollen Blicks ist.

Als theoretische Grundlage dafür, Blickstrukturen innerhalb des Films und der Kinosituation beschreiben zu können, werden feministisch-psychoanalytische Modelle herangezogen, um zu erörtern, weshalb der Blick auf einen zur Schau gestellten weiblichen Körper in einem patriarchalisch strukturierten Film als lustvoll erfahren werden kann. Theoretische Ansätze zum Blicken und zur Schaulust auch in Bezug auf Film und Kino sollen nun in Kapitel 1 erörtert werden.

1. Theoretische Grundlagen zur Schaulust

Im folgenden Kapitel sollen theoretische Ansätze dargestellt werden, die sich auf das Blicken beziehen, und der Frage nachgegangen werden, weshalb dasselbe als lustvoll erfahren werden kann. Die Zurschaustellung von Frauen während der Weimarer Republik, aber auch der konventionelle, narrative Film arbeitete zum Teil mit dem Aspekt des mit Lust besetzten Schauens.

Der Ausgangspunkt soll durch Überlegungen aus der Psychoanalyse Sigmund Freuds, der sich der Schaulust und dem Schautrieb in verschiedenen Schriften gewidmet hat, geschaffen werden. Freuds Ansätze zur Schaulust wurden dann ab den 1970ern von der englischsprachigen feministischen Filmkritik aufgegriffen und unter anderem mit Überlegungen von Jacques Lacan erweitert. Als ein Meilenstein der psychoanalytisch geprägten feministischen Filmtheorie wird Laura Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* aus dem Jahr 1975 gehandelt, in dem das Kino als Weiterführung einer patriarchal strukturierten Gesellschaft gesehen wird, wobei der Frau darin der Status der Angeblickten und dem Mann jener des Blickenden zugeschrieben wird. Der Essay soll für diese Masterarbeit als Basis dienen, um derartige Blickstrukturen in den zu analysierenden Filmen besprechen zu können und gegebenenfalls erweiternde oder diesem widersprechende Ansätze darzulegen. Ansätze und Theorien, die sich gegen Mulveys Konzept stellen bzw. in denen auf andere psychodynamische Prozesse, die visuelle Lust hervorrufen, zurückgegriffen wird, werden an späterer Stelle im Zuge der Filmanalysen besprochen – in diesem Kapitel soll über ihre Gedanken zur Schaulust im Kino die Basis dafür gelegt werden.

1.1. Schaulust und -trieb bei Sigmund Freud

In verschiedenen Schriften befasste sich Sigmund Freud mit der Schaulust und dem Schautrieb, wobei in dieser Arbeit auf drei davon zurückgegriffen wird, um seine Ansichten diesbezüglich darzulegen.

In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* aus dem Jahre 1905 bilden Untersuchungen über sexuelle Abirrungen den Inhalt der ersten der drei Abhandlungen, im Zuge derer Freud die Schaulust, die nicht prinzipiell an eine Perversion geknüpft ist, aber die für Erklärungen für von ihm als pathologische Erkrankungen angesehene Erscheinungen wie Exhibitionismus und Voyeurismus bzw. Skopophilie herangezogen wird. Er beschäftigt sich in dieser Schrift prinzipiell mit Abweichungen „zur angenommenen Norm“ in Bezug auf ein

Sexualobjekt, „die Person, von welcher die geschlechtliche Anziehung ausgeht“, und auf das Sexualziel, „die Handlung, nach welcher der Trieb drängt“⁹ – Perversionen die Schaulust betreffend ordnet Freud einer Abweichung hinsichtlich des Sexualziels zu.¹⁰

Für Freud gilt „[a]ls normales Sexualziel [...] die Vereinigung der Genitalien in dem als Begattung bezeichneten Akte, der zur Lösung der sexuellen Spannung und zum zeitweiligen Erlöschen des Sexualtriebs führt“¹¹. Intermediäre Beziehungen zum Sexualobjekt, also sich auf dem Weg zum eigentlichen Sexualakt befindende Beziehungen, wie etwa das Beschauen des Sexualobjekts, werden als vorläufige Sexualziele von Freud als normal und nicht per se als Abirrung angesehen, da sie neben dem Lustgewinn eine Erregung herbeiführen, die bis zum Erreichen des endgültigen Sexualziels, dem Koitus, andauern soll. Eine Perversion betreffend des Sexualziels stellen unter anderem „*Verweilungen* bei den intermediären Relationen zum Sexualobjekt, die normalerweise auf dem Weg zum endgültigen Sexualziel rasch durchschritten werden sollen“¹², dar. Quasi als Vorstufe, die zum Sexualakt hinführt, gilt das Beschauen des Sexualobjekts als der Norm entsprechend, wobei äußere und innere Bedingungen – Freud nennt beispielsweise Impotenz oder Angst vor Gefahren des Sexualakts – eine Fixierung auf die vorbereitenden Akte verursachen, diese als neues Sexualziel etablieren und das für Freud als normal verstandene ersetzen können.¹³

Für Freud kommt es bei jedem normal verlaufenden Sexualakt zu einem Verweilen auf der intermediären Stufe des sexuell betonten Schauens, aber zu einer Perversion wird die Schaulust nach Freud,

a) wenn sie sich ausschließlich auf die Genitalien beschränkt, b) wenn sie sich mit der Überwindung des Ekels verbindet (*voyeurs*: Zuschauer bei den Exkretionsfunktionen), c) wenn sie das normale Sexualziel, anstatt es vorzubereiten, verdrängt.¹⁴

Fall c) sieht er vor allem bei Exhibitionisten ausgeprägt, bei denen es auf das Zeigen, aber auch auf das Gezeigt-Bekommen von Genitalien ankommt, womit das verschobene Sexualziel in zweifacher Form, in aktiver als Schauen und in passiver als Beschaut-Werden, zu Tage tritt.¹⁵

⁹ Sigmund Freud: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie [1905]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 5: Sexualleben. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 47.

¹⁰ Vgl. ebda, S. 47, 60.

¹¹ Ebda, S. 60.

¹² Ebda.

¹³ Vgl. ebda, S. 60, 65.

¹⁴ Ebda, S. 66.

¹⁵ Vgl. ebda, S. 66 f.

Neben der Schaulust definiert Freud auch den Schautrieb, der für ihn ein Partialtrieb ist – Partialtriebe wiederum sind die Summe der Triebe, die in ihrer Gesamtheit den Sexualtrieb bilden und „die an den Erregungen von Körperregionen haften“¹⁶. Sexuelle Lust ist damit nicht ausschließlich an die Funktion der Genitalien gebunden, sondern Erregungen finden auch in anderen Körperorganen statt, und wenn diese Erregung eine sexuelle ist, so wird das entsprechende Organ als erogene Zone definiert: „[B]ei der Schau- und Exhibitionslust [entspricht] das Auge einer erogenen Zone“¹⁷. Das Auge selbst dient somit nicht nur der lebenswichtigen und -erhaltenden Aufgabe, die Außenwelt und deren Veränderungen, sondern auch dazu, „die Eigenschaften der Objekte, durch welche diese zu Objekten der Liebeswahl erhoben werden, ihre ‚Reize‘“¹⁸ wahrzunehmen. Dadurch wird dem Schautrieb als Partialtrieb eine wesentliche Aufgabe bei der Auswahl von Sexualobjekten zugesprochen.¹⁹

In *Triebe und Triebchicksale* aus dem Jahr 1915 untersucht Freud auch Entwicklungen von Trieben sowie ihre Relation zueinander und arbeitet als eine mögliche solcher Beziehungen die „*Verkehrung ins Gegenteil*“, als „*Wendung eines Triebes von der Aktivität zur Passivität*“²⁰ heraus. Als Beispiel hierfür führt er neben anderen das Gegensatzpaar Schaulust und Exhibition an. Die Verkehrung belagert dabei das Ziel des Schautriebs, denn das aktive Ziel des Beschauens wird durch das passive des Beschaut-Werdens ersetzt – als Perversion ist damit, wie an vorderer Stelle angemerkt, der Voyeurismus und der Exhibitionismus verknüpft.²¹

Freud stellt in Bezug auf diesen Trieb und dessen Verkehrung verschiedene Entwicklungsstufen auf: Das Besondere am Schautrieb ist, dass er ganz zu Beginn in kindlicher Phase, einer Art Vorstufe, autoerotisch ausgelegt ist. Das heißt, die Schaulust wird aktiv vollzogen, nimmt aber als zu beschauendes Objekt den eigenen Körper, ist damit narzisstisch geprägt und erst später wird das Objekt in einem fremden Körper gesucht, was die Stufe der aktiven Schaulust beschreibt. Bei seiner Verkehrung wird das fremde Objekt aufgegeben und wiederum der eigene Körper zum Objekt, wodurch eine Umkehrung in Passivität vollzogen, das Objekt gewechselt und ein neues Ziel gesucht wird: das Beschaut-Werden, wonach schlussendlich eine Person eingesetzt wird, der man sich zeigt, um dem neuen Ziel

¹⁶ Sigmund Freud: Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung [1910]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 6: Hysterie und Angst. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 210.

¹⁷ Freud, Abirrungen, S. 77 f.

¹⁸ Freud, Sehstörung, S. 210 f.

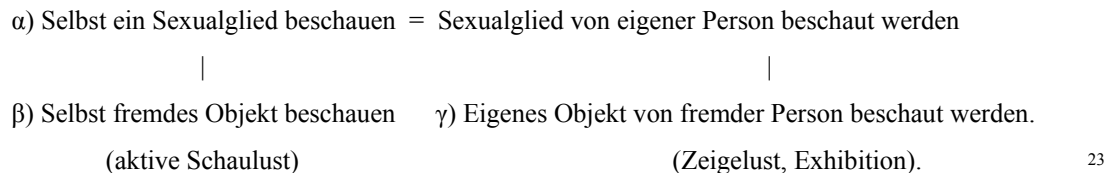
¹⁹ Vgl. ebda.

²⁰ Sigmund Freud: Triebe und Triebchicksale [1915]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 3: Psychologie des Unbewußten. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 90.

²¹ Vgl. ebda.

nachzukommen. Der aktive Schautrieb gibt demnach die narzisstische Regung auf, wohingegen der passive am narzisstischen Objekt, dem eigenen Körper, festhält.²²

Für Freud ergibt sich in Bezug auf die Entwicklung des Schautriebs und dessen Gegensatz folgendes Schema:



In Bezug auf den Schautrieb hält Freud fest, dass die autoerotische Vorstufe sowie die aktiven und passiven Ausgestaltungen nebeneinander bestehen, also miteinander verbunden bleiben und damit ihre Spuren im Phantasieleben eines Erwachsenen hinterlassen.²⁴

Freud nimmt an späterer Stelle des gleichen Aufsatzes noch auf das Gegensatzpaar aktiv/passiv Bezug und stellt eine geschlechtsspezifische Unterscheidung auf:

Der Gegensatz Aktiv–Passiv verschmilzt nämlich späterhin mit dem von Männlich–Weiblich, der, ehe dies geschehen ist, keine psychologische Bedeutung hat. Die Verlotung der Aktivität mit der Männlichkeit, der Passivität mit der Weiblichkeit tritt uns nämlich als biologische Tatsache entgegen; sie ist aber keineswegs so regelmäßig durchgreifend und ausschließlich, wie wir anzunehmen geneigt sind [...].²⁵

Trotz der Relativierung führt Freud die Unterscheidung von Aktivität und Passivität auf ein biologistisches Modell zurück, das vielfach kritisiert wurde. Elisabeth Bronfen macht etwa darauf aufmerksam, dass es sich hierbei um kulturell bedingte geschlechtsspezifische Festschreibungen handelt, die beispielsweise, wie an späterer Stelle dieser Arbeit dargelegt wird, von Filmen wie *Der blaue Engel*, der Blickstrukturen thematisiert, hinterfragt werden.²⁶

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass nach Freud das Schauen ausdrücklich sexuell betont stattfinden kann, geleitet durch einen Trieb, der an das Auge gebunden ist und dadurch von einem Lustgewinn begleitet wird. Die Zurschaustellung von Frauen kann genau

²² Vgl. Freud, Triebe, S. 93-95.

²³ Das Schema bezieht sich auf: Ebda, S. 93.

²⁴ Vgl. ebda. „Die einzig richtige Aussage über den Schautrieb müsste lauten, daß alle Entwicklungsstufen des Triebes, die autoerotische Vorstufe wie die aktive und passive Endgestaltung nebeneinander bestehenbleiben [...]“ (Ebda.) Dazu auch erläuternd: Vgl. Elisabeth Bronfen: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Volk und Welt 1999. S. 129 f.

²⁵ Freud, Triebe, S. 97.

²⁶ Vgl. Bronfen, Heimweh, S. 130 f.

darauf abzielen, die aktive Schaulust zu bedienen und zu befriedigen, um etwa, wie sich später zeigen wird, finanziellen Gewinn daraus zu erzielen.

1.2. Das Blicken bei Jacques Lacan

Im folgenden Unterkapitel sollen bestimmte Aspekte des Blickens in der Theorie Jacques Lacans besprochen werden. Obwohl sich diese nicht unmittelbar auf die Schaulust beziehen, erscheint eine Darstellung dieser insofern wichtig, als dass neben anderen Laura Mulvey darauf zurückgreift, um ihre Theorie zur visuellen Lust im Kino zu beschreiben. So wird das von Jacques Lacan entworfene Spiegelstadium in der Filmtheorie etwa dazu herangezogen, um sich den Fragen der Identifikation zu nähern. Dabei wird das Verhältnis des Zuschauers zur Leinwand bzw. zum Film in der Form des Erkennens bei gleichzeitigem Verkennen beschrieben.²⁷

Nach Lacan unterscheidet das Kind in einer frühen Phase noch nicht zwischen Subjekt und Objekt, zwischen sich selbst und der Außenwelt. In dieser imaginären, präödiptalen Phase empfindet sich das Kind als nicht getrennt von seiner Mutter, erlebt sich selbst in einer Form symbiotischer Beziehung mit dieser lebend. Dieser Zustand beginnt sich dann in der von Lacan als Spiegelstadium bezeichneten Phase zu ändern, wenn sich das Kind in einer narzisstischen Entwicklungsphase im Alter von etwa sechs bis achtzehn Monaten das erste Mal im Spiegel erblickt, erkennt und über das sich im Spiegel gestaltende Bild ein Selbst, also ein Ich, bildet. Allerdings gelingt es ihm nach wie vor noch nicht, zwischen Objekt und Subjekt zu unterscheiden, denn die Überzeugung eines Ichs wird durch ein Objekt der Außenwelt vermittelt, dem Spiegel, mit dem es sich identifiziert, das es als Teil seiner selbst wahrnimmt, aber das dennoch nicht es selbst, sondern etwas anderes, Fremdes ist.²⁸

Das Kind nimmt sich nun das erste Mal von außen wahr, und zwar als vollständig und abgeschlossen – es bedarf eben dieses Bildes von außen, denn von innen her wäre aufgrund sich entgegenstehender Triebe und Wünsche keine Auffassung einer abgeschlossenen Einheit möglich. Zudem sind die motorischen Fähigkeiten des Kindes während dieser Phase seiner Entwicklung noch nicht genügend fortgeschritten, um seine Bedürfnisse selber befriedigen zu können, und es ist daher auf die Hilfe anderer angewiesen. Die Bewegungen des Spiegelbildes

²⁷ Vgl. Thomas Elsaesser und Malte Hagener: Filmtheorie zur Einführung. 3., ergänzte Auflage. Hamburg: Junius 2011. (Zur Einführung. 321.) S. 76.

²⁸ Vgl. Terry Eagleton: Einführung in die Literaturtheorie. 4., erweiterte und aktualisierte Auflage. Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. (Sammlung Metzler. 246.) S. 152 f. Sowie: Vgl. Gerda Pagel: Jacques Lacan zur Einführung. 3., verbesserte Auflage. Hamburg: Junius 1999. (Zur Einführung. 202.) S. 23 f.

werden allerdings als motorisch fortgeschrittener wahrgenommen, als sie tatsächlich sind, denn über den Blick in den Spiegel erfährt das Kind eine Kontrolle über den eigenen Körper, da es die gespiegelten Bewegungen selbst steuern kann.²⁹

Während der Spiegelphase kommt es somit zur Setzung eines Ideal-Ichs, eines imaginären Selbstbildes, das ein Gefühl von Ganzheit, Vollständigkeit und Omnipotenz verleiht. Das Spiegelstadium stellt somit zusammenfassend das „Sich-selbst-Hervorbringen des Ich [dar und] trägt den Charakter des Imaginären und ist insofern narzißtischer Art, als es der Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen unterliegt“³⁰. In dieser Phase

„schleicht sich die Ambivalenz eines Verkennens (*méconnaître*) ein, das dem Sich-Kennen (*me connaître*) wesentlich ist. Denn das Subjekt kann sich in dieser Rückschau allein eines Bildes vergewissern, im Moment wo es ihm gegenübersteht: des antizipierten Bildes, das es sich von sich selber macht in seinem Spiegel.“³¹

Aufgrund des Erkennens, das zugleich ein Verkennen ist, erlebt das Kind neben dem Bild von einer imaginären Ganzheit, auch wegen der Spiegelung des Ichs im anderen, zugleich ein Gefühl der Entfremdung, denn um sich das Bild vollständig aneignen zu können, müsste der andere beseitigt werden, wobei die Auslöschung des anderen die des narzisstischen Subjekts nach sich ziehen würde. Um diesen dualen Kreislauf zu brechen, benötigt man eine dritte Instanz – die symbolische Ordnung.³²

Schon in der Spiegelphase, aber im Wesentlichen während der ödipalen Phase, wird das Kind in die symbolische Ordnung, in die Regeln und Gesetze der Sprache, die bereits existenten Strukturen der Gesellschafts- und Geschlechterrollen sowie die Beziehungen, aus denen die Familie, aber auch Gesellschaft gebildet ist, eingeführt. Mit der vom Vater symbolisierten Sphäre des Gesetzes erfährt das Kind, dass es nur ein Teil eines größeren familiären, aber auch gesellschaftlichen Gefüges ist. Über die Eingliederung ins Symbolische, eben über die Sprache oder die Entdeckung von Geschlechterunterschieden, erkennt das Kind, dass sich ein Subjekt als Ergebnis von Differenzen strukturiert – in Bezug auf das sprachliche Zeichen sieht Lacan den Signifikant dem Signifikat übergeordnet. Dabei erhält der Signifikant seine Bedeutung nur in der Differenz zu anderen, und er ist überdies durch die Abwesenheit des zu

²⁹ Vgl. Eagleton, Literaturtheorie, S. 153. Sowie: Vgl. Elsaesser/Hagener, Filmtheorie, S. 85.

³⁰ Pagel, Lacan, S. 30.

³¹ Jacques Lacan: Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten. In: Ders.: Schriften II. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau: Olten 1975. S. 183.

³² Vgl. Katerina Karakassi: Portraits zur Literaturtheorie II: Jacques Lacan. In: Kritische Ausgabe (2004), H. 11, S. 88. Sowie: Vgl. Pagel, Lacan, S. 23.

bezeichnenden Objekts geprägt. Sprache ist demnach ein unabgeschlossener Prozess von Absenz und Differenz, denn in einer unendlichen Signifikantenkette bezieht sich ein Signifikant auf den nächsten, erzeugt so Bedeutung als nachträgliches Produkt, allerdings ohne jemals zu endgültiger Bedeutung gelangen zu können, da er in diesem Gleiten verfangen bleibt – die Sprache zerteilt somit die Ganzheit des Imaginären. Für Lacan ist das Unterbewusste gleich wie die Sprache strukturiert und folgt damit dem Diskurs des großen Anderen.³³

Der sogenannte große Andere ist mit der symbolischen Ordnung verknüpft, er ist am Ort der Sprache angesiedelt und gleicht einem Zeugen, wie eine dritte Instanz, die in das duale Wechselspiel von Spiegelung und Gespiegelten eintritt, und das Ich, welches sich der Sprache überantwortet, anerkennt. Der große Andere ist virtuell, substanzlos, leitet und kontrolliert die Handlungen von Individuen und bleibt durch das Ausrichten ihres Verhaltens auf die Regeln und Gesetze der symbolischen Ordnung, auf der er operiert, aufrecht erhalten. Er ist damit ein nicht dem Ich Angehöriger, der dennoch dieses strukturiert.³⁴

Bereits im Spiegelstadium, das eigentlich vom Imaginären bestimmt ist, schreibt sich der große Andere ein, da die Person, die zu jener Zeit die zentrale Bezugsperson des Kindes ist, Träger der symbolischen Ordnung ist. Das Kind richtet an jene Person über seinen Blick einen Appell, damit dieser gleichsam als Zeuge den Vorgang der Spiegelung bestätigt. Diese Form der Anerkennung des Ichs geht damit nicht vom imaginären anderen, dem Spiegelbild, aus, sondern von einer dritten Instanz, dem großen Anderen, und ist jener Moment, in dem sich das Subjekt über den Anderen auf der Ebene des Symbolischen konstituiert.³⁵

Wie für Freud werden auch für Lacan frühere Entwicklungsstufen nie ganz überwunden, bleiben als Spur erhalten, so dass Regressionen in eine vergangene Entwicklungsphase möglich sind. Diese Überlegung wird wie zuvor angedeutet auch von Filmtheoretikern und -theoretikerinnen dafür herangezogen, die Faszination für das Kino zu erklären, da die Identifikation, die im Kino stattfindet, einer imaginären Beziehung wie im Spiegelstadium folgt.³⁶ Das Spiegelstadium bildet in der Folge jenes Muster, auf dem alle weiteren Identifikationsprozesse basieren, jener Illusion des Eins-sein-Wollens mit sich selbst als einem anderen. Wenn das Kind aufwächst, wird es nicht damit aufhören, imaginäre

³³ Vgl. Eagleton, Literaturtheorie, S. 155-157. Sowie: Vgl. Pagel, Lacan, S. 42 f., 49.

³⁴ Vgl. Pagel, Lacan, S. 49 f. Sowie: Vgl. Slavoj Žižek: Lacan. Eine Einführung. Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main: Fischer 2008. S. 19 f.

³⁵ Vgl. Pagel, Lacan, S. 50 f.

³⁶ Elsaesser/Hagener, Filmtheorie, S. 85 f.

Identifikationsprozesse mit Objekten anzustellen und darüber sein Ich zu konstituieren –³⁷ so auch im Kino.

1.3. Laura Mulveys Essay *Visuelle Lust und narratives Kino*

Ein Versuch, den Genuss zu beschreiben, den aufgrund formaler Gestaltungselemente von Filmen vorwiegend männliche Zuschauer aufgrund einer patriarchalischen Ausrichtung des Kinos beim Betrachten erleben, leistet Laura Mulvey in ihrem viel gelesenen und zitierten Essay *Visuelle Lust und narratives Kino* aus dem Jahr 1975. Dieser bezieht sich eigentlich auf das Hollywoodkino der 1930er bis 1950er, kann aber auch auf das narrative Weimarer Kino übertragen werden. Ausgehend von psychoanalytischen Ansätzen Sigmund Freuds und Jacques Lacans versucht sie zu zeigen, „wie das Unbewußte der patriarchalischen Gesellschaft die Filmform“³⁸ und „wie das Unterbewußte (geprägt von der herrschenden Ordnung) Wahrnehmungsformen und die Lust am Schauen strukturiert.“³⁹ Dies geschieht nach Mulvey vor allem durch zwei Elemente: erstens durch das Ansprechen der Skopophilie, der Schaulust, wenn eine Person über das Betrachten zum Objekt sexueller Stimulation benutzt wird; zweitens durch das Ansprechen des Narzissmus, wenn der Zuschauer sich mit der idealisierten, männlichen Hauptfigur identifiziert und sich dessen kontrollierenden Blick aneignet – der Blick der Kamera wie auch der auf die Leinwand gerichtete Blick des Publikums ordnen sich dem Blick des männlichen Protagonisten der filmischen Diegese unter bzw. werden durch diesen verleugnet. Eine solche Unmittelbarkeit entsteht durch formale Mittel wie Kamerabewegung, Schnitt usw., wodurch die „natürlichen“ Bedingungen menschlicher Wahrnehmung“⁴⁰ reproduziert werden und die Identifikation mit dem Blick des Helden ermöglicht wird. Um diesen Identifikationsprozess zu erklären, greift Mulvey auf die zuvor beschriebene Theorie des Spiegelstadiums von Jacques Lacan zurück, im Zuge dessen ein Sich-Erkennen über das Sich-Verkennen stattfindet.⁴¹

Um den Aspekt der Skopophilie bzw. Schaulust zu beschreiben, greift Mulvey hingegen auf Freuds Modell der Schaulust zurück. Die Kinosituation befördert voyeuristische Tendenzen, denn das Zeigen einer in sich abgeschlossenen Welt, die sich ohne Rücksichtnahme auf die Anwesenheit eines Publikums entfaltet, sowie der abgedunkelte Zuschauerraum, der

³⁷ Vgl. Eagleton, Literaturtheorie, S. 153.

³⁸ Laura Mulvey: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. von Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. S. 48.

³⁹ Ebda, S. 50.

⁴⁰ Ebda, S. 57.

⁴¹ Vgl. ebda, S. 54, 57, 64.

nicht nur den Zuschauer von der Leinwand, sondern diese auch untereinander trennt, vermitteln ein Gefühl von voyeuristischer Distanziertheit.⁴² Freud teilt die Schaulust, wie dargelegt wurde, in eine aktive und passive, die des Blickens und des Angeblickt-Werdens, wobei für Mulvey

[i]n einer Welt, die von sexueller Ungleichheit bestimmt ist, [...] die Lust am Schauen in aktiv/männlich und passiv/weiblich geteilt [wird]. Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren „Angesehen-werden-Wollen“. [...] Die Präsenz der Frau ist ein unverzichtbares Element der Zurschaustellung im normalen narrativen Film, obwohl ihre visuelle Präsenz der Entwicklung des Handlungsstrangs zuwider läuft, den Handlungsfluß in Momenten erotischer Kontemplation gefrieren läßt.⁴³

Dieses Anhalten des Handlungsflusses geschieht etwa bei Nahaufnahmen, wobei die durch den fragmentierten Körper entstehenden Bilder Flächigkeit erzeugen, wodurch die Illusion der Tiefe, die für die fortlaufende Erzählung wichtig wäre, kurzfristig aufgegeben wird.⁴⁴ Der Rolle des Mannes wird im klassischen Film laut Mulvey jene zugeschrieben, die Handlung voranzutreiben, wodurch er im

weiteren Sinne als Repräsentant der Macht hervor[tritt]: als der Träger des Blickes des Zuschauers, indem er ihn hinter die Leinwand versetzt, um die extra-diegetischen Tendenzen, die durch die Frau als Schauobjekt hereinkommen, zu neutralisieren. Dies wird möglich, weil der Film um eine kontrollierende Hauptfigur strukturiert ist, mit der sich der Zuschauer identifizieren kann.⁴⁵

Mulvey folgert weiter, dass die Anwesenheit der Frau zugleich die Abwesenheit des Phallus⁴⁶ darstellt, weswegen die zur Schau gestellte Frau Kastrationsängste evoziert. Eine vom klassischen Hollywoodfilm entworfene Strategie zur Erzeugung visueller Lust ist es, die Kastration zu leugnen, indem ein Fetischobjekt⁴⁷ – etwa die Beine der zur Schau gestellten

⁴² Vgl. Mulvey, Lust, S. 52.

⁴³ Ebda, S. 55.

⁴⁴ Vgl. ebda

⁴⁵ Ebda, S. 56 f.

⁴⁶ Freud verwendet den Phallusbegriff so, dass er sich auf das tatsächliche männliche Genital bezieht, wohingegen bei Lacan der Phallus eher das Symbol männlicher Vormachtstellung ist. (Vgl. Holger Reichert: Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Wien, Univ., Dipl. 1993. Online: <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom00.htm> [Stand: 27.03.2013.]) Terry Eagleton schreibt zum Phallusbegriff bei Lacan: „Aber es handelt sich dabei [dem Phallus] nicht wirklich um ein Objekt oder eine Realität, nicht um den tatsächlichen männlichen Körperteil: er ist nur eine leere Markierungsstelle für die Differenz, ein Zeichen dessen, was uns vom Imaginären trennt und uns an unseren vorbestimmten Platz in der symbolischen Ordnung einreicht.“ (Eagleton, Literaturtheorie, S. 157.)

⁴⁷ Der Fetisch ist für Freud „der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es [...] nicht verzichten will“ (Sigmund Freud: Fetischismus [1927]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 3: Psychologie des Unbewußten. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 383 f.). In Form einer Verleugnung versucht das Kind, das durch das Fehlen des Phallus der

Frau – eingesetzt oder aber die gezeigte weibliche Figur selbst zum Fetisch gemacht wird. Diese „[f]etischistische Skopophilie ist nicht an lineare Zeit gebunden, da der erotische Instinkt ausschließlich auf das Schauen gerichtet ist“⁴⁸ – im Gegensatz zur anderen Strategie zur Überwindung der Kastrationsdrohung, bei der in einer Verbindung zum Sadismus der Frau Schuld zugeschrieben wird, über Bestrafung und Vergebung das Gefühl von Kontrolle gewahrt bleibt, was über das narrative Element gewährleistet werden kann: nach dem Prinzip „Sadismus braucht eine Story“⁴⁹. Für die beiden in dieser Masterarbeit zu analysierenden Filme spielt vor allem erstere Strategie eine zentrale Rolle; so greift Mulvey von Sternberg, den Regisseur des Films *Der blaue Engel*, als Beispiel heraus, da die Frau (dargestellt von Marlene Dietrich) bei ihm als „Fetisch schlechthin“⁵⁰ erscheint und in dessen Filmstruktur der geschaffene bildliche Raum wichtiger zu sein scheint als das Element der Narration oder jenes des Identifikationsprozesses mit der männlichen Hauptfigur, die den diegetischen mit dem extradiegetischen Blick vereint,⁵¹

bis zu dem Punkt, an dem der machtvolle Blick des männlichen Protagonisten [...] zugunsten des Bildes in direktem Kontakt mit dem Zuschauer gebrochen wird. Die Schönheit der Frau als Objekt und der Bildraum verschmelzen miteinander; [...] ist ein perfektes Produkt, dessen stilisierter und durch Großaufnahmen fragmentierter Körper zum Filminhalt und zum unmittelbaren Adressaten des Zuschauerblicks wird.⁵²

Wie einleitend erwähnt, dient Laura Mulveys Ansatz dazu, Blickstrukturen im Kino zu beschreiben und während der Analyse der jeweiligen Filme andere Filmtheorien weiterer Forscherinnen mit einfließen zu lassen, um darüber andere Ansätze und Aspekte besprechen zu können – herangezogen werden jene Elisabeth Bronfens und Gaylyn Studlars.

Mutter sich um seinen eigenen bedroht sieht, im Psychischen etwas anderes an die Stelle des fehlenden Körperteils treten zu lassen, um damit das Fehlen zu leugnen und über die Kastrationsdrohung triumphieren zu können. Was nach Freud häufig als Fetisch eingesetzt wird, ist der letzte Eindruck, den das Kind vor dem traumatischen Erlebnis hatte: „So verdankt der Fuß oder Schuh seine Bevorzugung als Fetisch – oder ein Stück derselben – dem Umstand, daß die Neugierde des Knaben von unten, von den Beinen her nach dem weiblichen Genitale gespäht hat; Pelz und Samt fixieren [...] den Anblick der Genitalbehaarung, auf den der ersehnte des weiblichen Gliedes hätte folgen sollen; die so häufig zum Fetisch erkorenen Wäschestücke halten den Moment der Entkleidung fest, den letzten, in dem man das Weib noch für phallisch halten durfte.“ (Freud, Fetischismus, S. 386.)

⁴⁸ Mulvey, Lust, S. 59.

⁴⁹ Ebda.

⁵⁰ Ebda.

⁵¹ Vgl. ebda, S. 58-60.

⁵² Ebda, S. 59.

2. Die Neue Frau und die Kultur der Weimarer Republik

Bevor die Filme im Speziellen besprochen werden, soll in den kommenden beiden Kapiteln der realhistorische Hintergrund, vor dem die beiden zu analysierenden Filme gesehen werden können, besprochen werden. In diesem Kapitel wird das für die Weimarer Republik geänderte und als typisch erachtete Frauenbild der Neuen Frau erörtert, wobei zugleich kulturelle Neuerungen und Besonderheiten jener Epoche herausgegriffen werden, die für die nachstehenden Analysen wichtig erscheinen. Veränderungen der Geschlechterrollen und -verhältnisse betreffend, Hoffnungen und Ängsten, die sich damit verbanden, werden erarbeitet und Aspekte wie Berufstätigkeit von Frauen, neue Konzepte zu Sexualität und Entwicklungen in der Mode, die für die Etablierung des Bildes bzw. der Ikone der Neuen Frau über Bildmedien von enormer Bedeutung waren, besprochen. Das Kapitel abschließend soll die Desillusionierung, die auf die Aufbruchsstimmung mit Ende der 20er-Jahre bzw. Beginn der 30er-Jahre folgte, geschildert werden.

In kulturgeschichtlichen, soziologischen oder politischen Darstellungen über die Epoche der Weimarer Republik spielen ein gegenüber der Wilhelminischen Zeit verändertes Frauenbild und sich wandelnde Geschlechterverhältnisse oftmals eine zentrale Rolle. Unter dem Schlagwort Neue Frau wird die Entwicklung hin zu einer weitläufigeren, politischen, ökonomischen und sexuellen Freiheit mit einem damit einhergehenden größeren Selbstbewusstsein der Frauen im Deutschland der Zwischenkriegszeit zusammengefasst. Die Neue Frau gilt für manche Forscherinnen und Forscher auch als „Inbegriff der Zwanziger Jahre“⁵³, da die Diskussionen und Debatten um dieses Phänomen die gesamte Epoche prägten. Mit der Idee des neuen Frauenbilds verbanden sich viele Hoffnungen und Versprechen, schon das Wortpaar selbst beinhaltet eine euphorische Konnotation, da es eine Aufbruchsstimmung bzw. -phantasie vermittelt und den Gedanken nahelegt, dass die Frau von einst überwunden sei und dass für Frauen eine neue Phase mit neuen Rechten und Möglichkeiten anbreche.⁵⁴

Das bürgerliche Frauenbild erfuhr durch das Konzept der Neuen Frau einen Gegenentwurf, wobei das ältere, aus der Wilhelminischen Zeit übernommene Rollenbild in der Weimarer Zeit ebenso gewichtig blieb. Drei Merkmale kennzeichnen im Wesentlichen eine bürgerliche Lebensführung und damit die Rolle der Frau: Die Familie beschränkt sich auf einen Kern von Vater, Mutter und Kindern, der Familienhaushalt wird als Sphäre des Privaten verstanden und deutlich von der Öffentlichkeit getrennt und die Familie ist Ort der Re-

⁵³ Katharina Sykora: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von ders. [u. a.]. Marburg: Jonas 1993. S. 9.

⁵⁴ Vgl. ebda.

produktion; hier sollen Rekreation der Arbeitskraft sowie das Aufwachsen der Kinder stattfinden, sie soll als Rückzugsraum von der Berufswelt dienen. In der bürgerlichen Familie und der damit verbundenen dualistischen Geschlechterordnung wurden Männer und Frauen aufgrund der Vorstellung von Natur gegebenen unterschiedlichen Eigenschaften und Fähigkeiten mit verschiedenen Aufgaben bedacht. Der Mann musste dafür Sorge tragen, die Familie materiell abzusichern, also in der öffentlichen Sphäre dem Berufsleben nachzugehen, wohingegen die Frau im Privaten mit dem Instandhalten des Haushalts sowie der Erziehung der Kinder beauftragt wurde. Weibliche Berufstätigkeit wurde im bürgerlichen Modell nur dann toleriert, wenn durch diese die Pflichten als Ehefrau, Hausfrau und Mutter nicht beeinträchtigt wurden.⁵⁵

In der bürgerlichen Moralvorstellung wurden voreheliche Intimitäten als verwerflich angesehen, die bürgerliche Tochter sollte als Jungfrau in die Ehe gehen und Sexualität sollte auf das Eheleben beschränkt bleiben. Verstöße gegen diese Norm wurden bei Männern eher toleriert als bei Frauen.⁵⁶ In Bezug auf Frauen und weibliche Sexualität bestand eine Trennung zweier Pole: Mutter/Hausfrau und Hure. Mit der Mutter war die Vorstellung von sexueller Reinheit verknüpft, ein Weiblichkeitsbild, das „für Mutterschaft und nicht für die eigene Lust stand“⁵⁷ und damit im bürgerlichen Kosmos als anständig betrachtet wurde und das Zentrum des bürgerlichen Heims bildete. Die Hure hingegen wurde mit Öffentlichkeit und Sinnlichkeit assoziiert und aufgrund gelebter Sexualität von der bürgerlichen Gesellschaft ausgegrenzt. „Offensive Sexualität von Frauen war im öffentlichen Bewusstsein mit dem Stigma der ‚Hure‘, mit Abwertung als ‚schmutzig‘ und mit dem Risiko von Gewalt verbunden.“⁵⁸

2.1. Konzepte zur Neuen Frau vor der Weimarer Republik

Obwohl der Begriff Neue Frau häufig mit der modernen Frau der 20er-Jahre assoziiert wird, liegen die Wurzeln des Begriffs und der damit verbunden emanzipatorischen Ideen in der Französischen Revolution und der sich daraus entwickelnden Frauenbewegung. Mit der Idee von einer Neuen Frau bzw. der *femme libre* waren ökonomische Selbstständigkeit, Lohngleichheit, rechtliche Gleichstellung, Bildung und freie Partnerwahl verknüpft – Forder-

⁵⁵ Vgl. Michael Schäfer: Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009. (= UTB. 3115.) S. 116-119.

⁵⁶ Vgl. ebda, S. 122 f.

⁵⁷ Ilse Lenz (Hrsg.): Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft 2008. S. 100 f.

⁵⁸ Ebda, S. 101.

ungen, die von den nachfolgenden Bewegungen, die sich ebenfalls mit dem Konzept Neue Frau befassten, häufig aufgegriffen und thematisiert wurden.⁵⁹

Gab es derartige frühe Konzepte zur Neuen Frau in Frankreich, England und Nordamerika bereits in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, so entwickelte sich dafür in Deutschland erst nach der Revolution des Jahres 1848 bzw. ab 1865, dem Gründungsjahr des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins, ein Bewusstsein. In Deutschland ist diesbezüglich zwischen einer proletarischen und einer (radikalen) bürgerlichen Frauenbewegung zu unterscheiden. Letztere setzte sich für einen geänderten Weiblichkeitsentwurf ein, der die Möglichkeit auf eine individuelle weibliche Selbstbestimmung abseits von traditionellen Rollenzuweisungen als Haus-, Ehefrau oder Mutter mit sich bringen sollte, und forderte gleichberechtigte Bildung und Berufstätigkeit, eine gerechte Sexualmoral und politische Mitbestimmung – im Gegensatz zur proletarischen Frauenbewegung sollte dies in einem bürgerlichen Gesellschaftssystem vollzogen werden. Die proletarische Bewegung verknüpfte die Frauenfrage stets mit der Klassenfrage: Die Unterdrückung der Frau resultierte nach deren Ansicht aufgrund der bürgerlichen Klassengesellschaft und die Entwicklung hin zur Neuen Frau könne erst in einem sozialistischen Gesellschaftssystem realisiert werden.⁶⁰

Noch in der Vorkriegszeit zur Jahrhundertwende wurde das Konzept der Neuen Frau verstärkt in Zusammenhang mit Sexualität bzw. mit dem Verhältnis der Geschlechter diskutiert und eine grundsätzliche Revision der Einstellung diesbezüglich wurde eingefordert: Eine liberalere, positivere Einstellung zur Sexualität sollte es ermöglichen, neue Beziehungsformen zu erschließen und Sexualität getrennt von Fortpflanzung zu sehen. Erreicht könne dies unter anderem durch sexuelle Aufklärung, erleichterte Ehescheidungen, aber vor allem durch finanzielle Selbstständigkeit durch Berufstätigkeit werden, die als Grundvoraussetzung für freiere Beziehungsformen erachtet wurde. Die Geschlechterverhältnisse sollten sich insofern ändern, als dass sie das Entwickeln einer eigenständigen weiblichen Persönlichkeit ermöglichten: Die Neue Frau sollte selbstbestimmt und unabhängig sein, nicht mehr über den Partner definiert werden, sondern diesem gleichberechtigt gegenüberstehen.⁶¹

⁵⁹ Gesa Kessemaier: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund: Ebersbach 2000. [Zugl. Münster (Westfalen), Univ., Diss. 2000.] S. 19.

⁶⁰ Vgl. ebda, S. 20-22.

⁶¹ Vgl. ebda, S. 23-25.

2.2. Die Auffassung von der Neuen Frau in der Weimarer Republik

Mit dem Ende des Ersten Weltkriegs, der für Veränderungen von Geschlechterbildern und -rollen als Katalysator wirkte, änderten sich auch Gebrauch und Bedeutung des Begriffs Neue Frau. Während viele Männer an die Front mussten und sich mit zum Teil traumatisierenden Kriegserlebnissen konfrontiert sahen, übernahmen Frauen Arbeiten und Positionen, die zuvor Männern vorbehalten waren. Empfanden Männer die anschließenden Nachkriegsjahre als bedrohlich und chaotisch, so sahen sich Frauen vor die Aufgabe gestellt, ihre Errungenschaften und ihr gewonnenes Selbstwertgefühl gegenüber der beginnenden gesellschaftlichen Rekonstruktion zu wahren.⁶²

Wichtige Forderungen der vorangegangenen Frauenbewegung wie Berufsausbildung, Erwerbstätigkeit und Frauenwahlrecht schienen sich in der anbrechenden Demokratie zu erfüllen. Zu Beginn jener Epoche versprach man Frauen Gleichberechtigung und räumte ihnen 1919 das aktive und passive Wahlrecht ein. All diese Veränderungen ließen auf eine Zeit beruflicher und politischer Emanzipation hoffen. Deutlich wurde dies unter anderem dadurch, dass Frauen vermehrt in Parteien und politische Organisationen eintraten und versuchten, aktiv an der Politik mitzuwirken.⁶³

Mit dem Beginn der Weimarer Republik wuchs nun eine Frauengeneration heran, „die für sich den Status als ‚Neue Frauen‘ bereits als gegeben beanspruchte“⁶⁴ und ihn nicht mehr als utopische Forderung sah. Gesamtgesellschaftlich gesehen rückten bereits zu Beginn der 20er-Jahre die Ideen und Konzepte, mit denen die feministische Bewegung den Begriff Neue Frau besetzt hatte, in den Hintergrund, in der breiten Öffentlichkeit wurde die Neue Frau durch von sich während der Weimarer Zeit neu entwickelnden Bildmedien wie Film, Fotografie in Illustrierten usw. auf einfache und eindeutige äußerliche Aspekte reduziert, wobei die emanzipatorischen Gedanken, die mit der Neuen Frau in Zusammenhang standen, noch teilweise mittransportiert wurden.⁶⁵

Die phänotypische Festlegung des Bildes der ‚Neuen Frau‘, die in der öffentlichen Wahrnehmung zur Gleichsetzung von emanzipatorischer Utopie und veräußerlichter Erscheinung durch die modische Frau führte, bezog sich vor allem auf Merkmale wie den Bubenkopf, den kurzen Rock, sachliche Schneiderkostüme, beinbetonte Seidenstrümpfe, enge Topfhüte, schlichte, die Brustpartie überspielende Oberteile, bisweilen auch auf dezidiert *männliche* besetzte Accessoires wie Krawatte, Zigaretten oder Monokel. [...] Attribute wie Jugendlichkeit, Sportlichkeit, Motorisierung, Berufs-

⁶² Vgl. Katharina von Ankum: Einleitung [zu:] Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von ders. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 13.

⁶³ Vgl. ebda, S. 10.

⁶⁴ Sykora, Neue Frau, S. 10.

⁶⁵ Vgl. ebda, S. 10 f.

tätigkeit sowie die Präsenz im öffentlichen Raum wurden in der bildlichen Darstellung der Frauen hervorgehoben und mit emanzipativen Implikationen gleichgesetzt.⁶⁶

Zu Beginn der Republik wurde das Konzept der Neuen Frau noch nicht mit einer bestimmten äußeren Erscheinung in Zusammenhang gebracht. Es wurden darunter zunächst Frauen verstanden, die sich durch wissenschaftliche Leistungen oder politische Beteiligung auszeichneten, dadurch Aktivität, Bildung und Fortschrittlichkeit verkörperten und sich damit deutlich von einem passiven Weiblichkeitsbild des 19. Jahrhunderts unterschieden. Solche Frauen wurden als Vertreterinnen gesehen, die die emanzipativen Forderungen der früheren Frauenbewegung einlösten. Im Verlauf der Weimarer Zeit, Gesa Kessemaier setzt das Jahr 1924 an, wurden die emanzipatorischen Ideen zunehmend mit einer typischen äußeren Erscheinung von Frauen verknüpft, so dass von da an eher modisch gekleidete Frauen als Neue Frauen verstanden wurden. Sykora vermutet, dass man „historisch an dem Angelpunkt [angelangt ist], an dem ‚Sinn in Form‘ gerinnt“⁶⁷, an dem also die Ideen und Inhalte der einstigen Frauenbewegung in ein „formal determiniertes ikonografisches System“⁶⁸ überführt wurden. Typische Vertreterinnen der modernen Frau waren von da an nicht mehr Frauen aus dem wissenschaftlichen oder politischen Feld, sondern vor allem diejenigen, die sich durch ein modisches Äußeres definierten.⁶⁹

Große Aufmerksamkeit von den Medien wurde der Angestellten geschenkt, die bald zum Idealtyp der Neuen Frau stilisiert wurde:

Ihr betont modisches Auftreten, das jugendliche Alter, das zumeist großstädtische Umfeld, ihre scheinbare Ungebundenheit und wirtschaftliche Selbständigkeit ließen sie als *die* Verkörperung der ‚Neuen Frau‘ erscheinen.⁷⁰

Über derartige Zuschreibungen, aber auch über die Beteiligung an der in der Weimarer Zeit entstehenden Unterhaltungs-, Konsum- und Körperkultur entstand also die Konstruktion der Neuen Frau in den 20ern, die aber im Grunde nur kurz Bestand hatte und auf eine bestimmte Generation festgelegt war. Es entstand eine „Weiblichkeitsikone, die aus den Kriegsjahren als Verkörperung einer sexuell befreiten, wirtschaftlich unabhängigen, selbstbewußten Weiblichkeit hervorgegangen war“⁷¹, die aber von Teilen der Öffentlichkeit als bedrohlich und hinderlich für gesellschaftliche Entwicklungen – etwa aufgrund der

⁶⁶ Kessemaier, Sportlich, S. 32.

⁶⁷ Sykora, Neue Frau, S. 10.

⁶⁸ Ebda, S. 11.

⁶⁹ Vgl. Kessemaier, Sportlich, S. 44.

⁷⁰ Ebda, S. 44 f.

⁷¹ Ankum, Einleitung, S. 11.

Aneignung von als typisch männlich gesehenen Domänen oder der geänderten Einstellung zu Sexualität – erachtet wurde.⁷²

2.3. Weibliche Berufstätigkeit während der Weimarer Republik – die Neue Frau als Angestellte

Im Bild der Öffentlichkeit der Weimarer Zeit wurde wie eben erwähnt die Neue Frau häufig mit Berufstätigkeit assoziiert und war für Frauen deswegen von enormer Bedeutung, da Erwerbstätigkeit für viele neue Lebens- und Erfahrungsräume erschloss. Berufstätigkeit war einer der zentralen Punkte der vorangegangenen Frauenbewegungen, da mit ihr Unabhängigkeit, Selbständigkeit und Mündigkeit erlangt werden sollten. Über Berufstätigkeit – gerade als Angestellte – gelangten Frauen vermehrt in die Öffentlichkeit, ließen scheinbar die traditionell zugewiesene häusliche Sphäre hinter sich und erschlossen dadurch für sich neue Räume. „Für die bürgerlichen Frauen, aber auch für die neue Schicht der weiblichen Angestellten, der Ladenmädchen und Stenotypistinnen brachte die Erweiterung der Bewegungsradien in den Großstädten neue Chancen und Möglichkeiten.“⁷³ In diesem Unterkapitel soll zum einen die neue Angestelltenkultur, deren Entstehen als symptomatisch für die Weimarer Zeit gilt, und zum anderen die weibliche Angestellte im Speziellen, die als „Prototyp der modernen ‚Neuen Frau‘“⁷⁴ angesehen wird, besprochen werden.⁷⁵

2.3.1. Die Angestelltenschicht

Ein ebenso von Zeitgenossen wie auch später von Forschern und Forscherinnen diskutiertes Phänomen der Weimarer Republik ist das Entstehen einer Angestelltenschicht, einer sozialen Klasse, die „die traditionelle soziale und kulturelle Schichtung durchbrach.“⁷⁶ Durch Konzernbildungen, Erweiterung der Verwaltung sowie Zunahme des Handels- und Dienstleistungssektors stieg gerade in Großstädten wie Berlin die Zahl der Angestellten:⁷⁷ 1930 waren 3,5 Millionen als Angestellte tätig, 1,2 Millionen darunter waren Frauen –

⁷² Vgl. Ankum, Einleitung, S. 11.

⁷³ Annette Dorgerloh: „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“. Präfiguration zu den Bildprägungen der „Neuen Frau“. In: Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von Katharina Sykora [u. a.]. Marburg: Jonas 1993. S. 28.

⁷⁴ Gregor Streim: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt: WBG 2009. (= Einführung Germanistik.) S. 24.

⁷⁵ Vgl. Dorgerloh, Ideale, S. 28.

⁷⁶ Streim, Einführung, S. 24.

⁷⁷ Vgl. ebda, S. 22.

Arbeiter und Arbeiterinnen stellten nach wie vor die größte Gesellschaftsgruppe dar, etwa 45 % der hauptberuflich Erwerbstätigen zählten zu jener Schicht. Angestellte verrichteten Büroarbeiten in Banken, Versicherungen, Behörden oder in der Industrie bzw. waren im Verkauf tätig. Mitglieder dieser neuen sozialen Gruppe versuchten, sich von der Arbeiterschaft abzugrenzen, da sie sich dieser gegenüber als überlegen fühlten, obwohl sie wie diese nicht unabhängig beschäftigt waren. Man orientierte sich, was das Klassenbewusstsein betraf, am alten Mittelstand, der in keinem unselbständigen Arbeitsverhältnis beschäftigt gewesen war, bzw. an der gegenwärtigen Oberschicht. Durch dieses Selbstverständnis und kulturellen Selbstentwurf identifizierte man die Angestellten während der Weimarer Republik als eigene Schicht und bezeichnete sie als neuen Mittelstand.⁷⁸

Ein zur Zeit der Weimarer Republik verfasstes und weit beachtetes Werk, das die Schicht der Angestellten zu analysieren versucht, ist Siegfried Kracauers *Die Angestellten*⁷⁹. In einer „Art Sozialreportage“⁸⁰, einem „hintergründig marxistisch gefärbte[n] Bericht über die soziokulturelle Lage des Mittelstandes“⁸¹, versuchte Kracauer, die prekäre Lage dieser neuen Gesellschaftsschicht über die Schilderung des Alltagslebens Berliner Angestellter zu analysieren und Widersprüche des Angestelltendaseins freizulegen: Sie sind den aus Amerika importierten tayloristischen Prinzipien und damit einem anonym von oben gesteuerten Bürokratiesystem ausgeliefert, was in der Folge zu einem entpersönlichten Arbeitsalltag führt. Dennoch halten die Angestellten das falsche Bewusstsein aufrecht, der Arbeiterschicht überlegen zu sein, kommen aber aufgrund des Verleugnens der eigenen sozioökonomischen Lage im Gegensatz zur Arbeiterschaft zu keinem eigenen Klassenbewusstsein. Dieses Distinktionsbestreben, der Versuch, den Anschein zu wahren, einer bürgerlichen Schicht anzugehören, verhindert im Weiteren die Solidarisierung aller Abhängigen. Stattdessen flüchten sie sich nach dem Motto „[a]us dem Geschäftsbetrieb in den Amüsierbetrieb“⁸² in die sich während der Weimarer Republik neu entfaltenden massenkulturellen Erscheinungen wie Sport, Kino oder Revue. Nach Meinung Kracauers sind diese leer und inhaltslos, entfalten zwar mit ihrem Glanz als Kontrast zur Monotonie der Arbeit eine spektakuläre,

⁷⁸ Vgl. Peter Hoeres: *Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne*. Berlin: be.bra 2008. (= Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. 5.) S. 116-118.

⁷⁹ Siegfried Kracauer: *Die Angestellten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971 (= suhrkamp taschenbuch. 13.) *Die Angestellten* erschien ursprünglich in zwölf Folgen im Feuilleton der Frankfurter Zeitung zwischen Dezember 1929 und Jänner 1930.

⁸⁰ Barbara Elisabeth Schaffellner: „Die Angestellten“ als Konter-Revolutionäre in der Kritischen Theorie. Die Geburt eines Klischees aus dem Geiste der Kritik. Wien, Univ., Diss. 2009. S. 48.

⁸¹ Ebda, S. 51.

⁸² Kracauer, *Angestellten*, S. 95.

farbenprächtige Welt, lenken aber zugleich von den Mechanismen der Ausbeutungsstruktur ab und tragen in der Folge zu einer Entpolitisierung bei.⁸³

2.3.2. Die weibliche Angestellte

Das Aufkommen der weiblichen Angestellten erregte in der Weimarer Zeit großes Interesse und war Gegenstand zahlreicher Artikel, wissenschaftlicher Untersuchungen, aber auch diverser Filme und Romane – so wurde etwa auch das Genre des Angestelltenromans bzw. -films geschaffen. In der breiten Öffentlichkeit galten sie, wie bereits erwähnt, etwa vermittelt durch Zeitschriften und Revuen, „als Prototypen weiblicher Emanzipation, als Repräsentantinnen der ‚neuen Frau‘“, und ihr wurden die für das neue Weiblichkeitsbild typischen Attribute wie „[s]elbstbewußt, materiell unabhängig, gepflegt, sportlich und sexuell ‚befreit‘“⁸⁴ zugeordnet. Zählten Berufstätigkeit und finanzielle Unabhängigkeit und das daraus resultierende Selbstbewusstsein zum Wesensmerkmal des Konzepts der Neuen Frau in den 20er-Jahren, so sah die Lebensrealität auch in Bezug auf geschlechtliche Gleichberechtigung und gesellschaftliche Einstellung diesbezüglich anders aus.

Der wesentliche Unterschied zur Erwerbstätigkeit von Frauen vor der Weimarer Republik lag prinzipiell darin, dass die Angestelltentätigkeit weibliche Berufstätigkeit sichtbarer machte, da sie im öffentlichen Raum stattfand – so traten sie beispielsweise als Verkäuferinnen mit der Kundschaft in Kontakt –, dass Frauen nicht mehr in so großer Zahl eine eher versteckte Tätigkeit wie beispielsweise innerhalb der Landwirtschaft beschäftigt waren und dass deswegen Berufstätigkeit von Frauen zunehmend wahrgenommen und diskutiert wurde. Die tatsächliche Zahl der weiblichen Berufstätigen stieg seit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg kaum merkbar an: So waren 1925 36,6 % aller Frauen beschäftigt, im Vergleich zu 1907 nur um 0,7 % mehr. Allerdings war die Zahl der Angestellten innerhalb der Jahre 1907 und 1925 um 200 % gestiegen, so dass Mitte der 20er-Jahre 12,6 % der berufstätigen Frauen in diesem Sektor beschäftigt waren. Und eben dieses Sichtbar-Werden von Berufstätigkeit von Frauen ist dafür verantwortlich, dass das Bild der Neuen Frau mit Erwerbstätigkeit bzw. dem Angestelltendasein verknüpft wurde.⁸⁵

Oftmals waren Frauen im Angestelltensektor in Berufen tätig, die wenig Ausbildung bzw. Qualifikation verlangten – eine kostspielige Ausbildung wurde gegebenenfalls eher

⁸³ Zu Siegfried Kracauers *Die Angestellten*: Vgl. Hoeres, Kultur, S. 117. Sowie: Schaffellner, Angestellten, S. 48-74.

⁸⁴ Ute Frevert: Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte. In: Hart und zart. Frauenleben 1920–1970. [o. Hrsg.] Berlin: Elefant Press 1990. (= EP. 351.) S. 15.

⁸⁵ Vgl. Ankum, Einleitung, S. 10 f.

Söhnen ermöglicht, da die Erwerbstätigkeit von Frauen auf wenige Jahre beschränkt blieb, da diese häufig mit der Ehe aufgegeben wurde.⁸⁶ Somit wurde weibliche Berufstätigkeit in der Gesellschaft weiterhin vermehrt als Ausnahme erachtet und nur für eine bestimmte Lebensphase toleriert.⁸⁷ Dies kann man auch deutlich einer Statistik aus dem Jahr 1925 entnehmen: Mitte der 20er-Jahre waren 65 % der als Angestellte im Handel oder Industrie arbeitenden Frauen unter 25 Jahre alt und beinahe alle, nämlich 94 %, waren ledig.⁸⁸ Diese statistische Auswertung belegt, dass weibliche Berufstätigkeit in der Weimarer Republik auf die Zeit zwischen Jugend und Ehe bzw. Mutterschaft begrenzt blieb – vermutlich veranlasst durch eine traditionelle, bürgerliche Wertevorstellung oder geringe Karrierechancen aufgrund der zuvor erwähnten unzureichenden Ausbildung –, weswegen jene Lebensphase junger Frauen von der Politikerin Gertrud Bäumer als „Durchgangsstadium persönlicher Unabhängigkeit“⁸⁹ bezeichnet wurde.⁹⁰ Weibliche Erwerbstätigkeit wurde, da es wirtschaftlich erforderlich war, für diesen Lebensabschnitt gesellschaftlich toleriert, danach allerdings seltener und so wurden Ehegemeinschaften, in denen Mann wie auch Frau arbeiteten, als sogenannte Doppelverdienerschaften angefeindet. Somit waren Frauen in der Regel vor der Ehe oder danach angestellt und nur zeitweilig, etwa in den Jahren der Wirtschaftskrisen, zur Aufbesserung des Haushaltseinkommens beschäftigt.⁹¹

Auch gesetzliche Maßnahmen verdeutlichen die unsichere Stellung von Frauen am Arbeitsmarkt während der Weimarer Republik. Im Zuge der Demobilisierungspolitik drängte man Frauen zunächst in den ersten Jahren der Demokratie in schlechter bezahlte Hilfsarbeiterjobs oder gar ganz aus der Berufswelt hinaus, um den Heimkehrern Platz zu schaffen. Das ‚Gesetz über den Rechtsstatus der weiblichen Angestellten im öffentlichen Dienst‘ aus dem Jahre 1932 verbot im weiteren Verlauf der Republik die Beschäftigung von verheirateten Frauen und ist bezeichnend dafür, dass man Frauen von Seiten der Politik in alte Geschlechterrollen zurückzudrängen versuchte.⁹²

Der Arbeitsalltag von Frauen als Angestellte unterschied sich zu dem von Männern – abgesehen von der gesellschaftlichen Akzeptanz – auch noch in weiteren Punkten. Frauen wurden öfter als Männer für monotone Tätigkeiten eingesetzt – sie übten beispielsweise häufig den Beruf als Sekretärinnen, Stenotypistinnen, Verkäuferinnen aus. Zudem waren sie meist an der untersten Stufe der Büroorganisation tätig, weswegen sie selten eine

⁸⁶ Vgl. Frevert, Glanz, S. 17.

⁸⁷ Vgl. Ankum, Einleitung, S. 11.

⁸⁸ Vgl. Frevert, Glanz, S. 17.

⁸⁹ Zitiert nach Ankum, Einleitung, S. 11.

⁹⁰ Vgl. ebda.

⁹¹ Vgl. Hoeres, Kultur, S. 114.

⁹² Vgl. Ankum, Einleitung, S. 11.

eigenverantwortliche Aufgabe übernehmen konnten, kaum Einblick in den Gesamtzusammenhang der Arbeitsprozesse innerhalb eines Betriebes hatten und somit schwerlich ihre eigene Arbeit darin verorten konnten.⁹³ Frauen konnten selten die unterste Stufe der Büroorganisation hinter sich lassen, denn im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen hatten sie innerhalb der jeweiligen Betriebshierarchie kaum Aufstiegschancen, was zum einen wie zuvor erwähnt an den mangelnden Vorqualifikationen lag, zum anderen aber auch am Widerstand männlicher Kollegen gegen weibliche Vorgesetzte.⁹⁴ Dieses Verhaftet-Sein auf die unteren Ebenen in der Arbeitswelt findet sich auch in Bezug auf Entlohnung wieder: 70 % der weiblichen Angestellten waren den beiden niedrigsten Tarifgruppen zugeordnet, hingegen nur etwa ein Drittel der männlichen, und selbst innerhalb der gleichen Tarifgruppe verdienten Frauen 10 bis 20 % weniger, was von Seiten der Arbeitgeber damit begründet wurde, dass Frauen im Gegensatz zu Männern die Fähigkeit besäßen, für Kleidung und Haushalt selbst sorgen zu können, weswegen das Gehaltsbedürfnis niedriger zu bemessen sei – eine solche Argumentation besagt also: „Weil Frauen neben ihrer Berufstätigkeit auch Hausarbeit verrichteten, selber Essen kochten und Kleider nähten, war es gerechtfertigt, ihr Gehalt zu kürzen.“⁹⁵ Das Gehalt reichte somit kaum aus, Frauen eine selbständige Lebensführung zu gewährleisten, weswegen sie häufig keinen eigenen Haushalt bestreiten konnten und weiterhin in Obhut der Eltern wohnten – etwa 80 % der weiblichen Angestellten konnten sich keinen eigenen Haushalt leisten. Frauen blieben somit in der Regel immer noch an ihre Herkunftsfamilie gebunden, verließen sie später diese, dann meist um eine eigene Familie zu gründen.⁹⁶

Die Hoffnungen und emanzipatorischen Ideen, die mit Berufstätigkeit einhergingen, blieben somit in vielen Fällen unerfüllt:

Die monotone, entfremdete Tätigkeit auf der untersten Sprosse der Angestelltenhierarchie, die Abhängigkeit von männlichen Vorgesetzten, der geringe Verdienst mit dem obligaten Weiblichkeitsmalus, der Mangel an beruflichen Aufstiegschancen stabilisierten das Bewußtsein der eigenen Minderwertigkeit.⁹⁷

Eine Möglichkeit, das dadurch entstehende Gefühl von Minderwertigkeit zu kompensieren, war, sich auf die traditionell als weiblich angesehenen Bereiche Mode und

⁹³ Vgl. Ute Frevert: Traditionale Weiblichkeit und moderne Interessenorganisation: Frauen im Angestelltenberuf 1918–1933. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 7 (1981) H. 3/4, S. 512.

⁹⁴ Vgl. Frevert, Glanz, S. 17.

⁹⁵ Ebda, S. 18.

⁹⁶ Vgl. Frevert, Weiblichkeit, S. 513-516.

⁹⁷ Ebda, S. 517.

Erotik zurückzuziehen und darüber dem Bedürfnis nach Selbstdarstellung und hiervon erlangtem Selbstbewusstsein nachzukommen. Sich modisch zu kleiden, konnte eine Abwechslung zum tristen Arbeitsalltag bieten, und die Idee vom oder ein tatsächliches Verhältnis mit einem Vorgesetzten oder der Heirat mit dem Chef, eine Wunschvorstellung, die durch Literatur und Film vermittelt wurde, spielte im Arbeitsalltag weiblicher Angestellten eine wesentliche Rolle, denn ein Liebesverhältnis bot die Möglichkeit, hierarchische Strukturen der Arbeitsbeziehungen immerhin für kurze Zeit zu unterlaufen, also soziale Hierarchie durch Erotik aufzuheben.⁹⁸ Weibliche Angestellte konnten somit „[i]n der weiblichen Rolle, in Erotik und Mode [...] die demütigenden und deprimierenden Erfahrungen ihres beruflichen Alltags kompensieren und ein Stück Macht zurückgewinnen.“⁹⁹

Allerdings wussten Unternehmer, diese erotische Komponente, das Modebewusstsein ihrer Angestellten und das Spiel mit Sexualität zu instrumentalisieren: „Geschäftsinhaber [verlangten] von den Frauen eine ansprechende Aufmachung, da sich der weibliche Körper – erfahrungsgemäß vor allem im Verkaufsbetrieb – [...] einsetzen ließ.“¹⁰⁰ Dass mit der Attraktivität von Verkäuferinnen bewusst kalkuliert wurde, zeigt die Begründung zur Entlassung einer Schuhverkäuferin,

weil sie sich nicht dem Wunsche des Geschäftsinhabers gefügt hatte, duftige Wäsche zu tragen. Der Unternehmer führte vor Gericht aus, daß bei dem ununterbrochenen Hinaufsteigen auf Leitern zum Herabholen der Schuhe den männlichen Besuchern ein möglichst angenehmer Anblick verschafft werden müsse.¹⁰¹

Solche Argumentationen zeigen, dass eine Form von Zurschaustellung – findet sie auch nicht auf der Bühne oder im Film statt – Frauen auch in ihrem Arbeitsalltag betraf und von Arbeitgebern ausgenutzt wurde.

2.4. Eine neue Freizeitkultur: Kino und Film

Mit der Etablierung fester, regelmäßiger Arbeitszeiten wurde auch die Freizeit aufgewertet, woraus sich ein neues, die Weimarer Zeit prägendes Freizeitverhalten entwickelte. Freizeitaktivitäten sollten vom monotonen, tristen Arbeitsalltag ablenken und nach Möglichkeit

⁹⁸ Vgl. Frevert, Weiblichkeit, S. 517.

⁹⁹ Frevert, Glanz, S. 19.

¹⁰⁰ Frevert, Weiblichkeit, S. 518.

¹⁰¹ Carl Dreyfuß. Beruf und Ideologie der Angestellten. München [u. a.]: Duncker und Humblot 1933. S. 126. Zitiert nach Frevert, Glanz, S. 18.

Entspannung bieten – dieses Verhalten wurde von Kulturkritikern wie beispielsweise dem zuvor erwähnten Siegfried Kracauer mit dem Vorwurf des Eskapismus belegt und der neu entstandene Amüsierbetrieb als „Kult der Zerstreuung“¹⁰² bezeichnet.¹⁰³ Auffallend war der von Entwicklungen aus den Vereinigten Staaten beeinflusste Trend in Richtung Populär- bzw. Massenkultur, also weg von der Hochkultur, die für ein mehr und mehr an Bedeutung einbüßendes Bildungsbürgertum geschaffen wurde, was auch eine Vermischung dieser beiden Bereiche zur Folge hatte, so dass von einer „neue[n] Hybrid-Kultur“¹⁰⁴ zwischen elitärer und massenkultureller Kunst gesprochen werden kann, die sich wechselseitig beeinflussten. So wurde in der Weimarer Zeit „eine ‚Populärkultur‘ ganz eigener Art [geschaffen], die ihren Stempel der ganzen Periode einprägte“¹⁰⁵.

Neben den den Amüsierbetrieb bestimmenden Unterhaltungsformen wie Operette, Revue, Tanz oder den amerikanischen Kulturimporten Jazz, Charleston und Shimmy waren es technische Neuerungen wie die Medien Radio und über Fotografie die Illustrierten, die das Freizeitverhalten in der Zwischenkriegszeit gerade in den Stabilisierungsjahren formten, aber „[k]ein anderes Medium hat die Alltagskultur der Weimarer Zeit so stark geprägt wie der Film.“¹⁰⁶ Die „Weimarer Deutschen waren eine Gesellschaft von Kinogängern“¹⁰⁷, denn der Film fand Anklang bei den verschiedensten sozialen Schichten und wurde so zu einem bedeutenden Wirtschafts- und Kulturfaktor Deutschlands.

Die Wurzeln des Filmes liegen im Variété und dem Jahrmarkt, wo die bewegten Bilder in Form von Kurzfilmen als Attraktionen dargeboten wurden. Allmählich entwickelte sich daraus eine eigenständige Unterhaltungsindustrie mit Filmen, die in dafür vorgesehenen Spielorten gezeigt wurden.¹⁰⁸ Ästhetisch veränderte sich der Film zwischen 1909 bis 1914 weg von einem Kino der Attraktionen¹⁰⁹ hin zu abendfüllenden Spielfilmen, die in ihren narrativen Strukturen bekannteren und traditionelleren Formen etwa aus Roman oder Theater

¹⁰² Kracauer betitelt so einen seiner Aufsätze, in dem er von den Lichtspielhäusern auch als „Paläste der Zerstreuung“ oder „optische[] Feenlokale“ (Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreuung* [1926]. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays. Mit einem Nachwort von Karsten Witte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (= suhrkamp taschenbuch. 371.) S. 311.) spricht.

¹⁰³ Vgl. Kessemaier, *Sachlich*, S. 175.

¹⁰⁴ Hoeres, *Kultur*, S. 105.

¹⁰⁵ Walter Laqueur: *Weimar. Die Kultur der Republik*. Aus dem Englischen von Otto Weith. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1977. (= Ullstein-Buch. 3383.) S. 279.

¹⁰⁶ Streim, *Einführung*, S. 30.

¹⁰⁷ Hoeres, *Kultur*, S. 103.

¹⁰⁸ Vgl. Streim, *Einführung*, S. 30.

¹⁰⁹ Zum Kino der Attraktionen: Tom Gunning: *The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde*. In: *Early cinema: space – frame – narrative*. Hrsg. von Thomas Elsaesser und Adam Barker. Neuauflage. London: BFI Publishing 2008. S. 56-62.

ähnelten.¹¹⁰ Ab Mitte der 20er-Jahre wurde dann das Kino zum beliebtesten Unterhaltungsmedium der neu entstandenen, nicht-bildungsbürgerlichen Mittelschicht der Angestellten.¹¹¹ Und dennoch versuchte man in Deutschland im Gegensatz zu den USA, den Film der Hochkultur anzunähern, indem man etwa Theaterregisseure, -schauspieler oder etablierte Schriftsteller als Drehbuchautoren für Filmproduktionen engagierte, aber auch literarische Werke als Vorlagen heranzog, um so ein bildungsbürgerliches Publikum anzusprechen. Zudem sollte dadurch dem deutschen Film eine höhere Reputation verliehen und dem Vorwurf der seichten Unterhaltung entgegengewirkt werden.¹¹² Auch Intellektuelle nahmen sich des Films an und versuchten, über eine moralische Hebung des neu entstandenen Mediums den Zustrom aus den verschiedensten Schichten zu nutzen, um das Publikum ästhetisch und moralisch zu bilden.¹¹³ Das Resultat aus diesen Bestrebungen und dem gleichzeitigen Zwang, ein breites Publikum aufgrund zu anderer Kunstgattungen wie etwa dem Theater höherer Produktionskosten anzusprechen, war ein „Film-Mix aus anspruchsvollen Kunstwerken und seichten Lustspielen“¹¹⁴. Kinofilme begannen auch vermehrt, das Alltagsleben zu prägen: Ausgehend von Kinoreklame und den durch Illustrierte vermittelten Starkult wurden Filmstars zu Leitbildern, denen junge Menschen nachzueifern versuchten, und trugen so wesentlich dazu bei, das Bild der Neuen Frau zu formen.¹¹⁵

Filmgeschichtlich¹¹⁶ kann man genre- und motivspezifisch beobachten, dass sich zu Beginn der Weimarer Zeit in der Stummfilmära vor allem die Serienfilme, im Speziellen die Detektivserien, großer Beliebtheit erfreuten. Die darin enthaltenen Elemente wie „Abenteuer, Luxus, Tempo, Technik und urbane[r], ‚moderne[r]‘ Lebensstil“¹¹⁷ waren stilprägend. Neben den Melodramen in den ersten Jahren der Republik thematisierten Komödien die durch den Krieg veränderten patriarchalisch-bürgerlichen Geschlechterverhältnisse. Über subversive Komik hinterfragte der später auch in Amerika erfolgreich gewordene Regisseur Ernst

¹¹⁰ Vgl. Barbara Kosta: *Willing Seduction. The Blue Angel, Marlene Dietrich, and Mass Culture*. New York, Oxford: Berghahn 2009. (= *Film Europe*. 8.) S. 11.

¹¹¹ Vgl. Streim, *Einführung*, S. 30.

¹¹² Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 11 f.

¹¹³ Vgl. Hoeres, *Kultur*, S. 98. Eine derartige sittliche Hebung sollte beispielsweise über den linksliberalen Volks-Film-Verband, der 1928 unter dem Vorsitz Heinrich Manns gegründet wurde, erzielt werden. Über ein pädagogisch-ästhetisches Programm sollten die Rezipienten zu einer kritischen Betrachtungsweise von Filmen erzogen werden. (Vgl. ebda, S. 104.)

¹¹⁴ Ebda, S. 98.

¹¹⁵ Vgl. Streim, *Einführung*, S. 30.

¹¹⁶ Bei der folgenden filmgeschichtlichen Darlegung wird, sofern nicht anders angegeben, auf folgende Publikation Bezug genommen: Anton Kaes: *Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne*. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 39-89.

¹¹⁷ Ebda, S. 39.

Lubitsch althergebrachte Werte und Institutionen wie Liebe und Ehe, aber auch politische Ideale und das Militär. Ausdruck einer sich in den ersten Jahren der Republik noch anbahnenden sexuellen Revolution waren die auch bei Lubitsch dargestellten emanzipierten Frauen. In diesem Fahrwasser entstanden auch die ersten Aufklärungsfilme, die ähnlich wie der spätere Straßensfilm Milieubilder samt Themen wie Prostitution, die nicht als moralisch verwerflich, sondern als Ergebnis von Not und Elend gezeigt wird, Homosexualität, Abtreibung, Geschlechtskrankheiten oder Ähnliches behandeln.

Expressionismus und phantastische Themen kennzeichnen viele Filme der ersten Hälfte der Weimarer Republik: Kanonisiert wurden darunter Filme wie *Das Cabinet des Dr. Caligari* aus dem Jahr 1920 von Robert Wiener, der als ein Markstein der deutschen Filmgeschichte gilt, Paul Wegeners *Der Golem* aus demselben Jahr oder auch F. W. Murnaus Draculabearbeitung *Nosferatu* von 1921.

Eine weitere bedeutende Entwicklung des Films der Weimarer Republik ist jene vom Kammerspielfilm zum Straßensfilm. Spielt ersterer meist in engeren, geschlossenen Räumen, hat eine Affinität zum Theater und basiert im Gegensatz zu den expressionistischen Filmen auf einer naturalistischen Psychologisierung, so setzt der Straßensfilm auf offenere Schauplätze wie beispielsweise Straßen, Kabarets, Büros, Bordelle und versucht, das dortige soziale Milieu zu beschreiben, und ist meist der Ästhetik der Neuen Sachlichkeit verschrieben. Prominente Vertreter dieses Genres sind *Die Straße* von Karl Grunes aus dem Jahr 1923 oder Joe Mays *Asphalt* von 1929. In diesen Filmen werden die aus kleinbürgerlichen Verhältnissen stammenden Protagonisten von der Großstadtstraße angezogen, lassen kurzfristig ihr beengtes Zuhause zurück und finden sich in einer aufregenden Welt voll Kriminalität, Prostitution und Sexualität wieder. Von dieser Sphäre kurzweilig in Bann gezogen, können sie sich wieder davon lösen und in den Schoß des bürgerlichen Heims zurückkehren. Zu jener Gattung sind auch die in dieser Arbeit zu analysierenden Filme *Die freudlose Gasse* und *Der blaue Engel* zu zählen, die beide diverse Elemente dieses Genres aufgreifen.

Neben der Straße wurde auch die Großstadt an sich und die damit verbundene Moderne thematisiert: Fritz Langs *Metropolis*, einer der einflussreichsten Filme der Weimarer Ära, greift jenes Thema in einem phantastischen, futuristischen Setting auf und beschreibt so die Moderne samt ihrer Fragmentarisierung des Menschen, den undurchsichtigen Arbeitsprozessen und dämonischen Maschinen. Ebenso das Großstadttthema behandelnd sind Walther Ruttmanns Dokumentarfilm *Berlin. Die Sinfonie einer Großstadt* oder Fritz Langs Tonfilm *M. Eine Stadt sucht einen Mörder*.

Der Übergang von Stumm- zu Tonfilm im Jahr 1929 brachte eine gewichtige technische Neuerung mit sich, da sich durch diesen neue ästhetische und gestalterische Möglichkeiten eröffneten. Aber auch auf Seiten der Vorführ- und Rezeptionspraxis kam es aufgrund der neuen Technik zu gravierenden Veränderungen, denn diese wurden über das Abspielen des Tons vereinheitlicht: Zuschauer konnten nun nicht mehr den Film lautstark mitkommentieren oder lachen, wollten sie dem Handlungsverlauf folgen; die für den Stummfilm typische Begleitmusik fiel weg und die Abspielgeschwindigkeit des Films war nun durch den Ton vorgegeben.¹¹⁸ Einer der ersten künstlerisch bedeutendsten und erfolgreichsten Tonfilme war neben Fritz Langs *M* Josef von Sternbergs *Der blaue Engel*.

2.5. Geänderte Sexualmoral und die Sexualreformbewegung

Gegenüber dem 19. Jahrhundert zeichnete sich die Weimarer Republik durch eine offeneren, liberalere Einstellung bezüglich Sexualität aus. Sichtbar wurde diese geänderte Sexualmoral etwa in der sich neu gestaltenden Unterhaltungsindustrie, in der Erotik zunehmend eine wichtige Rolle spielte, aber auch dadurch, dass Sexualität, im Besonderen die weibliche, in der Öffentlichkeit über Medien wie Zeitschriften und Ratgeberliteratur, aber auch in Beratungsstellen diskutiert wurde.¹¹⁹ Nach Laqueur reichte die „neue Sexwelle [...] von wissenschaftlichen oder pseudowissenschaftlichen Forschungsinstituten bis zu Nacktdarbietungen und saftiger Pornographie“¹²⁰ und drückte der Weimarer Republik ihren Stempel auf. Den Nacktdarstellungen, die Zurschaustellung von Frauen als Bestandteil der Populärkultur der Weimarer Zeit, widmet sich das nächste Hauptkapitel, in diesem Unterkapitel wird der von der Sexualreformbewegung geführte Diskurs über weibliche Sexualität umrissen.

Dass die Debatten über Sexualität in die Öffentlichkeit gelangten und dass man weibliche Sexualität verstärkt wahrnahm, ist großteils der während der Weimarer Republik einflussreichen Sexualreformbewegung zuzuschreiben. Zu den in verschiedenen Organisationen tätigen Mitgliedern zählten vorwiegend Männer, die Berufe wie Ärzte, Sozialarbeiter oder Juristen ausübten und Fragen nach der sexuellen Lust der Frau bzw. dem weiblichen Orgasmus ins Zentrum ihrer Arbeiten stellten – den Orgasmus allerdings versuchten sie zugleich für ihre Ziele zu instrumentalisieren bzw. das Sexualverhalten zu normieren.¹²¹

¹¹⁸ Vgl. Hoeres, Kultur, S. 104.

¹¹⁹ Vgl. ebda, S. 107, 111.

¹²⁰ Laqueur, Weimar, S. 281.

¹²¹ Atina Grossmann: Die „Neue Frau“ und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik. In: Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA. Hrsg. von Ann Snitow,

Die Akteure der Sexualreformbewegung, egal ob sie politisch eher auf der linken oder rechten Seite standen, hatten das Bestreben, die Bevölkerungsentwicklung quantitativ und qualitativ zu kontrollieren, um so den durch den Krieg verursachten Populationsschwund auszugleichen. Vermehrte Abtreibungen,¹²² die damit zusammenhängende sinkende Geburtenrate, anwachsende Lohnarbeit von Ehefrauen und Müttern, das steigende Heiratsalter sowie eine sichtliche Zunahme der vorehelichen Sexualität bei Jugendlichen wurden als Ausdruck des geänderten sexuellen Verhaltens und Wertesystems gesehen. Sexualreformer versuchten, diese als bedenklich erachteten Veränderungen in den Griff zu bekommen und die Familie bzw. das heterosexuelle Paar als maßgebende Institution zu wahren, wodurch Frauen wieder in der Rolle der Mutter gesehen und in diese gedrängt wurden. Anstatt die Institution Familie nun grundlegend zu hinterfragen, richtete man das Augenmerk darauf, als falsch erachtete Entwicklungen in den Familien zu korrigieren. Sexualreformer verschrieben sich dem Kampf gegen weibliche Frigidität, sahen dabei Sexualität nicht mehr mystifiziert, sondern sachlich als natürliche, objektive Funktion, die reguliert werden könne, mussten aber zugleich diese in die für sie als angemessen gesehenen heterosexuellen Kontext stellen, also für die Stabilisierung der Ehe nutzen.¹²³

Aber wenn Ehe für die Frauen durch befriedigendere sexuelle Beziehungen wieder attraktiver gemacht werden sollte, durfte die Sexualität nicht so frei und attraktiv sein, daß die Frauen nunmehr von Mutterschaft und Ehe abgehalten wurden. [...] Die weibliche Sexualität wurde genau dann definiert und folglich eingeschränkt, als es technisch und ökonomisch möglich war, diese Sexualität auszu-
leben.¹²⁴

Theoretisch konnten Frauen nun aufgrund der zugänglichen Verhütungsmittel¹²⁵, ihrer finanziellen Selbständigkeit oder neuer Beziehungskonzepte, etwa der homosexuellen Liebe,¹²⁶ leichter sexuelle Befriedigung außerhalb der Ehe finden, und so machten es sich die Reformer über eine Erneuerung des Geschlechtslebens zum Ziel, die Frau zu Mutterschaft

Christine Stansell, Sharon Thompson. Aus dem Amerikanischen von Barbara Hahn. Berlin: Rotbuch 1985. (=Rotbuch. 308.) S. 39.

¹²² Zu Beginn der Weimarer Republik wurde erstmals wahrgenommen, dass in der Arbeiterklasse zahlreiche Abtreibungen vorgenommen wurden. Mit dem Sinken der Geburtenrate wurde auch öffentlich diskutiert und Befürchtungen geäußert, wie die Population in Deutschland zu halten sei, und bald wurde in die öffentlichen Debatten das Schlagwort Gebärstreik eingeführt, mit dem in der Folge auch die Idee von der Neuen Frau behaftet wurde. Mit dem Höhepunkt der Weltwirtschaftskrise im Jahre 1931 wurde die Zahl der Abtreibungen auf eine Million geschätzt, wobei geschätzt 10.000 bis 12.000 davon tödlich verliefen. (Vgl. Grossmann, Rationalisierung, S. 42 f.)

¹²³ Vgl. ebda, S. 41-44.

¹²⁴ Ebda, S. 44.

¹²⁵ Während der Weimarer Republik war es beispielsweise gang und gäbe für Verhütungsmittel wie Kondome bis hin zu speziellen Heißbadetechniken Werbung zu machen. (Vgl. Hoeres, Kultur, S. 115.)

¹²⁶ Im Gegensatz zu männlichen Homosexuellen, die strafrechtlich verfolgt wurden, erfuhren weibliche gesellschaftlich mehr Toleranz, da es im Auge der Öffentlichkeit mehr als Übergangsphase oder Spielerei denn als Perversion angesehen wurde. (Vgl. ebda, S. 112 f.)

und Ehe zurückzuführen. „Für die Sexualreformer waren sexuelle Techniken und das Recht der Frauen auf einen Orgasmus nur Mittel, um die heterosexuelle Kleinfamilie zu stabilisieren und zu harmonisieren.“¹²⁷

Die Normen für Sexualität wurden allerdings zum Großteil von Männern gesetzt, die mit ihren Handbüchern, Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln Wissen über sexuelle Techniken verbreiteten. Darin wurde es als Aufgabe des Mannes gesehen, über die Aneignung dieser Kenntnisse zum gemeinsamen, gleichzeitigen koitalen Orgasmus hinzuführen. Dadurch behielten „Männer [...] also beides in ihren Händen, die Verantwortung und das Wissen über die Sexualität“¹²⁸, wodurch weibliche Sexualität wiederum einem Anschein von Passivität unterworfen wurde.¹²⁹

Im Zuge jener Reformbewegung wurden auch alternative Beziehungsmodelle zur traditionellen Ehe diskutiert:

die kinderlose Kameradschaftsehe [...], für die Jugend die „Ehe auf Probe“, Polygamie für die Frauen, die allein geblieben waren, weil es infolge des Krieges weniger heiratsfähige Männer gab. Sogar lesbische Beziehungen standen zur Debatte, aber nur, wenn es eine heterosexuelle Beziehung gab, die an erster Stelle stand.¹³⁰

Die Ehe auf Probe oder die Kameradschaftsehe waren demnach als Mittel gedacht, mit denen die wilden Ehen und der voreheliche Sex eingedämmt und diszipliniert werden sollten.¹³¹

Die Ideen, Konzepte, aber auch das Vokabular der Sexualreformbewegung schienen teilweise von zu jener Zeit viel diskutiertem Taylorismus geprägt zu sein. Schlagwörter wie Rationalisierung, Mechanisierung und die Betrachtung des menschlichen Körpers als Maschine wurden in den Sexualdiskurs eingebracht. Über den durch beispielsweise Empfindungsmuster oder Erregbarkeitskurven gegliederten Sexualakt und den damit zusammenhängenden normierten Techniken, aber auch durch eine ermöglichte Geburtenkontrolle konnten die menschlichen Maschinenkörper effizienter funktionieren und gleichsam ein verbessertes Produkt hervorbringen: etwa den gemeinsamen Orgasmus oder ein gesundes Kind, die in der Sexualreformbewegung der Weimarer Zeit in Beziehung zueinander gedacht wurden. Wie sehr der Rhythmus der Arbeit mit dem des Alltags- bzw. Sexuallebens verwoben wurde, zeigt, dass für das Erreichen eines Orgasmus, stellt sich dieser nicht sofort ein,

¹²⁷ Grossmann, Rationalisierung, S. 44 f.

¹²⁸ Ebda, S. 46.

¹²⁹ Vgl. ebda, S. 46 f.

¹³⁰ Ebda, S. 51.

¹³¹ Vgl. ebda.

Fähigkeiten wie Konzentration und Disziplin gefordert wurden, die auch als wesentlich für die Fabrikarbeit erachtet wurden.¹³²

Neben demografischen Überlegungen wurden auch, wie bereits oben angedeutet, eugenische, also Überlegungen zu gesunder Nachkommenschaft, angestellt. In diesem Zusammenhang wurde den neu entdeckten, als Abweichungen bezeichneten Frauentypen¹³³ viel Aufmerksamkeit gewidmet, die als eheuntauglich angesehen wurden. Solche pseudo-biomedizinische Schemata, die etwa über Printmedien verbreitet wurden, dienten auch dazu, die Quantität und vermeintliche Qualität der Bevölkerung zu steigern, da sich Männer jene Typologien als Instrument aneignen sollten, um darüber den Verheiratsquotienten eines potentiellen Partners zu eruieren.¹³⁴ Als heiratsunfähig wurden etwa der Typ Neue Frau, im Speziellen der Typ Garçonne, beschrieben. Dieses besessene Kategorisieren und die Vorstellung, ‚Abweichungen‘ ausfindig machen und kontrollieren zu können, ebnete den Nazis den Weg und boten ihnen einen Ansatzpunkt bzw. eine Art wissenschaftliche Legitimation für ihre rassehygienischen Programme.¹³⁵

2.6. Die Mode der Weimarer Republik

Um den Wandel der Geschlechterverhältnisse von der Vorkriegszeit bis hinein in die Weimarer Republik zu verdeutlichen, ziehen Forscherinnen und Forscher gelegentlich die modischen Entwicklungen jener Zeitspanne heran. Das über die Modepresse verbreitete Körperideal, der androgyne Körper, wie auch die Darstellung moderner Kleidung, die den Körper verhüllte, entblößte und formte, definierten die weiblichen Leitbilder der Weimarer Zeit.¹³⁶

Die im Ersten Weltkrieg langsam einsetzenden und sich in der Weimarer Zeit weiter entwickelnden Änderungen der Mode verliefen unter der Tendenz „Entweiblichung der Mode“¹³⁷. Da man Frauen zunehmend neben sozialen auch körperliche Freiheiten zugestand,

¹³² Vgl. ebda, S. 52-54.

¹³³ Lynne Frame stellt in ihrer Untersuchung über die Versuche, die Frau in der Weimarer Republik zu typologisieren, fest, dass die Weimarer Kultur überhaupt von einem Systematisierungswahn besessen war, der vermutlich Ausdruck dessen war, wieder Kontrolle über das wirtschaftliche und gesellschaftliche Chaos zu erlangen. (Vgl. Lynne Frame: *Gretchen, Girl, Garçonne? Auf der Suche nach der idealen Frau.* . In: *Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne?* Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 22.)

¹³⁴ Vgl. ebda, S. 23 f.

¹³⁵ Vgl. Grossmann, *Rationalisierung*, S. 56 f.

¹³⁶ Vgl. Burcu Dogramaci: *Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik.* In: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933.* Hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks. Bielefeld: transcript 2005. S. 119 f.

¹³⁷ Ebda, S. 120.

nahm auch die Modeindustrie diese Idee auf und schuf Kleidung, die mehr Bewegungsfreiraum bot.¹³⁸ Als exemplarisch für diese Entwicklung kann die um 1900 einsetzende Diskussion um das Korsett gesehen werden: Mit diesem wurde vorerst versucht, die Wespentaille, eine traditionell gesehen weibliche Form, zu akzentuieren, wobei dies körperlich einengend und in der Bewegung hinderlich war. Über die zu jener Zeit aktiven Reformbewegungen entstand eine Debatte um und eine Kampagne gegen das Korsett, in der vor allem die gesundheitsgefährdenden Auswirkungen hervorgehoben wurden. Durch die zunehmende Berufstätigkeit von Frauen in den Kriegsjahren, aber auch aufgrund eines geänderten Freizeitverhaltens wurde der Ruf nach weniger einengender Kleidung laut.¹³⁹ In Bezug auf die für Frauen in breiter Masse neu erschlossenen Freizeitbeschäftigungen spielten vor allem Sport¹⁴⁰ und die Tanzwelle samt Jazz und Charleston, die im Gegensatz zu traditionellen Tänzen mehr Bewegungsfreiheit verlangten, eine entscheidende Rolle.

Die neuen modischen Entwicklungen wurden dann mit dem Schlagwort und der zentralen Forderung der Funktionalität belegt – gerade Linien, schlichte Schnitte und elastische Stoffe lösten Korsett, Spitzen und Rüschen ab.¹⁴¹ Das häufige Betonen der Instrumentalität und das Verweisen auf einen Pragmatismus hinsichtlich der neuen Kleidung während der Weimarer Republik „verrieten auch eine beständige Verunsicherung bezüglich der Geschlechtsdifferenz, die durch die Versprechungen von Freiheit, Gleichheit und salopper Kleidung nicht wettzumachen waren.“¹⁴² Denn nach den Kriegsjahren wurde Mode zunehmend mit „der Sehnsucht nach neuer Lebensart und Identität gleichgesetzt“¹⁴³ und „Mode und der von ihr gestaltete Körper galten als Indikator einer im Aufbruch begriffenen Weiblichkeit“ und kann als „das optische Indiz der gesellschaftlichen Veränderung und der Emanzipation der Frau“¹⁴⁴ angesehen werden. In der Weimarer Zeit wurde weibliche Identität noch häufig über den Körper definiert, das schlanke, androgyne Körperideal wurde deswegen von Kritikern als Prozess der Vermännlichung gesehen, die darin den Ausdruck der Verneinung der Mutterrolle oder homosexuelle Neigungen verkörpert sahen. Somit konnten

¹³⁸ Vgl. ebda.

¹³⁹ Vgl. Sabine Hake: Im Spiegel der Mode. In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 195 f.

¹⁴⁰ Eine auf Sport bezogene Analyse zur Entwicklung von Mode liefert Annette Dogerloh in ihrer Untersuchung über Fahrradkleidung in der Wilhelminischen Zeit und Weimarer Republik: Vgl. Dogerloh, Ideale, S. 35-39.

¹⁴¹ Vgl. Sigrid Follmann: Wenn Frauen sich entblößen ... Mode als Ausdrucksmittel der Frau der zwanziger Jahre. Marburg: Jonas 2010. S. 33.

¹⁴² Hake, Spiegel, S. 196.

¹⁴³ Ebda, S. 195.

¹⁴⁴ Dogramaci, Mode-Körper, S. 120.

konservative Stimmen ihre Argumente gegen Emanzipation, weibliche Berufstätigkeit und freizügiges Sexualverhalten über modische Erscheinungen argumentieren.¹⁴⁵

Kleidung und der von ihr eingehüllte Körper waren Symbol für eine Aufbruchstimmung, sie vermittelte einerseits einen Wandel in den Geschlechterrollen, andererseits aber auch soziale Mobilität, da „ein wichtiger Aspekt der Mode der Weimarer Republik, neben ihrem Spiel mit den Geschlechterrollen, in ihrer Fähigkeit bestand, Klassengrenzen zu überschreiten.“¹⁴⁶ Mode erfuhr einen Demokratisierungsprozess, denn war sie früher nur oberen Schichten zugänglich, so konnten Trends nun über Konfektionsware oder Schnittmuster weiteren Teilen der Gesellschaft zugänglich gemacht werden. Von Kulturkritikern, auch im zuvor besprochenen Werk *Die Angestellten* von Siegfried Kracauer, wurde gerade der neuen Angestelltenkultur vorgeworfen, sich zu sehr auf Mode und Körperkultur einzulassen. Wurde einerseits ein adäquates, modisches Auftreten bei Angestellten bei Kundenkontakt geradezu verlangt, so wurde es andererseits auch dazu benutzt, um sich von anderen abzugrenzen, um damit etwa seine Karrierechancen zu steigern, wodurch allerdings zugleich ein Normierungsprozess einer ganzen Klasse in Gang gesetzt wurde bzw. eine Abhängigkeit zu massenproduzierten Waren entstand. Das Verhalten der Angestellten in Bezug auf Mode wird mit Künstlichkeit und Verstellung in Zusammenhang gebracht, allerdings, so beschreibt Sabine Hake in ihrem Aufsatz über Mode der 20er-Jahre, kann das „Modebewußtsein der Angestellten als progressive Haltung“¹⁴⁷ verstanden werden. Denn durch die Teilnahme der Angestellten am Spiel mit der Mode und dem damit einhergehenden Spiel mit Identitätskonstruktionen trafen sie eine „Entscheidung gegen die Beschränkung der Identität, gegen die normativen Effekte der Physiognomie und die Ethik des Hineingeborenwerdens.“¹⁴⁸ Die „Mode versinnbildlicht in den zwanziger Jahren die Demokratisierung der Gesellschaft“¹⁴⁹ und aus diesem Grund werden Modetrends von Forschern und Forscherinnen häufig in Zusammenhang mit demokratischen Entwicklungstendenzen gesehen.¹⁵⁰

Wie kleidete sich eine typische Neue Frau? Sabine Hake versucht ein charakteristisches Aussehen von jungen Frauen in urbanen Räumen während der Weimarer Republik zu entwerfen und beschreibt damit im Wesentlichen den einleitend dargelegten Phänotyp Neue

¹⁴⁵ Vgl. Hake, Spiegel, S. 205.

¹⁴⁶ Hake, Spiegel, S. 209.

¹⁴⁷ Ebda, S. 204.

¹⁴⁸ Ebda.

¹⁴⁹ Follmann, Frauen, S. 35.

¹⁵⁰ Vgl. Hake, Spiegel, S. 203 f.

Frau: Sie trugen kurze Röcke, die Beine in fleischfarbene Seidenstrümpfe gehüllt und eine tief angesetzte Taille. Im Gegensatz zur vormals beliebten Sanduhrform, die etwa über das Tragen von Korsetts erreicht wurde, erzeugte die neue Mode eine zylindrische Form, was ein androgynes Erscheinungsbild zur Folge hatte, wodurch zugleich traditionelle Vorstellungen von weiblicher Schönheit hinterfragt und herausgefordert wurden.¹⁵¹ Denn „[a]nders als im späten neunzehnten Jahrhundert, das seine Formen einem passiven, anpassungsfähigen Körper überstülpte, erforderte die Kleidung der Moderne mit ihren weichen, unstrukturierten Schnitten und Materialien schlanke Körper.“¹⁵²

Eine modische Erscheinung, die das Bild der Neuen Frau nachhaltig prägte und mit dem die moderne Frau der Weimarer Republik häufig assoziiert wurde und wird, ist der während des Ersten Weltkriegs in den Vereinigten Staaten modern gewordenen Bubikopf, der Pagenschnitt, der „modische Universalschnitt“¹⁵³ der 20er. Die langen Haare, „zur Jahrhundertwende noch Insignie einer fragilen oder aber vitalen Weiblichkeit“¹⁵⁴, wichen dem praktischen Kurzhaarschnitt. Die neue Frisur wurde gleichsam zum Wahrzeichen der emanzipierten, urbanen Frau, befördert dadurch, dass viele Prominente bzw. Künstlerinnen diesen populär machten. Erst in den 30er-Jahren wurde der Bubikopf durch weichere Frisuren ersetzt, der als maskulin angesehene Stil wurde wieder durch weibliche Linien ersetzt.¹⁵⁵

Eine weitere Facette der neuen Mode war das Zurschaustellen des Frauenbeins, der Waden und des Knies im Speziellen, die beide in den Jahren zuvor als schamhaft besetzte Körperstellen galten, nun aber in den kürzeren Röcken sichtbar und als ein Aspekt der Sexualisierung der Mode angesehen wurden. Auch hier wurde wieder im Sinne der Funktionalität argumentiert, da die gekürzten Röcke mehr Bewegungsfreiheiten versprachen. Die daraus resultierenden Diskussionen bzw. die aufkommende Beschäftigung mit dem Frauenbein, verweist auf ein fetischisiertes Interesse am weiblichen Körper.¹⁵⁶

Dass die Modetrends der 20er-Jahre dazu tendierten, Frauen zum Sexualobjekt zu machen, greift Sigrid Follmann in ihrer Monographie zur Mode der Weimarer Republik auf: War es in der Vorkriegszeit um 1900 unüblich, Haut zu zeigen, entwickelte sich die Mode, wie am Beispiel des Frauenbeins dargelegt, diesbezüglich in eine entgegengesetzte Richtung. Follmann argumentiert, dass Frauen durch das Entblößen gewisser Körperpartien vermehrt

¹⁵¹ Vgl. Hake, Spiegel, S. 196.

¹⁵² Ebda, S. 207.

¹⁵³ Sykora, Neue Frau, S. 19.

¹⁵⁴ Dogramaci, Mode-Körper, S. 120.

¹⁵⁵ Vgl. Hake, Spiegel, S. 194 f.

¹⁵⁶ Vgl. ebda, S. 207 f. Der Aspekt des Zurschaustellens weiblicher Körperteile wie Beine und die damit zusammenhängende Fetischisierung im psychoanalytischen Kontext findet sich im an vorderer Stelle besprochenen Aufsatz Laura Mulveys wieder.

über Körperlichkeit definiert und darauf reduziert wurden. Die durch die Mode signalisierte und symbolisierte Befreiung aus den beengten Verhältnissen um 1900 ist somit gemäß Follmann ambivalent zu beurteilen. Gerade Frauen aus dem Angestellten- oder auch Arbeitermilieu übernahmen neue Trends in der Hoffnung auf sozialen Aufstieg, aber durch die Entwicklung von einer abschirmenden hin zu einer attraktiven Kleidung gaben Frauen ihren Körper einer Öffentlichkeit preis, die nicht in der Lage war, jene Zeichen adäquat zu deuten, und sie dadurch als Sexualobjekte wahrnahm. Diese Form der Zurschaustellung gewisser Körperpartien wie etwa das Bein geht für Follmann kongruent mit jener der in der Zwischenkriegszeit aufkommenden Film- und Theaterindustrie – in Bezug aufs Theater vor allem die Revue. Somit wurde „eine Mode geschaffen, die mit der Erotik der Frau spielt, um sie kommerziell zu instrumentalisieren.“¹⁵⁷ Dass Mode für Frauen etwa im Angestelltensektor auch insofern eine wichtige Rolle spielte, als dass, wie im Unterkapitel zur weiblichen Angestellten dargestellt, darüber der Schein geschaffen wurde, geschlechtsspezifische Ungerechtigkeiten in der Arbeitswelt auf einer anderen Ebene über Erotik ausgleichen bzw. aufheben zu können, spricht Follmann auch in ihrer Arbeit an.¹⁵⁸

2.7. Typologien der Neuen Frau

Wie soeben dargelegt, greift Mode das sich gewandelte Verhältnis zwischen den Geschlechtern auf bzw. spiegelt den durch den Krieg veranlassten vermeintlichen Emanzipationsprozess wider. Unterschiedliche, sich während der Weimarer Republik herauskristallisierende Frauentypen sah man durch verschiedene Modestile gekennzeichnet: Zwei für die Weimarer Zeit charakteristische und von Zeitgenossen wie auch rückblickend von der Forschung häufig besprochene Typen sind die *Garçonne* und das *Girl*, die beide in verschiedenem Grad und auf unterschiedliche Weise traditionell männliche Attribute in sich vereinten, die zum einen in der Kleidung, zum anderen aber auch in der Form des Körpers Ausdruck fanden. In diesem Unterkapitel soll vor allem der Frage nachgegangen werden, wie diese Frauentypen durch Modezeitschriften repräsentiert wurden und welche Konzepte sich mit ihnen verbanden.

¹⁵⁷ Follmann, Frauen, S. 39.

¹⁵⁸ Vgl. ebda.

2.7.1. Die Garçonne

Ein Frauentyp, der bewusst mit dem männlichen Erscheinungsbild spielte und der in den 20er-Jahren zunächst in Paris geprägt wurde – im Gegensatz zum Girl somit als europäische Erscheinung wahrgenommen wurde –¹⁵⁹ war die Garçonne. Der Begriff Garçonne leitet sich vom französischen Wort für Knabe, also Garçon, ab und bedeutet so viel wie Knäbin.¹⁶⁰ Allein schon die Bezeichnung verweist somit auf den androgynen Charakter, der sich äußerlich an der Aneignung traditionell gesehener männlicher Kleidungsstile festmachen lässt.¹⁶¹

Eine als typisch angesehene Garçonne kleidete sich bewusst androgyn, sachlich und schlicht, und der Kleidungsstil war durch eine Nähe zum traditionell männlichen gekennzeichnet.¹⁶² Der Stil war durch Hosen, Schlips und eventuell Accessoires wie Filzhut oder Monokel geprägt.¹⁶³ Neben der bewusst eingesetzten männlichen Kleidung war es das schlanke Körperideal, der androgyn Körper, der das Spiel mit Identitäten und Geschlechtergrenzen mitgestaltete. Gerade hier wird die enge Beziehung zwischen Frauenmode und dem weiblichen Körper während der Weimarer Republik sichtbar: Durch das Übernehmen männlicher Merkmale wurden bestehende Vorurteile über Geschlechterdifferenzen hinterfragt und auf Attribute wie Selbständigkeit und Berufstätigkeit hingedeutet.¹⁶⁴

Der Flirt mit der Männlichkeit beinhaltet auch ein spielerisches Zurschaustellen von Identitäten, das sich auf volle Gleichberechtigung der Geschlechter begründet. Da diese Annahme jedoch nur in Vorstellung existierte, war das Spiel oft höchst ironisch und selbstreflexiv.¹⁶⁵

Eine der berühmtesten Vertreterinnen, die jenen Frauentyp Anfang der 30er popularisierte, war die Schauspielerin Marlene Dietrich, die sich mit ihren Hosenanzügen, Schlipsen, maskenhaft geschminktem Gesicht oder auch mit traditionell männlichen Accessoires wie Monokel oder Zigarette neben ihren Filmrollen auch im Privatleben bewusst androgyn gab.¹⁶⁶

¹⁵⁹ Vgl. Kessemaier, Sportlich, S. 51.

¹⁶⁰ Es erscheint paradox, dass für die Bezeichnung eines modernen Frauentyps auf das Französische zurückgegriffen wurde, da Frauen in Frankreich nach dem Ende des Ersten Weltkriegs weder das Wahlrecht noch eine zivilrechtliche Gleichstellung den Männern gegenüber erhielten. (Vgl. Kessemaier, Sportlich, S. 52.)

¹⁶¹ Vgl. Hanna Vollmer-Heitmann: Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre. Hamburg: Kabel 1993. S. 10.

¹⁶² Vgl. Kessemaier, Sportlich, S. 58.

¹⁶³ Vgl. Vollmer-Heitmann, Kopf, S. 44.

¹⁶⁴ Vgl. Hake, Spiegel, S. 207.

¹⁶⁵ Ebda, S. 206.

¹⁶⁶ Vgl. Follmann, Frauen, S. 43.

2.7.2. Das Girl

Ein zweiter während der Weimarer Zeit populärer Frauentyp war das Girl. Galt die Garçonne als europäisches bzw. französisches Phänomen, so wurde das Girl eindeutig mit Amerika assoziiert. Der Einfluss Amerikas auf Kultur und Politik Deutschlands zeigte sich dabei auch in Bezug auf die Frauenfrage, denn die Vereinigten Staaten wurden als fortschrittlich und wegweisend angesehen und das Girl galt als Verkörperung der liberalen amerikanischen Idee der Neuen Frau. Es schien Konzepte, die mit moderner Weiblichkeit verbunden wurden, in sich zu vereinen: Sportlichkeit, Jugendlichkeit, Körperbeherrschung, Berufstätigkeit sowie Ausgelassen- und Ungezwungenheit.¹⁶⁷ Ähnlich wie die Garçonne zeichnete sich das Girl durch einen schlanken Körper aus, wobei Schlankheit bei diesem Frauentyp mit einem athletischen Körper in Zusammenhang stand.

Für Sykora ist das Girl im Wesentlichen durch zwei Charakteristika gekennzeichnet: sein massenhaftes Auftreten und seine Uniformität.¹⁶⁸ Auch Kessemaier, die das Bild der Neuen Frauen in der Weimarer Republik in zeitgenössischen Modezeitschriften untersucht, stellt fest, dass das Girl eine „Massenerscheinung“ bzw. „Kollektiverscheinung“¹⁶⁹ war. Denn obwohl die Darstellungen jenes Typs äußerst modern wirkten und neue Vorstellungen von Weiblichkeit vermittelten, erschienen sie im Gegensatz zu den Abbildungen der Garçonnen, die in Bezug auf Kleidung und Körpersprache in den Abbildungen individueller wirkten, sehr konformistisch und angepasst, wodurch sich das Weiblichkeitsbild des Girls in den späten 20er-Jahren als Norm etablierte und zunehmend emanzipatorische Inhalte, die sich mit dieser Art von Aussehen verbunden hatten – etwa dem Bubikopf –, in den Hintergrund traten.¹⁷⁰

Eines der wichtigsten Verbreitungsmittel für diesen Frauentyp war neben der Mode die Revue. Innerhalb dieser Theaterform spielten Gleichförmigkeit, Dynamik und Sportlichkeit bei der Wahrnehmung des Girls eine entscheidende Rolle. Welche Diskurse bei der Zurschaustellung von weiblichen Körpern in der Revue identifiziert werden können, soll im kommenden Kapitel in der Besprechung zum Revuegirl detailliert dargelegt werden.¹⁷¹

¹⁶⁷ Vgl. Kessemaier, Sportlich, S. 51.

¹⁶⁸ Vgl. Sykora, Neue Frau, S. 19

¹⁶⁹ Kessemaier, Sportlich, S. 57.

¹⁷⁰ Vgl. ebda, S. 57 f., 62.

¹⁷¹ Vgl. Sykora, Neue Frau, S. 20.

2.8. Desillusionierungen

War die Idee der Neuen Frau zu Beginn der Weimarer Republik mit Hoffnungen und einer Aufbruchsstimmung hinsichtlich politischer und beruflicher Freiheiten verbunden, so folgte im Laufe der Zwischenkriegszeit eine Desillusionierung, da sich diese nicht erfüllten. In Bezug auf politische Beteiligung ist etwa festzuhalten, dass Frauen in den ersten Jahren der Republik vermehrt in Parteien eintraten,¹⁷² um von ihrem neu erlangten politischen Mitspracherecht Gebrauch zu machen – allerdings schienen wirtschaftliche und soziale Gegebenheiten dafür verantwortlich, dass sich dieses aktive Engagement bald legen sollte. 1918 waren noch 9,6 % Abgeordnete der Weimarer Nationalversammlung weiblich gewesen, 1930 gegen Ende der Republik war der Prozentsatz auf 7 % gesunken.¹⁷³ Mit Ausnahme der Kommunistischen Partei integrierten die anderen großen Parteien Frauen kaum und machten ihnen das Mitwirken in der Politik schwer, da sie beispielsweise kaum Gesetze durchbringen konnten.¹⁷⁴ Politikverdrossenheit seitens der Frauen lässt sich auch am Mitgliederschwund in professionellen Organisationen festmachen: In den ersten beiden Jahren der Weimarer Demokratie vervierfachte sich die Zahl der Mitglieder in der Angestelltengewerkschaft auf 175.204. Die im Unterkapitel zu weiblichen Angestellten dargelegten geschlechtsspezifischen Ungleichheiten und die damit einhergehenden zerstörten Hoffnungen waren wohl dafür verantwortlich, dass die Zahl der weiblichen Mitglieder jener Gewerkschaft in den kommenden Jahren bis 1929 um 60 % sank.¹⁷⁵

Katharina von Ankum beobachtet ausgehend von diversen Zeitschriftenartikeln, dass sich etwa bereits ab 1926 eine Verschiebung des nach dem Ersten Weltkrieg etablierten Frauenbilds, das mit Forderungen und Hoffnungen von Frauen auf eine Gleichberechtigung zunehmend von einem traditionelleren bzw. einem „in Richtung eines national-ethnisch definierten ‚deutschen‘ Frauenideals [...] begann.“¹⁷⁶ In derartigen Artikeln werden repressive anstatt befreiende Gesichtspunkte hervorgehoben, mit denen sich Frauen in einer urbanen Welt konfrontiert sahen: Die neue Erfahrungswelt einer berufstätigen Frau wurde darin als beschwerlich und nicht mehr als befreiend dargestellt. Eng verknüpft damit war auch die Desillusionierung der Moderne, denn amerikanische Wirtschaftsprinzipien erwiesen sich in der Folge nicht nur als fragmentierend auf das menschliche Bewusstsein, sondern auch

¹⁷² So erlebte die SPD etwa zwischen 1918 und 1920 einen Anstieg von weiblichen Mitgliedern von 66.000 auf 207.000. (Vgl. Ankum, Einleitung, S. 10.)

¹⁷³ Vgl. Ankum, Einleitung, S. 10.

¹⁷⁴ Vgl. Maria Makela: Das mechanische Mädchen: Technologie im Werk Hannah Höchs. In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 124.

¹⁷⁵ Vgl. Ankum, Einleitung, S. 10.

¹⁷⁶ Ebda, S. 8.

nach der Weltwirtschaftskrise wirtschaftlich gesehen als desaströs. Die traditionelle Mutterrolle gewann wieder an Bedeutung und Frauen wurden zunehmend vor den körperlichen Belastungen der während der Weimarer Republik üblichen Berufs- und Freizeitaktivitäten gewarnt, da diese die Geburtsfähigkeit langfristig negativ beeinflussen könnten. Auf bildlicher Ebene lässt sich dies etwa daran festmachen, dass Abbildungen von Frauen, die Pionierleistungen etwa in Beruf oder Sport vollbrachten, vermehrt durch idyllische Mutterschaftsszenen ersetzt wurden, die auch zusehends nationalistisch bzw. rassistisch konnotiert waren. Zeitschriften und Illustrierte sind demnach ein Spiegel dafür, dass man versuchte, erneut eine traditionelle Weiblichkeit zu etablieren und die oben dargestellten Frauentypen *Garçonne* und *Girl* als importierte Frauenbilder aus Frankreich und Amerika abzulehnen, und darüber so „das Idealbild der Neuen Frau dekonstruiert bzw. germanisiert“¹⁷⁷ wurde.¹⁷⁸

Trotz der Zusage, Frauen neue Möglichkeiten zu bieten und Erfahrungsräume zu eröffnen, blieben die alten geschlechtsspezifischen Rollenmuster während der Weimarer Republik relativ konstant, der Gesellschaft inhärente patriarchale Strukturen wurden in den Jahren der Republik nicht überwunden. Ein Grund dafür ist vermutlich die Tatsache, dass die Neue Frau, diese neu geschaffene

Weiblichkeitsikone, die aus den Kriegsjahren als Verkörperung einer sexuell befreiten, wirtschaftlich unabhängigen, selbstbewußten Weiblichkeit hervorgegangen war, [...] als bedrohlich für die gesellschaftliche Stabilität angesehen bzw. als Hindernisgrund für Deutschlands politische und wirtschaftliche Erneuerung verstanden [wurde.]¹⁷⁹

¹⁷⁷ Ankum, Einleitung, S. 8.

¹⁷⁸ Vgl. ebda, S. 8 f.

¹⁷⁹ Ankum, Einleitung, S. 11. Interessant in diesem Zusammenhang ist auch Maria Makelas Artikel über die Dadaistin Hannah Höch und ihre avantgardistischen Collagen aus den frühen 20er-Jahren, anhand derer Makela den Desillusionierungsprozess in Bezug auf Chancen für Frauen, Gleichberechtigung und Technisierung nachzeichnet: Makela, Mädchen, S. 111-135.

3. Realhistorischer Hintergrund der Zurschaustellung von Frauen während der Weimarer Republik

Im folgenden Kapitel soll der realhistorische Hintergrund zur Zurschaustellung von Frauen auf der Bühne, wie sie während der Weimarer Republik stattfand, dargelegt werden. Es gibt diesbezüglich verschiedene Erscheinungsweisen: von Nackttanz – „dance served as a testing ground for Weimar corporeal morals during a period when they were being redefined“¹⁸⁰ –, über Tableaux vivants, den lebenden Bildern, bis hin zu den Revuen. Die Entwicklung von Nacktheit wird in diesem Kapitel im Wesentlichen chronologisch abgehandelt und im Besonderen auf die Zurschaustellung auf der Bühne Bezug genommen, wo Nacktdarbietungen in der Weimarer Republik am häufigsten stattfanden – in den zu analysierenden Filmen wird dies auch insofern betont, als die Zurschaustellung eben dort angesiedelt ist: auf einem Podium im Hinterzimmer einer Kupplerin in *Die freudlose Gasse* oder der Bühne des Nachtlokals Blauer Engel. Der Film an sich war strengeren Zensurvorschriften unterworfen, auch aus Exportgründen, weswegen Nacktheit vorwiegend einem (Massen-)Publikum im Theater, im Speziellen in Revuen, dargeboten wurde.¹⁸¹

Für die Wahrnehmung und die Einstellung zu Nacktheit, den Nacktheitsdiskurs im deutschsprachigen Raum und der damit verbundenen Entblößung am Theater sind nach Ulrike Traub im Wesentlichen drei Phasen von Bedeutung: neben den späten 60er-Jahren und der Gegenwart¹⁸² ist es eben der Übergang von der Kaiserzeit in die Weimarer Republik, der „ersten Blütezeit“¹⁸³ der Nacktheit auf der Bühne.¹⁸⁴

„Das 19. Jahrhundert war das wohl präddeste der abendländischen Geschichte, und gerade als Reaktion darauf dürfte sich das 20. Jahrhundert in seinem Verlauf zum nacktesten [...] entwickelt haben“¹⁸⁵, doch bereits während der repressiven Zeit des 19. Jahrhunderts entwickelte sich in Deutschland die Lebensreformbewegung, die gerade gegen Ende jenes Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung gewann. Diese stellte den Körper vor allem in seiner Natürlichkeit, dessen Wohlergehen und Gesundheit in den Mittelpunkt ihrer Überlegungen,

¹⁸⁰ Erika Hughes: Art and illegality on the Weimar stage. The dances of Celly de Rheydt, Anita Berber and Valeska Gert. In: *Journal of European Studies* 39 (2009), H. 3, S. 321.

¹⁸¹ Vgl. Manfred Scheuch: *Nackt. Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert*. Wien: Brandstätter 2004. S. 52.

¹⁸² Traubs Publikation erschien 2010. (Ulrike Traub: *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900*. Bielefeld: transcript 2010. (= Theater. 24.) [Zugl. Bochum, Univ., Diss. 2000.]

¹⁸³ Ebda, S. 8.

¹⁸⁴ Vgl. ebda, S. 8 f.

¹⁸⁵ Scheuch, *Nackt*, S. 9.

was unter anderem über Luft- und Sonnenbäder des nackten Körpers erreicht werden konnte, womit zugleich die Freikörperkulturbewegung ihren Anfang fand. Nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte sich der Einsatz von Nacktheit als theatralisches Zeichen zum einen in jene Richtung, dass Tänzerinnen Nacktheit künstlerisch motiviert einsetzten und sich als Ausdrucks- bzw. Reformtänzerinnen verstanden, und zum anderen in jene, dass Nacktheit aus kommerziellem Interesse und zur Unterhaltung der Massen gebraucht wurde.¹⁸⁶ Wichtige und prominente Vertreterinnen der ersten Kategorie waren Isadora Duncan oder auch Anita Berber, jene der zweiten das Ballett rund um Celly de Rheidt. Der Aspekt der Unterhaltung mündete schließlich in die letzte Phase, in der wie in keiner anderen der teilweise bzw. vollständig entkleidete Körper einem breiten Publikum zugänglich gemacht wurde: der Ausstattungsrevue. Darin wurden Frauen unbeweglich in Standbildern, sogenannten Tableaux vivants, oder in durch maschinenähnliche Präzision gestalteten Kicklines der Girls ausgestellt.

Nacktheit auf der Bühne in der Weimarer Republik erschien „als genuin weibliches Phänomen“¹⁸⁷, allerdings mit einer überlieferten Ausnahme: Sebastian Dorste (gebürtig Willy Knobloch), der zwar zunächst dem kommerziell angelegten Ballett Celly de Rheydt angehörte, später aber mit der Ausdruckstänzerin Anita Berber Nacktheit als künstlerische Wahl einsetzte und diese auch in programmatischen Schriften rechtfertigte. Dass Frauen vorwiegend (halb-)nackt zur Schau gestellt wurden,

liegt zum einen praktisch wirtschaftlich darin begründet, dass weibliche Tänzerinnen einem überwiegend männlichen Publikum besser zu verkaufen waren und zum anderen in der Ideologie der Lebensreform, welche die Schönheit des Ausdrucks, unter welche der Tanz zu subsumieren ist, als weibliche Domäne ansah, während dem Manne die Schönheit der Kraft gehörte. Letztendlich aber sind beide Erklärungen Ausdruck eines Moralverständnisses, das die nackte Frau viel eher tolerierte als den nackten Mann.¹⁸⁸

Ein Grund dafür, dass es möglich wurde, nackte bzw. beinah nackte Frauen als Bestandteil von Bühnenshows zu integrieren, waren die geänderten Gesetze und die damit zusammenhängenden geänderten Zensurbestimmungen. Vor Beginn der Weimarer Republik konnten Polizei bzw. Behörden im Vorhinein Aufführungen untersagen, wenn diese glaubten, dass öffentliche Moral- und Religionsvorstellungen verletzt würden – in der Weimarer Republik wurden derartige Zensurbestimmungen dann abgeschafft. Trotz dieser geänderten gesetzlichen Bestimmungen war auf den Bühnen Deutschlands nicht alles erlaubt, denn Kläger konnten Produzenten oder die Darsteller immer noch vor Gericht bringen, wenn sie

¹⁸⁶ Vgl. Traub, Theater, S. 80.

¹⁸⁷ Ebda.

¹⁸⁸ Ebda.

gegen Artikel 166, der sich der Blasphemie widmet, oder Artikel 183 bzw. 184 des deutschen Strafgesetzbuches, die sich mit öffentlichen Unzuchtigkeiten befassen, verstießen – ein solcher Prozess war jener gegen die Betreiber des Balletts Celly de Rheydt, der an späterer Stelle dieses Kapitels dargelegt wird. Soziale und politische Veränderungen wie auch eine liberalere Vorstellung von Unanständigkeit erlaubten zwar einen befreiteren Zugang zu Nacktheit, was allerdings auch ausbeuterische Mechanismen gegenüber den Darstellerinnen nach sich zog: „in the early years of the Weimar Republic, Berlin stages enjoyed considerable freedom of a rather unwholesome sort“¹⁸⁹.¹⁹⁰

Ausgestellte Nacktheit in der Zeit der Weimarer Republik ist somit ambivalent zu beurteilen: Einerseits stand sie für ein Lebensgefühl und die Möglichkeit künstlerischen Ausdrucks, ein Versuch gegen einen überzivilisierten Körper, der mit strengen Regeln bedacht wurde, zu protestieren und die repressive Zeit des 19. Jahrhunderts zu überwinden.¹⁹¹ Andererseits wurde sie für kommerzielle Interessen missbraucht, um Schaulust und Voyeurismus zu bedienen, wobei Frauen aufgrund der schwierigen ökonomischen Bedingungen der Weimarer Zeit ausgebeutet wurden.¹⁹²

3.1. Die Lebensreformbewegung als Wegbereiter

In der Mitte der 1880er-Jahre entstand die sogenannte Lebensreformbewegung, deren Ziel die Wiederentdeckung eines freien Körpers war. Dass ein gesunder Körper derart betont wurde, hängt auch mit den Degenerationsängsten um die Zeit der Jahrhundertwende zusammen, die auch wie im vorangegangenen Kapitel im Diskurs der Sexualreformbewegung eine wesentliche Rolle spielten, und damit gingen auch rassebiologische, eugenische und vereinzelt auch antisemitische Gedanken einher.¹⁹³ Über einen auf den Körper fokussierten und dessen Natürlichkeit betonenden Ansatz wollten die Reformer der chaotischen, fragmentierenden, belastenden Moderne samt Industrialisierung und Technisierung des Alltags entgegenwirken und dadurch den „Neuen Menschen“ [schaffen], mit dessen Schöpfung die Lebensreformer die Welt kurieren wollten.“¹⁹⁴

¹⁸⁹ Peter Jelavich: Berlin Cabaret. Cambridge, London: Harvard University Press 1993. S. 155.

¹⁹⁰ Vgl. ebda, S. 154 f.

¹⁹¹ Vgl. Traub, Theater, S. 19.

¹⁹² Vgl. ebda, S. 11.

¹⁹³ Vgl. ebda, S. 43 f.

¹⁹⁴ Vgl. ebda, S. 47.

Der Begriff Lebensreformbewegung diene als Oberbegriff für weitere Untergruppierungen, von denen eine die für den Nacktheitsdiskurs wichtige Nacktkultur war.¹⁹⁵ Ursprünglich stellte sich diese Bewegung „gegen Kleidungszwänge, Anstandsregeln und Doppelmoral, gegen Körperfeindlichkeit und Unnatur der pruden Gesellschaft des deutschen Kaiserreichs“¹⁹⁶. Die Nacktkulturbewegung kann in zwei Perioden eingeteilt werden: Während der ersten wurden die programmatischen Schriften verfasst und vermarktet, während der zweiten, die etwa ab 1910 anzusetzen ist, wurde die Nacktkultur verstärkt ideologisiert und mit Schönheitskult und Rassenhygiene verknüpft. Die Ursprünge jener Bewegung liegen in der Festlegung des Sonnen- und Luftbades als Kurmethode und Verfahren der Naturheilkunde.¹⁹⁷

Zunehmend wurden ideologische Ideen für die Bewegung wichtig, manche Vertreter versuchten, eine Alternative zu Kapitalismus und Kommunismus zu entwerfen, verknüpften ihre Konzepte allerdings auch mit auffallend völkischen, rassenhygienischen sowie antisemitischen Gedanken. Der Aspekt der Naturheilkunde rückte dabei immer mehr in den Hintergrund und das Nacktgehen sollte nach Ansicht einiger Vordenker vorrangig dazu dienen, bei der Wahl des Partners diesen unbekleidet sehen zu können, um dadurch den passenden Partner bzw. Partnerin für die Zeugung einer gesunden Nachkommenschaft zu finden.¹⁹⁸

Vor der Weimarer Republik war die Nacktkultur eher klein, erfreute sich dann aber eines immer größeren Zustroms. Die Nacktkulturbewegung wurde zur Freikörperkultur umgetauft und sollte über Körpererziehung Selbstbewusstsein und Selbstdisziplin stärken, um so die nach dem Krieg empfundene Notlage in Deutschland zu bewältigen. Zu jener Zeit kam es auch zu einer Kommerzialisierung und Professionalisierung der Bewegung, allerdings erlitten die Organisationen der Bewegung mit der Weltwirtschaftskrise einen Einbruch, da viele Mitglieder zahlungsunfähig wurden.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Vgl. Traub, Theater, S. 45.

¹⁹⁶ Scheuch, Nackt, S. 35.

¹⁹⁷ Vgl. Traub, Theater, S. 50 f. Das Befreien des eingezwängten Körpers zeigt auch eine Nähe zur im vorangegangenen Kapitel und Bezug auf Mode besprochenen Kleiderreformbewegung.

¹⁹⁸ Vgl. ebda, S. 54.

¹⁹⁹ Ebda, S. 55 f.

3.2. Nacktheit als künstlerisches Mittel – die Ausdruckstänzerinnen

„Keine Theatergattung hat die Nacktheit auf der Bühne im ausgehenden 19. Jahrhundert und zu Beginn des 20. Jahrhunderts so bereitwillig genutzt und sogar benötigt wie der Tanz.“²⁰⁰ Der sich ab 1900 entwickelnde Ausdruckstanz stand auch in Verbindung mit den Ideen der Lebens- und Kleiderreformbewegung und Vertreterinnen und Vertreter des modernen Tanzes erwiderten die Ideen der Reformbewegungen, indem sie das Tutu als unnatürlich abtaten oder den für den klassischen Tanz wie dem Ballett typischen Spitzenschuh²⁰¹, der zu unnatürlichen Bewegungen zwingt, abschafften. Der Körper wurde zum neuen Ausdrucksmedium, der nun befreit vom Kostüm in fließenden Gewändern oder nackt statt einer Handlung den Tanz selbst, die Bewegungen, ins Zentrum der Kunst stellte, wodurch klassische, formale Bewegungsmuster aufgegeben wurden. Vielmehr wurden subjektive Empfindungen über freie Bewegungen zum Ausdruck gebracht – Anspruch der Ausdruckstänzerinnen war es, eigene Gefühle und Wahrnehmungen in als natürlich verstandene Bewegungen zu verschieben.²⁰²

Für ein paar seriöse Ausdruckstänzerinnen, die sich nicht als Teil einer ausbeuterischen Unterhaltungsindustrie verstanden, sondern als Pioniere einer künstlerischen Entwicklung, gehörte das Weglassen von Teilen des Kostüms bis hin zur vollständigen Nacktheit zu einer künstlerisch motivierten Entscheidung. Neben Isadora Duncan und Anita Berber, die in der Folge kurz exemplarisch besprochen werden sollen, zählten etwa auch Ruth St. Denis²⁰³ und Adorée Villany²⁰⁴ zu den bekanntesten Vertreterinnen dieser Richtung.

3.2.1. Isadora Duncan

Die gebürtige Amerikanerin²⁰⁵ zählt zu den „Pionierinnen des Ausdruckstanzes“²⁰⁶, denn sie überwand die Konventionen des traditionellen Bühnentanzes, widersetzte sich den vorgeschriebenen Bewegungen des klassischen Balletts, und ihr 1903 in Berlin gehaltener

²⁰⁰ Traub, Theater, S. 73.

²⁰¹ Der entblößte Fuß wurde als Symbol für den Wechsel vom alten zum befreiten Tanz gesehen, auf dessen Enthüllung bald die des restlichen Körpers folgen sollte. Dass der nackte Fuß, der innerhalb Europas nie als erotisches Körperteil angesehen wurde, in der Diskussion um den Ausdruckstanz derart betont wurde, hängt mit der Ablehnung des Spitzenschuhs zusammen, der als *das* Sinnbild für das klassische Ballett angesehen wurde. Er wurde als ein Instrument der Zivilisation erachtet, der den Fuß in die nötige Form zwingt, um unnatürliche Tanzbewegungen auf der Fußspitze möglich zu machen. (Vgl. ebda, S. 75).

²⁰² Vgl. ebda, S. 59, 74-78.

²⁰³ Zu Ruth St. Denis: Vgl. ebda, S. 120-126.

²⁰⁴ Zu Adorée Villany: Vgl. ebda, S. 113-120.

²⁰⁵ Für den deutschsprachigen Raum spielte sie für die Entwicklung des Tanzes insofern eine wichtige Rolle, als dass sie zum einen dort mehrmals auftrat – so tanzte sie beispielsweise 1904 in Wien oder auch in Bayreuth in *Tannhäuser* – und hielt zum anderen 1903 in Berlin einen Vortrag mit dem Titel *Der Tanz der Zukunft*, um ihre künstlerischen Ideen zu vermitteln. (Vgl. ebda, S. 99, 101.)

²⁰⁶ Ebda, S. 98.

Vortrag *Der Tanz der Zukunft* stellte eine Kritik an das erstarrte Ballett dar.²⁰⁷ Mit Bezug auf die Antike verwarf sie das Ballettkostüm samt Spitzenschuh, verwendete leichte, fließende Stoffe wie das griechische Chiton oder durchsichtige Gewänder und konnte sich dadurch frei bewegen – an diesem Punkt wird auch die Nähe zur Kleiderreformbewegung deutlich. Das Ballett, für sie Zeichen einer zivilisatorischen Degeneration, zwinge den Tänzer bzw. die Tänzerin zu unnatürlichen Bewegungen und wirke sich in der Folge schädlich auf den Körper aus. Duncan propagierte Natürlichkeit, für den modernen Tanz eine zentrale Forderung, natürliche Bewegungen, Schönheit, Religion und Individualität – die Suche danach und der Weg dorthin führe über die natürliche Nacktheit des Körpers. Nacktheit unterstütze somit in der Folge nicht nur das Ausüben natürlicher Bewegungen, sondern betone auch die Individualität der Tanzenden, denn sie stehe in Kontrast zur Ballettkleidung, die Uniformität und Austauschbarkeit betone.²⁰⁸

Das Bestreben, Natürlichkeit und Schönheit über Bewegung zu erzielen, ließ Isadora Duncan auf die Antike zurückgreifen, da sie in der hellenistischen Kultur beides verwirklicht glaubte. So studierte sie Abbildungen von Tänzerinnen und Tänzern auf Vasen und versuchte, diese nachzuahmen und darüber eigene Empfindungen zu visualisieren. Inspirationen und Ideen nahm Duncan auch von nicht dem Tanz verschriebenen Quellen, wie etwa Philosophen und Gelehrten, die in ihren Schriften zum Teil auch auf antike Kulturen verweisen, so dass sie u. a. Friedrich Nietzsche und Johann Winckelmann, aber beispielsweise auch Charles Darwin als ihre Lehrmeister auswies.²⁰⁹

Ihr Versuch, am Altertum anzuknüpfen, wird häufig als rückwärtsgewandter Reflex auf die Moderne mit ihrer Industrialisierung und Technisierung des Alltags verstanden. Die über den Rückgriff auf die Antike gewonnene Natürlichkeit und Schönheit in den Vordergrund ihrer Arbeit zu rücken, diene ihr auch als Legitimationsstrategie für Nacktheit.²¹⁰ Derartige Legitimierungsmaßnahmen wurden dazu benutzt, dass der teilweise entblößte bzw. nackte Körper nicht für ungehemmte Triebhaftigkeit einstand bzw. dass auch das Anschauen eines solchen nicht in Zusammenhang mit Voyeurismus und Schaulust gebracht, sondern als Betrachten von Kunst verstanden wurde – Nacktheit wurde über ein solches Verfahren sublimiert, mit Aspekten des als erhaben Erachteten verbunden.²¹¹

²⁰⁷ Vgl. Scheuch, Nackt, S. 41.

²⁰⁸ Vgl. Traub, Theater, S. 100 f., 105 f.

²⁰⁹ Vgl. ebda, S. 103 f., 110

²¹⁰ Vgl. ebda, S. 105, 110.

²¹¹ Ulrike Traub macht in den Legitimationsbestreben zur Zeit des Kaiserreichs und der Weimarer Republik insgesamt vier Themenkomplexe aus, die zur Rechtfertigung herangezogen wurden: „dem Rekurs auf die Antike, der Verklärung der Natur, der Betonung des schönen/gesunden Körpers und der Nähe zur Religion.“ (Ebda, S. 65.)

Zusammengefasst lässt sich über Isadora Duncan sagen, dass der „Gebrauch der Nacktheit [...] ein Zeichen für die Emanzipation der Frau, welche ihren Körper von den Fesseln des Spitzenschuhs und Korsetts befreit“²¹², war. Sie oder ihre Schülerinnen traten nie vollständig entkleidet auf, sondern Nacktheit betraf Füße, Waden und Beine. Dennoch löste sie damit kleinere und größere Skandale aus und wird als Vorreiterin für den späteren Nackttanz angesehen – vor allem für jene Tradition, in der man Nacktheit als künstlerisches Konzept verstand und dieses über Vorträge und Schriften darlegte.²¹³

3.2.2. Anita Berber

Eine Tänzerin, die in der Tradition des Ausdrucks- und Nackttanzes stand, „[u]nter den Tänzerinnen der Weimarer Republik [...] die schillernde [sic!] Persönlichkeit“²¹⁴ war und in der Weimarer Zeit wirkte, ist Anita Berber. Ihre Kunst wurde durch gewandelte Wertevorstellungen und der damit verbundenen geänderten öffentlichen Einstellung in Bezug auf Nacktheit ermöglicht, einem „Umbruch der blockierten in eine libertinäre Gesellschaft, [in der Tanz] [...] ein Ausdruck der Emanzipation von bis dahin bestehenden gesellschaftlichen Zwängen“²¹⁵ darstellte. Bekanntheit erlangte die Tänzerin eben zu einer Zeit, in der sich die moralische Einstellung zu Sexualität und in der Folge zu Nacktheit geändert hatte und einer Neubewertung unterzogen wurde. Im Gegensatz zur weiter unten behandelten Revue, in der die Girls innerhalb der Reihe entindividualisiert und als anonyme Bestandteile in die Masse eingegliedert wurden, arbeiteten Tänzerinnen wie Anita Berber mit der eigenen Biographie, die sie zum Inhalt ihrer Darbietungen machten.²¹⁶ Sie war nicht die erste Tänzerin, die sich vollständig nackt einem Publikum zeigte, erzielte aber über inhaltliche Konzepte ihrer Tänze diverse Skandale. Anita Berber begann ihre Karriere kurz nach Ende des Ersten Weltkriegs und setzte über ihre Auftritte ihren athletischen, schlanken Körper in Opposition zu den runden weiblichen Formen, die zu diesem Zeitpunkt noch als begehrenswert galten, und trug damit maßgeblich dazu bei, ein neues Frauenideal zu prägen.²¹⁷

Ihren Körper betrachtete sie als Allgemeingut, der somit offen zur Schau gestellt werden könne. Nacktheit wurde bei Anita Berber im Gegensatz zu ihren Vorgängerinnen nicht mehr sublimiert, das heißt nicht mehr auf eine erhabene Ebene wie Schönheit oder

²¹² Traub, Theater, S. 112.

²¹³ Vgl. ebda.

²¹⁴ Ebda, S. 127.

²¹⁵ Scheuch, Nackt, S. 44.

²¹⁶ Vgl. Hughes, Art, S. 323 f.

²¹⁷ Vgl. Lucinda Jarrett: Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung. Aus dem Englischen von Andrea Struve und Petra Post. Berlin: Rütten & Loening 1999. S. 91 f.

Religion überführt und darüber legitimiert, sondern als sexuell aufgefasst, mit Laster und Elend, das über Choreografie und Schminke betont wurde, besetzt. Berbers Ästhetik ist damit klar von einer auf Schönheit beruhenden, wie sie etwa bei Duncan und im Tanz um die Jahrhundertwende vorzufinden war, abzugrenzen und als Spiel mit dem Hässlichen und Abgründigen zu verstehen, worüber sie traditionelle, vorherrschende Leitbilder von weiblicher Schönheit demontierte.²¹⁸

Dies lässt sich etwa beispielhaft an *Kokain*, einer ihrer bekanntesten Choreografien beobachten: In diesem Tanzstück trat sie meist völlig nackt auf, das Gesicht weiß, die Augen mit dunklen Schatten geschminkt, und stellte einen aufgrund eines Drogenrauschs erschlafften Körper dar, der langsam und mühevoll wieder unter Kontrolle gebracht wurde. Erika Hughes verweist in ihrem Artikel über Nackttanz und damit verbundener Illegalität, dass Berber *Kokain* nicht jedes Mal völlig entkleidet aufführte, weil sie vermutlich die Aufführungsorte und damit zusammenhängende rechtliche Konsequenzen bedachte, da sie beispielsweise in Zagreb verhaftet wurde.²¹⁹ Inwieweit Nackttanz in den gesetzlichen Graubereich fiel und die Einschätzung darüber zwischen Kunst und Illegalität hin und her pendelte, wird im anschließenden Unterkapitel zu Celly de Rheydt gezeigt.

3.3. Nacktdarstellungen aus kommerziellem Interesse – Schönheitsabende und das Ballett Celly de Rheidt

Neben den im vorangegangenen Unterkapitel beschriebenen Tänzerinnen, die Nacktheit als künstlerische Entscheidung, als Emanzipationsversuch bzw. als Zivilisationskritik wählten, gab es auch jene Tendenz, die Bewegung des neuen Tanzes als Vorwand zu nutzen, um teilweise oder vollständige Nacktheit rein aus finanziellem Interesse zu zeigen. Manfred Scheuch schreibt dazu:

Allerdings brachte die ästhetische Befreiung vom Tabu auch sehr rasch die Markt-Freiheit, wie es die idealistische Duncan und ihre Jüngerinnen sicher nicht gewollt hatten. Da war nicht mehr Tanz das Wichtige, sondern die Fleischschau. Insbesondere die Nacktwelle in den Kabaretts und Nachtlokalen hatte mit der Tanzkunst nur noch wenig zu tun.²²⁰

In den späteren Jahren der Weimarer Republik wurde Nacktheit auch in der Revue etabliert und so einem größeren Publikum zugänglich gemacht – während der ersten Jahre geschah

²¹⁸ Vgl. Traub, Theater, S. 127, 130.

²¹⁹ Hughes, Art, S. 328 f.

²²⁰ Scheuch, Nackt, S. 48.

dies noch im kleinen Rahmen. Eine der bekanntesten bzw. berüchtigtsten Vertreter²²¹ jener Facette von zur Schau gestellter Nacktheit sind Celly de Rheydt (gebürtig Cäcilie Schmidt) und ihr Ehemann Harry de Rheydt (gebürtig Alfred Seweloh²²²), die gemeinsam das Ballett Celly de Rheydt gründeten. Sie begannen ab 1919, als sich die Gesetze und Zensur in Bezug auf Nacktheit gelockert hatten, sogenannte Schönheitsabende, „a code word for nude dancing“²²³, aufzuführen.²²⁴

Schönheitsabende entstanden in Berlin und anderen westlichen Städten ab 1907, waren gerade zu Beginn stark mit den Ideen der Reform- bzw. Nacktkulturbewegung verbunden, gebrauchten auch deren Legitimationsstrategien, aber es wurde bald hinterfragt, ob nicht doch vornehmlich finanzielle Gründe im Interesse der Betreiber solcher Darbietungen stünden. Das angebliche Anliegen solcher Veranstaltungen galt der Schönheit des nackten Körpers und von den Reformbewegungen übernahm man die Gedanken, darüber wieder zu Natürlichkeit zurückfinden und -führen zu können. Schönheitsabende würden es ermöglichen, sich an den Anblick eines entblößten Körper zu gewöhnen und vor allem zu verdeutlichen, dass damit nichts Unsittliches verbunden sei. Kritische Stimmen gegen dieses Konzept kamen auch aus den Reihen der Reformer selbst: Beanstandet wurde vor allem der theatrale Charakter solcher Schönheitsabende, während der ein paar Entkleidete auf einer Bühne im künstlichen Licht einem angezogenen Publikum vorgeführt wurden.²²⁵

Um der Zensur zu entgehen, wurden diese Schönheitsabende gerade während der restriktiven Kaiserzeit zunächst als geschlossene Veranstaltungen meist gegen hohe Eintrittsgelder abgehalten. Später in der Weimarer Zeit dann erhielten diese Formen der Nacktdarbietungen zunehmend einen öffentlicheren Charakter. Man konzentrierte sich darauf, lebende Bilder, oftmals inspiriert von Gemälden und Plastiken, nachzustellen: sogenannte Tableaux vivants. Zusätzlich ging man auch daran, den Körper mit Farbe zu bemalen, um darüber den Eindruck einer Statue zu gewinnen. Über die dadurch gewonnene Nähe zur Kunst wollte man den Verdacht der Unsittlichkeit bzw. Sinnlichkeit von sich weisen, allerdings meinten Kritiker solcher Veranstaltungen, es sei kaum kunstverständlich, Plastiken mit lebendem Material nachzustellen, da dies dem ursprünglichen Kunstwerk gegenüber immer unterlegen sei und somit stets eine unzureichende Kopie darstelle. Solche Kritik führte schlussendlich dazu, dass

²²¹ In der Literatur wird neben dem Ballett Celly de Rheydt öfters noch Olga Desmond in diesem Kontext erwähnt: Vgl. Traub, Theater, S. 92 f.

²²² In der Publikation von Ulrike Traub (vgl. ebda, S. 94) erscheint durchgehend Seveloh. Es konnte nicht eruiert werden, welche der beiden Schreibarten die richtige ist.

²²³ Jelavich, Berlin, S. 155.

²²⁴ Vgl. ebda.

²²⁵ Vgl. Traub, Theater, S. 86.

jene, die aus Gründen der Sittlichkeit Anstoß an solchen Abenden nahmen, die Versuche der Rechtfertigung, die um Natur, Schönheit, Sittlichkeit und Gesundheit kreisten, als scheinheilig abtaten und dahinter das Bedienen von Schaulust und Profitgier vermuteten.²²⁶

Die Schönheitsabende des Balletts Celly de Rheydt waren allerdings im Gegensatz zu denen der Reformbewegung in keiner Weise ideologisch verpflichtet, „sondern dienten ausschließlich den wirtschaftlichen Interessen der Veranstalter und den erotischen Wünschen der Zuschauer.“²²⁷ Als Rechtfertigung, Frauen in verschiedenen Stadien des Ausgezogenenseins zur Schau zu stellen, verwiesen die Unternehmer des Balletts auf Schönheit und Antike und behaupteten, dies diene dazu, die nach dem Ersten Weltkrieg zerrüttete deutsche Nation zu regenerieren bzw. moralisch zu erbauen, wobei derartige Versuche, diese Darbietungen von Schaulust und Voyeurismus zu entkoppeln und einen künstlerischen Anstrich zu geben, allerdings nicht über die wahre Natur derartiger Veranstaltungen hinwegtäuschen konnten.²²⁸

Die vom Ballett angeheuerten Tänzerinnen traten mit kaum verdeckten Hüftbereich und lediglich mit transparenten Tüchern oder Fäden mit aufgefädelten Holzperlen bekleideten Oberkörper auf. Man orientierte sich zwar an traditionellen Tänzen wie dem Ballett, von einer künstlerischen Darbietung konnte, wie ein Gerichtsverfahren feststellen sollte, allerdings nicht gesprochen werden, da keine der dort auftretenden Frauen eine Tanzausbildung absolviert hatte, so dass Beobachter und Kritiker in Bezug auf die kurzen Pantomimen des Öfteren von einer Hopserei sprachen.²²⁹ Das Ballett versuchte, den Spagat zwischen Kunst und Sinnlichkeit zu schaffen, um so im gesellschaftlich tolerierten und gesetzlichen legalen Rahmen operieren zu können:

The corporeal reality of the nude dancer was caught between the artifice of distanced aesthetic appreciation and immediate sexual titillation. The tension was integral to the success of the Ballet Celly de Rheydt, as it was the guise of art which enabled the company to claim that it was operating within the law – but it was the erotic content which brought audiences in droves.²³⁰

²²⁶ Vgl. Traub, Theater, S. 87, 90 f. In England wurde im 19. Jahrhundert durch den Lord Chamberlain, dem Theaterzensor, Nacktdarbietungen nur insofern erlaubt, als dass sich die Darstellerinnen nicht bewegen durften, da der nicht bewegte weibliche Akt der Kunst ähnlicher sei, der bewegte hingegen, wurde als sexuell stimulierend und deswegen als pornografisch eingestuft. (Vgl. Jarrett, Striptease, S. 67.) In Deutschland folgte man erst während der Weimarer Republik dieser Bestimmung, als man nach gerichtlichen Prozessen Nacktheit nur unter der Voraussetzung des Nicht-Bewegens erlaubte und damit die Frau noch mehr in die Rolle als passives Schauobjekt drängte, wie an unterer Stelle noch genauer besprochen werden soll. (Vgl. Jelavich, Cabaret, 163 f.)

²²⁷ Traub, Theater, S. 94.

²²⁸ Vgl. Jelavich, Berlin, S. 155 f.

²²⁹ Vgl. ebda, S. 156.

²³⁰ Hughes, Art, S. 326.

Kritiker solcher Veranstaltungen nahmen an verschiedensten Punkten Anstoß und versuchten, rechtliche Schritte gegen das Ballett einzuleiten. Ein Aspekt war die Tatsache, dass es Minderjährige als Tänzerinnen anstellte – ein Gericht sollte herausfinden, dass einige der Mädchen erst vierzehn bis sechzehn Jahre alt waren. Andere waren vom Inhalt der Darbietungen schockiert: Zum einen lösten die Beckenbewegungen orientalischer Bauchtänze die Assoziation aus, jene Bewegung würden einen sexuellen Akt imitieren, zum anderen wurden bei den Nacktdarbietungen religiöse bzw. christliche Motive aufgegriffen und als blasphemische Tabubrüche gedeutet.²³¹

1921 wurde schließlich gegen das Ballett geklagt, wobei sich die Anklage nicht nur auf die Bühnenshows, sondern auch auf die dort verkauften Postkarten und den von der Truppe produzierten Film *Carneval – das Bacchanal der Schönheit* bezog. Der Kläger musste darlegen, dass Performance, Film und Postkarten keinen künstlerischen Wert besäßen, sondern aufgrund der Sinnlichkeit das Anstandsgefühl einer unbefangenen Person verletzen würden. Bei der Beurteilung, ob es sich bei den Darbietungen, Bildern und Film um künstlerische Produkte handle, griff das Gericht auf eine traditionelle, klassische Ästhetik zurück und offenbarte Vorurteile gegenüber den neuen Massenmedien. Kritikpunkte waren beispielsweise die durch die kabarettähnliche Bühne geschaffene Aufführungssituation, die die für künstlerischen Genuss notwendige Distanz einer Guckkastenbühne vermissen ließe, wie auch die Behauptung, dass durch die Übertragung der Tänze auf Film, diese weniger grazil erschienen, und die sinnlichen Aspekte deswegen eher in den Vordergrund träten. Das Gericht entschied schlussendlich gegen das Ballett Celly de Rheidt und verhängte eine Geldstrafe gegen die Leitung der Truppe wie auch gegen den Betreiber des Theaters, der das Ballett engagiert hatte. Das Ballett durfte in der Folge zwar weiterhin Aufführungen geben, musste aber gemäß dem Gerichtsurteil Brust- und Hüftbereich der Tänzerinnen verhüllen und mit dem Verschwinden der Nacktheit verschwand auch bald das Interesse seitens des Publikums.²³²

Bis ins Jahr 1923 boten lediglich Gerichtsprozesse selbst ernannten Sittenwächtern die Möglichkeit, in als moralisch bedenklich erachtete Darbietungen einzugreifen und diesen Einhalt zu gebieten. Später konnten durch das von Innenminister Carl Severing ausgenutzte Notstandsgesetz Razzien durchgeführt und darüber die nächtliche Unterhaltungsindustrie kontrolliert werden. Über den Erlass war es möglich, dass die Polizei bestimmten Aufführungen Restriktionen auferlegen bzw. gänzlich verbieten konnte. Diese Richtlinien, die

²³¹ Vgl. Jelavich, Berlin, S. 157.

²³² Eine ausführlichere Schilderung des Gerichtsprozesses gegen das Ballett Celly de Rheydt finden sich in: Ebda, S. 157-163.

bis zum Ende der Weimarer Republik von Bestand blieben, waren zwar liberaler als jene zur Kaiserzeit, aber dennoch restriktiver als jene der frühen Weimarer Jahre. Die getroffenen Einschränkungen bezogen sich allerdings allesamt auf nackte bzw. teilweise entblößte Frauen in Bewegung, so dass es weiterhin zulässig war, nackte Frauen zur Schau zu stellen, sofern sich diese nicht bewegten, wodurch der Verdinglichung von Frauen zusätzlich Vorschub geleistet wurde.²³³

These guidelines also underscore a curious paradox in the policing of nude dancing. Although the authorities were supposed to restrain obscenity, they were simultaneously complicit in shaping and sustaining it. Coupling nudity with immobility reinforced a traditional pattern of objectification. The naked woman, the woman most open to the gaze of others, was compelled by law to remain totally passive. As soon as she moved, she was required to adopt a series of coverings which defined – again by law – her erogenous zones. The uncovering and covering of these parts, according to the immobility or activity of the woman, equated female sexual exposure with a passive female stance.²³⁴

3.4. Nacktheit als Massenphänomen – Varieté und Revue

War Nacktheit um die Jahrhundertwende noch eine Seltenheit und diente, wie an oberer Stelle dargelegt, manchen Ausdruckstänzerinnen dazu, künstlerische Anliegen umzusetzen, so setzte sich die Tendenz, diese kommerziell zu nutzen, zunehmend fort, wurde mehr und mehr vom Amüsierbetrieb integriert und als Attraktion vermarktet. In den Ausstattungsrevuen wurde die zur Schau gestellte Frau zum Markenzeichen und erstmals in der Geschichte des Theaters aufgrund der großen Spielstätten und der längeren Laufzeit der einzelnen Produktionen zur Massenware – was zu Beginn der Weimarer Republik noch im kleinen Rahmen seinen Anfang nahm, wurde nun auf die großen Bühnen transportiert.²³⁵ In den 20er-Jahren, als die Revue seine unumstrittene Hochphase erlebte, waren diese das beliebteste Medium, um öffentliche Nacktheit in einem gesellschaftlich tolerierten, aber auch gesetzlich legalen Rahmen zeigen und betrachten zu können – im Gegensatz zu kleineren Gruppierungen wie dem Ballett Celly de Rheydt oder den Ausdruckstänzerinnen wie Anita Berber bewegten sich die Veranstalter der Revuen nie im gesetzlichen Graubereich.²³⁶

Bevor das Phänomen Revue, die in Bezug auf die Zurschaustellung von Frauen in der Weimarer Republik eine zentrale Stellung einnimmt, ausführlicher besprochen wird, sollen noch auf dieser verwandte Theaterformen eingegangen werden, die auch in *Der blaue Engel* aufgegriffen wurden.

²³³ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 163.

²³⁴ Ebda, S. 163 f.

²³⁵ Vgl. Traub, Theater, S. 138 f.

²³⁶ Vgl. Hughes, Art, S. 323.

3.4.1. Tingeltangel und Varieté

Verwandt und zum Teil auch Vorläufer der Revue in Deutschland sind Kunstformen wie Kabarett, Tingeltangel oder Varieté. Letzteres entstand um die Mitte des 19. Jahrhunderts, „lässt sich als die Wiege der modernen Massenunterhaltung ansehen“²³⁷ und erlebte wie die Revue in Deutschland während der Weimarer Zeit seine Blütezeit. Solche Formen vereinten Attraktionen wie Lieder, Tanz, Tiereinlagen, Sketche, Zauberkunst, gestellte lebende Bilder, Opernarien und Akrobatik.²³⁸ Erotischer Tanz bzw. Nackttanz war zunächst eher im Tingeltangel, der als niedere Form des Varietés galt, verbreitet, wurde dann aber auch unter dem Deckmantel der Ideen der Reformbewegung während der Weimarer Zeit ins Varieté integriert.²³⁹

Das Aufkommen des Varietés und diesem verwandten Formen stand in Zusammenhang mit der Entwicklung einer neuen Mentalität sowie einer neuen Form des Wahrnehmens, die sich durch das moderne Großstadtleben entwickelten – nicht grundlos wurde Berlin zu der Stadt, in der Bühnenformen wie Kabarett, Varieté oder Revue am weitesten verbreitet waren. Gemeinsam haben diese Unterhaltungsformen, dass sie in ihrer Struktur derart heterogen und fragmentiert sind, dass sie Ähnlichkeiten mit dem Großstadtleben aufweisen. Als Symbol für das Großstadtleben, technische Neuerung und beschleunigtes Leben dienen Transportmittel wie Straßen- und Untergrundbahn, die in Berlin zwischen 1865 und 1902 errichtet wurden. Sie führten unter anderem dazu, dass das Leben dynamischer, aber auch hektischer erschien, und die Großstadt mit ihren ununterbrochen fluktuierenden Sinneseindrücken prägte das menschliche Bewusstsein auf eine bestimmte Art und Weise. Neue künstlerische Formen versuchten, sich auf diese geänderten Voraussetzungen des modernen Lebens einzustellen, und auf der Bühne wurden deswegen eher offene Formen gesucht, die eher den momentanen Eindruck sowie die Aneinanderreihung solcher mit all der Heterogenität und Diskontinuität verarbeiteten.²⁴⁰

The fragmentation and intensification of sense experience in everyday metropolitan life transformed the perceptual apparatus of modern urbanities to such an extent that they were no longer capable of the continuous reflection demanded by conventional drama. Stage presentations thus had to become as

²³⁷ Traub, Theater, S. 140.

²³⁸ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 20. Sowie: Wolfgang Jansen: Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin: Edition Hentrich 1990. (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin. 5.) S. 201.

²³⁹ Vgl. Traub, Theater, S. 142.

²⁴⁰ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 10, 14, 19 f.

multiform and disjunct as the presentation of everyday life in streets, shops, and offices of modern metropolis.²⁴¹

Eine der ersten Bühnenformen, die sich vor der sogenannten Hochkultur damit befasste, war das Varieté, eine aus Frankreich, England und Amerika importierte Gattung, wo sie Vaudeville oder Music Hall genannt wurde.

Peter Jelavich beschreibt verschiedene Varianten des Varietés, wie sie sich am Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts ausgestalteten. Das, was er als das auf der untersten Skala einer solchen Differenzierung ansiedelt, erinnert stark an die Bühne, wie sie sich im Film *Der blaue Engel* wiederfindet:

Those at the lower end of the spectrum were little more than raised stages at the side of a cheap restaurant or pub, where aspiring (or down-and-out) entertainers would perform [...] establishments where waitresses served beverages to a male clientele, while soubrettes performed risqué songs. Often several women would appear on stage at once, and each would sing a suggestive song. Afterward they might wander among the audience and sell “naughty” postcards, encourage the men to order more drinks, or even make assignations for later. The tavern scenes of the film *The Blue Angel* illustrated that type of venture.²⁴²

Solche Formen werden dem sogenannten Tingeltangel zugeordnet und wurden von offizieller Seite eher gering eingeschätzt, wie man dem Urteil eines deutschen Gerichts vom 11. April 1904 entnehmen kann:

Der Tengel-Tangel unterscheidet sich vom höheren Varieté dadurch, daß durch Darbietungen die niederen Instinkte, namentlich die Geschlechtslust, angeregt werden sollen. Ein Maßstab für die Beurteilung des Tengel-Tangels ist auch das Zurschausitzen der auftretenden Mädchen. In den Tengel-Tangel geht man, um sich aufzuregen, das Varieté, um über die höheren und großartigen Darbietungen zu staunen.²⁴³

Wie dem Gerichtsurteil entnommen werden kann, rangierte das Varieté, das gesellschaftlich einen höheren Stellenwert genoss, am anderen, dem oberen Ende der Skala. Varietés waren große, kommerzielle Einrichtungen, die zum Teil mehr als tausend Zuschauer und Zuschauerinnen fassten und wo die bekanntesten Darsteller bzw. Darstellerinnen der Zeit etwa in Berliner Varieté-Spielhäusern wie Wintergarten oder Scala auftraten. Das Varieté mit den prunkvollen Spielstätten zog auch mehr und mehr die neue Mittelschicht an, so dass das klassische Theater, das geprägt von traditionelleren Formen war, zunehmend in eine Krise geriet. In den 20er-Jahren folgte aufgrund des Geldwertverfalls eine Umstrukturierung des Theaterpublikums, das bis dahin aus bürgerlichem Kreise stammte, so dass etwa

²⁴¹ Jelavich, Cabaret, S. 24.

²⁴² Ebda, S. 21.

²⁴³ Zitiert nach Jansen, Varieté, S. 61.

zahlungskräftige Neureiche oder Angehörige des Angestelltensektors, die wenig mit der Tradition eines Stadttheaters verbunden waren, zu den Besucher der neueren, die Theaterlandschaft prägenden Formen zählten, die auf Unterhaltung, Sensation und Amüsement abzielten, wo man der Devise, „daß viel identisch mit gut sei“²⁴⁴, folgte.²⁴⁵

3.4.2. Revue

Inwieweit sich das Varieté tatsächlich von der Revue gattungsspezifisch abgrenzen lässt, ist fragwürdig, da beide hinsichtlich ihrer Dramaturgie zumindest auf den ersten Blick auf eher lose zusammengehaltene Nummern setzen. Dennoch gehen einige Forscherinnen und Forscher davon aus, die beiden Theaterformen, als selbständige Gattungen mit eigenen Ausprägungen und eigener Geschichte anzusehen.²⁴⁶ Geschichtlich entstammt die Revue der kritischen, satirischen Jahresrevue aus Frankreich, wurde in dieser Form auch kurz nach der Jahrhundertwende nach Berlin importiert, bevor sie zu einem reinen Unterhaltungstheater umfunktioniert wurde, bis jegliche Bezüge zum Zeitgeschehen zugunsten des Visuellen in den Hintergrund traten und sich diese Unterhaltungsform zur sogenannten Ausstattungsrevue formte.²⁴⁷ Der Aspekt Ausstattung ist auch einer der wesentlichen Unterschiede zwischen den beiden Gattungen: Die Revue der 20er-Jahre verwendete opulente Bühnenbilder, Kostüme und eine große Anzahl von Darstellern und Darstellerinnen²⁴⁸, setzte auf eine „optische Überwältigung des Zuschauers“²⁴⁹, wohingegen eine typische Varietébühne eher schlicht gehalten war, oftmals nur verschiedenfarbige Vorhänge verwendete, da man Erfolg eher aus der artistischen Leistung der Künstler zu erzielen meinte. Die Betonung des Visuellen durch eine überwältigende Ausstattung wurde in der Revue auch deswegen angestrebt, da man dadurch nicht deutsch sprechende Touristen zu gewinnen versuchte,²⁵⁰ zudem sollte die luxuriöse Ausstattung das in den Stabilisierungsjahren erlebte Gefühl von Dekadenz und

²⁴⁴ Kirsten Beuth: Die wilde Zeit der schönen Beine. In: Die inszenierte Frau als Körper-Masse. In: Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von Katharina Sykora [u. a.]. Marburg: Jonas 1993. S. 97.

²⁴⁵ Vgl. ebda, S. 96 f. Sowie: Traub, Theater, S. 149 f.

²⁴⁶ Vgl. Jansen, Varieté, S. 201. Sowie: Traub, Theater, S. 144, Fußnote 216.

²⁴⁷ Vgl. Jansen, Varieté, S. 199. Sowie: Traub, Theater, S. 149.

²⁴⁸ Die Zahl der Mitwirkenden einer Revue umfasste teilweise mehr als 300 Personen, wobei davon etwa 85 % weiblich waren, was auf die Betonung des weiblichen Körpers innerhalb der Revue verweist. (Vgl. Jost Lehne: Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre. In: Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933. Hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks. Bielefeld: transcript 2005. S. 266.)

²⁴⁹ Jansen, Varieté, S. 201.

²⁵⁰ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 166.

Reichtum widerspiegeln,²⁵¹ womit „[d]ie Ökonomie der Verschwendung [...] das ästhetische Prinzip [ist], das die Revuen kennzeichnet.“²⁵²

Das Varieté versammelte in seinem Nummernprogramm meist die unterschiedlichsten Varianten der Schaustellung, wobei die Akrobatik den Charakter des Varietés am ehesten prägte, wohingegen die Revue vorwiegend auf Tanz- und Gesangsnummern setzte, die über gespielte Szenen von Schauspielern und Kabarettisten verknüpft wurden. In Bezug auf die Revue wird auch verstärkt die inszenatorische Leistung eines Regisseurs betont, der versuchte, die einzelnen Nummern aufeinander abzustimmen und einen Rhythmus des Abends festzulegen, während im Varieté lediglich die Auftrittsfolge abgestimmt wurde.²⁵³ Ein weiterer Unterschied war die Offenheit für Einflüsse von Künstlerinnen und Künstlern aus dem Ausland, wodurch sich Berlin nach der Kriegsniederlage über die Populärkultur den Status einer Weltstadt zu wahren versuchte – vor allem Einflüsse aus Amerika wurden gerne integriert. In Bezug auf den Aspekt der Zurschaustellung von Frauen ist zu bemerken, dass zu jener Zeit der (Nackt-)Tanz von schwarzen, aus den Vereinigten Staaten stammenden Künstlerinnen sehr beliebt war – die berühmteste unter ihnen war Josephine Baker.²⁵⁴

Damit wurde schon auf den nächsten Unterschied zwischen Varieté und Revue hingewiesen: der ausschweifende Einsatz von entkleideten Frauen, „da diese [Bühnenform] die Nacktheit wie keine andere Gattung als zentrales Stilmittel benutzt“²⁵⁵, so dass „das Element der Erotik, welches sich an den leichtbekleideten Mädchen manifestiert“²⁵⁶ eine der, wenn nicht *die* zentrale Attraktion der Revue war. Diese fand in verschiedenen Facetten statt, in Form von lebenden Bildern²⁵⁷ oder den Girlreihen, die gleichsam zum Sinnbild der Revuen wurden. Das Verweisen auf ihre mögliche Nacktheit wurde als wichtiges Element und Werbemittel eingesetzt, einer der erfolgreichsten Revue-Regisseure neben Herman Haller und Erik Charell war James Klein, der Nacktheit am exzessivsten ausnutzte und „[w]ie ein Fleischbeschauer [...] seine Revuen an[kündete]“²⁵⁸, wie einige seiner Revuetiteln belegen:

²⁵¹ Vgl. Traub, Theater, S. 145.

²⁵² Reinhard Klooss und Thomas Reuter: Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm. Frankfurt am Main: Syndikat 1980. S. 73.

²⁵³ Vgl. Jansen, Variété, 200 f.

²⁵⁴ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 168 f. Wie Josephine Baker als schwarze Amerikanerin über ihre Körperdarstellungen innerhalb von Revueaufführungen Vorstellungen des Primitiven und Modernen zusammengebracht hat, siehe: Nancy Nenno: Weiblichkeit – Primitivität – Metropole: Josephine Baker in Berlin. In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 136-157.

²⁵⁵ Traub, Theater, S. 144, Fußnote 216

²⁵⁶ Ebda, S. 146.

²⁵⁷ Zur Geschichte der Tableaux vivants vor und während der erfolgreichen Revuezeiten: Vgl. Klooss/Reuter, Körperbilder, S. 42-46.

²⁵⁸ Ebda, S. 10.

Die Welt ohne Schleier, Berlin ohne Hemd, Streng verboten, Alles nackt, Zieh dich aus oder Donnerwetter – 1000 nackte Frauen!

Im Gegensatz zu den Ausdruckstänzerinnen, die noch eine Nähe zu den Ideen der Reformbewegungen rund um Individualisierung und Natürlichkeit hatten, setzte die Revue auf eine Denaturalisierung des Körpers, „[d]enn die Revue kennt nur den künstlichen Glanz des Ornamentalen, die Personifizierung der Dinge und die Denaturalisierung der Natur.“²⁵⁹ Der dargestellte Körper soll Perfektion, Makellosigkeit und technische Leistung fern von Individualität ausstrahlen.²⁶⁰ In der Revue wurde der weibliche Körper

in einem Spannungsfeld, das aus einer Überschneidung von Konsum- und Vergnügungswelt gebildet wird[, dargestellt]. Der in großer Zahl und unterschiedlichen Formen präsentierte weibliche Körper war für den Erfolg der Revuen relevant und wirkt dabei objekthaft wie eine Ware, ein Geschäftsartikel.²⁶¹

Wie an oberer Stelle dargelegt, übernahmen Varieté und Revue die geänderten Formen von Wahrnehmung, aber auch Themen der Moderne wie Konsum, Konjunktur, Warentausch sowie internationalen Handel, die für die Stabilisierungsphase zentral waren. Daraus entsprang auch die für die Revue „charakteristische szenische Üppigkeit“²⁶², wobei die Revue das Verschwenderische sowie den Eindruck von Kostbarkeit auch auf die Körperdarstellung übertrug und den weiblichen Körper nach den Gesetzen der Warenästhetik formte, ihn gleichsam zur Projektionsfläche von Produkt- und Konsumwünschen machte. So wurden Frauen auch als Personifikationen von Edelsteinen oder Markenprodukten, die en vogue waren, gezeigt. Die zur Schau gestellte Frau wurde so in eine Wunsch-Warenwelt integriert und damit zu einem Bestandteil des Sortiments, aus dem der (männliche) Zuschauer, zumindest über den Blick, auswählen konnte.²⁶³

Die über Frauen erzeugte Sinnlichkeit bzw. vermittelte Erotik wurde durch ein Wechselspiel von Körper, Kostüm und Bühnenausstattung erzeugt. Der Körper der Revuedarstellerin sollte das aufwendige, sensationelle Kostüm ausfüllen, wodurch ihm selbst der Status des Besonderen, aber auch jener eines Ausstellungsstücks zugesprochen und er darüber selbst Bestandteil der Dekoration, also Ausstattung, wurde: „Die Verbindung von Körper und Material zu einer objekthaften ästhetischen und thematischen Einheit war für die Revuen charakteristisch.“²⁶⁴ Über die Kostbarkeit der Ausstattung wurde in gewisser Weise auch die

²⁵⁹ Klooss/Reuter, Körperbilder, S. 40.

²⁶⁰ Vgl. Traub, Theater, S. 155.

²⁶¹ Lehne, Massenware, S. 264.

²⁶² Ebda, S. 266.

²⁶³ Vgl. ebda, S. 266 f.

²⁶⁴ Ebda, S. 269.

Wertigkeit des Kostüm tragenden Körpers gehoben und damit zu einer begehrten Ware, einem begehrten Luxuskörper umfunktioniert.²⁶⁵

3.4.3. Revuegirls

„Girls nennt man Gruppen von jüngeren Frauen, die bereit sind, ziemlich entkleidet auf einer Bühne genau vorgeschriebene parallele Bewegungen zu machen“²⁶⁶, schreibt 1926 Alfred Polgar über die Revuegirls. Girls traten meist in einer Gruppe von 16 Tänzerinnen auf, die sich optisch sehr ähnelten und Tänze in perfekter Synchronität vollführten. Sie wurden als Repräsentantinnen des Neuen Frau-Typs Girl angesehen und erschienen auf der Bühne ebenso uniform wie jener Typ in den Modezeitschriften. Auf das Bild des Show-Girls wurde jenes der Neuen Frau übertragen: selbstsicher, sachlich, sportlich, dynamisch und über Berufstätigkeit unabhängig.²⁶⁷ Doch wie etwa das Bild der Angestellten entsprach auch das Bild des Revuegirls, wiederum vermittelt über Zeitschriften und Film, die meist ein positives, glamouröses Bild von ihnen zeichneten, nicht der Realität: Sie mussten stundenlang trainieren, wurden streng choreografiert und ihnen fehlte eine tatsächliche, längerfristige Karrierechance – viele wurden bereits in ihren frühen Zwanzigern gekündigt.²⁶⁸

Das bekannteste Beispiel der Girl-Truppen waren die Tiller-Girls, eine von John Tiller in den 1880ern gegründete Tanzgruppe, die von den 1890ern bis in die 1920er hinein auf der ganzen Welt große Erfolge feierte. Obwohl sie ursprünglich aus England stammten, wurden sie häufig mit Amerika assoziiert. Das Zurschaustellen einer Gruppe von leicht bekleideten tanzenden Frauen wurde zwar schon zuvor in verschiedenen Varietés und ähnlichen Formen eingesetzt, aber in der Revue der 20er-Jahre wurde mit den Girlgruppen eine bis dahin noch nie da gewesene Dynamik und Präzision erreicht und gezeigt.²⁶⁹

Nach wie vor wurden Tableaux vivants in diversen Nummern eingesetzt, in denen sich nackte oder halbnackte Frauen bewegungslos einem voyeuristischen Blick aussetzten – oftmals in ornamentaler Anordnung, so dass mehrere Frauen etwa eine Blume oder ein Juwel darstellten. Man diskutierte, in welchem Verhältnis die Girls zu solchen lebenden Bildern standen, die unverhohlen auf die Befriedigung von Schaulust abzielten.²⁷⁰ Beobachter und Kritiker diskutierten also, ob die Girls als erotisch gelten oder nicht. Polgar beispielsweise

²⁶⁵ Vgl. Lehne, Massenware, S. 268-271.

²⁶⁶ Alfred Polgar: Girls [1926]. In: Ders.: Auswahl. Prosa aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Bernt Richter. Mit einem Nachwort von Siegfried Melchinger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968. S. 186.

²⁶⁷ Vgl. Traub, Theater, S. 167.

²⁶⁸ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 179 f.

²⁶⁹ Vgl. ebda, S. 175 f.

²⁷⁰ Vgl. ebda, S. 176 f.

meint, dass es der „Zweck ihres Erscheinens und Tuns ist, Zuschauer sinnlich anzuregen“²⁷¹, wohingegen andere die Girls aufgrund ihres androgynen Auftretens, gekennzeichnet durch Bubikopf und athletischem Körper, als weniger sexualisiert empfanden. Zudem vermittelten sie durch ihren dynamischen Tanz ein den leblos wirkenden Tableaux vivants entgegengesetzten Eindruck: „This radically new image of womanhood, full strength and energy, negated the picture of passive sexual receptivity that had prevailed until then, and made the Girls seem asexual.“²⁷² Ein Vertreter jener, die die Girlreihen ihrer Erotik enthoben empfanden, war Siegfried Kracauer, der im Tanz statt Erotischem „mathematische Demonstrationen“ eines „Mädchenkomplexe[s]“²⁷³ sah: „Die Massenbewegung der Girls [...] steht im Leeren, ein Liniensystem, das nichts Erotisches mehr meint, sondern allenfalls den Ort des Erotischen bezeichnet.“²⁷⁴

Ein weiteres Phänomen, dass mit dem Aufkommen des Revue-Girls besprochen wurde, war das Verschwinden des einzelnen Girls in der Masse, die Entindividualisierung. Alfred Polgar dazu:

Girls sind ein sogenanntes *plurale tantum*. Das heißt, der Begriff erscheint sprachlich nur in der Mehrzahlform. [...] Girl neben Girl gestellt wie die Posten einer Summe machen noch lange keine „Girls“, das macht erst die vollzogene Addition, die Verschmelzung der Einzelwesen zum Kollektivum. Mehrere, sagen wir etwa zwölf weibliche Wesen à zwei Beine, ergeben noch keine Girls. Erst bis sie *ein* Wesen mit vierundzwanzig Beinen geworden sind, führen sie den Namen zu Recht.²⁷⁵

Über den Verlust von Individualität entstand eine neue Schöpfung, deren Reiz in den exakten Bewegungen als Kollektiv bestand. Und ihre Kicklines verwiesen auf nichts anderes als auf eine formale, abstrakte Konfiguration, reflektierten aber indirekt über eine moderne Ästhetik bzw. Erscheinung, die mit maschinellem Präzision, dem Taylorismus und Fordismus, verknüpft war, und wurden damit als amerikanisches Phänomen gesehen, da die Vereinigten Staaten als die Wiege solcher modernen Produktionsformen galt. So wurden die auftretenden Girls häufig als Präzisionsmaschinen, Bewegungsmaschinen und Girlmaschinen beschrieben, die Verkörperung von Energie, Effizienz und Produktivität und damit ökonomischer

²⁷¹ Polgar, Girls, S. 186.

²⁷² Jelavich, Cabaret, S. 177.

²⁷³ Kracauer, Siegfried: Das Ornament der Masse [1927]. In: Ders.: Schriften. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 57.

²⁷⁴ Ebda, S. 58.

²⁷⁵ Polgar, Girls, 186.

Rationalisierung.²⁷⁶ Die Fragmentarisierung und Rationalisierung in den von den Revuegirls gebildeten Ornamenten beobachtet auch Kracauer:

Die Tillergirls lassen sich nachträglich nicht mehr zu Menschen zusammensetzen [...]. Arme, Schenkel und andere Teilstrecken sind die kleinsten Bestandstücke der Komposition. [...] Den Beinen der Tillergirls entsprechen die Hände in der Fabrik. [...] Das Massenornament ist der ästhetische Reflex der von dem herrschenden Wirtschaftssystem erstrebten Rationalität.²⁷⁷

In seinem 1931 publizierten Essay *Girls und Krise* verweist Kracauer noch einmal auf die Rationalisierung in Zusammenhang mit den Girlreihen: „Diese Truppe [Alfred Jackson-Girls] besteht nicht etwa aus 16 Mädchen [...], sondern jedes Mädchenbein ist der 32. Teil einer Apparatur wundervoller Präzision.“²⁷⁸ Kracauer vergleicht sie in der Folge mit Schiffsmaschinen und sieht in ihnen nach wie vor die Verkörperung des amerikanischen Wirtschaftssystems, und das Funktionieren der „Mädchenmaschinerien“²⁷⁹ verweise ursprünglich auf das Funktionieren jenes Systems, das ewige Prosperität versprochen habe. Doch nach all den Wirtschaftskrisen gehen die Glücksversprechen und Illusionen, die über solche Darbietungen geschürt würden, ins Leere, so dass die Krise nun auch die Girls eingeholt habe.²⁸⁰

Wurden die Girls zwar durch ihre Art der Aufführung von den plumpen Formen voyeuristischer Erotik befreit, wie sie bei den lebenden Bildern eingesetzt wurde, bei denen Frauen unbeweglich dem Zuschauerblick dargeboten wurden, so wurden sie depersonalisiert und fragmentarisiert: Zum einen wurden sie in die Masse eingegliedert, zum anderen wurde ihr Körper in Gliedmaßen zergliedert. Was zählte für die Konfiguration der Kicklines, war nicht die ganze Person, sondern ein Körperteil – nämlich das Bein. Eine solche Fragmentarisierung spiegelt nicht nur die bruchstückhaften Sinneseindrücke des Lebens in der Großstadt wieder, sondern auch die Reduktion von Arbeitskräften auf ökonomisch verwertbare Attribute und Körperteile, so dass die Beine der Girls in Äquivalenz zu den Händen der Arbeiter in den Fabriken standen. Dennoch fand sich die offensichtlichste Fragmentarisierung im Rahmen der Revue in Bezug auf die nackten Frauen in den Tableaux vivants wieder, bei denen Brust- und Hüftbereich betont wurden.²⁸¹

²⁷⁶ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 180. Interessant scheint es hier, einen Vergleich zu der Sexualreformbewegung zu ziehen, die, wie Atina Grossmann in ihrem Artikel herausarbeitet, weibliche Sexualität und den Geschlechtsakt ebenfalls zu instrumentalisieren und rationalisieren versuchte und damit eine Parallele zu den sexualisierten weiblichen Körpern der Revuedarstellerinnen aufweist.

²⁷⁷ Kracauer, Ornament, S. 59 f.

²⁷⁸ Siegfried Kracauer: *Girls und Krise* [1931]. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hrsg. von Inka Müller-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 320.

²⁷⁹ Ebda, S. 321.

²⁸⁰ Vgl. ebda, S. 321 f.

²⁸¹ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 183.

Allerdings wurden die Girls nicht nur aufgrund ihrer Verkörperung eines rationalisierten Arbeitsprozesses als amerikanisch verstanden, sondern auch aufgrund der von ihnen vermittelten Lebensauffassung. Sie vermittelten durch ihr Auftreten und ihre Tänze den Eindruck von spielerischer Leichtigkeit, Dynamik und verwiesen damit auf die Möglichkeit einer unbeschwerten, glücklichen und vor allem selbstbestimmten Zukunft. Damit verbunden waren auch eine professionelle Haltung gegenüber dem eigenen Körper und dessen Vermarktbarkeit. Er wurde quasi als Geschäftsartikel eingesetzt, als ein Mittel, mit dem berufliche Karriere, finanzielle Unabhängigkeit und ein abwechslungsreiches Leben erwirtschaftet werden konnte.²⁸²

In dem bereits zitierten Essay von Alfred Polgar stellt sich der Verfasser auch die Frage nach einem weiblichen Blick auf die Revuegirls, „[w]arum eigentlich *Frauen* ins Revuetheater gehen [...]. Kein Ensemble von halbnackten Boys bietet ihnen Anregung“²⁸³. Beuth und auch Sykora gehen davon aus, dass das Revuegirl zu einem Vorbild für junge Frauen stilisiert wurde, da das Bild des Girls Berufstätigkeit mit Glamour verknüpfte und dadurch mit Aufstiegsphantasien spielte, also eine Möglichkeit suggerierte, dem grauen Büroalltag entkommen zu können.²⁸⁴

Über die Revue lässt sich zusammenfassend sagen, dass die Zurschaustellung weiblicher Körper in all seinen Varianten wohl der Befriedigung der Schaulust diene. Gesellschaftskritik und aktuelle Zeitbezüge wurden zugunsten des Visuellen und zur Ermöglichung einer eskapistischen Rezeptionshaltung vernachlässigt. Die Revuegirls galten als Verkörperung eines neuen Weiblichkeitsbildes, vermittelten allerdings zugleich indirekt Konzepte von Ordnung und Kontrolle der Moderne, wie beispielsweise Rationalisierung und Entindividualisierung.²⁸⁵

Gegen Ende der 20er-Jahre „hatte der Schauwert der Ausstattungsrevuen die Grenze seiner Maximierbarkeit erreicht.“²⁸⁶ Im folgenden Jahrzehnt konnten Revueaufführungen, die sich stets über das Einzigartige und das Unübertrumpfbare definierten, auch aufgrund der Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise nicht mehr weiter finanziert werden, und der Boom jener Theaterform fand damit ein Ende.²⁸⁷

²⁸² Vgl. Lehne, Massenware, S. 272 f., 275.

²⁸³ Polgar, Girls, S. 187.

²⁸⁴ Vgl. Beuth, Zeit, S. 99. Sowie: Vgl. Sykora, Neue Frau, S. 20.

²⁸⁵ Vgl. Jelavich, Cabaret, S. 183.

²⁸⁶ Beuth, Zeit, S. 97.

²⁸⁷ Vgl. Klooss/Reuter, Massenkörper, S. 10 f.

4. Zurschaustellung weiblicher Körper in *Die freudlose Gasse* von G. W. Pabst

Die freudlose Gasse, uraufgeführt am 18. Mai 1925 in Berlin, zählt mittlerweile zu „den Klassikern der Stummfilmära“²⁸⁸ und wird als einer der bedeutendsten Filme, die während der Weimarer Republik entstanden sind, angesehen.²⁸⁹ G. W. Pabst handelt man als einen der wichtigsten Regisseure der deutschen Stummfilmzeit,²⁹⁰ und der für das Drehbuch verantwortliche Willy Haas gilt als einer der innovativsten Drehbuchschreiber und angesehensten Filmkritiker der Weimarer Zeit. Obwohl der Film „eine Produktion von nur mittlerer Größe“²⁹¹ war, konnten von den Produzenten einige der bekanntesten Filmschauspieler und -schauspielerinnen des mitteleuropäischen Kinos jener Zeit gewonnen werden: Asta Nielsen, Werner Krauß, Valeska Gert und die später in Hollywood berühmt gewordene Greta Garbo²⁹² waren Bestandteile des namhaften Ensembles.

Mit der *Freudlosen Gasse* verbindet sich auch „einer der spektakulärsten Zensurfälle der 1920er-Jahre“²⁹³, denn bereits mit seiner Veröffentlichung war der Film von Zensur eingriffen und Veränderungen von Verleihern betroffen – zum Teil wurden sogar wie in der erhaltenen russischen Fassung fremde Szenen in den Film einmontiert. Für die Analyse in dieser Arbeit wird die Rekonstruktion des Münchner Filmmuseums aus dem Jahr 1995, die den bis dato letzten und damit aktuellsten Rekonstruktionsversuch darstellt, herangezogen.²⁹⁴

²⁸⁸ [o. A.]: Vorwort [zu:] Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 7.

²⁸⁹ In beinahe allen filmgeschichtlichen Darstellungen, die für das Verfassen dieser Masterarbeit herangezogen wurden, wird *Die freudlose Gasse* besprochen bzw. erwähnt. Bspw. in: Kaes, Film, S. 57 f. Sowie: Hoeres, Kultur, S. 99. Sowie: Thomas Koebner (Hrsg.): Filmklassiker, Beschreibungen und Kommentare. Bd. 1: 1939–1945. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S. 120–123.

²⁹⁰ Thomas Brandlmeier meint etwa, dass Pabst nach F. W. Murnau und Fritz Lang „anerkanntermaßen die Nummer Drei der deutschen Filmgeschichte“ sei. (Thomas Brandlmeier: Der andere Pabst. Anmerkungen zur G. W. Pabst-Retrospektive der Berliner Filmfestspiele. In: epd Film 14 (1997) H. 5., online: http://www.filmportal.de/sites/default/files/85C8EBD9143446E6948B6053A260255C_g.w.pabst.pdf [Stand: 2013-03-19.]

²⁹¹ Armin Loacker: Anmerkungen zur Produktionsgeschichte von DIE FREUDLOSE GASSE. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 20.

²⁹² Greta Garbo war vor dem Film dem zeitgenössischen, deutschen Publikum kaum ein Begriff. Lediglich bekannt durch ihren ersten Spielfilm *Gösta Berlings Saga*, einer schwedischen Produktion aus dem Jahr 1924, verfügte sie zudem kaum an Filmerfahrung und konnte nicht als einer der großen Stars des Films vermarktet werden. Deswegen findet sie in den meisten Vorankündigungen wie auch später in einigen Filmkritiken keine Erwähnung. (Vgl. ebda, S. 21, 24.)

²⁹³ Jan-Christopher Horak: Der Fall DIE FREUDLOSE GASSE. Eine Rekonstruktion im Münchner Filmmuseum. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 185.

²⁹⁴ Eine ausführliche Beschreibung über den Rekonstruktionsversuch des Münchner Filmmuseums findet sich in: Horak, Fall, S. 185–205. Zu der Fassung von 1995 schreibt Horak: „Festzuhalten bleibt, dass diese neue

Pabst, der zunächst als Theaterregisseur tätig war, interessierte sich während der Schaffensphase am Theater besonders für Stücke, in deren Zentrum tragische Heldinnen stehen. Das zeigt sich auch in seinem frühen und späteren Filmschaffen als Regisseur und Drehbuchautor, da darin wiederum häufig weibliche Figuren, deren Anständigkeit und Ehrlichkeit von Machtinteressen, aber vor allem von ökonomischen Bedingungen korrumpiert werden bzw. in Gefahr sind, dies zu werden, als Hauptpersonen auftreten – dies sind beispielsweise Filme wie *Luise Millerin* aus 1922, eine *Kabale und Liebe*-Adaption, *Gräfin Donelli* von 1924 oder spätere Filme wie *Das Tagebuch einer Verlorenen* aus dem Jahr 1929 und eben der für diese Arbeit zu behandelnde Film *Die freudlose Gasse*.²⁹⁵

Pabsts Filme der Weimarer Zeit sind meist sozialkritisch engagierte Filme im neu-sachlichen Stil, so auch der Stummfilm *Die freudlose Gasse*, der in der Folge Pabsts Durchbruch als Filmregisseur begründet. Der Film basiert auf der gleichnamigen, kolportagehaften Romanvorlage von Hugo Bettauer aus dem Jahr 1923,²⁹⁶ „ein frühes Beispiel der ‚Inflation-literatur‘“²⁹⁷, wobei diese vom Drehbuchautor Willy Haas stark verändert wurde: Unter anderem sind die beiden breiter angelegten Figuren des Fleischers Geiringer wie auch des Leutnants der amerikanischen Heilsarmee hinzugeschrieben worden.²⁹⁸

Im Februar 1925 begann Pabst in Berlin mit den Dreharbeiten²⁹⁹ für *Die freudlose Gasse* und stützte sich auf das von Willy Haas verfasste Drehbuch³⁰⁰, das dieser vermutlich in Zusammenarbeit mit dem Regisseur ausgearbeitet hatte. Trotz kleinerer Umstellungen,

Rekonstruktion ganz sicherlich eine enorme Verbesserung gegenüber den bisher verfügbaren Fassungen darstellt, dass aber auch sie nur als ein subjektiver Versuch einer Rekonstruktion gelten kann. Zwar haben wir uns immer wieder nach zeitgenössischen Quellen orientiert, doch ohne Vorlage oder Zensurkarten, die alle Zwischentitel auflistet, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden, wie der ursprüngliche Film tatsächlich im Detail aussah. [...] Bei einem so komplizierten Film und in Anbetracht der Tatsache, dass noch immer mehrere hundert Meter fehlen, muss diese Rekonstruktion als Versuch eingeordnet werden.“ (Ebda, S. 204.) Bei der Auswahl der Forschungsliteratur für diese Masterarbeit wurde versucht, vor allem jene Publikationen zu berücksichtigen, die sich auf die aktuelle Rekonstruktionsfassung beziehen.

²⁹⁵ Vgl. Jürgen Kasten: Scharfe Bildpointen und soziale Antithesen. Der Drehbuchautor Willy Haas und der Regisseur G. W. Pabst. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 29 f. Eine ausführlichere Biographie, die sich an G. W. Pabsts Schaffen orientiert, findet sich in: Kasten, Bildpointen, S. 29-75.

²⁹⁶ Pabst griff gerne auf derartige Vorlagen zurück, was ihm auch Häme seitens der zeitgenössischen Kritik einbrachte, zu oft auf kolportagehafte Romane zurückzugreifen. Dahinter standen aber vermutlich die Überlegungen, zum einen den Geschmack eines breiten Publikums zu treffen, zum anderen erschienen wohl die Freiheit und Möglichkeiten bei der Bearbeitung solcher Stoffe besonders reizvoll. (Vgl. ebda, S. 72.)

²⁹⁷ Siegfried Matzl: Geldentwertung und moralische Revolte. Zeitgenössische Kontexte der „freudlosen Gasse“. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 107.

²⁹⁸ Die Süddeutsche Film-Zeitung vermutete, dass die Figur des amerikanischen Offiziers „wohl aus Gründen des amerikanischen Absatzgeschäftes in den Film hineingepflanzt“ wurde. (Süddeutsche Film-Zeitung, Nr. 27, 3.7.1925, S. 3. Zitiert nach Loacker, Anmerkungen, S. 27.)

²⁹⁹ Eine Darstellung der Produktionsgeschichte findet sich in: Loacker, Anmerkungen, S. 9-27.

³⁰⁰ Eine handschriftliche Drehbuchfassung Haas' sowie das Typoskript des für den Film zuständigen Regie-assistenten und Cutters sind erhalten. Vgl. dazu: Kasten, Bildpointen, S. 49 und S. 49, Fußnote 29.

Ergänzungen oder auch Streichungen wurde die narrative bzw. szenische Grundstruktur des Drehbuchs im Wesentlichen auch filmisch umgesetzt.³⁰¹

4.1. Dramaturgischer Aufbau

Drehbuch, das noch den Untertitel *Tragödie einer Stadt* trägt, wie auch Film nennen gleich zu Beginn „Wien 1921“, so eine Texttafel, als Handlungsort und Handlungszeit, auf welche nun „vom Stabilisierungsjahr 1925, dem Produktionsjahr des Films, aus zurückgeblickt wird.“³⁰² In Bezug auf den Handlungsort gibt es innerhalb des Drehbuchs allerdings keine konkreten Hinweise, und auch in dessen filmischer Umsetzung ist nichts vom Wiener Lokalkolorit jener Zeit, das in der Romanvorlage noch ausführlich beschrieben wird, zu erkennen, da Pabst eher an „realitätsnahen, aber stilisierten Stadträumen“³⁰³ interessiert war und auf diese Weise versuchte, ein „universales zeitloses Sozialdrama“³⁰⁴ zu entwerfen.³⁰⁵ Wien also, sofern es neben der expliziten Nennung zu Beginn des Films überhaupt noch erkennbar ist, dient als Folie, um verallgemeinerbare, gesellschaftliche Prozesse, die Verarmung und schnelle Bereicherung aufgrund von Börsenspekulationen hervorrufen, zu reflektieren. Obwohl der Film in Wien angesiedelt ist, bezieht er sich auch auf die Situation der Weimarer Republik, da er auf soziale Veränderungen und deren Folgen eingeht, die ebenso in Österreich wie auch in Deutschland relevant waren.

Innerhalb Wiens beschränkt sich die Handlung des Films vorwiegend auf das kleinbürgerlich-proletarische Viertel in der Melchiorgasse – gleich zu Beginn wird jene Straße durch ein Straßenschild benannt. Neben den Wohnhäusern, in denen für die Handlung bedeutende Figuren leben, sind dort auch der im Souterrain liegende Fleischerladen des Metzgers Geiringer, ein als Modesalon getarntes Bordell, das von der Greifer betrieben wird, sowie das mit diesem Etablissement in Kooperation und auch räumlich nahe stehende Hotel Merkl angesiedelt. Selten werden Schauplätze außerhalb dieser Gasse gezeigt, wie etwa das Hotel Carlton, wo die sozial besser Gestellten verkehren, mit ihrem Geld prassen und sich dem Luxus hingeben.

³⁰¹ Eine Besprechung des dramaturgischen Aufbaus des Drehbuchs mit einem Vergleich der filmischen Umsetzung findet sich in: Kasten, Bildpointen, S. 48-66. Wenn in dieser Arbeit auf den Artikel für die Analyse des Films zurückgegriffen wird, dann ausschließlich, wenn Dargelegtes für den Film und nicht nur für das Drehbuch gültig ist.

³⁰² Ursula von Keitz: Körper – Fleisch – Ding. Zur weiblichen Figur in DIE FREUDLOSE GASSE. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 77.

³⁰³ Kasten, Bildpointen, S. 52.

³⁰⁴ Mattl, Geldentwertung, S. 108.

³⁰⁵ Vgl. Kasten, Bildpointen, S. 52.

Der Film ist in neun Akte eingeteilt und wie auch dessen literarische Vorlage an Figuren aus den verschiedenen sozialen Schichten interessiert. Er ist in unterschiedliche Handlungsstränge aufgegliedert, wobei sich hierbei kein eindeutiger Haupt- oder Nebenstrang ausmachen lässt, sondern sie stehen gleichberechtigt nebeneinander und sind mehr oder weniger miteinander verknüpft, woraus eine komplexe und wohl auch „recht zersplitterte und überlange Gesamtstory“³⁰⁶ entsteht. Doch genau dies, nämlich gleichwertige Parallelhandlungen zu entwerfen, die sich stellenweise inhaltlich, assoziativ oder durch formale Gestaltungsmittel wie Parallel- und Kontrastmontage aufeinander beziehen, macht den innovativen Charakter dieses Films aus. „Am ehesten ordnet die Antithetik der sozialen Gegensätze die Abläufe des Films“³⁰⁷, schreibt Jürgen Kasten. So werden beispielsweise das vorherrschende Elend und der Hunger in der Melchiorgasse, als sich Bewohner dieser Gasse während der Nacht in der Kälte beim Fleischerladen anstellen, mit dem Amüsierbetrieb der Reichen samt Tanz und Trinken im Hotel Carlton kontrastierend gegenübergestellt und mittels mehrfachen Szenenwechsels zwischen diesen beiden Settings bissig die sozialen Gegensätze und Missstände verdeutlicht.³⁰⁸

Diese dramaturgische Erzählweise mit all ihrer Komplexität wurde von der zeitgenössischen Rezeption oftmals als befremdlich wahrgenommen und kritisiert. Die Gleichzeitigkeit, die Überlagerungen, das teilweise auf komplizierte und subtile Weise getätigte Verweben der jeweiligen Handlungsstränge, ohne dass sich daraus eine Haupthandlung und damit eine Hauptfigur herauschälen ließe, schien zu verstören.³⁰⁹ Doch über diese Form

entsteht [...] ein kaleidoskopartiges Nebeneinander von Elend und Armutsprostitution, ausschweifendem Luxusleben und erotischem Amusement. Die sozialen wie die melodramatischen Verwerfungen sollten gerade nicht durch das Einzelschicksal einer Hauptfigur, sondern durch eine Reihe grell aufflackernder und wieder verschwimmender Figuren- und Konfliktausschnitte aufscheinen.³¹⁰

Und ein Schlaglicht fällt darauf, wie die Zurschaustellung von Frauen aus einer finanziellen Not heraus zu jener Zeit stattfand, und zeigt, welche ausbeuterischen Mechanismen und

³⁰⁶ Kasten, Bildpointen, S. 57.

³⁰⁷ Ebda.

³⁰⁸ Vgl. Guntram Vogt: Die freudlose Gasse. In: Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Bd.1: 1913–1945. Hrsg. von Thomas Koebner. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S. 122. Sowie: Vgl. Kasten, Bildpointen, S. 57.

³⁰⁹ Vgl. Kasten, Bildpointen, S. 64 f. Neben einem Forschungsbericht zu Arbeiten über *Die freudlose Gasse* liefert Jung auch eine Zusammenfassung von Rezensionen zu den Premieren in Deutschland und Österreich. Vgl. dazu: Uli Jung: „Der Hauch eines Zola“: DIE FREUDLOSE GASSE und ihre Rezeption. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 160-166.

³¹⁰ Kasten, Bildpointen, S. 65.

moralische Implikationen damit verbunden waren. Zudem gelingt es dem Film in seiner Erzählweise, melodramatische Versatzstücke, die aus den tragischen Schicksalen der Frauen gewonnen werden, mit realistisch gezeigten Bildern von sozialen Missständen zu verknüpfen, worauf der Erfolg des Films trotz der angesprochenen komplexen Dramaturgie beim zeitgenössischen Publikum basieren dürfte.³¹¹

Hauptfiguren der jeweiligen Stränge und damit Repräsentantinnen einer sozialen Schicht sind stets Frauen: In der Melchiorgasse sind dies Marie Lechner³¹², die Tochter eines invaliden, gewalttätigen und alkoholabhängigen Arbeitslosen, die mit ihrer Familie im Keller eines Wohnhauses lebt, Grete Rumfort, die Tochter eines verwitweten Hofrats und ältere Schwester Mariandls, die mit den beiden im ersten Stock desselben Hauses wohnt, und Else³¹³, die mit ihrem Mann und Kleinkind zunächst in einem Stall, später auf einem Dachboden untergebracht ist. Hauptfiguren aus einem anderen Milieu finden sich im zur Melchiorgasse antithetisch gegenübergesetzten Nebenschauplatz, dem Luxushotel Carlton, wo sich Vermögende wie Industrielle und Rechtsanwälte, die an finanziellen Gewinnen aus Börsenspekulation und -manipulation interessiert sind, aufhalten. Diese nehmen in den Handlungssträngen allerdings nur eine marginale Position ein, denn auch in der Gesellschaft der Reichen liegt der Fokus auf den Frauenfiguren: Neben Rosenows, des Generaldirektors der Zentraleuropäischen Bank, Tochter Regina repräsentiert auch Lia Leid, die Frau eines Rechtsanwalts „– anders als im Roman – fast einen weiteren Handlungsstrang“³¹⁴, womit man davon ausgehen kann, dass der Film in seiner vom Filmmuseum München restaurierten Fassung in vier bis fünf – sieht man jenen um Lia Leid als eigenen an – Handlungsstränge aufgegliedert ist.³¹⁵

Bedeutende Nebenfiguren, die zuvor bereits erwähnt wurden, sind zum einen der für den Film hinzugeschriebene Fleischer Geiringer, der „Tyrann der Melchiorgasse“ (Zwischentitel), und zum anderen „Frau Greifer die Modistin von gegenüber und zweite Macht im Viertel“ (Zwischentitel), die Inhaberin des Modesalons, der sich allerdings als Bordell und Ort für Nacktdarbietungen entpuppt. Sie betreiben Handel mit Fleisch im wörtlichen und übertragenen Sinn. Der Handel mit Geld, wie dies beispielsweise in Form von Börsenspekulationen stattfindet, wird im Film thematisiert, ist aber für die Handlung nur

³¹¹ Vgl. Kasten, Bildpointen, S. 66.

³¹² In der Romanvorlage wie auch im Drehbuch ist Marie Lechner eine junge Frau um die achtzehn Jahre, im Film wird sie durch die 43-jährige Asta Nielsen verkörpert, wodurch die Figur eine andere Prägung erhält. (Vgl. ebda, S. 52, 55.)

³¹³ Auch die Figur der Else wird im Drehbuch noch als eher kindlich beschrieben, erhält aber über die Schauspielerin Hertha von Walter, einer erwachsene Frau, ebenfalls eine andere Färbung. (Vgl. ebda.)

³¹⁴ Ebda, S. 57.

³¹⁵ Vgl. ebda, S. 55, 57.

insofern von Bedeutung, als dass sie neben anderen Faktoren Verstrickungen in Gang setzen, die dann die ‚Fleischgeschäfte‘ nach sich ziehen, also „den Tausch von weiblichen Körpern und Zuneigung gegen Geld, Kleidung, Nahrung, einen Job oder Kredit.“³¹⁶ Damit ist auch „das Kernprinzip der Handlung benannt: die Käuflichkeit“³¹⁷, die Verdinglichung des weiblichen Körpers und der Kampf um die Eigenbestimmtheit darüber:

Der Kampf um Nahrung und Profit wird für die Frauen stets in einem Kampf um Selbstbestimmtheit über den eigenen Körper münden. Reziprok dazu wird der von den Männern errungene oder angestrebte Profit eingesetzt zur sexuellen Bedrohung bzw. Ausbeutung der Frauen.³¹⁸

4.2. Realhistorischer Hintergrund der Zurschaustellung: die lebenden Bilder

In der *Freudlosen Gasse* spielt das Motiv der Zurschaustellung erst gegen Ende des Films, im letzten Akt, in dem Gretes Handlungsstrang seinen Höhepunkt erfährt, eine zentrale Rolle. Zurschaustellung wird in Pabsts Film unter dem Gesichtspunkt abgehandelt, dass Frauen aus einer finanziellen Notlage heraus verdinglicht werden, und über die Szenenanordnung der lebenden Bilder kommt es zur visuellen Zuspitzung: Hier werden Frauen unbeweglich, beinahe puppenhaft zum Schauobjekt gemacht. Neben Gretes Stolpern auf die Bühne, auf der die Nacktdarbietungen stattfinden, nachdem sie ein sie begehrender Kellner in einem Hinterzimmer belästigt und bedrängt hat, finden sich zwei Einstellungen, während denen Zurschaustellen des weiblichen Körpers explizit thematisiert wird. Es sind dies die Szenen, als die Greifer in einem Hinterzimmer auf einer kleinen Bühne Darbietungen, die in der Tradition der lebenden Bilder stehen, ihrem Publikum präsentiert. Die Darbietung der lebenden Bilder findet im Etablissement der Greifer statt, „ein labyrinthisch anmutendes Reich der Schaulust und des Amüsements“³¹⁹. Dies erfolgt wie die Prostitution unter Ausschluss der Öffentlichkeit, denn in das Etablissement der Greifer können die Gäste nur über Klopfzeichen an der Hintertür gelangen, was den Ort als privat, geheim und verschwiegen betont.³²⁰

Im Folgenden sollen die beiden gestellten Bilder mit der Frage besprochen werden, inwieweit sich darin Anspielungen auf die Praxis der Zurschaustellung der Weimarer Republik wiederfinden lassen.

³¹⁶ Kasten, Bildpointen, S. 55.

³¹⁷ Vogt, Gasse, S. 120.

³¹⁸ Kasten, Bildpointen, S. 57.

³¹⁹ Keitz, Körper, S. 79.

³²⁰ Vgl. Gerald Koll: Pandoras Schätze. Erotikkonzeptionen in den Stummfilmen von G. W. Pabst. München: diskurs film 1998. (= Diskurs Film Bibliothek. 14.) [Zugl. Kiel, Univ., Diss. 1996.] S. 77, Fußnote 282.

4.2.1. Das erste lebende Bild: drei entkleidete Frauen

Die Bordellbesitzerin Greifer eröffnet den Abend mit drei triptychonartig angeordneten, völlig entkleideten Frauen – diese dreiteilige Form findet sich auch in dem Spiegel wieder, vor dem Grete in dem freizügigen Kleid sitzt und von den Übergriffen des Kellners bedroht wird. Im Gegensatz zu Grete, die, als sie auf die Bühne stolpert, gleich wieder die Flucht ergreift, verweilen sie auf der Bühne und geben sich den Blicken preis.

Versucht man einen realhistorischen Bezugspunkt zu finden, also eine spezifische Form der Zurschaustellung weiblicher Körper während der Weimarer Republik, dessen Repräsentation die Szene darstellt, so entdeckt man diesen wohl am ehesten bei den sogenannten Schönheitsabenden, die aus den Gedanken der Reformbewegung entstanden sind. Die Nacktdarbietungen in Greifers Salon beziehen sich allerdings nicht auf solch einen ideologischen Hintergrund, folgen rein finanziellen Interessen und zeigen somit eine Nähe zu den Abenden des Balletts Celly de Rheidt, wobei dieses versuchte, über Legitimationsstrategien wie Schönheit oder Ästhetik Nacktheit zu sublimieren und eine Form von künstlerischem Anstrich zu geben. Derartiges spielt in *Die freudlose Gasse* keinerlei Rolle, denn scheinheilige Argumente, um Nacktheit in einen anderen Kontext als den der Sinnlichkeit bzw. Schaulust zu stellen, finden keine Erwähnung.

Ganz anders, um einen Vergleich zu ziehen, im Damentext *Geschichten aus dem Wiener Wald* Ödön von Horváths, der einige Parallelen zu Pabsts Film aufweist. Auch darin wird eine aus dem wegen der Inflation verarmten Bürgertum stammenden Frau, Marianne, aufgrund einer finanziellen und familiären Notlage heraus mehr oder weniger dazu genötigt, am Ballett einer Baronin, die, wie sich herausstellt, lebende Bilder im Maxim stellen lässt, teilzunehmen. Die dort gestellten Bilder werden alle unter dem Deckmantel der schönen Kunst gezeigt, so dass die Besucher solcher Nacktdarbietungen ihre eigentliche Motivation, das Befriedigen der Schaulust, dahinter verbergen können. Die Szene im Maxim mit den lebenden Bildern stellt somit eine Art Visualisierung des von Horváth in seinen Werken entworfenen Bildungsjargons dar.

Bildungsjargon³²¹ ist ein von Horváth selbst geprägter Begriff und bezeichnet die Sprache, die er in seinen Volksstücken der 30er-Jahren seinen dem Kleinbürgertum ent-

³²¹ „Es hat sich aber nun durch das Kleinbürgertum eine Zersetzung der eigentlichen Dialekte gebildet, nämlich durch den Bildungsjargon. Um einen Menschen zu schildern, muß ich also den Bildungsjargon sprechen lassen. Der Bildungsjargon (und seine Ursachen) fordern aber natürlich zur Kritik heraus“ (Ödön von Horváth: Gebrauchsanweisung (Fassung A). In: Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“. Hrsg. von Traugott Kruschke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. (= edition suhrkamp. 611.) S. 106.).

stammenden Figuren in den Mund legt. Die Ursachen für das Entstehen jenes Jargons sind in den sozialen Bedingungen der Zwischenkriegszeit begründet: Die aufgrund von Inflation aus verarmtem Mittelstand, Aristokratie, Bourgeoisie so wie dem neu gebildeten Mittelstand der Angestellten entwickelte Schicht zeichnet sich durch das Streben nach einer sozial höheren und durch das Abgrenzen zu einer sozial schwächeren Schicht ab –³²² ein Bestreben, das sich auch im Sprachgebrauch wiederfindet: Die Figuren in Horváths Stücken greifen auf eine Sprache zurück, die Bildung und gehobenen sozialen Status vortäuschen soll,³²³ und sie setzt sich aus Sprachklischees wie Redensarten, Überbrückungsfloskeln, Leerformeln, Zitaten, politischen Schlagworten, Tautologien, Pauschalierungen, Euphemismen, Anekdoten, Witzen und Metaphern zusammen.³²⁴

Greifen die Figuren allerdings auf präformiertes Sprachmaterial zurück, so beschwören sie „immer eine schon in Sprache gefaßte Wahrnehmung, Erfahrung oder Erkenntnis“³²⁵ herauf, womit sich die Figuren zum einen nicht mehr auf eine sich neu bietende Realität einstellen müssen, was zu „eine[r] Verhärtung und Fixierung des Bewußtseins“³²⁶ führt, zum anderen dient es den Figuren dazu, ihr Unterbewusstsein, eine von Egoismus, Bestialität und Asozialität geprägte Triebsschicht, über das Bewusstsein, über (mehr oder weniger) kontrollierte Bewusstseinsäußerungen, die sozial Akzeptables vorspielen, zu verschleiern.³²⁷

Mit der Verwendung von Klischees machen sie sich etwas vor, nur um der Wirklichkeit nicht ins Auge sehen zu müssen. Im Grunde brutal egoistisch und lieblos im Umgang miteinander, verdecken sie ihre abgründigen und naiven Gefühle in pathetischen Bildungsfloskeln.³²⁸

Horváths Ziel ist es, diesen Deckmantel des Bewusstseins zu entfernen und die darunter liegende Triebsschicht, die den Menschen in seinem Handeln bestimmt, offen zu legen, die Tarnkappe des Bildungsjargons zu entfernen – dieses Vorhaben hat der Autor unter das Konzept der Demaskierung des Bewusstseins³²⁹ gestellt.

³²² Vgl. Kurt Bartsch: Ödön von Horváth. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. (= Sammlung Metzler. 326.) S. 34 f.

³²³ Vgl. Theo Elm: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz. Stuttgart: Reclam 2004. (RUB. 17645.) S. 249 f.

³²⁴ Vgl. Dietmar Goltschnigg: Pauschalisierungen, Euphemismen, Anekdoten, Witze und Metaphern als Formen des Sprachklischees in Horváths Dramen. In: Horváth-Diskussion. Hrsg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Kronberg: Scriptor 1976. (= Monographien Literaturwissenschaft. 28.) S. 55.

³²⁵ Hajo Kurzenberger: Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens. München: Fink 1974. (= Kritische Information. 17.) S. 16.

³²⁶ Ebda.

³²⁷ Vgl. Elm, Drama, S. 238 f.

³²⁸ Ebda, S. 249.

³²⁹ „[I]ch habe kein anderes Ziel, als wie dies: Demaskierung des Bewußtseins“. (Horváth, Gebrauchsanweisung, S. 104.)

In der Szene der Zurschaustellung, während der im Nachtclub Maxim insgesamt drei lebende Bilder gestellt werden, überführt Horváth den Bildungsjargon, der sich meist auf die Sprache bezieht, und die damit einhergehende Verschleierung des Unterbewusstseins ins Visuelle.

Im folgenden Ausschnitt des Damentextes eröffnet der Conferencier den Abend mit dem ersten Bild, das an dieser Stelle exemplarisch besprochen werden soll:

DER CONFERENCIER *tritt vor den Vorhang*: Meine Sehrverehrten! Und abermals gibts eine herrliche Nummer! Was soll ich viele Worte machen, urteilen Sie selbst über unsere sensationellen, von ersten Künstlern entworfenen, hochkünstlerischen Aktplastiken. Als erstes: Donaunixen! Darf ich bitten, Herr Kapellmeister!

*Die Kapelle spielt nun den Walzer „An der schönen blauen Donau“, und es wird stockfinster im Zuschauerraum; dann teilt sich der Vorhang, und man sieht drei halbnackte Mädchen, deren Beine in Schwanzflossen stecken. – Eine hält eine Leier in der Hand – alle sind malerisch gruppiert vor einem schwarzen Vorhang im grünen Scheinwerferlicht; von der Bar hört man des Zauberkönigs Stimme: „Nackete Weiber, sehr richtig!“ – Der Vorhang schließt sich, starker Applaus.*³³⁰

Über das Arrangement der Szene wird hier das Unterbewusstsein demaskiert: Die Ansage des Conferenciers will die Nacktdarbietungen in den Bereich des Künstlerischen, Ästhetischen rücken und dadurch legitimieren, doch die Äußerung des angeheiterten Zauberkönigs entlarvt, dass das Sublimieren der Nacktheit nur Täuschung ist und dass mit den Darbietungen eine Triebbefriedigung, nämlich des Schautriebs, stattfinden soll.

Ulrike Traub sieht in ihrer Dissertation zum Theater der Nacktheit in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* eine Anspielung auf das Ballett Celly de Rheydt bzw. meint, dass dieses als Vorbild gedient haben könnte.³³¹ Die Nähe zu den ausbeuterischen Mechanismen des Balletts Celly de Rheydt, wie sie das Gerichtsverfahren gegen den Betreiber bzw. die Betreiberin der Truppe offenlegte, teilen auch die Baronin aus den *Geschichten* und eben die Greifer aus der *Freudlosen Gasse*, die sich die Not junger Frauen zu Nutze machen, um sie in ihren Dienst zu stellen. Solche fiktionalen Darstellungen verweisen darauf, dass das Zur-Schau-gestellt-Werden nicht immer eine freie Entscheidung ist und dass dies nicht ein aus dem Wunsch nach Selbstbestimmtheit und einer selbstbewussten Haltung heraus getan wird, wie es beispielsweise über das Bild der Revuegirls versucht wurde, glaubhaft zu machen.

³³⁰ Ödön von Horváth: *Geschichten aus dem Wiener Wald* (in drei Teilen). In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 4: *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanne Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (= suhrkamp taschenbuch. 3336.) S. 180 f.

³³¹ Vgl. Traub, *Theater*, S. 98.

Die Szene der Zurschaustellung, wie sie in die rekonstruierte Fassung von 1995 aufgenommen wurde, entspricht den Tableaux vivants, wie sie wohl in der Weimarer Zeit üblich waren. Wie sie allerdings ursprünglich tatsächlich realisiert gewesen ist, kann aus heutiger Sicht aufgrund des verloren gegangenen Filmmaterials schwer beurteilt werden. Jene Szene, zumindest die Reste davon, wurden in einer New Yorker Kopie entdeckt und stellt eine jener Einstellungen dar, die in keiner anderen erhaltenen Kopie überliefert wurde. Die Einstellung mit dem Tableaux vivant bestehend aus drei nackten Frauen ist in dieser Kopie als Freeze Frame erhalten, weswegen vorerst gemutmaßt wurde, diese Einstellung sei aus einem ganz anderen Film hineinmontiert worden. Erst genauere Untersuchungen haben gezeigt, dass in einer anderen Einstellung im Hintergrund Teile des lebenden Bilds sichtbar sind. Diese Mutmaßung wurde dann durch die noch später ebenfalls in New York entdeckten Zensurkarten bestätigt, durch die herausgefunden wurde, dass das Tableaux vivant nicht als Freeze Frame in der ersten amerikanischen Fassung enthalten war und damit vermutlich auch in der ursprünglichen Fassung von Pabst Bestandteil gewesen sein dürfte.³³² Es ist allerdings anzunehmen, dass sich die Frauen innerhalb des Bildes nicht bewegt haben, da dies zum einen beim Stellen lebender Bilder üblich war, zum anderen liefert jene Szene, als Grete auf die Bühne gedrängt wird, ein Indiz dafür, da im Hintergrund die rechts angeordnete Frau in der selben Pose, wie sie auch im Freeze Frame erscheint, teilweise sichtbar ist.

4.2.2. Das zweite lebende Bild: als Engel verkleidete Frauen

Ebenfalls in vielen Fassungen von der Zensur betroffen war auch das zweite auf der Bühne der Greifer dargebotene Tableaux vivant: die vier als Engel verkleideten Frauen, durch die der Film die „Absorbition [sic!] des Figureninventars christlich-religiöser Mythen durch die Lust- und Vergnügungsindustrie“³³³ thematisiert.³³⁴ Auch hier zeigt sich eine Parallele zum Ballett Celly de Rheydt, das, wie ebenfalls über den Gerichtsprozess ermittelt wurde, religiöse bzw. christliche Motive und Themen in ihre Aufführungen integrierte, weswegen der Vorwurf der Blasphemie auch einer der zentralen Anklagepunkte war. In dem Stück *Die Nonne* trat Celly de Rheydt selbst als Titelfigur neben fünf nackten Frauen auf, entdeckte im Laufe der Handlung ihre eigene Sinnlichkeit und entledigte sich ihres Habits.³³⁵ Im Gegensatz zu einem Ballett Celly de Rheydt oder ähnlichen Unternehmen, die sich an der Grenze zur Illegalität

³³² Vgl. Horak, Fall, S. 193.

³³³ Keitz, Körper, S. 79.

³³⁴ Der Film spielt überhaupt mit christlich-biblischen Motiven, um diese zu verdrehen. So lässt sich beispielsweise der Straßename Melchiorgasse, auf Melchior, einen der Heiligen Drei Könige zurückführen, wobei „[d]ie dargestellte Topographie indes [...] zu einem Äquivalent der Hölle herabgesunken“ (Ebda, S. 77.) ist.

³³⁵ Vgl. Hughes, Art, S. 326.

befanden, scheint sich die Greifer mit den Behörden arrangiert zu haben: So beschwichtigt der Kommissar, der im Zuge der Ermittlungen über den Mord an Lia Leid auch in das Etablissement der Greifer eindringt, dass sein Aufenthalt dort nichts mit ihr und ihren Geschäften zu tun habe.³³⁶

4.3. Transportiertes Frauenbild bzw. Erotikmodell: bürgerlich versus nicht-bürgerlich

In seiner Dissertation untersucht Gerald Koll verschiedene, sich in den Stummfilmen Pabsts gestaltende Erotikmodelle sowie Frauenbilder und versucht, in den dargestellten Welten semantische Räume, sich aufgrund widersprechender Merkmale disjunkte Teilräume in Bezug auf Erotikkonzeptionen, zu ermitteln. Ob eine Figur innerhalb der vermittelten Welt einem bestimmten semantischen Raum zugerechnet werden kann, liegt daran, ob diese mit den für den Raum konstituierenden Merkmalen konform geht oder nicht. Interessant für die Untersuchung solcher Raumstrukturen sind sogenannte Grenzüberschreitungen, wenn sich eine Figur aufgrund einer Verletzung einer dem Raum inhärenten Ordnung von einem semantischen Raum in den anderen bewegt, wobei sich solche Ordnungsverletzungen als reversibel oder irreversibel erweisen können. Dieses Modell und Teile von Kolls Interpretation scheinen brauchbar, um sich den vermittelnden Frauenbildern wie auch dem Motiv der Zurschaustellung in der *Freudlosen Gasse* zu nähern und zu beschreiben.³³⁷

Für *Die freudlose Gasse* legt Koll zwei sich aufgrund von Wert- und Normvorstellungen gerade in Bezug auf Erotik konträr gestaltende Sphären fest: den bürgerlichen und den nicht-bürgerlichen Raum. Im ersteren wird eine erotische Beziehung stets mit dem Konzept Liebe verbunden, eine emotionale Affinität ist ausschlaggebend, Sexualität ist monogam ausgelegt und mit Heirat sowie der Zeugung von Nachkommenschaft verknüpft. Das einst einflussreiche Bürgertum ist allerdings, wie Pabsts Film thematisiert, aufgrund der Inflation und der zunehmenden Arbeitslosigkeit ihrer finanziellen Absicherung beraubt worden und hat damit die Grundlage verloren, ihre Moralvorstellungen leben zu können.³³⁸ Einen hohen Stellenwert in der bürgerlichen Werteordnung nimmt die Unschuld der Tochter ein, wie auch Ulrike von Keitz in Bezug auf den zu analysierenden Film feststellt:

³³⁶ Vgl. Koll, Schätze, S. 84, Fußnote 299.

³³⁷ Vgl. ebda, S. 24 f.

³³⁸ Vgl. ebda, S. 77.

Die „Ehre“ oder konkreter die Virginität der bürgerlichen Tochter ist die letzte Domäne des bürgerlichen Wertesystems, auch wenn wie im Falle Grete Rumfort und ihres Vaters, die materielle Basis eines Privatvermögens, das Privatheit und die „Ehre“ der Tochter schützte, verloren gegangen sind [sic!].³³⁹

Ist innerhalb der *Freudlosen Gasse* in der bürgerlichen Welt Erotik mit Liebe verbunden, so basiert in der zweiten Sphäre, der nicht-bürgerlichen,

Erotik auf Prostitution, Sexualität hat Tauschwert- und Warencharakter; sie ist eine materielle Größe, die nach marktwirtschaftlichen Prinzipien gehandelt wird. Der Wert der Frau bemisst sich nach ihrem erotischen Potenzial, das sie durch die Weckung männlicher Schaulust und eine spezifische Konfiguration von bedeckten und entblößten Körperpartien in ihre Kleidung erhöhen oder vermindern kann.³⁴⁰

In dieser Sphäre spielt also der Fleischhandel eine zentrale Rolle, Attraktivität bestimmt den Marktwert einer Frau.

Im Film wird das Nebeneinander der beiden Räume gezeigt, wobei sich der nicht-bürgerliche Raum derart gestaltet, dass er den bürgerlichen zu destabilisieren droht. Der Verkauf des Körpers einer Frau aus dem bürgerlichen Raum stellt einen für diese Sphäre absoluten Normverstoß dar, so dass „[d]ie Absorption einer bürgerlichen Frau durch den nicht-bürgerlichen Raum [...] definitiv“³⁴¹ ist: Eine Grenzüberschreitung durch Prostitution bedeutet somit einen nicht mehr umkehrbaren Normverstoß. Die Sphäre des Nicht-Bürgerlichen bedient sich der Frauen aus der bürgerlichen Welt, womit sie sich als gefährdend auf diese auswirkt, so dass Frauen, die dem bürgerlichen Wertemodell folgen, stets bedroht sind, ihren Kodex aufgeben zu müssen – meist ist es die finanzielle Not, die sie schlussendlich dazu veranlasst, es doch zu tun.³⁴²

Der ökonomische Markierungsbegriff „Inflation“ wird dabei vom engeren Verständnis der Geldentwertung übertragen auf die Sexualmoral, die unter den herrschenden ökonomischen Verhältnissen in die Krise geraten ist. In dieser Moralkrise werden die weiblichen Hauptfiguren Grete Rumfort und Marie Lechner Prüfungen unterzogen, in denen sich ihr Widerstand gegenüber den Zumutungen erotischer Verführungen und der Reduktion ihrer Person auf ein sexuelles Objekt zu bewähren hat.³⁴³

Die Zurschaustellung stellt für Grete als Repräsentantin einer bürgerlichen Welt neben der im Film ebenso abgehandelten Prostitution eine Bedrohung bezüglich Selbstbestimmtheit über den Körper bzw. im Kampf um ihre Unschuld dar, ist gleichsam eine Gratwanderung, denn

³³⁹ Keitz, Körper, S. 80.

³⁴⁰ Ebda, S. 83.

³⁴¹ Koll, Schätze, S. 83.

³⁴² Vgl. ebda, S. 85.

³⁴³ Keitz, Körper, S. 77.

durch den amerikanischen Leutnant nach dem Stolpern auf die Bühne zur Rede gestellt, droht ihr der Verstoß von ihm und damit aus dem bürgerlichen Raum. Zwar gilt innerhalb des Films das Gesetz: „Lässt sich eine bürgerliche Frau auf die in der Sphäre des Fleischhandels geltenden Regeln ein, so ist diese Grenzüberschreitung unumkehrbar“³⁴⁴, doch stellt Zurschaustellung im Gegensatz zur Prostitution noch einen Graubereich dar,³⁴⁵ denn die Jungfräulichkeit wurde nicht aufs Spiel gesetzt – zudem hat Grete zwar das Kostüm angezogen, aber nicht freiwillig die Bühne betreten, sondern ist auf diese gedrängt worden. Gretes Aufenthalte im nicht-bürgerlichen Raum stellen Wendemarken dar, aber sie kann jedes Mal nach Hause in die bürgerliche Welt zurückkehren, da sie nie in die Extrempunkte vordringt, den im Souterrain liegende Fleischerladen oder das Hotel Merkl, wo die Prostitution vollzogen wird.³⁴⁶ Aber dennoch wird der Nimbus der Unschuldigen bzw. Heiligen angekratzt und muss wiederhergestellt werden. Zur Rede gestellt, weswegen Grete an so einem Abend teilnimmt, antwortet Grete, ihren halbnackten Körper schamhaft mit den Händen bedeckend, mit dieser Geste ihre Unschuld unterstreichend: „Wahrscheinlich aus demselben Grund wie die meisten anderen Mädchen hier: weil wir und die Unsrigen sonst verhungern müßten!“, so ein Zwischentitel. Die Frauen, die dort auftreten – wohl auch jene, die bei der Greifer als Prostituierte arbeiten –, wurden von dieser durch Kleider und Kredite in Abhängigkeit, dann unter Bedrängnis gebracht und ausgebeutet. Nicht die Frauen, die sich dort zur Schau stellen, dürfen als moralisch verwerflich angesehen werden, sondern die Unternehmer, die die finanzielle Not ausnutzen, um daraus Kapital zu schlagen, indem sie die Schaulust eines Publikums befriedigen, welches wiederum glaubt, durch Geld über die Körper von Frauen bestimmen bzw. diese als Lustobjekte konsumieren zu können. Der Film legt nahe, dass nicht die sich Prostituiierenden oder sich Zur-Schau-Stellenden moralisch abgeurteilt werden dürfen, sondern die Strukturen und Mechanismen, die dies befördern – mit einer solchen Auffassung kann *Die freudlose Gasse* in der Tradition der frühen Aufklärungsfilme gesehen werden.³⁴⁷

³⁴⁴ Keitz, Körper, S. 83.

³⁴⁵ In seinen theoretischen Vorüberlegungen zu seiner Untersuchung geht Gerald Koll auch auf den Umstand ein, dass Regelverstöße innerhalb einer dargestellten Welt unterschiedlich gewichtet sein können und dass nicht unbedingt ein Ausschluss aus einem semantischen Raum damit einhergehen muss: „Da auch die Ordnungsregelsysteme hierarchisch strukturiert sind, können die Regelverstöße unterschiedlich folgeschwer sein. Bei schwach bewerteten Ordnungsverletzungen ist die Reintegration der Figur in das Ausgangssystem mit weniger Komplikationen verbunden, bei stark bewerteten führen sie zu einer Desintegration aus dem Raum.“ (Koll, Schätze, S. 25.)

³⁴⁶ Vgl. ebda, S. 119.

³⁴⁷ Unmittelbar nach dem Ende des Ersten Krieges setzte aufgrund des kurzfristigen Fallens der Vorzensur eine Welle von Sitten- und Aufklärungsfilmen ein, die gesellschaftlich aktuelle Themen wie Abtreibung, Homosexualität oder Prostitution kritisch behandelten und nicht per se als unmoralisch darstellten. Der anspruchsvolle Film der 1920er-Jahre, zu dem auch jene Werke Pabsts wie *Die freudlose Gasse* zu zählen sind, knüpft an diese Tradition mit ihrer Thematik an. (Vgl. Nina Werderitsch: Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von „Die

4.4. Frauen als (Blick-)Objekte – die Fleischgeschäfte Prostitution und Zurschaustellung

Die an vorderer Stelle erwähnten Fleischgeschäfte, die den Kampf der Frauen um die Selbstbestimmtheit ihrer Körper und um den damit zusammenhängenden Verbleib in der bürgerlichen Sphäre beinhaltet, machen Frauen und ihre Körper zu einer konsumierbaren Ware. Der Handel mit dem weiblichen Körper findet innerhalb des Filmes in verschiedenen Facetten statt: Zum einen ist dies das im Film am häufigsten thematisierte Verkaufen des Körpers durch Prostitution, zum anderen aber auch das während der Weimarer Zeit übliche Zurschaustellen des Körpers. Während das Thema Prostitution alle Handlungsstränge mehr oder weniger durchgehend durchzieht und für diese bestimmend ist, wird Zurschaustellung erst im letzten Akt des Filmes im Handlungsstrang rund um Grete Rumfort aufgegriffen, bildet hierin allerdings gleichsam den dramatischen Höhepunkt.

4.4.1. Prostitution

Prostitution spielt in allen Handlungssträngen eine zentrale Rolle, aber es wird versucht, stets eine andere Facette davon zu zeigen. Im Strang rund um Hertha stellt sich diese nachtsüber gemeinsam mit ihrer Freundin Marie Lechner beim sadistischen und tyrannischen Fleischer Geiringer an. Doch nur die Ersten bekommen etwas Fleisch, da der Metzger behauptet, es gäbe keines mehr. Als Marie und Else beobachten, dass zwei Frauen an das Kellerfenster des Fleischers klopfen und nach taxierenden Blicken Einlass finden, entschließen sie sich, dasselbe zu tun, woraufhin Geiringer wiederum nach musternden Blicken Else in den Lageraum nimmt, wo sie sich für ein Stück Fleisch, das sie für sich und ihre Familie zum Überleben braucht, prostituiert – später wird sie sich an dem sadistischen Fleischer rächen und ihn ermorden.³⁴⁸

Auch Marie Lechner driftet aus dem bürgerlichen Normkodex heraus, als sie sich in die Welt der Prostitution begibt. Nachdem sie sich entschlossen hat, aus den desolaten

freudlose Gasse“ als Roman und Film der Zwanziger Jahre. Mit besonderer Berücksichtigung der Hauptdarstellerinnen Greta Garbo und Asta Nielsen. Wien, Univ., Dipl. 2000. S. 64-66.)

³⁴⁸ Der sterbende Geiringer taucht noch einmal an jenem Kellerfenster auf, von dem aus er die Frauen, die sich bei ihm für Fleisch prostituiert haben, gemustert hat. „Sein blutüberströmtes Gesicht trägt eine Augenwunde. Damit wird er auch als Blicksujet bestraft, seine Blickherrschaft über die Frauen ausgelöscht.“ (Keitz, Körper, S. 91.) In dieser Szene wird wiederum auf das Schauen Bezug genommen, zudem kann die Blendung Geiringers mit dessen Kastration gleichgesetzt werden: „als habe ihm [Geiringer] Else ein Auge ausgestochen, das zentrale Organ für die sexuelle Tätigkeit im nicht-bürgerlichen Raum“. (Koll, Schätze, S. 95.)

Verhältnissen, in denen sie mit ihrer Familie haust, zu entfliehen, um zu ihrem Freund Egon Stirner zu ziehen, erzählt er ihr von einem anstehenden Börsencoup, dass eine bestimmte Aktie bewusst von anderen Spekulanten manipuliert werde und dass er hierfür Investitionskapital benötigen würde. „Nicht für Nahrung, aber für die Liebe ist sie [im Gegensatz zu Hertha] bereit, sich zu prostituieren“³⁴⁹. Aus Zuneigung und Liebe verspricht sie ihm, dieses unbedingt zu beschaffen, was sie über das Mittel der Prostitution bewerkstelligen will, und heuert bei der Greifer an. In der Folge wird auch sie wie Hertha, allerdings aus Eifersucht, einen Mord begehen. Sie erwürgt die Nebenbuhlerin Lia Leid und landet, nachdem sie sich der Polizei stellt, im Gefängnis.

Die Struktur der Ereignisse in den Handlungssträngen Maries und Elses verlaufen parallel: Beide prostituieren sich, begehen einen Mord und erleiden später selbst den (sozialen/biologischen) Tod, indem sie das Objekt ihrer Liebe (Egon/Kind) retten. Es gilt die Kausalkette: moralischer Normverstoß → hoher justiziabler Normverstoß → Tilgung.³⁵⁰

Diese Kausalkette gilt allerdings nur für weibliche Figuren, Männern wird ein moralischer Normverstoß verziehen: Egon Stirner selbst ist an Marie Lechner weniger interessiert als an Regina Rosenow, um deren Hand er angehalten hat. Diese wolle allerdings nur unter der Bedingung einwilligen, wenn dieser genau so reich wie sie oder sie genau so arm wie er werde, da nur auf diese Weise eine Heirat aus Liebe und nicht aus Geld sichergestellt werde: „W i e Sie das Geld verdienen, das ist mir völlig gleichgültig.“, heißt es im Zwischentitel, was Egon ebenfalls den Weg ebnet, durch den Handel mit seinem Körper an Geld fürs Investieren zu gelangen. Er verkauft sich an Lia Leid, der Frau eines Rechtsanwalts, da diese ihm Schmuck, den er versetzen kann, verspricht. Lia Leids „erotische Beziehung zu dem sozial untergeordneten Mann ist nach dem Muster der Prostitution organisiert“³⁵¹, womit Egon die Facette männlicher Prostitution ins Spiel bringt, die innerhalb der Handlung eine Ausnahme darstellt. Für Frauen stellt das Sich-Prostituieren einen groben Normverstoß hinsichtlich einer bürgerlichen Moralvorstellung dar und sie werden, wie oben dargestellt, im Laufe der Handlung bestraft: entweder in Form von Tod oder Gefängnis. Der sich prostituierende Egon hingegen kann sich wieder in das bürgerliche Modell integrieren, wenn er am Ende des Handlungsstrangs rund um Regina mit ihr ein Happy End findet: Ihre erotische Beziehung folgt schlussendlich dem Muster Liebe, die auf Finanzen beruhenden sozialen Unterschiede werden beseitigt, so dass ihre Beziehung nicht mehr von finanziellen

³⁴⁹ Kasten, Bildpointen, S. 58.

³⁵⁰ Koll, Schätze, S. 116.

³⁵¹ Ebda, S. 84.

Interessen geleitet ist – Regina entschließt sich, so arm wie Egon zu werden, indem sie ihre Familie verlässt.³⁵²

4.4.2. Zurschaustellung

Das Motiv der Zurschaustellung des weiblichen Körpers findet sich in der *Freudlosen Gasse* gegen Ende, bildet wie erwähnt den Höhepunkt im Erzählstrang um Grete Rumfort. Prostitution spielt auch in diesem eine wichtige Rolle – Grete wird zweimal, als der Familie Rumfort aufgrund einer misslungenen Börsenspekulation die finanzielle Grundlage entzogen wird, von der Greifer eingeladen, soll verkuppelt werden, kann sich aber jedes Mal den Männern entziehen –, allerdings wird mit dem Verkaufen des Körpers durch Zurschaustellung eine andere Facette des Fleischhandels durch den Film thematisiert.

Im Gegensatz zur Prostitution wird hierbei nicht, mit Freud gesprochen, auf das Erreichen des eigentlichen Sexualziels abgezielt, sondern eine erotische Ersatzlust, die Schaulust, soll befriedigt werden, die die Greifer als „Arrangeurin des Vergnügens“³⁵³ auch zu bedienen weiß. Dass die Kupplerin Greifer differenzierter an den Handel mit dem weiblichen Körper heranzugehen weiß, zeigt der Vergleich mit dem Fleischer Geiringer: Der Metzger ist lediglich daran interessiert, seine eigenen sexuellen Lüste zu befriedigen, was er erreicht, indem er „Fleisch im Tausch gegen ‚Fleisch‘“³⁵⁴ anbietet. Sein Geschäft mit dem weiblichen Körper ist vergleichsweise simpel angelegt, denn „seine Ökonomie [ist] unmittelbar gebrauchswertorientiert, wo die Geldwirtschaft versagt“³⁵⁵. Der Greifer hingegen ist an solcher Art von direkter Lustbefriedigung nichts gelegen, sie

arrangiert den Tausch „Fleisch“ gegen Geld. Ihr Agieren im Feld der Prostitution ist komplexer, sie bedient hauptsächlich sexuelle Vor- oder auch Ersatzlüste wie männlichen Voyeurismus, Alkoholrausch etc., und ihr ökonomisches Handeln ist abstrakter als dasjenige Geiringers.³⁵⁶

Es sind stets Frauen, die angeblickt werden: beispielsweise Gerinigers abschätzender Blick aus dem Fenster des Souterrains, sein ebenso taxierender Blick auf Hertha, als diese gemeinsam mit Marie den Keller betreten haben, der musternde Blick von Gretes Bürochef und als Zuspitzung einer solchen Struktur, in der Frauen die Angeblickten sind, die lebenden Bilder.

³⁵² Vgl. Koll, Schätze, S. 106.

³⁵³ Keitz, Körper, S. 89.

³⁵⁴ Ebda, S. 87.

³⁵⁵ Ebda.

³⁵⁶ Ebda.

Die eben beschriebenen Blicke finden auf der intradiegetischen Ebene statt, aber auch über den Kamerablick wird eine solche Blickstruktur betont. „Figuren des prostitutiven Modells werden über die *Mise-en-scène* als Bilder und Schauobjekte inszeniert, werden zur ‚Schaufensterware‘“³⁵⁷, wobei die „Parallelisierung von Person und Bild“³⁵⁸ in der Form der Zurschaustellung als lebende Bilder am deutlichsten wird. Frauen, die nicht dem bürgerlichen Modell angehören, erscheinen im Film durchwegs gerahmt und vereinzelt auch hinter Glas. So wird beispielsweise im Carlton Lia Leids Gesicht, als sie Regina und Egon erblickt, hinter einer Glasscheibe gezeigt und ist von den Sprossen einer Tür eingerahmt. Eine solche Rahmung des weiblichen Körpers findet sich auch in der Einstellung, in der das lebende Bild bestehend aus den drei nackten Frauen gezeigt wird: Die Dreiergruppe ist durch eine Tür-rahmung eingefasst und zudem werden die Frauen in totale Passivität gebracht, unbewegt bieten sie sich den Blicken des Publikums dar. „Die Frauen werden als Bestandteile eines Bildes mortifiziert: Das Bild ‚lebt‘ anstelle der darin erstarrten Frauen.“³⁵⁹

Zudem betont der Kamerablick über gestalterische Mittel die Schönheit der Figur, so dass der lustvolle Blick von der Leinwand vor diese übertragen wird. Schlüsselszene dafür ist jene Szene, als Grete den Pelzmantel in Greifers Salon anprobiert, denn „[d]urch die Positionierung der Kamera hinter Grete überträgt sich die diegetische Schaulust der Figur extradiegetisch auf den Sehgenuss der durch diese Anordnung adressierten Zuschauer.“³⁶⁰. Das Hervorheben der Attraktivität seitens der Erzählinstanz erfolgt durch spezielle Lichtsetzung, einem weicher zeichnenden Filmmaterial gerade während der Großaufnahmen.³⁶¹ Zudem finden sich Einstellungen, in denen eine Art Zeitlupeneffekt die Bewegungen Gretes/Greta Garbos verlangsamt erscheinen lässt –³⁶² so etwa in der Verfolgungsszene, als Grete vor den Übergriffen des Kellners flieht.

In seiner filmgeschichtlichen Überblicksdarstellung kommt Anton Kaes auf diesen Aspekt zu sprechen:

Wenn der Blick auf Greta Garbo fällt, kommt die Handlung fast zum Stillstand. Momente reiner Schaulust widersetzen sich dem Erzählablauf und werden als Tableaus inszeniert. In Großaufnahmen und mit Weichzeichner gefilmt, wird Garbo zum Gegenstand des männlichen Kamerablickes. Wenn

³⁵⁷ Koll, Schätze, S. 92.

³⁵⁸ Ebda, S. 93.

³⁵⁹ Ebda.

³⁶⁰ Keitz, Körper, S. 100 f.

³⁶¹ Vgl. ebda, S. 101.

³⁶² Dazu Loacker, Anmerkungen, S. 24: „Garbos Nervosität hatte eine unrunde Spielweise zur Folge. Kamera- mann Seeber fand [...] die Lösung endlich darin, die Aktionen der Künstlerin mit erhöhter Aufnahme- geschwindigkeit abzurollen. Beim Abspielen bewirkt dies einen leichten Zeitlupeneffekt der Garbos Bewegungen erst das richtige Tempo verleiht.“

sie vor dem Spiegel den luxuriösen Pelzmantel anprobiert oder sich in ihrem knappen Tanzkostüm im Nachtclub gleich mehrfach gespiegelt sieht, wird der Betrachter in eine voyeuristische Position gesetzt, die in Spannung zu dem sozialkritisch-,neusachlichen‘ Stil des Films steht.³⁶³

Kaes verweist damit auf Aspekte, wie sie in Mulveys Aufsatz *Visuelle Lust und narratives Kino* zu finden sind: Die Frau als die für den männlichen Blick Inszenierte, die, verweilt der Blick auf ihr, den Handlungsfluss zum Stillstand bringt. In *Die freudlose Gasse* geschieht dies etwa bei Nahaufnahmen – Mulvey hebt in ihrem Aufsatz unter anderem das Gesicht Garbos als Beispiel dafür hervor.³⁶⁴

Der für den Hollywood-Film ebenso zentrale Aspekt der kontrollierenden, männlichen Hauptfigur spielt in der *Freudlosen Gasse* keine so tragende Rolle wie jener, der dem Zitat von Kaes entnommen werden kann, dass Frauen formal als Schauobjekte gestaltet sind – so schreibt auch Ursula von Keitz über Pabsts Film:

Werden in der dargestellten Welt die weiblichen Körper als fleischliche Objekte betrachtet, als Körper des Lustspendens, so übernimmt die Kameraästhetik des Films diese Konzeptualisierung der Frauenfiguren ins Feld der Schaulust.³⁶⁵

Dies geschieht im Film eben durch die zuvor erwähnten Mittel wie Nahaufnahme von Garbos Gesicht, aber auch von Beinen, fetischierter und erotisch aufgeladener Körperpartien.³⁶⁶ Heidemarie Kargl kritisiert in ihrer Diplomarbeit über *Darstellungsformen der Frau im Film der Weimarer Zeit* den Kamerablick auf die Frauen in *Die freudlose Gasse*:

Pabsts Blick auf die Frauen beinhaltet bereits viele Elemente einer durch und durch konventionellen Darstellungsweise: er serviert seine weiblichen Figuren den Zuschauern, die Kamera verweilt auf ihren Gesichtern oder fotografiert Details wie nackte Schultern oder Füße, die in hochhackigen Schuhen stecken. Damit desavouiert er seine eigene Entlarvung der ökonomischen Zwänge, denen die weibliche Sexualität ausgesetzt ist.³⁶⁷

Gerald Koll arbeitet allerdings in seiner Dissertation heraus, dass über das Fokussieren bestimmter erotisch besetzter Körperpartien durch den Kamerablick – etwa Bein oder Schulter – eine Figur einer bestimmten Sphäre zugeordnet werden kann – im folgenden Unterkapitel soll noch genauer auf diesen Umstand eingegangen werden.³⁶⁸

³⁶³ Kaes, Film, S. 57 f.

³⁶⁴ Vgl. Mulvey, Lust, S. 56.

³⁶⁵ Keitz, Körper, S. 104.

³⁶⁶ Verwiesen sei hier noch einmal auf Mulveys Theorie, in der die zur Schau gestellte Frau stets die Angst vor der Kastration verkörpert. Eine Möglichkeit der Kastrationsangst zu entkommen, ist es ein Fetischobjekt einzusetzen, wie es eben über das Betonen bestimmter Körperpartien erfolgt. (Vgl. Mulvey, Lust, S. 58 f.)

³⁶⁷ Heidemarie Kargl: *Darstellungsformen der Frau im Film der Weimarer Zeit*. Wien, Univ., Dipl. 2000. S. 74.

³⁶⁸ Vgl. Koll, Schätze, S. 88 f.

Auch Ursula von Keitz weist darauf hin, dass die „Ansichten auf die Frauenkörper spezifisch modelliert“³⁶⁹ sind. So wird Grete über gestalterische Mittel wie Weichzeichner oder eine bestimmte Lichtgebung in den Nahaufnahmen eine Madonnenpose einnehmend gleichsam in eine „Aura aus Licht“ gehüllt, so dass sie „der eigenen Fleischlichkeit partiell entrückt“³⁷⁰ erscheint. Sie und ihr Körper erscheinen damit weniger greifbar als etwa die Körper jener Frauen, die der proletarischen bzw. prostitutiven Welt angehören. Marie und Else werden beispielsweise stets als konkrete Körper realistisch abgebildet.³⁷¹

Das Zurschaustellen der weiblichen Körper auf der Ebene der Szenenanordnung erfolgt damit differenziert und hat innerhalb des Films Funktion, aber dennoch scheint der Vorwurf, wie ihn etwa Heidemarie Kargl formuliert, nicht ganz zu entkräften zu sein.

4.5. Strategien gegenüber dem männlichen Blick: Erotisierung versus Deserotisierung

Frauen gehen, je nachdem welcher Sphäre sie angehören, unterschiedlich mit dem auf sie gerichteten Blick um, verfolgen andere Strategien diesem zu begegnen. Wie Figuren aus den beiden unterschiedlichen Wertsystemen mit Blicken auf ihren Körper umgehen und wie dies auch noch durch die Erzählinstanz bzw. den Kamerablick akzentuiert wird, kann zum einen mit der Szene, als Grete vor dem Stellen der lebenden Bilder den Umkleideraum betritt, und zum anderen mit der Szene der Zurschaustellung selbst dargelegt werden. Prinzipiell kann festgehalten werden, dass in der nicht-bürgerlichen Sphäre der weibliche Körper erotisiert, in der bürgerlichen hingegen deserotisiert wird.

4.5.1. Strategie der Erotisierung

In den Umkleideräumen richten sich die bei der Greifer tätigen Frauen für das Stellen der lebenden Bilder her. Sie treten als Kollektiv auf, sind dadurch entindividualisiert und die dort vollzogenen Verschönerungshandlungen sind der privaten Intimsphäre enthoben. Die Frauen sind allesamt damit beschäftigt, ihr Äußeres zu verschönern, legen Schmuck an, schminken sich und betonen als erotisch erachtete Zonen: Besonders werden in dieser Szene über die Inszenierung Fuß und Bein hervorgehoben. In einer Einstellung wird beispielsweise gezeigt,

³⁶⁹ Keitz, Körper, S. 104.

³⁷⁰ Ebda.

³⁷¹ Vgl. ebda, S. 101, 104.

wie sich eine der Frauen ein Strumpfband über den Oberschenkel zieht und dabei ihr Kleid ober das Knie schiebt.

Als Accessoire im Intimbereich Oberschenkel ist das Strumpfband ein Zeichen traditionell extrem hohen Erotikpotentials, da es als Reizwäsche-Artikel der Aktivierung sexuellen Begehrens dient. Entsprechend ist es ausschließlich mit dem Modell ‚Prostitution‘ korreliert.³⁷²

Somit wird über das Betonen der Waden oder des Oberschenkels eine Figur der nicht-bürgerlichen Welt zugeordnet.

Des Weiteren geben sich die Frauen in der Umkleidekabine trotz des Tragens kurzer Trägerhemden und Unterröcke und der dadurch entblößten Haut ungeniert,³⁷³ und zusammenfassend lässt sich sagen, dass jene Frauen, die der prostitutiven Sphäre zugeordnet sind, sich anscheinend bereitwillig dem Blick aussetzen, wie es auch jene auf Greifers Bühne tun, im Gegensatz zu Grete empfinden sie das Angeblickt-Werden nicht als schamhaft besetzt. Der Kamerablick betont diese Haltung der Frauen, indem er den Blick auf erotisch besetzte, fetischisierte Körperpartien lenkt.

4.5.2. Strategie der Deserotisierung

Ganz anders verhält sich Grete, als sie durch den Umkleideraum geht – ihre Körpersprache verrät Erschrockenheit und signalisiert Abwehrverhalten: „erschrockene Miene, Verkrampfung der Schultern, Schließen des Pelzmantels.“³⁷⁴ Durch das Schließen des Mantels wird das Zeigen von Haut vermieden, er wird gleichsam als Rüstung getragen, um Blicke abzuwehren. Er muss erst gewaltsam von einer Helferin Greifers heruntergerissen werden, damit sie in ein tief ausgeschnittenes Kleid, ähnlich jenen, wie sie die Frauen aus dem Umkleideraum tragen, gesteckt werden kann.³⁷⁵ Allerdings gibt sie sich im Gegensatz zu diesen darin nicht ungehemmt, sondern beschämt und sitzt „mit angewinkelten Armen tatenlos vor dem Spiegel, daß sie den Ansatz ihrer Brüste, den ein runder Ausschnitt des Kleides freigibt, versteckt. Die erotisierende Funktion des Kleides wird negiert.“³⁷⁶ Schüchternheit und die stets versuchte Wahrung des Anstands stehen der Vulgarität der

³⁷² Koll, Schätze, S. 88.

³⁷³ Vgl. ebda, S. 88 f.

³⁷⁴ Ebda, S. 88.

³⁷⁵ Jürgen Kasten schreibt zu dieser Szene: „Der Film zeigt [...] sehr eindrucksvoll die Scham Gretes, sich in dem überaus freizügigen Kleid zeigen zu müssen. Die tatsächliche Scham der Schauspielerin Greta Garbo weiß Pabst geschickt zu nutzen. Seine ziemlich realistischen Psychotricks, mit denen er gerade bei jungen Schauspielerinnen Ekel, Ab- oder Zuneigung entfesselt, sollen später legendär werden.“ (Kasten, Bildpointen, S. 62.)

³⁷⁶ Koll, Schätze, S. 89.

Animierdamen entgegen, jedweder erotischen Provokation wird ausgewichen und stets Distanz gewahrt.³⁷⁷

Dass der Anblick Gretes sehr wohl zu vermarkten wäre, wird betont, als Grete sich in der Begleitung ihrer kleinen Schwester Mariandl einen neuen Wintermantel kaufen soll – eine für die Thematik des Anschauens und Angeschaut-Werdens zentrale Stelle. Als Grete ein eigentlich viel zu teurer Mantel zur Anprobe gereicht wird, „signalisiert ihr [Greifers] Blick, dass sie deren [Gretes] erotisches Potenzial und mithin potenzielle Verwertbarkeit hoch einschätzt.“³⁷⁸ Diese Beurteilung von Gretes Körperwert lässt sich die Bordellbesitzerin von drei Animierdamen, die im Dienste der Greifer stehen, bestätigen. Greifer „lässt gleichsam blicken“³⁷⁹, wohingegen der Metzger Geiringer beim Blick aus dem Kellerfenster lediglich die eigene Schaulust befriedigt. „Das Offerieren und Anprobieren des Mantels inszeniert Pabst als Ankunft Gretes im Reich der Autoerotik und potenzierten Schaulust.“³⁸⁰ Greifer versucht, Gretes Narzissmus zu nähren, und in dieser Szene genießt sie auch den eigenen Anblick im Spiegel. Noch ähnelt ihr Verhalten dem jener Frauen, die der Welt der Prostitution zugeordnet sind, denn „[d]ie Benutzung der Spiegel verweist auf das Bewußtsein erotischer Attraktivität. Spiegel markieren ein narzißisches Selbstverständnis der Figuren.“³⁸¹ In der zuvor erwähnten Umkleideszene, als sich die Animierdamen für den Abend mit den lebenden Bildern herrichten, fällt deren Blick oft auf das eigene Abbild. In einer späteren Szene, als Grete dann im tief ausgeschnittenen Kleid vor dem Spiegel sitzt, benutzt sie diesen nicht mehr, um sich einem narzisstischen Verhalten hinzugeben, sondern hält den Blick leicht gesenkt. Und dennoch stellt der Spiegel eine Bedrohung der Integrität dar, denn als sich der Kellner Grete nähert, kommt es durch die Szenengestaltung zu einer „Übersteigerung des männlichen Begehrens durch den zentrierenden Blick, der Grete im Spiegel einkreist“³⁸², wodurch die Gefährdung multipliziert erscheint.³⁸³

Grete schafft es, nicht aus dem bürgerlichen Raum herauszudriften, so groß der ökonomische Druck auch wird und je prekärer die Situationen zu werden scheinen, es gibt immer einen Zufall oder eine Retterfigur, wie gegen Ende des Films Leutnant Davy, der sie in den bürgerlichen Kosmos zurückholt. Dies liegt auch daran, wie zuvor dargelegt, dass sie nicht das Verhalten der Animiermädchen übernimmt, denn obwohl sie attraktiv ist, hebt sie nie ihre

³⁷⁷ Vgl. Koll, Schätze, S. 87-89.

³⁷⁸ Keitz, Körper, S. 87.

³⁷⁹ Ebda, S. 89.

³⁸⁰ Ebda, S. 100.

³⁸¹ Koll, Schätze, S. 90.

³⁸² Ebda, S. 92.

³⁸³ Vgl. ebda, S. 90-92.

Reize hervor. Ursula von Keitz spricht in Bezug vom Aspekt der Deserotisierung von Erstarrung, mit der erotisch aufgeladene Situationen neutralisiert werden:

Diese Technik der Erstarrung wird vom Film als einziges Mittel der Frauen konzipiert, mit dem diese das sexuelle Begehren der Männer von sich ablenken bzw. frustrieren können. Grete bewahrt ihre Unschuld durch die wiederholte Abschwächung der erotischen Aufladung bestimmter Situationen.³⁸⁴

Im letzten Akt des Films ergreift sie allerdings noch ein anderes Mittel, nämlich die Flucht. Zuerst flüchtet sie vor den Übergriffen des sie begehrenden Kellners, und als sie von diesem bedrängt auf die Bühne stolpert, muss sie sich beschämt den lüsternen Blicken des Publikums aussetzen: „Sie bietet dabei einen so berauschend attraktiven Anblick, dass sie nun [...] von allen maskulinen Blicken, selbst von denen ihr eigentlich wohlgesonnener Männer verfolgt wird.“³⁸⁵ Schnell flüchtet sie von der Bühne, um nicht länger als nötig, Schauobjekt sein zu müssen.

Über den Versuch der Deserotisierung versucht die Figur Grete, den sie zum sexuellen Objekt machenden Blick zu entkommen bzw. diesen abzuschwächen. Auf einer anderen Ebene, jener des Kamerablicks wird dem allerdings entgegengesteuert, da dieser wie zuvor erwähnt darauf aus ist, die Schönheit der Figur zu unterstreichen. In *Der blaue Engel* wird sich zeigen, dass Lola Lola, die Protagonistin des Films, noch andere Strategien gebraucht, um mit einem männlichen Blick, der sie zum Objekt macht, umzugehen. Sie spielt mit ihm, unterhöhlt ihn und wird selber zum blickenden Subjekt – ein Indiz dafür, dass in dem fünf Jahre später erschienen Film bereits ein anderes, modernes Frauenbild gezeigt wird. Auffällig ist dabei auch, dass der Kamerablick hierbei dieses Unterfangen quasi mitträgt, da über diesen selbst ein kontrollierender, männlicher Blick irritiert wird, wie in der Folge dargelegt werden soll.

4.6. Schlussbetrachtungen

G. W. Pabst verknüpft über den Film *Die freudlose Gasse* das Thema der Zurschaustellung mit ökonomischen Fragen. Über den Film wird versucht zu verdeutlichen, dass nicht die sich zur Schau stellenden Frauen moralisch zu verurteilen sind, sondern die Verhältnisse und die von den Vermögenden geschaffenen ausbeuterischen Strukturen.

³⁸⁴ Keitz, Körper, S. 102.

³⁸⁵ Kasten, Bildpointen, S. 62.

Die von Gerald Koll herausgearbeitete Raumstruktur des Films, die sich in bürgerlich und nicht-bürgerlich einteilen lässt, macht deutlich, dass in Bezug auf das Erotikmodell auf ein dichotomes, bürgerliches, wie es auch im 19. Jahrhundert existiert hat, zurückgegriffen wird: die Gegenüberstellung von Mutter und Hure. Vom Bild der Neuen Frau, das gekennzeichnet ist von liberalerer und vorurteilsloser Sexualität, gerade in Bezug auf jene außerhalb der Ehe, ist hier nichts zu finden. Frauen, die sich verkaufen bzw. ihre Sexualität außerhalb der vom Bürgertum gesetzten Norm ausleben, werden innerhalb der Handlung bestraft, ein Happy End erfahren nur jene weibliche Figuren, die dem bürgerlichen Erotikkonzept treu bleiben, die „das bürgerliche Tugendideal der Unberührtheit“³⁸⁶ wahren. Dies deckt sich auch mit Kolls Ergebnis seiner Untersuchung von Pabsts anderen Stummfilmen, wenn er für die erste Schaffensphase von 1923 bis 1925 noch eine konservativere Einstellung bezüglich Sexualität feststellt:

Sexualität und libidinöses Begehren haben für das weibliche Individuum vor allem bedrohlichen Charakter; sie gefährden das postulierte Liebesmodell. Das Bild der Frau und der Erotik stehen im Zeichen konservativ geprägter Wertvorstellungen.³⁸⁷

Dies lässt sich auch in Hinblick auf den Aspekt der Berufstätigkeit erkennen, denn im Gegensatz zu Lola Lola aus dem *Blauen Engel*, wie im folgenden Kapitel dargelegt wird, gilt Berufstätigkeit „hier nicht [als] Ausdruck ihrer Emanzipation, sondern bleibt den Bedürfnissen der Familie untergeordnet.“³⁸⁸

Ein ähnliches Frauenbild wie in *Die freudlose Gasse* findet sich auch in Fritz Langs Stummfilmklassiker der Weimarer Zeit *Metropolis*³⁸⁹ aus dem Jahr 1927 wieder, der ebenfalls eine Szene der Zurschaustellung beinhaltet. Joh Fredersen, der Herr von Metropolis, lässt von Rotwang, dem Ingenieur, Alchemisten und Magier, einen Maschinenmenschen fertigen, der die Gestalt Marias annimmt – die echte Maria predigt der Arbeiterschaft von Metropolis und verspricht, eine Vermittlung zwischen Arbeiterschaft (Hand) und Herrschaft der Stadt in der Person Joh Fredersen (Hirn) werde durch einen Dritten (Herz) stattfinden. In der Gestalt Marias verführt der Roboter die Arbeiter und spielt sie gegeneinander aus, aber auch in der Oberschicht verursacht sie Chaos: Dies geschieht unter anderem durch einen verführerischen Tanz der falschen Maria auf der Bühne in Yoshiwara, dem Vergnügungsviertel der Reichen

³⁸⁶ Koll, Schätze, S. 119.

³⁸⁷ Ebda, S. 30.

³⁸⁸ Ebda, S. 117.

³⁸⁹ *Metropolis* [Reconstructed & Restored]. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Produktion: Erich Pommer. D: UFA 1927. Fassung: DVD. Eureka Entertainment 2010. (= The Masters of Cinema Series. 8.) 150'.

von Metropolis. Einem Kessel entsteigend, und ihre Kleider ablegend und später als Abbild der Hure Babylon auftretend betört sie die zuschauenden Männer und bringt sie um ihren Verstand.

Barbara Kosta sieht die Aufspaltung von Maria und dem nach ihr geschaffenen Maschinenmenschen als die Illustration des dichotomen bürgerlichen Frauenbilds von Mutter/Heiliger und Hure.³⁹⁰ Auch Thomas Elsaesser beschreibt zunächst in seiner *Metropolis*-Monographie die Doppelrolle der Maria wie folgt: „Maria, die Jungfrau, die Mutterfigur und die Botschafterin des Weltenretters; Maria, der Roboter, die Außerirdische, die *femme fatale* und weibliche Inkarnation des Teufels“³⁹¹, verweist dann aber an späterer Stelle auf den Aufsatz Andreas Huyssens, der ebenso jene Mutter/Hure-Dichotomie wahrnimmt, diese Pole aber auch in der Figur der falschen Maria verwirklicht sieht und im Gegensatz zu etwa Pabsts Film in *Metropolis* den Diskurs um Sexualität um jenen der Technik erweitert bzw. verknüpft sieht – „this constitutive mesh of technology and sexuality“³⁹². Andreas Huyssen sieht also in *Metropolis* gerade im weiblichen Roboter bzw. im zur Schau gestellten, sexualisierten (Roboter-)Körper die beiden Motive der Furcht vor einer unkontrollierbaren Technik und der unkontrollierbaren weiblichen Sexualität miteinander verbunden.³⁹³

In *Metropolis* sind beide für die Weimarer Republik charakteristischen Haltungen zur Technik, die auch mit bestimmten Kunstströmungen korrespondieren, aufzuspüren: Die Haltung des Expressionismus, der Technik als gewaltsam, zerstörerisch empfand und dämonisierte, und jene der Neuen Sachlichkeit, in der mit Zuversicht auf den technischen Fortschritt geblickt wurde – über den Maschinenvamp mit dem Aussehen Marias gelingt es, diese beiden Sphären zu vereinen und zu verhandeln. Die falsche Maria versammelt in sich die Dichotomie eines bürgerlichen Frauenbildes, wobei die Pole mit jeweiligen Einstellungen hinsichtlich Technik korrespondieren: „the male fantasy of the machine-woman who [...] embodies two age old patriarchal images of women which [...] are hooked up with two homologous views of technology.“³⁹⁴ Sexualität und Technik werden durch den weiblichen Körper entweder neutral und ergeben als „virgin-mother“ oder bedrohlich und außer Kontrolle als „prostitute-vamp“³⁹⁵ dargestellt. Als fügsame, sexuell passive Frau erscheint

³⁹⁰ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 88.

³⁹¹ Thomas Elsaesser: *Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang*. Aus dem Amerikanischen von Malte Hagener. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2001. S. 36.

³⁹² Andreas Huyssen: *The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis*. In: *New German Critique* (1981-1982), H. 24/25: Special Double Issue on New German Cinema, S. 222.

³⁹³ Vgl. ebda.

³⁹⁴ Ebda, S. 229.

³⁹⁵ Ebda.

der Roboter in den früheren Sequenzen, als er den Anweisungen Rotwangs oder Joh Fredersens gehorcht, als Technik unter männlicher Kontrolle und im Zeichen der Fortführung männlicher Sehnsüchte steht. Erst später, als Joh Fredersen die falsche Maria auf die Stadt loslässt, wird sie zum Vamp, zur Überbringerin von Chaos und zur Verkörperung von bedrohlicher weiblicher Sexualität und Technik: „After all, the vamp of the film *is* a technological artifact upon which a specifically male view of destructive female sexuality has been projected“³⁹⁶ ³⁹⁷.

Sie stellt dann eine Gefährdung für die männliche Herrschaft dar und symbolisiert den Verlust von Kontrolle über Frauen und Technologie, die oftmals über das Blicken erreicht wird. Das Blicken an sich wird in *Metropolis* häufig thematisiert, am deutlichsten wohl in der Szene der Zurschaustellung in Form einer Montage vom tanzenden, weiblichen Körper und den starrenden Männern bzw. in der Folge Nahaufnahmen ihrer Augen. Über solche Szenen wird verdeutlicht, dass der männliche Blick den weiblichen Körper auf der Leinwand konstituiert bzw. diesen mit Projektionen auflädt. Überhaupt setzt das Kameraauge den Zuschauer bzw. die Zuschauerin häufig in eine Position, die mit der männlichen im Film zusammenfällt: neben der eben genannten Szene der Zurschaustellung beispielsweise die Arbeiter, die gebannt der predigenden Maria zuhören, das Licht von Rotwangs Taschenlampe, als er Maria durch die Höhlen jagt und damit symbolisch vergewaltigt, oder dessen kontrollierender Blick, als Marias Körper quasi auf das metallische Gehäuse des Roboters übertragen wird. Solche Szenen, vor allem die letztgenannte, verdeutlichen, dass Frauen im Film oftmals Projektionen des männlichen Blicks sind.³⁹⁸

[I]t is male vision which puts together and disassembles woman's body, thus denying woman her identity and making her into an object of projection und manipulation. What is interesting about Lang's *Metropolis* is not so much that Lang uses the male gaze in the described way. Practically all traditional narrative cinema treats woman's body as a projection of male vision. What is interesting, however, is that by thematizing male gaze and vision in the described way the film lays open a fundamental filmic convention usually covered up by narrative cinema.³⁹⁹

Frauen erscheinen in Langs *Metropolis* also als Projektion eines männlichen Blicks, was auch explizit bildlich umgesetzt wird, doch „[t]his gaze is an ambiguous mesh of desires: desire to control, desire to rape, and ultimately desire to kill“⁴⁰⁰, wie in der Szene der Hexenverbrennung deutlich wird. In dieser Verbrennungsszene wird schließlich die außer

³⁹⁶ Huyssen, Vamp, S. 230.

³⁹⁷ Vgl. ebda, S. 223, 229 f.

³⁹⁸ Vgl. ebda, S. 230 f.

³⁹⁹ Ebda, S. 231.

⁴⁰⁰ Ebda, S. 230.

Kontrolle geratene und bedrohliche Technologie bzw. weibliche Sexualität wieder gebannt: „It is, then, as if the expressionist fear of the technology and male perceptions of a threatening female sexuality had been both exorcised and reaffirmed by this metaphoric witch-burning“⁴⁰¹. Über diese Hexenverbrennung wird also die als gefährdend empfundene Technologie, die mit als bedrohend empfundener weiblicher Sexualität gleichgesetzt wird, auf den Scheiterhaufen gebracht und von den dämonisierten Aspekten gereinigt, so dass eine Technikvorstellung übrig bleibt, die mit jener der Neuen Sachlichkeit einhergeht, die Technisierung mit sozialem Fortschritt vereint sieht.⁴⁰²

In seinen späteren Stummfilmen⁴⁰³ wird Pabst dann von eben beschriebenen Frauenbildern abweichen und progressivere Frauenbilder und Erotikmodelle ins Zentrum seiner Arbeit rücken, wodurch zugleich bürgerliche Wertevorstellungen hinterfragt und nicht-bürgerliche Räume aufgewertet werden – dies geschieht schon rein äußerlich, denn das Bordell in *Die freudlosen Gasse* erscheint noch eng, stickig, in *Das Tagebuch einer Verlorenen* hingegen als hell, geräumig und reinlich. Mit der Aufwertung des Bordells geht auch die „ideologische Liberalisierung erotischer Lusterfahrung“⁴⁰⁴ einher: Promiskuität und Bisexualität werden nicht mehr abgewertet. In den späteren Stummfilmen wird auch ein moderneres Frauenbild, das jenem der Neuen Frau entspricht, eingeführt, so dass die in der *Freudlosen Gasse* noch „auferlegte Dichotomie von Heiliger und Hure zusehends überwunden“⁴⁰⁵ erscheint.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Huyssen, Vamp, S. 236.

⁴⁰² Vgl. ebda, S. 235 f.

⁴⁰³ Koll beschreibt in seiner Arbeit folgende Filme einer späteren, der ersten Schaffensphase folgenden, in der Erotik noch im Zeichen konservativer Wertevorstellungen steht, zugehörig, in denen dann geänderte Erotikmodelle abgehandelt werden: Zunächst wird das traditionelle Erotikmodell Ehe in *Die Liebe der Jeanne Ney* (1927) und *Abwege* (1928) überprüft und hinterfragt, danach wird sich in *Die Büchse der Pandora* (1929) und Pabsts letzten Stummfilm *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) dem Frauenbild der Neuen Frau angenommen, die zum Zeichen neuer Erotikmodelle wird. (Vgl. Koll, Schätze, S. 30.)

⁴⁰⁴ Ebda, S. 397.

⁴⁰⁵ Ebda, S. 399.

⁴⁰⁶ Vgl. ebda, S. 394-408.

5. Zurschaustellung des weiblichen Körpers in *Der blaue Engel* von Josef von Sternberg

Der blaue Engel erlebte seine Uraufführung am 1. April 1930 in Berlin und war einer der ersten in den eigenen Tonfilmateliers der UFA produzierten Tonfilme – wenn auch nicht der erste deutsche Film mit Ton, so war er doch das prestigeträchtigste Projekt bis zu diesem Zeitpunkt.⁴⁰⁷ Regie führte der damals schon arrivierte, vorwiegend in den Vereinigten Staaten beschäftigte Josef von Sternberg, der für dieses Projekt von der UFA engagiert wurde. Hauptverantwortlich für dieses Engagement war Erich Pommer, einer der erfolgreichsten Produzenten zu jener Zeit. Für die männliche Hauptrolle des Gymnasiallehrers Prof. Dr. Immanuel Rath wurde der damalige Star des deutschen Films Emil Jannings gewonnen, der bereits in Hollywood Erfahrung mit dem Tonfilm gemacht und mit von Sternberg zusammen gearbeitet hatte, und für die weibliche des Tingeltangelstars Lola Lola die zu diesem Zeitpunkt noch unbekannte Marlene Dietrich – der Film sollte in der Folge ihren Ruhm und eine längere Zusammenarbeit mit Josef von Sternberg in Hollywood begründen, die insgesamt sieben Filme nach sich zog.⁴⁰⁸

Obwohl *Der blaue Engel* gerade durch Marlene Dietrich in Deutschland mittlerweile Kultstatus erreicht hat, ist es „surprising how little critical analysis the film has inspired especially in Germany.“⁴⁰⁹ In der Forschung zum *Blauen Engel* interessiert man sich ab den 1970ern ausgehend von der feministischen Filmtheorie gerade im angelsächsischen Raum häufig für die auch für diese Arbeit relevanten Fragestellungen, wie die Repräsentation von Geschlecht bzw. von geschlechtsspezifischen Machtverhältnissen stattfindet, wie sich die Rolle des Zuschauers bzw. der Zuschauerin (spectatorship) und die Konstruktion des Schauobjekts Dietrich/Lola Lola – also der Austausch von Blicken im Kino auf den verschiedenen Ebenen – konstituiert.⁴¹⁰

Wie *Die freudlose Gasse* basiert auch von Sternbergs Film auf einer literarischen Vorlage: auf Thomas Manns Roman *Professor Unrat* aus dem Jahr 1905. Mann kritisiert in seinem Roman die damalige Elite, das Bürgertum sowie das autoritäre, repressive Erziehungs-

⁴⁰⁷ S. S. Praver: *The Blue Angel (Der Blaue Engel)*. London: British Film Institute 2002. (= BFI Film Classics. 70). S. 10.

⁴⁰⁸ Eine Produktionsgeschichte zu *Der blauen Engel* findet sich in: Werner Sudendorf: *Produktionsgeschichte*. In: Marlene Dietrich. *Dokumente, Essays, Filme*. Hrsg. von dems. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1980. (=Ullstein Buch. 27506. Lebensbilder.) S. 65-76.

⁴⁰⁹ Barbara Kosta, *Seduction*, S. 4.

⁴¹⁰ Einen kurzen Forschungsbericht zu Sekundärwerken über *Der blaue Engel* findet sich in: Kosta, *Seduction*, S. 4-6.

system der Wilhelminischen Zeit, das humanistische Gedanken eher unterdrückte als förderte. Von Sternberg interessierten die im Roman abgearbeiteten Themen des korrupten Bürgertums oder des rachsüchtigen Lehrers allerdings weniger als jenes des aufgrund der aufreizenden Frau gefallenen Patriarchen. Die Änderung des Romantitels in *Der blaue Engel* legt bereits eine solche Themenverschiebung nahe, denn damit wird das Kabarett bzw. der Tingeltangel mit der verführischen Darstellerin als Gegenwelt betont.⁴¹¹

5.1. Allegorische Lesart des Films

25 Jahre liegen zwischen Erscheinen des Romans und der Premiere des Films. Während dieser Zeit veränderte sich, wie im zweiten Kapitel dieser Arbeit dargelegt, die Einstellung zu Sexualität und zu Geschlechterverhältnissen nach dem Ersten Weltkrieg erheblich. Trotz dieser liberaleren Einstellung zu Sexualität und Ehe, die neue Beziehungsformen auch jenseits von Klassengrenzen ermöglichen sollten, „lässt Sternberg seinen Professor scheitern, am Varietétheater, an der Liebe zu einem Variétéstar, an der Unvereinbarkeit des gehobenen Bildungsbürgertums mit der primitiven Unterhaltungsbranche.“⁴¹² Dem Zitat ist zu entnehmen, dass es im Film um mehr als das bloße Zusammentreffen des gealterten Gymnasiallehrers mit der jungen, verführerischen Darstellerin Lola Lola geht, sondern

the narrative reaches beyond this conventional (and banal) dramatic trajectory of succumbing to sexual desire or the perilous sexual awakening of a middle-aged man. It reveals and conceals simultaneously the larger issue of competing spheres of culture and, with it, notions of identity, which may be less transparent at first glance.⁴¹³

Rath ist der Inbegriff einer konservativen Moraleinstellung und eines veralteten Kunstbegriffs, jenem, der sich mit dem des Bildungsbürgertums deckt, wohingegen Lola Lola eine neue, die Weimarer Zeit prägende Populärkultur verkörpert.⁴¹⁴

Auch Elisabeth Bronfen sieht in der Begegnung von Rath und Lola Lola eine weitere, tiefere Bedeutung, denn für sie „sind die Protagonisten der Tragödie nicht primär als Individuen zu sehen, sondern als allegorisierte Stellvertreter zweier Bereiche.“⁴¹⁵ Auf die Theorie Jacques Lacans Bezug nehmend, ordnet sie Lola Lola der Sphäre des Imaginären zu,

⁴¹¹ Kosta, *Seduction*, S. 10 f.

⁴¹² Thomas Klein: *Der blaue Engel*. In: *Filmgenres*. Bd.: *Melodram und Liebeskomödie*. Hrsg. von Thomas Koebner und Jürgen Felix. Stuttgart: Reclam 2007. (= RUB. 18409). S. 39. Bei diesem Zitat erscheint beachtenswert, dass Thomas Klein mit den Attributen ‚primitiv‘ und ‚gehoben‘ bereits eine Wertung der beiden Kulturbereiche vornimmt.

⁴¹³ Kosta, *Seduction*, S. 11.

⁴¹⁴ Klein, *blaue Engel*, S. 41.

⁴¹⁵ Bronfen, *Heimweh*, S. 117.

ein lustvoller und verführerischer Bereich, der der von Wunschphantasien geprägten psychischen Realität entspricht, Rath hingegen steht für das Symbolische, den Sprachbereich, dem Gesetze und Verbote zugeordnet sind. Deutlich wird dies bereits bei der Einführung der beiden Figuren in den Film: Lola Lola wird deutlich als Bild eingeführt, ein Plakat hinter einem Rollladen, das als Identifikationsangebot dient, das beispielhaft von der dort arbeitenden Putzfrau nachgeahmt wird – ein Verweis auf den Identifikationsprozess, wie er im Spiegelstadium anzufinden ist –, aber sie zugleich auch als Fetisch etabliert, da die Anordnung des Plakats ihre Beine betont.⁴¹⁶

The image evokes the realm of the imaginary in which wishes and libidinal desires are mirrored and reflected back to the spectator; it capitalizes on the unconscious processes of identity formation and alludes to the psychoanalytical properties of cinema spectatorship – a complex relationship of infusing the image with desire.⁴¹⁷

Die Einführung der Figur Lola Lola über dieses Plakat und später über die Postkarten der Schüler in Rath's Klasse „charakterisiert sie von Beginn an als Schauobjekt.“⁴¹⁸ Ein Schriftzug auf dem Plakat verrät ihren Namen, Lola Lola, der darauf hinweist, dass er eher auf einen Typ, nämlich den der aufreizenden, begehrten Frau, als auf eine reale Person mit gesetzlichem Familiennamen verweist.⁴¹⁹ Ein Schnitt knüpft an diesen Namen einen weiteren: „Prof. Dr. Rath“ ist auf einem Türschild eingraviert. Nicht über die Abbildung eines Körpers oder Gesichts, sondern allein über Sprache wird die männliche Hauptfigur in die Handlung als Repräsentant der zugleich lehrenden wie auch strafenden Institution Schule eingeführt.⁴²⁰ Bronfen sieht in der weiteren Handlung, im Triumph der Lola Lola und Untergang Rath's, „eine Parabel von der Entmachtung des Symbolischen durch das Imaginäre“⁴²¹.

Barbara Kosta sieht im Film den Konflikt zwischen Hoch- und Massenkultur wie auch jenen zwischen Literatur/Wort, für ein traditionelles Kunstverständnis zentrale Elemente, und Kino/Bild. Demnach erzählt von Sternbergs Film vom Eindringen der Massenkultur und der damit verbundenen Moderne in eine hanseatische Kleinstadt⁴²² und davon, wie ein dort

⁴¹⁶ Vgl. Bronfen, Heimweh, S. 116 f.

⁴¹⁷ Kosta, Seduction, S. 37.

⁴¹⁸ Kargl, Darstellungsformen, S. 106.

⁴¹⁹ Vgl. Bronfen, Heimweh, S. 116.

⁴²⁰ Vgl. ebda, S. 116 f.

⁴²¹ Ebda, S. 117.

⁴²² In den Filmen der Weimarer Republik spielen Filme, in denen der Reiz und die Unbeständigkeit der Moderne, die oftmals durch die Frau verkörpert wird, häufig in urbanen Settings, wie es für das Genre des Straßenfilms üblich ist. *Der blaue Engel* stellt diesbezüglich eine Ausnahme dar, wenn er seine Handlung in die Provinz verlegt, in die eine umherziehende Tingeltangeltruppe eindringt. (Vgl. Kosta, Seduction, S. 37.) Eine weitere Änderung zum ‚klassischen‘ Straßenfilm ist jene, dass die Frau, die zerstörerische Sexualität verkörpert,

angesehener Bürger, ein Vertreter der deutschen kulturellen Tradition, von den Verführungen der neuen Massenkultur umgarnt wird und sich diesen hingibt.⁴²³ Interessant ist, dass dem Bereich der Moderne bzw. der Massenkultur die weibliche Figur bzw. der weibliche Körper zugeordnet wird:

Gender becomes a symbol for the larger social and historical changes that modernity demanded, and which were either welcomed or resisted. More specifically, *The Blue Angel* employs gender both to assert cinema as a new art form and to work through anxieties occasioned by the prospect of losing German identity [...] in the vortex of American mass culture.⁴²⁴

Lola Lola wird demnach mit der amerikanischen Massenkultur verknüpft und spielt auf Ängste an, die mit dem Verlust deutscher Identität, die zum Teil über Kunst definiert wird, verbunden sind. Patrice Petro macht darauf aufmerksam, dass in Diskussionen über Kunst oder Massenkultur generell häufig auf geschlechtsspezifische Metaphern zurückgegriffen wird:

The difference between art and mass culture – understood by means of a “natural” opposition between activity and passivity – has long been assumed in our theories of culture. And it is remarkable how theoretical discussions of art and mass culture are almost always accompanied by gendered metaphors that link [...] “feminine” values of consumption, passivity, and distraction with mass culture.⁴²⁵

Wenn man bedenkt, dass in der Dichotomie von Hoch- und Massenkultur oftmals Ersterer eine Überlegenheit zugesprochen wird, da es in traditionellen Vorstellungen den Verstand und Geist ansprechen soll, wohingegen Zweiter das Ansprechen roher und niedriger Instinkte unterstellt wird, so verrät dies einiges über die Stellung der Frau in der sozialen Ordnung. Eine derartige Verschmelzung von Massenkultur mit sozialem Geschlecht wurde auch in der Weimarer Republik praktiziert und resultiert zum einen aus der Vermarktung des weiblichen Bildes, also der Zurschaustellung weiblicher Körper, in der Populärkultur – man denke an die Revue oder das Kino selbst – zum anderen an der den Frauen zugeschriebenen Rolle als passive und verführbare Zuschauerin.⁴²⁶ *Der blaue Engel* thematisiert und spielt mit

ungestraft bleibt und dass der Mann, der in den ursprünglichen Straßenfilmen in den Schoß der Familie bzw. Bürgerlichkeit zurückkehren kann, als tragischer Held stirbt. (Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 45.)

⁴²³ Vgl. ebda, S. 30 f.

⁴²⁴ Ebda, S. 32.

⁴²⁵ Patrice Petro: *Aftershocks of the New. Feminism and Film Theory*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2002. S. 14 f.

⁴²⁶ Als Beispiel für eine solche Zuschreibung in der Weimarer Republik sei auf Siegfried Kracauers Essay *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* verwiesen: Hier wird unkritische Zuschauerschaft mit der jungen Angestellten gleichgesetzt. Filme dienen der „Aufrechterhaltung der Gesellschaft im Interesse der besitzenden Kreise“ (Siegfried Kracauer: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* [1928]. In: Ders.: *Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (= suhrkamp taschenbuch. 371.) S. 285), doch dies wird durch ein unhinterfragtes, distanzloses, zu Identifikation neigendes Rezipieren nicht erkannt. „Es gibt viele Menschen, die

beiden dieser Zuschreibungen: Lola Lola als zur Schau gestellte Frau auf der Bühne und ihre zum Verkauf dargebotenen Bilder sowie in der Eröffnungsszene die das Fenster reinigende Arbeiterin, die durch ihre Nachahmung als verführbare Zuschauerin steht.⁴²⁷ Allerdings werden solche geschlechtsspezifischen Zuweisungen über den Film hinterfragt, wenn sich etwa Rath als Repräsentant der Hochkultur ebenfalls vom betörenden Bild der Tingeltangel-Künstlerin verführen lässt und sich diesem unterwirft.

5.2. Realhistorischer Hintergrund der Zurschaustellung: der Tingeltangel

Im Gegensatz zum Film *Die freudlose Gasse* findet sich in *Der blaue Engel* das Thema der Zurschaustellung im gesamten Film wieder, zum einen sind es bildlichen Reproduktionen wie Plakate oder Fotos, zum anderen die Bühnenauftritte in der Spelunke der Blaue Engel. In der Forschung zum *Blauen Engel* wird oftmals betont, dass viele der Mitwirkenden vor und hinter der Kamera aus dem Umkreis von Varieté, Kabarett oder Revue kamen – beispielsweise die Schauspielerinnen Marlene Dietrich und Rosa Valetti, der Darsteller Kurt Gerron, der Komponist Friedrich Hollaender sowie die Jazzband Weintraubs-Syncopators –, so dass der Blaue Engel als Kabarett oder Varieté deklariert wird.⁴²⁸ Dafür spricht die Struktur, die Aneinanderreihung verschiedener, heterogener Darbietungen: Zauberakte, Schlagerlieder, wie sie im Unterhaltungstheater jener Zeit beliebt waren, Clownerie, Tiernummern, akrobatische Einlagen wie der Tanz mit den Augen, aber vor allem und zentral die zur Schau gestellte, sexualisierte Frau. S. S. Praver macht aber darauf aufmerksam, dass es sich hierbei nicht um ein Varieté oder Kabarett, das sehr textbasiert ist, handelt: „It is nothing of the kind: it is a beer hall and rough eating-house“⁴²⁹. Es ist also nicht jene Form von Theater, in dem die Mitwirkenden des Films gewohnt waren, normalerweise aufzutreten, sondern scheint eine

sich edelmütig opfern, weil sie zu träge sind, um zu rebellieren, es werden viele Tränen vergossen, die nur fließen, weil Weinen manchmal leichter als Nachdenken ist. [...] Verstohlen wischen sich die kleinen Ladenmädchen die Augen und pudern sich rasch, ehe es hell wird.“ (Kracauer, *Ladenmädchen*, S. 292 f.) Die weibliche Zuschauerposition wird hier also von Kracauer mit einer passiven gleichgesetzt.

⁴²⁷ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 32 f.

⁴²⁸ Vgl. Praver, *Blue Angel*, S. 27. So wird die Figur der Lola Lola in der Sekundärliteratur etwa als „Varieté-sängerin“ (Klein, *blaue Engel*, S. 39.), aber auch als „Kabarett-Sängerin“ (Bronfen, *Heimweh*, S. 116.) oder „Tingeltangel-Künstlerin“ (Daniela Sannwald: *Der blaue Engel*. In: *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Bd.1: 1913–1945. Hrsg. von Thomas Koebner. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S. 235.) bezeichnet, was auf die Schwierigkeit einer genauen Einordnung bzw. auf die Tatsache verweist, dass diese Theaterformen fließende Grenzen haben und nicht immer klar voneinander abzutrennen sind.

⁴²⁹ Praver, *Blue Angel*, S. 27.

weniger anspruchsvolle Form des Unterhaltungstheaters zu sein.⁴³⁰ Von einer Revue kann deswegen nicht gesprochen werden, da zu wenig Prunk und Luxus des typischen Revuetheaters erkennbar sind, die Ausstattung wirkt insgesamt billig und schäbig. Überhaupt scheint das Lokal keine eigenen Bühnenshows zu inszenieren, sondern ist Spielstätte für reisende Künstler – eine Praxis, die eher im Varietébereich üblicher war.⁴³¹

Will man die Aufführungen einer realhistorisch gängigen Bühnenpraxis zuschreiben, so bietet sich am besten, wie bereits im dritten Kapitel dieser Arbeit angedeutet, Peter Jelavichs Zuordnung an, der die Bühnenshow im Blauen Engel dem Tingeltangel, „a third-rate variety show“⁴³², zuordnet. Typisch dafür waren, ähnlich wie im Film gezeigt, kleine, errichtete Bühnen in einem eher windigen Lokal, wo noch unbekannte oder schon ausgebrannte Darstellerinnen und Darsteller auftraten. Während der Aufführungen, die häufig aus anzüglichen Liedern bestanden, wurde das meist männliche Publikum animiert, Getränke zu bestellen und danach war es üblich, Postkarten mit zum Teil anzüglichen Motiven zu verkaufen.⁴³³ Das Varieté wurde häufig als Unterhaltung für die ganze Familie gesehen, im Tingeltangel wurde hingegen das Sinnliche bzw. Erotische derart betont, dass es einen zwielichtigen Ruf hatte.⁴³⁴ Eben deshalb ist die Anwesenheit von Raths Schülern an so einem Ort verwerflich und wird von Rath zu unterbinden versucht.

Erst an späterer Stelle findet sich auch eine Anspielung auf die in der Weimarer Zeit beliebte Revue. Nach der Rückkehr der Truppe in Raths Heimatstadt tritt Lola Lola nicht mehr in frivolen Kostümen auf, die Unterwäsche und Strümpfe sichtbar werden lassen, sondern in mondäneren, und im Hintergrund finden sich nicht mehr die stärkeren, sich zuprostenden, sondern tanzende, gleich gekleidete, sich optisch ähnelnde Frauen, die ein Verweis auf die Revuegirls der 20er- bzw. frühen 30er-Jahre sind: „a slimmer troupe of young women who go into a provincial version of a Tiller-girl routine.“⁴³⁵ Die im Blauen Engel auftretenden Girls führen keinen athletisch anspruchsvollen oder dynamischen Tanz vor, wofür die Revuegirls bekannt waren, und wirken nur bedingt synchron.

Kosta sieht im veränderten Kostüm Lola Lolas und Tausch der Hintergrundakteurinnen eine Anspielung auf einen sich wandelnden, vielleicht auch wählerisch werdenden Geschmack des Publikums der Massenkultur.

⁴³⁰ Vgl. Prawer, *Blue Angel*, S. 28.

⁴³¹ Vgl. Jansen, *Variété*, S. 200. Jansen beschreibt an dieser Stelle, dass nicht ganze Shows, sondern einzelne Nummern für eine gewisse Spieldauer bzw. ein Programm engagiert wurden.

⁴³² Jelavich, *Cabaret*, S. 1.

⁴³³ Vgl. ebda, S. 21.

⁴³⁴ Vgl. das in Unterkapitel 3.4.1 angeführte Gerichtsurteil von 1904.

⁴³⁵ Prawer, *Blue Angel*, S. 52.

[Diese Szene] may reflect a more successful assimilation of mass culture into middle-class culture, as can be seen in Lola's later performance in which she wears a long gown and is accompanied by a female dance troupe reminiscent of the Tiller girls [...].⁴³⁶

Auf diese Weise gelingt es dem Film, die mit der Zurschaustellung von Frauen in der Revue zusammenhängende Diskurse wie beispielsweise Fragmentarisierung mit einzubringen.⁴³⁷

Für das Kabarett bzw. den Tingeltangel ist es typisch, verschiedene Einzeldarbietungen, die mehr oder weniger miteinander verknüpft sind, in sich zu vereinen. Charakteristisch sind eine Struktur der Vielfalt anstatt einer sich sukzessive entwickelnden, linearen Handlung, aber auch metaperformative Elemente wie etwa das direkte Ansprechen des Publikums, das Durchbrechen der vierten Wand, wodurch das Publikum daran erinnert wird, einer Darbietung beizuwohnen, womit die Unmittelbarkeit gebrochen wird – ein Element, das in Bezug auf den Film, der in der Tingeltangelszenerie angesiedelt ist, nicht nur auf intra-, sondern auch auf extradiegetischer Ebene zu tragen kommt, wie später dargelegt werden soll. Damit werden Ideen und Aspekte einer Variétéstruktur in das Konzept des Films übernommen. Über dies hinaus vereinen Tingeltangel oder Kabarett in ihrer Struktur der Vielfalt sich widersprechende Diskurse, verschiedene Darstellungsweisen – im *Blauen Engel* ist es äquivalent der Körper der Darstellerin als Objekt der Blicke, der sich entgegengesetzte Konzepte auffängt und in sich vereint. Beispielsweise scheint der weibliche Körper zum einen für den männlichen Blick inszeniert zu sein, unterläuft und hinterfragt diesen allerdings zugleich – er vertritt damit verschiedene, sich widersprechende Arten des Angeblickt-Werdens und bringt in sich Konflikte zusammen.⁴³⁸

In der unten anstehenden Analyse, ob es sich bei Lola Lola um ein Blickobjekt handelt oder ob sie auch blickendes Subjekt ist, sollen diese Widersprüchlichkeiten herausgearbeitet werden, aber schon in der Analyse des transportierten Frauenbilds wird deutlich, dass das Bild der Neuen Frau, das über die Tingeltangeldarstellerin vermittelt wird, für die Weimarer Zeit als sich widersprechend empfundene Konzepte vereint.

⁴³⁶ Kosta, *Seduction*, S. 43.

⁴³⁷ Vgl. ebda.

⁴³⁸ Vgl. Jennifer William: *Gazes in Conflict. Lola Lola, Spectatorship, and Cabaret in The Blue Angel*. In: *Women in German Yearbook* 26 (2010), S. 26.

5.3. Transportiertes Frauenbild bzw. Erotikmodell: die Neue Frau

Im Gegensatz zur *Freudlosen Gasse* erhebt *Der blaue Engel* vordergründig keinen Anspruch auf Sozialkritik bzw. darauf, den historischen Kontext miteinzubeziehen. Von Sternberg versuchte, in seinen Filmen häufig Welten zu entwerfen, die mit der alltäglichen wenig gemeinsam haben, „[h]is [world] was a world of psychological rather than historic truth, of moods and feelings rather than social realities“⁴³⁹. Die Handlung im *Blauen Engel* ist in keiner real existierenden deutschen Stadt angesiedelt, sondern in einem namenlosen Dorf bzw. einer Kleinstadt, und die Entfernthet vom Deutschland der Jahre 1925 bis 1929 wird auch durch die Abwesenheit von technischen Neuerungen wie Autos, Grammophon, Radio und Kino deutlich.⁴⁴⁰

Siegfried Kracauer war sich des Konzepts des Vernachlässigens des gesellschaftlichen Hintergrunds bewusst und urteilte in seiner zeitgenössischen Kritik den Film als reine Oberfläche ab. Kracauer sieht darin ein „Musterbeispiel der [...] Substanzlosigkeit“⁴⁴¹, denn die Figuren stünden nach Kracauer in keinem gesellschaftlichen Raum, und die sozialen Verhältnisse seien ausgespart. Obwohl die

individuellen Abläufe wo nicht bedingt, so doch mitbedingt sind von der jeweiligen ökonomischen und sozialen Situation [...] [,] vermeidet [der Film] mit einer Beflissenheit [...] jeden Hinweis, der uns zur Einbeziehung der gegenwärtigen gesellschaftlichen Umwelt bewegen könnte. Er verdrängt die Umwelt [...], er reißt die Spieler aus allen sozialen Abhängigkeiten heraus, in denen sie Aktualität gewinnen, und stellt sie ins Vakuum.⁴⁴²

Werner Sudendorf relativiert eine solche Auffassung und spricht von einer „innewohnende[n] latenten[n] Geschichtslosigkeit“⁴⁴³, und Barbara Kosta macht schließlich darauf aufmerksam, dass entgegen Kracauers Feststellung sehr wohl Spuren eines sozialen bzw. geschichtlichen

⁴³⁹ Prawer, *Blue Angel*, S. 30.

⁴⁴⁰ Vgl. ebda, S. 31-33.

⁴⁴¹ Siegfried Kracauer: *Der Blaue Engel* [1930]. [Im Anhang zu:] Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 479.) S. 418.

⁴⁴² Ebda, S. 419. Später, in seinem 1947 verfassten Werk *Von Caligari zu Hitler*, wird Kracauer dem *Blauen Engel* Antizipationen des NS-Regimes zuschreiben und damit dem Film im Nachhinein eine gesellschaftlich aktuelle Relevanz zusprechen: „Es ist, als ob der Film eine Warnung enthielte, denn diese Personen [die Jungen und Künstler] nehmen im Film vorweg, was ein paar Jahre später im wirklichen Leben passieren sollte. Diese Jungen sind geborene Hitlerjungen, und die Hahnenschrei-Nummer ist nur ein bescheidener Beitrag zu einer Reihe ähnlicher, wenngleich raffinierter ausgeklügelter ‚Nummern‘, die in den Konzentrationslagern der Nazis zum Zuge kamen.“ (Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 479.) S. 229.) Und auch die stummen, beobachtenden Figuren verweisen „auf die Passivität vieler Leute unter totalitärer Herrschaft.“ (Ebda.)

⁴⁴³ Werner Sudendorf: *Marlene Dietrich*. In: *Deutsche Erinnerungsorte*. Hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze. Bd. 2. München: Beck 2001. S. 623.

Hintergrunds zu erkennen sind, auf dessen Folie der Film spielt bzw. die Figuren gestaltet sind: „history invariably resides as a powerful peripheral text within the narrative“⁴⁴⁴, so dass Diskurse der Weimarer Republik über beispielsweise weibliche Berufstätigkeit, die Krise der Ehe oder auch die Sichtbarkeit der Frau in der öffentlichen Sphäre, also Diskurse, die im Zusammenhang mit der Neuen Frau stehen, verhandelt werden.⁴⁴⁵

Der Bezug auf die damalige Zeitgeschichte erfolgt im Film explizit, als über das Herabreißen und Überblenden der Blätter eines Kalenders, der in der Nahaufnahme gezeigt wird, ein Zeitsprung von 1925 auf das Jahr 1929 signalisiert wird. Zum einen wird damit der Zeitraum von Raths und Lola Lolas Ehe abgesteckt, bevor diese enden wird, zum anderen wird damit deutlich gemacht, dass während dieser Zeit die Stabilisierungsjahre der Weimarer Republik verstreichen, und die Handlung setzt dann am 24. November 1929 ein, also exakt einen Monat nach dem Börsencrash, dem Schwarzen Freitag, wodurch explizit ein historischer Hintergrund geschaffen wird, vor dem der Film gesehen werden kann.⁴⁴⁶

Wie einleitend zu diesem Unterkapitel angedeutet, werden Aspekte, die in Zusammenhang mit dem für die Weimarer Zeit typischen Bild der Neuen Frau stehen, in *Der blaue Engel* aufgegriffen. Wird Grete Rumfort aus *Die freudlose Gasse* noch als Repräsentantin einer bürgerlichen Sphäre und damit eines bürgerlichen Frauenbilds gezeigt, einer Sphäre also, die innerhalb eines bereits in der Weimarer Zeit älteren Erotikmodells entgegengesetzt der nicht-bürgerlichen, einer prostitutiven zugeordnet ist. Eine solche Zweiteilung scheint in *Der blaue Engel* in Bezug auf die Figur der Lola Lola aufgehoben zu sein, die Grenzen, die innerhalb eines bürgerlichen Erotikmodells noch Bestand hatten, scheinen zu verschwimmen bzw. nicht mehr existent zu sein. Lola Lola verkörpert zum einen als Darstellerin innerhalb der Tingeltangelwelt die verführende, erotisch anziehende Frau, zugleich aber zeigt sie mütterliche oder beschützende Eigenschaften, wenn sie Rath den Bart kraut, seine zerzausten Haare richtet, ihm nach der verbrachten Liebesnacht das Frühstück zubereitet oder gegenüber Kiepert, dem Chef der Tingeltangeltruppe, als dieser ihn zur Rolle des dummen Augusts für eine Aufführung in seiner Heimatstadt drängt, in Schutz nimmt. Anton Kaes schreibt in seiner filmgeschichtlichen Darstellung dazu:

In der klassischen Dichotomie von Mutter/Hure berührt Lola aber nicht nur den sexuellen, sondern auch den mütterlichen Pol [...]. Diese Verwischung der Grenzen zwischen Mütterlichkeit und

⁴⁴⁴ Kosta, *Seduction*, S. 86.

⁴⁴⁵ Vgl. ebda, S. 85 f.

⁴⁴⁶ Vgl. ebda, S 92.

Sexualität war in der Darstellung weiblicher Figuren neu und hat auch dementsprechend Verwirrung gestiftet.⁴⁴⁷

Lola Lola entspricht damit einem neuen, moderneren Frauenbild – dem der Neuen Frau, mit dem eine neue, liberalere Einstellung von Sexualität einhergeht, und sie vertritt auch die dem Frauenbild zugeordneten Merkmale: „durch Berufstätigkeit selbständig und unabhängig vom Mann geworden, souverän, kalt, mitleidslos – und doch auch wieder in die traditionelle Rolle als Mutter und Ehefrau gepreßt.“⁴⁴⁸ Sie verkörpert „the image of a woman as openly sexual and lascivious as she is motherly; an image that died, along with the Weimar Republic, in National Socialism.“⁴⁴⁹

In der Forschungsliteratur wird stellenweise diskutiert, ob es sich bei der Figur der Lola Lola um einen Vamp oder eine Femme fatale handelt, doch „[z]ur Femme Fatale ist Lola Lola nicht durchtrieben, nicht berechnend genug, und als Vamp fehlt ihr der tragisch umflorte Glanz des Rätselhaften.“⁴⁵⁰ Sie vertritt kein Bild, wie es für die Kunst um die Jahrhundertwende, sondern ein solches, wie es für die Weimarer Republik typisch war, denn

seen through the liberal lens of the Weimar Republic, Lola comes into view not as prostitute, vamp, or fallen angel but as the modern woman whose alleged liberation depended on a paycheck. Her sexuality was considered ambiguous and her body a challenge to bourgeois norms precisely because such age-old dichotomies as mother/whore had exhausted themselves in the more complex definitions of femininity in the interwar period [...].⁴⁵¹

In den folgenden Unterpunkten soll über die Figur der Lola Lola jenes Frauenbild nachgezeichnet werden. Viel über den historischen Hintergrund verraten gerade jene Szenen, die jenen der Zurschaustellung entgegengesetzt sind, also solche, die sich im Privaten abspielen. Signalisiert werden diese Szenen unter anderem dadurch, dass Lola Lola in ihnen keines der Bühnenkostüme trägt. Insgesamt gibt es im Film drei solcher Szenen: Während der einen, als sie ihr Gepäck für die Abreise herrichtet, trägt sie eine für die Neue Frau typische Kleidung, an späterer Stelle ein Hochzeitskleid und dann nach dem Zeitsprung von fünf Jahren eine Schürze, als sie Hausarbeiten verrichtet. „[T]hese images, far removed from the arresting displays of the ‘staged’ female body, bear the burden of realism“⁴⁵² und dienen dazu, der historischen Folie des Films nachzuspüren. Aber auch über die Szenen der

⁴⁴⁷ Kaes, Film, S. 94.

⁴⁴⁸ Ebda.

⁴⁴⁹ Gertrud Koch: Exorcised. Marlene Dietrich and German nationalism. In: Women and Film. A Sight and Sound Reader. Hrsg. von Pam Cook und Philip Dodd. Philadelphia: Temple University Press 1993. S. 13.

⁴⁵⁰ Sudendorf, Marlene Dietrich, S. 623.

⁴⁵¹ Kosta, Seduction, S. 88 f.

⁴⁵² Ebda, S. 93.

Zurschaustellung können der Neuen Frau zugeschriebene Merkmale, gerade jene über Sexualität, ausfindig gemacht werden.

5.3.1. Berufstätigkeit

Die Bühnenauftritte, die Zurschaustellungen, stellen für Lola Lola Möglichkeiten des Gelderwerbs dar, und damit verbunden sind finanzielle Unabhängigkeit und Eigenständigkeit – ganz im Gegensatz zu Grete, bei der Berufstätigkeit immer den Bedürfnissen der Familie untergeordnet bleibt und nicht Ausdruck von Selbständigkeit ist. Unterschiedlich zu Gretes Welt aus *Die freudlose Gasse* oder auch Raths Welt, die ebenso noch mit bürgerlichen Moralvorstellungen behaftet ist, ist „Lola Lolas Welt dagegen [...] die einer Tauschgesellschaft mit klaren Gesetzen: Erotik und Gesang gegen Unterkunft und Verpflegung“⁴⁵³. Lola Lola scheint um ihr Aussehen und ihre Verführungskraft Bescheid zu wissen und ist bereit, über ihren Körper und Gesang ihr Auskommen zu verdienen – „[s]he knows [...] that her young body, and the artistry of her singing, have an exchange value“⁴⁵⁴. Damit zeigt sie eine ähnliche Einstellung, wie sie den Girls in den Revuen der 20er-Jahre zugeschrieben wurde, die den Körper als Geschäftsartikel und Behelf zum Erlangen einer finanziellen Unabhängigkeit einsetzten.

Nach dem in der Handlung angeführten Zeitsprung in das Jahr 1929 kann Lola Lola als Tingeltangelkünstlerin ihr Einkommen trotz der Wirtschaftskrise weiterhin sichern, ihre Auftritte scheinen sogar einen wachsenden Erfolg zu genießen – angedeutet durch die mittlerweile mondäneren anstatt der obszönen Bühnenkostüme. Ihr Aufstieg wird konträr zu Raths Abstieg gezeigt, von seinem korrekten, gepflegten Äußerem ist nichts mehr über und er wird nun von seiner Frau finanziell ausgehalten, die alten Geschlechterverhältnisse haben sich umgekehrt. Was Rath zum Einkommen beiträgt, ist der Verkauf der Postkarten, auf denen Lola Lola abgebildet ist, die er einst so wertschätzte und von denen er nach der Hochzeit meinte, sie würden sie nicht mehr verkaufen müssen, implizierend, er werde nun für eine finanzielle Absicherung sorgen. Wie mit Hofrat Rumfort aus *Die freudlose Gasse* wird hier mit Rath ein sich in der Krise befindender Mann gezeigt, der nicht in der Lage ist, wie für ein älteres, einem bürgerlichen Familienmodell üblich, das Einkommen für die Familie zu bestreiten, weswegen Frauen diese Aufgabe und Rolle übernehmen und alte Geschlechterrollen umgestülpt werden.⁴⁵⁵

⁴⁵³ Sudendorf, Marlene Dietrich, S. 623.

⁴⁵⁴ Praver, Blue Angel, S. 67.

⁴⁵⁵ Vgl. Kosta, Seduction, S. 94.

Als Kiepert Rath anbietet, in seiner Heimatstadt als Attraktion auftreten zu können, damit er einen Erfolg feiern, eigenes Geld verdienen und damit seine Männlichkeit wiederherstellen kann, wird Lola Lola im Hintergrund bemerkenswerterweise mit einer weißen Schürze gezeigt, als sie Hausarbeiten erledigt. Hier wird zum einen über die Äußerung Kieperths Lola Lolas Erwerbstätigkeit betont, zum anderen wird sie zugleich durch eine Schürze als Hausfrau gezeigt – eine Anspielung auf die Doppelbelastung, die arbeitende Frauen während der Weimarer Republik zu bewältigen hatten.

Das Bild der Tingeltangeldarstellerin Lola Lola als Broterwerberin zusammen mit Rath in Krise geratener Männlichkeit, die in dessen Tod enden wird, verweist auf die während der Weimarer Zeit existenten Ängste, die mit der ökonomischen Unabhängigkeit der Neuen Frau verbunden waren. In den Diskursen der Zeit wurde den berufstätigen Frauen ein egoistisches Verhalten unterstellt, das sie davon abhalten würde, ihren als wesentlich angesehenen Verpflichtungen nachzukommen – der Rolle als Hausfrau und Mutter. Ein Nicht-Entsprechen dieser ihnen zugedachten Rolle wurde als bedrohlich für das soziale Gefüge, auch in demographischer Hinsicht, gedeutet.⁴⁵⁶ Die Anfeindungen von Doppelverdienerschaften oder das im zweiten Kapitel erwähnte ‚Gesetz über den Rechtsstatus der weiblichen Angestellten im öffentlichen Dienst‘ aus dem Jahr 1932 waren Ausdruck einer solchen Angst.

5.3.2. Krise der Ehe und geänderte Sexualität

Ehe nimmt im *Blauen Engel* eine zentrale Rolle ein, markiert hier allerdings nicht wie in *Die freudlose Gasse* das Ankommen im sicheren Hafen der Ehe, also kein Happy End:

In sharp contrast to the representation of marriage in classical narratives, in which marriage serves to reestablish the status quo, and, more significantly, to bring wayward women back into the societal fold by making them respectable, patriarchy falters bitterly in their [Lola Lolas und Rath] union.⁴⁵⁷

Die Krise der Ehe wird bereits beim Antrag Rathes angedeutet: Lola Lola lacht über sein Vorhaben, glaubt, der Antrag sei ein Scherz. Dieses Lachen kommentiert zum einen die Unmöglichkeit ihrer Verbindung im Speziellen, aber auch die Ehe im Allgemeinen. „Her laughter [...] bursts the romantic illusion that love conquers all differences, an illusion that pulp fiction fueled and that von Sternberg cynically dispels.“⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 94 f.

⁴⁵⁷ Vgl. ebda, S. 105.

⁴⁵⁸ Ebda.

Nach der gemeinsam verbrachten Nacht und der Auseinandersetzung mit dem Schuldirektor entschließt sich der Professor, der Tingeltangelkünstlerin einen Antrag zu machen. Die mitgebrachten Blumen deutet Lola Lola zunächst als Abschiedsgeschenk, denn im Gegensatz zu Rath stellt Lola Lola nach der Liebesnacht keine Ansprüche, wodurch ihre liberalere Ansicht in Bezug auf Sexualität deutlich wird – anders als Rath, dessen bürgerliche Moralvorstellung ein Grund neben anderen sein dürfte, den Antrag zu machen. Interessant ist in dieser Szene auch zu beobachten, dass Lola Lola die für eine Neue Frau typische Kleidung trägt: ein Damenkostüm bestehend aus Jackett und Rock, eine Fliege und einen Melonenhut. Ihre äußere Erscheinung samt dem selbstbewussten Verhalten weisen sie somit als Neue Frau aus und die mit ihr verknüpfte geänderte Einstellung zu Sexualität und Ehe.⁴⁵⁹

Nicht ganz klar ist die Motivation Lola Lolas dem Antrag Rathes zuzustimmen. Möglicherweise ist sie von Rathes bürgerlichem Verhaltenskodex fasziniert, der der Welt des Tingeltangels fremd ist, vielleicht verkörpert er für sie die Möglichkeit des sozialen Aufstiegs, der mit seiner Position als Professor einhergeht. Barbara Kosta meint, dass sich hier die Wünsche und Sehnsüchte der modernen Frau der 20er-Jahre wiederfinden, die durch Film, Illustrierte oder Ähnlichen geschürt wurden, den bescheidenen Verhältnissen zu entfliehen, indem sie mit einem Mann eine Verbindung einging, der Sicherheit und Aufstieg versprach.⁴⁶⁰

Thus Lola's "attraction" to Rath may be understood as the promise of a better life, of entry into the more respected social spheres, of her *embourgeoisement* along with the ennoblement of her art, and the fulfillment of a dream articulated in her pronouncement, "I am an artist."⁴⁶¹

Die dritte Szene, während der Lola in keinem Bühnenkostüm, sondern im Hochzeitskleid zu sehen ist, ist jene während der Hochzeitsfeierlichkeiten, als die Truppe an einem Tisch zusammensitzt. Selbst hierbei wird das Ritual der Ehe unterlaufen bzw. lächerlich gemacht, wenn das Hochzeitspaar beginnt, Tierlaute zu imitieren. Das von Rath von sich gegebene triumphierende Krähen, ein Versuch der Demonstration von Potenz, wird in den nächsten Szenen, in denen Rath Postkarten verkaufen muss, zerstört.⁴⁶²

Ein offenerer Umgang bzw. das Spiel mit Sexualität und Erotik wird bereits beim ersten Auftritt Lola Lolas deutlich, als sie *Ich bin die fesche Lola* singt, womit nun auch die Szenen der Zurschaustellung für das Aufspüren zeitgenössischer Diskurse herangezogen werden.

⁴⁵⁹ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 104.

⁴⁶⁰ Vgl. ebda., S. 105.

⁴⁶¹ Ebda.

⁴⁶² Vgl. ebda.

Jennifer Williams hebt in ihrem Artikel diesen Auftritt gesondert hervor und beschreibt, dass hierbei über die Darbietung der Tingeltangel- bzw. Kabarettkünstlerin⁴⁶³ und der Zurschaustellung ihres Körpers Widersprüchlichkeiten zusammengeführt werden: Ihr Körper vereint Erotisierung und Deserotisierung – ganz im Gegensatz zum Erotikmodell, das in *Die freudlose Gasse* verhandelt wird, wo diese beiden Handlungsweisen strikt auf zwei Sphären aufgeteilt sind. In dieser Szene trägt sie ein knappes Kostüm mit sichtbaren Strümpfen und Strumpfbändern, das Bein wird als erotisch besetztes Körperteil akzentuiert. Sie selbst gibt sich – vergleicht man ihr Auftreten etwa mit Gretes Verhalten in ihrem Kostüm aus der *Freudlosen Gasse* – ungeniert, bietet sich den Blicken dar, ihr Körper erscheint sexualisiert. Zugleich führt sie aber über den Liedtext eine diesem Bild widersprechende Haltung ein:

Ich bin die fesche Lola,
Der Liebling der Saison!
Ich hab' ein Pianola
Zu Haus' in mein' Salon.
Ich bin die fesche Lola
Mich liebt ein jeder Mann
Doch an mein Pianola
Da laß ich keinen ran!
Doch will mich wer begleiten
Da unten aus dem Saal,
Dem hau' ich in die Seiten
Und tret' ihm aufs Pedal!⁴⁶⁴

Über den Liedtext wird ein modernes, dem häuslichen Bereich zugeordnetes Instrument eingeführt: das Pianola. Über die Zuordnung zum Häuslichen wird es mit Intimität verknüpft und die technische Möglichkeit des Pianolas, ohne fremde Hilfe Musik zu erzeugen, verweist auf die sexuelle Unabhängigkeit der Sängerin. Und obwohl Lola Lola in dieser Szene ein freizügiges Kostüm trägt, droht sie dem Publikum, dass sie einem jeden aufs ‚Pedal‘ treten wird, der es wagt, ihre Intimität zu verletzen. So entsteht „[a] blending of contradictions within her performance: she vacillates between being sexually unabashed and protectively masking her body.“⁴⁶⁵

Diese Darbietung ist ein Beispiel für die im Film aufgenommene Kabarett- bzw. Tingeltangelstruktur: Dort werden durch das Nacheinander verschiedener Arten der Darstellung unterschiedlichste, sich zum Teil widersprechende Inhalte und damit Konzepte aufgegriffen und so in Zusammenhang gebracht. Lola Lola verkörpert über ihre Darbietung zum einen traditionelle Vorstellungen von Erotik – Sexualität wird der häuslichen, privaten

⁴⁶³ Williams ordnet das Lokal der Blaue Engel sowie die dort auftretenden KünstlerInnen dem Kabarett zu.

⁴⁶⁴ Zitiert nach Williams, *Gazes*, S. 54.

⁴⁶⁵ Williams, *Gazes*, S. 55.

und einer intimen Sphäre zugeordnet – und zum anderen eine sich geänderte, liberalere Einstellung, die Sexualität aus der häuslichen Sphäre hervorholt, visualisiert und sichtbar, also in der Öffentlichkeit verhandelbar macht.⁴⁶⁶

5.3.3. Sichtbarkeit der Frau

Das Zurschaustellen der Frau bzw. ihre Sichtbarkeit allein kann schon als historisch gedeutet werden, denn damit verbunden ist die gesteigerte Sichtbarkeit der Frau in der öffentlichen Sphäre:

Even her participation in constructing herself [Lola Lola] for the gaze can be read historically as a sign of the progressive visibility of the modern woman in the public arena and as indicative of a heightened self-awareness in attracting the anonymous gaze.⁴⁶⁷

Wie an vorderer Stelle der Arbeit dargestellt, waren es gerade Berufstätigkeit, aber auch visuelle Medien und die darin vermittelten Bilder von Frauen, die dafür verantwortlich waren, dass die Neue Frau als sichtbar und im Alltag präsent erlebt wurde. Lola Lola wird, wie oben erwähnt, zuerst über eine bildliche Repräsentation in die Handlung eingeführt und besetzt auch in dieser Form jene drei für die Narration des Films wesentlichen Räume: das Klassenzimmer, als die Schüler die Karten dorthin schmuggeln, das Heim des Professors, nachdem dieser die Bilder konfisziert hat, und die ihm fremde Welt des Tingeltangels.⁴⁶⁸ Derartige Bilder vermittelten wie die Mode eine Vielzahl von verschiedenen Modellen von Weiblichkeit, mit denen experimentiert und gespielt werden konnte, Frauen konnten an ihrer eigenen Präsentation und Konstruktion teilnehmen: „she could improve, amend, transform, in short, practice self-fashioning, however tentative.“⁴⁶⁹ Ein solches bewusstes Sich-Befassen und Spielen mit dem eigenen Bild ist auch an Lola Lola zu beobachten: Häufig richtet sie im Umkleidezimmer in der Anwesenheit Raths ihre Strümpfe oder Unterwäsche, zieht den Lippenstift nach und ist sich stets dessen bewusst, welche Wirkung dies auf den Professor macht. Die vielen Spiegel, die in solchen Szenen zum Einsatz kommen, betonen die Bedeutung der Erscheinung und das dazugehörige Bewusstsein, das bei der Inszenierung von Weiblichkeit einhergeht.⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Vgl. Williams, *Gazes*, S. 54 f.

⁴⁶⁷ Kosta, *Seduction*, S. 86.

⁴⁶⁸ Vgl. Bronfen, *Heimspiel*, S. 120.

⁴⁶⁹ Kosta, *Seduction*, S. 99.

⁴⁷⁰ Vgl. ebda, S. 99 f.

Dieses Spiel mit Weiblichkeitsbildern wird auch in den Szenen der Zurschaustellung deutlich, als Lola Lola mit ihren Kostümen solche aufgreift und anzitiert. Wie eine Ansammlung von Anspielungen versammelt der zur Schau gestellte Körper verschiedene Stereotype von Weiblichkeit und bringt diese verschiedenen Bilder in Bezug zueinander.⁴⁷¹ So zitiert sie im Auftritt zu *Kinder, heut abend, da such ich mir was aus* ein adeliges Frauenbild des 18. Jahrhunderts, als weiße Perücken und Korsett noch in Mode waren und die dadurch betonte Wespentaille noch als Ausdruck von Weiblichkeit galt, oder während ihrer Schlussszene, als sie zum zweiten Mal *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* singt, eine Garçonne.

Lola Lolas Bilder werden wie auch jene bildlichen Darstellungen von Frauen, der Neuen Frau im Speziellen, die Funktion, als Leitbild und Rollenangebot für Frauen fungieren zu können, zugeschrieben. So ahmt etwa die Arbeiterin, die zu Beginn des Films das Schau- fenster des Blauen Engels reinigt, Lola Lola auf dem Plakat nach.⁴⁷²

5.3.4. Die Haltung der Langeweile

Auch die von Lola Lola während der Szenen der Zurschaustellung an den Tag gelegte Haltung kann auf einen historischen Hintergrund zurückgeführt werden, auf eine für diese Zeit gerade für Frauen typische Einstellung: nämlich Langeweile.

Lola Lola wirkt bei ihren Auftritten distanziert und kühl, ihre Präsenz ist geprägt von einer zwanglosen Gleichgültigkeit, die später Marlene Dietrichs Markenzeichen in den späteren Filmen werden wird. Wenn Marjorie Garber die von Marlene Dietrich ausgehende Faszination beschreibt, dann verweist sie auf ähnliche Eigenschaften, die eben auch in der Verkörperung der Lola Lola zu tragen kommen: „aloof, indifferent, unapproachable, self-knowing, not a sex object but a sexual and sexualised subject, the narrative and enigma of sex itself.“⁴⁷³

Kosta diskutiert in ihrer Monographie zu Dietrich und von Sternbergs Film, welche Haltung Lola Lola in den Szenen der Zurschaustellung einnimmt. Zunächst auf Helmut Lethens *Verhaltenslehren der Kälte*⁴⁷⁴ Bezug nehmend, verweist sie auf die Haltung der Kälte und damit verbunden Nüchternheit, Distanz und Objektivität gepaart mit Selbstreflexivität

⁴⁷¹ Vgl. Williams, *Gazes*, S. 62.

⁴⁷² Vgl. Prawer, *Blue Angel*, S. 67.

⁴⁷³ Marjorie Garber: *From Dietrich to Madonna: cross-gender icons*. In: *Women and Film. A Sight and Sound Reader*. Hrsg. von Pam Cook und Philip Dodd. Philadelphia: Temple University Press 1993. S. 16.

⁴⁷⁴ Vgl. Helmut Lethen: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. (= edition suhrkamp. 1884. Neue Folge. 884.)

und -inszenierung,⁴⁷⁵ und macht anschließend auf den Ansatz Patrice Petros aufmerksam, der eine geschlechtsspezifische Unterscheidung bezüglich der Einstellung und erlebten Stimmung von Frauen in den 20er- bzw. frühen 30er-Jahren leistet. Petro ist daran interessiert, die Stimmung in Filmen zu untersuchen, und entdeckt jene der Langeweile, eine Erfahrung, die gerade Frauen in der Weimarer Republik erlebten und die in visuellen Kunstwerken der Weimarer Zeit anzufinden ist. Stimmung „arises out of a situation and gives to it a certain tone“⁴⁷⁶, „[t]hey are [...] contextual, situational, and historical“⁴⁷⁷. In Bezug auf Marlene Dietrich und *Der blaue Engel* hält Petro fest, dass es Dietrichs differenziertes und wissendes Spiel mit Sexualität und Geschlechtsidentitäten war, mit dem sie alte Ideen über Sexualität und Liebe brach, was in der Folge ihren Ruhm begründen sollte.

In *The Blue Angel*, Lola's blasé sexuality – her seeming lack of affect, often described as coldness, but perhaps better understood as boredom – suggests that sex, as much as modernity, promises nothing to the woman; or if it does, that *this* promise is always already broken.⁴⁷⁸

Dem Zitat ist zu entnehmen, dass Petro der Meinung ist, dass es nicht die Haltung der Kälte ist, mit denen Lola Lola/Dietrich die erotisch aufgeladenen Szenen spielt, sondern dass es Langeweile ist, da jegliche wiederholten Versprechen in Bezug auf Sexualität und Moderne gegenüber den (Neuen) Frauen zu oft gebrochen worden sind und nichts mehr verheißen. In den Szenen der Zurschaustellung spiegelt sich also die im zweiten Kapitel geschilderte Desillusionierung von Frauen wieder, da die Hoffnungen, die zu Beginn der Weimarer Republik geschürt, aber nicht erfüllt worden sind.⁴⁷⁹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Lola Lola dem Bild der Neuen Frau entspricht, mit dem das Auflösen alter Geschlechterordnungen einhergeht, und ihr Lachen als Reaktion auf Rath's Antrag zerstört jede Hoffnung, zu traditionell gestaffelten Geschlechterrollen und älteren Erotikmodellen zurückzukehren. Die Darstellung der Figur Lola Lola verkörpert ein Zusammenfließen von Widersprüchlichkeiten: „Sexually charged and innocent, callous, cold, good-willed and caring, accepting and protective of Rath, and perhaps bored and bitterly disillusioned with all of the dashed hopes of the age“⁴⁸⁰. Die damit einhergehende Verunsicherung, das Aufheben klarer Frauenbilder sowie ein geändertes Selbstbewusstsein zeigt

⁴⁷⁵ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 96-98.

⁴⁷⁶ Petro, *Aftershocks*, S. 96.

⁴⁷⁷ Ebda, S. 98.

⁴⁷⁸ Ebda, S. 122.

⁴⁷⁹ Vgl. ebda.

⁴⁸⁰ Kosta, *Seduction*, S. 106.

sich auch in der Untersuchung, ob Lola Lola rein als Schauobjekt für den männlichen Blick, der sich als Schausubjekt konstituiert, inszeniert ist, oder ob Elemente zu finden sind, die diese Struktur unterlaufen.

5.4. Die Frau als Schauobjekt oder blickendes Subjekt?

In folgendem Unterkapitel soll untersucht werden, inwieweit Lola Lola/Dietrich als Schauobjekt, das zur Befriedigung männlicher Schaulust dient, inszeniert ist oder ob sie nicht auch innerhalb ihrer Darstellung die Position eines Blicksubjekts einnimmt, das andere, nämlich die männliche Hauptfigur Rath, zum Objekt macht. In der Diskussion wird auf Filmtheorien aus der feministisch-psychoanalytischen Bewegung zurückgegriffen, um die Lust besprechen zu können, die sich mit dem Schauen verbindet, vor allem in der Kinosituation mit den Zuschauern und Zuschauerinnen darin. Ausgegangen soll dabei von Laura Mulveys Ansatz zur visuellen Lust im narrativen Kino werden, um diesen dann mit anderen Positionen zu konfrontieren.

Der blaue Engel scheint ein gutes Beispiel zu sein, um über Blickstrukturen diskutieren zu können, denn der Film ist „an intricately designed meditation on the power of images [...] von Sternberg probes the relationship between the spectator and the image.“⁴⁸¹ Häufig wird die Aufmerksamkeit auf das Blicken selbst gelenkt, wodurch von Sternberg eine Selbstreflexivität über das Schauen als wichtigsten Sinneseindruck des Kinos erreicht. Innerhalb des Films wird über die getätigten Blickwechsel hinaus zusätzlich Aufmerksamkeit auf das Blicken gelegt, indem beispielsweise die Einschränkungen Raths, zu sehen, hervorgehoben werden: etwa das offenkundige Spielen mit seinen Augengläsern, das Puder das Lola Lola ihm ins Gesicht bläst, so dass er kurz der Sicht beraubt ist, oder der Versuch, durch verschmierte Fenster ins Innere des Blauen Engels blicken zu können. Aber auch der extradiegetische Zuschauer erfährt ähnliche Störungen und wird so zusätzlich auf den Akt des Sehens aufmerksam gemacht: So erfährt man erst spät, was sich auf den Postkarten befindet, die die Schüler in die Klasse schmuggeln, oder Hindernisse wie eine Säule oder ein von der Decke hängender Anker verstellen die uneingeschränkte Sicht auf die Bühne.⁴⁸²

⁴⁸¹ Kosta, *Seduction*, S 56.

⁴⁸² Vgl. ebda, S. 56 f.

5.4.1. Lola Lola als Blickobjekt – fetischistische Skopophilie

Lola Lola, die Tingeltangeldarstellerin, wird in den Film über Plakate, Karten und später Bühnenauftritte, während der sie wie auf den Bildern meist die Beine betonende Kostüme trägt und sich den Blicken eines vorwiegend männlichen Publikums darbietet, als Blickobjekt in die Handlung eingeführt. Als „cinematic representation of a cabaret performer, Lola Lola is the object of the male gaze and is coded as such.“⁴⁸³ Für Laura Mulvey ist Marlene Dietrich vor allem in den Inszenierungen von Sternbergs Trägerin des männlichen Blicks, verkörpert so die der Frau im patriarchal strukturierten Kino zugeschriebene exhibitionistische Rolle und konnotiert damit „Angesehen-werden-Wollen“⁴⁸⁴. Wie bei Greta Garbo als Grete in *Die freudlose Gasse* sind es wiederum „Nahaufnahmen[, diesmal] von Beinen (Dietrich, z. B.)“⁴⁸⁵, die dazu dienen, die Schaulust zu befriedigen und die zur Schau gestellte Frau in eine Objektposition zu bringen. Wie an vorderer Stelle erwähnt, inszeniert von Sternberg Dietrich als den ultimativen Fetisch, um dadurch die über die zur Schau gestellte Frau verkörperte Kastrationsdrohung zu verleugnen.

In *Der blaue Engel* wird oftmals, wie auch in *Die freudlose Gasse*, das Frauenbein als Fetisch eingesetzt und als sexuell aufgeladenes Körperteil etabliert. Als sie etwa zum ersten Mal quasi als fleischgewordene Phantasie des Professors auf der Bühne gezeigt wird, trägt sie ein Kostüm, das durch die sichtbaren Strümpfe und Strumpfhalter eben jene Körperpartien betont. Es folgt dann eine Nahaufnahme des Beins, wodurch der weibliche Körper fetischisiert und fragmentarisiert erscheint. Auch in einer späteren Szene, während des ersten Auftritts zu *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, trägt sie wiederum ein Kostüm mit sichtbarer Unterwäsche und Strumpfhaltern. Dieses häufige Fokussieren auf die Oberschenkel und das damit verbundene Ansprechen von Schaulust greift auch Marlene Dietrich in ihrer Autobiographie auf:

Manchmal dachte ich, der Film [*Der blaue Engel*], den wir drehten, sei doch recht ordinär. Das scheint mir auch heute noch so. Jede Szene wurde mit vier Kameras gefilmt, die zur gleichen Zeit liefen, und ich wußte, daß sie meistens auf meine Schenkel zielten. Ich sage es ungern, aber es war so. Wann immer man mich filmte, wurde mir befohlen ein Bein hochzuheben, links oder rechts, das war egal.⁴⁸⁶

Zu von Sternbergs Filmen hält Mulvey fest, dass darin oftmals der männliche kontrollierende Blick fehlt. Dies lässt sich auch auf den *Blauen Engel* umlegen, allerdings

⁴⁸³ Williams, Gazes, S. 57.

⁴⁸⁴ Mulvey, Lust, S. 55.

⁴⁸⁵ Ebda, S. 56.

⁴⁸⁶ Marlene Dietrich: Nehmt nur mein Leben ... Reflexionen. Berlin: Henschel 1984. S. 72.

fehlt dieser hier nicht durch die Abwesenheit der männlichen Figur,⁴⁸⁷ sondern dadurch, dass Rath als männlicher Protagonist nicht immer den machtausübenden, kontrollierenden Blick innehat, wie in der Folge erörtert werden soll, wenn es darum geht zu zeigen, dass *Lola Lola* nicht nur Blickobjekt, sondern auch blickendes Subjekt ist.

5.4.2. Unterlaufen des männlichen Blicks

Der klassische Hollywoodfilm, aber eben auch Elemente des Films *Der blaue Engel* folgen der Struktur: die „Frau als (passives) Material für den (aktiven) Blick des Mannes“⁴⁸⁸, wie es für Mulvey für ein Kino, das Ausdruck des Unterbewusstseins einer patriarchalen Gesellschaft ist, typisch ist. Allerdings gibt es Aspekte innerhalb des *Blauen Engels*, die eine solche angenommene Struktur fragwürdig erscheinen lassen bzw. aufbrechen: Einerseits wird der kontrollierende, männliche Blick unterlaufen, andererseits werden Frauen selbst zum blickenden Subjekt, wie im folgenden Unterkapitel erörtert werden soll.

Im Film sind zwei Elemente auszumachen, die den männlichen Blick als kontrollierende Instanz und in der Funktion, die ihm Mulvey zuschreibt, zwar nicht auflösen, aber sichtbar werden lassen, indem einerseits in Form der Parodie dieses Begehren lächerlich gemacht und andererseits über das Element der Androgynie die Frage aufgeworfen wird, ob der weibliche zur Schau gestellte Körper wirklich nur auf ein heterosexuelles Begehren ausgerichtet ist oder ob es noch eine alternative Lesart dazu gibt.

5.4.2.1. Parodie männlichen Begehrens

Jennifer Williams will in ihrer Analyse der Blickstrukturen zeigen, dass *Lola Lola* sich widersprechende Blicke auffängt bzw. gesellschaftlich konstruierte Blickstrukturen, wie eben den männlichen auf den weiblichen Körper, untergräbt, indem sie Widersprüchlichkeiten erzeugt: „the figure of *Lola Lola* captures the male gaze only to usurp its power.“⁴⁸⁹ Dies gelingt ihr beispielsweise dadurch, dass über das Kostüm ein Element der Parodie ins Spiel

⁴⁸⁷ Mulvey führt als Beispiel für das Fehlen des männlichen Blicks die Schlusszene aus *Morocco* (Marokko) (Morocco): Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Jules Furthman. Produktion: Hector Turnbull. USA: Paramount Pictures 1930. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung 2005. (= Süddeutsche Zeitung Cinemathek. 19.) 88: an, als der Soldat Tom Brown, den Amy Jolly (Marlene Dietrich) liebt, bereits in der Wüste verschwunden ist, wenn sich Amy in einem „Moment [...] stärkster erotischer Spannung“ (Mulvey, Lust, 60) dazu entschließt, ihm zu folgen. (Vgl. ebda.)

⁴⁸⁸ Ebda, S. 63.

⁴⁸⁹ Williams, Gazes, S. 58.

gebracht wird: Sie verführt nicht nur den männlichen Blick und bietet sich ihm dar, sondern macht sich zugleich über ihn lustig, wenn sie sich als Übertreibung eines Lustobjekts gibt.⁴⁹⁰

Wie zuvor erwähnt, greift Lola Lola in den Szenen der Zurschaustellung verschiedene Weiblichkeitsbilder auf, indem sie Elemente dieser Bilder anzitiert, aber im selben Moment mit ihnen spielt, denn durch „heightening and exaggerating its erotic appeal“⁴⁹¹ schafft es die Darstellerin, die auf sie projizierten Wunschphantasien über das Kostüm zu parodieren: „Lola Lola appropriates and exploits these disparate stereotypes by parading and parodying fetishized images of the female body.“⁴⁹² Dadurch, dass sie beispielsweise transparente Kleidungsstücke trägt oder der Saum eines Rockes so vernäht ist, dass gerade die Unterwäsche sichtbar ist, stellt die Kostümauswahl eine Art Übertreibung der erotischen Wunschphantasien des Publikums dar, weist damit auf diese hin und macht sich über diese lustig. Weitere Beispiele wären die übergroße Masche auf Lola Lolas Rücken während ihres ersten Auftritts oder der zu kurze, transparente Rock und das Fehlen der hinteren Kostümhälfte, als sie die Mode der Adligen des 18. Jahrhunderts samt Korsett und weißer Perücke anzitiert,⁴⁹³ wodurch sie sich zugleich über das der Weimarer Zeit vorangegangene Weiblichkeitsbild lustig macht.⁴⁹⁴

5.4.2.2. Androgynie

„She lives in a sexual no man’s land – and in no woman’s either. She dedicates herself to looking, rather than to being sexy. [...] She has sex but no positive gender. [...] Her masculinity appeals to women and her sexuality to men“⁴⁹⁵, schreibt Kenneth Tynan in einem Nachruf auf Marlene Dietrich und verweist damit auf Dietrichs Spiels mit Geschlechterrollen und -identitäten. Neben der Parodie von Wunschphantasien gibt es also einen weiteren Aspekt, der die Vormachtstellung des männlichen Blicks unterläuft bzw. in Frage stellt, nämlich der Aspekt der Androgynität: „the representation’s evocation of androgyny similarly disassembles the notion that the body of the female cabaret performer is coded entirely for heterosexual male consumption.“⁴⁹⁶ Androgynie wird gerade in den Szenen der Zurschaustellung über das Erscheinungsbild, wiederum Kostüm, aber auch durch den Gesang

⁴⁹⁰ Williams, Gazes, S. 58 f.

⁴⁹¹ Ebda, S. 61.

⁴⁹² Ebda.

⁴⁹³ Vgl. Prawer, Blue Angel, S. 20.

⁴⁹⁴ Williams, Gazes S. 60 f.

⁴⁹⁵ Kenneth Tynan zitiert nach: Marjorie Garber: From Dietrich to Madonna: cross-gender icons. In: Women and Film. A Sight and Sound Reader. Hrsg. von Pam Cook und Philip Dodd. Philadelphia: Temple University Press 1993. S. 16, 18.

⁴⁹⁶ Williams, Gazes, S. 65.

betont, eine Möglichkeit, die die technische Neuerung des Tonfilms mit sich brachte. Singt sie beispielsweise das erste Mal *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*, so tut sie dies meist in einer Tonlage, die der einer weiblichen Stimme entspricht, wohingegen sie bei der zweiten Darbietung desselben Liedes eher aggressiv, rau und tiefer singt, was der traditionellen Vorstellung männlichen Gesangs entspricht. „The voice of the cabaret performer is both masculine and feminine“⁴⁹⁷, folgert Jennifer Williams daraus.⁴⁹⁸

Ergänzend zur Stimme sind es die Kostüme, die den Eindruck von Androgynie erwecken und damit die Normativität von männlichem, heterosexuellem Begehren in Frage stellen und auf eine homoerotische Lesart verweisen. Werner Sudendorf schreibt über das Tragen von Männerkleidung, dass diese nicht erst in *Der blaue Engel* eingesetzt wurde, hier aber eine neuartige Funktion erhält:

Frauen in Männerkleidung gab es schon früher in Filmen [...], es galt als das kämpferische Zeichen für die Emanzipation oder als offenes Bekenntnis sexueller Orientierung – selten aber war Männerkleidung so selbstverständlich zur Steigerung des an beide Geschlechter gerichteten erotischen Affektes getragen worden.⁴⁹⁹

Beispiele für das Spiel mit Männerkleidung bzw. -accessoires lassen sich in den beiden Auftritten zu *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* ausfindig machen. Während des ersten, als sie den in der Loge sitzenden Professor verführt, trägt sie ein Kostüm, das ihre Arme frei lässt und aufgrund des bereits erwähnten hochgerafften Rocks sind Unterwäsche, Strümpfe und Strumpfhalter sichtbar, was alles zusammengekommen ihre Weiblichkeit betont. Allerdings trägt sie auch einen Zylinder, ein traditionell für Männer typisches Accessoire, wobei ihrer im Gegensatz zu Raths nicht schwarz, sondern weiß ist.⁵⁰⁰ Der Zylinder war in den 20ern aber auch Markenzeichen der Garçonnen, einer Spielart der Neuen Frau. Später wird in *Lola Lolas Umkleidekabine* Raths Zylinder genau neben ihren gehängt werden und dadurch zusätzlich die Auflösung alter Geschlechterrollen visualisiert: Raths Zylinder steht noch für Tradition und eine bürgerliche Welt, wohingegen *Lola Lolas* den Umsturz derselben verkörpert.⁵⁰¹

Das Bild einer Garçonne wird auch herangezogen, als *Lola Lola* das zweite Mal *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* singt. Auch hier gestaltet sich ein Spiel mit traditionellen Frauen- und Männlichkeitsbildern, als sie neben einem Zimmermannshut ein

⁴⁹⁷ Williams, Gazes, S. 66.

⁴⁹⁸ Vgl. ebda, S. 65 f.

⁴⁹⁹ Sudendorf, Dietrich, S. 627.

⁵⁰⁰ Vgl. Prawer, *Blue Angel*, S. 49 f.

⁵⁰¹ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 91.

Kleid, das ihren schlanken, androgynen Körper betont, trägt. Zusätzlich nimmt sie in dieser Szene eine ‚männliche‘ Haltung ein – „[h]er stance is very masculine“⁵⁰², auch Sudendorf spricht in Bezug auf das Schlussbild von „männlicher Pose“⁵⁰³ –, wenn sie die Beine grätschend, die Lehne des Stuhls nach vorne gerichtet, rittlings darauf sitzt. Die Arme betonen diese Haltung, wenn sie ihre Hände auf die Hüften stützt und die Ellbogen nach außen richtet oder ihren rechten Arm offensiv auf die nach vorne gerichtete Rückenlehne legt.⁵⁰⁴

Marlene Dietrich, die „für die Öffentlichkeit Filmfigur und Realität komplett miteinander zu verschmelzen“⁵⁰⁵ versuchte, wurde bekannt für ihr Cross-Dressing – „Dietrich’s reputation, Dietrich’s image, is built on [...] [the] structure of cross-gender representation.“⁵⁰⁶ Zum einen aufgrund der Kostüme, die sie in den Filmen trug, neben den Cross-Dressing-Elementen in *Der blaue Engel* beispielsweise der Frack, den sie als Amy Jolly während des berühmten Auftritts im Nachtclub in *Morocco* trägt, zum anderen auch aufgrund ihres Auftretens als Privatperson – gerade in den 20er- und 30er-Jahren galt sie Inbegriff einer Garçonne –, da sie bei gesellschaftlichen Anlässen oder öffentlichen Auftritten beinahe ausschließlich Männerkleidung trug.⁵⁰⁷ Dietrichs Faszination ging also nicht nur von ihren in den Filmen verkörperten „mother-whore figure[s]“⁵⁰⁸ aus, sondern auch von der bewusst eingesetzten androgynen Erscheinung, der offenen sexuellen Einstellung und dem Spiel mit dem sozialen Geschlecht. „Dietrich’s discovery was not the secret sexuality of the mother figure, but an image of bisexuality which, counter to all her assertions, was part of her aura from Berlin of the 20s“⁵⁰⁹.

⁵⁰² Williams, Gazes, S. 66.

⁵⁰³ Sudendorf, Dietrich, S. 623.

⁵⁰⁴ Vgl. Williams, Gazes, S. 66. Dieses Bild wurde zur Ikone und beispielsweise auch in *Morocco* benutzt oder in *Cabaret* von der Figur Sally Bowles, gespielt von Liza Minelli, zitiert. „Das Bild ist historisches Zitat und bleibt weiterhin Provokation.“ (Sudendorf, Dietrich, S. 622). Zu derartigen Filmzitaten betreffend Dietrichs Spiel mit Geschlechteridentitäten in der Filmgeschichte siehe: Garber, Dietrich, S. 16-20. In Bezug auf *Morocco*, der der erste Film mit Marlene Dietrich war, der in den Vereinigten Staaten produziert und gezeigt wurde, wird in der Forschung über eine homoerotische Lesart diskutiert. Von Sternberg soll bewusst mit dieser Lesart gespielt haben, da er auch Paramount erlaubte, mit dem Werbeslogan „Dietrich – die Frau, die alle Frauen sehen wollen“ für den Film zu werben. (Vgl. Bronfen, Heimweh, S. 109 f.)

⁵⁰⁵ Sudendorf, Dietrich, S. 629.

⁵⁰⁶ Garber, Dietrich, S. 18.

⁵⁰⁷ Vgl. Sudendorf, Dietrich, S. 629.

⁵⁰⁸ Koch, Exorcised, S. 13.

⁵⁰⁹ Ebda, S. 14. Koch macht an dieser Stelle auch darauf aufmerksam, dass Dietrich als Ikone einer lesbischen Subkultur galt bzw. gilt, denn während ihres Begräbnisses in Berlin, das Anfang der 90er aufgrund Dietrichs Engagement für die Alliierten während des Zweiten Weltkriegs und der Tatsache, dass sie Deutschland zeitlebens den Rücken zugekehrt hatte, zu öffentlichen Debatten und Kontroversen führte, war es jene Subkultur, die Stellung für die verstorbene Schauspielerin bezog: „So it should come as no surprise that much of her audience throughout was drawn from various subcultures. That her funeral in Berlin became a catwalk for the city’s transvestites transformed it into a lively affair, while her appropriation by the lesbian and feminist subcultures has sought to release her from the image of a female icon designed for the male gaze.“ (Ebda.)

5.4.3. Entmachtung des männlichen Blicks – Lola Lola als Blicksujet

Laura Mulveys Theorie über den männlichen Blick erfuhr häufig Kritik, da diese auf einem strikten heterosexuellen Konzept fußt und von der These ausgeht, dass das Kino Ausdruck einer generisch männlichen Psyche sei, die sich um Kastrationsdrohung dreht.⁵¹⁰ Eine derartige Annahme über die Struktur des Kinos lässt der Zuschauerin keine Möglichkeit, die Position als Subjekt einzunehmen, da diese keine Kastrationsdrohung fürchtet, weswegen weibliche Sexualität bzw. Subjektivität in Mulveys Ansatz keinen Platz findet bzw. der Zuschauerin kein Platz eingeräumt wird.⁵¹¹

Dass im *Blauen Engel* ein Art Störung in Bezug auf den Identifikationsprozess mit der männlichen Hauptperson vorliegt, eines der beiden wesentlichen Charakteristika für den männlichen Blick nach Mulvey, arbeitet Jennifer Williams heraus. Dies geschieht durch die Technik des Schuss-Gegenschuss-Verfahrens, der von der Figur der Lola Lola initiiert wird, wenn sie beispielsweise einen Scheinwerfer ins Publikum richtet. Die Schnitttechnik, die ansonsten dazu verwendet wird, die Mittelbarkeit des Films zu verbergen und alle Blickpositionen jener des männlichen Protagonisten unterzuordnen, in ihr zu vereinen, wird hier durch die Aktion der Tingeltangeldarstellerin gestört:

it is the represented cabaret performer – not a male protagonist – who controls the shot-reverse shot cycle by hijacking the gaze. In claiming it as her own, she disrupts the omnipotence of phallogocentric scopophilia. Camera and represented body work in tandem, ultimately imbuing the representation with power.⁵¹²

Über ein derartiges von der weiblichen Figur eingeleitetes Verfahren, das nun die Blicke des Kinobeschauers steuert, wird die Identifikation mit der männlichen Hauptfigur durchbrochen und die phallogocentrische Ordnung des Films, wie sie Mulvey beschreibt, unterlaufen.⁵¹³

Ein Interpretationsansatz, der darüber hinausgeht, lediglich von einer Störung des männlichen Blicks zu sprechen, sondern der anstrebt, der weiblichen Figur einen Platz als schauendes Subjekt in der Filmstruktur einzuräumen bzw. der Zuschauerin einen Platz in der Kinostruktur zuzusprechen, leistet Elisabeth Bronfen mit ihrer Analyse des *Blauen Engels*.

Elisabeth Bronfen bezieht sich zunächst auf John Bergers Ansatz, der den Akt im europäischen Raum als Ausgangspunkt seiner Überlegungen heranzieht und daraus schließt, dass Blickstrukturen kulturell bedingten, geschlechtsspezifischen Unterschieden unterliegen,

⁵¹⁰ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 61.

⁵¹¹ Vgl. Reichert, *Filme*, online.

⁵¹² Williams, *Gazes*, S. 58.

⁵¹³ Vgl. ebda, S. 58 f.

denn Männer sehen Frauen an, wohingegen Frauen sich selbst als Betrachtete wahrnehmen – eine These Bergers, die auch schon in der Einleitung der Masterarbeit zitiert wurde. Diese kulturell bedingten Zuschreibungen führen demnach in eine Art Spaltung in zwei Blickpositionen:

Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight.⁵¹⁴

Über die zugewiesene kulturell geprägte Rolle oszilliert die Frau zwischen dem weiblichen Angeblickt-Werden und dem männlichen Blicken, was eine Form von „Selbst-Verdoppelung“⁵¹⁵ nach sich zieht – „a woman’s self being split into two“⁵¹⁶ –, die bedingt, dass sie „niemals ganz in sich beheimatet“⁵¹⁷, sich selbst entfremdet ist.⁵¹⁸

Um im öffentlichen Raum demnach erfolgreich agieren zu können, müssen sich Frauen andauernd selbst betrachten, darüber Bescheid wissen, welches Bild sie von sich erzeugen und das an sie herangetragene Begehren durch den auf sie gerichteten Blick analysieren. Denn wenn es gelingt, zu verstehen, wie der männliche Blick sie sehen will, kann sie sich den an sie gestellten Erwartungen anpassen, das Begehren befriedigen wie auch steuern. Für Bronfen zieht eine solche Blickstruktur nicht nur die Verdinglichung des weiblichen Körpers nach sich, sondern bietet durchaus die Möglichkeit, Macht daraus zu gewinnen, denn durch das Wissen über das an sie gerichtete Begehren und das Sich-Beobachten beim Beobachtet-Werden kann sie wissentlich und bewusst für den auf sie gerichteten Blick auftreten – wie es auch Lola Lola im *Blauen Engel* tut.⁵¹⁹

Das Sichtbarmachen von Blicken, gerade des männlichen auf einen inszenierten weiblichen Körper, wie es etwa im Film geschieht, enthält immer auch ein subversives Element,

[d]enn wenn die Frau nur dadurch das an sie herangetragene Begehren des männlichen Betrachters befriedigen kann, daß sie sich bewußt in die Chiffre seines Blickes verwandelt, bringt sie diese ihr abverlangte Entstellung – wenn auch nur implizit – immer mit zum Ausdruck.⁵²⁰

⁵¹⁴ Berger, Ways, S. 41.

⁵¹⁵ Bronfen, Heimweh, S. 98.

⁵¹⁶ Berger, Ways, S. 40.

⁵¹⁷ Ebda.

⁵¹⁸ Vgl. ebda, S. 40 f.

⁵¹⁹ Vgl. Bronfen, Heimweh, S. 97-100.

⁵²⁰ Ebda, S. 99.

Über Marlene Dietrichs und die mit ihr von von Sternberg gedrehten Filme der 30er-Jahre – allen voran *Der blaue Engel* und *Morocco*⁵²¹ – möchte Bronfen zeigen, dass der weibliche Star bzw. eine Ikone weiblicher Schönheit, die zur Schau gestellte Frau, nicht ausschließlich zur Bestätigung männlicher Macht eingesetzt wird, sondern deren Blick darüber auch hinterfragt und entwertet wird bzw. dass derartige Blickstrukturen, die den Mann in eine aktive und die Frau in eine passive Position setzten, kulturell bedingt sind. Zum einen geschieht dies nach Bronfen über das bewusst eingesetzte Cross-Dressing, welches in Bezug auf den *Blauen Engel* zuvor beschrieben wurde, zum anderen über ein „Wechselspiel des Blickens“⁵²², einer elaborierten Choreografie des Schauens.

Wie später in *Morocco* inszeniert von Sternberg über den Körper Dietrichs/Lola Lolas ein Wechselspiel zwischen Masochismus und Sadismus. Das sadistische Element bzw. die sadistische Macht kommt dann zum Tragen, wenn ein kontrollierender, mit Genuss verbundener Blick getätigt wird, das masochistische, wenn das Unterwerfen unter einen Blick und die eigene Entmachtung genussvoll erfahren werden. Obwohl Lola Lola, wie es Mulvey darlegt, als Objekt für den männlichen kontrollierenden Blick inszeniert zu sein scheint, ist sie es, die das Wechselspiel des Blickens in Gang bringt, so dass

der Blickende wie die Angeblickte auf unheimliche Weise zwischen einer sadistisch ermächtigenden und einer masochistisch entmächtigenden Haltung changieren [...] [, wodurch] alle Figuren sowohl Objekte als auch Träger des Blickes sind.⁵²³

Bronfen bezieht sich in ihrer Analyse auch auf das von Freud aufgestellte Modell des Schautriebs und der Schaulust. Sie verdeutlicht mit ihrer Untersuchung, dass das von Freud aufgestellte biologistische Modell in Bezug auf Schauen von von Sternbergs Inszenierung unerlaufen wird, da Protagonist und Protagonistin die Positionen des ‚weiblichen‘ Exhibitionismus, wie auch jene des ‚männlichen‘ Voyeurismus miteinander verknüpfen.⁵²⁴ Wie das

⁵²¹ Bronfen interpretiert die berühmte Nachtclub-Szene als Dietrich als Amy Jolly in Männerkleidung auftritt und das erste Mal auf den von Gary Cooper gespielten Fremdenlegionär trifft. Sein Blick auf die Auftretende soll veranschaulichen, dass die zugeschriebene Position der Frau innerhalb des männlichen Blicks niemals eindeutig zu beantworten ist – ein Changieren zwischen Masochismus und Sadismus kennzeichnet die Struktur. Dies gelingt wiederum über das Cross-Dressing, das auch dazu genutzt wird, um zu zeigen, dass der Mann selbst in die ‚weibliche‘ Position der Blickstrukturen geraten kann. Amy Jolly/Dietrich weiß vorzuspielen, was der männliche Blick begehrt, aber zeigt zugleich, dass sie die Inszenierung fest im Griff hat. „Deshalb wirkt sie eher wie eine hybride Erscheinung, die auf der manifesten Ebene passiv die von ihr erwartete Rolle der sich dem Blick anbietenden Frau annimmt, aber auf einer latenten, doch von Sternberg eindeutig mit inszenierten Ebene diese Darbietung meisterhaft selbst steuert.“ (Bronfen, Heimweh, S. 106) Die Frau ist in dieser Szene nicht nur passives Objekt, sondern erreicht auch, dass die Betrachter zu Objekten der betrachteten Frau werden. (Vgl. ebda, S. 102-110.)

⁵²² Ebda, S. 124.

⁵²³ Ebda, S. 124 f.

⁵²⁴ Vgl. ebda, S. 131.

Kind während der autoerotischen Phase, jener Vorstufe des Schautriebs, als es den eigenen Körper zum Schauobjekt macht, oszillieren die beiden zwischen passiver und aktiver Position, womit sich „eine bezeichnende Übereinstimmung zwischen Sternbergs *mise en scène* des Wechsels verführerischer Blicke und Freuds theoretischem Entwurf der Schaulust“⁵²⁵ ergibt. Neben anderen analysiert Bronfen zwei Szenen, die im Bühnenraum des Blauen Engels stattfinden – die Auftritte *Kinder, heut abend, da such ich mir was aus* und *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* –, und verdeutlicht damit, wie beide Hauptfiguren zwischen beiden Positionen hin und her pendeln.

Durch die für das Kabarett bzw. Tingeltangel typische Struktur, die vierte Wand zu missachten, also das Publikum in die Darbietung miteinzubeziehen, erweitert Lola Lola ihr Spiel, sie suche sich heute Abend einen richtigen Mann und irgendeinen treffe die Wahl, auf das Publikum, indem sie einen Scheinwerfer auf einen der Zuseher richtet – diese Szene wurde schon zuvor in Bezug auf die Brechung der Identifikation mit der männlichen Hauptperson kurz besprochen. Dabei nimmt sie den gerade eintretenden und seine Schüler verfolgenden Rath „in dem von ihr ausgehenden erotisch kodierten Licht“⁵²⁶ gefangen. Durch diese spezifische Konstellation fallen die Positionen von Macht und Entmachtung zusammen: Einerseits droht Rath mit seinem Gehstock, der wie ein Ersatzpenis wirkt, seinen fliehenden Schülern, die sich unerlaubt im Blauen Engel aufhalten, verkörpert damit Autorität, Gesetz und Macht, andererseits wird er durch das auf ihn gerichtete Scheinwerferlicht zum Blickobjekt, dessen Miteinbeziehung in den Auftritt vom übrigen Publikum durch Gelächter goutiert wird. Lola Lola selbst befindet sich ebenfalls in einer ähnlich hybriden Anordnung: Noch immer auf der Bühne stehend ist sie nach wie vor Schauobjekt des Publikums, übernimmt aber durch den Scheinwerfer die Rolle der Blickenden, die auch jene des Publikums steuert und Rath zum Blickobjekt macht.⁵²⁷

In der Analyse der Szene *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* nimmt Bronfen besonders auf die Zuschauerposition bzw. deren Identifikationsangebote Bezug, die im Gegensatz zu Mulveys These nie eindeutig auf die männliche Position festgelegt bleiben, sondern uneindeutiger und ambivalent verläuft – wie bei Freud das Oszillieren zwischen Blicksubjekt und -objekt des Kleinkindes, eine Struktur, die in der Phantasie des Erwachsenen erhalten bleibt. Darstellen lässt sich dies anhand eben erwähneter Szene, als Rath in der Loge als Ehrengast eine bevorzugte, aber zugleich exponierte Stellung einnimmt. Zum einen kann sich der Zuschauer bzw. die Zuschauerin mit Lola Lola identifizieren, die Rath zuklatscht, als

⁵²⁵ Bronfen, Heimweh, S. 130.

⁵²⁶ Ebda, S. 125.

⁵²⁷ Vgl. ebda, S. 124 f.

sei nun er die Attraktion, damit die Position der Blickenden einnimmt, aber gleichzeitig auf der Bühne steht. Das andere Identifikationsangebot ist die männliche Figur Rath, der ebenfalls zwischen den Polen pendelt: In der Loge nimmt er eine privilegierte Position ein, Lola Lola vermittelt den Eindruck, als sei nun er die auserwählte Person aus dem Publikum, zugleich ist er aber den Blicken Lola Lolas, des Direktors sowie des anonymen Publikums ausgesetzt, „so daß seine Verliebtheit in die eigene Macht des Blickes genau in jenem Moment unterminiert wird, in dem sie vollends befriedigt scheint.“⁵²⁸ Beide erscheinen in dieser Szene als Voyeur und als Exhibitionist zugleich und der Kinozuschauer kann sich in dieser Szenenanordnung mit einer beiden Haltungen eingeschriebenen männlichen oder weiblichen Rolle identifizieren. Von der von Mulvey beschriebenen, ausschließlich männlichen Identifikationsfigur, die den machtvollen Blick auf und vor der Leinwand in sich vereint, kann demnach nicht gesprochen werden.⁵²⁹

Im Kapitel zu den theoretischen Überlegungen über das Blicken wurde auch auf Aspekte des Schauens bei Lacan eingegangen. Für ihn spielt Blicken nicht nur insofern eine Rolle, als dass damit das Sehen aus der eigenen Position verbunden ist, sondern eben auch das Angeblickt-Werden. Über letztere Form, der auf einen gerichtete Blick, formt sich auch ein Subjekt, es definiert sich darüber, wie es angeblickt werden kann, ohne den Ursprung des Blicks von außen unbedingt zu kennen. Dies ist der Blick des großen Anderen – vergleichbar mit dem vom Kleinkind eingeforderten Blick während des Spiegelstadiums, der das Ich im Symbolischen anerkennen soll.⁵³⁰

Bedeutend für diesen Gedanken ist die Schlusszene des Films, als Lola Lola das zweite Mal das Lied *Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt* singt,

denn die letzte Gesangsnummer kann als Visualisierung dessen gelesen werden, was für Lacan ein Subjekt ausmacht: die Tatsache, daß es Objekt der Betrachtung durch den unsichtbaren Anderen ist, sich dessen Blick bewußt ist, ohne seine Gestalt zu kennen.⁵³¹

In dieser Szene erscheint Lola Lola vom Publikum isoliert, denn die für das Kabarett oder dem Tingeltangel ansonsten typische Situation, die Durchlässigkeit zwischen Publikum und Darstellern gewährleistet, ist aufgehoben, ein geschlossener Theaterraum findet sich vor. Am Ende des Lieds wird ihr applaudiert und sie genießt den Status des angeblickten Objekts, ist Trägerin des Blickes des großen Anderen und verkörpert damit die Ergebenheit vor dem

⁵²⁸ Bronfen, Heimweh, S. 133.

⁵²⁹ Vgl. ebda, S. 130-137.

⁵³⁰ Dazu auch: Vgl. ebda, S. 138.

⁵³¹ Ebda.

fremden Blick, der in der Theorie Lacans das Subjekt konstituiert. Sie erkennt an, dass sie Objekt des fremdbestimmten Blicks ist, gemeint ist damit die symbolische Ordnung der Gesetze, und demonstriert dadurch Macht.⁵³²

5.4.4. Masochistische Unterordnung unter das Bild

Barbara Kosta geht noch einen Schritt weiter, wenn sie die Blickstrukturen im *Blauen Engel* diskutiert. Sie stellt die These auf, dass Rath in der Sphäre des Blauen Engels niemals einen kontrollierenden, sadistischen Blick und dadurch eine blickbezogene Herrschaft ausübt – dies tut er lediglich im Klassenzimmer –, sondern sich dem Bild und Blick der verführerischen Frau stets unterordnet. Lola Lola hingegen erscheint nie als passives Objekt, das einem kontrollierenden Blick ausgesetzt, sondern stets bestimmend ist, weswegen in der Sphäre des Nachtlokals nach Kosta nicht von einem Wechselspiel von Sadismus und Masochismus gesprochen werden kann.⁵³³

Eine solcher Ansatz widerspricht Laura Mulveys Theorie, die ja darauf basiert, dass Frauen im klassischen, narrativen Kino stets zu Blickobjekten gemacht werden, um visuelle Lust zu erzeugen. Kosta bezieht sich deshalb auf eine andere Filmtheorie, nämlich jener Gaylyn Studlars, die Schaulust mit Masochismus verknüpft und im Gegensatz zu Mulvey ihre Aufmerksamkeit nicht mehr auf die ödipale Phase, sondern auf die präödipale legt, um dadurch eine Theorie zu schaffen, die nicht mehr auf Phallusmangel und Geschlechterunterschieden basiert, womit auch die implizite Vormachtstellung des Männlichen, wie sie vom Patriarchat gesehen wird, angefochten wird.

Studlar stützt sich auf Gille Deleuzes Untersuchung zum Masochismus, dessen Ansatz zwar vom phantasierenden männlichen Kind ausgeht, aber auch auf die Position der Frau übertragen werden kann, und der die Mutterfigur während der oralen, also präödipalen Phase, ins Zentrum rückt. In dieser Phase wird die Mutter nicht dem Vater untergeordnet, sondern erscheint unabhängig, mächtig und sogar bedrohend, ist dem abhängigen Kind Liebesobjekt und Kontrollinstanz zugleich. Der Masochismus gestaltet sich aus dem Wunsch nach einer Symbiose zwischen einer solchen Mutter und dem Kind. Der Drang des Masochisten nach Schmerz resultiert daraus, den Vater und die phallische Erbschaft im Sohn zu verneinen, ist

⁵³² Vgl. Bronfen, Heimweh, S. 139-141.

⁵³³ Vgl. Kosta, Seduction, S. 63.

gleichsam der Wunsch nach Zerstörung des vom Vater symbolisierten Über-Ichs als die die verbotene Lust einschränkende Macht.⁵³⁴

Sieht Laura Mulvey die Lust des Kinos noch im Sadismus begründet, so glaubt Studlar, die Lust am Schauen im Kino am Masochismus festmachen zu können. Sadismus beruht nicht auf der für die Kinosituation typische Trennung von Subjekt und Objekt, sondern strebt danach, das Objekt zu vernichten, was rein über den sadistischen Blick nicht möglich wäre. Masochismus hingegen beruht auf jener Trennung und dessen Einhaltung, um so die Struktur, aus der Schmerz und zugleich Lust gewonnen werden, aufrecht zu erhalten. Das Verlangen soll kontrollierbar bleiben, die Vollendung des Aktes soll durch wiederholte Umwege verzögert werden, um so den Schmerz verlängern und steigern zu können.⁵³⁵

Wie Bronfen fragt Studlar auch nach den Identifikationsmöglichkeiten, die Filme – als Beispiele werden wieder die von Sternberg/Dietrich-Filme herangezogen – anbieten. Wiederum wird der Frage nachgegangen, ob es entgegen Mulveys Feststellung mehr als den männlichen Protagonisten als Angebot gibt und wie man den geschlechtsspezifischen Polarisierungen des Kinozuschauers begegnen kann. Studlar versucht „eine Theorie bisexueller Reaktion zu entwickeln“⁵³⁶, die es dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin erlaubt, sich mit beiden Geschlechtern zu identifizieren, da das Kino dem Wunsch nachkommt, die Geschlechtsidentität zu wechseln und sich damit über die von einer patriarchalen Gesellschaft geprägten und aufrecht erhaltenen Geschlechtsstereotypen hinwegzusetzen.

Durch die Beweglichkeit der multiplen, fließenden Identifikationen erlaubt der kinematographische Apparat dem Zuschauer das Erlebnis der Lust, die in der Befriedigung des „Triebs, beide Geschlechter zu sein“ liegt – ein Trieb der am Alltagsleben unterdrückt und von Sekundärprozessen überlagert wird. Das Kino stellt einen Ausdrucksapparat zur Verfügung, der wie eine schützende Maske wirkt, um wie der Traum oder die Phantasie eine zeitweilige Erfüllung⁵³⁷

dieses Wunsches zu ermöglichen. Wie in der Analyse Bronfens deutlich wurde, bietet die Filmstruktur die Möglichkeit, sich mit Rath oder mit Lola Lola zu identifizieren. Wie für von Sternberg/Dietrich-Filme typisch, bieten sich die Identifikationsmöglichkeiten des masochistischen Manns, Raths, der in einer patriarchalen Ordnung der Geschlechter

⁵³⁴ Vgl. Gaylyn Studlar: Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Arnoldshainer Filmgespräche. Bd. 7: Kino und Couch. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film. Hrsg. von der Evangelischen Akademie Arnoldshain und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik Abt. Verlag 1990. S. 41-43.

⁵³⁵ Vgl. ebda, S. 47 f.

⁵³⁶ Ebda, S. 50.

⁵³⁷ Ebda, S. 50 f.

Merkmale des Weiblichen wie etwa Passivität, Ergebenheit, die Willigkeit Leid zu ertragen in sich vereint, oder jene der machtvollen Frau, die Leid verursacht.⁵³⁸

Zudem wird Rath, der ja im selbstreflexiven Szenarium von Sternbergs als Kinogeher steht, in der Art und Weise, wie er das Bild Lola Lolas betrachtet, feminisiert. „Rath arguably lacks visual literacy“⁵³⁹, denn er begegnet der sich im Blauen Engel anbietenden Bilderwelt naiv, indem er Realität und Phantasie verschwimmen lässt und glaubt, dass das Bild der verführerischen Frau allein für ihn bestimmt sei. Wie zuvor angesprochen, wurde in der Weimarer Republik das naive, unhinterfragte Schauen einer weiblichen Zuschauerposition zugeschrieben – Rath agiert demnach wie Kracauers ‚kleine Ladenmädchen‘. „Associated with passivity and a loss of agency and authority, he is ascribed a feminized role“⁵⁴⁰.

Egal welche Position also in solch einem masochistischen Szenarium, wie es von Sternberg entwirft, eingenommen wird, ein jedes Mal ist sie mit Weiblichkeit assoziiert.

Durch die Freisetzung regressiver Lust mittels des kinematographischen Apparats kann der Zuschauer an dem lustvollen Wechsel der Geschlechtsidentität teilhaben, der den gesellschaftlichen Normen von bis ins Detail definierten Geschlechterrollen unnd [sic!] -identifikation trotz. [...] Der Status der Bilder als separate ästhetische Einheit ermöglicht den Genuß der Phantasie ohne Schuldgefühle, da der Zuschauer keine Kontrolle über diese „ungebetenen Bilder“ hat.⁵⁴¹

Demzufolge ist es also nicht Beherrschung oder Kontrolle, die in der masochistischen Ästhetik ein lustvolles Erleben gewährleisten, sondern das Gefühl des Ausgeliefertseins gegenüber einer Bilderwelt, womit frei von Schuld den Phantasien nachgegangen werden kann.

Den Ursprung des Fetischismus und der damit zusammenhängenden Verleugnung, in der Theorie Mulveys wichtiges psychodynamisches Element, sieht Studlar ebenfalls vor der phallischen Phase verankert. Der Fetischismus stellt demnach nicht das Verleugnen weiblicher Kastration dar, sondern ist „ein verlängertes Bedürfnis nach primärer Identifikation mit der machtvollen präödipalen Mutter“⁵⁴². Übergangsobjekte können demnach den Schmerz der Trennung lindern bzw. wird der phantasierte mütterliche Phallus als Versuch gedeutet, über die Mutter ein hermaphroditisches Elternteil zu schaffen, um dadurch dem kindlichen Trieb, dank der Phantasie beide Geschlechter zu sein, gerecht zu werden. Dabei liegt der ursprüngliche Grund in der Verleugnung der Geschlechterdifferenz im Wunsch des männlichen Kindes, weibliche Geschlechtsteile zu besitzen, um dadurch die Trennung von der

⁵³⁸ Vgl. Studlar, Schaulust, S. 50 f.

⁵³⁹ Kosta, Seduction, S. 75.

⁵⁴⁰ Ebda, S. 77.

⁵⁴¹ Studlar, Schaulust, S. 53.

⁵⁴² Ebda, S. 60.

Mutter ungültig zu machen bzw. der Mutter gleich zu sein. Über den masochistischen Fetischismus wird nicht der Mangel der Mutter geleugnet, sondern der Vater wird aus der Mutter-Kind-Beziehung ausgegrenzt, da der der Mutter verliehene Phallus⁵⁴³

der Mutter symbolisch erlaubt, das Kind ohne Hilfe des Vaters oder des Überichs zu gebären [...]. Statt die Frau auf eine Position des Mangels zu verweisen, erhöht er sie zu einem Ideal der Ganzheit, welches von dem Sohn in dem fetischistischen Wunsch imitiert wird, die Identifikation und die Einheit mit ihr wiederherzustellen. Für den männlichen Zuschauer, der an dieser verleugnenden, fetischistischen Lust beim Anblick der Frau teilhat, ist diese Identifikation ein brüchiges, gefährliches Unterfangen, das den gesellschaftlichen Konsens darüber bedroht, was den Unterschied zwischen männlich und weiblich ausmachen sollte.⁵⁴⁴

Nach Kosta steht damit jene Einstellung, als Lola Lola das erste Mal auf der Bühne und dabei eine Nahaufnahme von Lola Lolas Oberschenkel gezeigt wird, nicht für das Verleugnen eines Mangels, sondern ihre Beine stehen für Ganzheit. Der Szene geht voran, dass Rath den Postkarten gleichsam Leben einhaucht, seine eigene Phantasie zum Leben erweckt. „More importantly, the transition from still to moving image underscores Rath’s intimacy with the image and his investment of the object with libidinal fantasies of wholeness and omnipotence.“⁵⁴⁵ Kosta schreibt damit Rath’s Sehnsüchten jene für das masochistische Szenarium typische zu: das Bild der Frau als allmächtig und unversehrt wahrzunehmen.⁵⁴⁶

Lust entspringt also nicht der Beherrschung der (bedrohenden) Frau, sondern in der Unterwerfung unter ihren Körper und Blick, um dadurch die Trennung verleugnen und das Gefühl der Wiedervereinigung, das Gefühl symbiotischen Glücks, wieder erlangen zu können.⁵⁴⁷

Für Kosta beginnt die Hingabe und Unterwerfung unter das Bild, die die gesamte Handlung durchzieht, bereits mit dem Betrachten der Postkarten, und bald darauf folgt die Entmachtung Rath’s Blickes, wenn er häufig auf Hindernisse stößt, die seine Sicht einschränken: die verschmierten Fenster, das Verfangen in den Fischnetzen, das blendende Scheinwerferlicht von der Bühne und das ihm ins Gesicht geblasene Puder – oftmals ist es Lola Lola, die ihn der Machtposition beraubt.⁵⁴⁸

In der Umkleidekabine kann Rath seinen Blick nicht von Lola Lola abwenden, wobei sie diesen bewusst auf sich zu lenken weiß, indem sie ihre Beine betont und darüber Begierde

⁵⁴³ Vgl. Studlar, Schaulust, S. 57-61.

⁵⁴⁴ Ebda, S. 61. Wie dem Zitat zu entnehmen, dient oftmals das männliche Kind als Ausgangspunkt für die Diskussion über Fetischismus, allerdings betont Studlar, dass auch das Mädchen die Entidentifikation und damit die Trennung durchlebt, womit Frauen nicht von der Struktur der Schaulust im Kino ausgeschlossen sind. (Vgl. ebda, S. 62)

⁵⁴⁵ Kosta, Seduction, S. 73.

⁵⁴⁶ Vgl. ebda.

⁵⁴⁷ Ebda, S. 64.

⁵⁴⁸ Vgl. ebda, S. 64 f.

weckt. Durch das Schauen werden an dieser Stelle allerdings nicht Macht oder Kontrolle ausgeübt, sondern Rath blickt heimlich und ängstlich. Genau so verfährt er beim zweiten Treffen in der Umkleidekabine, als er wiederum Lola Lola beobachtet, als sie sich im Spiegel die Augen schminkt. Ohne den Blick zu erwidern, schafft sie es, seinen zu entmachten, indem sie Aufmerksamkeit darauf lenkt und damit jeglichen Voyeurismus unterläuft.⁵⁴⁹ „Schöne Augen, was?“ „The continuous emphasis on visuality and desire heightens the dramaturgy of looking as well as reinforces Lola’s erotic power over Rath.“⁵⁵⁰

Was Studlar über von Sternberg/Dietrich-Filme generell schreibt, kann auch auf *Der blaue Engel* übertragen werden:

Die von Sternberg/Dietrich-Heldin ist zwar das Objekt männlicher Begierde, doch ist sie nicht das passive Objekt eines kontrollierenden Blicks. Die Dietrich erwidert den Blick. Sie scheint ihren Objektstatus in Frage zu stellen – so zum Beispiel in den Szenen, in denen sich ihre Reaktion auf ihr Publikum (das Publikum auf der Leinwand) wie ein Kommentar ausnimmt, der auf sich selbst verweist, um etwas zum Verhältnis von Zuschauerblick und weiblichem Exhibitionismus zu sagen. Inbesitznahme der Schauspieler durch den Blick ist in Wirklichkeit Nichtbesitz.⁵⁵¹

Der Blick wird wie beschrieben in den Szenen im Umkleideraum, aber auch in den Szenen der Zurschaustellung thematisiert, wenn etwa die vierte Wand, wie es für Tingeltangelbühnen üblich ist, durchbrochen wird. Dieses illusionsbrechende Mittel geht über die Leinwand hinaus:

Die Frau sieht den Zuschauer in diesen Filmen direkt an, ungeachtet des unausgesprochenen filmischen Gesetzes, das die illusionsbrechende Konfrontation mit solchen Blicken verbietet. Dieser Akt ist der Erwidern des Blickes durch die mächtige orale Mutter verwandt, mit dem sie ihre Gegenwart und Macht behauptet. Der masochistische Blick führt zur Unterwerfung des Mannes unter die Frau und nicht zu seiner Kontrolle über sie.⁵⁵²

Rath wird auch öfters seiner Autorität beraubt, indem Lola Lola ihn zum Kind regredieren lässt: Die zuvor angesprochenen Gesten des Richtens der zerzausten Haare, das Schelten sowie das Verteidigen gegenüber Kiepert dienen nicht nur dazu, Lola Lola aus der Mutter-Hure-Dichotomie zu befreien, sondern auch dazu, sie als die allmächtige, zugleich liebende und strafende Mutter und Rath als Kind in einem masochistischen Szenarium zu etablieren. Nach der gemeinsam verbrachten Nacht beispielsweise sitzt Rath mit einer Puppe

⁵⁴⁹ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 65 f.

⁵⁵⁰ Ebda, S. 66.

⁵⁵¹ Studlar, *Schaulust*, S. 63.

⁵⁵² Ebda, S. 65.

im Arm am Bett, womit die Szene keine ist, in der männliche Eroberung betont wird, sondern Rath erscheint erneut zum Kind regrediert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass von Sternberg gezielt masochistische Szenarien über seine traumgleiche Welten erschafft, eine Form psychodynamischen Verfahrens anwendet, die in anderen Filmen nicht derart stark zu tragen kommen.⁵⁵³ Von Sternbergs Filme mit Marlene Dietrich basieren auf solchen masochistischen Strukturen, weswegen die zur Schau gestellte Frau nicht als kontrollierbares Blickobjekt Lust auslöst, sondern dies gerade dadurch schafft, indem sie neben Liebe Autorität und Macht verkörpert:

In den von Sternberg/Dietrich-Filmen stiehlt die Femme fatale ihren „kontrollierenden Blick“ nicht vom Mann, sondern übt die Autorität der präödpalen Mutter aus, mit deren Blick das Kind zum ersten Mal Liebe und Macht erlebt. Der Zuschauer ist wie das Kind begehrend, aber hilflos, der passive Rezipient der Lust, die von der Mutter durch ihre Gegenwart und Abwesenheit kontrolliert wird.⁵⁵⁴

5.5. Schlussbetrachtungen

Ähnlich der in diesem Kapitel beschriebenen Verfahren wie Cross-Dressing, das Wechseln zwischen voyeuristischer und exhibitionistischer Position von Mann und Frau und das damit verbundene Unterlaufen von geschlechtsspezifischen kulturellen Zuschreibungen, wendet von Sternberg auch in seinen mit Marlene Dietrich in Hollywood gedrehten Paramount-Filmen an. Exemplarisch dafür wurde vereinzelt innerhalb dieses Kapitels, zum Teil in den Fußnoten, auf *Morocco* verwiesen, in dem das bereits in *Der blaue Engel* vollführte Wechselspiel des Blickens und das Tragen von Männerkleidung von Marlene Dietrich erneut in Szene gesetzt wurde. Gerade der Auftritt Dietrichs als Amy Jolly im Nachtclub, als sie zum ersten Mal auf den von Gary Cooper gespielten Fremdenlegionär Tom Brown trifft, dient Elisabeth Bronfen dazu, jene Elemente herauszuarbeiten,⁵⁵⁵ denn auch in dieser Szene ist die „Frage nach der Position, welche die Frau, die sich den Blicken eines männlich kodierten Publikums anbietet, einnimmt, nie ganz eindeutig zu beantworten“⁵⁵⁶.

Zusammengefasst lässt sich über die Zurschaustellung des weiblichen Körpers in *Der blaue Engel* damit sagen, dass in der Interpretation der Blickstrukturen von Elisabeth Bronfen und Gaylyn Studlar Lola Lola niemals eindeutig als die vom männlichen kontrollierenden Blick Unterworfenen bzw. Entmachteten inszeniert ist, die Rolle, die Laura Mulvey in

⁵⁵³ Vgl. Kosta, *Seduction*, S. 77.

⁵⁵⁴ Studlar, *Schaulust*, S. 65.

⁵⁵⁵ Ein ausführlichere Analyse jener Szene findet sich in: Bronfen, *Heimweh*, S. 101-112.

⁵⁵⁶ Ebda, S. 103.

konventionellen Filminszenierungen Frauen zugeschrieben sieht. Stattdessen erscheint sie entweder, wie Studlar herausarbeitet, als die mächtige orale Mutter, eine Position, die Dietrich später auch noch in den folgenden Paramount-Filmen mit von Sternberg einnimmt, oder, wie Bronfen erörtert, in der Funktion

als hybrides Geschöpf, das unablässig zwischen einer voyeuristischen und einer exhibitionistischen Haltung changiert, [und dabei] [...] die Gleichung Frau = Objekt des Blickes [demonstriert], indem sie uns unter von Sternbergs Leitung vorführt, wie mächtig die Frau, die Blicke auf sich zieht, sein kann.⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Bronfen, Heimweh, S. 140 f.

6. Zusammenfassung

Im Zuge dieser Arbeit wurde anhand der beiden Filme *Die freudlose Gasse* und *Der blaue Engel* erörtert, wie sich die Zurschaustellung von Frauen bzw. weiblicher Körper im Film der Weimarer Republik gestaltet. In diesen griffen die Regisseure auf gängige Praktiken der Zurschaustellung zurück, wie sie in der Zwischenkriegszeit in Deutschland von 1918 bis 1933 auf diversen Bühnen üblich waren: So wurden die Tableaux vivants der Schönheitsabende, der Tingeltangel mit seinen anzüglichen Liedern und Tänzen, aber auch vereinzelt die Bühnenform der Revue thematisiert. In *Die freudlose Gasse* werden zudem die ausbeuterischen Mechanismen dargelegt, wie sie innerhalb der Populärkultur der Weimarer Republik, etwa beim Ballett Celly de Rheydt, üblich waren.

Der zur Schau gestellte weibliche Körper wurde in den Bühnendarbietungen und im Film der Weimarer Republik oftmals sexualisiert, um die Schaulust eines voyeuristischen Publikums zu bedienen, und somit verbinden sich in der Folge auch Fragen nach Sexualität und Frauenbildern mit den Szenen der Zurschaustellung. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die beiden analysierten Filme zwei unterschiedliche Frauenbilder darstellen – einmal ein traditionelleres, einmal ein für die Weimarer Republik modernes: G. W. Pabsts greift in seinem Film *Die freudlose Gasse* noch auf ein bürgerliches Frauenbild zurück, für das die Dichotomie Mutter/Hure und damit die Unschuld bzw. Reinheit der bürgerlichen Tochter quasi als Markstein zwischen den beiden Polen zentral war. Der Film behandelt über Prostitution und Zurschaustellung die Bedrohung der Unschuld der bürgerlichen Frau und den Verlust der Selbstbestimmtheit über den eigenen Körper aufgrund finanzieller Bedrängnis und ausbeuterischer Strukturen. Der Körper der Frauen scheint für die Wohlhabenden in der Welt der Prostitution ein Konsumgut zu sein und Frauen müssen aufgrund des finanziellen Drucks oftmals bürgerliche Wertvorstellungen hinter sich lassen – lediglich Grete Rumfort, Protagonistin eines Handlungsstrangs, bleibt standhaft, bewahrt ihre Unschuld, wird nicht aus der bürgerlichen Welt verstoßen und schlussendlich ein Happy End zuteil. Pabst inszeniert die Dichotomie von Mutter/Hure auch in der Raumstruktur des Filmes, indem er eine bürgerliche und eine nicht-bürgerliche, nämlich prostitutive, Sphäre schafft. In Josef von Sternbergs *Der blaue Engel* hingegen, der sieben Jahre später seine Uraufführung erlebte, findet sich schon ein moderneres Frauenbild, welches für die Jahre der Weimarer Republik ein zentrales war: das der Neuen Frau. Lola Lola, die weibliche Hauptfigur des Films, repräsentiert dieses, vereint in sich Eigenschaften des Mütterlichen, aber auch sexuell Spielerischen und damit zusammenhängend werden über sie und ihren Körper zentrale Diskurse der Weimarer Jahre verhandelt: etwa Ehe, eine liberalere Sexualität und weibliche Berufstätigkeit. Für Lola Lola

bedeutet das Sich-zur-Schau-Stellen die Möglichkeit des Broterwerbs, Gesang und Tanz samt der Sexualisierung des Körpers sind Bestandteil ihres Berufs, Spiel und künstlerischer Ausdruck. So definiert sie sich und ihre Darbietungen als solches, wenn sie von sich meint: „Ich bin Künstlerin.“ Auf jeden Fall repräsentiert sie in verschiedenen Belangen ein neues weibliches Selbstbewusstsein.

Dies manifestiert sich auch auf der Ebene der Blickstrukturen. Theoretiker und Theoretikerinnen wie John Berger oder auch Laura Mulvey gehen davon aus, dass es in Bezug auf visuelle Medien der modernen westlichen Kultur, die patriarchal strukturiert ist, oftmals vorkommt, dass der Mann der Blickende und die Frau die Angeblickte ist – eingangs wurde die häufig zitierte Passage John Bergers angeführt: „*men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.*“⁵⁵⁸ Eine solche Blickstruktur findet sich auch in *Die freudlose Gasse* wieder, die sich von der intradiegetischen Ebene, den vorwiegend von Männern getätigten Blicken auf Frauen innerhalb der fiktiven Welt, über die Filmstruktur auf die extradiegetische überträgt. Innerhalb des *Blauen Engels* wird eine solche Struktur allerdings hinterfragt und unterlaufen: Dies geschieht über die Strategie der Parodie über das Begehren des männlichen Blicks, die Uneindeutigkeit, ob der sexualisierte weibliche Körper lediglich für eine lustvolle heterosexuelle Rezeption inszeniert ist, und dadurch, dass aufgrund der *Mise en Scène* nicht immer klar ist, wer nun eigentlich die bzw. der Blickende oder die bzw. der Angeblickte ist. Überhaupt erscheint der Mann, der in der Theorie Mulveys immer den machtausübenden, kontrollierenden Blick ausübt, in der filmischen Struktur von Josef von Sternberg auf intra- wie auch extradiegetischer Ebene nicht unter diesem Aspekt, sondern, wie Gaylyn Studlar in ihrer Filmtheorie herausarbeitet, durch das geschaffene masochistische Szenario dem Bild der Frau bzw. der damit verbundenen machtvollen, präödipalen Mutter untergeordnet.

⁵⁵⁸ Berger, Ways, S. 41.

7. Literaturverzeichnis

7.1. Primärquellen

Der Blaue Engel. Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Robert Liebmann, Carl Zuckmayer und Carl Vollmoeller. Produktion: Erich Pommer. D: UFA 1930. Fassung: DVD. Universum Film 2010. (= UFA Klassiker Edition.) 106‘.

Die freudlose Gasse: Regie: Georg Wilhelm Pabst. Drehbuch: Willy Haas. Produktion: Michail Salkind, Romain Pinès. D: Sofar-Film-Produktion GmbH 1925. Fassung: DVD. 4. Auflage. Film & Kunst, Filmmuseum München 2012. (= Edition Filmmuseum. 48.) 151‘.

Horváth, Ödön von: Geschichten aus dem Wiener Wald (in drei Teilen). In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 4: Geschichten aus dem Wiener Wald. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanne Foral-Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (= suhrkamp taschenbuch. 3336.) S. 101-207.

Horváth, Ödön von: Gebrauchsanweisung (Fassung A). In: Materialien zu Ödön von Horváths „Kasimir und Karoline“. Hrsg. von Traugott Krischke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973. (= edition suhrkamp. 611.) S. 103-110.

Marokko (Morocco): Regie: Josef von Sternberg. Drehbuch: Jules Furthman. Produktion: Hector Turnbull. USA: Paramount Pictures 1930. Fassung: DVD. Süddeutsche Zeitung 2005. (= Süddeutsche Zeitung Cinemathek. 19.) 88‘.

Metropolis [Reconstructed & Restored]. Regie: Fritz Lang. Drehbuch: Thea von Harbou. Produktion: Erich Pommer. D: UFA 1927. Fassung: DVD. Eureka Entertainment 2010. (= The Masters of Cinema Series. 8.) 150‘.

7.2. Sekundärquellen

Ankum, Katharina von: Einleitung [zu:] Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von ders. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 7-20.

Bartsch, Kurt: Ödön von Horváth. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000. (= Sammlung Metzler. 326.)

Beuth, Kirsten: Die wilde Zeit der schönen Beine. In: Die inszenierte Frau als Körper-Masse. In: Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von Katharina Sykora [u. a.]. Marburg: Jonas 1993. S. 95-106.

Berger, John [u. a.]: Ways of Seeing. Based on the BBC television series with John Berger. Neuauflage. London: Penguin 2008. (= Penguin Design Series. Penguin Modern Classics.)

Brandlmeier, Thomas: Der andere Pabst. Anmerkungen zur G. W. Pabst-Retrospektive der Berliner Filmfestspiele. In: epd Film 14 (1997) H. 5., online: http://www.filmportal.de/sites/default/files/85C8EBD9143446E6948B6053A260255C_g.w.pabst.pdf [Stand: 2013-03-19.]

Bronfen, Elisabeth: Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood. Berlin: Volk und Welt 1999.

Dietrich, Marlene: Nehmt nur mein Leben ... Reflexionen. Berlin: Henschel 1984.

Dogramaci, Burcu: Mode-Körper. Zur Inszenierung von Weiblichkeit in Modegrafik und -fotografie der Weimarer Republik. In: Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933. Hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks. Bielefeld: transcript 2005. S. 119-135.

Dorgerloh, Annette: „Sie wollen wohl Ideale klauen...?“. Präfiguration zu den Bildprägungen der „Neuen Frau“. In: Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von Katharina Sykora [u. a.]. Marburg: Jonas 1993. S. 25-50.

Dusini, Matthias: Zurück zur Natur. Zwei Ausstellungen zeigen nackte Männer: Der phallische Held ist vom Sockel gestürzt. In: Falter vom 24.10.2012, S. 25-27.

Eagleton, Terry: Einführung in die Literaturtheorie. 4., erweiterte und aktualisierte Auflage. Aus dem Englischen von Elfi Bettinger und Elke Hentschel. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. (Sammlung Metzler. 246.)

Elm, Theo: Das soziale Drama. Von Lenz bis Kroetz. Stuttgart: Reclam 2004. (RUB. 17645.)

Elsaesser, Thomas: Metropolis. Der Filmklassiker von Fritz Lang. Aus dem Amerikanischen von Malte Hagener. Hamburg, Wien: Europa Verlag 2001.

Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. 3., ergänzte Auflage. Hamburg: Junius 2011. (Zur Einführung. 321.)

Follmann, Sigrid: Wenn Frauen sich entblößen ... Mode als Ausdrucksmittel der Frau der zwanziger Jahre. Marburg: Jonas 2010.

Frame, Lynne: Gretchen, Girl, Garçonne? Auf der Suche nach der idealen Frau. . In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 21-58.

Frevert, Ute: Traditionale Weiblichkeit und moderne Interessenorganisation: Frauen im Angestelltenberuf 1918–1933. In: Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für Historische Sozialwissenschaft 7 (1981) H. 3/4, S. 507-533.

Frevert, Ute: Kunstseidener Glanz. Weibliche Angestellte. In: Hart und zart. Frauenleben 1920–1970. [o. Hrsg.] Berlin: Elefanten Press 1990. (= EP. 351.) S. 15-20.

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie [1905]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 5: Sexualleben. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 45-145.

Freud, Sigmund: Die psychogene Sehstörung in psychoanalytischer Auffassung [1910]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 6: Hysterie und Angst. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 7. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 205-213.

Freud, Sigmund: Triebe und Tribschicksale [1915]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 3: Psychologie des Unbewußten. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 75-102.

Freud, Sigmund: Fetischismus [1927]. In: Ders.: Studienausgabe. Band 3: Psychologie des Unbewußten. Hrsg. von Alexander Mitscherlich [u. a.]. 6. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer 1989. S. 379-388.

Garber, Marjorie: From Dietrich to Madonna: cross-gender icons. In: Women and Film. A Sight and Sound Reader. Hrsg. von Pam Cook und Philip Dodd. Philadelphia: Temple University Press 1993. S. 16-20.

Goltschnigg, Dietmar: Pauschalisierungen, Euphemismen, Anekdoten, Witze und Metaphern als Formen des Sprachklischees in Horváth's Dramen. In: Horváth-Diskussion. Hrsg. von Kurt Bartsch, Uwe Baur und Dietmar Goltschnigg. Kronberg: Scriptor 1976. (= Monographien Literaturwissenschaft. 28.) S. 55-66.

Grossmann, Atina: Die „Neue Frau“ und die Rationalisierung der Sexualität in der Weimarer Republik. In: Die Politik des Begehrens. Sexualität, Pornographie und neuer Puritanismus in den USA. Hrsg. von Ann Snitow, Christine Stansell, Sharon Thompson. Aus dem Amerikanischen von Barbara Hahn. Berlin: Rotbuch 1985. (= Rotbuch. 308.) S. 38-62.

Gunning, Tom: The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: Early cinema: space – frame – narrative. Hrsg. von Thomas Elsaesser und Adam Barker. Neuauflage. London: BFI Publishing 2008. S. 56-62.

Hake, Sabine: Im Spiegel der Mode. In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 192-213.

Hoeres, Peter: Die Kultur von Weimar. Durchbruch der Moderne. Berlin: be.bra 2008. (= Deutsche Geschichte im 20. Jahrhundert. 5.)

Horak, Jan-Christopher: Der Fall DIE FREUDLOSE GASSE. Eine Rekonstruktion im Münchner Filmmuseum. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 185-205.

Hughes, Erika: Art and illegality on the Weimar stage. The dances of Celly de Rheydt, Anita Berber and Valeska Gert. In: Journal of European Studies 39 (2009), H. 3, S. 320-335.

Huyssen, Andreas: The Vamp and the Machine. Technology and Sexuality in Fritz Lang's *Metropolis*. In: New German Critique (1981-1982), H. 24/25: Special Double Issue on New German Cinema, S. 221-237.

Jansen, Wolfgang: Das Varieté. Die glanzvolle Geschichte einer unterhaltenden Kunst. Berlin: Edition Hentrich 1990. (= Beiträge zu Theater, Film und Fernsehen aus dem Institut für Theaterwissenschaften der Freien Universität Berlin. 5.)

Jarrett, Lucinda: Striptease. Die Geschichte der erotischen Entkleidung. Aus dem Englischen von Andrea Struve und Petra Post. Berlin: Rütten & Loening 1999.

Jelavich, Peter: Berlin Cabaret. Cambridge, London: Harvard University Press 1993.

Jung, Uli: „Der Hauch eines Zola“: DIE FREUDLOSE GASSE und ihre Rezeption. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 160-166.

Kaes, Anton: Film in der Weimarer Republik. Motor der Moderne. In: Geschichte des deutschen Films. Hrsg. von Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, Hans Helmut Prinzler. 2., aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2004. S. 39-89.

Karakassi, Katerina: Portraits zur Literaturtheorie II: Jacques Lacan. In: Kritische Ausgabe (2004), H. 11, S. 88-91.

Kargl, Heidemarie: Darstellungsformen der Frau im Film der Weimarer Zeit. Wien, Univ., Dipl. 2000.

Kasten, Jürgen: Scharfe Bildpointen und soziale Antithesen. Der Drehbuchautor Willy Haas und der Regisseur G. W. Pabst. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 29-75.

Keitz, Ursula von: Körper – Fleisch – Ding. Zur weiblichen Figur in DIE FREUDLOSE GASSE. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 77-105.

Kessemaier, Gesa: Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Dortmund: Ebersbach 2000. [Zugl. Münster (Westfalen), Univ., Diss. 2000.]

Klein, Thomas: Der blaue Engel. In: Filmgenres. Bd.: Melodram und Liebeskomödie. Hrsg. von Thomas Koebner und Jürgen Felix. Stuttgart: Reclam 2007. (= RUB. 18409). S. 38-44.

Klooss, Reinhard; Reuter, Thomas: Körperbilder. Menschenornamente in Revuetheater und Revuefilm. Frankfurt am Main: Syndikat 1980.

Koch, Gertrud: Exorcised. Marlene Dietrich and German nationalism. In: Women and Film. A Sight and Sound Reader. Hrsg. von Pam Cook und Philip Dodd. Philadelphia: Temple University Press 1993. S. 10-15.

Koebner, Thomas (Hrsg.): Filmklassiker, Beschreibungen und Kommentare. Bd. 1: 1939–1945. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006.

Koll, Gerald: Pandoras Schätze. Erotikkonzeptionen in den Stummfilmen von G. W. Pabst. München: diskurs film 1998. (= Diskurs Film Bibliothek. 14.) [Zugl. Kiel, Univ., Diss. 1996.]

Kosta, Barbara: *Willing Seduction. The Blue Angel, Marlene Dietrich, and Mass Culture*. New York, Oxford: Berghahn 2009. (= Film Europe. 8.)

Kracauer, Siegfried: *Kult der Zerstreuung* [1926]. Über die Berliner Lichtspielhäuser. In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Mit einem Nachwort von Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (= suhrkamp taschenbuch. 371.) S. 311-317.

Kracauer, Siegfried: *Das Ornament der Masse* [1927]. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 57-67.

Kracauer, Siegfried: *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino* [1928]. In: Ders.: *Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977. (= suhrkamp taschenbuch. 371.) S. 279-294.

Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten* [1929-1930]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1971 (= suhrkamp taschenbuch. 13.)

Kracauer, Siegfried: *Der Blaue Engel* [1930]. [Im Anhang zu:] Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 479.) S. 418-421.

Kracauer, Siegfried: *Girls und Krise* [1931]. In: Ders.: *Schriften*. Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931. Hrsg. von Inka Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990. S. 320.

Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 479.)

Kurzenberger, Hajo: *Horváths Volksstücke. Beschreibung eines poetischen Verfahrens*. München: Fink 1974. (= Kritische Information. 17.)

Lacan, Jacques: *Subversion des Subjekts und Dialektik des Begehrens im Freudschen Unbewussten*. In: Ders.: *Schriften II. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas*. Freiburg im Breisgau: Olten 1975. S. 165-204.

Laqueur, Walter: *Weimar. Die Kultur der Republik*. Aus dem Englischen von Otto Weith. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1977. (= Ullstein-Buch. 3383.)

Lehne, Jost: *Massenware Körper. Aspekte der Körperdarstellung in den Ausstattungsrevuen der zwanziger Jahre*. In: *Leibhaftige Moderne. Körper in Kunst und Massenmedien 1918 bis 1933*. Hrsg. von Michael Cowan und Kai Marcel Sicks. Bielefeld: transcript 2005. S. 264-278.

Lenz, Ilse (Hrsg.): *Die Neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaft 2008.

Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. (= edition suhrkamp. 1884. Neue Folge. 884.)

Loacker, Armin: Anmerkungen zur Produktionsgeschichte von DIE FREUDLOSE GASSE. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 9-27.

Makela, Maria: Das mechanische Mädchen: Technologie im Werk Hannah Höchs. In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 111-135.

Mattl, Siegfried: Geldentwertung und moralische Revolte. Zeitgenössische Kontexte der „freudlosen Gasse“. In: Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 107-129.

Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Weiblichkeit als Maskerade. Hrsg. von Liliane Weissberg. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. S. 48-65.

Nenno, Nancy: Weiblichkeit – Primitivität – Metropole: Josephine Baker in Berlin. In: Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Hrsg. und übersetzt aus dem Amerikanischen von Katharina von Ankum. Dortmund: edition ebersbach 1999. S. 136-157.

Pagel, Gerda: Jacques Lacan zur Einführung. 3., verbesserte Auflage. Hamburg: Junius 1999. (Zur Einführung. 202.)

Petro, Patrice: Aftershocks of the New. Feminism and Film Theory. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press 2002.

Polgar, Alfred: Girls [1926]. In: Ders.: Auswahl. Prosa aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Bernt Richter. Mit einem Nachwort von Siegfried Melchinger. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968. S. 186 f.

Prawer, S. S.: The Blue Angel (Der Blaue Engel). London: British Film Institute 2002. (= BFI Film Classics. 70).

Raether Elisabeth: Das ist übrigens ein Penis. Weibliche Nacktheit ist der Normalfall – männliche hingegen nicht. Warum ist das so? In: Zeit Magazin (Nr. 31) vom 26.7.2012, online: <http://www.zeit.de/2012/31/Maennliche-Nacktheit> [Stand: 22.5.2013.]

Reichert, Holger: Film und Kino. Die Maschinerie des Sehens. Wien, Univ., Dipl. 1993. Online: <http://www.univie.ac.at/ims/reichert/dipl/Diplom00.htm> [Stand: 27.03.2013.]

Sannwald, Daniela: Der blaue Engel. In: Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Bd.1: 1913–1945. Hrsg. von Thomas Koebner. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S.233-236.

Schäfer, Michael: Geschichte des Bürgertums. Eine Einführung. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2009. (= UTB. 3115.)

Schaffellner, Barbara Elisabeth: „Die Angestellten“ als Konter-Revolutionäre in der Kritischen Theorie. Die Geburt eines Klischees aus dem Geiste der Kritik. Wien, Univ., Diss. 2009.

Scheuch, Manfred: Nackt. Kulturgeschichte eines Tabus im 20. Jahrhundert. Wien: Brandstätter 2004.

Streim, Gregor: Einführung in die Literatur der Weimarer Republik. Darmstadt: WBG 2009. (= Einführung Germanistik.)

Studlar, Gaylyn: Schaulust und masochistische Ästhetik. In: Arnoldshainer Filmgespräche. Bd. 7: Kino und Couch. Zum Verhältnis von Psychoanalyse und Film. Hrsg. von der Evangelischen Akademie Arnoldshain und dem Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. Frankfurt am Main: Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik Abt. Verlag 1990. S. 39-74.

Sudendorf, Werner: Produktionsgeschichte. In: Marlene Dietrich. Dokumente, Essays, Filme. Hrsg. von dems. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1980. (= Ullstein Buch. 27506. Lebensbilder.) S. 65-76.

Sudendorf, Werner: Marlene Dietrich. In: Deutsche Erinnerungsorte. Hrsg. von Etienne François und Hagen Schulze. Bd. 2. München: Beck 2001. S. 620-636.

Sykora, Katharina: Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre. In: Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Hrsg. von ders. [u. a.]. Marburg: Jonas 1993. S. 9-24.

Traub, Ulrike: Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900. Bielefeld: transcript 2010. (= Theater. 24.) [Zugl. Bochum, Univ., Diss. 2000.]

Vogt, Guntram: Die freudlose Gasse. In: Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare. Bd.1: 1913–1945. Hrsg. von Thomas Koebner. 5., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam 2006. S. 120-123.

Vollmer-Heitmann, Hanna: Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre. Hamburg: Kabel 1993.

Werderitsch, Nina: Die Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von „Die freudlose Gasse“ als Roman und Film der Zwanziger Jahre. Mit besonderer Berücksichtigung der Hauptdarstellerinnen Greta Garbo und Asta Nielsen. Wien, Univ., Dipl. 2000.

Williams, Jennifer: Gazes in Conflict. Lola Lola, Spectatorship, and Cabaret in The Blue Angel. In: Women in German Yearbook 26 (2010), S. 54-72.

Žižek, Slavoj: Lacan. Eine Einführung. Aus dem Englischen von Karen Genschow und Alexander Roesler. Frankfurt am Main: Fischer 2008.

[o. A.]: Vorwort [zu:] Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE. Hrsg. von Armin Loacker. Wien: filmarchiv austria 2008. S. 7.

8. Anhang

8.1. Abstract

Während der Weimarer Republik entwickelte sich der zur Schau gestellte weibliche Körper in neuen populärkulturellen Erscheinungen wie Tanz oder Revue zu einem zentralen Bestandteil und in der Folge zu einem Massenphänomen. Auch Filmschaffende der Weimarer Zeit nutzten den sexualisierten Körper der Frau als Schauobjekt, reflektierten aber in manchen Arbeiten die Verfahrensweise der Zurschaustellung und brachen vereinzelt mit den konventionellen Blickstrukturen, die Frauen rein zu Objekten machen, indem sie diese in die Position des machtvollen, blickenden Subjekts setzten.

Im Zuge der Arbeit sollen diese Entwicklungen in der Populärkultur, aber auch der realhistorische Hintergrund und zeitgenössische Diskurse betreffend dem für die 20er-Jahre spezifischen Frauenbild der Neuen Frau, das oftmals in die Inszenierung weiblicher Körper miteingeflossen ist, nachgezeichnet werden. Die daraus gewonnenen Ergebnisse aus der Untersuchung des historischen und sozialen Kontextes werden in der Folge herangezogen, um die Zurschaustellung weiblicher Körper im Weimarer Kino anhand der exemplarisch ausgewählten Filme *Die freudlose Gasse* von G. W. Pabst aus dem Jahr 1925 und *Der blaue Engel* von Josef von Sternberg aus 1930 zu besprechen.

Zentral für die Analyse der Filme ist das Blicken selbst: Untersucht wird, ob und weshalb der (intra- wie auch extradiegetische) Blick auf den ausgestellten Körper in der Kinosituation als lustvoll erfahren werden kann, ob dieser rein als Schauobjekt oder ob weibliche Figuren nicht auch als Trägerinnen des Blickes inszeniert sind. Um die dem Kino innewohnenden Konstellationen des Schauens zu erörtern, wird auf die psychoanalytisch geprägten filmtheoretischen Modelle von Laura Mulvey, Elisabeth Bronfen und Gaylyn Studlar zurückgegriffen.

8.2. Lebenslauf

Persönliche Daten: Florian Lüftner

Geburtsdatum: 18. Dezember 1985

Ausbildung:

2004 Matura im Bundesrealgymnasium Leoben

Wintersemester 2005 bis Sommersemester 2009 Bachelorstudium Germanistik an der Karl-Franzens-Universität Graz

Ab Wintersemester 2010 Masterstudium Deutsche Philologie an der Universität Wien

Ab Wintersemester 2013 Universitätslehrgang Library and Information Studies – Grundlehrgang an der Universität Wien

Berufserfahrung:

April bis September 2006 Projektmitarbeit Österreichisches Aussprachewörterbuch – Österreichische Aussprachedatenbank (ADABA) an der Forschungsstelle Österreichisches Deutsch

März bis Juli 2008 Projektmitarbeit bei ATERM an der Forschungsstelle Österreichisches Deutsch

Juli bis November 2008 Lektorat und redaktionelle Mitarbeit für das regionale08-Projekt *hosted* unter der Leitung des KünstlerInnenteams hoelb/hoeb

Wintersemester 2008/ Sommersemester 2009 Studienassistentin bei Oberrätin Mag.phil. Gertrude Pauritsch am Institut für Germanistik an der Karl-Franzens-Universität Graz

Jänner/Februar 2009 Dramaturgieassistentin am Schauspielhaus Graz für die Produktion *Arche Noah* unter der Regie von Frank Abt

März/April 2009 Regieassistentin am Schauspielhaus Graz für die Produktion *Don Quixote und die Helden der Mantscha* unter der Regie von Christian Winkler

Mai/Juni 2009 Dramaturgische Mitarbeit bei der uniT-Artlab-Produktion *The Sky* von Andrei Kureichik unter der Regie von Sabine Friesz

September 2009 bis August 2010 Dramaturgieassistentin am Schauspielhaus Graz

April/Mai 2011 Gastdramaturg am Schauspielhaus Graz für *Fröhliche Gespenster (Blithe Spirit)* von Noël Coward unter der Regie von Barbara-David Brüesch

Wien, Jänner 2014