



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Lust am Morden: Weibliche Sexualitäten als
Strukturelement von reaktionären Männerphantasien am
Beispiel von *Sodom und Gomorrha* (1922).“

Verfasser

Sebastian Klausner, BA.

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Mag. Dr. habil. Ramón Reichert

Danksagung

Ich möchte mich bei all jenen bedanken, die mir trotz vieler Mühen stets zur Seite standen und mich tatkräftig bei meinem Vorhaben unterstützt haben.

Mein besonderer Dank gilt zum einem meiner Familie und Veronika Fitz, die mich emotional gestützt haben, auch wenn mal einiges nicht so lief, wie es sollte, zum anderen Deniz Caglar, Sarah Duczek, Elisabeth Fitz, Stefan Knoke, Patrick Markey und Sébastien Pflanzl für ihre tatkräftige Unterstützung, ohne welche meine Diplomarbeit in der vorliegenden Fassung wohl kaum denkbar wäre.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	1
2. Zuschauer_innenschaft	11
2.1. Du bist, was du siehst, und du siehst, was du bist. Der Blick und die Zuschauer_innenschaft	11
2.1.1. Die filmische Frau, das ungelöste Rätsel. Laura Mulveys Theorien der feministischen Filmkritik	12
2.1.2. Der filmische Mann, genauso ungelöst. Die Kritik an Laura Mulvey	19
2.1.3. Identifikation und Empathie abseits von Essentialisierungen. Queer Theory und kognitionswissenschaftliche Zuschauer_innenforschung	36
2.2. Die Rückkehr der Körper	51
2.2.1. Der Körper im Blick	51
2.2.2. Maltratierte Körper. Gefallen am Unangenehmen	58
2.3. Ist das Sagbare das Sichtbare?	70
2.4. Zusammenfassung	75
3. Geschlechter, Krisen und Gewalt	79
3.1. Der schlaffe Mann und die Rückkehr zu seiner Potenz	79
3.2. Weibliche Sexualitäten und (männliche) sexuelle Gewalt	90
4. Monumentales Körperkino für das Bürgertum	118
4.1. Kino als antibürgerlicher Gegenort	119
4.2. Kino ohne den Zuschauer	131
4.3. Vor dem einfahrenden Zug wegrennen oder sich über die Störenfriede ärgern?	141
4.4. Historische Monumentalträume sind nichts als Schäume	148
5. Analyse Sodom und Gomorrha	160
5.1. Daten und Inhalt	160
5.2. Motive und Diskurse	168
5.2.1. Motorisiert, im Rau(s)ch, in der Bewegung. Neue Weiblichkeiten	170
5.2.2. Die Mutter weiß es am besten. Frauen in ihrer Funktion des Familienzusammenhalts	193
5.2.3. Börse, hysterische Geldbewegungen und nervöse Männlichkeiten. Spekulation als Gegenort zur neuen hegemonialen Männlichkeit	224
5.2.4. Angriffe auf alle Grenzen. Masse und Stadt	237
5.3. Szenenanalyse	265
5.3.1. Hysterische Börse. Hysterischer Kaufrausch (0:02:01 – 0:05:30)	265
5.3.2. Wende des einen Lebens. Tod des anderen (0:14:00 – 0:21:01)	289
5.3.3. Die Börsenkomödie wird zum ödipalen Drama (0:39:27 – 0:43:06)	307
5.3.4. Untergehen und Strafen (1:15:41 – 1:26:54)	318
6. Schlussbetrachtung und Ausblick	341
7. Quellenverzeichnis	344
7.1. Primärquellen	344
7.1.1. Filmquellen [DVD]	344
7.1.2. Schriftliche Primärquellen (Archivalien, Zeitungsartikeln und ähnliches)	345
7.1.2.1. Sonderfälle ohne klar ersichtliche Autor_innenschaft	346
7.2. Sekundärquellen	347
7.2.1. Selbstständige Literatur	347
7.2.1.1. Monographien	347
7.2.1.2. Werkausgaben, Quelleneditionen	354
7.2.1.3. Hochschulschriften	354
7.2.1.4. Ausstellungskataloge	355

7.2.1.5. Sammelbände	355
7.2.2. Unselbstständige Literatur	355
7.2.2.1. Sammelbandartikel	355
7.2.2.2. Zeitschriftenartikel	382
7.2.2.3. Beiträge aus Werkausgaben	382
7.2.2.4. Weitere unselbstständige Literatur (Interviews, Beiträge in Ausstellungskatalogen und Nachschlagewerken)	384
7.2.3. Internetquellen	385
7.2.4. Vorträge	386
7.3. Weitere Filmquellen	386
8. Anhang	388
8.1. Abstract	388
8.2. English Abstract	389
8.3. Curriculum Vitae	391

Vorbemerkungen

Das grammatikalische Geschlecht entspricht jeweils dem gemeinten Geschlecht.

Die Ordnung von Vor- und Nachname entspricht dem Muster des jeweiligen Herkunftslandes der Person.

Falls nicht anders angemerkt, stammen Hervorhebungen innerhalb eines Zitats dem Original.

1. Einleitung

„Im Kino gewesen. Geweint.“¹

„Aber ich? Kann ich denn ... kann ich denn anders? Habe ich denn nicht dieses Verfluchte in mir? Das Feuer? Die Stimme? Die Qual?“²

Zwei Zitate, die den Kern meiner Diplomarbeit treffen. Das eine aus dem Privaten des Tagebuchs, das andere aus dem öffentlichen Kinosaal. Das eine kurz und prägnant, das andere ein Auszug eines ausführlichen Monologs. Fünfzehn Jahre auseinander haben Franz Kafka und Peter Lorre (in seiner Rolle als Hans Beckert in *M*) über ihre Affekte geredet und geschrieben. Das Spannende an ihrer Gegenüberstellung ist, dass das Bonmot von Kafka uns vertraut vorkommt. Obwohl er selber, wie ein Großteil der Literaten seiner Zeit,³ sich gegen den Sinnesverlust wehrt,⁴ ist es das Gefühl der Verführung, welches viele Zuschauer_innen im dunklen Kinosaal suchen. Nun offenbart uns, dem Publikum, der Kinderschänder und –mörder Beckert seine Affekt- bzw. Triebhandlungen und wir, aus unserem Moralverständnis heraus, wollen den kauernenden Täter vom beinahe kleinbürgerlichen Unterweltgericht schuldig gesprochen wissen, bestraft sehen. Sein Geständnis zeigt ein Leiden, dem die meisten Zuschauer_innen jedoch nicht empathisch begegnen.

Dieses Vorspiel illustriert den grundlegenden Gedanken meiner Diplomarbeit. Es geht mir um die Affekte des Filmzuschauers und der Filmzuschauerin, genauer gesagt, um die Bedürfnisse einer spezifischen Gruppe von Filmzuschauern zu einer bestimmten Zeit, die von der emotionalisierenden Narration des Films bedient werden. Der 1922 veröffentlichte österreichische Monumentalfilm *Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe*⁵ (*SuG*) von Mihály Kertész (in Wien Michael Kertész, später Michael Curtiz) nutzt die Zerstörung der sexuell aktiven Frau (Mary/Sarah) in doppelter Ausführung als emotionalen

¹ Kafka, F. (1951). *Tagebücher 1910-1923*. zit. n. Greeve, L., Pehle, M., Westhoff, H., & Zeller, B. (Hg.) (1976). *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.* München: Kösel Verlag. S. 34.

² Lang, F. (Regie). (2003). *M* [DVD]. o.O.: Eureka Video. 1:37–38.

³ In ähnlicher Weise, wie dies auch sein Zeitgenosse Thomas Mann tut, da er sich durch den eigenen Tränenfluss im dunklen Raum auf die „Stufe einer Dienstmagd hinabgefallen“ sah. Mann, T. zit. n. Koebner, T. (2008). Begreifen, was einen ergreift. Lernprozesse von Zuschauern. In M. Frölich, K. Gronenborn, & K. Visarius (Hg.), *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram* (S. 59–87). Marburg: Schüren Verlag. S. 65.

⁴ Vgl. Schings, D. (2004). *Franz Kafka und Der Mann ohne Schatten*. „Eiserne Fensterläden“. *Kafka und das Kino*. Berlin: Vorwerk 8. S. 97.

⁵ Kertész, M. (Regie). (2008). *Sodom und Gomorrha* [DVD]. Wien: Hoanzl.

Höhepunkt zu einer Zeit der gesellschaftlichen Krise (oftmals als Epochenumbruch gewertet)⁶ während der unmittelbaren Nachkriegszeit, um der vermeintlichen „Männlichkeitskrise“ im (verarmten) Wiener Bürgertum zu begegnen. Aufgrund der Instabilität von Geschlechtsidentitäten, die vor allem während gesellschaftlicher, wirtschaftlicher Umbruchszeiten evident wird, rückt das Kino als affektiver Apparat in den Vordergrund, um fiktiv reaktionäre Männerphantasien auszutragen, d. h. Bedürfnisse werden möglicherweise nicht gestillt, aber bedient. Die spezifische historische Gruppe, deren implizierte, diskursive Zuschauerposition mittels diskursanalytischer und sozialwissenschaftlicher Methodik (re)konstruiert wird, teilt nicht aufgrund einer simplen Identifikation, sondern einer empathischen Affektangleichung das Gefühl der Rückeroberung einer Machtposition in wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht, dargestellt durch die Demütigung und Zerstörung der sexuell aktiven Antagonistin, die der Fokus von kapitalismuskritischen und konservativen Diskursen ist. Dementsprechend stellt die sexuell aktive Frau und ihre Zerstörung ein zentrales Strukturelement von reaktionären Männerphantasien zu gesellschaftlichen Krisenzeiten dar, im Zuge deren sich die gängige Instabilität der Geschlechtsidentitäten (vor allem jene der hegemonialen Männlichkeit) offenbart. In diesem Kontext ist Kino ein privilegierter Ort, wo Menschen versuchen, ihrer Gesellschaft und der eigenen Position in dieser einen Sinn zu geben,⁷ da das Kino jener Ort ist, „an dem die Zuschauer, jeder für sich und doch gemeinsam im Raum, ihren Gefühlen freien Lauf lassen können.“⁸ Selbst die Ausflucht aus dem gesellschaftlichen Kontext, die Zerstreuung der tatsächlichen Sorgen ist intrinsischer Ausdruck der Bedürfnisse, die eine gesellschaftliche Gruppe hegt. Jegliche Quelle liefert dem_der Kulturhistoriker_in Möglichkeiten, den Ausdruck des Autors und der Autorin zu verstehen, doch das Kino als Leitmedium der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts fügt das implizite Publikum in diese Gleichung ein wie kaum ein anderes Medium ein. Aufgrund der grundlegenden Struktur aus Narration und empathischen Blickfeldern, die anders als die meisten Medien in einer spezifischen Zeitspanne rezipiert werden müssen,⁹ eröffnet das Kino zum einen den Rezipient_innen eine affizierende Welt, in der sich filmische Narration, gesellschaftliche Diskurse und ihre Bedürfnisse treffen; zum

⁶ Vgl. etwa: Kaiser, V. (1986). Österreichs Frauen 1918 – 1938. Studien zu Alltag und Rollenverständnis in politischen Frauenblättern. Diss. Universität Wien. S. 60.

⁷ Vgl. Kessel, M. (2006). Gefühle und Geschichtswissenschaft. In R. Schützeleichel (Hg.), *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze* (S. 29–47). Frankfurt, New York: Campus. S. 31.

⁸ Frölich, M., Gronenborn, K., & Visarius, K. (2008). Vorwort der Herausgeber. In M. Frölich, K. Gronenborn, & K. Visarius (Hg.), *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram* (S. 7–10). Marburg: Schüren Verlag. S. 8.

⁹ Vgl. Poppe, S. (2002). Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film. Eine Einleitung. In S. Poppe (Hg.), *Emotionen in Literatur und Film* (S. 9–27). Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 18.

anderen dem_der Kulturhistoriker_in einen Steinbruch, der historische Blicke eines Publikums aufbewahrt.

In dieser Hinsicht schließe ich mich zum Teil an die Kritik Gerhard Pauls, Vertreter der Visual History, an, dass „Historiker vielfach dazu neigen, Filme wie geschriebene Texte zu behandeln, sich auf die über Handlungsstrukturen und Dialoge vermittelten Geschichtsbilder und die ideologischen Muster zu konzentrieren und damit ein Spezifikum des Films, seine Ästhetik, zu vernachlässigen.“¹⁰ Seine Worte sind grundlegend richtig, aber scheinen mir nicht weit genug zu gehen, da, wie Günter Riederer nur zehn Seiten weiter in demselben Band ausführt, „die Wirkung seiner Bilder [des Spielfilms] [...] vor allem im Gefühlsmäßigen“¹¹ liegt. Dementsprechend muss sich eine kulturhistorische Analyse diesem Zusammenhang aus der narrativen Affektstruktur, den hierin angesprochenen Emotionen einer Zuschauer_innengruppe, den Diskursen, die durch den Text verlaufen, und dem Filmisch-Ästhetischen widmen, um sich zum Teil von dem filmischen Textbegriff zu verabschieden und stattdessen Kino als performatives „Ereignis“ zu verstehen und kulturhistorisch zu analysieren.¹² Das Problematische an einer derartigen Feststellung und somit in weiterer Folge das Problem einer solchen Analyse sind offensichtlich: Die Filmrezeption ist, wie die Phänomenologin Vivian Sobchack ausführt, als Phänomen „mushy and soft“¹³ und die „schwer zu [er]greifen[den]“¹⁴ historischen Affekte tun ihr Übriges, um die (Re)Konstruktion einer historischen Zuschauer_innenhaltung im Kontext von Emotionen, welche die Bedürfnisse der Rezipient_innen bedienen, zu erschweren, wenn nicht sogar zu verunmöglichen. Das ist vor allem dann der Fall, wenn wir uns von einer passiven Rezipient_innenhaltung entfernen.

Da jedoch nach dem Soziologen Sigward Neckel, der als einer von vielen im Zuge des „emotional turns“¹⁵ der Gefühlslandschaft in der Sozialwissenschaft große Bedeutung zuschreibt, „Gefühle [...] uns die moralische Ordnung einer Gesellschaft in einer sehr

¹⁰ Paul, G. (2003). Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld. In B. Chiari, M. Rogg, & W. Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (S. 79–83). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag. S. 81.

¹¹ Riederer, G. (2003). Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse. In B. Chiari, M. Rogg, & W. Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (S. 85–106). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag. S. 91.

¹² Vgl. Curtis, R. (2008). How Do We Do Things With Films? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch. In S. Nessel, W. Pauleit, C. Rüffert, & A. Tews (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* (S. 75–90). Berlin: Bertz + Fischer. S. 75.

¹³ Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press. S. XIV.

¹⁴ Kessel. Gefühle und Geschichtswissenschaft. S. 29.

¹⁵ Diesen datiert Sozial- und Sportsoziologe Robert Gugutzer in die Mitte des letzten Jahrzehnts. Vgl. Gugutzer, R. (2006). Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In R. Gugutzer (Hg.) *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports* (S. 9–53). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 9.

elementaren Weise“¹⁶ erschließen, insofern die sinn-liche (i. e. sinngebende *und* gefühlsvolle) Erfahrung der Gesellschaft dem alltäglichen Handeln der Akteur_innen zugrunde liegt, scheint ein derartiger Zugang unumgänglich zu sein. Die Bewertung und der Ausdruck von Emotionen sind, wie jegliche anderen gesellschaftlichen Konstrukte, diversen Differenzmerkmalen geschuldet, wie etwa Geschlecht, Ethnizität, Klasse und Alter, aber genauso von einer sozialen Situation abhängig, in welcher der Zorn und die Rache von Ohnmächtigen und Mächtigen von den Akteur_innen sowie den Zuschauenden anders bewertet werden.¹⁷ Um die Forderung Mary Ann Doanes nach einer von Filmanalysen ipso facto beanspruchten Interdisziplinarität einzulösen,¹⁸ schlage ich vor, sich dem methodischen Problem in einem Zusammenschluss aus Rezeptionsforschung, kulturhistorischer Theorie und diskursanalytischen Ansätzen zu nähern, indem man von dem sozialwissenschaftlichen Konzept des Orientierungsrahmens ausgeht, der (zumeist) milieuspezifische internalisierte Wissensbestände beschreibt, die durch Iteration dem Geschehen und dem Erlebten Sinn geben.¹⁹ Folglich kann man die affizierende Struktur des Films und einzelner Szenen über den konstruierten Orientierungsrahmen (der der gewählten Zuschauergruppe entspricht) lesen, um das komplexe Zusammenspiel aus Affekt, Diskursen und den individuellen Bedürfnissen der Gruppe im Film nachzuzeichnen.

In diesem Kontext stellt die Darstellung der sexuell aktiven Frau in Texten der sogenannten „Männlichkeitskrise“ einen optimalen Versuchsraum für die Betrachtung einer solchen Reziprozität zur Verfügung, da zum einen die Geschlechterforschung ohne Miteinbezug von Emotionalität, die ein konstitutives Element in der Konstruktion von Geschlechtern einnimmt, ohnedies kaum denkbar ist;²⁰ zum anderen die „Krisentexte“ aufgrund ihres Wesens (emotionalisierte und oftmals sehr direkte Antworten auf eine gefühlte Destabilisierung des Verständnisses und der Darstellbarkeit von Männlichkeiten) einen Prozess der sinn-lichen Sinn-Spende (emotional der eigenen sozialen Stellung und der Gesellschaft Sinn geben) beschreiben, in dem eigene Bedürfnisse unmittelbar angesprochen werden, sodass, wie

¹⁶ Neckel, S. (2006). Kultursoziologie der Gefühle. In R. Schützeleichel (Hg.), *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze* (S. 124–139). Frankfurt, New York: Campus. Emotionen und Sozialtheorie. S. 134.

¹⁷ Vgl. Frevert, U. (2010). Gefühlsvolle Männlichkeiten. Eine historische Skizze. In M. Borutta, & N. Verheyen (Hg.), *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne* (S. 305–330). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 309f.

¹⁸ Vgl. Doane, M. A. (1991). Introduction. Deadly Women, Epistemology, and Film Theory. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 1–16). New York, London: Routledge. S. 6.

¹⁹ Vgl. Bohnsack, R. (2011). Orientierungsmuster. In R. Bohnsack, W. Marotzki, & M. Meuser (Hg.), *Hauptbegriffe der qualitativen Sozialforschung* (S. 132–133). 3. Aufl. Opladen, Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich. S. 132f.

²⁰ Vgl. Eckart, C. (2009). Zur Einleitung. Die aufklärerische Dynamik der Gefühle. In S. Flick, & A. Hornung (Hg.), *Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel* (S. 9–20). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 9.

Historikerin Claudia Opitz-Belakhal ausführt, „spezifische Dynamiken von symbolischen Geschlechterordnungen und sozialen Beziehungen der Geschlechter“²¹ zum Vorschein kommen. Infolgedessen meint der psychoanalytisch geprägte Kulturwissenschaftler Klaus Theweleit, dass selbst wenn dieses Gefühl des „erlittene[n] Mangel[s] [...] nicht immer direkt zugegeben“ wird bzw. wohl genauer nicht immer explizit *ausgesprochen* wird, „so ist er [der Mangel] doch im Gefühl, betrogen worden zu sein, von dem so viele Texte ausgehen, intensiv präsent.“²² In vielen Fällen führt Theweleit diese Präsenz auf die genussvolle Zerstörung der sexuell aktiven Frau (bei ihm die „rote Frau“ im Kontrast zur mütterlichen „weißen“)²³ im Zuge eines aus „Angst und Lust“ zusammengesetzten „<Notwehrraffekt[es]>“²⁴ zurück. Dementsprechend nimmt die Figur der sexuell aktiven Frau, von welcher ausgehend auch *Sodom und Gomorrha* von zeitgenössischen sowie heutigen Autor_innen oftmals verstanden wird,²⁵ eine zentrale Stellung in den Texten der sogenannten „Männlichkeitskrise“ ein, da nicht nur ihre Zerstörung oft zum Höhepunkt dieser wird, sondern ihr Tod eine Stabilisierung der gesellschaftlichen Ordnung bzw. der eigenen kriselnden Männlichkeit forciert. Unmittelbar verbunden mit ihrer aggressiven sexuellen Weiblichkeit, die oftmals direkt,²⁶ manchmal zumindest teilweise für die Entwicklung des scheiternden Helden (als Ausdruck der „Männlichkeitskrise“) verantwortlich gemacht wird,²⁷ fügt sie sich als Hindernis in den Modus des sadistischen Voyeurismus ein, wie dieser von Laura Mulvey konzipiert wird,²⁸ sodass ihre Strafe zum Auflösen des eigenen Unbehagens führt.

Im Zuge der gesellschaftlichen Umbrüche, die sich in den sozialen Verhältnissen, den wirtschaftlichen Möglichkeiten und in den Veränderungen der Geschlechterbeziehungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit in Österreich manifestieren, werden in derartigen Krisentexten diese Figuren herangezogen, um die symbolische Ordnung in der Gesellschaft zumindest innerhalb der Fiktion zu stabilisieren, da die Geschichten häufig „[a]uf diesem merkwürdigen Ton der Befriedigung (<... und es war wieder Frieden im Lande>)“ im Zuge

²¹ Opitz-Belakhal, C. (2008). „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 19, H. 2. *Krise(n) der Männlichkeit*, S. 31–49, hier S. 41.

²² Theweleit, K. (2005). *Männerphantasien 1 + 2. Bd. 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. 3. Aufl. München, Zürich: Piper. S. 375.

²³ Vgl. Theweleit, K. (2005). *Männerphantasien 1 + 2. Bd. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. 3. Aufl. München, Zürich: Piper. S. 104.

²⁴ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2. Bd. 1. S. 188.*

²⁵ Näheres hierzu in Kapitel 5.1.

²⁶ Vgl. McNair, B. (2002). *Striptease Culture. Sex, media and the democratization of desire*. London, New York: Routledge. S. 152f.

²⁷ Vgl. Ebd., S. 154.

²⁸ Näheres hierzu in Kapitel 2.1.1.

der „Darstellungen des Mordes an Frauen“²⁹ enden. Oftmals zurückgeführt auf die Destabilisierung von gesellschaftlichen und vor allem geschlechtlichen Verhältnissen, entstehen zu dieser Zeit Angstbilder von sexuell aktiven Frauen, die in ihrem Wesen gesellschaftliche Normen überschreiten.³⁰ Nach Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen legt eine derartige Darstellungsweise Zeugnis von einer größeren kulturgeschichtlichen Entwicklung ab, da die kulturelle Obsession mit weiblichen Leichen eine Grundlage der Kulturprodukte der letzten Jahrhunderte im transatlantischen Raum darstellt. Denn mithilfe des weiblichen Leichnams, der in vielfacher Hinsicht als „toter Körper *des Anderen*, nicht des eigenen, gekennzeichnet ist“³¹, werden

„kulturelle Normen bestätigt oder gesichert, sei es, weil das Opfer der tugendhaften unschuldigen Frau zur Gesellschaftskritik und Läuterung dient, oder sei es, weil eine Opferung der gefährlichen Frau eine Ordnung wiederherstellt, die durch ihre Anwesenheit vorübergehend in Auflösung geriet.“³²

Während sich von anderer Seite Kritik anhäuft, welche das reduktionistische und dichotome Element eines solchen Zugangs (zu weiblichen Figuren) angreift, um stattdessen in den dargestellten Lebensformen Widerstände gegen patriarchale Ordnungen zu verorten,³³ greift eine Vielzahl von Autor_innen aus unterschiedlichen Bereichen (zumindest zu Analysen von Umbruchszeiten) auf ein Muster, das jenes von Bronfen ähnelt, zurück, um die Verhandlung von Männlichkeiten zu skizzieren,³⁴ indem sie zumeist auf das Sterben der sexuell aktiven Frau in der Annahme fokussieren, dass den moralischen Prinzipien nach die Geschichte einen strikten sowie stringenten Muster folgen müsse.³⁵ Da ihre Zerstörung oftmals „Phantasien von Sicherheit“³⁶ evoziert, betont etwa Carly Gieseler die Notwendigkeit, sich mit der Darstellung des Tötungsakts des Vamps der Stummfilmzeit zu beschäftigen, die

²⁹ Theweleit, *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 196.

³⁰ Vgl. Gieseler, C. (2007). *Killing the Vamp. Analyzing the Silent Film Vamp as Gendered "Other" and Embodiment of the Psychoanalytic Death Drive*. Saarbrücken: VDM Verlag. Dr. Müller. S. 3, 16.

³¹ Bronfen, E. (1996). *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (T. Lindquist, Übers.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag. S. 10.

³² Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 264.

³³ Siehe etwa Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatales. Ready for Her Close-Up*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. S. 95; Moser, K. (2006). Die neue Frau. Exotik, Erotik, Neurotik. *Mitteilungen des Filmarchivs Austria*, 31, S. 38–49, hier S. 42; Lungstrum, J. (1997). *Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity*. In K. v. Ankum (Hg), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 128–144). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 136.

³⁴ Siehe etwa Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 12; Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 188; Liptay, F. (2007). Lulu, Lotte und die anderen. Bilder der Neuen Frau. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 123–155). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. S. 123; Smith, S. H. (1998). *Sexual Violence in German Culture. Rereading and Rewriting the Tradition*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften. S. 225.

³⁵ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 18.

³⁶ Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 10.

nach einer ausführlichen Analyse verlangt,³⁷ da ihr Tod „loomed throughout the film“³⁸, sodass er ihr intrinsisch wäre. Ähnlich rücken auch Bronfen und Theweleit die Tötung der (sexuell aktiven) Frauen in den Vordergrund, da die weibliche Leiche nicht nur jene des *Anderen* ist, sondern gleichfalls „auch für etwas anderes“ steht und somit als „ästhetisches Substitut [...] das buchstäblich Dargestellte tatsächlich“³⁹ ersetzt. Vom Sozialismus⁴⁰ über die Massen⁴¹ und entfesselte Technologien⁴² bis hin zu ethnischen Ängsten⁴³ werden unterschiedliche gesellschaftliche Probleme neben solchen, die im Näheverhältnis von Sexualität stehen (wie etwa Geschlechtskrankheiten, ein massives Anliegen der unmittelbaren Nachkriegszeit)⁴⁴, auf den Körper dieser *Anderen* projiziert, sodass ihre Zerstörung dazu beiträgt, „die Ordnung einer Gesellschaft herzustellen, Destruktionskräfte zu eliminieren oder die Protagonisten in ihre Gemeinschaft wieder einzugliedern. Eine gemeinsame Struktur zeigt sich, auch wenn die kulturellen Werte [...] variieren.“⁴⁵ Doch zugleich birgt die Fixierung auf das fatale Ende der sexuell aktiven Frau die Gefahr, eben diese „gemeinsame[n] Struktur[en]“ ihretwillen zu übersehen, sodass man zwar auf die Tatsache stößt, dass sexuelle Gewalt vorkommt (die grundsätzliche Sag- bzw. Denkbarekeit dieser), aber die affizierende Struktur und Hierarchie der Diskurse nicht fassbar wird. Verstehen wir grundsätzlich vergeschlechtliche Zugänge zur Kulturgeschichte als die Analyse von Interaktionen der Machtbeziehungen zwischen unterschiedlichen Geschlechteridentitäten und Identitäten anderer Differenzmerkmale und, wie diese Beziehungen sowohl Identität als auch Handlungsmuster in spezifischen historischen Situation strukturiert,⁴⁶ schlage ich vor, die schon erwähnte Reziprozität aus affizierender Narration, Diskursen und Bedürfnissen einer Zuschauergruppe über ihren Orientierungsrahmen zu untersuchen, um einerseits die Strukturen zu analysieren, die zu dem spektakulären Höhepunkt als emotionalen Zenit in der Rezeption führen, andererseits die Verschiebung anderer Diskurse auf den Körper der sexuell aktiven Frau strukturell nachzuzeichnen, denn diese Figur dient nicht ipso facto als

³⁷ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 12.

³⁸ Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 4.

³⁹ Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 10.

⁴⁰ Vgl. Dijkstra, B. (1999). *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität* (S. Klockmann, Übers.). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag. S. 39.

⁴¹ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 32.

⁴² Vgl. Lungstrum. *Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity*. S. 136.

⁴³ Vgl. Oliver, K., & Trigo, B. (2003). *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press. S. XVIII.

⁴⁴ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 31, Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 19.

⁴⁵ Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 314.

⁴⁶ Vgl. Tosh, J. (2004). Hegemonic masculinity and the history of gender. In S. Dudnik, K. Hagemann, & J. Tosh (Hg.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History* (S. 41–58). Manchester, New York: Manchester University Press. S. 41.

Stellvertreterin anderer Diskurse, sondern derartige Zusammenhänge werden erst im Zusammenspiel aus Film, Affekt und den außerfilmischen Verbindungen zueinander produziert.

Anhand eines interdisziplinären Zuganges, der rezeptionswissenschaftliche, kulturhistorische und diskursanalytische Methodologie verbindet, will ich mich den reaktionären Bedürfnissen einer spezifischen historischen Gruppe nähern, indem ich den Film auf mikro- (d. h. Analyse von einzelnen, ausgesuchten Szenen) und makrostruktureller Ebene (Verortung dieser im affizierenden Handlungsbogen) über einen konstruierten Orientierungsrahmen lese. Die gewählte Gruppe von Zuschauern skizziere ich als männlich (zumeist ehemals hegemoniale oder zumindest komplizenhafte Männlichkeit), im jungen bis mittleren Erwachsenenalter, dem (ehemaligen) Bürgertum bzw. Mittelstand zugehörig, der durch die gesellschaftlichen Veränderungen direkt oder symbolisch einen Machtverlust erlebte, heterosexuell, tendenziell christlichsozial und Wiener bzw. aus der Umgebung Wiens stammend, da zum einen die Kinodaten und -verhalten zu Wien fundierter analysiert vorliegen, sich zum anderen zu große Identitätsunterschiede zwischen Wienern und österreichischen Nicht-Wienern in der Zwischenkriegszeit aufmachen.⁴⁷ Die Wahl *Sodom und Gomorrhas* für diese Untersuchung ist mehreren Vorteilen geschuldet, die der Film in diesem Kontext bietet. Zum einen ist er nicht nur, wie schon oben erwähnt, ein Film, der oftmals im Kontext der sexuell aktiven Frau gelesen wird, sondern steht bezüglich seiner Produktionsbedingungen und der Themen- sowie Genrewahl in einem ursächlichen Zusammenhang mit den sozio-kulturellen Verhältnissen der unmittelbaren Nachkriegszeit und mit der hieraus folgenden explizit artikulierten „Männlichkeitskrise“, da, wie Elisabeth Büttner und Christian Dewald aus-sführen, „Kertesz’ Filmträume [...] regressives Potenzial“⁴⁸ bergen. Zum anderen bezeichnet die Etablierung von „programmfüllenden Filme[n] nach dem Ende des Ersten Weltkriegs“, die mit einer „Länge um 2.000 Meter und mehr“⁴⁹ sich deutlich von den Jahren zuvor abheben, einen signifikanten Einschnitt in den erzählerischen Strukturen des Langfilms. Im Zuge dieser Entwicklung, die einem Institutionalisierungs- und Verbürgerlichungsprozess des Kinos geschuldet ist, verändern sich Zuschauer_innenzusammensetzung und -verhalten (zumindest in (ehemals) bürgerlichen

⁴⁷ Vgl. Hanisch, E. (1994). *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien: Ueberreuter. S. 46.

⁴⁸ Büttner, E., & Dewald, C. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Wien: Residenz. S. 323.

⁴⁹ Müller, C. (1999). Zur Veränderung des Schauspiels im stummen Film. Am Beispiel insbesondere Henny Portens. In H.-B. Heller, K. Prümm, & B. Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (S. 71–92). Marburg: Schüren Presseverlag. S. 73.

Kreisen), ohne dass zugleich die filmische Rezeption des Kinos von medialen Alternativen unterminiert wird. Die bedeutsame Geschlechterhistorikerin Ute Frevert macht auf den Umstand aufmerksam, dass Emotionen, die unterschiedlichen Differenzmerkmalen geschuldet sind, weniger (sub)kulturell als vielmehr sozial situationsbedingt nach Institutionen untersucht werden sollten. Befindet man sich in der Kirche unter Bekannten, wird ein emotionales Skript anders performiert, als im Militär. Und dasselbe gilt auch für das Kino.⁵⁰ Dementsprechend erlaubt die Wahl der Zwischenkriegszeit eine ausschließliche Rezeption im Kino, welche die emotionale Reaktion spezifisch strukturiert, deren diskursive Situierung ich im Verlauf meiner Analyse noch ausarbeiten werde.

Dem Thema möchte ich mich mit den folgenden leitenden Forschungsfragen und Hypothesen widmen:

1. Wie manifestieren sich Krisen von hegemonialer Männlichkeit(en) und deren Bedürfnisse affektiv im Kino anhand von *Sodom und Gomorrha*? Wie kann man methodisch diese Bedürfnisse nachzeichnen?
2. Welche Formen von hegemonialen, komplizenhaften und marginalisierten Männlichkeiten werden im Film (re)konstruiert? Welche Rückschlüsse können dadurch auf die historischen Zuschauer gezogen werden bzw. können deshalb Rückschlüsse auf diese gezogen werden?
3. Ist die Bestrafung der sexuell aktiven Frau Nebenprodukt, Schablone oder intrinsischer Bestandteil der so geformten Kapitalismus- und Gesellschaftskritik in Österreich der 1920er Jahre?
4. Das sexuell aktive Verhalten einer Frauenfigur ist narrativ und visuell ein wesentliches Strukturelement, um filmische Gewalt gegen Frauen zu legitimieren, sodass in diesen Männerphantasien (sexualisierte bzw. sexuelle) Gewalt als essenzielles Wesensmerkmal auftritt.
5. Das Viktimisierungsnarrativ (somit die freiwillige Abwertung der eigenen Situation in der Gesellschaft) kann Grundlage sein, um die hegemoniale Männlichkeit zu rekonstruieren.
6. Die Bestrafung der Frau wird hierbei genutzt, um eine Machtposition fiktiv zurückzuerobern. Das Gefühl der Rückeroberung in wirtschaftlicher und gesellschaftlicher Hinsicht wird durch die Demütigung und Zerstörung der sexuell aktiven Frau dargestellt, die Fokus von kapitalismuskritischen und konservativen Diskursen ist.

⁵⁰ Vgl. Frevert. *Gefühlvolle Männlichkeiten*. S. 318f.

Die Arbeit ist in vier große Teile aufgeteilt. Im ersten Großkapitel widme ich mich ausführlich den Fragen der Zuschauer_innenschaft und ihrer Theoretisierung, um grundlegende Elemente herauszuarbeiten, die in weiterer Folge von großer Bedeutung sein werden. Im zweiten Großkapitel werden die sogenannten „Männlichkeitskrisen“ einerseits und Darstellungen sexueller Gewalt andererseits diskutiert und die Frage aufgeworfen, welche problematischen Implikationen die Verwendung beider als Analyse- bzw. Quellenterminus in sich trägt. Das dritte Großkapitel zeichnet die Entwicklungen der Zuschauer_innenschaft in Österreich (v. a. Wien) der 1920er Jahre nach, um einer vermeintlich ahistorischen Projektion von Rezeption zu entgehen. Schlussendlich stellt das vierte und letzte Kapitel die Auseinandersetzung mit *Sodom und Gomorrha* dar, in der ich zunächst die konkrete Situierung von Diskursen innerhalb der Narration nachzeichne, um daraufhin mit diesem Wissen zentrale Konfliktmomente in Bezug auf die Forschungsfragen zu analysieren.

2. Zuschauer_innenschaft

2.1. Du bist, was du siehst, und du siehst, was du bist. Der Blick und die Zuschauer_innenschaft

Der *Male Gaze* ist in zweierlei Hinsicht unumgänglich. Zunächst kann, so die britische Filmtheoretikerin Laura Mulvey, das Kameraauge – zumindest jenes des Classic Hollywood-Kinos – weibliche Figuren nicht anders als mittels des *Male Gaze* wahrnehmen. Letztlich kann die Filmwissenschaft ihrem gleichnamigen Konzept auch Dekaden später nicht entkommen. Mulveys Artikel von 1975, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*⁵¹, in dem sie ihr Konzept einer Asymmetrie zwischen männlicher/sehender und weiblicher/gesehener Partei zwar nicht vorstellt,⁵² jedoch zum ersten Mal strukturiert zu einer operierfähigen Methodik funktionalisiert, gilt gemeinhin als einer der bedeutsamsten Essays in der Film- und Kulturwissenschaft, wie man der unzähligen Rezitation ihrer Gedanken entnehmen kann. Die Tatsache, dass eine Vielzahl von Arbeiten, wie auch diese, mit der Betrachtung ihrer grundlegenden Annahmen beginnt, ist nicht so sehr der Allgemeingültigkeit ihrer Ausführungen als vielmehr den Auswirkungen des Artikels auf die Disziplin(en) geschuldet. Nicht nur der psychoanalytische Zweig der feministischen Filmkritik baut auf Mulveys Thesen als einen seiner fundamentalen Stützpfeiler auf, sondern auch Autor_innen wie Linda Williams⁵³ und Sabine Nessel⁵⁴, die sich grundlegend oder zumindest teilweise von dem Konzept distanzieren, kehren zu *Visual Pleasure and Narrative Cinema* als anregenden Ausgangspunkt zurück, um sich von einem allumfassenden *Male Gaze* loszusprechen.

Nachdem ich darauf verwiesen habe, wie unumgänglich Mulveys Thesen für genderbewusstes Arbeiten am Film- und Medienmaterial sind, werde ich auf den nächsten Seiten auf ihre grundlegenden Gedanken sowie die Probleme, die ihnen folgen, eingehen und schlussendlich auf andere Autor_innen verweisen, die ebenfalls methodologisch das Kino aus der Perspektive des Auges betrachten, bevor ich in den Folgekapitel kognitionswissenschaftliche, phänomenologische und *queere* Ansätze diskutieren möchte.

⁵¹ Mulvey, L. (1989). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In L. Mulvey (Hg), *Visual and Other Pleasures* (S. 14–26). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1975).

⁵² Vgl. Mulvey, L. (1989). *Fears, Fantasies and the Male Unconscious or ,You Don't Know What is Happening, Do You, Mr Jones?'*. In L. Mulvey (Hg), *Visual and Other Pleasures* (S. 6–12). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1973). S. 8f.

⁵³ Vgl. Williams, L. (1999). *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Überarbeitete Paperback-Aufl. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 46, 272.

⁵⁴ Vgl. Nessel, S. (2008). *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 8. S. 64f.

2.1.1. Die filmische Frau, das ungelöste Rätsel. Laura Mulveys Theorien der feministischen Filmkritik

„Female protagonists that are outside the melodrama genre and are central to narrative action and plot development bring back the motif of riddles and curiosity.“⁵⁵

Ehe Laura Mulvey sich den Bildstrategien auf psychoanalytischer Basis zuwandte, lag der Fokus in vorangegangenen feministischen Filmanalysen innerhalb der zweiten (angloamerikanischen) Frauenbewegung⁵⁶ zumeist auf der Bewertung des dargestellten Frauenbilds, das vor allem in einer inhaltlichen Analyse ermittelt wurde.⁵⁷ Molly Haskells enzyklopädische Betrachtung des US-amerikanischen Spielfilms seit seinen Anfängen bis zu den zeitgenössischen Vertretern der 1970er Jahre ist ein prominentes Beispiel dieser Gattung.⁵⁸ Doch mit dem Aufspüren von Tropen und Motiven, was in einer rein inhaltlichen Wiedergabe resultiert, verliert sich die Medialität des Filmischen, welche abseits von narrativen Elementen beide Geschlechter (mit)konstruiert. Deshalb florierte Anfang der 1970er Jahre eine neue Herangehensweise für die Problematik, welche Handlungskomponenten zugunsten visueller Repräsentation von Frauen in den Hintergrund schiebt. Die Veränderung des Blickwinkels offenbart eine mediale Hervorhebung des weiblichen Körpers als eine Kuriosität, als ein Enigma, als das *Andere*. Da nach der filmwissenschaftlichen Unterdisziplin der damaligen, noch nicht institutionalisierten Geschlechterwissenschaft⁵⁹ sowohl das Weibliche als auch das Effeminierte im Kontext des Filmischen zu dem geschlechtlich *Anderen*⁶⁰, zu dem Unheimlichen (v. a. im Freudianischen

⁵⁵ Mulvey, L. (1989). Introduction. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. vii–xv). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. S. xi.

⁵⁶ Nicht ungesagt soll bleiben, dass sich auch im Vorfeld der zweiten Frauenbewegung auf theoretischer sowie praktischer Basis mit den bildenden Künsten und ihrer Vereinnahmung vom Frauenkörper beschäftigt wurde. Um ein Beispiel aus dem Wien der Zwischenkriegszeit zu nennen, verweist die Kunsthistorikerin Sabine Plakolm-Forsthuber auf eine in der Hofburg stattgefundene Ausstellung mit dem sprechenden Titel „Wie sieht die Frau?“ (1930). In dieser warfen die teilnehmenden Künstlerinnen nicht nur „die Frage nach einer geschlechtsspezifischen Ästhetik“ auf, sondern gleichfalls jene „nach der Stellung der Frauen in der Kunst“. Plakolm-Forsthuber, S. (1996). *Frauenbilder und Bilder von Frauen im Wiener Ausstellungsbetrieb. (1925–1945)*. In H. Posch, & G. Fliedl (Hg.), *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945* (S. 97–118). Wien: Turia + Kant. S. 107.

⁵⁷ Vgl. Greiner, W. (1998). *Kino Macht Körper. Konstruktion von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film*. Alfeld, Leine: Coppi-Verlag. S. 7.

⁵⁸ Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape. The treatment of Women in the Movies*. 2. Überarbeitete Aufl. Chicago, London: The University of Chicago Press.

⁵⁹ Geschlechterwissenschaften ist in diesem Kontext ein ahistorisches Hilfskonstrukt, da zur besagten Zeit einerseits keine derartige (institutionalisierte) (Unter)Disziplin bestand und andererseits erst wesentlich später, in Wien etwa in den frühen 1990er Jahren, sich die Frauenwissenschaft zur Geschlechterwissenschaft weiterentwickelte.

⁶⁰ Vgl. Baker, B. (2006). *Masculinity in Fiction and Film. Representing Men in Popular Genres 1945 – 2000*. London, New York: Continuum. S. 31.

Sinne)^{61, 62} wenn nicht sogar in Einzelfällen zu dem Abjekt nach Julia Kristeva mutieren,⁶³ verlagerte sich die Kritik an den Stereotypen von Weiblichkeit im Film auf die Suche nach dem Grund für den misogynen Blick der Kamera gegenüber dem weiblichen Körper; eine Suche, die aufgrund ihrer damaligen Bedeutung innerhalb der Filmtheorie tendenziell von psychoanalytischen Ansätzen generell⁶⁴ und der Apparatus-Theorie im Speziellen⁶⁵ geprägt war. Deswegen sollte die Antwort hierauf nicht nur die ideologischen Tendenzen des Filmemachers⁶⁶ aufdecken, sondern die unbewusste Haltung des gesamten männlichen Publikums und weiterführend der patriarchalen Gesellschaft („social unconscious“⁶⁷) entschlüsseln und feststellen, wie diese durch den (männlichen) Blick auf Frauen als passive Objekte geleitet wird, der selber durch kulturelle Erzeugnisse konditioniert bzw. produziert wird, wie auch etwa der (gegenüber Mulvey manchmal vergessene)⁶⁸ John Berger wenig vor ihr ausführt.⁶⁹ Der Film demonstriert, so Mulvey, „the ways the unconscious (formed by the dominant order) structures ways of seeing and pleasure in looking“⁷⁰, sodass er die Möglichkeit bereitstellt, in die Köpfe der hegemonial männlichen Zuschauer⁷¹ und folgerichtig auch der Gesellschaft zu blicken. Mulvey, die weniger an der filmischen

⁶¹ Neben einer allgemeineren Definition verbindet Freud das Unheimliche ebenfalls direkt mit dem weiblichen Genital als „das ehemals Heimische“. Vgl. Freud, S. (2000). Das Unheimliche (1919). In *Studienausgabe*. Bd. 4. *Psychologische Schriften*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 241–274. (Originalwerk veröffentlicht 1919). S. 267.

⁶² Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 71.

⁶³ Eine Entität die als „unrein“ gilt, da sie körperliche sowie Identitätsgrenzen zerstört, weshalb sie aus der Machtökonomie ausgeschlossen wird, aber zugleich ein zentrales Strukturelement darstellt, da man(n) sich im Kontrast zu ihr definiert. Vgl. Butler, J. (1992). *Contingent Foundations. Feminism and the Question of ‚Postmodernism‘*. In J. Butler, & J. W. Scott (Hg.), *Feminists Theorize the Political* (S. 3 –21). New York: Routledge. S. 12.

⁶⁴ Vgl. Grafl, F. (2006). Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust. In T. Ballhausen, G. Krenn, & L. Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film* (S. 77–96). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 77.

⁶⁵ Mulvey selber war auch wesentlich von der Apparatus-Theorie beeinflusst, die maßgeblich von den Arbeiten Christian Metz’ und Jean-Louis Baudrys geprägt ist. In den Ausführungen von Letzterem wurde das Kino zu einer institutionalisierten Macht, die dem Zuschauer und der Zuschauerin eine einzige Sehposition ohne Hoffnung auf Transgression dieser zuschreibt. Vgl. Greiner. *Kino Macht Körper*. S. 8.

⁶⁶ Da die damalige Filmwissenschaft ebenfalls von der *auteur*-Theorie beeinflusst war, wurde der Film weniger als Gesamtprodukt von Künstler_innen verschiedenster Disziplinen, als vielmehr als alleiniges Kind des_der Regisseur_in, dem_der Autorenfilmemacher_in, verstanden.

⁶⁷ Mulvey, L. (1996). Preface. In L. Mulvey (Hg.), *Fetishism and Curiosity* (S. xi–xx). Bloomington: Indiana University Press. S. xiii.

⁶⁸ Vgl. Williams, L. (1995). Introduction. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 1–20). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. S. 1.

⁶⁹ Vgl. Allison, A. (1996). *Permitted and Prohibited Desires. Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. Boulder, Oxford: Westview Press. S. 35.

⁷⁰ Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 15.

⁷¹ Bei Mulvey existierte diese Ausdifferenzierung zwischen Männlichkeit und hegemonialer Männlichkeit zwar aufgrund der chronologischen Entstehungsreihenfolge der Theorien (Mulvey und R. W. Connell) noch nicht, aber dennoch schwingt eine derartige Differenzierung implizit mit. Näheres zu dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit in Kapitel 3.1.

Darstellung von Frauen, als vielmehr an deren Strukturen interessiert ist,⁷² schließt trotz psychoanalytischer Ausrichtung kaum an die Freudianischen Schriften zur Identifikation der Theaterzuschauer_innen an,⁷³ sondern peilt direkt das Ödipale an. Mit diesem psychoanalytischen Hintergrund, der in den Kreisen des sozialistischen Feminismus Großbritanniens zu der Entstehungszeit des Artikels Anfang der 1970er Jahre weit verbreitet war,⁷⁴ verweist die Autorin darauf, dass das Repräsentationssystem Hollywoods grundlegend von der männlichen Kastrationsangst strukturiert wird. Das blutende Loch der kastrierten Frau verunsichert den Mann insofern, dass er selber den Phallus, den er zu besitzen imaginiert, verlieren könnte.⁷⁵ Doch das Paradoxe an dem Phallozentrismus ist, wie Mulvey ausführt, die Bedeutung der kastrierten Frau in diesem System, die zugleich Ursache der Angst als auch Spenderin der Ordnung des Symbolischen sei. Der Phallozentrismus „depends on the image of the castrated women to give order and meaning to its world.“⁷⁶ Die Frage ist also nicht mehr, wie Frauen dargestellt werden, sondern wie Blicke die Kastrationsangst bändigen.

In Mulveys Theorien – zumindest nach ihrem meist-zitierten Artikel – und denen ihrer psychoanalytisch geprägten Nachfolger_innen müssen drei Blickebenen unterschieden und betrachtet werden. Die erste ist jene des Kameraauges, welche die männliche Zuschauerperspektive vorwegnimmt. Die zweite ist jene der männlichen Figur und ihr Agieren, um den eigenen Blick auf den weiblichen Körper zu potenzieren. Die letzte ist jene der weiblichen Figur und wie sie das männliche Begehren möglicherweise provoziert und potenziert.

Die Kamera verhält sich gegenüber dem männlichen Körper deutlich anders als gegenüber seinem weiblichen Konterpart. Während nach Mulvey der Blick des Auges (von Zuschauer – weniger Zuschauerin – und Kamera) den männlichen Protagonisten kurzerhand zur Identifikationsfigur erklärt, indem dessen Körper zur Gänze und im Kontext von sozialen Interaktionen gezeigt wird, zerschneidet die Kamera den weiblichen Körper in seine Einzelteile, sodass eine empathische Beziehung zwischen weiblicher Figur und männlichem

⁷² Vgl. Mulvey. Introduction. S. xiii.

⁷³ Vgl. Pfaller, R. (2006). Die Komödie der Psychoanalyse. *Maske und Kothurn*, 52, H. 1. Mit Freud, S. 37–52, hier S. 38.

⁷⁴ Vgl. Mulvey, L. (2004). Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 17–27). Marburg: Schüren Verlag. S. 21.

⁷⁵ Nach Freud wirkt das eigene kindliche Spiel mit dem Penis (Triebbefriedigung), das von Erziehungspersonen (oder weiter gefasst: kulturell) mit der Drohung, diesen abzuschneiden, sanktioniert wird, ursächlich für den Kastrationskomplex. Das weibliche Genital und Blutspuren am Bett der Mutter dienen dem Jungen als Beleg. Vgl. Freud, S. (2000). Über infantile Sexualtheorien (1908). In *Studienausgabe*. Bd. 5. *Sexualleben*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 169–184. (Originalwerk veröffentlicht 1908). S. 177, 181.

⁷⁶ Vgl. Mulvey. Visual Pleasure and Narrative Cinema. S. 14.

Zuschauer nicht möglich sei.⁷⁷ Diesen ersten von zwei Modi bezeichnet Mulvey in Anlehnung an Freuds Theorie als „fetishistic scopophilia“⁷⁸ des männlichen Zuschauers. Der Fetisch verweist auf einen psychischen Prozess, in der ein_e Patient_in durch Selbsttäuschung ein abwesendes Körperteil imaginiert⁷⁹ bzw. einem Objekt größere Bedeutung zuschreibt, als dieses verdiene, und somit „fall[s] victim to an illusionary belief in the exalted value of certain (fetish) objects.“⁸⁰ Im Kontext der Kastrationsangst erlaubt die kulturell spezifische Fixierung auf ein fetischisiertes Objekt^{81, 82} dem Wissen bzw. dem Begehren nach dem Wissen bezüglich der wahren Form des Objekts zu entgehen, um nicht mit dem fehlenden Phallus und der Möglichkeit, diesen selbst zu verlieren, konfrontiert zu werden.⁸³ Mithilfe der Fetischisierung überspiele die Frau (in den Augen des Mannes) die Tatsache, keinen Phallus zu besitzen, obwohl „‘having’ the phallus (masculinity) and ‘being’ the phallus (femininity)“⁸⁴ grundlegende Konstrukte sind. Wie auch in den anderen Bereichen der Psychoanalyse, kritisiert Mulvey den fetischisierenden Einsatz als eine kurzfristige Lösung, die tiefer sitzende Probleme (i. e. die Kastrationsangst) nicht anrührt.⁸⁵ In einem ähnlichen Kontext führt die Filmwissenschaftlerin Mary Ann Doane diese Form des Umgangs mit dem weiblichen Körper auf die Notwendigkeit zurück, dem Zuschauer (falsche) Sicherheit zu gewähren:

„In the structures of seeing which the cinema develops in order to position its spectator, to ensure its own readability, an image of woman is fixed and held – held for the pleasure and reassurance of the male spectator.“⁸⁶

⁷⁷ Vgl. Davies, J., & Smith, C. R. (1997). *Gender, Ethnicity, and Sexuality in Contemporary American Film*. Edinburgh: Keele Univ. Press. S. 10.

⁷⁸ Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 21.

⁷⁹ Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 103f.

⁸⁰ Williams. *Hard Core*. S. 104.

⁸¹ Zumeist „ein im allgemeinen [sic] für sexuelle Zwecke sehr wenig geeigneter Körperteil (Fuß, Haar) oder ein unbelebtes Objekt, welches in nachweisbarer Relation mit der Sexualperson, am besten mit der Sexualität derselben, steht. (Stücke der Kleidung, weiße Wäsche.)“ - Freud, S. (2000). *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). In *Studienausgabe*. Bd. 5. *Sexualleben*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 37–145. (Originalwerk veröffentlicht 1905). S. 63.

⁸² Vgl. Mulvey, L. (1996). Introduction. *Fetishisms*. In L. Mulvey (Hg.), *Fetishism and Curiosity* (S. 1–15). Bloomington: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1993). S. 8.

⁸³ Vgl. Freud, S. (2000). Die Ichspaltung im Abwehrvorgang (1940 [1938]). In *Studienausgabe*. Bd. 3. *Psychologie des Unbewußten*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 389–394. (Originalwerk veröffentlicht 1940). S. 393; Mulvey. Introduction. S. xi.

⁸⁴ Holmlund, C. (1994). Masculinity as Multiple Masquerade. The ‚mature‘ Stallone and the Stallone clone. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 213–228). 2. Aufl. London, New York: Routledge. S. 222.

⁸⁵ Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 105.

⁸⁶ Doane, M. A. (1991). *Gilda*. Epistemology as Striptease. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 99–118). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1983). S. 101.

Doch das Kameraauge hat nicht allein an der Fetischisierung des weiblichen Körpers Schuld, da gleichfalls die Anordnung des Sets (z. B. Stiegen)⁸⁷ und die Verwendung eines Requisits (z. B. Schleier)⁸⁸ die Dynamik zwischen Kamera und Körper maßgeblich beeinflussen. Laut Anne Allison, die sich mit japanischer, meist gezeichneter Populärkultur und Pornographie auseinandersetzt, führt das Narrativ bewusst männliche Figuren ein, die durch „various strategies (coercion, coaxing, affection, deception, abduction, violence, rape) and apparatuses (knives, cameras, binoculars, rope)“⁸⁹ für den Zuschauer den Blick auf den weiblichen Körper freilegen. Somit ist nicht nur das Kameraauge stets potenzieller Angreifer auf den weiblichen Körper, sondern die narrative Logik hilft, den Körper weiter freizulegen und zu fetischisieren. Ein Gedanke, der etwa bei der US-amerikanischen Filmtheoretikerin Carol J. Clover in ähnlicher Form in Bezug auf den Horrorfilm wiederzuerkennen ist.⁹⁰ Mulvey bringt mit dem *Male Gaze* ein Element in ihre Theorie ein, dem sich jegliche anderen Teilgebiete der filmischen Produktion unterordnen und welcher Ausdruck der patriarchalen Institution Kino sei. Die narrative Logik und der illusionistische Darstellungsstil werden der zum Spektakel bzw. zum flachen Bild werdenden Frau und ihrer „to-be-looked-at-ness“⁹¹ untergeordnet, sodass die Bilder der fetischistischen Skopophilie selbst „auf den Kopf gestellt“ („Sternberg once said he would welcome his films being projected upside-down“⁹²) als reiner Selbstzweck vom männlichen Zuschauer genossen werden können.⁹³ Das bedeutet, während sich der Rezipient an der Frau als flaches Objekt bzw. als Bild erfreuen kann, nimmt die Kamera konspirativ den blickenden, männlichen Protagonisten in einem illusionistischen Raum wahr, damit der Zuschauer sich mit ihm und seinen Handlungen identifizieren kann.⁹⁴

Zusammenfassend verliert in dem Modus der fetischistischen Skopophilie, bei Mulvey durch die Zusammenarbeit von Marlene Dietrich und Josef von Sternberg repräsentiert, die zum Spektakel gemachte Frau ihren furchterregenden Körper, indem ein Fetischobjekt oder

⁸⁷ Vgl. Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Houndmills, London: MacMillan Press. S. 136.

⁸⁸ Vgl. Doane, M. A. (1991). *Veiling Over Desire. Close-ups of the Woman*. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 44–75). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1989). S. 56.

⁸⁹ Allison. *Permitted and Prohibited Desires*. S. 31.

⁹⁰ Vgl. Clover, C. J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. S. 185f.

⁹¹ Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 19.

⁹² Ebd., S. 22.

⁹³ Diese Idee der „to-be-looked-at-ness“ findet sich nur wenige Jahre später auch in der deutschsprachigen psychoanalytischen Kulturwissenschaft wieder, wenn etwa Klaus Theweleit meint, dass „Brigitte Bardots und all der anderen Frauen nackte Leiber“ in erster Linie „mit *Blicken* [...] begehrt“ werden. Denn „[d]er Körper darf nicht Körper werden. Er muß Repräsentierendes bleiben und Unerreichbares.“ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 383.

⁹⁴ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 20.

ihr fetischisierter Körper den fehlenden Phallus substituiert. Demgegenüber steht der zweite Modus, der voyeuristische Blick, den Mulvey im Rückgriff auf den Umgang Alfred Hitchcocks mit seinen Protagonistinnen konzipiert. Während der fetischisierende Blick den Umstand der kastrierten Frau umgeht und substituiert, zelebriert sein Konterpart die kastrierende Frau, welche sich in Freuds grundlegendem Konzept auf die Medusa der griechischen Antike bezieht,⁹⁵ da er einen „head-on look“ auf die Frau gestattet, der zugleich „pleasurable“ sowie „threatening“ ist.⁹⁶ Sie und ihr Blick zeugen von dem Unheimlichen im Freudschen Sinne, sodass der Mann in steter Kastrationsangst vor ihr erstarrt.⁹⁷ Der Voyeurismus verbindet sich mit dem Sadismus, der sich *nur* in einem Narrativ entfalten kann, denn der Genuss „lies in ascertaining guilt (immediately associated with castration), asserting control and subjugating the guilty person through punishment or forgiveness.“⁹⁸ Da der männliche Protagonist im Kameraauge zum Handlungsträger wird, muss notwendigerweise die Frau, abseits ihres Status als reines Spektakel, in die Rolle des Hindernisses schlüpfen, welches sich (in welcher Form auch immer) dem Zuschauer-Protagonisten in den Weg stellt.⁹⁹ Dieser allein hat nun die Macht, die ehemals kastrierende Frau zu verschonen oder zu bestrafen.¹⁰⁰

Deshalb ist das innerdiegetische Blicken der Frauenfigur keineswegs ein Eindringen in das Figur-Zuschauer-Dreieck, welches die psychoanalytisch geprägte Filmtheoretikerin Mary Ann Doane als offensichtlichen Rückgriff auf die ödipale Triade¹⁰¹ beschreibt,¹⁰² sondern verstärkt und intensiviert beide Modi der Rezeption. Die Kulturosoziologin Ulrike Wohler betrachtet in ihrer Arbeit zum weiblichen Akt und dessen Entwicklung in der Postmoderne u. a. auch die Blickkonstruktion der dargestellten Frau. Ähnlich den Ergebnissen von John Berger im Jahre 1972,¹⁰³ sei der weibliche, bürgerliche Blick der porträtierten Verführerin laut Wohler auf diese Weise angelegt, um „den Mann dazu zu bewegen, sie zu begehren, und aktiv auf sie

⁹⁵ Vgl. Mulvey. *Fears, Fantasies and the Male Unconscious*. S. 6.

⁹⁶ Doane. *Gilda*. S. 106.

⁹⁷ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 204f.

⁹⁸ Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 21f.

⁹⁹ Vgl. Greiner. *Kino Macht Körper*. S. 9.

¹⁰⁰ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 21f.

¹⁰¹ Vgl. Benjamin, J. (1986). *A Desire of One's Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space*. In T. de Lauretis (Hg.), *Feminist Studies. Critical Studies* (S. 78–101). Bloomington: Indiana University Press. S. 91.

¹⁰² Vgl. Doane, M. A. (1991). *Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator*. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 17–32). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1982). S. 29f.

¹⁰³ Vgl. Allison. *Permitted and Prohibited Desires*. S. 35.

zuzugehen“¹⁰⁴. Es ist somit ein indirekter, passiver Blick der Figur auf eine andere bzw. (autoerotisch) auf sich selbst gerichtet, was dem Zuschauer das Blicken, den *Male Gaze* erlaubt.¹⁰⁵ Wenn eine Frauenfigur hingegen den aktiven, suchenden Blick besetzt, steht ihr Blicken stets im Zusammenhang mit „her own victimization“¹⁰⁶, da sie Opfer des eigenen Wissenstriebes wird. Der weibliche Blick ist im psychoanalytischen Sinne verwandt mit ihrer Sexualität: Falls sie diesen aktiven Blick aufnimmt, verursacht sie ein Unbehagen, das durch die Zerstörung des Blickes und der Blickenden behoben wird. Dies bestätigt auch Theweleit. Ihm zufolge könne jene Frau, die während eines filmischen Kusses ihren Blick auf die Kamera gerichtet hält, nur eine Verräterin sein, denn „[d]as offene Frauenauge evoziert wohl sogleich den verschlingenden Abgrund, in seinen Wimpern zucken die Zähne der vagina dentata.“¹⁰⁷ Somit wird nach psychoanalytisch geprägter Filmtheorie fast jegliche Form der diegetisch blickenden Frau aus dem Vertrag zwischen dem männlich gedachten Zuschauer, der männlichen Figur und dem weiblichen Objekt genommen.

Doch das bedeutet nicht, dass die innerdiegetische Macht von männlichen Figuren, auf andere zu starren, ipso facto eine solche wäre. Susan Napier, eine der Pionier_innen der englischsprachigen Forschung zur japanischen Populärkultur, widerspricht der (narrativen) Macht, die vom *Male Gaze* ausgehe, da in vielen *Hentai*¹⁰⁸-Produktionen die Blickenden die machtlosen Figuren darstellen.¹⁰⁹ Allison stimmt damit überein, wenn sie als eines der wichtigsten Merkmale des *Male Gaze* im Manga hervorhebt: „[T]he position, particularly of males, as lookers, splits between one that is permitted and controlling and one that is illicit and immobilizing.“¹¹⁰ Da die Frau sowohl den Zuschauer als auch den Protagonisten als erotisches Objekt adressiert,¹¹¹ muss in Anlehnung an Lacan der *Male Gaze* vom *Look* unterschieden werden. Im Dreieck von Doane nimmt die Kamera die Position eines allmächtigen *Gazes* ein, während der *Look*, mit dem der Blick der Figur zusammenfällt,

¹⁰⁴ Wohler, U. (2009). *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 190.

¹⁰⁵ Vgl. Hagemann, K. (2004). German heroes. The cult of the death for the fatherland in nineteenth-century Germany. In S. Dudnik, K. Hagemann, & J. Tosh (Hg.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History* (S. 96–115). Manchester, New York: Manchester University Press. S. 101.

¹⁰⁶ Doane. *The Desire to Desire*. S. 136.

¹⁰⁷ Theweleit, K. (2005). *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 2. *Männerkörper – zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. 3. Aufl. München, Zürich: Piper. S. 144.

¹⁰⁸ Das *Hentai*-Genre bezieht sich auf die schon erwähnte Form der animierten Pornographie aus Japan.

¹⁰⁹ Vgl. Napier, S. (2005). *Anime. From Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. 2. neubearbeitete Aufl. New York: Palgrave Macmillan. S. 77.

¹¹⁰ Allison. *Permitted and Prohibited Desires*. S. 43.

¹¹¹ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 19.

gleichfalls schwach sein kann. In psychoanalytischer Theorie korreliert die Unterscheidung mit jener von Penis und Phallus.¹¹²

2.1.2. Der filmische Mann, genauso ungelöst. Die Kritik an Laura Mulvey

“I think spectatorship is at once the most valuable area of film studies, and the one that has been the most misunderstood.”¹¹³

„We are both Red Riding Hood *and* the Wolf”¹¹⁴.

Kritikerinnen und Kritiker von Laura Mulveys Konzept um Fetischismus, Sadismus und Voyeurismus nehmen dieses aufgrund von Punkten auseinander, die im gleichen Atemzug etwa auch dem klassisch radikal-feministischen, homogen gedachten Patriarchatsbegriff vorgeworfen werden: Ahistorizität^{115,116} und die simplifizierte Dichotomie der heterosexistischen Matrix zwischen Mann als Täter und Frau als Opfer.¹¹⁷ V. a. letzteres ist der nicht erfolgten kritischen Auseinandersetzung mit dem Phallusprimat in der Freudianischen Psychoanalyse¹¹⁸ geschuldet, die der Zeit ihrer Entstehung entspricht.¹¹⁹ Doch wenden wir uns zunächst der Ahistorizitätskritik zu. Ähnlich dem Patriarchatsbegriff wird Mulveys politisierte Theorie angeprangert, den tatsächlichen Gegenstand für ein verallgemeinertes, zeitlich ungebundenes Konzept zu verlassen bzw. zwar das anfängliche exhibitionistische Kino nicht zu negieren, aber die Entwicklung hin zum Classic Hollywood als teleologisch zu verstehen;¹²⁰ somit ein stets patriarchales Kinogefüge, das der Apparatus-Theorie nachempfunden wurde. Das Problem an diesen Kritikpunkten ist weniger die falsche

¹¹² Vgl. Green, D. (2009). *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. Austin: University of Texas Press. S. 79.

¹¹³ Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London, New York: Routledge. S. 4.

¹¹⁴ Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 12.

¹¹⁵ Vgl. Lundt, B. (2007). Geschlechterwelten zwischen Mode, Labor und Stich: Eine Einleitung. In B. Lundt, & V. Bärbel (Hg.), *Historische Geschlechterforschung und Didaktik. Ergebnisse und Quellen*. Bd. 1. *Outfit and Coming Out. Geschlechterwelten zwischen Moden, Labor und Stich* (S. 7–36). Hamburg: LIT Verlag. S. 24.

¹¹⁶ Eine ähnliche Kritik wird gegenüber Christian Metz' Theorie geäußert. Vgl. König, C. (2004). *Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs >Film<*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag. S. 89.

¹¹⁷ Vgl. Tosh. *Hegemonic masculinity and the history of gender*. S. 45.

¹¹⁸ Vgl. etwa Freud, S. (2000). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916–17 [1915–17]). In *Studienausgabe*. Bd. 1. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 34–445, hier S. 313.

¹¹⁹ Vgl. Braidt, A. B., & Jutz, G. (2002). Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In J. Dorer, & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 292–306). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 296.

¹²⁰ Vgl. Warth, E. (2002). Annäherungen an das frühe Kino. Cultural Studies, Gender Studies and Historiographie. In J. Dorer, & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 307–319). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 311.

Argumentation, sondern das partielle Missverstehen von Mulveys Kriterien. Die meisten Kritiker_innen ihres ursprünglichen Konzepts bemängeln dieses anhand von Material, das aufgrund der jeweiligen Produktionszeit nicht den Auswahlkriterien von Mulveys Theorie entspricht, wie etwa Katrin Oltmann, die Stummfilme der frühen 1920er Jahren untersucht,¹²¹ oder Hilary Radner, die *Pretty Woman*¹²² als Beispiel heranzieht.¹²³ Auch wenn die Theorien eines fetischisierenden Blickes auf den weiblichen Körper gegenüber einem identifizierenden auf den männlichen, wie dies etwa nach Radner die Anfangsszene von *Pretty Woman* darstellt, grundlegend den Ideen hinter dem Konzept Mulveys Wahrnehmung von Classic Hollywood entsprechen, kann die Kritik Radners Mulvey nicht angelastet werden, da sie selbst nie behauptet hat, dass der *Male Gaze* jegliche Epoche und Kultur des Kinos einnehmen würde. Der Grund für ihre Arbeit war nicht die Essentialisierung des Blickes, sondern der erhoffte Bruch mit dem Status quo mithilfe eines (feministischen) Gegenkinos.¹²⁴ In einem späteren Artikel verteidigt sie sogar mit Vorbehalt¹²⁵ Jean-Luc Godards Verwendung von nackten Frauenkörpern und dessen voyeuristischen Blick auf diese, denn Art und Weise, wie Kamera und Schnitt sich verhalten, „makes us uneasy in our position of the voyeur“¹²⁶, sodass der vermeintlich essentialistische Blick dekonstruiert wird. Trotz mancher Vergleiche mit der Identifikation in der Antike¹²⁷ und deren Verbindungslinien zum frühen 20. Jahrhundert¹²⁸ legt sie ihren zeitlichen, örtlichen und institutionellen Fokus auf das US-amerikanische Studiosystem der späten Zwischenkriegsjahre und der verlängerten Nachkriegszeit bis zum Erscheinen ihres Artikels, gerahmt von den Filmen Josef Sternbergs und Alfred Hitchcocks.¹²⁹

In diesem Sinne legt Mulvey für ihre damaligen Theorien zeitlich und kulturell einen klar abgetrennten Raum fest, der sich nicht, wie viele ihrer Kritiker_innen, aber auch

¹²¹ Vgl. Oltmann, K. (2002). „Stärke liegt manchmal in einer Perücke“. Gender-Maskeraden in Alexander Kordas *Samson und Delila* und Cecil B. DeMilles *Samson und Delilah*. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 201–226). Wien: Filmarchiv Austria. S. 220.

¹²² Marshall, G. (Regie). (1990). *Pretty Woman* [Film]. USA: Silver Screen Partners IV.

¹²³ Vgl. Davies & Smith. *Gender, Ethnicity, and Sexuality in Contemporary American Film*. S. 10.

¹²⁴ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 26.

¹²⁵ Vgl. MacCabe, C., & Mulvey, L. Mulvey, L. (1989). *Images of Women, Images of Sexuality. Some Films by J. L. Godard*. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 49–62). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. S. 56.

¹²⁶ Ebd., S. 52.

¹²⁷ Vgl. Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 29–38). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1981). S. 32.

¹²⁸ Vgl. Mulvey, L. (1996). Close-ups and Commodities. In L. Mulvey (Hg.), *Fetishism and Curiosity* (S. 40–64). Bloomington: Indiana University Press. S. 41.

¹²⁹ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 19f.

Nachfolger_innen¹³⁰ meinen, in zeitlicher oder räumlicher Dimension in alle Richtungen beliebig ausweiten lässt. Als Mulvey etwa zu einem späteren Zeitpunkt sich fünf Fotografinnen analytisch nähert, verweist sie darauf, dass im Kontext von islamischen Kulturen Mitte der 1980er Jahre „images that connote female sexuality are exhilarating and exciting, in contrast to those of Western society in which the sexualised image of woman is the currency of oppression.“¹³¹ Dies bedeutet die bedingungslose kulturelle, gesellschaftliche und historische Kontextualisierung, die sich von jeglicher Form der Essentialisierung zu distanzieren versucht. Darüber hinaus erkennt sie in späteren Artikeln aufgrund von „eine[r] Fülle von Veränderungen in vielen gesellschaftlichen, ökonomischen, technologischen und kulturellen Bereichen“¹³² die Notwendigkeit, den eigenen Fokus bei ihren Untersuchungen zu verändern. Doch trotz dieser Einschränkung markieren ihre Thesen eine monolithische Betrachtungsweise des Kinos in dem US-amerikanischen Kulturraum zu einer bestimmten Zeit. Als eine von vielen kritisiert Linda Williams, dass obzwar im Kontext ihrer „body genres“ (Melodrama, Horrorfilm und Pornografie), die sie im Rückgriff auf Carol Clover theoretisiert,¹³³ Gewalt gegen Frauen präsentiert wird, diese drei allein eine Vielzahl an Variationen in dem Kontext offenbaren, die eine derartig monolithische Betrachtung nicht erlauben.¹³⁴ Eine ähnliche Argumentation findet sich bei der Philosophin Martha Nussbaum, die Formen von „objectification“ (i. e. „[o]ne is treating *as an object* what is really not an object, what is, in fact, a human being.“¹³⁵) von Körpern aller Geschlechter im inner- und außertextlichen Raum klar zu trennen weiß, da eine undifferenzierte einseitige Herangehensweise die Multidimensionalität der „objectification“ verschütten würde.¹³⁶

Dies führt zum zweiten und wesentlich problematischeren Kritikpunkt: Die Dichotomisierung in der Rezeptionshaltung zwischen Zuschauer und Zuschauerin bzw. das grundlegende Fehlen einer weiblichen Skopophilie. In einem 1994 erschienenen Interview verschiebt Mulvey nach dem *performative turn* retrospektiv den ursprünglichen Ansatz ihres

¹³⁰ Vgl. Mulvey, L. (1989). Changes. Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 159–176). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1987). S. 162.

¹³¹ Mulvey, L. (1989). ‚Magnificent Obsession‘. An Introduction to the Work of Five Photographers. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 137–147). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1985). S. 145.

¹³² Mulvey. Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. S. 18.

¹³³ Vgl. Williams, L. (2003). Film Bodies. Gender, Genre, and Excess. In B. K. Grant (Hg.), *Film Genre Reader III* (S. 141–159). Austin: University of Texas Press. (Originalwerk veröffentlicht 1991). S. 143.

¹³⁴ Vgl. Williams. Film Bodies. S. 157.

¹³⁵ Nussbaum, M. C. (Fall 1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, 24, 4, S. 249–291. Zugriff am 28.06.2014 unter <http://www.mit.edu/~shaslang/mprg/nussbaumO.pdf>. S. 257.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S.257f.

Textes auf „ein Interesse an der Vergeschlechtlichung (gendering) des Blicks im Hollywoodkino. [...] [D]as Männlich-Werden des Blickes und das Weiblich-Werden des Bildes.“¹³⁷ Die zuvor essenziell gedachten Kategorien offenbaren sich als performative. Jederzeit können Bild und Blick weiblich oder männlich werden. Ein Gedankengang, der einerseits aufgrund der Historifizierung der Mechanismen, andererseits aufgrund ihres Wunsches nach einem Gegenkino dem Originaltext merklich zugrunde liegt. In dieser Hinsicht deutet Sabine Nessel das Bild-Sein der medialisierten Frau als Bild-Werden der Frau. Die oft zitierte „to-be-looked-at-ness“ der weiblichen Figur entsteht erst aus dem (fetischisierenden) Spektakel, in dessen Prozess das Kameraauge und folglich die Bildlogik vermännlicht werden.¹³⁸ Diese Betrachtung verschiebt den Tatbestand in eine performative und dynamische Logik, ohne jedoch dabei das grundlegende Auseinanderklaffen der geschlechtlichen Zuschauer_innen-Schere zu überwinden. Auch wenn die Kamera nur männlich ist, weil diese in einem Prozess des Spektakels des weiblichen Körpers als Bild vermännlicht wird, verändert sich weder die Reduktion des Zuschauers auf sein biologisches Geschlecht noch die Verweigerung einer Skopophilie für die Zuschauerin. Somit entfernt sich weder Mulvey noch Nessels Deutung von Mulveys Worten von einer eindimensionalen Rezeptionsanalyse.

Also zunächst zum männlichen Körper im Bild, zu welchem sich die Frage stellt: Kann der Mann Spektakel sein? Psychoanalytisch geprägter Kulturtheoretiker Klaus Theweleit erkennt in dem männerbündischen Wesen und dem mann-männlichen Gehabe eine homoerotische Komponente, die sich zugleich auf die männliche Zuschauerperspektive auswirkt. Etwa hinter dem gespannten Blick auf Adolf Hitler, wie Theweleit anhand von Offiziersberichten deduziert, verbirgt sich „die Einsicht, daß der Mann Gegenstand des Eros vom Mann her sein kann.“¹³⁹ Somit wurde selbst in den 1970er Jahren – d. h. zur Zeit der Publikation von Mulveys Dichotomisierung zwischen den sehenden Männern und den gesehenen Frauen – im psychoanalytischen Schreiben Theweileits die Position des Mannes als potenzielles Lustobjekt zumindest für den männlichen Rezipienten durchaus überlegt. Ein möglicherweise zweckdienlicheres und wiederholt analysiertes Beispiel ist der männliche US-Actionheld der 1980er Jahre und dessen Renaissance der letzten Zeit. Das Genre des Actionfilms und besonders dessen Subgenre des *Buddy-Movies* besitzt zugleich Elemente, die den Film einer

¹³⁷ Nessel. *Kino und Ereignis*. S. 64.

¹³⁸ Vgl. Ebd., S. 64.

¹³⁹ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 2. S. 139.

beinahe männerbündischen Logik unterordnen („Phallus mit Phallus“¹⁴⁰, in der die Frau entweder völlig ausgegliedert wird oder als heterosexuelle Kompensation für die homoerotische Beziehung dient), sowie solche, die das angeblich patriarchale Kameraauge negieren: Ein männlicher Körper, wie der von Sylvester Stallone oder Arnold Schwarzenegger, ist in diesem Kontext ein erotisches Lust- und Schauobjekt, „heterosexuell für Zuschauerinnen, homosexuell für die männlichen Zuschauer“¹⁴¹. Um im Rahmen von Mulveys Thesen zu bleiben, die dem männlichen Körper auf Zelluloid seine erotische Ausstrahlung absprechen, muss der Blick, der auf dem männlichen Körper weilt, in spezifischer Weise modifiziert und montiert sein. Drew Bassett etwa nähert sich den ausgestellten Körpern Schwarzeneggers und Stallones, welche sichtlich die Kriterien von der „to-be-looked-at-ness“ erfüllen, indem sie eine geschlechtliche Unterscheidung am Grad der Aktivität der Körper unternimmt:

„Die Passivität, das Ausgestelltsein und das dem Blick Ausgeliefertsein der männlichen Körper wird dadurch negiert, daß Körper in Aktion versetzt werden und die attackierten Kontrahenten diesen machtvoll aufgeladenen angstvoll oder haßerfüllt erblicken.“¹⁴²

In dieser Hinsicht verlagert Bassett das Problem des Spektakels der Körper auf eine in bürgerlichen und patriarchalen Gesellschaften gängige geschlechtliche Differenzierung, auf der auch Mulveys Sicht basiert: Gesehen-werden und Sehen, Passivität und Aktivität, Weiblichkeit und Männlichkeit. Damit der ausgestellte Körper des Mannes nicht unnötigerweise „feminisiert“ bzw. effeminiert wird, muss er in Aktion treten und die Geschichte vorantreiben, um seine eigene Fetischisierung und somit Objektifizierung zu negieren, selbst wenn er durch Schnitte und Detailaufnahmen fragmentiert wird.¹⁴³ Die Notwendigkeit der Aktion, die dem männlichen Körper als Schauobjekt folgt, ist durchaus in einer längeren Tradition der bildlichen Medien verankert. Beispielsweise legen die Bewegungsstudien von Eadweard Muybridge, so Linda Williams, die Geschlechter auf ähnliche Weise fest: Während der männliche Proband einen muskel- und körperbetonten Bewegungsablauf ausführt, wird die Handlung der weiblichen Probandin auf einen minimalen Raum reduziert, der vor allem durch Accessoires betont wird.¹⁴⁴ Die Idee Bassetts erinnert so

¹⁴⁰ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 128.

¹⁴¹ Bassett, D. (1998). Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen. In F. Jürgen (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 93–114). St. Augustin: Gardez! Verlag. S. 105.

¹⁴² Ebd., S. 105.

¹⁴³ Vgl. Boyle, K. (2005). *Media and Violence. Gendering the Debates*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications. S. 144.

¹⁴⁴ Vgl. Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham, London: Duke Univ. Press.

nicht von ungefähr an die klassische Unterscheidung Steve Neales zwischen dem Blick auf einen männlichen und jenem auf einen weiblichen Körper, da Bassett selbst auf den Autor und dessen Definition des Hollywoodschen Mainstreamkinos als einen Ort der ständigen Negation einer untergründigen männlichen Homosexualität¹⁴⁵ verweist.¹⁴⁶ Jedoch legt Neale nicht nur die Aktion als Gegenpol zu dem Bild-Werden des männlichen Körpers fest, sondern betont, wiederholt und perpetuiert somit die Definition der Frau als ein Enigma: „Where women are investigated, men are tested.“¹⁴⁷ In dieser Betrachtung der „Männlichkeit als Spektakel“, der eingedeutschte Titel seines Textes, bleibt zwar, bewusst angelehnt an Mulvey, die Dichotomisierung der abgebildeten Geschlechter erhalten, aber das identifizierende Element mit dem vermeintlich nicht-spektakulären Körper des Mannes nicht.

Um die hieraus folgende Problematik für Mulveys Konzept zu erschließen, müssen wir erneut zu Bassetts Zitat zurückkehren. Ein Punkt, den die Autorin in der Passage nur impliziert, aber nicht ausführt, ist das überraschende Intakt-Bleiben des Figur-Zuschauer-Dreiecks: Wie schon erwähnt, definiert Doane die grundlegende Beziehung des Zuschauers zum Bild über ein Blickdreieck, welches zwischen den beiden männlichen Parts (diegetischer und nondiegetischer Zuschauer) und einer weiblichen Figur als ausgestelltes Objekt aufgebaut ist. Sofern wir nun das Geschlecht der Rezipient_in gender-neutral erachten und stattdessen die beiden männlichen Parts auf die Position des innerdiegetischen Zuschauers und des ausgestellten Objekts übertragen, existiert die Schaulust auf den männlichen Körper in demselben Setting wie jene auf den weiblichen. So ist der angsterfüllte Blick des Kontrahenten nicht weit entfernt von dem zum Stillstand gebrachten, den Allison als eine der beiden intrinsischen Blickstrategien der japanischen Populärkultur definierte.

Da also der männliche Körper vollkommen in der weiblichen „to-be-looked-at-ness“ als Spektakel aufgehen und trotzdem weiterhin (aufgrund seiner Aktivität) eine Identifikationsfigur sein kann, muss auch der fetischisierende Charakter des männlichen Blickes auf den weiblichen Körper im zeitgenössischen Kino hinterfragt werden. Bärbel Tischleder, die sich in einem Artikel mit Steven Soderberghs *Erin Brockovich*¹⁴⁸ auseinandersetzte, positioniert die Eingangsszene des Films in „eine[r] typische[n]

¹⁴⁵ Vgl. Neale, S. (1994). Prologue: Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 9–22). 2. Aufl. London, New York: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1983). S. 19.

¹⁴⁶ Vgl. Bassett. Muskelmänner. S. 105.

¹⁴⁷ Neale. Prologue. S. 19.

¹⁴⁸ Soderbergh, S. (Regie). (2000). *Erin Brockovich* [Film]. USA: Jersey Films.

Fetischisierung des weiblichen Körpers“¹⁴⁹, wie sie etwa Mulvey theoretisiert: Eine lange langsame Kamerafahrt vom Gesicht abwärts bis hin zu den hochhackigen Schuhen, die somit den Körper keinesfalls in dem jeweiligen sozialen Habitat repräsentiere, sondern ihn vielmehr fetischisierend fragmentiere. Dennoch, so Tischleder weiter, würde das sexualisierte Auftreten der Protagonistin den Zuschauenden nicht davon abhalten, sie sympathisch zu finden und Empathie für sie zu entwickeln. „Wirkt ihr Gebaren zu Beginn bisweilen ordinär und klotzig, so wird es mit dem Verlauf der Handlung immer sympathischer.“¹⁵⁰ Zwar ist die positive Wahrnehmung einer sexualisierten Frau Zeugnis der postfeministischen Entwicklung der transatlantischen Gesellschaften der letzten Jahrzehnte, aber trotzdem ergeben sich hieraus Implikationen, die für Mulveys geschlechtliche Blickhierarchien bedeutsam sind: Denn obwohl einer ihrer beiden Modi hier bewusst zum Einsatz kommt, kann im Laufe der Narration dessen Wirkung nicht nur gebändigt, sondern sogar ins Positive umgewandelt werden. Fungieren die Blicke noch für Mulvey als einfache Warnsignale (wenn sie auftreten, ordnet sich der Film der Kastrationsangst unter), bestätigen die Beispiele von Tischleder und Bassett die Komplexität der Blickstrukturen. Das simplifizierte Auseinanderklaffen der Schere zwischen Sehenden und Gesehenen kann aufgrund der Tatsache, dass beide Geschlechter in der / den inner- sowie außerdiegetischen Blickhierarchie/-n sowohl Objekte als auch Subjekte sein können, nicht an der biologischen Geschlechtergrenze verortet werden. Deshalb muss die Dichotomisierung der beiden Kategorien zugunsten einer spektral angeordneten Hierarchisierung aufgegeben werden.

Einer der Hauptkritikpunkte an den originären Theorien Mulveys ist jedoch die Unumgänglichkeit des Blickes im zuschauenden Stadium. Selbst die Zuschauerinnenposition, die Mulvey einige Jahre später in ihr Konzept inkludiert,¹⁵¹ kann nicht über eine narzisstische Identifikation „mit den männlichen Helden“ hinausgehen, mit denen sie „seine Machtphantasien aus[lebt].“¹⁵² Wahrscheinlich von der eigenen Rezeptionshaltung beeinflusst – „I [Mulvey] had spent almost a decade *absorbed* in Hollywood cinema“¹⁵³ (meine Hervorhebungen) – kann sie nicht anders als kritisch die „temporarily accept[ed] ‚masculinisation‘“ ihres Blickes als essenzielle Erfahrung der weiblichen Skopophile zu

¹⁴⁹ Tischleder, B. (2001). „They are Called Boobs.“ Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino. In M. Frölich, R. Middel, & K. Visarius (Hg.), *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino* (S. 55–70). Marburg: Schüren. S. 66.

¹⁵⁰ Ebd., S. 66.

¹⁵¹ Vgl. Mulvey. Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). S. 37.

¹⁵² Bassett. *Muskelmänner*. S. 104.

¹⁵³ Mulvey. Introduction. S. xiii.

verstehen.^{154,155} Demgegenüber situierte Mary Ann Doane die ähnlich definierte Zuschauerinnenposition in einem diskursiven Netzwerk, in welchem das angemessene Verhalten dem Film gegenüber erst erlernt werden müsse. Kino im Allgemeinen und Genre im Speziellen sind als diskursive Praxen Technologien, die geschlechtliche Identitäten mitproduzieren,¹⁵⁶ da nahezu jedes Genre eine oder mehrere geschlechtliche Konnotationen besitzt.¹⁵⁷ Um Linda Williams „body genres“ an dieser Stelle vorwegzunehmen:¹⁵⁸ Der „Tearjerker“ (Melodrama) ist (zumeist) weiblich,¹⁵⁹ der „Fearjerker“ (Horror) ist zwar oftmals männlich konnotiert,¹⁶⁰ aber eigentlich gendertechnisch ambivalent, wie im Folgenden ausgeführt werden soll, und die Pornographie („jerking off“) war die längste Zeit mehrheitlich männlich definiert.¹⁶¹ Zwar greife ich hier schon die körperliche Reaktion der Rezipientin bzw. des Rezipienten auf, mit der sich ein nachfolgendes Kapitel umfassend auseinandersetzen wird, und mache somit ein breites Feld auf, dem ich an dieser Stelle nicht annähernd gerecht werden kann, aber mir erscheint das poststrukturalistische Axiom, das der eklektizistisch arbeitenden Wissenschaftlerin¹⁶² Doane in ihr psychoanalytisch geprägtes Konzept gerutscht ist, zu wichtig zu sein, als dass ich es hier bei ihrer psychoanalytischen Deutung belassen möchte. Doane selbst verweist darauf, dass die beiden Modi der weiblichen Zuschauerinnenschaft des Classic Hollywood-Melodramas (narzisstisch und transvestitisch)

¹⁵⁴ Susan Brownmiller erkennt ein ähnliches Phänomen in Bezug auf passive Vergewaltigungsfantasien von Frauen, also auf den Wunsch, selber Opfer von sexueller Gewalt zu werden. „Das weibliche Opferbewusstsein“, wie sie selber bezeichnet, ist eine zwangsläufige Entwicklung der männlich dominierten Medienlandschaft, dessen Phantasien das weibliche Bewusstsein konditionieren. In Bezug auf die Zuschauerinnenschaft würde dies bedeuten, dass die weibliche Zuschauerin, wie sie etwa von Mulvey skizziert wird, nicht anders kann, als sich dem hegemonialen Blick hinzugeben. Vgl. Brownmiller, S. (1980). *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft* (I. Carroux, Übers.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 238.

¹⁵⁵ Die Medienphilosophin Heide Schlüppmann würde zunächst implizit, später explizit mit einem Rückgriff auf Kant genau diesen Aspekt der blickzentrierten Theorien in Folge Mulveys kritisieren, da die eigene „Liebe zum Kino“ nicht den „Gegensatz zu unserer kritischen Erkenntnis“ bildet, sondern eine Voraussetzung. Vgl. Schlüppmann, H. (1996). Am Leitfaden der Liebe. Philosophie und Kino. In H. Böhme, & K. R. Scherpe (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (S. 232–253). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 235, 242; Schlüppmann, H. (2012). Das Wissen der Gefühle. In A. Ellmeier, D. Ingrisch, & C. Walkensteiner-Preschl (Hg.), *Kultur der Gefühle. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film* (S. 23–32). Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. S. 23.

¹⁵⁶ Vgl. Mädler, K. (2008). *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit. Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren. S. 65.

¹⁵⁷ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 99.

¹⁵⁸ Williams. *Film Bodies*. S. 141–159.

¹⁵⁹ Vgl. Doane. *The Desire to Desire*. S. 3.

¹⁶⁰ Vgl. McCauley, C. (1998). When Screen Violence Is Not Attractive. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 144–162). New York, Oxford: Oxford University Press. S. 149.

¹⁶¹ Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 6.

¹⁶² Mary Ann Doane hat in dem Vorwort des Sammelbandes *Femme fatales* die Anschuldigung, sie sei eine Theoretikerin der rein psychoanalytischen Filmtheorie, abgetan, indem sie darauf verwies, dass sie eine eklektizistisch arbeitende Filmwissenschaftlerin ist. Sie bedient sich mancher Komplexe der Psychoanalyse, aber verfällt dieser Theorie nicht zur Gänze. Vgl. Doane. Introduction. S. 7f.

nicht essenziell, sondern diskursiv sind. Somit konstruiert sie in Abgrenzung der bisherigen feministischen Filmkritik eine Zuschauerin nicht als ein „psychical subject (or non-subject)“¹⁶³, sondern als ein soziales Subjekt in einem spezifischen kulturell-historischen Setting.¹⁶⁴ Anders als die künftigen Forschungen der Cultural Studies definiert sie eine Subjektposition ohne eigene Agency, was einen Kritikpunkt darstellt, den Vertreter_innen von eben dieser relativ jungen Disziplin ihr noch vorwerfen würden.¹⁶⁵ Die Feststellung einer spezifischen Zuschauer_innenschaft, die nicht nur durch das Geschlecht (weiblich), sondern auch in den Dimensionen der (ideologischen) Klasse (kleinbürgerlich bzw. bürgerlich) und zumindest teilweise der Arbeit (Hausfrau, Teilzeit) theoretisiert wurde,¹⁶⁶ ist jedoch ein nicht unwichtiger Schritt zu einer historischen Publikumsforschung. Dass das Ergebnis ihrer Forschung nicht weit über das narzisstische Konzept Mulveys hinauskommt, sollte dennoch in Hinblick auf ihre Theorie nicht unerwähnt bleiben. Denn die weibliche Schaulust auf einen ziellosen Trieb zu reduzieren („Female Scopophilia is a drive without an object, an undirected and free-floating drive“¹⁶⁷), welcher schlussendlich in einer hysterischen Überidentifikation der exzessiven Konsumentin mit dem Produkt endet,¹⁶⁸ da ihr Distanz und in dieser Folge die Möglichkeit, zu fetischisieren, fehle,¹⁶⁹ ist, gelinde gesagt, problematisch.

Nichtsdestoweniger ist die prinzipielle Idee von sich stets im Wandel befindlichen Diskursen, welche „die“ richtige Zuschauer_innenhaltung und somit auch die Definition der Genres erst erzeugen, welche das jeweilige Geschlecht nur „richtig“ schauen dürfe,¹⁷⁰ grundlegend eine Überlegung wert. Deshalb zurück zu Williams diversen „Jerkern“: Die Autorin selbst ordnet die Gattungen ihrer „body genres“ nicht einer geschlechtlichen Segregation unter, sondern greift sogar als eine der Pionier_innen der Porn Studies den radikalfeministischen Standpunkt,¹⁷¹ Pornographie sei wegen angeblich essentialistisch

¹⁶³ Doane, M. A. (1991). Remembering Women. Psychical and Historical Constructions in Film Theory. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 76–95). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1990). S. 78.

¹⁶⁴ Vgl. Doane. *The Desire to Desire*. S. 8.

¹⁶⁵ Vgl. Landay, L. (2002). The Flapper Film. Comedy, Dance, and Jazz Age Kinaesthetics. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 221–248). Durham, London: Duke University Press. S. 223.

¹⁶⁶ Vgl. Doane. *The Desire to Desire*. S. 8f., 27f.

¹⁶⁷ Ebd., S. 141.

¹⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 177.

¹⁶⁹ Vgl. Doane. *Film and the Masquerade*. S. 24.

¹⁷⁰ Vgl. Doane. *The Desire to Desire*. S. 9.

¹⁷¹ Radikalfeminismus ist eine feministische Strömung, in dem alle anderen Differenzmerkmale jenem des Geschlechts untergeordnet sind. Vgl. Kersten, J. (1997). *Gut und (Ge)Schlecht. Männlichkeit, Kultur und Kriminalität*. Berlin, New York: Walter de Gruyter. S. 36.

misogynen Strukturen grundsätzlich maskulin und de facto patriarchal,^{172,173} aufgrund der Historizität des Genres auf das Heftigste an.¹⁷⁴ Trotzdem evoziert ihre Wortwahl, die das Bild von männlicher Masturbation in den Vordergrund stellt („jerking off“), zugleich eine geschlechtlich definierte Zuschauer_innenhaltung, der auch eine Vielzahl von Kulturwissenschaftler_innen aus dem Bereich der Porn Studies explizit bzw. zumindest implizit zustimmt.¹⁷⁵ Im Kontrast zu den *stag films*, welche seit Anbeginn des Kinos bis zur Aufhebung des Hay's Codes und ähnlicher gesetzlicher Restriktionen in anderen Ländern illegal produziert und projiziert wurden,¹⁷⁶ erlaubte erst die narrative Struktur des pornographischen Spielfilms „with its multiple dramas of arousal and climax that [...] the male [...] spectator [...] ‘withdraw satisfied’.“¹⁷⁷ Keineswegs soll hier impliziert werden, dass Zuschauerinnen ipso facto nicht Pornographie konsumieren würden¹⁷⁸ – dies wäre absurd, bedenkt man die Bandbreite von Zuschauerinnen – sondern vielmehr, dass in vielen Fällen die Art des Konsums und der Konsumkonstellation geschlechtlich und sexuell diskursiv unterschiedlich konstruiert werden¹⁷⁹ bzw. zumindest waren; dies ist sichtlich abhängig von u. a. kulturellen und historischen Bedingungen.¹⁸⁰

An diesem Beispiel des pornographischen Kinos zeigt sich eine Publikumshaltung, die grundlegend von dem medialisierten Dispositiv bzw. der Konzeption des Kinos und des

¹⁷² Vgl. Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 300; Vgl. Faulstich, W. (1994). *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag. S. 250.

¹⁷³ Zu bedenken gilt hier natürlich, dass auch wenn die radikalfeministische Position zum Teil bis heute ihre Vertreter_innen findet, diese Einschätzung der damaligen Zeitströmung entspricht, da etwa nach Umfragen in den späten 1970er und frühen 1980er Jahren mehr als die Hälfte aller US-Amerikaner_innen der Meinung waren, die Rezeption von pornographischem Material führe unmittelbar zu Formen sexueller Gewalt. Ein Denkansatz, der aufgrund seiner Monokausalität von namhaften Wissenschaftler_innen kritisch hinterfragt und problematisiert wird. Vgl. Faulstich. *Die Kultur der Pornografie*. S. 232, 257.

¹⁷⁴ Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 117.

¹⁷⁵ Vgl. Faulstich. *Die Kultur der Pornografie*. S. 209f.

¹⁷⁶ Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 68.

¹⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 74.

¹⁷⁸ In der japanischen Populärkultur gibt es etwa florierende Subgenres des explizit pornographischen Manga und Anime, die in erster Linie an ein weibliches Publikum mit entweder heterosexuellen (*Ladies' Comic* bzw. *redīsu komikku*) oder männlich homosexuellen Narrativen und Bildern (*yaoi*) gerichtet sind. Vgl. etwa Marran, C. (2005). *Bad Girls Like to Watch: Writing and Reading Ladies' Comics*. In L. Miller, & J. Bardsley (Hg.), *Bad Girls of Japan* (S. 97–109). New York: Palgrave Macmillan. S. 98; Saito, K. (2011). *Desire in Subtext. Gender, Fandom, and Women's Male-Male Homoerotic Parodies in Contemporary Japan*. In *Mechademia*, 6. *User Enhanced*. S. 171–191, hier S. 171.

¹⁷⁹ Vgl. Faulstich. *Die Kultur der Pornografie*. S. 263.

¹⁸⁰ In seinen Ausführungen geht Werner Faulstich von einer vermehrten weiblichen Nutzung der Pornografie in (heterosexuellen) Paarkonstellationen aus. Doch seine Analyse betrieb Faulstich zu einer Zeit, in der sich die Pornoindustrie in einer Phase der Umstrukturierung befand. Nicht nur entfernten sich die Praktiken von der (semi)professionellen hin zu einer amateurhaften Produktion, die bis heute den Markt dominiert, sondern es begann sich Mitte der 1990er Jahre eine weiblich orientierte Porno-Szene zu formieren, die aber im Vergleich zu dem restlichen Markt weiterhin nur eine Nische darstellt. Vgl. Faulstich. *Die Kultur der Pornografie*. S. 233.

jeweiligen Genres zu einer spezifischen Zeit geprägt ist, da die körperliche Reaktion des Publikums je nach Geschlecht angeordnet ist („jerking off“ im Kontrast zu einer partnerschaftlichen Stimulation, wie sie etwa Werner Faulstich beschreibt). Die Pornographie als Beispiel heranzuziehen, besitzt Vor- sowie Nachteile. Gerade die Direktheit einer vermuteten körperlichen Reaktion eines implizierten, männlichen Zuschauers (Erektion gefolgt von Masturbation bzw. anderen Formen von (partnerschaftlichen) sexuellen Praxen), die sogar schon anhand anderer Subgattungen bzw. Medienformen des pornographischen Genres (z. B. öffentliche Rezeption von (soft)pornographischen Mangas)¹⁸¹ hinterfragt wurde, zieht einen Rattenschwanz an Diskursen verschiedenster (populär)wissenschaftlicher Disziplinen nach sich. Deshalb scheint es ratsam, diesem Genre als Beispiel an dieser Stelle erneut auszuweichen. Denn während die geschlechtlich bestimmte Trennung für die pornographische Zuschauer_innenschaft aufgrund einer meist moralisch geprägten Diskussion der Gattung in den eigenen Vorstellungen überdeterminiert ist,¹⁸² liefert der Horrorfilm ein wesentlich weniger belastetes Genre, das bis heute essenziell gedachte Formen der geschlechtlichen Rezeption prolongiert: Das Zucken der Körper vor Angst und Schockelementen („Fearjerker“) bringt den weiblichen Körper (vermeintlich) in die Arme des erstarrt männlichen.¹⁸³ Der Horrorfilm an sich stellt, so wie auch seine medienübergreifenden Vorfahren,¹⁸⁴ ein immens vergeschlechtlichtes Konzept dar,¹⁸⁵ abseits der inhaltlichen Komponente jedoch rekurriert die geschlechtliche Trennung der Rezeptionshaltung auf klassisch bürgerliche Handlungsanleitungen für das jeweilige Geschlecht: Der männliche Beschützer und die weibliche Beschützte. In beiden Fällen affirmieren ideale Zuschauerin und idealer Zuschauer geschlechtliche Identitäten:

„While watching horror films, men can prove their fearlessness and competence by remaining stoic in the face of blood and dismemberment, and women can show their sensitivity and need for protection by expressing fear.”¹⁸⁶

Linda Williams fasste, als sie noch stärker von den Blicktheorien Mulveys beeinflusst war, das Verweigern des Blickes der Zuschauerin auf die Leinwand (“women cover their eyes to

¹⁸¹ Schodt, F. L. (1996). *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Berkeley: Stone Bridge Press. S. 53–57.

¹⁸² Vgl. Faulstich. *Die Kultur der Pornografie*. S. 257.

¹⁸³ Vgl. McCauley. *When Screen Violence Is Not Attractive*. S. 151.

¹⁸⁴ Vgl. Jancovich, M. (2002). *Gender, Sexuality and the Horror Film*. Introduction. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 57–59). London, New York: Routledge. S. 57.

¹⁸⁵ Vgl. Creed, B. (1994). *Dark Desires. Male masochism in the horror film*. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 118–133). 2. Aufl. London, New York: Routledge; Clover. *Men, Women, and Chain Saws*.

¹⁸⁶ McCauley. *When Screen Violence Is Not Attractive*. S. 151.

hide behind the shoulders of their dates”¹⁸⁷) als Beleg für den problematischen Zustand des Genres auf: Einerseits wendet die Zuschauerin ihren Blick ab, da sie andernfalls Zeugin der eigenen Hilflosigkeit, i. e. der vielfachen Verstümmelung des weiblichen Körpers, wird, die tendenziell im Horrorfilm dieser Zeit im Kontrast zu jener von Männerkörpern betont wird. Andererseits würden der Zuschauerin Identifikationsmöglichkeiten fehlen.¹⁸⁸ Beide Punkte sind Umformulierungen der feministischen Anklage Mulveys gegen die Strukturen des Hollywoodschen Mainstreamkinos. Aus dieser Perspektive kann die Zuschauerin nur zwischen zwei Möglichkeiten wählen: Hin- oder Wegschauen. Während Mulvey der Rezipientin keinerlei Alternativen zu der Identifikation mit dem patriarchalen Narrativ überlässt, erkennt Williams ihr zumindest eine gewisse Aktivität zu, die sich aber nur in einer plumpen Dichotomie zwischen Affirmation und Negation äußert – weshalb Williams dieses Konzept später auch umdenken würde.¹⁸⁹

Demgegenüber stellt Rhona Berenstein ihrem Aufsatz zur rezeptiven Haltung des klassischen Horrorfilms den Auszug einer Kritik von James Mitchell von 1932 voran: „Take the girl friend [sic] and by the middle of the first reel she’ll have both arms around your neck and holding on [...] for dear life.“¹⁹⁰ Wie Berenstein ausführt, ist das Zitat kaum Quelle für Überraschungen. Die Zuschauerin kann den taktilen Schock ihres eigenen Körpers nicht aushalten und wirft sich ihrem Begleiter in die Arme. Doch das Zitat endet nicht hier: „*And you’ll be giggling hysterically, too, trying to convince her you are not scared to death, either.*”¹⁹¹ Der Kritiker markiert nicht nur den Körper der Zuschauerin als einen unkontrollierbaren, sondern auch jenen des Zuschauers als solchen, dessen körperliche Reaktion, so Mitchell, sogar hysterisch sei. In ähnlicher Weise beschreibt auch Williams Fotografien, die in den frühen 1960er Jahren während *Psycho*-Vorführungen geschossen wurden und eine Vielzahl an Männern zeigen, die verzweifelt versuchen, ihre Fassung zu bewahren.¹⁹² Demgegenüber geben jugendliche Zuschauerinnen von Horrorfilmen in den USA der 1980er Jahren die Möglichkeit des Spiels als einen entscheidenden Grund für den Genuss an diesem Genre an. Für diese Zuschauerinnen ist es einerseits die Lust am

¹⁸⁷ Williams, L. (2002). When the Woman Looks. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 61–66). London, New York: Routledge. S. 61.

¹⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 61.

¹⁸⁹ Vgl. Williams, L. (2002). Learning to Scream. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 163–168). London, New York: Routledge. S. 167f.

¹⁹⁰ Mitchell, J. E. (1932). Review of Doctor X. zit. n. Berenstein, R. (2002). Horror for Sale: The Marketing and Reception of Classic Horror Cinema. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 137–151). London, New York: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1996). S. 137.

¹⁹¹ Mitchell, J. E. (1932). Review of Doctor X. zit. n. Berenstein. Horror for Sale. S. 137.

¹⁹² Vgl. Williams. Learning to Scream. S. 166.

„Außersichsein“ („And you can just be rowdy.“; „I like everyone yelling and screaming.“¹⁹³), andererseits das oftmals sexuelle bzw. sexualisierte Spiel mit ihren männlichen Begleitern, da die gespielte sowie nicht gespielte Reaktion auf den Film körperliche Nähe im Dunkeln erlaubt.¹⁹⁴ In beiden Fällen kristallisieren sich performative Praxen des Schauens heraus, die der Zeit, dem Alter, dem Genre, dem Geschlecht und der Situation der Rezeption entsprechend spezifisch sind.¹⁹⁵

Jegliche Form der Zuschauer_innenhaltung ist aus einem historischen Prozess hervorgegangen, der sich mit jeder weiteren Sichtung, jedem Wandel des Kinoraums bzw. des jeweiligen Rezeptionsmodus und -mediums, aber auch jeglichem Schreiben über das Schauen weiter verändern wird.¹⁹⁶ Selbst die immersive, oftmals „klassisch“ genannte Art, sich dem Film hinzugeben, ist einerseits von den kulturellen Diskursen um die Verdunkelung des Auditoriums im Theater des 19. Jahrhunderts,¹⁹⁷ andererseits etwa von der subtilen Werbetrommel um Alfred Hitchcocks *Psycho*, der als Filmemacher von seinem Publikum verlangte, den Film von Anfang bis Ende zu sehen (nach Filmbeginn wurde der Einlass verboten), und ähnlichen Diskursen ausschlaggebend geprägt.¹⁹⁸ Genauso wird die Definition der „richtigen“ Zuschauer_innenschaft immens von der Dimension Geschlecht beeinflusst bzw., um den Spieß umzudrehen, determiniert sie selbst eine geschlechtliche Identität, indem Zuschauer und Zuschauerin sich ihrer Vorlage gemäß verhalten bzw. diese performieren müssen.¹⁹⁹ Das heißt, um mit den Worten der panoptischen Theorie zu sprechen, die Rezipientin und der Rezipient entschlüpfen den Augen der Anderen, die sie im Dunkeln des Kinos auf sich spüren,²⁰⁰ indem sie die verinnerlichte Rezeptionshaltung performieren und

¹⁹³ Farber (1987). Zit. n. Zillmann, D. (1998). The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 179–211). New York, Oxford: Oxford University Press. S. 198.

¹⁹⁴ Vgl. Zillmann. The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. S. 198.

¹⁹⁵ Ähnliche Ausführungen finden sich etwa im Kontext von traurigen Melodramen und der genussvollen Hingabe von Zuschauerinnen an diese, welche je nach Zeit und Kultur der hegemonialen Weiblichkeit entspricht. Vgl. Bartsch, A. (2007). Meta-Emotion and Genre Preference. What Makes Horror Films and Tear-Jerkers Enjoyable. In J. D. Anderson, & B. F. Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images* (S. 124–135). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. S. 125.

¹⁹⁶ Vgl. Goldstein, J. (1998). Immortal Combat. War Toys and Violent Video Games. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 53–68). New York, Oxford: Oxford University Press. S. 60.

¹⁹⁷ Vgl. Streisand, M. (2001). *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*. München: Wilhelm Fink Verlag. S. 161f.

¹⁹⁸ Vgl. Williams. When the Woman Looks. S. 164.

¹⁹⁹ Vgl. Zillmann. The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. S. 198.

²⁰⁰ Vgl. Foucault, M. (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (W. Seiter, Übers.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 258f.

somit die geschlechtlichen Identitäten affirmieren.²⁰¹ Hierin erfüllen Kino und Film ihr Wesen als Technologien der Geschlechteridentität.

Carol J. Clover sollte mit ihrer bedeutsamen Analyse *Men, Women, and Chain Saws*²⁰², in der sie sich mit dem US-amerikanischen Horrorfilm auseinandersetzt, das nächste Axiom der feministischen Filmkritik falsifizieren. Nach Mulvey und Doane identifiziert sich der männliche Zuschauer stets mit seinem männlichen Konterpart auf der Leinwand. Die Schlussfolgerung ist keineswegs überraschend, da es in dem feministisch-psychoanalytischen Theoriekonzept dieser Jahre nur den männlichen (bzw. vermännlichten) Blick auf das weibliche Spektakel im Kino geben kann. Der Rezipient hat keine andere Wahl, als sich diesem Blick hinzugeben; nur die Rezipientin, wie sowohl Doane als auch später Mulvey versichern, könne sich einer identifikatorischen Travestie („a ‚transvestite‘ identification with the active male figure“²⁰³) hingeben. Aufgrund einer oszillierenden Haltung²⁰⁴ zwischen einer transgeschlechtlichen Identifikation – was Doane wenige Jahre zuvor als „masochism of over-identification“²⁰⁵ bezeichnete – und einer narzisstischen mit dem weiblichen Körper als Spektakel sei die weibliche Zuschauerin, so Doane, per definitionem „ultimately, a hermaphrodite.“^{206,207}

Anders als Doane untersucht Clover kein weiblich konnotiertes Genre,²⁰⁸ sondern ein primär männlich konnotiertes, das vor allem weibliche Figuren einsetzt, weshalb nicht die Zuschauerin, sondern der Zuschauer in seiner Identifikation die Geschlechtergrenzen überschreiten muss. Der Horrorfilm und eine Vielzahl von dessen Subgenres (v. a. das Slasher- und Rape-and-Revenge-Genre) setzen massiv auf weibliche Protagonistinnen, obwohl zu der Zeit von Clovers Analyse ein mehrheitlich männliches Publikum an dem Genre

²⁰¹ Ohne auf die panoptische Wirkung einzugehen, beschreibt Filmwissenschaftler Julian Hanich die v. a. leibliche Erfahrung in einer Publikumssituation, die bei „soziale[n] Emotionen wie Scham oder Schuld“ am intensivsten auftreten. Mit einem Verweis auf eigene kindliche Erfahrungen in einer Projektion von *Gone with the Wind* macht die Imagination von „vorwurfsvollen Blick[en]“ (hier: seiner Eltern) während der berühmten Kusszene seine Erregung schamvoll und unangenehm und schlussendlich die immersive Rezeption zunichte. Vgl. Hanich, J. (2002). Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino. In S. Poppe (Hg.), *Emotionen in Literatur und Film* (S. 171–191). Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 180.

²⁰² Clover. *Men, Women, and Chain Saws*.

²⁰³ Doane. *The Desire to Desire*. S. 19.

²⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 87.

²⁰⁵ Doane. *Film and the Masquerade*. S. 31.

²⁰⁶ Doane. *The Desire to Desire*. S. 19.

²⁰⁷ Dass überhaupt diese Unterscheidung getroffen wird, liegt, so Kenneth MacKinnon, an der Reproduktion von Wertigkeiten, die Gesellschaft mit Aktivität und Passivität verbindet. Während die „fantasies of mastery and control“ sich als genussvoll verstehen, wertet man „fantasies of being mastered and controlled“ ab. MacKinnon, K. (2002). *Love, Tears and the Male Spectator*. Cranbury, London, Mississauga: Associated University Press. S. 12.

²⁰⁸ Mädlar. *Broken Men*. S. 41.

Genuss fand.²⁰⁹ Zeitgenössische Annahmen vermuten hinter dieser Tatsache, dass der maltratierte, viktimisierte Frauenkörper ipso facto dem Zuschauer ein Spektakel sei, wie etwa Susan Brownmiller theoretisierte.²¹⁰ Demgegenüber meint Clover, Slasher- und Rape-and-Revenge-Filme würden nur dann (kathartisch) funktionieren, wenn das Publikum Gefallen an dem empathischen Mitfiebern mit der Protagonistin und ihrer Rache gegen das Monster bzw. den zumeist männlichen Täter findet.²¹¹

Obwohl die Protagonistin des Slashers, das *Final Girl*, die letzte Überlebende, in den 1970er und 1980er Jahren durch Namen, Körper und Auftreten androgyn erscheint,²¹² besitzt sie, so Williams, zwangsläufig eine weiße, jungfräuliche und somit (gut)bürgerliche Qualität, da sich heroische Aktivität und sexueller Genuss standardmäßig im Slasher-Genre gegenseitig ausschließen.²¹³ Deshalb darf der Zuschauer auch nur an den anderen weiblichen Opfern sadistischen Gefallen finden, weil diese (meist) ihre Positionen innerhalb der Gesellschaft übertreten,²¹⁴ womit sie hier de facto den Hindernis-Charakter von Mulveys sadistisch-voyeuristischen Modus übernehmen.²¹⁵ Denn Viktimisierung und Angst des *Final Girls* dienen weniger dem sadistisch-voyeuristischen Genuss, als der möglichen Identifikation mit diesem. In der ersten Phase der Geschichte wird das *Final Girl* als Opfer von den Angriffen des Monsters viktimisiert und somit vermeintlich feminisiert.²¹⁶ Das geschlagene Kind, bzw. hier das viktimisierte *Final Girl*, stellt in psychoanalytischer Theorie eine effeminierte bzw. effeminierende Position dar,²¹⁷ von welcher „the passage from childhood to adulthood entails a shift from feminine to masculine“²¹⁸, weshalb sie den vor allem jugendlichen Zuschauern als „fiktive“ (d. h. innerliche) sowie reale *rite de passage* (d. h. Mutprobe im meist

²⁰⁹ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 7.

²¹⁰ Vgl. Brownmiller, *Gegen unseren Willen*. S. 220.

²¹¹ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 23.

²¹² Vgl. Ebd., S. 40.

²¹³ Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 209.

²¹⁴ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 35.

²¹⁵ Dass nicht alle Theoretiker_innen mit dieser Einschätzung einverstanden sind, zeigt sich an den Ausführungen Barbara Creeds bezüglich des der Mörder_in im Slasher-Genre. Denn die getöteten Frauen, die von offenen Wunden übersät sind, lindern nicht, sondern intensivieren das Unbehagen, das man gegenüber den die Täter in empfindet, da er sie „[is] transforming her entire body into a bleeding wound“, einer Kastrationswunde, sodass sich die Kastrationsangst des männlichen Zuschauers erhöht. Clover, C. J. (2002). *Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film*. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 77–90). London, New York: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1987). S. 74.

²¹⁶ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 59.

²¹⁷ Der Grund für den semantischen Zusammenhang zwischen „Effeminierung“ und „Geschlagen werden“ liegt in dem Freudianischen Verständnis von Masochismus als grundlegend weibliche und Sadismus als grundlegend männliche Eigenschaft. Vgl. Freud. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). S. 68.

²¹⁸ Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 50.

homosozialen Raum) dienen kann.²¹⁹ In dieser Hinsicht schmiegt sich das Konzept an jenes von Germanistin Veronika Schuchter an. Die Autorin erkennt vorangegangene Viktimisierung einer weiblichen Figur als eine Möglichkeit, dass diese in der von Schuchter theoretisierten Täterin-Opfer-Heldin-Trias, die stets über den Angelpunkt des Geschlechts gedacht wird (aktiv sein *trotz* Weiblichkeit),²²⁰ aus der ursprünglichen Position (als Opfer) ausbrechen kann, um nun mit (legitimierter) Gewalt als Akteurin zu agieren. Nur in dieser Hinsicht kann sie nach Schuchter kulturell geschlechtliche Codierung von Gewalt überschreiten.²²¹ Eine Entwicklung, die geschlechtlich nicht anders denkbar wäre.²²² Die endgültige Kastration des oftmals psychosexuell pathologisierten Täters bzw. effeminierten Monsters²²³ steht stellvertretend für den Abschluss der ödipalen Triade und der Inbesitznahme des Phallus.^{224,225}

Damit löst sich Clover von der Annahme, dass die Frau (bzw. der Effeminierte) als geschlechtlich *Andere(r)* im Mainstreamkino visuell nur als „riddle“ und „enigma“ auftreten könne.²²⁶ Gleichzeitig offenbart sich die Macht- bzw. Phallusergreifung des *Final Girls* als, wie es Judith Butler ausdrücken würde, „fatal nicht-subversive Aneignung“²²⁷, denn die weiblichen „slasher victim-heroes do not so much defeat the power of the phallus as take over its power in drag“²²⁸. Nichtsdestotrotz zeigt sich in diesem affirmativen Beispiel, dass Geschlechtergrenzen per se dem Publikum Instruktionen bzw. Restriktionen zur Rezeption

²¹⁹ Vgl. Moldenhauer, B. (2008). Teenage Nightmares. Jugend und Gewalt im modernen Horrorfilm. In B. Moldenhauer, C. Spehr, & J. Windszus (Hg.), *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft* (S. 60–83). Hamburg: Argument Verlag. S. 60.

²²⁰ Vgl. Schuchter, V. (2013). *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann. S. 235.

²²¹ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. xii.

²²² Vgl. Schuchter. *Textherrschaft*. S. 162.

²²³ Vgl. Creed. *Dark Desires*. S. 119, 121.

²²⁴ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 53.

²²⁵ Eine ähnliche Position nimmt der Psychoanalytiker Saitō Tamaki ein, wenn er sich in einer Arbeit näher mit den *shōjos*, den jungen, oftmals infantilisierten (und nicht zuletzt sexualisierten) Mädchen, beschäftigt, die in der Anime-Kultur stets zu kämpfen haben. Da diese vor allem in der männlichen Fankultur rezipiert werden, erlauben diese „(hysterical) phallic girls“, wie Saitō sie nennt, einen Einblick in die Rezeption männlicher Zuschauer zu nehmen, die sich empathisch oder identifikatorisch in erster Linie weiblichen Figuren nähern. Anders als die von Clover diskutierte Figur (die Saitō als westliche „phallic mother“ bezeichnet) wird die *shōjo* nicht durch ein Trauma geprägt (etwa durch eine Vergewaltigung im Rape-and-Revenge-Genre), sondern stellt „a thoroughly vacant being“ dar, da „[o]ne day she finds herself in another world and, for no apparent reason, is given the ability to fight. Her fighting ability is either [...] an unexplained, self-evident precondition, or it is given to her suddenly, from without, and for no reason.“ Deswegen argumentiert Saitō, dass die „(hysterical) phallic girl“ anders als die traumatisierte „phallic mother“ nicht den Penis erlangt, sondern „a girl who is identified with the penis“ sei. „The penis here, however, is a hollow, empty one that will never function again.“ Saitō, T. (2011). *Beautiful fighting girls* (J. K. Vincent, & D. Lawson, Übers.). Minneapolis: University of Minnesota Press. S. 160.

²²⁶ Vgl. Mulvey. Introduction. S. xi.

²²⁷ Butler, J. (1995). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (K. Wördemann, Übers.). Berlin: Berlin Verlag. S. 174.

²²⁸ Williams. *Hard Core*. S. 209.

geben.²²⁹ So gibt die diskursive Zuschauer_innenkonstruktion zumindest einen Rahmen vor, jedoch muss sich weder Rezipient noch Rezipientin mit den Figuren identifizieren, die ihren realen Zügen bzgl. der Differenzkriterien Ethnie, Alter, Sexualität, Geschlecht und Klasse am nächsten kommen.

Die letzten Dekaden zeigen einen langwierigen Prozess des Auflösens von fundamental gedachten Vermutungen, die jedoch diversen gesellschaftlichen Entwicklungen geschuldet waren. Selbst die als Axiom betrachtete Annahme, dass nur der_die aktive reale Zuschauer_in Macht über den_die Betrachtete_n hätte, wird mittlerweile mehrfach hinterfragt,²³⁰ und die eigene Passivität von männlichen²³¹ und weiblichen Zuschauer_innen²³² bzw. vielmehr die Identifikation dieser mit passiven Rollen als ein (oftmals masochistischer²³³) Genuss anerkannt. So ist auch ein zu erwähnender Kritikpunkt an Mulveys Konzept, dass sie eine direkte Verbindung vom Voyeurismus mit Sadismus vorschlägt, aber eine ähnliche Relation von fetischistischer Skopophilie mit einem potenziellen Masochismus ausgrenzt,²³⁴ da damit die „patriarchal norms of gender-defined dominance (male) and submission (female) [...] reversed“²³⁵ wären. Deshalb wurde die Unumgänglichkeit des *Male Gaze* im letzten Vierteljahrhundert zunehmend in den Hintergrund der Filmwissenschaft gedrängt. Die lesbischen und *queeren* Lesarten von Filmen, die zuvor noch im Kontext von Mulveys voyeuristischen oder fetischisierenden Modi eingeordnet wurden, eröffnen etwa für das feministische Kino eine Richtung außerhalb des Modells eines grundlegend patriarchalen Apparatus.²³⁶ An vorderster Front beschäftigen sich Cultural Studies und Queer Theory damit, die_den Rezipient_in von den teleologischen Fesseln einer Lesart zu befreien, indem sie das *verhandelnde* Element („negotiation“) gegenüber dem dispositiven Wesen des Apparatus in

²²⁹ Vgl. Ebd., S. 217.

²³⁰ Vgl. Allison. *Permitted and Prohibited Desires*. S. 39; MacKinnon. *Love, Tears and the Male Spectator*. S. 12.

²³¹ Vgl. Dyer, R. (2002). It's in his kiss! Vampirism as homosexuality, homosexuality as vampirism. In R. Dyer (Hg.), *The Culture of the Queers* (S. 70–89). London, New York: Routledge. S. 82.

²³² Vgl. Marran. *Bad Girls Like to Watch*. S. 102.

²³³ Passivität wird in den meisten Fällen in den Kontext des Masochismus eingegliedert. Um ein Beispiel hier zu nennen, strukturiert Brownmiller weibliche (sexuelle) Phantasien auf einer „Masochismus-Skala, die von Passivität bis zum Tode reicht“. Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 238.

²³⁴ Vgl. Studlar, G. (1990). Masochism, Masquerade, and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich. In J. Gaines, & C. Herzog (Hg.), *Fabrications. Costume and the Female Body* (S. 229–249). New York, London: Routledge. S. 233.

²³⁵ Studlar. *Masochism, Masquerade, and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich*. S. 235.

²³⁶ Vgl. Gaines, J. (1990). Introduction. *Fabricating the Female Body*. In J. Gaines, & C. Herzog (Hg.), *Fabrications. Costume and the Female Body* (S. 1–27). New York, London: Routledge. S. 25.

den Vordergrund ihrer Analyse setzen.²³⁷ Dieser *negotiation* wende ich mich im folgenden Kapitel zu.

2.1.3. Identifikation und Empathie abseits von Essentialisierungen. Queer Theory und kognitionswissenschaftliche Zuschauer_innenforschung

„Indeed, the emphasis on negotiation deemphasizes the primacy of the cinematic text, focusing rather on how different responses can be read, whether critically, symptomatically, or otherwise.“²³⁸

„Studies of reception and negotiation are often meant to challenge the ways in which post-structuralist theorists are seen to critique any notion of the self as an agent as an inevitable fiction of bourgeois/patriarchal/idealist culture.“²³⁹

„I can argue with some confidence that a great difference would result from the opportunity to identify with both parents as subjects of desire, rather than repeating the triangular pattern where one is the agent, the other is the object.“²⁴⁰

In der Beschäftigung mit einem der bedeutsamen Filme der US-amerikanischen Blaxploitation-Bewegung der 1970er Jahre, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*²⁴¹, wirft Linda Williams Fragen auf, die zentral für Film, aber auch für das Thema der Empathie zwischen Figuren und Publikum sind:

„Should I, for example, as a white woman, cheer when Sweetback brings the white woman motorcycle ‚Pres‘ to orgasm, or should I cringe at the passive way she lies down on her back to do battle? Should a black woman rejoice at the triumph of the black man, even if it is purchased at the cost of the humiliation (and later rape) of her counterpart on the screen? Or do these questions of opposed forms of pleasure and power look too narrowly at race and gender as identificatory viewing positions? [...] These are questions without easy answers.“²⁴²

Fragen, die keine einfachen Antworten erlauben – aber vielleicht finden sich Hinweise auf diese bei Judith Mayne. Ihre beiden Zitate, die dem Kapitel als erste vorangestellt sind, haben ein Ziel: Das Abwerfen eines_einer idealisierten, impliziten Zuschauer_in, um den realen

²³⁷ Vgl. Mayne. *Cinema and Spectatorship*. S. 80.

²³⁸ Ebd., S. 80.

²³⁹ Mayne, J. (1995). Paradoxes of Spectatorship. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 155–183). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1993). S. 181.

²⁴⁰ Benjamin. *A Desire of One's Own*. S. 91.

²⁴¹ Van Peebles, M. (Regie). (1971). *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* [Film]. USA: Yeah.

²⁴² Williams. *Screening Sex*. S. 102f.

Rezeptionsleistungen in all ihren Formen Platz zu schaffen. Das Wort „Leistungen“ ist hier zentral, denn es sind keine Reaktionen, sondern Aktionen. Ohne großes Wenn und Aber muss man sich, so Mayne und andere Vertreter_innen moderner feministischer Filmtheorie, Queer Theory, Cultural Studies u. ä., dem Problem einer wie auch immer gelegenen reinen Identifikation mit einer Figur oder dem Blick als solchem stellen; dieses Theorem wird überwunden, um an dessen Stelle auf „mobile and multiple subject positions“²⁴³ einzugehen. In dem Kontext der Zuschauer_innenforschung wird der Terminus des „address“ als jene grundsätzliche Rezeptionsweise verstanden, die der Text der_dem idealen Rezipient_in vorschlägt. Demgegenüber steht das tatsächliche Publikum, welches sich im Kontext einer Verhandlung (*negotiation*), die den Cultural Studies entspringt,²⁴⁴ den Text nach seinen Wünschen formt und interpretiert; gewisse Aspekte werden betont, andere verweigert oder lächerlich gemacht, sodass das Primat des filmischen Textes diskreditiert wird.²⁴⁵ Mit diesem Aufblühen von neuen theoretischen Zweigen wird eine implizite Identifikation unter Rückbezug auf einzelne Differenzmerkmale zunehmend problematisiert, sodass selbst psychoanalytisch geprägte Theorien auf die neue Entwicklung zurückgreifen. So widmet sich Rhona Berenstein am Beispiel des klassischen Horrorfilms mithilfe einer psychoanalytisch geprägten Herangehensweise den „shifting identifications and desires“²⁴⁶, um der Kritik an einer grundlegend essentialistischen Zuschauer_innenposition in der psychoanalytisch geprägten Rezeptionstheorie zu begegnen. Mit Rückgriff auf Maynes „safe zone“ betont die Autorin die Notwendigkeit, sich von der „one-to-one viewer-character relationship“ zu entfernen, um stattdessen die „identification in opposition“ als „one of cinema's primary pleasures“ zu verstehen. „[V]iewers may relish the ability to escape their everyday social, racial, sexual, and economic identities.“²⁴⁷

Somit haben wir es mit „flexible[n] Subjektpositionen“ zu tun, die in den 1990er Jahren zu einer der dominanten Entwicklungen innerhalb der feministischen Filmtheorie zählten²⁴⁸ und auf die sich auch Mayne fokussiert, um den problembehafteten Implikationen von

²⁴³ Mayne. *Paradoxes of Spectatorship* S. 181.

²⁴⁴ Vgl. Mayne. *Cinema and Spectatorship*. S. 92

²⁴⁵ Vgl. Ebd., S. 79f.

²⁴⁶ Berenstein, R. J. (1995). *Spectatorship-as-Drag. The Act of Viewing and Classic Horror Cinema*. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 231–269). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1995). S. 243.

²⁴⁷ Ebd., S. 251.

²⁴⁸ Vgl. Hipfl, B. (2002). *Cultural Studies und feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung*. In J. Dorer, & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 192–215). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 198.

Identifikation zu entgehen.²⁴⁹ Dementsprechend tut sich für meine Analyse an dieser Stelle ein Problem auf: Kann man in dieser schönen Welt der *negotiation* über den Text eine Zuschauer_inposition (re)konstruieren? Ist sie nicht in der Vielfältigkeit der möglichen Zuschauer_innenpositionen verloren? Um Mary Ann Doanes Weg nicht zu gehen, die Offenheit der Rezeption als Untergang der Filmtheorie bzw. dessen Subdisziplin der Zuschauer_innenforschung zu verstehen,²⁵⁰ möchte ich im Folgenden kurz auf die Bedeutung des Queer Readings eingehen, darauf, wie diese festgefahrene Kategorien und Lesarten auflöst, und schlussendlich mithilfe der kognitionswissenschaftlichen Zuschauer_innenforschung Alternativen überlegen.

„Die Frage der Bedeutungskonstruktion“, wie Brigitte Hipfl schreibt, bindet stets „die bestehenden Machtverhältnisse“ ein, weshalb man nicht mehr von einer Homogenität der Zuschauer_innenposition sprechen kann, da man sich auch *aufgrund* der gespürten Machtlinien mittels „widerständigen Medienumgangs“²⁵¹ dem Text verwehren kann. Vor allem gesellschaftlich marginalisierte Gruppen, die oftmals auf ihre eigene vermeintliche Alterität im Mainstreambereich stoßen, müssen einen alternativen Pfad finden, um Genuss aus dem Produkt zu ziehen – den sie auch finden, wie es bei Tania Modleski prägnant heißt. Die Film- und Genderwissenschaftlerin, die sich in einem Artikel mit dem „feminist reading process“ auseinandersetzt, beschreibt die Lesarten, die gegen den Strich geschehen oder, wie es später heißen würde, *queer* sind, als notwendigen Ausbruchsprozess, denn „women have long been held prisoners of male texts, genres, and canons“²⁵². Da klare Machtstrukturen unterschiedlicher Natur, die sich in kulturellen Texten niederschlagen, den Alltag und das Wirken der Menschen strukturieren kann nur ein Gegen-den-Strich-Lesen dieser Texte seitens einer marginalisierten Gruppe einen Genuss an dem Text erlauben,²⁵³ wodurch diese in den Texten „etwas für sie Nützliches finden können“²⁵⁴. Dementsprechend fokussieren sich Cultural Studies und Queer Readings auf die „Handlungsfähigkeit eines aktiven, selbstbewußten Zuschauersubjekts“²⁵⁵.

²⁴⁹ Vgl. Mayne. *Cinema and Spectatorship*. S. 27.

²⁵⁰ Vgl. Hipfl. *Cultural Studies and feministische Filmwissenschaft*. S. 199.

²⁵¹ Ebd., S. 195.

²⁵² Modleski, T. (1986). *Feminism and the Power of Interpretation. Some Critical Readings*. In T. de Lauretis (Hg.), *Feminist Studies. Critical Studies* (S. 121–138). Bloomington: Indiana University Press. S. 121.

²⁵³ Vgl. Modleski. *Feminism and the Power of Interpretation*. S. 123; Buchbinder, D. (2013). *Studying Men and Masculinities*. London, New York: Routledge. S. 120.

²⁵⁴ Hipfl. *Cultural Studies and feministische Filmwissenschaft*. S. 208.

²⁵⁵ Braun, C. v. (2000). *Medienwissenschaft*. In C. v. Braun, & I. Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (S. 300–312). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler. S. 305.

In diesem Kontext werden populäre US-amerikanische Tanzfilme der 1980er Jahre, die wegen ihrer Nähe zur „vulgarity of the near-pornographic dancing“²⁵⁶ als prominente Beispiele der „to-be-looked-at-ness“ Mulveys dienen können, von Zuschauerinnen für sich erschlossen, wie Angela McRobbie in einem ihrer bedeutsamsten Artikel ausführt. Andere Gruppen marginalisierter Zuschauer_innen, die in den Texten der Zeit nicht einmal (oder nur selten am Rande) auftauchen, kodieren ethnische, sexuelle und andere Grenzen einfach um, wie etwa afroamerikanische Zuschauerinnen, die die *Femme fatale* im *Film noir* als (zumindest teilweise) „black“ wahrnehmen.²⁵⁷ Im Queer Reading werden Grenzen umgangen, machtvoll kulturelle Narrative und Konstrukte gebrochen. Doch zugleich mahnt Judith Mayne vor einer positivistischen Perspektive. Obzwar sie selbst das Kino als „safe zone in which homosexual as well as heterosexual desires can be fantasized and acted out“²⁵⁸ versteht, sodass essentialistische Vorstellungen von Sexualität umgangen werden können, warnt Mayne vor einer simplen Überbetonung der Subversion. Denn diese führe doch zu einem zwangsläufigen Austausch einer „monolithic political notion for another“, da einerseits die Rezeption stets eine Subversion als Ziel hätte und andererseits in der hervorgehobenen Akteur_innenposition Macht als Produkt diskursiver Bewegungen übersehen wird, denn selbst Widerstände sind in poststrukturalistischen Ansätzen innerhalb von Macht situiert.²⁵⁹ Demgegenüber erlaubt die Ambivalenz, die hinter dem Prozess steht, kein „entweder/oder“, sondern nur ein „zugleich“, welches parallel zu einer dominanten Lesart verläuft.²⁶⁰ Um der monolithischen Wahrnehmung zu entgehen, schlägt die Autorin vor, dass es wichtig wäre „to understand the complicated ways in which meanings are both assigned and created“²⁶¹, sodass man die Rezeption als einen komplexen, in mehrere Richtungen gehenden Prozess behandelt. Deshalb erlaubt die *negotiation* eine flexible Position einzunehmen, welche Rezeption weder als rein affirmativen noch subversiven Akt versteht.²⁶² Dem pflichtet Linda Gordon bei, da ihrer Meinung nach die Beziehung mit dem Filmbild als ein stetes Oszillieren zwischen

²⁵⁶ McRobbie, A. (1990). *Fame, Flashdance, and Fantasies of Achievement*. In J. Gaines, & C. Herzog (Hg.), *Fabrications. Costume and the Female Body* (S. 39–58). New York, London: Routledge. S. 48.

²⁵⁷ Vgl. Oliver & Trigo. *Noir Anxiety*. S. 3,4.

²⁵⁸ Mayne. *Paradoxes of Spectatorship*. S. 176.

²⁵⁹ Vgl. Foucault, M. (1983). *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. *Der Wille zum Wissen* (U. Raulff, & W. Seitter, Übers.). Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 96.

²⁶⁰ Vgl. Buchbinder. *Studying Men and Masculinities*. S. 116; Klaus, E. (2002). Perspektiven und Ergebnisse der Geschlechterforschung in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. In *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, 61, S. 11–31, hier S. 26.

²⁶¹ Mayne. *Cinema and Spectatorship*. S.81.

²⁶² Vgl. Ebd., S.93.

„domination and resistance“²⁶³ und somit als grundlegend verhandelnden Akt beschrieben werden muss. Die Homogenität einer Rezeption nach rein dominanter oder oppositioneller Lesart ist problematisch, da es wegen der Individualität des/der Rezipient_in höchst unwahrscheinlich ist, dass diese_r den Text ausschließlich mit dem einen oder anderen Zugang versteht.²⁶⁴

Doch kehren wir zu den Grundlagen des Queer Readings zurück. Indem ein Text gegen den Strich gelesen wird, werden einerseits fest-gefahrene Rezeptionsmuster aufgegeben, welche den Film als solchen verdecken können, andererseits genauso gesellschaftliche Kategorien. Schon Ende der 1970er Jahre verweist Tessa Perkins im Kontext der Stereotypisierung auf die Problematik, ein Stereotyp einseitig positiv oder negativ zu lesen, und zeigt dies anhand des Stereotyps der zerstreuten Hausfrau auf. In den Worten Richard Dyers bezüglich Perkins:

„This [the stereotype of the scatterbrained housewife] may be read as an indication of women's essentially irrational psyche but may also be understood as an acknowledgement that housewifery demands and develops a capacity to think of many things at once, to keep on the go from one to another.“²⁶⁵

Dies zeigt sich vor allem, wenn wir uns einem Stereotyp meiner Arbeit nähern, welches lange Zeit von der dominanten Lesart von Texten determiniert wurde: Die sexuell aktive Frau, meist in Form der *Femme fatale* oder einer ihrer filmischen Vorgängerinnen, des Vamps. Kehren wir kurz zu der psychoanalytisch geprägten Analyse zurück: Doane bezeichnet die *Femme fatale* mehr als alle anderen Frauen als „unknowable“, da sie „is consistent with a broader cultural/social positioning of woman as having a privileged link with the pre-Oedipal or pre-symbolic.“²⁶⁶ Als essenzielles Enigma, dessen Alterität oftmals mittels ethnischer, sozialer und anderer Differenzmerkmale verstärkt wird (zum Teil steht sie auch stellvertretend für diese),²⁶⁷ muss sie „aggressively revealed, unmasked, discovered“ werden, sodass die *Femme fatale* als „epistemological drive of narrative“²⁶⁸ fungiert, wie dies auch schon von Mulvey argumentiert wird. Die Angst, die laut Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Elisabeth Bronfen von der *Femme fatale* ausgeht, liegt zwar einerseits in dem Zerbrechen der

²⁶³ Ebd., S. 78.

²⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 93.

²⁶⁵ Dyer, R. (2002). Coming out as going in. The image of the homosexual as a sad young man. In R. Dyer (Hg.), *The Culture of the Queers* (S. 116–136). London, New York: Routledge. S. 133.

²⁶⁶ Doane. *Gilda*. S. 102.

²⁶⁷ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 15f.

²⁶⁸ Doane. Introduction. S. 1.

sozialen und individuellen Grenzen,²⁶⁹ aber andererseits genauso wiederum in der eigentlichen Kastrationsangst, wie dies auch schon viele Autor_innen vor ihr ausführten.²⁷⁰ Um diesem Unbehagen letztendlich zu entgehen, steht am narrativen Ende ihr Tod. Das heißt, ihr sexuelles Auftreten steht in einem ursächlichen Zusammenhang mit ihrem fatalen Ende, oftmals argumentiert mit gesellschaftlichen Ängsten oder der Notwendigkeit, durch ihre Zerstörung das eigene verbotene (männliche) Begehren zu verdecken und zu sublimieren.²⁷¹ Dementsprechend ist für Doane klar: Die *Femme fatale* ist wohl kaum „some kind of heroine of modernity“, da sie im eigentlichen Sinne die zeitgenössischen Ängste um die eigene Männlichkeit zu bündeln scheint, um sie in einem zweiten Schritt zu zerstören. „Nevertheless“, so Doane weiter, „the representation [...] is not totally under the control of its producers and, once disseminated, comes to take on a life of its own.“²⁷²

An diesem Zweifel setzt die französische Filmwissenschaftlerin Julie Grossman in einem relativ jungen Buch zum Umdenken der *Femme fatale* an. Stellvertretend für den gesamten Textkorpus kritisiert Grossman Bronfens Wahl von *Double Indemnity*s Phyllis Dietrichson als Grundlage ihrer *Femme fatale*-Analyse im *Film noir*. Der Rückgriff auf eine der wenigen „pure‘ ,femme fatales‘“²⁷³ stellt sich der kritischen Analyse der Gesamttexte in den Weg. Konfrontiert mit einem dichotomen System stopft man nun jegliche komplexe bzw. komplizierte Frauenfigur in diese Kategorie. *Films noirs* werden zum Suchspiel, um die erwarteten Frauentypen zu finden, sodass die Kategorie die eigentliche Sicht verzerrt.²⁷⁴ Indem die Autorin sich nun verstärkt Narration, Inszenierung und sozialem Kontext widmet, wird ein Machtkomplex ersichtlich, in dem diegetische Frauen (durchaus als Vorzeigefiguren für ihr zeitgenössisches Publikum) die Grenzen suchen, um sie durchbrechen.²⁷⁵ Grossman wendet sich von der Kategorie als „misogynist projection“²⁷⁶ ab, um sie als „femme moderne“ zu retten, deren Ziel die bessere Positionierung und der Widerstand in einer patriarchalen Gesellschaft ist.²⁷⁷ Vor allem das scheinbar zwangsläufige Ende muss mit Vorsicht genossen

²⁶⁹ Von ähnlichem geht auch Doane aus. Vgl. Doane. Introduction. S. 2.

²⁷⁰ Vgl. Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 105.

²⁷¹ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 161.

²⁷² Doane. Introduction. S. 2f.

²⁷³ Grossman. *Rethinking the Femme Fatales*. S. 18.

²⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 22, 25.

²⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 5.

²⁷⁶ Ebd., S. 5.

²⁷⁷ Vgl. Ebd., S. 95.

werden, sodass die narrativen Strukturen nicht teleologisch simplifiziert werden.²⁷⁸ Hierzu schreibt schon Molly Haskell in ihrem Standardwerk:

„Whatever the endings that were forced on Bette Davis, Joan Crawford, Carole Lombard, Katherine Hepburn, Margaret Sullavan, or Rosalind Russell, the images we retain of them are not those of subjugation or humiliation; rather, we remember their intermediate victories, we retain images of intelligence and personal style and forcefulness.“²⁷⁹

Auf ähnlichen Argumentationspfaden wandelt auch Carly Gieseler in ihrer Auseinandersetzung mit dem Vamp. Obgleich sie sich primär den Verbindungslinien zwischen Bestrafung und Sexualität bzw. zwischen den psychoanalytischen Konzepten von Eros (Sexualtrieb) und Thanatos (Todestrieb) in Bezug auf das Filmschaffen der 1910er und 1920er Jahre widmet, verweist die Autorin als Ausblick auf zukünftige Forschungs- und Analysearbeiten auf die Bedeutung der homoerotischen und *queeren* Aspekte des Vamps²⁸⁰ und lädt damit ein, diesen als eine subversive, nicht hegemoniale weibliche Figur zu verstehen,²⁸¹ dem auch etwa Ursula von Keitz im Kontext von *Die freudlose Gasse* zustimmt, da hier ebenfalls der (von ihr kategorisierte) Vamp (Lia Leid) „die eigentlich transgressive Figur“²⁸² darstellt, die jedoch letztendlich sterben muss, da ihr aktiver Blick im letzten Moment scheitert.²⁸³ Einen Schritt weitergehend fordert Janet Lungstrum, dass die Roboterfrau, welche als „technosexual Other“ in kulturellen Produkten der Dekaden um 1900 die Ängste der Zeit in ihrem Körper fokussiert, keinesfalls auf den Schrottplatz misogynen Gedanken geschmissen wird, sondern dass vielmehr der Vorteil erkannt wird, sie als transgressive und subversive Figur zu akzeptieren.²⁸⁴

Erneut wendet an dieser Stelle Judith Mayne als Mahnung ein, wenn sie auf Marlene Dietrich als Starpersona eingeht, dass: „A figure like Dietrich is both contained by patriarchal representation and resistant to it; this ‚both/and‘ rather than ‚either/or‘ constitutes the very possibility of a feminist reading of performance.“²⁸⁵ Trotz des notwendigen Verweises auf die Ambivalenz, in welcher eine anfängliche Resistenz einer Figur sogar als Erhöhung des

²⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 50.

²⁷⁹ Haskell. *From Reverence to Rape*. S. 31.

²⁸⁰ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 154.

²⁸¹ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 177.

²⁸² Keitz, U. v. (2008). Körper – Fleisch – Ding. Zur weiblichen Figur in DIE FREUDLOSE GASSE. In Loacker, A. (Hg.), *Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE* (S. 77 –106). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 99.

²⁸³ Vgl. Keitz. Körper – Fleisch – Ding. S. 100.

²⁸⁴ Vgl. Lungstrum. *Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity*. S. 139.

²⁸⁵ Mayne, J. (2000). Marlene Dietrich, *The Blue Angel*, and Female. In J. Mayne (Hg.), *Framed. Lesbians, Feminists, and Media Culture* (S. 3 – 22). Minneapolis, London: University of Minnesota Press. (Originalwerk veröffentlicht 1989). S. 17.

Genusses an ihrer Zerstörung innerhalb der Rezeption dienen kann,²⁸⁶ ist das Ablassen von Kategorien und Codes notwendig, um den Film als solchen erkennen zu können und andere Rezeptionsmuster zuzulassen. Selbst nachträglich, so der avantgardistische Filmemacher Eric de Kuyper, werden Filme im Kopf bearbeitet, sodass sich narrative Elemente den eigenen geschlechtlichen Codes anpassen. Die Lektion, die er hieraus zieht, lautet: Man müsse lernen, die Dinge tatsächlich zu sehen.²⁸⁷

Nun wissen wir, dass Kategorien problematisiert und reflektiert werden müssen, ehe sie benutzt werden, sofern man sie nicht sofort entfernen möchte. Jedoch bleibt weiterhin das Problem bestehen, inwiefern nun aus dem Text heraus eine Zuschauer_innenschaft (re)konstruiert werden kann, da doch nun den Zuschauer_innen alles frei stünde. Als Antwort betont Kenneth MacKinnon den Mittelweg zwischen essentialistischer und *queerer* Herangehensweise. In seiner Studie zur männlichen Zuschauerschaft von Melodramen fordert er, eine Mittellage zwischen einer essentialistischen Zuschreibung einer Zuschauer_innenposition nach einem Differenzmerkmal und „what Linda Williams termed ‚anything-goes pluralism‘“ zu theoretisieren, „where cultural decoding strategies are recognized to differ, depending on the history of the individual, and his/her relation to ethnicity, class, gender, and so on.“²⁸⁸ Da kulturwissenschaftliche und -historische Ansätze stets den Prozess, in denen „Menschen ihrer Welt Sinn verleihen“, in das Zentrum der Betrachtung rücken, wird das emotionale Verstehen der Welt (und eines Films gleichfalls) in ähnlicher Weise lesbar. Historikerin Martina Kessel, deren Beschreibung von Emotionen in historischen Disziplinen ich im Eingangskapitel schon vorweggenommen habe, versteht, dass zwar „[a]us individuell artikulierten Gefühlen [...] sich nicht automatisch kollektive Gefühlszustände ableiten [lassen]“, jedoch offenbart sich in diesen emotionalen „Einzelerfahrungen [...] die Konfrontation mit überindividuellen Strukturen oder Normen [...], zu denen immer auch Muster gehören, die den Ausdruck von Gefühlen festschreiben und diese auf einer Werteskala arrangieren.“²⁸⁹ Dem pflichtet Soziologe Sighard Neckel bei, da „Gefühle [...] uns die moralische Ordnung einer Gesellschaft in einer sehr elementaren Weise“ erschließen. Sie bilden den „moralisch-praktischen Sinn“ in leiblicher Perspektive, „den Akteure ihrer alltäglichen Erfahrung zumessen.“²⁹⁰ Den (emotionalen) Sinn aus einer

²⁸⁶ Vgl. Mayne. Marlene Dietrich, *The Blue Angel*, and Female. S. 5.

²⁸⁷ Vgl. Kuyper, E. d. (2007). Gender-Konfusion. Ein Fall von narrativer Illusion und falscher Erwartung (A. Fuxjäger, Übers.). *Maske und Kothurn*, 53, 2-3, *Falsche Fahrten im Film und Fernsehen*, S. 207–211, hier S. 207, 211.

²⁸⁸ MacKinnon. *Love, Tears and the Male Spectator*. S. 79.

²⁸⁹ Kessel. *Gefühle und Geschichtswissenschaft*. S. 31.

²⁹⁰ Neckel. *Kultursoziologie der Gefühle*. S. 134.

Situation oder einem Film zu ziehen, geschieht mithilfe des eigenen Orientierungsrahmens, da dieser (zumeist) milieuspezifische internalisierte Wissensbestände beschreibt, die durch Iteration dem Geschehen und Erlebten Sinn geben.²⁹¹ Im Kontrast zur einem nach *einem* Differenzmerkmal essentialisierten Rezeptionsmuster wird durch Miteinbeziehung von weiteren Differenzmerkmalen, die einer konkreten Situierung der Gruppe entsprechen, ein komplexes Gefüge von Diskursen eröffnet, in denen der Text tendenziell sinn-lich erfahrbar wird. Zwar fallen damit andere Aspekte, wie individuelle Erfahrungen oder situative Bedingtheit einer Rezeption²⁹² heraus, aber die Akteur_innenposition bleibt grundlegend erhalten, da der Text nur einen Anstoß zur filmischen Erfahrung gibt.

Den von MacKinnon verlangten Mittelweg finden wir in der kognitionswissenschaftlichen Zuschauer_innenforschung. Diese skizziert nämlich einerseits eine_n Zuschauer_in, die_sich jene „aspects that appeal to them“²⁹³ aktiv während der Rezeption „heraussucht“, während der Film versucht, die Aufmerksamkeit mithilfe seiner narrativen und ästhetischen Struktur auf bedeutsame Momente zu lenken.²⁹⁴ Andererseits sind in dieser Forschungsrichtung „Rationalität und Emotion aufs Unauflöslichste [miteinander] verknüpft“²⁹⁵, was sich vor allem in dem heiß umkämpften Gemeinplatz der „Identifikation“ zeigt. Von dem Missverständnis der Illusions- (man gibt sich gänzlich der Illusion hin, man sei die Figur) und Pretend-Theorien („game of make-believe“²⁹⁶) bzgl. der Identifikation – die Noël Carroll mit Verweis auf Unterschiede bzgl. Wissensbestände und Wahrnehmungsweisen zwischen Figur und Publikum,²⁹⁷ der eigenen Reaktion²⁹⁸ und der Asymmetrie der Emotionen zerpflückt –²⁹⁹ zu der Konstruktion von identifikatorischen Elementen, die auf den verschiedensten Niveaus des Filmischen liegen; in dieser weitgefächerten Benutzung leidet Identifikation an terminologischer Unschärfe, die in vielfacher Hinsicht sogar problematische Implikationen

²⁹¹ Vgl. Bohnsack. Orientierungsmuster. S. 132f.

²⁹² Etwa Frantz Fanon weist auf die Folgen hin, die die weiße Zuschauer_innen im Publikum für die Rezeption eines Tarzan-Films seitens der indigenen Bevölkerung in den Antillen haben. Vgl. Ligensa, A. (2006). >Sympathy for the Devil<. Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie. In T. Ballhausen, G. Krenn, & L. Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film* (S. 199–223). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 210.

²⁹³ Tan, E. (1996). *Emotion and the Structure of the Narrative Film. Film as an Emotion Machine* (B. Fasting, Übers.). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers. S. 15.

²⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 15.

²⁹⁵ Tröhler, M., & Hediger, V. (2005). Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 7–20). Marburg: Schüren Verlag. S. 12.

²⁹⁶ Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge. S. 71.

²⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 95f.

²⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 90.

²⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 93.

über Zuschauer_innenschaft mitbringt.³⁰⁰ Für Jens Eder ist die empathische Anteilnahme bezogen auf einen Film wesentlich komplexer als das, was man landläufig als Identifikation bezeichnet, da sich einerseits diese Emotionen nicht nur auf spezifische Figuren, sondern ebenfalls auf Stimmungen oder den Film allgemein beziehen können; andererseits da sie von einer Reihe von Aspekten beeinflusst sind, die nicht unmittelbar von der Figur ausgehen. Eine derartige ästhetische Situierung der empathischen Szene nennt Eder „*affektive[s] Feld* des Films“³⁰¹, das die Bandbreite an erzählerischen Mitteln beschreibt, um empathische Gefühlsannäherung zu produzieren.³⁰² Wir müssen also stets die Gefühle zu einer Figur in einer Reihe von Kontexten verstehen, die sich auf die Situation, Filmmitteln und Figurenzeichnung in Zusammenhang mit der Verortung der Zuschauer_innengruppe nach unterschiedlichen Differenzmerkmalen beziehen.

In seiner kognitionswissenschaftlichen Untersuchung zur filmischen Rezeption weist Murray Smith eine eben solche simplifizierte Sicht auf Identifikation zurück, indem er ein System vorschlägt, „which posits several distinct *levels of engagement* with fictional characters, which together comprise what I call the *structure of sympathy*.“³⁰³ Um der Identifikation zu entgehen, fächert Smith einerseits die empathische Annäherung an die Figuren nach ihrer Qualität auf, die eine Flexibilität bzgl. der Grade (wie sehr nähert man sich an), der Laufzeit (wann nähert / entfernt man sich) und der Pluralität der oszillierenden Empathien (man fühlt mit mehreren) erlaubt. In ähnlicher Weise, wie dies schon Carroll konzipiert hat, kritisiert Smith in dieser Abwendung vom alltäglichen Gebrauch der Identifikation die Reduktion der Emotionalität auf ein „als ob man die Figur wäre“, die in dieser Konstruktion von graduell und dynamisch gedachten „levels of engagement“ fallen gelassen wird.³⁰⁴ Andererseits unterscheidet er klar zwischen einem (oftmals zeitlich und örtlich begrenzten) Zugang zu der Gedanken-, Wahrnehmungs- und Gefühlswelt einer Figur („alignment“)³⁰⁵, die auch die Perspektive auf ein Ereignis und den Grad des Wissens der Zuschauer_innen inkludiert, falls diese an Figur(en) gänzlich oder teilweise gebunden sind,³⁰⁶

³⁰⁰ Die kognitionspsychologische Definition der Identifikation beschreibt etwa die Wahrnehmung einer Handlung, um diese als sinnvoll zu verstehen. Vgl. Hutchinson, B. (2007). *Understanding Character Motivation. A Process-Oriented Approach to Realism*. In J. D. Anderson, & B. F. Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images* (S. 80–91). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. S. 84.

³⁰¹ Eder, J. (2005). Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 225–242). Marburg: Schüren Verlag. S. 228.

³⁰² Vgl. Ebd., S. 227f.

³⁰³ Smith, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press. S. 5.

³⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 79.

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 83.

³⁰⁶ Vgl. Ebd., S. 146.

und der sympathischen Annäherung an eine Figur („allegiance“), indem die Aktionen dieser nach (sub)kulturellen Mustern bewertet werden, sodass die diversen Techniken der Fokalisierung (wie etwa Point-of-View(POV)-Shot) nicht zwingend ein Mitfühlen mit den Figuren nach sich ziehen.³⁰⁷ Zusammen mit dem Konzept des Erkennens („recognition“), unter dem man die (prototypische) Konstruktion der Figur durch unterschiedliche Zeichen (Körper, Kleidung, Name u. ä.) versteht,³⁰⁸ stehen diese drei Aspekte systematisch in Beziehung zueinander, sodass sie die Grundlage für die „levels of engagement“ stellen.³⁰⁹

Die *allegiance* steht in Verbindung mit einer weiten Bandbreite von Differenzmerkmalen einerseits („class, nation, age, ethnicity, and gender“³¹⁰), einer narrativen Situierung andererseits, die gewisse Handlungen erklärbar macht, sodass das Konzept zwar der Theorie Yaacov Tropes zum Zusammenwirken von „identification“, „situational knowledge“ und „attribution“ ähnlich ist, aber darüber hinausgeht.³¹¹ Obgleich die eigentliche Bewertung von Figuren dem/der Rezipient_in nicht zwangsweise bewusst ist,³¹² erfolgt sie auf Basis eines Wissens, das über die Grenzen der fiktionalen Welt hinausweist, weshalb alle Zeichen, die in Verbindung zu der Figur, ihren Handlungen und Denkweisen stehen (von der Art, eine Kleidung zu tragen, über den Beruf bis hin zu dem Gesprochenen und der Starpersona³¹³),³¹⁴ fundamental und kulturell spezifisch sind. Jens Eder, der gleichfalls auf das psychologische Konzept der Schemata zurückgreift, unterteilt dieses Wissen in drei Bereiche, die (zusammen mit der ästhetischen Kontextualisierung) reziprok wirken:³¹⁵ 1. Jener der individuellen Sozialisation: Erfahrungen, die zumeist individuell erlebt worden sind, die jedoch genauso überindividueller Natur sein können, jedoch dabei nicht den gesellschaftlichen Normen zu entsprechen haben. 2. Der sozio-kulturelle Bereich: Gesellschaftliche Wert- und Normsysteme.³¹⁶ Als 3. und letzten Bereich nennt Eder „angeborene Auslöser wie Gefahren- und Krankheitssignale, Feind-, Kindchen- oder Partnerschemata“, die „interkulturell verbreitet und vom Einzelnen wenig beeinflussbar“ sind. Die Gefahr, die von dieser letzten

³⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 6.

³⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 75, 117f.

³⁰⁹ Ebd., S. 73.

³¹⁰ Ebd., S. 84.

³¹¹ Vgl. Hutchinson. *Understanding Character Motivation*. S. 84f.

³¹² Vgl. Eder. *Die Wege der Gefühle*. S. 234.

³¹³ Diese hat etwa Hitchcock als zentrales Merkmal der emotionalen Adressierung des Publikums verstanden. Vgl. Kaye, S., & Hitchcock, A. (2003). *Dialogue on Film. Alfred Hitchcock*. American Film Institute/1972. In S. Gottlieb (Hg.), *Alfred Hitchcock Interviews* (S. 84–104). Jackson: University Press of Mississippi. (Originalwerk veröffentlicht 1972). S. 92.

³¹⁴ Vgl. Smith. *Engaging Characters*. S. 121.

³¹⁵ Vgl. Eder. *Die Wege der Gefühle*. S. 238.

³¹⁶ Vgl. Ebd., S. 234f.

universellen Rubrik ausgeht, ist die zeitgenössischen und kulturellen Projektionen als universell zu (miss)verstehen. Obgleich etwa Grundlagen von gewissen „Krankheitssignale[n]“ in der gesellschaftlichen Betrachtung zentral sind, werden sie oft vom kulturspezifischen Körperwissen einer Zeit überformt, sodass das medizinische Verständnis einer Periode essenziell das Verständnis von krank und gesund beeinflusst. Mit Eders eigenem Verweis auf „ein bestimmtes Verhältnis von Taille und Hüfte bei Frauen“³¹⁷ offenbart sich die Gefahr, da dieses weder ahistorisch noch universell zu sein scheint. Das Näheverhältnis von medizinischen Verständnis und Krankheitssignalen zeigt sich bei Eder in weiterer Folge, wenn er näher auf den Zusammenhang zwischen AIDS-Darstellung und Urängsten eingeht, weil nach ihm „zeitspezifische Auslöser der Urängste“³¹⁸ vorhanden sind, sodass die Kategorie stets in einen unmittelbaren kulturspezifischen und historischen Kontext gestellt werden müsse. Die Kategorie ist nützlich, da derartig evolutionär bedingte Schemata maßgeblich auf filmische Rezeption sowie alltägliches Agieren einwirken, jedoch nur mit Vorsicht anzuwenden.

Mithilfe dieser und einer Reihe weiterer Schemata, die ein Fundament der Theorie Murray Smiths darstellen (nämlich kulturell, intertextuell³¹⁹ und textuell),³²⁰ werden über unterschiedliche Attribute charakterliche Eigenschaften definiert, die selbst schon affektiv aufgeladen sein können,³²¹ jedoch gleichfalls auch hierarchisiert werden. Dies verdeutlicht Smith am Beispiel von James Stewarts Figur in *The Man Who Knew Too Much*, da diese zwar zunächst als Glücksspieler, doch gleich anschließend als Arzt charakterisiert wird:

„Doctors, according to the default hierarchy of the schema, are often family men but rarely compulsive gamblers. The original schema [of family man and star persona ‚James Stewart‘] is reinforced, the act of gambling seems to have no generalizable force. At most, the action results in the ascription of a peripheral trait: the characters is not ‚careless‘ but ‚occasionally careless‘.“³²²

Selbst wenn die diegetische Welt Unterschiede bzgl. ihrer Naturgesetze, ihres Rechtssystems o. ä. aufweist, greifen wir diese als Zuschauer_innen auf und bewerten die diegetische Welt und ihre Figuren über eigene (sub)kulturelle Wertvorstellungen und dem

³¹⁷ Eder. *Die Wege der Gefühle*. S. 234f.

³¹⁸ Ebd., S. 240.

³¹⁹ Mit der Intertextualität wird auf die Kenntnis des Publikums von anderen Texten referiert, deren Codes in vielerlei Hinsicht die Rezeption der Zuschauer_innen leiten, wie etwa in dem (nun viel untersuchten) Zusammenhang zwischen Genrekonventionen und empathischer Rezeption, da Genres auf bekannte Muster der Emotionalität zurückgreifen. Vgl. Wuss, P. (2005). Konflikt und Emotion im Filmerleben. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 205–222). Marburg: Schüren Verlag. S. 219f.

³²⁰ Vgl. Smith. *Engaging Characters*. S. 172.

³²¹ Vgl. Tan. *Emotion and the Structure of the Narrative Film*. S. 168.

³²² Smith. *Engaging Characters*. S. 122.

Verständnis der diegetischen Welt, wie sie innerhalb als auch außerhalb des Textes (wie etwa bei dem Beispiel einer vergangenen Epoche, die selbst schon außertextuell konnotiert ist) denkbar wird.³²³ Diese Bewertung der Figur passiert, so Smith weiter, nach zwei Dimensionen, nämlich kognitiv und affektiv, auf deren Grundlage Zuschauer_innen „moral structures, in which characters are organized and ranked in a system of preference“³²⁴ konstruieren. Sofern eine Figur mit „a morally desirable (or at least preferable) set of traits“³²⁵ ausgestattet ist, wird man auf Basis einer solchen Evaluierung tendenziell und möglicherweise nur zeitweise bzw. situationsbedingt Sympathien für diese entwickeln, die sich jedoch erst im narrativen Aufbau und der Interaktion mit der diegetischen Welt relativieren oder entfalten können. In diesem Kontext wirken zugleich auch narrative Schemata, auf welche etwa Ed Tan eingeht, da kulturelle Erwartungen und Akzeptanz von narrativen Verläufen interpersoneller Interaktionen eine gewichtige Rolle in der Bewertung einnehmen (Wie sehr ist Rache als Motiv kulturell akzeptabel? Gegen wen, in welchem Ausmaß?).³²⁶ All dies geschieht aber nur unter der Voraussetzung, dass die Figur in gewisser Weise „glaubhaft“³²⁷ ist bzw. gespielt wird, da andernfalls auch bei noch so kulturell naheliegenden Wertvorstellungen Artefaktaffekte um die Beschaffenheit der Figur, die Ed Tan als Affekte um das Medium anstelle dessen diegetischen Inhalt definiert (Wie haben sie das denn nur gemacht?),³²⁸ die (diegetischen) Fiktionsaffekte zu der Figur überschatten.³²⁹

Das Zusammenspiel von kognitiven und affektiven Elementen in der filmischen Rezeption wird bei Ed Tan über den Begriff des „concern“ getroffen, den er von dem holländischen Psychologen Nico Frijda herleitet. Zwar können diese Elemente während einer (westlichen) Sichtung von „klassischen“ Filmen relativ homogen verlaufen (Tan verweist hier auf das Lachen um Buster Keaton und die Trauer im Zuge von Jennifers Tod in *Love Story*), jedoch basieren diese „concerns“ auf ähnliche Quellen, wie Smith sie konkretisierte. So können diese sowohl ideologischer als auch historisch-(sub)kultureller Natur sein, aber genauso in dem Artefakt (bei Smith (inter)textuell) begründet sein, wenn etwa der „concern“ auf dem Filmischen oder der Starpersona beruht.³³⁰ In diesem Zusammenhang sind jedoch nicht nur die Eigenschaften und situative Handlungen einer Figur zentral, sondern auch der „concern“

³²³ Vgl. Smith. *Engaging Characters*. S. 54.

³²⁴ Ebd., S. 84.

³²⁵ Ebd., S. 188.

³²⁶ Vgl. Tan. *Emotion and the Structure of the Narrative Film*. S. 143.

³²⁷ „Glaubhaft“ unter Berücksichtigung der jeweiligen (Sub)Kultur und Darstellungstradition.

³²⁸ Tan. *Emotion and the Structure of the Narrative Film*. S. 35f.

³²⁹ Vgl. Eder. *Die Wege der Gefühle*. S. 228.

³³⁰ Vgl. Tan. *Emotion and the Structure of the Narrative Film*. S. 44, 47–49.

der Figur und wie sehr dieser mit dem eigenen in Einklang zu bringen ist. Deswegen sind selbst Handlungen und vor allem (wertneutrale) Gesten (wie etwa das Streicheln einer Katze oder das Ziehen am Ohrläppchen) Teil des Evaluierungsprozesses einerseits, aber können auch (je nach Überschneidung mit „concern“) von diesem neu konnotiert werden, sodass dieselbe Geste die eine Figur noch liebevoller, die andere noch abscheulicher macht.³³¹

Ein Punkt, den Tan ausführlich behandelt, der jedoch bei Smith verloren geht, ist die Mitberücksichtigung der zeitlichen und narrativen Dimension in der „thematic structure“ bei der Entstehung von Emotionen, da diese an den positiven sowie negativen Ausgang von Ereignissen einerseits, an die Geschwindigkeit in deren Verlauf andererseits geknüpft sind.³³² Als Themen definiert Tan „rounded portions of a story that have been torn apart and are being reintegrated in the course of the narration, creating the conditions of conflict, complication, and retardation, followed by cognitive and affective closure.“³³³ Sowohl Erwartungen als auch Wunschvorstellungen,³³⁴ die auf den Ausgang solcher Ereignisse projiziert werden, wirken zentral in Größe und Art des gefühlten Affekts. Im Zuge einzelner Szenen, aber genauso der gesamten Spielhandlungen – also einfache und komplexe „plot units“, die gleichfalls miteinander interagieren –³³⁵ werden die Erwartungen und Vorstellungen, die zum einen den Ausgang eines Ereignisses oder den des ganzen Films umrunden, zum anderen sowohl sehr spezifisch als auch relativ vage sein können,³³⁶ detaillierter und konkreter. Mit den oben genau ausgearbeiteten kulturellen, situationalen und (inter)textuellen Aspekten im Hinterkopf ist es ersichtlich, dass ein gewisser Ausgang präferiert wird, welcher die Beteiligung („investment“) der_des Zuschauer_in strukturiert. Je nach dem Verhältnis von „Rendite“ („return“), dem Ausgang, und der Erwartung entwickelt sich das Interesse („interest“) des Publikums weiter:³³⁷ „[T]he higher the return in relation to the investment, the higher the interest.“³³⁸ Sofern das weitere Schicksal einer (sympathischen) Figur (positiv wie negativ) mit Sicherheit zu eruieren ist, sinkt das Interesse um diese zu Boden. Ist die Figur jedoch selber am Boden ohne große Hoffnung auf Rettung, wird, so Tan, unser Interesse aufgrund des Verhältnisses von „investment“ und „return“ durch die Decke gehen.³³⁹ Umso höher nun

³³¹ Vgl. Ebd., S. 168f.

³³² Vgl. Ebd., S. 56f.

³³³ Ebd., S. 151.

³³⁴ Vgl. Ebd., S. 76.

³³⁵ Vgl. Ebd., S. 137.

³³⁶ Vgl. Ebd., S. 142.

³³⁷ Vgl. Ebd., S. 98, 100.

³³⁸ Ebd., S. 100.

³³⁹ Vgl. Ebd., S. 102.

das Interesse in dieser Rechnung ausfällt, desto intensiver wird der_die Rezipient_in emotional an der Narration beteiligt sein – ein Umstand, der sich durch die Sympathie für eine Figur, wie sie von Smith aufgestellt wurde, intensiviert.³⁴⁰ Dementsprechend, so Tan abschließend, stellt das Interesse eine primäre Kraft dar, damit Zuschauer_innen den Film immersiv wahrnehmen.³⁴¹

Ohne nun auch auf automatisierte (oftmals leibliche) Reaktionen einzugehen, die Smith auch diskutiert,³⁴² scheint das System, das er (vor allem im Zusammenhang mit den Theorien seiner Kolleg_innen) vorschlägt, überaus nützlich zu sein, um eine implizite Rezeptionssituation innerhalb eines sozio-kulturellen Kontexts zu analysieren. Auch wenn die kognitionswissenschaftliche Forschung genauso problematische Seiten offenbart,³⁴³ ist ihre Verortung zwischen Rationalität und Emotionalität nützlich, um die Machtverbindungen zwischen spezifischer Rezeption (nach sozio-kulturellen Aspekten) und Diskursen innerhalb der narrativen Strukturen des Textes zu analysieren, da Empathie mit einer Figur aus dem reziproken Zusammenwirken von Diskursen, Zuschauer_inposition und Text entsteht. Konventionen, die Figuren und die Handlung moralisch einzuordnen, sind, so Hans J. Wulff, „Teil der Aneignung des Textes durch den Adressaten.“³⁴⁴ Mithilfe von sozio-kulturellen Codes und dem Verständnis um dramaturgische Konventionen evaluiert der_die Zuschauer_in die Figur, deren Motivation und Handeln und die Narration im Einklang mit der eigenen gesellschaftlichen Position. In diesem Kontext hebt Wulff noch mehr als Smith die Narration hervor, in dessen Zusammenhang sich der Protagonist erst als empathisch wirksame Figur und die Moral erst in einer „*Dramaturgie des Moralischen*“³⁴⁵ entfalten können.³⁴⁶ Dementsprechend bedeutet das „Empathisieren“ in diesem Kontext das „simulierende Nachvollziehen der Figuren und ihrer inneren Dynamiken, der sozialen Prozesse und Beziehungen, in die sie eingebunden sind, und der dramatischen Beziehungen der Handlungsrollen [...] [, somit] auch ein Eindringen in die Wertewelten der Diegese und ihrer

³⁴⁰ Vgl. Ebd., S. 111.

³⁴¹ Vgl. Ebd., S. 119, 121.

³⁴² Vgl. Smith. *Engaging Characters*. S. 102.

³⁴³ Da sich etwa Ed Tan auf filmische Strukturen und Zuschauer_innenschaft fokussiert, indem er die Sichtung eines Films von dem Kinogang löst, da dieser als „of lesser importance in seeking to understand the nature of the feelings evoked by films“ gälte, lässt er Rezeption als historisch entwickelte Körpertechnologie fallen. Tan. *Emotion and the Structure of the Narrative Film*. S. 16.

³⁴⁴ Wulff, H. J. (2005). Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 377–394). Marburg: Schüren Verlag. S. 380.

³⁴⁵ Ebd., S. 382.

³⁴⁶ Vgl. Ebd., S. 380f.

Figuren.“³⁴⁷ In der Annahme, dass man sich mithilfe der Situierung von einer spezifischen Gruppe von Zuschauern innerhalb ihrer diskursiven Denkstrukturen (wie ist ein Thema denkbar) der Rezeption eines Textes nähert, entfaltet sich eine affizierende, moralische Narrationsstruktur, die erst dann sinn-lich wird, wenn sie Sinn macht.

2.2. Die Rückkehr der Körper

2.2.1. Der Körper im Blick

„Nearly every time I read a movie review in a newspaper or popular magazine, I am struck by the gap that exists between our actual *experience* of the cinema and the *theory* that we academic film scholars construct to explain it – or perhaps, more aptly, to explain it away.“³⁴⁸

Als Vivian Sobchack diese Worte schrieb, schien die Entwicklung ohne Umwege auf dem Paradigma der Augen und des Blickes weiter zu schreiten. Zwar eröffneten schon erste Artikel und Bücher (v. a. der Cultural Studies) in den ausgehenden 1980er Jahren und den frühen 1990er Jahren neue Perspektiven, die sich gegen das Primat des Blickes wehrten, doch hielt insbesondere die feministische Filmkritik weit in das letzte Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts hinein an dem Standardwerk Laura Mulveys fest – auch wenn die psychoanalytische Filmanalyse damals schon in eine Sackgasse gerannt war.³⁴⁹ Selbst Autor_innen der Gender Studies und insbesondere dessen Unterzweigs der in den 1980er Jahren aufkommenden Men's Studies,³⁵⁰ die sich gegen die essentialistische Dichotomisierung zwischen männlichen Tätern und weiblichen Opfern u. a. in der Blickhierarchie stellten, verweilten trotz dieser Haltung unbeirrt in dem Konstrukt eines entleibten Blickes,³⁵¹ der sogar auf denselben Annahmen Mulveys („identification, voyeuristic looking, and fetishistic looking“³⁵²) beruht.

Manche Theoretiker_innen, wie etwa Mary Ann Doane, verweigerten sich nicht nur, in den Worten Sobchacks, dem „merely ‚empty‘ visual body“³⁵³, sondern dem Körper als solchem

³⁴⁷ Ebd., S. 381.

³⁴⁸ Sobchack, V. (2004). What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Hg.in V. Sobchack. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 53–84. S. 53.

³⁴⁹ Vgl. Braidt & Jutz. Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. S. 296f.

³⁵⁰ Vgl. Cohan, S., & Hark, I. R. (1994). Introduction. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 1–8). 2. Aufl. London, New York: Routledge. S. 2.

³⁵¹ Vgl. Hark, I. R. (1994). Animals or romans. Looking at masculinity in *Spartacus*. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 151–172). 2. Aufl. London, New York: Routledge. S. 152.

³⁵² Neale. Prologue. S. 19.

³⁵³ Sobchack. *The Address of the Eye*. S. 261.

ebenfalls. Grund genug für einen etwas polemischen Tonfall, der, so Sobchack später, zu der Zeit notwendig war,³⁵⁴ da jene Theorien, die den „gaze“ in den Vordergrund rückten, die tatsächliche Kinoerfahrung, so Linda Williams, problematisch versimplifizieren und ahistorisch essentialisieren.^{355,356} Erst mit den frühen 1990er Jahren, als sich auch in anderen Disziplinen ein *body turn* v. a. in phänomenologischer Perspektive abzeichnete³⁵⁷ und Theoretiker_innen gemahnt waren, den eigenen Leib als Ursprung ihrer Forschung zu verstehen,³⁵⁸ rückte die somatische Erfahrung der Kinokultur in den Vordergrund.³⁵⁹ Medienphilosophin Heide Schlüpmann etwa, die sich in einer Reihe von Publikationen mit den Zuschauerinnen des frühen Kinos auseinandersetzt, um eine „Emanzipation der Zuschauerin in ihrer leibhaften Sinnlichkeit“ zu entdecken,³⁶⁰ verweist auf die etymologischen Wurzeln von Ästhetik im altgriechischen *aisthesis*, das in erster Linie die Sinneswahrnehmung impliziere. „Vom <Blick> ist hier nicht die Rede.“³⁶¹ Für die Autorin wird der Blick zu einem prekären „Nadelöhr“, welches die ganzheitliche bzw. -körperliche Erfahrung im Dunkeln des Kinos ausfiltert und einen blind mache.³⁶² In diesem Kontext bricht Sobchack die cartesianische Dichotomie zwischen Körper und Geist, Grundlage der auf den Blick orientierten Theorien,³⁶³ weiter auf,³⁶⁴ indem sie kurzerhand die geflügelte Phrase *cogito ergo sum* in ein „eye (I) am“ umwandelt.³⁶⁵ Aufgrund der Homophonie vom englischsprachigen „Auge“ und „Ich“ kehrt das einstmals entleibte Bewusstsein des Blickes in die Augen und somit in den Körper zurück. Die einstige Dichotomie wird zu einer Dualität

³⁵⁴ Vgl. Sobchack, V. (2004). Introduction. In V. Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (S. 1–12). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Presss. S. 6.

³⁵⁵ Vgl. Williams. Introduction. S. 3.

³⁵⁶ An dieser Stelle betont Linda Williams jedoch gleichfalls, nicht das Ziel zu haben, die „gaze theory“ zu zerschlagen, da diese Gedanken genauso ihren theoretischen Anspruch haben, sondern eine Perspektiverweiterung zu initialisieren. Vgl. Ebd., S. 4.

³⁵⁷ Vgl. Gugutzer. Der *body turn* in der Soziologie. S. 16.

³⁵⁸ Vgl. Schroer, M. (2005). Zur Soziologie des Körpers. In M. Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers* (S. 7–46). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 10, 15.

³⁵⁹ Vgl. etwa Nessel, S., & Pauleit, W. (2008). Vorwort. In S. Nessel, W. Pauleit, C. Rüffert, & A. Tews (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* (S. 7–9). Berlin: Bertz + Fischer. S. 7; Sobchack, V. (2004). What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In V. Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (S. 53–84). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Presss. S. 56.

³⁶⁰ Vgl. Schlüpmann, H. (2007). *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt am Main: Stroemfeld. S. 7.

³⁶¹ Schlüpmann. Am Leitfaden der Liebe. S. 234.

³⁶² Vgl. Ebd., S. 235.

³⁶³ Vgl. Williams. *Screening Sex*. S. 20.

³⁶⁴ Nach Markus Schroer ist dies eine unvermeidliche Entwicklung der wissenschaftlichen Praxis der 1980er und 1990er Jahre, da im Zuge von kultur- und sozialwissenschaftlichem Hinwenden zur Postmoderne neuzeitliche Theoreme, die zuvor als Axiome galten, nach ihrem Konstruktionscharakter durchleuchtet werden. Vgl. Schroer. Zur Soziologie des Körpers. S. 41.

³⁶⁵ Vgl. Sobchack. *The Address of the Eye*. S. 10.

aus Körper (Körper-Haben) und Leib (Leib-Sein) bzw. bei dem Körpersoziologen Robert Gugutzer zu einer „Zweiheit von Leib und Körper“, in der „Körpersein und Körperhaben [...] zwei Facetten menschlichen Daseins, die sich wechselseitig bedingen“³⁶⁶, darstellen. Obzwar phänomenologische Ansätze oftmals in Kontrast zu sozialkonstruktivistischen Konzepten gestellt werden,³⁶⁷ ist hier keineswegs eine ahistorische und naturalisierende Perspektive auf den Körper gemeint, da das Körper-Haben, welches oftmals mit dem Wissen um den Körper definiert wird, grundsätzlich ein kultur-soziologisches Produkt ist, welches das Leib-Sein wiederum strukturiert.³⁶⁸ „Mein Körper, verstanden als mein Wissen über seine visuelle Gestalt, vermittelt zwischen mir und meinem Leib.“³⁶⁹ Die Phänomenologie definiert mit Rückgriff auf Maurice Merleau-Pontys Thesen die Kinoerfahrung über einen leiblichen Subjektbegriff, der die Wahrnehmung nicht nur behauptet, sondern ursächlich strukturiert.³⁷⁰ Eine kognitionswissenschaftliche Studie zur Rezeption von körperbetonten Filmen, bei der diese professionellen Balletttänzer_innen und Expert_innen des Capoeira gezeigt wurden, verdeutlicht dies. Als man Körperbewegungen zeigte, die ein Subjekt nicht nur kannte, sondern auch einstudiert und trainiert hatte, reagierte die_der Rezipient_in (leiblich sowie in Bezug auf Hirnaktivität) anders, als wenn ähnlich elaborierte Körperbewegungen unbekannt waren.³⁷¹ Eigenes Körperwissen, das in dem Prozess von Training produziert wird, strukturiert die leibliche Erfahrung von gesehenen Körpern. Im Kontext von medienwissenschaftlichen Ansätzen wird diese Verschränkung von Körper(-wissen) und Leib in der geschichtlichen Entwicklung von Medien weiter historisiert.³⁷²

Nicht mehr ist es das alleinige „social subject“, das Doane sucht, sondern „the *cinesthetic subject*“³⁷³, das filmische Erfahrung erklären soll – ein Neologismus von Vivian Sobchack, der „cinema“ und Syn- bzw. Coenästhesie verbindet. Während die Synästhesie die Verkettung von mehreren getrennt gedachten Wahrnehmungsbereichen beschreibt, versteht die

³⁶⁶ Gugutzer. Der *body turn* in der Soziologie. S. 30.

³⁶⁷ Vgl. Schroer. Zur Soziologie des Körpers. S. 44.

³⁶⁸ Vgl. Gugutzer. Der *body turn* in der Soziologie. S. 16.

³⁶⁹ Lindemann, G. (1996). Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leib. In A. Barkhaus, M. Mayer, N. Roughley, & D. Thürlau (Hg.), *Identität, Leiblichkeit, Normalität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 172.

³⁷⁰ Vgl. Morsch, T. (2008). Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, AUDITION und die ästhetische Moderne. In S. Nessel, W. Pauleit, C. Rüffert, & A. Tews (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* (S. 10–26). Berlin: Bertz + Fischer. S. 13.

³⁷¹ Vgl. Curtis, R. (2007). Expand Empathy. Movement, Mirror Neurons and *Einführung*. In J. D. Anderson, & B. F. Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images* (S. 49–60). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. S. 50f.

³⁷² Vgl. Böhme, H., Matussek, P., & Müller, L. (2000). *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 196f.

³⁷³ Sobchack. What My Fingers Knew. S. 67.

Coenästhesie enthierarchisierte Wahrnehmung durch den gesamten Sinnesapparat.³⁷⁴ Die Wahrnehmung, die uns als Zuschauer_innen präsentiert wird, ist stets jene eines „other“, dessen Wahrnehmung uns in unserer eigenen widerfährt, sodass sich das Kino als ein gleichzeitig expressiver wie auch wahrnehmender Akt („perception-cum-expression“) verstehen muss, deren beider Seiten ineinander aufgehen.³⁷⁵ Doch mit diesem expliziten Verweis auf die ausgedrückte Wahrnehmung eines anderen dezentralisiert Sobchack die Kinoerfahrung und zieht einen klaren Strich zwischen dem Publikum und dem Film, die sich den filmischen Raum, aber nicht die Position teilen. Die Rezeption ist somit auf der „doppelten Natur“ („double [...] nature“) aufgebaut, die stets beide Wahrnehmungen zulässt, da sie intrinsisch und interagierend miteinander verbunden sind.³⁷⁶ Um dieser Sonderstellung als „perception-cum-expression“ gerecht zu werden, schlägt Sobchack vor, den Film nicht nur als „viewed object“, sondern auch als „viewing subject“ zu verstehen, sodass die filmische Erfahrung eine „dialogical and dialectical engagement of two viewing subjects“³⁷⁷ darstellt. Deshalb sind auch in der noch so passivsten Rezeption zwei „embodied views“ am Werk, die teilweise gegeneinander, teilweise miteinander agieren, aber stets interagieren.³⁷⁸ In dieser „view“, die dem Film entspricht, ist stets ein Körper impliziert, der nicht unbedingt jener der Kamera oder ein anderer tatsächlicher sein muss, da es sich hierbei um eine „Verkörperung von Sicht“ („incarnation of vision“) handelt, welche die körperlichen Grenzen überschreitet.³⁷⁹

Dieser Dialog ist zentral in der Sobchack'schen Theoriebildung. Denn im direkten Kontrast zu Filmtheorien, die vor allem den Blick und die Identifikation in den Vordergrund stellen (die Autorin macht diese an Filmtheoretiker Christian Metz und Psychoanalytiker Jacques Lacan fest), bedeutet nach Sobchack eine voreilige Verortung der filmischen und der rezeptiven Position in einer *intrapersonellen* Beziehung das Missachten der tatsächlichen Rezeptionssituation. Unter Rückgriff auf Merleau-Ponty verweist Sobchack auf „the film's seeing as the seeing of another who is *like* myself, but *not* myself.“³⁸⁰

Angelehnt an den Ausführungen von Merleau Ponty bzgl. der körperlichen Reaktion von Kindern, existiert zwischen dem eigenen Bewusstsein und dem eigenen Leib, zwischen dem eigenen, von anderen erfahrbaren Körper und dem Körper von anderen eine „*internal relation*

³⁷⁴ Vgl. Sobchack. *What My Fingers Knew*. S. 68f.

³⁷⁵ Vgl. Sobchack. *The Address of the Eye*. S. 14.

³⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 9f.

³⁷⁷ Ebd., S. 23.

³⁷⁸ Vgl. Ebd., S. 24.

³⁷⁹ Vgl. Ebd., S. 133.

³⁸⁰ Ebd., S. 136.

which causes the other to appear as the *completion of the system*.“ In dieser Hinsicht würde das Lächeln eines Kleinkindes auf das Lächeln anderer sich weder als notwendigerweise bewusster Akt noch als Imitation, sondern als „bodily sympathy with other bodies“³⁸¹ verstehen. Ähnlich wie in einem interpersonellen Kontakt, in der es einerseits eine intrapersonelle Beziehung zwischen dem Selbst / der Psyche und dem interozeptiven Bild, andererseits einen Kontakt mit dem sichtbaren Körper des anderen gibt, von dem man das hypothetische Innere (Psyche, interozeptives Bild) konzipiert, wird in dem Dialog zwischen Film und Zuschauer_in bei gleichbleibender intrapersoneller Beziehung aus dem interozeptiven Bild eines anderen, das der Film projiziert, das hier Unsichtbare (sichtbarer Körper, Psyche) hypothetisch konzipiert.³⁸² Obwohl die filmische Rezeption nicht einen sichtbaren Körper, sondern eine Sicht als Ursprung hat (wir sehen ihn also „uniquely from the ‚inside out‘“³⁸³), kann in beiden Fällen die Erfahrung als Kommunikation zwischen zwei Positionen verstanden werden.

Da wir also andauernd mit einem interozeptiven Bild, einer Wahrnehmung, konfrontiert sind, die nicht unsere eigene ist, existiert stets ein gewisser Widerstand, dem man durch gewisse Tricks zu lindern versucht, wie etwa durch den POV-Shot und andere fokalisierte Einstellungen,³⁸⁴ bei denen die Kamera nicht nur versucht, ihre eigene Materialität (den eigenen Körper) zu unterdrücken („repress“), sondern gleichfalls „to *disguise* the film's perceptual presentation of a representation“³⁸⁵, indem sie sprichwörtlich in die Haut eines Menschen schlüpft. Der Film, der uns in den meisten Momenten nicht auf seinen Körper hinweist,³⁸⁶ wird unbeabsichtigt selbst-reflexiv, da er nun notwendigerweise auf die Existenz seines nicht-vorhandenen, da nur imaginierten, menschlichen Körpers hinweisen muss. Obgleich wir bei alltäglichen Bewegungen den Körper ausblenden, tritt er im imaginierten Körper der Kamera stark unheimlich zum Vorschein, sodass eine derartig fokalisierte Einstellung manchmal den umgekehrten Effekt als beabsichtigt verursacht.³⁸⁷ Somit wird auch hier ein Auseinanderklaffen von *allegiance* und *alignment* sichtbar. In all diesen Fällen wird unvermeidlich der eigene Leib als Nullpunkt einer Rezeption gesehen, während die

³⁸¹ Ebd., S. 123.

³⁸² Vgl. Ebd., S. 136–139.

³⁸³ Ebd., S. 138.

³⁸⁴ Vgl. Ebd., S. 179.

³⁸⁵ Ebd., S. 228.

³⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 232.

³⁸⁷ Vgl. Ebd., S. 240.

präsentierte Wahrnehmung niemals als „I/eye“, sondern stets als anderer verstanden wird,³⁸⁸ da sich hier zwei „Is/eyes“ treffen, jedoch nicht miteinander verschmelzen.³⁸⁹

Wenn man sich von dem klassisch gedachten identifizierenden Blick löst, strukturiert sich der Film gänzlich neu. Der Point-of-View-Shot als visuelles Mittel einer internen Fokalisierung sollte theoretisch dem_der Zuschauer_in die größte Chance zur empathischen Annäherung bieten. Doch schon Clover weist darauf hin, dass das Slasher-Genre und andere Horror-Subgattungen diese Perspektive nützen, um sie gleichfalls zu destabilisieren.³⁹⁰ „[W]e are invited, by conventional expectation and by glimpses of ‚our‘ own bodily parts“³⁹¹ uns mit dem Träger des Blickes zu identifizieren. Das Zeigen dieser nicht zu uns gehörenden Körperteile und die Wahrnehmung von „unserem“ Körper wirkt jedoch in vielerlei Hinsicht eher destabilisierend, da der Point-of-View-Shot uns anhält, „unsere“ eigenen hervorgehobenen Körperreaktionen zu sehen. Es ist eine „cloudy, unsteady“³⁹² Erfahrung, weil es nicht der Blick der_des Zuschauer_in ist, sondern ein von ihm_ihr Gesehener, nun verkörperlichter Blick.

Noël Carroll, der sich dem Horrorfilm auf kognitionswissenschaftlicher Basis nähert, schreibt, dass die Figuren „in works of horror exemplify for us the way in which to react to the monsters.“³⁹³ Damit entfernt Carroll die Beziehung zwischen Figur und Zuschauer_in von einer möglichen Identifikation und rückt sie stattdessen in die Nähe eines körperlichen Nachempfindens. Nicht nur schreit der_die Rezipient_in mit den (sympathischen) Protagonist_innen im Chor, sondern seine_ihre Muskeln spannen sich nach deren und dessen Vorbild gleichfalls an. Eine Reaktion des Publikums, welche Carroll als „mirroring-effect“ bezeichnet, denn dessen „responses are meant, ideally, to parallel [...], but not exactly duplicate“³⁹⁴ die Aktionen der Figuren. An anderer Stelle beschreibt Sobchack ihre Erfahrung, als sie die Anfangssequenz von *The Piano*³⁹⁵ sieht: „Despite my ‚almost blindness‘ [...] and the resistance of the image of my eyes, my fingers knew what I was looking at“³⁹⁶. Gelöst von

³⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 287.

³⁸⁹ Vgl. Ebd., S. 308.

³⁹⁰ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 45.

³⁹¹ Ebd., S. 56.

³⁹² Ebd., S. 187.

³⁹³ Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. S. 17.

³⁹⁴ Ebd., S. 18.

³⁹⁵ Die erste Einstellung von *The Piano* stellt eigentlich einen kommentarlosen POV von Ada dar, welcher jedoch nicht direkt erkannt wird. Denn wir sehen nur verschwommene, rot-orangene Striche, die sehr nahe an die Kamera gehalten werden. Wie kurz darauf erkannt, handelt es sich um ihre Finger. Vgl. Campion, J. (Regie). (1993). *The Piano* [Film]. Neuseeland, Australien, Frankreich: The Australian Film Commission, CiBy 2000, Jan Chapman Productions, New South Wales Film & Television Office.

³⁹⁶ Sobchack. *What My Fingers Knew*. S. 59.

der Schwere einer narrativen Reaktion und Identifikation erleben wir, so Sobchack, eine unmittelbare, da „prereflective bodily“, sprich leibliche Erfahrung des Films,³⁹⁷ da wir als Publikum die taktilen und anderen Sinneserfahrungen im Sehen („embodied vision“), welches von anderen Modi der Wahrnehmung „informed and charged“ ist, „fühlen“ („sense“) können.³⁹⁸

Letztendlich ist aber noch die Frage ungeklärt, ob und wie dieses leibliche „Fühlen“ des Films durch sozio-kulturelle Dimensionen geprägt ist. Zwar strukturiert, wie schon weiter oben erwähnt, eigenes Körperwissen die leibliche Erfahrung, jedoch bleibt fraglich, ob empathische Strukturen einen Beitrag hierzu liefern. In ihrer Analyse von „somatischer Empathie“ des Publikums in Filmen Alfred Hitchcocks verweist Christine Noll Brinckmann auf Sequenzen,³⁹⁹ „bei denen die Zuschauer sich so stark in die Beobachtung physischer Verrichtungen auf der Leinwand verwickeln, daß ihre eigenen Muskeln mitzuspielen beginnen.“⁴⁰⁰ Damit definiert Brinckmann die physischen Reaktionen der Zuschauer_innen auf dargestellte Körperanstrengungen als unwillkürlichen Akt, der trotz Zugestehen von einem Spektrum an unterschiedlichen Reaktionsgraden⁴⁰¹ im Gegensatz zu einer affektiven Empathie von Basisemotionen direkter und unumgänglicher scheint.⁴⁰²

„Diese Form der Empathie [somatische Empathie] entwickelt sich unabhängig davon, ob der Handwerker sympathisch oder unsympathisch ist (obwohl Vertrautheit mit einer Person die Einfühlungsprozesse schneller in Gang setzt)“⁴⁰³.

Brinckmann überbrückt damit die Identifikation, da der Körper im Auditorium nicht nur auf den Sympathie-, sondern auch auf den Antipathieträger reagiert: „[A]ll dies bildet sich im Körper der ZuschauerInnen als parallele Erfahrung und innere Aktivität ab, als seien sie Täter und Opfer zugleich.“⁴⁰⁴ Es gibt eine Reaktion des Leibes, welche nicht einen zur Empathie frei gegebenen Körper über den restlichen Cast favorisiert, sondern vielmehr, einem „Tagtraum“ gleich, zwischen den einzelnen empathischen Eindrücken oszilliert.⁴⁰⁵ Demgegenüber liefert Sobchack jedoch eine alternative Lösung für das Problem:

³⁹⁷ Vgl. Sobchack. *What My Fingers Knew*. S. 59.

³⁹⁸ Vgl. Sobchack. *The Address of the Eye*. S. 133.

³⁹⁹ Derartige Sequenzen müssen gewisse Aspekte erfüllen, die einen uneingeschränkten Blick auf die Gesamtheit der körperlichen Handlung erlauben. Vgl. Brinckmann, C. N. (1999). Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze. In H.-B. Heller, K. Prümm, & B. Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (S. 111–120). Marburg: Schüren Presseverlag. S. 114.

⁴⁰⁰ Brinckmann. Somatische Empathie bei Hitchcock. S. 111

⁴⁰¹ Vgl. Ebd., S. 114.

⁴⁰² Vgl. Ebd., S. 111.

⁴⁰³ Ebd., S. 112.

⁴⁰⁴ Ebd., S. 117.

⁴⁰⁵ Vgl. Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. S. 80.

„Instead of seeking essences, then, a phenomenological approach seeks, in a given case, the meaning of experience as it is embodied and lived in context – meaning and value emerging in the synthesis of the experience’s subjective and objective aspects.“⁴⁰⁶

Somit zeigt sich nach Sobchack ein bedeutsames Zusammenwirken beider Teile, auf die Markus Schroer in einem anderen Kontext eingeht. Der Soziologe betont in seiner Arbeit *Soziologie des Körpers* die Notwendigkeit, den Körper in den Erkenntnisprozess miteinzubeziehen, ohne dabei jedoch der Rationalität (welche er der Leiblichkeit gegenüberstellt) ihren Anteil als Erkenntnisquelle abzusprechen. Vielmehr sind Rationalität und Leiblichkeit zwei Seiten einer Medaille, von denen letztere zu lange unterprivilegiert war.⁴⁰⁷ Eine Ansicht, die man durchaus, ähnlich den Ausführungen zu kognitionswissenschaftlichen Ansätzen, auf die phänomenologische Zuschauer_innenschaft übertragen kann.

2.2.2. Malträtierte Körper. Gefallen am Unangenehmen

„Das Prinzip der <poetischen Gerechtigkeit> beginnt jedoch nicht erst am Ende einer Erzählung zu spielen, sondern beeinflusst ihr gesamtes Struktur- und Bauprinzip.“⁴⁰⁸

Trotz der langen und ausführlichen Tradition der Wirkungsforschung bleibt das Thema der Wirkung von medialisierter Gewalt heiß und kontrovers diskutiert.^{409,410} Der Boom von als gewaltverherrlichend denunzierten Medien, die v. a. Serienmörder(_innen) zu Kultobjekten deklarieren würden, sei einer desensibilisierenden Funktion der Medien und einer Verrohung der Jugend zu verdanken, was sich in weiterer Folge erneut intensivieren.⁴¹¹ Die einzige logische Folge, so die eine Streitpartei, sei eine Spirale der stets härter werdenden Gewaltvorstellungen, deren Abbruch nur durch schützende Zensureingriffe ermöglicht werden

⁴⁰⁶ Sobchack. Introduction. S. 2.

⁴⁰⁷ Vgl. Schroer. Zur Soziologie des Körpers. S. 18.

⁴⁰⁸ Christen, T. (2005). Happy Endings. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 189–203). Marburg: Schüren Verlag. S. 196.

⁴⁰⁹ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 15.

⁴¹⁰ Das Kapitel soll weniger eine Aufzählung von unterschiedlichen Theorien bzgl. des Reizes von Filmen, die in erster Linie vermeintlich negative Emotionen bedienen, sein – eine Aufgabe, der sich etwa mit Bravour und einem hohen Maß an Kritik und Reflexion der Sozialpsychologe Clark McCauley gestellt hat, dessen Artikel ich gerne allen Interessent_innen ans Herz legen möchte – als vielmehr den Bedürfnissen meiner Analyse dienen. Vgl. McCauley. When Screen Violence Is Not Attractive.

⁴¹¹ Vgl. Kaufmann, A. (1998). Blut-Bilder. Serial Killer im amerikanischen Thriller. In F. Jürgen (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 193–216). St. Augustin: Gardez! Verlag. S. 196.

könne.⁴¹² Die Angst um die Verrohung und Verführung der Jugend und die allgemein kulturpessimistische Debatte um die angeblich monokausale Korrelation zwischen realer und medialisierter Gewalt ist so alt wie Medien selber, und wird nach Bedarf bezüglich des jeweiligen Leitmediums (vor allem desjenigen der Jugend) modernisiert und adaptiert. Doch auch wenn die (populär)wissenschaftliche Debatte zur medialisierten, fiktiven Gewalt⁴¹³ in ihrer populistischen und scharfen Wortwahl beiderseits durchaus dreckig und oft entfernt von Objektivität erscheint,⁴¹⁴ sind die Fragen, die sie aufwirft durchaus berechtigt: Warum und wann genießen wir als Zuschauer_innen medialisierte Gewalt?

Was zunächst noch wie polemische Parolen wirken mag, ist eine ernstzunehmende Frage nach der grundlegenden Motivation, die hinter der lustvollen Rezeption von unangenehmen Erfahrungen steckt. Während der Genuss von Komödien und ähnlich eskapistischen Fantasien aufgrund ihres zerstreuenden Wesens verständlich sind, ist der Genuss, den Zuschauer_innen aus dem (Melo)Drama, dem Horrorfilm und der diversen Darstellungen von Gewalt ziehen, schon seit den Tagen Aristoteles' ein paradoxes Phänomen, ein Enigma, das die vermeintlich klügsten Köpfe der jeweiligen Zeit herausfordert. Selbst Laura Mulvey diskutierte an einer Stelle ihres Konzepts das narrative Element in Abgrenzung der filmischen Blickstrukturen. Bei ihren Überlegungen stellt sich die Problematik einer einschränkenden Geradlinigkeit, der sich die Wissenschaftlerin ohne Umschweife unterordnet. Da Mulvey von einer spezifischen

⁴¹² Vgl. Riepe, M. (2006). Maßnahmen gegen die Gewalt. Der TANZ DER TEUFEL und die Würde des Menschen. Aspekte der Gewaltdebatte im Zusammenhang mit Sam Raimis THE EVIL DEAD. In J. Köhne, R. Kuschke, & A. Meteling (Hg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (S. 167–186). 2. überarbeitete Aufl. Berlin: Bertz + Fischer. S. 170; Boyle. *Media and Violence*. S. 5.

⁴¹³ Es muss an dieser Stelle hervorgehoben werden, dass sich meine weiteren Ausführungen nur auf die medialen Gewaltdarstellungen konzentrieren, die keine tatsächliche Gewalt abbilden. Da während der Rezeption die der Rezipient_in durchaus zwischen den beiden Formen von medialisierter Gewalt unterscheiden kann bzw. zu unterscheiden glaubt (manchmal ist ohne Kontextualisierung mithilfe außerfilmischer Informationen die Unterscheidung kaum möglich), reagieren wir als Zuschauer_innen anders (je nach Zuschauer_in nach unterschiedlicher Art und in unterschiedlichem Ausmaß) auf die beiden Formen der Gewalt. Denn, wie Vivian Sobchack es gekonnt auf den Punkt bringt, „the character's death does not cause in us the diffuse sense of guilt we perhaps feel, as spectators of the spectacle, about our own small responsibility for the rabbit's and the pig's death“, (Sobchack, V. (2004). The Charge of the Real. Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness. In V. Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (S. 258–285). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 271.) die für einen Film selber starben. Eine Position, die Clark McCauley nicht direkt einnimmt, der er sich jedoch annähert. Denn sofern ästhetische oder andere Hinweise auf medialisierte, doch reale Gewalt vorhanden sind, wird, so der Sozialpsychologe, der Genuss an der Rezeption bei einem Großteil des Publikums massiv abnehmen. (Vgl. McCauley. When Screen Violence Is Not Attractive. S. 161). Als Ausnahme gilt Noël Carroll in seiner Annahme, dass er als Zuschauer Dokumentarfilme und Spielfilme auf die gleiche Art und Weise konsumiere. (Vgl. Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. S. 75)

⁴¹⁴ Ein Merkmal unter vielen, das Nicolas Pethes in seiner Auseinandersetzung mit der diskursiven Beschäftigung bzgl. medialer Gewalt zu der Zeit der Aufklärung anführt, ist die vermeintlich willkürliche Trennung zwischen kanonisierten und nicht-kanonisierten Kulturformen, obgleich beide dieselben Arten von Gewalt in spezifisch medialer Form wiedergeben. Vgl. Pethes, N. (2007). Die Gewalt des Populären. Irritationen des Kunstsystems im Diskurs über Mediengewalt. In C. Huck, & C. Zorn (Hg.), *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur* (S. 218–238). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 224.

Trennung der Arten ausgeht, wie beide biologischen Geschlechter auf der Leinwand mit beiden Geschlechtern im Auditorium interagieren, setzt sie einen „split between [female] spectacle and [male] narrative [that] supports the man’s role as the active one of advancing the story, making things happen.“⁴¹⁵ Die Autorin perpetuiert hier eine fundamental bürgerliche Rollenaufteilung, indem sie das Erzählen von dem Visuellen im Kino trennt. Das eine sei im Bild-Werden weiblich, das andere aufgrund der identifikatorischen Komponente des Erzählens männlich konnotiert.⁴¹⁶ Der Trieb, der sich hinter dem männlichen Erzählen verbirgt, sei erneut jener ursächliche Wunsch, das weibliche Rätsel (die Frau als *Andere*) zu lösen bzw. zu bändigen.⁴¹⁷ Eine derartige Trennung manifestiert sich in einem sadistischen Narrativ, das Mulvey in Bezug auf das voyeuristische Classic Hollywood-Kino Hitchcocks definiert. In Anlehnung an seine Antagonistinnen, deren filmische Qualen der Regisseur zelebriert,⁴¹⁸ muss die grundsätzlich schuldige Figur (nämlich die Frau, deren Existenz an die Kastration erinnert) entweder bestraft oder es muss ihr vergeben werden, weshalb die Narration für den sadistischen Genuss des Zuschauers unbedingt notwendig ist.⁴¹⁹ Doch die Entwicklung der Figur und ihrer Interaktion mit der Kamera bezieht sich in Mulveys Konzept nur auf den weiblichen Körper. Schieben wir für den Moment das Aufmachen der Zuschauer_innenperspektiven und der hieraus folgenden Akteur_innenmacht des Publikums, das von den Cultural Studies, der Queer Theory u. ä. massiv theoretisiert wurde, zur Seite und verweilen in einem der Apparatus-Theorie nachempfundenen Konzept, so erkennen wir, dass selbst dieser eine Blickmodus, welcher der Rezipientin und dem Rezipienten zur Verfügung gestellt wird, zwangsläufig zwischen den Figuren und Geschlechtern oszillieren muss.

Paul Smith analysiert den gefilmten Körper von Clint Eastwood, der archetypische männliche Leib des Action- und Westerngenres, als einen hysterischen, der nach und nach drei Phasen von unterschiedlich gewerteten Blicken durchlebt. Das Konzept, das sich nach Kathrin Mädler auch auf andere männliche Körper des patriarchal konzipierten Hollywoodfilms übertragen lässt, beginnt mit dem erotischen Objektifizieren des männlichen Körpers, das teilweise mit Steve Neales These der Männlichkeit als Spektakel in Einklang zu bringen ist. Der Blick oszilliert zwischen einem „(homo)erotischen Voyeurismus“ bis hin zu einem Fetischismus des männlichen Körpers und „der Identifikation mit dem Helden“⁴²⁰ und

⁴¹⁵ Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 20.

⁴¹⁶ Vgl. Doane. *The Desire to Desire*. S. 150.

⁴¹⁷ Vgl. Mulvey. *Introduction*. S. x.

⁴¹⁸ Vgl. Haskell. *From Reverence to Rape*. S. 32.

⁴¹⁹ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S. 22.

⁴²⁰ Mädler. *Broken Men*. S. 231.

muss wegen des homoerotischen Aspekts hierauf gebrochen werden. „So tritt in einer zweiten Phase als Prüfung der Männlichkeit die Verstümmelung des Helden und damit des sexualisierten Körpers ein“⁴²¹, konstruiert von einer masochistischen Identifikation des Zuschauers mit dem Helden, die von einem (homoerotischen) Verlangen geprägt wird, sich der Gewalt des Vaters auszuliefern⁴²² – in dieser Logik sichtlich von Freuds Text *Ein Kind wird geschlagen* beeinflusst.⁴²³ Daran schließt auch Ina Rae Hark in ihrer Beschäftigung mit dem gefolterten Mann an, der dem Publikum als (oftmals sado-masochistisches) Spektakel präsentiert wird, um diese Position (obgleich genussvoll) als unnatürlich („unnatural“) zu markieren. Denn diese Situation, in welcher „[m]ales played by movie stars become spectacularized or commodified“, kann nur aufkommen, „because the rightful exercise of masculine power has been perverted by unmanly tyrants“⁴²⁴, die mit unterschiedlichen Eigenschaften kodiert werden, die nicht als hegemonial männlich gelten und somit ihre Alterität forcieren.

In der dritten und letzten Phase rettet sich der verstümmelte, aber niemals gänzlich kastrierte Held,⁴²⁵ indem er einen (für den Zuschauer identifizierenden) sadistischen Blick auf den die Antagonist_in wirft bzw. projiziert, „um eine befriedigende Narrative Closure herzustellen, die der symbolischen Ordnung entspricht“⁴²⁶. Ohne tiefer in die psychoanalytische (Be)Deutung der drei Phasen einzudringen, erkennt man eine Heldenreise, die direkt in der Art des filmischen Blickes auf die diversen Körper niedergeschrieben ist. Somit ist der filmische Blick, wie kaum ein anderes visuelles Konzept, stets mit dem Handlungsbogen verbunden. Es ist einem Film beinahe unmöglich nur in einer Perspektive (i. e. voyeuristisch, masochistisch, sadistisch, fetischistisch) zu denken, da jeder Schrü/nitt in der Handlung eine bewusst konnotierte Blickkonstruktion verlangt. Eine ähnliche Helden- (Zuschauer) bzw. Heldinnenreise (Figur) illustriert Carol Clover am Beispiel des *Final Girl*, denn es „1) undergoes agonizing trials, and 2) virtually or actually destroys the antagonist and saves herself“⁴²⁷, was sich gleichfalls in der Blickstruktur zeigt.

Über die Blickstruktur hinaus definieren die drei Autor_innen die Gewaltanwendung in Stadien, in denen gewaltsame Beziehungen oftmals ihre Richtung und dabei auch ihre Intensität ändern. Einschätzungen wie die von Marcus Stiglegger, der den über eine

⁴²¹ Ebd., S. 231.

⁴²² Vgl. Ebd., S. 231.

⁴²³ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 215.

⁴²⁴ Hark. *Animals or romans*. S. 152.

⁴²⁵ Vgl. Mädler. *Broken Men*. S. 244.

⁴²⁶ Mädler. *Broken Men*. S. 231.

⁴²⁷ Clover. *Her Body, Himself*. S. 83f.

„unsympathische Charakterzeichnung“ geschlagenen Weg hin zum grausamen und oftmals sadistischen Tod als „narratives Alibi für die blutrünstige Heimsuchung“⁴²⁸ versteht, kann ich mich nicht anschließen. Narration und Gewaltdarstellung gehen nämlich Hand in Hand, denn Filme mit finaler Gewaltanwendung sind zumeist, so Peter Lehman, „narratively built towards the death of these individuals who most embody this detested, evil ‚otherness‘“.⁴²⁹ Laura Mulvey etwa betont in einem späten Artikel zum Todestrieb in Hitchcocks Filmen die Bedeutung der Spektakel des Sterbens, welche als „außergewöhnliche[...] Tableaus, die von Suspense und Angst belebt werden, die tatsächlichen Schlussmomente der Filme“ überwältigen, nimmt doch „[d]ie ultimative Gestaltung der narrativen Auflösung“, zumeist eine Verehelichung oder andere Form liebender Vereinigungen, „verhältnismäßig wenig Filmzeit in Anspruch.“⁴³⁰ Das eigentliche Ende wird zu einem gedanklichen Anhängsel, der den (sub)kulturellen Konventionen, wenn nicht sogar den zensorischen Auflagen (Hay's Code) geschuldet ist, während des spektakulären Höhepunkts dieses überschattet. Damit ist der Genuss von Gewalt bzw. von den Auswirkungen diesem intrinsisch mit dem narrativen Konstrukt verbunden, welche die Art des Filmens und der Einstellung maßgeblich beeinflussen.

„Anyone who has gone to the movies in the last 20 years cannot help but notice how entrenched this rollercoaster sensibility of repeated tension and release, assault and escape has become. While narrative is not abandoned, it often takes second place to a succession of visual and auditory shocks and thrills“⁴³¹.

Linda Williams Beobachtungen zu der Erhöhung der genüsslichen Zuckungen der Körper im Publikum, die sie im Kontext ihrer „body genres“, den schon erwähnten „Jerkers“, theoretisiert, beschreibt eine Verschiebung im filmischen Erzählen: Sich von dem narrativen Aspekt des Kinos zu entfernen und fast schon retrograd auf das körperliche Spektakel des Kinos der Attraktionen zu besinnen, da formelhafte Wiederholungsmuster und Spektakel diesen Genres zugrunde liegt.⁴³² Williams negiert zwar nicht den narrativen Kontext, in

⁴²⁸ Stiglegger, M. (2006). Einblicke. Neugier auf das ‚Innere des Anderen‘. In J. Köhne, R. Kuschke, & A. Meteling (Hg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (S. 127–138). 2. überarbeitete Aufl. Berlin: Bertz + Fischer. S. 135.

⁴²⁹ Lehman, P. (1994). ‚Don’t Blame this on a Girl‘. Female rape-revenge films. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 103–117). 2. Aufl. London, New York: Routledge. S. 113.

⁴³⁰ Mulvey, L. (2006). Death Drives. Alfred Hitchcocks PSYCHO und Freuds Konzepte des >Todestriebes< und des >Unheimlichen<. In T. Ballhausen, G. Krenn, & L. Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film* (S. 260–284). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 271.

⁴³¹ Williams. Learning to Scream. S. 163.

⁴³² Vgl. Williams. Film Bodies. S. 142.

welchem jene „physical jolt[s]“⁴³³ für die Rezipient_innen verankert sind, aber projiziert maßgeblich das Bild von sich selber und ihrem damals siebenjährigen Sohn, das ihre Filmauswahl an die Intensität der körperlichen Erregung knüpften, als impliziertes Vorbild für jegliche Rezeption.⁴³⁴ Der von der Narration gelöste ekstatische Exzess („ecstatic excess“) der Körper auf der Leinwand motiviert die Körper im Publikum, sich dem Spektakel hinzugeben.⁴³⁵ Die Betonung des Reizes einer verkörperten Rezeption ist durchaus gegeben, denn, wie schon in dem vorangegangenen Kapitel gezeigt, ist Film stets eine körperliche Aktivität, dessen Genuss auch immens mit dem Leib verbunden ist. Doch mir scheint die Verschiebung des inhaltlichen Elements – also jeglicher Form von Zeichen, egal ob explizit oder implizit, ob verbal oder visuell, ob abstrakt oder konkret, die von den Filmemacher_innen benutzt werden, um die Geschichte zu erzählen – auf den zweiten Platz hinter den genüsslichen Körperzuckungen problematisch zu sein, da beide sich in der Rezeption gegenseitig bedingen.

An einer anderen Stelle verwies ich darauf, dass es im Horrorfilm nach Williams der Zuschauerin an Identifikationsmöglichkeiten fehle. Hierauf zeigte jedoch Clover, dass der Horrorfilm als eines der wenigen Genres im patriarchal angelegten Mainstream Hollywoods eine Fülle an positiv besetzten weiblichen Protagonistinnen aufweist, die sich von den narzisstischen „Identifikationsfiguren“, eigentlich Spektakeln, abgrenzen. Williams bezieht sich in ihrer Kritik zum Horrorfilm jedoch nicht explizit auf die Identifikationsfigur, sondern auf die filmische Erfahrung in ihrer Gesamtheit: „Another excellent reason for the refusal to look is the fact that women are given so little to identify with on the screen.“⁴³⁶ In dieser Aussage antwortet Williams implizit jener Annahme, die sie später in Bezug auf die Bedeutung des Narrativen im Gegensatz zum Leiblichen treffen würde. Würden die leiblichen Erfahrungen jegliche Form inhaltlicher Zeichen übertrumpfen, wäre es für sie kein Problem, hinzuschauen.

Als Susan Brownmiller „einige Filme über [Jack] den Ripper in Spätvorstellungen angesehen“ hat, war „das einzige Gefühl, das sie in mir hervorriefen, [...] panische Angst.“ Um sich ihrer eigenen Erfahrung der Filmabende voller sexueller Gewalt theoretisch zu nähern, macht es sich Brownmiller neben Mulvey gemütlich, bevor diese noch ihren bedeutsamen Aufsatz verfasste. Denn „[a]ls Frau identifizierte“⁴³⁷ sie sich

⁴³³ Ebd., S. 141.

⁴³⁴ Vgl. Ebd., S. 141.

⁴³⁵ Vgl. Ebd., S. 143.

⁴³⁶ Williams. *When the Woman Looks*. S. 61.

⁴³⁷ Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 209.

„unvermeidlich mit den weiblichen Opfern, die ahnungslos durch die nebligen Straßen ihrem Tod entgegengingen, und ich nehme an, fast jeder anderen Zuschauerin erginge es ähnlich. Bei Männern ist das anders. Männer, man staune, sprechen vom >Helden< Jack the Ripper.“⁴³⁸

Dass sich diese Filme unmittelbar dem Lustmord-Diskurs des 19. Jahrhunderts anschließen, ist eine Angelegenheit, der ich mich in Kapitel 3.2 ausführlicher widmen werde, während jedoch an dieser Stelle die oben erwähnte *unvermeidliche* Identifikation mit den weiblichen Opfern ins Zentrum gerückt werden soll. Obgleich wir schon im Vorfeld die automatisch gedachte Empathie nach Geschlecht problematisiert und vom Tisch verwiesen haben, bleibt die Frage nach der empathischen Zuschauer_innenschaft im Kontext moralischer Fragen noch offen. Plump ausgedrückt und an Brownmiller angelehnt: Ist die „Identifikation“ von Zuschauerinnen mit den weiblichen Opfern von sexueller Gewalt „unvermeidlich“?

Um uns einer Antwort zu nähern, wenden wir uns erneut Mary Ann Doane zu: Ihr Blickdreieck kann nur unter dem Ausschluss der (denkenden) Zuschauerin funktionieren, da sie bzw. ihre filmische Repräsentantin zwangsläufig „the butt of a [...] ,dirty joke“⁴³⁹ sei. Nur wenn die Zuschauerin ihre Deckung fallen lässt, kann sie über den dreckigen Witz lachen, aber sie affirmiert damit den gesellschaftlichen Status quo und festigt ihre eigene Position darin. Das Parasitäre in diesem Fall ist weit entfernt von dem regulären, eingeladenen Filmgenuss im eigenen Körper, da das Lachen über den Witz nur in einem unbewussten Zustand passiert. Deshalb zeigt sich diese Rezeptionshaltung als eine beinahe somatische, aber außerkörperliche Erfahrung: „I ,find myself,’ [sic] I am beside myself, I am other.“⁴⁴⁰ Williams selber ist ähnlich entsetzt, als sie ihr eigenes empathisches Mitempfinden mit dem Protagonisten von Pedro Almodóvars *Hable con ella* bemerkt, dessen surreale Momente nichts anderes als die Vergewaltigung einer komatösen Frau bebildern.⁴⁴¹ So klagt Williams, sie wäre „maneuvered into keeping sympathy with this most endearing of Almodóvarian protagonists [...] [to] weep at this rapist’s graveside right along with his friend.“⁴⁴² Als am Ende des Films die Autorin sich der Manipulation bewusst wird, beschreibt sie die Art des filmischen Porträts als heimtückisch und dreist („insidiously“, „audaciously“⁴⁴³). Es sind die Worte, die einen Betrug markieren. Aber anders als jene filmwissenschaftlichen Zweige,

⁴³⁸ Ebd., S. 209.

⁴³⁹ Doane. *Film and the Masquerade*. S. 30.

⁴⁴⁰ Doane. *Veiling Over Desire*. S. 41.

⁴⁴¹ Almodóvar, P. (Regie). (2004). *Sprich mit ihr* [DVD]. München: Universum Film. 0:58–1:05.

⁴⁴² Williams. *Screening Sex*. S. 218.

⁴⁴³ Ebd., S. 218.

welche die Rezipient_innen von einer präeterminierten Rezeption gefangen sehen, finden sich Williams und Doane, noch während sie einen Genuss an ihren körperlichen Reaktionen (Lachen und Weinen) erleben, neben sich selbst wieder. Ähnliche Aussagen treten etwa zu der Rezeption von Pornographie auf, die sowohl bei Zuschauerinnen als auch Zuschauern neben (sexueller) Erregung eine Reihe von widersprüchlichen Emotionen auslöst: „revealing feelings of depression, guilt and shame as well as ambivalence and anxiety about sexuality, gender and relationships with both partners and peers“⁴⁴⁴. Kurze Zeit kann man die eigenen Werte, die eigenen Bedürfnisse, das eigene moralische System, den Orientierungsrahmen verlassen („I am, precisely, off guard“⁴⁴⁵), um sich dem Film als Ganzes hinzugeben, aber, wie etwa die beiden Filmwissenschaftlerinnen zeigen, bleibt einem das eigene Lachen im Halse stecken. Die Horrorfilmrezipientin, die von Williams selber konzipiert wurde, wendet ihren Blick nicht von der Leinwand, weil ihr die Identifikationsfigur fehle, sondern vielmehr identifiziert sie sich nicht mit dem Präsentierten, weil es ihrer nicht würdig ist. Die schockartigen Zuckungen des Körpers bleiben der Zuschauerin erhalten, aber der Ekel vor einer potenziell misogynen diegetischen Welt hält sie, ihren Blick und ihren Körper vor dem Genuss am Film ab.

Die Idee, die Narration würde die Rezeption nur bedingt beeinflussen bzw. sogar stören,⁴⁴⁶ ist grundlegend zu hinterfragen. Der „tactile shock“, den Williams dem Konzept der Identifikation gegenüber bevorzugt, ist maßgeblich an die eigenen Wertvorstellungen gebunden. Damit entfernen wir uns endgültig von dem klassischen Apparat-Gedanken und nähern uns erneut einer komplizenhaften Interaktion zwischen Zuschauer_in und Film. „Indeed, this complicity is perhaps an integral aspect of the mass audience’s enjoyment.“⁴⁴⁷ Um das Wesen dieser komplizenhaften Rezeption zu verstehen, kehre ich zu der anfänglichen Frage zurück, warum und wie das Publikum Gefallen an medialisierter Gewalt findet und finden kann. Diese stellt für den Abschluss des Kapitels das leitende Motiv bereit. Ein grundlegendes Problem, welches viele Studien zu der Wirkungsforschung aufweisen, ist die Reduktion der Gewalthandlung auf eben diese. So kritisieren Clark McCauley,⁴⁴⁸ Karen Boyle⁴⁴⁹ und Manfred Riepe⁴⁵⁰ das Herausnehmen von gewalttätigen Segmenten eines Films,

⁴⁴⁴ Boyle. *Media and Violence*. S. 37.

⁴⁴⁵ Doane. *Veiling Over Desire*. S. 41.

⁴⁴⁶ Vgl. Stiglegger. *Einblicke*. S. 129.

⁴⁴⁷ Hoberman, J. (1998). „A Test for the Individual Viewer”: *Bonnie and Clyde’s* Violent Reception. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 116–143). New York, Oxford: Oxford University Press. S. 118.

⁴⁴⁸ Vgl. McCauley. *When Screen Violence Is Not Attractive*. S. 148.

⁴⁴⁹ Boyle. *Media and Violence*. S. 20.

um diese den Proband_innen vorzuführen. Das Ausbleiben eines narrativen Kontextes bewirkt eine evident andere Art der Rezeption, da die namenlosen Figuren bei den Zuschauer_innen keine empathische Reaktion zulassen. In den vorangegangenen Kapiteln habe ich mich auf die Tatsache konzentriert, dass die somatische Empathie „some physical state [...] [that] has been caused by my cognitive state“⁴⁵¹ ist, wie Noël Carroll ausführt. Die Frage ist, was sind diese „cognitive states“ im Kontext von medialisierter Gewalt? Welcher Kopf genießt, dass welche Köpfe rollen?

Abseits von Sadist_innen, so Medienpsychologe Dolf Zillmann, gebe es keinen Genuss an Gewalt an sich.⁴⁵² Vielmehr werden die Aktionen der einzelnen Figuren zu einem Gradmesser, mit welcher Empathie bzw. „counterempathy“⁴⁵³ das Publikum mit ihnen interagieren darf.⁴⁵⁴ Solange der Kampf der_des (sympathischen) Protagonist_in die eigenen moralischen Wertvorstellungen vertritt, kann diese_r Gewalt ohne Hindernisse anwenden, sogar sadistischen Gefallen an den Handlungen finden.⁴⁵⁵ „*Negative affective dispositions, then, set us free to thoroughly enjoy punitive violence.*“⁴⁵⁶ Das Publikum lässt die Rache der_des Protagonist_in bzw. jener Figur, mit welcher es sympathisiert, nicht nur für die gute Sache gewähren, sondern gibt sich oftmals selber empathisch dem Sadismus hin, sofern der Film die (Welt)Sicht der_des Zuschauer_in affirmiert.⁴⁵⁷ Denn der Wunsch nach erfolgreich aufgelösten Verbrechen, nach „Narrative Closure“, zeigt sich in dem Schluss des Narrativ, in dem vorangegangene Opfer bzw. Unterdrückte sich gegen ihre Unterdrücker erheben können.⁴⁵⁸ Der integrale Genuss, der sich hinter der „kindliche[n] Zerstörungslust“⁴⁵⁹ verbirgt, ist „die Lust an der Dominanz über das *Andere*“⁴⁶⁰, das einen meist selbst zuvor dominierte, wodurch Gewalt gegen diese Alterität legitimiert wird. Ähnlich Ed Tans Ausführungen zur narrativ geleiteten Affektökonomie ist „[d]ie Rachsucht eine verzögerte Reaktion, die oft intensiver, grausamer, aber auch lustvoller ist als die spontane Verteidigung“⁴⁶¹, sodass sie als

⁴⁵⁰ Vgl. Riepe. Maßnahmen gegen die Gewalt. S. 173.

⁴⁵¹ Carroll. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. S. 26.

⁴⁵² Vgl. Zillmann. The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. S. 195.

⁴⁵³ Vgl. Ebd., S. 202.

⁴⁵⁴ Vgl. Ebd., S. 200.

⁴⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 180.

⁴⁵⁶ Ebd., S. 202.

⁴⁵⁷ Vgl. Cornell, D. (2009). *Clint Eastwood and the Issue of American Masculinity*. New York: Fordham University Press. S. 123f.

⁴⁵⁸ Vgl. Goldstein. *Immortal Kombat*. S. 65.

⁴⁵⁹ Stiglegger. *Einblicke*. S. 135.

⁴⁶⁰ Stiglegger. *Einblicke*. S. 135.

⁴⁶¹ Blackout, M. (1992). *Experimental-Mord II*. In Frauenfilminitiative (Hg.), *Mörderinnen im Film* (S. 44–45). Berlin: Elefanten Press. S. 45.

legitime Form der Gewalt, so Christopher Kilmartin, oftmals schädlicher als die „Schurkengewalt“ sei, „da sie zur Identifikation mit dem Aggressor einl[ädt].“⁴⁶² Diese Form der Lust drückt sich in vielen Fällen an der Zerstörung spezifischer (Körper)Merkmale aus, die die Alterität des *Anderen* markieren. Das Leid des *Anderen* zu sehen, kann aber genauso, wie Murray Smith bzgl. des Finales von *Saboteur* warnt, die gegenteilige Reaktion bewirken, da hier die Nahaufnahme des Gesichtes des Antagonisten kurz vor seinem Sturz in den Tod anstelle eines Lustgewinns die Tragik seines Todes unterstreicht.⁴⁶³ Trotz seiner sonstigen Offenheit für eine Bandbreite an Rezeptionsmustern scheint mir diese Interpretation Smiths sehr einseitig zu sein, da sie den eigentlichen Spielraum der Zuschauer_innen und ihren sozio-kulturellen Kontext (z. B. das gerechtfertigte Leid eines deutschen Spions während des Zweiten Weltkriegs, bevor dieser zu Ende ist) nur bedingt mitberücksichtigt.

In einigen wissenschaftlichen Untersuchungen wird diese Lust am Zerstören des *Anderen* auf einen misogynen Sadismus beschränkt, weil die Opfer der Gewalt grundlegend weiblich erscheinen und die Körperregionen (teilweise substituiert mithilfe „darstellbarer“ Regionen)⁴⁶⁴, auf die sich die Angriffe richten, die Frau, wie es Pamela Barnett ausdrückt, auf eine „cunt“ reduzieren.⁴⁶⁵ Nach Elisabeth Bronfen etwa ist die „Repräsentation einer weiblichen Leiche [...] eindeutig als toter Körper *des Anderen*, nicht des eigenen, gekennzeichnet“, da die weibliche Leiche gleichfalls „auch für etwas anderes“ steht und somit als „ästhetisches Substitut [...] das buchstäblich Dargestellte tatsächlich“⁴⁶⁶ ersetzt. Doch in Wahrheit wird, egal ob ethnisch, sozial, sexuell oder geschlechtlich, jegliches *Andere* zu einer gesellschaftlichen Identität genutzt, um die Affekte einer spezifischen Gruppe zu adressieren und zu mobilisieren. Dies kann auch in einer grundlegenden Verschiebung resultieren, sodass etwa sozio-politische oder technologische Ängste ihren Widerhall in geschlechtlicher bzw. sexueller Formen von Gewalt finden, wie dies Theweleit für die Textproduktion der Männerbünde⁴⁶⁷ und Janet Lungstrum⁴⁶⁸ für Fritz Langs *Metropolis*⁴⁶⁹ jeweils

⁴⁶² Kilmartin, C. (2010). Incremental Terrorism. Kulturelle Maskulinität, Konflikt und Gewalt gegen Frauen. In W. Berger, B. Hipfl, K. Mertlitsch, & V. Ratković (Hg.) *Kulturelle Dimensionen von Konflikten. Gewaltverhältnisse im Spannungsfeld von Geschlecht, Klasse und Ethnizität* (S. 91–105). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 102.

⁴⁶³ Vgl. Smith. *Engaging Characters*. S. 104.

⁴⁶⁴ So zeigt etwa Birgit Nübel auf, wie Robert Musil die Zunge als Ersatz für das weibliche Geschlechtsorgan besetzt, sodass dessen gewaltsame Entfernung einer Verbildlichung sexueller Gewalt gleichkäme. Vgl. Nübel, B. (2011). Zungenbisse und Körperschnitte. (De-)Figurationen des Perversen bei Robert Musil. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 219–247). München: Wilhelm Fink Verlag. S. 231f.

⁴⁶⁵ Vgl. Barnett, P. E. (2004). *Dangerous Desire. Sexual Freedom and Sexual Violence since the Sixties*. New York, London: Routledge. S. 135.

⁴⁶⁶ Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 10.

⁴⁶⁷ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 196.

herausgearbeitet haben. Da „emotionale Erfahrungen [...] in den kulturellen Prägungen, moralischen Kategorien und Grundüberzeugungen“⁴⁷⁰ wurzeln, zeigen sich in dem affektiven Empfinden eines Films und vor allem seines Endes grundlegend gesellschaftliche Bedürfnisse eines Zuschauers und einer Zuschauerin.

In einem kurzen Artikel geht Udo Frank-Penski, der sich in seiner Forschungsarbeit vor allem auf Kinder- und Jugendliteratur bzw. -medien konzentriert, dieser Wirkungsfrage in Bezug auf das Horrorgenre nach und skizziert zunächst die vier Thesen, die hauptsächlich hierzu herangezogen werden:

„Die Katharsisthese, die Inhibitionsthese, die Stimulationsthese und die Habitualisierungsthese. Die Inhibitionsthese besagt, dass Gewaltdarstellung abschreckt, da sich der Rezipient mit dem Opfer, nicht mit dem Täter identifiziere; die Stimulationsthese besagt, dass Horrorfiktionen enthemmen und zur Nachahmung verleiten; die Habitualisierungsthese meint, regelmäßiger Konsum solcher Gewalt führe zur Verrohung des Rezipienten.“⁴⁷¹

Während diese drei in dem Artikel, wie hier zitiert, knapp zusammengefasst werden, widmet sich Frank-Penski der Katharsisthese ein wenig ausführlicher, deren klassische Auslegung an Aristoteles orientiert ist. Aufgrund der für eine Zeitspanne begrenzten Identifikation mit dem Opfer erlebt die der Zuschauer_in eine Katharsis (altgr. κάθαρσις „Reinigung“), da man „sich mit Hilfe der Figurenidentifikation von eigenen latenten Angstgefühlen befreien“ kann.⁴⁷² Jedoch, so der Autor weiter, wird durch die Rezeption des Horrorfilms die eigene Psyche dank der Identifikation mit den Opferfiguren nicht nur von den „latenten Angstgefühlen“ gereinigt, sondern genauso von anderen Emotionen, wie etwa von Aggressionen, die mit der zeitweisen Identifikation mit dem Täter einhergehen. Das Sterben bzw. oftmals konkreter der Tötungsakt kann v. a. dann genossen werden, wenn die Opferfiguren „den Tod auch >verdient< haben, weil sie entweder das Monster selbst geschaffen haben oder generell unsympathisch sind.“⁴⁷³ Doch die Schlussfolgerung, die Frank-Penski hieraus zieht, ist als Warnung vor Generalisierungen gedacht, da die Möglichkeit, etwa Aggressionen abzubauen oder zu verstärken, vor allem von der dem

⁴⁶⁸ Vgl. Lungstrum. *Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity*. S. 129.

⁴⁶⁹ Lang, F. (Regie). (2005). *Metropolis* [DVD]. o. O.: Eureka Video.

⁴⁷⁰ Illouz, E., & Wilf, W. (2009). Geliebte oder Mutter? Eine Kulturkritik radikalfeministischer Kritiken der Liebe. In D. Guth, & H. Hammer (Hg.), *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur* (S. 15–60). Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 19.

⁴⁷¹ Franke-Penski, U. (2008). Kettensägen, Lust und Toleranz. Zur Konsumierbarkeit von Horrorfiktionen. In B. Moldenhauer, C. Spehr, & J. Windszus (Hg.), *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft* (S. 20–41). Hamburg: Argument Verlag. S. 24.

⁴⁷² Franke-Penski. Kettensägen, Lust und Toleranz. S. 24.

⁴⁷³ Ebd., S. 25.

Zuschauer_in und ihrer_seiner Persönlichkeitsstruktur abhängig ist. Daraus folgernd stellt der Sozialpsychologe Clark McCauley drei Hypothesen zu der Katharsistheorie auf: 1. All jene, welche die zu reinigende Emotion besitzen, müssten den Text intensiver als die, die keinen Funken von dem Gefühl beherbergen, empfinden. 2. Die erfolgreiche Rezeption wird von der Reduktion oder sogar Tilgung von dem Gefühl begleitet, was u. a. McCauley kritisch als „the controversial heart of catharsis theory“⁴⁷⁴ bezeichnet. 3. Je größer die Reduktion, desto höher der Genuss am Text.⁴⁷⁵ Die kritische Haltung, mit der McCauley der Theorie entgegentritt, findet sich intensiviert auch bei Zillmann wieder, der keinerlei stichfeste Belege für die Wirksamkeit gewalttätiger Bilder als Form von *similia similibus curentur* erkennt.⁴⁷⁶ Trotz der Kritik und Problematisierung der Katharsistheorie ist sie mit dem gängigen Sehverhalten von Horrorfilmen in Einklang zu bringen („in order to experience in safety emotions that are usually associated with danger“⁴⁷⁷), weshalb eine Monokausalität von der Rezeption von Horrorfilmen und „vorher nicht vorhandene[n] mörderische[n] Gelüste[n]“ jedoch „absurd“ ist.⁴⁷⁸

Dieser Kritik pflichtet auch der japanische Psychiater Fukushima Akira bei, der Mitte der 1990er Jahre, als aufgrund des Miyazaki-Falls die Gefahr von Populärkultur in aller Munde war,⁴⁷⁹ in einer ausführlichen Studie gegen eine direkte, monokausale Verbindung von sexuell expliziten Inhalten in Medien (hier Manga) und tatsächlichen Gewaltverbrechen argumentiert.⁴⁸⁰ Fukushima zufolge ist nicht nur „the amount of sexual information that a people have access to [...] inversely proportional to the number of sex crimes in any country“, sondern kann sogar „sexual information“ als „substitute for actual sexual activity“⁴⁸¹ dienen. Ob Fukushima in diesem sexuell expliziten Material ebenfalls Repräsentationen von sexueller Gewalt inkludiert, die oftmals als Grundlagen für radikalfeministische Theorien dienen, deren Argumentationslinie in die gegenläufige Richtung tendieren, wird jedoch hier nicht explizit erwähnt.

Wenig überraschend nimmt die mediale Art, den Film und vor allem Momente medialisierter Gewalt zu konsumieren, eine zentrale Rolle für das Ausmaß einer emotionalen

⁴⁷⁴ McCauley. When Screen Violence Is Not Attractive. S. 147.

⁴⁷⁵ Vgl. Ebd., 147f.

⁴⁷⁶ Vgl. Zillmann. The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. S. 186.

⁴⁷⁷ McCauley. When Screen Violence Is Not Attractive. S. 149.

⁴⁷⁸ Franke-Penski. Kettensägen, Lust und Toleranz. S. 25.

⁴⁷⁹ Miyazaki Tsutomu war ein pädophiler Serienmörder und -vergewaltiger der späten 1980er Jahre, dessen Vorliebe für pädophile Texte der Populärkultur den Begriff des *otakus* zu einem Haushaltsbegriff avancieren ließ, da sich die Massenmedien vor allem auf diesen Aspekt in ihrer Argumentation konzentrierten.

⁴⁸⁰ Vgl. Schodt. *Dreamland Japan*. S. 51.

⁴⁸¹ Fukushima, A. zit. n. Schodt. *Dreamland Japan*. S. 51.

Rezeption ein. Nicht nur die Überlegung, ob eine Narration in ihrer Gesamtheit und im Dunkeln des Kinosaals präsentiert wird, sondern auch, ob gewisse außerfilmische Elemente hinzu- oder weggenommen werden, verändert die emotionale Reaktion maßgeblich. Eine Studie von 1993 der Universität von Utrecht entdeckte einen direkten Zusammenhang zwischen der Kontrolle über Bilder der Gewalt und dem Ausmaß der psychischen Reaktion auf diese:

„Students viewed a 10-minute violent scene from a film (*Rambo*⁴⁸²) with or without a remote control in their hands. They then completed a mood adjective checklist measuring their emotional states immediately after viewing. Those who had control (although they rarely used the remote-control device) experienced less negative reactions to the violence than those without (the remote) control.“⁴⁸³

Dass die Studie den weiter oben problematisierten Aspekt, nur einen Ausschnitt eines Narratives zu zeigen, nicht reflektiert, scheint am Ergebnis nur wenig zu ändern. Neben Narrativen werden somit auch die Situation (Dunkelheit, Kontrolle) und in weiterer Folge der Diskurs um Zuschauer_innenschaft (immersiv / nicht-immersiv) zu ausschlaggebenden Faktoren in dem Gefallen von medialisierter Gewalt.

2.3. Ist das Sagbare das Sichtbare?

„Ich [Michel Foucault] setze voraus, daß in jeder Gesellschaft die Produktion des Diskurses zugleich kontrolliert, selektiert, organisiert und kanalisiert wird – und zwar durch gewisse Prozeduren, deren Aufgabe es ist, die Kräfte und die Gefahren des Diskurses zu bändigen, sein unberechenbar Ereignishaftes zu bannen, seine schwere und bedrohliche Materialität zu umgehen.“⁴⁸⁴

„Die historische Diskursanalyse interessiert sich daher für den Wandel und die Kontinuität dessen, was gesagt werden kann. Sie fragt nach der Geschichte des Sagbaren.“⁴⁸⁵

Das erste Zitat hier klärt eigentlich schon die Bedeutung (im Sinne von *Wert* und *Definition*), die Diskurs bei Michel Foucault einnimmt. Weit entfernt von dem vermeintlich „Gewesenen“ und dem Interesse hieran,⁴⁸⁶ zeigt sich in der Untersuchung von Diskursen ein

⁴⁸² Kotcheff, T. (Regie). (1982). *First Blood* [Film]. USA: Anabasis N. V., Elcajo Prod.

⁴⁸³ Goldstein. *Immortal Kombat*. S. 60.

⁴⁸⁴ Foucault, M. (2000). *Die Ordnung des Diskurses* (W. Seitter, Übers.). 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 10f.

⁴⁸⁵ Landwehr, A. (2001). *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen: Edition Diskord. S. 13.

⁴⁸⁶ Vgl. Konersmann, R. (2000). Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *L'ordre du discours*. In M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (S. 51–94). 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S.84.

regulierendes System, das durch Ein- und Ausschluss Sag- und Denkbare als Wahrheit konstruiert.⁴⁸⁷ Diskurs, nach Foucault definiert, wird nur innerhalb von des Autors Macht- und Wahrheitsbegriff verständlich. Denn der Philosoph entfernt sich von einem repressiven Machtbegriff („im wesentlichen, was unterdrückt“⁴⁸⁸), um Macht stattdessen als „produktives Netz“⁴⁸⁹ zu verstehen, das jedoch keinesfalls „ausgehend von (individuellen oder kollektiven)Willen [sic] bildet, auch nicht, daß sie sich von Interessen ableitet. Die Macht bildet sich und funktioniert ausgehend von Mächten, sie errichtet sich auf Vielfältigkeiten von Machtfragen und -wirkungen.“⁴⁹⁰ Wahrheit selber wiederum ist kein metaphysisches Konzept, das außerhalb der menschlichen Sphäre wirkt – weit entfernt, kann man doch im „wildem Außen die Wahrheit sagen“⁴⁹¹, ohne dass sie im Diskurs Wahrheit wird, und selbst der Widerstand zur Macht liegt notwendiger Weise innerhalb dieser.⁴⁹² Sondern sie ist stets in der Welt und v. a. in der Macht zwangsläufig verankert, um selber wiederum Macht zu produzieren:

„Jede Gesellschaft hat ihre eigene Ordnung der Wahrheit [...] d. h. sie akzeptiert bestimmte Diskurse, die sie als wahre Diskurse funktionieren läßt; es gibt Mechanismen und Instanzen, die eine Unterscheidung von wahren und falschen Aussagen ermöglichen und den Modus festlegen, in dem die einen oder anderen sanktioniert werden“⁴⁹³.

Somit stellt der Foucaultsche Diskursbegriff die „regulierte[n] Praktiken des Zeichengebrauchs durch Diskursbeteiligte[n]“ in den Vordergrund, „die Bedeutung und kollektives Wissen von historischer, sozialer und physikalischer Realität konstruieren“⁴⁹⁴, sodass, falls sie diskursiv wirksam sein wollen, „zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt nur eine begrenzte Menge von Aussagen zu einem bestimmten Thema gemacht werden kann“⁴⁹⁵. In diesem Kontext werden Aussagen (die „regelmäßig auftauchende und

⁴⁸⁷ Vgl. Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. S. 11.

⁴⁸⁸ Foucault, M. (1978). Historisches Wissen der Kämpfe und Macht. Vorlesung vom 7. Januar 1976. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 55–74). Berlin: Merve Verlag. S. 70.

⁴⁸⁹ Foucault, M. (1978). Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 21–54). Berlin: Merve Verlag. S. 35.

⁴⁹⁰ Foucault, M. (1978). Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere. Gespräch mit Lucette Finas. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 104–117). Berlin: Merve Verlag. S. 111.

⁴⁹¹ Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. S. 25.

⁴⁹² Vgl. Foucault. *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. S. 96.

⁴⁹³ Foucault. *Wahrheit und Macht*. S. 51.

⁴⁹⁴ Meier, S. (2009) Bild und Frame. Eine diskursanalytische Perspektive auf visuelle Kommunikation und deren methodische Operationalisierung. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/meier/de%20Stefan%20Meier%20frame%20und%20bild.pdf>.

⁴⁹⁵ Landwehr. *Geschichte des Sagbaren*. S. 7.

funktionstragende“⁴⁹⁶, somit „[k]onstitutiven Bestandteile des Diskurs“⁴⁹⁷) zu einem Thema „geregelt“ organisiert, um einen Diskurs zu formieren, der selbst wiederum nach gesellschaftlichen Regeln geordnet ist.⁴⁹⁸ Weniger die Begriffe an sich als die Kraftlinien und -felder zwischen ihnen (Wissensordnung) sind von Interesse, um Wissen frei zu legen, „das ansonsten kaum explizit wird“⁴⁹⁹. Nach Ralf Konersmann bietet die Größe und Unschärfe des Foucaultschen Diskursbegriffes den Vorteil, sich sowohl der Ordnung von Wissen als auch der Produktion von diesem zu beschäftigen, um historische und kulturelle Strukturen des Denkens sichtbar zu machen.⁵⁰⁰ Nach Achim Landwehr ist ein so geprägter Diskursbegriff für historische Analysen am brauchbarsten, „weil er mehrere Kopplungsfunktionen übernimmt, die sich mit den Paarbegriffen Text-Kontext, Diskurs-Subjekt und Struktur-Handlung umreißen lassen.“⁵⁰¹

So können wir nun Diskursivität im Kontext von Sag- und Denkbarkeit verstehen, welche Mentalitäten der jeweiligen Zeit und Kultur strukturieren. Das Bild und v. a. der Film bleiben hier jedoch aufgrund des Desinteresses Foucaults an diesen weitgehend ausgeklammert.⁵⁰² In dem Primat der Sagbarkeit läuft das Visuelle jedoch Gefahr, nur „Anhängsel‘ einer primär auf sprachliche Texte ausgerichteten Diskursanalyse [zu] fungieren.“⁵⁰³ Um dieser Falle zu entgehen, muss, so Sebastian Friedrich und Sprachwissenschaftlerin Margarete Jäger, eine der Größen in der Theoretisierung der kritischen Diskursanalyse, das Bild weniger als „*Vergegenständlichungen* von diskursivem Wissen“⁵⁰⁴ denn genauso als Aussage verstanden und analysiert werden, da, so der Medienwissenschaftler Stefan Meier, „auch Bilder in ihrer inhaltlichen und stilistischen Realisierung als Ausdrucksformen diskursiv konstituierter Konzepte zu begreifen sind.“⁵⁰⁵ Dem pflichtet auch Landwehr bei, da er den Diskurs „als historisches Phänomen [...] in seiner Gesamtheit als die Menge all jener schriftlichen, mündlichen, bildlichen oder sonstigen zeichenhaften Hervorbringungen und Praktiken“ versteht, „die das Thema des Diskurses in irgendeiner Weise behandeln oder auch nur

⁴⁹⁶ Ebd., S. 111.

⁴⁹⁷ Ebd., S. 80.

⁴⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 98.

⁴⁹⁹ Ebd., S. 112.

⁵⁰⁰ Vgl. Konersmann. *Der Philosoph mit der Maske*. S. 77.

⁵⁰¹ Landwehr. *Geschichte des Sagbaren*. S. 98.

⁵⁰² Vgl. Foucault, Michel & Seitter, Walter (Übers.). (1990). *Andere Räume*. In: Engelmann, Jan (Hrsg.). (1999). *Foucault. Botschaften der Macht. Reader Diskurs und Medien*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt. S. 152f.

⁵⁰³ Friedrich, S., & Jäger, M. (2011). *Die Kritische Diskursanalyse und die Bilder. Methodologische und methodische Überlegungen zu einer Erweiterung der Werkzeugkiste. DISS-Journal*, 21. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.diss-duisburg.de/2011/09/die-kritische-diskursanalyse-und-die-bilder/>.

⁵⁰⁴ Friedrich & Jäger. *Die Kritische Diskursanalyse und die Bilder*.

⁵⁰⁵ Meier. *Bild und Frame*.

nebenher streifen.“⁵⁰⁶ In diesem Kontext warnt Landwehr gleichfalls vor einer Nivellierung der Unterschiede zwischen den medialen Formen, da diese in Bezug auf Aussage und Diskurs konstitutiv wirken.^{507,508}

An dieser Stelle tritt aber auch ein Problem für meine weitere Analyse auf: Zumal Foucaults Interesse den Wissensordnung und -produktion gilt, indem er institutionelle und textuelle Formationen analysiert, betrachtet er in erster Linie die Subjektposition, von der aus gesprochen werden kann.⁵⁰⁹ Vor allem da die Foucaultsche Diskursanalyse „nach den Grenzen dieser [sagbaren] Aussage“ „zu einer bestimmten Zeit an einer bestimmten Stelle“⁵¹⁰ fragt, werden die Produktion von Aussagen und ihre Strukturen in den Vordergrund gestellt. Die Tatsache, dass die (vor allem dekonstruktive)⁵¹¹ Diskursanalyse von den Texten ausgeht (Ordnung des Wissens, Produktion), wirft die Frage auf, wo finden wir nun Platz für die Zuschauer_innen, ohne auf einstige Konzepte abseits von Akteur_innen getriebenen Zuschauer_innentheorien zurückgreifen zu müssen. Obwohl die rekonstruktive Diskursanalyse Interesse an „von handelnden Akteuren produzierten und geteilten Sinn- und Wissensvorräte“⁵¹² hat und etwa Medienwissenschaftler Stefan Meier den die Rezipient_in in sein Konzept inkludiert, tut er dies nur im Kontext der Produktion, um sich die Konstruktion von (überindividuellen) Deutungsmustern von Aussagen zu nähern (wie wird der die implizierte Betrachter_in das Bild sehen, was sind seine ihre Anhaltspunkte, um sich zu identifizieren).⁵¹³ „Die an den Cultural Studies orientierte Diskursanalyse begreift dagegen den Filmtext als symbolisches Material, das erst im Rahmen von spezifischen Diskursen Sinn macht und rückt so die sozialen Kontexte der Rezeption in den Mittelpunkt.“⁵¹⁴ Dementsprechend fokussiert sie auf die Haltung einer_eines Rezipient_in, indem „Diskurskomplexe der Gesellschaft“ herangezogen werden. Der Film selbst ist „in ein Netz von Diskursen verwoben“⁵¹⁵, die bei der Rezeption aktiviert werden und jeweils die Interpretation sowie die Rezeption an sich leitet. Nach Fernsehwissenschaftler Lothar Mikos,

⁵⁰⁶ Landwehr. *Geschichte des Sagbaren*. S. 106.

⁵⁰⁷ Vgl. Ebd., S. 110.

⁵⁰⁸ Eine ähnlich gelagerte Argumentation findet sich auch bei Boris Traue. Vgl. Visuelle Diskursanalyse. S. 5f.

⁵⁰⁹ Vgl. Landwehr. *Geschichte des Sagbaren*. S. 78f.

⁵¹⁰ Ebd., S. 81.

⁵¹¹ Vgl. Wulff, H. J. (1998). Schwangerschaft und Geburt als Themen des Films, *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere*, 2. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.uni-kiel.de/medien/berschw.html>.

⁵¹² Meier. Bild und Frame.

⁵¹³ Vgl. Ebd.

⁵¹⁴ Mikos, L. (o. J.). Kontextuelles Filmverstehen Methoden des Filmverstehens am Beispiel »Trainspotting«. (Originalwerk veröffentlicht 1998). Zugriff am 11.06.2014 unter http://www.teachsam.de/deutsch/film/film_txt_4.htm.

⁵¹⁵ Ebd.

der hier weitgehend zitiert wurde, funktioniere dies in den Cultural Studies vorwiegend über Kritiken,⁵¹⁶ doch wenn wir diesen Ansatz in Zusammenhang mit kulturhistorischen Theorien stellen, erlaubt auch ein textimmanentes Verstehen eine neue Perspektive zu öffnen. In Bezug auf einer derartig hermeneutischen Vorgangsweise warnt jedoch Soziologe Boris Traue vor einer simplifizierten Betrachtungsweise bzgl. der (affizierenden) Codes, da es in diesem Kontext notwendig wird, „unterschiedliche Formationsweisen von Phänomenen bzw. ganzer Phänomenstrukturen einzubeziehen.“⁵¹⁷ Ähnlich der schon ausführlich besprochenen Zuschauer_innenhaltungen lassen sich Zuschauer_innen auf manche affizierenden Momente ein, auf andere nicht – und das jeweils in unterschiedlichen Abstufungen, bezogen auf unterschiedliche Aspekte.⁵¹⁸ Um diesem Problem zu entgehen, hilft der Rückgriff auf die soziologischen Begriffe von Orientierungsschemata und Orientierungsrahmen, da sie (zumeist) milieuspezifische internalisierte Wissensbestände beschreibt, die durch Iteration dem Geschehen und Erlebten Sinn geben.⁵¹⁹ Obwohl sich die Rezipient_innen als Produzent_innen kein Bild machen können,⁵²⁰ wird die Rezeption von dem Orientierungsrahmen und von denkbaren Vorstellungen geleitet, die ihrer sozialen, ethnischen, geschlechtlichen, sexuellen und anderen Position innerhalb der Gesellschaft entsprechen.

Obgleich Landwehr „die Makrostruktur oder die narrativen Muster der Einzeltexte“⁵²¹ als Anfangspunkt der Diskursanalyse hervorhebt, fehlt dieser Aspekt oftmals in jenen Analysen zu Filmen, die abseits der narrativen Affektstrukturen nur einzelne Szenen herauspicken, um Diskurse anzusprechen. Vor allem im Kontext der Kategorie der *Femme fatale* und verwandter sexuell aktiver Frauenfiguren wirken oftmals sowohl Bestrafung als auch gesellschaftliche Schemata, die man mit dieser Kategorie verbindet, zu stark, als dass man sich mit der genauen Interaktion der einzelnen Diskurse im Konnex der affizierenden Narration auseinandersetzt. An dieser Stelle hilft uns Peter Wuss' Annäherung an narrative Strukturen: Trotz der Problematik, die aus einer voreingenommenen Auswahl von Filmausschnitten für die Wirkungsforschung entsteht, findet sich in dieser nach Wuss

⁵¹⁶ Vgl. Ebd.

⁵¹⁷ Traue, B. (2013). Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten in Medienwandel. *Zeitschrift für Diskursforschung*, 2, 1. Zugriff am 11.06.2014 unter http://videosoziologie.net/sites/default/files/attachments/traue_visuelle_diskursanalyse_zfd_postprint-libre.pdf. S. 7.

⁵¹⁸ Vgl. Ebd., S. 10.

⁵¹⁹ Vgl. Bohnsack. Orientierungsmuster. S. 132f.

⁵²⁰ Sabine Maasen, Torsten Mayerhauser und Cornelia Renggli nutzen den Ausdruck, um ein Pendant zum Sagbaren zu konzipieren. Vgl. Maasen, S., Mayerhauser, T., & Renggli, C. (2006). Bild-Diskurs-Analyse. In S. Maasen, T. Mayerhauser, & C. Renggli (Hg). *Bilder als Diskurse. Bilddiskurse*. Göttingen: Velbrück Wissenschaften. S. 8.

⁵²¹ Landwehr. *Geschichte des Sagbaren*. S. 114.

wichtige Hinweise, wo der Anfangspunkt von Emotionalitätsforschung zu setzen wäre: An „den Konflikt-Momenten im Filmgeschehen“, da „[ü]ber die von ihnen ausgehenden affektiven Erregungen beim Zuschauer [...] sich vielleicht am ehesten Aufschlüsse über Emotionen im Kino gewinnen“⁵²² lassen. Mithilfe einer Analyse der Makrostruktur, welche die Kausalität des Geschehens nachvollziehen lässt, schließt Wuss auf Plot Points unterschiedlicher Ordnungen, Dreh- und Wendepunkte, von denen die zentrale Wirkung der Konflikte ausgehen.⁵²³ Anhand seines Beispiels *Father and Daughter*, ein achtminütiger Animationskurzfilm, verweist Wuss auf den Weggang des Vaters als Plot Point erster Ordnung, da dieser „d[en] entscheidenden Drehpunkt[.] der Handlung bilde[t]“, während „leitmotivische[.] Wiederholungen der gleichen Grundsituation“ als „Plot Points zweiter Ordnung“⁵²⁴ verstanden werden, in denen auch „Teil- oder Zwischenziele des Problemlösungsprozesses [...] realisiert werden.“⁵²⁵ Ähnlich Wuss sieht auch Landwehr die Notwendigkeit, Diskursanalyse anhand von „*Einleitung* und den *Schluß* sowie“ der „*Übergänge* zwischen einzelnen Abschnitten“⁵²⁶ zu führen, die in weiterer Folge mikrostrukturell unter den „Aspekte[n] der Argumentation, Stilistik und Rhetorik, die sich auf der Text-, der Satz- und der Wortebene finden lassen,“⁵²⁷ betrachtet werden. Dementsprechend scheint eine Konzentration auf vereinzelte „Konflikt-Momente“ erster Ordnung, welche maßgeblich die affektive Rezeption eines (zumindest adressierten) Publikums leitet, im Zusammenhang mit den kulturell und historisch kontextualisierten Diskursformationen eine nützliche Herangehensweise darzustellen, um sich der Struktur einer historisch spezifischen Zuschauer_innenschaft zu nähern, da sie die strukturelle Affektentwicklung vom Anfang zum Höhepunkt für diese Gruppe nachzeichnet.

2.4. Zusammenfassung

Klaus Theweleit schloss seine Ausführungen zu dem Unbewussten von faschistischen Männerbünden mit der Betonung der Bilder, die in seiner Arbeit, so er selber, bis dahin einmalig im deutschen Sprachraum integriert wurden. Bilder sind „nicht bloß als Illustrationen zu laufenden Textteilen ‚lesbar‘ [...], sondern als Bilder, auf denen *Blicke*

⁵²² Wuss. *Konflikt und Emotion im Filmerleben*. S. 205.

⁵²³ Vgl. Ebd., S. 211f.

⁵²⁴ Ebd., S. 212.

⁵²⁵ Ebd., S. 215.

⁵²⁶ Landwehr. *Geschichte des Sagbaren*. S. 115.

⁵²⁷ Ebd., S. 117.

gespeichert sind“⁵²⁸. Der Kulturwissenschaftler schließt die Passage damit, dass er vor allem die Blicke der Produzenten (und in Ausnahmefällen auch jene der Produzentinnen) meint, doch scheint mir die Idee hinter den „Bilder[n], auf denen *Blicke* gespeichert sind“, als essenzielle Erweiterung der historischen Kulturgeschichte nützlich. Es evoziert die Nähe zu den wissenschaftlichen „Schleichwegen“, die Franz Kadrnoska zu seiner privaten Karikaturesammlung unternahm, um „durch *mentale Brücken*“⁵²⁹, den Alltag mit der Geschichte zu verbinden. Zwar greift Kadrnoska auf eine Rezipient_innenhaltung zurück, die nur aus der Disposition des Bildlichen (re)konstruiert werden kann,⁵³⁰ aber positioniert zugleich die individuellen Bedürfnisse und Wertvorstellungen der Zuschauenden ins Zentrum seiner Analyse.⁵³¹ Ein Schritt, dem ich gerne folgen möchte.

Mit diesem Großkapitel soll ein vorläufiger Pfad durch den Diskurs- und Rezeptionsdschungel geschlagen werden, um sich einer Gruppe von historischen Zuschauern zu nähern. Eines steht fest: Die Blickstrukturen des Filmischen können nicht auf zwei oder drei Modi reduziert werden, deren Beschreibungen man sich bedient, um Zuschauer_innenhaltungen nachzuvollziehen, da das Kino zu komplex und die Rezeptionen zu heterogen sind. Dementsprechend scheint, betrachtet man Ergebnisse von *queeren* und verhandelnden (*negotiating*) Lesungen einzelner Filme, die Rezeptionsleistung an sich unberechenbar zu sein, da die „visuellen Vergnügen und Genüsse [...] keinen festen Parametern folgen“⁵³². Da ich weder die Heterogenität der_des Zuschauer_in umgehen kann noch die Akteur_innenposition dem Publikum absprechen möchte, muss sich der Fokus zwangsläufig auf die angesprochenen Diskurse verschieben. Denn in der Art und Weise, wie diese in der Narration eingebettet sind, wie sie miteinander innerhalb sowie außerhalb des Textes interagieren (Wissensordnung) und wie sie dementsprechend des_der jeweiligen Rezipient_in mithilfe der (subkulturellen) Strukturen des Denkbaren adressieren,⁵³³ wird verständlich, wie die (einst) bürgerliche Zuschauergruppe der unmittelbaren Nachkriegszeit ihre Krise hegemonialer Männlichkeit sinn-lich in Zusammenhang des Bildes der sexuell

⁵²⁸ Theweleit, *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 493.

⁵²⁹ Kadrnoska, F. (1981). Auf den Schleichwegen der Karikatur. In F. Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 87–134). Wien, München, Zürich: Europaverlag. S. 117.

⁵³⁰ Vgl. Ebd., S. 87.

⁵³¹ Vgl. Ebd., S. 114.

⁵³² Hoffmann, D. (2010). Sinnliche und leibhaftige Begegnungen. Körper(-ästhetiken) in Gesellschaft und Film. In D. Hoffmann (Hg.) *Körperästhetiken Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit* (S. 11–33). Bielefeld: Transcript. S. 20.

⁵³³ Vgl. Mayne. *Cinema and Spectatorship*. S. 79.

aktiven Frau verarbeitet. Dementsprechend müssen für das weitere Vorgehen folgende Annahmen getroffen werden:

1. Die tatsächliche Rezeption eines Publikums kann nicht in ihrer Gesamtheit aus dem Text erschlossen werden, da Zuschauer_innen (neben situationsbedingter Aspekte) der jeweiligen (diskursiv konstituierten) gesellschaftlichen Position entsprechend aus dem Film einen Sinn ziehen, um diesen sinn-lich zu genießen. Ein Prozess, der in einem unmittelbaren Kontext von Machtstrukturen innerhalb der Gesellschaft steht bzw. jene gleichfalls produziert.
2. Geht man jedoch aus kognitionswissenschaftlicher Rezipient_innenforschung im Zusammenhang mit diskursanalytischen Zugängen dieser Position des_der Zuschauer_in innerhalb der Gesellschaft nach, kann man eine Zuschauer_innenposition (re)konstruieren, die in erster Linie auf dem Zusammenspiel unterschiedlicher Differenzmerkmalen (wie sie in der jeweiligen Gesellschaft diskursiv konstruiert sind) basiert. Dementsprechend zeigt sich hierin keineswegs eine konkrete Rekonstruktion einer tatsächlichen Zuschauer_innenhaltung, sondern ein nachvollziehbares (adressiertes) Zuschauer_innenkonstrukt, das abseits dieser Elemente weder die individuelle Geschichte des_der Einzelnen noch die spezifische Rezeptionssituation inkludiert.
3. Die Notwendigkeit für einen derartigen Zugang zeigt sich in der oben diskutierten Wahrnehmung von medialisierter Gewalt innerhalb einer Narration, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Da diese größtenteils von der Bewertung (*evaluation*) von Figuren und Ereignissen nach den eigenen subkulturellen (i. e. allen eigenen Differenzmerkmalen entsprechenden) Wertvorstellungen abhängt, kann ohne ein derartiges Zuschauer_innenkonstrukt nur bedingt nachvollzogen werden, wie, etwa in meinem Fall, die letztendliche Bestrafung der sexuell aktiven Frau sinnlich erfahren wird. Das heißt: Ohne die narrative Affektstruktur zu beachten, die maßgeblich von der konstruierten Zuschauer_innenposition abhängt, wird weder Strafe noch die Interaktion mit anderen Diskursen verständlich.
4. Zur Analyse von *Sodom und Gomorrha* werde ich mich dem Film auf zwei Ebenen nähern. Zunächst werde ich anhand von Film und Sekundärliteratur im Kontext der gewählten historischen Zuschauergruppe Diskurse, die innerhalb des Textes miteinander interagierend situiert sind, herausarbeiten, da sich in diesen die Strukturen des Denkbaren innerhalb der Gesellschaft, aber vor allem innerhalb der Subkultur zeigen. Im zweiten Schritt werden vier Szenen als Konfliktmomente (Plot Points)

separat analysiert, um in diesem mikrostrukturellen Zugang auf die Übergänge innerhalb der narrativen Argumentation zu fokussieren, sodass vor allem die Interaktion der Diskurse und Bedeutungsverschiebung von einzelnen Genaffizierendes Finale nachvollziehbar werden.

Da die Arten der Rezeption trotz ihrer vermeintlichen Natürlichkeit „in Wahrheit Ergebnis kultureller Techniken [sind], die sich in ihn [den Körper] eingeschrieben haben“⁵³⁴, muss *Sodom und Gomorrha* auch in dem eigenen Medienkontext integriert werden. Deshalb geben die Kapitel des vierten Überkapitels Einblicke in das Zuschauer_innenverhalten des zeitgenössischen Kinopublikums. Das heißt einerseits zu schauen, wie das zeitgenössische Kino in Kultur und Gesellschaft verortet ist, andererseits, wie der Film formal in Kinodiskursen der Zeit situiert wird. Der zweite Punkt ist ebenfalls wichtig, da ein_e Rezipient_in mögliche Lücken von Texten bzw. Implikationen aus eigenem Genre- und Kinowissen auffüllt,⁵³⁵ wie schon im Kontext der kognitionswissenschaftlichen Rezeptionsforschung angesprochen. Aber bevor wir uns in die 1920er Jahre begeben, werde ich im folgenden Überkapitel noch einen tiefen Einblick in Männlichkeitsforschung, hegemoniale Männlichkeit und sexuelle Gewalt werfen, um das Zusammenspiel aus der sogenannten „Männlichkeitskrise“ und der Figur der sexuell aktiven Frau zu konkretisieren.

⁵³⁴ Schroer. Zur Soziologie des Körpers. S. 26.

⁵³⁵ Vgl. Jancovich, M. (2002). Genre and the audience. Genre classifications and cultural distinctions in the mediation of *The Silence of the Lambs*. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 151–161). London, New York: Routledge. S. 154.

3. Geschlechter, Krisen und Gewalt

3.1. Der schlaaffe Mann und die Rückkehr zu seiner Potenz

„Aber die meisten Männer *fühlen* sich nicht privilegiert. Und die meisten Männer fühlen sich nicht besonders mächtig – oder sie fühlen sich nur mächtig in der Phantasie beim Konsum von Pornographie, als Zuschauer eines Motorrennens oder beim Videospiel.“⁵³⁶

„So kann der wunde, kranke, geschwächte, der Heilung bedürftige Mann beinahe als eine Standardinszenierung gelten, die eine potenzielle oder konkrete Schwächung hegemonialer Männlichkeit in der Geschichte begleitet. Das Reden von der Krise erscheint somit als ein performatives Ritual, das zur Überwindung empfundener Schwäche beiträgt“⁵³⁷.

Der Beginn der Men's Studies im Kontext der Filmwissenschaft wird manchmal auf den Anfang der 1990er Jahre verschoben,⁵³⁸ meist jedoch mit dem Auftreten von Steve Neale⁵³⁹ und Richard Dyer Anfang der 1980er Jahre markiert, die den Pionier_innen anderer Disziplinen eng auf den Fersen waren.⁵⁴⁰ Folglich markiert zwar die letzte Dekade des 20. Jahrhunderts nicht den Beginn des Forschungszweiges, dafür jedoch ein größer angelegtes Auftreten seiner Theoreme in unterschiedlichen Disziplinen⁵⁴¹ sowie eine sukzessive Institutionalisierung des Zweiges.⁵⁴² Während die geschlechterwissenschaftliche Filmtheorie in den Jahren zuvor vor allem Repräsentationen von geschlechtlichen und sexuellen Minderheiten untersuchte, rückt nun mit der weißen, heterosexuellen Männlichkeit das hegemoniale Männlichkeitsbild des transatlantischen Kulturraums dieser Zeit in das Zentrum des Interesses.⁵⁴³ Mithilfe von dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit nach R. W.

⁵³⁶ Connell, R. W. (2006). *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 13.

⁵³⁷ Martschukat, J., & Stieglitz, O. (2008). *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt, New York: Campus Verlag. S. 70.

⁵³⁸ Vgl. Baker. *Masculinity in Fiction and Film*. S. vii.

⁵³⁹ Vgl. Neale. Prologue. S. 9–22.

⁵⁴⁰ Vgl. Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 17.

⁵⁴¹ Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz verweisen etwa auf die Tagung *Men, Masculinities and Social Theory*, welche die *British Sociological Association* im September 1988 organisierte, als wichtigen Meilenstein für das damals noch sehr junge Forschungsfeld, da das Symposium die erstmalige Auseinandersetzung mit den Männlichkeiten als bedeutsames theoretisches Konzept in einer groß angelegten Organisation darstellt. Vgl. Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 33.

⁵⁴² Vgl. Connell, R. (2000). Die Wissenschaft von der Männlichkeit. In Bosse, H., & King, V. (Hg.), *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis* (S. 17–28). Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 17.

⁵⁴³ Vgl. Neale. Prologue. S. 9.

Connell werden nun Männlichkeiten als historische Kategorien einerseits in der Beziehung mit der sozialen Identität des anderen (biologischen),⁵⁴⁴ andererseits mit jenen des eigenen (biologischen) Geschlechts und allen weiteren Geschlechtern analysiert,⁵⁴⁵ sodass Männlichkeiten stets in dynamischen Machtverhältnissen betrachtet werden müssen.

R. W. Connells Modell⁵⁴⁶ basiert, wie bei vielen ihrer zeitgenössischen Kolleg_innen, grundlegend auf den Gedanken, einerseits Männlichkeiten im Plural zu denken, andererseits diese weder zu naturalisieren noch zu essentialisieren, sondern ihren prozesshaften Charakter in dynamische Machtfelder zu situieren.⁵⁴⁷ Diese beackert nämlich Connell mit Antonio Gramscis Hegemoniekonzept (auf sozialer Klassenbasis), um es auf der geschlechtlichen Dimension neu zu konfigurieren: „The concept of ‚hegemony‘ [...] refers to the cultural dynamics by which a group claims and sustains a leading position in social life.“⁵⁴⁸ Weder muss die hegemoniale Männlichkeit zwangsläufig die mächtigsten, finanziell potentesten Menschen stellen noch überhaupt die Mehrheit unter den Männlichkeiten bilden (dies tut sie ohnedies selten), sondern die hegemoniale Männlichkeit muss ein kulturell anerkanntes, den gesellschaftlichen Umständen entsprechendes Geschlechterbild sein, dem die Mehrheit der Männer komplizenhaft ihre eigene Geschlechteridentität unterordnen, um eben diese anzustreben. Zugleich werden aktiv gewisse Männlichkeiten ausgeschlossen, indem sie symbolisch mit weiblichen Eigenschaften aufgeladen und somit als „effeminiert“ und oftmals als „gay“ kodiert werden⁵⁴⁹ – was einerseits zu einem subversiven Einnehmen und Umdeuten dieser Position führen kann, aber andererseits genauso die Ängste hegemonialer und komplizenhafter Männlichkeiten fokussiert.⁵⁵⁰ Ohne nun explizit auf das Problem der sogenannten Effeminierung bzw. „Feminisierung“ einzugehen,⁵⁵¹ muss man diesen Aspekt spektraler betrachten bzw., wenn wir vor allem im Kontext einer filmischen Handlung uns

⁵⁴⁴ Vgl. Opitz-Belakhal. „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? S. 31.

⁵⁴⁵ Vgl. Mädler. *Broken Men*. S. 22.

⁵⁴⁶ Aufgrund seiner diskursiven Natur, welche die geschlechtliche Identität in naturwissenschaftliche Diskurse einordnet und auf diese fundiert, ist Connells Modell nur für Gesellschaften des (nach)bürgerlichen Jahrhunderts anwendbar. Vgl. Opitz-Belakhal. „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? S. 33.

⁵⁴⁷ Vgl. Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. 2. Aufl. Cambridge: Polity Press. S. 71.

⁵⁴⁸ Ebd., S. 77.

⁵⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 77–79.

⁵⁵⁰ Siehe u. a. Conway-Long, D. (1994). *Ethnographies and Masculinities*. In H. Brod, & M. Kaufman (Hg.), *Theorizing Masculinities* (S. 61–81). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications. S. 65.

⁵⁵¹ Etwa nach Klaus Rieser inkludieren diese Konzepte eine Verkürzung, wenn nicht sogar Verzerrung des Genderspektrums. Vgl. Rieser, K. (2010). Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und ‚Feminisierung‘. In A. Ellmeier, D. Ingrisch, & C. Walkensteiner-Preschl (Hg.), *Screenings. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film* (S. 129–144). Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. S. 129.

diesem nähern, dessen Situierung reflektieren,⁵⁵² wie schon in Kapitel 2.2.2 ausgeführt wurde. Trotzdem steht damit eine Männlichkeit, oder grundsätzlicher, eine geschlechtliche Identität stets im Zusammenhang mit und in Macht produzierenden Beziehungen zu anderen geschlechtlichen Identitäten (bzw. genauso auch Identitäten anderer Differenzmerkmale), egal ob diese innerhalb oder außerhalb eines Geschlechts situiert sind.⁵⁵³ An diesem Konzept anlehnend schlägt deshalb Harry Brod vor, (nicht-hegemoniale) Männlichkeiten stets innerhalb von zwei Achsen zu analysieren: „[T]he male-female axis of men's power over women within the marginalized grouping, and the male-male axis of non-hegemonic men's relative lack of power vis-à-vis hegemonic men.“⁵⁵⁴

Nach John Tosh ist die unreflektierte Anwendung des Begriffs hegemonialer Männlichkeit ein bedeutsames Problem der historischen Analyse von Geschlechterbeziehungen im Nachfeld von Connell. Vor allem die Reduktion von hegemonialer Männlichkeit auf eine Handvoll von Wesensmerkmalen und die Inthronisierung dieser hierarchisch über andere Differenzmerkmale stellen sich komplexen Analysen in den Weg.⁵⁵⁵ Dementsprechend müsse anstelle der Überbewertung einer Kategorie, die monokausal eine soziale Ordnung informiere, die komplexe Interaktion unterschiedlicher Differenzmerkmale als Macht produzierende Beziehungen in Betracht gezogen werden,⁵⁵⁶ wie etwa Cornelia Behnke in Bezug auf den „geschlechtliche[n] Habitus“ mithilfe Pierre Bourdieus ausführt. Dieser formiert sich nach sozialen Milieus und deren Praxen mit Rückbezug auf hegemoniale Männlichkeitskonzepte.⁵⁵⁷ Ähnlich müsse, so Thomas Kühne auch die Situationsbedingtheit von Männlichkeitskonzepten mitberücksichtigt werden. Kritisch gegenüber einer implizierten Eindeutigkeit und Stabilität, die sich, so Kühne, bei Connell fände, kann man Männlichkeiten keineswegs scharf nach Gruppenzugehörigkeit voneinander trennen, da diese genauso zeit- und kontextgebunden sind.⁵⁵⁸ Trotz dieser Kritik ruht die Nützlichkeit des Konzepts

⁵⁵² Vgl. Powrie, P., Babington, B., & Davies, A. (2004). Introduction. Turning the Male Inside Out. In P. Powrie, A. Davies, & B. Babington (Hg.), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema* (S. 1 – 15). London: Wallflower Press. S. 12.

⁵⁵³ Vgl. Connell. *Masculinities*. S. 154.

⁵⁵⁴ Brod, H. (1994). Some Thoughts on Some Histories of Some Masculinities. Jews and Other Others. In H. Brod, & M. Kaufman (Hg.), *Theorizing Masculinities* (S. 82–90). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications. S. 89.

⁵⁵⁵ Vgl. Tosh. *Hegemonic masculinity and the history of gender*. S. 47.

⁵⁵⁶ Vgl. Tosh. *Hegemonic masculinity and the history of gender*. S. 54.

⁵⁵⁷ Vgl. Behnke, C. (2000). >Und des war immer, immer der Mann.< Deutungsmuster von Mannsein und Männlichkeit im Milieuvergleich. In Bosse, H., & King, V. (Hg.), *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis* (S. 124–138). Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 138.

⁵⁵⁸ Vgl. Kühne, T. (2005). Frieden, Krieg und Ambivalenz. Historische Friedensforschung als Geschlechterforschung. In J. A. Davy, K. Hagemann, & U. Kätzel (Hg.), *Frieden – Gewalt – Geschlecht. Friedens- und Konfliktforschung als Geschlechterforschung* (S. 55–72). Essen: Klartext Verlag. S. 66.

hegemonialer Männlichkeit vor allem in dessen inhaltlicher Unbestimmtheit, da somit einerseits voreingenommene Wertungen bzgl. etwa bürgerlicher Männlichkeiten, die in den letzten beiden Jahrhunderten von großer Bedeutung waren, mit dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit nicht in den zu analysierenden Kultur- bzw. Zeitraum getragen werden, andererseits „um mit seiner Hilfe historisch spezifische Aushandlungsprozesse von Männlichkeit in ihrer Verschränkung mit weiteren sozio-kulturellen Machtstrukturen erst zu erfassen und transparent zu machen“⁵⁵⁹.

Da nun Machtbeziehungen diverser Natur Geschlechterordnungen und -identitäten strukturieren, werden Geschlechter stets neu verhandelt, die zumeist „in Zeiten kultureller und ökonomischer Umbrüche und politischer Bewegung“⁵⁶⁰ aufgrund ihrer Widerstände spürbar werden, wie etwa in dem Konzept der „Männlichkeitskrise“, die selbst zum Indikator für gesellschaftliche Krisen- und Umbruchszeiten wird.⁵⁶¹ Das Interessante an der Artikulation der Krise ist die Beharrlichkeit und Dynamik von Männlichkeiten, die eben „nicht beim ersten Windstoß in sich zusammen[brechen]“⁵⁶², obwohl (und vor allem hegemoniale) Männlichkeiten überaus krisenanfällig sind.⁵⁶³ Die zeitliche Nähe zwischen Auftreten der Men's Studies und einem reaktionären Backlash gegen die zweite Frauenbewegung begünstigt die Entwicklung einer (populär)wissenschaftlichen Untergattung der Geschlechterwissenschaft, die sich u. a. an den populistischen und konservativen Konzepten und Theorien von Robert Bly⁵⁶⁴ und dem angelsächsischen *laddism* orientieren.⁵⁶⁵ Im Zuge der zweiten Frauenbewegung und des verstärkten Auftretens von Frauen in der öffentlichen, vor allem in der beruflichen Sphäre, verschärfte sich in einem bestimmten Kreis von Männern die Angst um den Verlust der eigenen (Geschlechter)Identität, die größtenteils auf ihr Wesen als hauptsächlicher, wenn nicht alleiniger Verdienender in der Familie gebunden war. Insbesondere der Statusverlust scheint nicht nur ein wunder Punkt des (hegemonial) männlichen Egos zu sein, sondern eine Angelegenheit um Leben und Tod. Nach Michael Kimmel ist die Suizidrate von männlichen Arbeitnehmern, die in den meisten Ländern ein Vielfaches jener der weiblichen Bevölkerung darstellt, ein Zeichen für einen selbstzerstörerischen Druck. Selten wäre das Resultat von Arbeitsverlust existenzbedrohend,

⁵⁵⁹ Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 43.

⁵⁶⁰ Sielke, S. (2007). „Crisis? What Crisis?“ Männlichkeit, Körper, Transdisziplinarität. In J. Martschukat, & O. Stieglitz (Hg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Ein Reader* (S. 43–61). Bielefeld: Transcript. S. 44.

⁵⁶¹ Vgl. Opitz-Belakhal. „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? S. 35.

⁵⁶² Connell

⁵⁶³ Vgl. Connell. *Die Wissenschaft von der Männlichkeit*. S. 23.

⁵⁶⁴ Vgl. Green. *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. S. 162.

⁵⁶⁵ Vgl. Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 47.

aber der Statusverlust wird als persönliche Schwäche und Versagen betrachtet, sodass man die eigene Existenz vernichtet sieht.⁵⁶⁶

In einer derartigen Situation wurde die Krise neu entdeckt. Denn nicht nur die reaktionären Männerbewegungen, sondern gleichfalls die erste Generation von Männlichkeitshistorikern (seltener -historikerinnen) griff verstärkt auf die Krise als zentrales Analysekonzept zurück und leitete so das „Krisen“-Paradigma“ der frühen Men's Studies ein. Nach Historiker Bruce Dorsey war der Blick zurück (zunächst v. a. auf das späte 19. und frühe 20. Jahrhundert) von dem Versuch geleitet, der eigenen Situation im Nachfeld der 2. Frauenbewegung einen Sinn zu verleihen,⁵⁶⁷ sodass er weniger Analyse denn „Echo“ der historischen sowie zeitgenössischen Diskurse darstellt.⁵⁶⁸ Denn schon lange bevor Männlichkeit(en) bzw. auch nur das Geschlecht einen regulären Status als wissenschaftliche Kategorie(n) einnehmen konnte(n), wurden zeitgleich mit wirtschaftlichen Umbrüchen die Krise und ähnliche Termini ins Rennen akademischer und andere Kreise geschickt, um den Verlust einer vermeintlich starren Männlichkeit zu bedauern, zu erklären und wiederzugewinnen. In ihrem Überblickswerk verweisen Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz auf die Weltwirtschaftskrise um 1930, die „drastische Auswirkungen auf das traditionelle Rollenverständnis des Mannes als Ernährer seiner Familie [hatte]; die resultierenden Spannungen und Verschiebungen galt es soziologisch zu erklären“⁵⁶⁹. Das wissenschaftliche Arbeiten mit dem Postulat der „Krise der Männlichkeit“ widersetzt sich implizit oder explizit, so Kulturwissenschaftlerin Sabine Sielke, der „Einsichten der Dekonstruktion und der konstruktivistischen Kulturwissenschaften und beruft sich gleichzeitig gern auf Fiktionen von Männlichkeit“⁵⁷⁰, wodurch eine essenziell gedachte Natürlichkeit von Geschlecht beabsichtigt oder unabsichtlich produziert werde. Das eigentliche Problem, das hinter dem Krisenkonzept steckt, ist die Dauerhaftigkeit der kriselnden Männlichkeiten bzw. Geschlechter allgemein. Die berechtigten Folgefragen hierauf sind, ob es denn überhaupt eine stabile Männlichkeit gebe⁵⁷¹ und welche der Männlichkeiten denn derzeit in der Krise stecke und welche nicht.⁵⁷²

⁵⁶⁶ Vgl. Kimmel, M. S. (1994). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. In H. Brod, & M. Kaufman (Hg.), *Theorizing Masculinities* (S. 119–141). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications. S. 133.

⁵⁶⁷ Vgl. Dorsey, B. (2007). „Add Men and Stir?“ Männlichkeiten in geschlechterhistorischer Lehre und Forschung. In J. Martschukat, & O. Stieglitz (Hg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Ein Reader* (S. 27–42). Bielefeld: Transcript. S. 31.

⁵⁶⁸ Vgl. Sielke. „Crisis? What Crisis?“ S. 44.

⁵⁶⁹ Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 39.

⁵⁷⁰ Sielke. „Crisis? What Crisis?“ S. 45.

⁵⁷¹ Vgl. Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 64.

⁵⁷² Vgl. Sielke „Crisis? What Crisis?“ S. 44.

Das Konzept der gesellschaftlichen Krisentendenzen („crisis tendencies“) soll, so Connell, sich hart gegenüber dem alltäglichen Sprachgebrauch der „Männlichkeitskrise“ definieren. Denn während letzterer die Krise als Einwirken auf ein zuvor kohärentes, geschlossenes System versteht, das dadurch zerstört oder erneuert wird, kann man Männlichkeiten nicht als ein solches System definieren, da es sich eher um „a configuration of practice *within* a system of gender relations“⁵⁷³ handelt. Stattdessen schlägt Connell vor, die geschlechtliche Konstellation in seiner Gesamtheit als ein grundlegend krisenanfälliges System zu verstehen, in dem sich stets performativ die Geschlechter bilden. Das Sprechen um die Krise ist in dieser Hinsicht selbst eine Praxis, die sowohl der Zerstörung, dem Lamentieren, Adaptieren oder auch dem Wiederherstellen von geschlechtlichen Identitäten dient, wie in kulturellen Texten zu sehen ist.⁵⁷⁴ Mit Rückgriff auf Kaja Silverman und ihren psychoanalytischen Standardwerk *Male Subjectivity at the Margins* spricht Sabine Sielke von einer „Krise der Repräsentation“ in den kulturellen Texten, da die Darstellung phallischer Männlichkeit und ihrer Machtstruktur kritisch hinterfragt wird.⁵⁷⁵ Dies zeigt sich v. a. dahingehend, dass die einst hegemoniale Männlichkeit, die zumeist als Standardeinheit und Norm der Gesellschaft verstanden wurde (sprich als „natürlich“, „unmarkiert“ und Ausgangspunkt aller Beschäftigung mit der Gesellschaft), im Zuge von ökonomischer, sozialer und politischer Umbrüche in Erscheinung tritt, d. h. sichtbar wird, sodass androzentrische Gesellschaftskonzepte an Bedeutung verlieren.⁵⁷⁶ Dem schließt sich Kathrin Mädler an, die sich mit dem Hollywoodfilm der Jahrtausendwende beschäftigte. In diesem Kino wird nach Mädler „ein Phänomen beschreibbar [...]: Männer befinden sich in einer Krise“, die sich durch das „[g]ehäuft[e]“ Auftreten von männlicher „Schwäche [...], manchmal gar in Opferposition“⁵⁷⁷ definiert. Hierbei handelt es sich

„um die Furcht vor einer konkreten, aber ins Symbolische überhöhbaren Entmannung [...], indem im Repräsentativen der leibliche Körper immer eine Zeichenhaftigkeit bekommt, kann die Krise der Männer im Hollywoodfilm gar als eine Krise der Männlichkeit bezeichnet werden, die hier im kulturellen Produkt figuriert.“⁵⁷⁸

Bedeutsam ist weniger, ob es eine tatsächliche Krise gebe oder nicht, als vielmehr deren Medialisierung in der „Krise der Männer im Hollywoodfilm“. Denn hier festigt sich die

⁵⁷³ Connell. *Masculinities*.. S. 84.

⁵⁷⁴ Vgl. Ebd., S. 84.

⁵⁷⁵ Vgl. Sielke. „Crisis? What Crisis?“ S. 48.

⁵⁷⁶ Vgl. Buchbinder. *Studying Men and Masculinities*. S. 20.

⁵⁷⁷ Mädler. *Broken Men*. S. 13

⁵⁷⁸ Ebd., S. 13

„Angst [...], Männlichkeit als Geschlechtsidentität könne sich als gänzlich konstruiert, als performativ, als nicht mehr naturgegeben und unter ständiger Beweislast herausstellen – als ‚dominante Fiktion‘“⁵⁷⁹ herausstellen, womit sich die obsessive Beschäftigung mit der „Krise der Männlichkeit“ erklären lässt.

Letztendlich ist für Historikerin Claudia Opitz-Belakhal deshalb das Konzept einer „Krise der Männlichkeit“ ein durchaus nützlicher Leitfaden für historiographisches Arbeiten, da sich in diesem (Quellen)Terminus oftmals „spezifische Dynamiken von symbolischen Geschlechterordnungen und sozialen Beziehungen der Geschlechter“⁵⁸⁰ fassbar werden. In dem Begriffsgebrauch offenbaren sich „komplexe historische Zusammenhänge sowohl in symbolischer wie auch in ‚materieller‘ [...], in institutioneller wie in handlungsorientierter Hinsicht“⁵⁸¹. Keinesfalls dürfe man die eigene Dynamik der „Krise“ als ein Mittel zur Restabilisierung bzw. Adaptierung hegemonialer Männlichkeiten übersehen.⁵⁸² Demgegenüber ist das Konzept der Krise (als Analysemethode) ungeeignet, „um gesellschaftliche Umbrüche angemessen zu erfassen und zu analysieren“, da – jedenfalls hegemoniale – Männlichkeitskonzepte generell höchst krisenanfällig sind.“⁵⁸³ Das Reden von einer oder mehreren „Krise(n) der Männlichkeit“ diene weniger einer objektiven Analyse von Krisenzeiten unterschiedlicher Dimensionen als vielmehr erneut dazu, hegemoniale Männlichkeiten zu fixieren,⁵⁸⁴ wie etwa an den erwähnten Diskursen innerhalb der anti-feministischen und reaktionären Männerbewegungen in den 1980er und 1990er Jahren ersichtlich ist. Folglich muss die Verwendung der Krise in einem spezifischen sozio-kulturellen Kontext betrachtet werden, um das Interagieren des dynamischen Machtfelds von diversen Differenzmerkmalen und die Konfigurierung der eigenen (Geschlechter-)Identität mithilfe des Krisenbegriffs zu analysieren.

Dementsprechend ist der Mann als „Systemopfer“ ein populärer Diskurs, der, wie etwa Ines Kappert ausführt, überall von massentauglichen Medien bis hin zu hochkulturellen Fernsehsendern zu finden ist, um hegemoniale Männlichkeiten zu stabilisieren.⁵⁸⁵ Das erzeugt auf medialer Ebene ein Spektrum an unterschiedlichsten Ausformungen der „Krise(n) der Männlichkeiten“. Von den „über-male action films of the 1980s“, die sich als Reaktion auf die

⁵⁷⁹ Ebd., S. 13

⁵⁸⁰ Opitz-Belakhal. „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? S. 41.

⁵⁸¹ Ebd., S. 49.

⁵⁸² Vgl. Ebd., S. 41.

⁵⁸³ Ebd., S. 39.

⁵⁸⁴ Vgl. Opitz-Belakhal. „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? S. 40; Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 68.

⁵⁸⁵ Vgl. Kappert, I. (2008). *Der Mann in der Krise. Oder: Kapitalismuskritik in Mainstreamkultur*. Bielefeld: Transcript. S. 21.

zweite Frauenbewegung verstehen, über das Auftreten eines „entirely new subgenre [...] to reflect the position of the ‚disempowered‘ middle-class, white, heterosexual male“ in den 1990er Jahren⁵⁸⁶ bis hin zu „role-reversing slasher movies“⁵⁸⁷, die Karen Boyle angelehnt an J. Hoberman als „backlash variations on the rape revenge narrative“⁵⁸⁸ bezeichnet, da nun psychische und physische Gewaltformen seitens Frauen (Erpressungen, Verleumdungen u. ä.) weißen Körpern (einst) privilegierter Männern angetan werden. Die Liste könnte man um ein Vielfaches erweitern, jedoch ist interessanter, wie einige dieser Quellen mit (einst) hegemonialer, komplizierter und marginalisierter Männlichkeiten umgehen. Die Frage, die hier im Zentrum steht, ist, welche Männlichkeiten wie in den Texten situiert werden.

Wie auch schon andere Autor_innen meinten, demaskiert nach Brian Baker die soziopolitische Krise geschlechtliche Identitäten als überaus instabil. Meist gefolgt von einem Wunsch nach Unschuld, nach angeblicher Natürlichkeit der gesellschaftlichen Hierarchien und nach Ordnung, hinter der sich nichts anderes als eine nostalgisch verblendete Rückkehr zu eigener Hegemonie verbirgt.⁵⁸⁹ Baker versucht nun die Entwicklung von der monokausalen These der Demaskierung zu entfernen, indem weniger die Krise eine zerstörte hegemoniale Männlichkeit freilege, als vielmehr „cultural discourse that represents hegemonic masculinity as somehow in decline, a symptom of a social and cultural body in crisis.“⁵⁹⁰ Die poststrukturalistische Analyse verweigert sich einem faktischen Verfall einer hegemonialen Männlichkeit und verweist stattdessen auf Kulturprodukte, die vermehrt einen solchen darstellen. Dies bestätigt zwar die filmische Notwendigkeit, die (ehemals) hegemoniale Männlichkeit in dem Text zu inkludieren, aber nicht zwangsläufig diese in einer wünschenswerten Position im narrativen Kontext zu situieren. Die Anzug tragenden Antagonisten und Psychopathen, wie diese etwa in *American Psycho*⁵⁹¹ in Erscheinung treten, können ihren einstigen Sieg als Vertreter der ehemals hegemonialen Männlichkeit nicht mehr hinter dem Verlust eines jeglichen (Leben)Sinnes, der Leere ihres Daseins verstecken.⁵⁹² Diese Figuren werden zu einem furchterregenden *Anderen*, gegen deren Schicksal sich

⁵⁸⁶ Hunter, L. (2011). Fathers, Sons, and Business in the Hollywood ‚Office Movie‘. In E. Watson, & M. E. Shaw (Hg.), *Performing American Masculinities. The 21st-Century Man in Popular Culture* (S. 76–101). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. S. 76.

⁵⁸⁷ Boyle. *Media and Violence*. S. 155.

⁵⁸⁸ Ebd., S. 156.

⁵⁸⁹ Vgl. Baker. *Masculinity in Fiction and Film*. S. 32.

⁵⁹⁰ Ebd., S. 65.

⁵⁹¹ Harron, M. (Regie). (2000). *American Psycho* [Film]. USA: Am Psycho Productions, Edward R. Pressman Film, Lions Gate Films, Muse Productions, P.P.S. Films, Quadra Entertainment, Universal Pictures.

⁵⁹² Vgl. Baker. *Masculinity in Fiction and Film*. S. 72.

oftmals die neue(n) (Geschlechter)Identität(en) der Zuschauer manifestiert(/en) und verfestigt(/en).⁵⁹³

Aufgrund der starken Kritikhaltung an einer bedenklichen hegemonialen Männlichkeit kehrt der Rezipient den gefallenen Vertretern einer einstigen Elite deutlich den Rücken zu. Das Krisenhafte der hegemonial männlichen Geschlechteridentität äußert sich in einer Reihe von anderen Filmen aus einer sympathisierenden Perspektive für den zurückkehrenden Helden. Die filmische Adaption von *Fight Club*⁵⁹⁴, als ein von der Geschlechterwissenschaft beliebtes und häufig problematisiertes Beispiel, kann sich als eines der aggressivsten Männerphantasien zu einer Rückkehr einer „wahren“ Maskulinität verstehen, obwohl der Umgang von Chuck Palahniuk, Autor der Vorlage, mit (hegemonialen) Männlichkeiten meist als höchst kritisch und satirisch bezeichnet wird.⁵⁹⁵ In dem Titel gebenden Kampfclub schwelgen die einst Anzug tragenden Büroangestellten („worker drones“⁵⁹⁶) – also nicht die moralisch verwerfliche, millionenschwere Chefetage, wie zuvor gemeint – in ekstatischen Faustkämpfen, um ihren Körper aus der entkörperlichten Bürowelt zu retten.⁵⁹⁷ Mit aggressiver Vehemenz markiert der Protagonist seine eigene Unabhängigkeit „in relationship to a feminizing (or emasculating) authority“⁵⁹⁸. Da die Autorität den Protagonisten in vielerlei Hinsicht effeminiert, besitzt sie ein grundlegend nicht-hegemonial männliches Wesen, das den Protagonisten nicht nur erlaubt, sich im Verlauf des Narratives von dieser loszusprechen, sondern auch die potenziell effeminierenden eigenen Qualitäten, wie etwa das Konsumieren, auf den (geschlechtlich) *Anderen* zu projizieren.⁵⁹⁹ Damit zeigt sich, dass die erstmalige Viktimisierung bzw. Feminisierung den Protagonisten nicht zu einem *Anderen* in den Augen der Zuschauer macht,⁶⁰⁰ sondern dessen marginalisierte Position imitiert und einnimmt, um sich von ihr zu befreien. Die letztendliche Rückkehr des Männerkörpers offenbart anhand der eigenen Verletzungen seine Verwundbarkeit, aber genauso seinen Triumph. Denn mag er auch zerschrammt sein, sind gerade diese Wunden die Orden seiner neu etablierten und abermals

⁵⁹³ Vgl. Ebd., S. 11.

⁵⁹⁴ Fincher, D. (Regie). (1999). *Fight Club* [Film]. USA, Deutschland: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, Atman Entertainment, Knickerbocker Films, Taurus Film.

⁵⁹⁵ Vgl. Rainbow, A. (2011). Tackling the ‚Crisis of Masculinity‘. An Analysis of Chuck Palahniuk’s Fiction.“ In M. Läubli, & S. Sahli (Hg.), *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies* (S. 101–122). Bielefeld: Transcript. S. 118.

⁵⁹⁶ Baker. *Masculinity in Fiction and Film*. S. 68.

⁵⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 76.

⁵⁹⁸ Ebd., S. 31.

⁵⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 76.

⁶⁰⁰ Vgl. Mädler. *Broken Men*. S. 24.

essentialisierten Männlichkeit, da dieser Körper der einzige ist, der triumphieren konnte.⁶⁰¹ In derartigen Filmen treten Männlichkeiten erneut in ein dynamisches Machtfeld, in denen diese mithilfe diverser historisch und kulturell spezifischer Codes hierarchisiert werden, sodass trotz des Abwerfens einer Möglichkeit von hegemonialer Männlichkeit Aspekte von dieser gerettet werden, indem einst Komplizenhafte Männlichkeiten jene aufnehmen. Trotz des durchaus ambivalenten Endes von etwa *Fight Club*, das je nach Lesart entweder subversiv oder reaktionär verstanden wird,⁶⁰² müssen Darstellung der Unsicherheit bezüglich der männlichen Identität und narrative Auflösung dieser weniger als kritische Auseinandersetzung denn als Symptom der Beschäftigung mit der sogenannten (Männlichkeits)Krise gesehen werden, da sich hierin die „reluctance in public policy to articulate the causes of a masculinity crisis“ und die „tendency to revert to traditional cinematic tropes and social constructs of gender, power, and work“⁶⁰³ zeigen. Latham Hunter, auf dessen Analyse der „office movies“ der 1990er Jahre ich hier verwiesen habe, schlussfolgert, dass in diesen Filmen zwar ein Raum geöffnet wird, um auch andere Männlichkeiten („the disempowered late capitalist office worker“⁶⁰⁴) zu artikulieren, deren Aufgabe jedoch die Festigung bzw. die Adaption veralteter ideologischer Konzepte ist.⁶⁰⁵

In kaum einem anderen Film wird dies deutlicher als in *Falling Down*⁶⁰⁶, in welchem ein weißer Büroangestellter gespielt von Michael Douglas, einem wiederkehrenden Protagonisten dieser Filme in den 1990er Jahren,⁶⁰⁷ gewalttätige Rache an marginalisierten Gruppen („blacks, women, immigrants, and other previously disempowered groups“⁶⁰⁸) nimmt, die der vermeintliche Grund für seinen erlittenen Verlust aller Machtansprüche sind. Die ironische Selbstbezeichnung seiner Person als „D-Fens“ (*defense*) am eigenen Nummernschild und die schlussendliche Einsicht, selbst der „Bösewicht“ dieser Geschichte zu sein, eröffnen zwar dem der Zuschauer in kritische Positionen zu dem porträtierten aggressiven Männlichkeitswahn,⁶⁰⁹ die jedoch zugleich durch die sympathische Figur eines Polizisten (gespielt von Robert Duvall) konterkariert wird. Denn obgleich dieser ebenfalls in einer

⁶⁰¹ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 149.

⁶⁰² Vgl. Hunter. *Fathers, Sons, and Business in the Hollywood 'Office Movie'*. S. 96.

⁶⁰³ Ebd., S. 97.

⁶⁰⁴ Ebd., S. 100.

⁶⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 100.

⁶⁰⁶ Schumacher, J. (Regie). (1993). *Falling Down* [Film]. Frankreich, USA, Großbritannien: Alcor Films, Canal+, Regency Enterprises, Warner Bros.

⁶⁰⁷ Vgl. Baker. *Masculinity in Fiction and Film*. S. 83.

⁶⁰⁸ Gabbard, K. (2001). „Someone Is Going to Pay“. *Resurgent White Masculinity in Ransom*. In Lehman, P. (Hg.), *Masculinity. Bodies, Movies, Culture* (S. 7–23). New York: Routledge. S. 19.

⁶⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 19.

Anpassungsphase mit den neuen gesellschaftlichen Konventionen bzgl. seines Geschlechts steckt, bildet er ein Parallel- und Gegennarrativ zu „D-Fens“, welches seinen Opferstatus aus einer sympathisierenden und empathisch zugänglichen Perspektive rahmt. Trotz der Kritik an einer radikalen, gewalttätigen Lösung der „Männlichkeitskrise“ kann der Film das wahre Opfer der Gesellschaft ausmachen: Den weißen, heterosexuellen (einstigen) Mittelklassenmann.

Die Grundlage der Diskussion besteht somit in einem Prozess des Sichtbarmachens der Krise, die dazu „prädestiniert [sei] als Wegweiser aus dem gesellschaftlichen Dilemma“⁶¹⁰ zu führen, da es die Verschleierung von Machtpositionen aufgibt. Aber stattdessen nutzt der „Krisenmann“ das Spektakel seiner Krise, um die marginalisierte Positionen anderer Geschlechter- und Sexualitätsidentitäten einzunehmen und sich von hier zu remaskulisieren bzw. unter Rückbezug auf vorangegangener hegemonialer Männlichkeit diese zu adaptieren, während gewisse Aspekte zwangsweise abgelegt werden. Ähnlich wie bei dem reaktionären Denken Blys entwickelt sich der „dramatische Kontrast zwischen kollektiver Privilegiertheit und persönlicher Unsicherheit [zurzeit der Krise] [...] [zu] eine[r] Schlüsselsituation“⁶¹¹, die das Sprechen, den Diskurs über die Identitätskrise nutzt, um eine hegemoniale Männlichkeit zu produzieren und zu (re)konstituieren.

Viele Autor_innen gehen davon aus, dass in diesem Kontext das Motiv der sexuell aktiven Frau ein integraler Bestandteil der Remaskulinisierung darstellt, da das Brechen mit ihr bzw. jenes ihres Körpers eine Dominanzhaltung schafft, die sich von der zunächst effeminierenden Position absetzt.⁶¹² Unmittelbar verbunden mit einer aggressiven sexuellen Weiblichkeit, die oftmals direkt, manchmal zumindest teilweise für die Entwicklung des scheiternden Helden zur Verantwortung gezogen wird,⁶¹³ fügt sie sich somit erneut als Hindernis in den Mulvey'schen Modus des sadistischen Voyeurismus ein. In dem häufigen Auftreten von „Frauen als Auslöser für die Krise“, die „vormals männliche Positionen“⁶¹⁴ besetzen, bündeln diese Figuren sowohl vermeintlich allgemeine soziale Ängste⁶¹⁵ als auch (und vor allem) hegemonial männliches Unbehagen um eine plötzliche Veränderung in der Gesellschaft und folglich in den Machtbeziehungen. In ähnlicher Form bezeichnet auch Elisabeth Bronfen den Frauenleichenam als Moment des Machtgewinns. Während die Erotik in ihren Ausführung

⁶¹⁰ Kappert. *Der Mann in der Krise*. S. 131.

⁶¹¹ Connell. *Der gemachte Mann*. S. 13.

⁶¹² Vgl. Mädler. *Broken Men*. S. 105.

⁶¹³ Vgl. McNair. *Striptease Culture*. S. 152–154.

⁶¹⁴ Mädler. *Broken Men*. S. 304.

⁶¹⁵ Vgl. McNair. *Striptease Culture*. S. 152.

bzgl. *Carmen* der Zeit entsprechend als destruktiv oder zumindest entmachtend gedacht wird (denke man nur an die sozial und geschlechtlich gedachten „Spermatophagen“, die den Mann drohen, das Hirn und Lebensenergie auszusaugen)⁶¹⁶, stellt der Tod der Erotik, i. e. jener der Frau, „eine Rückkehr zur Dauer in Form des Gesetzes und zur Kontinuität in Form von Narrationen“⁶¹⁷ dar. Der Tod der „gefallenen Frau“ wird oft sogar zu der „notwendige[n] Klimax“⁶¹⁸ in den kulturellen Texten, sodass sich die folgende Frage stellt, die ins nächste Kapitel leiten soll: Wie und in welchen Beziehungen wird sexuelle und sexualisierte Gewalt in dem Kontext von Krisentexten genutzt?

3.2. Weibliche Sexualitäten und (männliche) sexuelle Gewalt

„Passionate, but impassive. Direct though elusive. Extravagantly beautiful – almost masculine.“⁶¹⁹

„[Rotkäppchen,] [g]eh hübsch sittsam und lauf nicht vom Wege ab. Nur keine Abenteuer! Wenn du Glück hast, findest du einen *guten, freundlichen* Mann, der dich vielleicht vor bestimmtem Unheil bewahren kann.“⁶²⁰

Die große Problematik der Darstellung von weiblicher Sexualität ist zweifältig. Dies ist einerseits die in einem vorangegangenen Kapitel ausführlich diskutierte Reduktion der weiblichen Sexualität im Kontext von voyeuristischen und fetischisierenden Modi, die weniger der Zuschauerin als dem Zuschauer dienen. Andererseits stellt eine moralisierte Geschlechtermatrix die zweite Problemzone dar, die in der Tradition des bürgerlichen Kinos auch im 20. Jahrhundert in vielen Fällen weiterhin eine sexuelle Doppelmoral zwischen den Geschlechtern reproduziert. In beiden Fällen kommt die Frage auf: Was bedeutet im Kontext eines Narratives, das den letztendlichen Tod der Frau als spektakuläre Klimax inszeniert, die weibliche Sexualität für den Zuschauer? Was für die Zuschauerin? Die folgenden Seiten werden sich diesen Fragen, sofern noch nicht in vorangegangenen Kapiteln behandelt, nähern, um den größten Teil dieses Kapitels der Darstellung von (männlicher) sexueller Gewalt zu widmen.

⁶¹⁶ Vgl. Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 74f.

⁶¹⁷ Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 272.

⁶¹⁸ Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 314.

⁶¹⁹ Rosen, M. (1979). Popcorn Venus or How the Movies Have Made Women Smaller Than Life. In P. Erens (Hg.in), *Sexual Strategems. The World of Women in Film* (S. 19–30). New York: Horizon Press. S. 22.

⁶²⁰ Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 224.

Nach Ulrike Wohler stellt der Blick auf den nackten, weiblichen Körper keinerlei (westlich) kulturelles Problem dar, solange er nicht ein Begehren seitens der Frau sichtbar macht.⁶²¹ *Femme fatale*, Vamp, die „platinblonden Bad Girls des amerikanischen Film noir“⁶²² und ähnliche sexuell aktive Frauen kultureller Texte werden zumeist in dem Konnex einer Machtstruktur der Blicke theoretisiert, da sie anders als ihre Wegbegleiterinnen einen „powerful female look“⁶²³ besaßen, die den „male gaze“ bedrohten.⁶²⁴ Große Unterscheidungen zwischen den diversen Gattungen der sexualisierten Frau in den bürgerlichen Kulturprodukten des 19. und 20. Jahrhundert zu treffen, scheint aufgrund ihrer intrinsischen Ähnlichkeit nur bedingt Sinn zu machen. In den meisten Fällen werden Vamp, *Femme fatale* und Vampirin zu einem „erotomanische[n] Ungeheuer [...] [reduziert, das] darauf versessen [ist], ihnen [den Männern] das Mark aus den Knochen zu saugen“⁶²⁵, sodass sie grundlegend auf den Topos der „Spermatophagen“ des 19. und frühen 20. Jahrhunderts rekurren.⁶²⁶ Die Konnotation der promiskuitiven, weiblichen Sexualität mit einer manischen Frau verweist auf Michel Foucaults *scientia sexualis*, in dem das konstante Sprechen über Sexualität den normativen und perversen Körper produziert. Die sexualisierte Frau, die sich nicht dem normativen Geschlechtergefüge unterordnet, ist spätestens seit dem bürgerlichen Zeitalter ein kastrierende Kraft von viktimisierten Männern, deren Ende die Wiedereinführung der väterlichen Ordnung des Symbolischen unterstütze. Deshalb verweisen die Filme, die das Motiv der sexualisierten Frau aufgreifen, auf „the relation between female sexuality and death; they [those films] exhibit the difficulties of female sexuality“⁶²⁷, sodass sie dem Rotkäppchen verweigern, den Weg zu verlassen.

Marlene Dietrich, auf die sich das Anfangszitat bezieht, und Greta Garbo gelten als Inbegriff der zweiten Welle der filmisch sexualisierten Frauen. Ihre eigene mythische Ausstrahlungskraft, welche „as eerie as the mythological Circe“⁶²⁸ sei, verbindet sie direkt mit den Vamps der vorangegangenen Generation, während die Art, sie zu filmen, zu der Grundlage von Mulveys Kritik an Classic Hollywood werden sollte und somit eine Brücke zu ihren Nachfahren, der *Femme fatale* des *Film noirs*, schlagen würde. Marjorie Rosen, deren

⁶²¹ Vgl. Wohler. *Weiblicher Exhibitionismus*. S. 20.

⁶²² Marschall, S. (1998). Mad Girls. Die Wiederkehr weiblicher Hysterie. In F. Jürgen (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 115–126). St. Augustin: Gardez! Verlag. S. 117.

⁶²³ Williams. *When the Woman Looks*. S. 61.

⁶²⁴ Siehe Kapitel 2.1.

⁶²⁵ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 362.

⁶²⁶ Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 74f.

⁶²⁷ Doane. *The Desire to Desire*. S. 122.

⁶²⁸ Rosen. *Popcorn Venus or How the Movies Have Made Women Smaller Than Life*. S. 22.

Beschreibung von Garbo und Dietrich ich hier herangezogen habe, verweist schlussendlich auf eine beinahe männliche Qualität, die die beiden besäßen und ordnet somit ihre Charaktereigenschaften einer ausgesprochen bürgerlichen Dichotomie von Geschlechtermerkmalen unter. Die beiden Schauspielerinnen weisen Eigenschaften auf, die in der postfeministischen Welt der späten 1980er Jahre und frühen 1990er Jahre zu einem Triumph einer eigenen, oftmals aggressiven Sexualität werden würden: „[W]omen [in 1990ies’ advertising] were represented in these images as active and even dominant; the proud bearers of both sexual citizenship and consumer sovereignty.“⁶²⁹ Wie unschwer zu erraten ist, werden folglich eben diese beiden Ikonen der 1920er und 1930er Jahre im filmwissenschaftlichen Rahmen der beginnenden Queer Theory zu einem der bedeutsamsten Loci, um eine nicht-bürgerliche, weibliche Sexualität der Zuschauerin zu erforschen, wie ich im Kapitel 2.1.3 näher ausgeführt habe. Anders als Laura Mulvey, welche Dietrich zum affirmativen Leitbild einer fetischisierten, unmündigen Performerin erklärte,⁶³⁰ erkennen Forscher_innen seit den späten 1980er Jahren in ihren transgressiven Sexualitäten ein subversives Potenzial.⁶³¹

Insbesondere die Zuschauerinnen während der Dekade der Flapper und ihre Beziehung zu den Leinwandheldinnen, die das moderne Ideal der intelligenten und verführerischen *neuen Frau* verkörpern und jegliches traditionelles Frauenbild *scheinbar* erfolgreich überschreiten, werden im Kontext der weiblichen Sexualität herangezogen, um zu zeigen, wie sie im heterotopen Kinoraum „ihre erotische Scheinidentität“⁶³² kreieren. Die Identifikation der Zuschauerin mit Garbos Spiel besitzt „sowohl autoerotisches als auch masochistisches Potential“⁶³³, weil sie, nach Antje Wischmann, „nur mehr die Pose der Sünderin imitiere und auf die ‚Schuld der Eva‘ hinweise“⁶³⁴. Damit wäre die „sündhafte“ Darstellungsweise der weiblichen, promiskuitiven Sexualität dieser Zeit nur ein den Postfeminismus vorwegnehmendes Spiel⁶³⁵ mit den Tropen des bürgerlichen Jahrhunderts. Molly Haskell charakterisiert das Kino der 1920er Jahre als jenes, in denen die *neue Frau* und ihre Variationen omnipräsent sind, wobei einige Filme „encourage her, others [...] satirize her.“⁶³⁶

⁶²⁹ McNair. *Striptease Culture*. S. 116.

⁶³⁰ Vgl. Mulvey. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. S.

⁶³¹ Vgl. Studlar. *Masochism, Masquerade, and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich*. S. 247.

⁶³² Hacker. *Staatsbürgerinnen*. S. 240.

⁶³³ Wischmann, A. (2006). *Auf die Probe gestellt. Zur Debatte um die >neue Frau< der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland*. Freiburg i. Br., Berlin: Rombach. S. 108.

⁶³⁴ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 108.

⁶³⁵ Vgl. Miller, L. (2005). *Bad Girl Photography*. In L. Miller, & J. Bardsley (Hg.), *Bad Girls of Japan* (S. 127–141). New York: Palgrave Macmillan. S. 135.

⁶³⁶ Haskell. *From Reverence to Rape*. S. 44.

Somit teilen sich nach Haskell die Auftritte der *Neuen Frau* in zwei Gruppen auf. Die eine, die sie persifliert, die andere, welche die Zuschauerin weiter motiviert. Doch scheinen mir diese Definition und einfache Zweiteilung des Filmkorpus zu kurz gegriffen zu sein, da es eine frappierende Gleichzeitigkeit innerhalb der filmischen Narrative selbst gibt. Ähnlich, wie in der Anekdote von Linda Williams zu *Hable con ella*, kann die zeitgenössische Zuschauerin mit ihrer sexuell aktiven Protagonistin mitfiebern, um schlussendlich von ihrem fatalen Ende im Finale kalt erwischt, aber auch gelassen zu werden. Am Treffendsten scheint deshalb Filmwissenschaftlerin Gaylyn Studlar den Umgang mit der sexualisierten Frau und ihrem fatalen Ende betrachtet zu haben. Anders als manche ihrer Kolleg_innen negiert bzw. modifiziert sie nicht den ursprünglichen Film bzw. dessen Ende, das nicht selten eine Bestrafung der Protagonistin inkludiert, sondern hebt die eigene Akteurinnenposition des Publikums hervor. Müssen die devianten weiblichen Figuren auch im Schlussakt Ehe oder Tod akzeptieren, so muss das die Zuschauerin nicht. Die Verhandlung des filmischen Textes im Kontext der Cultural Studies erlaubt der Zuschauerin, den narrativen Schluss und die Affirmation der patriarchalen Situation nicht wahrzunehmen bzw. in weiterer Folge nicht zu erinnern.⁶³⁷

Da die Bestrafung der sexuell aktiven Frau oftmals in einem unmittelbaren Zusammenhang mit sexueller und sexualisierter Gewalt gestellt wird, ist es unvermeidlich, dem Thema vor allem aufgrund seiner Komplexität Raum zu geben. (Sexuelle) Gewalt gegen Frauen ist selbstverständlich ein weit erforschtes und zentrales Thema der Gender Studies, diente es doch als ein treibendes und vereinigendes Moment der zweiten Frauenbewegung.⁶³⁸ Vor allem aufgrund Susan Brownmillers Theorien, die eine zentrale Figur in dem Kontext darstellt. War sie auch nicht die erste Autorin, die sich in dieser Zeit verstärkt dem Thema der sexuellen Gewalt zuwandte, ist sie doch maßgeblich für eine Neuausrichtung der Debatte gen Radikalfeminismus einerseits,⁶³⁹ aufgrund ihrer Polemik und Radikalismus für eine verstärkte und weit verbreitete Beschäftigung mit dem Thema andererseits verantwortlich.⁶⁴⁰

Trotz der verständlichen Argumentation, den Begriff „Sex“ von Vergewaltigung zu trennen, da dieser unbewusst eine Kombination von „Nötigung mit Genuss“ impliziert, somit

⁶³⁷ Vgl. Studlar, G. (1996). The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women's Commodified Culture in the 1920s. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 263–298). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. S. 281.

⁶³⁸ Vgl. Bereswill, M., Meuser, M., & Scholz, S. (2007). Neue alte Fragen. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion. Ein Gespräch mit Leke Gravenhorst, Carol Hagemann-White und Ursula Müller. In M. Bereswill, M. Meuser, & S. Scholz (Hg.), *Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit* (S. 22–50). Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot. S. 31.

⁶³⁹ Vgl. Kersten. *Gut und (Ge)Schlecht*. S. 38.

⁶⁴⁰ Vgl. Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 100.

zu einer „nutzlosen[n] Erotisierung der Traumatisierung von Menschen“⁶⁴¹ führe und in weiterer Folge die problematische Fehlmeinung affirmiert, sexuelle Gewalt wird „aus sexuellen Motiven bzw. auf Grund ihres unkontrollierten ‚Sexualtriebs‘“⁶⁴² begangen, werde ich aus mehreren Gründen vermehrt von „sexueller Gewalt“ anstelle von „Vergewaltigung“ sprechen. Erstens deckt „sexuelle Gewalt“ eine Vielzahl von Gewaltformen ab, die in der Art und Weise (psychisch / physisch) als auch im jeweiligen Grad unterschiedlich sein können⁶⁴³ und zumeist miteinander interagieren und ineinander übergehen,⁶⁴⁴ sodass eine eingeeengte Begriffsverwendung gemieden wird, die konkrete Formen von Geschlecht konstruiert.⁶⁴⁵ Zweitens da, wie in Folge noch gezeigt wird, an dem Begriff Vergewaltigung aufgrund seiner weitläufigen Benützung ein Rattenschwanz an Diskursen hängt, erlaubt sexuelle Gewalt als weniger intensiv konnotierter Begriff modaler auf spezifische Situationen zu reagieren.⁶⁴⁶ Andererseits bietet der Terminus zugleich jedoch auch Grenzen, die etwa der „in der feministischen sozialwissenschaftlichen Gewaltdiskussion [...] entwickelte Begriff der *Gewalt in Geschlechterverhältnis*“⁶⁴⁷ aufgrund seiner absichtlichen Vielschichtigkeit nicht aufweist. Letztlich scheint der Einwand einer Reihe von Autor_innen genauso gerecht zu sein, die Einzigartigkeit von sexueller Gewalt im Gegenzug zu anderen Formen von Gewalt hervorzuheben.⁶⁴⁸ Als zweiten Aspekt, möchte ich dem Titel dieses Kapitels zum Trotz genauso wenig sexuelle Gewalt auf „Männergewalt gegen Frauen“ reduzieren, da dies nicht nur geschlechtliche Stereotypen von männlicher Täter- und weiblicher Opferschaft⁶⁴⁹ (und in

⁶⁴¹ Kilmartin. *Incremental Terrorism*. S. 99.

⁶⁴² Dackweiler, R.-M. (2002). Staatliche Rechtspolitik als geschlechterpolitische Handlungs- und Diskursarena. Zum Verrechtlichungsprozeß von Vergewaltigung in der Ehe. In R.-M. Dackweiler, & R. Schäfer (Hg.), *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt* (S. 107–131). Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 114.

⁶⁴³ Vgl. Connell. *Masculinities*. S. 83.

⁶⁴⁴ Vgl. Gahleitner, S. B. (2007). Gewalt und Geschlechterverhältnis aus weiblicher Sicht. In S. B. Gahleitner, & H.-J. Lenz (Hg.), *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven* (S. 53–70). Weinheim: Juventa. S. 55.

⁶⁴⁵ Vgl. Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 52.

⁶⁴⁶ Ein gutes Beispiel hierfür liefert die Anthropologin Sophie Day in ihrer spannenden Auseinandersetzung mit der Verwendung des Vergewaltigungsbegriffs („rape“) innerhalb der britischen Prostitutionskreisen, da hier klare Grenzen zwischen privater und beruflicher Sexualität (performativ) gezogen werden, die auch maßgeblichen Einfluss auf die Bedeutung von „Vergewaltigung“ haben. Vgl. Day, S. (1994). What counts as rape? Physical assault and broken contracts. Contrasting views of rape among London sex workers. In P. Garvey, & P. Gow (Hg.), *Sex and violence. Issues in representation and experience* (S. 172–189). London, New York: Routledge. S. 179, 184.

⁶⁴⁷ Dackweiler, R.-M., & Schäfer, R. (2002). Einführung. Gewalt, Macht, Geschlecht – eine Einführung. In R.-M. Dackweiler, & R. Schäfer (Hg.), *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt* (S. 9–26). Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 15.

⁶⁴⁸ Vgl. Burns, C. (2005). *Sexual Violence and the Law in Japan*. London, New York: Routledge Curzon. S. 148.

⁶⁴⁹ Obgleich männliche Opfer (meist homosozialer Gewalt) eine überproportional große Gruppe repräsentiert, wird dem Thema erst in den letzten zwei Dekaden zaghaft Beachtung geschenkt. Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. xiv.

gewisser Weise in weiterer Folge auch jene von aktiver Männlichkeit gegenüber passiver Weiblichkeit) affirmiert, sondern auch andere zentrale Differenzmerkmale aus der Gleichung von sexueller Gewalt herausnimmt und letztlich mögliche Dynamiken von Täter-Opferschaft als nicht unumstößlich belegte Positionen (etwa in einer Partnerschaft) negiert.⁶⁵⁰

Die Kulturwissenschaftlerin Pamela E. Barnett analysierte die Verwendung sexueller Gewalt in literarischen Texten der Post-68er-Bewegung und dessen Bedeutung für diese Generation. Eine ihrer grundlegenden Feststellungen ist die oftmalige Korrelation zwischen sexueller Freiheit und sexueller Gewalt. Die untersuchten Handlungen beenden die liberale Utopie von sexueller Freiheit mit einem aus der narrativen Logik heraus unumgänglichen Akt sexueller Gewalt.⁶⁵¹ Dabei offenbart sich die dargestellte Form von sexueller Gewalt nicht nur als eine geschlechtliche bzw. vergeschlechtlichende Technologie,⁶⁵² sondern als grundlegend patriarchale Struktur,⁶⁵³ wie diese von der Radikalfeministin Susan Brownmiller definiert wurde. Laut Brownmiller festigt jegliche Form der medialisierten Abbildung von sexueller Gewalt die gesellschaftlichen Strukturen. Schon eine abstrakte Darstellung, wie das Wort „Vergewaltigung“, affirmiert patriarchale Hierarchien, da dessen Erlernen „sie [Frauen] mit dem Machtgefüge zwischen den Geschlechtern vertraut“⁶⁵⁴ macht und somit ein Wesensmerkmal von patriarchalen Strukturen darstellt.⁶⁵⁵ Die Funktion,

„Frauen gefügig [zu] machen [...] hat Vergewaltigung auch in anderen Teilen der Welt, wenn auch nicht in der Realität, so doch in privaten und öffentlichen Phantasien von Männern, welche die jeweilige Kultur beherrschen und definieren.“⁶⁵⁶

Die Medialisierung von sexueller Gewalt, in dem Zitat als „öffentliche[.] Phantasien von Männern“ bezeichnet, ordnet somit beide Geschlechter inner- und außermedial in ein Machtgefüge ein, in welchem das Weibliche als essenzielles Opfer, während das Männliche als essenzieller Täter wahrgenommen werden. Dies inkludiert gleichfalls reale⁶⁵⁷ sowie auch fiktive männliche Opfer von sexueller Gewalt, die jene im sozialen Gefüge als effeminiert

⁶⁵⁰ Vgl. Ohms, C. (2007). Gewaltdiskurs und Geschlecht. In S. B. Gahleitner, & H.-J. Lenz (Hg.), *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven* (S. 227–236). Weinheim: Juventa. S. 228, 232.

⁶⁵¹ Vgl. Barnett. *Dangerous Desire*. S. xxi.

⁶⁵² Vgl. Ebd., S. xxiv, xxv.

⁶⁵³ Vgl. Ebd., S. 91.

⁶⁵⁴ Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 224.

⁶⁵⁵ Vgl. Fernández-Morales, M., Pineda-Hernández, I., López-Rodríguez, M., & Ozieblo, B. (2012). Violence against Women. Forms and Responses. In B. Ozieblo, & N. Hernando-Real (Hg.), *Performing Gender Violence. Plays by Contemporary American Women Dramatists* (S. 15–26). New York: Palgrave MacMillan. S. 20.

⁶⁵⁶ Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 203.

⁶⁵⁷ Vgl. Ebd., S. 177.

und hierarchisch untergeordnet (da „erobert“⁶⁵⁸) konnotiert.⁶⁵⁹ „Sie [Vergewaltigung] ist nicht mehr und nicht weniger als eine Methode bewußter systematischer Einschüchterung, durch die *alle Männer alle Frauen* in permanenter Angst halten.“⁶⁶⁰ Ein Satz, ohne den eine Auseinandersetzung mit Brownmillers Konzept kaum mehr möglich erscheint, da nahezu jeder Text zu ihr diesen explizit oder implizit aufzugreifen scheint.⁶⁶¹ Dieser radikalfeministische Standpunkt ist der Grund, warum die am Anfang des Kapitels zitierte Fabel von Rotkäppchen und dem bösen Wolf „eine Vergewaltigungsparabel“ ist. Denn jener „gute[.], freundliche[.] Mann [bewahrt die Frau nicht nur] vor bestimmtem Unheil“⁶⁶², sondern vor vorbestimmtem, also prädestinierten Unheil, da die durch vermännlichte Medien bzw. Blick (Mulvey) und deren männlichen Phantasien (Brownmiller) geformten Körper eine Unumgänglichkeit repräsentieren.⁶⁶³

Der problematisch teleologische Aspekt, der sich hinter der radikalfeministischen Ansicht bezüglich der körperlichen Narrative verbirgt (Naturalisierung und Essentialisierung von Opfer-/Täter_inposition unter dem alleinigen Rückbezug auf das (biologische) Geschlecht)^{664, 665} überschattet das grundsätzliche Konzept, das Brownmiller theoretisiert: Nämlich die medialisierten Formen als Ort zu sehen, an dem Körper erst gebildet werden. Diskurse von Gewalt, die Geschlecht erst (er)schaffen.⁶⁶⁶ Wie schon gesagt, gibt es ein kulturelles Näheverhältnis zwischen weiblicher Sexualität und dem Tod (bzw. dem eigenen Todestrieb), der sich, bildlich gesprochen, aus jenem von Brownmiller skizzierten, lebensmüden Verlassen des Weges nährt. Die Gender-Wissenschaftlerin Judith Butler, die sich mit der rhetorischen Komponente der Rechtsprechung in Vergewaltigungsfällen Anfang der 1990er Jahren beschäftigte, erkennt in der Wortwahl die Konstruktion eines ursächlichen Zusammenhangs zwischen der Subversion der eigenen Position (nämlich das Überschreiten der häuslichen Sphäre) und der erlebten sexuellen Gewalt:⁶⁶⁷ „The ‚running around‘ in this

⁶⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 203.

⁶⁵⁹ Vgl. Barnett. *Dangerous Desire*. S.

⁶⁶⁰ Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 22.

⁶⁶¹ Vgl. Barnett. *Dangerous Desire*. S. 100; Brand, H. (1990). Keine fremden Männer. Vergewaltigung. Das Geschäft mit der Angst. In F. Herrath, & U. Sielert (Hg.), *Jugendsexualität. Zwischen Lust und Gewalt* (S. 91–97). Wuppertal: Peter Hammer Verlag. S. 91–93.

⁶⁶² Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 224.

⁶⁶³ Vgl. Ebd., S. 22.

⁶⁶⁴ Vgl. Barnett. *Dangerous Desire*. S. 111.

⁶⁶⁵ Das inkludiert u. a. das gewillte Übersehen sonstiger Differenzmerkmale, wie Klasse und Ethnie, welche die tatsächliche Wahrscheinlichkeit, Opfer sexueller Gewalt zu werden, maßgeblich erhöht. Vgl. Fernández-Morales & Pineda-Hernández & López-Rodríguez & Ozieblo. *Violence against Women*. S. 17.

⁶⁶⁶ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 49.

⁶⁶⁷ Vgl. Butler. *Contingent Foundations*. S. 18f.

sentence [spoken by a defense attorney during a rape case] collides grammatically with ‘getting raped’”⁶⁶⁸. Die Satzlogik fügt sich unmittelbar in Brownmillers Konzept ein, da sie wiederum auf die moralischen Vorstellungen des Rotkäppchennarratives rekurriert, in dem die Devianz bestraft werden muss. Die internationale Rechtsprechung ist ohnedies für den transkulturellen und lang anhaltenden Zwang berüchtigt,⁶⁶⁹ sich als Vergewaltigungsopfer beweisen zu müssen, da nicht nur lokale (innerhalb oder außerhalb der häuslichen Sphäre) und soziale Umstände (innerfamiliär), sondern auch die eigene sexuelle Vergangenheit (v. a. jene mit dem_der Täter_in)⁶⁷⁰ und selbst lange Zeit soziales Milieu⁶⁷¹ in den rechtlichen Sachverhalt miteinbezogen wird. Ähnlich arbeitet eine Studie derselben Zeit eine indirekte Proportionalität bzgl. des Etikettierens von Attraktivität eines weiblichen Vergewaltigungsopfers in der Berichterstattung und der Sympathie zu diesem heraus, da ihre Attraktivität in weiterer Folge eine Mitschuld des Opfers impliziere.⁶⁷² Eine derartige Diskursformation findet sich auch schon in den Berichten um Jack der Ripper, die sich vor allem auf „failed marriages, sexual relationships, prostitution, drunkenness and poverty“ konzentrierte, um den „‘respectable’ women“⁶⁷³ als Warnung zu fungieren und Klassengrenzen zu konstruieren.

Auch Psychologe Christopher Kilmartin verweist auf die Bedeutung von linguistischer Konstruktion von Opfer und Täter_in in den medialen Berichterstattungen als ein Wesensmerkmal des Sprechens über und, in weiterer Folge, des Denkens von sexueller Gewalt, da er „zu der Überzeugung gelangt [ist], dass durch solche häufig verwendeten linguistischen Passiv-Konstruktionen das Opfer ins Zentrum der Aufmerksamkeit geschoben wird – bei gleichzeitiger (impliziter) Charakterisierung männlicher Gewalt als konstant und unveränderbar.“⁶⁷⁴ Auch wenn Kilmartin an dieser Stelle gleichfalls eine Täter-Opfer-Trennung im Kontext sexueller Gewalt an der Geschlechtergrenze markiert,⁶⁷⁵ schließt er sich mit dem Gesagten an eine allgemeine Kritik an der biologistischen Festschreibung von Opfer-

⁶⁶⁸ Butler. *Contingent Foundations*. S. 18.

⁶⁶⁹ Vgl. Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 37.

⁶⁷⁰ Vgl. Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 56.

⁶⁷¹ Vgl. Sohn, A.-M. (1992). Unzüchtige Handlungen an Mädchen und alltägliche Sexualität in Frankreich (1870-1939). In A. Corbin (Hg.), *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte* (S. 59–88). Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. S. 86.

⁶⁷² Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 76.

⁶⁷³ Ebd., S. 80.

⁶⁷⁴ Kilmartin. *Incremental Terrorism*. S. 93.

⁶⁷⁵ Die zitierte Stelle verweist auf die Reduktion von sexueller Gewalt als rein männliche Gewalt gegen Frauen, welche jedoch im Kontext des Artikels weiter relativiert wird, da sein besonderes Interesse einem androzentrischen Umgang mit einer Gewalt (ausgehend von weißen Männern) gilt, deren Differenzmerkmale von *race*, Geschlecht und Sexualität in einer allgemein-psychologischen Deutung der Gewalt gänzlich negiert werden. Vgl. Kilmartin. *Incremental Terrorism*. S. 94.

und Täterschaft in der radikalfeministischen Theorie an. Im Nachfeld von Brownmiller und der grundlegenden Orientierung an radikalfeministischer Theorie versuchten feministische Autor_innen im Laufe der 1980er Jahre die Agency von Opfer erneut in den Vordergrund zu stellen.⁶⁷⁶ Dies zeigt sich unmittelbar in den Ausführungen der Komparatistin Sharon Marcus, die (in v. a. poststrukturalistischen Ansätzen) eine Konstruktion von Weiblichkeit und Vergewaltigung entdeckt (und kritisiert), in welcher „women are always either already raped or already rapable“⁶⁷⁷, somit sexuelle Gewalt eine fixe Größe in aller Frauen Leben darstellen würde. Demgegenüber stellt Marcus die Notwendigkeit, „rape as a scripted interaction which takes place in language“⁶⁷⁸ zu verstehen, welches vor der individuellen Vergewaltigung existiert und deren Handlungen leitet. Deshalb sollte Vergewaltigung nicht als das Eindringen in den und Einnehmen von dem weiblichen Körper, sondern als „forced creation of female sexuality as a violated inner space“⁶⁷⁹ und dem weiblichen Körper als einzunehmendes Objekt verstanden werden, den es zuvor nicht als solchen gegeben hat. Die Hauptaufgabe, so Marcus weiter, muss nun sein, diese Skripten umzuschreiben und somit sowohl dem essentialistischen Gedanken vorangehender Ansätze als auch dem Skript, welches ein „Gefühl der Ohnmächtigkeit, daß es nun kein >Zurück<, kein >Nein< mehr gebe“⁶⁸⁰, vermittelt, im Kontext individueller Fälle von sexueller Gewalt zu entkommen,⁶⁸¹ da dem vermeintlichen Opfer erneut ein Handlungsraum zugesprochen wird.⁶⁸²

Dennoch zeigt sich in all den bisher zitierten Ansätzen durchaus eine Ähnlichkeit in der Bedeutung von diskursiven Kräften in der Konstruktion von Geschlecht im Kontext sexueller Gewalt, auch wenn diese (etwa bei Brownmiller) nicht ganz offensichtlich wird. Wenn wir uns ein wenig von Brownmillers radikalfeministischen essentialistischen Aspekten entfernen, d. h. ihre Theorie um allerlei überschüssige, da problematische Argumentationen bzgl. teleologischer Prädisposition stützen, um stattdessen zum Herzstück ihres Konzepts voranzuschreiten, finden wir uns unmittelbar mit der Problematik der im weitesten Sinne gemeinten medialen Darstellbarkeit von sexueller Gewalt konfrontiert und wie diese Realität schafft. In ihrer Auseinandersetzung mit der Reziprozität von Medien und Gewalt, in dem die vergeschlechtlichte Form eine privilegierte Position einnimmt, spricht Film- und

⁶⁷⁶ Vgl. Fernández-Morales & Pineda-Hernández & López-Rodríguez & Ozieblo. Violence against Women. S. 22.

⁶⁷⁷ Vgl. Marcus, S. (1992). Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention. In J. Butler, & J. W. Scott (Hg.), *Feminists Theorize the Political* (S. 385 –403). New York: Routledge. S. 386.

⁶⁷⁸ Ebd., S. 390.

⁶⁷⁹ Ebd., S. 399.

⁶⁸⁰ Brand. Keine fremden Männer. S. 97.

⁶⁸¹ Vgl. Marcus. Fighting Bodies, Fighting Words. S. 392.

⁶⁸² Vgl. Ebd., S. 396.

Fernsehwissenschaftlerin Karen Boyle die Diskursivität von sexueller Gewalt an.⁶⁸³ Ohne, wie die Autorin expliziert, dem tatsächlichen Akt der Gewalt seine Realität abzusprechen (ein Aspekt, der zu dieser Zeit poststrukturalistischen Ansätzen (v. a. der Geschlechterwissenschaften) oftmals vorgeworfen wurde)⁶⁸⁴ verweist die Autorin auf die Bedeutung des Diskurses um sexueller Gewalt (hier konstruiert als rein männliche gegen Frauen) und darauf, wie dieser im Kontext von der medialen Berichterstattung um den Londoner Triebtäter Jack the Ripper entstanden ist.⁶⁸⁵ Keineswegs soll dies heißen, wie etwa die britische Historikerin Judith R. Walkowitz ausführt, dass der Diskurs um den Lustmord

„für einen unmittelbaren Anstieg sexueller Gewalt verantwortlich waren, aber insgeheim sanktionierten sie Feindseligkeiten von Männern gegen Frauen und verstärkten die männliche Autorität. Sie erzeugten ein allgemeines Vokabular und eine allgemeine Art bildlicher Darstellungen von männlicher Gewalt gegen Frauen, die über alle Klassenschranken hinweg in der gesamten Gesellschaft verbreitet war und verschleierte, welche unterschiedlichen materiellen Bedingungen in der jeweiligen Gesellschaftsschicht zu sexuellen Tötlichkeiten führten.“⁶⁸⁶

Während das Lustmordnarrativ zwar keine unmittelbare Fortsetzung besitzt,⁶⁸⁷ das in die heutige Gesellschaft Westeuropas und der Vereinigten Staaten ragt, werden weiterhin Denk- und Sagbarkeit von sexueller Gewalt durch Wortwahl und Satzlogik, kurz: Diskursen, konstruiert. Kilmartin führt hierzu die Verharmlosung durch Termini, wie etwa „rape date“, an, welche gewisse Narrative von sexueller Gewalt legitimieren, andere nicht.⁶⁸⁸ Selbst das landläufige Verständnis sexuelle Gewalt als „das Ignorieren des ‚Nein‘ anstatt die fehlende Erlangung des ‚Ja‘“ verschiebt die Verantwortung vom Täter („Erlangung der Zustimmung zum Geschlechtsverkehr“) zum Opfer („Verantwortung für die Artikulation der Ablehnung“⁶⁸⁹).

Doch kehren wir an dieser Stelle zu der filmischen Darstellung von sexueller Gewalt zurück und ihren Möglichkeiten, von Zuschauern rezipiert zu werden. Das Spektrum von der Kontextualisierung bzw. von dem Gebrauch von sexueller Gewalt im Film ist weit gefasst und

⁶⁸³ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 60.

⁶⁸⁴ Vgl. Marcus. *Fighting Bodies, Fighting Words*. S. 385.

⁶⁸⁵ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 60.

⁶⁸⁶ Walkowitz, J. R. (1992). Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt. In A. Corbin (Hg.), *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte* (S. 107–135). Berlin: Verlag Klaus Wagenbach. S. 128.

⁶⁸⁷ Aufgrund der Omnipräsenz des Lustmordes und verwandter Diskurse in einer kulturellen Tradition, die bis in die jüngste Vergangenheit Texte produziert, ragt der „Schatten Jack the Rippers“, so Judith R. Walkowitz, über der Gegenwart, da „die meisten von uns [Frauen] im Schatten Jack the Rippers aufgewachsen“ sind. Walkowitz. Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt. S. 107.

⁶⁸⁸ Vgl. Kilmartin. *Incremental Terrorism*. S. 98.

⁶⁸⁹ Ebd., S. 98.

inkludiert neben den schon erwähnten Formen genauso Verharmlosungen (Vergewaltigung als „Verführung“) und Verwendung dieser als Handlungsmoment, um dem Protagonisten, der seine Frau, Tochter oder ein „Äquivalent“ hierzu (Reduktion des Opfers auf „geraubtes Objekt“) rächen müsse, als Rechtfertigung bzw. dem Antagonisten als negative Charakterisierung zu dienen.⁶⁹⁰ Vor allem in der Reduktion der sexuellen Gewalt als Handlungsmoment wird einerseits Brownmillers Kritik an „typischen Hollywood-Produktionen“ verständlich, in denen „Vergewaltigungsszenen als sexuelle Anreißer“ und sonst „aus keinem anderen Grund“⁶⁹¹ eingestreut werden, da ihr Vorhandensein, ihre Funktion in der Handlung auch mithilfe anderer „Objekte“ erfüllt werden könne; andererseits aber auch ihre Kritik an dem Perpetuieren der Narrative, Frauen als Besitz und Streitobjekt zwischen Männern zu sehen.⁶⁹² Doch trotz dieses Wettkampfes kann in ihrem Konzept ein Rezipient medialer sexueller Gewalt sich *nur* mit dem Täter identifizieren. Definieren wir nun den Akt der sexuellen Gewalt im Kontext eines Heroismus, wie eben Brownmiller dies tut,⁶⁹³ dann ist der Wunsch nach Besitznahme der Frau als Trophäe von „Möchte-gern-Eroberer[n]“⁶⁹⁴ der sexuellen Gewalt intrinsisch. Dementsprechend steht ein ganzer Korpus von Narrativen sexueller Gewalt bereit, die – abseits von homosexuellen⁶⁹⁵ – dem Rezipienten⁶⁹⁶ einen mit dem Täter identifizierenden Blick zugestehen,⁶⁹⁷ um das Bild des Eroberers, des Heroen im gesellschaftlichen Bewusstsein zu perpetuieren.⁶⁹⁸ Doch die Wortwahl des „Möchtegern-Eroberer[s]“ findet sich als Blickstruktur bei Carol J. Clover wieder. Wie schon erwähnt kann der Point-of-View-Shot genauso stabilisierend wie destabilisierend wirken,⁶⁹⁹ weshalb etwa das „assaultive gazing“ uns von den Handlungen „unseres“ filmischen Körpers distanziert und keinen *Male Gaze*, sondern höchstens ein „would-be-phallic looking“⁷⁰⁰ darstellt, der sich als

⁶⁹⁰ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 136.

⁶⁹¹ Brownmiller, *Gegen unseren Willen*. S. 220.

⁶⁹² Vgl. Ebd., S. 217.

⁶⁹³ Vgl. Ebd., S. 198ff.

⁶⁹⁴ Ebd., S. 301.

⁶⁹⁵ Da sich in homosexuellen Vergewaltigungs- und Mordfällen, in denen sowohl männliche Opfer als auch Täter auftreten, Rezipienten aufgrund des Geschlechts des Opfers nicht mit den Tätern identifizieren können, werden diese Narrative anders als heterosexuelle Lustmorddiskurse, so Brownmiller, unter Verschluss gehalten, d. h. nicht weiter verfolgt. Vgl. Brownmiller, *Gegen unseren Willen*. S. 208.

⁶⁹⁶ Wie an einer anderen Stelle erwähnt, entfernt sich Brownmiller von der narzisstischen Identifikation der Zuschauerin mit dem männlichen Protagonisten. Ihrer Meinung nach kann die Rezipientin gar nicht anders, als sich entweder stets als Feministin zu positionieren (Vgl. Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 207.) oder sich wegen einer konditionierten, masochistischen (Vergewaltigungs)Phantasie (Vgl. Ebd., S. 238) mit dem Opfer zu identifizieren.

⁶⁹⁷ Vgl. Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 217f.

⁶⁹⁸ Vgl. Ebd., S. 207.

⁶⁹⁹ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 45.

⁷⁰⁰ Ebd., S. 189.

Male Gaze verkleidet. Während Brownmillers Rezipienten die Formen von sexueller Gewalt ausschließlich als Möchtegern-Eroberer rezipieren, distanzieren sich Clovers Zuschauer von diesem nicht-phallischen Blick.

Die Problematik an Brownmillers Vorstellung, dass sich männliche Rezipienten mit den Tätern von sexueller Gewalt zwangsläufig identifizieren, liegt an zwei Aspekten: 1. Die schon besprochene Vielschichtigkeit von männlicher Zuschauerschaft, die keineswegs radikalfeministisch auf nur das Differenzmerkmal Geschlecht reduziert werden kann. 2. Die historische Entwicklung und Spezifika des Vergewaltigungsnarratives. Während etwa Deborah Cameron und Elizabeth Frazer in ihrer Untersuchung zu Lustmordnarrativen, ähnlich Brownmiller, auf den Einzigartigkeitsstatus hinweisen, den „The Ripper“ oder „The Beast“ einnehmen, weshalb diese in das Zentrum des Geschehens gestellt werden, um den Zuschauer zur (graduellen) Identifikation einzuladen, betonen sie zugleich die spezifisch historische Verankerung des Textes in einer Zeit und Kultur, die durch gewisse diskursive Dispositive (Psychiatrie, Sexologie, Kriminologie, Individualismus der Aufklärung) erst den Lustmord an sich erschafft.⁷⁰¹ Und selbst dann ist diese Identifikation auch nur *eine* Möglichkeit der Rezeption.⁷⁰²

Dennoch bleibt bei Cameron und Frazer, ähnlich Brownmiller, die dominante Lesart der Narrative aus der Position des Täters erhalten. Nicht bei Clover. Ohne die Existenz von „old style’ rape films“⁷⁰³ zu verbergen, die den Strukturen Brownmillers entsprechen, übernimmt in Clovers Ausführungen der Rape-and-Revenge-Film im direkten Kontrast zu der Radikalfeministin (bzw. geht das Genre, so Clover, sogar in den Forderungen dieser auf) eine überraschend feministische Position. Obwohl die Filmgattung oftmals, wie dies etwa der Filmkritiker Roger Ebert tat, in Bezug auf eine reine Sexualisierung bzw. Fetischisierung der sexuellen Gewalt an Frauen(körpern) gescholten wurde und zum Teil noch wird,⁷⁰⁴ da ihr eigentlicher Genuss vermeintlich nur aus einem voyeuristischen Spektakel für den Zuschauer entspringe, eilt Clover in ihrer psychoanalytischen Annäherung dem Genre zu Hilfe, da sie der Meinung ist, „that the position of rape victim *in general* [i. e. for both sexes] knows no sex, and that a film like *I spit on Your Grave* is literally predicated on the assumption that *all* viewers, male and female alike, will take Jennifer's part, and via whatever set of psychosexual

⁷⁰¹ Vgl. Cameron, D., & Frazer, E. (1994). Cultural difference and the lust to kill. In P. Garvey, & P. Gow (Hg.), *Sex and violence. Issues in representation and experience* (S. 156–171). London, New York: Routledgeex and Violence. S. 158–160.

⁷⁰² Vgl. Ebd., S. 161.

⁷⁰³ Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 139.

⁷⁰⁴ Vgl. Lehman. ‚Don’t Blame this on a Girl‘. S. 104.

translations, ‚feel‘ her violation.“⁷⁰⁵ Nicht nur unterbindet sie die Anschuldigung einer (dem Zuschauer unvermeidlich) genussvollen Darstellung von sexueller Gewalt, indem sie auf die konkrete Blick-, Abjektions- und Narrationsstrukturen beharrt, sondern genauso wird in ihren Ausführungen der Filmkreis zu einer nahezu feministischen Offenbarung in einer primär männlich geprägten Filmlandschaft. Ihre Argumentation beläuft sich auf zwei Schwerpunkte: 1. Die Einzigartigkeit bzw. des spezifischen Charakters von sexueller Gewalt, 2. Ein Foucault’sches Verständnis von Machtdemonstration bzw. -konstruktion⁷⁰⁶ mittels der Handlung selber.⁷⁰⁷

In dem Rape-and-Revenge-Film wird das legitim rachsüchtige Vergewaltigungsopfer nicht mehr von (effeminierten) Monstern des *Slasher*-Genres, sondern von nicht-hegemonialen Männern missbraucht.⁷⁰⁸ Nach Barbara Creed sei das Genre aufgrund seiner für das Publikum genüsslich sadistischen Rache ein Beispiel für Kastration als „part of a male death wish“⁷⁰⁹, in dem der Akt der tödlichen Vergeltung in einem meist sexuellen oder zumindest sexualisierten Spektakel zelebriert wird, während vorangegangene Vergewaltigungsszenen eine „unusually long, graphic, and ugly nature“⁷¹⁰ aufweisen, um die *ekelerregenden* Gesichter der Vergewaltiger zu betonen.⁷¹¹ Doch diese symbolische bzw. manchmal auch durchaus wortwörtliche Akt der Kastration scheint nur bedingt den idealen männlichen Zuschauer hart zu treffen, da dieser meist genauso wie Protagonistin bzw. Zuschauerin von den antagonistischen Kräften abgestoßen wird. Nämlich auch für den idealen männlichen Zuschauer sind die Täter nichts weiter als sozial und geschlechtlich (und oftmals ethnisch) *Andere* –⁷¹² nach Creed zählt die Ripper-Figur (als Ausnahmefigur unter den Sexualtätern) sogar zum Unheimlichen im Freudschen Sinne, da sie Tod, das Animalische und den mütterlicher Körper miteinander verbinde.⁷¹³ In dem meisten Fällen sind sie jedoch *rednecks*,

⁷⁰⁵ Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 159.

⁷⁰⁶ Dies ist durchaus überraschend, da aufgrund seines offenen (i. e. nicht repressiven) Machtbegriffs eine Verwendung von Foucaults Theorie in der Diskussion von sexueller Gewalt seit den 1970er Jahren stark kritisiert wurde. Vgl. Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 120.

⁷⁰⁷ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 152f.

⁷⁰⁸ Demgegenüber kritisiert etwa Karen Boyle mit knappen Worten, dass Clover die nicht-hegemoniale Alteritätsposition des Monsters zu stark in den Vordergrund stellt, da diese vielfach zu den „Stars“ des Genres zählen, gegenüber welche die jugendlichen Protagonist_innen sprich- und wortwörtlich erblassen. Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 131.

⁷⁰⁹ Vgl. Creed. *Dark Desires*. S. 129.

⁷¹⁰ Lehman. ‚Don’t Blame this on a Girl‘. S. 104.

⁷¹¹ Lehman fügt hinzu, dass mithilfe der als ekelhaft konnotierten Vergewaltiger (Klasse, Ethnie) die eigenen Lüste auf den Körper eines *Anderen* abjektiert werden. Vgl. Lehman. ‚Don’t Blame this on a Girl‘. S. 112.

⁷¹² Vgl. Ebd., S. 108.

⁷¹³ Vgl. Creed, B. (2005). *Phallic Panic. Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne University Press. S. viii.

„Hinterwäldler“ der sozial marginalisierten Unterschicht der US-amerikanischen Südstaaten, deren Gebaren und Gesten sie weniger in ein Näheverhältnis zu den gleichgeschlechtlichen Zuschauern, als in eines zu den „Unzivilisierten“, zu den „Wilden“, wenn nicht sogar zum „Freiwild“ bringen, das zur Jagd freigegeben ist.⁷¹⁴ Deshalb zieht Clover eine direkte Verbindungslinie zwischen der Tradition der *rednecks* im Horrorfilm und jener der „*redskins*“, der indigenen US-Bevölkerung, im klassischen Westerngenre, die in gleicher Weise eine Alterität markieren, gegen die sich Protagonist_innen und Publikum ihre Identität(en) definieren und fixieren können. Diese Interpretation wird von Judith Mayne unterstützt, wenn sie im Kontext von Filmen mit und / oder von Clint Eastwood den Triebtäter als „unquestionably ‚other‘“ markiert, da dieser nicht nur effeminiert, sondern sogar als schwul kodiert wird, sodass er einen konkret sexuell *Anderen* darstellt.⁷¹⁵ Ähnlich der geläufigen Strategien des *queering* von Übeltätern in einer Vielzahl von Medien und Texten der westlichen Hemisphäre, aber auch anderer Kulturkreise, wird durch diesen Prozess der Alterität gewisse Eigenschaften (die oftmals weiblich kodiert sind) auf ein *Anderes* projiziert, sodass sich weder Protagonist(_in) noch Zuschauer(_in) von diesem im Eigenen (Selbst, Ego, Körper) bedroht fühlen müssen.

Doch genauso wie die männlichen Körper im Rape-and-Revenge-Genre über sexueller Gewalt in ein Raster positiver und negativer Repräsentanten unterteilt werden, wird auch der weibliche Körper in diesem Prozess eingespannt. Um direkt an Maynes Betrachtung der Eastwood-Filme anzuschließen, ist es sichtlich kein Zufall, dass im vierten Spielfilm der *Dirty Harry*-Reihe (*Sudden Impact*⁷¹⁶ (SI)) die beiden Vergewaltigungsopfer einer weiblichen Mittäterin diametral gegenübergestellt werden. Nicht nur entspricht die Protagonistin sowohl von der Situation der sexuellen Gewalt (öffentlicher Raum, nachts, fremde Männergruppe)⁷¹⁷ als auch von ihrer Physiognomie und gesellschaftlichem Profil (diese sei nämlich laut Brownmiller „vorwiegend jung, weiß, >attraktiv< und gehört der Mittelklasse an“⁷¹⁸)⁷¹⁹ dem

⁷¹⁴ Vgl. Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 160.

⁷¹⁵ Vgl. Mayne, J. (2000). Walking the *Tightrope* of Feminism and Male Desire. In J. Mayne (Hg.), *Framed. Lesbians, Feminists, and Media Culture* (S. 67–77). Minneapolis, London: University of Minnesota Press. (Originalwerk veröffentlicht 1987). S. 71.

⁷¹⁶ Eastwood, C. (Regie) (2001). *Dirty Harry kommt zurück*. [DVD]. o. O.: Warner Home Video.

⁷¹⁷ Vgl. Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 262f.

⁷¹⁸ Brownmiller. *Gegen unseren Willen*. S. 250.

⁷¹⁹ Ihr unbedecktes Gesicht sieht das Publikum zum ersten Mal auf einem überlebensgroßen Schwarz-Weiß-Foto (SI 0:18), das in seiner Lichtführung sogar die von Richard Dyer beschriebenen Charakteristika von Classic Hollywood repräsentiert, an dem Gender und Race von der „Whiteness“ weißer Schauspielerinnen produziert wurden. Damit verstärkt sich in *Sudden Impact* sogar weiter der Eindruck der blonden Schönheit, die mit Reinheit und Unschuld verbunden ist. Vgl. Dyer, R. (2005). *White*. 3. Aufl. London, New York: Routledge. S. 14.

klassischen Stereotyp eines kulturell akzeptierten Vergewaltigungsopfers, sondern genauso stellt die vom Land stammende Mittäterin Ray Parkins (Audrie Neenan) einem entsprechenden Kontrapunkt zum Opfer dar. Sowohl Gestik als auch Mimik sind grob, oftmals aggressiv. Sie trägt großteils Unisex-Kleidung, die locker von ihren Schultern hängt. Und nicht selten wird sie im Profil gezeigt, um nicht nur ihr krauses, kurz geschnittenes Haar, sondern gleichfalls einen kleinen Hocker auf der Nase zu betonen (Abb. 1). Selbst ihr Name, Ray, wird zwar für beiderlei Geschlechter verwendet, ist aber in den meisten Fällen tendenziell männlich konnotiert. Sie repräsentiert eine Form der *butch*, die aber im Kontext des Films als eine zu maskuline und damit nicht natürliche Frau verstanden bzw. sogar wortwörtlich als „the dyke“ (SI 0:59) wahrgenommen wird.

Dieser Eindruck wird nicht nur von ihrer Rolle als Mittäterin in einem Sexualverbrechen getragen, sondern vor allem in der Reaktion des filmischen Empathieträgers betont, der dem Publikum eine passende „Interpretation“ der Figur anbietet. In der Szene, in der Serien-Protagonist Harry Callahan (Clint Eastwood) zum ersten Mal auf Ray trifft, schlendert er in eine volle Bar, in der jedoch durch das Wirrwarr der Stimmen ihre durchdringt (SI 0:50). Da zwar das Publikum Ray und ihre Beteiligung an dem Sexualverbrechen kennt, aber Harry noch nicht, dient ihre Stimme, die durch den Lärm durchklingt, dem Publikum als ein Marker, um es auf die Konfrontation zwischen den beiden Figuren vorzubereiten. Dies wird noch einmal in einem POV von Harry wiederholt, wenn er, kurz bevor er sich an die Bar setzt, noch einen Blick zu einem Dartspiel wirft, wo man in einer Halbtotale den Rücken der schrill lachenden Ray schnell wiedererkennt (Abb. 2, Abb. 3). Auch wenn Ray hier schon ihre Gegenspieler „Son of a bitch“ und „dickhead“ beschimpft (SI 0:51), schenkt Harry (nun in einem Close-Up) ihr keinerlei Beachtung und trinkt sein Bier weiter (Abb. 4). Der Unterschied zwischen den beiden Einstellungsgrößen markiert Harry als Ausgangspunkt der Fokalisierung, da die Halbtotale die gesamte Bar nur grob wahrnimmt, jedoch fokussiert das Publikum dank Informationsvorteil und Mise-en-scène auf Ray, wie auch schon zuvor, als sie nur zu hören war. Erst als Ray einen ihrer Mitspieler zu sich zerrt und brutal schlägt (Abb. 5), reagiert Harry direkt auf ihre Handlung (Abb. 6, Abb. 7). Obwohl er sich kopfschüttelnd von ihr abwendet, bewegt sie sich sukzessive weiter in den Vordergrund der Halbtotale (Abb. 8), womit seine Wahrnehmung zunehmend stärker auf sie fokussiert. Erst als sie ihre vorangegangenen Kontrahenten weiter mit (vermeintlich „unweiblichen“) Obszönitäten beschimpft („Suck my ass with a straw!“ (SI 0:51)), verfinstert sich erneut Harrys Miene (dieselbe Einstellung und nahezu dieselbe Reaktion wie Abb. 7) und die Einstellungsgröße wird enger um Ray gezogen (Abb. 1). Anhand der Entwicklung der Einstellungsgrößen und

seiner immer stärkeren Beschäftigung mit Rays Eskapaden zeichnet sich eine Tendenz ab, die damit endet, dass sie dem Protagonisten, den sie beiläufig als „cutie“ (SI 0:52) bezeichnet, anbietet, ihr ein Getränk zu kaufen (Abb. 9). Nicht nur betont diese Naheinstellung ihre schiefen Zähne, sondern der folgende Gegenschuss auf Harry, der bis dahin aus einer Normalsicht konzipiert war, verschiebt sich nun zugunsten einer leichten Untersicht, die eine eindeutige Hierarchie zwischen den beiden belegt (Abb. 10). Als sie ihn aufgrund einer Beleidigung schlagen möchte – nämlich auf die Frage, ob er nicht mit ihr Spaß haben möchte, antwortet er galant, dies würde er nur mit Menschen tun („Only with humans.“ (SI 0:52)) –, hält er ihren Schlag mit einer Hand auf, wobei sich die Untersicht weiter verschärft (Abb. 11).



Abbildung 1: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:51:52.



Abbildung 2: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:50:50.



Abbildung 3: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:50:51.



Abbildung 4: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:51:17.



Abbildung 5: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:51:32.



Abbildung 6: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:51:33.



Abbildung 7: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:51:34.



Abbildung 8: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:51:43.



Abbildung 9: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:52:07.



Abbildung 10: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:52:21.



Abbildung 11: Eastwood. *Sudden Impact* [DVD]. 0:52:26.

In ihrer Auseinandersetzung mit dem Genre und seiner Konstitution von Opfer- und Täter(_innen)schaft anhand der Stadt-Land-Achse schreibt Clover weiter, dass Jennifer, die Protagonistin aus *I spit on Your Grave*⁷²⁰,

„is likewise a woman because she is from the city. There has always been a strong hint of the unmasculine in the attributes ascribed to urban folk in a country setting. [...] The sense of effeminacy that has always attended the worry about hypercivilization is now manifest in a ‘naturally’ rapable female body.“⁷²¹

In ganz ähnlicher Weise versteht Pamela E. Barnett die Protagonisten des 1970 erschienen Romans *Deliverance*. In diesem sowie in seiner gleichnamigen Verfilmung dringen „four Southern, white, suburban, male characters“⁷²² während eines Camping-Ausflugs in das Revier von *rednecks* ein, von denen nicht nur die Gefahr von homosexueller Gewalt ausgeht, sondern die zugleich auch eine Möglichkeit darstellen, die eigene suburbane und dementsprechend emaskulierte Männlichkeit erneut herzustellen.⁷²³ Somit entsteht auch hier wiederum eine Schranke zwischen einer effeminierten bzw. generell weiblichen städtischen Identität und einer mann-männlichen bzw. vielleicht konkreter nicht-hegemonialen, da über-männlichen ruralen Identität.

Kehren wir zu *Sudden Impact* zurück. Ray Parkins wird sichtlich, wie schon weiter oben angedeutet, in ihrer audio-visuellen Konstruktion maskulin gezeichnet, das im Kontext des Films überaus negativ konnotiert ist. Doch wesentlicher als diese Feststellung ist die Art, wie in der angeführten Szene ihr und Harrys Körper aufeinandertreffen. Jede Aktion von Ray wird mit tendenziell intensivierender Vehemenz von dem Protagonisten abgelehnt. Verdienten die anfänglichen Schläge und Schimpftiraden nur einen ablehnenden Blick, wird der aktive Flirtversuch schon mit Beschimpfung gekontert und schlussendlich trifft Gewalt auf Gegengewalt, wenn Harry sie nicht nur festhält, sondern auch in den Polizeigriff nimmt und schlussendlich in den Hintern tritt. Für Harry und in Erweiterung für das implizite Publikum sind ihr Handeln, ihr Körper und sie selber falsch, weil sie nicht nur unweiblich, sondern sogar, wie es Harry selber ausdrückt, unmenschlich agiert und infolgedessen sogar ist.

Die Grenzziehung zwischen Vergewaltigungsopfer und -täter_in, die über die geschlechtliche, soziale und nicht selten auch ethnische Dimension vollzogen wird, kann deshalb nicht nur zur Remaskulisierung, wie etwa Barnett im Kontext zu Narrativen gleichgeschlechtlich sexueller Gewalt argumentiert, bzw. zum grundlegenden „rite de

⁷²⁰ Zarchi, M. (Regie). (1978). *I spit on your Grave* [Film]. USA: Cinemagic Pictures.

⁷²¹ Clover. *Men, Women, and Chain Saws*. S. 160.

⁷²² Barnett. *Dangerous Desire*. S. 33.

⁷²³ Vgl. Barnett. *Dangerous Desire*. S. 33.

passage“ für männliche Jugendliche, wie in Bezug auf Clovers *Final Girl* schon erwähnt wurde, dienen, da es sich in beiden Fällen um das Besiegen eines mann-männlichen bzw. über-männlichen Gegenspielers handelt, sondern genauso zur Markierung und folgender Demaskierung falscher, da etwa „männlicher“ Weiblichkeit. Damit produziert in diesen Fällen sexuelle Gewalt Grenzen zwischen den richtigen und falschen Körpern aller Geschlechter.

Um die strukturelle Alterität des Täters sexueller Gewalt einerseits zu konkretisieren und andererseits von der Spezifik eines Genres, einer Zeit und Kultur zu entfernen, scheint es mir angebracht, die Darstellung von dieser bei einer anderen Filmemacher_in zu analysieren. Ōshima Nagisa, einer der bedeutendsten Regisseure der *nūberu bāgu* (japanische Neue Welle) inszeniert eine derartige, für Zuschauer_in höchst unangenehme Gewalttat eines Triebtäters in seinem Drama *Hakuchu no torima* (*HNT*)⁷²⁴. Während in den meisten Szenen, in denen der Mehrfachtäter seine Opfer missbraucht, die Tat selber nur angedeutet bzw. nur ihr Anfang gezeigt wird, offenbart eine Rückblende von der Protagonistin Shino in der Mitte des Films in mehrerer Hinsicht das wahre Gesicht des Vergewaltigers (*HNT* 1:01f.). Zwar kann ebenfalls hier die Gewalttat, anders als in dem oben erwähnten Rape-and-Revenge-Film, nicht direkt gezeigt werden, da sie aufgrund ihrer „Obszönität“ (nach dem japanischen juristischen Denken)⁷²⁵ in den Worten Linda Williams „off/scene“ bleiben müsse,⁷²⁶ aber das Vorspiel ist so explizit, dass die_der Zuschauer_in Eisuke, den Täter, moralisch einordnen kann. Nach einem verfehlten Suizidversuch Shinos beginnt Eisuke, zunächst ihren Körper nach Lebenszeichen zu untersuchen, bis er schließlich die bewusstlose Frau vergewaltigt. Die erste Großaufnahme von Shinos Gesicht, nachdem Eisuke seinen Beschluss gefasst hat, stellt seine POV dar (Abb. 12), die einerseits die Ohnmacht von ihr betont, die sich mehrere Sekunden nicht im geringsten rührt, obwohl dutzende Haare in ihrem Gesicht liegen; andererseits aber auch die Tatsache hervorhebt, dass ihre Bewusstlosigkeit, wie er auch später zugeben würde, ihm während der Tat vollkommen bewusst war. Nachdem einige Einstellungen einen Entkleidungsprozess abbilden, ruht die Kamera kurzzeitig auf dem verdeckten Genitalbereich Shinos (Abb. 13). Während Entkleiden und Blick auf ihren Körper vor allem aufgrund der zu dieser Zeit beginnenden Exploitation-Film- und *pinku eiga*⁷²⁷-Welle durchaus fetischisierend sein könnte, schneidet Ōshima diese Einstellung innerhalb einer Sekunde auf eine Nahaufnahme von Shinos Beinen, die von Eisukes Händen gehalten werden, in welcher in der

⁷²⁴ Ōshima, N. (Regie). (2010). *Violence at Noon* [DVD]. o. O.: Janus Film, Criterion Collection.

⁷²⁵ Ōshima, N. (1988). Das pornographische Kino. Eine experimentelle Theorie (G. Osterwald, & U. Goridis, Übers.). In N. Ōshima, *Die Ahnung der Freiheit. Schriften* (S. 176–190). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 185–187.

⁷²⁶ Vgl. Williams. *Screening Sex*. S. 7.

⁷²⁷ (Soft)Pornographische Filme aus unabhängiger Produktion.

Mitte der Einstellung Tropfen einer durchsichtigen Flüssigkeit fallen (Abb. 14). Es handelt sich hierbei um Schweißperlen, die sich auf Eisukes Stirn gebildet haben, wie man in den nächsten zwei Detailaufnahmen sehen kann (Abb. 15, Abb. 16), und die nach und nach auf sein bewusstloses Opfer tropfen (Abb. 17). Während all diese Einstellungen zusammen nur eine Dauer von wenigen Sekunden hatten, türmt sich plötzlich in einer zehn-sekündigen Aufsicht der Kopf von Eisuke mächtig über Kamera und Publikum (Abb. 18). Eine Detailaufnahme von seinem keuchenden Mund, die noch ein letztes Mal sein verschwitztes und unrasiertes Gesicht betont (Abb. 19), beendet die Sequenz und wird hierauf von der erzählenden Shino und ihrem emotionslosen abgewandten Blick kontrastiert (Abb. 20). Der Unterschied zwischen Einstellungsgrößen, Ort und Gesicht bei gleichbleibender Richtung, in welche beide Gesichter gewandt sind (Bruch der 180-Grad-Regel), hebt den Gegensatz zwischen den beiden hervor.

Während Ōshima eine Dekade später mit seinem wohl bekanntesten Film, *Ai no korīda*⁷²⁸, eine sadomasochistische und v. a. fatalistische Beziehung nach wahren Begebenheiten inszeniert, zieht der Regisseur gegenüber dieser Geschichte eine scharfe Grenze zu den Ereignissen in *Hakuchu no torima*. Die *nūberu bāgu* und einige der Bewegung nahestehenden Filmemacher_innen stellten immer wieder sadomasochistische Liaisons dar, die zwar oftmals im Tod eines (*Ai no korīda*) oder beider Partner_innen (*Mōjū*⁷²⁹) enden, jedoch diesen als ekstatischen und zumeist rebellischen Akt zelebrieren, da sie sich bewusst zu ihrem modernen literarischen Vorbild des „*ero guro nansensu*“ (jap.: Erotischer grotesker Nonsens) bekennen,⁷³⁰ um vor allem im Sexuellen die seit den 1950er Jahre als unmoralisch klassifizierten *hentai seiyoku* (perverses Begehren) mit der sexuellen Vielfalt der 1920er Jahre zu konterkarieren.⁷³¹ Meist stellt der Tod, wie etwa bei *Mōjū*, den orgasmatischen Höhepunkt der Beziehung und Geschichte dar. Der Grund hierfür offenbart sich in *Ai no korīda*: Obgleich die *nūberu bāgu* oftmals auf eine problematisch phallozentrische (und nicht selten auch zumindest teilweise misogyne) Definition von Sexualität zurückgreift,⁷³² wird Sex an sich hier von Linda Williams als „good sex“ verstanden, da dieser die Freiheit zweier Menschen

⁷²⁸ Ōshima, N. (Regie). (1976). *Ai no korīda* [Film]. Japan, Frankreich: Argos Films, Ōshima Productions, Shibata Organisation.

⁷²⁹ Masumura, Y. (Regie). (1969). *Mōjū* [Film]. Japan: Daiei Motion Picture Company.

⁷³⁰ Vgl. Eichinger, B. (2010). Langeweile, Film, Jugend. Zu der Historizität einer Projektion. Diss. Universität Wien. S. 244.

⁷³¹ Vgl. Ishida, H., McLelland, M., & Murakami, T. (2005). The origins of ‚queer studies‘ in postwar Japan. In M. McLelland, & R. Dasgupta (Hg.), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan* (S. 33–48). London, New York: Routledge. S. 38.

⁷³² Vgl. Standish, I. (2005). *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum. S. 228, S. 261f.

zur Zeit eines unterjochenden Regimes (des imperialistischen Japans) ausdrückt, sich zu entscheiden, wie sie l(i)eben.⁷³³ Demgegenüber steht die Sequenz aus *Hakuchu no torima*, in dem nicht nur die Frau gänzlich gegen ihren Willen, da ohne Bewusstsein missbraucht wird, sondern selbst das verschwitzte, schmutzige (von der ersten Szene an ist Eisukes Haut ein wenig dunkler als jene des restlichen Casts) und unrasierte Gesicht des Triebtäters für Rezipientin und Rezipienten abstoßend wirken soll. In einer späteren Szene würde er sogar noch betonen, dass sie für ihn keine Frau mehr war, sondern nur noch eine Leiche bzw. ein „Ding“. Hierauf fragt er sogar noch sein Opfer: „What’s wrong with having my way with it?“ (meine Hervorhebung, *HNT* 1:22).

In vielen Filmen der *nūberu bāgu* spielt sexuelle Gewalt eine wichtige Rolle, die oftmals im Kontext von sowohl Machtmissbrauch als auch Machtlosigkeit marginalisierter Positionen (meist Täter(_innen)) einerseits, politischer Befreiung andererseits gestellt wird,⁷³⁴ sodass die Aggressoren bei Ōshima manchmal auch als tragische Figuren zu verstehen sind, da eine Verbindung zwischen Versagen in der (links)politischen Sphäre mit jenem in der persönlichen gezogen wird.^{735,736} Maureen Turim liest die sexuelle Gewalt bei Ōshima dementsprechend als Verschiebung im psychoanalytischen Sinne, da anstelle von politischer Aktion „the oppressed subject acts out a displaced anger and frustration.“⁷³⁷ Deshalb kann nach Ōshima Sexualität nicht außerhalb von Gewalt oder Macht gelesen werden.⁷³⁸ Auch wenn wir diesen Eindruck für die Gesamtspiellänge von *Hakuchu no torima* zum Teil nachvollziehen können, wird der Akt sexueller Gewalt selber als zum *Anderen* gehörig konnotiert. Es gibt mehrere Einstellungen, die Eisukes Wahrnehmung reproduzieren, wenn er etwa auf das Gesicht oder den Körper von Shino starrt, jedoch keine von diesen lässt eine *allegiance* mit dem Täter zu. Vielmehr betont sowohl der Blick auf ihn, der zumindest an einer Stelle eine Blickebene impliziert, die von Shinos Gesicht wegzuführen scheint (Abb. 18), als auch der von ihm ausgehende Blick den Ekel gegenüber der Figur und dessen Handeln.

⁷³³ Vgl. Williams. *Screening Sex*. S. 200f.

⁷³⁴ Vgl. Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press S. 50, 89.

⁷³⁵ Vgl. Ebd., S. 91.

⁷³⁶ Dieser Umgang fügt sich in Ōshimas generellen Zugang zu Figuren ein, da, wie etwa Gertrud Koch bemerkt, seine Figuren nicht „zur gefühlvollen Identifikation“ einladen, sondern Ōshima die Brüche in den Persönlichkeiten betont. Vgl. Koch, G. (1988). Vorwort. In N. Oshima, *Die Ahnung der Freiheit. Schriften* (S. 7–11). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 10.

⁷³⁷ Turim, M. (1998). *The Films of Oshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 66.

⁷³⁸ Vgl. Oshima. *Das pornographische Kino*. S. 177.



Abbildung 12: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:02.



Abbildung 13: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:48.



Abbildung 14: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:49.



Abbildung 15: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:51.

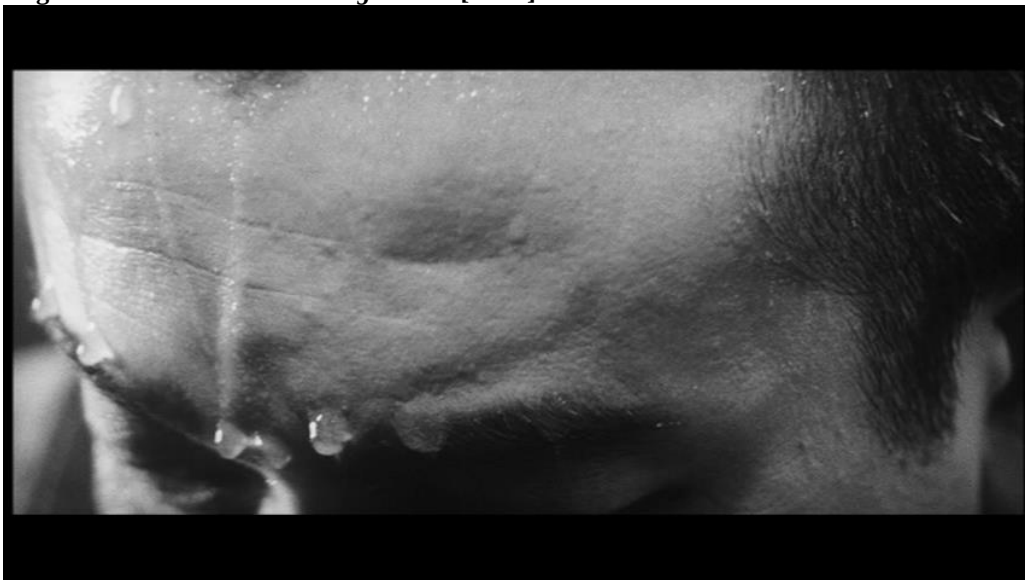


Abbildung 16: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:53.



Abbildung 17: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:54.



Abbildung 18: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:01:59.



Abbildung 19: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:02:18.



Abbildung 20: Oshima. *Violence at High Noon* [DVD]. 1:02:23.

Über den Verweis auf Ōshima und seiner großzügigen Verwendung von sexueller Gewalt gelangen wir jedoch genauso zu einem anderen Punkt, den die Historikerin Beth Irwin Lewis als „Passantin“ der Kunstgeschichte hervorhebt: Nur weil die Darstellung sexueller Gewalt zur negativen Konnotation von gewissen geschlechtlichen, ethnischen, sozialen und weiteren subkulturellen Kreisen (zumeist alteriert) dient, impliziert nicht ipso facto einen würdigen (oder gar sympathisierenden) Umgang mit den weiblichen Opfern. Als sich Lewis in den 1980er Jahren dem deutschen Lustmordmotiv in der darstellenden Kunst der Zwischenkriegszeit näherte, fiel ihr eine Überrepräsentation von zerstückelten Frauenkörper in zumeist (klein)bürgerlichen Stuben auf.⁷³⁹ Trotz des avantgardistischen Zugangs von Malern wie Otto Dix und George Grosz, die sich in ihrem Ausdruck und Inhalt gegen bildungsbürgerliche Ästhetik und Mentalitäten wandten, indem sie „the widespread popularity of these cheap, colorful, and trashy manifestations of popular culture“⁷⁴⁰ imitierten, zeigt sich, ähnlich dem Zugang Ōshimas zur sexuellen Gewalt, eine misogynie Seite, welche die Objektifizierung der Frau ge- und missbraucht, um politische Aussagen einer anderen Gesellschaftsschicht zu treffen. Im Kontext der Weimarer Republik führt Lewis diese Art der Darstellung von sexueller Gewalt auf ein grundsätzliches Unbehagen der Geschlechterrollen und Sexualität in der unmittelbaren Nachkriegszeit zurück,⁷⁴¹ wie dies auch zu derselben Zeit in Bezug auf andere Schichten von Klaus Theweleit ausgearbeitet wurde.

Trotz mancher Verkürzungen und Monokausalitäten bleibt die (implizite) Einschätzung Brownmillers, dass ein Idealtypus von Vergewaltigungsoffer diskursiv produziert und perpetuiert wird, für die aktuelle Medienlandschaft bestehen,⁷⁴² wie wir auch in den vorangegangenen Beispielen gesehen haben, um sexuelle Gewalt als „verdient“ oder „unverdient“ verständlich zu machen und somit zu legitimieren.⁷⁴³ Teilweise (!) lässt sich dies auch, wie etwa Karen Boyle in Bezug auf die ethnische Zusammensetzung von Opfer und Täter_in ausführt, auf die Produktionsverhältnisse und Sehgewohnheiten zurückführen: Da es grundlegend zu wenig afro-amerikanische Helden und Heldinnen im westlichen Kino gibt, werden sie eher als Täter_innen denn als Opfer in einem Narrativ eingespannt.⁷⁴⁴ Trotz des Anhaltens vieler diskursiver Formationen offenbaren sich jedoch vor allem im Kontext des

⁷³⁹ Vgl. Lewis, B. I. (1997). *Lustmord*. Inside the Windows of the Metropolis. In K. v. Ankum (Hg), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 202–232). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 202, 206, 223.

⁷⁴⁰ Ebd., S. 208.

⁷⁴¹ Vgl. Lewis. *Lustmord*. S. 212.

⁷⁴² Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 69.

⁷⁴³ Vgl. Ebd., S. 90.

⁷⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 62.

Formats von Fernsehserien Veränderungen in Bezug auf Teile des idealisierten Narratives. Aufgrund der Struktur von *soap operas*, nämlich die pausenlosen Zyklen von Ent- und Anspannung entlang von Skandalen in einer relativ abgeschotteten Gruppe, macht es notwendig, schon eingeführte Figuren für unterschiedliche Zwecke zu benutzen. Obwohl meist negativ besetzte Figuren als Täter⁷⁴⁵ sexueller Gewalt herhalten müssen, sind die Figuren den Zuschauer_innen und Opfern vertraut, sodass das Fragment der „Fremdheit des Täters“ aus dem Narrativ genommen wird.⁷⁴⁶ Mit der US-amerikanischen Serie *Buffy* liefert Karen Boyle ein weiteres Beispiel außerhalb des *soap*-Formats, in dem sogar eine populäre Figur versucht, die Protagonistin in ihrem Badezimmer zu vergewaltigen, wobei die klaustrophobische und desorientierende Inszenierung das unangenehme Gefühl verstärkt.⁷⁴⁷ Das Scheitern eindimensionaler Versuche, über gewisse Blick- und Narrationsmuster die Darstellungs- und Wirkungsweise sexueller Gewalt zu kategorisieren, ist unvermeidbar. Egal ob gesehen oder zwischen Schnitten und Zeilen verborgen,⁷⁴⁸ ob in Detailaufnahme oder in Totalen⁷⁴⁹ oder selbst ob pornographisch oder nicht⁷⁵⁰ – mediale sexuelle und sexualisierte Gewalt kann nur in der spezifischen Kontextualisierung mittels kultureller Codes und der Situierung in der Narration verständlich werden.

⁷⁴⁵ Boyle bringt hier nur Beispiele männlicher Gewalt an Frauen.

⁷⁴⁶ Vgl. Boyle. *Media and Violence*. S. 168.

⁷⁴⁷ Vgl. Ebd., S. 190.

⁷⁴⁸ Vgl. Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 32f.

⁷⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 238.

⁷⁵⁰ Nach Linda Willimams zeugt in einigen pornographischen Produkten sexuelle Gewalt, welche „the anger, humiliation, and pain of the female rape victims“ betont, von negativ konnotierten Sexuellem („bad sex“), gegen das sich ein Großteil des Publikums wehrt. Williams. *Hard Core*. S. 166.

4. Monumentales Körperkino für das Bürgertum

„In traditional accounts of the cinema's first audiences, one image stands out: the terrified reaction of spectators to Lumiere's *Arrival of a Train at the Station*.“⁷⁵¹

„Nach einer unüberprüften Auskunft des Reichsverbandes der Kinobesitzer und nach Lehmanns Adreßbuch gab es 1918 in Wien [...] 160 Kinotheater, die täglich dreimal, Sonntag viermal vor fast stets ausverkauften Häusern spielen. 160 Kinotheater mit einem Durchschnittsfassungsraum für 300 Personen nehmen täglich 144.000 Besucher auf und spielen 175.200mal [sic] im Jahre vor 52½ Millionen Besuchern. (Wien hat etwa 1¾ Millionen ‚kino’fähige Einwohner.)“⁷⁵²

Die Idee hinter Tom Gunnings Eingangszitat gilt schon viele Jahre als falsifizierter Mythos, der nur ein Fünkchen Wahrheit in sich trägt.⁷⁵³ Egal ob „Phantom Ride“ oder frontal auf das Publikum fahrende Lokomotiven, die explizit oder implizit dargestellten Maschinen, die selber Ausdruck der Geschwindigkeit und (nervöser) Modernität sind,⁷⁵⁴ verinnerlichen das Sinnbild einer „körperlichen Seherfahrung“, wie ich sie im Kapitel 2.2.1 definiert habe. Das Aufspringen der ersten Kinobesucher_innen vor den metallenen Undingen ist ein Zeichen von tiefer innerer Erschütterung, die sich unmittelbar auf der physischen Oberfläche manifestiert – und dürfte, wie Gunning selber feststellt, eine gut inszenierte und selbst im Film perpetuierte Werbung⁷⁵⁵ für das junge Medium gewesen sein.⁷⁵⁶ Denn im Kontrast zu der vollkommenen Immersion gegenüber den diversen Zügen wird das frühe Kino eben nicht als ein Ort der fesselnden bzw. gefesselten Rezeption, sondern des legeren Trinkabends verstanden. Das missverständlich stumm betitelte Kino kann offenbar kaum ferner von dem wirklichen Raum sein, der von Stimmen aus dem Publikum durchflutet war. Anders als bei

⁷⁵¹ Gunning, T. (1995). An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 114–133). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1989). S. 114.

⁷⁵² Wengraf, P. (1919, 26. Oktober). Allerweltsverdummungstrust. *Arbeiter-Zeitung*, S. 2 – 3. Zugriff am 14.01.2015 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19191026>. S. 2.

⁷⁵³ So verweist etwa Ray Zone auf den Zusammenhang zwischen Bilder einfahrender Züge und dem großen Pariser Zugunglück, das sich nur zwei Monate vor der Premiere von *L'Arrivée d'un Train* zutrug, sodass eine derartige „Überreaktion“ im Zuge medialisierten Zugpanik durchaus verständlich ist. Vgl. Zone, R. (2005) A Note on ‚Cinema's Founding Myth‘. *The Moving Image*, 5, 2, S. 146–147. Zugriff am 09.01.2015 unter https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_moving_image/v005/5.2zone.html. S. 146f.

⁷⁵⁴ Zum Teil selbst in den 1920er noch. Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 59.

⁷⁵⁵ Siehe hierzu etwa: Paul, R. W. (Regie). (1901). *The Countryman and the Cinematograph* [Film]. Großbritannien: Paul's Animatograph Works, Robert W. Paul.

⁷⁵⁶ Vgl. Nessel. *Kino und Ereignis*. S. 22.

dem damals schon verbürgerlichten Theater wurde kein Anstand gemacht, sich dem Narrativ unterzuordnen und still schweigend eine größtmögliche Immersion zu ermöglichen.

Gleichzeitig aufgrund dieser implizierten Antipathie zu dem bürgerlichen Kunstverständnis mutiert das Kino in den wissenschaftlichen Diskursen zu dem Ort der marginalisierten Minderheiten: Die Historikerin Monika Bernold erkennt (zumindest) das Potenzial der Gegenkunst als ein subversives Medium des Proletariats, das „mit Ausnahme der bürgerlichen und feudalen Oberschicht, aus allen gesellschaftlichen Schichten, Berufsgruppen und Altersgruppen der Großstädte“⁷⁵⁷ sein Publikum rekrutierte. Für Medienphilosophin Heide Schlüppmann wird der vom Medium bedingt dunkle Raum nicht zu einem politisierten Mittel der Lagerkämpfe, sondern vielmehr zu einer weiblichen Gegenwelt für Frauen aller Klassen und Schichten.⁷⁵⁸ Egal ob nun befreite Körper- und Sehgewohnheiten, eine Proletarisierung des Mediums oder auch eine gender-spezifische Nutzung des Raumes, jeder dieser Punkte verunmöglicht ein weiteres Agieren in meinen eigenen Thesen. Die Spezifika eines männlichen (verarmt) bürgerlichen Zuschauers, der sich dem Film zumindest empathisch hingibt, werden nach und nach in jedem der drei Punkte negiert. Deshalb ist es unumgänglich, eben diese Aspekte genauer unter die Lupe zu nehmen, um ihren Wahrheitsgehalt zu überprüfen.

4.1. Kino als antibürgerlicher Gegenort

„Was die Leute im Kino suchen, sagte mein Freund, mit dem ich [Hugo von Hofmannsthal] auf dieses Thema kam, was alle die arbeitenden Leute im Kino suchen, ist der *Ersatz* für die Träume. Sie wollen ihre Phantasie mit Bildern füllen, starren Bildern [...]. Denn solche Bilder bleibt ihnen das Leben schuldig [...] – Ihre Köpfe sind leer, nicht von Natur aus, sondern eher durch das Leben, das die Gesellschaft sie zu führen zwingt.“⁷⁵⁹ (Meine Hervorhebungen)

„Es gibt viele Menschen, die 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.“⁷⁶⁰

⁷⁵⁷ Bernold, M. (1987). Kino. Über einen historischen Ort weiblichem Vergnügens und dessen Bewertung durch die sozialdemokratische Partei. Wien 1918 – 1934. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 60.

⁷⁵⁸ Vgl. Gledhill, C. (2004). Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), (2004). *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 200-209). Marburg: Schüren Verlag. S. 208.

⁷⁵⁹ Hofmannsthal, H. v. (1921). zit. n. Greeve, Pehle, Westhoff, & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* S. 190.

⁷⁶⁰ Kracauer, S. (1977). Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 279–294. (Originalwerk veröffentlicht 1927). S. 292.

Das frühe nicht-(bildungs)bürgerliche Kino war ein proletarisches Kino.⁷⁶¹ Aufgrund der anfänglichen Verbindung der Kinoprojektionen (im nationalen sowie auch internationalen Raum)⁷⁶² mit dem Karneval, dessen senso-motorische Rezeptionshaltung⁷⁶³ und der hieraus folgenden gesetzlichen Position einerseits, die das österreichische Kino schon 1901 gesetzlich im direkten Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Grauzone der Zirkusbetreiber_innen und Wanderkünstler_innen stellte,⁷⁶⁴ und der in früherer Literatur oftmaligen Lokalisierung von Wiener Kinohäusern in Arbeiterbezirken andererseits,⁷⁶⁵ ist die Betrachtung des frühen Kinos als potenziell subversives Element in einem sonst bürgerlichen Kulturbetrieb durchaus verständlich – oder, wie Heide Schlüpmann schreibt, „ragt [das Kino] aus der bürgerlichen Kultur heraus“⁷⁶⁶. Für Monika Bernold, die sich mit österreichischen Kinogängerinnen der Zwischenkriegszeit beschäftigt, gibt das Fehlen von „Frauen aus der bürgerlichen oder feudalen Oberschicht“ in den zeitgenössischen Diskursen klare Hinweise auf bildungsbürgerliche Resistenz und Ressentiments, sodass das Kino von diesen Schichten wahrscheinlich gemieden wurde.⁷⁶⁷ Nach Soziologin Emilie Altenloh, die sich 1913 in ihrer Dissertation mit Zuschauer_innen des frühen Kinos beschäftigte, waren es die untersten sozialen Schichten unter den Jugendlichen, die am häufigsten das Kino frequentierten.⁷⁶⁸ Bei der Überrepräsentation von nicht-bürgerlichen Schichten im Kino als auch in der Literatur hierzu scheint sich die Frage aufzudrängen, ob das Kino den zuvor „silenced groups of society“⁷⁶⁹ einen neuen Raum der (Selbst)Repräsentation eröffnete.

Im Gegensatz zu dem restriktiven Zugang des bürgerlichen Theaters stehen weder finanzielle noch kulturelle Schranken dem Proletariat im Weg. Zum einen aufgrund einer

⁷⁶¹ Vgl. Hansen, M. (1994). Early Cinema. Whose Public Sphere? In T. Elsaesser, & A. Barker (Hg.), *Early Cinema. Space Frame Narrative* (S. 228–246). 3. Aufl. London: British Film Institute. S. 228.

⁷⁶² Vgl. Rabinovitz, L. (1990). Temptations of Pleasure. Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality. *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, 23, S. 71–88, hier S. 85; Gunning, T. (1996). Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. *Meteor*, 4, S. 25–34, hier S. 28f; Bernold. Kino. S. 33.

⁷⁶³ Vgl. Mattl, S. (2000). Wiener Paradoxien. Fordistische Stadt. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, G. Meissl, L. Musner, & A. Pfoser (Hg.), *Metropole Wien. Bd. 1. Texturen der Moderne* (S. 22–96). Wien: WUV Universitätsverlag. S. 52.

⁷⁶⁴ Vgl. Ballhausen, T., & Caneppele, P. (2005). *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*. Wien: Turia + Kant. S. 10.

⁷⁶⁵ Vgl. Schwarz, W. M. (1992). *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*. Wien: Turia & Kant. S. 90.

⁷⁶⁶ Schlüpmann. *Ungeheure Einbildungskraft*. S. 72.

⁷⁶⁷ Vgl. Bernold. Kino. S. 14.

⁷⁶⁸ Vgl. Altenloh, E. (1913). Zur Soziologie des Kino. Diss. Zugriff am 31.10.2014 unter <http://www.massenmedien.de/allg/altenloh/index.htm>. S. 64.

⁷⁶⁹ Hake, S. (1993). *The Oyster Princess and The Doll: Wayward Women of the Early Silent Cinema*. In S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, & L. M. Vogelsang (Hg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. 2. *German Film History/German History on Film* (S. 13–32). Providence, Oxford: Berg Publishers. S. 24.

großen Bandbreite unterschiedlicher Eintrittsklassen zwischen den einzelnen Kinos, die anders als das bürgerliche Theater sogar Stehplätze anboten,⁷⁷⁰ zum anderen aber auch aufgrund einer solchen zwischen den Auditoriumsreihen bzw. –stockwerken eines Kinos⁷⁷¹ gingen „[m]ännliche Jugendliche des Proletariats und Arbeiterfrauen [...] am häufigsten ins Kino“⁷⁷², wie etwa die oft zitierte soziologische Untersuchung Altenlohs belegt.⁷⁷³ Obwohl bürgerliche Teilgebiete, so Schlüpmann, in der frühen Kinokultur situiert wurden, wie etwa Technologie, Geschäft, Artistik, Spektakel und Unterhaltung, waren diese jedoch nur jene Anteile, die zuvor aus der (bildungs)bürgerlichen (Hoch)Kultur ausgeschlossen worden waren.⁷⁷⁴ Das Kino wurde grundsätzlich als gesellschaftliche Grauzone im Kulturbetrieb betrachtet, deren Auswirkungen zeit seines Bestehens von Kinoreformern zu regulieren versucht wurden.⁷⁷⁵

Doch die Stellung des Kinos als Grauzone in einer bürgerlichen Gesellschaft ist zumindest für die beginnenden 1920er Jahre problematisch. Im Zuge eines Institutionalisierungsprozesses, der (oder zumindest dessen erste Schübe) je nach Autor_in in Österreich und Deutschland⁷⁷⁶ schon in den 1900er Jahren,⁷⁷⁷ den 1910er Jahren⁷⁷⁸ oder erst

⁷⁷⁰ Vgl. Moritz, V. (2008). Sex. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 55–76). Wien: Filmarchiv Austria. S. 57.

⁷⁷¹ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 147.

⁷⁷² Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 114.

⁷⁷³ Mit 2.400 Fragebögen (Vgl. Altenloh. *Zur Soziologie des Kino*. S. 2.) zählt Altenlohs Studie nicht nur sowohl im deutsch- als auch fremdsprachigen Raum zu den frühesten tiefgreifenden soziologischen Arbeiten zum Kino und liefert somit weit entfernt von der damals gängigen Debatte um die Kulturwürdigkeit des Films wertvolle historische Einblicke in das damalige Zuschauer_innenverhalten, sondern fokussierte Altenloh zugleich auf eine v. a. geschlechtliche Perspektive, weshalb diese Dissertation zu einem Fundament der Geschlechterwissenschaften um das frühe Kino wurde. Vgl. Hansen. *Early Cinema*. S. 239.

⁷⁷⁴ Vgl. Schlüpmann, H. (1996). Cinema as Anti-Theater. Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 125–141). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. S. 131.

⁷⁷⁵ Vgl. Kessler, F., & Warth, E. (2002). Early Cinema and its Audiences. In T. Bergfelder, E. Carter, & D. Göktürk (Hg.), *The German Cinema Book* (S. 121–128). London: bfi Publishing. S. 124.

⁷⁷⁶ Die US-amerikanische Mittelklasse hatte 1914 schon längst das Kino für sich entdeckt gehabt (Vgl. Hansen. *Early Cinema*. S. 229.), sodass Robert S. und Helen Merrell Lynd in ihrer Middeltown-Studie darauf verwiesen, dass Angestelltenfamilien („business class families“) Mitte der 1920er Jahre zu einem höheren Teil ins Kino gingen. Während nur drei der 40 Familien dieser Schicht (7,5 %) nie das Kino besuchten („no member ‚goes at all‘ to the movies“), mieden 38 der 120 Arbeiter_innenfamilien (31,6 %) das Kino gänzlich. Die beiden Soziolog_innen führten den hohen Anteil des Fernbleibens von sozial marginalisierten Familien auf die geringere Kaufkraft zurück. Vgl. Lynd, R. S., & Lynd, H. M. (1929). *Middletown. A Study in American Culture*. New York: Harcourt, Brace and Company. S. 264.

⁷⁷⁷ Vgl. Garncarz, J. (2002). The Origins of Film Exhibitions in Germany. In T. Bergfelder, E. Carter, & D. Göktürk (Hg.), *The German Cinema Book* (S. 109–111). London: bfi Publishing. S. 110.; Bernold. *Kino*. S. 68.

⁷⁷⁸ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 168; Bono, F. (1999). Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In F. Bono, P. Caneppele, & G. Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (S. 47–86). Wien: Filmarchiv Austria. S. 50.

knapp vor 1920 einsetzte,⁷⁷⁹ veränderte sich die Haltung von bürgerlichen Schichten zum Kino rapide. Vor allem nachdem sich das Kino während des Ersten Weltkriegs als ideales Propagandainstrument bewährte und an Prestige gewann,⁷⁸⁰ war die österreichische Filmproduktion, -distribution und auch -zensur⁷⁸¹ in vielerlei Hinsicht institutionalisiert⁷⁸² und auf bürgerliche Wertvorstellungen aufgebaut. Laut unterschiedlichen Zeitzeug_innen-Berichten und Texten der Zeit wurde das Publikum zumeist aus dem Kreise der „kleinen Beamten, Angestellten, [aber] auch [...]des] Militär[s] und natürlich [...]der] Arbeiterschaft“⁷⁸³ rekrutiert, wobei schon 1928 Siegfried Kracauer darauf verwies, dass „[v]on den Arbeitern in den Vorstadtkinos an bis zur Großbourgeoisie in den Palast-Etablissements [...] heute dem Film sämtliche Schichten der Bevölkerung zu[strömen]“⁷⁸⁴. Nur in diesen Vorstadtkinos fand man ein noch nahezu homogenes Arbeiter(_innen)-Publikum („Neun Zehntel der Besucher sind Arbeiter, junge, sehr junge Arbeiter. Lehrburschen“⁷⁸⁵.) Das erstmalige Auftreten aller Schichten im Kino („businessmen, workers, handymen, academics, secretaries, snobs and ladies of the night“) bedingt weniger die Homogenisierung aller in der Zuschauer_innenmasse („homogeneous mass“⁷⁸⁶), wie teilweise zeitgenössische Autor_innen schrieben, als vielmehr die Ausdifferenzierung von Kinoräumen: Die Größe der Kinos erhöhte sich,⁷⁸⁷ teure Logenplätze⁷⁸⁸ wurden zunehmend eingebaut,⁷⁸⁹ um dem

⁷⁷⁹ Spätestens mit der Gründung der Filmhauptstelle im Juni 1919, deren Ziel es war, das kulturelle Niveau des Kinos zu heben und den Schund einzudämmen, löste sich das Kino als Grauzone zunehmend auf. Vgl. Moritz, V. (2008). Experimente. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 33–54). Wien: Filmarchiv Austria. S. 45, 48.

⁷⁸⁰ Vgl. Fritz, W. (1981). *Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm*. Wien: Österreichischer Bundesverlag. S. 70.

⁷⁸¹ Wurde zwar die Zensur schon im Oktober 1918 in Österreich abgeschafft, argumentierte man unter großem Protest gegen die Zensurlosigkeit in Bezug auf die Filmindustrie, war doch mit der Abschaffung der Zensur nur jene der Presse gemeint. Dementsprechend wurde weiterhin auf die sogenannte „alte Kinoverordnung“ von 1912 zurückgegriffen, welche der Polizeidirektion Wien die Vollmacht über den Spielplan erteilte. Im Laufe der 1920er Jahren formierten sich darüber hinaus Landesprüfstellen in den jeweiligen Bundesländern. Trotz der Erklärung der Verfassungswidrigkeit jeglicher Zensur im Juni 1926 durch den Verfassungsgerichtshof wurde diese in nur leicht abgewandelter Form in den 1920er Jahren weitergeführt. Vgl. Ballhausen & Caneppele. *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938*. S. 15–18.

⁷⁸² Vgl. Schlüpmann. *Cinema as Anti-Theater*. S. 139.

⁷⁸³ Erinnerungen eines anonymen Autors im *Kino Journal* (19.05.1923), Nr. 668, S. 5. Zit. n. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 96.

⁷⁸⁴ Kracauer, S. (1977). Film 1928. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 295–310. (Originalwerk veröffentlicht 1928). S. 295.

⁷⁸⁵ Rosenfeld, F. (1923, 25. Dezember). Vorstadtkino. *Arbeiter-Zeitung*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 74–77). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 74.

⁷⁸⁶ Tannenbaum, E. (1923) zit. n. Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, Oxford: Princeton University Press. S. 207.

⁷⁸⁷ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 130.

⁷⁸⁸ Nach Angaben Altenlohs kosteten diese Plätze schon 1913 in Deutschland 5 Mark, das, so sie weiter, Zeichen dafür wäre, dass das Kino längst nicht mehr „das Theater des kleinen Mannes“ war. Vgl. Altenloh. *Zur Soziologie des Kino*. S. 19.

Kinobesuch eine theatrale Atmosphäre zu verleihen, und Zensur wurde vor allem dann eingeschaltet, wenn man bürgerliche Werte in Gefahr sah.⁷⁹⁰ So trat 1921 das Kino mit einer Besteuerung von 40 % an die zweite Stelle der am höchsten besteuerten Produkte, knapp hinter den zu 50 % besteuerten Erträgen aus Pferderennen, Box- und Ringkämpfen, sodass die Kinokarte vor allem für einkommensschwache Bevölkerungsschichten schwieriger zu finanzieren wurde.⁷⁹¹ Das zeigt sich auch in dem „latente[n] Abgrenzungsbedürfnis“ der Angestelltenkultur gegenüber dem Proletariat, indem erstere „domestizierte Kino-Orte (Innenstadtkino, Kinopalast)“⁷⁹² aufsuchten, die zumeist mittels „Nachahmung der kulturellen Repräsentationsform des Theaters“, „architektonische[r] Außen- und Innenraumgestaltung“, der „Selbstdarstellung in den Werbekampagnen“, der „Selbstbezeichnung [...] als ‚Theater‘“⁷⁹³, der „Lage, [...] und ihre[r] theaterähnliche[n] Atmosphäre das Publikum den Traum von >Glück< und >sozialen Aufstieg< träumen“⁷⁹⁴ ließen. Bedenkt man vor allem zum einen die wirtschaftliche Lage, in der sich verarmte Teile des Bürgertums befanden, zum anderen, dass es in diesen Kreisen weiterhin Bedürfnisse nach Kultur gab,⁷⁹⁵ konnten jene in einem theaterähnlichen, wenn auch etwas preiswerteren Besuch im Kinopalast erfüllt werden. Trotz gegenteiliger Meinung seitens Filmkritiker Fritz Rosenfeld, der die Abwesenheit von „blendende[n] Filmpaläste“ und fehlender gelungener (i. e. Licht)Werbepolitik als Gründe anführt, warum „der Wiener [...] nicht daran gewöhnt [war], eines Films halber grosse [sic] Wege zu machen“⁷⁹⁶, erinnert sich Karl Hans Koizar etwa daran, dass „[m]an [...] hin[ging] wie in ein gutes Theater. Das Haus selber war ein Erlebnis. Man zog sich um, wenn man in ein solches Kino ging.“⁷⁹⁷ Folglich scheint es kein Zufall zu sein, dass Filmhistoriker Christian Dewald den Sammelband zum österreichischen proletarischen Kino der 1920er

⁷⁸⁹ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 147.

⁷⁹⁰ Vgl. Grafl, F. (1981). „Hinein in die Kinos!“ In F. Kadmoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 69–86). Wien, München, Zürich: Europaverlag. S. 74.

⁷⁹¹ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 57.

⁷⁹² Bernold. *Kino*. S. 60.

⁷⁹³ Ebd., S. 35.

⁷⁹⁴ Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 97.

⁷⁹⁵ Vgl. Hanisch, E. (2005). *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau S. 367.

⁷⁹⁶ Rosenfeld, F. (1928, 5. Januar). *Kino in Wien. Filmliga*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 91–94). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 91.

⁷⁹⁷ Koizar, K. H. (1986). *Kino-Nostalgie*. In Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter (Hg.), *90 Jahre Kino in Wien: 1896 – 1986. Vergangenheit mit Zukunft* (S. 47–59). Wien: Verlag. Jugend und Volk. S. 49.

Jahre damit beginnt, dass es sich hierbei um „eine Begriffspaarung [handelt], die Widersprüche birgt“⁷⁹⁸.

Um dem Vorurteil einer verstärkten Anhäufung von Kinos innerhalb oder in der Nähe von Arbeiterbezirken an den Kragen zu gehen, wirft Werner Michael Schwarz in seiner publizierten Diplomarbeit einen sehr genauen Blick auf die Verteilung von Kinos in den Wiener Bezirken und deren Verwendung im Kontext von sozialen Identitäten. Erstaunlicherweise war die Innenstadt jener Ort, der die größte filmische Angebotsdichte in Wien zu bieten hatte. Schon 1914 bot sie 9 % der Lichtspielhäuser in Wien, während nur 2,6 % der Bevölkerung diese bewohnten. Schwarz verbildlicht dies vor allem in der Gegenüberstellung von sozialer Hierarchie einzelner Bezirke mit der Angebotsdichte von Kinohäusern und ihrer Entwicklung von 1909 bis 1914: Nicht nur zeigt sich, dass 1914 die sozial höher gestellten Bezirke eine höhere Dichte an Kinos boten (4. Bezirk stand an sechster Stelle, 5. Bezirk an vierter und 6. Bezirk an dritter), sondern dass sich diese Tendenz zwischen 1909 und 1914 verschärfte. Während noch 1909 einige der äußeren Bezirke eine Position weiter vorne in der Aufstellung belegten (wie etwa der 11. Bezirk, der die fünfte Position einnahm, und der 12. Bezirk, der die neunte einnahm), wurden im Laufe der kommenden fünf Jahre zumeist Kinohäuser in den Bezirken innerhalb des Gürtels gebaut, sodass die Position der äußeren Bezirke weit nach unten sackte (11. Bezirk nahm nun neunte Position ein, 12. Bezirk die vierzehnte).⁷⁹⁹ Aber, wie Schwarz in weiterer Folge auch meint, ist diese Abgrenzung nach Bezirken zu grob, als dass sie genaue Angaben zu sozialer Nutzung zulassen würde.⁸⁰⁰ Denn während ein Spektrum an unterschiedlichen Kinogänger_innen sowohl kleine Kinos wie auch große Kinopaläste besuchte, wurde innerhalb dieser mittels der Preiskategorien das Publikum nach Klassen aufgefächert. So kostete der Eintritt für einen Logensitz 1912 im Kino „Schäffer“ im 6. Bezirk 1,50 Kronen, somit das Fünffache der billigen Stehplätze. Im „Kruger Kino“ (1. Bezirk) musste man sogar 2 Kronen für einen Logensitz und 60 Heller für Stehplätze bezahlen.⁸⁰¹ Ein anderes Merkmal, das Schwarz genauso hervorhebt, ist die Art des Kinos, die oftmals von den jeweiligen Betreiber_innen und ihrer Nähe zu Kinoproduktions- und -distributionsstätten abhing. Abermals wurde im Zuge des Institutionalisierungsprozesses um 1920⁸⁰² durch Exklusivität und Monopolisierung

⁷⁹⁸ Dewald, C. (2007). Vorwort. In: C. Dewald (Hg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik* (S. 7–9). Wien: Verlag. Filmarchiv Austria. S. 7.

⁷⁹⁹ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 91 – 94.

⁸⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 99.

⁸⁰¹ Vgl. Ebd., S. 115.

⁸⁰² Während in anderen Städten und Ländern diese intensive Interaktion von Distributions-, Produktionsfirmen und Kinos schon früher zum Stand der Dinge zählte (in den Vereinigten Staaten etwa schon um 1915 (Vgl.

des Programms eine Qualität realisiert, die maßgeblich Preise und Klientel beeinflussten,⁸⁰³ wie etwa der im dritten Bezirk angesiedelte Kinopalast „Eos Lichtspiele“, der ab 1931 „Sascha Palast“ hieß; ein Großkino mit über 1.000 Sitzplätzen, welches der *Sascha-Film* oftmals für Erstaufführungen diente.⁸⁰⁴

Der Grund, warum das Theorem des Kinos als proletarischen Gegenraum so langlebig war, ist dessen Kultivierung in politisch links geprägten Kreisen. Denn sowohl zeitgenössische⁸⁰⁵ als auch gegenwärtige Autor_innen⁸⁰⁶ kritisierten massiv jene angeblich verbürgerlichte Sichtweise des österreichischen Kinobetriebs in den Jahren der Zwischenkriegszeit. Dies inkludierte sowohl die Auswahl und Zensur von aus- und inländischen Filmen als auch die Mehrheit der in Österreich produzierten Filme. Kino dieser Jahre wurde von einer Vielzahl an Autor_innen in den Kontext der Kulturindustrie gestellt und somit als „Verschleierung und damit als Stütze bestehender Verhältnisse gewertet“⁸⁰⁷. Selbst wenn das eskapistische Element, die Zerstreuung, zur Seite geschoben wird, wurden die angesprochenen sozialkritischen Themen in bürgerlichen Filmen, wie etwa G. W. Pabsts Verfilmung von Hugo Bettauers Inflationsromans *Die freudlose Gasse*⁸⁰⁸, zumeist aus einer (klein)bürgerlichen Perspektive erzählt, welche dessen Wertvorstellungen nicht nur perpetuierte,⁸⁰⁹ sondern zugleich auch die Gesellschaft als solches affirmierte. Denn, so Siegfried Kracauer, waren die Inhalte der zeitgenössischen Filme zumeist von einem „Mitleid“ geprägt, der „keinen Pfennig kostet. [...] [V]orausgesetzt, daß sie [die Gesellschaft] bleiben kann, wie sie ist [...][,] reicht sie dem einen oder dem anderen der Versinkenden die Hand und rettet ihn zu ihrer Höhe“⁸¹⁰. Das Perfide und Paradoxe an dieser narrativen Strategie ist, dass durch die „Rettung einzelner Personen [...] die der ganzen Klasse“ unnötig gemacht wird, da doch, wie man sieht, sofern man anständig ist sowie arbeitet, man dem Elend entfliehen könne. Deshalb gewähren diese Filme stabilisierende wie auch affirmierende „Einblicke in das Elend der Menschen und die

Morey, A. (2002). „So Real as to Seem Like Life Itself“. The *Photoplay* Fiction of Adela Rogers St. Johns. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 333–346). Durham, London: Duke University Press. S. 333.)), wurde in Wien der Weg erst am Ende des Ersten Weltkriegs eingeschlagen. Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 176.

⁸⁰³ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 148f.

⁸⁰⁴ Vgl. Ebd., S. 204.

⁸⁰⁵ Vgl. Moritz. *Zuschreibungen*. S. 198.

⁸⁰⁶ Vgl. Grafl. „Hinein in die Kinos!“ S. 70.

⁸⁰⁷ Dewald. *Vorwort*. S. 7.

⁸⁰⁸ Bettauer, H. (1924). *Die freudlose Gasse*. Kindle-Edition. ISBN: 3842403488.

⁸⁰⁹ Vgl. Myers, T. (1993). History and Realism: Representations of Women in G.W. Pabsts's *The Joyless Street*. In S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, & L. M. Vogelsang (Hg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. 2. *German Film History/German History on Film* (S. 43–59). Providence, Oxford: Berg Publishers. S. 51.

⁸¹⁰ Kracauer. *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. S. 284.

Güte von oben“⁸¹¹ und widerlegen die vermeintliche Grausamkeit der Kapitalist_innen, da sie „ihr Herz“ zwar verlieren, aber nur um dieses wieder zu finden,⁸¹² sodass er_sie die Legitimität seiner_ihrer Macht und Geldes offenbart.⁸¹³ Im dunklen Saal wurde immer wieder eine mögliche Revolution durchgespielt, um zu dem vermeintlichen Schluss zu kommen: Entweder wäre die Gesellschaft noch nicht reif für die Umkehrung fester Klassenstrukturen⁸¹⁴ oder sie könne es gar nicht sein, da das Programm von vornherein zum Scheitern verurteilt wäre, wie in dem österreichischen Film *Der Kampf der Gewalten* zu sehen ist. Denn in diesem erinnert die verführerische Kraft einer weiblichen Kommunistin (zunächst sogar getarnt als Mann) nicht nur an Klaus Theweleits männerbündische Narrative, sondern wird zum Grund für wahrlich nutzlose Revolutionen der Arbeiterklasse („Wir hätten uns nicht sollen verführen lassen“), die zwangsweise zum Schluss kommt, Trennung von Leitung und Arbeiterklasse sei zum Wohle aller („Die Kraft allein tuts [sic] nicht, denn sie ist nur ein Rumpf ohne Kopf - - !“⁸¹⁵), symbolisiert durch ein Händeschütteln zwischen dem Industriellen und seinem Arbeitnehmer mit dem Ingenieur des Projektes in der Mitte und den jubelnden Arbeiter_innen im Hintergrund (Abb. 21) – als ob der Film *Metropolis*’ berühmtes Ende vorwegnehmen wollte (Abb. 22). Obgleich die Notwendigkeit spürbar war, Milieuschilderungen und soziale Probleme zu erfassen, die zum Teil zu den populärsten Programmen der Zeit zählten,⁸¹⁶ um sich somit „den Veränderungen des geistigen Klimas an[zu]passen“, da das filmische „Profitinteresse eine Existenzfrage“⁸¹⁷ war, schnitten sich diese Produzent_innen nie ins eigene Fleisch. Aus einer marxistisch-materialistischen Perspektive ist es für Kracauer deswegen keine Frage, dass

⁸¹¹ Ebd., S. 284.

⁸¹² Vgl. Ebd., S. 289.

⁸¹³ Vgl. Ebd., S. 294.

⁸¹⁴ Vgl. Moritz, V. (2008). Vergangenheitsbewältigung. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 141–172). Wien: Filmarchiv Austria. S. 156.

⁸¹⁵ o. V. (2007). *Der Kampf der Gewalten* [DVD]. In C. Dewald, & M. Loebenstein (Red.), *Proletarisches Kino in Österreich. Arbeiter Kino 1. Spielfilme*, 0:00–37. Wien: Film Archiv Austria. (Originalwerk veröffentlicht 1919). 0:36.

⁸¹⁶ Vgl. Fritz, W. (1997). *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien, München: Verlag Christian Brandstätter. S. 78.

⁸¹⁷ Kracauer, S. (1979). *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (R. Baumgarten, & K. Witte, Übers.), Hg. K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 12.



Abbildung 21: o. V. *Kampf der Gewalten* [DVD]. 0:37:20.



Abbildung 22: Lang. *Metropolis* [DVD]. 1:57:59.

„[d]as Publikum [...] sich gewiß auch aus Arbeitern und kleinen Leuten zusammen[setzt], die über die Zustände in den oberen Kreisen rasonieren, und das Geschäftsinteresse fordert, daß der Produzent die gesellschaftskritischen Bedürfnisse seiner Konsumenten befriedige. Niemals aber wird er sich zu Darbietungen verführen lassen die das Fundament der Gesellschaft im geringsten angreifen; er vernichtete sonst seine eigene Existenz als kapitalistischer Unternehmer. Ja, die Filme für die niedere Bevölkerung sind noch bürgerlicher als die für das bessere Publikum; gerade weil es bei ihnen gilt, gefährliche Perspektiven anzudeuten, ohne sie zu eröffnen, und die achtbare Gesinnung auf den Zehenspitzen einzuschmuggeln.“⁸¹⁸

Um dieser Entwicklung Einhalt zu gebieten, versuchten, nach anfänglich allgemeiner Verwerfung des Kinos seitens der deutschen⁸¹⁹ und österreichischen Linksparteien,⁸²⁰ sozialistische Kulturinstanzen in eigener Produktion und Distribution auf den heimischen Kinomarkt einzuwirken. Anfang der 1920er Jahre war einer der primären Aufträge der Zentralstelle für das Bildungswesen in Wien, empfohlene, klassenbewusste Filme aufzulisten und zur Projektion bereit zu stellen.⁸²¹ 1924 wurde zusätzlich eine Kinoreformtagung abgehalten, um sozialdemokratische Film- und Kinopolitik zu besprechen,⁸²² und 1926 wurde die *Kiba* (Kinobetriebsanstalt⁸²³) als Produktionsstelle für den sozialistischen Film in Österreich gegründet.⁸²⁴ Beide Vorhaben waren mit dem Wunsch entstanden, „dem bürgerlichen Film das [zu] entziehen, was wir ihm geben: das Publikum.“⁸²⁵ Doch selbst wenn wir deswegen die gesamte Kinolandschaft Österreichs Anfang bis Mitte der 1920er Jahre keineswegs als homogenes eskapistisches, reaktionäres Gebilde verstünden,⁸²⁶ muss die Großproduktion von *Sodom und Gomorrha* dennoch im Kontext des bürgerlichen Kinos gelesen werden. Obwohl Regisseur Michael Kertész, dessen konkrete politische Einstellung etwa zu der ungarischen Räterepublik trotz seiner Position als Mitglied des Kunstkomitees und der Schauspielerprüfungskommission bis heute ein umstrittenes Gebiet bleibt,⁸²⁷ als

⁸¹⁸ Kracauer. *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. S. 279.

⁸¹⁹ Vgl. Hansen. *Early Cinema*. S. 238; Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 91.

⁸²⁰ Vgl. Bernold. *Kino*. S. 114.

⁸²¹ Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 299.

⁸²² Vgl. Bernold. *Kino*. S. 136.

⁸²³ Offizieller Titel im Handelsregister: Kinobetriebsgesellschaft m. b. H.

⁸²⁴ Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 301f.

⁸²⁵ Rosenfeld, F. (1926. 18. April). *Die Freiheit des Films*. *Arbeiter-Zeitung*, S. 23. Zugriff am 12.12.2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19260418>.

⁸²⁶ Um die Produktion der *Kiba* herrscht ein Disput, da aufgrund eines angeblich kommerziellen Interesses selbst aus den sozialistischen Reihen heftige Kritik an deren Filmen geübt wurde. Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 302.

⁸²⁷ Je nach Autor_in wird Kertész' Mitarbeit in der Räterepublik und dessen Flucht nach Österreich als Zeichen seiner kommunistisch oder reaktionär geprägten Einstellung gewertet. Vgl. Balogh, G. (1999). *Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren: Mihály Kertész und Sándor Korda*. In F. Bono, P. Caneppele, & G. Krenn

Filmmacher aus der auteur-Theorie Hauptverantwortlicher für die Produktion wäre, stand Alexander „Sascha“ Josef Graf von Kolowrat-Krakowsky (ab hier nur Kolowrat) als bedeutsamer Mit-, wenn nicht sogar Hauptverantwortlicher hinter dem Projekt. Für Kolowrat, Produkt der Verbürgerlichung des Adels⁸²⁸ und ein einflussreicher Produzent der österreichischen Filmindustrie (laut Filmhistoriker Walter Fritz sogar dessen „Begründer“⁸²⁹)⁸³⁰ und Mitbegründer und –eigentümer von *Sascha-Film*, war die Produktion von diesem Monumentalfilm sichtliches Herzensprojekt, welches er angeblich⁸³¹ seit seinem Aufenthalt in den Vereinigten Staaten 1918 und der dortigen Sichtung von D. W. Griffiths *Intolerance*⁸³² anstrebte.⁸³³ So muss an dieser Stelle vor allem der politische Hintergrund von Kolowrat mitberücksichtigt werden, der sich „mit antisozialistischen und antidemokratischen Spielfilmen [...] als Propagandist seiner [bürgerlichen] Klasse“⁸³⁴ erwies, sodass auch *Sodom und Gomorrha* nach zeitgenössischer Kritik den faden Beigeschmack eines „christlich-sozialen Filmdrama[s]“⁸³⁵ annimmt.⁸³⁶ In Zusammenarbeit mit dem späteren Produktionsteam

(Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (S. 77–100). Wien: Filmarchiv Austria. S. 81.

⁸²⁸ Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 73.

⁸²⁹ Fritz, W., & Zahradnik, M. (Red.). (1992). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*. Nr. 31. *Erinnerungen an Graf Sascha Kolowrat*. S. 19.

⁸³⁰ Selbst in der relativ zeitnahen Historiographie des österreichischen Films lässt man es sich nicht nehmen Kolowrat zu den „schillernden Persönlichkeiten“ des hiesigen Kinos zu zählen und *Sodom und Gomorrha* in diesem Kontext als Aushängeschild des österreichischen Films zu verstehen. Vgl. Vögl, K. C. (1986). 90 Jahre Kino – Wiener Kinogeschichte im Zeitraffer. In Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter (Hg.), *90 Jahre Kino in Wien: 1896 – 1986. Vergangenheit mit Zukunft* (S. 13–20). Wien: Verlag, Jugend und Volk. S. 14.

⁸³¹ Vgl. Loacker, A. (2002). Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 21–62). Wien: Filmarchiv Austria. S. 61.

⁸³² Griffith, D. W. (Regie). (1916). *Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages* [Film]. USA: Triangle Film Corporation, Wark Producing.

⁸³³ Je nach Quelle werden entweder nicht genannte Komparsenfilme oder dieser Film von Griffith als Inspirationsquelle angegeben, wobei teilweise diese auch eher als Inspiration für Kertész zugesprochen werden. Vgl. Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 94; Fritz, W. (1969). *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*. Wien: Bergland. S. 93; Shepherd, D. J. (2013). *The Bible on Silent Film. Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*. Cambridge, New York: Cambridge University Press. S. 218.

⁸³⁴ Grafl. „Hinein in die Kinos!“ S. 70.

⁸³⁵ Da ich in mehreren Publikationen Nr. 7782 der *Illustrierten Kronenzeitung* für diese Kritik gefunden habe (u. a.: Balogh. Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren. S. 89; Ballhausen, T. (2002). Die Lust an Weltuntergängen. Sodom und Gomorrha: Narrative Konzepte und Rezeption. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 79–91). Wien: Filmarchiv Austria. S. 84.), diese Nummer jedoch nicht im Einklang mit dem Jahrgang (1922) steht, verweise ich auf den frühesten und vermeintlich vollständigen Abdruck dieser Kritik: o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, hier S. 54.

⁸³⁶ Sobald Kleriker involviert waren, war Vorsicht geboten, da aufgrund ihrer politischen und gesellschaftlichen Macht im, aber auch außerhalb des christlichsozialen Lagers (Vgl. Weinzierl, E. (1983). Kirche und Politik. In E.

von *Sodom und Gomorrha*, Kertész und Kameramann Gustav Ucicky, produzierte Kolowrat schon im Vorfeld Filme, in denen sich die Opulenz der Architektur, das Spektakel, Niedertracht der Masse und die Zerstörungswut von (manipulativen) Frauen treffen,⁸³⁷ „deren Herz an einer unerfüllten Liebe krank“, weshalb sie „als äußerst geschickte Opportunistinnen sich der gegebenen Lage anzupassen“⁸³⁸ versuchen.

Die dargestellten Themen und Werte konnten die Argumentation des Kinos als ein Fluchort für das Proletariat weder verifizieren noch falsifizieren. Lesen wir das damalige Kino im Kontext der Kulturindustrie als Ort der Konditionierung und Indoktrination, ist eine Diskrepanz zwischen den Wertvorstellungen des filmischen Narratives und des Publikums durchaus denkbar. Deshalb muss der Blick direkt auf das Publikum gerichtet bleiben. Altenlohs weitere Beschreibung des Kinopublikums in der unmittelbaren Vorkriegszeit belegt eine gesellschaftliche Streuung im Kinosaal. Nicht nur Jugendliche beider Geschlechter waren im Auditorium vertreten, sondern gleichfalls auch Frauen der Oberschicht und Angestellte.⁸³⁹

„Das Kino ist heute nicht mehr das Theater des kleinen Mannes, des Arbeiters und des Handwerkers, sondern seine Besucher findet man in allen Schichten der Bevölkerung, von den höchsten bis zu den untersten.“⁸⁴⁰

Zwar waren auch schon während der 1910er Jahren die „Frauen des (Klein-)Bürgertums [...] ebenfalls rege Kinogeherinnen“⁸⁴¹, aber nun erweitert sich das bürgerliche Kinopublikum, dessen Präsenz sich auch in der Entwicklung der Kinoarchitektur und –lage zeigt. Die zu der Zeit aufkommenden Kinopaläste, die ebenfalls etwa in den Vereinigten Staaten den vorigen Kinomodus der Nickelodeons Ende der 1910er Jahre verdrängte, besaßen in ihrer architektonischen Komposition „Elemente des Zirkus und des Jahrmarkts sowie des Designs der Vaudeville-Häuser“⁸⁴², aber näherten sich zugleich dem exzessiven Stil des bürgerlichen Theaters des vorangegangenen Jahrhunderts.⁸⁴³ Der bestimmende Wunsch der eklektizistischen

Weinzierl, & K. Skalnik (Hg.), *Österreich 1918 – 1938. Geschichte der ersten Republik*. Bd. 1. (S. 437–496). Graz, Wien, Köln: Verlag Styria. S. 437f.) die Schere schnell gezückt wurde. Dementsprechend wirken *Sodom und Gomorrha* und seine äußerst positive Darstellung der Kirche, die einen integralen Bestandteil des Filmes ausmacht, noch intensiver als „christlich-soziales Filmdrama“. Vgl. Moritz. Sex. S. 72.

⁸³⁷ Vgl. Büttner, & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 318.

⁸³⁸ Mayr, B. (2002). Kleider erzählen Geschichte. Zu den narrativen Elementen des weiblichen Kostüms in *Sodom und Gomorrha*. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 125–149). Wien: Filmarchiv Austria. S. 130.

⁸³⁹ Vgl. Kessler & Warth. *Early Cinema and its Audiences*. S. 124.

⁸⁴⁰ O. V. (1920, 8. Mai). *Neue Kino-Rundschau*, Nr. 166. Zit. n. Ballhausen & Caneppele. *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938..* S. 116.

⁸⁴¹ Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 114.

⁸⁴² Bredella, N. (2009). *Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film*. Bielefeld: Transcript. S. 60.

⁸⁴³ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 136f.

Manie ließ sich im eskapistischen Wesen des Kinobesuchs festmachen, der „jenseits der Alltagserfahrung der Filmzuschauer entstehen“⁸⁴⁴ sollte. Themen, Zuschauer_innenschaft und Aufwertung des Kinos bzw. -raums zeigen, dass die Bewertung des Kinos als ein sozialer Gegenort vor allem ein diskursives Konstrukt war, um das frühe Kino politisch als „'good object', i.e. as an emancipatory tool of the working class appropriated and destroyed by the bourgeoisie“⁸⁴⁵ aufzuwerten.

4.2. Kino ohne den Zuschauer

„Die Wiederentdeckung des frühen Kinos in den achtziger Jahren bedeutet eine Revolutionierung der Ansichten vom männlichen Blick im Kino.“⁸⁴⁶

„Jo [sic], MEHR FRAUEN ALS MÄNNER! Mehr Frauen als Männer, AUF JEDEN FALL!“⁸⁴⁷

„Für den begleitenden Herrn ist ‚sie‘ [die Zuschauerin] dann aber angeblich mehr das Objekt der Beobachtung als die Vorgänge an der weißen Wand. ‚Sie ist immer bis zu Tränen gerührt‘, und überhaupt sind psychologische Studien an den Besuchern, noch häufiger an den Besucherinnen, vielen weit amüsanter als die Films und für viele ein Grund, hin und wieder eine Stunde im Kino zu verbringen.“⁸⁴⁸

Zwar beweist Emilie Altenlohs Studie die soziale Vielschichtigkeit der Kinokultur, aber genauso die Betonung einer dominanten Frauenkultur.⁸⁴⁹ Neben „Tanzhallen, Vergnügungsparks [...] und Varieteetheater“⁸⁵⁰ reihte sich das Kino in einen Korpus von öffentlichen Räumen ein, in dem vorwiegend die (neue) Frau (v. a. Arbeiterinnen und weibliche Angestellte) der 1910er und 1920er Jahre verkehrte.⁸⁵¹ Als eine der ersten Autor_innen, welche die aktive Position der Kinobesucherin des frühen Films theoretisierte, legt Heide Schlüpmann ein multivalentes Netzwerk aus Aktivitäten der Zuschauerin über die Zeit des frühen Kinos, die den Zielen des modernen, feministischen Gegenkinos entsprechen:

⁸⁴⁴ Bredella. *Architekturen des Zuschauens*. S. 68.

⁸⁴⁵ Kessler & Warth. *Early Cinema and its Audiences*. S. 124.

⁸⁴⁶ Schlüpmann. *Am Leitfaden der Liebe*. S. 232.

⁸⁴⁷ Hilda Schmid. Zit. n. Bernold. *Kino*. S. 238.

⁸⁴⁸ Altenloh. *Zur Soziologie des Kino*. S. 94.

⁸⁴⁹ Annette Brauerhoch mahnt diesbezüglich zur Vorsicht, da trotz Altenlohs Studie die überproportionale Anwesenheit von Zuschauerinnen zumindest für die 1920er Jahre bislang empirisch noch nicht belegt ist. Vgl. Brauerhoch, A. (2007). *Arbeit, Liebe, Kino*. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 59–87). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. S. 72.

⁸⁵⁰ Groneman, C. (2001). *Nymphomanie. Die Geschichte einer Obsession*. Frankfurt, New York: Campus Verlag. S. 53.

⁸⁵¹ Vgl. Bernold. *Kino*. S. 14.

Die Geschichten handeln von „Frauen, von ihrem Alltag, den Lebensproblemen, ihren Wünschen und Träumen“⁸⁵², in denen „Frauen [nicht nur] als Frauen“ existieren, sondern darüber hinaus diese „ihre traditionellen weiblichen Rollen“ übersteigen, da sie „dem Zwang in der Einbildung – sich die Moralität des Mannes einzubilden –, den sie im Alltagsverhältnis zu den Männern erlitt“⁸⁵³ im Kino ablegen kann. Damit markiert der Kinogang eine Transgression, die nach Monika Bernold diskursiv dort subversive Bedeutung annahm, wo dieser „als außer-, ja antifamiliales Vergnügen begriffen“⁸⁵⁴ wurde. Dies spürt man kaum mehr als in den „serial-queen melodrama[s]“, populäre Filmreihen, die oftmals weibliche Figuren in das Zentrum rückten. Hier und in verwandten Genres wurden Geschichten erzählt, in denen Frauen, wie Helen Holmes, auf Bahngleisen gefesselte Männer retten;⁸⁵⁵ in denen Frauen den Tod ihrer Väter rächen;⁸⁵⁶ in denen sie „engage[.] [themselves] [...] in dangerous airplane races, horse jockeying, balloon flights, automobile racing, submarine exploration, and expeditions into Chinatown criminal dens“⁸⁵⁷. Selbst „[d]er Blick“, so Schlüpmann abschließend, „ist nicht männlich kodiert [...] [da] das frühe Kino [...] insgesamt nicht voyeuristisch [...] sondern exhibitionistisch“⁸⁵⁸ organisiert ist, sodass sich eine weibliche Erzählperspektive eröffnet, wie ebenfalls Ben Singer im Kontext der Blickkonstellationen der „serial-queen melodrama[s]“ hervorhebt.⁸⁵⁹ Da zu dieser Zeit, wie etwa bei Altenloh ersichtlich, das männliche jugendliche Arbeiterpublikum vor allem an von Spektakel getriebenen Narrativen interessiert war,⁸⁶⁰ wird selbst Mulveys Theorem um die männliche Identifikation mit dem eigenen Geschlecht gebrochen, denn, so Ben Singer, „male spectators might have allied themselves with the serial queen as a heroic agent.“⁸⁶¹ Eine Einschätzung, welche auch die Komparatistin Jennifer M. Bean teilt, da in den Texten während des Ersten Weltkriegs die Entspannung eines Zuschauers während einer Berichterstattung bzgl. eines „sickening slaughter“ der aufgeregten Anspannung während eines Stunts der „indestructable

⁸⁵² Schlüpmann, H. (2004). Frühes Kino als Gegenkino. Was ist aus seiner (Wieder-)Entdeckung heute geworden? In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 107–114). Marburg: Schüren Verlag. S. 108.

⁸⁵³ Schlüpmann. *Ungeheure Einbildungskraft*. S. 40.

⁸⁵⁴ Bernold. *Kino*. S. 21.

⁸⁵⁵ Vgl. Singer, B. (1996). Female Power in the Serial-Queen Melodrama. The Etiology of an Anomaly. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 163–193). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1990). S. 173.

⁸⁵⁶ Vgl. Grasse, J. d., & Franklin, S. (Regie). (1919). *Heart o' the Hills* [Film]. USA: Mary Pickford Company.

⁸⁵⁷ Singer. Female Power in the Serial-Queen Melodrama. S. 165.

⁸⁵⁸ Schlüpmann. Frühes Kino als Gegenkino. S. 108.

⁸⁵⁹ Vgl. Singer. Female Power in the Serial-Queen Melodrama. S. 172.

⁸⁶⁰ Vgl. Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 76.

⁸⁶¹ Singer. Female Power in the Serial-Queen Melodrama. S. 170.

Helen Holmes“ direkt gegenübergestellt wurde.⁸⁶² Und auch Hans Winge, wie er retrospektiv über seine Jugend erzählt, fieberte eifrig mit dem deutschen Stummfilmstar Henny Porten mit, obgleich er sich nicht so emotional geben durfte, weshalb er sich „gegen solche Ausbrüche des Gefühls durch intensives Lutschen großer, grüner Bonbons“⁸⁶³ zu wehren wusste. Demgegenüber wussten die befragten Zuschauer aus eigener geschlechtlichen Identität der Soziologin Altenloh zu berichten, dass sie eigentlich nur an der überemotionalen Reaktion ihrer weiblichen Begleiterinnen interessiert waren, wie das Eingangszitat belegt. Über diesen Zwang der nachträglichen Berichtigung reflektierte auch Filmkritiker Béla Balázs. Denn während man, ohne dass Balázs an dieser Stelle ein Geschlecht favorisierte, „(im Dunkeln!) über Dinge dicke Tränen weinen [durfte], die man als Literatur mit Verachtung von sich zu weisen verpflichtet war“ und somit das Kino weniger als Kunst denn als „einfaches Genußmittel wie der Alkohol“ galt – für Balázs selber die Essenz des Films mit seiner „unbefangenen süßen Kindlichkeit“⁸⁶⁴ –, könnte man zu diesen Erzählungen keinesfalls ohne Schamesröte im Hellen stehen. Dementsprechend wurde die überproportionale Anwesenheit von Zuschauerinnen zumeist mit Rückgriff auf die geschlechtliche Stereotype der „Schau- und Sensationslust“ oder des „Hang[s] zu[r] Sentimentalität“⁸⁶⁵ argumentiert, die in einem komplexen Zusammenspiel mit weiteren (pathologisierenden) Diskursen auf eine biologistisch fundierte allgemeine weibliche „Kopflosgkeit“ zurückgeführt werden konnte.⁸⁶⁶ Sicherlich waren vor allem in der Anfangszeit (bürgerliche) Geschlechterbilder dafür verantwortlich, warum das männliche Bildungsbürgertum dieses eher mied, das nur den Frauen eine derartige Distanzlosigkeit zugestand.⁸⁶⁷ Männer derselben Schicht fürchteten diese, wie wir bei Franz Kafka und Thomas Mann am Anfang dieser Arbeit gesehen haben.

⁸⁶² Vgl. Bean, J. M. (2002). Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 404–443). Durham, London: Duke University Press. S. 432.

⁸⁶³ Vgl. Winge, H. (1966). Erste Erinnerungen. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 27–30). Wien: Isda & Brodmann. S. 29.

⁸⁶⁴ Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (Originalwerk veröffentlicht 1924). S. 14.

⁸⁶⁵ Moritz, V. (2008). Frauenbilder, Männerbilder. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 243–254). Wien: Filmarchiv Austria. S. 246.

⁸⁶⁶ Vgl. hierzu etwa: Schößler, F. (2009). *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld: Aisthesis. S. 291; Braun, C. v. (2001). *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich, München: Pendo. S. 55; Gilman, S. L. (1992). *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur* (H. Rohlfing, K. Gerstenberger, S. Götz, V. Pohland, & C. Gelbin, Übers.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 126.

⁸⁶⁷ Vgl. Petro, P. (1997). Perceptions of Difference. Woman as Spectator and Spectacle. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 41–66). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 44; Vgl. Altenloh. *Zur Soziologie des Kino*. S. 91.

Ähnlich Schlüpmanns Ausführungen erkennt auch Bernold das Kino als einen zumindest potenziellen weiblich(-proletarischen) Gegenort an, welcher sukzessive etwa im sozialdemokratischen Diskurs problematisiert und kritisiert wurde, da in dem filmischen Freizeitangebot geschlechtliche Rollenbilder unterminiert wurden.⁸⁶⁸ In *Die Unzufriedene* – eine sozialdemokratische Zeitung für weibliche Arbeiterinnen, die sich im weiteren Verlauf der Dekade zu einer parteiübergreifenden Zeitung musterte –⁸⁶⁹ wird etwa gegenüber dem Kino das Radio gelobt, da, wie Bernold ausführt, dieses mitsamt seiner medienspezifischen, häuslichen Nutzung „quasi ein ‚familiales‘ Medium darstellt“⁸⁷⁰, das sowohl den Arbeitermann von dem Alkohol und der Kneipe fern hielt (ein in der Zeit viel diskutiertes Problem im transatlantischen Raum)⁸⁷¹ als auch die Frau aus dem außerhäuslichen Raum entfernte.⁸⁷² Verbunden mit der forcierten Professionalisierung der Hausfrau im deutschsprachigen Raum der 1920er Jahre wird das Radio nicht nur zum Allheilmittel des (sozialdemokratischen) Familienbildes, sondern die nun (semi)professionalisierte Hausfrau konnte nun „Kraut, Kohl, Spinat und anderes im Walzertempo“⁸⁷³ schneiden und herrichten und somit ihre Effizienz steigern.⁸⁷⁴

Die Vielzahl dieser Eigenschaften des frühen Kinos bedeuten ein retrograd erfasstes Gegenkino, das sowohl auf inhaltlicher wie auch medialer Ebene funktionierte. Der Grund, warum Thematik und Medialität ein weibliches Gegenkino bringen, das sich Feministinnen seit der 2. Frauenbewegung sehnlichst wünschten (siehe hierzu etwa Laura Mulvey), ist der überwiegenden Präsenz von Zuschauerinnen zuzuschreiben, welche die Zahl der männlichen Kinobesucher um ein vielfaches überragen. Direkt von den Beschreibungen Siegfried Kracauers⁸⁷⁵ – obgleich er selber den „kleinen Ladenmädchen“ in ihrer Zerstreuung nur eine bedingte Akteurinnenposition zusprach –⁸⁷⁶ und von der Untersuchung Altenlohs⁸⁷⁷ ausgehend betrachtet Schlüpmann das Kino der 1910er Jahre als grundlegend weiblich

⁸⁶⁸ Vgl. Bernold, M. (1990). Kino(t)raum. Über den Zusammenhang von Familie, Freizeit und Konsum. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 135–163). Wien: Picus. S. 141.

⁸⁶⁹ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 181.

⁸⁷⁰ Bernold. Kino(t)raum. S. 142.

⁸⁷¹ Vgl. Gehmacher, J. (1990). Das Glück der Nüchternheit. Ein sozialdemokratischer Entwurf um Alkohol und Familie. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 51–79). S. 52f.

⁸⁷² Vgl. Bernold. Kino(t)raum. S. 142.

⁸⁷³ K., Hermine (1924, 6. Dezember). Bitte, hören Sie mein Radio! *Die Unzufriedene*, 2. , 49. Letzter Zugriff am 14. November 2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=uzf&datum=19241206&zoom=68>, S. 4.

⁸⁷⁴ Vgl. Bernold. Kino(t)raum. S. 143.

⁸⁷⁵ Vgl. Schlüpmann. *Ungeheure Einbildungskraft*. S. 10.

⁸⁷⁶ Vgl. Kracauer. Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. S. 294.

⁸⁷⁷ Vgl. Schlüpmann, H. (1982). Kinosucht. *Frauen und Film*, 33, S. 45–52, hier S. 45.

konnotierten Ort. Da die Masse der weiblichen Kinogängerinnen ihren männlichen Konterpart mehr als die Stirn bieten konnte, scheint es, so die Autorin weiter, eine simple Rechnung von Angebot und Nachfrage den Grund für die Umstellung zu geben: Einfachste wirtschaftliche Logik zwingt die Kinoindustrie, ihre Konzepte an die größte Kaufkraft anzupassen.⁸⁷⁸ Ein Konzept, das sich in gewisser Weise in Bezug auf die Klassenfrage bei Kracauer wiederfindet, denn auch hier ist es der Impuls des Kapitals, sich dem größtmöglichen Publikum zu nähern, jedoch – und hier entfernen sich Kracauer mit seinen „Ladenmädchen“ von Schlüpmanns Kinogängerinnen – sich dabei nicht ins eigene Fleisch zu schneiden. Denn, wie im vorangegangenen Kapitel ausgeführt, wurde, so Kracauer, zwar die Klassenfrage möglicherweise angedeutet, die eindeutige Lösung dieser wurde jedoch noch bis zum Ende des letzten Aktes gefunden,⁸⁷⁹ sodass „das Herz“ „Mittler zwischen Hirn und Händen“⁸⁸⁰ sein konnte und die Klassenfrage endgültig ad acta gelegt wurde.

Doch diese wichtigen Punkte, die Schlüpmann aufbringt, werden allesamt nach und nach von dem Kino der Zwischenkriegszeit abgeändert. Im schon erwähnten Verbürgerlichungs- und Institutionalisierungsprozess musste die Frau als Produzentin sowie Rezipientin notgedrungen Weise abgewertet werden, damit diese Positionen vermännlicht und das Kino aufgewertet werden konnte.⁸⁸¹ Gerade im Gegensatz zu dem bürgerlichen Theater, in welcher der Regisseur als bedeutsamster Mitarbeiter einer Produktion gehandhabt wurde, konnten Schauspielerinnen bis in die frühen 1920er Jahre großen Einfluss auf die Entwicklung einer Szene haben.⁸⁸² Doch nachdem der Prozess der Institutionalisierung von Verantwortungshierarchien in Gang gesetzt worden war, wurde die nun hoch bewertete Position des Regisseurs gleichzeitig von Presse und Kulturkreisen⁸⁸³ essentialisiert. So hieß es in dem 1922er Almanach von der österreichischen Filmzeitschrift *Die Filmwelt*, „[d]er Filmregisseur ist *naturgemäss* [sic!] als Hauptverantwortlicher am höchsten bezahlt“⁸⁸⁴ (meine Hervorhebung), und auch Journalist Rudolf Kurtz vergaß 1926 nicht, in seiner

⁸⁷⁸ Vgl. Schlüpmann. Frühes Kino als Gegenkino. S. 108.

⁸⁷⁹ Vgl. Kracauer. Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. S. 279.

⁸⁸⁰ Lang. *Metropolis*. 1:58.

⁸⁸¹ Vgl. Warth, E. (2004). Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino. Perspektiven, Potentiale, Probleme. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 115–124). Marburg: Schüren Verlag. S. 118f.

⁸⁸² Vgl. Schlüpmann. Cinema as Anti-Theater. S. 137.

⁸⁸³ Dass es Ausnahmen bei diesem Prozess gab, erkennt man teilweise an der Liebe von den Filmkritikern Siegfried Kracauer und Béla Balázs für Asta Nielsens Schauspielkunst. Obwohl beide die Stellung des Filmemachers in ihren Schriften auch betonen, wurde der Darstellerin keineswegs ihre Macht über die Produktion abgesprochen. Vgl. Schlüpmann, H. (2010). Die Filme. In H. Schlüpmann, E. de Kuyper, K. Gramann, S. Nessel, & M. Wedel (Hg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. 2. Aufl. (S. 11–28). Wien: Filmarchiv Austria. S. 18.

⁸⁸⁴ o. V. (1922). *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue. Almanach 1922*. Wien: Verlag Universale. S. 25.

bedeutsamen Schrift über den expressionistischen Film hinzuzufügen, dass „der Regisseur den *natürlichen* Mittelpunkt da[rstellt], in dem die Kräfte sich sammeln, Führung und Standort erhalten.“⁸⁸⁵ (meine Hervorhebung) Selbst nachträglich wurde zugunsten des Regisseurs der Einfluss, den zuvor große Schauspielerinnen, wie etwa Asta Nielsen, auf den Film hatten, ihnen fast gänzlich abgesprochen.⁸⁸⁶ Die diskursive Institutionalisierung versteht sich als ein Prozess des Verschüttens der „starke[n] und vielfältige[n] Präsenz der Frauen als ‚Macherinnen‘“⁸⁸⁷, indem die männlichen Produzenten als „legendäre“ Protagonisten der Kinoindustrie instrumentalisiert wurden.⁸⁸⁸

Die Institutionalisierung, die zugleich eine Verschiebung im inhaltlichen Bereich mit sich brachte, eröffnete dem männlichen Zuschauer einen eskapistischen Ort, in dem er selber bzw. sein fiktiver Konterpart (wieder) Herr im eigenen Hause sein konnte.⁸⁸⁹ Die Kinobesucherin konnte weiterhin mit den Heldinnen des Kinos, welche sowohl narrativ⁸⁹⁰ als auch real (erfolgreich im eigenen Beruf)⁸⁹¹ den Typen der emanzipierten, *neuen Frau* am nächsten kommen, Abenteuer aus dem Häuslichen in das Städtische erleben, aber musste mit einem oftmals abrupten Ende von dem freien Leben rechnen. Selbst Autor_innen, die das phantastische Element des österreichischen Kinos der späten Stummfilmzeit für die Kinobesucherinnen hervorheben, negieren nicht den problematischen letzten Akt, welcher (scheinbar) nicht anders kann, als die (sexuell) proaktive Frau einer Bestrafung zu unterziehen und zu zähmen. Seltener ist die Deutung von Heike-Melba Fendel, die davon überzeugt ist, dass selbst wenn die von ihr analysierte Figur, das „It-Girl“, in „den Hafen der Ehe“ fährt, keiner in dem damaligen Publikum daran gezweifelt hätte, dass „dort [nicht] weiter nach den Regeln des toughen Mädchens gespielt wird“⁸⁹². Damit orientiert sich Fendels Interpretation an den Konzepten des Queer Readings, das die Lücken zwischen den Zeilen (bzw. hier nach

⁸⁸⁵ Kurtz, R., Kiening, C. (Hg.), & Beil, U. J. (Hg.), (2007). *Expressionismus und Film*. Zürich: Chronos Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1926). S. 110.

⁸⁸⁶ Vgl. Schröder, S. M. (2010). Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914. In H. Schlüpmann, E. de Kuyper, K. Gramann, S. Nessel, & M. Wedel (Hg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. 2. Aufl. (S. 194–210). Wien: Filmarchiv Austria. S. 205.

⁸⁸⁷ Schlüpmann. Frühes Kino als Gegenkino. S. 103.

⁸⁸⁸ Kritik an Schlüpmanns Position bezüglich der Stellung, die Nielsen in der Produktion einnimmt, äußert Stephan Michael Schröder, da mit der Inthronisierung des Regisseurs auch anderen essenziellen Filmemacher_innen ihre Bedeutung abgesprochen wird, wie etwa den Drehbuchautor_innen der 1910er Jahre. Vgl. Schröder. Und Urban Gad? S. 203.

⁸⁸⁹ Vgl. Warth. Annäherungen an das frühe Kino. S. 313.

⁸⁹⁰ Vgl. Wisinger, M. (1992). *Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich*. Wien: Promedia. S. 99.

⁸⁹¹ Freytag, J., & Tacke, A. (2011). Einleitung. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 9–17). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 15.

⁸⁹² Fendel, H.-M. (2011). Das It-Girl im Laufe der Zeit. Wie aus Clara Bow eine Handtasche wurde In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 209–219). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 215.

dem Endschriftzug) mit eigenen Deutungen auffüllt, um dem heteronormativen Schicksal entgehen zu können. Dies respektierend können wir dennoch an dieser Stelle einen Strich ziehen und parallel zur subversiven Interpretation die Wahrnehmung eines implizierten männlichen, bürgerlichen Zuschauers in dem Kino der Zwischenkriegszeit einfügen.

Obwohl die Inflationszeit die Finanzierung der Filmproduktionen erleichterte,⁸⁹³ wurden diese in Folge der Institutionalisierung und des Bedürfnisses des Publikums nach dem Spektakel (Monumentalfilm) zum einen, dem der Produktionsfirma nach einem internationalen Erfolg zum anderen ein finanziell risikoreiches Vorhaben.⁸⁹⁴ Diese Situation benachteiligte komplexe Darstellungen von Frauenschicksalen in den 1920er Jahren, auch wenn nach Filmkritiker Fritz Rosenfeld noch Anfang der 1930er Jahre die Zuschauerinnen über Erfolg und Misserfolg entschieden.⁸⁹⁵ Die literarischen Kultur derselben Zeit zeichnete ein wesentlich komplexeres Bild von „dem Bestreben nach weiblicher Unabhängigkeit und den tatsächlichen Abhängigkeitsverhältnissen[, dessen Ausgang] ungelöst bleiben“⁸⁹⁶ konnte, weshalb die Literaturszene auch vermehrt sogar die affirmativen Elemente der filmischen Narrative auf- und angriff. Statt der eskapistischen Zerstreuung verharrte eine unbehagliche Ambivalenz, die andernfalls unsäglich bliebe. Demgegenüber reduzierten sich die Möglichkeiten der Frau im Film auf konkret positive oder negative Enden, deren einziger Ansatz an Ambivalenz in der Figur der Prostituierten mit dem goldenen Herz und in ähnlich transgressiver Gestalten aufzutreten schien, deren (meist) fatales Selbstopfer sie wiederum rehabilitierte. So ordnen sich gerade emanzipierte Frauentypen dem Narrativ des voyeuristischen Modus Mulveys unter, da ihr entweder in der Hochzeitsnacht vergeben oder sie ihr Handeln mit dem eigenen Tod bezahlen muss, der sie oftmals sogar als göttliche Strafe ereilt.⁸⁹⁷

Schlussendlich ist die Bezeichnung des frühen Kinos als exhibitionistisch, welches die eigene Attraktivität bzw. Attraktionen bewusst für das Publikum ausstellt, zwar ein (sogar für das damalige Erotikkino⁸⁹⁸) geläufiges Konzept,⁸⁹⁹ aber schon Filmfragmente in der ersten

⁸⁹³ Vgl. Leidinger, H. (2008). Für eine „höhere Sache“. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 22–31). Wien: Filmarchiv Austria. S. 25.

⁸⁹⁴ Vgl. Bernfeld, S. (1966). New York. Die Wiedergeburt des österreichischen Films. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ under der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 47–48). Wien: Isda & Brodmann. S. 47.

⁸⁹⁵ Vgl. Bernold. Kino.S.170.

⁸⁹⁶ Freytag & Tacke. Einleitung. S. 14.

⁸⁹⁷ Siehe Kapitel 2.1.

⁸⁹⁸ Vgl. Streit, E. (2004). Nackte Tatsachen. Zur Darstellung des nackten, weiblichen Körpers im frühen österreichischen Film. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 131–136). Marburg: Schüren Verlag. S. 134f.

Dekade des 20. Jahrhunderts besitzen Momente des kommenden voyeuristischen Blickes auf den Frauenkörper, der die vorangegangene absichtliche Ausstellung (Frauen zwinkern dem Publikum zu)⁹⁰⁰ übergeht, um den männlichen Zuschauer nun als solchen zu adressieren.⁹⁰¹ Das Verschränken der Blickmodi des frühen Kinos und dessen Weiterentwicklung verfestigte sich in den Jahren der Institutionalisierung weiter.⁹⁰² Nach wie vor wurde in dem Monumentalkino der frühen 1920er Jahre das eigene Spektakel filmisch (wie auch werbetechnisch) ausgestellt, aber in diesem integrierten sich Augen-blicke, die für das Publikum (bzw. oftmals nur für den Zuschauer) den Genuss boten, den weiblichen Körper zu betrachten. Deshalb stellte die Fragmentierung des weiblichen Körpers („the desire to see more of the female body in detail“⁹⁰³), die Mulvey für das US-Nachkriegskino der 1940er Jahre theoretisiert, einen integralen Teil des Kinos der späten Stummfilmzeit dar.⁹⁰⁴ In einem späteren Beitrag modifiziert Schlüpmann den grundlegenden Ausschluss des männlichen Blicks, da im Sozialdrama der 1910er Jahre die SchauspielerIn eine Doppelfunktion übernimmt: „She cultivated erotic attraction for the male gaze; for the female audience, however, she placed herself on show in her social role.“⁹⁰⁵ Damit zeigt sich, durch Schlüpmann selber bestätigt, dass selbst in den 1910er Jahren ein männliches Publikum nicht nur anwesend war, sondern dieses von den Produzenten auch explizit und intensiv adressiert wurde.⁹⁰⁶

Im Erzählkino der frühen 1920er Jahre findet sich nicht nur schon viel (weibliche) nackte Haut (vor allem im Hygienefilm, weshalb dieser vermeintlich einen höheren männlichen Zuschaueranteil besaß)⁹⁰⁷, sondern selbst Blickkonstellationen, die sich später bei Mulvey finden würden, wurden explizit durchexerziert. Die „to-be-looked-at-ness“ ist Mitte der 1920er Jahre schon so dezidiert etabliert, dass sich die Kamera von Sittenfilmen auch mal in

⁸⁹⁹ Vgl. Gunning. *An Aesthetic of Astonishment*. S. 123.

⁹⁰⁰ Vgl. Gunning. *Das Kino der Attraktionen*. S. 28.

⁹⁰¹ Linda Williams verweist etwa im Kontext der Anfangsjahre des frühen Kinos auf eine eigene nicht-pornographische Kategorie von Filmen, die den voyeuristischen Blick auf die Frau nicht nur integrieren, sondern das gesamte Narrativ um diesen aufbauen. Vgl. Williams. *Hard Core*. S. 71.

⁹⁰² Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 117.

⁹⁰³ Williams. *Hard Core*. S. 66.

⁹⁰⁴ Vgl. Schlüpmann. *Cinema as Anti-Theater*. S. 136.

⁹⁰⁵ Ebd., S. 136.

⁹⁰⁶ Eine ähnliche Argumentation in Bezug auf die US-amerikanische Kino- und Karnevalkultur derselben Zeit findet sich bei Lauren Rabinovitz wieder, da nach zeitgenössischen Aussagen im Kino Frauen dies- und jenseits der Leinwand als Schauobjekte fungierten (Vgl. Rabinovitz. *Temptations of Pleasure*. S. 71f.). Obgleich eine derartige Argumentation durchaus schlüssig erscheint, könnte sie aber auch von den Diskursen der Zeit dahingehend beeinflusst sein, die Angestellte und Kinogängerinnen in einem unmittelbaren Zusammenhang mit Sexualität und Konsum zu bringen. Siehe hierzu Kapitel 5.2.1.

⁹⁰⁷ Vgl. Film im Lauf der Zeit. S. 57.

die Position (POV) von Tätern sexueller Gewalt begeben (bei Murry Smith: *alignment*), um ihren Blick zu verstehen und die Gründe hinter ihren Handlungen wenn auch nicht zu legitimieren (*allegiance*), so zumindest nachvollziehbar zu machen: In Martin Bergers *Kreuzzug des Weibes* wird eine (noch unverheiratete) Lehrerin mit ihrem „freizügig angelegten seidenen Morgenrock [...], unter dem sie, wie sichtbar wird, nicht viel trägt“⁹⁰⁸ zum scheinbar triftigen Grund für sexuelle Gewalt. Ähnlich den Erklärungen in Kapitel 3.2 konstruieren Handlung und Blickstruktur eine argumentative Satzlogik, welche Beziehungen zwischen sexueller Gewalt und dem Verhalten des Opfers klar darlegen. Dass dabei diese Szene und ihre Inszenierung nicht nur Eindämmung weiblicher Sexualität(en) einfordern, sondern implizit auch das Blickdreieck, wie oben skizziert, verwendet, ist ohne Zweifel.

Obwohl Altenloh an anderer Stelle meint, dass männliche Zuschauer unter kaufmännischen Gehilf_innen mit nahezu 80 % (gegenüber 63 % bei ihrem weiblichen Gegenstück) sogar überwiegen,^{909,910} deutet sie die allgemeine Anwesenheit von dem Großteil der Männer als ein Zugeständnis an ihre Gattinnen. Denn der Zuschauer tolerierte vermeintlich erschöpft von der eigenen Arbeit diesen Gang ins Kino, während er zugleich,⁹¹¹ wie die Filmhistorikerin Miriam Hansen in ihrem Artikel zu Altenloh ausführt, „deeming himself superior to his wife's emotional absorption in the events on screen.“⁹¹² Obzwar Altenloh aufgrund eines vermeintlich bürgerlich-liberalen Hintergrundes ihre durchaus problematische Unterscheidung zwischen männlichen und weiblichen Kinogänger_innen anhand eines Schnittes zwischen außerhäuslichen Arbeit und Nicht-Arbeit bzw. Hausarbeit fixierte (Langeweile nach Hausarbeit gegenüber Erschöpfung nach Arbeit), gibt die Selbstbeschreibung von männlichen Kinogängern als distanziert und höchstens interessiert an wissenschaftlichen Programmen (Zuschauerinnen gehen ins Kino ohne spezifische Programmauswahl) einen tiefgehenden Einblick in vergeschlechtlichte Emotionalität,⁹¹³ die zu dieser Zeit jeweils performiert werden

⁹⁰⁸ Vgl. Hampicke, E. (2000). Vom Bedecken und Entdecken zwischen Filmstoffen und Stofffilmen. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (119–130). München: Edition Text + Kritik. S. 129.

⁹⁰⁹ Vgl. Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 88.

⁹¹⁰ In der Middletown-Studie Mitte der 1920er Jahre zeichnet sich eine ähnliche Tendenz ab, da nur 30 % der Männer in den drei letzten High School-Jahren das Kino mieden, während sich dieselbe Angabe auf 39 % der Frauen derselben Altersgruppe belief. Vgl. Lynd & Lynd. *Middletown*. S. 264.

⁹¹¹ Vgl. Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 74.

⁹¹² Hansen. *Early Cinema*. S. 241.

⁹¹³ Da Altenloh diese Trennung trotz unterschiedlich behandelter Klassen- und Altersgruppierungen in erster Linie über das Geschlecht traf, spreche ich an dieser Stelle nur von einer geschlechtlichen Konnotation von Gefühlen, die offensichtlich ebenso von anderen Differenzierungsmerkmalen bzw. subkulturellen und situativen Zugehörigkeiten maßgeblich beeinflusst wird.

müsse.⁹¹⁴ Nach der Verschiebung der Bedeutung des Kinos im (klein)bürgerlichen Kontexts im Zuge der Institutionalisierung, wie sie Schlüpmann skizziert, wird sich auch die Haltung zu den großen und kleinen Emotionen im Kino maßgeblich verändern. Auch wenn zu bezweifeln ist, dass in der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts und der Blüte des erotischen Films der österreichischen *Saturn-Film* auf den „hochpikanten Herrenabend[en]“⁹¹⁵, deren Interesse weniger den wissenschaftlichen als den wortwörtlich „nackten“ Tatsachen galt, die männlichen Zuschauer nicht genauso emotional von der Leinwand affiziert wurden, markiert die Institutionalisierung eine Wende im Diskurs der Emotion und Immersion im dunklen Saal. Diese Entwicklung ermöglichte und förderte nicht nur die männlich-(klein)bürgerliche Zuschauerschaft im Kino, sondern forderte ebenfalls, der Veränderung im Theater des 19. Jahrhunderts nacheifernd, eine verstärkt immersive Haltung diskursiv ein, wie im folgenden Kapitel ausgeführt wird.

Letztendlich haben in Altenlohs Untersuchung Klasse und Geschlecht zwar durchaus Einfluss auf den Kinogang, jedoch schienen, ähnlich wie in der US-amerikanischen Studie zehn Jahre später von Robert Lynd und Helen Merrell Lynd,⁹¹⁶ sie weniger als das Alter als entscheidender Faktor für den Kinobesuch auf. Während die Jugend, worauf die Soziologin mehrmals verweist, ein großes Interesse an dem noch jungen Gerät zeigte,⁹¹⁷ was sich ab 14 Jahre (oftmals ursächlich im Konnex mit der erstmaligen Berufstätigkeit in den arbeitenden Klassen) in einer verstärkten Anzahl der Kinobesuche andeutete, nahm die Neigung zum Film nach dem 18. Lebensjahr jährlich ab,⁹¹⁸ bis sie „für die 40 und 50 jährigen von heute“⁹¹⁹ kaum eine Rolle mehr spielte. Jedoch, wie auch Altenloh argumentierte, muss man bei einer solchen Einschätzung vorsichtig sein, da diese dem Alter des Mediums geschuldet sein konnte, sodass das schon eine Dekade später anders ausschauen könnte. Im weiteren Verlauf ihrer Arbeit widerspricht sie sich sogar, da „in fast allen andern Schichten und Altersstufen“⁹²⁰ nur ein Fünftel Kinofilme nicht besuchten; im Umkehrschluss bedeutet das, dass mehr als 70 % der Bevölkerung in jeder Altersstufe und Klasse das Kino zumindest gelegentlich oder selten aufsuchten.⁹²¹ Diese Feststellung erlaubt uns, die historische Gruppe von männlichen

⁹¹⁴ Vgl. Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 78.

⁹¹⁵ Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 26.

⁹¹⁶ Vgl. Lynd & Lynd. *Middletown*. S. 263f.

⁹¹⁷ Vgl. Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 47.

⁹¹⁸ Vgl. Ebd., S. 84.

⁹¹⁹ Vgl. Ebd., S. 74.

⁹²⁰ Ebd., S. 74.

⁹²¹ Demgegenüber verweist im Kontext von Freizeitverhalten von Arbeiterinnen Sozialhistoriker Ernst Bruckmüller auf die Arbeiterkammer-Untersuchung von 1931, in denen 65 % der Arbeiterinnen angaben, nie ein Kino zu besuchen. Unter den verheirateten Arbeiterinnen stieg diese Zahl sogar auf 73 %. Trotz dieser hohen

Zuschauern im (zumindest frühen bis mittleren) Erwachsenenalter und von einem (einstigen) bürgerlichen Stand zu Analysezwecken heranzuziehen.

4.3. Vor dem einfahrenden Zug wegrennen oder sich über die Störenfriede ärgern?

„II. Der Kinopapagei. Derselbe ist ein lästiges und bei den übrigen Kinobesuchern sehr unbeliebtes Individuum. Während der Vorführung spricht er. Spielt die Musik lauter, so spricht der Kinopapagei noch lauter. Wenn er nicht spricht, so ißt er. Manchmal spricht und ißt er gleichzeitig.“⁹²²

„[U]nd wenn dann wer graschelt hot, hot ma natürlich an Zurn ghabt (lacht) ...“⁹²³

Der Grund, warum eine immersive Zuschauer_innenhaltung in erster Linie hinterfragt werden muss, ist die notwendige Historifizierung der Rezeptionshaltung, die ich im Kontext der Diskursivierung von Körpertechnologien behandelt habe. Die Art der Rezeption, einen Kinofilm als Gesamtprodukt, somit von Anfang bis Ende, zu konsumieren, ist im näheren Sinne für das Massenpublikum ein Produkt der frühen 1960er Jahre und somit Ergebnis einer relativ jungen Entwicklung.⁹²⁴ Anders als die ersten Einträge zur filmischen Erfahrung, die (oftmals im Zusammenhang mit der Armee von einfahrenden Zügen) mystifizierend den Projektor zwischen aufpeitschenden Schock und fesselnder Erstarrung kategorisierten,⁹²⁵ findet sich in den Beschreibungen, die im Laufe der 1910er Jahre und teilweise noch 1920er Jahre entstanden, ein komplexes, interaktives Spiel zwischen Zuschauer_in und Leinwand. So verweist etwa Norman King auf eine Begebenheit in einem Provinz kino dieser Zeit, als während des Films *Napoleon*⁹²⁶ von Abel Gance bei dem orchestralen Anspielen der französischen Nationalhymne eine Vielzahl von Personen aufstanden, um die Marseillaise zu singen. Dies rührt, so King, von der nur bedingt distanzierten Rezeptionshaltung, die eine derartig direkte Interaktion zwischen Leinwand und Kino erlaubte.⁹²⁷ Doch trotz der Existenz

Abwesenheitsquote fiel diese im Vergleich zum anderen Kulturprogramm relativ niedrig aus (Keine Theaterbesuche gaben 78 bzw. 84 %, keine Tanzabende 94 bzw. 97 % an). Vgl. Bruckmüller, E. (1983). Sozialstruktur und Sozialpolitik. In E. Weinzierl, & K. Skalnik (Hg.), *Österreich 1918 – 1938. Geschichte der ersten Republik*. Bd. 1. (S. 381–436). Graz, Wien, Köln: Verlag Styria. S. 417.

⁹²² *Die Unzufriedene* (1924), 2, 3, S. 4. Zit. n. Bernold. Kino. S. 61.

⁹²³ Hilda Schmid. Zit. n. Bernold. Kino. S. 238.

⁹²⁴ Vgl. Williams. *Learning to Scream*. S. 164.

⁹²⁵ Vgl. Schings. *Franz Kafka und Der Mann ohne Schatten*. S. 87.

⁹²⁶ Gance, A. (Regie). (1927). *Napoléon* [Film]. Frankreich: Ciné France Films, Films Abel Gance, Isepa-Wengeroff Film, Pathé Consortium Cinéma, Société générale des films.

⁹²⁷ Vgl. King, N. (1996). The Sounds of Silents. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 31–44). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. S. 41f.

von Orten, wie Varietés, in denen bis in die 1930er Jahre ein durchmisches Programm aus Filmen, Tänzen und anderen Aufführungen geboten wurde,⁹²⁸ etablierte sich in der Zwischenkriegszeit zunehmend eine immersive Rezeptionshaltung, die jedoch in einer Gleichzeitigkeit mit anderen Modi des Schauens erst verhandelt werden musste. Wie sieht man also Film in der Zwischenkriegsjahren?

In ihrer Diplomarbeit zu der Wiener Kinolage während der Zwischenkriegsjahre verfolgt Monika Bernold u. a. die „Domestizierung“ des Kinos, welche mit der zunehmenden Verbürgerlichung und Institutionalisierung des Kinos und seines Programms korrelierte. Während noch in der frühen Stummfilmzeit das Non-Stop-Programm, eine Reihe verschiedener Kurzfilme, die in Dauerschleife abgespielt wurden, vorherrschend war, entfernten sich Kinobetreiber im Zuge des Ersten Weltkriegs zusehends von diesem Model, sodass „die Domestizierung von ‘Kinozeit’ [...] im wesentlichen wohl schon vor 1918 vollzogen“⁹²⁹ war. Anstelle des zuvor dominanten Modells wurden nun, wie Bernold ausführt, zu fixierten Anfangszeiten – an Wochentagen drei Mal zwischen 17 und 21.15 Uhr, an Sonn- und Feiertagen mit einer zusätzlichen vierten Einheit – Programme mit genormter Dauer von 1 1/2 bis 2 Stunden aufgeführt.⁹³⁰ Die Tendenz, Film als Ganzes zu sehen, zeigte sich auch in der Entscheidung der deutschen Filmoberprüfstelle, die bezüglich der Freigabe von *Sodom und Gomorrha* nach erstmaliger Ablehnung des ersten Teiles seitens der Filmprüfstelle Berlins⁹³¹ und einer hierauf folgenden Beschwerde⁹³² den Beschluss fasste, „dass dieser Bildstreifen nur in Verbindung mit dem 2. Teil [...] vorgeführt werden darf.“⁹³³ Die Entscheidung, die beiden Hälften nur in Kombination miteinander vorzuführen, wurde aufgrund der Angst getroffen, dass nur *Die Sünde* (Untertitel des ersten Teils) ohne *Die Strafe* (Untertitel des zweiten Teils) „verhetzend [...] wirken [würde], d.h. die [sic] öffentliche Ordnung und Sicherheit [...] gefährden [würde].“⁹³⁴ Das Zusammenhalten der Narration zeugt (zumindest im offiziellen Denken der Staatskräfte) von einem Verständnis, den Film nur in seiner Gesamtheit zu rezipieren, was durchaus den bildungsbürgerlichen Vorstellungen der Zeit entsprach. So erkannte auch Emilie Altenloh schon 1913 in bürgerlichen Kreisen eine ähnliche Entwicklung, als der Kinobesuch zunehmend zum „offizielle[n] Akt“ wurde, „den

⁹²⁸ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 157.

⁹²⁹ Bernold. *Kino*. S. 68.

⁹³⁰ Vgl. Ebd., S. 68.

⁹³¹ Vgl. Filmprüfstelle Berlin B.06961/B.06962, 05.02.1923. S. 1.

⁹³² Angeführter Grund war, dass trotz Verbot des ersten Teils der zweite zugelassen wurde, sodass der „geistige[...] Zusammenhang“ gelöst wurde. Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. Zugriff am 13.05.2013 unter <http://www.filmportal.de/node/63483/material/1239165>. S. 1

⁹³³ Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 1.

⁹³⁴ Filmprüfstelle Berlin B.06961/B.06962, 05.02.1923. S. 1.

man sich ebenso vornimmt wie den Theaterbesuch.“ Denn auch hier war das „ungezwungene Kommen und Gehen“ längst eine Unart geworden – zumindest in der Hand voll „Luxussäle[n]“⁹³⁵, die zu dieser Zeit einem wohlhabenden Publikum zugänglich waren. Hinter beiden Beschreibungen verbirgt sich die schon mehrmals angedeutete Annäherung zu bürgerlichen Kulturformen, deren direktes Ziel es war, das Prestige der ehemaligen Jahrmarktsattraktion aufzuwerten, um so weitere zahlungsfähige Schichten für sich gewinnen zu können. Aber zugleich hat es zur (unbeabsichtigten?) Folge, dass sich gewisse Zuschauer_innenhaltungen bzw. Rezeptionskonzepte, die zumeist den bewährten Theaterpraxen entnommen waren, zunächst in den Debatten über das Kino, aber weiter auch in der Praxis der Kinozuschauer_innenschaft einfanden. Mag dem zum Trotz, so Bernold abschließend, auch (trotz abgelehnter Alternativen)⁹³⁶ „die Dunkelheit in alle Kinosäle eingezogen“ sein, tat dies „die andächtige Stille“⁹³⁷ vermeintlich noch nicht.

Während der verdunkelte Kinosaal⁹³⁸ nicht selten in Werbung⁹³⁹ und Zeitung⁹⁴⁰ (positiv sowie negativ⁹⁴¹) als Möglichkeit für junge Pärchen in den 1910er und 1920er Jahren betrachtet wurde, ein wenig Intimität zu finden, darf das Dunkel des Raumes keinesfalls nur auf den Sexualtrieb zurückgeführt werden, da sich ein tiefgreifenderes Verständnis von Kino in dieser Angst offenbart. Eines der näherliegenden Argumente, um das Kino der frühen 1920er Jahren als eine immersive Affektmaschine zu definieren, veranschaulicht der Diskurs um die Verführungskraft des Kinos. Nicht nur wurde der Anstieg der Kriminalität – zusammen mit dem allgemeinen Sittenverfall – dem Kino angelastet,⁹⁴² sondern dieser Aspekt des Kinos war dermaßen in dem Allgemeinwissen der Gesellschaft verankert, dass den Angeklagten mit Verweis auf die suggestive Kraft der laufenden Bildern mildernde Umstände zugestanden wurden, wenn sie nicht sogar auf Bewährung freigelassen wurden.^{943,944} Neben

⁹³⁵ Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 20.

⁹³⁶ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 112.

⁹³⁷ Bernold. Kino. S. 51.

⁹³⁸ Vgl. Bredella. *Architekturen des Zuschauens*. S. 21.

⁹³⁹ Vgl. Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 74.

⁹⁴⁰ Vgl. Bernold. Kino. S. 61.

⁹⁴¹ Wie etwa Historikerin Monika Bernold herausarbeitet, wird das Dunkel des Projektionsraumes als problematisch sexualisierter Ort für junge Arbeiterinnen in den sozialdemokratischen Arbeiten konnotiert, weshalb Kino, Sexualität und bürgerliche Zerstreuung in unmittelbarer Verbindung zueinander gestellt wurden. Vgl. Bernold. Kino(t)raum. S. 151, 161.

⁹⁴² Vgl. Bernold. Kino. S. 112.

⁹⁴³ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 107.

⁹⁴⁴ Demgegenüber finden sich in seltenen Fällen aber ebenfalls Verteidiger_innen des frühen Kinos, die dessen eskapistisches Wesen als eine kathartische Qualität wahrnehmen. In dieser Hinsicht würde Kino weniger die Kriminalität als deren Bekämpfung fördern. Vgl. Greeve, Pehle, Westhoff, & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* 28.

Journalist_innen⁹⁴⁵ und Werbebranche beschrieb auch schon der Literat Franz Kafka, aus dessen Tagebuch das Eingangszitat dieser Arbeit stammt („Im Kino gewesen. Geweint.“⁹⁴⁶), in den jungen Jahren des Mediums eine Immersion, von der sich das Publikum gar nicht lösen konnte. Egal ob positiv oder negativ gedeutet (nach Kafka selber letzteres), drückt das Zitat einen gängigen Standpunkt unter Literat_innen (in erster Linie von männlichen in ihrer Selbstdefinition gegen den weiblichen „Hang zu[r] Sentimentalität“⁹⁴⁷) aus, die von der Geschwindigkeit der Kader überrannt wurden. Kafka erneut: „Man wird durch die Filmbilder ja nur wirklichkeitsblind.“⁹⁴⁸ Anders klang es 1911 beim österreichischen Schriftsteller Alfred Polgar, der die jeglicher Realität entbundene Bilderfahrung als vom Ballast befreiten, phantastischen Trip verstand.⁹⁴⁹ Zwar geht seine Argumentation von einer von dem Kinematographen gefilmten „wirkliche[n], echte[n] Wiese [aus], der ich den Duft ohneweiters [sic] zutraue“⁹⁵⁰, und beginnt somit bei der Reproduktion der Sinne, die für Kafka nur „wirklichkeitsblind“ macht, aber Polgars weitere Worte verbildlichen ein Konzept der Phantasie und Träume, die nur im Film zu finden sei.

Das heißt, uns konfrontiert eine Vielzahl unterschiedlicher Beschreibungen zum Kinobegriff, um Ängste und Wünsche um die Verdunkelung als Ort des sinnlichen Sinnverlusts zu äußern. Doch kehren wir erneut zu den Bildern zurück, die im Zeitungswesen produziert wurden. In der nicht weiter datierten Werbung (Abb. 23)⁹⁵¹, die, nach Silhouette und Wortwahl zu urteilen, wahrscheinlich den 1910er Jahren entstammt, wird ein Kinoprojektor („Theatermaschine“) mit seiner geräuschlosen Arbeitsweise beworben. Neben der Anwesenheit des dunklen Raums und eines geschlechtlich sowie sozial stratifizierten Publikums verweist das Bild vor allem auf die Bedeutung der Stille und der Immersion. Keineswegs stellt das Bild eine tatsächliche Szene der Zeit nach, sondern ein beworbenes Ideal. Das einführende Zitat von diesem Kapitel ist einem satirischen Artikel namens „Die Naturgeschichte des Kinobesuchers!“ aus *Die Unzufriedene* entnommen, welcher sich an

⁹⁴⁵ Vgl. Greeve, Pehle, Westhoff & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* S. 31f.

⁹⁴⁶ Kafka, F. (1951). *Tagebücher 1910-1923*. zit. n. Greeve, Pehle, Westhoff, & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* S. 34.

⁹⁴⁷ Moritz. *Frauenbilder, Männerbilder*. S. 246.

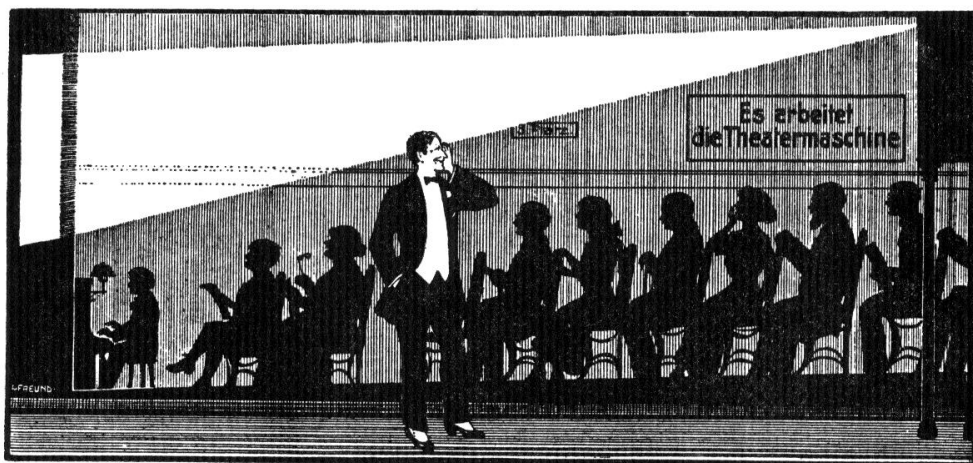
⁹⁴⁸ Kafka, F. zit. n. Janouch, G. (1986). *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt a. Main. S. 200 zit. n. Schings. *Franz Kafka und Der Mann ohne Schatten*. S. 90.

⁹⁴⁹ Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 89.

⁹⁵⁰ Polgar, A. (1911/1912) *Das Drama im Kinematographen*. *Der Strom* 1, H. 2. S. 163. Zit. n. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 89.

⁹⁵¹ Der Katalog situiert das Bild im Kontext von Kurt Pinthus' *Das Kinobuch* bzw. dessen Einleitung *Das Kinostück* (1914) (Greeve, Pehle, Westhoff, & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* S. 92.), jedoch ein Blick in beide (Vgl. *Das Kinobuch*) weist auf, dass es dort nicht zu finden ist. Auch gut betreute Anfragen bei dem für den Katalog verantwortlichen Archiv produzierten keine neue Erkenntnisse.

einer Katalogisierung der Typen von Kinogänger_innen versucht. Neben dem „Kinoläufer“, der_die manchmal sogar mehrmals am Tag weniger des Films denn des Kino wegen den dunklen Ort aufsucht, dem „Kinopärchen“, welches nur „paarweise“ zu vorkommen pflegt, und dem „Rührselige[n]“ findet sich eben auch der „Kinopapagei“. Die Bedeutung des kurzen Zitats liegt in der Hierarchisierung außerfilmischer Störgeräusche. Während sowohl der „Rührselige“ „sich bei gefühlvollen Szenen sehr laut schneuzt“, man „[i]m Dunkeln [...] es schnäbeln hört“, wenn das „Kinopärchen“ zu Besuch ist, und der „Kinoläufer“ nur bei „Vorführung einer Box- oder Kampfszene“ seinen Sitznachbar_innen zur Gefahr wird, da er „wild um sich [schlägt]“, ist die_der Einzige, die_der auf den Unmut des Kinopublikums stieß, der „Kinopapagei“.⁹⁵² Auch Hans Winge erinnert sich, dass dort, wo die ruhige Art des Zuschauens noch nicht Standard war, Billeteure⁹⁵³ mit Drohgebärden patrouillierten, um vermeintliche Ruhestörer_innen schon vor dem Filmbeginn zu warnen.⁹⁵⁴ Im Zuge der Institutionalisierung trat die Immersion in zumindest bürgerlichen Milieu als Ideal in den Vordergrund, was auch weitere Zeitzeugenberichte bestätigen.⁹⁵⁵



Donnerwetter – tatsächlich geräuschlos und projiziert felsenfest!

Abbildung 23: Greeve, L., Pehle, M., Westhoff, H., & Zeller, B. (Hg.) (1976). *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N. München: Kösel Verlag. S. 92.*

Diese Entwicklung hin zu einer (tendenziell) immersiven Zuschauer_innenhaltung wurde auch vom Wandel der gängigen Spielfilmlänge gefördert und forciert, welcher mit einer massiven Veränderung des Darstellungsstils einherging. Während nach Corina Müller, die sich unter Rückgriff auf Barry Salts Ausführungen in einem Artikel vor allem dem

⁹⁵² Vgl. Bernold. Kino. S. 60f.

⁹⁵³ Winge spricht nur von Männern.

⁹⁵⁴ Vgl. Winge. Erste Erinnerungen. S. 29

⁹⁵⁵ Vgl. Hilda Schmid. Zit. n. Bernold. Kino. S. 238.

Schauspielstil der Stummfilmzeit widmete, „[m]it dem rund einstündigen Langfilm“ der frühen 1910er Jahren „der Prozeß der filmhistorischen Entwicklung zum *Erzählkino* praktisch vollzogen“ wurde, die „zu einer *Illusionierung* im Entwurf einer stimmigen und in sich möglichst geschlossenen fiktiven Welt“⁹⁵⁶ führte, beeinflusste die sukzessive Zunahme der Spielfilmlänge auf 2000 und mehr Meter den Stil und die Zuschauer_innenhaltung weitaus mehr. Denn galt es „Strategien zu entwickeln, um die Zuschauer über längere Zeit [...] in Bann zu ziehen“, wodurch sich, so Müller schlussfolgernd, Tendenzen sowohl zu „künstlerisch ambitionierte[n] Filme[n]“ als auch „weitere Steigerung der *realistischen* Wirkung“⁹⁵⁷ in einem verstärkt naturalistischen Setting offenbarten. Im Zuge dieser Entwicklung stellte etwa auch die *Sascha-Film* einstige Erfolgskonzepte wie „Possen und komische[...] Einakter“⁹⁵⁸ ein, um den Monumental-Stummfilmen Platz einzuräumen.

Eine andere Parallelentwicklung zeigt sich in der musikalischen Filmbegleitung. Obzwar das Kino dank Musik und Nebengeräuschen niemals stumm war, zeichnete sich zu der Zeit eine markante Wende ab, als die Filmmusik den Weg vom „schlecht bezahlte[m] Klavierspieler“ des Wanderkinos zur orchestralen Partitur unternahm. Denn erstere „erquickten“ „sich und ihr Publikum dadurch [...], daß sie zu den Vorgängen der Handlung mit Zuhilfenahme der Gedankenassoziationen mehr oder weniger bekannte Melodien exekutierten“⁹⁵⁹, sodass die Projektion performativ „an den Hörgewohnheiten (Gassenhauer, Volkslied) seines jeweiligen Publikums ausrichtete“ und sich vielfach in den Weg der Immersion der Zuschauer_innen stellte, da jene „im besten Fall auch noch selbst mitsummte[n]“⁹⁶⁰. Wenn noch Norman King davon ausgeht, dass die Musiker_innen nach besten Wissen und Gewissen eine passende Wahl trafen,⁹⁶¹ zeichnet Robert Stolz, Stummfilmkomponist der *Sascha-Film*, ein wesentlich radikaleres Bild, denn manchmal waren dem „musikalisch illustrierenden Pianisten“ die Szenen auf der Leinwand sogar „völlig egal“, sodass „Sterbeszenen mit der ‚schönen blauen Donau‘ und Todesmärsche zu komischen Szenen [...] einander ab[wechselten].“^{962,963} Demgegenüber verstärkten zunächst eine

⁹⁵⁶ Müller. Zur Veränderung des Schauspielens im stummen Film. S. 85.

⁹⁵⁷ Ebd., S. 88f.

⁹⁵⁸ Bono. Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. S. 63.

⁹⁵⁹ Die Musik im Kino. (1913). *Die Filmwelt*. zit. n. Bernold. Kino. S. 55.

⁹⁶⁰ Bernold. Kino. S. 55.

⁹⁶¹ Vgl. King. The Sounds of Silents. S. 31.

⁹⁶² Stolz, R. (1966). Die Revolution begann 1913. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ under der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 35–44). Wien: Isda & Brodmann. S. 35.

„standardisierte[.] Auswahl einzelner Musikstücke“, welche „der Stimmungslage einzelner Filmszenen zugeordnet wurden“⁹⁶⁴, und später die vorgefertigten Partituren für einzelne Filme den immersiven Eindruck – v. a. in den tendenziell kulturell bürgerlichen Kinopalästen, die sich stärker an diese Vorgaben hielten.

Die unterschiedlichen Aspekte der Institutionalisierung, Verbürgerlichung bzw. auch Domestizierung koinzidierten mit „einem Wandel vom aktiv kommunizierenden Kinobesucher zum passiv konsumierenden Filmrezipienten.“⁹⁶⁵ Diese Entwicklung der Zuschauer_innenposition anhand eines größeren Prozesses der Kinokultur festzumachen, wie dies Bernold tut, erlaubt uns nicht nur die Zuschauer_innenhaltung als diskursiv, historisch und dynamisch zu verstehen, sondern auch eine Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Formen der Rezeptionshaltung zuzulassen. Während in den französischen Provinzkinos der späten 1920er Jahre, die Norman King beschreibt, die Interaktion zwischen Publikum und Film weitgehend ungestört geschah, würde ein „domestizierte_r“, da performativ bürgerliche_r Zuschauer_in dies im großstädtischen Kinopalast zur Premiere schon Jahre zuvor nicht mehr zulassen, geschweige denn selber tun. Ähnlich finden sich ebenfalls politisch motivierte Unterschiede, da etwa sozialistische Jugendzeitschriften 1928 die Zuschauer_innen aufforderten, zu „klatschen wenn uns ein Bild freut“, zu „zischen und pfeifen, wenn uns eines nicht gefällt“, um damit eine „Revolution des Publikums“⁹⁶⁶ zu verursachen. Die Notwendigkeit, eine derartige Forderung auszusprechen, macht jedoch stutzig, ob denn zu dieser Zeit nicht schon ein_e andere_r Zuschauer_in auf den Sitzen der sozialistischen Kinobänke Platz genommen hatte, da im selben Jahr Rosenfeld kritisch meinte, das Publikum „in Wien nicht gewöhnt [sei], durch Klatschen oder Zischen seine Meinung zu äussern [sic]. Es sitzt still, geht schweigend aus dem Kino und schimpft erst hinterher, wie schlecht der Film war.“⁹⁶⁷ Beschrieb er 1923 die helle Freude in einem Vorstadtkino, das von „Rufe[n]“ und „anfeuernde[n] Worten“⁹⁶⁸ geprägt war, und war er sich 1926 noch einer Wehr des Publikums gegen „Kitsch [...] durch Zwischenrufen und Pfeifen“ sicher („Und das *wird* geschehen.“⁹⁶⁹), glaubte er zumindest 1928 an eine derartige in baldiger Zukunft („Nur ist noch die Frage,

⁹⁶³ Eine Kritik, die sich zum Teil auch bei Fritz Rosenfeld wiederfindet. Vgl. Rosenfeld, F. (1925, 1. Januar). Kinokultur. *Arbeiter-Zeitung*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 80–85). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 84f.

⁹⁶⁴ Bernold. Kino. S. 56.

⁹⁶⁵ Ebd., S. 74.

⁹⁶⁶ „Was wir vom Kino fordern.“ (1912) *Der Jugendliche Arbeiter*. S. 12. zit. n. Bernold. Kino. S. 141f.

⁹⁶⁷ Rosenfeld. Kino in Wien. S. 92.

⁹⁶⁸ Rosenfeld. Vorstadtkino. S. 77.

⁹⁶⁹ Rosenfeld, F. (1926, Februar). Warum wird in den Wiener Kinos nicht gepfiffen? *Kunst und Volk*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 87–89). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 87.

wielang [sic] das [Entwicklung einer großstädtischen Kinokultur] dauert.“⁹⁷⁰), die jedoch sichtlich nicht den Status quo stellt.

Schlussendlich ist es erneut der Institutionalisierungsprozess, dem sich das Kino, sobald es aus seinen Kinderschuhen wuchs, nicht mehr widersetzen konnte. Frank Kessler und Eva Warth verweisen auf große Schauspielernamen von der bürgerlichen Bühne, wie Alber Bassermann, die schon in den frühen 1910er Jahren im deutschen Kino zu sehen waren und somit den Abstand zwischen Populär- und Hochkultur kleiner machten, denn

„If audience comments, laughing, whispering and physical commotion had been an integral part of the early cinema experience as an interactive social event, these manifestations were now sanctioned as unruly behaviour.“⁹⁷¹

Die Sanktionierung von bisher typischen Verhalten, das Vorstellung und immersive Haltung störte, ermöglichte einen Prozess, der an den des 19. Jahrhunderts erinnert, im Zuge dessen der Theatersaal finster wurde, damit das tragischen Schicksal auf Bühne bzw. Leinwand den die Zuschauer in innerlich berührte.⁹⁷²

4.4. Historische Monumentalträume sind nichts als Schäume

„Die Filme sind der Spiegel der bestehenden Gesellschaft.“⁹⁷³

„Ja, es ist keine Frage, wir sind zu historischen Alleswissern geworden und betrachten die Geschichte nur noch aus der Vogelschau.“⁹⁷⁴

Während der Inflations- und Spekulationszeit erhob sich die österreichische Filmindustrie zu ungeahnten Größen. Stieg während des Ersten Weltkriegs die Filmproduktion im Vergleich zu der Gründungszeit, Anfang der 1910er Jahre, um etwa dreihundert Prozent,⁹⁷⁵ erlitt die Filmindustrie unmittelbar vor und nach dem Ende des Kriegs einen kleinen Einbruch.⁹⁷⁶ Erst im Zuge der Hyperinflation überschatteten die Produktionszahlen alles Dagewesene: Während der kurzen Hochblüte von 1921 und 1922 stellten Produktionsfirmen (in Wien, Versuche in

⁹⁷⁰ Rosenfeld. Kino in Wien. S. 94.

⁹⁷¹ Kessler & Warth. Early Cinema and its Audiences. S. 126.

⁹⁷² Vgl. Streisand. *Intimität*. S. 161f.

⁹⁷³ Kracauer. Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. S. 279.

⁹⁷⁴ Kracauer, S. (1990). Untergang? . In *Schriften*. Bd. 5.1. *Aufsätze 1915 – 1926*. Hg. I. Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 243 – 247. (Originalwerk veröffentlicht 1923). S. 243,

⁹⁷⁵ Vgl. Leidinger. Für eine „höhere Sache“. S. 25.

⁹⁷⁶ Vgl. Steyskal, R. (1966). Krisen wurden immer überwunden. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ under der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 11–12). Wien: Isda & Brodmann. S. 12.

den Bundesländern waren nur von wenig Erfolg gekrönt)⁹⁷⁷ jährlich „70 bis 75 Normal- und Großfilme und außerdem 50 bis 60 einaktige Lustspiele, Lehr-, Kultur- und Propagandafilme“⁹⁷⁸ her. Eine Hochblüte der österreichischen Filmindustrie, die schon 1923 zügig zum Bröckeln begann, sodass 1924 nur noch 32 Filme, davon 15 abendfüllende⁹⁷⁹, in Österreich produziert wurden.⁹⁸⁰ Nach Kracauer begünstigten zwei Bedingungen den Produktionsanstieg, der in Österreich und Deutschland ähnlich verlief. Denn obwohl „der heimische Markt nur zehn Prozent der Produktionskosten ein[brachte]“⁹⁸¹, kompensierten einerseits Export wegen der günstigen Produktionskosten,⁹⁸² andererseits der hastige Konsum wegen der schnellen Geldentwertung,⁹⁸³ der sich auch auf Kinoprogrammierung⁹⁸⁴ und -besuch auswirkte, die negativen Folgen der Inflation für die Filmindustrie. Aufgrund der positiven finanziellen Lage wurden in dieser Zeit auch neue Filmproduktionsfirmen gegründet, von denen jedoch die wenigstens die Stabilisierungszeit überlebten.⁹⁸⁵

In dieser Zeit der florierenden österreichischen bzw. wohl eher der Wiener Filmindustrie versuchten sich die Produktionsfirmen international zu positionieren. Im Kontext von *Sodom und Gomorrha* zeugt die sofortige Anerkennung der Änderungsgesuche der Berliner Zensurstelle, die massive Kürzungen und Veränderungen der österreichischen Version zur Folge hatten,⁹⁸⁶ von der Bedeutung, welche die deutsche Kinoindustrie (schon seit 1914) auf die damals österreichische besaß.⁹⁸⁷ Schon in dem Gründungsjahr der österreichischen Fachzeitschrift *Der Filmbote* (1918) verwies diese darauf, „daß der österreichisch-ungarische Film sich im Fahrwasser des deutschen bewege“⁹⁸⁸, das sich auch in der Ausrichtung der österreichischen Filmproduktion auf den internationalen, insbesondere auf den osteuropäischen und deutschen Raum zeigt, da österreichische Monumentalfilme andernfalls

⁹⁷⁷ Vgl. Fritz. *Geschichte des österreichischen Films*. S. 84.

⁹⁷⁸ Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 103.

⁹⁷⁹ Vgl. Loacker. *Werkstätten der Seh(n)sucht*. S. 26.

⁹⁸⁰ Vgl. Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 104, 117.

⁹⁸¹ Kracauer. *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler*. S. 142.

⁹⁸² Vgl. Loacker, A. (2008). Anmerkungen zur Produktionsgeschichte von *DIE FREUDLOSE GASSE*. In Loacker, A. (Hg.), *Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE* (S. 9 –27). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 10.

⁹⁸³ Vgl. Kracauer. *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler*. S. 142.

⁹⁸⁴ Vgl. Rosenfeld. *Kino in Wien*. S. 91.

⁹⁸⁵ Vgl. Moritz. *Experimente*. S. 34.

⁹⁸⁶ Siehe Kapitel 5.1.

⁹⁸⁷ Vgl. Pluch, B. (1989). *Der österreichische Monumentalstummfilm. Ein Beitrag zur Filmgeschichte der zwanziger Jahre*. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 41.

⁹⁸⁸ Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 78.

(sprich: nur für den inländischen Markt) sich finanziell nicht rentierten.⁹⁸⁹ Diese Verquickung der österreichischen mit der deutschen Filmindustrie lief zunächst noch bis in die Strukturen der einzelnen Studios, sodass selbst im Vorstand der *Sascha-Film* ein Vorstandsmitglied der UFA saß,⁹⁹⁰ jedoch zeichnete sich schon Mitte der 1920er Jahre ein radikaler Umschwung ab. Während zunächst noch deutsche Produktionen in österreichischen Kinos die Vormachtstellung besaßen, umfasste der US-amerikanische Anteil an Filmproduktionen nur knapp fünf Jahre später schon 75 % aller Filmprodukte.⁹⁹¹ Diese Entwicklung würde in weiterer Folge auch den Untergang der heimischen Filmindustrie markieren.⁹⁹² Doch noch bevor dies geschah, erkannte Regisseur Michael Kertész die „amerikanische Gefahr“⁹⁹³, welche man, so er, sich zu Wehr setzen musste. Während der Fertigstellung einer seiner letzten Zusammenarbeiten mit der *Sascha-Film* (*Der junge Medardus*⁹⁹⁴) zeigte er seinen Unmut an der eigentlichen Entwicklung der österreichischen Filmbranche, welche seiner Meinung nach fälschlicherweise „die einfache Nachahmung der amerikanischen Filme als Waffe im Konkurrenzkampfe“ anpries. Gleichzeitig akzeptierte Kertész jedoch die Bedeutung, sich nicht vor „dem Gebrauche der technischen Errungenschaften Amerikas [...] [zu] verschließen“⁹⁹⁵, um eben vielmehr eine eigene Nationalität und Individualität mit einer internationalen (Film)Sprache zu bearbeiten. Die Folge: Spektakel auf internationalem Niveau.

Wegen des „Schock[s] der Freiheit“⁹⁹⁶, wie Kracauer sein Kapitel zum Kino der unmittelbaren Nachkriegszeit wahrscheinlich in Annäherung an den damals heiß diskutierten *shell shock* nannte (den Schock und das nervöse Zittern als moderne Grunderfahrungen, deren Zenit die Traumatisierung während des ersten Weltkriegs zu sein schien),⁹⁹⁷ eroberten zwei Filmmodi den allgemeinen Publikumsgeschmack: Der sexuell explizite, aus moralischer bzw. moralistischer Sicht pornographisch bezeichnete Hygienefilm⁹⁹⁸ und der Monumentalfilm.⁹⁹⁹

⁹⁸⁹ Vgl. Bono. Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. S. 68.

⁹⁹⁰ Vgl. Bernold. Kino. S. 83.

⁹⁹¹ Vgl. Leidinger, H. (2008). History sells. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 86–108). Wien: Filmarchiv Austria. S. 102. ; Grafl. „Hinein in die Kinos!“ S. 72.

⁹⁹² Vgl. Bono. Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. S. 73f.

⁹⁹³ Kertész, M. (1921). zit. n. Greeve, Pehle, Westhoff, & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* S. 199.

⁹⁹⁴ Kertész, M. (Regie). (1923). *Der Junge Medardus* [Film]. Österreich: Sascha-Film.

⁹⁹⁵ Kertész, M. (1921). zit. n. Greeve, Pehle, Westhoff, & Zeller (Hg.), *Hätte ich das Kino!* S. 199.

⁹⁹⁶ Vgl. Kracauer. *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler*. S.

⁹⁹⁷ Vgl. Kaes. *Shell Shock Cinema*. S. 5-7.

⁹⁹⁸ Deren Produktion war in Deutschland aufgrund der relativ (abseits örtlicher Polizeistellen) unzensurierter Monate zwischen November 1918 und Mai 1920 möglich. Vgl. Hagener, M., & Hans, J. (2000). Von Wilhelm zu

Das reißerische Wesen der ursprünglich wissenschaftlich konzipierten Hygienefilme¹⁰⁰⁰ als auch das Spektakel der Massenf়ilme griffen nach Kracauer auf einen ursächlichen Wunsch nach Zerstreuung zurück, der beiden Gattungen intrinsisch war.¹⁰⁰¹

„Die Zerstreuung ist die einzige Beschäftigung, die das Publikum amüsiert, weil es sich bei ihr nicht sammeln muß. Wenn es sich sammelte, wüßte es nicht, was es anfangen soll; aus Langeweile könnte es Unruhen stiften.“¹⁰⁰²

Was Kracauer hier relativ zynisch aus seiner anti-bürgerlichen Orientierung erörterte, ruhte sichtlich tief in der Mentalität der Bevölkerung und den Wünschen, die diese für das Kino hegten. So wurde gegen „die teilweise Schließung der Kinos, zumindest an Sonn- und Feiertagen“¹⁰⁰³ bzw. gegen eingeschränkte Spielvoraussetzungen (u. a. wegen Heizverbot) im Zuge des Krieges und der Spanischen Grippe in der unmittelbaren Nachkriegszeit seitens der Kinobetreiber_innen mit ähnlicher Strategie argumentiert, da ohne den Eskapismus der Filmindustrie die trostlosen Tage nicht auszuhalten wären.¹⁰⁰⁴ Gut eine Dekade vor Kracauer verstand Emilie Altenloh das Hinwenden des weiblich-proletarischen Publikums zu dieser Welt des Luxus und der Eleganz als Fluchtbewegung und Einblick in ein Universum, das dieses selber nicht (und wahrscheinlich nie) erfahren würde.¹⁰⁰⁵ Die „Realitätsflucht“ als Zeichen der Zeit.¹⁰⁰⁶

Der Trick hinter dieser Zerstreuung (nach Kracauer): „Lauter Bilder, damit man nichts sieht“¹⁰⁰⁷. Vor allem der historisierende Monumentalfilm sättigt ein eskapistisches Verlangen, da es das Spektakuläre in den Vordergrund stellte, wie auch schon vielfach in der damaligen Presse vermutet wurde.¹⁰⁰⁸ Das Ersetzen einzelner Monumente für andere und die Erhöhung

Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (7–22). München: Edition Text + Kritik. 7, 15.

⁹⁹⁹ Vgl. Kracauer. *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler*. S. 50, S. 56.

¹⁰⁰⁰ Neben der Tatsache, dass etwa Richard Oswald, einer, wenn nicht der berühmteste Filmemacher des Genres, eine der ersten positiv gestimmten Filmdarstellungen von Homosexualität in diesem Kontext entwarf, zeigt sich etwa anhand des Mitwirkens von dem positiven Eugeniker und Wiener Mediziner Julius Tandler oder auch dem Arzt und Sexualforscher Magnus Hirschfeld das aufklärerische Grundanliegen einiger Produktionen. Vgl. Moritz. *Sex*. S. 61.

¹⁰⁰¹ Vgl. Kracauer. *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler*. S. 51.

¹⁰⁰² Kracauer, S. (1990). Die Revuen. In *Schriften*. Bd. 5.1. *Aufsätze 1915 – 1926*. Hg. I. Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 338 – 342. (Originalwerk veröffentlicht 1925). S. 338f.

¹⁰⁰³ Moritz, V. (2008). Zwischen gestern und morgen. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 13–21). Wien: Filmarchiv Austria. S. 20.

¹⁰⁰⁴ Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 35.

¹⁰⁰⁵ Vgl. Hansen. *Early Cinema*. S. 241.

¹⁰⁰⁶ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 29.

¹⁰⁰⁷ Kracauer. *Die Revuen*. S. 339.

¹⁰⁰⁸ Vgl. Leidinger. *History sells*. S. 92.

der Statist_innen und Intrigen ließ das Publikum die recycelte Produktion erneut genießen,¹⁰⁰⁹ weshalb oftmals der „Exzess“ zur Grundlage des Sprechens über Monumentalfilme wurde.¹⁰¹⁰ Die Produktionsbedingungen der Inflationsjahre begünstigten, wie auch in der Weimarer Republik zu derselben Zeit, den Aufbau einer personalintensiven Phase der Filmproduktion. Die hohe Arbeitslosenrate stellte Massen an Statist_innen parat, die gewillt waren, zu Billig(st)löhnen¹⁰¹¹ und unter prekären Verhältnissen zu arbeiten.¹⁰¹² In ihrer Diplomarbeit, in der sich Barbara Pluch mit dem österreichischen Monumental-Stummfilm auseinandersetzt, nähert sie sich diesem als „monumental‘ im Sinne des gezeigten Aufwandes“, der zwar zumeist historische Themen heranzieht, diese jedoch nicht selten überschreitet, indem „mehrere geschichtliche Epochen zueinander in Beziehung“ gesetzt werden, sodass „das Thema ins Erhabene“¹⁰¹³ gesteigert wurde. Um trotz vieler Variationen das Genre auf grobe Ähnlichkeiten herunterzubrechen, nannte sie den „große[n] Aufwand an Ausstattung“ und die „Verwendung von Massenszenen“¹⁰¹⁴ als dessen zentrale Elemente, die auch in der zeitgenössischen Presse im Fokus standen. Obwohl das Monumentalkino dementsprechend eigentlich nicht durch seine inhaltliche Komponente, sondern durch produktionstechnische Aspekte (wie etwa Ausstattung, Statisten_innenanzahl o. ä.) definiert wurde, wurden seine Narrative zumeist in historischen Settings situiert, da diese der Entfaltung entgegenkamen.¹⁰¹⁵

Da die historische Verankerung von „imperialist‘ and ‚orientalist‘ fantasies of History“¹⁰¹⁶ begleitet wurden, wie auch Regina Heilmann für *Sodom und Gomorrha* bemerkt,¹⁰¹⁷ erlaubte sie zugleich eine essentialisierende Perspektive. Diese produzierte verstärkt in den populären episodischen Filmen, welche durch Rahmengeschichten mehrere historische Perioden miteinander verbinden, eine (von intellektueller Seite kritisierte) Ahistorizität im Umgang mit gesellschaftlichen Problemen,¹⁰¹⁸ da sie sich doch unvermeidlich wiederholen müssen und nur

¹⁰⁰⁹ Vgl. Kracauer. *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler*. S. 56.

¹⁰¹⁰ Vgl. Sobchack, V. (2003). ‚Surge and Splendor‘. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic. In B. K. Grant (Hg.), *Film Genre Reader III* (S. 296–323). Austin: University of Texas Press. (Originalwerk veröffentlicht 1990). S. 301.

¹⁰¹¹ Vgl. Hake. *The Oyster Princess and The Doll*. S. 18.

¹⁰¹² Vgl. Kracauer, S. (1977). Kalikowelt. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 271–278. (Originalwerk veröffentlicht 1928). S. 277.

¹⁰¹³ Pluch. Der österreichische Monumentalstummfilm. S. 17.

¹⁰¹⁴ Ebd., S. 18.

¹⁰¹⁵ Vgl. Kreimeier, K. (2001). Der mortifizierende Blick. Von der Wiederkehr des Immergleichen im Monumentalfilm. In J. Felix, B. Kiefer, S. Marschall, & M. Stiglegger (Hg.), *Die Wiederholung* (S. 325–334). Marburg: Schüren Verlag. S. 325f.

¹⁰¹⁶ Sobchack. ‚Surge and Splendor‘. S. 297.

¹⁰¹⁷ Vgl. Ballhausen. Die Lust an Weltuntergängen. S. 96.

¹⁰¹⁸ Vgl. Rosenfeld, F. (1925, 1. April). Kino als moralische Anstalt. *Kunst und Volk*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 78–80). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 79.

ein einziger Ausgang damals wie heute Glück versprache:¹⁰¹⁹ Liebe obsiegt, egal in welcher Epoche. Der Kampf gegen die Masse muss gewonnen werden, sonst herrsche Barbarei. Nach Phänomenologin Vivian Sobchack sprechen sich diese und ähnlich gelagerte spätere Produktionen¹⁰²⁰ absichtlich von den historischen Details los, um in den schon erwähnten Exzess ahistorische Wahrheiten zu produzieren.¹⁰²¹ Allegorien wurden gebildet, die vor allem in dem schon erwähnten Kontext eines Großproduktionskinos tendenziell auf bürgerliche Werte abzielten. Die Historiendramen zählten auch schon bei Altenloh zu den wenigen Filmgenres, die von Zuschauer_innen mit „streng bürgerliche[r] Erziehung“¹⁰²² genossen wurden, weshalb auch Sabine Hake davon ausgeht, dass die Entwicklung zum Monumentalfilm nur im Kontext der Institutionalisierung des Kinos denkbar war. Denn das Auftreten der Massenszenen sei zumindest zum Teil ebenfalls der schon erwähnten Verschiebung der Thematiken und Narrative in Folge der Institutionalisierung zuzurechnen. Erst mit Abschluss dieses Prozesses steht das enorme Kapital zur Verfügung, das zuvor, so Hake, nur bedingt notwendig war, da die vorangegangenen Produktionen für ein ausschließlich weibliches Publikum auch in einem kleinen Rahmen geschehen konnten.¹⁰²³

Der Rückgriff auf antike und oftmals biblische Schauwerte erlaubte nicht nur die Inszenierung von oftmals sexuell aufgeladenen Spektakeln, sondern bot darüber hinaus zugleich auch weit verbreitete und schon vorbereitete Schablonen der Bestrafung, die nicht selten den vor allem judäo-christlichen Stoffen als Begründung für die Erzählung dienen, wie etwa bei der in *Sodom und Gomorrha* behandelten Lotgeschichte.¹⁰²⁴ Selbst der Titel des Films, die Rückführung der 1920er Jahre auf die biblisch moralisierende Ikonographie, entstammt dem zeitgenössischen Bewusstsein,¹⁰²⁵ in dem auch im Zeitungsdiskurs Österreich zu „Sodom und Gomorrha“ wird.¹⁰²⁶ Nicht nur ist es ein Leichtes, die oftmalige Verwendung von historischen Motiven unter Einbezug der Welle von historischen Monumentalfilmen zu

¹⁰¹⁹ Vgl. Balogh. Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren. S. 84.

¹⁰²⁰ Sobchack schreibt eigentlich über die Welle der US-amerikanischen Monumentalfilme der Nachkriegszeit nach dem Zweiten Weltkrieg.

¹⁰²¹ Vgl. Sobchack. ‚Surge and Splendor‘. S. 301.

¹⁰²² Altenloh. Zur Soziologie des Kino. S. 68.

¹⁰²³ Vgl. Hake. *The Oyster Princess and The Doll*. S. 15.

¹⁰²⁴ Vgl. Kunz, H. (1981). Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12-26) von den Anfängen bis gegen 1500. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität zu München. S. 19.

¹⁰²⁵ Die Popularität und Geläufigkeit derartiger Titel zeigen sich etwa auch in einer Produktion der *Wiener Kunstfilm* von 1920 namens *Eva, die Sünde*, die ebenfalls Bibelreferenz, die verführerische Frau (die hier auch versucht, einen Kleriker (in dem Fall, einen Mönch) zu verführen) und den gesellschaftlichen Untergang miteinander verbindet. Vgl. Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 107.

¹⁰²⁶ Vgl. Pfoser, A. (1981). Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. In F. Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 205–222). Wien, München, Zürich: Europaverlag. S. 210.

erklären, deren Erfolg nicht selten ihrer (obzwar moralisch verworfenen) sexualisierten und eskapistischen Aspekten zu schulden waren. Aber genauso die Spezifik von „Sodom und Gomorrha“ als biblische Referenz und Stellvertreter des absolut moralischen Verderbens war zu derselben Zeit für die Beschreibung der dekadenten Stadtkultur Mitteleuropas der 1920er Jahren reaktiviert worden¹⁰²⁷ und stand somit den Filmemachern als Zitat und Synekdoche bereit, da das Publikum längst wusste, was es zu erwarten hatte: Nämlich die spektakuläre Zerstörung einer verkommenen Zeit, die sowohl den moralischen als auch eskapistischen Sinn bediente.

Selbst unter den Monumentalfilmen und trotz der übermäßigen Produktionen und Rezeption dieser¹⁰²⁸ stellt *Sodom und Gomorrha* einen vermeintlich beispiellosen Sonderfall in der österreichischen Kinolandschaft dar, da die nachfolgende Mythenbildung im Laufe der Zeit den Film zu einem „Aushängeschild des österreichischen Films“¹⁰²⁹ erhob. Nach Walter Fritz kann man „wohl von dem teuersten¹⁰³⁰ und bizarrsten Film aus Österreich“¹⁰³¹ sprechen, auch wenn nichts genaueres über dessen finanziellen Erfolg innerhalb Österreichs bekannt ist¹⁰³². Manche Autor_innen verweisen auf „Einspielergebnisse in Europa [, die] durchaus passabel gewesen sein“¹⁰³³ dürften, andere bezweifeln einen finanziellen Erfolg gänzlich.¹⁰³⁴ Während schon allein die Verwendung des Regisseurs Michael Kertész und seiner damaligen Gattin Lucy Doraine, deren Status als „Star der ‚Sascha‘ Film A. G.“¹⁰³⁵ in Filmmagazinen hervorgehoben wurde, von dem Wunsch nach einer Erfolgsproduktion zeugt, zeichneten sich Film und Aufwand, welcher auf der Suche nach einem internationalen Erfolg betrieben wurde, vor allem durch Ausstattung, Architektur und Statist_innenanzahl aus. *Sodom und Gomorrha* bot Filmarchitektur auf internationalem Niveau;¹⁰³⁶ seine antiken Szenen wurden

¹⁰²⁷ Vgl. Engelsing, R. (1979). „*Wie Sodom und Gomorrha...*“ *Die Zerstörung der Städte*. Berlin: Gebr. Mann Verlag. S. 111.

¹⁰²⁸ 1922 waren im österreichischen Kinos 37 Monumentalfilme zu sehen, von denen immerhin 8 inländisch waren. Vgl. Pluch. Der österreichische Monumentalstummfilm. S. 20.

¹⁰²⁹ Ballhausen. Die Lust an Weltuntergängen. S. 80.

¹⁰³⁰ Nach Rosa Wachtel hebt *Sodom und Gomorrha* als ein Werk hervor, „für welches Milliarden [Kronen] vorangeschlagen [sic]“ wurden, sodass sein Budget sichtlich als ungewöhnlich galt. Vgl. Wachtel, R. (1922). Neue Films. In *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue*, 22, 18, S. 6. Zugriff am 12.12.2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=fwt&datum=1922&page=291&size=45>.

¹⁰³¹ Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 98.

¹⁰³² Vgl. Pluch. Der österreichische Monumentalstummfilm. S. 57; *Sodom und Gomorrha* (Fritz). S. 10.

¹⁰³³ Leidinger. History sells. S. 103

¹⁰³⁴ Vgl. Weixlgartner, R., & Zeilmann, A. (2011). *Drehort Wien. Wo berühmte Filme entstanden*. Berlin-Brandenburg: KulturBrauererei Haus 2. S. 16.

¹⁰³⁵ o. V. (1922). *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue. Almanach 1922*. Wien: Verlag Universale. S. 30.

¹⁰³⁶ Vgl. Schettler, K. (2006). *Berlin, Wien ... Wovon man spricht. Das Thema Masse in deutschsprachigen Texten der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Versuch einer historisch-diskursanalytischen Lesart von Texten*. Tönning, Lübeck, Marburg: Der andere Verlag. S. 383; Klepper, R. K. (1999). *Sodom und Gomorrha*. In

vor allem auf dem Wiener Laaer Berg (häufig frequentierter Drehort der *Sascha-Film*)¹⁰³⁷ mit einem Heer an Statist_innen inszeniert.¹⁰³⁸ Nach offiziellen Angaben waren insgesamt 120.000 Personen an der Produktion beteiligt,¹⁰³⁹ von denen (je nach Erinnerung und Quelle) 3.000¹⁰⁴⁰, 4.000¹⁰⁴¹ bzw. bis zu 14.000 Menschen als Statist_innen auftraten.¹⁰⁴² Dieser Aufwand ist international (USA, Italien) auch eher positiv aufgefallen,¹⁰⁴³ obgleich die von Kolowrat produzierten Filme in den USA kaum finanziell rentabel waren. Der Wunsch nach internationalem Erfolg ist dem Film trotz tendenziell¹⁰⁴⁴ guter Kritiken in Übersee verwehrt geblieben, da dieser (ähnlich wie die nachfolgende Zusammenarbeit Kolowrats mit Kertész, *Die Sklavenkönigin*) in den US-amerikanischen Kinos aufgrund protektionistischer Maßnahmen¹⁰⁴⁵ (zumindest abseits einzelner Gegenden)¹⁰⁴⁶ floppte.¹⁰⁴⁷ Dies ist nach Siegfried Bernfeld jedoch nicht weiter verwunderlich, hatten nach ihm diese heimischen Großproduktionen doch kaum Einfluss auf den internationalen Markt, während die Heimatfilme den finanziellen Schaden auf internationaler Ebene wieder wett machten.¹⁰⁴⁸ Neben der deutschen¹⁰⁴⁹ war auch die österreichische Kritik trotz (oder teilweise gerade

Klepper, R. K., *Silent Films, 1877 – 1996. A Critical Guide to 646 Movies* (S. 240–241). Jefferson, London: McFarland & Company. S. 241.

¹⁰³⁷ Vgl. Weixlgartner & Zeilmann. *Drehort Wien*. S. 16.

¹⁰³⁸ Vgl. Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 94.

¹⁰³⁹ Vgl. Sodom und Gomorrha. Erstaufführungsprogrammheft, Löwen-Kino (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker, A. & Steiner, I. (Hg.) (2002). *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô*. Wien: Filmarchiv Austria. S. 435.

¹⁰⁴⁰ Vgl. Slezak, W. (1966). Explosion am Laaerberg. Sodom und Gomorrha. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 53–61). Wien: Isda & Brodmann. S. 60; Loacker. Werkstätten der Seh(n)sucht. S. 36.

¹⁰⁴¹ Vgl. Loacker. Werkstätten der Seh(n)sucht. S.21.

¹⁰⁴² Vgl. Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 94.

¹⁰⁴³ Vgl. Ballhausen. Die Lust an Weltuntergängen. S. 82.

¹⁰⁴⁴ David J. Shepherd führt auch negative an. Vgl. Shepherd. *The Bible on Silent Film*. S. 229.

¹⁰⁴⁵ Siehe hierzu den Artikel von Jan-Christopher Horak, der das Scheitern aufgrund US-amerikanischer Strukturen klar nachzeichnet. Horak, J.-C. (2002). Österreichische Monumentalfilme in Amerika. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 63–76). Wien: Filmarchiv Austria.

¹⁰⁴⁶ Die Soziolog_innen Robert und Helen Lynd verweisen in ihrer erstmals 1929 publizierten Untersuchung von der US-amerikanischen Stadt Muncie (Indiana) auf die in den frühen bis Mitte der 1920er Jahre populären „sensational society films“, die große Massen („crowds“) mit ihren Herzensangelegenheiten („heart interest“) für sich gewinnen konnten. Unter einem guten Dutzend Titeln findet sich eine Erwähnung von *The Queen of Sin*, der US-amerikanische Verleihtitel von *Sodom und Gomorrha*. Vgl. Lynd & Lynd. *Middletown*. S. 266.

¹⁰⁴⁷ Vgl. Leidinger. History sells. S. 103; Shepherd. *The Bible on Silent Film*. S. 229, 246.

¹⁰⁴⁸ Vgl. Bernfeld. New York. Die Wiedergeburt des österreichischen Films. S. 47.

¹⁰⁴⁹ Etwa Michealis, H. (1923, 16. August). Sodom und Gomorrha, 1. Teil. *Film-Kurier*, Nr. 185. Zugriff am 15.04.2014 unter <http://www.filmportal.de/node/63483/material/740505>.

wegen)¹⁰⁵⁰ des beachtlichen Aufwands eher abgetan von dem Film. Béla Balázs betont den „bis zur Lächerlichkeit überspannten Ausstattungswahnsinn“¹⁰⁵¹, Rosa Wachtel kritisiert trotz lobender Worte an Kertész und Ucicky das „recht schwache[...] Sujet“¹⁰⁵², während die *Illustrierte Kronen Zeitung* mit Rückgriff auf die Unfälle am Set und der folgenden Gerichtsverhandlung¹⁰⁵³ dem Film und dessen „antikapitalistische Etikette“ „Verlogenheit“ vorwirft, erfolgt doch die „Strafe für die Sünde des kapitalistischen Übermuts [...] nämlich auch nur im Traum“ und „Träume sind Schäume!“¹⁰⁵⁴

Ogleich die Filmkritik kaum Begeisterung für *Sodom und Gomorrha* aufbrachte, zeigen sich in dem Film Strukturen, die klar den zeitgenössischen Sehgewohnheiten eines vor allem (einst) bürgerlichen Publikums entsprachen. In der Zerstreuung wurden weniger die gesellschaftlich relevanten Themen zu Grabe getragen, als in das rechte Licht gerückt, um eine kathartische Freude an der spektakulären Zerstörung von Bauten, aber genauso Welten und Personen zu haben. Mag es auch nicht der Erfolg sein, den Walter Fritz in seiner historiographischen Annäherung an das österreichische Kino produzierte, gestand die Zeit bedingt durch große Bedeutung des Kinos¹⁰⁵⁵ dem Film eine lange Lebensdauer und Wiederaufführungen in den späten 1920er Jahren zu.¹⁰⁵⁶ Eben während dieser dürfte die Farbfassung aus Kostengründen verloren gegangen sein. Denn „[a]uf die ursprüngliche Farbigkeit wurde zugunsten einer kostensparenden Maschinenentwicklung verzichtet und alle Kopien wurden nur noch in Schwarzweiß ausgeliefert.“¹⁰⁵⁷ Da eingefärbte Stummfilmbilder in vielen Fällen nur Tages- und Nachtszenarie markieren, scheint auf den ersten Blick der Verlust der Farbfassung für eine Filmanalyse, die weniger die ästhetische als die kulturell-historische Seite in den Fokus nimmt, nicht unproblematisch, aber auch nicht dramatisch zu sein, da weder narrativer Aufbau, Schnitt noch Bildsprache davon betroffen sind. Aber im

¹⁰⁵⁰ Vgl. Leidinger. *History sells*. S. 103; Wachtel. *Neue Films*. S. 6

¹⁰⁵¹ Balázs, B. (1982). *Fräulein Else*. *Der Tag* (1923, 7. September), S. 7. In *Schriften zum Film*. Bd. 1. „*Der Sichtbare Mensch*.“ *Kritiken und Aufsätze 1922 – 1926*, Hg. H. H. Diederichs, W. Gersch, & M. Nagy (Hg.), München: Carl Hanser Verlag, S. 399, hier S. 399.

¹⁰⁵² Wachtel. *Neue Films*. S. 6.

¹⁰⁵³ Da *Sodom und Gomorrha* bei weitem nicht der einzige Film war, in denen das eigene Personal zu Schaden gekommen ist, scheint dies trotz der Kritik durchaus als Standard bei (österreichischen) Produktionen gegolten zu haben. Vgl. Ballhausen & Caneppele. *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938*. S. 165.

¹⁰⁵⁴ o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, S. 53f.

¹⁰⁵⁵ Vgl. Wengraf. *Allerweltsverdummungstrust* S. 2.

¹⁰⁵⁶ Vgl. *Paimann's Filmlisten* (1928, 27. Juli) 13, 642. S. 131.

¹⁰⁵⁷ Wostry, N. (2002). *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. Anmerkungen zu einer Rekonstruktion. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 163–174). Wien: Filmarchiv Austria. S. 164.

Kontext der Zuschauer_innenforschung, v. a. in Anbetracht einer verkörperten und affizierenden Rezeptionshaltung, ist der Verlust durchaus ein schwerer Schlag, da die einfarbige Virage (neben kommerziellen Gründen¹⁰⁵⁸) von hoher symbolischer, aber auch narrativer und emotionaler Bedeutung ist.

Ein gutes Beispiel für Farbverwendung während der Stummfilmzeit in Österreich liefert der Kurzfilm *Namenlose Helden*¹⁰⁵⁹ (NH) von Kurt Bernhardt (bzw. später Curtis Bernhardt), in dem Leiden an der Kriegs- sowie Heimatfront während des Ersten Weltkriegs porträtiert werden. Während gesellschaftlicher Alltag und Gebrechen, Vorbereitungen an der Front und die Introspektion eines Soldaten noch in Grau- bzw. Grün-Blau-Tönen¹⁰⁶⁰ gehalten sind (NH 0:37–41), signalisiert der Zwischentitel „Alarm!!“ (NH 0:41) den Beginn der Kampfhandlungen, deren Aufregung und Brutalität durch eine rote bzw. rosarote Virage verstärkt wird. Vom Losstürmen der noch sitzenden Massen (Abb. 24) über den Einsatz von Flammenwerfern (Abb. 25) bis hin zu brennenden Hochhäusern (Abb. 26).¹⁰⁶¹ Schnitte auf die andersfarbige Heimatfront heben nur noch stärker den unruhigen und gewaltsamen Charakter des Krieges hervor. Jedoch geht diese rot eingefärbte Virage über das Kampfgeschehen weit hinaus und kann genauso andere, ebenfalls schockierende Emotionen dem Publikum näherbringen. Neben einer der Schlusseinstellungen, in welcher die Leichen der titelgebenden namenlosen Helden nach erfolgter Attacke in einer (blut-?)roten Virage zu sehen sind (NH 0:51f), erscheint vor allem die schon erwähnte Introspektion eines Soldaten nennenswert. Einerseits unterbrechen die mehrmals wiederkommende, in Blautönen gehaltene Einstellung des Mannes, der einen Brief von der Heimat liest, die rötliche Virage und unterstreicht somit, ähnlich wie die Zwischenschnitte zu der Heimatfront, die Bedeutung der Farbe, um Geschehen und Struktur zu unterstützen: Trotz dem Übel zuhause, wie etwa hier Krankheit, und der Nähe des lesenden Mannes zu der Kampfhandlung wird in diesem Falle mithilfe der Virage das Gewaltsame vom Ruhigen getrennt (NH 0:44–46). Andererseits, als er von einem Unglück in der Heimat erfährt, wird der innere Zustand ebenfalls von der roten Virage gekennzeichnet: Von der grau-blauen Virage (Abb. 27) zu derselben Einstellung in Rot

¹⁰⁵⁸ Beispielsweise im Falle der französischen Produktionsfirma Pathé Frères werden dem „Geschäftszeichen[...] der Firma“ entsprechend „Titelkader [...] leuchtend rot eingefärbt“ und somit als ihr Produkt markiert. Vgl. Büttner, Elisabeth (7.10.2005). „Potenziale der Veränderung. Wien im Blick des österreichischen Stummfilms.“ (Unveröffentlichtes Manuskript). Im Rahmen der Konferenz „Stadt Film. Visuelle Kultur der Metropolen Wien - Budapest.“ Budapest: Örökmozgó Filmmúzeum.

¹⁰⁵⁹ [Bernhardt, K.] (2007). *Namenlose Helden* [DVD]. In C. Dewald, & M. Loebenstein (Red.), *Proletarisches Kino in Österreich. Arbeiter Kino 1. Spielfilme*, 0:37–52. Wien: Film Archiv Austria. (Originalwerk veröffentlicht 1924).

¹⁰⁶⁰ Oftmals sind Naturaufnahmen „spinatgrün viragiert“. Winge. Erste Erinnerungen. S. 29.

¹⁰⁶¹ Feuer mit roter Virage darzustellen, ist für die Zeit sehr typisch und findet sich etwa auch in *Die freudlose Gasse* wieder. Vgl. Pabst, G. W. (Regie). (2008). *Die freudlose Gasse* [DVD]. Wien: Filmarchiv Austria. 2:18f.

(Abb. 28) bis hin zu dem rötlichen, brennenden Bild eines Kindes (Abb. 29), zu dem hin- und wieder weggeblendet wird.



Abbildung 24: Bernhardt. *Namenlose Helden*. 0:44:05. Abbildung 25: Ebd., 0:41:29.



Abbildung 26: Ebd., 0:45:59.



Abbildung 27: Ebd., 0:51:52.



Abbildung 28: Ebd., 0:46:00.



Abbildung 29: Ebd., 0:46:01.

Der kurze Exkurs zu der Farbwahl in einem Kurzfilm von wenigen Minuten zeigt, von welcher Bedeutung Farben während der Stummfilmzeit waren. Die Virage besitzt zunächst Warnfunktion für das Publikum: Der_Die eingefleischte, erfahrene Zuschauer_in erkannte an einer bestimmten Farbwahl des Filmbildes nicht nur die zeitliche Situierung der Szene, sondern konnte etwa anhand einer „roten Virage der Szene [...] schon Unheil“¹⁰⁶² für die auftretenden Figuren erahnen; darüber hinaus strukturierte sie das Geschehen, wenn sie etwa nicht nur Zeit-, sondern auch Ortssprünge markierte; aber genauso betonte sie das Spektakel in einem umfassenden Ausmaß, wenn dieses rot viragierte „Unheil“ die_den Rezipient_in mitriss. Ohne viel dagegen machen zu können, ist der Verlust der farblichen Virage somit ein ähnliches Problem, wie die Abwesenheit der originären Partitur, die für ein emotionales Kinoerlebnis sehr wichtig ist.¹⁰⁶³ In beiden Fällen entfernt sich die überlieferte Quelle noch ein Stück weiter von der spezifischen Rezeptionssituation der Zwischenkriegsjahre.¹⁰⁶⁴

¹⁰⁶² Sannwald, D. (1995). *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme*. Berlin: Henschel. S. 41.

¹⁰⁶³ Vgl. Curtis. *How Do We Do Things With Films?* S. 88.

¹⁰⁶⁴ Interessanterweise kommt die Virage am Anfang der Tonfilmzeit genauso aus der Mode, da man der Meinung war, dass ein monochromes Bild in Schwarz- und Grautönen gehalten den Realitätseindruck erhöhen würde. Das heißt, für eine historisch kontextualisierte Zuschauer_innenhaltung der späten 1920er Jahre in Mitteleuropa gibt eben diese Ästhetik ein authentisches Bild wieder. Vgl. Wostry, N., & Horak, J.-C. (Fall 2003). Sodom and Gomorrah. Notes on a Reconstruction, or Less Is More. *The Moving Image*, 3, 2, S. 19-39. Zugriff am 15.10.2014 unter http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/toc/mov3.2.html. S. 25.

5. Analyse Sodom und Gomorrha

5.1. Daten und Inhalt

In diesem Kapitel werde ich drei Aspekte besprechen: Zunächst liefere ich nähere Informationen zu der Produktion von *Sodom und Gomorrha*, vor allem zu der rekonstruierten Fassung, mit der ich mich beschäftige. Hierauf versuche ich in wenigen Zeilen die Spielhandlung der vorliegenden Fassung zusammenzufassen, um schlussendlich mein weiteres Vorhaben zu skizzieren.

Der *Sascha-Film*-Monumentalfilm *Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe* wurde von Michael Kertész nach einem Buch von ihm und Ladislaus Vajda unter der Leitung von Alexander Kolowrat (Produzent und technische Oberleitung) 1921/1922 gedreht. In den Hauptrollen sind Georg Reimers als Jackson Harber, Victor Varconi als Priester des Lyzeums / Engel des Herrn, Lucy Doraine als Mary Conway / Sarah (Lots Frau) / Lia (Königin von Syrien), Walter Slezak als Eduard Harber / Goldschmied von Galiläa, Erika Wagner als Marys Mutter, Mrs. Agathe Conway, und Kurt Ehrle als Harry Lighton / Lot zu sehen.¹⁰⁶⁵ Die ursprüngliche Fassung, die am 13. und 20. Oktober 1922 in Wien Premiere feierte, bot an zwei Abenden verteilt einen Monumentalfilm aus mehreren Handlungsebenen (je nach Quelle ist von „vier oder fünf Stoffen“¹⁰⁶⁶ bis zu 8 Handlungsebenen die Rede, von denen nur noch 3 vorhanden sein sollen):^{1067,1068} *Teil 1: Die Sünde* mit 2.135 Laufmetern (inkludiert Prolog (480 Meter) und 4 Akte)¹⁰⁶⁹ und *Teil 2: Die Strafe* mit 1.810 Laufmetern (6 Akte).^{1070,1071} Nach der Entscheidung der deutschen Filmoberprüfstelle Mitte Februar 1923, den Film nur in einer teilweise gekürzten Einabendfassung zu zeigen,¹⁰⁷² wurde eine angepasste österreichische Einabendfassung ab 11. Mai 1923 auch in den heimischen Kinos in

¹⁰⁶⁵ Vgl. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 419.

¹⁰⁶⁶ o. V. (1923). *Sodom und Gomorrha*. *Der Kinematograph*, 860/61. S. 17. Zit. n. Ballhausen. *Die Lust an Weltuntergängen*. S. 83.

¹⁰⁶⁷ Vgl. Weixlgartner & Zeilmann. *Drehort Wien*. S. 16.

¹⁰⁶⁸ Diese Beschreibung nähert sich jener des Filmrestaurators Nikolaus Wostry an, bei dem die Rede von einem gänzlich symmetrischen Narrationsaufbau ist: Neben der modernen Rahmenhandlung und dem Vorspiel finden sich insgesamt vier „selbstständig erzählte antikisierende Tragödien“ (zwei für jeden Abend), wobei jedoch nicht klar hervorgeht, welche neben Syrien- und Astarte-Episode noch in den Film eingegliedert sind. Vgl. Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 170.

¹⁰⁶⁹ Nach der Berliner Filmprüfstelle hatte der erste Film eine Lauflänge von insgesamt 2.066 Metern, der Prolog von 498 Metern. Vgl. Filmprüfstelle Berlin B.06961/B.06962, 05.02.1923. Zugriff am 13.05.2013 unter <http://www.filmportal.de/material/zensurenentscheidung-sodom-und-gomorrha-1-teil>. S. 1.

¹⁰⁷⁰ Vgl. Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 164.

¹⁰⁷¹ Die Angaben korrespondieren abseits einiger Meter mit jenen von *Paimanns Filmlisten*. Vgl. *Paimanns Filmlisten* (1922, 19. – 25. Oktober) 7, 342. S. 6.

¹⁰⁷² Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 1.

Umlauf gebracht,¹⁰⁷³ die sogar noch wesentlich tiefgreifendere Schnitte unternahm, als die deutsche Instanz forderte: Wurde der erste Teil nach der Filmoberprüfstelle auf 1.931,21 Meter gekürzt^{1074,1075} und bemängelte nur Aspekte des Vorspiels, die insgesamt Schnitte von 17,59 Metern einforderten,¹⁰⁷⁶ entschied man sich, den gesamten Prolog (480 bzw. 498 Meter) zu schneiden. Trotz gewisser Ungereimtheiten bzgl. der Laufmeter-Angaben der gekürzten und zusammengelegten Fassungen – etwa wurde der zweite Teil um mindestens 71,44 Meter¹⁰⁷⁷ auf 1.830 Meter gekürzt,¹⁰⁷⁸ obgleich nach den ursprünglichen (und möglicherweise ungenauen) Angaben von *Paimanns Filmlisten* dieser Film eine Länge von 1.810 Metern aufwies – zeigte die neue Fassung einerseits nun die ursächlichen Zusammenhänge zwischen *Die Sünde* und *Die Strafe*, indem die beiden Filme zusammengelegt wurden. Andererseits stehen hinter den Schnitten vor allem Versuche, die politische und gesellschaftliche Aktualität des Films zu mildern: Dies betraf vor allem den Prolog, in dem die Verbindungslinien zwischen Kapitalismus und Bolschewismus (als Strafe) gezogen wurden, sowie die Syrienepisode¹⁰⁷⁹, in welcher Lucy Doraine als ungeliebte Königin Lia auftritt.^{1080,1081} Sowohl nach Thomas Ballhausen¹⁰⁸², nach Barbara Pluch¹⁰⁸³ als auch nach Filmrestaurator Nikolaus Wostry ist der Wegfall dieser beiden Episoden zu einem bedeutenden Teil ihrer gesellschaftlichen Brisanz geschuldet, obgleich eine solche sogar der vollständigen

¹⁰⁷³ Vgl. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 419.

¹⁰⁷⁴ Vgl. Wostry. Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze. S. 164.

¹⁰⁷⁵ Als Anmerkung: Nach ersten Angaben der Berliner Filmprüfstelle hatte der erste Teil 2.066 Meter (Vgl. Filmprüfstelle Berlin B.06961/B.06962, 05.02.1923. S. 1.), während die Filmoberprüfstelle Schnitte im Ausmaß von zunächst 134,79 Metern forderte, jedoch diese später mit Stift ausgebessert auf 124,79 Meter änderte. Die erste Angabe steht im Einklang mit den Angaben von Nikolaus Wostry, welche die Forderungen an die *Sascha-Film* darstellen, die das Studio vor der erneuten Veröffentlichung erhielt. Die zweite ist eine Ausbesserung, die erst im März desselben Jahres erfolgte. Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 2.

¹⁰⁷⁶ Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 1f.

¹⁰⁷⁷ Ohne zu wissen, wie viel zu der Zeit von *Sascha-Film* eigenständig geschnitten wurde, sind das die Mindestanforderungen seitens der Filmoberprüfstelle. Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 3.

¹⁰⁷⁸ Vgl. Wostry. Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze. S. 164.

¹⁰⁷⁹ Diese Episode ist noch zum Teil in einer Filmkopie der *Gosfilmofond of Russia* in Moskau erhalten, jedoch in einem völlig neuen Kontext gesetzt und narrativ gänzlich umstrukturiert, sodass zu diesem Zeitpunkt eine Integration dieser Quelle in der Rekonstruktion noch nicht möglich ist. Vgl. Wostry. Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze. S. 172.

¹⁰⁸⁰ Vgl. Heilmann, R. (2002). ‚That Old Time Religion.‘ Der Einsatz von Mythen am Beispiel des Films Sodom und Gomorrha. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumentalstummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 93–110). Wien: Filmarchiv Austria. S. 102f.

¹⁰⁸¹ Gyöngyi Balogh beschreibt ähnliches, aber er verwendet für die Syrien-Episode den Ausdruck „Gomorrha-Dramaturgie“. Vgl. Balogh. Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren. S. 86.

¹⁰⁸² Vgl. Ballhausen. Die Lust an Weltuntergängen. S. 82.

¹⁰⁸³ Vgl. Pluch. Der österreichische Monumentalfilm S. 120.

Zweiabendfassung zum Teil abgesprochen wurde.¹⁰⁸⁴ Dennoch bleibt interessant, dass nach Wostry insbesondere soziale und kapitalistische Kritik mit zeitgenössischen Bezügen zugunsten allgemeiner sexueller Verdammung der Schere zum Opfer gefallen sind.¹⁰⁸⁵

Weitere Schnitte und Veränderungen (wie etwa der Verlust der Virage, die zumindest bis Mitte der 1920er Jahre erhalten blieb)¹⁰⁸⁶ folgten im weiteren Verlauf der Dekade. *Paimann's Filmlisten* vom 27. Juli 1928 verwies auf eine Wiederaufnahme von *Sodom und Gomorrha* in das österreichische Kinoprogramm, aber ohne Hinweise auf Zustand und Länge zu geben.¹⁰⁸⁷ Im Mai desselben Jahres (29. Mai 1928) wurde der Film erneut der Wiener Filmzensur¹⁰⁸⁸ zur Sichtung vorgelegt, aber hier in einer radikal veränderten Fassung. Anstelle der einstmaligen Gesamtlänge von über 3.900 Metern wurde der Film ohne Bekanntgabe von Gründen¹⁰⁸⁹ auf eine Einabendfassung mit 7 Akten und 2.510 Metern gekürzt.¹⁰⁹⁰ Die derzeitige rekonstruierte Fassung ist mit 3.253,7 Metern zwischen den beiden angesiedelt,¹⁰⁹¹ während vorangegangene Rekonstruktionen Längen von 2.000 bzw. 2.290¹⁰⁹² bis 2.745 Metern aufweisen.¹⁰⁹³ Die 2002 rekonstruierte Einabendfassung ist nicht die ursprüngliche, aber eine „historisch verbürgte Variante“¹⁰⁹⁴, die in einer ähnlichen Form¹⁰⁹⁵ Mitte der 1920er Jahren

¹⁰⁸⁴ Vgl. etwa o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, S. 53f.

¹⁰⁸⁵ Vgl. Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 170, 172.

¹⁰⁸⁶ Vgl. Ebd., S. 164.

¹⁰⁸⁷ *Paimann's Filmlisten* (1928, 27. Juli) 13, 642. S. 131.

¹⁰⁸⁸ Nach fünf Jahren erlischt die Zulassung und muss dann abermals beantragt werden. Vgl. Ballhausen & Caneppele. *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938*. S. 132.

¹⁰⁸⁹ Ein Grund könnte die grundsätzliche Kürzung von längeren Filmen sein, die zu dieser Zeit in Wien üblich war, um sie in das gegenwärtige Kinoprogramm einfügen zu können. Fritz Rosenfeld schreibt etwa in demselben Jahr hierzu: „Da die Vorführungsdauer so kurz ist, müssen grössere [sic] Filme gekürzt werden. Diese Filmverstümmelungen sind das traurigste Kapitel der Wiener Kinokultur. Einmal schneidet der Verleiher den Film, ein zweites Mal der Kinobesitzer.“ Rosenfeld. *Kino in Wien*. S. 92.

¹⁰⁹⁰ Vgl. Caneppele, P. (Hg.), (2002). *Materialien zur österreichischen Filmgeschichte*. Bd. 9. *Entscheidungen der Wiener Filmzensur. 1926 – 1928*. Wien: Filmarchiv Austria. S. 270.

¹⁰⁹¹ Vgl. Büttner, E., & Dewald, C. (1999). Michael Kertész. Filmarbeit in Österreich bzw. bei der Sascha-Filmindustrie A.-G. In F. Bono, P. Caneppele, & G. Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (S. 101–137). Wien: Filmarchiv Austria. Schatten. S. 123.

¹⁰⁹² Vgl. Pluch. *Der österreichische Monumentalstummfilm*. S. 50.

¹⁰⁹³ Vgl. Bulgakowa, O. (2002). *Sodom i Gomora*. Die russische Fassung. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 151–162). Wien: Filmarchiv Austria. S. 155.

¹⁰⁹⁴ Vgl. Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 172.

¹⁰⁹⁵ Teilweise kleine Schnitte, welche etwa von der Filmoberprüfstelle beanstandet wurden, wurden wieder inkludiert (u. a. der Kuss eines Paares im Weinkeller (*SuG* 0:29 (Abb. 47); Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 2.)), andere mangels Materials und Zusatzinformationen nicht.

vom österreichischen Publikum relativ lange¹⁰⁹⁶ gesehen werden konnte, sodass die Analyse durchaus möglich ist, auch wenn, wie schon weiter oben ausgeführt, mit Wegfall der Virage und der originären Musikpartitur wichtige Aspekte der historischen emotionalen Zuschauer_innenschaft verloren gingen.

Der Film steigt beim Chaos an der Londoner Börse ein, das von dem erfolgreichen Spekulanten Mr. Harber verursacht wurde (*SuG* 0:02f.). Aufgrund seines Erfolges und Reichtums wird Mrs. Agathe Conway auf ihn aufmerksam und möchte ihre Tochter (Mary Conway) zu einer Heirat mit ihm bewegen. Nach anfänglichem Zögern akzeptiert Mary das Angebot, um die Schulden der Mutter zu tilgen (*SuG* 0:03–07). Als sie ihrem Verehrer, dem Bildhauer Harry, von der Verlobung erzählt, versucht er sie erfolglos von diesem Schritt abzuhalten. Nach dem ersten Fehlschlag (*SuG* 0:07–10) sucht er sie während ihrer Verlobungsfeier abermals auf und schießt sich nach erneutem Misserfolg eine Kugel in die Brust (*SuG* 0:14–21). Während Harry auf dem Krankenbett an seiner (nahezu) tödlichen Wunde leidet, treffen mit Harbers Sohn im jungen Erwachsenenalter (Eduard Harber) und dessen Erzieher, einem Priester, zentrale Figuren ein (*SuG* 0:21–24), da der eine in kurzer Zeit von Mary in ihren Bann gezogen wird und der andere dem Sterbenden zur Seite steht (*SuG* 0:24–28). Als der Priester sie ihrer Tat (sprich: ihrer Sexualität) wegen zur Rede stellt, offenbart sie ihm ihre schlechte Erziehung, da die Mutter sie im Kindesalter weggeben hat. Von der Erzählung gerührt, verflüchtigt sich sein Zorn kurzzeitig, der jedoch sofort wieder aufkommt, als Mary versucht, ihn zu verführen (*SuG* 0:28–34). Entschlossen, mitsamt seines Zöglings das Anwesen Harbers zu verlassen, scheitert der Priester an Eduards Hormonen, der sich anscheinend weder von Mary lösen möchte noch kann (*SuG* 0:34–39).¹⁰⁹⁷

Nach einem kurzen Schlaf im japanischen Pavillon des Anwesens wacht Mary vermeintlich auf, als Eduard auf ihre Einladung hin diesen betritt. Doch noch ehe die beiden sich küssen können, platzt Harber herein. Ohne zu erkennen, wer dieser im Dunkeln ist, ersticht Eduard mit Marys Hilfe seinen Vater. Daraufhin möchte Mary ihn nun dazu bewegen, alles zu leugnen, während er der Verzweiflung nahe ist (*SuG* 0:39–43). Letztendlich als die Polizei erscheint, bricht Eduard unter dem Druck und seinem Gewissen zusammen, worauf Mary ihn fallen lässt, um sich selbst zu retten. Doch Eduard beichtet ihre Mittäterschaft,

¹⁰⁹⁶ Aufgrund seines Charakters als Großproduktion von *Sascha-Film* und der gängigen Aufführungsstruktur in Wien (Vgl. Schwarz. *Kino und Kinos in Wien*. S. 148f.) – verglichen mit anderen Kinos, die wegen der Distributionsstruktur kurze Spieldauern aufwiesen, konnten vor allem Innenstadtkinos mit verlängerter Spieldauer auftrumpfen (Vgl. Rosenfeld. *Kino in Wien*. S. 91.) – ist die Wahrscheinlichkeit groß, dass *Sodom und Gomorrha* relativ lange gelaufen ist. Anzeichen hierfür finden sich in der adaptierten Fassung, die 1923 zirkulierte, und die (vermeintliche Neu)Aufführung von 1928.

¹⁰⁹⁷ In der verlorenen Langfassung setzt an dieser Stelle die Syrienepisode als Erzählung des Priesters ein, um Eduard vor seinem Schicksal zu bewahren.

sodass über beide die Todesstrafe verhängt wird (*SuG* 0:43–46). Auf ihren Untergang wartend bittet Mary den Priester zu sich, um ihn in ihrer Todeszelle zu verführen, damit er sie rettet, was der Priester jedoch ablehnt (*SuG* 0:49–52). Enttäuscht von ihrem unbelehrbaren Wesen erzählt er ihr die Geschichte der Zerstörung Sodoms¹⁰⁹⁸, die von der heidnischen Verehrung der Fruchtbarkeitsgöttin Astarte beeinflusst ist, weshalb in dieser „das Laster Orgien“ (*SuG* 0:52) feiert. Als Lot (gespielt von Kurt Ehrle (Harry)) abermals in seinem Versuch scheitert, seine Frau Sarah (gespielt von Lucy Doraine (Mary)) vor ihren sexuellen Exzessen abzuhalten, und die Stadt weiterhin ihrem Heidentum frönt, wendet sich Lot an Gott, dass dieser „jemanden [schicke], der diese Niederträchtigkeit heilt.“ (*SuG* 1:03). Auf dieses Gebet hin kehrt ein Fremder (gespielt von Victor Varconi (Priester)) in die Stadt ein. Aus Furcht, dass dieser von den Einheimischen verjagt wird, bietet Lot ihm Schutz an (*SuG* 1:03–06), doch schon bald versammelt sich eine Masse der Stadtbewohner_innen vor seinem Haus, um die Auslieferung des Fremden zu fordern (*SuG* 1:07:10). Aufgewühlt von Sarah können selbst Goldspenden Lots die Massen nicht daran hindern, den Fremden ins Freie zu zerren, um ihn am Scheiterhaufen der Astarte zu opfern (*SuG* 1:10–15). Doch der als Engel offenbarte Fremde löst sich von den Fesseln und verdammt die Stadt zum Untergang. Die verzweifelten Versuche Lots, seine Frau aus der Stadt zu retten, scheitern letztendlich an ihrem eigenen Unwillen, nicht auf die brennende Stadt zurückzublicken, sodass sie zur Salzsäule erstarrt (*SuG* 1:15–24).

Der Erzählung des Priesters, die an diesem Moment abbricht, folgt die Vollstreckung ihres Todesurteils (*SuG* 1:24–26), deren Schock sie aus dem Schlaf reißt. Alles seit ihrem Einschlafen im japanischen Pavillon war nur ein Traum, der sie zur Erkenntnis bringt, sich von Harber loszusagen und zu Harry ins Krankenhaus zu eilen (*SuG* 1:26–28). Indes treffen sich Vater und Sohn im leeren Pavillon, wo sie ihren (ohne Marys Einschreiten) nicht tödlichen Kampf austragen. Zum Wohle der Familie bemerkt Harber, er müsse seinen Sohn ziehen lassen (*SuG* 1:28–31). Die folgenden Stunden und Tage wartet Mary im Krankenhaus auf Nachricht der Genesung von Harry. Nach erfolgreicher Operation erholt er sich rasch, sodass der Film in der Umarmung des neuen Paares in seinem Krankenzimmer endet (*SuG* 1:31–35).

Wie am Anfang dieser Arbeit erwähnt, versteht eine Vielzahl von heutigen sowie auch zeitgenössischen Autor_innen *Sodom und Gomorrha* unmittelbar über die weibliche sexuelle Präsenz, die Mary/Sarah in dem Film ausstrahlt. Nach Gertraud Steiner Daviau war ihr „cruel,

¹⁰⁹⁸ In *Sodom und Gomorrha* fällt der eigentliche Name der Stadt nicht. Stattdessen wird sie nur als die „Stadt des Lot“ (*SuG* 0:52) bezeichnet.

shameless, seductive behavior“¹⁰⁹⁹ neben dem Spektakel des Statist_innenheer und der Orgienszene (für die damalige Zeit „daring“) einer der zentralen Verkaufspunkte des Films, während sowohl Filmrestaurator Nikolaus Wostry¹¹⁰⁰ als auch Thomas Ballhausen, der den Text in erster Linie im Kontext des „didaktischen Element[s] des Films“ liest, Mary/Sarah nicht nur teilweise, sondern als „gänzlich *femme fatale*“ verstehen, da sie „den jungen Bildhauer ohne zu zögern ins Verderben stürzte.“¹¹⁰¹ Während Wostry in einem früheren Artikel noch von „Marys Kälte“¹¹⁰² spricht, die Harry in den Selbstmord treibt, fügt er in einer späteren Fassung in dem nahezu gleich gebliebenen Satz („a young sculptor, Harry Lighton, is driven to attempt suicide by the cold-heartedness of Mary Conway“) den folgenden Zusatz zur Beschreibung Marys ein: „young hedonistic woman forced by her financially ruined mother to marry wealth“¹¹⁰³. Ein Hedonismus, den er in weiterer Folge auch auf die gesamte Gesellschaft überträgt, in welcher der Film situiert ist, aber anscheinend ursächlich von dem „Vamp“ Mary und ihrem „System der Manipulation“¹¹⁰⁴ bedingt ist, wie der ungarische Filmwissenschaftler Gyöngnyi Balogh schlussfolgert. Letztendlich heben selbst Autor_innen, die diese Verbindung nicht explizit aussprechen, wie die Filmwissenschaftler_innen Elisabeth Büttner und Christian Dewald in ihrem Standardwerk zum österreichischen Film, diesen Aspekt in ihrer Motiv- und Wortwahl hervor, während andere unter den Tisch fallen.¹¹⁰⁵

Obleich neben ihrer Bedeutung im finalen Akt, in dem Marys Körper zur Bestrafung herangezogen wird, sie auch als zentrales Verbindungsstück der einzelnen Filmteile dient,¹¹⁰⁶ erscheint es mir nicht nur fraglich, sondern sogar problematisch, *Sodom und Gomorrha* und Marys Rolle in dem Film auf diesen Aspekt (sexuell aktive Frau und ihre Zerstörung) zu reduzieren, da eine Vielzahl an Diskursen in komplexer Interaktion zueinander durch den Film verläuft. Ich habe versucht, in einer Grafik (Abb. 30) als Orientierungshilfe fünf von diesen, die im Kontext der gewählten Zuschauergruppe von Bedeutung sind, herauszuarbeiten und zu zeigen, wo sie (enthierarchisiert¹¹⁰⁷) in den einzelnen Szenen auf- und wieder

¹⁰⁹⁹ Steiner Daviau, G. (2000). *Sodom und Gomorrha*. In *International Dictionary of Film and Filmmakers*. Bd. 1. *Films*. Hg. T. Pendergast, & S. Pendergast (Hg.), 4. Aufl. Farmington Hill: St. James Press. S. 1121–112. Zugriff am 12.12.2014 unter http://archive.org/details/International_Dictionary_of_Film_and_Filmmakers_Volume_1_Films. S. 1122.

¹¹⁰⁰ Vgl. Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 170

¹¹⁰¹ Ballhausen. *Die Lust an Weltuntergängen*. S. 85.

¹¹⁰² Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 170.

¹¹⁰³ Wostry & Horak. *Sodom and Gomorrah. Notes on a Reconstruction, or Less Is More*. S. 23.

¹¹⁰⁴ Balogh. *Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren*. S. 84.

¹¹⁰⁵ Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 323.

¹¹⁰⁶ Vgl. Wostry & Horak. *Sodom and Gomorrah. Notes on a Reconstruction, or Less Is More*. S. 23.

¹¹⁰⁷ Die Reihenfolge der Diskurse in einer Szene ist in der Grafik nur alphabetischer Natur.

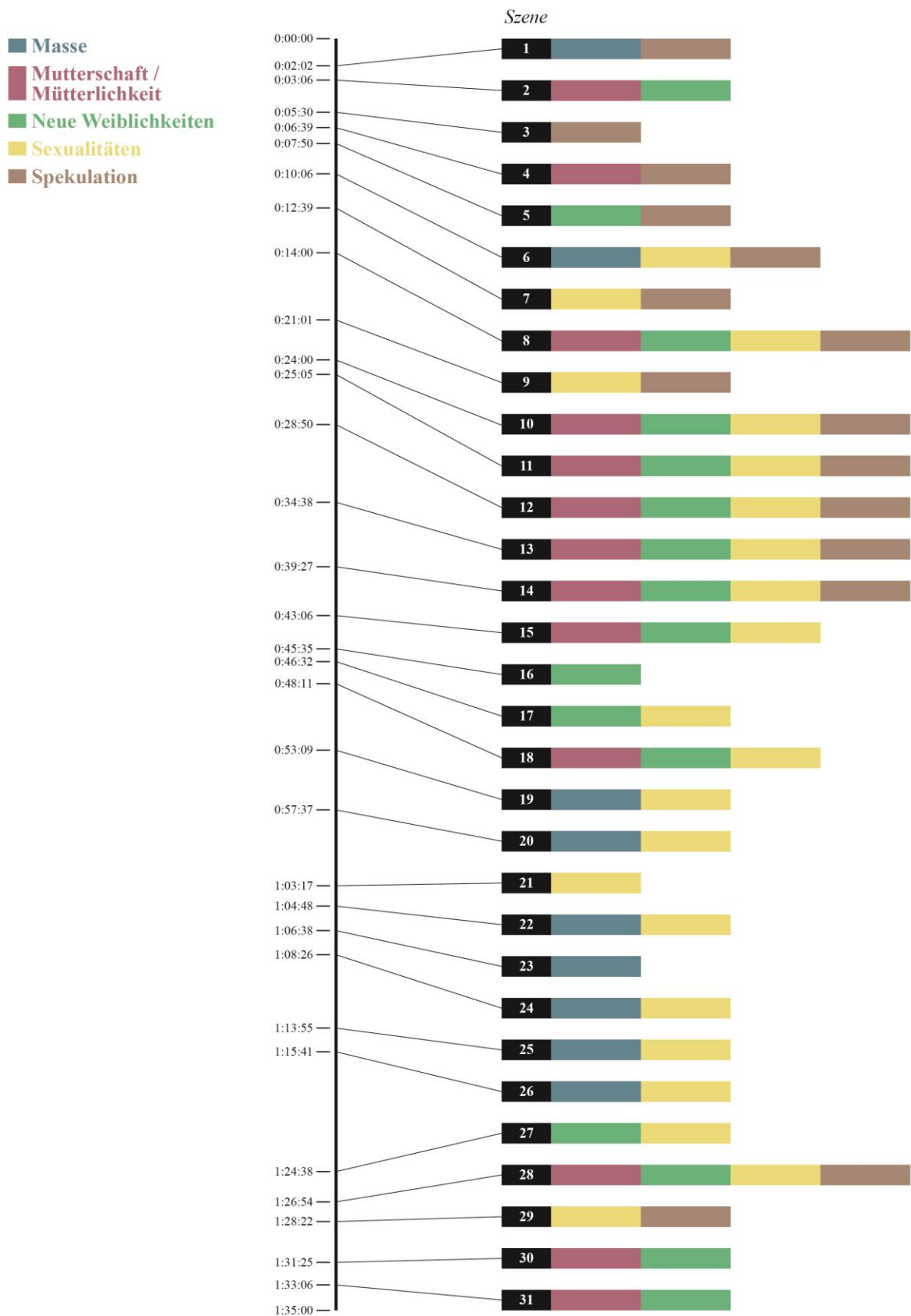


Abbildung 30: Diagramm zu *Sodom und Gomorrha*.

untertauchen. Obzwar Sexualität in den meisten Szenen des Films angesprochen wird, scheint interessanter zu sein, wie und in welchen Zusammenhängen dies genau geschieht. Da Diskurse als geregelte Wissensordnung tiefgreifend miteinander verflochten sind, ist es von höchster Bedeutung zu sehen, wann im Zuge der affizierenden Narration welcher Aspekt in den Vordergrund gesetzt wird und wie diese ausgehend von dem Orientierungsrahmen der (einst) bürgerlichen Zuschauer sinn-lich erfahren werden. Nur so können jene schon erwähnten „spezifische[n] Dynamiken von symbolischen Geschlechterordnungen und sozialen Beziehungen der Geschlechter“¹¹⁰⁸ innerhalb des Textes fassbar gemacht werden, welche nach Claudia Opitz-Belankhal das zentrale Interesse der Analyse von Texten der „Männlichkeitskrise“ bilden.

Dementsprechend werde ich in den folgenden Kapiteln zunächst essenzielle Diskursformationen, ihren unmittelbaren Zusammenhang zueinander und zur (weiblichen) Sexualität in der Nachkriegszeit diskutieren, um herauszuarbeiten, wie diese Motive überhaupt denkbar und sichtbar (v. a. im Kontext der implizierten Zuschauergruppe) waren. In einem zweiten Schritt werden dann vier zentrale Konfliktmomente im unmittelbaren Zusammenhang mit diesen Diskursen und der affizierenden Narration besprochen, um die dynamischen Bewegungen der Diskurse innerhalb des Textes (Bedeutungsgewinn/ -verlust) in dem Kontext der selbst erklärten „Männlichkeitskrise“ zu verstehen.

¹¹⁰⁸ Opitz-Belakhal. „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? S. 41.

5.2. Motive und Diskurse

„Einer der gewaltigsten Monumentalfilme der Sascha ist ‚Sodom und Gomorrha‘, der von Oberregisseur Michael Kertész gedreht wird. Das Manuskript stammt von Ladislaus Vajda und behandelt die furchtbare Sittenverderbnis der modernen Welt, die mit der biblischen Handlung der zum Untergange reifen Städte Sodom und Gomorrha in eine Beziehung von unerhörter dramatischer Wucht gebracht erscheint.“¹¹⁰⁹

„1918/19 waren die bürgerlichen Schichten wie gelähmt. Doch verschiedene Ängste flossen rasch zusammen: die moralische Auflösung durch Krieg, Revolution und Inflation [...], Prostitution und ‚freie Liebe‘¹¹¹⁰, Geschlechtskrankheit und Rauschgiftsucht, die Gefährdung des Eigentums und der Familie, die neue Frau als Bedrohung der Männerdominanz.“¹¹¹¹

„An leidenden Männern herrscht im deutschen Stummfilm wahrlich kein Mangel.“¹¹¹²

Unter den Vertretern einstiger hegemonialer bürgerlicher Männlichkeit trat in der unmittelbaren Nachkriegszeit ein Gefühl zu Tage, das sich paradigmatisch bei den ehemaligen Militärs zeigt, da diese, wie ein Veteran und Invalide nach dem Ersten Weltkrieg schreibt, „ihre Ehre in den Kot getreten“¹¹¹³ sahen. Waren sie noch „[v]or vierzig Monaten [...] Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer. Heute sind wir verschüchterte Nervenkrüppel“¹¹¹⁴, wie Kriegsschriftsteller Fritz Weber meinte. Selbst konservative Autoren erkannten diesen Krieg als Untergang des „Heldischen“.¹¹¹⁵ Und schlussendlich fasste die österreichische Schriftstellerin Gertrud Fussenegger, Tochter einer k. u. k. Offiziersfamilie mit

¹¹⁰⁹ o. V. (1922). *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue. Almanach 1922*. Wien: Verlag Universale. S. 31.

¹¹¹⁰ Die „freie Liebe“ ist ein sozialdemokratisches Konzept, das auf den Ideen der freien Partnerwahl und der kameradschaftlichen Ehe basiert, jedoch seitens gegnerischer Parteien oftmals (teils absichtlich) als außereheliche und exzessive Sexualität missverstanden wurde. Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 247.

¹¹¹¹ Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 194.

¹¹¹² Wedel, M. (2011). *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript Verlag. S. 105.

¹¹¹³ Zit. n. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 48.

¹¹¹⁴ Weber, F. (1931). *Das Ende der Armee*. Leipzig u. a.: o. V. zit. n. Hämmerle, C. (2008). „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer...“. Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich. *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 19, 2. *Krise(n) der Männlichkeit*, S. 51–73, hier S. 51.

¹¹¹⁵ Vgl. Gamper, M. (2011). Körperhelden. Der Sportler als ‚großer Mann‘ in der Weimarer Republik. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 145–166). München: Wilhelm Fink Verlag. S. 147.

bildungsbürgerlichem Hintergrund, zusammen: „Wir zählten nicht mehr.“¹¹¹⁶ Ein Gefühl, das nach Klaus Theweleit „[d]er <Mann>“ dieser Tage allgemein fühlte, war er doch „längst nichts mehr <wert>“¹¹¹⁷.

Die Historikerin Veronika Kaiser bezeichnet „Bildungsbürgertum, Beamte, Offiziere, Angestellte und freiberuflich Tätige als Mittelstand“, welche sich klar gegenüber dem Begriff des „Kleinbürgertums“ definierten, da dieser nach Kaiser als „ein Schimpfwort und Feindbild“ verstanden wurde. Kennzeichnend für die Gruppe ist „eine empfindliche Verschlechterung ihrer Lage“, den sie „durch den Zusammenbruch der Monarchie [...] hinnehmen mußten“. Als ihre Lage durch „die Geldentwertung und Inflation und schließlich die Wirtschaftskrise“ weiter verschärft wurde, sahen sie sich noch „stärker an den Rand der Proletarisierung gedrängt“¹¹¹⁸. Dieser Gruppenidentität pflichtet Zeithistoriker Ernst Hanisch unter leicht anderem Vorzeichen bei. Denn trotz der Heterogenität innerhalb dieser Gruppe, deren Grenzen im Laufe der Zwischenkriegszeit zum Teil noch weiter ausfranst, blieb die „Selbst- und Fremdwahrnehmung“ bzgl. ihrer „Bürgerlichkeit“ vorhanden, um sich gegenüber einem oben (bei Hanisch Aristokratie, bei Kaiser Geldwirtschaft) und einem unten (bei beiden Proletariat) abzugrenzen. Auch wenn die Einheit des Bürgertums als Klasse und als Schicht fragwürdig wurde, überlebten Identität und Lebensform als aggressive Sinnspender für die Deutung der Gesellschaft.¹¹¹⁹ Dementsprechend behauptet, so Hanisch weiter, die österreichische Zwischenkriegszeit zugleich zwei der fünf zentralen Krisen des Bürgertums im 20. Jahrhundert,¹¹²⁰ die da das gesellschaftliche Nachspiel des Ersten Weltkriegs und die schweren Wirtschafts- und Banken Krisen wären, die in der Weltwirtschaftskrise mündeten.¹¹²¹ Denn in ihrer Existenzbedrohung lösten sie ein hegemoniales Verständnis von bürgerlicher Männlichkeit auf. Eine Bedrohung, die die Vertreter der einstigen hegemonialen Männlichkeit in den Bildern von weiblicher(/n) Sexualität(en), der *neuen Frau*, Massen und der kapitalistischen Geldwirtschaft festmachten. In den folgenden Kapiteln möchte ich mich diesen Diskursen widmen, die unter vielen anderen durch *Sodom und Gomorrha* laufen, wie sie in (einstigen) bürgerlichen Kreisen miteinander interagieren (Wissensordnung) und wie sie vor allem in dem narrativen Strukturen verankert sind.

¹¹¹⁶ Kriechbaumer, R. (2008). Paralyse, Neuorientierung, Staatspartei. Die Christlichsoziale Partei 1918-1922. In S. Karner, & L. Mikoletzky (Hg). *Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament* (S. 71–80). Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag. S. 76.

¹¹¹⁷ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 383.

¹¹¹⁸ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 358f.

¹¹¹⁹ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 363.

¹¹²⁰ Laut Hanisch sind die weiteren Krisen des Bürgertums: Der Nationalsozialismus, die Entnazifizierung und die 68er-Bewegung. Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 366, 367.

¹¹²¹ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 365, 366.

5.2.1. Motorisiert, im Rau(s)ch, in der Bewegung. Neue Weiblichkeiten

„Ein europäischer Chronist im Jahre 1999, der die Zeit um 1925 schildern wollte, hätte zu beginnen: Es war die Zeit des ‚Bubikopfes‘, es war die Zeit des ‚kurzen Rockes‘, der ‚fleischfarbenen Strümpfe‘“¹¹²².

„Von den Eskimos bis zu den Zulukaffern, von den Kamtschadalen bis zum Bretonen – was ein ‚Girl‘ ist, weiß heute jeder Mensch. Kein Varieté, keine Operette, kein Kabarett, keine Revue, kein Film ohne Girls.“¹¹²³

„Kein Innehalten, kein Stillstand. Rastlos, atemlos. Schwungvoll bewegen sich die City Girls im Gedränge der Großstadt.“¹¹²⁴

Die prophetischen Worte von Hans Janowitz (1. Zitat), der diese 1927 niederschrieb, zählen schon längst zu den kanonisierten Zitaten für die Beschäftigung mit den 1920er Jahren.¹¹²⁵ Ohne Bubikopf lässt sich keine Publikation machen,¹¹²⁶ ohne die alleinstehende weibliche Angestellte kann die Stadt nicht beschrieben werden,¹¹²⁷ ohne das Girl, wie es bei Gustav Kauder im zweiten Zitat heißt, kein Kino dieser Tage. Deshalb darf sowohl Wien als Metropole als auch der österreichische bzw. Wiener Film dem Topos der emanzipierten *neuen Frauen* eine Heimat schenken, die „tanzen, trinken, rauchen, flanieren und flirten, als gäbe es kein Morgen.“¹¹²⁸ Vor einem Geschichtsverständnis, in dem „[d]as zwanzigste Jahrhundert [...] zum erstenmal [sic] das Eva-Ideal der Frauenschönheit erschüttert“¹¹²⁹ hat, muss nicht nur abgesehen und dieses als positivistisch abgetan werden, sondern vor derartigen ahistorischen Projektionen muss gänzlich gewarnt werden. Jedoch als Zeichen der Zeit spricht das Zitat Bände. Denn obgleich, wie etwa Männlichkeitshistoriker Ernst Hanisch schreibt, die *neue Frau* keineswegs „in die Tiefen der Gesellschaft“¹¹³⁰ reichte, träumten doch alle von ihr – und mögen dies auch nur Albträume gewesen sein. Deshalb muss man die *neue Frau* in

¹¹²² Janowitz, H. (1927). *Jazz*. Berlin: Verlag Die Schmiede. S. 9.

¹¹²³ Kauder, G. (1926). Die Goldgräberinnen (in den Taschen der Männer). Zur Naturgeschichte des Girls. *UHU* 9, 2, S. 58–67. Letzter Zugriff am 29.10.2014 unter <http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73458/1/>. S. 58.

¹¹²⁴ Freytag & Tacke. Einleitung. S. 10.

¹¹²⁵ Vgl. Etwa: Bertschik, J. (2005). *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag. S. 180.

¹¹²⁶ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 82.

¹¹²⁷ Vgl. Brauerhoch. Arbeit, Liebe, Kino. S. 61.

¹¹²⁸ Freytag & Tacke. Einleitung. S. 9.

¹¹²⁹ K. (2007). Vom Puppengesicht zum Charakterkopf. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 56–57). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1927). S. 56.

¹¹³⁰ Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 200.

erster Linie als „ästhetisch-populärkulturelle[s] Phänomen“¹¹³¹, als Diskursformation wahrnehmen. Jedoch warnt Skandinavistin Antje Wischmann davor, sie als „wertvolles Analyseinstrument“¹¹³² einzusetzen, indem sie als gelebte Realität auf die Zwischenkriegszeit projiziert wird. Die *neue Frau* ist eine omnipräsente Projektionsfläche,¹¹³³ auf der utopisch sowie dystopisch (vor allem aufgrund ihrer zeitlichen Überschneidung und kausalen Verbindungen zum Ersten Weltkrieg)¹¹³⁴ gesellschaftliche Themen und Ängste zum Vorschein treten.¹¹³⁵ Die *neue Frau* und ihre Genossinnen waren Projektionsflächen, der sich in den 1920er Jahren Parteien aller Richtungen gleichermaßen bedienten. Als 1928 ein weibliches Porträt von dem Maler Sergius Pauser mit dem enormen Preisgeld von 7.500 Schilling gekürt wurde, lobte die Wiener Jury vor allem, „daß es ‘in edler Sachlichkeit, unter Verzicht auf konventionelle Pose, die Frau von heute darstellt, welche geistig und seelisch tief interessiert ist an dem Wesen und Werden unserer Zeit.’“¹¹³⁶ Doch während die dargestellte Frau in jener „edlen Sachlichkeit“ ihr Publikum anstarrt (vermeintlich am „Wesen und Werden unserer Zeit“ interessiert), tritt sie erneut in dieser Konstellation als Objekt auf, denn, wie Kunsthistoriker Sabine Plakolm-Forsthuber an diesem Beispiel ausführt, „[a]ls Subjekt aber kamen die Frauen nicht vor.“¹¹³⁷ Ähnlich dem konservativen und reaktionären Lager missbrauchte die hiesige liberale Kunstszene die „Frau von heute“ als eine Projektionsfläche, um die eigenen Hoffnungen und Ängste darzustellen, ohne diese selber in diesem Spiel als Akteurin auftreten zu lassen.

Wischmann nennt sie „eines der besonders sinnbildlichen Phänomene von Modernität und Modernisierung, die in der Zwischenkriegszeit in vielen europäischen Ländern kontrovers diskutiert wurden“¹¹³⁸, v. a. dann, wenn man die bewegte, aber auch nervöse moderne Urbanität betrachtet.¹¹³⁹ In dieser Hinsicht bündeln sich in ihr andere, wenn auch

¹¹³¹ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 7.

¹¹³² Ebd., S. 76.

¹¹³³ Dies wurde zum Teil auch schon von den Zeitgenöss_innen erkannt. Vgl. Freytag, J. (2011). ‚Lebenmüssen ist eine einzige Blamage‘. Marieluise Fleißers Blick auf stumme Provinzheldinnen und Buster Keaton. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 91–109). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 95.

¹¹³⁴ Dieses Ineinandergreifen von weiblicher Emanzipation und gesellschaftlicher Zerstörung, versinnbildlicht durch den Ersten Weltkrieg, wurde auch in den Frauenbewegungen zu einem paradoxen Moment aus Freude und Tragik. So heißt es etwa beim Erlangen des Frauenwahlrechts 1918, sie „hätten [...] aufgejubelt [...], wenn [sie] [...] sie zu anderer Zeit erlangt hätten.“ Kancler, E. (1947). *Die österreichische Frauenbewegung und ihre Presse. Von ihren Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges*. Diss. Universität Wien. S. 44.

¹¹³⁵ Vgl. Freytag & Tacke. Einleitung. S. 9.

¹¹³⁶ ‚Elida-Preis‘ für das schönste österreichische Frauen-Porträt. (1928). Zit. n. Plakolm-Forsthuber. *Frauenbilder und Bilder von Frauen im Wiener Ausstellungsbetrieb*. S. 102.

¹¹³⁷ Plakolm-Forsthuber. *Frauenbilder und Bilder von Frauen im Wiener Ausstellungsbetrieb*. S. 105.

¹¹³⁸ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 9.

¹¹³⁹ Vgl. Ebd., S. 191.

widersprüchliche Konzepte der Zeit, steht sie doch für Bewegung, Zerstreuung und (geschlechtliche) Transgression. Als erstes rekonfigurierte die *neue Frau* ihren Körper: Überschüssiger Stoff wurde entfernt, Ornamentales abgeschnitten. Das meist schlichte einfarbige Hemdkleid rutschte schon mal über die Knie,¹¹⁴⁰ um die eigene Sexualität zum Vorschein zu bringen, und entsprach als Massenware zugleich dem sachlichen Spartrieb.¹¹⁴¹ Während schon 1919 die ersten kurz geschnittenen Frauenfrisuren in Modemagazinen die Runde machten, imitierten diese noch durch einen nach hinten frisierten Wirbel langes Haar.¹¹⁴² Nun, mit dem sprichwörtlich gewordenen Bubikopf,¹¹⁴³ nahm der Kopf eine „sculptural features“¹¹⁴⁴ an, um die eigene Androgynie zu betonen. Diese wurde in sportlicher Bewegungswut sowie Arbeitswelt zum Sinnbild einer „Vermännlichung“ der neuen Weiblichkeit(en). Der „modische Habitus“, der zu der Zeit in Bezug auf die *neue Frau* weitläufig diskutiert wurde, wurde selbst seitens der zeitgenössischen Autor_innen, wie jene in der Anthologie *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen*, zu einer „Zeitsignatur“ der Moderne erhoben.¹¹⁴⁵ Wurden seit Mitte des 19. Jahrhunderts Vertreterinnen der ersten Frauenbewegung hämisch als intersexuell mit „Männerhosen und Pfeife oder Zigarre“¹¹⁴⁶ in Karikatur und Zeitbildern dargestellt, um sich von dieser „neuen Weiblichkeit“ zu distanzieren,¹¹⁴⁷ wurde die Silhouette der *neuen Frau* nun zum Symbol der anfänglichen Zwischenkriegszeit. Ihr Stil war sachlich und betonte die Beweglichkeit der urbanen Hektik, die sie in ihrer vermeintlich neugewonnenen Berufstätigkeit benötigte. Geschwindigkeit und Bewegung standen im Zentrum dieser Frauen.¹¹⁴⁸ Wenn ein Verehrer Marlene Dietrich als Erni Göttlinger für ihren entfesselten Tanz bewundert („Haben Sie aber ein Tempo.“¹¹⁴⁹), sind weniger ihre ungehemmten Schritte als ihr Lebensgefühl gemeint und, wie sie dieses egal ob am Paket, auf der Straße oder auch im Auto auslebt. Obzwar bei weitem der Großteil der

¹¹⁴⁰ Vgl. Hampicke. Vom Bedecken und Entdecken zwischen Filmstoffen und Stofffilmen. S. 119.

¹¹⁴¹ Vgl. Sannwald, D. (2007). Überlebenskünstlerinnen. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 15–51). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. S. 27.

¹¹⁴² Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 82.

¹¹⁴³ Der Bubikopf galt vor allem in Dorfgemeinden lange Zeit als Provokation, da die Dekadenz der Urbanität mit ihr verbunden wurde. Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 200.

¹¹⁴⁴ Hake, S. (1997). In the Mirror of Fashion. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 185–201). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 187.

¹¹⁴⁵ Vgl. Bertschik. *Mode und Moderne*. S. 195.

¹¹⁴⁶ Weissberg, L. (2011). Entkleidungen. Die ‚Mode‘ der Hysterikerin. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 47–68). München: Wilhelm Fink Verlag. S. 63.

¹¹⁴⁷ Vgl. Fischer, M. (2003). *Erotische Literatur vor Gericht. Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*. Wien: Braumüller. S. 18.

¹¹⁴⁸ Vgl. Freytag & Tacke. Einleitung. S. 16.

¹¹⁴⁹ Vgl. Ucicky, G. (Regie). (2008). *Café Elektric* [DVD]. Wien: Hoanzl. 0:05.

Frauen weniger das Auto denn das Rad frequentierte,¹¹⁵⁰ zählten Bilder von Frauen, die ihr (?) Auto reparieren oder fahren, zu den Grundmotiven der Titelblätter von Illustrierten¹¹⁵¹ und Werbung.¹¹⁵² In manchen populären Fotomontagen verschmilzt sogar der weibliche Körper mit dem Automobil.¹¹⁵³ In dieser nervösen, da urbanen, wenn nicht sogar hysterischen Großstadtwelt schienen die geschlechtlich getrennten Sphären des bürgerlichen 19. Jahrhunderts endgültig aufgebrochen zu sein, da die *neue Frau* als Symbol in ihrem Bewegungseifer weibliche Körperbilder, weibliches Verhalten und weibliche Positionen entnaturalisierte.¹¹⁵⁴

Bleiben wir doch einmal bei der Angst um die Berufstätigkeit der Frauen, hinter der sich vor allem in der unmittelbaren Nachkriegszeit weitaus mehr verbirgt, wie noch zu zeigen ist. Denn schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts wies der österreichische Teil der Donaumonarchie einen sehr großen arbeitenden Frauenanteil auf (1900: 43,2 % aller Berufstätigen waren weiblich; 1910 sogar 56 %;¹¹⁵⁵ 1895 in Deutschland: 20,8 %), wobei dies vor allem an dem hohen Anteil der weiblichen Arbeitskraft in der Land- und Forstwirtschaft lag (74 % aller erwerbstätigen Frauen, weitaus höher als der Vergleichswert für Männer (58,16 %)). Dementsprechend war auch die Frauenerwerbstätigkeit in ganz Österreich (zur Zeit der Donaumonarchie) größer als in Wien (31,39 %). Selbst 1923 bildete Wien mit 36,9 % das Schlusslicht, da Land- und Forstwirtschaft neben Heimarbeit einen so großen Teil der weiblichen Arbeitskraft für sich beanspruchte.¹¹⁵⁶ Während das vermeintliche Fehlen von der außerhäuslichen weiblichen Arbeit längst als ahistorische Rückprojektion der Gegenwart enttarnt wurde,¹¹⁵⁷ verstand sich in erster Linie die partiell radikale Veränderung der

¹¹⁵⁰ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 109.

¹¹⁵¹ Vgl. Freytag & Tacke. Einleitung. S. 16.

¹¹⁵² Vgl. Fendel, H.-M. (2007). Ertrötete Jugend. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 93–115). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. S. 140.

¹¹⁵³ Vgl. Somerville, K. (2013). Darkroom Alchemy. The Photographic Art of Studio Manassé. *The Missouri Review*, 36, 3, S. 115–130. Zugriff am 09.01.2015 unter http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/missouri_review/v036/36.3.somerville_fig08.html. S. 119.

¹¹⁵⁴ Vgl. Frevert, U. (1995). „Mann und Weib. Weib und Mann.“ *Geschlechter-Differenz in der Moderne*. München: Beck. S. 140f.

¹¹⁵⁵ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 354.

¹¹⁵⁶ Vgl. Rigler, E. (1974). Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934. Diss. Universität Wien. S. 39, 41, 153; Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 356.

¹¹⁵⁷ Oftmals lag dies es auch an der (vergeschlechtlichten) Definition von Arbeit bzw. später Beruf, welche viele Formen weiblicher Erwerbstätigkeit im 19. Jahrhundert zu vertuschen wusste. Vgl. Friedrich, M. (1998). „Das Recht der Frauen auf Erwerb“. Argumentationsstrategien und Umsetzungsmöglichkeiten. In Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Abteilung für grundsätzliche Angelegenheiten der Frauen (Hg.), *Geschlecht und Arbeitswelt. Beiträge der 4. Frauen-Ringvorlesung an der Universität Salzburg* (S. 15–36). Wien: Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales. S. 32; Hahn, S. (1998). Frauen „Werkstätten.“ Drei Skizzen aus dem 19. Jahrhundert. In Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Abteilung für

Berufsfelder als Herd für Angst und Hoffnung: „In Wien stieg der Anteil der weiblichen Angestellten von 3 Prozent (1890) auf 24 Prozent (1934). Diese allgemeine Tendenz akzelerierte während des Ersten Weltkriegs besonders rasch, auf 45 Prozent (1918), und flaute in der Ersten Republik wiederum ab.“^{1158,1159} Demnach bereitete den (einst) bürgerlichen Schichten vielmehr der Ort der weiblichen Berufstätigkeit und die Einkommensstrukturen zur Zeit der ersten wirtschaftlichen Krisen der unmittelbaren Nachkriegszeit Sorgen: Mit der rasch wachsenden Anzahl von Frauen in Angestelltenberufen¹¹⁶⁰ waren die weiblichen Arbeitskräfte nicht nur sichtbarer als früher, sondern betraten ein Feld, das bis zur Jahrhundertwende noch „durchwegs [zu den] ‚Männerberufe[n]‘“¹¹⁶¹ zählte. In diesen Berufen wurden vor allem aus einem differenzfeministischen Ansatz weibliche Eigenschaften zu Idealen in untergeordneten Arbeitsbereichen der Bürokräfte und des Verkaufs. Weiblicher „Diensteifer, Pflichttreue und Geduld“, aber auch ihre „Höflichkeit gegenüber Vorgesetzten, Ordnungsliebe und die schöne Schrift gelten als ‚Vorteile‘.“¹¹⁶²

Das sukzessive „Verlassen“ eines Erwerbsbereiches, das oftmals einem „Überlassen“ von diesem an Frauen gleichkommt, wird durch strukturelle Verschlechterung in diesem motiviert, die jedoch im Umkehrschluss eine solche wiederum fördert. Sylvia Hahn zeichnet hierzu eine Spirale von „sinkenden Lohnverhältnissen“ und einem „Dequalifizierungsprozeß“, welche systematisch das Prestige von dem Arbeitsgebiet abwertet.¹¹⁶³ Die Welle an Klagen, dass Frauen den Männern, vor allem wenn sie aus dem Krieg kamen, nicht nur entkommen wären (Fahnenflucht aus dem heimischen Dienst), sondern ihnen darüber hinaus ihre Arbeitsplätze strittig machen würden, wurde von einer Vielzahl an weiblichen Angestellten konterkariert, die in katastrophalen Verhältnissen wohnten, da noch 1926 „mehr als die Hälfte der weiblichen Angestellten unter dem Existenzminimum“¹¹⁶⁴ lebten. Im Kontrast zur eigentlichen Erfahrung junger weiblicher Angestellten, die „einen bescheidenen urbanen Lebensstil“ pflegten, „den sie sich durch ihre Berufstätigkeit gerade eben finanzieren

grundsätzliche Angelegenheiten der Frauen (Hg.), *Geschlecht und Arbeitswelt. Beiträge der 4. Frauen-Ringvorlesung an der Universität Salzburg* (S. 37–48). Wien: Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales. S. 38.

¹¹⁵⁸ Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 110.

¹¹⁵⁹ Ein wenig andere Angaben finden sich in der Dissertation der Historikerin Edith Rigler, die für 1910 einen Anteil von 1,94 % an der gesamten weiblichen Arbeitskraft angibt. Vgl. Rigler. *Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934*. S. 46.

¹¹⁶⁰ Vgl. Ebd., S. 5f.

¹¹⁶¹ Ebd., S. 38.

¹¹⁶² Wisinger. *Land der Töchter*. S. 88.

¹¹⁶³ Vgl. Hahn. *Frauen „Werkstätten“*. S. 38.

¹¹⁶⁴ Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 110.

konnten¹¹⁶⁵, etablierte sich die weibliche Konsumsucht zu einem der meist zitierten Argumentationszweige für die weibliche Erwerbstätigkeit.¹¹⁶⁶ In zeitgenössischen Diskursen wurden diese jungen Arbeitnehmerinnen im Dienstleistungssektor mit Luxus¹¹⁶⁷ und Zerstreuung („petty longing for fun and diversion“¹¹⁶⁸) verbunden, welche selbst im Kino als einzige den Reklambildern der Vorschau von „Pelze[n] und Seidenstrümpfen“ „hungrig“¹¹⁶⁹ Beachtung schenkten. Während sozialdemokratische Propaganda weiblichen Konsum in die Hände der Konsumgenossenschaften zu lenken versuchten, um sie vor ihrem angeblichen Wahn des Kaufens zu bewahren,¹¹⁷⁰ wurde 1914 noch in Deutschland die kriegsbedingte Güterknappheit auf die „verschwendungssüchtige[n] Konsumentinnen“¹¹⁷¹ zurückgeführt. Konsum von Frauen, „die nichts wünschen, nichts brauchen und diesen Ort der Verheißung [Kaufhaus] mit überflüssigen Waren verlassen.“¹¹⁷² In zeitgenössischen Diskursen wurde das weibliche Konsumverhalten pathologisiert, sodass nicht nur der gedankenlose Diebstahl der weiblich definierten Kleptomanin als biologistisches Dispositiv der Frau (i.e. der Hysterikerin) wahrgenommen wurde, sondern sogar (in seltensten Fällen) Ehepaare von aufgenommenen Schulden juristisch freigesprochen wurden, da die weibliche Sucht in biologistischer Betrachtung nicht aufzuhalten wäre.¹¹⁷³

Da sich damit einerseits die weibliche Angestellten ohnedies nur „bedenkenlos ‚künstlichen Bedürfnissen‘ hing[aben]“¹¹⁷⁴, andererseits da ihr Verdienst entweder nur ihr als alleinstehende Frau bis zur Verheleichung (einzige Möglichkeit der Berufstätigkeit im christlichsozialen sowie konservativen Denken)¹¹⁷⁵ oder der Familie als Zusatzeinkommen diente, verfestigten sich Lohnstrukturen, welche den weiblichen Arbeitnehmerinnen nur das absolut Mindeste zusprachen. Im Vergleich zu ihrem männlichen Pendant erhielt eine Arbeitnehmerin 1926 bei gleicher Arbeitsleistung nur knapp über die Hälfte des Einkommens

¹¹⁶⁵ Sannwald, D. (2007). Überlebenskünstlerinnen. S. 23.

¹¹⁶⁶ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 297.

¹¹⁶⁷ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 133.

¹¹⁶⁸ Hake. *The Oyster Princess and The Doll*. S. 24.

¹¹⁶⁹ Rosenfeld. *Vorstadtkino*. S. 75.

¹¹⁷⁰ Vgl. Hacker, H. (1981). Staatsbürgerinnen. In F. Kadmoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 225–246). Wien, München, Zürich: Europaverlag. S. 228; Ellmeier, A. (1990). Das gekaufte Glück. Konsumentinnen, Konsumarbeit und Familienglück. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 165–201). Wien: Picus. S. 167.

¹¹⁷¹ Haupt, H.-G. (1999). Der Konsument. In U. Frevert, & H.-G. Haupt (Hg.), *Der Mensch des 20. Jahrhunderts* (S. 301 – 323). Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag. S. 313.

¹¹⁷² Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 276.

¹¹⁷³ Vgl. Ebd., S. 277.

¹¹⁷⁴ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 273.

¹¹⁷⁵ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 311.

(30,55 Schilling gegenüber 58,80 S).¹¹⁷⁶ Derartige Lohnunterschiede wurden zumeist trotz Anhäufung gegenteiliger Beispiele in Zeiten wirtschaftlicher Not mit der Notwendigkeit des männlichen Familienernähers¹¹⁷⁷ und der Natürlichkeit von weiblicher Hausarbeit argumentiert, da weibliche Arbeitnehmerinnen für das Annähen von Knöpfen, für die Führung des Haushaltes und für ähnliche Dienste kein Geld aufbringen mussten.¹¹⁷⁸ Zugleich förderten diese Lohnstrukturen Klagen im christlichsozialen als auch sozialdemokratischen Lager über die weibliche „Lohndrückerei“.¹¹⁷⁹ Dementsprechend sah man sich schon 1919 in der Betriebsleitung „genötigt“,¹¹⁸⁰ die offenen *und* vergebenen Stellen zugunsten der zurückkehrenden Männer umzuverteilen, die erst begannen, sich an das Zivilleben zu akklimatisieren, indem den relativ frisch eingestellten Frauen erneut gekündigt wurde.¹¹⁸¹ Zwischen 1910 und 1934 wurde Österreich (ohne Burgenland) sogar Zeuge eines Rückganges von erwerbstätigen Frauen um 6,7 % (gegenüber 3,7 % bei Männerarbeit).¹¹⁸² Trotz der Angst um arbeitende Frauen kehrte ein Großteil der erwerbstätigen Frauen zwangsweise zu der „traditionellen“ Heimarbeit zurück,¹¹⁸³ die v. a. in finanziell angeschlagenen bürgerlichen Haushalten von zentraler Bedeutung war, da sie sowohl die tatsächliche Proletarisierung durch das zusätzliche Einkommen hintanstellte als auch für die Nachbarschaft sichtbare Proletarisierung (arbeitende Frau als Prestigeverlust) verbarg. Unmittelbar nach dem Krieg erreichte die Heimarbeit, deren tendenzieller Rückgang bis 1913 durch den Krieg noch beschleunigt wurde, einen erneuten Höhepunkt, sodass 1921 in Wien ungefähr „23.000 Frauen in der Strickwarenerzeugung als Heimarbeiterinnen tätig“¹¹⁸⁴ waren. Da man den Vorgang des Zurückdrängens weiblicher Arbeitskraft (zumindest in den heimischen Bereich) bis weit in die Zwischenkriegszeit (und darüber hinaus) zumeist mit dem Argument des „Familienerhalters“ absicherte,¹¹⁸⁵ sahen sich vor allem während der Zeiten intensivierter

¹¹⁷⁶ Vgl. Kreidl, W. (1978). Interessenshintergrund der Abtreibungsgesetzgebung am Beispiel der Zwischenkriegszeit in Österreich. Diss. Universität Wien. S. 75.

¹¹⁷⁷ Vgl. Kancler. Die österreichische Frauenbewegung und ihre Presse. S. 71.

¹¹⁷⁸ Vgl. Wisinger. *Land der Töchter*. S. 98.

¹¹⁷⁹ Vgl. Kancler. Die österreichische Frauenbewegung und ihre Presse. S. 130.

¹¹⁸⁰ In diesen Kreisen wurde auch vielfach debattiert, dass bei gleicher Arbeitsleistung die weibliche Arbeitskraft günstiger käme. Eine Ansicht, die teilweise erst durch politischen und medialen Druck tendenziell abgelegt wurde. Vgl. Wisinger. *Land der Töchter*. S. 94.

¹¹⁸¹ Vgl. Rigler. Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934. S. 157.

¹¹⁸² Vgl. Ebd., S. 193.

¹¹⁸³ Vgl. Ebd., S. 52f.

¹¹⁸⁴ Ebd., S. 124.

¹¹⁸⁵ So verlangte etwa der 1926 gegründete Verein *Bund für Männerrechte*, dem Männer diverser Berufe und Lager angehörten, die absolute berufliche Bevorzugung verheirateter Männer über allen unverheirateten Personen. Vgl. Hämmerle. „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer...“. S. 62.

Wirtschaftsrezession verarmte (klein)bürgerliche Ehepaare¹¹⁸⁶ mit zwei Einkommen als egoistische „Doppelverdiener“ unter Beschuss.¹¹⁸⁷ Selbst in wirtschaftlichen Krisenzeiten, in denen, wie Käthe Leichter ausführt, beinahe die Mehrheit der proletarischen Arbeitnehmerinnen eben als „Familienerhalterinnen“ auftraten,¹¹⁸⁸ erlosch nicht das Bild des Mannes als finanzielles Standbein der Familie.¹¹⁸⁹ Obgleich für eine Vielzahl von vor allem Frauen mit bürgerlichen Hintergrund, wie etwa Gattinnen und Töchter des verarmten Bürgertums (v. a. Beamte, Offiziere), die Arbeitssuche aus der Not geboren war,¹¹⁹⁰ wurde sie zum Zeichen der Zeit, des eigenen männlichen Scheiterns und dementsprechend der vermeintlichen „Männlichkeitskrise“.

In ihrer Berufstätigkeit bündelt das Bild der sogenannten *neuen Frau* nicht nur Unbehagen um die eigene (natürliche) Stellung als Familienernährer, da nun sie neben dem männlichen Haushaltsvorstand außerhalb berufstätig war, sondern ihr vermeintlicher Konsumwahn, wie weiter noch zu zeigen ist, bedingte häusliche Probleme, während ihr minimaler Verdienst sogar die wenigen angebotenen Stellen wegschnappte oder den allgemein geringen Lohn der wirtschaftlich problematischen Zeit durch ihre Konkurrenz weiter reduzierte. Dementsprechend gilt sie als Typus, der weniger für sich selber als für die Zeit und dessen Probleme steht.

Typisieren, Katalogisieren und Unterteilen. Das scheint Mode der Zeit zu sein. Denn um die Veränderung der Weiblichkeiten zu bändigen, da sie, so die zeitgenössischen Beobachtungen, nach dem Weltkrieg radikaler als sonst wirkten, versuchten Autor_innen der Zwischenkriegszeit anstelle einer multidimensionalen Ansicht die Vielzahl der weiblichen Identitäten in Rubriken zu fassen. Die Klassifikation von Frauen wurde zumeist mithilfe einer (natürlichen) Weiblichkeit als Parameter getroffen, deren Typen je nach Haarlänge und Körperbau am einen oder anderen Ende eines heteronormativen Spektrums landeten.¹¹⁹¹ War es nicht die *neue Frau*, war es vielleicht eine der drei großen „Gs“ sein: Gretchen, Girl, Garçonne. In einem deutschen Zeitungsartikel von 1927, der sich den „drei Frauen [...]“

¹¹⁸⁶ In Arbeiter_innenfamilie galt dies als Standard.

¹¹⁸⁷ Vgl. Rigler. Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934. S. 165, 170; Ratzenböck, G. (1990). Mutterliebe. Bemerkungen zur gesellschaftlich konstruierten Verknüpfung von Mutterliebe und Familie. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 19–49). Wien: Picus. (Bernold). S. 36.

¹¹⁸⁸ Vgl. Leichter, K. (1932). *So leben wir ... 1320 Industriearbeiterinnen berichten über ihr Leben*. Wien: Vorwärts. S. 13.

¹¹⁸⁹ Vgl. Rigler. Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934. S. 174.

¹¹⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 123.

¹¹⁹¹ Vgl. Frame, L. (1997). Gretchen, Girl, Garçonne. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 12–40). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. S. 16.

[widmete, die] heute vor uns“¹¹⁹² stehen – wie der Titel leicht abgewandelt klang –, wird klargestellt, dass das Gretchen (teilweise auch „Klein-Mädchen“ genannt)¹¹⁹³ dem deutschen, gebärfreudigen Frauentypus entspricht, während ihr „das amerikanisch-kapitalistische, sportlich-kameradschaftliche, aber oberflächlich-primitive Girl mit kurzer Pagenkopffrisur und kniekurzem, gerade geschnittenem Hemdkittelkleid gegenübergestellt“ wird. Die seltenste und modernste der drei sei die Garçonne, die vor allem mit „sexuelle[r] und geistige[r] Potenz’ [...] dem von ihr geliebten Mann häufig überlegen und daher unbequem sei“¹¹⁹⁴. Ähnlich feierte auch ein_e andere_r Autor_in (unter geschlechtslosem Pseudonym „K.“ geschrieben) den Triumph der „nicht nur hübsch[en], sondern auch gescheit[en]“ Garçonne, der „geistige[n] Frau“, über das „sportlich und tänzerisch ertüchtigte ‚Girl‘“, die an der „unpersönliche[n] Wiederholung der gleichen süßen Gesichter“¹¹⁹⁵ zu kranken schien – obgleich eben dies für andere ihren Charme ausmacht.¹¹⁹⁶ Zeitgenössische Autor_innen, die sich der Emanzipation verschrieben haben, kritisierten das Girl, den Flapper und teilweise den (modernen) Backfisch, die meist synonym benutzt wurden,¹¹⁹⁷ aufgrund ihrer fatalen Nähe zu der Frauenbewegung.¹¹⁹⁸ Während nämlich sowohl differenz- als auch gleichheitsfeministische Ansätze der Zeit trotz Konflikten untereinander einen grundlegenden Bruch mit patriarchalen Strukturen ansuchten, ist der Ausbruch des Girls und des Flappers ein kurzweiliger, geprägt von „Harmlosigkeit“, „Spaß und Exzeß“¹¹⁹⁹. Selbst der hauptsächliche Beruf, den man mit dem Girl verbindet, die Angestellte, galt als „halbseidener Beruf“, eine Wortwahl, die nach Wischmann im unmittelbaren Näheverhältnis zur „Metapher des falschen Scheins“ steht, der „für die großstädtische Wahrnehmungswelt“, der Zerstreuung, „typisch ist“¹²⁰⁰, somit Verbindungslinien aufweist, die man auch bei Siegfried Kracauers „kleinen Ladenmädchen“ wiederfindet.¹²⁰¹ Dieser falsche Schein wirkt zweifach: Zum einen besaß sie

¹¹⁹² Bertschik. *Mode und Moderne*. S. 183.

¹¹⁹³ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 70.

¹¹⁹⁴ Bertschik. *Mode und Moderne*. S. 183.

¹¹⁹⁵ K. Vom Puppengesicht zum Charakterkopf. S. 56f.

¹¹⁹⁶ Vgl. Polgar, A. (2007). Girls. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 53–55). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1926). S. 53.

¹¹⁹⁷ Vgl. Fendel. *Ertrotzte Jugend*. S. 96.

¹¹⁹⁸ Zum Teil wurden sie als wurden sie als „amerikanische Variante[n] der Neuen Frau“ bezeichnet. Stauffer, I. (2011). Von Hollywood nach Berlin. Die deutsche Rezeption der Flapper-Filmstars Colleen Moore und Clara Bow. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 111–126). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 112.

¹¹⁹⁹ Fendel, H.-M. *Ertrotzte Jugend*. S. 97.

¹²⁰⁰ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 12.

¹²⁰¹ Vgl. Kracauer. *Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino*. S. 280, 287.

selbst „Warencharakter“, da sie zum ausgestellten Produkt wird.¹²⁰² Zwischen zahlreichen Schönheitswettbewerben, die in den 1920er Jahren auf der Suche nach der schönsten Angestellten waren, und dem Vorwurf, hinter weiblicher Arbeit würde sich Formen der Geheimprostitution verbergen,¹²⁰³ las man in Zeitungen dieser Tage, dass „*sie sogar die Pflicht* [habe], die an sich wenig unterhaltsame Atmosphäre des Bureaus [sic] mit ihrer Person zu schmücken.“¹²⁰⁴ In dem Kontext wurde „weibliche Tugend“ zu einem Luxusgut, zu einer harten Währung.¹²⁰⁵ Obgleich nach Monika Bernold im (sozialdemokratischen) Diskurs Sexualität nicht angesprochen wurde, um die „Ausbeutung der Sexualität des Körpers von Frauen durch Männer“ zu entlarven, sondern „als Drohgebärde“ diene, „um die Lüste und Sehnsüchte der jungen Frauen zu disziplinieren“¹²⁰⁶, offenbarte sich *eine* soziale Position der männlichen „Ausbeutung der Sexualität des Körpers von Frauen“, die sowohl von sozialdemokratischer als auch bürgerlicher Seite angesprochen wurde: Der Spekulant als sozial *Anderer*. Das Treffen von der (vermeintlichen) Sexarbeiterin und dem Spekulant, wie dies Hugo Bettauer – nach Béla Balázs „heute der gelesenste Romancier, Novelist, Chronist und Publizist“¹²⁰⁷ – in *Die freudlose Gasse* beschrieb, wurde Sinnbild für die kommende und verkommene Zeit,¹²⁰⁸ denn die Körper weiblicher Angestellter (bzw. in der bürgerlichen Projektion jener der Arbeitnehmerin generell und der Arbeiterin im Speziellen) wurden aufgrund ihres Ausstellcharakters einerseits (Präsentation in der Warenwelt) und der tatsächlichen existenzbedrohenden Lage andererseits (gezwungene Gelegenheitsprostitution)¹²⁰⁹ als Verkaufsobjekt gehandhabt. Da trotz konträrer

¹²⁰² Vgl. Schöffler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 289.

¹²⁰³ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 287.

¹²⁰⁴ *Die Bühne* (1925). zit. n. Bertschik. *Mode und Moderne*. S. 200.

¹²⁰⁵ Vgl. Keitz. *Körper – Fleisch – Ding*. S. 82.

¹²⁰⁶ Bernold. *Kino*. S. 223.

¹²⁰⁷ Bela Balázs schreibt hier unter dem Pseudonym Hugo Ignatus. Ignatus, H. (1991) Bettauer. Eine Wiener Erscheinung. *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 26, S. 25 – 26. (Originalwerk veröffentlicht 1925) S. 25.

¹²⁰⁸ Vgl. Achberger, F. (1981). Die Inflation und die zeitgenössische Literatur. In F. Kadmoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 29–42). Wien, München, Zürich: Europaverlag. S. 30.

¹²⁰⁹ Wenn es mal finanziell hart auf hart kam, rutschten Frauen sozialer Unterschichten schnell in die temporäre Prostitution, „die in Krisenzeiten von den Frauen als durchaus legitimer Handel mit dem eigenen Körper angesehen wurde“, wie Sozialhistoriker Franz X. Eder schreibt. Diese Notwendigkeit sei auch ein Mitgrund, so Eder weiter, warum das Arbeitermilieu „auf promiskuitives und prostitutives Verhalten besonders sensibel“ reagierte (Eder, F. X. (2000). Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich. 18.–20. Jahrhundert. In F. X. Eder, & S. Frühstück (Hg.), *Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa. 1700 – 2000* (S. 41–68). Wien: Turia und Kant. S. 51.). Nach offiziellem Standpunkt der Sozialdemokraten sei dieses auch nur ein „spätbürgerliches Phänomen“, das sich in den bürgerlichen Töchtern aus „gutem Hause“ zeigte, die ihren Körper verkaufen mussten, da sie „im elterlichen Heim [...] meist ja nichts gelernt“ hatten (Pfoser. *Verstörte Männer und emanzipierte Frauen*. S. 207.). Demgegenüber standen parteiunabhängige, jedoch progressive Autor_innen dem Problem als wirtschaftliche Folge anders gegenüber, da „alle Parteipolitik“ an

Argumentation des Bürgertums, nach welcher Prostitution sich aus klassischen Unterschichtberufen und -milieus rekrutierten (u. a. Dienstpersonal, Arbeiterinnen, Schauspielerinnen),¹²¹⁰ neben diesen eine große Zahl der Prostituierten (40 %) ¹²¹¹ aus den „absteigenden Gruppen des (Klein)Bürgertums stammten“, ¹²¹² verwies ein derartiger Verkauf von Frauenkörpern (eigener Töchter) auf die Ängste um eigene Proletarisierung im Bürgertum und Mittelstand, die zum Teil im Kino mit Weltzerstörungsplänen gebändigt wurden.¹²¹³

In *Sodom und Gomorrha* äußert sich dieser Aspekt mehrmals. Obwohl sowohl Mary als auch Harry den Altersunterschied zwischen den zukünftigen Eheleuten mehrmals in Zwischentiteln betonen (*SuG* 0:04; 0:09), stellt der Topos von Gegensätzen zwischen Mann und Frau, der meist auf der Alters- bzw. Klassenachse aufgebaut ist, keinesfalls einen Bruch mit den gängigen Narrativen dar.¹²¹⁴ Die Problematik ist vielmehr, dass hier die Schönheit der Frau zu einem Kapital bringendes Gut wird,¹²¹⁵ welches die Verbindung von Spekulation und Prostitution fixiert, die auch andere Texte derselben Zeit nutzen. Neben dem Verkauf der Tochter, deren Hand zur Ehe ihrer Mutter 20.000 Pfund einbringt („Liebe Schwiegermama, ich habe für Sie 20.000 Pfund gewonnen.“ (*SuG* 0:07)), eine Transaktion, deren Größenordnung (eine unvorstellbare Summe) von der geschwinden Handbewegung Harbers auf dem Scheckbuch in Großaufnahme inszeniert konterkariert wird (Abb. 31), zeigen sich diese Verbindungslinien zwischen gekaufter Sexualität, neuen falschen Weiblichkeiten und Spekulation vor allem in den Verlobungsfeierlichkeiten. Während sich in weiterer Folge des Narratives sexuell aktive Frauen entweder gleichberechtigt mit (neu)reichen Männern den sexuellen Genüssen hingeben (*SuG* 0:11, 0:13, 0:24, 0:29, 1:28) oder ihr Begehren in den Mittelpunkt gestellt wird (*SuG* 0:36f., 1:27), sodass sie selber zu Verführerinnen jener werden (*SuG* 1:06, 1:29) und sogar andere in den (fingierten) Tod stürzen (*SuG* 0:20, 0:38, 0:41, 1:06), wird in dem ersten Teil des Films Sexuelles tendenziell anders dargestellt, da zum Teil das männliche Begehren als jenes eines *Anderen* in den Fokus gesetzt wird. In mehreren Sequenzen werden leicht bekleidete, ungenannte Frauenfiguren zum bildlichen Zentrum eines

dieser „großen sozialen Frage [...] nicht interessiert ist. Parteipolitik ist ohnmächtig und unfähig.“ (Kocmata, K. F. (1925). *Die Prostitution in Wien. Streifbilder vom Jahrmarkt des Liebeslebens*. Wien: Verlag für Volksaufklärung Rudolf Cerny. S. 4).

¹²¹⁰ Vgl. Montane, H. (1925). *Die Prostitution in Wien. Ihre Geschichte und Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hamburg, Leipzig, Wien: Verlag Paula Rasch. S. 52.

¹²¹¹ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 26.

¹²¹² Eder. *Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich*. S. 52.

¹²¹³ Vgl. *Paimann's Filmlisten* (1922, 2. – 8. November) 7, 344. S. 5f.

¹²¹⁴ Vgl. Sannwald. *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe*. S. 18.

¹²¹⁵ Vgl. Schöblier. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 131.

Kaders und zum allgemeinen Spektakel, um welches sich (zumeist)¹²¹⁶ ein heterosoziales Publikum aufbaut (*SuG* 0:11, 0:24), da diese teilweise wortwörtlich zu lebendigen Statuen oder zumindest zu Dekoration werden (Abb. 32; Abb. 33). Vor allem die Frauenfiguren am Brunnen erinnern aufgrund ihrer augenscheinlichen Nacktheit¹²¹⁷ durchaus an erotische Szenen der *Saturn-Film*, in denen die lebendige nackte Statue zum Standardrepertoire zählte.¹²¹⁸ Im Anschluss an diese Erotikfilmen tritt nun das männliche Begehren in den Vordergrund: Zunächst noch in Totalen und Halbtotale, in denen sie jedoch zugunsten der weiblichen „to-be-looked-at-ness“ übersehen werden können, bis jedoch schlussendlich mit Einschüben von Männerköpfen der Blick klar kodiert wird: Alte, dicke Männergesichter, die im Smoking gekleidet sind und teilweise feierliche Blumenkronen tragen, zwinkern sich gegenseitig zu und schauen mit gläsernem Blick, während sie nur noch mehr Alkohol zu sich nehmen (Abb. 34, Abb. 35, Abb. 36).

Diese drei Großaufnahmen von ungenannten Männern, die abseits von vereinzelt weiteren Auftritten (*SuG* 0:11) – teilweise sogar in ähnlicher Funktion (*SuG* 0:29) – kaum Einfluss auf den weiteren Handlungsverlauf haben, stellen in der Szene der Feierlichkeiten die ersten Großaufnahmen von Gesichtern dar, weshalb sie große symbolische Bedeutung tragen.¹²¹⁹ Sie erinnern nämlich an Werner Kraus' Einstellungen als gaffender Metzger¹²²⁰ in *Die freudlose Gasse* (Abb. 37, Abb. 38). In beiden Fällen (sowie auch in anderen)¹²²¹ werden Männer durch ihre alte und oftmals adipöse Verfassung einerseits, durch Wohlstand bzw. Macht andererseits gekennzeichnet (bei *Sodom und Gomorrha* der Smoking und der Ort der Feier, bei Kraus durch die Wage im Hintergrund, während er auf das „gekaufte Fleisch“ (wichtige Metapher des Films)¹²²² blickt), sodass ihr Begehren auf den weiblichen Körper nur

¹²¹⁶ Es gibt Ausnahmen, in denen etwa der anfänglich heterosoziale Raum durch gewisse Einstellungen bröckelt, wie etwa in einer Totalen (in Übersicht inszeniert), in welcher tanzende Frauen dargestellt werden (*SuG* 0:24). Während in anderen Einstellungen die Heterosozialität des Raumes betont wird, scheint in dieser nur Frauen auf Frauen zu starren.

¹²¹⁷ Die Qualität des Bildes erlaubt, keine Rückschlüsse auf ihre tatsächliche Kleidung zu machen, aber zumindest imitieren ihre hautengen, fleischfarbenen (?) Gewänder Nacktheit in einem Näheverhältnis zu antikisierenden Statuen.

¹²¹⁸ Siehe hierzu: Schwarzer, J. (Regie). (2010). *Der Traum des Bildhauers* [DVD]. In *Saturn Filme* (0:23–27). Hoanzl: Wien; Schwarzer, J. (Regie). (2010). *Lebender Marmor* [DVD]. In *Saturn Filme* (0:47–52). Hoanzl: Wien.

¹²¹⁹ Zum Teil wird eine solche Interpretation von der (spanischen) Bewerbung des Films bestätigt, da einer dieser Männer stellvertretend für die Feier auf einem Plakatmotiv zu finden ist. Vgl. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 471.

¹²²⁰ Eine wiederkehrende Figur der Zeit, welche die Ohnmacht der Massen entweder ausbeutet (Pabst. *Die freudlose Gasse*.) oder mit vollkommener Belanglosigkeit dieser gegenübersteht (o. V. (2007). *Wiener Kinder* [DVD]. In C. Dewald, & M. Loebenstein (Red.), *Proletarisches Kino in Österreich. Arbeiter Kino 1. Spielfilme*, 0:52–1:03. Wien: Film Archiv Austria. (Originalwerk veröffentlicht 1926). 0:53–0:55.).

¹²²¹ Siehe etwa Ucicky. *Café Elektrik*. 0:05.

¹²²² Hierzu näheres bei: Keitz. *Körper – Fleisch – Ding*.



Abbildung 31: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:07:37.



Abbildung 32: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:11:01



Abbildung 33: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:11:22.



Abbildung 34: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:11:57.



Abbildung 35: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:11:58.



Abbildung 36: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:12:00.

durch Geld und Güter gestillt werden kann. Sie treten auf als sozial *Andere*, deren Physiognomie (vor allem in Zeiten von allgemeinem Elend und Hunger)¹²²³ ihr Begehren „falsch“ macht (alte, dicke Männer mit gläsernem Blick begehren junge Mädchen). Das Motiv, das sich antisemitischer und -jüdischer Stereotype des 19. und 20. Jahrhunderts bedient,¹²²⁴ findet sich einerseits schon in dem Prolog wieder,¹²²⁵ kehrt aber auch in der Szene unmittelbar vor dem Suizidversuch des Bildhauers zurück, sodass es von zentraler Bedeutung ist.¹²²⁶

Nach H. Montane zeigten sich damals die gesellschaftlichen Verhältnisse über die „allgemeine[.] Demoralisation“ im Zuge von Besuchen gut situierter Ausländer_innen, deren Geld in der Inflationszeit im eigentlichen Sinne des Wortes *zu viel wert* war, sodass sie sich in Wien alles kaufen konnten, „denn das Anbot [sic] war groß.“¹²²⁷ Obgleich sich Montane nur auf den hereinbrechenden florierenden Fremdenverkehr bezieht,¹²²⁸ kann man dies leicht gleichfalls auf die verhassten Neureichen und Spekulant_innen übertragen, da auch sie das schnell erworbene Geld schnell wieder ausgeben mussten und neben „Pelze[n], Maschinen, Schmierseife, Autobestandteile und Juwelen“ das Angebot für zum Verkauf stehender „Liebe“¹²²⁹ genauso groß war. Letztendlich sieht sich Mary nur noch als Körper, als Ware, sodass ihre einzige Möglichkeit auf Rettung, so sie selber, in dem Handel mit diesem besteht („Rette mich – widerrufe Deine Anklage – und ich will Dir gehören!“ (SuG 0.51)) – was der Priester als Beleg ihrer Ungelehrigkeit wertet. Damit wird die „verführte Frau“ in vielerlei Hinsicht zu einem ähnlich prominenten Motiv wie die „verführende Frau“, wobei ihr Heil oftmals in Form eines „ehrlichen“ Mannes kommt, der sich von der nicht-hegemonialen Männlichkeit (sprich: „Lüstlingen, Versagern, Betrugern, Säufern, Spielern oder bestenfalls leichtlebigen Bonvivants mit künstlerischer Veranlagung“¹²³⁰) abhebt und (oftmals) dank unterschiedlicher *deus ex machina*-Kniffe zum Ende ein glückliches, finanziell versorgtes Leben verspricht. Der soziale Aufstieg der weiblichen Figuren ist zumeist nur im Zuge einer

¹²²³ Mehrere Passagen in *Die freudlose Gasse* heben immer wieder den adipösen Körper oberer Schichten in direkter Verbindung mit Gier hervor, gegen den sich Protagonist_innen und Leser_innen definieren. So ist die Sprache von „fetten Leib[ern] in Pelzm[ä]ntel[n]“ (Bettauer. *Die freudlose Gasse*. S. 89.) und von „Wurstfingern“, die „Perlen lieb koste[n]“ (Bettauer. *Die freudlose Gasse*. S. 108.).

¹²²⁴ Vgl. Gilman, S. L. (1998). „Die Rasse ist nicht schön“ – „Nein, wir Juden sind keine hübsche Rasse!“ Der schöne und der hässliche Jude. In S. L. Gilman, R. Jütte, & G. Kohlbauer-Fritz (Hg.), „*Der schejne Jid*.“ *Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual* (S. 57–74). Wien: Picus. S. 61.

¹²²⁵ Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 3.

¹²²⁶ Hierzu näheres unter Kapitel 5.3.2.

¹²²⁷ Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 97.

¹²²⁸ Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 298.

¹²²⁹ Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 97.

¹²³⁰ Moritz. *Frauenbilder, Männerbilder*. S. 251.



Abbildung 37: Die freudlose Gasse [DVD]. 0:33:02.



Abbildung 38: Die freudlose Gasse [DVD]. 0:35:14.

Heirat möglich, da doch die Arbeit (in den Filmen) weder Beruf(ung) noch Aufstiegschancen stellt. Deshalb winkt das Happy End mit der sprichwörtlichen „guten Partie“, deren finanzielle Hoffnung mit einer romantischen Heirat besiegelt ist.¹²³¹ Falls nicht bleibt ihr nur der Tod, „um ihrem Schicksal als ‚Beute‘ des Siegers [Spekulant] zu entgehen“¹²³².

Der zweite Punkt, der nach Wischmann die „Metapher des falschen Scheins“ bedient, ist die schein-bare Emanzipation. Denn ähnlich ihrem filmischen Pendant, deren feministische Befreiung „eher Koketterie als Programm, eher Herausforderung oder Amusement für den Mann als tatsächlich gelebte Alternative“¹²³³ war, wurde zum Teil selbst in religiösen und konservativen Kreisen die Arbeit der unverheirateten Frau als *Übergangslösung* akzeptiert (teils sogar gefordert),¹²³⁴ als Intermezzo und als kurzweiliger Ausbruch bis zur Ehe anerkannt.¹²³⁵ Nach der Sozial- und Kulturwissenschaftlerin Hanna Hacker kreieren „Sekretärinnen und Verkäuferinnen“ eine eigene

„erotische Scheinidentität mittels Bubikopf, Herrenkostüm, Zigarettenspitz, Auto- und Motorradpartien ins Grüne, Debatten um freie Liebe, gesteigerten Interesses an Astrologie und Graphologie, Verschlingen von Kitschromanen und exotischer Selbstimagination in Bars, auf Bällen und Gesellschaften, bei Shimmy und Tango. Realität und Traumwelt fließen ineinander: man orientiert sich an den außerordentlichen Frauengestalten des Films.“¹²³⁶

Deswegen kritisierten zeitgenössische Autorinnen (seltener Autoren) *populäre* Bilder von neuen Weiblichkeiten, da sie als „Kunstprodukt und Illusion [...] zum Scheitern verurteilt“¹²³⁷ waren. Um diesem Dilemma von scheinbarer und tatsächlicher Emanzipation zu entgehen, die zu einer Vermengung beider führen könnte, macht Marion Wissinger einen harten Schnitt zwischen zwei ausgebildeten Formen der „modernen Frau“: „[E]ine ist geprägt von Konsumkultur, politischem Desinteresse und sexueller Libertinage, die andere von politisch organisierten Frauen, die sich scharf von ersteren abgrenzten.“¹²³⁸ Trotz der Übergänge, die in Wissingers Verzerrung des geschlechtlichen Spektrums nach Polen und Typen verschüttet werden, macht eine derartige Differenzierung zumindest teilweise Sinn, sofern man sich mit einer gelebten Realität auseinandersetzen möchte. Nicht jeder Akt der gesellschaftlichen

¹²³¹ Vgl. Jahto, G. (2007). *City Girls*. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 11–13). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. S. 12.

¹²³² Achberger. *Die Inflation und die zeitgenössische Literatur*. S. 32.

¹²³³ Moritz. *Frauenbilder, Männerbilder*. S. 244.

¹²³⁴ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 311.

¹²³⁵ Vgl. Studlar. *The Perils of Pleasure?* S. 281.

¹²³⁶ Hacker. *Staatsbürgerinnen*. S. 240.

¹²³⁷ Tacke, A. (2011). *Höhenflüge & Abstürze. Fliegerinnen in den 1920er und 1930er Jahren*. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 189–208). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 191.

¹²³⁸ Wisinger. *Land der Töchter*. S. 96.

Transgression ist ein politischer, da Affirmation und Subversion in vielen Fällen nebeneinander existieren können. Auf der anderen Seite jedoch bedingt die scharfe Trennung die Gefahr, einerseits *queere* Lebensverhältnisse als vermeintlich „unpolitisch“ zu markieren, obwohl in dieser neben stellenweiser Affirmation auch viel Subversion enthalten ist, andererseits politisch organisierten Frauen ihre Multidimensionalität abzusprechen. Dem zum Trotz scheint in der Analyse von filmischen Inhalten (zumindest gelesen mit den Augen (i. e. Orientierungsrahmen) unserer konservativen Männergruppe) eine derartige Differenzierung weniger sinnvoll zu sein, da das ineinander Gehen von Girl, Flapper, Garçonne, *neue Frau* u. ä. unvermeidlich erscheint.

Dieser Aspekt lässt sich relativ gut über die Thematisierung von Sexualität, Androgynie und Geburtenstreik bzw. von dem allgemeinen Versagen der Familie nachvollziehen, da diese Diskurse über (i. e. mithilfe *und* um) den Körper dieser neuen Weiblichkeiten geführt wurden. „Die Kleider kniekurz und schlicht gerade fallend, die Taille tief angesetzt, kein Busen, keine Hüften, dafür schlanke Beine.“¹²³⁹ Während der neue Kleidungsstil zum einen sachliche Beweglichkeit im Alltagsleben forcieren sollte, baute dieser darüber hinaus die Unterschiede der beiden Geschlechter über einen androgynen Körperbau der Frau ab. Der Schnitt der Kleidung tauschte das gebärfreudige Becken und den Busen für die Androgynie ein,¹²⁴⁰ die in weiterer Folge von der allgemeinen Popularität des Sports getragen wurde, der schon Jahrzehnte zuvor sozialistische,¹²⁴¹ aber auch bürgerlich-liberale Kreise prägte.¹²⁴² Doch das Vernachlässigen der einstigen weiblichen Silhouette, indem man sich einer männlichen näherte, nährte Ängste um den vermeintlichen Gebärstreik, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts durch Europa ziehen.¹²⁴³ Der androgyne Körper dient der nervösen Bewegungssucht als Beleg, sodass er in vielerlei Hinsicht einen zeitgenössischen Anschlusspunkt der Nervositäts- und Hysteriediskurse weiblicher Körper des 19. Jahrhunderts bot. So verstanden etwa Zeitgenossen das Rauchen, das neben dem Trinken sichtlich zur männlichen Domäne zählte,¹²⁴⁴ als Sinnbild der urbanen, nervösen Weiblichkeit, „weil sie [die *neue Frau*] sich zerstreuen muss.“¹²⁴⁵ Im direkten Anschluss an den Nervendiskurs des 19. Jahrhunderts, welcher Hysterie u. a. ursächlich mit dem „niederschlagende[n] Bewußtsein eines verfehlten

¹²³⁹ Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 70.

¹²⁴⁰ Vgl. Freytag, & Tacke. Einleitung. S. 9.

¹²⁴¹ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 108.

¹²⁴² Vgl. Gilman. „Die Rasse ist nicht schön“ – „Nein, wir Juden sind keine hübsche Rasse!“ S. 69-71.

¹²⁴³ Näheres hierzu im folgenden Kapitel.

¹²⁴⁴ Vgl. Kosta, B. (2011). Die Kunst des Rauchens. Die Zigarette und die Neue Frau. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 143–157). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 144; Weissberg. Entkleidungen. S. 63.

¹²⁴⁵ Pfoser. Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. S. 219.

[i. e. geburtsarmen bzw. kinderlosen] Lebens“¹²⁴⁶ verband, führte der Wiener Gynäkologe Robert Hofstätter das zwanghafte Rauchen zur Zerstreuung auf die Verfehlung der „weiblichen Bestimmung“ zurück, sodass die moderne Frau „[d]ie Lebensfreude der Frau“¹²⁴⁷ verlor.

Die Geburtenarmut der Hysterikerin (Sinnverlust) wird jedoch schon im 19. Jahrhundert mit erhöhter Sexualität (Sinnesverlust) verbunden, da sie transgressiv in ihrer unkontrollierten Bewegung visuell ihren „ungelehrigen“ Körper¹²⁴⁸ zum Vorschein brachte.¹²⁴⁹ Dieselbe Nervosität wurde in der Zwischenkriegszeit für den modernen Tanz adaptiert,¹²⁵⁰ da sich hier ebenfalls der entgrenzte Körper offenbarte – und mit ihm weibliche Sexualitäten. Die knappe Bekleidung und die heftige und unkontrollierbare Bewegung schienen nämlich (absichtliche) Einblicke auf den Körper zu gewähren. In den neuen Tänzen der Zeit wurden nicht nur obere Enden der Strümpfe und die Unterwäsche zum Teil sichtbar, sondern in erster Linie (zumindest in der zeitgenössischen Darstellung dieser) ihre überschäumende Sexualität, die mit den ekstatischen (Fast)Nackttänzen ihrer Pendanten auf der Bühne,¹²⁵¹ wie Josephine Baker und Anita Berber („die auch dem Kinopublikum in Österreich keine Unbekannte war“¹²⁵²), verwandt zu sein schien.¹²⁵³ Robert Musil, der grundsätzlich eine ambivalente Position zu der *neuen Frau* einnimmt, kritisierte die moderne Mode, da die „Entblößungen [...] uns heute vollkommen gleichgültig“¹²⁵⁴ ließe. Ähnlich der wenig älteren Freudianischen Ausführungen zum „optische[n] Eindruck“ als Teil der „libidinöse[n] Erregung“, die von der „fortschreitende[n] Verhüllung des Körpers“¹²⁵⁵ bedient wird, zeichnete sich nach Musil das „Kleid der veralteten Frau“ (i. e. des frühen 20. Jahrhunderts) durch die Fülle an Stoff aus, da es „(wie übrigens auch ihre Sittsamkeit) die Aufgabe [hatte], den eindringlichen Wunsch des Mannes aufzufangen und zu verteilen“. Sein Begehren wurde „an Hindernissen [des Stoffes]

¹²⁴⁶ o. V. (1877). Hysterie. In *Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*. 8. Bd. Hartig bis Karlsten. 12. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, S. 498. Zugriff am 31.07.2013 unter <http://archive.org/stream/conversationsle08unkngoog#page/n7/mode/2up>. S. 498.

¹²⁴⁷ Pfoser. Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. S. 219.

¹²⁴⁸ Vgl. Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 175.

¹²⁴⁹ Vgl. Weissberg. Entkleidungen. S. 59.

¹²⁵⁰ Verbindungslinien zwischen Nervosität und modernen Tänzen zeigten sich auch in der sozialdemokratischen Ideologie. Seitens der sozialdemokratischen Partei galt dieses Tanzvergnügen vor allem als „Dekadenz des Bürgertums“, welches, ähnlich dem Kino und dem Alkoholismus, Frauen und Männer dem Häuslichen entzog und Gefahren wie Nerven- und Geschlechtskrankheiten barg. Vgl. Bernold. *Kino(t)raum*. S. 150.

¹²⁵¹ Vgl. Moser. *Die neue Frau*. S. 48.

¹²⁵² Moritz. *Frauenbilder, Männerbilder*. S. 245.

¹²⁵³ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 196.

¹²⁵⁴ Musil, R. (o. J.) *Die Frau gestern und morgen*. In Musil, R. *Essays*. Kindle-Edition. ASIN: B00CF3YNL2. (Originalwerk veröffentlicht 1929).

¹²⁵⁵ Freud. *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (1905). S. 66.

nicht weniger, sondern mehr, vervielfachte¹²⁵⁶ sich. Die Kritik Musils läuft weniger auf den Pfaden grundsätzlicher moralischer Verwerflichkeit sexuellen Verlangens, da ihm vielmehr die frei offenbarten Körper (wegen fehlenden Stoffes und Sittsamkeit) das eigene männlichen Begehren verstellten. Und hier schließen wir erneut an Ulrike Wohler an: Der begehrende Blick auf den weiblichen Körper ist kein Problem, jedoch wird ihr in diesen Diskursen durch ihr selbst gewähltes geringes Gewand und ihrer Bewegung ein aktives Begehren zugesprochen bzw. auf ihren Körper projiziert, welches nicht zu halten ist,¹²⁵⁷ wie man auch an einer Fülle an populärmedizinischen Büchern sehen kann, welche die gestiegene Sexualität von Frauen und ihre Untreue zum Thema haben.¹²⁵⁸

In dieser Konstellation zeigt sich um den bewegten androgynen Körper der *neuen Frau* ein Gespann (Diskursformation) aus einer Vielzahl unterschiedlicher Motiven (unerwähnt blieben Aspekte von ethnischer und sozialer Alterität)¹²⁵⁹, die ineinander aufgehen. Deswegen sind die Typen unmittelbar, teilweise auch paradox miteinander verbunden. Androgynie, eines der Hauptmerkmale der Garçonne und der *neuen Frau* der Nachkriegszeit, geht auf den Typus des Flapper¹²⁶⁰ und des Girls über,¹²⁶¹ da sie Teil des „beherrschende[n] Frauenbild[es]“¹²⁶² bis zum Ende der Dekade blieb. Überhaupt galt Flapper als Äquivalent der *neuen Frau*,¹²⁶³ obwohl er in anderen Beschreibungen klar gegenteilig positioniert war. Manchmal wurde die *neue Frau* über ihre „nervöse Energie und [...] [ihren] Sex-Appeal“¹²⁶⁴ definiert („vor allem hat sie eine selbstbestimmte Sexualität“¹²⁶⁵) und die Garçonne sogar über „eine promiske Sexualität“¹²⁶⁶, während jedoch oftmals der Sport, ein grundlegender Aspekt ihrer jugendlichen Schlankheit, als Heilung des sexuellen Triebs verstanden wurde.¹²⁶⁷ Nachdem die Grenzen zwischen den einzelnen Frauentypen gezogen wurden, verschwammen sie nicht nur, sondern wurden je nach politischer Tendenz gleichfalls negiert. Die Studentin etwa,

¹²⁵⁶ Musil. *Die Frau gestern und morgen*.

¹²⁵⁷ Vgl. Wohler. *Weiblicher Exhibitionismus*. S. 20.

¹²⁵⁸ Vgl. Lewis. *Lustmord*. S. 212f.

¹²⁵⁹ Vgl. Frame. *Gretchen, Girl, Garçonne*. S. 26f.

¹²⁶⁰ Vgl. Haskell. *From Reverence to Rape*. S. 82.

¹²⁶¹ Vgl. Fendel. *Das It-Girl im Laufe der Zeit*. S. 212.

¹²⁶² Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 63.

¹²⁶³ Vgl. Somerville. *Darkroom Alchemy*. S. 122.

¹²⁶⁴ Freytag & Tacke. *Einleitung*. S. 15.

¹²⁶⁵ Wisinger. *Land der Töchter*. S. 93.

¹²⁶⁶ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 113.

¹²⁶⁷ Vgl. Hirosawa, E. (2003). „Freie Liebe“. Diskurse der Liebe bei intellektuellen Frauen in Wien und Tokyo um 1900. In S. Linhart (Hg.), *Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Wien: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaft der Universität Wien. S. 66.

aufgrund ihres „Bildungshunger[s] und [ihrer] Berufstätigkeit“¹²⁶⁸ ein Idealbild der *neuen Frau*,¹²⁶⁹ galt im Zuge ihres „unweiblichen“ Vordringens in die männliche Sphäre der Akademiker als intersexuell einerseits,¹²⁷⁰ als sich prostituierend andererseits.¹²⁷¹ In der Zeichnung „Typische Dirnen- und Zuhälterköpfe“, die Montane in seiner Untersuchung zu der Prostitution in Wien heranzog,¹²⁷² begegnen uns neben kantigen und adipösen Gesichtern (sowohl weiblich als auch männlich) jugendliche Frauenköpfe mit dunkel- und hellhaarigem, lockigem Pagenschnitt, die Beschreibungen von Flappern, Girls und Garçonne entspringen könnten. Und das ist kein Einzelfall, denn selbst in liberalen Untersuchungen zur gleichen Thematik verschmolzen die Visiotypen zu einem einzigen.¹²⁷³

Nach der Philologin Julia Bertschik wird die Typologisierung, mit welcher genauso männliche Typen herausgearbeitet wurden,¹²⁷⁴ zu einem grundlegenden Fundament der zerrütteten Gesellschaftsordnung, da sie die alltägliche Erfahrung in einer neuen Matrix stabilisierte.¹²⁷⁵ Wischmann hierzu: „Die Geschlechterkonzepte müssen anhand von Benennungen, Typologien und katalysierenden Intrigen überhaupt erst verhandelbar gemacht werden.“¹²⁷⁶ Der Kritik an einer filmischen sowie akademischen Überrepräsentation von emanzipierten Frauentypen¹²⁷⁷ ist zwar gerechtfertigt, aber dienten diese Typen als Leitsymbol, in welcher sich eine alltägliche Sichtweise, eine alltägliche Sinn-spende zeigt. In einer direkten Gegenüberstellung der mythologisierten *neuen Frau* und der tatsächlichen Arbeitnehmerin kennzeichnet Sozialhistoriker Ernst Hanisch gewisse Attribute, die der Projektion eingeschrieben waren. Während vor allem die Arbeiterfrauen in den 1920er Jahren zumeist „zwei- und dreifach belastet, ständig unter Zeitdruck, [und] von den Kartoffeln und dem billigen Fleisch als Dauernahrung eher dicklich“ waren, wurde der „Mythos der >neuen Frau<“ als „schlank, sportlich, reformgekleidet, gebildet, partnerschaftlich, politisch aktiv“¹²⁷⁸ imaginiert. Paradoxerweise griffen in dieser Situation, in welcher Formen von Fettleibigkeit unter den Schlagworten der „dreaded ‚curve trouble‘“ und „menace“ in österreichischen

¹²⁶⁸ Stauffer. Von Hollywood nach Berlin. S. 113.

¹²⁶⁹ Vgl. Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 36.

¹²⁷⁰ Vgl. Frame. Gretchen, Girl, Garçonne. S. 26.

¹²⁷¹ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 2. S. 264.

¹²⁷² Vgl. Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 91.

¹²⁷³ Vgl. Kocmata. *Die Prostitution in Wien*. S. 14.

¹²⁷⁴ Vgl. Bertschik. *Mode und Moderne*. S. 187.

¹²⁷⁵ Vgl. Ebd., S. 190.

¹²⁷⁶ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 114.

¹²⁷⁷ Vgl. Jahto. *City Girls*. S. 11.

¹²⁷⁸ Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 83.

Modezeitschriften diskutiert wurden,¹²⁷⁹ manchmal korpulente Frauen erneut zum Korsett – Symbol der unbeweglichen Frau –, um ihre Rundungen zu glätten und androgyn zu wirken,¹²⁸⁰ da nun nur in den veräußerlichten Zeichen („jung, schlank, sportlich, kurzhaarig“) die „klug[e], selbstbewußt[e] und zielgerichtet[e]“¹²⁸¹ Frau zum Vorschein kam.

Somit genügten nur kleine Details, geringe Abweichung von einem traditionellen und dementsprechend vermeintlich natürlichen Bild der Weiblichkeit aus, damit die der Zuschauer_in das Bild dieser Frau fertig zeichnete.¹²⁸² Obwohl in *Sodom und Gomorrha* Mary weder Zeichen von Sport noch beruflichen Ambitionen besitzt und ihr halblanges, krauses Haar den glatten Bubikopf ein wenig vermissen lässt, erinnern uns doch ihr „round cherubic face, wide eyes, and tiny lips“¹²⁸³ an den Flapper der Zeit. Selbst der zum Sprichwort erstarrte Bubikopf begann erst Anfang der 1920er Jahre im deutschsprachigen Raum aufzutreten,¹²⁸⁴ sodass etwa der Schönheitswettbewerb der *Illustrierten Kronen-Zeitung* um die Monate der Premiere des Films den „MODERNE[N] SCHÖNHEITSTYPUS“ über ihr kurz geschnittenes, gekräuselteres Haar definierte.¹²⁸⁵ Auch wenn die Schauspielerin Lucy Doraine nicht zur Gänze dem Idealtypus der *neuen Frau* entspricht – etwa fokussierte die Kurzkritik der US-amerikanischen *Illustrierten Photoplay* gänzlich auf den Umstand ihres Gewichtes, was mithilfe eines Wortspieles des englischsprachigen Verleihtitels (*The Queen of Sin*) ausgedrückt wurde: „The queen's sin is weight.“¹²⁸⁶ –¹²⁸⁷ genügen einzelne Aspekte, wie etwa das Rauchen (*SuG* 0:19), ihr Begehren und ihre gelebte Sexualität mit unterschiedlichen Partnern, die in einem unmittelbaren Zusammenhang mit ihrer sozialen Mobilität steht (aufgewachsen in Armut (*SuG* 0:32f.)), um sie als moderne *neue Frau* zu katalogisieren, sodass das Publikum weitere Lücken füllen kann. Wie nun Mary im Kontext von neuer Weiblichkeit und Sexualität im Text und vor allem am Ende konstruiert wird, möchte ich jedoch im Zusammenhang mit der Mutterfigur im folgenden Kapitel besprechen.

¹²⁷⁹ Somerville. *Darkroom Alchemy*. S. 118.

¹²⁸⁰ Vgl. Hake. In *the Mirror of Fashion*. S. 188.

¹²⁸¹ Rother, R. (2007). Glücksversprechen. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 7–9). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. S. 7.

¹²⁸² Vgl. Frame. *Gretchen, Girl, Garçonne*. S. 25.

¹²⁸³ Haskell. *From Reverence to Rape*. S. 82.

¹²⁸⁴ Vgl. Hake. In *the Mirror of Fashion*. S. 187.

¹²⁸⁵ O. V. (1922, 12. Oktober). *Illustrierte Kronen-Zeitung*. S. 1.

¹²⁸⁶ o. V. (1923, Juli). Brief Reviews of Current Pictures. In *Photoplay*, 24, S. 11–15. Zugriff am 10.10.2014 unter <http://www.archive.org/stream/photoplayvolume22425chic#page/n5/mode/2up>. S. 14.

¹²⁸⁷ Das könnte aber genauso an den kulturellen Unterschieden zwischen den neuen US-amerikanischen und österreichischen Weiblichkeiten liegen, da 1922 ein Transitjahr in der österreichischen Frauenmode markiert. Waren bis dahin zwar schon Mannequins mit schlanken Körpern bevorzugt, verdrängten androgyne Gesichtszüge erst zu dieser Zeit das „rundlich-liebliche[.] Gesicht“ der vorangegangenen Zeit. Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 63.

5.2.2. Die Mutter weiß es am besten. Frauen in ihrer Funktion des Familienzusammenhalts

„Was Mutter sich leistet, geht auf Kosten der Familie“¹²⁸⁸.

„[M]it einigem Bedauern müssen wir konstatieren, daß selbst unleugbar ältere Damen in dem Maß ihre Jugend zu verlängern glauben, als sie ihre Kleider verkürzen.“¹²⁸⁹

„Dieser Film [*Café Elektrik*] hat es sich zur Aufgabe gemacht, zu veranschaulichen, wie erschreckend leicht es in unserer Zeit ist, vom rechten Wege abzuirren, wie eine vernachlässigte [...] Erziehung ein ganzes Leben zerstören kann. Er lehrt uns aber auch, daß es einem unverschuldet gesunkenen Menschen möglich ist, [...] durch reine Liebe wieder aus dem Dunkel zum Licht zurückzuführen.“¹²⁹⁰

„Von Kindheit an schlechten Einflüssen ausgesetzt gewesen“ – so charakterisiert *Paimanns Filmlisten* mit den ersten Worten Mary, um eine Brücke zwischen ihren Taten („treibt ihren Verlobten zum Selbstmord“ und nützt „den erst dem Knabenalter entwachsenen Sohn ihres Verlobten zum Spielball ihrer Launen“¹²⁹¹) und der Beziehung zu ihrer Mutter zu schlagen. Zunächst keine Erwähnung von Börse und Spekulanten, sondern nur von mütterlicher Erziehung, welche die Wurzel allen Übels sei. Das Interessenblatt für Kinobetreiber verweist auf den ursächlichen Zusammenhang zwischen dem wiederkehrenden Motiv der Konsum- / Jugendsucht Agathes (*SuG* 0:03–0:05; 0:14; 1:27f) und dem schon erwähnten Verkauf Marys an Harber (*SuG* 0:07). Das Programmheft, auf das sich wohl auch andere Beschreibungen des Films beziehen,¹²⁹² stellt sogar noch klar, dass es sich bei ihr um die „bereits alternde[.] Geliebte[.] Harbers“¹²⁹³ handle, ein Aspekt der im Film selbst fehlt. Dafür zeigt sich ihr sexuelles Begehren, als Mary nach der eigenen Wandlung ihre Mutter mahnt (sprich: Rollentausch) und auffordert, dass beide das Anwesen verlassen. Unmittelbar nachdem Mary aus ihrem Traum erwacht, bedeckt sie ihre nackten Schultern mit einem Tuch (Abb. 39) und geht in den Raum, wo ihre Mutter zu finden ist. Im direkten Kontrast zu ihrer eigenen bedeckten Haltung (und mit einer eingeschobenen Nahaufnahme, die Marys Unverständnis für die Situation zeigt) versteht sich der Raum als Ergebnis von Exzessen. Zwischen

¹²⁸⁸ Bernold. Kino(t)raum. S. 145.

¹²⁸⁹ O. V. (1925). *Chic Parisien*, Nr. 324. zit. n. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 92.

¹²⁹⁰ Ucicky. *Café Elektrik*. 0:00-01.

¹²⁹¹ *Paimann's Filmlisten* (1922, 19. – 25. Oktober) 7, 342. S. 6.

¹²⁹² Vgl. Steiner Daviau. Sodom und Gomorrha. 1122; Balogh. Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren. S. 84.

¹²⁹³ Sodom und Gomorrha. Kivur – Vereinigte. Nr. 6182 (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 427.

schlafenden Frauengestalten (am prominentesten: ein nacktes Beinpaar mit hochhackigen Schuhen, die links unten spielerisch in der Luft baumeln; und eine schlafende Frau, deren offene Körperhaltung Marys Bedeckung kontrastiert) und anderen Zeichen vorangegangenen Feierns befindet sich Agathe auf einer Kommode mit fünf Männern (in der Totalen), die trinken und rauchen (Abb. 40). In der folgenden Halbnahen wird ein weiteres Mal die Jugendlichkeit der (nun vier) Männer hervorgehoben, welche ihre Mutter mit Federfächer lachend umringen (Abb. 41). In der beklagten „weibliche[n] Unreife“¹²⁹⁴ der (neuen) Frau, welche dem Jugendkult der Girl-Mode entsprungen ist, verliert sich die Mutter.¹²⁹⁵

Obgleich Konsum (lebens)notwendig war, galt er nur mit mütterlichem Geschick als natürlich, da er andernfalls unter den Verdacht des Hedonismus fiel –¹²⁹⁶ ein Vorwurf seitens der Gatten, der nach Leserbriefen verzweifelter Leserinnen oft fiel.¹²⁹⁷ Wie schon erwähnt, wurde 1914 in Deutschland die kriegsbedingte Güterknappheit sogar den „verschwendungssüchtige[n] Konsumentinnen“¹²⁹⁸ unterstellt, da sie sich nicht auf das mütterliche Haushalten besannen. Die Notwendigkeit des *eigenen* (Konsum)Verzichts, um der Familie (bzw. den Kindern als Zukunft des Landes) dienen zu können, wurde zwar etwa in sozialistischen Texten beiden Geschlechtern geschlechtsspezifisch nahegelegt (die Frau müsse auf das Kino verzichten, der Mann auf das Bier),¹²⁹⁹ jedoch wurde Vernachlässigung mütterlicher Pflichten aufgrund des fehlenden (Konsum)Verzichts der Frau intensiver vorgeworfen. Trotz der gleichzeitigen Forderung an Mann und Frau nach Verzicht wirkte sich dies vor allem auf die Frau und ihre Fähigkeit zum Haushalten aus, da diskursiv sie zur Verantwortung der häuslichen Sphäre gezogen wurde. Während berufstätige Männer sich ein Taschengeld erlaubten, wurde dasselbe ihren weiblichen Pendants in einer Beziehung verwehrt, da sie (im Arbeitermilieu) ihr Einkommen fast gänzlich in den gemeinsamen Haushalt steckten, um nicht als „egoistisch“ zu gelten und „der Familie [zu] schaden“¹³⁰⁰. Konsum und andere Exzesse wurden Gattinnen und v. a. Müttern als hedonistisches Verhalten und Verlangen vorgeworfen, die weder dem eigenen Alter noch Stand entsprachen. Deshalb galten diese Tätigkeiten als Wurzeln des Verlust des eigenen mütterlichen Wesens. Der Alkoholismus liefert ein gutes Beispiel, da er wohl eine der akuten Fragen der Zeit darstellte und in *Sodom und Gomorrha* reichlich während der Feierszenen vertreten. Obgleich in den

¹²⁹⁴ Musil. *Die Frau gestern und morgen*.

¹²⁹⁵ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 153.

¹²⁹⁶ Vgl. Ellmeier. *Das gekaufte Glück*. S. 173.

¹²⁹⁷ Vgl. Ebd., S. 181f.

¹²⁹⁸ Haupt. *Der Konsument*. S. 313.

¹²⁹⁹ Vgl. Bernold. *Kino(t)raum*. S. 146f.

¹³⁰⁰ Ellmeier. *Das gekaufte Glück*. S. 191.



Abbildung 39: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:27:51.



Abbildung 40 Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:27:52.



Abbildung 41: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:28:06.

zeitgenössischen, intermedialen Auseinandersetzungen dieser zumeist über einen männlichen Vertreter thematisiert wurde, der oftmals durch das Scheitern der Frau als Gattin und Mutter wenn nicht zu dieser Sucht getrieben, so zumindest von ihr und einem fehlenden (da von ihr nicht geschaffenen) „Heim“ nicht aufgefangen wurde,¹³⁰¹ lassen sich genauso eine Handvoll weiblicher Trinkerinnen in dem Diskurs verorten. Im Kontrast zu ihrem männlichen Gegenstück zerstört die Alkoholikerin nicht nur die Familie, sondern macht sogar, wie etwa in dem Ende 1919 erschienen Aufklärungsfilm *Alkohol*¹³⁰², den nun überraschend opferbereiten Gatten zum unfreiwilligen Mörder, um die letzten erhaltenen (bzw. künftigen) familialen Beziehungen zu schützen.¹³⁰³ Dass die Alkoholikerin wesentlich problematischer in den Diskurs hereinplatzte, da sie anders als ihr männliches Pendant noch ursächlicher die Familie zerstörte, erkennt man auch in der Unmöglichkeit ihrer Behandlung.¹³⁰⁴ Während die

¹³⁰¹ Siehe etwa: Gehmacher. Das Glück der Nüchternheit. S. 72; Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 116.
¹³⁰²

¹³⁰³ O. V. (2000). Verstossene, uneheliche und verkaufte. Sitten- und Aufklärungsfilme der Weimarer Republik. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (167–174). München: Edition Text + Kritik. S. 167.

¹³⁰⁴ Die Bedeutungsschwere des weiblichen Alkoholismus zeigt sich auch daran, dass dieser neben Drogenkonsum auch im Prostitutionsdiskurs als bedeutsamer Grund für die Verbreitung von Prostitution herangezogen wurde. Vgl. Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 127.

sogenannte „Trinkerheilung“ zu einem wichtigen humanitären Thema der Zeit wurde, blieben manche Menschen mit Alkoholsucht auf der Strecke: Neben alten Männern waren vor allem Frauen aus den Behandlungen ausgesperrt, da sie als „unheilbar“ verstanden wurden.¹³⁰⁵

In einem Artikel von Heike-Melba Fendel kritisiert die Autorin die im vorangegangenen Kapitel beschriebene *scheinbare* Emanzipation. Denn der (moderne) Backfisch suchte trotz zeitgenössischer Projektionen, die diesen in das Näheverhältnis der *neuen Frau* oder sogar von mythischen Frauengestalten, wie der „Amazone“, stellten, in letzter Minute doch den Mann seiner Träume. Das Auftreten des Backfisches sowie des Flappers geschieht nach Fendel vorwiegend in der Komödie, sodass „[r]ebellisches Verhalten und Styling wie auch erotische Verführungskraft [...] eher possierlich als bedrohlich, eher vorläufig als dauerhaft und ein amüsanter retardierendes Moment vor dem finalen Akt der Eheschließung mit durch Alter, Status oder Wohlstand autorisierten Männern [sind].“ Eine Einschätzung, die zum Teil auch mit Marys Handlungsbogen korreliert, erlaubt ihr doch die träumerische Offenbarung sich selbst zu disziplinieren und mittels eines Geständnisses ihre wahre Natur zu finden. Dass man jedoch diese Einschätzung nicht gänzlich unterschreiben kann, weiß Fendel selbst, denn dies gilt nur für den jugendlichen Flapper, während eine ältere Frauenfigur, die sich diesem Typus hingeben wollte, zumeist ihre eigenen Kinder durch Vernachlässigung in (tödliche) Gefahr brachte, da sie „qua Definition gar keine Mutter sein kann [...], weil er [der Flapper] selbst Kindlichkeit und Ausschweifung in einem sanktionsfreien Raum zusammenfügt und Verantwortung nur für den größtmöglichen Spaß bei bestmöglichem Aussehen übernimmt.“¹³⁰⁶

Immer wieder tauchten „vergnügungssüchtige Frau[en]“ auf, deren Nachlässigkeit (aufgrund des eigenen Kaufrausches bzw. der eigenen Konsumsucht) ihre Nachkommenschaft nicht selten zu Tode verdammt.¹³⁰⁷ Problematisch wird es vor allem dann, wenn die Mutter nicht mehr von der Tochter unterschieden werden konnte,¹³⁰⁸ da in der Jugendlichkeit der *neuen Frau* „Aussehen und Verhalten [...] Mütter und Töchter“¹³⁰⁹ egalisierten. Allein die Nennung (sozialistischer) Kameradschaft, die nicht nur zum Ideal für Ehepartner_innen, sondern auch zu einem Ideal zwischen Müttern und ihren Kindern wurde, schien für konservative Kräfte die Gefahr zu bergen, dass sich ältere Frauen ihren jugendlichen

¹³⁰⁵ Vgl. I. Gehmacher. Das Glück der Nüchternheit. S. 63.

¹³⁰⁶ Fendel. Ertrotzte Jugend. S. 97.

¹³⁰⁷ Vgl. O. V. (2000). Verstossene, uneheliche und verkaufte. Sitten- und Aufklärungsfilm der Weimarer Republik. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (167–174). München: Edition Text + Kritik. S. 171.

¹³⁰⁸ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 76.

¹³⁰⁹ Jahto. City Girls. S. 12.

Gegenständen im Benehmen annäherten¹³¹⁰ – obgleich gerade die sozialistische Seite vielmehr bewirken wollte, dass sich die Töchter ihren Müttern (im Haushalt) annäherten.¹³¹¹ In Ernst Lubitschs *Lady Windermere's Fan* darf die Protagonistin „das Geheimnis ihrer Mutterschaft schon deshalb nicht preisgeben, weil sie damit ihr wahres Alter offenbaren würde“¹³¹².

In ähnlicher Weise habe sich auch Marys Mutter ihrer „geschämt und [...] [sie] bei gemeinen Leuten verborgen ...“ (*SuG* 0:31), wie ihre Tochter erzählt. Nachdem schon in vorangegangenen Szenen sowohl die Annäherung von Mutter und Tochter im modischen Ausmaß als auch die mütterliche Konsumsucht betont wurden, wird die Konfrontation des Priesters um Marys Schuldigkeit bezüglich dem Suizidversuch Harrys neu gerahmt. Von dem Krankenbett kommend (*SuG* 0:26–28) stolpert der Priester zunächst über die Überreste der Feierlichkeiten, die neben den materiellen Rückständen in erster Linie mithilfe von zwei sich bewegenden Frauenkörpern auf der rechten vorderen Bildhälfte gekennzeichnet werden (Abb. 42).¹³¹³ Als er den Klängen einer Orgel in die Tiefen des Kellergewölbes folgt (Abb. 43, Abb. 44), stößt er schlussendlich auf weiteres ausgelassenes Feiern (Abb. 45), wo nicht nur Alkohol (zum Teil visuelle Substitution des Sexuellen (Abb. 46)) fließt, sondern sich die Geschlechter sexuell nähern (Abb. 47)¹³¹⁴ und selbst Männer Kleider tragen (Abb. 48). Nicht nur kontrastiert das sorgenfreie Vergnügen den vorangegangenen Ort eines Sterbenden, sondern zugleich ähnelt der Gang in die Tiefe ästhetisch (lang, dunkel, schmutzig) den Straßenfilmen, sodass die gängigen Verbindungslinien zwischen Spekulant(_inn)en, Sexualität und Straße (sprich Unterschicht) gezogen werden.¹³¹⁵ Nach einem durch die Kontrastierung von Feier und Krankenbett legitimierten Zornausbruch des Priesters, um all die Beteiligten bis auf Mary (als Schuldige für Harrys Zustand) des Saals zu verweisen (Abb. 49), zeigt sich auf seinem Gesicht Mitleid – im Gegensatz zum Wutausbruch nun in einer weiß überbelichteten Großaufnahme, sodass er sanfter wirkt (Abb. 50) – für die kauende Frau und ist gewillt zu erfahren, warum „[d]ie Welt [...] Schuld daran [trüge], wenn ich [Mary] so sündhaft bin ...“ (*SuG* 0:31). Einstieg in ihre Erzählung erfolgt über eine Großaufnahme, die Marys eigene

¹³¹⁰ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 92.

¹³¹¹ Vgl. Bernold. Kino(t)raum. S. 150.

¹³¹² Jahto. City Girls. S. 12.

¹³¹³ Während andere Körper (beiden Geschlechts) ebenfalls zu sehen sind, werden diese zwei Frauenkörper durch Lichtführung, durch ihre hellen Kleidung, durch Positionierung und durch die eigene Bewegung (v. a. als der Priester noch nicht im Bild steht) hervorgehoben.

¹³¹⁴ Nach der Filmoberprüfstelle musste dieses Bild entfernt werden. Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 2.

¹³¹⁵ Siehe hierzu Kapitel 5.2.3.



Abbildung 42: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:28:56.



Abbildung 43: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:29:20.



Abbildung 44: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:29:34.



Abbildung 45: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:30:05.



Abbildung 46: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:29:58.



Abbildung 47: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:29:52.



Abbildung 48: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:29:54.



Abbildung 49: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:30:22.

Resignation betont (Abb. 51). Das erste Bild stellt sie in zerrissenem Gewand, mit zerrupftem Haar und mit Heu unter dem Arm dar, während sie von ihrer Ziehmutter (?), einer Bäuerin, geschubst und geschlagen wird (Abb. 52). Demgegenüber steht der Auftritt ihrer fein gekleideten Mutter, die von der Bäuerin mit Lächeln, Knick und einem Kuss auf die Hand empfangen wird (Abb. 53). Keine finanziellen Sorgen (ein grundlegendes Argument sozialdemokratischer Thematisierung im Kontext Familienpolitik), sondern Scham ist der Grund der fehlenden Mutterschaft.

Sofort nach Ende der Erzählung wendet sich Mary erneut dem Priester in der Überzeugung zu, „nur darum so schlecht“ zu sein, weil sie „nie einen Führer hatte [...] ein[en] Mann[,] wie Sie [der Priester] es sind, ...ein Heiliger, ...der könnte mich [Mary] aus diesem Sumpf emporziehen.“ (SuG 0:33) Während sie die vermeintlich trügerischen Worte zu Ende spricht, versucht sie zunächst in einer Großaufnahme seine Hand zu greifen – Beweis des Betrugs, da sich hinter ihren Worten Sexuelles verbirgt, besteht doch eine unmittelbare Nähe zwischen Sexualität und Berührung der Hände im Stummfilm.¹³¹⁶ Gegen diesen Körperkontakt setzt er sich mit sich schließender Faust zur Wehr (Abb. 54, Abb. 55) – ein Motiv, das an die soldatische Männlichkeit Theweleits erinnert, da das Innere (das eigene Begehren) durch den Körperpanzer (der geschlossenen Faust) nicht nach außen fließen kann.¹³¹⁷ Im zweiten Versuch führt sie ihre Hände zu seiner Brust, was ihn auch für mehrere Sekunden wortwörtlich ins sinnliche Wanken bringt (Abb. 56), bis er sich schließlich erneut von diesem zweifachen „Schwindel“ befreien kann (Abb. 57), indem er seine legitimierte Aggression (lässt sie ihn doch nicht in Ruhe) der „Wahnsinnigen“ (SuG 0:34) fühlen lässt. „Ihre <Schuld> ist, daß sie“ ihn „an eine Lust erinner[t], deren Befriedigung ihm verboten wurde“, weshalb „[s]eine Aggression [...] auch seiner eigenen körperlichen Erregung und den mit ihr verbundenen Phantasien“¹³¹⁸ gilt, wie sich später bestätigt zeigt, als er mit verängstigtem Blick und (fiktiver) Verdopplung der Szene (Mary nun im Zellengewand) (Abb. 58) sein Begehren einem Bischof gesteht (SuG 0:46f). Erst in der eigenen Imagination der von ihm erzählten Lot-Geschichte, in welcher er die Rolle des Engels übernimmt, kann er ohne Zögern sie und ihre Sexualität mit einer Handbewegung von sich weisen (SuG 1:11).¹³¹⁹ Trotz

¹³¹⁶ Brinckmann, C. N. (2010). Übergriffe und Handgreiflichkeiten. In H. Schlüpmann, E. de Kuyper, K. Gramann, S. Nessel, & M. Wedel (Hg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. 2. Aufl. (S. 153–159). Wien: Filmarchiv Austria. S. 156.

¹³¹⁷ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 453.

¹³¹⁸ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 161.

¹³¹⁹ Ein sichtlicher Rückgriff auf die hegemoniale Männlichkeit der Zeit. Nur der Mann, der teilweise sogar wortwörtlich (etwa in einer 1910er Zeichnung des deutschen Künstlers Fidus) über die Menge der verführerischen (oftmals nackt dargestellten) Frauenkörper steigen kann, zeugt in seiner Stärke von der eigenen Autonomie und hegemonialen Männlichkeit. Vgl. Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 37.

mehrmaliger Zeugnisse, die zu ihrer Unschuld seitens anderer abgelegt wurden (*SuG* 0:28) – zumeist im Rückbezug auf das mütterliche Versagen (*SuG* 0:48) –, wird Mary von ihrer „Schuld“ an sexuellen Tätigkeiten nicht freigesprochen, da diese Momente sofort mit ihrem „ungelehrigen“ Auftreten gekontert werden (*SuG* 0:27; 0:49–51). Doch wenn auch nicht schuldlos, ist diese Ungelehrigkeit ihres Körpers letztendlich nur ein weiterer Beleg für die schlechte Erziehung der Mutter, da in zeitgenössischen Diskursen diese nicht nur zur charakterlichen Fehlentwicklung der Kinder,¹³²⁰ sondern selbst zur Prostitution führen kann¹³²¹ – und implizit in *Sodom und Gomorrha* auch dazu führt, da die Mutter ihre Tochter verkauft.

US-amerikanische Illustrierte verkündeten, ohne mit der Wimper zu zucken: „There are No More Mothers“,¹³²² und auch diesseits des Atlantiks eskalierte das Unbehagen um die Verjüngung der Frau, welche die heimische Sphäre um den Herd verließ. Neben dem konservativen Wunsch nach weißen, da schützenden Müttern (mitsamt ihrem schwesterlichen Pendant), die nach Klaus Theweleit sowohl in bürgerlichen¹³²³ als auch proletarischen Texten¹³²⁴ die einzigen (nicht-geschlechtlichen) Frauen darstellten, die nicht zerstört werden müssen, und allgemeinen christlichsozialen Ausführungen, warum „Haushalt und Kinderstube [...] die natürlichsten und daher ältesten Arbeitsgebiete der Frau“¹³²⁵ wären, offenbarten sich in den Diskursen auch anderer Gesellschaftskreise grundlegende Ängste vor dem Niedergang einer familialen Ordnung und deren Wertvorstellungen, die den Untergang der Gesellschaft bedeuten würde. In der christlichsozialen Ideologie wurde selbst die „Masse ohne Gliederung“ als ein Produkt einer „völlig zersetzt[en]“ „Mutterschicht“¹³²⁶ genannt. Ein Gefühl, das nicht ganz ohne Grund war, schrumpfte doch die Haushaltsgröße in dem Zeitraum von 1910 und 1934 radikal von 4,7 auf 3,8 Personen landesweit bzw. im Wiener Fall sogar von 4,1 auf 2,9 Personen.¹³²⁷ Eine Entwicklung, die im weiteren Sinne die „Krise“ bezeugte, mit welcher sich ein Großteil der Österreicher(_innen) und der Wiener(_innen) konfrontiert sahen. Resignierend warnten zeitgenössische Autor_innen 1927, dass die Geschichtswissenschaft auf die 1920er Jahre als jene Zeit zurückblicken würde, die innerhalb einer Generation den Untergang einer Institution herbeiführte, welche „ten thousand years“

¹³²⁰ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 266.

¹³²¹ Vgl. Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 130.

¹³²² Zit. n. Studlar. *The Perils of Pleasure?* S. 279.

¹³²³ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 104.

¹³²⁴ Vgl. Ebd., 165, 174.

¹³²⁵ Zit. n. Kancler. *Die österreichische Frauenbewegung und ihre Presse*. S. 129.

¹³²⁶ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 36.

¹³²⁷ Vgl. Ellmeier. *Das gekaufte Glück*. S. 169.



Abbildung 50: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:31:20.



Abbildung 51: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:31:56.



Abbildung 52: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:32:09.



Abbildung 53: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:32:52.



Abbildung 54: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:33:44.



Abbildung 55: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:33:40.



Abbildung 56: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:33:51.



Abbildung 57: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:33:58.



Abbildung 58: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:47:18.

existierte. Ursache für die Entwicklung war niemand anderes als die sexuell aktive Frau, die (vor allem im Kontext venerischer Krankheiten)¹³²⁸ den Niedergang der Männlichkeit und Gesellschaft bedeute.¹³²⁹ In diesem Kontext nahm die Mutterfigur eine zentrale Rolle ein, da sie im zeitgenössischen Diskurs als Standbein der Familie verstanden wurde, sodass sie in seiner Sehnsucht nach Jugendlichkeit vermeintlich die ganze Familie zu Fall brachte

In einem weitaus größeren Ausmaß als noch im 19. Jahrhundert nahm die Figur der Mutter eine zentrale Funktion in der gesamten Gesellschaft ein, da wenige Jahre vor dem Ersten Weltkrieg die Kernfamilie (v. a. im urbanen Raum) für alle Schichten hegemonial zu wirken begann.¹³³⁰ Sowohl christlichsoziale wie auch sozialdemokratische Parteiführungen sahen direkt oder indirekt die Familie als einen der Pfeiler der Gesellschaft, welche von der Mutter als Atlas auf ihren aufopferungsbereiten Schultern getragen wurde.¹³³¹ Im Unterpunkt „Frauenfrage“ des Linzer Parteiprogramms 1926 wurde in sozialdemokratischen Rängen

¹³²⁸ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 31.

¹³²⁹ Vgl. Studlar. *The Perils of Pleasure?* S. 276.

¹³³⁰ Vgl. Bernold, M., Ellmeier, A., Hornung, E., Gehmacher, J., Ratzenböck, G., & Wirthensohn, B. (1990). Einleitung. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 9–17). Wien: Picus. S. 9.

¹³³¹ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 147.

erstmalig explizit die Notwendigkeit formuliert,¹³³² die „höhere Würdigung der gesellschaftlichen Funktion der Frau als *Mutter* und als *Hausfrau*“ anzuerkennen, sodass sie vor „Überbürdung der Frauen durch die *doppelte Arbeit*¹³³³ *im Erwerb und im Haushalt*“¹³³⁴ geschützt werden sollte.¹³³⁵ Ein klarer Bruch mit der vorangegangenen offiziellen Haltung: Wenn einmal die kapitalistische Struktur umgeworfen sein wird, würde sich die „Frauenfrage“ von alleine lösen.¹³³⁶ Obzwar genauso „Gleichberechtigung der Frauen im öffentlichen Dienst“, „[g]emeinsame Erziehung beider Geschlechter“ und „freier Zutritt der Frauen zu allen anderen Berufen und zu allen Verwendungen innerhalb der Berufe“ an dieser Stelle gefordert wurden, sodass klassische Ansprüche der ersten Frauenbewegung zu Wort kamen, stach der mehrmalige Verweis auf ein mütterliches Rollenbild hervor, welche Frauen auch vor „dem weiblichen Organismus besonders schädlichen Berufen“¹³³⁷ bewahren sollte. Mag dies auch nach einem herablassenden Gestus der Partei wirken – was es zum Teil auch war, wenn wir uns Monika Bernolds Ausführung der sozialdemokratischen Kinopolitik vor Augen führen –, traf es jedoch den Nerv der Zeit für eine Vielzahl von Arbeiterinnen, deren Mehrfachbelastung sie an ihre physischen und psychischen Grenzen führte.¹³³⁸ In Käthe Leichters 1932 publizierten Umfrage antworteten 95,3 % der befragten verheirateten Arbeiterinnen auf die Frage, ob sie, wenn die Möglichkeit bestünde, zu Hause bleiben

¹³³² Vgl. Ratzenböck. Mutterliebe. S. 30.

¹³³³ Auch in der Arbeiter_innenfamilie musste sich die Frau trotz des Ideals der partnerschaftlichen sozialistischen Liebe fast allein mit dem Haushalt herumschlagen, während zumeist nur Töchter mithalfen. Vgl. Bruckmüller. Sozialstruktur und Sozialpolitik. S. 416.

¹³³⁴ o. V. (1970). Programm der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs. Beschlossen vom Parteitag zu Linz am 3. November 1926. In H.-J. Sandkühler, & R. d. l. Vega (Hg.), *Austromarxismus. Texte zu >Ideologie und Kampf< von Otto Bauer, Max Adler, Karl Renner, Sigmund Kunfi, Béla Fogarasi und Julius Lengyel* (S. 378–402). Frankfurt, Wien: Europa Verlag. Zugriff am 30.12.2014 unter http://www.otto-bauer.net/linzer_programm.pdf. S. 391.

¹³³⁵ Eine derartige Entwicklung findet seine Parallelen in der sozialdemokratischen Werbung, wie etwa in *Wiener Kinder*. In diesem Film wird die Armut der monarchistischen Kriegsjahre, gekennzeichnet durch existenzbedrohenden Hunger für Mutter und Kind (0:53f.), eine nahezu leer geräumte Wohnung (0:56) und das Fehlen von Kleidung für das eigene Kind (0:57), mit dem Reichtum des roten Wiens kontrastiert. Letztere wird von einem beinahe bürgerlichen Wohnungstypus (weit entfernt von der zeitgleich propagierten Architektur der Frankfurter Küche) und der staatlichen Fürsorgerin (in modernem Gewand) symbolisiert, die weiße Wäsche für das Kleinkind bringt (0:59–1:02). Bezeichnend ist die komplette Fokussierung auf die Frauen und Kinder in den Rollen der Nachbarinnen, Kundinnen, Müttern und positiv besetzten Berufen (Fürsorgerin), während Männer (abseits von Fotografien im Hintergrund, die auf Verhehlungen hinweisen (0:57)) in dem Film nur negativ besetzt sind (Polizist, Fleischhauer, Vermieter), da der Raum der Familie, sofern es die gesellschaftliche Situation erlaubt, in den Händen der Frau lag. Vgl. o. V. (2007). *Wiener Kinder*.

¹³³⁶ Vgl. Kancler. Die österreichische Frauenbewegung und ihre Presse. S. 110.

¹³³⁷ o. V. Programm der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs. S. 391.

¹³³⁸ Veronika Kaiser äußert hieran Kritik, da diese Forderungen auf den kommenden sozialistischen Staat der Zukunft geschoben wurden, ohne Sofortmaßnahmen zu setzen. Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 392.

würden, mit einem verständlichen Ja,¹³³⁹ das selbst bei potenziellem Berufswechsel noch weiterhin von der Mehrheit vertreten wurde.¹³⁴⁰

Im Zuge des Bedeutungsgewinns der Frau als Standbein der Kernfamilie in allen Schichten, welche die Entwicklung weiblicher Emanzipation derselben Zeit entgegen zu wirken schien, griffen Staat und Politik mit großem Eifer in das „Private“ ein. Schon seit Mitte des 19. Jahrhundert fürchtete man schubweise den „[r]ace suicide“ quer über ganz Europa (in deutschsprachigen Ländern spätestens um 1900)¹³⁴¹, der vor allem in der Verschiebung von Geschlechterrollenbildern seine argumentative Begründung fand, da der Geburtenrückgang monokausal auf Frauenarbeit und neue Weiblichkeiten zurückgeführt wurde.¹³⁴² Obwohl das mittlere Heiratsalter sogar seit Anfang des Jahrhunderts stabil blieb (Männer: 28, Frauen: 25)¹³⁴³ und in den frühen 1920er Jahren nach einem radikalen Einbruch während des Ersten Weltkriegs die Geburtenrate sich relativ erholte,¹³⁴⁴ wurde das gesellschaftliche Unbehagen um die verlorene Familie von diesen Diskursen, aber auch einer Welle von Scheidungen, die 1921 vor der Genfer Sanierung¹³⁴⁵ mit 5.218 Scheidungen ihren ersten Höhepunkt fand,¹³⁴⁶ intensiviert. In beiden politischen Großlagern Österreichs wurden in dem Kontext Ängste um hegemoniale Geschlechtervorstellungen mobilisiert, als ob hier (Erpressungs)Politik betrieben wurde. Schon 1912 berichteten Arbeiterzeitungen „von Massenversammlungen in Berlin, in denen die Frauen aufgefordert wurden, in den ‚Gebärstreik‘ zu treten.“¹³⁴⁷ Demgegenüber verunmöglichte vor allem in der Zwischenkriegszeit die finanzielle Notlage Nachwuchs, wie sowohl an der zeitgenössischen Debatte um Abtreibung (in Österreich wird „§144“ zum heiß umkämpften Schlagwort), die von konservativer Seite im Zusammenhang mit Konsum und weiblichem Egoismus geführt wurde,¹³⁴⁸ als auch an der Kindersterblichkeit¹³⁴⁹, aber genauso an den vielseitigen Versuchen

¹³³⁹ Vgl. Leichter. *So leben wir ...* . S. 54.

¹³⁴⁰ Vgl. Rigler. *Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934*. S. 176.

¹³⁴¹ Vgl. Eder. *Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich*. S. 56.

¹³⁴² Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 122, 124; From Chivalry to Terrorism. S. 322; Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 27.

¹³⁴³ Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 51.

¹³⁴⁴ Vgl. Ebd., S. 50.

¹³⁴⁵ Diese soll auf die Kurve abschwächende Wirkung gehabt haben. Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S.168.

¹³⁴⁶ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S.168.

¹³⁴⁷ Kreidl. *Interessenshintergrund der Abtreibungsgesetzgebung am Beispiel der Zwischenkriegszeit in Österreich*. S. 47.

¹³⁴⁸ Vgl. Stamp, S. (2002). *Taking Precautions, or Regulating Early Birth-Control Films*. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 270–297). Durham, London: Duke University Press. S. 272f.

von Kontrazeption (v. a. Coitus interruptus) abzulesen ist.¹³⁵⁰ Um diesem Trend entgegenzuwirken, wurde die schon geringe Verteilung von Wissen zur Kontrazeption¹³⁵¹ weiter reglementiert, während man in Wien der Ersten Republik neben sittenpolizeilichen Razzien¹³⁵² auf staatliche Sozialpolitik setzte, wie etwa sozialer Wohnbau, Mutterschutzgesetzgebung, (positive) eugenische Maßnahmen und die Reduzierung des Arbeitstages.¹³⁵³ Ähnlich anderer Städte in der Zwischenkriegszeit wurden in Wien Eheberatungsstellen (*Gesundheitliche Beratungsstelle für Ehemänner*) gegründet, die neben eugenischen Maßnahmen auch zu bedeutsamen Aufklärungsstätten¹³⁵⁴ wurden,¹³⁵⁵ aber weiterhin (ähnlich dem sozialdemokratischen Konzept der „Freien Liebe“) Sexualität nur in einer heterosexistischen Matrix und im Kontext von Partnerschaften dachten.¹³⁵⁶ Selbst ein Feiertag zur Ehre der Mutter (Muttertag) wurde in Mitteleuropa eingeführt, um das Frauenbild auf Mütterlichkeit zu fokussieren.¹³⁵⁷ Obgleich im sozialdemokratischen und kommunistischen Lager unter Berücksichtigung der sozialen Notlage der Kampf für Sexualaufklärung¹³⁵⁸ und gegen das Abtreibungsverbot¹³⁵⁹ zum Teil gefochten wurde, trat auch in diesen Kreisen die Mutter als propagierte Weiblichkeit in den Vordergrund. Selbst emanzipierte Autorinnen, wie Gertrude Grote und Vicki Baum, versuchten mithilfe einer mütterlichen Karrierefrau aufzuweisen, „daß akademische Ausbildung und Weiblichkeit nicht

¹³⁴⁹ „1927 werden im 10. Wiener Gemeindebezirk 2.112 Kinder geboren, davon sterben 37% im ersten Lebensmonat, 25% in der ersten Lebenswoche und 10% am ersten Lebenstag. 29,5% der Eltern sind arbeitslos.“ Wisinger. *Land der Töchter*. S. 111.

¹³⁵⁰ Nach dem Sexualhistoriker Franz X. Eder benutzten 1914 65 bis 75 % aller befragten Arbeiter_innen kontrazeptive Methoden. Vgl. Eder. *Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich*. S. 50.

¹³⁵¹ Vgl. Kreidl. Interessenshintergrund der Abtreibungsgesetzgebung am Beispiel der Zwischenkriegszeit in Österreich. S. 29.

¹³⁵² Trotz oftmaliger Fehlverhaftungen (etwa von Ehepartner beim Coitus) während Razzien der Sittenpolizei in Wiener Hotels (Vgl. Pfoser. *Verstörte Männer und emanzipierte Frauen*. S. 207.) wurde diese Institution zum Teil sogar von tendenziell progressiven Autor_innen gutgeheißen, sofern auch die männlichen Freier medizinisch untersucht wurden. Eine Forderung, die andernfalls kaum erfüllt wurde, da die weite Verbreitung von Geschlechtskrankheiten zu dieser Zeit nur den Sexarbeiterinnen angelastet wurde. (Vgl. Kocmata. *Die Prostitution in Wien*. S. 43.).

¹³⁵³ Vgl. Bernold & Ellmeier & Hornung & Gehmacher & Ratzenböck & Wirthensohn. Einleitung. S. 9.

¹³⁵⁴ Kritik folgte seitens katholischer Autoren, die zu den zentralen Figuren der qualifizierten Sprecher bei Foucault zählen, da diese Maßnahmen doch den Eltern das Recht nahmen, selbst über das Wissen der Kinder zu entscheiden. Vgl. McEwen, B. (2009). *Purity Redefined. Catholic Attitudes Towards Children's Sex Education in Austria, 1920-36*. In L. D. H. Sauerteig, & R. Davidson (Hg.), *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe* (S. 161–175). London, New York: Routledge. S. 163f.

¹³⁵⁵ Vgl. Mesner, M. (2007). *Educating Reasonable Lovers. Sex Counseling in Austria in the First Half of the Twentieth Century*. *Contemporary Austrian Studies*, 15. *Sexuality in Austria*, S.48–64, hier S. 48, 57f.

¹³⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 61.

¹³⁵⁷ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 196.

¹³⁵⁸ Vgl. McEwen. *Purity Redefined*. S. 161.

¹³⁵⁹ Vgl. Kreidl. Interessenshintergrund der Abtreibungsgesetzgebung am Beispiel der Zwischenkriegszeit in Österreich. S. 56, 64.

in Konflikt gerieten, sofern sich die Mütterlichkeit unbehindert entfalten kann.¹³⁶⁰ Dementsprechend konnten Alternativen, welche die Mutterschaft außen vor ließen bzw. mit dem Zwang brachen, in dieser das Lebensziel zu sehen, nur in apolitischen Gründungen verwirklicht werden, wie etwa der *Bund gegen den Mutterschaftszwang*, der jedoch wegen dieser Position nur wirtschaftlich abgesicherten Frauen Hilfeleistung stellen konnte.¹³⁶¹ Noch seltener waren sexualwissenschaftliche Kommentator_innen, die sich selbst für die sexuelle Befriedigung außerhalb der Ehe aussprachen, falls diese nicht innerhalb der Partnerschaft erfüllt wurde.¹³⁶²

Vor allem die eugenischen Maßnahmen nahmen Mütter mahnend an die Hand, da sie nun „verantwortlich [...] für die Gesundheit und Erziehung ihrer Kinder“¹³⁶³ wären. „[B]ei einer Krankheit oder bei ‚Fehlverhalten‘ des Kindes“, so Gertraud Ratzenböck, führte die gesellschaftliche Normierung von Kindererziehung durch Anleitung und Aufgabenkatalog staatlicher Stellen zur „Schuldzuschreibung an die Mutter“. „Diesem (konstruierten) Handlungskatalog ist das Bild der ‚guten‘ und ‚pflichtbewußten‘ Mutter eingeschrieben“¹³⁶⁴, Überschreitungen nicht erlaubt. In diesem Kontext muss sich auch, wie Ratzenböck weiter ausführt, eine Studie um mütterliche Typen verstehen. Dem Katalogisierungseifer der Zeit entsprechend schloss in einer Studie, die 400 Mütter aus Wien, Berlin und Ostpreußen bis 1933 untersuchte, die österreichische Psychologin Hildegard Hetzer auf vier mütterliche Typen: Die „geordnete Mutter“, die im gleichen Maße ein gutes Verhältnis zu Gatten sowie Kind („ohne sie zu verzärteln oder zu verwöhnen“) habe; die „ungeordnete Mutter“, die zwar oftmals egoistisch ist, jedoch zugleich ihre Kindern zu sehr verwöhnt, da sie „eigene Wünsche und Vorstellungen auf ihr Kind projiziere“, während der Gatte und seine Bedürfnisse übersehen werden; die „Mutter ohne Abstand zum Leben“, die mithilfe ihrer Instinkte erzieht und überlegende, d. h. moderne Erziehungsmethoden gänzlich außer Acht lässt; und letztlich die „triebhafter Mutter“¹³⁶⁵, die im Schnitt die meisten Kinder hat, welche aber an ihrer unberechenbaren Art und ihrer planlosen Erziehung sowie Lebensführung überaus leiden.¹³⁶⁶ In einem ähnlich gelagerten 1932er Artikel in *Die Unzufriedene*, deren Redaktion betonte, „von sachkundiger Seite“ beraten worden zu sein, wurden genauso mehrere Frauentypen herausgearbeitet, die an dem Alkoholismus ihrer Partner Schuld trugen. Das Paradoxe: Selbst

¹³⁶⁰ Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 67.

¹³⁶¹ Vgl. Mesner. *Educating Reasonable Lovers*. S. 55.

¹³⁶² Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 255.

¹³⁶³ Ratzenböck. *Mutterliebe*. S. 32.

¹³⁶⁴ Ebd., S. 43.

¹³⁶⁵ Ratzenböck. *Mutterliebe*. S. 45f.

¹³⁶⁶ Vgl. Ebd., S. 45f.

der positive Typus, die „ganz brave[n] Weiberln“, ist nicht ohne Schuld. Denn trotz ihrer Anwesenheit, gehen manche Männer in die Kneipe. „Woran liegt die Schuld? Einmal sicher beim Mann; aber glaub nie, er allein sei schuld, *sondern denk nach, ob du nicht auch mitfehlst* [sic], *ob nicht irgendeine Ecke deines Wesens deinen Mann kratzt und ritzt*. Denke ruhig nach und dann ändere es, so gut es geht“¹³⁶⁷.

Mutterschaft und eheliche Weiblichkeit wurde in einem komplexen Zusammenspiel unterschiedlicher gesellschaftlicher Problemfelder diskutiert, die nicht zwangsweise mit den neuen Weiblichkeiten zusammenfallen mussten, auch wenn beide viele Annäherungspunkte besaßen. Jedoch konnte die Mutterfigur sogar negative Konnotationen der *neuen Frau* übergehen, indem sie zum einen sich, ihr Wesen und ihren Körper mithilfe von (staatlichen) Handlungsanweisungen disziplinierte, um in weiterer Folge zum anderen ihre Liebe für die Familie ausdrücken zu können. Etwa die Aufwertung der Position der Hausfrau im Zuge eines häuslichen Rationalisierungsdiskurses (dieser erlaubt sogar im christlichsozialen Haushalt den kurzen Rock)¹³⁶⁸, wie dieser seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in vielen Regionen der westlichen Hemisphäre und besonders im Mitteleuropa der Zwischenkriegszeit verstärkt geführt wurde,¹³⁶⁹ konnte nur mithilfe der weiblichen „Liebe“ durchgeführt werden, „denn ohne sie wäre die Hausarbeit der bürgerlichen Frau sinn- und wertlos.“¹³⁷⁰ Im Zuge des Rückganges an Dienstpersonal wurde im (klein)bürgerlichen Milieu die Professionalisierung der Hausfrau notwendig. Während die eigene Arbeit seitens des Dienstpersonals mit negativen Worten der Mechanisierung beschrieben wurde,¹³⁷¹ griff der Professionalisierungsdiskurs (zumindest dessen bürgerliche Seite) effektiv eben auf Bilder der Rationalisierung als Ausdruck von ehelicher und mütterlicher Liebe zurück: Die fordistischen Maßnahmen mit Körperstudien, Handbüchern zur Körperdisziplinierung, aber auch eigene

¹³⁶⁷ o. V. (1932, 17. September). Frauen, mitschuldig sind. *Die Unzufriedene*, 10, 37. S. 5.

¹³⁶⁸ Vgl. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 76.

¹³⁶⁹ Ein derartig verstärktes Zuwenden der weiblichen Position innerhalb des zumeist bürgerlichen Hauses als innerfamiliäre Arbeitskraft muss im Kontext einer Reihe gesellschaftlicher Entwicklungen kontextualisiert und verstanden werden. Während Frauen aus Arbeiter_innenfamilien ohnedies weiterhin mit einer Doppelbelastung zu kämpfen hatten, sodass sie über sozialdemokratische Kanäle schon früher mit diesen diskursiven Linien in Kontakt getreten waren, verloren finanziell besser situierte Frauen im Zuge der Zwischenkriegszeit zunehmend an Kaufkraft, welche gleichfalls auch die Möglichkeit betraf, Personal anzustellen. Auch wenn (v. a. zu Beginn der 1930er Jahre) sie sofern möglich als außerhäusliche Arbeitskraft aktiviert wurde (etwa als Taxifahrerin), galt die (verheiratete) Frau etwa in der christlichsozialen Linie weiterhin als „natürliche“ Hausfrau, sodass die Hausarbeit, die zuvor von Bediensteten erledigt wurde, nun diskursiv als rationalisierte Arbeit aufgewertet wurde. Vgl. Hornung, E. (1990). Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. Glück und Arbeit in bürgerlichen Hauswirtschaftsratgebern. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 105–133). Wien: Picus. S. 116

¹³⁷⁰ Vgl. Hornung. Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. S. 108.

¹³⁷¹ Vgl. Wirthensohn, B. (1990). Trautes Heim – Glück allein. Über das Verschwinden der Dienstmädchen im Zeitalter der Hausfrau.. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 81–103). Wien: Picus. S. 98f.

architektonische Veränderungen in beiden Großlagern, wie die neusachliche Frankfurter Küche, sollten helfen, den Übergang bürgerlicher Frauen in den Haushalt zu führen sowie Forderungen (bürgerlicher) Frauenbewegungen mit den bestehenden Geschlechterstrukturen in Gesellschaft und Familie in Einklang zu bringen.¹³⁷² Indem die Körper in einen Disziplinierungsapparat eingespannt wurden, legten sie Zeugnis der eigenen Liebe ab. Ihr neu strukturierter Körper und dessen Handeln war äußerlicher Ausdruck der innersten Liebe. Dahinter stand ein dualistisches Prinzip, das dem zeitgenössischen Verständnis von Emotionalität entsprach.¹³⁷³

Wenden wir uns an dieser Stelle erneut *Sodom und Gomorrha* und dessen Traumstruktur zu, da hier dieser Dualismus zwischen Innerem (Liebe) und Körper deutlich zum Ausdruck kommt. Relativ häufig mussten filmische als auch reale Töchter aus „gutem Hause“ ihren Körper explizit oder implizit verkaufen. Das österreichische Kino der Zeit ist übersät mit Bankierstöchtern, die Tänzerinnen werden,¹³⁷⁴ und mit Pastorentöchtern, die zur Rettung einer finanziell ruinierten Dorfgemeinde zwielichtige Anträge annehmen.¹³⁷⁵ Oft steigen sie mit dem Verdacht aus, sich sexuell nötigen haben zu lassen, nur um zum Schluss ihre Unschuld belegen zu können, da sie doch „rein geblieben“¹³⁷⁶ sind. Die letztendliche Wende zum Guten, zum „idyllische[n] Schlußtableau“¹³⁷⁷, das seitens des Feuilletons durchaus kritisch aufgefasst wurde, sollte „dem vom Alltagsleben geplagten Zuschauer“ als „Trost“ gelten. Dementsprechend wurde, so Walter Fritz abschließend, „der ausgestandene Nervenkitzel [...] mit einem Bonbon vorexerzierter sentimentaler Selbsttäuschung belohnt.“¹³⁷⁸ Zwar war es somit für das zeitgenössische Publikum kein befremdliches Szenario, dass sich in der letzten Minute ein negatives Ende in ein positives kippte,¹³⁷⁹ aber die Vehemenz, mit der in *Sodom und Gomorrha* „inhaltliche Konsequenzen [der mehrfachen Traumepisoden] durch ihre Irrealität *komplett* relativiert“¹³⁸⁰ (Meine Hervorhebungen) wurden, war dennoch überraschend und fügte sich für manch eine_n zeitgenössischen Rezensent_in in die

¹³⁷² Vgl. Ebd., S. 87f.

¹³⁷³ Vgl. Morat, D. (2010). Kalte Männlichkeit? Weimarer Verhaltenslehren im Spannungsfeld von Emotionen- und Geschlechtergeschichte. In M. Borutta, & N. Verheyen (Hg.), *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne* (S. 153–177). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 167.

¹³⁷⁴ Vgl. *Paimann's Filmlisten* (1922, 3. – 9. August) 7, 331. S. 2.

¹³⁷⁵ Vgl. *Paimann's Filmlisten* (1922, 17. – 23. August) 7, 333. S. 4.

¹³⁷⁶ *Paimann's Filmlisten* (1922, 17. – 23. August) 7, 333. S. 4.

¹³⁷⁷ o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, S. 54.

¹³⁷⁸ Fritz. *Geschichte des österreichischen Films*. S. 93.

¹³⁷⁹ Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 47.

¹³⁸⁰ Ballhausen. *Die Lust an Weltuntergängen*. S. 81.

Halbherzigkeit der Kapitalismuskritik ein. Denn der Vorwurf der damaligen Kritik hieran basierte vor allem darauf, dass die „Strafe für die Sünde des kapitalistischen Übermuts [...] nur im Traum“ erfolgt und „Träume sind Schäume!“¹³⁸¹ Die vermeintlich „komplette“ Relativierung hält jedoch nur im Kontext der Kapitalismuskritik an, da die mehrfache Bestrafung des weiblichen Körpers narrativ sich in vielerlei Hinsicht in Michel Foucaults „Ökonomie des Körpers“ eingliedert, dessen Ziel ein „sowohl produktiver wie unterwerfener Körper“¹³⁸² ist.

In erster Linie führt dies Filmwissenschaftler Thomas Ballhausen in wenigen Worten auf Foucaults Panopticon und der Selbstdisziplinierung zurück,¹³⁸³ obgleich seine Argumentation sich größtenteils dem Foucaultschen Geständniszwang nähert. Doch widmen wir uns zunächst ersterem, was sich in *Sodom und Gomorrha* als eine paradoxe Mischung aus der „peinlichen Strafe“, der Marter am Körper (vormoderne Strafe), und der „Ökonomie der suspendierten Rechte“¹³⁸⁴, Strafe am Geist (moderne Strafe), darstellt. Letztere wird sogar, wie Jürgen Kasten schreibt, durch die Mechanisierung der Bewegungsmuster der Juristen in Marys Zelle hervorgehoben.¹³⁸⁵ Wenn Mary endgültig aufwacht (*SuG* 1:26), hat sie nicht nur zwei Tode, sondern auch ihre eigenen „Perversionen“ hinter sich (gebracht). Im Übergang zu der modernen Gesellschaft der westlichen Hemisphäre wurden nicht mehr im Zeremoniell der Strafe die Taten, sondern nun in der geregelten Strafmaschinerie vielmehr die „Schatten hinter den Tatsachen des Verfahrens [...] in Wirklichkeit beurteilt und bestraft“¹³⁸⁶. Das eigentliche Ziel der „Ökonomie des Körpers“ besteht nicht mehr in der spektakulären Marter eines Körpers als Warnung vor dem Vergehen und der Produktion bzw. der „Kundgebung der strafenden Macht“¹³⁸⁷, sondern in der Herstellung und (sofern möglich) in der Stabilisierung normativer Körper, die dem Wohle der Gesellschaft dienen. In diesem Kontext verweist Foucault darauf, dass etwa bei „Vergewaltigungen [...] zugleich Perversionen“¹³⁸⁸ bestraft werden. Dies zeugt nach Foucault von einem paradigmatischen Wechsel, da nicht mehr die

¹³⁸¹ o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, S. 54.

¹³⁸² Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 37.

¹³⁸³ Vgl. Ballhausen. *Die Lust an Weltuntergängen*. S. 89.

¹³⁸⁴ Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 19.

¹³⁸⁵ Vgl. Kasten, J. (2002). Stil aus dritter Hand. Zu einigen stilisierten Elementen in *Sodom und Gomorrha*. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 111–124). Wien: Filmarchiv Austria. S. 120.

¹³⁸⁶ Vgl. Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 27.

¹³⁸⁷ Vgl. End., S. 47.

¹³⁸⁸ Vgl. Ebd., S. 27.

Marter am Körper zum Zeichen des Verbrechens wird, sondern nun der eingesperrte Körper als Mittel zur Strafe des Geistes (Verlust der Lebenszeit) genutzt wird. Hierzu erneut Foucault: „Man sollte nicht mehr an den Körper rühren – oder jedenfalls so wenig wie möglich und um in ihm etwas zu erreichen, das nicht der Körper selber ist.“¹³⁸⁹ Doch *Sodom und Gomorrha* verbindet die beiden Aspekte, ohne jedoch die „Kundgebung der strafenden Macht“ zu erneuern. Im Zuge der peinlichen Strafe gehört „[d]er gemarterte Körper [selbst] [...] zunächst in ein Gerichtszeremoniell, das die Wahrheit des Verbrechens an den Tag bringen muß.“¹³⁹⁰ Trotz ihrer Rettung aus der Stadt durch die Hand Lots (*SuG* 1:19) und gegen weiterer Mahnungen, sich nicht umzublicken (*SuG* 1:20), blickt Sarah zurück, kulturgeschichtlich konnotiert als Begehren,¹³⁹¹ und erstarrt sofort (ohne augenscheinliches Leid) zur Salzsäule. Eine Transformation, deren Härte (und von den technischen Möglichkeiten bedingt) durch eine Explosion im Hintergrund betont wird (Abb. 59; Abb. 60). Während die erste Strafe rasch erfolgt, da es sich um die Krönung eines neunminütigen Spektakels der Zerstörung handelt (*SuG* 1:15–23), zelebriert die zweite Strafe die Verzweiflung und den sich windenden Körper Marys (*SuG* 1:24–26), indem vor allem der lange Weg zum Schafott, den Mary entlang gezogen wird, im Kontrast zum Großteil der sonstigen Filmästhetik vertikal aufgebaut ist (Abb. 61). Ihr Zerren und Zucken des Körpers ist eine schmerzhafteste Vorwegnahme der Enthauptung, die selbst zwischen den Schnitten verloren geht (*SuG* 1:26f). An dieser Stelle zeigt sich die „peinliche Strafe“ als „differenzierte Produktion von Schmerzen“¹³⁹², da sie zunächst den blickenden Körper über sein Begehren (den Blick) bestraft, hierauf dann das langwierige Zerren ihres Körpers betont, sodass beide im Zusammenhang auf die episodische Natur der „peinlichen Strafe“ referieren.¹³⁹³

Die Bestrafung am Ende des Films nimmt aber aufgrund der eigenen Fiktionalität auch eine zweite Bedeutung an. Denn erneut unter Rückgriff auf Foucault lässt sich die Kombination der beiden Traumhandlungen im Kontext mit der fatalen Bestrafung bzw. Folter ebenfalls als Geständnisprozess verstehen. Das Geständnis ist „zentrale Instanz der Wahrheitsproduktion und der normalisierenden Regulierung von Subjekten.“¹³⁹⁴ Das Geständnis selber wird zu einer „spezifische[n] Lust“, „die Wahrheit des Sexes zu erpressen“,

¹³⁸⁹ Ebd., S. 18.

¹³⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 47.

¹³⁹¹ Näheres hierzu in den Kapiteln von 2.1.

¹³⁹² Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 47.

¹³⁹³ Vgl. Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 9.

¹³⁹⁴ Wichert, F. (2004). *Der VorBildliche Mann. Die Konstituierung moderner Männlichkeit in hegemonialen Print-Medien*. Münster: UNRAST-Verlag. S. 45.

ja sogar „ans Licht zu zerren“¹³⁹⁵ – was in Film wortwörtlich genommen wird (Abb. 61). Hierunter inkludiert Foucault jegliche „Prozeduren“, „durch die man das Subjekt dazu veranlaßt, über seine Sexualität einen Wahrheitsdiskurs zu produzieren, der dazu taugt, auf das Subjekt selbst einzuwirken.“¹³⁹⁶ Da nach Foucault „der Sex [...] nicht das [ist], was sich hartnäckig zeigt, sondern das, was sich überall verbirgt, die heimtückische Präsenz, die man leicht überhört, solange sie nur leise und verstellt spricht“¹³⁹⁷, muss die Wahrheit „wenigstens [in der] virtuelle[n] Gegenwart eines Partners“, einer „Instanz [...], die das Geständnis fordert, erzwingt, abschätzt und die einschreitet, um zu richten, zu strafen, zu vergeben, zu trösten oder zu versöhnen“¹³⁹⁸, (im Falle *Sodom und Gomorrhas* ihr wahres Ich, der Priester, wenn nicht das Publikum) durch das Geständnis aus dem Innersten erst produziert werden:

„Umgekehrt liegt die Herrschaft nicht mehr bei dem, der spricht (dieser ist der Gezwungene), sondern bei dem, der lauscht und schweigt; nicht mehr bei dem, der weiß und antwortet, sondern bei dem, der fragt und nicht als Wissender gilt. Und schließlich erzielt dieser Wahrheitsdiskurs seine Wirkung nicht bei dem, der ihn empfängt, sondern bei dem, dem man ihn entreißt.“¹³⁹⁹

Im Zuge des permanenten Sprechens über die Sexualität ist man selbst einem konstanten Geständniszwang verpflichtet, da von unten, von sich selber aus die Macht wirkt. Deshalb wirkt der Diskurs um die Wahrheit des Sexes nicht in einer Matrix, in der unten der Befehl von oben empfangen wird, sondern in dem man die Wahrheit selbst erst produzieren muss.¹⁴⁰⁰ Im Laufe des Films wird Mary/Sarah mehrmals gewaltsam festgehalten (*SuG* 0:09, 0:30, 0:34, 0:57), aus deren Griffen sie sich stets entreißt. Teilweise als Implikation sexueller Gewalt seitens Harber (*SuG* 0:14f), aber zumeist, wie die Männer (und das implizierte Publikum) um sie meinen, zu ihrem Schutz: Es sind ausweglose Versuche, Mary zur „Vernunft“ zu bringen („Sehen Sie denn nicht, dass Sie am Rande eines Abgrundes stehen?“ (*SuG* 0:08)), die nach der eigentlichen Artikulation (und dem Fehlschlagen dieser) in Formen von (durch die Narration) legitimerter Gewalt übergehen (Abb. 62). Die Verdopplung Marys in diesem und anderen Bildern aus Harrys Atelier mithilfe von den Statuen, die sie umgeben (vor allem auf ihrer Seite), nimmt nicht nur die zukünftige Salzsäule vorweg, sondern verweist auf Harrys Versuche, Marys Körper zu formen, die aber letztendlich nicht glücken. Im Falle der Statuen,

¹³⁹⁵ Foucault, M. (1978). Das Abendland und die Wahrheit des Sexes. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 96–103). Berlin: Merve Verlag. S. 98f.

¹³⁹⁶ Foucault, M. (1978). Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Departement de Psychanalyse der Universität Paris/Vincennes. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 118–175). Berlin: Merve Verlag. S. 154.

¹³⁹⁷ Foucault. *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. S. 40.

¹³⁹⁸ Ebd., S. 65.

¹³⁹⁹ Ebd., S. 66.

¹⁴⁰⁰ Vgl. Ebd., S. 95.



Abbildung 59: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:24:00.



Abbildung 60: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:24:00.



Abbildung 61: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:26:40.



Abbildung 62: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:05:54.

die nach ihr modelliert werden, ist es ihr Fehlen aus Zeitgründen, im Falle ihrer Persönlichkeit ihr Widersetzen. Obgleich damalige Rezensionen schon die Freudianischen Züge der dargestellten „Traumpsychologie“ kritisierten, da sie deren Gesetz durchkreuzen würde (sagen diese doch, „daß jemand Dinge träumt, an die er im wachen Zustand nicht im entferntesten gedacht hat“¹⁴⁰¹), folgt Marys Widersetzen den Widerständen, wie Sigmund Freud diese im Kontext von Therapie erkennt, da die unbewussten Widerstände auf einen „Widerstand gegen Arzt und Kur“¹⁴⁰² übertragen wird. Denn das Aussprechen von den Problemen, die den die Patient_in im Unbewussten plagen, führt nicht zur Lösung: „Wir haben einmal gemeint, das ginge ganz einfach, wir brauchten nur dies Unbewußte zu erraten und es ihm [der_dem Patient_in] vorzusagen. Aber wir wissen schon, das war ein kurzsichtiger Irrtum“, da der_dem Patient_in das neue Wissen „nicht *an Stelle* seines Unbewußten, sondern *neben* demselben“¹⁴⁰³ setzt, sodass es keine Folgen hat. Erst das eigene Erkennen, das Geständnis der Wahrheit, welche in *Sodom und Gomorrha* am gemarterten Traumkörper produziert wird, erlaubt Mary sich von ihrer Verdoppelung, der sexuell aktiven Frau, zu lösen, sodass sich nicht nur der Familienbund zwischen Vater und Sohn erneut stabilisiert (*SuG* 1:30f), sondern auch sie selber zur „weißen“ Gattin wird (*SuG* 1:34). Nach der Germanistin Sabine H. Smith reagieren (literarische) Frauen der österreichischen und deutschen Zwischenkriegszeit auf das eigene Begehren und auf den begrenzten Raum, in welchem dieses ausgelebt werden konnte, mit einer Bandbreite von Gefühlen, welche von „despair to self-blame and defiance“¹⁴⁰⁴ reichen. Dies schließt an Betrachtungsweisen von sogenannten intersexuellen Frauen und deren sexuellen Begehren an, welches nur am und im eigenen Körper ausgefochten werden konnten:

„She [the intersexual woman] *wants* to submit to the man she loves, but she *cannot*; the other sex [in her] always rebels [...]. It even comes to the point where the husband hits his wife; naturally the man [male part] in the woman loses, is conquered, the woman [female part] comes to the fore and – is even thankful for her liberation.“¹⁴⁰⁵

Obgleich Fritz Rosenfeld als sozialistischer Autor von der wiederkehrenden Darstellung eines Mannes, der mit „starke[r] Hand [...] die Frau von ihrer angeblichen Minderwertigkeit zu überzeugen“¹⁴⁰⁶ weiß, abgestoßen wurde, findet sich hierin ein Motiv, mit dem *Sodom und*

¹⁴⁰¹ Michealis. *Sodom und Gomorrha*, 1. Teil. *Film-Kurier*, Nr. 185.

¹⁴⁰² Freud. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916–17 [1915–17]). S. 288.

¹⁴⁰³ Ebd., S. 420.

¹⁴⁰⁴ Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 174.

¹⁴⁰⁵ *Die Dame* zit. n. Frame. Gretchen, Girl, Garçonne. S. 25f.

¹⁴⁰⁶ Vgl. Moritz. *Frauenbilder, Männerbilder*. S. 243.

Gomorrha in konservativen Kreisen zu lesen ist, da sich mithilfe der (psychischen) Gewalt der Wahrheitsproduktion eine neue Weiblichkeit in Marys Körper offenbart, die Mütterlichkeit und Modernität vereinen kann. So verteidigte etwa der deutschnationale und später nationalsozialistische Politiker Dr. Walter Riehl in einem (durchaus kontroversen) Vortrag sowohl Bubikopf als auch modernen Tanz, da „ein arischer Bursche [...] einen modernen Tanz sittlich, während der Jude seinen Walzer auch unsittlich tanzen kann“¹⁴⁰⁷. Trotz der ethnisch problematischen Implikationen ist die Verbindung von modernen Weiblichkeiten mit Mütterlichkeit zentral in vielen Texten. Etwa Robert Musil, der mit einer gewissen Ambivalenz an die neuen Weiblichkeiten herantritt, war der Überzeugung, dass „die neue Frau“ nur „etwas eiliger in Erscheinung getreten [ist] als die neue Mutter“¹⁴⁰⁸. Während im Laufe des gesamten Films das Konsumieren negative Konnotationen aufweist, darf Mary am Ende von *Sodom und Gomorrha* nicht nur ihren Pelzmantel tragen, sondern betritt mit einem Haufen von Paketen den Krankenraum Harrys (*SuG* 1:33f.), da sie *für* ihre künftige Familie konsumiert (baldige Ehe zwischen Harry und Mary). Eine Transition, die sich visuell in dem Ablösen der weißen Krankenschwester (Grundtypus der entsexualisierten weißen Frau bei Theweleit)¹⁴⁰⁹ äußert (Abb. 63; Abb. 64), aus deren Position sie ihren zukünftigen Gatten zudeckt, umarmt und küsst. Als weiße Frau schützt und umsorgt sie den geschwächten Mann, denn, wie Bettauer in *Die freudlose Gasse* letztendlich schreibt,

„wenn Frauen lieben, sind sie alle gleich! Das moderne, überkultivierte Mädchen, das zynisch jede bürgerliche Moral verwirft, das kleine Nähermädchen, die Kokotte und die Bürgersfrau – die Liebe nivelliert alle diese Unterschiede, die nur äußerlich sind.“¹⁴¹⁰

In dem Geständnis ihres Innersten, ihrer Liebe, welche nach den Pädagogen Edgar J. Foster „den Geständniszwang totalisiert“, da sie sich als „Geheimnislosigkeit“¹⁴¹¹ versteht, offenbart sich die wahre neue Weiblichkeit Marys.

¹⁴⁰⁷ *Die Stunde* (1928, 6. April). zit. n. Horak, R. (2000). Josephine Baker in Wien – oder doch nicht? Über die Wirksamkeit des ‚zeitlos Popularen‘. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, G. Meissl, L. Musner, & A. Pfoser (Hg.), *Metropole Wien*. Bd. 1. *Texturen der Moderne* (S. 169–213). Wien: WUV Universitätsverlag. S. 195.

¹⁴⁰⁸ Musil. *Die Frau gestern und morgen*.

¹⁴⁰⁹ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 142.

¹⁴¹⁰ Bettauer. *Die freudlose Gasse*. S. 130.

¹⁴¹¹ Foster, E. J. (2001). Melancholie – Männlichkeit – Verausgabung. In Pattillo-Hess, J., & Smole, M. R. (Hg.), *Die sexuellen Verwandlungsverbote* (S. 125–137). Wien: Löcker Verlag. S. 132.



Abbildung 63: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:34:14.



Abbildung 64: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:34:34.

5.2.3. Börse, hysterische Geldbewegungen und nervöse Männlichkeiten. Spekulation als Gegenort zur neuen hegemonialen Männlichkeit

„Und, der Mode des Tages folgend, die Millionen sofort zu einem Bankier getragen, um sie an der Börse zu verdoppeln, verdreifachen, Milliarden zu werden.“¹⁴¹²

„ZEICHNET DIE 6.VOIKSANLEIHE [sic] Sei schlau und mach den Kasten auf soviel [sic] Prozent kriegst du niemals wieder!“¹⁴¹³

„Das hochkapitalistische Milieu wird im Film auch aus dekorativen Gründen besonders bevorzugt. Schöne Kleider und schöne Räume geben schöne Bilder.“¹⁴¹⁴

Obzwar zwischen 1919 und 1923 der dominante Trend in Österreich Konjunktur war, blieb diese ohne „günstige Auswirkung auf die Massenkaukraft“, da es zugleich von einer immensen Inflation begleitet wurde, die sich im späten Jahr 1921 zur Hyperinflation entwickelte: „Die Preissteigerung von Dezember 1921 bis September 1922“, somit die Monate vor der Erstaufführung von *Sodom und Gomorrha*, „betrug das 21-fache, die Lohnsteigerung nur das zehnfache (Blumenarbeiterin) bis 16-fache (Metallarbeiter).“¹⁴¹⁵ Erst 1928 und 1929 befand sich das österreichische Volkseinkommen, das zu der Zeit prozentuell das europäische Level überragte, äußerst kurzfristig wieder auf dem Niveau von 1913.¹⁴¹⁶ In der unmittelbaren Nachkriegszeit stiegen Produktpreise stündlich und die Lebenserhaltungskosten nahmen unvorstellbare Ausmaße an, sodass zwar das Laib Brot nun 6.600 Kronen (1913: 0,5 Kronen)¹⁴¹⁷ kostete, aber gleichfalls die Devisenspekulation an Popularität gewann.¹⁴¹⁸ Obgleich das Schicksalsjahr 1924 noch nicht über die Gesellschaft hereingebrochen war, also der Beginn der Bankenkrise in Folge einer regen Spekulationsphase, in deren Lauf innerhalb von 2 Jahren die Hälfte aller bestehenden Aktien- und Privatbanken liquidierten,¹⁴¹⁹ wurde schon längst Spekulation, Börse und Inflation

¹⁴¹² Bettauer. *Die freudlose Gasse*. S. 37.

¹⁴¹³ „Anleihpropaganda an einem zerschossenen Hause dicht hinter der 1. Linie.“ Wiener Library un-catalogued collection Acc. No. NB341h/1/288. Levy Family Papers.

¹⁴¹⁴ Balázs. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. S. 102.

¹⁴¹⁵ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 23.

¹⁴¹⁶ Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 56–58, 279.

¹⁴¹⁷ Vgl. Ebd., S. 280.

¹⁴¹⁸ Vgl. Baltzarek, F. (1973). *Die Geschichte der Wiener Börse. Öffentliche Finanzen und privates Kapital im Spiegel einer österreichischen Wirtschaftsinstitution*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften. S. 118f.

¹⁴¹⁹ Vgl. Achberger. *Die Inflation und die zeitgenössische Literatur*. S. 31; Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 283.

hautnah am eigenen Leib erfahren. Schon zwischen 1915 und 1916 stieg die Inflation auf mehr als 200 %, ¹⁴²⁰ deren Grund nicht nur in der Kriegswirtschaft, sondern auch in der massiv angestiegenen Spekulation lag. ¹⁴²¹

Galt diese soziale „Revolution“ von 1918 bis 1920, wie Ernst Hanisch sie nennt, da doch „[w]as in Jahrhunderten aufgebaut wurde“, „in Wochen, Tagen, Stunden“ ¹⁴²² zerfiel, den einen zum Teil als „Schub zu mehr Gleichheit“, in dem alte Hierarchien abgebaut und „entfeudalisiert“ wurden und das „Selbstbewußtsein der unteren Schichten wuchs“ ¹⁴²³, zeichnete sich die Entwicklung für die meisten Klassen durch eine zugenommene Durchlässigkeit von Schichten aus, in die man in kürzester Zeit hinein- (Neureiche), aber auch hinausfallen (Proletarisierung) konnte. ¹⁴²⁴ Vor allem der Mittelstand und insbesondere die (ehemaligen) Beamten erlebten unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg einen rapiden Abstieg. ^{1425,1426} Da sie neben dem Verlust ihres Kapitals durch Kriegsanleihen und Inflation, der für diese Schicht sehr bezeichnend war, auch ihre soziale Stellung durch den massiven Abbau des übergroßen Beamtenapparats Wiens (zuvor 10 % aller Beschäftigten, von denen nun 80.000 Beamt_innen abgebaut wurden) ¹⁴²⁷ Anfang der 1920er Jahre in Folge des Spar- und Sanierungsprogramms der Völkerbundanleihe einbüßen mussten, ^{1428,1429} fühlten sie sich „durch den Zerfall der Monarchie und durch die Geldentwertung am schwersten getroffen und an den Rand der Proletarisierung“, ein Schlagwort der Zeit, ¹⁴³⁰ „gedrängt“. Ein Gefühl der Angst, welches durch die gleichzeitige „Bedrohung [...] von oben (Großkapital) und unten (Arbeiterschaft)“ ¹⁴³¹ charakterisiert wurde. Dies wurde oftmals über ein dominantes Unbehagen vor der „Proletarisierung der Angestellten“ ¹⁴³² ausgedrückt, die jedoch in den wirtschaftlichen Strukturen (Kündigungsschutz, Abfertigung, eigene Versicherungsanstalt u.

¹⁴²⁰ Vgl. Rigler. *Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934*. S. 89.

¹⁴²¹ Vgl. Baltzarek. *Die Geschichte der Wiener Börse*. S. 110, 112.

¹⁴²² Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 263.

¹⁴²³ Ebd., S. 274.

¹⁴²⁴ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 159.

¹⁴²⁵ Vgl. Appelt, E. (1985). *Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Governanten. 1900 – 1934*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik. S. 67.

¹⁴²⁶ Bis 1934 würde die Mittelschicht um ein Drittel schrumpfen. Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 67.

¹⁴²⁷ Von diesem und folgenden Sanierungsprogrammen waren Arbeitnehmerinnen zu einem höheren Teil betroffen. Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 333.

¹⁴²⁸ Vgl. Moritz. *Experimente*. S. 37; Hanisch, *Der lange Schatten des Staates*. S. 277f.

¹⁴²⁹ Trotz der Verschlechterung der Situation von Beamt_innen bedeutete die Genfer Sanierung eine Stabilisierung des finanziellen Kapitals, das der „Börse“ missfiel, der Mittelklasse jedoch half. Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 367.

¹⁴³⁰ Vgl. Appelt. *Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Governanten*. S. 67.

¹⁴³¹ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 38.

¹⁴³² Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 111.

ä.) nur bedingt berechtigt zu sein scheint. Vielmehr spiegelte dies die Tendenz wieder, sich innerhalb der Angestelltenschaft in untere, mittlere und höhere aufzuspalten,¹⁴³³ wobei vor allem die „untersten kaufmännischen Angestellten“ weiblichen Geschlechts am stärksten von den sozialen Veränderungen betroffen waren.¹⁴³⁴ Selbst ohne die finanzielle Notlage war es der Verlust einer sozialen Hegemonie, der ein Empfinden von Verlorenheit und (reaktionäre) Wünsche nach Rückkehr zum einstigen Stand der Dinge vorantrieb.¹⁴³⁵ Denn auch nach dem „Abklingen und Müdewerden der Revolution von August 1919 bis Oktober 1920“, als „bürgerliche Kreise wieder erstarkten“¹⁴³⁶, blieb das Angstgefühl zentral in bürgerlichen Debatten um die Zukunft Österreichs. Nach Hanisch läutet diese Situation einen verschärften Ton im Milieu der diversen ehemaligen bürgerlichen Gruppen (v. a. Bildungs- und Wirtschaftsbürgertum) ein, „allerdings nun geschrumpft auf eine nackte Interessenpolitik, ohne das kulturelle Flair, bedroht und geängstigt vom ausländischen Bolschewismus und der landeseigenen Sozialdemokratie.“¹⁴³⁷ Als die vom Kleinbürger und -kapitalisten mit Kriegsanleihen unterstützte Donaumonarchie schon zu Kriegsende verschwand, verlor der Durchschnittsbürger dieser Klasse nicht nur das Investierte, sondern darüber hinaus fraß die „Inflation [...] das Ersparte [auf] und der Mieterschutz machte den Hausbesitz unrentabel (vor allem für jene, die nur *ein* Haus besaßen.)“¹⁴³⁸. Die Angst vor einer möglichen Proletarisierung der eigenen Familie genauso wie das Unbehagen vor einer der gesamten Gesellschaft manifestierten sich nicht nur in der unmittelbaren Nachkriegsproduktion des Kinos (prominente österreichische Beispiele dieser Entwicklung sind etwa die monarchistische Weltuntergangsimagination *Die Welt in Gefahr*¹⁴³⁹ (1922) und die reaktionäre Klassenrevolutionssimulation *Kampf der Gewalten*¹⁴⁴⁰ (1918)), sondern auch in einem Hang zu „rechtsautoritäre[n] Ideologien.“¹⁴⁴¹

In dieser Hinsicht wurde die Destabilisierung von Teilen des Bürgertums simultan in zwei Richtungen imaginiert, die beide zum einen im Modernitätsdiskurs situiert waren, zum anderen vergeschlechtlichende Aspekte aufwiesen. Einerseits die Furcht vor der

¹⁴³³ Vgl. Ebd., S. 112f.

¹⁴³⁴ Vgl. Appelt. *Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Governanten*. S. 68.

¹⁴³⁵ Vgl. Bruckmüller. Sozialstruktur und Sozialpolitik. S. 433.

¹⁴³⁶ Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 275.

¹⁴³⁷ Ebd., S. 74.

¹⁴³⁸ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 25.

¹⁴³⁹ Vgl. Paimann's *Filmlisten* (1922, 2. – 8. November) 7, 344. S. 5f.

¹⁴⁴⁰ o. V. *Der Kampf der Gewalten*.

¹⁴⁴¹ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 25.

Proletarisierung, die aus einem Zusammenspiel aus dem Verlust des Selbst in der Masse¹⁴⁴² und der Mechanisierung der eigenen Berufe produziert wurde.¹⁴⁴³ Andererseits das Unbehagen vor den „Zuckungen der Börse“¹⁴⁴⁴, wie es in der Zwischenkriegszeit hieß. Die Diskurse der Zeit, so Franziska Schößler in ihrer Studie zu der Diskursivierung der Börsenspekulation im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, zeichneten Kapitalismus als „selbstreferenzielle[s] Geldspiel“, dessen Akteure kriminalisiert bzw. pathologisiert wurden.¹⁴⁴⁵ Entweder waren sie Kleinkriminelle, die im Zuge der Spekulation „traditionslos“ die Klassenleiter aufstiegen¹⁴⁴⁶ – das sich auch an dem „schlechten“ Geschmack der Neureichen manifestierte –¹⁴⁴⁷ oder Figuren, die ihr menschliches Antlitz verloren,¹⁴⁴⁸ sodass sie sogar den Weltuntergang fingieren, um die Börse zu kontrollierten.¹⁴⁴⁹ Letztendlich wurden Spekulanten und Hochstapler (beide zumeist männlich inszeniert) oftmals in einem Atemzug erwähnt,¹⁴⁵⁰ da sie doch in beiden Fällen auf die Verblendung als Grundprinzip zurückgriffen. Selbst theoretische Versuche der Zeit, wie etwa von Ökonomen Max Weber, der klar zwischen einem informierten Fach- und einem „verblendeten Laienpublikum“ unterschied, wurden in populären Texten ironisiert, um die Aktivitäten an der Börse als „kriminelles Spiel“ zu denunzieren. Denn obgleich Weber die Bedeutung der Börse für ein globalisiertes Wirtschaften und Wirtschaftswachstum herausarbeitet, wurden in Romanen von namhaften Autor_innen, wie etwa Heinrich Mann, „das Bemühen um eine solide Börse als Teil des korrupten Systems, als Taktik [verstanden], um sich das Vertrauen der Kleinanleger zu erschleichen.“¹⁴⁵¹ Auch wenn neben den (erfolgreichen) Spekulant_innen ebenfalls andere Gewinn aus der Inflation zogen, wie etwa der Staat, dessen Schulden sich zum Teil dank Geldentwertung reduzierten, andere Schuldner_innen und verschuldete Eigentümer_innen

¹⁴⁴² Siehe Kapitel 5.2.4.

¹⁴⁴³ Angst um Mechanisierung der Berufsfelder, die sich auch in den kulturpessimistischen Auseinandersetzungen mit (fordistischer) Technisierung im Arbeitsleben unterschiedlicher Schichten spiegelte (wie etwa *Metropolis*, *Modern Times*), wurde zugleich im Kontext der Proletarisierung gestellt, da einerseits eine derartige Entwicklung tendenziell nur im Arbeiter_innenmilieu bis dahin zu finden war, andererseits Mechanisierung die Zahl der benötigten Arbeitskräfte weiter reduzierte, sodass man eigene Beruf, Lohn und in weiterer Folge Stand in Gefahr sah. Vgl. Appelt. *Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Governanten*. S. 69.

¹⁴⁴⁴ Elbogen, P. (1933). *Kometen des Geldes*. Wien, Leipzig: Elbemühl-Verlag. S. 91.

¹⁴⁴⁵ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 11.

¹⁴⁴⁶ Vgl. Bettauer. *Die freudlose Gasse*. S. 75.

¹⁴⁴⁷ Paul Elbogen verweist auf die undifferenzierte Sammelwut von Spekulant_innen. Vgl. Elbogen. *Kometen des Geldes*. S. 45, 187.

¹⁴⁴⁸ Vgl. Ebd., S. 43–45.

¹⁴⁴⁹ Vgl. *Paimann's Filmlisten* (1923, 6. April) 8, 365. S. 1.

¹⁴⁵⁰ Vgl. Stamm, U. (2011). Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 55–70). Köln, Weimar, Wien: Böhlau. S. 62.

¹⁴⁵¹ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 87.

von Immobilien, „deren Belastung de facto gestrichen wurde“¹⁴⁵², war das eifrige Treiben an der Börse die sichtbarste Reaktion auf die Inflation, sodass der Gewinn der anderen hieraus das eigene Elend nur noch verschlimmerte. Selbst wenn man sich an der Spekulation beteiligte, war man stets Opfer der „Großen“. So hieß es etwa 1933 bei Paul Elbogen, dass auf „Reklame“ von großen Spekulant_innen „Tausende von kleinen Leuten in Deutschland“¹⁴⁵³ ihr Schicksal bzw. ihr Erspartes in deren Händen legten, das leichtfertig verspielt wurde, da die Spekulant_innen nach Elbogen „im guten oder schlimmen Sinne“ ihr „Menschliches“ ablegten. Kategorien wie „Menschlichkeit oder Gefühl, Unmenschlichkeit oder Barbarei“ sind bei dem „Genie“¹⁴⁵⁴ fehl am Platz.

Während sich die einen als „Betrogene der Inflation“¹⁴⁵⁵ sahen, wie es in *Die Unzufriedene* hieß, und sich zurückzogen, feierte eine kleine Gruppe das an der Börse schnell verdiente Geld so rasch wie möglich, um dieses nicht an die Inflation erneut zu verlieren, sodass jene selber, wie Siegfried Mattl nach Georg Simmel ausführt, „eine Steigerung im Lebenstempo, im Lebensgefühl“¹⁴⁵⁶ forcierte. Demgegenüber wurde in bürgerlichen Plattformen die nun notwendige Sparsamkeit zu dieser Zeit groß geschrieben. Neben dem schon erwähnten (bürgerlichen) Haushaltsdiskurs, der das eigene weibliche Haushalten aus Liebe professionalisierte und zu einer hegemonialen Weiblichkeit der Schicht erhob, verweist Veronika Kaiser etwa darauf, dass nicht nur das gesellschaftliche Ausgehen aufgrund der wirtschaftlichen Lage zugunsten zu Hause veranstalteter „Bridgeabende“ radikal reduziert wurde, sondern gleichfalls „nur zwei Zimmer vonnöten“ sind, „[u]m einen Hausball veranstalten zu können [...]: eines für das Klavier, das andere mit einem Kalten Büffet [sic], das aus Schmalzbrot oder ähnlichem besteht.“¹⁴⁵⁷ Damit zeichnete sich die gesellschaftliche Not in den (einstigen) bürgerlichen Familien durch einen propagierten Rückzug in das Private aus, das in einem unmittelbaren Kontrast zu den exzessiven Feiern der Spekulant_innen und den anderswo erwähnten Tourist_innen stand, da man mit ausländischer Währung und dem schnell verdienten Geld in Österreich, zur „allgemeinen Demoralisierung“¹⁴⁵⁸ „zur

¹⁴⁵² Pammer, M. (2008). Krise, Krieg, Normalisierung. Die österreichische Wirtschaft 1918–1983. In S. Karner, & L. Mikoletzky (Hg.). *Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament* (S. 219–228). Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag. S. 225.

¹⁴⁵³ Elbogen, P. (1933). *Kometen des Geldes*. Wien, Leipzig: Elbemühl-Verlag. S. 26.

¹⁴⁵⁴ Ebd., S. 43, 45.

¹⁴⁵⁵ *Die Unzufriedene* (1923, 15. Dezember). S. 4. zit. n. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 26.

¹⁴⁵⁶ Mattl, S. (2008). Geldentwertung und moralische Revolue. Zeitgenössische Kontexte der >freudlosen Gasse<. In Loacker, A. (Hg.), *Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE* (S. 107–129). Wien: Verlag Filmarchiv Austria. S. 117.

¹⁴⁵⁷ Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 398.

¹⁴⁵⁸ Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 97.

Erbitterung der Einheimischen“ „in Saus und Braus leben konnte[.]“¹⁴⁵⁹. Nach dem Gynäkologen Robert Hofstätter stellte 1924 „der Inbegriff des Wohlseins für die meisten Menschen in einer widerlichen Mischung von Musik, Alkohol, Nikotin und Sexualität“ einen „Tiefstand unserer Kultur“¹⁴⁶⁰ dar, der mit den „Nouveaux Riches“ korrelierte, die „in den zwanziger Jahren grell und schrill auf[tauchten]“¹⁴⁶¹.

Das Feiern, das auch in *Sodom und Gomorrha* im Zentrum steht und in der damaligen Rezeptionshaltung Emotionen „waving between envy and disgust“¹⁴⁶² erzeugte,¹⁴⁶³ war jedoch nicht nur Produkt der Inflation und Spekulation, sondern intrinsischer Bestandteil und filmischer Stellvertreter von diesen, wie sich in der filmischen Variante von *Die freudlose Gasse* zeigt. Ähnlich der Romanvorlage wird auch im Film ein „Kriegsplan“ entworfen, um mit gut gesetzten Gerüchten die Börse zu manipulieren, jedoch der Ort ändert sich drastisch. Erwähnt Hugo Bettauer nur, dass die Spekulanten „beisammen“ „saßen“, ohne die Zusammenkunft weiter zu lokalisieren,¹⁴⁶⁴ situiert G. W. Pabst diese Übereinkunft in seiner Kinofassung direkt in einem Tanzlokal. Nachdem im Film Generaldirektor Rosenow und Spekulant Canez tanzend den Raum betreten,¹⁴⁶⁵ werden sie direkt neben die Tanzfläche gesetzt. Während ihres Gesprächs über das frierende Wien („Wien friert“), das zu „einer große[n] Sache für“ beide wird, und über ihren geplanten „Gerücht eines Streikes“, damit „dann die Aktien fallen,“ die sie „zum Tiefstpreis“¹⁴⁶⁶ kaufen werden, erlaubt die räumliche Situierung mit Schwenks, Mise en Scène und Schnitten das konstante Ineinandergreifen des Feierns und der Manipulation an der Börse. Der Exzess wurde zu einem Lebensgefühl der Spekulant_innen, die abseits allen Ernstes stets nur spielen konnten. Dieser war nicht nur für andere Schichten unerreichbar, sondern dessen vermeintliche Kulturlosigkeit – im Speziellen zu dieser Zeit der Destabilisierung ein gegenbürgerliches Zeichen –¹⁴⁶⁷ besaß Wirkung von Alterität, gegen welche sich (ehemals) bürgerliche Schichten formierten. So verweist die Geschlechterhistorikerin Johanna Gehmacher auf die bürgerliche Konnotation von Alkohol als proletarisches Getränk: „Entsprach dabei die ‚ernüchternde‘ Wirkung des Kaffees dem

¹⁴⁵⁹ Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 282.

¹⁴⁶⁰ Pfoser. *Verstörte Männer und emanzipierte Frauen*. S. 219.

¹⁴⁶¹ Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 365.

¹⁴⁶² Hake. *The Oyster Princess and The Doll*. S. 18.

¹⁴⁶³ Ähnliche Verbindungslinien findet Friedrich Achberger in Felix Dörmanns Roman *Jazz* von 1925, da dieser die Spekulant_innenwelt mithilfe von eben diesem Zusammenspiel aus luxuriösem Spektakel und wirtschaftlichen Abhängigkeiten inszeniert und dekonstruiert. Vgl. Achberger. *Die Inflation und die zeitgenössische Literatur*. S. 32.

¹⁴⁶⁴ Bettauer. *Die freudlose Gasse*. S. 75.

¹⁴⁶⁵ Pabst. *Die freudlose Gasse*. 0:15.

¹⁴⁶⁶ Ebd., 0:16f.

¹⁴⁶⁷ Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 367.

bürgerlichen Selbstbild, ist auch die Konnotation proletarischen Alkoholkonsums mit Gefährlichkeit und Chaos als bürgerliche Projektion zur Abgrenzung des ‚Anderen‘ [...] zu verstehen.¹⁴⁶⁸ In dieser Ideologie war der Rausch weit entfernt vom bürgerlichen Wesen,¹⁴⁶⁹ da dies als Gehabe der vermeintlichen Neureichen verstanden wurde, sodass diese die soziale Durchlässigkeit an den Tag bzw. wohl eher an die berauschte Nacht brachte. Denn zu dieser Stunde, zu der, wie Rosenow Canze anbietet, „das berühmte Nachtleben von Wien [zu] zeigen“¹⁴⁷⁰ wäre, offenbarten sich die Übergänge zwischen Spekulant_innenfeier / -manipulation und großstädtische Prostitution und somit die soziale Durchlässigkeit der Metropole. Während Menschen des Arbeiter_innenmilieus allgemein, aber im Speziellen Frauen dieser Schicht schon zuvor „sexuellen Exzeß als ein Zeichen bürgerlicher Unmoral sahen“¹⁴⁷¹, da letztere (v. a. weibliches Dienstpersonal)¹⁴⁷² erste sexuelle Erfahrungen oftmals in Form von „ungewollten sexuellen Attacken von Vorgesetzten“¹⁴⁷³ erlebten, projizierten im frühen 20. Jahrhundert bürgerliche Kreise ihr sexuelles Unbehagen auf sozial niedere Schichten, deren Nähe zur (Gelegenheits)Prostitution und Kriminalität essentialistisch anhand ihrer Körper begründet wurde.¹⁴⁷⁴ Der sexuelle Exzess der betrügerischen Neureichen verwandelte sich in diesem Diskurs zum biologistischen Beleg ihrer vermeintlich natürlichen Verortung auf der Straße, da sie in ihrem Tun ähnliche Degenerationsmerkmale aufwiesen. Ohne nach Prolog und Eingangsszene in *Sodom und Gomorrha* erneut über Börse und Kapitalismus zu sprechen, zeigt sich in dem konstanten Rausch, an dem sich alle Geschlechter beteiligen, sowie auch in dem mehrmals erwähnten Kauf von Frauenkörpern das Wesen der Spekulation. Dementsprechend war für Stefan Zweig die Hyperinflation und das Aufbrechen

¹⁴⁶⁸ Gehmacher. Das Glück der Nüchternheit. S. 52.

¹⁴⁶⁹ Einzige Ausnahme, die Christina von Braun herausarbeitet, war die „männliche Hysterie“, die „[i]m Verlauf des 19. Jahrhunderts [...] salonfähig“ wurde, „ja, sie gilt als Zeichen besonderer Kreativität“. Damit zeigt sich aber die Situierung von diesem „salonfähigen Schwindel“ in bürgerlich-liberalen Künstlermilieu und entfernt sich somit von der hier betrachteten Gruppe. Vgl. Braun. *Versuch über den Schwindel*. S. 21.

¹⁴⁷⁰ Pabst. *Die freudlose Gasse*. 0:27.

¹⁴⁷¹ Eder. Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich. S. 49.

¹⁴⁷² Vgl. Wirthensohn. Trautes Heim – Glück allein. S. 95.

¹⁴⁷³ Eder. Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich. S. 49.

¹⁴⁷⁴ Während Montane eine Sexarbeiterin als „nicht mehr Mensch, sondern *nur* Prostituierte“ (Montane. *Die Prostitution in Wien*. S. 136.) bezeichnete, führte Freud Prostitution auf „polymorphe, also infantile Anlage“ zurück, die „dann die Dirne für ihre Berufstätigkeit aus[beutet]“ (Freud. Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). S. 97.). Selbst der konservative Flügel der sozialdemokratischen Frauenbewegung erkannte noch 1920 hinter den „Dirnen“ nichts weiter als „jene Frauen, denen der Begattungsakt Selbstzweck ist“ (*Arbeiterinnen-Zeitung*. 1920, Nr. 3, S. 2. zit. n. Hacker. Staatsbürgerinnen. S. 235.). Mögen sich diese Definitionen von Sexarbeit in ihrem essentialistischen Grad und der Natur dieser unterscheiden, offenbaren sie stets Tendenzen, Prostitution abseits von sozialen Problemen zu behandeln.

der geschlechtlichen Grenzen direkt miteinander verbunden, da nun „das Neue mit Intensität gesucht wird.“¹⁴⁷⁵

Unter den Hassobjekten nahm die Börse eine prominente Stellung ein, da hier „[d]ie Besten [...] als Sieger hervorgehen, sie fördern die Weltwirtschaft, die sie wiederum fördert.“¹⁴⁷⁶ Dieses gegenseitige Hochschaukeln von Wirtschaft und Spekulant_innen markierte, so Schößler, die Selbstreferenzialität des Geldes an der Börse, deren einziger In- und Output Geld sein konnte.¹⁴⁷⁷ Da, so Béla Balázs, eben diese Abstraktheit dem „Wesen des Großkapitalismus“ zugrunde liegt, verstand sich die „Unsichtbarkeit“ der finanziellen Ströme „gerade [als] das Unheimlichste“, das in Filmen jedoch personifiziert und visualisiert werden musste, „Unsichtbares kann nämlich nicht photographiert werden.“¹⁴⁷⁸ Dementsprechend waren nach der Mangelwirtschaft während der Kriegszeit Spekulant_innen mittlerweile keine seltenen Gäste der Filmbühne, sondern zählten zu den beliebtesten antagonistischen Kräften in Komödien sowie Tragödien der Zeit.¹⁴⁷⁹ Die Spekulationszeit und die Hyperinflation wandelten auf einem unheimlichen Gebiet, da die Struktur der Börse und des Kapitalismus keine eigene Ordnung hervorbrachte. Manchmal wurde sie als unvorhersehbare Naturkraft stilisiert,¹⁴⁸⁰ meist jedoch markierte anstelle realer Arbeit das theatrale Spiel der Akteure das Wesen der Börse, weshalb sie stets undurchschaubar, unkontrollierbar und hysterisch war.¹⁴⁸¹ Somit als weiblich galt. Wenn einmal eine Spekulantin, wie Asta Nielsen in *Die Börsenkönigin*, die Fäden in der Hand hielt, wurde das Unbehagen der Börse nur noch erhöht, da dieses aufgrund ihres vermeintlich männlichen Habitus, ihrer „viel verborgeneren mannweiblichen Polarität“¹⁴⁸² (wie Elbogen eine andere Spekulantin charakterisierte) sogar noch unangenehmer wurde.¹⁴⁸³

Die vergeschlechtlichte Abwertung der Börse und des Spekulanten rekurierte neben ethnischen Stereotypen und „antijüdischen Phantasien (wie Lüsternheit, Arbeitsunwilligkeit, fehlende Originalität)“¹⁴⁸⁴ ebenfalls (bzw. reziprok mit ersteren) auf die bürgerlich selbstbewusste Definition von Arbeit des vorangegangenen Jahrhunderts, welche eine klare Trennlinie „zwischen ‚nützlichen‘, schaffend tätigen Menschen [i. e. Männern] und

¹⁴⁷⁵ Mattl. Geldentwertung und moralische Revolute. S. 117.

¹⁴⁷⁶ Kracauer. Die Revuen. S. 338.

¹⁴⁷⁷ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 15f.

¹⁴⁷⁸ Balázs. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. S. 102.

¹⁴⁷⁹ Vgl. Moritz. Experimente. S. 37.

¹⁴⁸⁰ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 223.

¹⁴⁸¹ Vgl. Ebd., S. 17f.

¹⁴⁸² Elbogen. *Kometen des Geldes*. S. 108.

¹⁴⁸³ Vgl. Sannwald. *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe*. S. 61.

¹⁴⁸⁴ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 41.

„unnützen“, privilegiert Genießenden¹⁴⁸⁵ zog, um moralische Oberhand gegenüber privilegierten Schichten (damals: Aristokratie)¹⁴⁸⁶ zu gewinnen. Sowohl Opfer der Börse, da diese sich von ihrer (erotischen) Verführungskraft verleiten ließen, als auch „alles riskierende Spekulanten, wahre männliche Raubtiernaturen“¹⁴⁸⁷, standen im Kontrast zu der hegemonialen Männlichkeit, da die Börse sich einerseits einer „wahren“, da schaffenden Arbeit widersetzt,¹⁴⁸⁸ andererseits nur in „Form[en] von kollektiver Vernetzung [, die] bedrohlich ist“¹⁴⁸⁹, funktioniert. Obgleich auf den ersten Blick sich Hanisch mit der Bezeichnung der „wahren männliche[n] Raubtiernaturen“ der Aggressivität Klaus Theweleits Männerbünde und somit hegemonialer (bzw. Komplizenhafter) Männlichkeiten zu nähern scheint, war der Spekulant in dieser „kollektiven Vernetzung“ nicht autonom, sondern wieder nur Teil der republikanischen „Sumpflandschaft“ („brodelnder Korruptionssumpf, Unflat der Wucherei“), „in de[r] man zu versinken droht, der Zustand des Vermischten par excellence“¹⁴⁹⁰ – eine Verbindung aus „roter Flut“ und „Korruptionssumpf“, die *Sodom und Gomorrha* schon im Prolog zieht.¹⁴⁹¹ Demgegenüber betritt nun ein „männlich-rationaler Wirtschaftsakteur“ die Bühne, „der den Verführungen (der Spekulation) [...] widersteht.“¹⁴⁹² Vor allem das Bild des Bauers als Unternehmer, der einen „[s]tarke[n] Knochenbau, starke Hände, schwere Züge, nervenfreies Temperament“¹⁴⁹³ besaß, lag den (oftmals antisemitischen) Diskursen als Ideal zugrunde, da er (er)schaffend sich autonom gegen den Rausch der Börse stellte, die aus dem Nichts produzierte. Während im Zuge des ausgehenden 19. Jahrhunderts der Konsumbegriff in einer städtischen Kultur eine zentrale Stellung einzunehmen begann und somit (zum Teil) aufgewertet wurde, sodass eigentlich das „Autarkiedenken“ („mithin nur noch ein Randphänomen“¹⁴⁹⁴) diskreditiert war, wurde der Aspekt des Autonomen in Zeiten der Spekulation erneut aufgewertet.¹⁴⁹⁵ In diesem Kontext

¹⁴⁸⁵ Friedrich. „Das Recht der Frauen auf Erwerb“. S. 17.

¹⁴⁸⁶ Im 19. Jahrhundert erkennt man einen ähnlichen Trend, in dem das Bürgertum sich gegen die aristokratischen Ausschweifungen (sexueller Natur) definierte. Vgl. Ussel, J. v. (1970). *Sexualunterdrückung. Geschichte der Sexualfeindschaft*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag. S. 39.

¹⁴⁸⁷ Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 365.

¹⁴⁸⁸ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 323.

¹⁴⁸⁹ Ebd., S. 271.

¹⁴⁹⁰ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 422.

¹⁴⁹¹ Vgl. o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, S. 53.

¹⁴⁹² Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 18.

¹⁴⁹³ Ebd., S. 201.

¹⁴⁹⁴ Haupt. Der Konsument. S. 302.

¹⁴⁹⁵ Dass diese Entwicklung internationale Größe besitzt, zeigt sich an der Entstehung einer ähnlich gelagerten hegemonialen US-amerikanischen Männlichkeit zu derselben Zeit. Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 31.

ist Harrys Bildhauerberuf kein gängiges Ideal, wie der „Sportheld“, an dessen trainierten Körper als Theweleitschen „Muskelpanzer“¹⁴⁹⁶ einerseits die Menge,¹⁴⁹⁷ andererseits selbst die Verführung der Frau abprallte,¹⁴⁹⁸ oder der zukunftsorientierte Ingenieur, der in seiner neu gewonnen hegemonialen Stellung¹⁴⁹⁹ „autark seinem Genie folgt“¹⁵⁰⁰ und dabei selbst Unternehmer und Arbeiter_innenklasse zusammenzubringen vermochte.¹⁵⁰¹ Trotzdem erfüllt Harry als Bildhauer eine Standfestigkeit gegen die Verführung der Spekulation, die auf zumindest zwei Ebenen ersichtlich wird. Erstens, im Gegensatz zu Harber, der in der ersten Szene von dem Chaos und der Hysterie, die er mithilfe seiner Spekulation verursacht hat, umgeben ist (*SuG* 0:02),¹⁵⁰² wird Harry mit Arbeitskittel und Hammer in der Hand vorgestellt, während er (in motivischer Anlehnung an Pygmalion) an einer Statue von Mary (genannt „Sodom“) arbeitet (Abb. 65). Doch Harry und Harber werden nicht nur thematisch, sondern auch ästhetisch einander gegenübergestellt. Denn im Kontrast zur Hektik aus Wellen von schwarz gekleideten Männern mit Zylindern, durch die sich Harber in einer Halbtotale durchkämpfen muss, sitzt Harry mehrere Sekunden still, um sein Werk zu begutachten. Der Hintergrund ist fast gänzlich schwarz, sodass er selber im weißen Kittel und die Statue aus weißem Stein (das dunkle Modell zu seiner Rechten weniger) hervorgehoben werden. Die Stille kontrastiert die Hektik, das Schaffen das Verursachen.¹⁵⁰³ In der kommenden Einstellung treten neben weiteren Statuen von ihm (sein Schaffen) auch zwei Modelle von Marys Statue sowie das Gerüst, auf dem er steht,¹⁵⁰⁴ in Erscheinung, sodass sein schaffender Prozess visuell festgemacht wird (*SuG* 0:05f.).

Zweitens, als die Feier schon im vollen Gange ist, somit neben weiblicher Sexualität sowohl Alkoholrausch als auch Begehren alter Männer auf gekaufte Frauenkörper dargestellt

¹⁴⁹⁶ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 373.

¹⁴⁹⁷ Vgl. Gamper. *Körperhelden*. S. 148.

¹⁴⁹⁸ Vgl. Fleig, A. (2011). *Bruder des Blitzes*. Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 181–198). München: Wilhelm Fink Verlag. S. 192.

¹⁴⁹⁹ Bis um 1900 galten Ingenieure und „technische Männlichkeit“ noch weitgehend als marginalisiert, da der Beruf trotz akademischen Abschluss erst in der „>heißen Phase< ihres akademischen Professionalisierungsprozesses“ gesellschaftliche Anerkennung fand. Paulitz, T. (2008). Kämpfe um hegemoniale Männlichkeiten in der Ingenieurkultur um 1900. In U. Brunotte, & R. Herrn (Hg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (S. 257–270). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 265.

¹⁵⁰⁰ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 269.

¹⁵⁰¹ Vgl. o. V. *Der Kampf der Gewalten*. 0:36–37.

¹⁵⁰² Näheres hierzu in Kapitel 5.3.1.

¹⁵⁰³ Eine Unterscheidung, die auch in der positiven Auseinandersetzung mit der Spekulation angeführt wurde, da nach Walter Rathenau ihn „die Aufgabe [lockt], nicht das Ergebnis.“ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 200.

¹⁵⁰⁴ Dies erinnert erneut visuell an den Ingenieurberuf, da der Ingenieur oftmals mit Baugerüst im Hintergrund eingeführt wird (*Ucicky. Café Elektrik*. 0:05f.) oder dieses inspiziert (o. V. *Der Kampf der Gewalten*. 0:21.), damit Planung des Vorhabens einerseits, Schaffen des Produkts andererseits visualisiert werden.

wurden (*SuG* 0:10–12), nimmt Harry als Einziger eine autonome Rolle ein, die ihn von den restlichen Figuren trennt, die typisch für den Kreis lustvoll mitfeiern.¹⁵⁰⁵ Zunächst ganz alleine im luxuriösen Raum (Abb. 66) wird dieser in kurzer Zeit von einer Flut hereinbrechender Massen gefüllt (Abb. 67, Abb. 68), die nach wenigen Sekunden erneut herausströmt. Ästhetisch bleibt er wortwörtlich standhaft (er bleibt an Ort und Stelle stehen), da er das Hinein und Hinaus der Menge nicht nur übersteht, sondern selbst von dem Konfetti (visueller Stellvertreter des rauschhaften Feierns und der (ornamentalen) Masse) unberührt bleibt. Selbst als einer der Besucher ihm lachend empfiehlt, „sich eben mit der Rolle des Hausfreundes begnügen [zu] müssen“ (*SuG* 0:13), packt Harry ihn kurz, um sich jedoch sogleich wieder zu fangen. Ähnlich der britischen hegemonialen Männlichkeitsentwicklung, die im *scheinbaren* Kontrast zu den männerbündischen Reaktionen („für den es ohne Waffe, ohne Kampf kein Leben gibt“¹⁵⁰⁶) die „aggressive belligerent masculinity of the First World War“ zugunsten eines „quieter, more domestic, and anti-heroic style“¹⁵⁰⁷ ablegte, ist Harry neben dem Priester in weiterer Folge der einzige Mann, der dem Spektakel des Spekulierens und Feierns entgehen kann, indem er versucht, sich mithilfe dieses „quieter, more domestic, and anti-heroic style“ von der Verführung beider zu lösen – und dementsprechend nicht verführt wird, sie und sich aggressiv zu zerstören (männerbündisch).¹⁵⁰⁸ Doch hier offenbart sich der Grund für den nur scheinbaren Unterschied zwischen der britischen heimischen und der deutschen männerbündischen Männlichkeit, da doch beide in dem Abschotten der Gefühle ihr Zentrum, sprich das eigene Wesen, finden. Denn, wie etwa der damals nicht einmal dreißigjährige Günther Gründel über seine Nachkriegsgeneration 1931 schrieb, musste man sich in eine „Haltung der sachlichen Kälte“¹⁵⁰⁹, in eine „Verkapselung unserer Gefühle“ zurückziehen, um in dieser „verwirrenden und hoffnungslosen Zeit der Umstürze, Entwertungen und Zusammenbrüche im Materiellen, Sittlichen und Geistigen“¹⁵¹⁰ überleben zu können. Doch nach Daniel Morat, der an dieser Stelle auf Gründel und Martin Lindner zurückgreift, bedeutete dies weniger die Vernichtung eines jeden Gefühls, sondern in der Sachlichkeit die wahre Emotionalität im Inneren zu stabilisieren,¹⁵¹¹ das, so Theweleit, durch Frauen „in Aufruhr“ gesetzt wurde, sodass „die Männer [...] ihr [aufgeregtes] Inneres [...]

¹⁵⁰⁵ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 271.

¹⁵⁰⁶ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 1. S. 33.

¹⁵⁰⁷ Tosh. *Hegemonic masculinity and the history of gender*. S. 48.

¹⁵⁰⁸ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 373.

¹⁵⁰⁹ Morat. *Kalte Männlichkeit?* S. 167.

¹⁵¹⁰ Gründel, G. (o. J.). *Die Sendung der Jungen Generation. Versuch einer umfassenden revolutionären Sinndeutung der Krise*. München: o. V. S. 93. zit. n. Morat. *Kalte Männlichkeit?* S. 167.

¹⁵¹¹ Vgl. Morat. *Kalte Männlichkeit?* S. 167.



Abbildung 65: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:05:33.



Abbildung 66: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:12:53.



Abbildung 67: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:13:00.



Abbildung 68: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:13:05.

nicht ertragen können.“¹⁵¹² Deshalb kann man den Vorgang als „Instrumente eines Gefühlsmanagements, das auf eine grundlegende Verunsicherung männlicher Gefühlshaushalte nach dem Ersten Weltkrieg reagierte und in erster Linie der Angstbeherrschung dienen sollte“¹⁵¹³, lesen. Harrys Autonomie ist ein Versuch der Gefühlsbeherrschung, die er aber im Zuge des Verlustes seiner Geliebten selber nur mit Alkohol (*SuG* 0:12) und Suizid (*SuG* 0:19) erreichen kann – und dementsprechend trotz guter Vorzeichen an dem Versuch dieser Autarkie scheitern muss, denn weder das eine noch das andere bietet Standhaftigkeit. Die Flut der Spekulation reißt selbst den Bildhauer, die neue hegemoniale Männlichkeit mit, falls sie nicht gestoppt wird.

5.2.4. Angriffe auf alle Grenzen. Masse und Stadt

„Es gibt heut [sic] nicht mehr Frankfurt oder München oder Berlin, oder sogar Paris, London oder Rom. Es gibt nur die [...] Großstadt.“¹⁵¹⁴

„Berlin und Wien
Kein Körper kann bestehn mit einem Kopf allein,
Es leget Gott in ihn auch stets ein Herz hinein.
Dem deutschen Körper gab zum Kopfe Gott Berlin,
Als Herz doch legt' er Wien, das herzliche, in ihn.“¹⁵¹⁵

Für das zeitgenössische Publikum von Wien und Umland (und anscheinend selbst für Autor_innen der 2000er Jahre)¹⁵¹⁶ wurden die Bilder des angeblichen Londons nur bedingt der präsentierten Metropole zugeschrieben, da insbesondere ein (einst) bürgerliches Mittelstandpublikum die Orte aus der eigenen Freizeit- und Alltagskultur wiedererkannte.¹⁵¹⁷ Von dem Schloss des alternden Börsianers, das sich im Lainzer Tiergarten befindet (Hermes

¹⁵¹² Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 1. S. 186.

¹⁵¹³ Morat. *Kalte Männlichkeit?* S. 172.

¹⁵¹⁴ Döblin, Alfred (1924) zit. n.: Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 216.

¹⁵¹⁵ Pissin, R. (Hg.), & Kerner, J. (1914). *Werke*. 2. Bd. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart. S. 320. Zit n. Schütz, E. (2012). „Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen“. *Eigenarten, Allianzen und Konkurrenzen der Stadtprofile. Versuch einer Einführung an den Beispielen Berlin und Wien*. In D. Košťálová, & E. Schütz (Hg.), *Großstadt werden! Metropole sein! Bratislava, Wien, Berlin. Urbanitätsfantasien der Zwischenkriegszeit. 1918–1938* (S. 11–27). Frankfurt am Main: Peter Lang. S. 23.

¹⁵¹⁶ In ihrer Auseinandersetzung mit den Schauplätzen von *Sodom und Gomorrha* sind Susan Ingram und Markus Reisenleitner der Meinung, die zeitgenössische Handlung des Films spiele in Wien. Vgl. Ingram, S., & Reisenleitner, M. (2012). *The Queen of Sin and the Spectacle of Sodom and Gomorrah / Sodom and Gomorrha* (1922). In: Dassanovsky, R. (Hg.), *World Film Locations. Vienna* (S. 12). Bristol: Intellect Books. S. 12.

¹⁵¹⁷ Ähnliches beschreibt Gerhard Vana in Bezug auf Kertész', spätere Arbeit *Der junge Medardus* und *Die Stadt ohne Juden*, da die Verlegung Wiens nach Salzburg in dem einen Fall und die Anonymisierung Wiens als „Republik Utopia“ in dem anderen dem zeitgenössischen Publikum wohl kaum entgangen sind. Vgl. Vana, G. (2010). *Burghof und Hofburg. Wien als Bricolage in Der junge Medardus*. In C. Dewalt, & M. Loebenstein, & W. M. Schwarz (Hg.), *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren* (S. 44–53). Wien: Czernin Verlag. S. 46, 53.

Villa), über die britischen Hintergründe, die von Schönbrunn bereitgestellt werden (Palmenhaus), bis zu der Londoner Börse, deren realer Konterpart zwar nicht die Börse, aber dafür ein anderes Gebäude am Ring darstellt (Naturhistorisches Museum).¹⁵¹⁸ Während die orientalistischen Szenen der Nacherzählung des Priesters in einer nicht weiter lokalisierbaren „pastness“¹⁵¹⁹ weilen, die bewusst ahistorisch die populärhistoriographischen Vorstellungen der Zeit in das Konzept der Ausstattung integrieren, verwendeten Michael Kertész und sein Team für das zeitgenössische London durchgehend Hintergründe aus Wien und Umgebung.¹⁵²⁰

Die Verschiebung der Szenen von übertriebenem Luxus und Exzess auf das britische Volk und deren Problemen kann zum einen im Kontext der damals gängigen Praxis der Internationalisierung von Filmen für eine ausländische Auswertung, wie dies bei *Sodom und Gomorrha* sichtlich der Fall war, gelesen werden. Problematisch an einer solchen Interpretation ist jedoch, dass derartige Namensänderungen ohnedies im Zuge der Distribution durch ausländische Distributionsfirmen vollzogen wurden¹⁵²¹, was im Falle *Sodom und Gomorrhas* auch zum Teil geschah.¹⁵²² Andererseits ist die Methode auch auf einen Nationalisierungsgedanken zurückzuführen: Der Saus des anglosächsischen Flappers stand im Kontrast zur Ruhe des deutsch-österreichischen Gretchen,¹⁵²³ um vor einer „Amerikanisierung“ der Gesellschaft und Kultur zu warnen, da das Hereinbrechen der ausländischen Kultur (imaginiert als rein „amerikanischer“) einen Sitten- und Werteverfall in mehreren Sparten gleichkam, wie es zu dieser Zeit in Presse und anderen Texten hieß.¹⁵²⁴

¹⁵¹⁸ Vgl. Weixlgartner & Zeilmann. *Drehort Wien*. S. 18.

¹⁵¹⁹ Vgl. Jameson, F. (1995). *Postmodernism. Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. 3. Aufl. London, New York: Verso. S.

¹⁵²⁰ Während in den meisten Texten der Laaer Berg als einziger Drehort für die Bauten der Antike genannt wird (Vgl. Fritz. *Im Kino erlebe ich die Welt*. S. 94.), wurden nach Ingram und Reisenleitner auch urbane Straßenzüge am Laaer Berg nachgebaut. Da sie keine Angaben zu der szenischen Situierung geben und der Straßenzug im Prolog in ihrer Produktionsstätte am Prater aufgebaut wurde (Vgl. *Sodom und Gomorrha*. Erstauflührungsprogrammheft, Löwen-Kino (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 435.), scheint nur die Endfahrt zum Geliebten (leerer Straßenzug) hierfür vorstellbar zu sein (*SuG* 1:31). Vgl. Ingram & Reisenleitner. *The Queen of Sin and the Spectacle of Sodom and Gomorrah / Sodom and Gomorrha* (1922). S. 12.

¹⁵²¹ Vgl. Keitz, U. v. (2000). Sittenfilm zwischen Markt und Rechtspolitik. Martin Bergers KREUZZUG DES WEIBES (1926) und seine amerikanische Fassung UNWELCOME CHILDREN. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (139–153). München: Edition Text + Kritik. S. 146f.

¹⁵²² Anscheinend wurde etwa Mrs. Agathe Conway zu Mrs. Agatha Conway in der US-Verleihfassung. (Vgl. Klepper. *Sodom und Gomorrha*. S. 240.) Die Information könnte aber auch anderen Sekundärquellen geschuldet sein, da bis auf die DVD-Fassung in der Literatur ihr Name zumeist als „Agatha“ angegeben wird. (Vgl. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 419; Büttner & Dewald. Michael Kertész. S. 121.)

¹⁵²³ Vgl. Hake. *The Oyster Princess and The Doll*. S. 18.

¹⁵²⁴ Vgl. Horak. *Josephine Baker in Wien – oder doch nicht?* S. 181.

Dementsprechend versuche ich in diesem Kapitel, der Frage der Bedeutung dieser Umsiedlung in erster Linie im Kontext von Massendarstellungen nachzugehen.

In ihrer Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen Massendiskurs in Berlin und Wien bezeugt Katja Schettler von der Notwendigkeit beide Metropolen in der Selbst- und Fremdzuschreibung strikt voneinander zu trennen. Der Grund ist klar: Denn während sich Berlin mit einer Bevölkerung von über vier Millionen zu einem der, wenn nicht zu *dem* Zentrum der „Goldenen Zwanziger Jahre“ in Europa mauserte, kultivierte das halb so große Wien sein Bild als „alte Kulturstadt“^{1525, 1526} wie es dies auch schon im späten 19. Jahrhundert getan hat,¹⁵²⁷ sodass sich der „österreichische Mensch“ (der ab den 1920er Jahren seitens konservativer Kreise ähnlich traditionell („barock, sinnlich, katholisch“¹⁵²⁸) definiert wurde) wohl fühlte. Dies soll weniger Wien seine Moderne absprechen als, wie Schettler weiter argumentiert, eine Unterscheidung zwischen zwei Modernitätswürfen forcieren:

„Konnotiert Moderne [im ausgehenden 19. Jahrhundert] in Hinblick auf die aufstrebende Metropole Berlin *Urbanität*, die u.a. in Komposita wie Menschenmassen, Verkehrsmassen, Arbeitermassen, Häusermassen zum Ausdruck kommt, so muß die Moderne-Diskussion in Wien kontrastiv zu der in Berlin gedacht werden. Die Ausrufung einer ‚Wiener Moderne‘ speist sich aus der Vorstellung, Vertreter einer *Tradition* zu sein, die Fortbestand hat.“¹⁵²⁹

Eine ähnliche Argumentation, wie sie Schettler anbietet, findet sich auch bei Gerhard Meißl, wenn dieser seinen Blick auf die diskursive Betrachtung Wiens im ersten Vierteljahrhundert richtet, da „Wien [...] keine moderne Stadt im eigentlichen Wortsinn“ war. In dieser Zeit wurde der Wunsch nach Modernisierung zwar nicht abgestreift, sollte sie doch immerhin genauso sukzessive „lernen und sich [...] modernisieren“, aber, so Meißl an dieser Stelle resümierend, „[e]pigrammatisch könnte man sagen: ‘Berlin will ‘werden’ ... Wien aber soll Wien bleiben.“¹⁵³⁰

¹⁵²⁵ Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 70.

¹⁵²⁶ Auf ähnliches verweist auch Roman Horak für die Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, in welcher Wien insbesondere gegenüber dem Pariser, Londoner und Berliner Nachtleben als sicher galt, da hier „die Lustigkeit, der Walzer, die Operette und – das Kaffeehaus“ vorherrschten. Horak. *Josephine Baker in Wien – oder doch nicht?* S. 204.

¹⁵²⁷ Die Repräsentation der Stadt am Wiener (!) Pavillon der Weltausstellung 1893 in Chicago entsprach etwa weniger dem Geiste des modernen *Fin de Siècle*-Wiens als jenem von Maria Theresia. Vgl. Fröschl, T. (2013, 11. April). „Späte Neuzeit (Neueste Geschichte) (ca. 1800 bis heute) – Politische Geschichte und Kulturgeschichte Nordamerikas (USA und Kanada): 1801 – 2001. Gehalten an der Universität Wien.

¹⁵²⁸ Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 157.

¹⁵²⁹ Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 71.

¹⁵³⁰ Meißl, G. (2000). Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Produktion im Wien des *Fin de siècle*. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, G. Meissl, L. Musner, & A. Pfoser (Hg.), *Metropole Wien*. Bd. 1. *Texturen der Moderne* (S. 284–375). Wien: WUV Universitätsverlag. S. 311.

Selbst innerhalb der sozialdemokratischen Argumentation splitterte die homogene Fassade. Im Kontrast zu der ansteigenden Reputation der Stadt als „Rotes Wien“, das in der sozialdemokratischen Plakatkultur dieser Jahre vielfach vertreten war,¹⁵³¹ weshalb die Stadt den verstaubten Ruf der traditionsbewussten Monarchiestadt Ende der 1920er Jahre (zumindest teilweise) ablegen konnte,¹⁵³² stand ein fleißiger Import US-amerikanischer (Vor)Stadtlandschaften in heimelige Diskurse,¹⁵³³ sodass der positiven urbanen Utopie eine negative zur Seite gestellt wurde. Monika Bernold fasst in ihrer Diplomarbeit (und wiederholt dies in einem ähnlich gelagerten Artikel)¹⁵³⁴ die Ambivalenz der sozialdemokratischen Anstrengungen im Kontext des urbanen Raums durch das Gegenbild der Natur zusammen.

Denn „[d]ie Natur, Sinnbild für Freiheit, Klarheit, Gesundheit und Gegenbild zu den dunklen, dumpfen, ungesunden Vergnügen der Großstadt, war ein wesentlicher Pfeiler in der Symbolik und Praxis der sozialdemokratischen Kulturpolitik.“¹⁵³⁵

Vor allem in der sozialdemokratischen Familienpolitik etablierte „sich der sonntägliche Ausflug ins Grüne als optimale außerhäusliche Reproduktions[-]“¹⁵³⁶ und Stabilisierungsmöglichkeit von (bürgerlichen) Familienkonzepten. Obgleich die Thematisierung eines sozialen Umbruchs, der sich der diskursiven Positionierung Wiens als ehemalige k. k. Hauptstadt querlegte, in der zeitgenössischen Literatur prominent vertreten war,¹⁵³⁷ sehnte sich die allgemeine Stimmung, wie Hugo Bettauer in *Der Kampf um Wien* vermerkte, nach der „[s]terbende[n] Märchenstadt“, das in einem sentimental Lied angesungen wurde, sodass sich „[v]erlogene Sentimentalität, Selbstbeiwähräucherung [...] [und] echtes Empfinden [...] miteinander“¹⁵³⁸ verwoben.

Demgegenüber stand die gelebte Erfahrung Wiens, die im unmittelbaren Zusammenhang mit der Masse stand. Noch bevor sich „der Justizpalast in Flammen“ als „ein Ereignis“ in die Augen der Wiener einbrannte und in weiterer Folge zur „historischen Wendemarkierung“¹⁵³⁹ v. a. in Bezug auf Massendarstellung sowie -wahrnehmung wurde, von welchem etwa Autor

¹⁵³¹ Vgl. Hanisch. *Der lange Schatten des Staates*. S. 36.

¹⁵³² Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 75.

¹⁵³³ Vgl. Gehmacher. *Das Glück der Nüchternheit*. S. 69.

¹⁵³⁴ Vgl. Bernold. *Kino(t)raum*. S. 148.

¹⁵³⁵ Bernold. *Kino*. S. 213.

¹⁵³⁶ Ebd., S. 213.

¹⁵³⁷ Vgl. Werderitsch, N. (2000). 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. Dipl.-Arb. Universität Wien. S. 12.

¹⁵³⁸ Bettauer, H. (o. J.). *Der Kampf um Wien*. Kindle-Edition. ISBN: 384240350X. S. 99f.

¹⁵³⁹ Büttner. „Potenziale der Veränderung.“

und Philosoph Elias Canetti Zeugnis ablegte,¹⁵⁴⁰ war die Masse längst beliebter (und geliebt) gefürchteter Topos im als auch außerhalb des verdunkelten Saals. Auch wenn, wie Schettler schreibt, erst Ende der 1920er Jahre „[d]ie Imagination der Stadt Wien als Reichs- und Residenzstadt der untergegangenen Donau-Monarchie“ aufgrund der Kollision „mit einem Wien-Bild, wie es zum Beispiel in Texten auftritt, die in Folge des Justizpalastbrandes im Sommer 1927 entstanden sind“¹⁵⁴¹, zunehmend kollabierte, sind schon im Vorfeld starke Ambivalenzen in den populären Diskursen zu spüren, die teilweise versuchten, die Reinheit „der Stadt Wien als Reichs- und Residenzstadt“ verzweifelt zu erhalten. Obzwar der Justizpalastbrand „das Erlebnis Masse [materialisiert], indem es in literarischen Texten, Zeitungsberichten, Fotografien und Filmen zum Thema erhoben wird“¹⁵⁴², wurde Masse schon zuvor als integraler, wenn auch gefürchteter Bestandteil der Wiener Landschaft verstanden. Selbst US-amerikanische Autor_innen, wie der Psychoanalytiker Clarence P. Oberndorf bei seinem Freud-Besuch, berichteten über die Straßenunruhen Anfang der 1920er Jahre, die an spätere Massenbeschreibungen erinnerten.¹⁵⁴³ Derartige Verweise auf (fiktive und reale) US-Amerikaner_innen, die von Wiener Masse und Chaos beeindruckt waren, dienten den Zeitgenoss_innen selbst wiederum als Beleg für das moderne Wien, da doch die Vereinigten Staaten von Amerika den Inbegriff der modernen Massengesellschaft darstellte.¹⁵⁴⁴ So liest sich bei Bettauer weiter: „Am Schottentor stand der Amerikaner fast hilflos einem Durcheinander von Wagen gegenüber. Er, der eben aus New York kam, wagte kaum, den Platz zu queren.“¹⁵⁴⁵ Egal, ob New York oder Wien, trotz Konkurrenz untereinander¹⁵⁴⁶ gab es nur noch *die* Großstadt. Dementsprechend darf sich die Relokalisierung der Wiener Ringgebäude in das fiktive London von *Sodom und Gomorrha* als Imagination *der* Großstadt verstehen, da es „heute nur die [...] Großstadt“¹⁵⁴⁷ gab.

¹⁵⁴⁰ Wie viele Autor_innen angemerkt haben, erlebte Canetti Massen in unterschiedlichsten Größen, Formen, Ausprägungen und Nationen schon während seiner Jugend und Kindheit, aber 1927 gilt für ihn als entscheidender Moment, zu dem er in seinem Schreiben stets zurückkehrt. Vgl. Liessmann, K. P. (2006). Die Antiquiertheit der Massen. In Pattillo-Hess, J. D., & Smole, M. R. (Hg.), *Chronist der Massen. Enthüller der Macht* (S. 18–26). Wien: Löcker Verlag. S. 18; Müller-Funk, W. (2006). Das Feuer der Masse. Anmerkungen zu Elias Canettis Phänomenologie der Masse. In T. Köhler, C. Mertens (Hg.), *Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch* (S. 91 – 100). Wien: Verlag für Geschichte und Politik. S. 91.

¹⁵⁴¹ Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 75.

¹⁵⁴² Ebd., S. 89.

¹⁵⁴³ Vgl. Oberndorf, C. P. (1953). *A History of Psychoanalysis in America*. New York: Grune & Stratton. S. 146.

¹⁵⁴⁴ Vgl. Ortega y Gasset, J. (1956). *Der Aufstand der Massen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 86.

¹⁵⁴⁵ Bettauer. *Der Kampf um Wien*. S. 27.

¹⁵⁴⁶ Vgl. Schütz. „Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen“. S. 23.

¹⁵⁴⁷ Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 216.

Die Großstadt behauste die „Sitze der Geldwirtschaft“¹⁵⁴⁸, war jener Ort, an dem der Flapper von ihren Rechten erfährt,¹⁵⁴⁹ sodass die Metropole vor allem für ein (einst) bürgerliches Publikum einen Ort der Versuchung und gesellschaftlicher Zersetzung darstellte, da, wie Wiener Bürgermeister Karl Seitz in Verteidigung Bettauers sexualaufklärerischer Zeitung *Er und Sie*¹⁵⁵⁰ schrieb, „das gesellschaftliche Leben der Großstadt [...] nicht aus der Perspektive des Dorfes und des Mönches“ – Verweis auf den amtierenden Bundeskanzler und Theologen Ignaz Seipel – „beurteil[t]“¹⁵⁵¹ werden könne. Da jedoch eine direkte Verbindung zwischen (weiblicher) Sexualität, sozialer Unterschicht (oftmals im Zusammenhang mit sozialer Mobilität), genetischer Degeneration und (venerischer) Epidemien,¹⁵⁵² die im sittlichen wie auch tatsächlichen Schmutz gedeihen würden, den (sozialdarwinistischen) Sexualitätsdiskurs des 19. Jahrhunderts prägte,¹⁵⁵³ bildeten die Straßenzüge des Straßenfilms und des *White Slavery*-Genres nicht nur ein Milieu ab, sondern einen Mikrokosmos, deren Ästhetik das Dunkle, das Unheimliche im Freudschen Sinne verkörperte¹⁵⁵⁴ – erinnerten sie auf den ersten Blick an heimatliche Straßen, doch sind sie diesen so fern. Sofern wir nun die Großstadt in der Verknappung der Straße als Pars pro toto lesen wollen, wie dies Schettler vorschlägt,¹⁵⁵⁵ werden wir mit den erhaltenen Teilen von *Sodom und Gomorrha* nur bedingt Freude haben. Denn bis auf einige Momente zu Beginn (*SuG* 0:02f.) und am Ende der Gegenwartshandlung (*SuG* 1:31) und in dem nicht mehr erhaltenen Prolog bleiben sowohl Straßenformationen als auch andere Merkmale der Metropole jenseits der Leinwand. Im Austausch tritt die Masse jedoch als Stellvertreter für urbanes Unbehagen auf, da das Ineinandergreifen der beiden Diskursformationen Masse und Großstadt sich in mehreren

¹⁵⁴⁸ Schütz. „Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen“. S. 14.

¹⁵⁴⁹ Vgl. Haskell. *From Reverence to Rape*. S. 75.

¹⁵⁵⁰ Eine Zeitung, die von dem Gros der unterschiedlichsten Schichten und Subkulturen (von katholischen bis hin zu zionistischen Vereinigungen) in ihrer Verachtung gegenüber den Autoren vereinte, sodass sie gegen Autor und Produkt mit (mörderischer) Entschlossenheit vorgingen. Die Zeitung wurde zu einem der Hauptgründe, warum Hugo Bettauer von einem NSDAP-Mitglied 1925 ermordet wurde. Vgl. Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 208; Moritz, V. (2008). Antisemitismus. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 173–186). Wien: Filmarchiv Austria. S. 179.

¹⁵⁵¹ Hanisch. *Männlichkeiten*. S. 208.

¹⁵⁵² Ein Verständnis von Prostitution im 19. Jahrhundert als Sexualität an sich ragt weit in das 20. Jahrhundert hinein, sodass Sexarbeit Triebhaftes und Krankes (wenn nicht sogar den Tod) zugleich symbolisierte. Vgl. Gilman. *Rasse, Sexualität und Seuche*. S. 133.

¹⁵⁵³ Vgl. Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 26f.

¹⁵⁵⁴ Vgl. Murray, B. (1993). The Role of the Vamp in Weimar Cinema: An Analysis of Karl Grune's *The Street*. In S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, & L. M. Vogelsang (Hg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. 2. *German Film History/German History on Film* (S. 33–41). Providence, Oxford: Berg Publishers. S. 37.

¹⁵⁵⁵ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 181, 182.

Aspekten, wie etwa Anonymisierung und Entindividualisierung sowie Zerstreuung und Nervosität, zeigte, die gleichfalls vergeschlechtlicht wurden.¹⁵⁵⁶

Siegfried Kracauer definierte die im Ornament auftretende Masse als „*Selbstzweck*“, der „im Leeren“¹⁵⁵⁷ stand, da die Fragmente nur einen „*ornamentalen* Sinn“ haben und man „sie getrost entbehren [könnte], ohne daß der Film an Verständlichkeit verlöre.“¹⁵⁵⁸ „Die in ihnen [ornamentalen Massenbewegungen] gegliederte Masse ist aus den Büros und Fabriken geholt; das Formprinzip nach dem sie gemodelt wird, bestimmt sie auch in der Realität.“¹⁵⁵⁹ Mitnichten war Kracauer der einzige, der dieses ästhetische Element auf der zeitgenössischen Varieté-Bühne¹⁵⁶⁰ aber insbesondere im Kino wiederfand, da etwa Rudolf Kurtz die Masse als „Formelemente des dekorativen Gedankens“ verstand, die „ihre organische Form abgestreift“¹⁵⁶¹ hat, während Béla Balázs sie als „Organismus von Tausenden“ deutete, die keineswegs „konturlos, chaotisch-amorph“¹⁵⁶² wirkte, sondern in der Totalen einen „wie eine geometrische Figur [...] anstartt[e]“¹⁵⁶³. Doch der gebürtige Ungar unterschied sich von seinen beiden deutschen Kollegen, da für ihn doch „[d]ie Gesellschaft als solche [...] in unserer Zeit immer bewußter, ihre Physiognomie sichtbarer“ wurde, indem „die Bewegung der Masse“ nicht ornamental, sondern einer „Gebärde wie die des Einzelmenschen“¹⁵⁶⁴ entsprach. Damit muss die Masse grundsätzlich aus einer Doppelsicht interpretiert werden: Ästhetisch *und* soziologisch – zwei Arten, die oftmals erst in ihrer Reziprozität verständlich werden,¹⁵⁶⁵ was auch den zeitgenössischen Autor_innen durchaus bewusst war.¹⁵⁶⁶ In ihrer Studie zu der Darstellung der Masse in der Stummfilmzeit verweist Andrea Radtke mit Rückgriffen auf Lotte Eisner, Oksana Bulgakow und vor allem Elias Canetti auf eben diese Reziprozität des Soziologischen und Ästhetischen. So vermittelten Sergej Eisensteins Massenfilme, die von Radtke zur Analyse herangezogen werden, je nach geometrischer Form und Verwendung im Schnitt spezifische Vorstellungen von Masse.¹⁵⁶⁷ Eine dynamische und

¹⁵⁵⁶ Vgl. Ebd., S. 234.

¹⁵⁵⁷ Kracauer, S. (1977). Das Ornament der Masse. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 50–63. (Originalwerk veröffentlicht 1927). S. 52.

¹⁵⁵⁸ Kracauer. Film 1928. S. 302f.

¹⁵⁵⁹ Kracauer. Das Ornament der Masse S. 54.

¹⁵⁶⁰ Vgl. Polgar. Girls. S.53.

¹⁵⁶¹ Kurtz & Kiening (Hg.) & Beil (Hg.), *Expressionismus und Film*. S. 69.

¹⁵⁶² Balázs. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. S. 54.

¹⁵⁶³ Ebd., S. 92.

¹⁵⁶⁴ Ebd., S. 54.

¹⁵⁶⁵ Vgl. Radtke, A. (2008). *Die Darstellung der Masse im Stummfilm. Menge, Meute, Mensch bei Sergej Eisenstein und King Vidor*. Saarbrücke: VDM Verlag Dr. Müller. S. 11.

¹⁵⁶⁶ Vgl. Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 8.

¹⁵⁶⁷ Vgl. Radtke. *Die Darstellung der Masse im Stummfilm*. S. 22.

rasch wachsende Masse des Proletariats (rund) und monotone und starre Masse des Zarismus (eckig), während jedoch zwischengeschnittene Nahaufnahmen einzelner typifizierte Figuren synekdochenhaft beide weiter charakterisieren.¹⁵⁶⁸ Obzwar Radtke bei King Vidor, dessen Werk sie als zweiten Filmemacher analysiert, ihr Rückgriff auf Canetti zum Teil zu scheitern scheint,¹⁵⁶⁹ erlaubt einem ein derartiges Vorgehen, sich den filmischen Massen zu nähern.

Nach der Einführung des Begriffes „Masse“, der angelehnt an den im 17. Jahrhundert aufgekommenen physikalischen Begriff¹⁵⁷⁰ im deutschen Sprachraum im unmittelbaren Zusammenhang der französischen Revolution auftrat,¹⁵⁷¹ wurde er in bürgerlichen Kreisen bis in das frühe 20. Jahrhundert aus einer kulturpessimistischen Perspektive benutzt, die vier unmittelbar verbundene Alteritätseigenschaften in den Vordergrund stellt, um sich gegen diese zu definieren: Ziellosigkeit, Triebhaftigkeit, Zerstörungswut, Entindividualisierung – vier Aspekte, die aneinander an-, und einander einschließen. Für den französischen Massenpsychologen Gustave Le Bon, der im späten 19. Jahrhundert federführend für den weiteren Massendiskurs wirkte,¹⁵⁷² trampelte die Masse das morsch gewordene Gebäude der Zivilisation nieder,¹⁵⁷³ da, wie Alexis de Tocqueville bezüglich seiner berühmten USA-Reise schreibt, die Massengesellschaft ihr Wesen in ihrer Strukturlosigkeit fand.¹⁵⁷⁴ Im 20. Jahrhundert war das morsch gewordene Gebäude schlussendlich unter seinem Druck eingestürzt, zumindest nach dem spanischen Philosophen José Ortega y Gasset, der „das Heraufkommen der Massen zur vollen sozialen Macht“ als eine „der schwersten Krisen“ verstand, „die über Völker, Nationen, Kulturen kommen kann.“¹⁵⁷⁵ Trotz seiner mehrmaligen Betonung, dass es auch positive Seiten der modernen Zeit und des „Durchschnittsmenschen“ der Masse gab,¹⁵⁷⁶ war die „Welt heute leer von Plänen, Zielsetzungen und Idealen“, da „[n]iemand [...] sich damit [befasst], sie bereitzuhalten. Das ist die Fahnenflucht der Eliten,

¹⁵⁶⁸ Vgl. Ebd., S. 49, 63.

¹⁵⁶⁹ Vgl. Ebd., S. 38.

¹⁵⁷⁰ Vgl. Vogl, J. (2006). Über soziale Fassungslosigkeit. In M. Gamper, & P. Schnyder (Hg.), *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfaßbare Körper* (S. 171–189). Freiburg in Berlin, Berlin: Rombach Verlag. S. 179.

¹⁵⁷¹ Vgl. König, H. (1999). Wiederkehr des Massenthemas? In A. Klein, & F. Nullmeier (Hg.), *Masse – Macht – Emotionen. Zu einer politischen Soziologie der Emotionen* (S. 27 – 39). Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 29.

¹⁵⁷² Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 1.

¹⁵⁷³ Vgl. Stadler, P. (2003). Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. In U. Lappenküper, J. Scholtyseck, & C. Studt. *Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit* (S. 13–26). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag. S. 14.

¹⁵⁷⁴ Vgl. König. Wiederkehr des Massenthemas? S. 31.

¹⁵⁷⁵ Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 7.

¹⁵⁷⁶ Vgl. Ebd., S. 14, 36, 56.

die immer die Kehrseite zum Aufstand der Massen darstellt.“¹⁵⁷⁷ Dementsprechend fassten im krassen Kontrast zu Canetti, für den die zielbewusste Bewegung zu einer der grundlegenden Eigenschaften der Masse zählte,¹⁵⁷⁸ die meisten Autor_innen der Zeit die Massen vorwiegend über ihre Ziellosigkeit auf, da sie von niemanden gelenkt wurden bzw., so Ortega y Gasset, „die Masse ihrem Wesen nach ihr eigenes Dasein nicht lenken“¹⁵⁷⁹ konnte.

Grund dafür war zum einen das Ende der Großen, der Helden, welche von der Masse überrannt wurden. Die chaotische Masse, d. h. jene ohne „Reih' und Glied“, intensivierte u. a. für den (einst) bürgerlichen Mann,¹⁵⁸⁰ wie zu Beginn des Oberkapitels vermerkt, das Gefühl das „Heldische“ verloren zu haben. Bangte einst Friedrich Nietzsche noch über den Erhalt des „Handelnden“ (auf „überhistorischen“ Standpunkt) als einen Titanen, der über die Menge des „unhistorischen“ Durchschnitts und deren Geschichte stand, sie überblickte und leitete,¹⁵⁸¹ markierte der Weltkrieg den Moment, in dem der Held „von der materiellen Gewalt der Masse verschlungen“¹⁵⁸² wurde. Dem pflichtete Ortega y Gasset bei, wenn er schrieb, dass es aufgrund der Masse an „Durchschnittsmenschen“ (selbst wiederum Zeugnis der Masse, da diese „die Gesamtheit der nicht besonders Qualifizierten“ darstellten) „nur noch den Chor“ gab, der an die Stelle der „Elite“, den „Individuen oder Individuengruppen von spezieller Qualifikation“¹⁵⁸³ trat.

In ihrer diskursanalytischen Untersuchung zur Masse in deutschsprachigen Texten der Zwischenkriegszeit verweist Katja Schettler auf die Zunahme des Sprechens über den_die Einzelne_n in der Moderne, die_der im Zuge von Urbanisierung, Industrialisierung, Bürokratisierung und dem Auftreten der Masse eine neue Qualität erreichte. In diesem Zusammenhang wurde das ständige Sprechen über die Masse zu einem impliziten Fixieren des_der Einzelnen als individuelles, i. e. unteilbares Subjekt.¹⁵⁸⁴ Dem „Durchschnittsmenschen“ von Ortega y Gasset verwandte Konzepte fanden sich in dieser Zeit zuhauf, da dieser neue Mensch (egal, ob nun „Durchschnittsmensch“, „Massen-Ich“ (Norbert

¹⁵⁷⁷ Ebd., S. 32.

¹⁵⁷⁸ Vgl. Canetti, E. (2006). *Masse und Macht*. 30. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag. S. 15.

¹⁵⁷⁹ Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 7.

¹⁵⁸⁰ Die Antwort auf diese Sicht seitens der Sozialdemokraten zeigte sich in der immer stärker werdenden Präsenz von Umzügen und Demonstrationen seit 1923, welche „eine disziplinierte Arbeiterschaft und kein[en] wilde[n] Pöbel“ offenbarten – auch wenn, wie Zeithistoriker Béla Rásky meint, durch die offizielle Bildpolitik von Aufzeichnungen sozialdemokratischer Feste das Verlangen nach ausgelassenem Feiern durchschimmerte. Vgl. Rásky, B. (2007). Die Fest- und Feiernkultur der SDAPÖ von 1918 bis 1933. In C. Dewald (Hg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik* (S. 35–52). Wien: Verlag. Filmarchiv Austria. S. 38.

¹⁵⁸¹ Vgl. Nietzsche, F. (1954). Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In *Werke in drei Bänden*. Bd. 1., S. 209–287. Zugriff am 23.08.2014. unter <http://www.zeno.org/nid/20009229833>. S. 215.

¹⁵⁸² Gamper. *Körperhelden*. S. 147.

¹⁵⁸³ Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 8f.

¹⁵⁸⁴ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. i.

Stern), „unhistorische Herde“ (Nietzsche) o. ä.) die Qualität des neuzeitlichen Subjekts in seinem massenhaften Auftreten und Erzeugung eine serielle Künstlichkeit in sich getragen hätte, die der Massenware entspräche.¹⁵⁸⁵ Diese bürgerliche Angst der Entindividualisierung adressierten selbst Haushaltsratgebern, wenn die billig gefertigten Massenwaren durch Handarbeiten der Hausfrau (als Liebesbeweis)¹⁵⁸⁶ individualisiert wurden, um der Proletarisierung der eigenen Wohnung zu entgehen.¹⁵⁸⁷ Masse war dementsprechend Symptom und Zeichen dafür, dass die modernen Menschen ihren „Halt und Schutz gewährenden Strom der Tradition“ verloren hatten, sodass sie sich „plötzlich allein, machtlos und überwältigt“¹⁵⁸⁸ fühlten. Folglich galt Masse als Ort, an dem Autor_innen Angst hatten, sich und die eigene Identität und Individualität in ihr zu verlieren, löste sie doch stets alle Grenzen auf – und dies implizierte auch jene der Beteiligten. So verlor sich nach Martin Heidegger der Mensch in der Masse gänzlich, da hier „[j]eder [...] der Andere und Keiner er selbst“¹⁵⁸⁹ war.

Die Angst um die eigene Individualität lag vor allem in der Sogkraft der Masse begründet, da sich Autor_innen gegen besseren Wissen von den Massen innerlich berührt fühlten, sodass sie ihre geschätzte Autonomie als Zeichen hegemonialer Männlichkeit verloren, die im vorangegangenen Kapitel besprochen wurde. Nach Schettler verursacht dieser Zustand die Pathologisierung der Masse bzw. des Massenmenschen. Denn an dieser Stelle klafften die (von den Autor_innen erhofften) Erfahrungen zwischen Bildungsbürger_in und Massenmensch auseinander: Der_Die eine hat den eigenen Körper unter Kontrolle, ließ sich nicht mitreißen, der_die andere nicht. Für erstere_n gab es nichts schlimmeres, nichts krankhafteres, als den eigenen Körper in dem Sog der Masse wiederzufinden bzw. zu verlieren.¹⁵⁹⁰ Dementsprechend pathologisierte man die Erfahrung der Masse auf mehreren Ebenen: Sie war Hort der Mikrobenmassen (v. a. von Geschlechtskrankheiten),¹⁵⁹¹ Ort, in dem der abgeklärte Geist seinen Kopf verlor¹⁵⁹² und wo das letzte Fort des kontrollierten Körpers fiel, sodass die eigenen Grenzen erloschen. Die lustvolle Hingabe an die Masse

¹⁵⁸⁵ Vgl. Ebd., S. 46.

¹⁵⁸⁶ Siehe Kapitel 5.2.2.

¹⁵⁸⁷ Vgl. Hornung. Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. S. 132.

¹⁵⁸⁸ Grassi, E. (1956). Enzyklopädisches Stichwort <Masse>. In Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen* (S. 142–146). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. S. 145.

¹⁵⁸⁹ Heidegger zit. n. Sloterdijk, P. (2000). *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 60.

¹⁵⁹⁰ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 174.

¹⁵⁹¹ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 2. S. 21.

¹⁵⁹² Vgl. Ebd., S. 193.

wurde zu einem hysterischen Akt,¹⁵⁹³ das, wie Klaus Theweleit ausführt, zu einer „Angst vor dem Zusammenfließen des eigenen <Inneren> mit eben der Masse“¹⁵⁹⁴ führte. Während Kracauer die Massenformation als Auflösen der Körper in der Geometrie verstand, mutierte bei Theweleit die Masse zu einem „Körper mit vielen Augen, Armen, Köpfen, Füßen“, was in vielerlei Hinsicht sexuelle Konnotationen besaß. Denn „[m]an müßte blind sein, nicht zu sehen, daß da Vorgänge ablaufen, die der Vermischung der Liebenden verwandt sind.“¹⁵⁹⁵ Ähnlich versteht auch Canetti die Hingabe zu der Masse als einen Ort, an dem man von der gesellschaftlichen „Berührungsfurcht“ nicht nur „erlöst werden kann“, sondern diese sogar „in ihr Gegenteil umschlägt“, da „plötzlich [alles] wie *innerhalb eines Körpers* vor sich“ geht. Zumal hier keinerlei „Verschiedenheit zählt, nicht einmal die der Geschlechter“¹⁵⁹⁶, was für viele zu einem der Hauptgründe des Unbehagens vor der Masse zählte, ging der_die Einzelne in einem Zustand außerhalb des Individualismus auf. In dem Moment, „in dem alle, die zu ihr gehören, ihre Verschiedenheiten loswerden“, spielte sich der bedeutsamste Prozess in der Masse ab, die „Entladung“¹⁵⁹⁷, die selbst wiederum implizit die sexuelle Komponente Theweleits einschloss. Nach Canetti war dies die Erleichterung, dass sich alle unter den dicht gedrängten Körpern gleich fühlten, da es keinen Unterschied, ob nun sozial, geschlechtlich, ethnisch¹⁵⁹⁸ oder sonst wie gelagert, zwischen ihnen gab. Eine fatale „Grundillusion“, da sie doch später „in ihre separaten Häuser zurück[kehren]“¹⁵⁹⁹, ihre jeweiligen Positionen innerhalb der Gesellschaft erneut einnahmen, ohne dass die Gleichheit in soziale Strukturen übersetzt wurde.

Trotz des stetigen Aufhebens dieser Gleichheit blieb das Unbehagen für mittelständische Kreise erhalten, verwies es doch erneut auf die Durchlässigkeit der Schichten. Deshalb wurde die Angst vor dem entgrenzten Verschmelzen dazu erhoben, sich gegen die Qualität der Masse als *Anderes* zu erheben. In den seltenen Fällen, in denen sich Figuren und Autor_innen in den von Schettler untersuchten Texten in den Wogen der Masse wiederfanden, betonten diese ihr eigenes, reflektiertes *Denken* über die Masse, was das *Fühlen* der Masse überstieg. Nicht nur

¹⁵⁹³ Vgl. Braun. *Versuch über den Schwindel*. S. 102.

¹⁵⁹⁴ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 11.

¹⁵⁹⁵ Ebd., S. 30.

¹⁵⁹⁶ Canetti. *Masse und Macht*. S. 14.

¹⁵⁹⁷ Ebd., S. 16.

¹⁵⁹⁸ In einem Artikel zu Canettis Arbeit verweist Theweleit darauf, dass dessen Werk nur in der unmittelbaren Nachkriegszeit verständlich wird, da etwa der nationalsozialistische Hass auf die (ungeordneten) Massen vor allem von der Angst herrührt, mit dem „Jüdischen“ zu verschmelzen. Vgl. Theweleit, K. (1998). Canettis Masse-Begriff. Verschwinden der Masse? *Masse & Serie*. In K. Theweleit, *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge* (S. 161–249). Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld. S. 162.

¹⁵⁹⁹ Canetti. *Masse und Macht*. S. 17.

entgingen sie damit der (Massen)Hysterie und behielten so ihre Individualität, sondern fixierten im Kontrast zur Masse ihre Grenzen als Individuum.¹⁶⁰⁰ Eine Tradition, die sich zum Teil¹⁶⁰¹ bis heute fortsetzt, da die Masse, so Wolfgang Maderthaner und Lutz Musner „als konstitutive Negation gedacht [wird], nämlich als jenes wundersame Substrat, das qua Distanzierung und Differenz den Intellektuellen und Bildungsbürger in seiner Einzigartigkeit und in seiner Individualität erst möglich macht.“¹⁶⁰²

Nach Peter Sloterdijk ist Elias Canetti der einzige Autor der Moderne, der sich dem Auftreten der Masse „ganz ohne fortschrittsphilosophische Verklärungen“¹⁶⁰³ und ohne hieraus folgenden Ängste um Zivilisation und Individuum nähert, „weil er“, so Rainer Schelke, „wie kaum ein anderer die psychisch-affektive Dimension des In-der-Masse-Seins zu beschreiben in der Lage ist“, sodass er „die Frage nach Beherrschung und Befreiung der Massen am radikalsten stellt und beantwortet“¹⁶⁰⁴. Trotz der zum Teil berechtigten Kritik, dass der Philosoph ähnlich anderer Autor_innen in der Beschreibung Schettlers im Moment der Reflexion und des Schreibens aus der Masse(n Erfahrung) heraustritt,¹⁶⁰⁵ darf nicht übersehen werden, dass hinter diesem Schritt eine andere Motivation als das Aufstellen der Individualitäts-Festung steht. Nach John Carey etwa birgt die Masse bei Canetti Ähnlichkeiten zu den zeitgenössischen Projektionen, wie man etwa an der Zerstörungswut aus Selbstzweck sehen kann,¹⁶⁰⁶ da auch Canetti die „Zerstörungssucht der Masse“ ihr nicht abspricht, ist sie doch „das erste an ihr, was ins Auge fällt“. Das lautstarke Zerstören von besonders zerbrechlichen Objekten, wie Fensterscheiben, bezeichnet der Autor jedoch einerseits als „Schreie eines Neugeborenen“¹⁶⁰⁷, um sich zugunsten ihres Wachstums als neue Entität in der Gesellschaft bemerkbar zu machen; andererseits ist es keine „Zerstörung

¹⁶⁰⁰ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 242f.

¹⁶⁰¹ Roland Roth führt Alberto Melucci als eines der wenigen Beispiele in der zeitgenössischen Forschung zu sozialen Bewegungen an, die sich der Masse nicht über den „regressiven Charakter ihrer Aktionen [...] (individuelle Selbstaufgabe, kollektiver Rückfall in ‚primitive‘ Denk- und Handlungsweisen)“ nähern. Roth, R. (1999). *Bewegung statt Masse. Der Massediskurs aus der Sicht der Bewegungsforschung*. In A. Klein, & F. Nullmeier (Hg.), *Masse – Macht – Emotionen. Zu einer politischen Soziologie der Emotionen* (S. 241–259). Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag. S. 250.

¹⁶⁰² Maderthaner, W., & Musner, L. (2001). *Der Aufstand der Massen. Phänomen und Diskurs*. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, & L. Musner (Hg.), *Stadt. Masse. Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen* (S. 9–67). Wien: Turia und Kant. S. 9.

¹⁶⁰³ Sloterdijk. *Die Verachtung der Massen*. S. 10.

¹⁶⁰⁴ Schelke, R. (2009). *Die Bilder, die Massen*. In M. Bozza, M. Herrmann (Hg.), *Schattenbilder – Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Filmstudien* (S. 25–44). Bielefeld: Transcript Verlag. S. 35.

¹⁶⁰⁵ Vgl. Liessmann. *Die Antiquiertheit der Massen*. S. 19.

¹⁶⁰⁶ Vgl. Carey, J. (1996). *Haß auf die Massen. Intellektuelle 1880-1939* (S. Kohlhammer, Übers.). Göttingen: Steidl. S. 44.

¹⁶⁰⁷ Canetti. *Masse und Macht*. S. 18.

gewöhnlicher Art“, da sie doch „nichts als ein Angriff auf alle *Grenzen*“¹⁶⁰⁸ darstellt. Während die geschlossene Masse sich mit Grenzen gegen andere Massen und gegen ihr Wachsen abgrenzt, um ihre Beständigkeit (auch in ritualisierter und institutionalisierter Wiederholung) zu bewahren,¹⁶⁰⁹ ist der „Drang zu wachsen [...] die erste und oberste Eigenschaft der [offenen] Masse“, d. h. die Masse im eigentlichen Sinn.¹⁶¹⁰ Denn „sobald sie zu wachsen aufhört“¹⁶¹¹, zerfällt sie. Dementsprechend ist weniger die unkritische Huldigung der Masse denn deren systematische Betrachtung Ziel Canettis, der auch im (genussvollen) „In-der-Masse-Sein“ Risiken sah.¹⁶¹²

Deshalb arbeitet der Philosoph vier zentrale Eigenschaften der offenen Masse, der Masse im eigentlichen Sinne, aus (Gleichheit, Dichte, Wachstum und Ziel)¹⁶¹³, um diese weiter in fünf bzw. sechs Grundtypen zu unterteilen: Hetz-, Flucht- (die beiden ältesten), Verbots-, Umkehrungs-, Festmasse¹⁶¹⁴ und die Doppelmasse, die weniger den Typus als das Vorhandensein zweier entgegengesetzter Massen definiert.¹⁶¹⁵ Während sich die Fluchtmasse durch den Zusammenschluss gegenüber einer äußeren Drohung definiert¹⁶¹⁶ und die Verbotsmasse auf das Zusammenkommen im Protest gegen eine Aktivität, die die Beteiligten nicht mehr machen wollen, beruht,¹⁶¹⁷ interessieren uns in dem Zusammenhang von *Sodom und Gomorrha* vor allem die Fest-, Hetz- und Umkehrungsmasse. Die Festmasse ist die große Ausnahme der fünf, passiert sie doch ohne Drohung und ohne Ziel, abseits des Festes an sich. Selbst die Entladung wird der atmosphärischen „Lockerung“ geopfert. Die Dichte ist der Anhäufung von Speisen und Getränke geschuldet, die selbst eine Masse bilden, da sich die Menschen um diese als Kern zusammendrängen.¹⁶¹⁸ In *Sodom und Gomorrha* finden wir diese in den Szenen der Feierlichkeiten auf dem Anwesen Harbers und in der antikisierenden Episode wieder, die einerseits durch das Durcheinander und das exzessive Feiern charakterisiert werden, wie schon in vorangegangenen Kapiteln ausgearbeitet wurde, andererseits ornamentale Qualitäten aufweisen, wie sie Kracauer definiert. Etwa wenn Reihen von schwarzen Anzug tragenden Männern zwischen weiß gekleideten Frauen laufen (Abb.

¹⁶⁰⁸ Ebd., S. 19.

¹⁶⁰⁹ Vgl. Ebd., S. 15f., 20f.

¹⁶¹⁰ Vgl. Ebd., S. 20.

¹⁶¹¹ Ebd., S. 15.

¹⁶¹² Vgl. Sloterdijk. *Die Verachtung der Massen*. S. 11.

¹⁶¹³ Vgl. Canetti. *Masse und Macht*. S. 31.

¹⁶¹⁴ Vgl. Ebd., S. 53.

¹⁶¹⁵ Vgl. Ebd., S. 71.

¹⁶¹⁶ Vgl. Ebd., S. 59.

¹⁶¹⁷ Vgl. Ebd., S. 62.

¹⁶¹⁸ Vgl. Ebd., S. 70.

69). Dieses Motiv und ähnlich gelagerte Sequenzen offenbaren einen „Selbstzweck“, der weniger die Ängste gegenüber den Exzessen der Neureichen bündelt, als vielmehr dem Publikum Spektakel ist, vor allem da die Massen in geometrischen Formen durchkomponiert sind. Hier zeigt sich, warum Sabine Hake die zeitgenössische Rezeption von derartigen filmischen Feierlichkeiten als „waving between envy and disgust“¹⁶¹⁹ versteht, da Spektakel auf die Alteritätseigenschaften der Neureichen trifft.¹⁶²⁰ Ähnliches findet sich auch in den antikisierenden Feiern zu Ehren der Astarte (*SuG* 0:53 – 1:03), in denen mehr als zehn Minuten Menschenmassen mit schwarzen und weißen Federn wedeln, während Gruppenformationen in unterschiedlichen Gewändern und mit Stangen, Lanzen und Trompeten durch die Straßen der Prachtbauten marschieren. Obgleich diese Sequenz nicht gänzlich „im Leeren“¹⁶²¹ steht, da über Einschübe von Männern, welche Frauen zum „Altar der Wonnen“ (*SuG* 0:56) tragen, und anderen, die sich genüsslich an Sarah schmiegen und sogar in dem eigenen sexuellen Rausch Lot, ihren Gatten, zu Boden trampeln (er wird mithilfe einer Großaufnahme eingeschoben, um sich im Kontrast der Masse zu positionieren), das Thema des sexuellen Exzess (nun dem Kontext der Neureichen entnommen) stets präsent ist (auch in der nackten Statue der Astarte, die durch die Stadt getragen wird, während sie ihre Brüste betonend hält (Abb. 70)), könnte man sie dennoch „getrost entbehren, ohne daß der Film an Verständlichkeit verlöre.“¹⁶²²

Die Umkehrungsmasse ist die Masse der Revolutionen basierend auf Klassenunterschieden, in denen der Unterdrückten „Zahl [...] wettmachen [muss], was ihnen an bössartiger Erfahrung abgeht.“¹⁶²³ Bedeutsam an Canettis Definition ist die oberflächliche Verwandtschaft dieser mit der Hetzmasse, da diese Überschneidung oftmals die klassische (i. e. klassenbezogene) Argumentation von konservativen Kreisen als Gleichsetzung verstehen. Die Hetzmasse selbst ist eine der traditionellsten Formen der Massen, schlummert doch in ihr die simple und direkte Entschlossenheit, ihr Ziel zu erreichen: „Sie ist aufs Töten aus, und sie weiß, wen sie töten will.“ Diese „Konzentration aufs Töten“ übersteigt nicht nur die Intensität anderer Massenformen, weil sie nur ein einziges Ziel hat, das Opfer, das den Punkt der höchsten Dichte markiert, sondern ist von einem „rapide[n] Anwachsen“ und einer intensiven Kurzlebigkeit geprägt, die der „Gefahrlosigkeit des Unternehmens“ geschuldet sind: „Es ist gefahrlos, denn die Überlegenheit auf Seiten der Masse ist enorm“, aber sobald es vorbei ist,

¹⁶¹⁹ Hake, *The Oyster Princess and The Doll*. S. 18.

¹⁶²⁰ Siehe Kapitel 5.2.3.

¹⁶²¹ Kracauer, *Das Ornament der Masse*. S. 52.

¹⁶²² Kracauer, *Film 1928*. S. 302f.

¹⁶²³ Canetti, *Masse und Macht*. S. 65.



Abbildung 69: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:12:32.



Abbildung 70: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:59:48.

„fühlt sie [die Masse] sich mehr als je vom Tode bedroht. Sie zerfällt und zerstreut sich in einer Art von Flucht. Je gehobener das Opfer war, um so größer ist ihre Angst.“¹⁶²⁴ Auf der Oberfläche spielt sich während Revolutionen eben diese Form der Hetzmassen ab: „Es wird Jagd auf einzelne Menschen gemacht, wenn man sie fängt, werden sie von allen zusammen getötet, in Form eines Gerichtes oder auch ohne Urteil.“¹⁶²⁵ Jedoch ist das nur ein Teil, der strukturell in dem Prozess der Umkehrungsmasse situiert ist, in welcher geschichtete Gesellschaften umgeordnet werden.¹⁶²⁶ Dem zum Trotz ist eben die Hetzmasse in ihrer (obgleich gezielten) Zerstörungswut für die Mehrheit der Autor_innen Sinnbild der eigentlichen Masse, da sie „alles [vernichte], was anders, was ausgezeichnet, persönlich, eigenbegabt [sic] und erlesen ist. Wer nicht <wie alle> ist, wer nicht <wie alle> denkt, läuft Gefahr, ausgeschaltet zu werden.“¹⁶²⁷ In dieser Logik ist Gewalt nicht mehr der Vernunft unterworfen, stellt nicht mehr die Notlösung, sondern die Norm dar, welche die „Barbarei“ markiere,¹⁶²⁸ wie, so Ortega y Gasset weiter, am „Lynchrecht“ in den USA, dem „Paradies der Massen“, zu erkennen ist. Denn dort „ist es nicht verwunderlich, wenn heute, da die Massen triumphieren, die Gewalt triumphiert und zur <unica ratio>, zur einzigen Logik, gemacht wird.“¹⁶²⁹

Deshalb gewinne im Zuge der Anonymisierung und dem Ablegen jeglicher Verantwortung in der Masse das „Triebhafte, Irrationale“ des Menschen „die Oberhand“¹⁶³⁰, sodass die Masse formlos und unberechenbar wäre: „Die Masse wäre also jener dramatische Ort, wo sich das Soziale vom Einzelwesen ablöst, unähnlich wird und sich in seiner radikalsten, seiner pursten Gestalt präsentiert: als das Irrationale schlechthin.“¹⁶³¹ Sigmund Freud griff sogar auf die Masse zurück, um eben das Ungeordnete der Seele verständlich zu machen, denn ähnlich dem modernen Staat ruht auch in ihr eine Kraft, die dem „vergnügungs- und zerstörungssüchtige[n] Pöbel“¹⁶³² gleichkommt. In dieser Annäherung zum Triebhaften trat das vermeintlich Niedrigste in den Beteiligten der Masse auf, das für die meisten Autoren dieser Zeit dem Weiblichen entsprach.¹⁶³³ Die Vergeschlechtlichung zeugte von einem Rückgriff auf die zeitgenössischen Diskurse von Weiblichkeit, die sowohl lobend

¹⁶²⁴ Ebd., S. 54f.

¹⁶²⁵ Ebd., S. 67.

¹⁶²⁶ Vgl. Ebd., S. 67.

¹⁶²⁷ Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 12.

¹⁶²⁸ Vgl. Ebd., S. 54.

¹⁶²⁹ Ebd., S. 86.

¹⁶³⁰ Grassi. Enzyklopädisches Stichwort <Masse>. S. 144.

¹⁶³¹ Vogl. Über soziale Fassungslosigkeit. S. 179.

¹⁶³² Freud zit. n. Carey. *Haß auf die Massen*. S. 43.

¹⁶³³ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 117f.

(Reproduktion) als auch kritisierend (Hysterie) seit dem 19. Jahrhundert auf den weiblichen Unterleib reduziert wurde,¹⁶³⁴ sodass das Unbehagen der eigenen Effeminierung zu einer Angst vor dem Verlust der Kontrolle über den autarken Körper mutierte, die im bürgerlichen Diskurs um den *homo clausus* das oberste Ziel des hegemonial männlichen Subjekts darstellte. Dementsprechend, wenn auch im eigentlichen Sinne widersprüchlich (da doch die Masse das Individuum verschluckte) traten Frauen in den Vordergrund, obgleich im Schrittmeer selbst der (klangliche) Unterschied zwischen den Geschlechtern unbehaglich verloren geht.¹⁶³⁵ Manchmal schreien sie am wildesten,¹⁶³⁶ andere Male „spucken, keifen“, „kreischen fäusteschüttelnd [sic] auf uns [Soldaten] ein“, obgleich man nicht „ohne weiteres“ im Vergleich zu den prügelnden Männern „die Faust in ihre Fratzen pflanzen“¹⁶³⁷ könne, während wiederum andere Male zwischen den zivilen (alten) Männern selbst Frauen mit Kinderwägen mitdemonstrieren, die hinter ihrer „falschen“ Weiblichkeit eigene Waffengewalt verstecken.¹⁶³⁸ Während das heterogene Hutmeer (gefilmt aus einer Obersicht) in Filmen von King Vidor und anderen Filmemacher_innen der Zeit die Entindividualisierung versinnbildlicht,¹⁶³⁹ ist die Frau Symbol und Synekdoche der Masse,¹⁶⁴⁰ um die impliziten Eigenschaften jener zu verbalisieren und zu visualisieren.¹⁶⁴¹ Das Irrationale, das Zerstörerische, das Verführerische.

Obwohl mit dem Wegfall der Syrien-Episode, in der sich die Massen dem Prolog ähnlich gegen Ausbeutung und Verschwendungssucht der Oberschicht (hier symbolisiert durch Lucy Doraines Königin Lia) erheben, das Thema des Bolschewismus als „Bestrafung“ der „Verfehlung des Kapitalismus“¹⁶⁴² abgeschwächt wird und die Massen eine geringere Rolle in dieser *Sodom und Gomorrha*-Fassung einnehmen, bleiben die Elemente, die ich hier beschrieben habe, durchaus erhalten. Denn Barbara Pluchs Deutung zum Trotz, dass sich „eine solche Ideologie“, wie oben ausgeführt, „am ehesten für die Sequenz in ‚Sodom und Gomorrha‘ belegen [lässt], wo das Volk gegen die Unterdrückung durch die grausame

¹⁶³⁴ Vgl. Braun. *Versuch über den Schwindel*. S. 55.

¹⁶³⁵ Vgl. Wischmann. *Auf die Probe gestellt*. S. 193.

¹⁶³⁶ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 310.

¹⁶³⁷ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 73.

¹⁶³⁸ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 2. S. 32.

¹⁶³⁹ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 342.

¹⁶⁴⁰ Vgl. Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 223.

¹⁶⁴¹ Dies zeigt sich auch in der zeitgenössischen Vorstellung, dass die Masse als Frau auf eine starke (männliche) Hand wartet, die sie kontrollieren würde. Vgl. Carey. *Haß auf die Massen*. S. 245.

¹⁶⁴² o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54, S. 53.



Abbildung 71: Kertész. *Sodom und Gomorrah* [DVD]. 1:06:49.



Abbildung 72: Kertész. *Sodom und Gomorrah* [DVD]. 1:07:33.



Abbildung 73: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:07:47.



Abbildung 74: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:07:38.

Königin [Lia] zu rebellieren beginnt“¹⁶⁴³, zeigen sich in der Astarte-Episode ähnliche, wenn nicht sogar unbehaglichere Ausformungen der Masse. Während Lot den Engel zum Schutze in sein Haus lädt (*SuG* 1:06) und ihm dort demütig die Sandalen abnimmt (*SuG* 1:08), bilden sich vor seinem Haus Kleingruppen von Männern (in ihren Gesichtszügen als ethnisch *Andere* gekennzeichnet), um sich über den „Fremden“ auszutauschen. Da sie zunächst getrennt und nur im kleinen Kreise diskutieren (Abb. 71, Abb. 72), bilden sie trotz mancher (Todes)Drohgebärden (Abb. 73) und schon anfänglich raschen Wachstums (Abb. 74) noch keine (offene) Masse. Dies zeigt sich vor allem in dem Zusammenspiel aus Totalen (Abb. 75) und Einstellungen in Halbtotale bzw. -nahmen, da hier die Trennung der einzelnen Diskussionssphären stets erhalten bleibt – bis Sarah an sie herantritt (Abb. 76). In diesem Moment bündelt die Gesamtheit der Männer ihre Aufmerksamkeit auf sie, um sie dazu zu bewegen, den Fremden aus ihrem Heim zu jagen. Obgleich auch hier die Masse nicht „*innerhalb eines Körpers*“¹⁶⁴⁴ in Erscheinung tritt, sondern die Individuen weiterhin als einzelne Entitäten wahrgenommen werden, wirkt sie als Katalysator, da im nächsten Moment, in dem die Gruppe in einer ähnlichen Totalen erscheint, nun eine offene Masse bildet (Abb. 77). Von links und rechts bewegen sich konstant Menschen zu dem Haus (dem Ziel), drängen immer weiter in den Bildausschnitt hinein. Dieser ist zwar der anfänglichen Einstellung (Abb. 75) ähnlich, aber die Kamera ist weiter nach hinten gesetzt, sodass im Zusammenhang mit der Erinnerung der ersten Einstellung die Dimension der Masse noch enormer wirkt: Konnte die vorangegangene enger gezogene Einstellung die vereinzelter Gruppen leicht darstellen, ragen nun an jedem Ende des Bildraumes Menschen hinaus, die zunehmend in diesen hineinströmen („Von allen Seiten strömen andere zu, es ist, als hätten Straßen nur eine Richtung.“¹⁶⁴⁵), ohne dass ein Ende in Sicht wäre. Beginnt die fünf Sekunden lang dauernde Einstellung noch mit einem kleinen unbesetzten Raum (Abb. 77) endet sie mit der Dichte der Menschenmassen (Abb. 78), sodass die vier Eigenschaften der Masse nach Canetti (Gleichheit (untereinander), Dichte, Wachstum und Ziel) erfüllt werden.

Nachdem Lot, der in einer Einstellung wortwörtlich der Masse erhaben ist (Abb. 79), durch Goldschenkungen den Engel vor seinem fatalen Schicksal bewahren kann, wühlt Sarah die sich lösende Masse (*SuG* 1:11) erneut auf, da sie und ihre Sexualität von dem Engel abgelehnt wurden (*SuG* 1:11f.). Vom Balkon aus ruft sie den Massen herunter und lenkt sie mit einer Handbewegung in das Haus. Als sich zuvor noch unter Einfluss des Goldes die Massen

¹⁶⁴³ Pluch. Der österreichische Monumentalstummfilm. S. 120.

¹⁶⁴⁴ Canetti. *Masse und Macht*. S. 14.

¹⁶⁴⁵ Ebd., S. 14.



Abbildung 75: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:07:49.



Abbildung 76: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:07:54.



Abbildung 77: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:08:52.



Abbildung 78: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:08:55.



Abbildung 79: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:10:58.



Abbildung 80: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:11:58.



Abbildung 81: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:12:45.



Abbildung 82: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:12:51.

aufzulösen begannen, wurde eine Halbtotale genutzt, bei der das einander Zuwenden der abzählbaren Männerköpfe im Vordergrund stand (Abb. 80): Sie reden durcheinander und miteinander, haben kein gemeinsames Ziel mehr, sodass sie erneut vereinzelt wahrnehmbar sind. Nach Sarahs Ruf wird erneut auf Totalen zurückgegriffen, die zunächst die unendlich wachsende, dichte Masse (Abb. 81), dann aus einer starken Übersicht das Hereinbrechen über Lot und das Schlagen auf ihn (auf den einzigen Widerstand) betonen (Abb. 82). Nach einigen Halbtotalen, welche die aggressiven Individuen um den Engel als Mittelpunkt positionieren, der aus dem Haus gerissen wird, folgen mehrere Sekunden lange Totalen, welche die entindividualisierte Aggression der Hetzmasse offenbart, die nur auf ihr Ziel fokussiert (Abb. 83, Abb. 84). „Das Ziel ist alles. Das Opfer ist das Ziel, doch es ist auch der Punkt der größten Dichte: es vereinigt die Handlungen aller in sich. Ziel und Dichte fallen zusammen.“¹⁶⁴⁶ Die Einstellungen sind dabei starr, oftmals aus Übersicht und aus sicherer Entfernung gedreht, sodass sich das Publikum klar von dem (hysterischen) Gefühl des „In-der-Masse-Seins“ distanzieren kann und sich vielmehr dem Engel und seinem Schicksal empathisch nähert (*allegiance*). Ähnlich der Beschreibungen Schettlers¹⁶⁴⁷ bleibt der Engel (ästhetisch) in seinem schwarzen Gewand (im Kontrast zu den anderen grauen und weißen Gestalten) und seiner Haltung als individuelle Entität gegen den Sog der Masse „begrenzt“: Trotz der Angriffe lösen sich seine Körpergrenzen nicht auf, sodass sein Inneres nicht in dem Sog der Masse eingeht. Vielmehr wird in diesen Einstellungen die vermeintlich einzige Logik („*unica logica*“) demonstriert, welche, wie erwähnt, nach Ortega y Gasset die Masse besäße: „Wer nicht <wie alle> ist, wer nicht <wie alle> denkt, läuft Gefahr, ausgeschaltet zu werden.“¹⁶⁴⁸ Weder Filmemacher_innen noch bürgerliches Publikum denken die Massen als (systematische) Umkehrungsmassen, deren „Zahl [...] wettmachen [muss], was ihnen an bössartiger Erfahrung abgeht“¹⁶⁴⁹, da die revolutionäre Masse in ihrem irrationalen Wahn selbst das Bössartige darstellt.

Schlussendlich, als der Engel am Scheiterhaufen landet, tritt Sarah mit mächtiger Federkrone am Haupt erneut in einer Halbnahen von der Masse gelöst auf, um das Feuer zu legen (Abb. 85). Den Feuertod führt Canetti auch als explizite Form des „*Zusammen-Tötens*“ der Hetzmasse an, da er „für die Menge [agiert], die dem Verurteilten den Tod gewünscht hat. Auf allen Seiten wird das Opfer von Flammen erreicht, von überall, möchte man sagen, wird

¹⁶⁴⁶ Ebd., S. 54.

¹⁶⁴⁷ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 242f.

¹⁶⁴⁸ Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 12.

¹⁶⁴⁹ Canetti. *Masse und Macht*. S. 65.

es ergriffen und getötet“,¹⁶⁵⁰ wie man etwa in der Zerstörung der falschen Maria in *Metropolis* sieht.¹⁶⁵¹ Doch anders als in der Szene aus *Metropolis*, in der sich unterschiedliche Gesichter der lachenden und tanzenden Arbeiter_innen abwechseln, erfolgt die Entladung des „Zusammen-Tötens“ nur noch über die Halbnaher Sarah, da sie die Masse zu dem Akt verführt hat. Ähnlich dem „weiblichen Prinzip[s]“, das in *A Fool There Was* wenige Jahre zuvor heraufbeschworen wurde, „um über die degenerativen und selbstzerstörerischen Impulse verfügen zu können“¹⁶⁵², beschrieb die deutsche Filmoberprüfstelle diese Episode als „die Liebesraserei eines entarteten Volkes, das von Loth's [sic] Weib zu immer neuer Raserei getrieben wird.“¹⁶⁵³ Die Frau verführt, die anderen sind willenlos. Damit bleibt Sarah visueller Ausdruck für Alteritätseigenschaften der Masse, um sich als Zuschauer von dieser zu entfernen. Aber darüber hinaus stellt sie als Synekdoche der Masse einen ursächlichen Zusammenhang zwischen gesellschaftlicher Zerstörung (Auftreten der Masse) und weiblicher Sexualität (Verführung der Masse im passiven sowie aktiven Sinne) parat, die gleichfalls auch in anderen zeitgenössischen Texten prominent vertreten sind,¹⁶⁵⁴ weshalb ihre lustvolle Zerstörung (nicht selten mithilfe sexueller Gewalt) das Unbehagen der Zeit bereinigt.¹⁶⁵⁵ Wenn Gyöngyi Balogh in seiner Beschreibung des Films meint, dass „von individueller Frivolität zu individueller Zerstörung ebenso führt, wie von kollektiver Frivolität zu Massenvernichtung“¹⁶⁵⁶, scheint ein derartiges Trennen der beiden Sphären nicht nur unnötig, sondern sogar verfälschend zu sein, da das eine in dem anderen haust.

¹⁶⁵⁰ Ebd., S. 56.

¹⁶⁵¹ Vgl. Lang, *Metropolis*. 1:46–49.

¹⁶⁵² Dijkstra, *Das Böse ist eine Frau*. S. 45.

¹⁶⁵³ Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 5.

¹⁶⁵⁴ Vgl. Lang, *Metropolis*. 1:17–27; o. V. *Der Kampf der Gewalten*. 0:35.

¹⁶⁵⁵ Vgl. Theweleit, *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 196.

¹⁶⁵⁶ Balogh, Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren. S. 86.



Abbildung 83: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:13:30.



Abbildung 84: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:13:33.



Abbildung 85: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:15:25.



Abbildung 86: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:09.

5.3. Szenenanalyse

5.3.1. Hysterische Börse. Hysterischer Kaufrausch (0:02:01 – 0:05:30)

„Ein solches männliches ‚Nervengigerl‘, ängstlich und weinerlich, näherte sich dem zeitgenössischen Bild der Frauen an.“¹⁶⁵⁷

„Auf einen Wink Mr. Harbers verloren an der Londoner Börse Hunderttausende ihr Vermögen.“ (SuG 0:02) Mit diesen Worten steigt die ohne Einleitung rekonstruierte Fassung in die Erzählung ein. Dieser Einstieg, der dem Prolog folgt, weist auf eine Kausalität hin, die beide miteinander verbindet. Während die Eröffnung „von einigen Unklarheiten“¹⁶⁵⁸ abgesehen als stringenter Warnruf vor dem seit 1917 beschworenen Bolschewismus¹⁶⁵⁹ wirkt,¹⁶⁶⁰ zeigt die Szene vor der Londoner Börse die Ursache von diesem und den zweiten Schrecken des ehemaligen Mittelstands. Dem Prolog ähnlich, der den kapitalistischen Exzess zur Ursache des gesellschaftlichen Verfalls erklärt,¹⁶⁶¹ peilt der Anfang eine antagonistische Charakterisierung Harbers durch sein vermeintlich kriminelles Spiel an, das die Börse in Unruhe versetzt, die durch Massen schwarz gekleideter Männer mit Zylindern dargestellt wird (Abb. 86). Die namenlosen Einzelnen sind, so Thomas Ballhausen, „Opfer der riskanten Spekulationen der Mächtigen, die die Masse bedenkenlos ihren Unternehmungen unterordnet und deren Existenzen ungerührt zerstören.“¹⁶⁶² Ballhausens lapidare Verwendung des Massenbegriffs verweist auf einen tiefgreifenden Zusammenhang zwischen Masse und Börse. Denn vor allem in den Filmen dieser Jahre wurde die Masse eingesetzt, um die Börse und deren Eigenschaften zu visualisieren.¹⁶⁶³ In ihrer Analyse der zwischenkriegszeitlichen Kapitalismuskritik verknüpft Germanistin Franziska Schößler den Börsen- bzw. Konsumdiskurs und jenen der Masse über die vergeschlechtlichten Eigenschaften, welche beiden eingeschrieben wurden. Schößler verweist auf direkte Verbindungslinien, die in den „Börsen- wie Kaufhausromane[n]“ unmittelbar zu dem „Rausch der Massen, die sich

¹⁶⁵⁷ Hanisch, *Männlichkeiten*. S. 26.

¹⁶⁵⁸ *Paimann's Filmlisten* (1922, 19. – 25. Oktober) 7, 342. S. 6.

¹⁶⁵⁹ Vgl. Hanisch, *Der lange Schatten des Staates*. S. 126.

¹⁶⁶⁰ Vgl. Bulgakowa, *Sodom i Gomora*. S. 156; *Sodom und Gomorrha*. Kivur – Vereinigte. Nr. 6182 (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 426.

¹⁶⁶¹ Vgl. Ballhausen, *Die Lust an Weltuntergängen*. S. 82.

¹⁶⁶² Ebd., S. 85.

¹⁶⁶³ Siehe etwa Breslauer, H. K. (Regie). (2008). *Die Stadt ohne Juden* [DVD]. Wien: Hoanzl. 0:02; Lang, F. (Regie). (2004). *Dr. Mabuse. The Gambler* [DVD]. o. O.: Eureka Video. 0:16–0:24.

hemmungslos dem spekulativen Geschäft sowie dem Kauf hingeben“¹⁶⁶⁴, gezogen werden. In weiterer Folge beschreibt Elias Canetti selbst die Inflation und seine Auswirkungen als „ein[en] Massen-Vorgang im eigentlichsten und engsten Sinne des Wortes“, dessen Tragweite nur mit „Kriegen und Revolutionen“¹⁶⁶⁵ vergleichbar ist. Als Basis dient ihm die „*Million* [...] [, die] durch spekulative Geschicklichkeit sprunghaft zu erreichen ist: sie schwebt allen Menschen vor, deren Ehrgeiz auf Geld gerichtet ist.“¹⁶⁶⁶ Jedoch wenn die Inflation rasant nun dieser „*Million*“ ihren Wert abspricht, wird man sie, „die man immer so gern gehabt hätte, [...] plötzlich in der Hand [haben], aber es *sind* keine mehr, sie *heißen* nur so. Es ist, als hätte der Vorgang des Springens dem Springenden jeden Wert genommen.“¹⁶⁶⁷ Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln ausführlich behandelt, verstehen sich Masse und Börse als Orte des Irrationalen, des Hysterischen und des Undurchdringbaren, sodass sie in weitere Folge, so die zeitgenössische bürgerliche Meinung, effeminiert und effeminierend wirken. Anstelle der Spekulationsmechanismen, die, wie Schößler ausführt, aufgrund des eigenen Unverständnisses als irrational, hysterisch, wenn nicht sogar unheimlich gelten, wird die Börse in den Kürzel des Drängens von einer Masse zusammengefasst, die, wie es im zeitgenössischen bürgerlichen Kontext heißt, „kopflös“ und unaufhaltsam sei.

Mit Rückgriff auf Andrea Radtkes Zugang zur Masse im Stummfilm¹⁶⁶⁸ lassen sich die Massenformationen der Szene im Kontext des Zusammenspiels von Masse und Börse lesen. Zu Beginn sehen wir mehrere Kleingruppen, die sich kreisförmig in der unteren Bildhälfte positionieren, während zwischen diesen vereinzelt Menschen laufen (Abb. 86). Diese Inseln von Menschenansammlungen können zunächst nur mit Elias Canettis geschlossenen Massen verglichen werden, die trotz erregter Gemütszustände klare Grenzen ohne Chance auf Wachstum bilden.¹⁶⁶⁹ Doch sukzessive lösen sich die Kreise auf, um den unteren und oberen Bildbereich zunehmend mit ihrer hektischen Bewegung aufzufüllen (Abb. 87, Abb. 88). In der Terminologie Canettis wird aus einer Vielzahl von geschlossenen Massen eine offene, in der die Körper dicht aneinander gedrängt sind, sodass sich die Unterschiede der Einzelnen auflösen. Bei Canetti sind es Ziel, Dichte, Wachstum und Gleichheit, die für den Massenbegriff zentral sind¹⁶⁷⁰ – Aspekte, die hier durchaus zum Tragen kommen. Die Ordnung verschiebt sich direkt von konkreten Menschenkreisen zu einer Anhäufung

¹⁶⁶⁴ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 17.

¹⁶⁶⁵ Canetti. *Masse und Macht*. S. 214.

¹⁶⁶⁶ Ebd., S. 216.

¹⁶⁶⁷ Ebd., S. 217.

¹⁶⁶⁸ Siehe Kapitel 5.2.4.

¹⁶⁶⁹ Vgl. Canetti. *Masse und Macht*. S. 109f.

¹⁶⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 31.

zusammengedrängter Körper, die in weiterer Folge durch den Schnitt auf eine Halbtotale betont wird (Abb. 89). In ihrer Diskursanalyse zur Masse in Literatur und Film verweist Kulturwissenschaftlerin Katja Schettler unter Rückbezug auf Siegfried Kracauer und Rudolf Kurtz auf die grundlegende Bedeutung der aus Übersicht inszenierten Totalen für das visuelle Verständnis der Masse,¹⁶⁷¹ da die Beteiligten in dieser Hinsicht nicht mehr Einzelwesen sind, sondern zu einem „Organismus von Tausenden“¹⁶⁷² werden, wie etwa in der typischen Charakterisierung der Börse in Fritz Langs *Dr. Mabuse, der Spieler* zu sehen ist (Abb. 90). Demgegenüber betont in *Sodom und Gomorrha* der Schnitt auf die Halbtotale das sprunghafte Wachstum der Masse: Ohne Vorwarnung nimmt die Masse augenblicklich den Bildraum fast zur Gänze ein. Dies ist insbesondere dann ersichtlich, wenn die beiden aufeinanderfolgenden Einstellungen zusammen gedacht werden (Abb. 91). In dieser Zusammenstellung beider zeigt sich, wie die weiße Lücke (leerer Platz vor der Börse) zwischen den beiden offenen Massen in der Totalen (Abb. 88) durch die Masse der Halbtotale gefüllt wird, sodass „[p]lötzlich [...] alles schwarz von Menschen“¹⁶⁷³ ist.



Abbildung 87: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:13.

¹⁶⁷¹ Vgl. Schettler. *Berlin, Wien ... Wovon man spricht*. S. 342.

¹⁶⁷² Balázs. *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. S. 54.

¹⁶⁷³ Canetti. *Masse und Macht*. S. 14.



Abbildung 88: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:14.



Abbildung 89: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:15.



Abbildung 90: Lang. *Dr. Mabuse* [DVD]. 0:16:10.



Abbildung 91: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. Bildbearbeitung 0:02:14; 0:02:15.

Indem die Börse über die Masse versinnbildlicht wird, wandelt sich die Spekulation zu der Flut in Theweleit'scher Manier, da sie „aufregend zu sehen und *mächtig*“ ist, jedoch man „[w]enigstens für den Augenblick [...] diesen Fluten *ohnmächtig* gegenüber und gebannt“¹⁶⁷⁴ steht. Die eigene Spekulation, zu der sich eine große bürgerliche Bevölkerungsgruppe Anfang der 1920er Jahre hingekissen fühlte, war sichtlich aufregend, jedoch, so wurde schnell klar, konnte diese „Naturgewalt“, wie die Börse zu der Zeit in Metaphern bezeichnet wurde,¹⁶⁷⁵ weder kontrolliert noch verstanden werden und so stand man ohnmächtig vor ihr, wurde bedroht, verschluckt zu werden. Bis auf einen. Mit Rückbezug auf ein traditionelles Denken von Wirtschaft, wurde die (oftmals antisemitische) Vorstellung gebildet, jemand kontrolliere Masse und Börse. Eine bürgerliche Grundangst der Zeit in den jeweiligen Diskursen, da weder die Mechanismen der einen noch der anderen Naturgewalt (Masse und Börse) verstanden werden konnte und nur über das falsche Spiel eines Einzelnen, der die Fäden zog, Sinn machte. Wie schon in Kapitel 5.2.3 ausgeführt, gibt es zeitgenössische Versuche, die Männlichkeit des Spekulanten zu retten, indem in manchen zeitgenössischen Texten die „effeminierte“, da nervöse Tätigkeit an der Börse von einer „Ruhe und Gelassenheit“ konterkariert wurde, die von dem professionellen, idealen Spekulanten und seiner „Höflichkeit, Bildung, Zuvorkommenheit und d[em] ruhige[n] Sprechen“¹⁶⁷⁶ vertreten war. Demgegenüber zeichneten sich diese Eigenschaften dahingehend aus, dass sie zugleich dem Spekulanten von kritischer Seite vorgehalten wurden. Er kann nämlich nur ruhig sein und über der Masse thronen, wie dies in *Dr. Mabuse, der Spieler* wortwörtlich der Fall ist,¹⁶⁷⁷ weil er und sein theatrales, zumeist kriminelles Spiel Schuld an dem Leiden der anderen tragen. In *Sodom und Gomorrha* ist Harbers Auftritt, der zuvor schon in der textlichen Einführung angekündigt wurde, von dem Einfahren seines Autos geprägt, das die erste visuelle Abgrenzung der Masse symbolisiert (Abb. 92), indessen der Spekulant selbst gegen die Richtung der Masse zu seinem Fahrzeug drängt und sich über die anderen erhebt (Abb. 93).

Während Harber aus dem Chaos (im Hintergrund sind klar noch die zur Börse drängenden Massen sichtbar) chauffiert wird, springt einer der unzähligen namenlosen Bürger auf sein Fahrzeug. Aufgrund der Situation (er sprang auf das fahrende Auto) und der Präsentation (erste Nahaufnahme des Films) sind Einstellung und Figur von großer symbolischer Bedeutung (Abb. 94). Sein Aufzug sitzt nicht perfekt (etwa Krawatte und vor allem Haare hängen heraus), Mund und Augen sind weit aufgerissen, während er zu schwitzen scheint.

¹⁶⁷⁴ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 238.

¹⁶⁷⁵ Vgl. Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 223.

¹⁶⁷⁶ Ebd., S. 177.

¹⁶⁷⁷ Vgl. Lang. *Dr. Mabuse*. 0:19.



Abbildung 92: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:26.

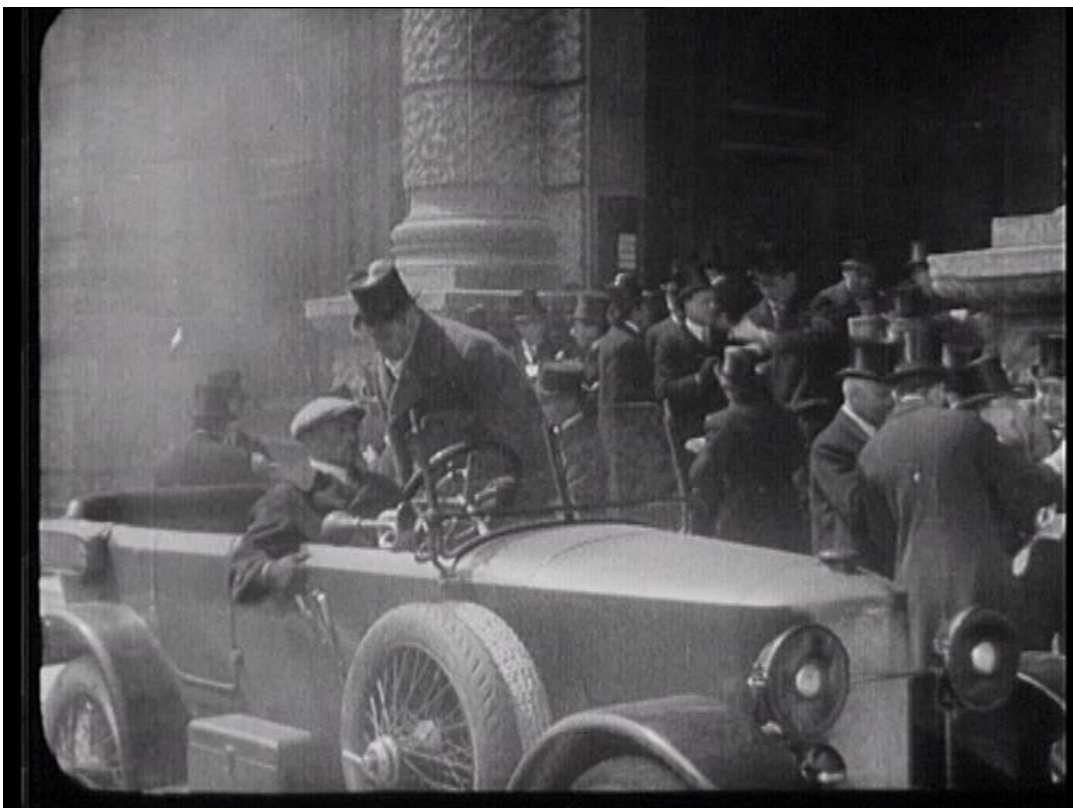


Abbildung 93: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:27.



Abbildung 94: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:28.



Abbildung 95: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:47.



Abbildung 96: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:02:53.



Abbildung 97: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:02.

Er ist in einem höchst agitierten Zustand, welcher (mit dem Verweis auf diese beiden Gesichtsausdrücke) zwischen Raserei und Verzweiflung oszilliert. Der Grund wird über den Zwischentitel ersichtlich: „20.000 Pfund...! mein [sic] ganzes Vermögen...! An den Bettelstab habt ihr mich gebracht! Ihr Räuber...!“ (SuG 0:02). Nach einem zweiten Einschub derselben Einstellung folgt als Antwort die Naheinstellung von Mr. Harber (Abb. 95), dessen Kleidung nicht nur perfekt sitzt, sondern scheinbar auch aus besserem Material gemacht ist. Harber verzieht nicht einmal die Miene, wenn er betont: „Ich bin nicht die Börse.“ (SuG 0:02). Sein Fahrer schmeißt den Namenlosen (in einer Halbtotale) herab und das Bild des am Boden Liegenden (nun ohne Zylinder und mit verdrecktem Gewand) wird erneut in einer halbnahen Einstellung betont (Abb. 96). In weiterer Folge wird dieser fast überfahren, während sein Zylinder zerstört wird, wodurch dem Treiben Harbers an der Börse ein tödlicher Faktor zugesprochen wird, der (wenn auch nicht direkt) so zumindest aufgrund der symbolischen Natur des Zylinders¹⁶⁷⁸ den Untergang des Mittelstandes markiert. In einem Dreischritt verbindet Canetti Masse, Spekulation und Inflation miteinander, um somit das Lebensgefühl all jener zu versinnbildlichen, die sich im Zuge der Geldentwertung selbst entwertet sehen, „weil die Einheit, auf die er [der Einzelne] sich verließ, die er sich selber gleich achtete, ins Abgleiten geraten ist.“¹⁶⁷⁹ Der Einzelne ist jener, der im Dreck unter die Räder kommt.

Das Ausbrechen des einen Bürgers, dessen sympathisierenden Eigenschaften (bietet er doch in der Evaluierung seitens des Rezipienten „a morally desirable (or at least preferable) set of traits“¹⁶⁸⁰) auf Opfer der Börse reduziert werden können, muss sich in dieser Hinsicht als Synekdoche verstehen: Auch wenn ihm nur eine halbe Minute zur Darbringung seines Schicksals vergönnt ist, kann er die gesamte Opferschaft der Spekulation als Teil dieser repräsentieren, zu denen sich auch die (einst) bürgerlichen Zuschauer der beginnenden 1920er Jahren direkt oder indirekt zurechnen. Die erste Hälfte der Szene ist zentral, um die *structure of sympathy* des Films (nach Murray Smith) zu verstehen. Auch wenn seine beinahe tödliche Opferschaft kaum Folgen für den weiteren Handlungsverlauf besitzt, hat sie gewaltige Auswirkungen für Harber und dessen antagonistische Charakterisierung, der die Börse als hysterische Masse zurücklasst und in einer Großaufnahme aus der Szene fährt, während er genüsslich eine Zigarette raucht (Abb. 97). Von der Einstellung ausgehend wird erneut auf die in Unruhe versetzte Börse geschnitten (Abb. 98). Blenden wir die beiden Bilder zusammen

¹⁶⁷⁸ Vgl. Jazbinsek, D. (2000). Vom Sittenspiegel der Großstadt zum Sittenfilm. Über die populärkulturellen Zusammenhänge der frühen deutschen Kinoproduktion. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (81–101). München: Edition Text + Kritik. S. 86; Kadrnoska. Auf den Schleichwegen der Karikatur. S. 94.

¹⁶⁷⁹ Canetti. *Masse und Macht*. S. 218.

¹⁶⁸⁰ Smith. *Engaging Characters*. S. 188.

(sprich denken wir sie einander ergänzend), ergibt sich ein Bild (Abb. 99), das einen in vielerlei Hinsicht an Dr. Mabuses Verlassen und Zurücklassen der Börse erinnert (Abb. 100). In beiden Fällen sind es Großaufnahmen von Männergesichtern mit Zylindern, die innerlich auf das zurückblicken, was sie verursacht haben: In dem einen Fall die chaotisch leer gefegte Börse, welche von der Langschen „destiny machine“¹⁶⁸¹ (die Uhr) überblickt wird; in dem anderen die (leicht zerfallene) Masse an Spekulanten, die sich weiterhin hektisch zur Börse bewegt. Fritz Lang, der einen Schritt weiter zu gehen scheint, schließt die Szene ab, indem er durch eine Überblendung die wahre Natur hinter dem Spekulanten zeigt: Ein kriminelles Genie, welches das kapitalistische Wirtschaften durch theatrale Einlagen (er selbst ist ein Verkleideter) und Komplott inszeniert hat. Obgleich Michael Kertész nicht so weit geht, deutet sich in dieser Einstellung Harbers die Lüge in seinen vorangegangenen Worten an, die sich bei dem späteren Kauf von Mary offenbart. Auch wenn Harber beteuert, nicht die Börse zu sein, sind es genau jene 20.000 Pfund (des Namenlosen „ganzes Vermögen“ (SuG 0:02)), die er Marys Mutter überschreibt („Liebe Schwiegermama, ich habe für Sie 20.000 Pfund gewonnen.“ (SuG 0:07)). In seinem Aufsatz zu Kertész und Sándor Korda (Alexander Korda) betont Gyöngyi Balogh die große Bedeutung der ersten Szene im Kontext der sozialen Situierung, beginnt diese doch „mit Signalen sozialer Referenz und deutlichen Hinweisen, dass die Rücksichtslosigkeit und der Zynismus der Reichen und der damit verbundene Mangel an sozialem Empfinden eine historische Sturzflut auslösten.“¹⁶⁸² In dieser Hinsicht offenbart die erste Szene eine Abwendung des bürgerlichen Zuschauers gegen Harber, da er einerseits in einem ursächlichen Zusammenhang mit der gesellschaftlichen Krise tritt, andererseits Eigenschaften nicht-hegemonialer Männlichkeit trägt, wie weiter oben ausgeführt. An dieser Stelle setzt eine negativ affektive Disposition (gegen Harber) zu wirken ein, die im Zuge Dolf Zillmanns „counterempathy“ ein legitimierte gewaltsames Einschreiten gegen ihn im Kontext des oben skizzierten Orientierungsrahmens „Sinn“ mache, sodass es genüsslich erfahrbar wäre.¹⁶⁸³

Unmittelbar nach der Szene führt *Sodom und Gomorrha* die beiden Protagonistinnen ein, Mary Conway und ihre Mutter Agathe Conway. Lucy Doraine, schon damals ein Filmstar und Mannequin¹⁶⁸⁴ mit Wiedererkennungswert,¹⁶⁸⁵ wird dem Publikum in ihrer Rolle als modisch

¹⁶⁸¹ Gunning, T. (2000). *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: bfi Publishing. S. 9

¹⁶⁸² Balogh. Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren. S. 84.

¹⁶⁸³ Vgl. Zillmann. The Presence of Violence in Religion. S. 200-202.

¹⁶⁸⁴ Vgl. Büttner & Dewald. Michael Kertész. S. 112.

¹⁶⁸⁵ Vgl. o. V. (1922). *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue. Almanach 1922*. Wien: Verlag Universale. S. 16.



Abbildung 98: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:04.

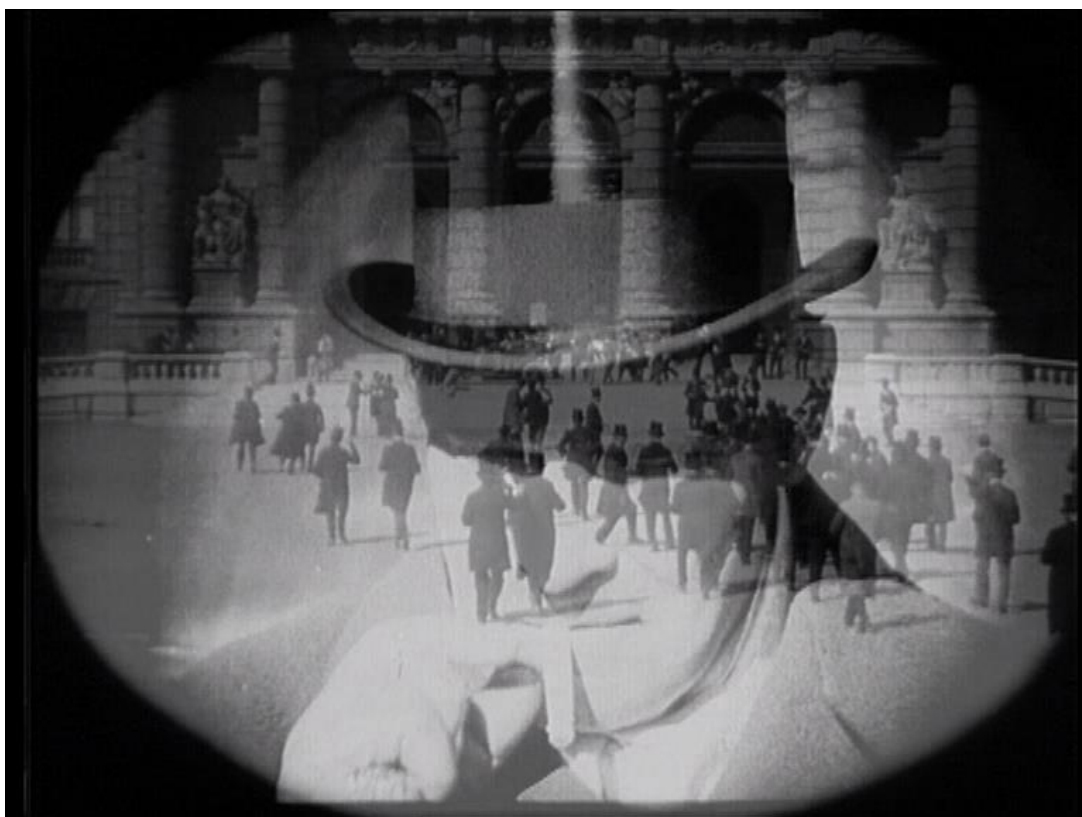


Abbildung 99: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. Überblendung 0:03:02; 0:03:04.

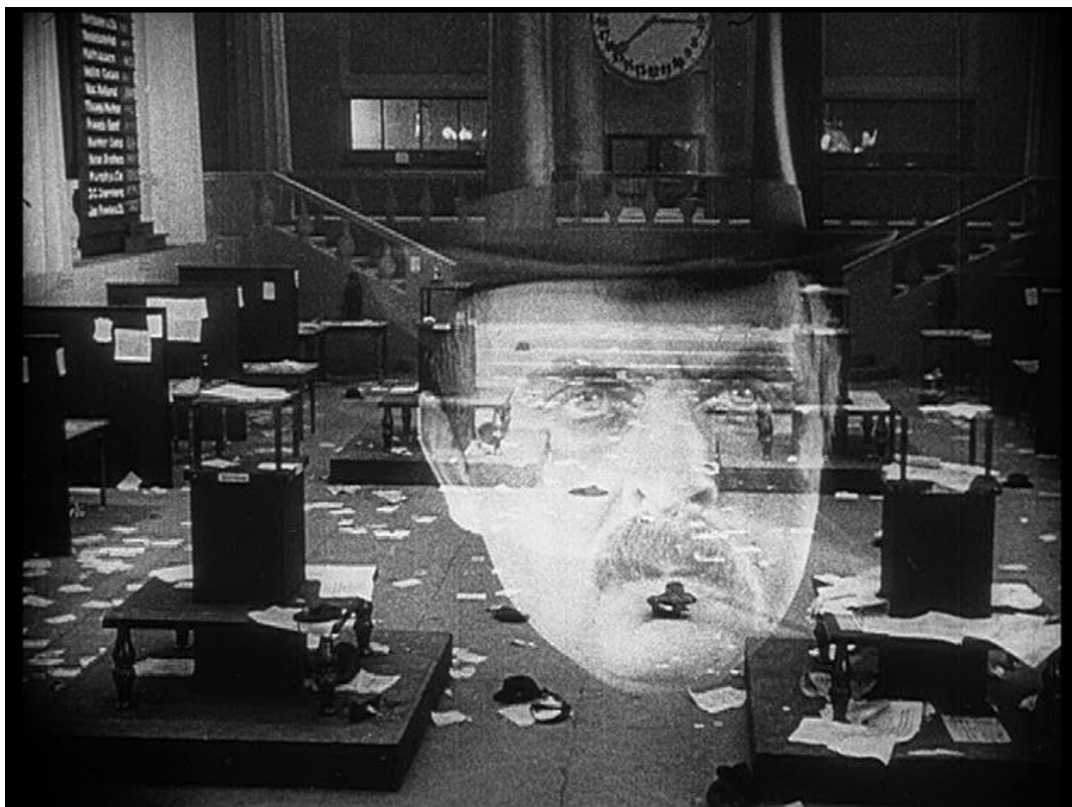


Abbildung 100: Lang. *Dr. Mabuse* [DVD]. 0:23:45.



Abbildung 101: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:09.



Abbildung 102: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:17.



Abbildung 103: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:19.



Abbildung 104: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:21.



Abbildung 105: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:28.

gekleidete Mary vor einem Auto posierend vorgestellt, während sie ein wenig gelangweilt auf ihre Mutter wartet (Abb. 101). Ungeachtet der Tatsache, dass keine der beiden Frauen in dieser oder den folgenden Autoszenen (*SuG* 0:06–8; 0:09f.; 1:31) am Lenkrad Platz nehmen dürfen, wird das einführende Bild der weiblichen Protagonistin (zumindest in dieser Fassung) in einem unmittelbaren Konnex zum Auto gerückt. Ohne Mann im Blickfeld¹⁶⁸⁶ ist dieses Bild der erste Hinweis auf ihre Charakterisierung und die Vielfalt an Diskursen, die sich in ihrer Figur bündeln. Wie schon im Kapitel 5.2.1 ausgeführt, ist sie eine *neue Frau*, Sinnbild von neuen Weiblichkeiten, das sich in dieser Szene vor allem über ihren „modischen Habitus“, aber auch über ihre Verbindung zum Auto (Symbol der Bewegung) definiert.

Als ihre Mutter auftritt (Abb. 102), ruft Mary sie freudig zu sich, sodass das Publikum die beiden direkt nebeneinander in zwei Einstellungen vergleichen kann (Abb. 103, Abb. 104). In allen drei (Abb. 102 – 104) wird offensichtlich, dass „Aussehen und Verhalten [...] Mütter und Töchter“¹⁶⁸⁷ egalisieren, da beide eine Jugendlichkeit anpeilen, die für die Mutter als unnatürlich gilt.¹⁶⁸⁸ Mag auch Agathes Schnitt und Hut ein wenig konservativer wirken,¹⁶⁸⁹ tragen sie grundlegend ähnliche Kleidung, deren Schwarz-Weiß-Muster sich zu konterkarieren scheinen. Dieser Eindruck der mütterlichen Jugendlichkeit, der sich im weiteren Verlauf des Films verfestigen würde, macht Platz für die Konsumsucht, die in das Bild der neuen Weiblichkeiten passt. Denn wenn der (einst) bürgerliche Zuschauer den ersten Blick auf das Interieur ihres Haushalts wirft (Abb. 105), ist das Fehlen des Heimischen – Produkt der liebenden Frau – offensichtlich.

In ihrer Untersuchung von österreichischen bürgerlichen Hauswirtschaftsratgebern der Zwischenkriegszeit weist Zeithistorikerin Ela Hornung auf die (finanziell notgedrungene) Umwertung von Häuslichkeit, die parallel zur Forderung seitens konservativer sowie progressiver Kräfte nach Sachlichkeit in der Wohnmode geführt wurde:¹⁶⁹⁰

„Wir verzichten darauf, mit viel Mühe und Entbehrung unsere Wohnung für einige Stunden in der Woche wie einen Ausschnitt aus einem *Palast* herzurichten und uns darauf in der anderen Zeit den Raum so zu gestalten, daß er uns dauernd als heiterer, freundlicher Rahmen für unseren Alltag dient.“¹⁶⁹¹

¹⁶⁸⁶ Ihr Chauffeur scheint zum Teil hinter ihrem Kopf hervor, aber ist nicht wirklich wahrnehmbar im Bild. Darüber hinaus wird er in der folgenden Großaufnahme aus der *Mise en Scène* entfernt.

¹⁶⁸⁷ Jahto. *City Girls*. S. 12.

¹⁶⁸⁸ Siehe hierzu Kapitel 5.2.2.

¹⁶⁸⁹ Vor allem da Marys weißes Gewand den Eindruck eines sehr tiefen Dekolletés erweckt.

¹⁶⁹⁰ Vgl. Kaiser. *Österreichs Frauen 1918 – 1938*. S. 374.

¹⁶⁹¹ Hornung. *Sie sind das Glück, sie sind die Göttin*. S. 124.

Dieses Zitat, einem Ratgeber Mitte der 1930er Jahre entnommen, dessen Ausrichtung sich selbst als „rationelle Haushaltsführung“ betitelt, betont die Notwendigkeit der Jahre, den Wohnraum keinesfalls mehr als Präsentationsraum zu verstehen, der doch nur „viel Mühe und Entbehrung“ kosten würde, sondern als Lebensraum (sinnlich) wahrzunehmen, damit dieser „dauernd als heiterer und freundlicher Rahmen für unseren Alltag dient.“ Demgegenüber erhebt sich nun vor den Augen des zeitgenössischen Publikums ein solcher „Ausschnitt aus einem *Palast*“¹⁶⁹², der mit luxuriösen Gütern nicht ge-, sondern überfüllt ist. Mehrere Vasen im (um 1900 populären) orientalistischen bzw. japonistischen Stil mit Kirschbaumzweigen werden auf Tischen und Steinpodesten präsentiert; an der Decke ist ein kreisförmiges Gestell montiert, von dem lange Vorhänge zum Boden reichen, während der Boden selbst mit schwarzen matten Steinplatten gefliest ist; und an vorderster Front steht eine weiß gepolsterte Chaiselongue. Weder sachlich noch heimelig. Das ist kein Wohn-, sondern ein Ausstellraum. Wenn auch im Detail abweichend, werden sowohl in konservativen (Abb. 106) als auch sozialdemokratischen Kreisen (Abb. 107) dieser Zeit ein Heimtypus propagiert, der mit schlichten Möbeln (im konservativen Fall ein wenig mehr historizistisch), (selbst)¹⁶⁹³ gewebten Tischdecken und aufgehängten Familiengemälden bzw. -fotografien¹⁶⁹⁴ eine Aufwertung des Privaten um den Familientisch als Zentrum idealisiert. Um sich von der bolschewistischen¹⁶⁹⁵ oder kaiserlichen Armut¹⁶⁹⁶ abzuwenden, wird deren karger Wohnraum visuell in einem direkten Kontrast (nahezu identische Einstellungen) zum Heimeligen gestellt. Eine Darstellung zur Alkoholsucht in *Die Unzufriedene* (Abb. 108) verdeutlicht dies noch mehr, da hier der nach oben hin offene Bildraum der leeren Wohnung (rechts oben) den geschlossenen um den Familientisch (unten) gegenübersteht, von dem ein warmes Licht in alle Richtungen strahlt – ein Motiv, das sich (zumindest angedeutet) ebenfalls bei den anderen Beispielen wiederfindet. Während in *Sodom und Gomorrha* nahezu alle Räume der Gegenwartshandlung in ihrer Komposition eben diese Offenheit eines Saales besitzen (Abb. 66, Abb. 116), nähert sich neben Räumen der sexuellen Intimität (Abb. 140) nur die Ausstattung vom Krankenraum Harrys diesem Heimtypus (Abb. 109). Nicht nur weckt das Mobiliar aus Holzmöbeln und Teppichen im Zusammenspiel mit der dunklen Farbwahl der Wand einen ähnlichen Eindruck, sondern selbst die Decke ist klar sichtbar, sodass sich ein

¹⁶⁹² Ebd., S. 124.

¹⁶⁹³ Vgl. Hornung. Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. S. 132.

¹⁶⁹⁴ Bei *Wiener Kinder* sieht man an einer Stelle deutlich, dass Familienbilder an der Wand hängen. o. V. (2007). *Wiener Kinder*. 0:56.

¹⁶⁹⁵ o. V. *Der Kampf der Gewalten*. 0:09–12.

¹⁶⁹⁶ o. V. (2007). *Wiener Kinder*. 0:55–58.

Gefühl der Intimität, da Geschlossenheit aufbauen kann. Im krassen Kontrast zu den „Ausschnitt[en] aus einem *Palast*“, die im Film vorherrschend sind, ist der Raum mit Nutzobjekten gefüllt, sodass er das (Über)Leben dem Feiern und Ausstellen kontrastiert.



Abbildung 106: o. V. *Der Kampf der Gewalten* [DVD]. 0:08:26.



Abbildung 107: o. V. *Wiener Kinder* [DVD]. 0:59:14.



Abbildung 108: o. V. (1932, 19. März). *Die Unzufriedene*, 10, 11. S. 1. Zugriff am 20.01.2015 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=uzf&datum=19320319&zoom=33>.



Abbildung 109: Kertész. *Sodom und Gomorrha* DVD]. 0:26:35.

Kehren wir zurück zu Agathes „Ausschnitt aus einem *Palast*“. In diesem konfrontiert sie ihre Tochter damit, dass sie sich nun endgültig entscheiden müsse, ob sie Harber zum Gatten nehme oder nicht. In einer für den Film untypischen weißen Irisblende (Abb. 110), die nicht nur ihr weißes Gewand in dem sonst relativ dunklen Raum (Abb. 111) weiter hervorhebt, sondern auch ähnlich dem Classic Hollywood in Richard Dyers Analyse auf die ideologische „whiteness“ ihres Wesens referiert,¹⁶⁹⁷ versucht Mary hierauf, sich dem Antrag zu widersetzen, da er doch ihr „Vater“ sein könnte (SuG 0:03).¹⁶⁹⁸ Interessanterweise übergeht Agathe diesen Einwand gänzlich, um stattdessen stellvertretend für „dieses schöne, sorgenlose Leben“ (SuG 0:04) auf den Raum zu verweisen (Abb. 111). In derselben Einstellung blickt Mary um sich, schüttelt ihren Kopf und lässt sich auf die Liege fallen, um (erneut in der weiß gerahmten Nahaufnahme) zu fragen, ob sie „[d]afür“ ihr „Glück und alle Hoffnungen [...] [ihrer] Jugend opfern“ (SuG 0:04) soll, ehe sie sich von der Mutter abwendet. Auf diese Worte sammelt Agathe sprunghaft Zetteln ein, die neben der größten und sichtbar teuersten Vase auf einem Tisch liegen, hält sie zunächst zu ihrer Brust (Abb. 112), bevor sie diese der schockierten Mary in die Hände drückt (Abb. 113). Der gelebte Luxus basiert allein auf den angehäuften Schulden, die an der unbändigen Masse an Zetteln (rekurrierendes Motiv in Börsenszenen)¹⁶⁹⁹ visualisiert werden. Obgleich ein derartig luxuriöser Hintergrund nach Carly Gieseler zum Standardrepertoire der sogenannten „gold diggers“ zählt,¹⁷⁰⁰ legt die Szene deutliches Zeugnis der (weiblichen) „Willensschwäche“ ab, da nach damaligen Verständnis „einzig und allein Frauen [sich] [...] ungehemmt den künstlichen Bedürfnissen [der Konsumwirtschaft] hingeben“¹⁷⁰¹ konnten, während der Verstand hegemonialer Männlichkeit dieses zu verhindern wusste.

Der Grund für das Ausbleiben einer richtigen Mutterschaft ist zugleich auch der letzte Diskurs, der in dieser Anfangsszene durch die beiden Frauen verkörpert wird. Denn während sich der männliche, bürgerliche Körper schon in der Anfangsszene entweder als ein von der

¹⁶⁹⁷ Vgl. Dyer. *White*. S. 14, 89-92.

¹⁶⁹⁸ Obgleich sich der väterliche Verweis nur auf Harbers Alter bezieht, kann unter Rückbezug der Angaben des damaligen Programmheftes zum einen, dass Agathe Conway die ehemalige Geliebte Harbers sei (Vgl. Sodom und Gomorrha. Kivur – Vereinigte. Nr. 6182 (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 427.), und aufgrund des gänzlichen Fehlens ihres Gatten zum anderen ihre Anmerkung ebenso als die Abnormalität der Bindung und Familiensituation interpretiert werden.

¹⁶⁹⁹ Vgl. Breslauer. *Die Stadt ohne Juden*. 0:02; Kertész. *Sodom und Gomorrha*. 0:02; Lang. *Dr. Mabuse*. 0:01–24.

¹⁷⁰⁰ Vgl. Gieseler. *Killing the Vamp*. S. 44.

¹⁷⁰¹ Schößler. *Börsenfieber und Kaufrausch*. S. 290.



Abbildung 110: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:03:47.



Abbildung 111: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:04:04.

Börsenhysterie gepackter und gebrochener offenbart oder als Spekulant in stoischer Ruhe dargestellt wird (SuG 0:02f.), oszillieren die beiden Frauenkörper zwischen exzessivem Konsum, in der sie sich für das Publikum ausstellen, und verzweifelter Hysterie aufgrund der nicht bezahlten Rechnungen. Der überbordende Luxus wirkt damit in doppelter Hinsicht paradigmatisch. Neben dem Kaufrausch ist es das Fehlen der Häuslichkeit, eine geforderte Rückkehr zum Privaten. Denn, wie etwa der christlichsoziale Gewerkschaftler Leopold Kunschak schreibt, ohne „die wurzelfeste Verbindungen mit dem Haus, der anziehende, Freude und Friede vermittelnde Haushalt“ würden „viele Ehen nach kurzer Zeit verdorren“¹⁷⁰², aber auch grundsätzlicher, wie in Kapitel 5.2.2 ausgeführt, Familien zerstört werden. Vor allem die Großaufnahme Agathes (Abb. 112) belegt die hysterische Verzweiflung, die den Schulden folgen, da aufgrund des gänzlich schwarzen Hintergrunds sie und ihre hektischen Bewegungen visuell hervorstechen, während der Hut (gegenüber jenen mit Rüschen und Blumen besetzten Marys) ihr den Eindruck einer zerwühlten Frisur gibt. In der Typologie der Studie Hildegard Hetzers wird sie somit zur „ungeordnete[n] Mutter“, da sie (nach erstmaliger Vernachlässigung (SuG 0:32f.)) Mary nun verwöhnt, aber nur sofern sie damit „eigene Wünsche und Vorstellungen“¹⁷⁰³ (Leben im Reichtum) für sich und ihr Kind verwirklichen kann. In dieser Hinsicht endet die Szene damit, dass Mary zunächst ihre weinende Mutter tröstet (Rollentausch) (Abb. 114), um sich schlussendlich für sie aufzuopfern (Abb. 115). Ihr Körper und Kopf sind nach oben gewandt, ihre Hände halten verkrampft den Bauch, während ihr Blick in die Ferne schweift. Das sind Zeichen, welche die Schwere ihrer Entscheidung darstellen, während sich ihre Mutter, die nun die Hände von dem eigenen weinenden Gesicht wegführt, in dankender und flehender Haltung an ihre Tochter wendet. Diese Gegenüberstellung der beiden Figuren wird sich, wie schon in Kapitel 5.2.2 ausgeführt, noch mehrmals wiederholen, wie etwa wenn in Folge der Übergabe Marys an ihren Verlobten die Freude der Mutter über die 20.000 Pfund von der Miene ihrer Tochter (nun im Auto Harbers) konterkariert wird (SuG 0:07). Die Mutter opfert die Tochter ihrem eigenen Konsumverhalten, ohne ihr Leid zu bemerken.

Dementsprechend zeigt sich in den ersten wenigen Minuten ein klarer Ausgangspunkt bzgl. der *structure of sympathy*, der mithilfe eines fingierten bürgerlich-männlichen Orientierungsrahmens lesbar wird. Denn die Verortung der Figuren und ihrer Handlungen innerhalb der Diskurse (wie werden etwa Konsum, Börse und Sexualität zu einer Zeit darstellbar, i. e. denkbar, wie darf man sich (als Figur) diesen gegenüber positionieren) und

¹⁷⁰² Kunschak, L. zit. n. Kaiser. Österreichs Frauen 1918 – 1938. S. 393.

¹⁷⁰³ Ratzenböck. Mutterliebe. S. 45f.



Abbildung 112: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:04:48.



Abbildung 113: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:04:54.



Abbildung 114: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:05:06.



Abbildung 115: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:05:28.

der Bedeutung, welche diese in einer Subkultur einnehmen, erlaubt die emotionale Wurzel freizulegen, von der sich aus die weitere Narration, aber auch affizierte Wahrnehmung dieser seitens einer spezifischen Zuschauergruppe entfalten. Für den zeitgenössischen (ehemals) bürgerlichen Zuschauer besitzt Harber antagonistische Kräfte, da er im Zuge seiner Spekulation nicht nur zum sozial Anderen mutiert, sondern zugleich die Krise „der“ Männer (sprich: des männlichen, bürgerlichen Mittelstandes) (mit)bedingt. Als Teil dieser Spekulant_innenwelt hilft die weibliche Konsumsucht Agathes bürgerliche Frauen als Ware an die Neureichen zu liefern, sodass die Institution der Familie zerstört wird. Letztendlich muss sich dieser Zuschauer nicht zwangsweise Mary empathisch nähern, sondern Marys (Ver)Zweifeln stellt (dem namenlosen Bürger ähnlich) die mittelständische Opferschaft im Zuge der gesellschaftlichen Krise(n) der Nachkriegszeit in den Vordergrund, sodass sich hier negative Affekte gegenüber Harber und zum Teil Agathe als Komplizin aufbauen können.

5.3.2. Wende des einen Lebens. Tod des anderen (0:14:00 – 0:21:01)

Thematisch schließt die Szene direkt an den Konflikt an, der in der Einleitung und ihrer Folgeszenen aufgebaut wird. Erneut steht die (noch) in weiß gekleidete Mary (nun sogar mit kleinen Perlenflügeln am Rücken, klar auf christlicher Ikonographie rekurrierend) in einem Saal, der mit orientalistischen Luxusobjekten gefüllt ist, wobei deren Positionierung im Raum weniger vom Nutzen als von dem eigenen Ausstellcharakter zeugen (Abb. 116). Sie selbst blickt betrübt aus dem Bildraum, während Agathe schnellen Schrittes in dem hinteren Raumteil (Betonung der Raumgröße) in Erscheinung tritt. Die Bewegungsmuster beider Frauen kontrastieren einander (Abb. 117): Zum einen hektische kleine Schritte, die quer durch den Raum führen, um sich an dem luxuriösen Inneren zu erfreuen. Dabei wedelt Agathe wild mit einem großen Federfächer, während sie mehrmals beeindruckt den Blick über den ganzen Raum (hinauf und zur Seite) schweifen lässt. Zum anderen knappe Schritte, die effektiv von dem Ausgangspunkt zu ihrer Mutter führen, wo sie dann (mit Blick auf die Mutter) verharret. Erst als sich diese mit Küsschen verabschiedet, starrt Mary abermals aus dem Bildraum (frontal gen Publikum), bis sie nach wenigen Sekunden ihren Kopf nach unten fallen lässt.

Erneut treffen sich mütterliches Desinteresse für das Schicksal des eigenen Kindes, der weibliche (mütterliche) Wunsch nach Reichtum und die eigene Resignation, die im klaren Kontrast sowohl zu dem luxuriösen Raum als auch zu dem vorangegangenen Feiern (stellvertretend für Neureiche) steht.¹⁷⁰⁴ Demgegenüber erinnert Marys Haltung vielmehr an

¹⁷⁰⁴ Siehe Kapitel 5.2.1.



Abbildung 116: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:00.



Abbildung 117: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:07.



Abbildung 118: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:48.



Abbildung 119: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:55.

Harrys Distanzierung von dem Exzess,¹⁷⁰⁵ sodass sich der bürgerliche Zuschauer empathisch der potenziellen Paarkonstellation nähert, deren „Glück“ und „Hoffnung“ (SuG 0:04; 0:08f.) von den gesellschaftlichen antagonistischen Kräften (bis dahin: Spekulation, Konsumsucht, Sexualität), symbolisiert von Harber, Agathe und den Festgästen, bedroht werden.

In diesem Moment tritt Harber an sie heran, um ihre Hand und schlussendlich sie in den Arm zu nehmen. Eine körperliche, sogar sexuell angedeutete Nähe, derer sich Mary mit Unbehagen und deutlichem Zwiespalt zuwendet, was der Schnitt (womöglich erst im Zuge der Rekonstruktion) betont. Nachdem Harber ihre Hand nimmt, blickt sie zögerlich auf sein Gesicht (Abb. 118), das jedoch in der Naheinstellung zu einem spielerischen Kokettieren mutiert (Abb. 119): Ihre beiden Oberkörper, die zuvor noch durch eine deutliche Lücke getrennt waren, liegen nun eng aneinander, während beide grinsend in die Augen ihres Gegenübers starren, bis Mary langsam ihr Gesicht dem seinigen nähert. Demgegenüber zeigt sich in der folgenden Totalen nicht nur die neuerliche Distanz zwischen den Körpern, sondern Marys Abneigung gegen ihren Verlobten: Als Harber sich ihr nähert, um sie zu umarmen, starrt sie zunächst abermals in die Leere (gen Publikum) und weicht letztendlich vor der Annäherung zurück, indem sie nicht nur den Oberkörper, sondern selbst ihren Kopf sichtbar angeekelt von Harber abwendet (Abb. 120). Just in dem Augenblick folgt der wiederholte Schnitt auf die Naheinstellung (Abb. 121), der die Bedeutung ihrer Bewegung negiert. Solange ihre Hand langsam seinem Oberarm entlang fährt, blickt sie lächelnd in seine Augen, bis jedoch schlussendlich er sie fest an sich presst, sodass sie aufschreit (Abb. 122) und sich mit heftigen Bewegungen aus der gewaltsamen Umarmung löst (Abb. 123).

Obleich zu der Zeit sexuelle Annäherungen allgemein und sexuelle Gewalt im Speziellen (oftmals selbst im Hygienefilm) entweder über Andeutungen, wie etwa einem Kuss als Synekdoche,¹⁷⁰⁶ Verwendung anderer dem Geschlechtsakt verwandter bzw. stellvertretender Zeichen (das Abdrehen des Lichtes)¹⁷⁰⁷ oder mithilfe von radikalen Schnitten¹⁷⁰⁸ nur impliziert werden konnten, wusste jede_r im Publikum, was vor sich geht, wenn etwa in *Die*

¹⁷⁰⁵ Siehe Kapitel 5.2.3.

¹⁷⁰⁶ Vgl. Lefebvre, T. (2000). Kino gegen die Syphilis. Aspekte der Entwicklung in Frankreich. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (47–62). München: Edition Text + Kritik. S. 55.

¹⁷⁰⁷ Ucicky. *Café Elektrik*. 0:32.

¹⁷⁰⁸ Die Darstellung von sexueller Gewalt in dem zaristisch-russischen *Mit Feuer und Blut* (1914) ist paradigmatisch für die Zeit, denn ähnlich der Literatur derselben Tage, bleibt die Gewalt zwischen den Zeilen, i. e. abseits der Szene. In einem Moment wird das russische Dienstmädchen von mehreren deutschen Soldaten gepackt, im nächsten liegt sie mit schockiertem Gesichtsausdruck und teilweise verrutschtem Gewand an nahezu derselben Stelle. Beide Momente sind aus der gleichen Einstellung inszeniert, während einzig und allein ein harter Schnitt sie trennt, sodass dem Publikum die klaffende Wunde der Narration offensichtlich wird. Vgl. Martow, M. (Regie). (1914). *Mit Feuer und Blut* [Film]. Russisches Reich: Tanagras.

freudlose Gasse die Türe hinter dem Metzger und seinem Opfer ins Schloss fällt.¹⁷⁰⁹ Unausgesprochen und zwischen Zeilen und Schnitten (ist sie doch „ob-scene“, sodass sie „off scene“ gehalten werden müsse)¹⁷¹⁰ wird sexuelle Gewalt, deren Auswüchse zu der Zeit im Privaten wachsen,¹⁷¹¹ durch spezifische Codes und Andeutungen für das zeitgenössische Publikum klar verständlich. Ähnlich der gaffenden alten Männerköpfe, die nur wenige Minuten zuvor mittels Blicken auf junge Frauenkörper von ihrem „falschen“ Begehren (i. e. jenes des sozial *Anderen*) bezeugen (*SuG* 0:11f.),¹⁷¹² betritt Harber die Szene als Blickender, der auf Mary ominös starrt (Abb. 124). Gerahmt von dem Türeingang und der durchdringenden Schwärze des Raumes betont der Bildaufbau neben der Distanz, von welcher aus der Spekulant auf Mary blickt, sein dunkles voyeuristisches Begehren, das, sofern das eigene Kapital ihm einen Wunsch nicht erfüllt, in (sexuelle) Gewalt umkippt. Dies wird abermals in der Großaufnahme bestätigt, die Marys Flucht unmittelbar folgt (Abb. 125). Schnaufend (Brustkorb hebt sich mehrmals), starrt er mit zornigem Blick auf Mary, während die Lichtführung seine linke Gesichtshälfte im Dunkeln lässt. Neben der *Mise en Scène* wird seine Aggressivität von der Härte des Schnittes (Mary ist noch im Prozess des Losreißens, als auf die Naheinstellung geschnitten wird) und von der untypischen Länge der starren Einstellung (neun Sekunden) hervorgehoben. Im Zusammenspiel aus der Sequenz, dem vorangegangenen Wissen um die Figur und dem falschen Begehren anderer alter Männer auf der Feier (Stellvertreter der Neureichen) wird die Szene dem (einst) bürgerlichen Zuschauer zu einem Moment, der die Alterität von Harber und des Spekulant_innenmilieus sinnlich erfahrbar macht. Selbst wenn Mary als Opfer keinerlei Empathie zugesprochen werden würde, da sie im Kontext bürgerlicher Argumentation von sexueller Gewalt Schuld am eigenen Leiden trage (Neue außerhäusliche Weiblichkeit, (mütterlicher) Konsum, eigener Warencharakter), genügen die Codes, um Harber als sozial *Anderen* zu verabscheuen, zerstört er doch in der Auffassung des (einst) bürgerlichen Zuschauers implizit die Werte der hegemonialen Männlichkeit. Damit verstärkt die Darstellung sexueller Gewalt in diesem Fall nicht nur die Alterität Harbers, sondern gleichfalls die negativen Affekte, die man mit dieser Figur in Verbindung bringt.

Auf die Worte Harbers (vermutlich eine Drohung) wendet sich Mary zögerlich ihrem Verlobten abermals zu, der sie zum Fenster führt, um ihr den japanischen Pavillon zu zeigen.

¹⁷⁰⁹ In dieser Szene wirken offensichtlich auch weitere Symbole, wie des Metzgers großer Hund, der abgewandte Blick der Frau beim Hinausgehen und das Heraustragen eines großen Stückes Fleisch, das eine zentrale Metapher im Film darstellt. Pabst. *Die freudlose Gasse*. 0:36.

¹⁷¹⁰ Vgl. Williams. *Screening Sex*. S. 7.

¹⁷¹¹ Vgl. Hämmerle. „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer...“. S. 55.

¹⁷¹² Siehe Kapitel 5.2.1.



Abbildung 120: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:57.



Abbildung 121: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:58.



Abbildung 122: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:59.



Abbildung 123: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:15:00.



Abbildung 124: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:14:34.



Abbildung 125: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:15:01.

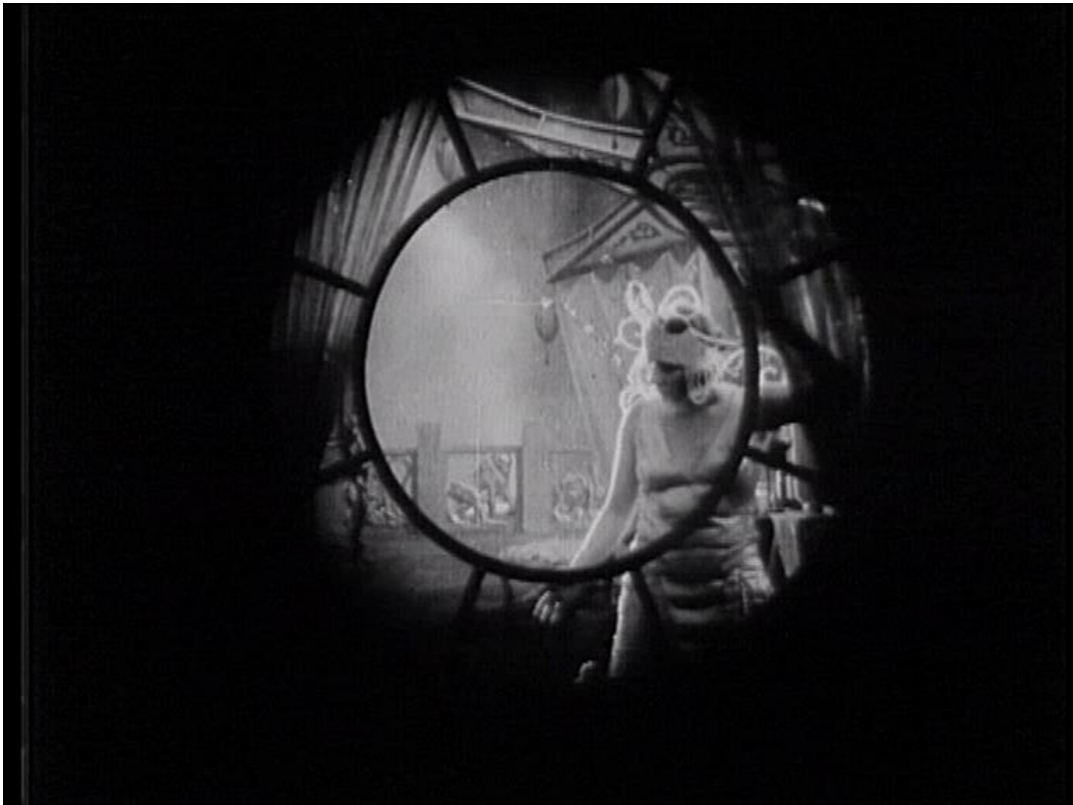


Abbildung 126: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:16:20.



Abbildung 127: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:16:23.

Seine Wortwahl („Dort im Dunkel des Parks...“ (SuG 0:15)) evoziert erneut die Assoziation mit Geheimen und Versteckten, das in der Szene bislang mit sexuellem Verlangen konnotiert wurde. Diese Einschätzung wird bestätigt, als Harber sie erneut küssen möchte und sie ihn mit Verweis auf einen künftigen Zeitpunkt („...später, wenn uns niemand beobachtet.“ (SuG 0:16)) von sich weist. Erst als ein Diener ihr Beisammensein unterbricht, lässt Harber von ihr. Nach letzten eindringlichen Worten Harbers (der ängstlichen Körperhaltung Marys zu urteilen, bedrohliche) rempelt er beim Verlassen des Raumes ihren erstarrten Körper an, ehe sie sich resignierend (langsame Bewegung, fallen gelassener Kopf) gegen die Fensterscheibe lehnt (Abb. 126). Dieser Abschnitt wiederholt, betont und fixiert die schon vorhandenen *structure of sympathy*.

Im letzten Part der Sequenz wird der Auftritt Harrys, der in seiner Suche nach Mary an diesen Raum herantritt, in Szene gesetzt (Abb. 127), indem der Film zum Teil auf das vorangegangene Muster Harbers rekurriert (Abb. 124). Obgleich im Grad der Helligkeit unterschiedlich werden in beiden Fällen die Männer durch einen Türpfosten gerahmt, während sie einen Blick auf Mary werfen. Der Unterschied ist zweifältig: Zum einen verharret Harber zum Blicken (Betonung seines Begehrens von der Ferne), während Harry in einer nahezu konstanten Bewegung auf Mary zugeht (selbst während eines Schnittes auf seine POV bewegt er sich weiter). Zum anderen erlaubt der Film keine fokalisierte Wahrnehmung seitens Harbers, seitens Harrys schon (Abb. 128): Zwei schwarze Balken deuten den Fokus auf Mary an (alles abseits von ihr wird ausgeblendet),¹⁷¹³ die sich den rechten Träger ihres Kleides festhält. Der Einschub dieser fokalisierten Einstellung kontrastiert damit abermals das Begehren Harbers, denn ohne Einblick (i. e. Schauobjekt) konzentriert sich das Publikum auf den Blick eines sozial *Anderen* als solchen. Darüber hinaus wird aber auch Mary an dieser Stelle zum ersten Mal eine eigene sexuelle Ausstrahlung zugesprochen. Ohne die Hand von Schulter, Brust und Träger zu lösen, tänzelt sie leichten Fußes und mit großer Freude um den ein wenig wankenden, da angetrunkenen Harry in den folgenden Einstellungen (Totale, Halbtotale und Nahaufnahme) herum, bis er sie schließlich auf ihren Träger aufmerksam macht. Aber selbst als sie ihr Missgeschick bemerkt und schnell den Träger hochzieht (Abb. 129), lächelt sie (nun ein wenig verlegen) Harry weiter an (Abb. 130).

In der ursprünglichen Fassung wurde neben ihrem Hals auch ihr Busen zum Teil entblößt,¹⁷¹⁴ sodass ein der Zeit gängiges Filmmotiv (i. e. der nackte weibliche Busen)¹⁷¹⁵

¹⁷¹³ Eine derartige Fokussierung mithilfe von Balken und anderen Veränderungen des Kaders innerhalb einer Fokalisierung ist durchaus typisch für die Zeit, um (oftmals, aber nicht nur) den männlichen Blick auf den weiblichen Körper oder Teile von diesem zu betonen. Siehe etwa Ucicky. *Café Elektric*. 0:08.

¹⁷¹⁴ Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 2.

hier in Erscheinung tritt. Zwar lädt, so Siegfried Kracauer, „ihr Busen [...] zur Besichtigung ein“¹⁷¹⁶, aber tritt in dem Motiv gleichfalls ihre (wenn auch leicht verlegene) selbstbewusste Art von der schon erwähnten überschäumenden Sexualität auf. Während schon in vorangegangenen Szenen ausgelebte weibliche Sexualität gezeigt wurde, stand sie stets im unmittelbaren Konnex der neureichen Feierlichkeiten. Doch nun tritt selbst Mary mit dem (eigenen) Sexuellen in Verbindung. Im Zusammenhang mit dem sexuellen Exzess der Feierlichkeiten und dem vorigen Kommentar, ob Harry nicht selbst die „Rolle des Hausfreundes“ (*SuG* 0:13) übernehmen möchte, scheinen ihm sein POV und ihre Geste als Beleg ihrer veränderten Sitte zu dienen, wie sein enttäuschtes Gesicht (müdes Lächeln, weit hochgezogene Augenbrauen), aber auch sein unsteter und aufgewühlter Gang durch den Raum und seine wilde Gestik bezeugen (Abb. 131), da die Nacktheit von Frauen oftmals ihre gezielte Verführungskraft offenbart, gegen die sich hegemoniale Männer zu Wehr setzen müssen.¹⁷¹⁷ Damit wird dieser Einschub ähnlich der fokalisierten Einstellung des Triebtäters in *Kreuzzug des Weibes* in eine argumentative Logik eingespannt,¹⁷¹⁸ die in *Sodom und Gomorrha* die auf ihren Körper projizierte aktive Sexualität der Frau, das Spekulant_innenmilieu und das aufgewühlte Leiden des hegemonialen Mannes in einen stringenten Zusammenhang geführt wird. Zunächst will Harry sich noch auf den Kopf greifen, schreitet jedoch dann voran, reißt Kopf und Körper hin und her, bis er sie schlussendlich abermals zu überzeugen versucht, dass sie „[m]it verbundenen Augen [...] ins Verderben“ (*SuG* 0:17) stürze. Da indes Mary selber 25 Sekunden regungslos stillsteht, konzentriert das adressierte Publikum gänzlich auf seinen ungezügelden Gang, bis er sich mit flehender Gestik auf sie stürzt und sie ihn mit einer Hand abweist. Jedoch keineswegs aus emotionaler „Kälte“¹⁷¹⁹, wie Nikolaus Wostry vorschlägt. Als Harry sich nämlich resigniert auf die Bank niederlässt, setzt sich Mary nicht nur zu ihm, um ihn zu trösten („Es lässt sich nicht mehr

¹⁷¹⁵ Der nackte (weibliche) Oberkörper ist (solange verdammt) ein gängiges Motiv in dem Erzählkino Österreichs und Deutschlands der Zwischenkriegszeit, das sichtlich, gleichfalls wie beim Hygienefilm, sein Publikum anlockt. Der nackte Busen einer Schauspielerin, welcher von zeitgenössischer Kritik zumindest als potenzielles Hindernis für ihre weitere Karriere wahrgenommen wurde, (Vgl. Ballhausen & Caneppele. *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938*. S. 100.) ist somit nicht nur gängig, sondern, wie etwa bei *Sodom und Gomorrha*, zur Frustration von Kinoreformern (Vgl. Barth, G. (1981). *Kultur und Plakat 1918–1938*. In F. Kadmoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 281–300). Wien, München, Zürich: Europaverlag. S. 295.) prominent auf dem Werbeplakat präsentiert (Vgl. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 470.). Erst das Zeigen der Hemdhose (Vgl. Hampicke. *Vom Bedecken und Entdecken zwischen Filmstoffen und Stofffilmen*. S. 121.) als auch das entblößte Genital entfacht (selbst im wissenschaftlich orientierten Hygienefilm) heftige Diskussion und Zensur (Vgl. Moritz. *Sex*. S. 55.).

¹⁷¹⁶ Kracauer. *Die Revuen*. S. 339.

¹⁷¹⁷ Vgl. Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 37.

¹⁷¹⁸ Vgl. Hampicke. *Vom Bedecken und Entdecken zwischen Filmstoffen und Stofffilmen*. S. 129.

¹⁷¹⁹ Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 170



Abbildung 128: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:16:25.



Abbildung 129: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:16:56.



Abbildung 130: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:16:57.



Abbildung 131: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:17:05.



Abbildung 132: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:17:59.



Abbildung 133: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:18:21.

ändern! Zürnen Sie nicht Harry ...“ (SuG 0:17)), sondern offenbart sichtlich eigene Zweifel bzw. Resignation, indem sie ihren Kopf ein wenig fallen und ihren Blick nach links außerhalb des Bildraumes schweifen lässt, während sie mit ihren Schultern zuckt (Abb. 132). Die Naheinstellung, die abseits von ihr gänzlich schwarz ist, hebt ihre Mimik und Körperhaltung hervor, sodass die Bedeutung (vor allem im Kontext der vorangegangenen Konfrontation mit Harber) klar ersichtlich ist. Das erkennt auch Harry, der seine Hand auf ihre Schultern legen möchte, was sie jedoch mit Kopfschütteln abweist.

Selbst an dieser Stelle, knapp vor dem Tode ihres ersten (und in der diegetischen Realität einzigen) Opfers, Mary als „gänzlich *femme fatale*“¹⁷²⁰, wie dies Thomas Ballhausen tut, zu verstehen, scheint nur bedingt ratsam zu sein, da sie in einem unmittelbaren Zusammenhang mit dem zerstörten (potenziellen) Liebespaar steht (Abb. 133). Beleuchtung, Körperhaltung, Kontext. Ohne jegliche Form der Identifikation mit Mary tut sich dem Publikum ein „affektive[s] *Feld*“¹⁷²¹ auf, um eine Trauer nicht zwangsläufig um sie denn um die Beziehung als Vertreter der bürgerlichen Familie zu empfinden, die aufgrund Harbers Habgier in die Brüche gegangen ist. Nachdem Mary aufsteht, legt sie Harry die Hand auf die Schulter und meint zu ihm tröstend: „Ich brauche um mich herum Glanz und Pracht, ohne die ich nicht sein kann. Es ist klüger, man lebt, ohne zu denken!“ (SuG 0:18) Mit diesen Worten möchte sich Mary von ihm abwenden, jedoch stürmt er auf sie zu und droht, sich „vor [i]hren Augen nieder[zuschießen]“ (SuG 0:18), falls sie den Raum verlassen sollte. Zunächst schockiert, belächelt sie ihn schon im nächsten Moment, da sie meint er würde wie alle Männer stets nur „Komödie[n]“ (SuG 0:19) spielen, lacht über das Spiel und schreitet zum Tisch um sich eine Zigarette anzuzünden. Während sie ihm den Rücken zukehrt, sieht das Publikum in einer Halbtotale, wie er eine seiner Hände, mit denen er bis dahin wild gestikulierte, zielsicher in die Hose steckt. Mit diesem zusätzlichen Wissen erkennt der_die Zuschauer_in die Wahrheit in seinen Worten, die Mary jedoch als „Komödie“ und „Spiel“ (SuG 0:19) lachend abtut.

Erst an dieser Stelle wandeln sich sowohl Wahrnehmung als auch Charakter von Mary, da im Folge der Warnung seitens Harry und der Positionierung seiner Hand (Zuschauer_in besitzt mehr Wissen) sie den Suizidversuch vermeintlich abhalten hätte können. Ihr Lachen, ihr (sexuell konnotiertes) Rauchen, ihr Verweis auf „Glanz und Pracht“ und schon ihr entblößter Busen zu Beginn sind (retrograde) Auslöser für den Schuss, da, wie Klaus Theweleit in einem anderen Kontext schreibt, „[d]ie <Schuld> der Frauen [...] darin zu liegen [scheint], daß sie die Männer zu sehr aufregen und daß diese ihr Inneres in Aufruhr nicht

¹⁷²⁰ Ballhausen. Die Lust an Weltuntergängen. S. 85.

¹⁷²¹ Eder. Die Wege der Gefühle. S. 228.

ertragen können: „Gemeine Weiber stacheln durch ihr Gekreisch, durch ihr unflätiges Gekicher die Triebe der Männer an.“¹⁷²² Ähnlich der Beschreibung Theweileits fühlt sich Harry von den Attributen ihrer neuen Weiblichkeit und ihrem Verhalten in die Enge getrieben. Während Marys Auftreten bis wenige Sekunden vor dem eigentlichen Suizid Mitleid erregte, ist die rasche Folge aus dem Verweis auf ihren Konsum, ihr Auslachen seiner Männlichkeit und dem Rauchen in der Szene so positioniert, um in dem Orientierungsrahmen des (einst) bürgerlichen Zuschauers unter Rückbezug des anfänglich entblößten Busens negative Emotionen gegenüber Mary auszulösen. Während in anderen Lesarten ihre Gesten als Vertrösten (lügt sie nicht nur, um ihn zu retten?) oder als Versuch, den Männlichkeitswahn ins Absurde zu führen (die sofortige Drohung, sich zu erschießen, falls man nicht „das“ bekommt, was man will), verstanden werden können, wirkt in dem erwähnten Orientierungsrahmen die starke Sympathie zu dem hegemonialen Mann¹⁷²³ und die Antipathie gegen das Börsenmilieu vordergründig, sodass sie, wie es im Programmheft hieß, zum „moderne[n] Weib [wird], ausgestattet mit dem ganzen Raffinement einer dekadenten Epoche“. Aufgrund dieser Dekadenz des Milieus ist sie „die Sphinx mit den Rätselaugen, welche die Begierde aufpeitscht und Opfer fordert“¹⁷²⁴. Dies zeigt sich auch dahingehend, dass visuell die Zigarette (neue Weiblichkeiten / Sexualität), der Schuss (Darstellung der „Männlichkeitskrise“) und ein Feuerwerk (Exzessives Feiern der Neureichen) über Rauch und Schnitt unmittelbar verbunden werden (Abb. 134, Abb. 135, Abb. 136): Dieser erste affektive Höhepunkt entlädt sich in dem Zusammenkommen dieser Aspekte, was Mary dazu motiviert, die „Sünde“ darum zu bitten, ihren „Lauf“ zu nehmen, da „nun [...] alles Gute in [ihr] [...] gestorben [ist], alles Unheil in [ihr] [...] geweckt“ (SuG 0:20) wurde.

Trotz eines verzweifelten Aufschreis, was sie getan hätte, und der körperlichen Nähe zwischen ihr und dem Angeschossenen in einer Pietà ähnlichen Position (Abb. 137)¹⁷²⁵ kehrt Mary rasch nach kurzer Zeit dem Sterbenden wortwörtlich den Rücken zu und bittet die Diener, ohne großes Aufsehen einen Arzt zu kontaktieren, während diese ihn wegtragen. In der einen Lesart versteht sich der Moment in dem begrenzten Raum, in welchem nach Sabine Smith das eigene weibliche Begehren zu der Zeit ausgelebt werden konnte, da sie genau die von Smith skizzierte emotionale Bandbreite von „despair to self-blame and defiance“¹⁷²⁶

¹⁷²² Theweileit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 1. S. 186.

¹⁷²³ Siehe Kapitel 5.2.3.

¹⁷²⁴ Sodom und Gomorrha. Kivur – Vereinigte. Nr. 6182 (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 427.

¹⁷²⁵ Da die deutsche Filmoberprüfstelle das Entfernen dieser Einstellung einforderte, scheint Mary in dieser Fassung noch weniger sympathisch gewirkt zu haben. Vgl. Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. S. 2.

¹⁷²⁶ Smith. *Sexual Violence in German Culture*. S. 174.



Abbildung 134: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:19:37.



Abbildung 135: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:17:42.



Abbildung 136: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:20:04.



Abbildung 137: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:20:15.

durchlebt. Doch in den Augen des (einst) bürgerlichen Zuschauers schaut das anders aus. Zum Teil wird sie selbst heute als „gänzlich *femme fatale*“ gesehen, die den „jungen Bildhauer ohne zu zögern ins Verderben stürzte“¹⁷²⁷, um dem eigenen Hedonismus zu frönen.¹⁷²⁸ Ähnlich klingt es im zeitgenössischen Programmheft, da nach diesem Harrys Suizid ihr „nichts anderes [bedeutet], als die Tat eines Dummkopfes, durch die sie sich in ihrer hemmungslosen Vergnügungssucht nicht weiter stören läßt.“¹⁷²⁹ Anstelle ihre Verantwortung als (klein)bürgerliche Frau zu übernehmen, „das ganz alltägliche reibungslose Funktionieren des Familienlebens“¹⁷³⁰ auch unter eigener Aufopferung zu versichern, muss sich ihr männliches Gegenüber ihretwillen opfern, wie dies oft bei filmischen neuen Weiblichkeiten der Fall gewesen zu sein scheint, um das Überleben der Familie zu sichern.¹⁷³¹ Typisch einem Männlichkeitskrisentext wird der hegemoniale Mann zum Opfer, da er selber nicht mehr an der Macht ist, sondern „the rightful exercise of masculine power has been perverted by unmanly tyrants“¹⁷³², wie etwa Harber, aber nun in Erweiterung auch Mary.

5.3.3. Die Börsenkomödie wird zum ödipalen Drama (0:39:27 – 0:43:06)

„Hinter allem [sic] was dunkel, verdächtig, unklärbar ist, verbirgt sich irgend eine [sic] Frau. Suchen wir sie!“¹⁷³³

In dem zuvor angekündigten „Dunkel des Parks“ wartet Mary „im japanischen Pavillon“ (SuG 0:15), ein im Zuge seiner Erwähnung sexualisierter Ort, auf zwei Männer: Ihren Verlobten und seinen Sohn, Eduard. Die Szene setzt mit Eduard ein, als er im Schutze der Nacht zum Pavillon läuft (Abb. 138). Anders als spätere Einstellungen, die nur wenige Minuten danach spielen (Abb. 149, Abb. 150), weckt die Totale durch die Leuchter zur Rechten, das blickdichte Schwarz des umgebenden Waldes, den Einsatz von direktem und auf Eduards Pfad stark fokussiertem Scheinwerferlichts, das harte Schatten auf seinen Körper zeichnet, und den unscharf fotografierten Himmel den Eindruck der Nacht, der sowohl sein

¹⁷²⁷ Ballhausen. Die Lust an Weltuntergängen. S. 85.

¹⁷²⁸ Vgl. Wostry & Horak. Sodom and Gomorrah. Notes on a Reconstruction, or Less Is More. S. 23.

¹⁷²⁹ Sodom und Gomorrah. Kivur – Vereinigte. Nr. 6182 (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 427.

¹⁷³⁰ Vgl. Hornung. Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. S. 114.

¹⁷³¹ Vgl. O. V. (2000). Verstossene, uneheliche und verkaufte. Sitten- und Aufklärungsfilme der Weimarer Republik. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (167–174). München: Edition Text + Kritik. S. 167.

¹⁷³² Hark. Animals or romans. S. 152.

¹⁷³³ Kundert, G. (Regie). (2009). *Frauenehre* [DVD]. In *Kinopioniere*, 1:20-2:14. Wien: Hoanzl. (Originalwerk veröffentlicht 1918). 1:58.

Begehren als auch sein vorsichtiges Umherblicken betont, ehe er zum Pavillon läuft. Er weiß, dass er etwas Verbotenes, da Sexuelles anstrebt. Währenddessen durchkreuzt sein Konkurrent gemächlich einen orientalistischen Raum, der auch zu dieser späten Stunde von dem Feiern junger, tanzender Frauen und weniger sichtbarer (alter) Männer geprägt ist, die mit Sektgläsern schwenken und Blüten in die Luft werfen (Abb. 139).¹⁷³⁴ Nach einem freudigen Blick auf die Taschenuhr, macht er sich mit breitem Grinsen (betont in einer Nahaufnahme) ebenfalls zum Pavillon auf, sieht aber schon einen unerkannten Anderen am Eingang stehen, weshalb er sich (aus Angst selbst erkannt zu werden?) zum Hintereingang begibt, während Eduard den Pavillon betritt (SuG 0:39f).

Sanft und leise öffnet und schließt er die Tür des Pavillons und nähert sich mit vorsichtigem Gang der schlafenden Mary (Abb. 140). Sowohl Körperhaltung und -führung Eduards als auch die Mise en Scène, die selten für den Film mit tief gelegter Decke und dichter Rahmung dunkler Schatten die Intimität des Raumes verstärkt, verweisen erneut auf sein Begehren, das er verheimlichen zu müssen scheint. Was er begehrt, wird in der folgenden fokalisierten Einstellung zur Schau gestellt: Die am Bett liegende Mary, die schlafend Eduard als auch Zuschauer(_in) zum Blicken einlädt, umgeben von (der Filmqualität geschuldeten?) Dunst und Rauch (Abb. 141). Wie schon in der Sequenz um Harrys Freitod wird das sexuelle Begehren mithilfe des hier legitimierten Blickes auf ihren Körper verhandelt, was diesen (vor allem in seiner Position am Bett ausgebreitet) zu einem Objekt der Verführung macht. Jedoch anders als zuvor bestätigten vorangegangene Szenen, die Marys aktive Sexualität mit jeweils unterschiedlichen Männern (SuG 0:27, 0:33) bzw. teilweise sogar umringt von ihnen (SuG 0:37) an den Tag brachten, dem Publikum Marys aktive sexuelle Verführungskraft, da sie selbst ihren Verflorenen kalt den Rücken zukehrt. Obgleich im Zuge des Abtransports Harrys ins Krankenhaus eine eingeschobenen Rückblende des Suizids die Bedenken Marys freilegt, bevor sie sich abrupt diesem abwendet, um in den Pavillon zu schreiten (SuG 0:38), betont diese kurze Sequenz unmittelbar vor der Szene nur ihren Zweifel, ihre Zweifelt, die dem Konzept der zerstreuten weiblichen Verfassung, da sie Liebe und Geliebten entbehrt, entspreche.¹⁷³⁵ Anders als in den zuvor analysierten Szenen ist sie nun (zumindest aus *queerer* Perspektive) zwar noch immer nicht „gänzlich *femme fatale*“, aber längst für den (einst) bürgerlichen Zuschauer über ihre Verführung und Sexualität definiert.

Dies wird vor allem dann offensichtlich, als Harber mehrmals an die versperrte Tür klopft, knapp bevor sich Mary und Eduard küssen können (Abb. 142). Die Einstellung selbst ist

¹⁷³⁴ Unkenntlich im Hintergrund erahnt man auch Agathe mit ihren fünf männlichen Begleitern.

¹⁷³⁵ Frame. Gretchen, Girl, Garçonne. S. 25f.



Abbildung 138: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:39:35.



Abbildung 139: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:39:44.



Abbildung 140: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:40:12.



Abbildung 141: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:40:24.



Abbildung 142: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:40:45.



Abbildung 143: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:41:17.

natürlich im Zusammenhang von dem Bett, der Intimität der Mise en Scène und ihren dicht gedrängten Körpern höchst sexuell aufgeladen, wenn sie nicht sogar als deutliche Substitution für Geschlechtsverkehr dient. Insbesondere die Tatsache, dass sie es war, die Eduard mit einer Handbewegung zu sich ruft, verweist auf ihre Konnotation als Verführerin, welche sich in dem Wechsel von vermeintlich männlicher und weiblicher Rolle offenbart: Sie streicht ihm sanft durch sein Haar, sie ruft ihn zu sich, er liegt unter ihr, während sie langsam ihre Lippe zu den Seinigen führt. Die Perversion wird verdoppelt: Als sexuell aktive Frau ist sie nicht nur (intersexuelle) Verführerin, da sie eine vermeintlich männliche Position einnimmt,¹⁷³⁶ sondern in der Beziehungskonstellation mutiert sie zur pervertierten Mutter. Obgleich Oksana Bulgakowa den Gebrauch der ödipalen Struktur dieses Dreiergespanns aus Mary, Eduard und seinem Vater der Popularität der Psychoanalyse zu dieser Zeit zuschreibt,¹⁷³⁷ zeigt sich in dieser zugleich die verlorene Mutterschaft. Neben dem grundlegenden Nebeneinander von neuen falschen Weiblichkeiten und verlorene Mütterlichkeit, die sich zum Teil gegenseitig bedingen,¹⁷³⁸ evoziert Marys sanftes Streicheln seines Kopfes, während sie über ihn ragt, ihre Mutterrolle, die sie im Kontext der Verlobung mit Harber eingehen müsste, aber von ihrer Sexualität (das Streicheln geht in den Kuss über) letztendlich verschluckt wird, sodass sie sich in die tatsächliche ZerstörerIn der Familie wandelt.

Von dem harten Klopfen ihrer sexuellen Ekstase entrissen (harter Schnitt kurz vor dem Kuss) stürzen beide in die Raummitte, wo Mary sich an Eduard drückt, um ihn zu bitten, sie von jenem zu befreien, „der mich Dir rauben will... Lass' es nicht zu! - Ich liebe ja nur Dich!“ (SuG 0:41). Zunächst noch benommen (in der Nahaufnahme zeigt sich auf dem dunkel beleuchteten Gesicht Eduards suchende Augen, die erstarrt auf Mary blicken) will er sich schon im kommenden Augenblick zur Tür und in den Kampf stürzen, jedoch hält Mary ihn zurück, um ihn in den dunklen Vordergrund des Bildraumes zu zerren, wo Harber letztendlich beide in wilder Umarmung erwischt (Abb. 143). Die dunkle Ecke, die im visuell starken Kontrast zum erleuchteten Mittelgrund steht, wird zur Bühne des Kampfes (Abb. 144), während Mary sich ein wenig zurückzieht, um einen Dolch als Mordwaffe (betont in einer separaten Großaufnahme (Abb. 145)) dem Jüngling in die Hand zu drücken. Nachdem Harber mit dem Messer im Rücken zu Boden sinkt, erstarrt Eduard, bis er im Licht der von Mary aufgedrehten Lampe den sterbenden Vater erkennt. Dem Erkennen folgt eine Halbnähe von Harber, der mit vor Schmerz verzogenem Gesicht im Hellen der Lampe darniederliegt (Abb.

¹⁷³⁶ Vgl. Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 39.

¹⁷³⁷ Vgl. Bulgakowa. *Sodom i Gomora*. S. 155.

¹⁷³⁸ Siehe hierzu Kapitel 5.2.1 und 5.2.2.

146). Obwohl ich der Deutung Murray Smiths in Bezug auf die Naheinstellung aus dem Finale *Saboteurs* nicht folge,¹⁷³⁹ da das angstvolle Gesicht des Antagonisten, der in seinen Tod stürzt, im zeithistorischen Kontext des Zweiten Weltkriegs nicht unbedingt der Figur Sympathie und Tragik zukommen lässt, erkennen wir hier gewisse Parallelen zu eben dieser Interpretation, die jedoch in einem breiteren Zusammenhang gesetzt werden müssen. Da bis dahin Harber und die Börse als konstitutiver Teil seiner Männlichkeit eine Position der Alterität einnahmen, galt er als Brennpunkt von negativen Emotionen, welche „*then, set us free to thoroughly enjoy punitive violence.*“¹⁷⁴⁰ Dementsprechend sollte der Tod bzw. Zerstörung des sozial *Anderen* aus narrativer Logik der vorangehenden (Konflikt)Momente dem (einst) bürgerlichen Zuschauer einen Genuss spenden, jedoch wird die Einstellung des Leidenden von Tragik des Sohnes konterkariert. Folglich verschiebt sich der Fokus von der prägnanten Halbnahen auf die wesentlich längere Naheinstellung von Eduard, der verzweifelt und verunsichert abwechselnd auf den erstochenen Vater und Mary blickt (Abb. 147), sodass sein Leiden in den Vordergrund gerät. Harbers Tod wird nicht als Zerstörung des *Anderen* zelebriert, sondern wird zum essenziellen Bestandteil der der Tragik eines Vaternörders.

Eduards weiteres Zusammenbrechen über den Leichnam, Schreien und Verzweifeln (in Halbtotale sowie Naheinstellung) werden dem leichtfertigen Lächeln Marys (Abb. 148) gegenübergestellt, die weniger die Schwere der Tat nicht einsieht, sondern die Handlung in ihrer Gesamtheit geplant und dirigiert zu haben scheint: Ihr war der kommende Besuch Harbers bewusst, da dieser ihr zuvor die Stunde nannte (*SuG* 0:15), jedoch sagt sie dies Eduard nicht; sie drängt nicht nur Eduard in das Dunkle, sodass er und sein Vater nicht das Gesicht ihres jeweiligen Gegenübers sehen können, sondern sie war es sogar, die im Vorfeld die Lampe löschte (*SuG* 0:38); und letztendlich drückt sie Eduard die Mordwaffe in die Hand. In weiterer Folge zerrt sie Eduard von dem Leichnam ins Freie, um ihm zu raten, alles abzustreiten, während er seine Brust in Verzweiflung hält und schwer atmet (Abb. 149). Ihr Pläneschmieden wird von der Hand des Priesters unterbrochen, die von der anderen Seite den Jüngling auf der Schulter packt (Abb. 150), um einen klaren Dualismus zwischen den Figuren und ihren Werten zu zeichnen: Sie flüstert in Eduards rechtes Ohr, er hält seine Schulter fest. Der Schwindel und die Standfestigkeit, die beide klar vergeschlechtlicht sind.¹⁷⁴¹ Der Priester nimmt den Jungen in den Arm, der sich an diesen verzweifelt schmiegt, während er Mary fortjagt (*SuG* 0:42).

¹⁷³⁹ Vgl. Smith. *Engaging Characters*. S. 104.

¹⁷⁴⁰ Zillmann. *The Presence of Violence in Religion*. S. 203.

¹⁷⁴¹ Siehe Kapitel 5.2.2 und 5.2.3.



Abbildung 144: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:41:21.



Abbildung 145: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:41:22



Abbildung 146: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:41:26.



Abbildung 147: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:41:30.



Abbildung 148: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:41:46.



Abbildung 149: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:42:26.



Abbildung 150: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:42:35.



Abbildung 151: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 0:43:58.

Karin Mosers Annahme, dass „[d]ie Flappers und Femmes fatales der zwanziger und dreißiger Jahre [...] keine klassischen Bösen, keine männermordenden Vamps“ darstellen, „die sich an den seelischen Qualen anderer vergnügen“, mag für einen Großteil der Filme (vor allem in *queerer* Lesart) stimmen, jedoch in *Sodom und Gomorrha* beginnt die Deutung hier zu scheitern. Mag es Mary auch in erster Linie „um erotische Selbstbestimmung und ihre persönliche Unabhängigkeit“¹⁷⁴² gehen, zeichnet dieser Konflikt, der in weiterer Folge nicht nur Harbers Familie zerstört, sondern den Jüngling auch zu Tode verdammt, dem (einst) mittelständischen Zuschauer wortwörtlich ein klares Bild von den neuen Weiblichkeiten (Abb. 151): Im Folgeauftritt trägt sie zum ersten Mal einen goldenen Lorbeerkranz als Krone, während ihre Mutter sie bestürzt aufsucht, da sich Polizei am Anwesen befindet. Mary lächelt unbekümmert und bittet sie nur darum, ihr Kleid zu schließen. Macht und Sexualität, Verführung anderer zum Spaß, die sie leichtfertig verrät und ins Verderben rennen lässt (*SuG* 0:44f). Wenn William Fielding, renommierter Autor zur Geschlecht in den 1920er Jahren, meinte, dass selbst unter „ehrbar erscheinenden Weiblichkeit [...] ein ‚latenter Vampir‘ versteckt“¹⁷⁴³ wäre, zeigt sich das grundlegende männliche Unbehagen der Zeit gegenüber neuen Weiblichkeiten, da man ihnen und ihrem zweifachen Schwindel (Verführung sowie Lüge) nicht trauen dürfe.¹⁷⁴⁴ Andernfalls wird man Opfer ihres Vampirismus. Da sich ein solcher letztendlich in den Handlungen Marys bis zum Finale zeigt, offenbart sie in diesem Moment, wie Nikolaus Wostry meint, die „eternal womanhood as vamp“¹⁷⁴⁵ und verschiebt somit die vorangegangenen negativen Affekte, die an Harber gerichtet waren, zunehmend auf ihren falschen Körper.

5.3.4. Untergehen und Strafen (1:15:41 – 1:26:54)

„Auf der Flucht aber kehrt sie sich noch einmal nach der Sünde und dem Laster um und nun ereilt auch sie die verdiente Strafe. Sie wird zur Salzsäule.“¹⁷⁴⁶

Im direkten Anschluss an die Bilder der von Sarah verführten Masse, die ich im Kapitel 5.2.4 ausführlich diskutiert habe, setzt *Sodom und Gomorrha* zum spektakulären Höhepunkt an. Zuvor noch in Flammen auf dem Scheiterhaufen vor dem gigantischen Altar der Fruchtbarkeitsgöttin Astarte, welcher von Sarah stellvertretend für die Masse entzündet wurde

¹⁷⁴² Moser. Die neue Frau. S. 42.

¹⁷⁴³ Dijkstra. *Das Böse ist eine Frau*. S. 10.

¹⁷⁴⁴ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 374.

¹⁷⁴⁵ Wostry & Horak. *Sodom and Gomorrah. Notes on a Reconstruction, or Less Is More*. S. 32.

¹⁷⁴⁶ Vgl. *Sodom und Gomorrha*. Kivur – Vereinigte, Nr. 6183 (Filmarchiv Austria). Zit. n. Loacker & Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike*. S. 431.

(Feuertod in Elias Canettis Verständnis des „Zusammen-Tötens“)¹⁷⁴⁷ (Abb. 85), verschwindet der Engel plötzlich im dunklen Rauch, um in der Stadtmitte erneut zu erscheinen und den Untergang von Sodom heraufzubeschwören (Abb. 152). Die Einstellung erlaubt ein letztes Mal die Größe der architektonischen Anlage zu bestaunen, die weit in den Hintergrund reicht (Artefaktaffekt), ehe der Engel den (im Kader) verdunkelten Himmel ansucht, eine Kette von Explosionen auszulösen, die im Hintergrund beginnt und sukzessiv linienförmig näher rückt, sodass erneut die Größe der für den Film erbauten Stadt einerseits, der langsame, aber zügige Aufbau der göttlichen Zerstörungswut andererseits betont werden (Abb. 153, Abb. 154). Mag die Verwüstung zunächst noch weit weg erscheinen, kündigt sie mit ihrem raschen Wachstum in dieser einen Einstellung die Größenordnung und das Spektakel an, welches sich in den nächsten sieben Minuten als Herzstück der Produktion offenbart. Die nächstfolgenden Einstellungen zeigen Großanlagen, die in sich zusammenstürzen (v. a. der Einsturz des riesigen Prachtbaus der Astarte, während sich eine Vielzahl von Statist_innen noch auf den Stiegen befinden (Abb. 155)), Menschen, die wild durcheinander laufen (Abb. 156) und sich gegenseitig zu ertränken gedenken (Abb. 157), Feuerregen, der über Stadt- und Wasserlandschaft wütet, und weitere Formen von Verwüstungen, die aufgrund der Dimensionen der Anzahl von Statist_innen, die in lebensgefährlichen Situationen auftreten,¹⁷⁴⁸ und der Größe der Gebäude das Publikum zu beeindrucken und emotional zu packen versuchen.

In der Bebilderung der Szene kann Kertész auf eine langjährige Tradition christlicher Ikonographie in Bezug auf die visuelle Darstellung von göttlicher Zerstörungswut zurückgreifen. Wie Wirtschafts- und Sozialhistoriker Rolf Engelsing ausführt, zeichnete sich spätestens Mitte des 16. Jahrhunderts eine Wende in der bildnerischen Gestaltung dieser biblischen Textpassagen ab. Galten bis dahin noch Ruinen und unvollendete Bauwerke als Gemeinplätze, um christliche Untergangsszenarien zu gestalten, rückt in dieser Zeit der mal mehr oder weniger realistisch dargestellte Moment des Zusammenbruchs in das kulturelle Bildgedächtnis.¹⁷⁴⁹ Demgegenüber verweist Hannelore Kunz in ihrer Dissertation auf eine ganze Reihe von Zerstörungsdarstellungen im Kontext der Lotgeschichte – nach Engelsing einer der zentralen Muster der westlichen Bildtradition für Stadtzerstörung –¹⁷⁵⁰, welche schon während der Antike vermehrt mittels Feuerregen und „vom Himmel niedergefallenen

¹⁷⁴⁷ Vgl. Canetti. *Masse und Macht*. S. 56.

¹⁷⁴⁸ Wie schon zuvor angemerkt, kam es während der Produktion zu schwerwiegenden Unfällen, die erst vor Gericht geklärt wurden.

¹⁷⁴⁹ Vgl. Engelsing. „*Wie Sodom und Gomorrha...*“. S. 36.

¹⁷⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 18.

Schwefel in Form von schwarzen oder weißen Flammen und Tupfen“¹⁷⁵¹ dargestellt werden – Aspekte, die mehrfach in der Szene Verwendung finden. Kunz stimmt den Ausführungen Engelsings bezüglich der Verschiebung gen Erdbeben zu, die in erster Linie „mittels einstürzender Architekurteile geschildert“ werden, datiert diese jedoch schon in das 9. Jahrhundert. In weiterer Folge wird auch das „Versinken der Städte in einem Wellenmeer“¹⁷⁵² zu einen der grundlegenden Darstellungsmuster.¹⁷⁵³ Während letzteres trotz mehrerer Einstellungen am Wasser kaum Einfluss auf die visuelle Gestaltung des Films hatte, erlaubt die Situierung der Geschichte in diesem Kontext den Filmemacher_innen unter Rückgriff dieser Bildtraditionen die Zerstörung der Stadt zu zelebrieren. Trotz einzelner Einschübe, welche auf die Tragik der unschuldigen Kinder verweisen, die (ähnlich *Metropolis*)¹⁷⁵⁴ durch den Übermut der Eltern im Zuge ihres „In-der-Masse-Seins“ zu ihrem Schicksal verdammt wurden (*SuG* 0:18f), tut sich eine (leibliche) Rezeption der (einst) bürgerlichen Zuschauer auf. Diese entsteht in einem engen Zusammenspiel aus der leiblichen Reaktion auf das Spektakel im Sinne von Linda Williams „body genres“,¹⁷⁵⁵ in denen der körperliche Exzess (bei Williams üblicherweise von einem einzigen) auf der Leinwand die Körper im Auditorium tangiert,¹⁷⁵⁶ aus Ed Tans Artefaktaffekte¹⁷⁵⁷ sowie Faszination, die mehr dem Massenspektakel, der architektonischen Größenordnung und den gefährlichen außerfilmischen Aktionen der Statist_innen geschuldet sind,¹⁷⁵⁸ und aus einer sozio-kulturellen Verortung, um im Sinne Jeffrey Hobermans die Gewalt komplizenhaft genießen zu können.¹⁷⁵⁹

Denn aus dem Kontext genommen, wirken Sequenz und die porträtierten Gewalttaten eines rachsüchtigen Gottes (vor allem aufgrund der zwischengeschnittenen Kinder und ihrer traurigen Blicken) unangenehm brutal: Menschen kämpfen um ihr nacktes Überleben, rennen quer durch den Bildraum, können jedoch keinen Ort finden, wo sie sicher wären, denn überall herrscht Chaos. Dessen ungeachtet wird in zweierlei Hinsicht die Gewalt genussvoll, indem

¹⁷⁵¹ Kunz. Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12-26) von den Anfängen bis gegen 1500. S. 126.

¹⁷⁵² Ebd., S. 127.

¹⁷⁵³ Vgl. Ebd., S. 126f.

¹⁷⁵⁴ Vgl. Lang. *Metropolis*. 1:31–37.

¹⁷⁵⁵ Trotz des Ausschlusses von fantastischeren körperlichen Exzessen seitens Williams (Vgl. Williams. *Film Bodies*. S. 154.), bleibt der Exzess von den Körpern bzw. des Massenkörpers hier in einer sehr ursprünglichen Form erhalten. Das heißt, die Sitierung der Szene in einer fantastischen, da göttlichen Strafe verhindert die Kategorisierung nach Williams nicht, da die körperlichen Bewegungen als unmittelbarer und hautnah erlebter Ausbruch des Inneren erhalten bleibt.

¹⁷⁵⁶ Vgl. Williams. *Film Bodies*. S. 143.

¹⁷⁵⁷ Tan. *Emotion and the Structure of the Narrative Film*. S. 35f.

¹⁷⁵⁸ Vgl. Ebd., S. 175f.

¹⁷⁵⁹ Vgl. Hoberman. „A Test for the Individual Viewer“. S. 118.



Abbildung 152: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:15:48.



Abbildung 153: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:15:52.



Abbildung 154: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:15:52.

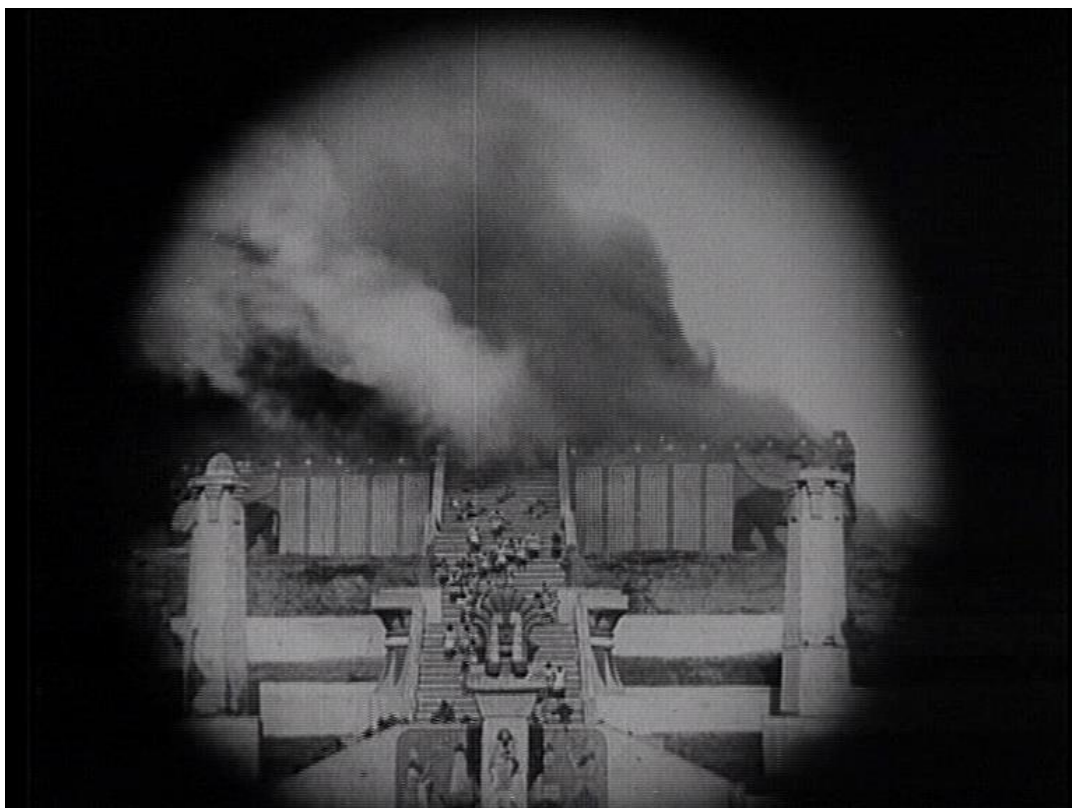


Abbildung 155: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:22:39.



Abbildung 156: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:17:04.



Abbildung 157: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:18:39.

sie direkt an das Vorangegangene anschließt. Zum einen über die Masse. Denn bis nur wenige Momente vor dem Ausbruch der Zerstörungskraft brach die Gewalt der (verführten) Masse über das autonome Individuum (den Priester) als „Flut“ herein (SuG 1:12–14), die, wie im Kapitel 5.2.4 ausgeführt, in erster Linie über Canettis Hetzmasse lesbar ist. Menschen vereinen sich zum „Zusammen-Töten“ des Priester, der zum Punkt der höchsten Dichte wird, auf den sich die ganze Aggression der Masse entlädt. Für sie ist es „gefährlos, denn die Überlegenheit auf Seiten der Masse ist enorm“, aber sobald der Akt vorbei ist, „fühlt sie [die Masse] sich mehr als je vom Tode bedroht. Sie zerfällt und zerstreut sich in einer Art von Flucht. Je gehobener das Opfer war, um so größer ist ihre Angst.“¹⁷⁶⁰ Somit gehen beide Szenen ineinander über, da einerseits das Wesen der verführten Masse ursächlich im Zusammenhang seiner Bestrafung steht, um die Gewalt in einer argumentativen Logik zu rechtfertigen, andererseits das Zusammendenken der beiden Szenen von einem bürgerlichen Verständnis der (Hetz)Masse und ihrer unkontrollierten Hysterie zeugt. Die Einstellungen, in denen Menschen nicht nur ziellos durcheinander laufen, sondern ihr Überleben einander verhindern, schließen direkt an die Panik an, wie sie Canetti definiert. Der Panikausbruch ist weit entfernt von der Masse, da mit dem Ende des vorherigen Auflösens der Grenzen und der Verschiedenheiten in der Masse nun die Erfahrung in einen Kampf „gegen die anderen“ ausgeartet ist, „die einen auf allen Seiten behindern. [...] Durch Schläge und Stöße weckt er [der Einzelne] Schläge und Stöße. Je mehr er austeilt, je mehr er bekommt, desto klarer fühlt er sich, desto deutlicher sind die Grenzen seiner eigenen Person auch für ihn wieder gezogen.“¹⁷⁶¹ Folglich zieht Canetti einen klaren Strich zwischen Masse und Panik, da sie sich durch deutlich unterschiedliche Dynamiken auszeichnen, die sich de facto ausschließen. Fühlt man sich in der Masse entgrenzt, sind einem in der Panik die Grenzen im Übermaß bewusst, was in weiterer Folge Wachstum, Dichte und (gemeinsames) Ziel (Grundelemente der offenen Masse nach Canetti) in diesem Zustand verunmöglicht. Demgegenüber schließen sich im bürgerlichen Denken Panik und Masse nicht aus, sondern sogar ein, da in beiden Fällen das Individuum „ohne moralische Bindungen“¹⁷⁶² sein soziales Wesen verliert, sodass „sich [dieses] in seiner radikalsten, seiner pursten Gestalt präsentiert: als das Irrationale schlechthin.“¹⁷⁶³ Während der Engel erneut der Masse gegenübersteht, da er als autonomer Mann (Standhaftigkeit gegen Chaos und Zerstörung) dem Irrationalen in doppelter Hinsicht entfliehen kann (keine Panik und Flucht aus der Stadt) (SuG 1:16, 1:20, 1:23), wirken die

¹⁷⁶⁰ Canetti. *Masse und Macht*. S. 54f.

¹⁷⁶¹ Ebd., S. 27f.

¹⁷⁶² Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 139.

¹⁷⁶³ Vogl. Über soziale Fassungslosigkeit. S. 179.

Momente, in denen die Fliehenden nicht nur kopflos, sondern mörderisch agieren, als Beleg für ihr asoziales Wesen, da jeglicher gesellschaftlicher Altruismus in der Masse verloren geht. Wenn José Ortega y Gasset schlussendlich die Masse als „unbelehrbar“ bezeichnet, da sie „durch nichts und niemand aus ihrer Verkapselung“, ihrem irrationalen Wesen, Ursache des gesellschaftlichen Stands der Dinge, „heraus[ge]lock[t]“¹⁷⁶⁴ werden könne, wird ihre Vernichtung zur legitimierten Gewalt.

Möglicherweise, um die Masse weiterhin als (zerfallenen) „Körper mit vielen Augen, Armen, Köpfen, Füßen“¹⁷⁶⁵ zu verstehen; möglicherweise, um auf die Artefaktaffekte des Spektakels zu forcieren; möglicherweise, um die Widerstände des Bestrafens, wie sie Murray Smith im Zusammenhang von der Großaufnahme des Sterbenden beschreibt,¹⁷⁶⁶ zu umgehen. So oder so greift die Szene neben den schon erwähnten Kinderköpfen, deren großen Augen die Schuld ihrer Eltern zu Tage bringen, kaum weitere Nah- und HalbnahEinstellungen auf, welche den legitimierten Schmerz einzelner wiedererkennbarer Figuren visualisieren. Bis auf eine: Sarah. Sie, ihre Rettung und ihr Leiden bilden den zweiten Aspekt, welche zum einen diese Sequenz mit der vorangegangenen, zum anderen auch mit der folgenden Szene verbindet. Als die himmlische Zerstörungswut über Sodom hereinbricht, wird die halbnackte Statue von Astarte zu einem der ersten Opfer des Spektakels (Abb. 158). Von ihrem Sturz, der die Umgebung in weißen Staub hüllt, wird unmittelbar auf die erste Halbnah geschnitten, in welcher Sarah mit schmerzvollem Gesichtsausdruck vermeintlich unter dem Schutt begraben wird (Abb. 159). Als Verführerin der Masse wird sie von ihrer eigenen Sexualität (Ursprung der Verführung) im Form der Statue der Fruchtbarkeitsgöttin, die speziell für den Film in die Lot-Geschichte inkludiert wurde,¹⁷⁶⁷ heimgesucht und (nahezu) erschlagen, sodass das Zeremoniell ihrer Strafe an diesem Moment beginnen kann. Da, wie in Kapitel 5.2.4 ausgeführt, Sarah nicht nur zum Symbol und Ursache der Masse, sondern sogar des „Zusammen-Tötens“ wird (Abb. 85), wird sie parallel zur Bestrafung der Masse und im Einklang mit dieser (hängen doch Masse und sexuell aktive Frau unzertrennlich zusammen) zur Vergeltung herangezogen. Hier wird der Nutzen der Lot-Geschichte ersichtlich. Nämlich spätestens mit der Popularität des *Speculum Humanae Salvationis*, einer illustrierten Heilsgeschichte des Spätmittelalters, etablierte sich „die Illustration der verwandelten Frau des Lot als ‚Säulenmonument‘“, welches, so Hannelore Kunz, „die jüngere Lotillustration

¹⁷⁶⁴ Ortega y Gasset. *Der Aufstand der Massen*. S. 47.

¹⁷⁶⁵ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 2. S. 30.

¹⁷⁶⁶ Vgl. Smith. *Engaging Characters* S. 104.

¹⁷⁶⁷ Vgl. Heilmann. ‚That Old Time Religion.‘ S. 105.



Abbildung 158: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:15:11.



Abbildung 159: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:16:13.

entscheidend beeinfluss[en]¹⁷⁶⁸ würde. Lots Frau dient als zentrales „Mahnmal“ für die Gläubigen¹⁷⁶⁹, wodurch ihre Prominenz in der Darstellung der Geschichte im Vergleich zu anderen Aspekten erklärt werden kann. Sofern gewisse Merkmale der Darstellung erfüllt werden, fungiert selbst ihre isolierte Visualisierung als Synekdoche, um die Moral der Geschichte zu produzieren, ohne dass weitere Situierung notwendig wäre.¹⁷⁷⁰ Dies zeigt sich umso deutlicher, wenn man sich vor Augen führt, dass im Spätmittelalter sukzessiv andere Elemente der ursprünglichen Geschichte entfernt wurden, wie etwa das inzestuöse Verhältnis Lots mit seinen Töchtern, während jedoch weiterhin, selbst wenn der begleitende Text Lots Frau nicht erwähnt, auf sie visuell in der Darstellung fokussiert wurde.¹⁷⁷¹ Die filmische Zerstörung der Stadt ist weniger von der Bestrafung der weiblichen Sexualität gelöst, als dass sie diese einleitet (Abb. 159), verursacht (Abb. 85) und letztendlich dieser Sinnbild ist, da sie der kulturhistorischen Tradition entsprechend zum Höhepunkt des Spektakels in den Vordergrund gesetzt wird (Abb. 60).

Als Rückgriff auf die mehrmaligen Versuche, Mary während der Gegenwartshandlung (*SuG* 0:08f, 0:16–19, 0:30–34) und Sarah während der innerdiegetischen Erzählung (*SuG* 0:55, 0:57, 1:12) zur Besinnung zu bringen, opfert sich Lot/Harry erneut seiner Liebe willen und kehrt zu ihrer Rettung in die Stadt zurück, da er „eher [sterbe], als Sarah zu verlassen, die Frau, die [er] [...] lieb[t]!“ (*SuG* 1:16) Als er sie im Chaos in den Ruinen des einstürzenden Tempels entdeckt, drückt er Sarah fest an sich und bedeckt noch ehe beide die Flucht ergreifen ihr Haupt und ihre Schultern mit einem Tuch (Abb. 160), während ihre Federkrone in der Asche hinter ihr erkennbar zurückgelassen wird. Nach der Flucht aus dem Tempel, als dieser weiter einstürzt, wiederholt er die Geste (Abb. 161) und führt Sarah mit der Hilfe des Engels aus der Stadt heraus. Die Repetition betont die Strafe als legitimierte Notwendigkeit, um den bis dato ungelehrigen Körper zu disziplinieren, da ihr in den Rettungsversuchen vor und während der Zerstörung die Möglichkeit eingeräumt wird, für ihr Wesen und ihre Taten zu büßen. Doch anstelle diese zu nutzen, reißt sich Sarah, die bis dahin geschwächt von Lot gestützt aus der Stadt geleitet wird, lachend von ihrem Beschützer los (Abb. 162), um den ihr verbotenen Blick auf die Stadt zu werfen (Abb. 59, Abb. 60). Obwohl im Laufe der Jahrhunderte es Standard wurde, die Salzsäule als „schemenartiges Wesen“ mit „nicht-

¹⁷⁶⁸ Kunz. Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12-26) von den Anfängen bis gegen 1500. S. 10f.

¹⁷⁶⁹ Ebd., S. 20.

¹⁷⁷⁰ Vgl. Ebd., S. 48.

¹⁷⁷¹ Vgl. Ebd., S. 52.

menschliche[r] Gestalt¹⁷⁷² oder als „Säulenmonument[...] [darzustellen], d. h. eine Säule, auf der sich eine Figur, eine Büste oder ein Kopf befindet“¹⁷⁷³, erinnert ihre Erstarrung an die Wesensmerkmale älterer Darstellungen der Lotgeschichte. Schon in der ältesten Visualisierung dieser (nämlich „in der Katakomben an der Via Latina, Kammer B, Arkosolbogen der linken Wand“¹⁷⁷⁴ aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts n. Chr.) wird Lots Frau durch Haltung („die rechte Hand in einem Abwehrgestus erhoben“¹⁷⁷⁵, somit „im Augenblick des Zurückschauens“¹⁷⁷⁶), Position („abgesondert von ihrer Familie“) und ihrer Hautfarbe („Nicht mehr die Farbe der Lebenden, sondern [...] weißgrau“¹⁷⁷⁷) markiert und abgesondert. In westlicher Bildtradition wird das Schauen und das Begehren gleichgesetzt, weshalb das weibliche Schauen in diesem und ähnlichen Kontexten auch so problematisch erscheint.¹⁷⁷⁸ Dementsprechend steht Sarah als Frauenfigur, die einen aktiv suchendem Blick besetzt, im direkten Zusammenhang mit „her own victimization“¹⁷⁷⁹, da sie Opfer des eigenen Wissenstriebis bzw. in diesem Fall des eigenen Begehrens wird. Zumindest im psychoanalytischen Sinne ist der weibliche Blick mit der eigenen Sexualität verwandt: Falls sie diesen aufnimmt, verursacht sie ein Unbehagen, das erst durch die Zerstörung des Blickes und der Blickenden behoben wird, weshalb sie als „<böse> Frau [...] geschlagen oder getötet“¹⁷⁸⁰ werden muss. Während Lot vom Engel geleitet den Bildraum verlässt, bleibt ihr weißer erstarrter Körper zurück, bevor das Bild endgültig zu Schwarz blendet, denn, wie schon im Kapitel 5.2.2 ausgeführt, legt ihr Erstarren in dieser Pose (erhobene Arm, blickend) Zeugnis des eigenen ungelehrigen Körpers ab, was die weitere genüssliche Strafe rechtfertigt.

Nach Aufblende auf den Priester in einer Naheinstellung, der anders als zu Beginn der Erzählung (*SuG* 0:53) nun von einem auratischen Licht umgeben ist (Abb. 163),¹⁷⁸¹ das den Worten seiner Schilderung Wahrheit oder zumindest Gewicht verleiht, betont dieser ein letztes Mal die Ungelehrigkeit Marys (*SuG* 1:25), bevor sie ihren Körper verzweifelt gegen die Wand

¹⁷⁷² Kunz. Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12-26) von den Anfängen bis gegen 1500. S. 107f.

¹⁷⁷³ Ebd., S. 111.

¹⁷⁷⁴ Ebd., S. 23.

¹⁷⁷⁵ Ebd., S. 23.

¹⁷⁷⁶ Ebd., S. 107.

¹⁷⁷⁷ Ebd., S. 23.

¹⁷⁷⁸ Vgl. Williams. *When the Woman Looks*. S. 61.

¹⁷⁷⁹ Doane. *The Desire to Desire*. S. 136.

¹⁷⁸⁰ Theweleit. *Männerphantasien* 1 + 2. Bd. 1. S. 188.

¹⁷⁸¹ Nach Jürgen Kasten werden die Auftritte des Priesters meist von einer Lichtgloriole begleitet, die seine Gestalt umgibt (Kasten verweist etwa auf den Augenblick, als der Priester die Feier im Weinkeller entdeckt (*SuG* 0:29)), aber gleichfalls sind diese in keinem der vorangegangenen Momente so ausgefeilt wie jene während der Bestrafungsszene, da sich hier vereinzelte Lichtstrahlen kreisförmig nach Außen zu bewegen scheinen. Vgl. Kasten. *Stil* aus dritter Hand. S. 120.



Abbildung 160: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:19:37.



Abbildung 161: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:19:46.



Abbildung 162: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:23:59.



Abbildung 163: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:24:40.

wirft. In dem Moment scheinen sich im Hintergrund Geräusche ihrer Vollstrecker zu nähern, was sie dazu führt, ihren Körper in unkontrollierter Art und Weise durch den Raum zu bewegen und sich letztendlich aussichtslos in eine Ecke zu retten (Abb. 164). In seiner Betrachtung dieser und einer vorangegangenen Szene in Marys Zelle (*SuG* 0:46) hebt Filmwissenschaftler Jürgen Kasten den für den restlichen Film ungewöhnlichen expressionistischen Stil hervor, der sich nach vielseitig anerkannter Theorie als der Artikulationsversuch der (kulturell) traumatisierten Schieflage der Nachkriegszeit versteht.¹⁷⁸² In *Sodom und Gomorrha* drückt sich dieser Stil neben Lichtführung (man bedenke nur den unnatürlich überdimensionalen Kreuzschatten, der unheilvoll über der Szene hängt (Abb. 164)) und zum Teil Ausstattung (die erhofft grafische Flachheit wird nur bedingt erreicht)¹⁷⁸³ in erster Linie in der Gestaltung der fünf Juristen (bzw. in dieser Szene erweitert durch zwei Wachen) aus. Nach Kasten dient die „ungewöhnliche Rhythmisierung und Betonung einer artifiziiellen Gestalt und Gebärde“ einer „überzeichnende[n] Berufsstands-Typisierung [...], in diesem Fall der steif und mechanisch ihr Handwerk vollziehenden furchtbaren Juristen, die wie als Boten des Todes erscheinen.“ Letztendlich, so er weiter, wirkt die Verwendung des Stils jedoch (zumindest in der ersten Gefängniszene (*SuG* 0:53)) „etwas willkürlich und ein wenig funktionslos“, da die „ungewöhnliche Gestaltung kein neues Schlaglicht auf Marys Charakter“¹⁷⁸⁴ wirft, was dem expressionistischen Film als essenzielle Idee zugrunde liegt.¹⁷⁸⁵ Trotz dieser Problematik, die sich in dieser Szene sogar ein wenig relativiert, da ihr die Angst ins Gesicht geschrieben steht (Abb. 165), bietet das Maschinelle der Bewegung der Juristen eine Schablone, von der sich Marys Bewegungsmuster abhebt. Als die Juristen und Soldaten sich positionieren und der Priester sein Kreuz langsam in die Höhe hebt, spannt sich Marys Körper an. Führt sie noch in dem einen Moment die Hände zur Brust (Abb. 166), drückt sie sich schon im nächsten gegen die Wand (Abb. 167), reißt ihre Arme über ihren Kopf (Abb. 168), um sich schlussendlich auf den Boden fallen zu lassen (Abb. 169). All diese hektischen unkontrollierten Gebärden, die an jene im Folge der Ablehnung des Priesters im Weinkeller erinnern (*SuG* 0:34), stehen im starken Kontrast zu den starren Körpern ihrer Vollstrecker.

Als sie letztendlich aus der Ecke geholt werden muss, geschieht dies mit einer knappen Geste eines Juristen, auf die hin ein Soldat sie mit präzisen Bewegungen packt und sogleich aus ihrem Schutz zieht, denn „[s]oweit die Justiz den Körper der Verurteilten immer noch

¹⁷⁸² Vgl. Kaes. *Shell Shock Cinema*. S. 4.

¹⁷⁸³ Vgl. Kurtz & Kiening (Hg.) & Beil (Hg.), *Expressionismus und Film*. S. 123.

¹⁷⁸⁴ Kasten. Stil aus dritter Hand. S. 120.

¹⁷⁸⁵ Vgl. Kurtz & Kiening (Hg.) & Beil (Hg.), *Expressionismus und Film*. S. 80, 82.

angreifen und manipulieren muß, tut sie es distanziert, sauber und nüchtern¹⁷⁸⁶, wie es bei Foucault zum modernen Strafwesen heißt.¹⁷⁸⁷ Während sie sich vergeblich windet und an ihren Armen zerrt, um sich vom Griff zu lösen, nehmen beide Soldaten sie fest in den Arm, um sie in konstanter Geschwindigkeit zur Guillotine zu transportieren. Der Vorgang wird nicht nur begleitet und überwacht von dem Priester, sondern sogar von ihm mit erhobenem Kreuz geleitet. Betont in einer Halbnahen (Abb. 170), fördert das Motiv die Legitimation und Notwendigkeit der Gewalt. Trotz der großen Bedeutung, welche katholische Kräfte im Staat,¹⁷⁸⁸ Kino,¹⁷⁸⁹ aber auch (zumindest zum Teil) in dem Kreis dieser (einst) bürgerlichen Zuschauer einnahmen, würde das Kreuz als Motiv nicht ipso facto als eine (für das Publikum) sinnvolle Legitimation dienen, aber im Zusammenhang mit dem Bisherigen fügt es sich ein, um einen argumentativen Schlusspunkt zu setzen. Weniger als „Kundgebung der strafenden Macht“¹⁷⁹⁰, um welche das Zeremoniell der peinlichen Strafe organisiert war, wird das lang dauernde Zerren ihres Körpers die Stiegen zur Guillotine hinauf (Substitution der eigentlichen Gewalt) (Abb. 61) zur legitimierten und v. a. genussvollen Bestrafung des *Anderen*, da „[d]as geringste Vergehen [...] die ganze Gesellschaft an[greift]“. ¹⁷⁹¹ Dementsprechend „genügt [es] nicht, daß die Leute wissen; sie müssen mit ihren eigenen Augen sehen“¹⁷⁹², damit die Strafe „sich am stärksten bei jenen auswirken [kann], welche die Untat nicht begangen haben.“¹⁷⁹³ Mag dieser Aspekt bei Foucault die Zerstörung der „Schatten“ im eigenen Wesen, die „hinter den Tatsachen des Verfahrens [...] in Wirklichkeit beurteilt und bestraft“¹⁷⁹⁴ werden, als gesellschaftliche Disziplinierung und Normierung betreffen, wird sie zugleich zum integralen Bestandteil des Genusses, der sich hinter der „kindliche[n] Zerstörungslust“¹⁷⁹⁵ verbirgt, da er „die Lust an der Dominanz über das *Andere*“¹⁷⁹⁶ darstellt, das einem meist selbst zuvor dominierte. Wie Kathrin Mädler bezüglich ihrer „gebrochenen Männer“ schrieb, wird in der letzten Phase von Texten der „Männlichkeitskrise“ als emotionalen Höhepunkt mit

¹⁷⁸⁶ Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 19.

¹⁷⁸⁷ Wie schon im Kapitel 5.2.2 ausführlich beschrieben, zeigt sich in *Sodom und Gomorrha* eine paradoxe Mischung aus vormodernen und modernen Strafpraktiken.

¹⁷⁸⁸ Vgl. Weinzierl. *Kirche und Politik*. S. 437f.

¹⁷⁸⁹ Vgl. Moritz. *Sex*. S. 72.

¹⁷⁹⁰ Foucault. *Überwachen und Strafen*. S. 47.

¹⁷⁹¹ Ebd., S. 114.

¹⁷⁹² Ebd., S. 76.

¹⁷⁹³ Ebd., S. 121.

¹⁷⁹⁴ Vgl. Ebd., S. 27.

¹⁷⁹⁵ Stiglegger. *Einblicke*. S. 135.

¹⁷⁹⁶ Ebd., S. 135.

sadistischer Gewalt mit dem *Anderen* gebrochen, „um eine befriedigende Narrative Closure herzustellen, die der symbolischen Ordnung entspricht“¹⁷⁹⁷.

Der Film mündet schlussendlich in diesem Finale, in dem zunächst das Spektakel der Zerstörung der Stadt unmittelbar in jenes der ersten Zerstörung der sexuell aktiven Frau und schlussendlich in die zweite mündet, sodass der Aufbau Erinnerung an die von Theweleit beschriebene „wütende Lust“ weckt, „die nicht von ihrem Objekt läßt, bis es zerstört am Boden liegt.“¹⁷⁹⁸ Wie schon in Kapitel 5.2.2 angemerkt, wirkt der vertikale Aufbau von diesem letzten Tableau, der Marys Gang den Stiegen entlang visualisiert (Abb. 61), nicht nur als Herauszögern und Ersatz der kommenden Gewalt, die an sich zwischen den Schnitten verschwindet, sondern zelebriert Marys sich windenden Körper als letztes Spektakel des Zerstörungszyklus. Anders als in dem Finale von *Die freudlosse Gasse*, in dem genauso die Welt der Spekulant_innen und der Straße zerstört werden, indem sich Else opfert, um Metzger (ermordet) und Nachtclub (in Brand gesetzt) als Symbole der gesellschaftlichen Krise aus dem Verkehr zu ziehen, erstarrt Mary nicht in bekennder Resignation, wie dies Else tut, die ihren Flammentod stillschweigend akzeptiert,¹⁷⁹⁹ sondern schlägt wild um sich, akzeptiert nichts, sieht nichts ein. Sie ist ein ungelehriger Widerstand, der gebrochen werden muss, der gebrochen werden darf. Obgleich in weiterer Folge Mary geläutert aufwacht (symbolisch bedeckt sie als erstes ihre Schultern (Abb. 39), wie dies zuvor Lot bei Sarah tat (Abb. 160, Abb. 161) und affirmiert damit seine Geste),¹⁸⁰⁰ nimmt dies, in den Worten Laura Mulveys zu Filmen Hitchcocks, „verhältnismäßig wenig Filmzeit in Anspruch“ und verblasst im Kontrast zu den vorangegangenen „außergewöhnlichen Tableaus, die von Suspense und Angst belebt werden“, sodass diese „die tatsächlichen Schlussmomente der Filme“¹⁸⁰¹ bieten. Dem ähnlich gilt der mitreißende Zerstörungszyklus als emotionaler Höhepunkt, in welchem Mary und ihr Körper als emotionaler Katalysator dienen, um die mittelständische Frustration in Bezug auf Sexualität, neue Weiblichkeiten, (falsche) Mütterlichkeit, aber genauso Masse und Börse aufzufangen, sodass die (einst) bürgerlichen Zuschauer einen sadistischen Genuss aus der Bestrafung Marys ziehen können.

¹⁷⁹⁷ Mädler. *Broken Men*. S. 231.

¹⁷⁹⁸ Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 196.

¹⁷⁹⁹ Nur für das Wohl ihres Kindes schreit Else auf, sodass ihr Nachwuchs noch aus dem brennenden Haus gerettet werden kann. Vgl. Pabst. *Die freudlosse Gasse*. 2:19f.

¹⁸⁰⁰ Nach Brigitte Mayr wird ihre „Läuterung“ in erster Linie in dem Kleidungswechsel explizit, was sich auch in dem Verlust ihrer unterschiedlichen Kronen zeigt. (Vgl. Mayr. *Kleider erzählen Geschichte*. S. 136). Diese Annahme findet sich bei Evelyn Hampicke in Bezug auf andere Filme bestätigt. (Vgl. Hampicke. *Vom Bedecken und Entdecken zwischen Filmstoffen und Stofffilmen*. S. 128.)

¹⁸⁰¹ Mulvey. *Death Drives*. S. 271.



Abbildung 164: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:25:51.



Abbildung 165: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:25:43.



Abbildung 166: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:26:07.



Abbildung 167: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:26:09.



Abbildung 168: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:26:11.



Abbildung 169: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:26:14.



Abbildung 170: Kertész. *Sodom und Gomorrha* [DVD]. 1:26:20.

5.4. Zusammenfassung

„Denn ein Mann ist im besten Sinne nur Despot. Er ist glücklich, wenn er befehlen, randalieren und toben kann. Die begehrteste Frau muß dies erkennen, wenn sie die begehrteste bleiben will. [...] Und da können Sie, lieber ‚Uhu‘, die Frau modernisieren, so viel sie wollen – der Mann bleibt altmodisch.“¹⁸⁰²

Die genaue Betrachtung des Films im Zuge eines Lesens durch den konstruierten Orientierungsrahmen von der gewählten Zuschauergruppe von (einst) bürgerlichen, heterosexuellen Wienern im jungen bis mittleren Erwachsenenalter mit tendenziell christlichsozialem Hintergrund legt Strukturen auf, die in anderen Beschreibungen oftmals übergangen werden. Zwar bietet *Sodom und Gomorrha* sichtlich „opulente biblische Exkurse“ und „entwickelt ausladende Phantasien von Verführung, Untreue, Untergang und Strafe, um eine träumende Frau in Bescheidenheit und ideeller Liebe zu unterweisen“¹⁸⁰³, wie Elisabeth Büttner und Christian Dewald zum Film ausführen, jedoch übergehen derartige Beschreibungen das komplexe Zusammenspiel, welches für die symbolische Rekonfiguration von Männlichkeiten in Krisentexten, wie dieser Film einer ist, von zentraler Bedeutung ist. Solche Annahmen wie jene von Thomas Ballhausens, „dass Mary über der gesamten narrativen Szenerie thront und sie zuweilen auch beherrscht“¹⁸⁰⁴, oder von Nikolaus Wostry, dass „[i]m Mittelpunkt *beider* Abende [...] eine Femme fatale“¹⁸⁰⁵ (Meine Hervorhebung) steht, versperren den Blick auf den tatsächlichen Film und die Bedürfnisse dieser Gruppe, da Mary in den ersten beiden Konfliktmomenten und zum Teil noch bis weit in die Mitte des Films hinein sogar als Opfer wahrgenommen wird, um die Tragik des „wunde[n], kranke[n], geschwächte[n], der Heilung bedürfende[n]“ Harry zu intensivieren, was nach Jürgen Martschukat und Olaf Stieglitz „beinahe als eine Standardinszenierung gelten [kann], die eine potenzielle oder konkrete Schwächung hegemonialer Männlichkeit in der Geschichte begleitet.“¹⁸⁰⁶ Anders als bei den Männerbünden Theweleits, in denen Frauen zum Ursprung allen sozialen Übels werden,¹⁸⁰⁷ ist in *Sodom und Gomorrha* Mary sichtlich nicht an allem schuld, sondern wird ihr *tragisches* Schicksal v. a. in der ersten Hälfte genutzt, um andere gesellschaftliche Diskurse, wie etwa Börse, Spekulation und fehlende Mutterschaft, zu

¹⁸⁰² Baum, V. (1930). Welche Frau ist am begehrtesten? *UHU*, 7, 1. S. 65–74. Letzter Zugriff am 29.10.2014 unter <http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73585/1/>.

¹⁸⁰³ Büttner & Dewald. *Das tägliche Brennen*. S. 323.

¹⁸⁰⁴ Ballhausen. *Die Lust an Weltuntergängen*. S. 85.

¹⁸⁰⁵ Wostry. *Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze*. S. 170.

¹⁸⁰⁶ Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 70.

¹⁸⁰⁷ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 92.

charakterisieren, was in weiterer Folge den von Harber ausgehenden Antagonismus verschärft.

Weiterhin übernimmt der weibliche Leichnam die zwei zentralen Aspekte, die Bronfen ausarbeitet, nämlich die Wiederherstellung von symbolischer Ordnung¹⁸⁰⁸ und seinen Alteritätsstatus, da er als „ästhetisches Substitut“¹⁸⁰⁹ für andere Diskurse dient. In der grundlegenden außerfilmischen Verflechtung von Diskursen zeigen sich zwar schon integrale Verknüpfungen, die (weibliche) Sexualität in unterschiedlichem Ausmaß mit den anderen verbindet (z. B. Vergeschlechtlichung im Massen- und Börsendiskurs), jedoch erst in der Situierung dieser in der affizierenden Narration im Zusammenhang mit den Wertvorstellungen des konstruierten Orientierungsrahmens offenbart sich eine Struktur, welche die sukzessive Steigerung der Alterität der sexuell aktiven Frau darlegt, um ihre Zerstörung letztendlich zu zelebrieren. Sie ist nicht ipso facto Stellvertreterin anderer Diskurse, sondern wird im Zuge der Steigerung des affizierenden dramaturgischen Bogens zügig in den Vordergrund gestellt, sodass die Bestrafung ihres Körpers neben dem Geständnis zu ihrer Läuterung v. a. fokussierende Wirkung hat. Indem die Diskurse in einen unmittelbaren Zusammenhang mit dem affizierenden Handlungsbogen gebracht werden, erschließt sich ein anderes und neues Bild im Vergleich zu einer Analyse des aus der Erzählung ausgegliederten Motivs. Die oftmals zentral betrachtete Bestrafung der Frau, die den dramaturgischen Höhepunkt markiert, ist nicht so sehr Grundthema des Films als vielmehr ein Fokuspunkt anderer Diskurse, die sich in diesem bündeln bzw. entladen. In *Sodom und Gomorrha* nimmt die aktive Sexualität von Mary/Sarah einen relativ kleinen Anteil an der Gesamtspieldauer ein und spielt in vielen Fällen zweite Geige für Börsenwesen, Neureiche, Kapitalismus, Massenphobie und Familienzerfall, aber ihr Körper wird im Finale betont, um an ihr den sadistischen Genuss der Strafe zu erleben. Zwar stellt sie v. a. am Anfang nicht die antagonistische Kraft dar – diese Position wird in erster Linie von Harber als Mann einer höheren sozialen Stellung eingenommen, die den eigenen sozialen Abstieg und die gefürchtete Proletarisierung des (einst) bürgerlichen Zuschauers verkörpert –, aber die Intensitätshierarchie der Bestrafungen verschiebt sich „zugunsten“ der sexuell aktiven Frau, die nun in den Vordergrund gerückt wird, während die affizierende Dramaturgie durch die dreifache Zerstörung (Stadt, Sarah, Mary) ihren Zenit erreicht.

Kino- und Genrekonventionen (in diesem Fall Monumentalfilm) nehmen zugleich eine relativ große Stellung ein, da sie nicht nur im innerfilmischen historischen Vergleich auf das

¹⁸⁰⁸ Vgl. Bronfen. *Nur über ihre Leiche*. S. 264, 314.

¹⁸⁰⁹ Ebd., S. 10.

essentialistische Verständnis von Masse, Sexualität und Geschlecht verweisen,¹⁸¹⁰ um im Rückkehrschluss gewissen Vorstellungen von Familie (stützende in sich geschlossene Einheit, in welcher Frau ohne Mann nicht existieren kann) und Männlichkeit (Abkapselung gegenüber Verführung der Börse, Masse und Frau) auf ein essentialistisches Niveau zu heben und hegemonialen Anspruch für diese einzufordern; sondern diese Konventionen formieren genauso Zuschauer_innenerwartungen und –haltung und strukturieren den Handlungsbogen, sodass etwa in *Sodom und Gomorrha* neben der Bestrafung auch weitere nicht-empathische Emotionen wie Artefaktaffekte und Faszination bzgl. des abschließenden Spektakels auftreten. Diese bilden zwar einerseits eine symbiotische Beziehung mit dem Finale um die Bestrafung der Frau, sodass sie die Gefühle im Schlussakt intensivieren, aber können andererseits genauso parallel zu ihnen verlaufen. Somit handelt es sich bei der vorliegenden Analyse weniger um die direkte Rekonstruktion einer Zuschauer_innenhaltung, da diese aufgrund vielfacher, unkalkulierbarer Faktoren unmöglich ist, sondern um eine Annäherung an eine im Text implizierte Rezeptionshaltung anhand von affektierten Reaktionen, die mit den jeweiligen zeitgenössischen Diskursen verbunden sind, um den Text (und die Verbindung aus Diskurs, Affekt und Narration) auf ein Neues aus einer strukturellen Perspektive zu untersuchen. Dementsprechend offenbart sich in der intensiven Auseinandersetzung mit den Konzepten von Zuschauer_innenschaft, wie die Diskurse sich im Laufe der Handlung zueinander verhalten und wie sie den *adressierten* Zuschauer begegnen sollen. Letztendlich bestätigt sich in diesen Strukturen das Sprechen um die Krise als Praxis, die sowohl der Zerstörung, dem Lamentieren, Adaptieren oder auch dem Wiederherstellen von geschlechtlichen Identitäten dient,¹⁸¹¹ das Theorem Bronfens, indem der weibliche Leichnam nicht nur als zentrales Motiv gilt, sondern zu einem argumentativen Schlusspunkt wird, in dem sich dieser mitsamt anderen gesellschaftlichen Problemen genussvoll auflöst.

¹⁸¹⁰ Vgl. Rosenfeld. *Kino als moralische Anstalt*. S. 79.

¹⁸¹¹ Vgl. Connell. *Masculinities*. S. 84.

6. Schlussbetrachtung und Ausblick

Die hier vorliegende Arbeit war ein Versuch, in einer kulturhistorischen Analyse Zuschauer_innen anhand eines Textes zu integrieren, indem rezeptionswissenschaftliche und diskursanalytische Ansätze zur Hilfe gezogen wurden. In einem ersten Schritt habe ich mich ausführlich mit unterschiedlichen Bereichen der Rezipient_innenforschung auseinandergesetzt, was in vielerlei Hinsicht die Problematik einer derartigen Analyse abseits einer passiven Rezipient_innenhaltung konkretisierte. Die Tatsache, dass sich die reale Zuschauer_innenschaft aus einer Vielzahl von Elementen und Aspekten der eigenen Biographie zusammensetzt, konnte auch in dieser Analyse nicht umgangen werden, da mithilfe der *negotiation* jegliche Form der Rezeption und des Aneignens eines Textes möglich ist. Jedoch anhand von in erster Linie kognitionswissenschaftlichen Theoremen in Zusammenhang mit kulturhistorischen Zugängen habe ich in weiterer Folge, *Sodom und Gomorrha* analysiert, indem ich zunächst die „Männlichkeitskrise“ als Konzept definiert habe, um schlussendlich über die Genre- und Kinokonventionen der Zeit (v. a. der Diskursivität von Zuschauer_innenschaft) zum Film zu gelangen.

Die folgende Analyse, die in einem Zweischritt Diskurse und ihre Bedeutung für die Zuschauergruppe in den affizierenden Strukturen der Dramaturgie festmachte, um vier Szenen als zentrale Konfliktmomente von einem konstruierten Orientierungsrahmen zu interpretieren, konzentrierte sich auf die strukturellen Zusammenhänge zwischen Affekt, Narration und Diskurs und, wie diese die Bedürfnisse einer Zuschauergruppe (männlich, aus Wien und Umgebung, heterosexuell, (einst) bürgerlich, tendenziell christlichsozial, junges bzw. mittleres Erwachsenenalter) ansprachen. Das Ziel, mit der „Männlichkeitskrise“ „historisch spezifische Aushandlungsprozesse von Männlichkeit in ihrer Verschränkung mit weiteren sozio-kulturellen Machtstrukturen erst zu erfassen und transparent zu machen“¹⁸¹², wird erfüllt, indem diese Herangehensweise den Höhepunkt der Bestrafung einer sexuellen Frau in dem affizierenden Gesamtzusammenhang relativiert, um auf die dahinter liegende Struktur und das narrative Hinwenden zu diesem Ende fokussiert. Weniger von Interesse war, ob Mary/Sarah grundsätzlich sexuell aktiv aufgetreten ist oder nicht (Dichotomisierung nach reduktionistischem Frauenbild auf gut/weiß/„entlebendigt“ im Kontrast zu böse/rot/getötet, wie dies etwa Theweleit konkretisiert)¹⁸¹³, als vielmehr wie sich unterschiedliche

¹⁸¹² Martschukat & Stieglitz. *Geschichte der Männlichkeiten*. S. 43.

¹⁸¹³ Vgl. Theweleit. *Männerphantasien 1 + 2*. Bd. 1. S. 188.

antagonistische Kräfte, die oftmals stellvertretend für soziokulturelle Probleme (im Denken der gewählten Zuschauer) wirken, zueinander verhalten, um letztendlich der sexuell aktiven Frau zum Ende Raum für ihr zweifache Hinrichtung zu überlassen. Anders als erwartet treten nämlich sexuell aktive Frauen nicht *ipso facto* als „Auslöser für die Krise auf [, weil sie] vormals männliche Positionen“¹⁸¹⁴ besetzen, sondern in einer Position der Mitschuld, die im Zuge der Bestrafung genussvoll in den Vordergrund geschoben wird. Folglich agiert die Tötung und Bestrafung der Frau weiterhin als eine Linderung von gesellschaftlichen Ängsten und Unbehagen, jedoch ist sie weniger Grund als Fokuspunkt, durch welche andere Diskurse verlaufen und der zum emotionalen Höhepunkt der Handlung wird.

Auch wenn ich versucht habe, die komplexen Verbindungen zwischen Narration, Diskursen, Affekt und einem spezifischen, implizierten sowie konstruierten Zuschauer aufzuzeigen, blieb vieles im Dunkeln des Kinoraumes zurück. Etwa die Erfahrung mit und gegen ein Publikum. Nicht nur verändert sich die Emotionslandschaft eines_einer Rezipient_in, wie etwa Filmwissenschaftler Julian Hanich gekonnt argumentiert, einem Publikum entsprechend (wer ist dort), sondern genauso stellt die Erfahrung mit und in diesem eine dynamische dar.¹⁸¹⁵ An einer Stelle findet man sich mit den anderen lachend wieder, in der nächsten weint man alleine und schlussendlich fühlt man sich „beside oneself“,¹⁸¹⁶ wenn man bemerkt, dass man zunächst noch mit dem restlichen Publikum über den „dirty joke“¹⁸¹⁷ lacht. Die Diskursivierung von Zuschauer_innenpositionen machte sogleich offensichtlich, dass nur das Herausarbeiten von der diskursivierten Rezeptionshaltung einen in dieser Arbeit dargestellten Zugang erlaubt, da andererseits ahistorische Projektionen die komplexe Zuschauer_innenleistung weiter simplifizieren. Dementsprechend sind heutzutage populäre Rezeptionsräume und –medien in der vorliegenden Arbeit nicht einmal angesprochen worden, da sie eine grundsätzlich andere Rezeptionsdispositiv in sich tragen, weshalb auch u. a. der ursprüngliche Versuch, die Analyse auf einen diachronen Vergleich zum besseren Verständnis von strukturellen Aspekten dieses Motivs, im Laufe des Forschens aufgegeben werden musste. Falls sich zukünftige Vorhaben einer solchen Zugangsweise, die in dieser Arbeit angestrebt wurde, bedienen sollten, sind im Vorfeld klare Definitionen von Zuschauer_innenschaft und ihrer diskursiven Konstruktion (insbesondere im Rahmen der untersuchten Gruppe) unumgänglich, deren Mediendispositiv jedoch eine derartige Analyse

¹⁸¹⁴ Mädler. *Broken Men*. S. 304.

¹⁸¹⁵ Vgl. Hanich. Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino. S. 185.

¹⁸¹⁶ Vgl. Doane. *Veiling Over Desire*. S. 41.

¹⁸¹⁷ Doane. *Film and the Masquerade*. S. 30.

weiter problematisiert. Andererseits habe ich die Emotionen vor allem als „klar“ definiert, sodass gewisse Ambivalenzen ausgeklammert bzw. abgeschwächt werden mussten, die jedoch während einer Rezeption offensichtlich vorhanden sind, wie etwa die Artefaktaffekte, die sich u. a. (bzw. bei *Sodom und Gomorrha* sogar in erster Linie) aus der Faszination um das Produkt rekrutiert.¹⁸¹⁸ Aufgrund der Länge der Arbeit mussten solche Aspekte sukzessive ausgeschlossen werden, um zu einem konkreten Ergebnis zu gelangen. Dementsprechend scheint die Situierung dieser weiteren Ambivalenzen (möglicherweise bedingt durch die Diskursivierung der Zuschauer_innenposition der jeweiligen Zeit) ein spannender Ansatzpunkt für zukünftige Arbeiten zu bieten, die sich in ähnlicher Weise mit der Verschränkung von Diskursen, emotionaler Narration und sozio-kulturellen Bedürfnissen einzelner Zuschauer_innengruppen in einem kulturhistorischen Rahmen beschäftigen.

¹⁸¹⁸ Vgl. Mangold, R., & Bartsch, A. (2002). Mediale und reale Emotionen – der feine Unterschied. In S. Poppe (Hg.), *Emotionen in Literatur und Film* (S. 89–105). Würzburg: Königshausen & Neumann. S. 102.

7. Quellenverzeichnis

7.1. Primärquellen

7.1.1. Filmquellen [DVD]

- o. V. (2007). *Der Kampf der Gewalten* [DVD]. In C. Dewald, & M. Loebenstein (Red.), *Proletarisches Kino in Österreich. Arbeiter Kino 1. Spielfilme*, 0:00–37. Wien: Film Archiv Austria. (Originalwerk veröffentlicht 1919).
- o. V. (2007). *Wiener Kinder* [DVD]. In C. Dewald, & M. Loebenstein (Red.), *Proletarisches Kino in Österreich. Arbeiter Kino 1. Spielfilme*, 0:52–1:03. Wien: Film Archiv Austria. (Originalwerk veröffentlicht 1926).
- Almodóvar, P. (Regie). (2004). *Sprich mit ihr* [DVD]. München: Universum Film.
- [Bernhardt, K.]. (Regie). (2007). *Namenlose Helden* [DVD]. In C. Dewald, & M. Loebenstein (Red.), *Proletarisches Kino in Österreich. Arbeiter Kino 1. Spielfilme*, 0:37–52. Wien: Film Archiv Austria. (Originalwerk veröffentlicht 1924).
- Breslauer, H. K. (Regie). (2008). *Die Stadt ohne Juden* [DVD]. Wien: Hoanzl.
- Eastwood, C. (Regie) (2001). *Dirty Harry kommt zurück*. [DVD]. o. O.: Warner Home Video.
- Kertész, M. (Regie). (2008). *Sodom und Gomorrha* [DVD]. Wien: Hoanzl.
- Kunert, G. (Regie). (2009). *Frauenehre* [DVD]. In *Kinopioniere*, 1:20-2:14. Wien: Hoanzl. (Originalwerk veröffentlicht 1918).
- Lang, F. (Regie). (2004). *Dr. Mabuse. The Gambler* [DVD]. o. O.: Eureka Video.
- Lang, F. (Regie). (2003). *M* [DVD]. o.O.: Eureka Video.
- Lang, F. (Regie). (2005). *Metropolis* [DVD]. o. O.: Eureka Video.
- Oshima, N. (Regie). (2010). *Violence at Noon* [DVD]. o. O.: Janus Film, Criterion Collection.
- Pabst, G. W. (Regie). (2008). *Die freudlose Gasse* [DVD]. Wien: Filmarchiv Austria.
- Schwarzer, J. (Regie). (2010). *Der Traum des Bildhauers* [DVD]. In *Saturn Filme* (0:23–27). Hoanzl: Wien.
- Schwarzer, J. (Regie). (2010). *Lebender Marmor* [DVD]. In *Saturn Filme* (0:47–52). Hoanzl: Wien.
- Ucicky, G. (Regie). (2008). *Café Elektric* [DVD]. Wien: Hoanzl.

7.1.2. Schriftliche Primärquellen (Archivalien, Zeitungsartikeln und ähnliches)

- Baum, V. (1930). Welche Frau ist am begehrtesten? *UHU*, 7, 1. S. 65–74. Letzter Zugriff am 29.10.2014 unter <http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73585/1/>.
- Ignotus, H. (1991) Bettauer. Eine Wiener Erscheinung. *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*, 26, S. 25 – 26. (Originalwerk veröffentlicht 1925)
- Janowitz, H. (1927). *Jazz*. Berlin: Verlag Die Schmiede.
- K. (2007). Vom Puppengesicht zum Charakterkopf. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 56–57). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1927).
- K., Hermine (1924, 6. Dezember). Bitte, hören Sie mein Radio! *Die Unzufriedene*, 2. , 49. Letzter Zugriff am 14. November 2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=uzf&datum=19241206&zoom=68>, S. 4.
- Kauder, G. (1926). Die Goldgräberinnen (in den Taschen der Männer). Zur Naturgeschichte des Girls. *UHU*, 2, 9, S. 58–67. Letzter Zugriff am 29.10.2014 unter <http://www.illustrierte-presse.de/die-zeitschriften/werkansicht/dlf/73458/1/>.
- Michealis, H. (1923, 16. August). Sodom und Gomorrha, 1. Teil. *Film-Kurier*, Nr. 185. Zugriff am 15.04.2014 unter <http://www.filmportal.de/node/63483/material/740505>.
- Polgar, A. (2007). Girls. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 53–55). Berlin: Bertz + Fischer Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1926).
- Rosenfeld, F. (1923, 25. Dezember). Vorstadtkino. *Arbeiter-Zeitung*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 74–77). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Rosenfeld, F. (1925, 1. Januar). Kinokultur. *Arbeiter-Zeitung*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 80–85). Wien: Verlag Filmarchiv Austria
- Rosenfeld, F. (1925, 1. April). Kino als moralische Anstalt. *Kunst und Volk*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 78–80). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Rosenfeld, F. (1926, Februar). Warum wird in den Wiener Kinos nicht gepfiffen? *Kunst und Volk*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 87–89). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.

- Rosenfeld, F. (1926. 18. April). Die Freiheit des Films. *Arbeiter-Zeitung*, S. 23. Zugriff am 12.12.2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19260418>.
- Rosenfeld, F. (1928, 5. Januar). Kino in Wien. *Filmliga*. In G. Mayr, & M. Omasta (Hg.), *Fritz Rosenfeld, Filmkritiker* (S. 91–94). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Wachtel, R. (1922). Neue Films. In *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue*, 22, 18, S. 6. Zugriff am 12.12.2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-plus?aid=fwt&datum=1922&page=291&size=45>.
- Wengraf, P. (1919, 26. Oktober). Allerweltsverdummungstrust. *Arbeiter-Zeitung*, S. 2 – 3. Zugriff am 14.01.2015 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=aze&datum=19191026>.

7.1.2.1. Sonderfälle ohne klar ersichtliche Autor_innenschaft

- „Anleihpropaganda an einem zerschossenen Hause dicht hinter der 1. Linie.“ Wiener Library un-catalogued collection Acc. No. NB341h/1/288. Levy Family Papers.
- Filmprüfstelle Berlin B.06961/B.06962, 05.02.1923. Zugriff am 13.05.2013 unter <http://www.filmportal.de/material/zensurenentscheidung-sodom-und-gomorrha-1-teil>.
- Film-Oberprüfstelle O.B.8.23., 15.02.1923. Zugriff am 13.05.2013 unter <http://www.filmportal.de/node/63483/material/1239165>.
- *Paimann's Filmlisten* (1922, 3. – 9. August) 7, 331.
- *Paimann's Filmlisten* (1922, 17. – 23. August) 7, 333.
- *Paimann's Filmlisten* (1922, 19. – 25. Oktober) 7, 342.
- *Paimann's Filmlisten* (1922, 2. – 8. November) 7, 344.
- *Paimann's Filmlisten* (1923, 6. April) 8, 365.
- *Paimann's Filmlisten* (1928, 27. Juli) 13, 642.
- o. V. (1877). Hysterie. In *Conversations-Lexikon. Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*. 8. Bd. *Hartig bis Karlisten*. 12. Aufl. Leipzig: F. A. Brockhaus, S. 498. Zugriff am 31.07.2013 unter <http://archive.org/stream/conversationsle08unkngoog#page/n7/mode/2up>.
- o. V. (1922). *Die Filmwelt. Illustrierte Kino Revue. Almanach 1922*. Wien: Verlag Universale.
- o. V. (1922). Traum und Wirklichkeit des Filmkapitals. *Illustrierte Kronenzeitung*, Nr. 7782, S. 3. In: Fritz, W., & Lachmann, G. (Red.). (1988). *Schriftenreihe des*

österreichischen Filmarchivs, 18, *Sodom und Gomorrha. Die Legende von Sünde und Strafe*, S. 53–54,

- o. V. (1922, 12. Oktober). *Illustrierte Kronen-Zeitung*. S. 1.
- o. V. (1923, Juli). Brief Reviews of Current Pictures. In *Photoplay*, 24, S. 11–15. Zugriff am 10.10.2014 unter <http://www.archive.org/stream/photoplayvolume22425chic#page/n5/mode/2up>.
- o. V. (1932, 19. März). Die Unzufriedene, 10, 11. S. 1. Zugriff am 20.01.2015 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=uzf&datum=19320319&zoom=33>.
- o. V. (1932, 17. September). Frauen, mitschuldig sind. *Die Unzufriedene*, 10, 37. S. 5. Zugriff am 13.10.2014 unter <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=uzf&datum=19320917&zoom=33>.
- o. V. (1970). Programm der Sozialdemokratischen Arbeiterpartei Deutschösterreichs. Beschlossen vom Parteitag zu Linz am 3. November 1926. In H.-J. Sandkühler, & R. d. l. Vega (Hg.), *Austromarxismus. Texte zu >Ideologie und Kampf< von Otto Bauer, Max Adler, Karl Renner, Sigmund Kunfi, Béla Fogarasi und Julius Lengyel* (S. 378–402). Frankfurt, Wien: Europa Verlag. Zugriff am 30.12.2014 unter http://www.otto-bauer.net/linzer_programm.pdf.

7.2. Sekundärquellen

7.2.1. Selbstständige Literatur

7.2.1.1. Monographien

- Allison, A. (1996). *Permitted and Prohibited Desires. Mothers, Comics, and Censorship in Japan*. Boulder, Oxford: Westview Press.
- Altenloh, E. (1913). Zur Soziologie des Kino. Diss. Zugriff am 31.10.2014 unter <http://www.massenmedien.de/allg/altenloh/index.htm>.
- Appelt, E. (1985). *Von Ladenmädchen, Schreibfräulein und Governanten. 1900 – 1934*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.
- Baker, B. (2006). *Masculinity in Fiction and Film. Representing Men in Popular Genres 1945 – 2000*. London, New York: Continuum.
- Balázs, B. (2001). *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (Originalwerk veröffentlicht 1924)

- Baltzarek, F. (1973). *Die Geschichte der Wiener Börse. Öffentliche Finanzen und privates Kapital im Spiegel einer österreichischen Wirtschaftsinstitution*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
- Barnett, P. E. (2004). *Dangerous Desire. Sexual Freedom and Sexual Violence since the Sixties*. New York, London: Routledge.
- Bettauer, H. (o. J.). *Der Kampf um Wien*. Kindle-Edition. ISBN: 384240350X.
- Bettauer, H. (1924). *Die freudlose Gasse*. Kindle-Edition. ISBN: 3842403488.
- Böhme, H., Matussek, P., & Müller, L. (2000). *Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Boyle, K. (2005). *Media and Violence. Gendering the Debates*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications.
- Bredella, N. (2009). *Architekturen des Zuschauens. Imaginäre und reale Räume im Film*. Bielefeld: Transcript.
- Braun, C. v. (2001). *Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht*. Zürich, München: Pendo.
- Bronfen, E. (1996). *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (T. Lindquist, Übers.). München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Brownmiller, S. (1980). *Gegen unseren Willen. Vergewaltigung und Männerherrschaft* (I. Carroux, Übers.). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Buchbinder, D. (2013). *Studying Men and Masculinities*. London, New York: Routledge.
- Burns, C. (2005). *Sexual Violence and the Law in Japan*. London, New York: Routledge Curzon.
- Butler, J. (1995). *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* (K. Wördemann, Übers.). Berlin: Berlin Verlag.
- Büttner, E., & Dewald, C. (2002). *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Wien: Residenz.
- Caneppele, P. (Hg.), (2002). *Materialien zur österreichischen Filmgeschichte*. Bd. 9. *Entscheidungen der Wiener Filmzensur. 1926 – 1928*. Wien: Filmarchiv Austria.
- Canetti, E. (2006). *Masse und Macht*. 30. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- Carey, J. (1996). *Haß auf die Massen. Intellektuelle 1880-1939* (S. Kohlhammer, Übers.). Göttingen: Steidl.

- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. New York, London: Routledge.
- Clover, C. J. (1992). *Men, Women, and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Vgl. Connell, R. W. (2005). *Masculinities*. 2. Aufl. Cambridge: Polity Press.
- Connell, R. W. (2006). *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 3. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Cornell, D. (2009). *Clint Eastwood and the Issue of American Masculinity*. New York: Fordham University Press.
- Creed, B. (2005). *Phallic Panic. Film, Horror and the Primal Uncanny*. Carlton: Melbourne University Press.
- Davies, J., & Smith, C. R. (1997). *Gender, Ethnicity, and Sexuality in Contemporary American Film*. Edinburgh: Keele Univ. Press.
- Dijkstra, B. (1999). *Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität* (S. Klockmann, Übers.). Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Doane, M. A. (1987). *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*. Houndmills, London: MacMillan Press.
- Desser, D. (1988). *Eros plus Massacre. An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Dyer, R. (2005). *White*. 3. Aufl. London, New York: Routledge.
- Elbogen, P. (1933). *Kometen des Geldes*. Wien, Leipzig: Elbemühl-Verlag.
- Engelsing, R. (1979). „*Wie Sodom und Gomorrha...*“ *Die Zerstörung der Städte*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Faulstich, W. (1994). *Die Kultur der Pornografie. Kleine Einführung in Geschichte, Medien, Ästhetik, Markt und Bedeutung*. Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.
- Foucault, M. (1977). *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (W. Seiter, Übers.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (1983). *Sexualität und Wahrheit*. Bd. 1. *Der Wille zum Wissen* (U. Raulff, & W. Seitter, Übers.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, M. (2000). *Die Ordnung des Diskurses* (W. Seitter, Übers.). 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.

- Frevert, U. (1995). „Mann und Weib. Weib und Mann.“ *Geschlechter-Differenz in der Moderne*. München: Beck.
- Fritz, W. (1969). *Geschichte des österreichischen Films. Aus Anlaß des Jubiläums 75 Jahre Film*. Wien: Bergland.
- Fritz, W. (1981). *Kino in Österreich 1896 – 1930. Der Stummfilm*. Wien: Österreichischer Bundes Verlag.
- Fritz, W. (1997). *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich*. Wien, München: Verlag Christian Brandstätter.
- Gieseler, C. (2007). *Killing the Vamp. Analyzing the Silent Film Vamp as Gendered “Other” and Embodiment of the Psychoanalytic Death Drive*. Saarbrücken: VDM Verlag. Dr. Müller.
- Gilman, S. L. (1992). *Rasse, Sexualität und Seuche. Stereotype aus der Innenwelt der westlichen Kultur* (H. Rohlfing, K. Gerstenberger, S. Götz, V. Pohland, & C. Gelbin, Übers.). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Green, D. (2009). *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. Austin: University of Texas Press.
- Greiner, W. (1998). *Kino Macht Körper. Konstruktion von Körperlichkeit im neueren Hollywood-Film*. Alfeld, Leine: Coppi-Verlag.
- Groneman, C. (2001). *Nymphomanie. Die Geschichte einer Obsession*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Grossman, J. (2009). *Rethinking the Femme Fatales. Ready for Her Close-Up*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gunning, T. (2000). *The Films of Fritz Lang. Allegories of Vision and Modernity*. London: bfi Publishing.
- Hanisch, E. (1994). *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien: Ueberreuter.
- Hanisch, E. (2005). *Männlichkeiten. Eine andere Geschichte des 20. Jahrhunderts*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau.
- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape. The treatment of Women in the Movies*. 2. Überarbeitete Aufl. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Jameson, F. (1995). *Postmodernism. Or The Cultural Logic of Late Capitalism*. 3. Aufl. London, New York: Verso.

- Kaes, A. (2009). *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Kappert, I. (2008). *Der Mann in der Krise. Oder: Kapitalismuskritik in Mainstreamkultur*. Bielefeld: Transcript.
- Kersten, J. (1997). *Gut und (Ge)Schlecht. Männlichkeit, Kultur und Kriminalität*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Kocmata, K. F. (1925). *Die Prostitution in Wien. Streifbilder vom Jahrmarkt des Liebeslebens*. Wien: Verlag für Volksaufklärung Rudolf Cerny.
- König, C. (2004). *Ein Blick auf die Rückseite der Leinwand. Feministische Perspektiven zur Produktion von Weiblichkeit im Diskurs >Film<*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Kurtz, R., Kiening, C. (Hg.), & Beil, U. J. (Hg.), (2007). *Expressionismus und Film*. Zürich: Chronos Verlag. (Originalwerk veröffentlicht 1926).
- Landwehr, A. (2001). *Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse*. Tübingen: Edition Diskord.
- Leichter, K. (1932). *So leben wir ... 1320 Industriearbeiterinnen berichten über ihr Leben*. Wien: Vorwärts.
- Lynd, R. S., & Lynd, H. M. (1929). *Middletown. A Study in American Culture*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- Mädler, K. (2008). *Broken Men. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit. Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren.
- MacKinnon, K. (2002). *Love, Tears and the Male Spectator*. Cranbury, London, Mississauga: Associated University Press.
- Martschukat, J., & Stieglitz, O. (2008). *Geschichte der Männlichkeiten*. Frankfurt, New York: Campus Verlag.
- Mayne, J. (1993). *Cinema and Spectatorship*. London, New York: Routledge.
- McNair, B. (2002). *Striptease Culture. Sex, media and the democratization of desire*. London, New York: Routledge.
- Montane, H. (1925). *Die Prostitution in Wien. Ihre Geschichte und Entwicklung von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hamburg, Leipzig, Wien: Verlag Paula Rasch.
- Napier, S. (2005). *Anime. From Akira to Howl's Moving Castle. Experiencing Contemporary Japanese Animation*. 2. neubearbeitete Aufl. New York: Palgrave Macmillan.

- Nessel, S. (2008). *Kino und Ereignis. Das Kinematografische zwischen Text und Körper*. Berlin: Vorwerk 8.
- Oberndorf, C. P. (1953). *A History of Psychoanalysis in America*. New York: Grune & Stratton.
- Oliver, K., & Trigo, B. (2003). *Noir Anxiety*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ortega y Gasset, J. (1956). *Der Aufstand der Massen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Radtke, A. (2008). *Die Darstellung der Masse im Stummfilm. Menge, Meute, Mensch bei Sergej Eisenstein und King Vidor*. Saarbrücke: VDM Verlag Dr. Müller.
- Saitō, T. (2011). *Beautiful fighting girls* (J. K. Vincent, & D. Lawson, Übers.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Sannwald, D. (1995). *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe. Frühe deutsche Stummfilme*. Berlin: Henschel.
- Schettler, K. (2006). *Berlin, Wien ... Wovon man spricht. Das Thema Masse in deutschsprachigen Texten der zwanziger und Anfang der dreißiger Jahre. Versuch einer historisch-diskursanalytischen Lesart von Texten*. Tönning, Lübeck, Marburg: Der andere Verlag.
- Schings, D. (2004). *Franz Kafka und Der Mann ohne Schatten. „Eiserne Fensterläden“ – Kafka und das Kino*. Berlin: Vorwerk 8.
- Schlüpmann, H. (2007). *Ungeheure Einbildungskraft. Die dunkle Moralität des Kinos*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Schodt, F. L. (1996). *Dreamland Japan. Writings on Modern Manga*. Berkeley: Stone Bridge Press.
- Schößler, F. (2009). *Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola*. Bielefeld: Aisthesis.
- Schuchter, V. (2013). *Textherrschaft. Zur Konstruktion von Opfer-, Heldinnen- und Täterinnenbildern in Literatur und Film*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann.
- Schwarz, W. M. (1992). *Kino und Kinos in Wien. Eine Entwicklungsgeschichte bis 1934*. Wien: Turia & Kant.

- Shepherd, D. J. (2013). *The Bible on Silent Film. Spectacle, Story and Scripture in the Early Cinema*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Sloterdijk, P. (2000). *Die Verachtung der Massen. Versuch über Kulturkämpfe in der modernen Gesellschaft*.
- Smith, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Smith, S. H. (1998). *Sexual Violence in German Culture. Rereading and Rewriting the Tradition*. Frankfurt am Main: Peter Lang. Europäischer Verlag der Wissenschaften.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Standish, I. (2005). *A New History of Japanese Cinema. A Century of Narrative Film*. New York, London: Continuum.
- Streisand, M. (2001). *Intimität. Begriffsgeschichte und Entdeckung der „Intimität“ auf dem Theater um 1900*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Tan, E. (1996). *Emotion and the Structure of the Narrative Film. Film as an Emotion Machine* (B. Fasting, Übers.). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.
- Theweleit, K. (2005). *Männerphantasien 1 + 2. Bd. 1. Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*. 3. Aufl. München, Zürich: Piper.
- Theweleit, K. (2005). *Männerphantasien 1 + 2. Bd. 2. Männerkörper. Zur Psychoanalyse des weißen Terrors*. 3. Aufl. München, Zürich: Piper.
- Turim, M. (1998). *The Films of Oshima Nagisa. Images of a Japanese Iconoclast*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Ussel, J. v. (1970). *Sexualunterdrückung. Geschichte der Sexualfeindschaft*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Wedel, M. (2011). *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Weixlgartner, R., & Zeilmann, A. (2011). *Drehort Wien. Wo berühmte Filme entstanden*. Berlin-Brandenburg: KulturBrauererei Haus 2.
- Wichert, F. (2004). *Der VorBildliche Mann. Die Konstituierung moderner Männlichkeit in hegemonialen Print-Medien*. Münster: UNRAST-Verlag.
- Williams, L. (1999). *Hard Core. Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*. Überarbeitete Paperback-Aufl. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Williams, L. (2008). *Screening Sex*. Durham, London: Duke Univ. Press.
- Wischmann, A. (2006). *Auf die Probe gestellt. Zur Debatte um die >neue Frau< der 1920er und 1930er Jahre in Schweden, Dänemark und Deutschland*. Freiburg i. Br., Berlin: Rombach.
- Wisinger, M. (1992). *Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich*. Wien: Promedia.
- Wohler, U. (2009). *Weiblicher Exhibitionismus. Das postmoderne Frauenbild in Kunst und Alltagskultur*. Bielefeld: Transcript.

7.2.1.2. Werkausgaben, Quelleneditionen

- Ballhausen, T., & Caneppele, P. (2005). *Die Filmzensur in der österreichischen Presse bis 1938. Eine Auswahl historischer Quellentexte*. Wien: Turia + Kant.
- Kracauer, S. (1979). *Schriften*. Bd. 2. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* (R. Baumgarten, & K. Witte, Übers.), Hg. K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

7.2.1.3. Hochschulschriften

- Bernold, M. (1987). *Kino. Über einen historischen Ort weiblichem Vergnügens und dessen Bewertung durch die sozialdemokratische Partei*. Wien 1918 – 1934. Dipl.-Arb. Universität Wien.
- Eichinger, B. (2010). *Langeweile, Film, Jugend. Zu der Historizität einer Projektion*. Diss. Universität Wien.
- Kaiser, V. (1986). *Österreichs Frauen 1918 – 1938. Studien zu Alltag und Rollenverständnis in politischen Frauenblättern*. Diss. Universität Wien.
- Kancler, E. (1947). *Die österreichische Frauenbewegung und ihre Presse. Von ihren Anfängen bis zum Ende des 1. Weltkrieges*. Diss. Universität Wien.
- Kreidl, W. (1978). *Interessenshintergrund der Abtreibungsgesetzgebung am Beispiel der Zwischenkriegszeit in Österreich*. Diss. Universität Wien.
- Kunz, H. (1981). *Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12-26) von den Anfängen bis gegen 1500*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität zu München.
- Pluch, B. (1989). *Der österreichische Monumentalstummfilm. Ein Beitrag zur Filmgeschichte der zwanziger Jahre*. Dipl.-Arb. Universität Wien.
- Rigler, E. (1974). *Die Frauenarbeit in Österreich 1890 – 1934*. Diss. Universität Wien.

- Werderitsch, N. (2000). 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. Dipl.-Arb. Universität Wien.

7.2.1.4. Ausstellungskataloge

- Greeve, L., Pehle, M., Westhoff, H., & Zeller, B. (Hg.) (1976). *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N.* München: Kösel Verlag.

7.2.1.5. Sammelbände

- Loacker, A. & Steiner, I. (Hg.), (2002). *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô.* Wien: Filmarchiv Austria.

7.2.2. Unselbstständige Literatur

7.2.2.1. Sammelbandartikel

- O. V. (2000). Verstossene, uneheliche und verkaufte. Sitten- und Aufklärungsfilm der Weimarer Republik. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (S. 167–174). München: Edition Text + Kritik.
- Achberger, F. (1981). Die Inflation und die zeitgenössische Literatur. In F. Kadernoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 29–42). Wien, München, Zürich: Europaverlag.
- Ballhausen, T. (2002). Die Lust an Weltuntergängen. Sodom und Gomorrha: Narrative Konzepte und Rezeption. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 79–91). Wien: Filmarchiv Austria.
- Barth, G. (1981). Kultur und Plakat 1918–1938. In F. Kadernoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 281–300). Wien, München, Zürich: Europaverlag.
- Bartsch, A. (2007). Meta-Emotion and Genre Preference. What Makes Horror Films and Tear-Jerkers Enjoyable. In J. D. Anderson, & B. F. Anderson (Hg.), *Narration and*

Spectatorship in Moving Images (S. 124–135). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

- Bassett, D. (1998). Muskelmänner. Stallone, Schwarzenegger und die Entwürfe des Maskulinen. In F. Jürgen (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 93–114). St. Augustin: Gardez! Verlag.
- Bean, J. M. (2002). Technologies of Early Stardom and the Extraordinary Body. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 404–443). Durham, London: Duke University Press.
- Behnke, C. (2000). >Und des war immer, immer der Mann.< Deutungsmuster von Mannsein und Männlichkeit im Milieuvvergleich. In Bosse, H., & King, V. (Hg.), *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis* (S. 124–138). Frankfurt am Main: Campus Verlag. S. 23.
- Benjamin, J. (1986). A Desire of One's Own. Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space. In T. de Lauretis (Hg.), *Feminist Studies. Critical Studies* (S. 78–101). Bloomington: Indiana University Press.
- Berenstein, R. J. (1995). Spectatorship-as-Drag. The Act of Viewing and Classic Horror Cinema. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 231–269). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1995).
- Berenstein, R. (2002). Horror for Sale: The Marketing and Reception of Classic Horror Cinema. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 137–151). London, New York: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1996).
- Bereswill, M., Meuser, M., & Scholz, S. (2007). Neue alte Fragen. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion. Ein Gespräch mit Leke Gravenhorst, Carol Hagemann-White und Ursula Müller. In M. Bereswill, M. Meuser, & S. Scholz (Hg.), *Dimensionen der Kategorie Geschlecht. Der Fall Männlichkeit* (S. 22–50). Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot.
- Bernold, M., Ellmeier, A., Hornung, E., Gehmacher, J., Ratzenböck, G., & Wirthensohn, B. (1990). Einleitung. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 9–17). Wien: Picus.
- Bernold, M. (1990). Kino(t)raum. Über den Zusammenhang von Familie, Freizeit und Konsum. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B.

Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 135–163). Wien: Picus.

- Bertschik, J. (2005). *Mode und Moderne. Kleidung als Spiegel des Zeitgeistes in der deutschsprachigen Literatur (1770-1945)*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag.
- Blackout, M. (1992). Experimental-Mord II. In Frauenfilminitiative (Hg.), *Mörderinnen im Film* (S. 44–45). Berlin: Elefanten Press.
- Bohnsack, R. (2011). Orientierungsmuster. In R. Bohnsack, W. Marotzki, & M. Meuser (Hg.), *Hauptbegriffe der qualitativen Sozialforschung* (S. 132–133). 3. Aufl. Opladen, Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Bono, F. (1999). Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms. In F. Bono, P. Caneppele, & G. Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (S. 47–86). Wien: Filmarchiv Austria.
- Braidt, A. B., & Jutz, G. (2002). Theoretische Ansätze und Entwicklungen in der feministischen Filmtheorie. In J. Dorer, & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 292–306). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Brand, H. (1990). Keine fremden Männer. Vergewaltigung. Das Geschäft mit der Angst. In F. Herrath, & U. Sielert (Hg.), *Jugendsexualität. Zwischen Lust und Gewalt* (S. 91–97). Wuppertal: Peter Hammer Verlag.
- Brauerhoch, A. (2007). Arbeit, Liebe, Kino. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 59–87). Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Braun, C. v. (2000). Medienwissenschaft. In C. v. Braun, & I. Stephan (Hg.), *Gender-Studien. Eine Einführung* (S. 300–312). Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Brinckmann, C. N. (1999). Somatische Empathie bei Hitchcock. Eine Skizze. In H.-B. Heller, K. Prümm, & B. Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (S. 111–120). Marburg: Schüren Presseverlag.
- Brinckmann, C. N. (2010). Übergriffe und Handgreiflichkeiten. In H. Schlüpmann, E. de Kuyper, K. Gramann, S. Nessel, & M. Wedel (Hg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. 2. Aufl. (S. 153–159). Wien: Filmarchiv Austria.
- Brod, H. (1994). Some Thoughts on Some Histories of Some Masculinities. Jews and Other Others. In H. Brod, & M. Kaufman (Hg.), *Theorizing Masculinities* (S. 82–90). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

- Bruckmüller, E. (1983). Sozialstruktur und Sozialpolitik. In E. Weinzierl, & K. Skalnik (Hg.), *Österreich 1918 – 1938. Geschichte der ersten Republik*. Bd. 1. (S. 381–436). Graz, Wien, Köln: Verlag Styria.
- Bulgakowa, O. (2002). Sodom i Gomora. Die russische Fassung. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 151–162). Wien: Filmarchiv Austria.
- Butler, J. (1992). Contingent Foundations. Feminism and the Question of ‚Postmodernism‘. In J. Butler, & J. W. Scott (Hg.), *Feminists Theorize the Political* (S. 3–21). New York: Routledge.
- Büttner, E., & Dewald, C. (1999). Michael Kertész. Filmarbeit in Österreich bzw. bei der Sascha-Filmindustrie A.-G. In F. Bono, P. Caneppele, & G. Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (S. 101–137). Wien: Filmarchiv Austria. Schatten.
- Cameron, D., & Frazer, E. (1994). Cultural difference and the lust to kill. In P. Garvey, & P. Gow (Hg.), *Sex and violence. Issues in representation and experience* (S. 156–171). London, New York: Routledge and Violence.
- Christen, T. (2005). Happy Endings. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 189–203). Marburg: Schüren Verlag.
- Clover, C. J. (2002). Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 77–90). London, New York: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1987).
- Cohan, S., & Hark, I. R. (1994). Introduction. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 1–8). 2. Aufl. London, New York: Routledge
- Connell, R. (2000). Die Wissenschaft von der Männlichkeit. In Bosse, H., & King, V. (Hg.), *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis* (S. 17–28). Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Conway-Long, D. (1994). Ethnographies and Masculinities. In H. Brod, & M. Kaufman (Hg.), *Theorizing Masculinities* (S. 61–81). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.

- Creed, B. (1994). Dark Desires. Male masochism in the horror film. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 118–133). 2. Aufl. London, New York: Routledge.
- Curtis, R. (2007). Expand Empathy. Movement, Mirror Neurons and *Einführung*. In J. D. Anderson, & B. F. Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images* (S. 49–60). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Curtis, R. (2008). How Do We Do Things With Films? Die Verortung der Erfahrung zwischen Wort und Fleisch. In S. Nessel, W. Pauleit, C. Rüffert, & A. Tews (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* (S. 75–90). Berlin: Bertz + Fischer.
- Dackweiler, R.-M., & Schäfer, R. (2002). Einführung. Gewalt, Macht, Geschlecht – eine Einführung. In R.-M. Dackweiler, & R. Schäfer (Hg.), *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt* (S. 9–26). Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Dackweiler, R.-M. (2002). Staatliche Rechtspolitik als geschlechterpolitische Handlungs- und Diskursarena. Zum Verrechtlichungsprozeß von Vergewaltigung in der Ehe. In R.-M. Dackweiler, & R. Schäfer (Hg.), *Gewalt-Verhältnisse. Feministische Perspektiven auf Geschlecht und Gewalt* (S. 107–131). Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Day, S. (1994). What counts as rape? Physical assault and broken contracts. Contrasting views of rape among London sex workers. In P. Garvey, & P. Gow (Hg.), *Sex and violence. Issues in representation and experience* (S. 172–189). London, New York: Routledge
- Dewald, C. (2007). Vorwort. In C. Dewald (Hg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik* (S. 7–9). Wien: Verlag. Filmarchiv Austria.
- Doane, M. A. (1991). Introduction. Deadly Women, Epistemology, and Film Theory. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 1–16). New York, London: Routledge.
- Doane, M. A. (1991). Film and the Masquerade. Theorizing the Female Spectator. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 17–32). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1982).
- Doane, M. A. (1991). *Gilda*. Epistemology as Striptease. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 99–118). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1983).

- Doane, M. A. (1991). Veiling Over Desire. Close-ups of the Woman. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 44–75). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1989).
- Doane, M. A. (1991). Remembering Women. Psychical and Historical Constructions in Film Theory. In Doane, M. A. (Hg.), *Femme fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis* (S. 76–95). New York, London: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1990).
- Dorsey, B. (2007). „Add Men and Stir?“ Männlichkeiten in geschlechterhistorischer Lehre und Forschung. In J. Martschukat, & O. Stieglitz (Hg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Ein Reader* (S. 27–42). Bielefeld: Transcript.
- Dyer, R. (2002). It's in his kiss! Vampirism as homosexuality, homosexuality as vampirism. In R. Dyer (Hg.), *The Culture of the Queers* (S. 70–89). London, New York: Routledge.
- Dyer, R. (2002). Coming out as going in. The image of the homosexual as a sad young man. In R. Dyer (Hg.), *The Culture of the Queers* (S. 116–136). London, New York: Routledge.
- Eckart, C. (2009). Zur Einleitung. Die aufklärerische Dynamik der Gefühle. In S. Flick, & A. Hornung (Hg.), *Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel* (S. 9–20). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Eder, F. X. (2000). Sexuelle Kulturen in Deutschland und Österreich. 18.–20. Jahrhundert. In F. X. Eder, & S. Frühstück (Hg.), *Neue Geschichten der Sexualität. Beispiele aus Ostasien und Zentraleuropa. 1700 – 2000* (S. 41–68). Wien: Turia und Kant.
- Eder, J. (2005). Die Wege der Gefühle. Ein integratives Modell der Anteilnahme an Filmfiguren. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 225–242). Marburg: Schüren Verlag.
- Ellmeier, A. (1990). Das gekaufte Glück. Konsumentinnen, Konsumarbeit und Familienglück. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 165–201). Wien: Picus.
- Fendel, H.-M. (2007). Ertrotzte Jugend. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 93–115). Berlin: Bertz + Fischer Verlag.

- Fendel, H.-M. (2011). Das It-Girl im Laufe der Zeit. Wie aus Clara Bow eine Handtasche wurde In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 209–219). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Fernández-Morales, M., Pineda-Hernández, I., López-Rodríguez, M., & Ozieblo, B. (2012). Violence against Women. Forms and Responses. In B. Ozieblo, & N. Hernando-Real (Hg.), *Performing Gender Violence. Plays by Contemporary American Women Dramatists* (S. 15–26). New York: Palgrave MacMillan.
- Fleig, A. (2011). Bruder des Blitzes. Sportgeist und Geschlechterwettkampf bei Marieluise Fleißer und Robert Musil. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 181–198). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Foster, E. J. (2001). Melancholie – Männlichkeit – Verausgabung. In Pattillo-Hess, J., & Smole, M. R. (Hg.), *Die sexuellen Verwandlungsverbote* (S. 125–137). Wien: Löcker Verlag.
- Foucault, M. (1978). Das Abendland und die Wahrheit des Sexes. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 96–103). Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, M. (1978). Die Machtverhältnisse durchziehen das Körperinnere. Gespräch mit Lucette Finas. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 104–117). Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, M. (1978). Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Departement de Psychanalyse der Universität Paris/Vincennes. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 118–175). Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, M. (1978). Historisches Wissen der Kämpfe und Macht. Vorlesung vom 7. Januar 1976. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 55–74). Berlin: Merve Verlag.
- Foucault, M. (1978). Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino. In M. Foucault, *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit* (S. 21–54). Berlin: Merve Verlag.
- Frame, L. (1997). Gretchen, Girl, Garçonne. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 12–40). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Franke-Penski, U. (2008). Kettensägen, Lust und Toleranz. Zur Konsumierbarkeit von Horrorfiktionen. In B. Moldenhauer, C. Spehr, & J. Windszus (Hg.), *On Rules and*

Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft (S. 20–41). Hamburg: Argument Verlag.

- Freytag, J., & Tacke, A. (2011). Einleitung. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 9–17). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Freytag, J. (2011). ‚Lebenmüssen ist eine einzige Blamage‘. Marieluise Fleißers Blick auf stumme Provinzheldinnen und Buster Keaton. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 91–109). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Frevert, U. (2010). Gefühlvolle Männlichkeiten. Eine historische Skizze. In M. Borutta, & N. Verheyen (Hg.), *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne* (S. 305–330). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Friedrich, M. (1998). „Das Recht der Frauen auf Erwerb“. Argumentationsstrategien und Umsetzungsmöglichkeiten. In Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Abteilung für grundsätzliche Angelegenheiten der Frauen (Hg.), *Geschlecht und Arbeitswelt. Beiträge der 4. Frauen-Ringvorlesung an der Universität Salzburg* (S. 15–36). Wien: Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales.
- Frölich, M., Gronenborn, K., & Visarius, K. (2008). Vorwort der Herausgeber. In M. Frölich, K. Gronenborn, & K. Visarius (Hg.), *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram* (S. 7–10). Marburg: Schüren Verlag.
- Gabbard, K. (2001). ‚Someone Is Going to Pay‘. Resurgent White Masculinity in *Ransom*. In Lehman, P. (Hg.), *Masculinity. Bodies, Movies, Culture* (S. 7–23). New York: Routledge.
- Gahleitner, S. B. (2007). Gewalt und Geschlechterverhältnis aus weiblicher Sicht. In S. B. Gahleitner, & H.-J. Lenz (Hg.), *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven* (S. 53–70). Weinheim: Juventa.
- Gaines, J. (1990). Introduction. Fabricating the Female Body. In J. Gaines, & C. Herzog (Hg.), *Fabrications. Costume and the Female Body* (S. 1–27). New York, London: Routledge.
- Gamper, M. (2011). Körperhelden. Der Sportler als ‚großer Mann‘ in der Weimarer Republik. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 145–166). München: Wilhelm Fink Verlag.

- Garncarz, J. (2002). The Origins of Film Exhibitions in Germany. In T. Bergfelder, E. Carter, & D. Göktürk (Hg.), *The German Cinema Book* (S. 109–111). London: bfi Publishing.
- Gehmacher, J. (1990). Das Glück der Nüchternheit. Ein sozialdemokratischer Entwurf um Alkohol und Familie. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 51–79).
- Gilman, S. L. (1998). „Die Rasse ist nicht schön“ – „Nein, wir Juden sind keine hübsche Rasse!“ Der schöne und der häßliche Jude. In S. L. Gilman, R. Jütte, & G. Kohlbauer-Fritz (Hg.), *„Der schejne Jid.“ Das Bild des „jüdischen Körpers“ in Mythos und Ritual* (S. 57–74). Wien: Picus.
- Gledhill, C. (2004). Überlegungen zum Verhältnis von Gender und Genre im postmodernen Zeitalter. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), (2004). *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 200–209). Marburg: Schüren.
- Goldstein, J. (1998). Immortal Kombat. War Toys and Violent Video Games. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 53–68). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Grafl, F. (1981). „Hinein in die Kinos!“ In F. Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 69–86). Wien, München, Zürich: Europaverlag.
- Grafl, F. (2006). Filmwissenschaft und Psychoanalyse. Leselust und Schaulust. In T. Ballhausen, G. Krenn, & L. Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film* (S. 77–96). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Grassi, E. (1956). Enzyklopädisches Stichwort <Masse>. In Ortega y Gasset, *Der Aufstand der Massen* (S. 142–146). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Gugutzer, R. (2006). Der *body turn* in der Soziologie. Eine programmatische Einführung. In R. Gugutzer (Hg.) *Body Turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports* (S. 9–53). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gunning, T. (1995). An Aesthetic of Astonishment. Early Film and the (In)Credulous Spectator. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 114–133). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1989).

- Gunning, T. (1996). Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde. *Meteor*, 4, S. 25–34.
- Balogh, G. (1999). Die Anfänge zweier internationaler Filmkarrieren: Mihály Kertész und Sándor Korda. In F. Bono, P. Caneppele, & G. Krenn (Hg.), *Elektrische Schatten. Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte* (S. 77–100). Wien: Filmarchiv Austria.
- Hacker, H. (1981). Staatsbürgerinnen. In F. Kadernoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 225–246). Wien, München, Zürich: Europaverlag.
- Hagemann, K. (2004). German heroes. The cult of the death for the fatherland in nineteenth-century Germany. In S. Dudnik, K. Hagemann, & J. Tosh (Hg.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History* (S. 96–115). Manchester, New York: Manchester University Press.
- Hagener, M., & Hans, J. (2000). Von Wilhelm zu Weimar. Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (7–22). München: Edition Text + Kritik.
- Hahn, S. (1998). Frauen „Werkstätten.“ Drei Skizzen aus dem 19. Jahrhundert. In Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales, Abteilung für grundsätzliche Angelegenheiten der Frauen (Hg.), *Geschlecht und Arbeitswelt. Beiträge der 4. Frauen-Ringvorlesung an der Universität Salzburg* (S. 37–48). Wien: Bundesministerium für Arbeit, Gesundheit und Soziales.
- Hake, S. (1993). *The Oyster Princess and The Doll: Wayward Women of the Early Silent Cinema*. In S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, & L. M. Vogelsang (Hg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. 2. *German Film History/German History on Film* (S. 13–32). Providence, Oxford: Berg Publishers.
- Hake, S. (1997). In the Mirror of Fashion. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 185–201). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Hampicke, E. (2000). Vom Bedecken und Entdecken zwischen Filmstoffen und Stofffilmen. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (119–130). München: Edition Text + Kritik.

- Hanich, J. (2002). Die Publikumserfahrung. Eine Phänomenologie der affektiven Zuschauerbeziehungen im Kino. In S. Poppe (Hg.), *Emotionen in Literatur und Film* (S. 171–191). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Hansen, M. (1994). Early Cinema. Whose Public Sphere? In T. Elsaesser, & A. Barker (Hg.), *Early Cinema. Space Frame Narrative* (S. 228–246). 3. Aufl. London: British Film Institute.
- Hark, I. R. (1994). Animals or romans. Looking at masculinity in *Spartacus*. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 151–172). 2. Aufl. London, New York: Routledge.
- Haupt, H.-G. (1999). Der Konsument. In U. Frevert, & H.-G. Haupt (Hg.), *Der Mensch des 20. Jahrhunderts* (S. 301 – 323). Frankfurt am Main, New York: Campus Verlag.
- Heilmann, R. (2002). ‚That Old Time Religion.‘ Der Einsatz von Mythen am Beispiel des Films *Sodom und Gomorrha*. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 93–110). Wien: Filmarchiv Austria.
- Hipfl, B. (2002). Cultural Studies and feministische Filmwissenschaft. Neue Paradigmen in der Rezeptionsforschung. In J. Dorer, & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 192–215). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Hirosawa, E. (2003). „Freie Liebe“. Diskurse der Liebe bei intellektuellen Frauen in Wien und Tokyo um 1900. In S. Linhart (Hg.), *Wien und Tokyo um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert*. Wien: Abteilung für Japanologie des Instituts für Ostasienwissenschaft der Universität Wien.
- Hoberman, J. (1998). “A Test for the Individual Viewer”. *Bonnie and Clyde’s Violent Reception*. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 116–143). New York, Oxford: Oxford University Press.
- Hoffmann, D. (2010). Sinnliche und leibhaftige Begegnungen – Körper(-ästhetiken) in Gesellschaft und Film. In D. Hoffman (Hg.), *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit* (S. 11–33). Bielefeld: Transcript.
- Horak, J.-C. (2002). Österreichische Monumentalfilme in Amerika. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 63–76). Wien: Filmarchiv Austria.

- Horak, R. (2000). Josephine Baker in Wien – oder doch nicht? Über die Wirksamkeit des ‚zeitlos Popularen‘. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, G. Meissl, L. Musner, & A. Pfoser (Hg.), *Metropole Wien*. Bd. 1. *Texturen der Moderne* (S. 169–213). Wien: WUV Universitätsverlag.
- Hornung, E. (1990). Sie sind das Glück, sie sind die Göttin. Glück und Arbeit in bürgerlichen Hauswirtschaftsratgebern. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 105–133). Wien: Picus.
- Hunter, L. (2011). Fathers, Sons, and Business in the Hollywood ‚Office Movie‘. In E. Watson, & M. E. Shaw (Hg.), *Performing American Masculinities. The 21st-Century Man in Popular Culture* (S. 76–101). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Hutchinson, B. (2007). Understanding Character Motivation. A Process-Oriented Approach to Realism. In J. D. Anderson, & B. F. Anderson (Hg.), *Narration and Spectatorship in Moving Images* (S. 80–91). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Illouz, E., & Wilf, W. (2009). Geliebte oder Mutter? Eine Kulturkritik radikalfeministischer Kritiken der Liebe. In D. Guth, & H. Hammer (Hg.), *Love me or leave me. Liebeskonstrukte in der Populärkultur* (S. 15–60). Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Ingram, S., & Resenleitner, M. (2012). The Queen of Sin and the Spectacle of Sodom and Gomorrah/ Sodom and Gomorrha (1922). In: Dassanovsky, R. (Hg.), *World Film Locations. Vienna* (S. 12). Bristol: Intellect Books.
- Ishida, H., McLelland, M., & Murakami, T. (2005). The origins of ‚queer studies‘ in postwar Japan. In M. McLelland, & R. Dasgupta (Hg.), *Genders, Transgenders and Sexualities in Japan* (S. 33–48). London, New York: Routledge.
- Jahto, G. (2007). City Girls. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 11–13). Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Jancovich, M. (2002). Gender, Sexuality and the Horror Film. Introduction. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 57–59). London, New York: Routledge.
- Jancovich, M. (2002). Genre and the audience. Genre classifications and cultural distinctions in the mediation of *The Silence of the Lambs*. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 151–161). London, New York: Routledge.

- Jazbinsek, D. (2000). Vom Sittenspiegel der Großstadt zum Sittenfilm. Über die populärkulturellen Zusammenhänge der frühen deutschen Kinoproduktion. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (81–101). München: Edition Text + Kritik.
- Kadrnoska, F. (1981). Auf den Schleichwegen der Karikatur. In F. Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 87–134). Wien, München, Zürich: Europaverlag.
- Kasten, J. (2002). Stil aus dritter Hand. Zu einigen stilisierten Elementen in Sodom und Gomorrha. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 111–124). Wien: Filmarchiv Austria.
- Kaufmann, A. (1998). Blut-Bilder. Serial Killer im amerikanischen Thriller. In F. Jürgen (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 193–216). St. Augustin: Gardez! Verlag.
- Keitz, U. v. (2000). Sittenfilm zwischen Markt und Rechtspolitik. Martin Bergers KREUZZUG DES WEIBES (1926) und seine amerikanische Fassung UNWELCOME CHILDREN. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (139–153). München: Edition Text + Kritik.
- Keitz, U. v. (2008). Körper – Fleisch – Ding. Zur weiblichen Figur in DIE FREUDLOSE GASSE. In Loacker, A. (Hg.), *Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE* (S. 77 –106). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Kessel, M. (2006). Gefühle und Geschichtswissenschaft. In R. Schützeleichel (Hg.), *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze* (S. 29–47). Frankfurt, New York: Campus.
- Kessler, F., & Warth, E. (2002). Early Cinema and its Audiences. In T. Bergfelder, E. Carter, & D. Göktürk (Hg.), *The German Cinema Book* (S. 121–128). London: bfi Publishing.
- Kreimeier, K. (2001). Der mortifizierende Blick. Von der Wiederkehr des Immergleichen im Monumentalfilm. In J. Felix, B. Kiefer, S. Marschall, & M. Stiglegger (Hg.), *Die Wiederholung* (S. 325–334). Marburg: Schüren Verlag.

- Kilmartin, C. (2010). Incremental Terrorism. Kulturelle Maskulinität, Konflikt und Gewalt gegen Frauen. In W. Berger, B. Hipfl, K. Mertlitsch, & V. Ratković (Hg.) *Kulturelle Dimensionen von Konflikten. Gewaltverhältnisse im Spannungsfeld von Geschlecht, Klasse und Ethnizität* (S. 91–105). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kimmel, M. S. (1994). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity. In H. Brod, & M. Kaufman (Hg.), *Theorizing Masculinities* (S. 119–141). Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- King, N. (1996). The Sounds of Silents. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 31–44). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Koch, G. (1988). Vorwort. In N. Oshima, *Die Ahnung der Freiheit. Schriften* (S. 7–11). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Koebner, T. (2008). Begreifen, was einen ergreift. Lernprozesse von Zuschauern. In M. Frölich, K. Gronenborn, & K. Visarius (Hg.), *Das Gefühl der Gefühle. Zum Kinomelodram* (S. 59–87). Marburg: Schüren Verlag.
- Koizar, K. H. (1986). Kino-Nostalgie. In Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter (Hg.), *90 Jahre Kino in Wien: 1896 – 1986. Vergangenheit mit Zukunft* (S. 47–59). Wien: Verlag. Jugend und Volk.
- Konersmann, R. (2000). Der Philosoph mit der Maske. Michel Foucaults *L'ordre du discours*. In M. Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (S. 51–94). 7. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- König, H. (1999). Wiederkehr des Massenthemas? In A. Klein, & F. Nullmeier (Hg.), *Masse – Macht – Emotionen. Zu einer politischen Soziologie der Emotionen* (S. 27 – 39). Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Kosta, B. (2011). Die Kunst des Rauchens. Die Zigarette und die Neue Frau. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 143–157). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Kriechbaumer, R. (2008). Paralyse, Neuorientierung, Staatspartei. Die Christlichsoziale Partei 1918-1922. In S. Karner, & L. Mikoletzky (Hg.), *Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament* (S. 71–80). Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Kühne, T. (2005). Frieden, Krieg und Ambivalenz. Historische Friedensforschung als Geschlechterforschung. In J. A. Davy, K. Hagemann, & U. Kätzel (Hg.), *Frieden – Gewalt – Geschlecht. Friedens- und Konfliktforschung als Geschlechterforschung* (S. 55–72). Essen: Klartext Verlag.

- Landay, L. (2002). The Flapper Film. Comedy, Dance, and Jazz Age Kinaesthetics. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 221–248). Durham, London: Duke University Press.
- Lefebvre, T. (2000). Kino gegen die Syphilis. Aspekte der Entwicklung in Frankreich. In M. Hagener (Red.), *Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918 – 1933* (47–62). München: Edition Text + Kritik.
- Lehman, P. (1994). ‚Don’t Blame this on a Girl‘. Female rape-revenge films. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 103–117). 2. Aufl. London, New York: Routledge.
- Leidinger, H. (2008). Für eine „höhere Sache“. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 22–31). Wien: Filmarchiv Austria.
- Leidinger, H. (2008). History sells. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 86–108). Wien: Filmarchiv Austria.
- Lewis, B. I. (1997). *Lustmord*. Inside the Windows of the Metropolis. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 202–232). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Liessmann, K. P. (2006). Die Antiquiertheit der Massen. In Pattillo-Hess, J. D., & Smole, M. R. (Hg.), *Chronist der Massen. Enthüller der Macht* (S. 18–26). Wien: Löcker Verlag.
- Ligensa, A. (2006). >Sympathy for the Devil<. Das Konzept der Identifikation in der psychoanalytischen Filmtheorie. In T. Ballhausen, G. Krenn, & L. Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film* (S. 199–223). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Lindemann, G. (1996). Zeichentheoretische Überlegungen zum Verhältnis von Körper und Leib. In A. Barkhaus, M. Mayer, N. Roughley, & D. Thürnau (Hg.), *Identität, Leiblichkeit, Normalität. Neue Horizonte anthropologischen Denkens*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Liptay, F. (2007). Lulu, Lotte und die anderen. Bilder der Neuen Frau. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 123–155). Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Loacker, A. (2002). Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich. In A. Loacker, & I.

Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammô* (S. 21–62). Wien: Filmarchiv Austria.

- Loacker, A. (2008). Anmerkungen zur Produktionsgeschichte von DIE FREUDLOSE GASSE. In Loacker, A. (Hg.), *Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE* (S. 9 –27). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Lundt, B. (2007). Geschlechterwelten zwischen Mode, Labor und Stich: Eine Einleitung. In B. Lundt, & V. Bärbel (Hg.), *Historische Geschlechterforschung und Didaktik. Ergebnisse und Quellen*. Bd. 1. *Outfit and Coming Out. Geschlechterwelten zwischen Moden, Labor und Stich* (S. 7–36). Hamburg: LIT Verlag.
- Lungstrum, J. (1997). *Metropolis and the Technosexual Woman of German Modernity*. In K. v. Ankum (Hg.). *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 128–144). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Maasen, S., Mayerhauser, T., & Renggli, C. (2006). Bild-Diskurs-Analyse. In S. Maasen, T. Mayerhauser, & C. Renggli (Hg.). *Bilder als Diskurse. Bilddiskurse*. Göttingen: Velbrück Wissenschaften.
- MacCabe, C., & Mulvey, L. Mulvey, L. (1989). Images of Women, Images of Sexuality. Some Films by J. L. Godard. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 49–62). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Maderthaner, W., & Musner, L. (2001). Der Aufstand der Massen. Phänomen und Diskurs. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, & L. Musner (Hg.), *Stadt. Masse. Raum. Wiener Studien zur Archäologie des Popularen* (S. 9–67). Wien: Turia und Kant.
- Mangold, R., & Bartsch, A. (2002). Mediale und reale Emotionen – der feine Unterschied. In S. Poppe (Hg.), *Emotionen in Literatur und Film* (S. 89–105). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Marcus, S. (1992). Fighting Bodies, Fighting Words. A Theory and Politics of Rape Prevention. In J. Butler, & J. W. Scott (Hg.), *Feminists Theorize the Political* (S. 385 – 403). New York: Routledge.
- Marran, C. (2005). Bad Girls Like to Watch: Writing and Reading Ladies' Comics. In L. Miller, & J. Bardsley (Hg.), *Bad Girls of Japan* (S. 97–109). New York: Palgrave Macmillan.

- Marschall, S. (1998). Mad Girls. Die Wiederkehr weiblicher Hysterie. In F. Jürgen (Hg.), *Unter die Haut. Signaturen des Selbst im Kino der Körper* (S. 115–126). St. Augustin: Gardez! Verlag.
- Mattl, S. (2000). Wiener Paradoxien. Fordistische Stadt. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, G. Meissl, L. Musner, & A. Pfoser (Hg.), *Metropole Wien*. Bd. 1. *Texturen der Moderne* (S. 22–96). Wien: WUV Universitätsverlag.
- Mattl, S. (2008). Geldentwertung und moralische Revolute. Zeitgenössische Kontexte der >freudlosen Gasse<. In Loacker, A. (Hg.), *Wien, die Inflation und das Elend. Essays und Materialien zum Stummfilm DIE FREUDLOSE GASSE* (S. 107 –129). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Mayne, J. (1995). Paradoxes of Spectatorship. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 155–183). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1993).
- Mayne, J. (2000). Marlene Dietrich, *The Blue Angel*, and Female. In J. Mayne (Hg.), *Framed. Lesbians, Feminists, and Media Culture* (S. 3 – 22). Minneapolis, London: University of Minnesota Press. (Originalwerk veröffentlicht 1989).
- Mayne, J. (2000). Walking the *Tightrope* of Feminism and Male Desire. In J. Mayne (Hg.), *Framed. Lesbians, Feminists, and Media Culture* (S. 67–77). Minneapolis, London: University of Minnesota Press. (Originalwerk veröffentlicht 1987).
- Mayr, B. (2002). Kleider erzählen Geschichte. Zu den narrativen Elementen des weiblichen Kostüms in Sodom und Gomorrha. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 125–149). Wien: Filmarchiv Austria.
- McCauley, C. (1998). When Screen Violence Is Not Attractive. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 144–162). New York, Oxford: Oxford University Press.
- McEwen, B. (2009). Purity Redefined. Catholic Attitudes Towards Children's Sex Education in Austria, 1920-36. In L. D. H. Sauerteig, & R. Davidson (Hg.), *Shaping Sexual Knowledge. A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe* (S. 161–175) . London, New York: Routledge.
- McRobbie, A. (1990). *Fame, Flashdance*, and Fantasies of Achievement. In J. Gaines, & C. Herzog (Hg.), *Fabrications. Costume and the Female Body* (S. 39–58). New York, London: Routledge.

- Meißl, G. (2000). Hierarchische oder heterarchische Stadt? Metropolen-Diskurs und Metropolen-Produktion im Wien des Fin de siècle. In R. Horak, W. Maderthaner, S. Mattl, G. Meissl, L. Musner, & A. Pfoser (Hg.), *Metropole Wien*. Bd. 1. *Texturen der Moderne* (S. 284–375). Wien: WUV Universitätsverlag.
- Miller, L. (2005). Bad Girl Photography. In L. Miller, & J. Bardsley (Hg.), *Bad Girls of Japan* (S. 127–141). New York: Palgrave Macmillan.
- Modleski, T. (1986). Feminism and the Power of Interpretation. Some Critical Readings. In T. de Lauretis (Hg.), *Feminist Studies. Critical Studies* (S. 121–138). Bloomington: Indiana University Press.
- Moldenhauer, B. (2008). Teenage Nightmares. Jugend und Gewalt im modernen Horrorfilm. In B. Moldenhauer, C. Spehr, & J. Windszus (Hg.), *On Rules and Monsters. Essays zu Horror, Film und Gesellschaft* (S. 60–83). Hamburg: Argument Verlag.
- Morat, D. (2010). Kalte Männlichkeit? Weimarer Verhaltenslehren im Spannungsfeld von Emotionen- und Geschlechtergeschichte. In M. Borutta, & N. Verheyen (Hg.), *Die Präsenz der Gefühle. Männlichkeit und Emotion in der Moderne* (S. 153–177). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Morey, A. (2002). „So Real as to Seem Like Life Itself“. The *Photoplay* Fiction of Adela Rogers St. Johns. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 333–346). Durham, London: Duke University Press.
- Moritz, V. (2008). Antisemitismus. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 173–186). Wien: Filmarchiv Austria.
- Moritz, V. (2008). Experimente. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 33–54). Wien: Filmarchiv Austria.
- Moritz, V. (2008). Frauenbilder, Männerbilder. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 243–254). Wien: Filmarchiv Austria.
- Moritz, V. (2008). Sex. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 55–76). Wien: Filmarchiv Austria.
- Moritz, V. (2008). Vergangenheitsbewältigung. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 141–172). Wien: Filmarchiv Austria.

- Moritz, V. (2008). Zwischen gestern und morgen. In V. Moritz, K. Moser, & H. Leidinger (Hg.), *Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918–1938* (S. 13–21). Wien: Filmarchiv Austria.
- Morsch, T. (2008). Zur Ästhetik des Schocks. Der Körperdiskurs des Films, AUDITION und die ästhetische Moderne. In S. Nessel, W. Pauleit, C. Rüffert, & A. Tews (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* (S. 10–26). Berlin: Bertz + Fischer.
- Müller, C. (1999). Zur Veränderung des Schauspielens im stummen Film. Am Beispiel insbesondere Henny. Portens. In H.-B. Heller, K. Prümm, & B. Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild. Schauspielen – Darstellen – Erscheinen* (S. 71–92). Marburg: Schüren Presseverlag.
- Müller-Funk, W. (2006). Das Feuer der Masse. Anmerkungen zu Elias Canettis Phänomenologie der Masse. In T. Köhler, C. Mertens (Hg.), *Justizpalast in Flammen. Ein brennender Dornbusch* (S. 91 – 100). Wien: Verlag für Geschichte und Politik.
- Mulvey, L. (1989). Afterthoughts on ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 29–38). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1981).
- Mulvey, L. (1989). Changes. Thoughts on Myth, Narrative and Historical Experience. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 159–176). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1987).
- Mulvey, L. (1989). Fears, Fantasies and the Male Unconscious or ‘You Don’t Know What is Happening, Do You, Mr Jones?’. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 6–12). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1973).
- Mulvey, L. (1989). Introduction. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. vii–xv). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1989). ‘Magnificent Obsession’. An Introduction to the Work of Five Photographers. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 137–147). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1985).
- Mulvey, L. (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In L. Mulvey (Hg.), *Visual and Other Pleasures* (S. 14–26). Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1975).

- Mulvey, L. (1996). Close-ups and Commodities. In L. Mulvey (Hg.), *Fetishism and Curiosity* (S. 40–64). Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1996). Introduction. Fetishisms. In L. Mulvey (Hg.), *Fetishism and Curiosity* (S. 1–15). Bloomington: Indiana University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1993).
- Mulvey, L. (1996). Preface. In L. Mulvey (Hg.), *Fetishism and Curiosity* (S. xi–xx). Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (2004). Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit. Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 17–27). Marburg: Schüren Verlag.
- Mulvey, L. (2006). Death Drives. Alfred Hitchcocks PSYCHO und Freuds Konzepte des >Todestriebes< und des >Unheimlichen<. In T. Ballhausen, G. Krenn, & L. Marinelli (Hg.), *Psyche im Kino. Sigmund Freud und der Film* (S. 260–284). Wien: Verlag Filmarchiv Austria.
- Murray, B. (1993). The Role of the Vamp in Weimar Cinema: An Analysis of Karl Grune's *The Street*. In S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, & L. M. Vogelsang (Hg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. 2. *German Film History/German History on Film* (S. 33–41). Providence, Oxford: Berg Publishers.
- Myers, T. (1993). History and Realism: Representations of Women in G.W. Pabst's *The Joyless Street*. In S. Frieden, R. W. McCormick, V. R. Petersen, & L. M. Vogelsang (Hg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions*. Bd. 2. *German Film History/German History on Film* (S. 43–59). Providence, Oxford: Berg Publishers.
- Neale, S. (1994). Prologue: Masculinity as spectacle. Reflections on men and mainstream cinema. In S. Cohan, & I. R. Hark (Hg.), *Screening the Male. Exploring masculinities in Hollywood cinema* (S. 9–22). 2. Aufl. London, New York: Routledge. (Originalwerk veröffentlicht 1983).
- Neckel, S. (2006). Kulturosoziologie der Gefühle. In R. Schützeleichel (Hg.), *Emotionen und Sozialtheorie. Disziplinäre Ansätze* (S. 124–139). Frankfurt, New York: Campus. Emotionen und Sozialtheorie.

- Nessel, S., & Pauleit, W. (2008). Vorwort. In S. Nessel, W. Pauleit, C. Rüffert, & A. Tews (Hg.), *Wort und Fleisch. Kino zwischen Text und Körper* (S. 7–9). Berlin: Bertz + Fischer.
- Nübel, B. (2011). Zungenbisse und Körperschnitte. (De-)Figurationen des Perversen bei Robert Musil. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 219–247). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Ohms, C. (2007). Gewaltdiskurs und Geschlecht. In S. B. Gahleitner, & H.-J. Lenz (Hg.), *Gewalt und Geschlechterverhältnis. Interdisziplinäre und geschlechtersensible Analysen und Perspektiven* (S. 227–236). Weinheim: Juventa.
- Oltmann, K. (2002). „Stärke liegt manchmal in einer Perücke“. Gender-Maskeraden in Alexander Kordas Samson und Delila und Cecil B. DeMilles Samson und Delilah. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salambô* (S. 201–226). Wien: Filmarchiv Austria.
- Oshima, N. (1988). Das pornographische Kino. Eine experimentelle Theorie (G. Osterwald, & U. Goriadis, Übers.). In N. Oshima, *Die Ahnung der Freiheit. Schriften* (S. 176–190). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Pammer, M. (2008). Krise, Krieg, Normalisierung. Die österreichische Wirtschaft 1918–1983. In S. Karner, & L. Mikoletzky (Hg.), *Österreich. 90 Jahre Republik. Beitragsband der Ausstellung im Parlament* (S. 219–228). Innsbruck, Wien, Bozen: StudienVerlag.
- Paul, G. (2003). Kriegsfilm und interdisziplinäres Umfeld. In B. Chiari, M. Rogg, & W. Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (S. 79–83). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Paulitz, T. (2008). Kämpfe um hegemoniale Männlichkeiten in der Ingenieurkultur um 1900. In U. Brunotte, & R. Herrn (Hg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900* (S. 257–270). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Pethes, N. (2007). Die Gewalt des Populären. Irritationen des Kunstsystems im Diskurs über Mediengewalt. In C. Huck, & C. Zorn (Hg.), *Das Populäre der Gesellschaft. Systemtheorie und Populärkultur* (S. 218–238). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

- Petro, P. (1997). Perceptions of Difference. Woman as Spectator and Spectacle. In K. v. Ankum (Hg.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture* (S. 41–66). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Pfoser, A. (1981). Verstörte Männer und emanzipierte Frauen. In F. Kadrnoska (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938* (S. 205–222). Wien, München, Zürich: Europaverlag.
- Plakolm-Forsthuber, S. (1996). Frauenbilder und Bilder von Frauen im Wiener Ausstellungsbetrieb. (1925–1945). In H. Posch, & G. Fliedl (Hg.), *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918–1945* (S. 97–118). Wien: Turia + Kant.
- Poppe, S. (2002). Emotionsvermittlung und Emotionalisierung in Literatur und Film. Eine Einleitung. In S. Poppe (Hg.), *Emotionen in Literatur und Film* (S. 9–27). Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Powrie, P., Babington, B., & Davies, A. (2004). Introduction. Turning the Male Inside Out. In P. Powrie, A. Davies, & B. Babington (Hg.), *The Trouble with Men. Masculinities in European and Hollywood Cinema* (S. 1 – 15). London: Wallflower Press.
- Rainbow, A. (2011). Tackling the ‚Crisis of Masculinity‘. An Analysis of Chuck Palahniuk’s Fiction.“ In M. Läubli, & S. Sahli (Hg.), *Männlichkeiten denken. Aktuelle Perspektiven der kulturwissenschaftlichen Masculinity Studies* (S. 101–122). Bielefeld: Transcript.
- Rásky, B. (2007). Die Fest- und Feiernkultur der SDAPÖ von 1918 bis 1933. In C. Dewald (Hg.), *Arbeiterkino. Linke Filmkultur der Ersten Republik* (S. 35–52). Wien: Verlag. Filmarchiv Austria.
- Ratzenböck, G. (1990). Mutterliebe. Bemerkungen zur gesellschaftlich konstruierten Verknüpfung von Mutterliebe und Familie. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 19–49). Wien: Picus. (Bernold).
- Riederer, G. (2003). Was heißt und zu welchem Ende studiert man Filmgeschichte? Einleitende Überlegungen zu einer historischen Methodik der Filmanalyse. In B. Chiari, M. Rogg, & W. Schmidt (Hg.), *Krieg und Militär im Film des 20. Jahrhunderts* (S. 85–106). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Riepe, M. (2006). Maßnahmen gegen die Gewalt. Der TANZ DER TEUFEL und die Würde des menschen. Aspekte der Gewaltdebatte im Zusammenhang mit Sam raimis

THE EVIL DEAD. In J. Köhne, R. Kuschke, & A. Meteling (Hg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (S. 167–186). 2. überarbeitete Aufl. Berlin: Bertz + Fischer.

- Rieser, K. (2010). Gender ist kein Nullsummenspiel. Nicht-normative Männlichkeit und ‘Feminisierung’. In A. Ellmeier, D. Ingrisch, & C. Walkensteiner-Preschl (Hg.), *Screenings. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film* (S. 129–144). Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Rosen, M. (1979). Popcorn Venus or How the Movies Have Made Women Smaller Than Life. In P. Erens (Hg.in), *Sexual Strategems. The World of Women in Film* (S. 19–30). New York: Horizon Press.
- Roth, R. (1999). Bewegung statt Masse. Der Massediskurs aus der Sicht der Bewegungsforschung. In A. Klein, & F. Nullmeier (Hg.), *Masse – Macht – Emotionen. Zu einer politischen Soziologie der Emotionen* (S. 241–259). Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Rother, R. (2007). Glücksversprechen. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 7–9). Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Sannwald, D. (2007). Überlebenskünstlerinnen. In J. Gabriele, & R. Rother (Hg.), *City Girls. Frauenbilder im Stummfilm* (S. 15–51). Berlin: Bertz + Fischer Verlag.
- Schelke, R. (2009). Die Bilder, die Massen. In M. Bozza, M. Herrmann (Hg.), *Schattenbilder – Lichtgestalten. Das Kino von Fritz Lang und F.W. Murnau. Filmstudien* (S. 25–44). Bielefeld: Transcript Verlag.
- Schlüpmann, H. (1982). Kinosucht. *Frauen und Film*, 33, S. 45–52.
- Schlüpmann, H. (1996). Am Leitfaden der Liebe. Philosophie und Kino. In H. Böhme, & K. R. Scherpe (Hg.), *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle* (S. 232–253). Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Schlüpmann, H. (1996). Cinema as Anti-Theater. Actresses and Female Audiences in Wilhelminian Germany. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 125–141). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Schlüpmann, H. (2004). Frühes Kino als Gegenkino. Was ist aus seiner (Wieder-)Entdeckung heute geworden? In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 107–114). Marburg: Schüren Verlag.
- Schlüpmann, H. (2010). Die Filme. In H. Schlüpmann, E. de Kuyper, K. Gramann, S. Nessel, & M. Wedel (Hg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. 2. Aufl. (S. 11–28). Wien: Filmarchiv Austria.

- Schlüpmann, H. (2012). Das Wissen der Gefühle. In A. Ellmeier, D. Ingrisch, & C. Walkensteiner-Preschl (Hg.), *Kultur der Gefühle. Wissen und Geschlecht in Musik, Theater, Film* (S. 23–32). Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag. S. 23.
- Schröder, S. M. (2010). Und Urban Gad? Zur Frage der Autorschaft in den Filmen bis 1914. In H. Schlüpmann, E. de Kuyper, K. Gramann, S. Nessel, & M. Wedel (Hg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. 2. Aufl. (S. 194–210). Wien: Filmarchiv Austria.
- Schroer, M. (2005). Zur Soziologie des Körpers. In M. Schroer (Hg.), *Soziologie des Körpers* (S. 7–46). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Schütz, E. (2012). „Vermessenheit, Städte beschreiben zu wollen“. Eigenarten, Allianzen und Konkurrenzen der Stadtprofile. Versuch einer Einführung an den Beispielen Berlin und Wien. In D. Košťálová, & E. Schütz (Hg.), *Großstadt werden! Metropole sein! Bratislava, Wien, Berlin. Urbanitätsfantasien der Zwischenkriegszeit. 1918–1938* (S. 11–27). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Sielke, S. (2007). „Crisis? What Crisis?“ Männlichkeit, Körper, Transdisziplinarität. In J. Martschukat, & O. Stieglitz (Hg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas. Ein Reader* (S. 43–61). Bielefeld: Transcript.
- Singer, B. (1996). Female Power in the Serial-Queen Melodrama. The Etiology of an Anomaly. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 163–193). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press. (Originalwerk veröffentlicht 1990).
- Sobchack, V. (2003). „Surge and Splendor“. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic. In B. K. Grant (Hg.), *Film Genre Reader III* (S. 296–323). Austin: University of Texas Press. (Originalwerk veröffentlicht 1990).
- Sobchack, V. (2004). Introduction. In V. Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (S. 1–12). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Sobchack, V. (2004). The Charge of the Real. Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness. In V. Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (S. 258–285). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Sobchack, V. (2004). What My Fingers Knew. The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh. In V. Sobchack (Hg.), *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture* (S. 53–84). Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

- Sohn, A.-M. (1992). Unzüchtige Handlungen an Mädchen und alltägliche Sexualität in Frankreich (1870-1939). In A. Corbin (Hg.), *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte* (S. 59–88). Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Stadler, P. (2003). Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. In U. Lappenküper, J. Scholtyseck, & C. Studt. *Masse und Macht im 19. und 20. Jahrhundert. Studien zu Schlüsselbegriffen unserer Zeit* (S. 13–26). München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Stamm, U. (2011). Die ‚Nullität‘ der Frau und der Einspruch gegen das autonome Subjekt. Mela Hartwigs Roman *Das Weib ist ein Nichts*. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 55–70). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Stamp, S. (2002). Taking Precautions, or Regulating Early Birth-Control Films. In J. M. Bean, & D. Negra (Hg.), *A Feminist Reader in Early Cinema* (S. 270–297). Durham, London: Duke University Press.
- Stauffer, I. (2011). Von Hollywood nach Berlin. Die deutsche Rezeption der Flapper-Filmstars Colleen Moore und Clara Bow. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 111–126). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.
- Stiglegger, M. (2006). Einblicke. Neugier auf das ‚Innere des Anderen‘. In J. Köhne, R. Kuschke, & A. Meteling (Hg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm* (S. 127–138). 2. überarbeitete Aufl. Berlin: Bertz + Fischer.
- Streit, E. (2004). Nackte Tatsachen. Zur Darstellung des nackten, weiblichen Körpers im frühen österreichischen Film. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 131–136). Marburg: Schüren Verlag.
- Studlar, G. (1990). Masochism, Masquerade, and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich. In J. Gaines, & C. Herzog (Hg.), *Fabrications. Costume and the Female Body* (S. 229–249). New York, London: Routledge.
- Studlar, G. (1996). The Perils of Pleasure? Fan Magazine Discourse as Women’s Commodified Culture in the 1920s. In R. Abel (Hg.), *Silent Film* (S. 263–298). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Tacke, A. (2011). Höhenflüge & Abstürze. Fliegerinnen in den 1920er und 1930er Jahren. In J. Freytag, & A. Tacke (Hg.), *City Girls. Bubiköpfe & Blaustrümpfe in den 1920er Jahren* (S. 189–208). Köln, Weimar, Wien: Böhlau.

- Theweleit, K. (1998). Canettis Masse-Begriff. Verschwinden der Masse? Masse & Serie. In K. Theweleit, *Ghosts. Drei leicht inkorrekte Vorträge* (S. 161–249). Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld.
- Tischleder, B. (2001). “They are Called Boobs.” Zur Aufwertung des Körpers im aktuellen Hollywoodkino. In M. Frölich, R. Middel, & K. Visarius (Hg.), *No Body is Perfect. Körperbilder im Kino* (S. 55–70). Marburg: Schüren.
- Tosh, J. (2004). Hegemonic masculinity and the history of gender. In S. Dudnik, K. Hagemann, & J. Tosh (Hg.), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History* (S. 41–58). Manchester, New York: Manchester University Press.
- Tröhler, M., & Hediger, V. (2005). Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind. Eine Einleitung. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 7–20). Marburg: Schüren Verlag.
- Vögl, K. C. (1986). 90 Jahre Kino – Wiener Kinogeschichte im Zeitraffer. In Verband der Wiener Lichtspieltheater und Audiovisionsveranstalter (Hg.), *90 Jahre Kino in Wien: 1896 – 1986. Vergangenheit mit Zukunft* (S. 13–20). Wien: Verlag. Jugend und Volk.
- Vogl, J. (2006). Über soziale Fassungslosigkeit. In M. Gamper, & P. Schnyder (Hg.), *Kollektive Gespenster. Die Masse, der Zeitgeist und andere unfäßbare Körper* (S. 171–189). Freiburg in Berlin, Berlin: Rombach Verlag.
- Walkowitz, J. R. (1992). Jack the Ripper und der Mythos von der männlichen Gewalt. In A. Corbin (Hg.), *Die sexuelle Gewalt in der Geschichte* (S. 107–135). Berlin: Verlag Klaus Wagenbach.
- Warth, E. (2002). Annäherungen an das frühe Kino. Cultural Studies, Gender Studies and Historiographie. In J. Dorer, & B. Geiger (Hg.), *Feministische Kommunikations- und Medienwissenschaft. Ansätze, Befunde und Perspektiven der aktuellen Entwicklung* (S. 307–319). Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Warth, E. (2004). Feministische Forschungsansätze zum Frühen Kino. Perspektiven, Potentiale, Probleme. In M. Bernold, A. B. Braidt, & C. Preschl (Hg.), *Screenwise. Film, Fernsehen, Feminismus* (S. 115–124). Marburg: Schüren Verlag.
- Weinzierl, E. (1983). Kirche und Politik. In E. Weinzierl, & K. Skalnik (Hg.), *Österreich 1918 – 1938. Geschichte der ersten Republik*. Bd. 1. (S. 437–496). Graz, Wien, Köln: Verlag Styria.

- Weissberg, L. (2011). Entkleidungen. Die ‚Mode‘ der Hysterikerin. In B. Nübel, & A. Fleig (Hg.), *Figurationen der Moderne. Mode, Sport, Pornographie* (S. 47–68). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Williams, L. (1995). Introduction. In L. Williams (Hg.), *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (S. 1–20). New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Williams, L. (2002). Learning to Scream. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 163–168). London, New York: Routledge.
- Williams, L. (2002). When the Woman Looks. In M. Jancovich (Hg.), *Horror, The Film Reader* (S. 61–66). London, New York: Routledge.
- Williams, L. (2003). Film Bodies: Gender, Genre, and Excess. In B. K. Grant (Hg.), *Film Genre Reader III* (S. 141–159). Austin: University of Texas Press. (Originalwerk veröffentlicht 1991).
- Wirthensohn, B. (1990). Trautes Heim – Glück allein. Über das Verschwinden der Dienstmädchen im Zeitalter der Hausfrau.. In M. Bernold, A. Ellmeier, E. Hornung, J. Gehmacher, G. Ratzenböck, & B. Wirthensohn (Hg.), *Familie: Arbeitsplatz oder Ort des Glücks* (S. 81–103).
- Wostry, N. (2002). Sodom und Gomorrha oder vom Reiz der Kürze. Anmerkungen zu einer Rekonstruktion. In A. Loacker, & I. Steiner (Hg.), *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktion in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammbô* (S. 163–174). Wien: Filmarchiv Austria.
- Wulff, H. J. (2005). Moral und Empathie im Kino. Vom Moralisieren als einem Element der Rezeption. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 377–394). Marburg: Schüren Verlag
- Wuss, P. (2005). Konflikt und Emotion im Filmerleben. In M. Brütsch, V. Hediger, U. v. Keitz, A. Schneider, & M. Tröhler (Hg.), *Kinogefühle. Emotionalität und Film* (S. 205–222). Marburg: Schüren Verlag.
- Zillmann, D. (1998). The Psychology of the Appeal of Portrayals of Violence. In J. Goldstein (Hg.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment* (S. 179–211). New York, Oxford: Oxford University Press.

7.2.2.2. Zeitschriftenartikel

- Fritz, W., & Zahradnik, M. (Red.). (1992). *Schriftenreihe des österreichischen Filmarchivs*. 31. *Erinnerungen an Graf Sascha Kolowrat*.
- Hämmerle, C. (2008). „Vor vierzig Monaten waren wir Soldaten, vor einem halben Jahr noch Männer...“. Zum historischen Kontext einer „Krise der Männlichkeit“ in Österreich. *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 19, 2. *Krise(n) der Männlichkeit*, S. 51–73.
- Klaus, E. (2002). Perspektiven und Ergebnisse der Geschlechterforschung in der Medien- und Kommunikationswissenschaft. In *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis*, 61, S. 11–31.
- Kuyper, E. d. (2007). Gender-Konfusion. Ein Fall von narrativer Illusion und falscher Erwartung (A. Fuxjäger, Übers.). *Maske und Kothurn*, 53, 2-3, *Falsche Fährten im Film und Fernsehen*, S. 207–211
- Mesner, M. (2007). Educating Reasonable Lovers. Sex Counseling in Austria in the First Half of the Twentieth Century. *Contemporary Austrian Studies*, 15. *Sexuality in Austria*, S.48–64
- Moser, K. (2006). Die neue Frau. Exotik, Erotik, Neurotik. *Mitteilungen des Filmarchivs Austria*, 31, S. 38–49.
- Pfaller, R. (2006). Die Komödie der Psychoanalyse. *Maske und Kothurn*, 52, 1. *Mit Freud*, S. 37–52
- Rabinovitz, L. (1990). Temptations of Pleasure. Nickelodeons, Amusement Parks, and the Sights of Female Sexuality. *Camera Obscura. A Journal of Feminism and Film Theory*, 23, S. 71–88
- Saito, K. (2011). Desire in Subtext. Gender, Fandom, and Women's Male-Male Homoerotic Parodies in Contemporary Japan. In *Mechademia*, 6. *User Enhanced*. S. 171–191.
- Opitz-Belakhal, C. (2008). „Krise der Männlichkeit“ – ein nützliches Konzept der Geschlechtergeschichte? *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft*, 19, H 2. *Krise(n) der Männlichkeit*, S. 31–49.

7.2.2.3. Beiträge aus Werkausgaben

- Balázs, B. (1982). Fräulein Else. *Der Tag* (1923, 7. September), S. 7. In *Schriften zum Film*. Bd. 1. ‚*Der Sichtbare Mensch*.‘ *Kritiken und Aufsätze 1922 – 1926*, Hg. H. H. Diederichs, W. Gersch, & M. Nagy (Hg.), München: Carl Hanser Verlag, S. 399,

- Freud, S. (2000). Das Unheimliche (1919). In *Studienausgabe*. Bd. 4. *Psychologische Schriften*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 241–274. (Originalwerk veröffentlicht 1919).
- Freud, S. (2000). Die Ichspaltung im Abwehrvorgang (1940 [1938]). In *Studienausgabe*. Bd. 3. *Psychologie des Unbewußten*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 389–394. (Originalwerk veröffentlicht 1940).
- Freud, S. (2000). Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie (1905). In *Studienausgabe*. Bd. 5. *Sexualleben*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 37–145. (Originalwerk veröffentlicht 1905).
- Freud, S. (2000). Über infantile Sexualtheorien (1908). In *Studienausgabe*. Bd. 5. *Sexualleben*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 169–184. (Originalwerk veröffentlicht 1908).
- Freud, S. (2000). Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1916–17 [1915–17]). In *Studienausgabe*. Bd. 1. *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse Und Neue Folge*, Hg. A. Mitscherlich, A. Richards, & J. Stracey. Frankfurt am Main: Fischer, S. 34–445.
- Kracauer, S. (1977). Das Ornament der Masse. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 50–63. (Originalwerk veröffentlicht 1927).
- Kracauer, S. (1977). Die kleinen Ladenmädchen gehen ins Kino. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 279–294. (Originalwerk veröffentlicht 1927).
- Kracauer, S. (1977). Film 1928. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 295–310. (Originalwerk veröffentlicht 1928).
- Kracauer, S. (1977). Kalikowelt. In *Das Ornament der Masse*, Mitw. S. Kracauer, & K. Witte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 271–278. (Originalwerk veröffentlicht 1928).
- Kracauer, S. (1990). Die Revuen. In *Schriften*. Bd. 5.1. *Aufsätze 1915 – 1926*. Hg. I. Mülder-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 338 – 342. (Originalwerk veröffentlicht 1925).

- Kracauer, S. (1990). Untergang? . In *Schriften*. Bd. 5.1. *Aufsätze 1915 – 1926*. Hg. I. Müller-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. S. 243 – 247. (Originalwerk veröffentlicht 1923).
- Musil, R. (o. J.) Die Frau gestern und morgen. In Musil, R. *Essays*. Kindle-Edition. ASIN: B00CF3YNL2. (Originalwerk veröffentlicht 1929).

7.2.2.4. Weitere unselbstständige Literatur (Interviews, Beiträge in Ausstellungskatalogen und Nachschlagewerken)

- Bernfeld, S. (1966). New York. Die Wiedergeburt des österreichischen Films. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 47–48). Wien: Isda & Brodmann.
- Kaye, S., & Hitchcock, A. (2003). Dialogue on Film. Alfred Hitchcock. American Film Institute/1972. In S. Gottlieb (Hg.), *Alfred Hitchcock Interviews* (S. 84–104). Jackson: University Press of Mississippi. (Originalwerk veröffentlicht 1972).
- Klepper, R. K. (1999). Sodom und Gomorrha. In Klepper, R. K., *Silent Films, 1877 – 1996. A Critical Guide to 646 Movies* (S. 240–241). Jefferson, London: McFarland & Company.
- Slezak, W. (1966). Explosion am Laaerberg. Sodom und Gomorrha. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 53–61). Wien: Isda & Brodmann.
- Steiner Daviau, G. (2000). Sodom und Gomorrha. In *International Dictionary of Film and Filmmakers*. Bd. 1. *Films*. Hg. T. Pendergast, & S. Pendergast (Hg.), 4. Aufl. Farmington Hill: St. James Press. S. 1121–112. Zugriff am 12.12.2014 unter http://archive.org/details/International_Dictionary_of_Film_and_Filmmakers_Volume_1_Films.
- Steyskal, R. (1966). Krisen wurden immer überwunden. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 11–12). Wien: Isda & Brodmann.

- Stolz, R. (1966). Die Revolution begann 1913. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 35–44). Wien: Isda & Brodmann.
- Vana, G. (2010). Burghof und Hofburg. Wien als Bricolage in *Der junge Medardus*. In C. Dewalt, & M. Loebenstein, & W. M. Schwarz (Hg.), *Wien im Film. Stadtbilder aus 100 Jahren* (S. 44–53). Wien: Czernin Verlag.
- Winge, H. (1966). Erste Erinnerungen. In A. B. Brody (Red.), *Geschichte des Films in Österreich. Ausstellung veranstaltet von der Sektion ‚Film und Fernsehfilm‘ in der Gewerkschaft ‚Kunst und freie Berufe‘ unter der VI. VIENNALE in der Volkshalle des Wiener Rathauses* (S. 27–30). Wien: Isda & Brodmann.

7.2.3. Internetquellen

- Friedrich, S., & Jäger, M. (2011). Die Kritische Diskursanalyse und die Bilder. Methodologische und methodische Überlegungen zu einer Erweiterung der Werkzeugkiste. *DISS-Journal*, 21. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.diss-duisburg.de/2011/09/die-kritische-diskursanalyse-und-die-bilder/>.
- Meier, S. (2009) Bild und Frame. Eine diskursanalytische Perspektive auf visuelle Kommunikation und deren methodische Operationalisierung. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.medkom.tu-chemnitz.de/mk/meier/de%20Stefan%20Meier%20frame%20und%20bild.pdf>.
- Mikos, L. (o. J.). Kontextuelles Filmverstehen Methoden des Filmverstehens am Beispiel »Trainspotting«. (Originalwerk veröffentlicht 1998). Zugriff am 11.06.2014 unter http://www.teachsam.de/deutsch/film/film_txt_4.htm.
- Nietzsche, F. (1954). Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben. In *Werke in drei Bänden*. Bd. 1., S. 209–287. Zugriff am 23.08.2014. unter <http://www.zeno.org/nid/20009229833>.
- Nussbaum, M. C. (Fall 1995). Objectification. *Philosophy and Public Affairs*, 24, 4, S. 249–291. Zugriff am 28.06.2014 unter <http://www.mit.edu/~shaslang/mprg/nussbaumO.pdf>.
- Somerville, K. (2013). Darkroom Alchemy. The Photographic Art of Studio Manassé. *The Missouri Review*, 36, 3, S. 115–130. Zugriff am 09.01.2015 unter http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/missouri_review/v036/36.3.somerville_fig08.html.

- Traue, B. (2013). Visuelle Diskursanalyse. Ein programmatischer Vorschlag zur Untersuchung von Sicht- und Sagbarkeiten in Medienwandel. *Zeitschrift für Diskursforschung*, 2, 1. Zugriff am 11.06.2014 unter http://videosoziologie.net/sites/default/files/attachments/traue_visuelle_diskursanalyse_zfd_postprint-libre.pdf.
- Wostry, N., & Horak, J.-C. (Fall 2003). Sodom and Gomorrah. Notes on a Reconstruction, or Less Is More. *The Moving Image*, 3, 2, S. 19-39. Zugriff am 15.10.2014 unter http://muse.jhu.edu/journals/the_moving_image/toc/mov3.2.html.
- Wulff, H. J. (1998). Schwangerschaft und Geburt als Themen des Films, *Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere*, 2. Zugriff am 11.06.2014 unter <http://www.uni-kiel.de/medien/berschw.html>.
- Zone, R. (2005) A Note on ‚Cinema's Founding Myth‘. *The Moving Image*, 5, 2, S. 146–147. Zugriff am 09.01.2015 unter https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/the_moving_image/v005/5.2zone.html.

7.2.4. Vorträge

- Büttner, E. (2005, 7. Oktober). „Potenziale der Veränderung. Wien im Blick des österreichischen Stummfilms.“ (Unveröffentlichtes Manuskript). Im Rahmen der Konferenz „Stadt Film. Visuelle Kultur der Metropolen Wien - Budapest.“ Budapest: Örökmozgó Filmmúzeum.
- Fröschl, T. (2013, 11. April). „Späte Neuzeit (Neueste Geschichte) (ca. 1800 bis heute) – Politische Geschichte und Kulturgeschichte Nordamerikas (USA und Kanada): 1801 – 2001. Gehalten an der Universität Wien.

7.3. Weitere Filmquellen

- Campion, J. (Regie). (1993). *The Piano* [Film]. Neuseeland, Australien, Frankreich: The Australian Film Commission, CiBy 2000, Jan Chapman Productions, New South Wales Film & Television Office.
- Fincher, D. (Regie). (1999). *Fight Club* [Film]. USA, Deutschland: Fox 2000 Pictures, Regency Enterprises, Linson Films, Atman Entertainment, Knickerbocker Films, Taurus Film.
- Gance, A. (Regie). (1927). *Napoléon* [Film]. Frankreich: Ciné France Films, Films Abel Gance, Isepa-Wengeroff Film, Pathé Consortium Cinéma, Société générale des films.

- Grasse, J. d., & Franklin, S. (Regie). (1919). *Heart o' the Hills* [Film]. USA: Mary Pickford Company.
- Griffith, D. W. (Regie). (1916). *Intolerance. Love's Struggle Throughout the Ages* [Film]. USA: Triangle Film Corporation, Wark Producing.
- Harron, M. (Regie). (2000). *American Psycho* [Film]. USA: Am Psycho Productions, Edward R. Pressman Film, Lions Gate Films, Muse Productions, P.P.S. Films, Quadra Entertainment, Universal Pictures.
- Kertesz, M. (Regie). (1923). *Der Junge Medardus* [Film]. Österreich: Sascha-Film.
- Kotcheff, T. (Regie). (1982). *First Blood* [Film]. USA: Anabasis N. V., Elcajo Prod.
- Marshall, G. (Regie). (1990). *Pretty Woman* [Film]. USA: Silver Screen Partners IV.
- Martow, M. (Regie). (1914). *Mit Feuer und Blut* [Film]. Russisches Reich: Tanagras.
- Masumura, Y. (Regie). (1969). *Mōjū* [Film]. Japan: Daiei Motion Picture Company.
- Oshima, N. (Regie). (1976). *Ai no korīda* [Film]. Japan, Frankreich: Argos Films, Oshima Productions, Shibata Organisation.
- Paul, R. W. (Regie). (1901). *The Countryman and the Cinematograph* [Film]. Großbritannien: Paul's Animatograph Works, Robert W. Paul.
- Schumacher, J. (Regie). (1993). *Falling Down* [Film]. Frankreich, USA, Großbritannien: Alcor Films, Canal+, Regency Enterprises, Warner Bros.
- Soderbergh, S. (Regie). (2000). *Erin Brockovich* [Film]. USA: Jersey Films.
- Van Peebles, M. (Regie). (1971). *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* [Film]. USA: Yeah.
- Zarchi, M. (Regie). (1978). *I spit on your Grave* [Film]. USA: Cinemagic Pictures.

8. Anhang

8.1. Abstract

Die Bestrafung der sexuell aktiven Frau stellt ein wiederkehrendes und zentrales Motiv in filmischen Texten der „Männlichkeitskrise(n)“ zu unterschiedlichen Zeiten dar, da ihre (meist tödliche) Bestrafung oftmals den emotionalen Höhepunkt eines Narratives markiert. Dementsprechend bietet die zelebrierte Vernichtung der sexuell aktiven Frau aufgrund ihres Wesens als *Andere* die Möglichkeit, die diegetische Ordnung wiederherzustellen und in weiterer Folge der eigenen Position als Zuschauer_in in der außerdiegetischen Gesellschaft Sinn zu verleihen. Das Problem einer solchen Betrachtung – und zugleich Grund, warum diese im Kontext von *queeren* Lesarten unter Beschuss kam – ist einerseits die reduktionistische Überbewertung des strafenden Endes, der die komplexen Frauenfiguren, ihre charakterliche Entwicklungen im Zuge der Handlung und die Wahrnehmung dieser zur jeweiligen Zeit problematisch simplifiziert; andererseits ist es die Heterogenität von Filmzuschauer_innen und Rezeptionsleistungen, die nicht ipso facto aus dem Film gezogen werden können. Um neues Licht auf die Angelegenheit zu werfen, werden in der vorliegenden Arbeit anhand eines bekannten Beispiels in diesem Zusammenhang (*Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe* 1922), das ebenso größtenteils über die sexuell aktive Frau gelesen wird, die strukturellen Verbindungslinien zwischen affizierender Narration, Diskursen und den Bedürfnissen einer sozio-kulturell spezifischen männlichen Zuschauergruppe, die mit dem Begriff der „Männlichkeitskrise“ hantiert (männlich, (einst) bürgerlich, junges bis mittleres Erwachsenenalter, tendenziell christlichsozial, aus Wien und Umgebung), nachgezeichnet und in welchem strukturellen Zusammenhang diese mit der Bestrafung der sexuell aktiven Frau stehen.

In dem ersten Teil der Arbeit wird ein weites Spektrum von theoretischen Zugängen der Rezipient_innenforschung v. a. im Kontext von Geschlecht, Sexualität und Gewalt betrachtet. In erster Linie werden die grundlegenden Probleme, welche der Verwendung von vereinfachenden Identifikationsmodellen, implizierter (oftmals passiver) Rezeptionshaltung u. ä. geschuldet sind, und ihre Auswirkungen auf diese Analyse diskutiert. Um dem Konzept der passiven Zuschauer_innenschaft zu entgehen, aber weiterhin mit zum Teil implizierten Rezipient_innen zu agieren, wird in diesem Kapitel weiters nach Auswegen über sozial-, kulturwissenschaftlichen und diskursanalytischen Ansätzen gesucht.

Der zweite Teil beschäftigt sich zunächst mit dem Konzept der hegemonialen Männlichkeit nach R. W. Connell und mit dem Nutzen und Problemen der „Männlichkeitskrise“ als kulturhistorisches Analysewerkzeug bzw. als historiographischer Quellenbegriff. In der zweiten Hälfte des Abschnittes rücken weibliche Sexualitäten, sexuelle Gewalt und ihre Bedeutung für Geschlechteridentitäten (v. a. im Rahmen von „Männlichkeitskrisen“ bzw. in den Texten solcher) in den Vordergrund.

Der Großteil des dritten Abschnittes stellt eine tiefgreifende Analyse des Zuschauer_innenbegriffs und des Diskurses von Rezeption in der unmittelbaren Nachkriegszeit nach dem Ersten Weltkrieg dar, mit einem Schwerpunkt auf bürgerliche Konzepte, die im direkten Zusammenhang mit der analysierten Gruppe von historischen Zuschauern stehen. Als zweiten Aspekt betrachtet das Kapitel Kino- und Genrekonventionen, die ein bedeutsames strukturierendes Element der Rezeption darstellen.

In dem abschließenden Teil, der sich zur Gänze dem Filmbeispiel widmet, zeichne ich anhand eines konstruierten Orientierungsrahmens der analysierten Gruppe in einem Zwischschritt zunächst die Diskurse und ihre Verortung im Narrativ nach, um in der folgenden Analyse vier zentrale Sequenzen nach ihrem emotionalen und thematischen Aufbau zu untersuchen. Damit stellt die vorliegende Arbeit den Versuch dar, das strukturelle Element der sexuell aktiven Frau in den Texten von „Männlichkeitskrisen“ abseits ihrer reinen Bestrafung als Fokuspunkt zu verstehen, in dem sich andere Diskurse bündeln, sodass ihre Zerstörung den Zuschauern dieser Gruppe eine höchst mögliche emotionale Entladung bietet.

8.2. English Abstract

By the virtue of being the emotional pinnacle of the narrative, the punishment of the stereotypical sexually active woman is a recurring and essential theme in filmic texts in times of the so called „crisis of masculinity“. Due to her being the *other*, the celebration of her demise offers the opportunity to restore the order in the narrative, thereby giving meaning to one's own position in the society outside of the cinema hall. This stance is often criticized because of its fixation on the death of the female character thereby reducing any complexity of the character and because of its simplistic notion of viewership being a one-way street. To shed new light on the issue, I will discuss one of the more famous examples of Austrian crisis-texts in the aftermath of World War I (*Sodom und Gomorrha – Die Legende von Sünde und Strafe* 1922) by focussing on the connections between emotional narrative, discourses and the needs of a specific group of male viewers (male, (previously) bourgeois, young adulthood to

middle age, tendentially *christlichsozial*, residing in Vienna and its surroundings) and the structure linking those to the filmic punishment of the sexually active woman.

In the first part of this Magister thesis, a wide range of theoretical approaches regarding viewership will be examined to discuss the problems of implied viewership and simplified ideas of identifications especially in regards to gender, sexuality and violence. To avoid those pitfalls, I am looking into some alternatives and amalgamations originating in discourse analysis, cultural studies and social science. In the chapters following this part, themes and motifs of sexuality and sexual violence will be discussed side by side with some methods and concepts of the Gender (History) studies such as the hegemonic masculinity (R. W. Connell) and the problematic implications of „crisis of masculinity“.

The third part will take a closer look at the discussions surrounding viewership during the early Inter-War Period to take into account how a movie was watched during that time and what groups were going to the movies at all. The chapter will be closing by focussing on genre conventions due to their structuring effects on viewership.

The fourth and final part of this paper will concentrate on the analysis of *Sodom und Gomorrha* along two methodological lines being closely intertwined with each other. At first this section will be focussing on main discourses integrated in the film and their placing along the emotional narrative in regards to the needs of the specific group of viewers. Afterwards, four major scenes (plot points of some sort) will be analyzed to understand its emotional and thematic structure. By adjusting the focus (formerly primarily on the punishment) to address the interplay between discourses, emotional narration and needs of a group, the motif of the sexually active woman reveals its textual function as a focus point channelling other discourses, thereby offering the greatest possible emotional discharge for this set of viewers during her destruction.

8.3. Curriculum Vitae

PERSÖNLICHE DATEN

Name: Sebastian Klausner, BA
Geburtsdatum: 23.01.1989
Geburtsort: Kaltenleutgeben, Österreich
Staatsangehörigkeit: Österreich

AUSBILDUNG

1995 – 1999	Volksschule Strasshof
1999 – 2007	Gymnasium und Realgymnasium Franklinstraße 21
2007 – 2013	Diplomstudium der Geschichte an der Universität Wien
2007 – 2015	Diplomstudium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
Februar 2013	Wechsel vom Diplomstudium der Geschichte auf Bachelorstudium Geschichte (B.A.-Abschluss im Februar 2013) / Masterstudium Zeitgeschichte

BERUFLICHE TÄTIGKEITEN

April 2007 – Aug. 2012	Freier Mitarbeiter in der Filmkritikredaktion von DVD-Forum.at – Das Entertainment Magazin
Juni 2009	Organisation eines zweitägigen Filmschnittkurses am Gymnasium und Realgymnasium Franklinstraße 21
Juli 2009 – März 2010	Präsenzdienst im Rettungswesen des ASBÖ Floridsdorf-Donaustadt
Okt. 2011 – April 2012	Volontariat im Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (Aufgabenbereich: Biographik)
Okt. 2012 – Jan. 2013	Tutorium am Institut für Geschichte der Universität Wien
Nov. 2012	Vortrag für die dritte Mechademia Conference on Anime, Manga and Media Theory in Seoul zum Thema japanische Jugend (Titel: Enter the Wasteland)

März 2014 – Juli 2014 Tutorium am Institut für Geschichte der Universität Wien

Okt. 2014 – Jan. 2015 Tutorien am Institut für Geschichte der Universität Wien

PUBLIKATION VON WISSENSCHAFTLICHEN ARTIKELN

Klausner, S. (2012). Animalisierung als Metapher moralischer Vorstellungen von Weiblichkeit in der japanischen (Pop)Kultur und Pornographie. In *Syn*, 4, *Animalisch. Kreaturen und Kreationen* (S. 27–36). Wien: LIT Verlag.

Klausner, S. (2013). Stop being a sissy and act tough. ‚Sissy Jew‘ und ‚Tough Jew‘ in *Curb Your Enthusiasm* und *Band of Brothers*. In S. Binder & S. Kanawin & S. Sailer, & F. Wagner (Hg.), *How I Got Lost Six Feet Under Your Mother. Ein Serienbuch* (S. 47–61). Wien: Zaglossus.

Klausner, S. (2013). Enter the Wasteland – Apokalypse als Utopie der japanischen Jugend in *Sono Sions Suicide Circle* (Japan 2001). In *Paradigmata. Zeitschrift für Menschen und Diskurse*, 9, Sommer 2013, S. 8–11.

Klausner, S. (2013). The Wild Man als ‘The Wild One’: Trauma und hegemoniale Geschlechterkonzepte in ‘*The Hurt Locker*’. In *Paradigmata. Zeitschrift für Menschen und Diskurse*, 10, Herbst/Winter 2013, S. 8 – 11.