



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Re-Framing *Femme fatale*

Auf den Spuren selbstbestimmter Frauen in Pre-Code und Film noir.
Theoretisierung der film-praktischen Arbeit *All the World's Her Stage*.

verfasst von / submitted by

Alina Bachmayr-Heyda

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UniStg.,
UF Geschichte, Sozialkunde, pol. Bildung UniStg.

Betreut von / Supervisor:

Univ. Prof. Dr. Frank Stern

Wir brauchen die Nacht - so die Wette dieses Buches -, um verborgene, verbotene und vergessene Welten zu erfahren, zu erforschen und von ihnen zu sprechen. Weil die Nacht den Traum gebiert, entfalten sich in ihr geheime Aspekte des Ichs. Weil die Nacht auf den Tod verweist, fördert sie die Sehnsucht nach der Erlösung der Seele vom Leib. Weil die Nacht den Ort für erotische Ekstase verspricht, kann in ihr das Glück oder die Gewalt, die aus der Begegnung mit dem Anderen entsteht, zum Ausdruck gebracht werden. Jedoch soll die ästhetisch figurierte Nacht als Ort der Zuflucht, des Abenteuers, des Glücks und der Transgression nicht allein dem Alltag gegenüber privilegiert werden. Nächtliche Schauplätze mit all den Gefühlen, Wünschen und Vorstellungen, die sie auslösen, den Handlungen, die sie ermöglichen, den Erkenntnissen, die sie hervorrufen, werden als Orte einer Passage und eines Umschlags verstanden. Wir brauchen das Wissen, tiefer als der Tag, das die Nacht birgt. Aber wir müssen auch durch die Nacht hindurch, um in einen Tag, der aufgrund dieser Erfahrungen verändert ist, aufzuwachen.

Elisabeth Bronfen, *Tiefer als der Tag* gedacht. 175f.

Inhaltsverzeichnis

Danksagung.....	7
1 Einleitung	9
1.1 Zur Konzeption der Arbeit	9
1.2 Film noir und seine gefallenen Heldinnen	9
1.3 All the World's Her Stage	10
1.3.1 Filmografische Angaben	10
1.3.2 Plot	11
1.4 Forschungsfrage.....	11
1.5 Methodologie und Terminologie.....	11
2 Pre-Code und Film noir: Kulturhistorischer Hintergrund	15
2.1 Nickelodeons: Anfänge des Kinos.....	16
2.2 Progressives und Legion of Decency: Gegenwind	18
2.3 Studios zwischen Public Relations und Selbstregulierung	18
3 Femme fatale: fataler Irrtum oder fruchtbare Analysekatgorie	21
3.1 Zitate der Aneignung	23
4 Tanz	26
4.1 Kunst der Fallen Women	26
4.2 Motiv der Nacktheit	27
4.2.1 Burlesques Vorbild	28
4.2.2 Nacktheit als Motiv: Tradition der Nacktkultur	30
4.2.3 Weiblichkeit als doppelte Maskerade	32
4.3 Musik: The Lower Depths of Higher Spheres.....	35
5 Zeit.....	37
5.1 Nacht als Ort des Film noir	37
5.2 Nacht als Ort der Femme fatale	38
5.3 Nacht als Ort der Träume.....	39
6 Ort	41
6.1 Besucher und Bewohnerinnen: Personenkonstellation	42

6.1.1	<i>Femme fatale und good Girl</i>	42
6.1.2	Gebrochene Männer und verlorene Seelen.....	44
6.2	<i>Framing als Ort des Films: praktische Untersuchung</i>	46
7	Conclusio	52
8	Abbildungsverzeichnis	53
9	Bibliografie	54
9.1	<i>Bücher und Zeitschriften</i>	54
9.2	<i>Internetquellen</i>	56
9.3	<i>Primärquellen</i>	57
10	Abstract	58
10.1	<i>Abstract Deutsch</i>	58
10.2	<i>Abstract English</i>	58
	Anhang: Film-praktische Arbeit <i>All the World's Her Stage</i>	59

Danksagung

Zuerst möchte ich meinem Diplomarbeitsbetreuer Frank Stern danken, der mich dazu ermutigte, meine beiden Leidenschaften und Berufe – die Schauspielerei und die Wissenschaft – zu verbinden. Ohne seine Ermutigung und seine Unterstützung hätten wir *All the World's Her Stage* nicht gedreht.

Raimund und Florian, ohne die ich nie in Betracht gezogen hätte, unseren eigenen Film zu machen. Für die Konzeption über all dem Kaffee, die Befolgung meiner Regieanweisungen und den Spaß, den wir am Set hatten. Raimund, der *All the World's Her Stage* in Bild und Ton zu dem gemacht hat, was er ist. Flo für die Pausen im Arkadenhof.

Ein Dank gilt außerdem allen Freund_innen, Brüdern und Elternteilen, die sich bereit erklärt haben, Teil unseres Films zu sein. Vor allem Nena und Akino, die durch ihren Beitrag die Frauenfiguren gestalteten.

Meinen Eltern und meinen Schwestern möchte ich besonders danken, die alle zusammenhalfen, um mir die Ausbildungen zu ermöglichen, die ich mir wünschte. Meiner Mutter und meinem Vater für die aufbauenden Telefonate, das Verständnis und die Geduld; meinen Schwestern, die mir in ihrer Unbeirrtheit und auch sonst im Leben Vorbilder sind.

Harald, der jeden Satz gelesen hat, den ich je für die Universität produziert habe, für die kritischen Anmerkungen, die Motivation und die Schulter, wenn Kritik und Motivation nicht mehr halfen.

1 Einleitung

1.1 Zur Konzeption der Arbeit

Die vorliegende Diplomarbeit besteht aus einem filmpraktischen und einem analytisch-theoretischen Teil im Bereich der Visuellen Zeit- und Kulturgeschichte am Institut für Zeitgeschichte. Beide Teile wurden im Rahmen des DiplomandInnen-Seminars in Betreuung von Herrn Prof. Stern konzipiert. Der Film ebenso wie der analytische Text wurden in jeder entscheidenden Arbeitsphase dem Betreuer vorgelegt und gemeinsam gesichtet und diskutiert. Die vorliegende schriftliche Arbeit ist sowohl als Grundlage für das Film-Konzept (Struktur, Narrativ, theoretische Durchdringung, ästhetische Visualisierung, Sound) zu verstehen als auch als ergänzende und vertiefende analytische und theoretische Arbeit, die über die potentiellen Möglichkeiten eines Kurzfilms hinausgehen. Beiliegender Film ist daher gemeinsamer Ausgangspunkt und integrativer Bestandteil der Diplomarbeit. Die filmpraktische Arbeit mit dem Titel *All the World's Her* ist als gemeinsames Werk mit Raimund Schlager entstanden. Konzept und Skript entwarfen wir unter ständiger Rücksprache mit unserem Betreuer, wobei der analytische Charakter der schriftlichen Arbeit stets mit reflektiert wurde. Die Departments wurden wie folgt zwischen uns aufgeteilt: Regie, Maske, Kostüm und Ausstattung machte meinen Zuständigkeitsbereich aus, während Herr Schlager Kamera, Ton, Licht, Schnitt und Szenenbild übernahm. Seine theoretische Arbeit *Zeus als Frau: Konstruktion, mythologische Kodierungen und Symbolik weiblicher Selbstbestimmung in Pre-Code Hollywood* beschäftigt sich vorrangig mit der mythologischen Ebene des Filmtextes. Die beiden Arbeiten ergänzen sich ebenso, wie sich unsere kreativen Beiträge im Produktionsprozess ergänzten. Eine Lektüre ist daher dringend empfohlen.

1.2 Film noir und seine gefallen Heldinnen

Westliche Gesellschaften bedienen sich seit jeher in Zeiten (gefühlter) Destabilisierung des Bildes von bedrohlichen Frauenfiguren: Hexe, New Woman, Bluestocking, Femme fatale oder männerhassende Emanze. In diesen Momenten muss der Kunst ein besonderes Augenmerk geschenkt werden, denn im Zuge dieser kulturellen Umbrüche sind es „fiction and film [that] work to articulate, grapple with, and in some cases contain female power and independence.“¹ Kritik und Wissenschaft haben sich gleichermaßen angestrengt festzumachen, wer oder was eine *Femme fatale* ist, wie sie es mit Film noir getan haben. So wurde im Laufe der Jahre jede Protagonistin mit einer Zigarette in der Hand, dem Funken von sexueller Ausstrahlung und autonomem Handeln als *Femme fatale* kategorisiert.

¹ Grossman, Julie. Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up. Basingstoke 2009, 130.

Parallel zur Schwierigkeit im Umgang mit seinen Frauenfiguren ist die Einordnung des Film noir nach wie vor ein beliebtes Streitthema in Kritik und Wissenschaft. Ohne Frage ist Film noir insofern immer noch bedeutungsvoll, als dass er die gesellschaftlichen Umbrüche der Zeit künstlerisch und mythisch verarbeitet. Wie Elizabeth Ann Kaplan in ihrem Vorwort zur Neuauflage ihres Bandes *Women in Film Noir* zeigt, so setzt Film noir dort an, wo gesellschaftliche Umbrüche Unsicherheit verbreiten. Die Faszination am Noir darf nicht durch simple Erklärungen wie Nostalgie und Sehnsucht nach der guten alten Zeit abgetan werden. Was uns heute ebenso wie in den 1990ern (als die zweite Auflage erschien) mit dem Entstehungszeitraum des Film noir verbindet, sind die (als solche empfundenen) gesellschaftlichen Umbrüche. „A sense of drift, of pointlessness, political helplessness, and of inaccessible and hidden power creating a sense of angst. [...] Gender and racial destabilisations“ führen zu einem generellen Gefühl der Destabilisierung und Entfremdung, das im „dunklen, unverständlichen, fragmentierten Universum“² des Noir zum Ausdruck kommt. Dabei muss die Kontinuität von Pre-Code und Film noir betont werden, denn Film noir ist keineswegs der apolitische kleine Bruder des aufrührerischen Pre-Codes. Film noir stellt mit seinen bildsprachlichen Mitteln gesellschaftliche Normen infrage. In seinen subversiven Gesten,³ denen wir mitunter besondere Aufmerksamkeit schenken müssen, lenkt er den Blick auf die Kontinuitäten und Brüche, die sich zwischen normativen Erwartungen und dem tatsächlichen Leben ergeben. Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern in einem Neo-Noir die emanzipatorischen Potenziale der *Femme fatale*-Figur ausgeschöpft werden können.

1.3 *All the World's Her Stage*

1.3.1 Filmografische Angaben

Titel: *All the World's Her Stage*

Regie: Alina Bachmayr-Heyda

Kamera, Ton, Schnitt: Raimund Schlager

Format: 1080p/24

Umfang: 17:19 min

Farbigkeit: schwarz/weiß

Produktion: Wien 2018

² Kaplan, Ann E. *Women in Film Noir*. London ²1998, 1.

³ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 39.

1.3.2 Plot

Wir folgen einem Abend in einer Bar, der von der *Kellnerin* und der *Tänzerin* getragen wird. Die *Tänzerin* empfängt in ihrer Garderobe zwei Gäste. Eine sexuelle Beziehung zwischen ihr und den Gästen wird angedeutet. Während der Vorband bleibt das Publikum desinteressiert, was sich mit Auftritt der *Tänzerin* ändert. Höhepunkt und Hauptteil des Filmes macht die Tanzsequenz selbst aus, während der die *Tänzerin* das Publikum in ihren Bann zieht. Die Sehgewohnheit einer Dreiecksgeschichte würde vermuten lassen, dass sie sich nach der Vorstellung für eine_n der Garderoben-Besucher_innen entscheidet. Allerdings wird diese Erwartungshaltung gebrochen: Sie verschwindet während des Tanzes und nimmt die *Kellnerin* mit sich.

Mit mythologischen Symbolen und kunsthistorischen Verweisen wird eine weitere Bedeutungsebene eingebracht. Die Protagonistin verwandelt sich während der Bühnenshow mittels eines Fächertanzes zum Schwan, einer Erscheinungsform des Göttervaters Zeus. So wird die Auflösung der Geschichte, die aus dem scheinbaren Objekt (der Begierde) ein emanzipiertes Subjekt macht, vorausgedeutet. Die beiden Gäste sowie die *Kellnerin* werden als drei der kulturgeschichtlichen Bekannten Sexualpartnerinnen des Zeus (Io, Danae, Leda) in Szene gesetzt. Inhaltlich macht sich der Kurzfilm weibliche Selbstbestimmung in einer aussichtslosen Umgebung zum Thema. Der Inszenierung von queeren Charakteren und Begehren wird dabei besonderes Augenmerk geschenkt.

Mit der Bildsprache des Pre-Codes kommt dieser Kurzfilm ohne Dialog aus. Spannung wird über die Geräuschkulisse erzählt, über den Lautstärkepegel, über die Musik. Die Spelunke als Spielort wird zu einem Ort, an dem sich Zeit-, Ort- und Geschlechtsgrenzen auflösen. Auf visueller Ebene wird mit Techniken wie semantische Verschiebung und Verdichtung, vor allem mit Kodierung und mythologischen Verweisen, oder Chiaroscuro-Effekt gearbeitet.

1.4 Forschungsfrage

In den folgenden Kapiteln wird gezeigt, wie im praktischen Teil der Diplomarbeit die narrativen Konventionen und visuellen Mittel von Pre-Code und Film noir eingesetzt werden, um eine Protagonistin zu zeichnen, die sich Attribute der *Femme fatale* aneignet, um sich in einer dislozierten Welt frei zu bewegen.

1.5 Methodologie und Terminologie

Wenn die Sinnhaftigkeit der dichotomen Trennung der Menschheit in zwei Geschlechter auch zu bezweifeln ist, so wird sie im Rahmen dieser Arbeit doch beibehalten. Solange Menschen hegemonial als 'Frau' oder 'Mann' wahrgenommen und behandelt werden, sind sie von verschiedenen Auswirkungen des patriarchalen Systems und seiner misogynen, hetero- und

cisnormativen Wirkmacht betroffen. Die an diese Diskussion anschließenden bzw. ihr zugrunde liegenden intersektionalen Oppressions- und Analysekategorien Race, Class und Gender finden in dieser Arbeit Eingang. Ihre Anwendung ist in der feministischen Kultur-, Literatur- und Filmwissenschaft weit verbreitet und geht auf die Arbeit von bell hooks zurück.⁴ Diese Arbeit wird sich nicht mit der Frage auseinandersetzen, ob Film noir ein Genre, eine Bewegung oder ein Zyklus ist. Das haben genügend Arbeiten getan, und ich möchte mich den Stimmen anschließen, die diese Diskussion als ermüdend bezeichnen.⁵ Für die folgenden Betrachtungen sind einzelne Techniken und Effekte interessant, die sich im Pre-Code ebenso wie im Film noir finden. Es wird daher keine begriffliche Trennlinie gezogen. Wenn der Begriff Film noir öfter Verwendung findet, liegt das schlicht daran, dass in der Diskussion um den Figurentypus *Femme fatale* (eine Begrifflichkeit, die noch näher betrachtet wird) in der Theorie meist von Film noir und nicht von Pre-Code ausgegangen wird – worin meiner bescheidenen Einsicht nach auch die Wurzel des Unglücks um die zur Schablone verkommene *Femme fatale* liegen könnte.

Ein essentielles Analyseinstrument bietet natürlich Julie Grossmans Buch *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*, in dem sie anhand Fallstudien beweist, dass die *Femme fatale* oft ein Ergebnis der Vorannahmen des Publikums und des männlichen Gegenparts in den Filmtexten ist. Sie betont „that the presence of the ‚femme fatale‘ in film noir movies is drastically overstated and almost exclusively the result of male projection [...]. Film noir is ripe with suggestions the ‚femme fatale‘ is a projection of male gender psychosis and the women labeled as ‚femmes fatales‘ are often struggling to escape this projection.“⁶ In vielen Fällen handelt es sich tatsächlich schlicht um Frauenfiguren, die „tun, was getan werden muss“, um in den gesellschaftlichen Umständen zu bestehen. Wir wollen versuchen, nicht in die gleiche Falle zu tappen, die Rezeption und Kritik regelmäßig selbst stellen, nämlich jede Frau mit einer Zigarette in der Hand oder mit einem eigenen Willen als undurchschaubaren, gewissenlosen *Maneater* zu kategorisieren.

Kohärent zum Film ist Kernstück der Arbeit ist das Kapitel „Tanz“. Hier verfolgen wir die verschiedenen Bedeutungsebenen, die mit dem Nackttanz der Protagonistin suggeriert werden. Zur filmhistorischen Einordnung werden nur US-amerikanische Filme herangezogen. Die Nackt- und Sexualitätenfilme der 1920er Jahre aus Wien und Berlin gehen ihnen voraus, finden aber aufgrund des beschränkten Umfangs dieser Arbeit keinen Eingang.

⁴ Siehe hooks, bell. *Ain't I A Woman*. Boston 1981.

⁵ Vgl. Aziz, Jamaluddin. *Transgressing Women. Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers*. Newcastle upon Tyne 2012, 2.

⁶ Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 29.

Vor allem vor dem Hintergrund der mythologischen Ebene und dem damit einhergehenden Gender-Bending der mythologischen Figuren durch die Besetzung in *All the World's Her Stage* ist eine Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex von *Weiblichkeit als Maskerade* notwendig. Es handelt sich hierbei um ein vielschichtiges und teils widersprüchliches Konglomerat an auf Freud zurückgehenden Theorien. Als besonders wertvoll in der Recherche hat sich die Masterarbeit von Ulrike Susanne Karner aus dem Jahr 2014 erwiesen, die den Teppich aus den vielschichtigen, einander teils widersprechenden, teils aufeinander rekurrierenden Theorien aufdröselte.⁷ In der vorliegenden Analyse werde ich mich nicht an die an Freud bzw. Joan Riviere anschließenden Theorien halten, die von einer durch die weibliche Maskerade zu überdeckenden Männlichkeit⁸ ausgehen, sondern an jene Schule, die *jede* Weiblichkeit als Maskerade und damit als Wesenszug des Patriarchat versteht.

Wenn sich der in Theater-, Film- und Literaturwissenschaften sowie in der Philosophie und der Psychologie theoretisierte Begriff auch unter *Geschlechtermaskerade* als „Strategien der Inszenierung von Geschlechtsidentitäten“ klar von den alltagssprachlich gebräuchlicheren Bedeutung der „Verkleidung des Gesichts in volkstümlich-rituellen Kontexten (antikes Theater, Commedia dell'arte, traditioneller Karneval)“ unterscheidet,⁹ so lassen sich für *All the World's Her Stage* beide Bedeutungsebenen festmachen und so auch als Anspielung auf diese Doppeldeutigkeit verstehen.

Zur Analyse der musikalischen Begleitung des Tanzstückes dient Peter Stanfields Artikel *An Excursion into the Lower Depths*, in dem er die Geschichte des *St. Louis Blues* als eine als „schwarz“ markierte beschreibt. Die Aufführungspraxis der *blackfacing Minstrels*, in denen weiße Darsteller in *black Face*-Travestie schwarze Sängerinnen darstellten, das damit einhergehende Othering der schwarzen Frau und die Folgen dieser spezifischen Verflechtung von „sexuality, race and gender“ schreiben dem Musikstück eine Konnotation von *urban Primitiveness* zu.¹⁰ Daraus ergibt sich eine Konnotation, derer sich auch *All the World's Her Stage* bedient: „*St. Louis Blues* symbolically supports Hollywood's characterization of female sexuality as simultaneously transhistorical *and* the product of modernity, aiding the conflation of race with sexual transgression [...]”¹¹

⁷ Siehe Karner, Ulrike Susanne. Postfeministische Ambivalenzen: Eine Auseinandersetzung mit McRobbies Konzept der postfeministischen Maskerade. (ungedr. geisteswiss. Masterarbeit Wien 2014).

⁸ Zusammenfassend ist diesen Theorien der Ansatz gemein, dass Frauen, die nach „Männlichkeit“ streben, dies (unbewusst) durch Überbetonung ihrer Weiblichkeit kompensieren wollen.

⁹ Bremerich, Stephanie. Maskerade. In Gender Glossar / Gender Glossary. 2014. Online unter <http://gender-glossar.de> (21.03.2019).

¹⁰ Vgl. Stanfield, Peter. An Excursion into the Lower Depths: Hollywood, Urban Primitivism, and St. Louis Blues, 1929-1937. In: Society for Cinema & Media Studies (Hg.) Cinema Journal 41/2 (Winter 2002), 84-108.

¹¹ Stanfield, An Excursion into the Lower Depths, 102. Hervorhebungen beibehalten.

Für die queere Lesart dienen die Kategorien *Butch/Dyke* und *lesbian Femme/Femme fatale*, wie sie Chris Straayer im Beitrag *Femme Fatale or Lesbian Femme: Bound in Sexual Différance*¹² in Kaplans *Women in Film Noir* beschreibt.

Elisabeth Bronfens Werk ist zwar nicht ohne Vorsicht zu genießen – auch sie erliegt der Versuchung, die *Femme fatale* als undurchschaubare Repräsentantin des Verderbens zu charakterisieren. Ihre Verknüpfung von Mythologie und Film noir über die Figuration der Nacht als Nyx erwies sich allerdings für die vorliegende Arbeit als fruchtbar in Hinsicht auf die Frage nach der Zeit und Ort der Erzählung. Wenn sie auch in ihrer Einschätzung, *Femmes fatales* seien Vertreterinnen der Nacht die *Hommes fatales* des Film noir vergisst, so ist ihre Kategorisierung für *All the World's Her Stage* doch sinnvoll. Sie erhält dadurch aber keine Allgemeingültigkeit.

¹² Siehe Straayer, *Femme Fatale or Lesbian Femme. Bound in Sexual Différance*. In: Kaplan, *Women in Film Noir*, 153-161.

2 Pre-Code und Film noir: Kulturhistorischer Hintergrund

It has always been easier to recognize a Film noir than to define the term.¹³

Die Frage, was Film noir ausmacht und wie er zu definieren sei, beschäftigt Kritik wie Forschung seit der Popularisierung des Begriffs im Nachkriegsfrankreich.¹⁴ Die Frage wird im Rahmen dieser Diplomarbeit nicht geklärt werden können. Als Film noir werden weitläufig jene Filme bezeichnet, die gewissen stilistischen Phänomenen, die sich im US-amerikanischen Film der 40er und 50er Jahre entwickelten, entsprechen. Für diese Zeitspanne empfiehlt Paul Werner die Bezeichnung „Schwarze Serie“. Natürlich gibt es sowohl über diese Zeit als auch über den angloamerikanischen Raum hinaus Filme, die stilistisch als Film noir bezeichnet werden.

Eine klare stilistische Abgrenzung zwischen Pre-Code und Film noir scheint der Forschung bis heute schwer zu fallen, ebenso wie eine klare Charakterisierung des Film noir. Die Abgrenzung zu Pre-Code-Produktionen ist zwar – wie beschrieben wird – am Einsetzen des *Production Code* kulturhistorisch festmachbar, für die vorliegende Arbeit jedoch wenig zielführend. Wenn es auch in der (Bild-)Sprache zu semantischen Verschiebungen kommt, so sind die technischen Verfahren doch ähnlich – so nennt *Reclams Sachlexikon des Films* Film noir eine Weiterentwicklung des „amerikanische[n] Gangsterfilm[s] der 30er Jahre“¹⁵. Außerdem sorgen die Filmschaffenden ebenso wie die Handschriften der Studios für eine gewisse Kontinuität. Auch im Narrativ lassen sich mehr Kontinuitäten als Brüche festmachen; auch wenn nach 1934 die Moral von der Geschichte „crime does not pay“ ist, so bleiben die Narrative doch so strukturiert, dass eine Identifikation mit der Antagonistin oder dem Antagonisten möglich ist. Wir bewegen uns nach wie vor in einem Milieu, in dem die Charaktere ambivalent und unsicher bleiben.¹⁶

This is the cultural landscape that film noir, in its most subversive gestures, questions. Noir incites a consideration of the interplay between real human experience and gender expectations that are wedded to a logic of binary opposition.¹⁷

¹³ Naremore, James. *More Than Night. Film Noir in its Context*. London 1998, 12. Dieses Zitat taucht wenig überraschend in praktisch allen Arbeiten zum Thema auf. Hier zitiert nach Röwekamp, *Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerei*. In der Reihe: Heller, Heinz-B. und Hickethier, Knut (Hg.) *Aufblenden. Schriften zum Film*, Schüren 2003, 15.

¹⁴ Zur Begriffsgeschichte siehe Röwekamp, Burkhard, *Vom film noir zur méthode noire*. V.a. Einleitung und das Kapitel Film noir – eine Erfindung, 15-25.

¹⁵ Koebner, Thomas (Hg.), *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart 2007, 225.

¹⁶ Vgl. Borde, Raymond und Chaumeton, Etienne. *Towards a Definition of Film Noir*. In: Palmer, R. Barton (Hg.) *Perspectives on Film Noir*. Boston 1996, 59-65, 61.

¹⁷ Grossman, Julie. *Film Noir's "Femme Fatales" Hard-Boiled Women. Moving Beyond Gender Fantasies*. In: *Quarterly Review of Film and Video* 24/1 (2007), 19-30, 28.

Kulturhistorisch lässt sich als Grenze zwischen Pre-Code und Film noir die Einführung und Durchsetzung des namensgebenden *Hays Codes* 1934 festmachen. Auch wenn das Ausmaß des Einflusses des *Hays Office* in der Forschung nicht unumstritten ist, lässt sich festhalten, dass sich die Filme der Studio-Ära kaum ohne das Wissen um die Selbstzensur Hollywoods rezipieren lassen. „Censorship is a key ingredient in understanding how films were made during the studio era, and is vital in any analysis of their content or structure. From the early 1930s to the mid 1960s, every story considered, script written, and film produced was subjected to a thorough cleansing by industry censors before reaching the screen.“¹⁸ Voraussetzung für eine Zensur, wie sie in den USA für kein anderes Medium galt,¹⁹ ist die Demokratisierung des visuell-auditiven Mediums Kino in den USA der 1930er Jahre durch die Stummfilm- und Pre-Code-Ära.

2.1 Nickelodeons: Anfänge des Kinos

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts strömten die US-Amerikanerinnen und US-Amerikaner in die Kinos, die als *Nickelodeons* ihren Anfang nahmen. Diese überdachten, oft schmutzigen und nicht klimatisierten Theater zeigten nonstop von Piano-Musik begleitete Stummfilme in einer Länge von 15 Minuten bis zu einer Stunde. Ihr Name leitet sich von dem erschwingbaren Eintrittspreis von einem Nickel ab. Gregory D. Black erklärt in *Hollywood Censored* als weitere Gründe für die Beliebtheit der Kinos neben dem niedrigen Preis die ständige Verfügbarkeit und den Unterhaltungswert.²⁰ Die inhaltliche Qualität scheint dabei umstritten: Während viele den Anreiz in der einfachen Verständlichkeit (auch für jene, die des Englischen nicht mächtig waren) sehen, hätten die kurzen Stummfilme eine subversive Kraft inne, indem sie Korruption sowie die Ausbeutung von Immigrantinnen und Immigranten anklagten, sich über die politische Führungsklasse und viktorianischen Moralvorstellungen lustig machten und sich auf die Seite der Arbeiterinnen und Arbeiter stellten.²¹ Garth S. Jowett sieht den Reiz des frühen Kinos im direkten Kontakt des Mediums mit seinem größtenteils minderjährigen Publikum, wodurch es als sozialisierende Instanz in Konkurrenz zu Heim, Kirche und Schule stand.²²

Unbestritten ist jedenfalls der Boom des Mediums – 1910 steigt die Anzahl der Nickelodeons auf 10.000. Er führt zu einer erhöhten Nachfrage sowohl an Filmmaterial als auch an

¹⁸ Black, Gregory D. *Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies*. Cambridge 1994, 5.

¹⁹ Vgl. Black, *Hollywood Censored*, 34.

²⁰ Vgl. Black, *Hollywood Censored*, 7.

²¹ Vgl. Black, *Hollywood Censored*, 7.

²² Vgl. Jowett, Garth S. „A Capacity of Evil“. The 1915 Supreme Court Mutual Decision. In: Bernstein, Matthew (Hg.) *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London 2000, 16-40, 20.

technischem Equipment, die wiederum den Anstoß für die Expansion der Filmbranche gab.²³ Diese Expansion schlug sich einerseits in der steigenden Anzahl, andererseits auch in der Ausstattung der Kinos wieder: aus den schlecht bis nicht belüfteten, dunklen Gassenlokalen werden bis in die 1920er Jahre Leinwand-Paläste mit Rauchsalons, Pianos und einem Fassungsvermögen von bis über 6000 Personen.²⁴ Aus der Notwendigkeit, die neu entstandenen Unterhaltungstempel mit Material zu versorgen, entstehen unter rasender Monopolbildung²⁵ einige der bis heute führenden Filmstudios, unter anderem *Warner Bros.*, *MGM*, *Paramount*, *Universal Pictures*, *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Columbia Pictures* und *Twentieth Century-Fox*.²⁶ Während das kulturelle Zentrum New York bleibt, zieht die junge Filmindustrie nach Kalifornien.²⁷

Themen und Figuren entsprechen den zeitgenössischen USA, das vom Glanz vergangener Tage in die Depression geschlittert ist. Die Gesellschaft ist geprägt von Anti-Bolschewismus, einem durch den Krieg entwöhnten Geschlechterverhältnis, dem Wiedererstarken des Ku-Klux-Klans, proletarischer Verelendung und Prohibition. Parallelorte wie die dunkle Straße oder die Speakeasys mit ihrer Jazzmusik, ihren Gangstern und Flapper Girls sind die Spielorte, an denen Themen wie Gewalt, Alkoholismus, Verelendung und Kinderarbeit („white slavery“), Prostitution, Sexualität und Alkoholismus verhandelt werden.²⁸ Kriminelle werden als Väter oder (noch schlimmer!) Mütter dargestellt, die am Aufstieg scheitern, und Staatsdiener als korrupte Fähnchen im Wind. Die klare Unterscheidung von Gut und Böse ist nicht mehr möglich, die Motive der Akteur_innen bleiben unklar.²⁹ Dieser Umschwung stellt auch das Publikum vor neue Herausforderungen, das an gewisse Konventionen gewohnt ist: „a logically constructed narrative, a strict demarcation between good and evil, well-delineated characters, simple motivations, sequences that are more spectacular than brutal (...), an exquisitely feminine heroine paired with a high-minded hero.“³⁰

²³ Vgl. Encyclopedia Britannica. Online unter <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theatre> (08.01.2018). „By 1910 they numbered 10,000, fueling a huge demand for silent films and projection equipment and providing the impetus for the development of the modern motion-picture industry.“

²⁴ Vgl. Black, Hollywood Censored, 21-22.

²⁵ Zur „Block or Blind“-Methode der Filmstudios und der Bindung der Stars an einzelne Produktionsfirmen siehe Black, Hollywood Censored, 23-27.

²⁶ Laut Österreichischem Filmmuseum ist vor allem Warner Bros. repräsentativ für den eindrücklichen Pre-Code-Stil. Vgl. Loebenstein, Michael, Maierhofer, Sabine und Kondor Eszter. Sex and the City Pre-Code Hollywood: Warner Bros. am Zenit. Online unter https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1457933994120 (21.01.2019)

²⁷ Vgl. Black, Hollywood Censored, 23-24.

²⁸ Vgl. Black, Hollywood Censored, 26-28.

²⁹ Vgl. Borde, Chaumeton, Towards a Definition of Film Noir, 65.

³⁰ Borde, Chaumeton, Towards a Definition of Film Noir, 64f. Borde und Chaumeton beschreiben Film Noir, allerdings verstärkt diese Parallele zu Pre-Code nur den Eindruck, dass die Forschung diesen historischen Unterschied nicht zieht.

2.2 Progressives und *Legion of Decency*: Gegenwind

Zeitgleich mit dem Aufleben des Kinos erlebt auch die Bewegung der *Progressives* in den USA einen Höhepunkt. Die protestantischen *Progressives* stellen sich nicht nur kritisch gegenüber den Ausläufen der Industrialisierung, Urbanisierung und Massenzuwanderung. Die affirmative Darstellung von ‚unmoralischem Verhalten‘ in den Kinos ist der Bewegung ein Dorn im Auge. Dem zugrunde liegt die Vorstellung, dass die Handlung der Filme vor allem Kinder und Jugendliche derart beeinflusse, dass eine ungesetzliche oder ‚unmoralische‘ Handlung nach deren Rezeption sofort in die Tat umgesetzt würde.³¹ Im Umkehrschluss war man sich sicher, dass ebenso eine positive Einflussnahme garantiert wäre. Weitere Gründe des Anstoßes waren die beliebten Sonntagsvorstellungen der Kinos, die Block-and-Blind-Methode der Studios, die Kino-Betreiberinnen und -Betreiber zur Vorführung unmoralischer Inhalte zwang, sowie das liederliche Leben der Hollywood-Stars. So schlossen sich den *Progressives* neben wohltätigen Organisationen, Frauenvereinen, Sozialarbeiterinnen und Sozialarbeitern, Politikerinnen und Politikern wenig überraschend auch protestantische und andere christliche Kirchenvertreterinnen und -vertreter an. Der zunehmende öffentliche Druck, verstärkt durch die explizite Sprache der aufkommenden Talkies,³² verbreitet durch private Skandale von Hollywood-Berühmtheiten und angefeuert durch einen latenten Antisemitismus,³³ sowie eine drohende Ausweitung der bundesstaatlichen Zensur-Gesetzgebungen führt zu einer selbstregulativen Reaktion der Studios.³⁴

2.3 Studios zwischen Public Relations und Selbstregulierung

Dem Druck nachgebend und um keine weiteren Absatzmärkte zu verlieren, formen die großen Produktionsbüros 1922 den Verband *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Als Lobbyist der Industrie steht William Harrison Hays dem *Studio Relations Committee* (SRC) vor. Hays ist der perfekte Kandidat, um das Image der in Ungnade gefallenen Produktionswelt wieder aufzupolieren: als protestantischer Republikaner aus dem Mittleren Westen wird er zum Vorzeige-Aufräumer in dem (der öffentlichen Meinung nach) lasterhaften und jüdisch dominierten Babylon. Als in den späten 1920er Jahren die katholische Kirche

³¹ Die Forschung beschreibt den umfassenden Einfluss der *Progressives* auf die US-amerikanische Gesellschaft als weit über die Kinosäle hinausgehend. Vgl. Black, *Hollywood Censored*, 7-10.

³² Zum katalysatorischen Effekt des Tonfilms auf die Regulierung der Inhalte siehe Vasey, Ruth. *Sound Effects: Technology and Adaption*. In: Ebd., *The World According to Hollywood, 1918-1939*. Madison, Wis. 1997, 63-99. Sie beschreibt, dass die Inhalte in Stummfilmen weniger explizit waren und außerdem flexibler an Absatzmärkte angepasst werden konnten.

³³ Black beschreibt die Gegenbewegung als aus vorrangig christlichen Verbänden bestehend. Vgl. Black, *Hollywood Censored*, 10-13, 33-34. Auf dezidiert antisemitische Momente geht er in dem Kapitel *Legions March on Hollywood*, ebd. 149-197, v.a. 170-172, ein.

³⁴ vgl. Black, *Hollywood Censored*, 10-18.

in den Kritik-Kanon einsteigt, befürchtet die Industry einen Boykott katholischer Kino-Gänger_innen, angezettelt durch die *Catholic Legion of Decency*; außerdem ist die 20 Millionen Mitglieder zählende Kirchengemeinschaft auch im Finanzbereich gut vernetzt.³⁵ So sind es der katholische Herausgeber der Branchenzeitung *Motion Picture Herald* Martin Quigley und der Jesuitenpater Daniel Lord,³⁶ die auf Grundlage der Hay'schen Richtlinien („Dont's and Be Carefuls“) als Konglomerat aus „Catholic theology, conservative politics, and pop psychology“³⁷ ein Regelwerk erstellen, das verbotene Elemente vorgibt und die bereits bestehende Selbstzensur verfestigt. Lea Jacobs betont, dass die Rolle des MPPDA gegenüber den Studios dabei eine affirmative ist:

I would emphasize that (...) it served the industry's political and economic interests. The MPPDA was able to enact industry-wide policies of censorship only insofar as these benefited the film production companies by serving as a means of defense against external threats. Thus, the MPPDA sought to (...) stave off the passage of regulatory legislation (...) and help producers avoid interference by state agencies in the distribution and exhibition of features.³⁸

1934 wird weithin als Einschnitt in die Geschichte der Studios betrachtet: Neben der Einführung des *Production Codes* übersiedelt das SRC als *Production Code Administration* (PCA) unter der Leitung Joseph Breens nach Kalifornien, in die Nähe der Produktionsstätten. Durchgesetzt wird der Code, indem ab 1934 kein Film mehr ohne die Zulassung durch die PCA veröffentlicht wird.³⁹ Bis dahin gibt es ein Schlupfloch in der Selbstregulierung: kommt es in diesem Prozess zu Unstimmigkeiten, wird die *Hollywood Jury*, ein Panel aus Produzent_innen, angerufen. Da diese meist zugunsten der Kunst entscheiden, lässt sich das SRC leicht aushebeln. Über die tatsächliche Gewichtung der allgemein als Bruchstelle anerkannten Einführung des *Production Codes* inklusive PCA ist sich die Forschung uneinig. Während Black betont, dass das SRC 1924-1930 125 Filme blockiert, ohne dass diese Entscheidungen an die Öffentlichkeit gelangen,⁴⁰ argumentiert Jacobs, dass es keine Hinweise darauf gibt, dass die PCA regelmäßig Veröffentlichungen blockiert.⁴¹ Die eigentliche Aufgabe des PCA sei es, Filmen durch Eingreifen in die Planung zur Veröffentlichung zu verhelfen, nicht diese zu verweigern.⁴²

³⁵ Vgl. Black, *Hollywood Censored*, 37.

³⁶ Vgl. Hediger, Vinzenz und Vonderau, Patrick. *Production Code*. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.) *Filmllexikon Uni Kiel*. Online unter <http://filmllexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3845> (10.01.2019)

³⁷ Black, *Hollywood Censored*, 39.

³⁸ Jacobs, Lea. *Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination*. In: Bernstein, Matthew (Hg.) *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. London 2000, 87-101, 88.

³⁹ Zur Geschichte der Behörde vgl. Vasey, Ruth. *Beyond Sex and Violence. „Industry Policy“ and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939*. In: Bernstein, Matthew (Hg.) *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. London 2000, 102-129, bes. 103-104.

⁴⁰ vgl. Black, *Hollywood Censored*, 33.

⁴¹ vgl. Jacobs, *Industry Self-Regulation*, 90.

⁴² vgl. Jacobs, *Industry Self-Regulation*, 90.

Allerdings räumt Jacobs ein, dass es ab 1934 zu weitreichenderen Veränderungen des Materials kommt: „producers needed to (...) employ a new set of representational strategies in order to justify or defend what censors deemed potentially offensive (...); there was a more far-reaching transformation of offensive material”⁴³.

Das Ergebnis dieser rigiden Sittlichkeit ist ein enges Handlungsschema, in dem sich die Filme bewegen mussten und es oft bis heute tun. Dass Hollywood-Produktionen bis heute ein fahler Geschmack von oberflächlicher Unterhaltung anhaftet, ist also ein hausgemachtes Problem, wie Black feststellt:

(...) most important, the industry itself had prescribed rigid restrictions on the content of films (...) This system of censorship, which the film industry not only accepted but embraced, encouraged, and enforced, was a major reason for failure of Hollywood to develop film beyond the ‘harmless entertainment’ label that has been firmly fixed on it.⁴⁴

Wenn die Liste konkreter Ver- und Gebote des Codes auch lange ist (reguliert werden die Darstellung von Verbrechen, Sex, Vulgarität, Obszönität, Tanz, Vulgärsprache und abstoßende Themen; ebenso Kostüm und Titel des Films; besonderer Rücksicht bedürfen Religion und Nationalgefühl) schafft dieser Überblick über die *General Principles*,⁴⁵ wie sie im Vorwort des Codes 1930 festgehalten sind, einen Eindruck über die vorherrschenden Moralvorstellungen:

1. No picture shall be produced which will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin.
2. Correct standards of life, subject only to the requirements of drama and entertainment, shall be presented.
3. Law, natural or human, shall not be ridiculed, nor shall sympathy be created for its violation.

⁴³ Jacobs, *Industry Self-Regulation*, 94.

⁴⁴ Black, *Hollywood Censored*, 5.

⁴⁵ Pollard, Tom. *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*. Boulder 2009, 54.

3 *Femme fatale*: fataler Irrtum oder fruchtbare Analysekategorie

The two most common types of women in film noir are the exciting, childless whores, or the boring, potentially childbearing sweethearts.⁴⁶

Die Diskussion um einen der berühmtesten Rollen-Typen Hollywoods nahm in den 1970er Jahren im Zuge der aufkommenden feministischen Literatur- und Filmwissenschaften einen ersten großen Anlauf. Als geradezu epochemachend kann Elizabeth Ann Kaplans *Women in Film Noir* (1978) gewertet werden. Die feministisch-marxistische Perspektive auf die Geschlechterkonstellation prägt die kritische Rezeption und die (populär-)wissenschaftliche feministische und queere Kulturtheorie bis heute. Da historisch bedingt seit jeher die Perspektive der männlichen Protagonisten hegemonial untersucht wurde, wurden die Frauen-Figuren der schwarzen Filme nur in Bezug auf ihren Einfluss auf das Narrativ des Helden betrachtet. Auch moderne, kritische Analysen weisen oft nach wie vor diesen Fokus auf.

Historically, this deep-seated fear of women's freedom in the noir tradition is mutated into a blame on their economic, moral, and sexual independence, as embodied in the femme fatale figure – a woman who, sometimes not through her fault, represents a threat to the male protagonist's virility. It quickly became clear to the critics of the genre that the femme fatale is portrayed as insubordinate by the style, atmosphere, and vision of a noir text, marking the genre's increasing interest in annihilating her subjectivity. Her presence in the narrative represents the destabilization of masculinity, which adds to 'the experience of alienation, fragmentation and inconsistency that characterize both film noir and neo-noir'.⁴⁷

Andere Ansätze konzentrieren sich auf die Produktionsbedingungen und ihre Einflüsse auf die Filmtexte. Lea Jacobs untersucht in empirischen Fallstudien die Kommunikationsstrategien im strengen Zensus-System und entwickelt daraus eine Semantik des Symbolhaften, die von intertextuellen Bezügen geprägt ist. Daraus ergeben sich neue, durchwegs subversive Bedeutungsebenen und Lesarten, die auch den Protagonistinnen mehr Subjektivität zuschreiben.⁴⁸ Weiter Licht ins Dunkel der teleologischen Lesart bringt Julie Grossman 2009 mit *Rethinking the Femme fatale in Film Noir*. Grossmann zeigt, dass viele kanonisierte *Femmes fatales* tatsächlich Frauen waren, die taten, was notwendig war, um selbstbestimmt leben zu können. Denn tatsächlich sind echte *Femmes fatales* „seductresses whose desires and malevolence are seemingly unmotivated“⁴⁹ – die ohne Motiv morden, ihren sexuellen Trieben nachgehen und dabei Männer und Frauen ins Unglück stürzen, denkbar selten. Die meisten Frauen seien dem Typus *modern Women* zuzurechnen, also Frauen, die durch äußere Umstände zu rabiaten Taten gezwungen werden. Zu Unrecht werden sie von Filmpartner und Publikum

⁴⁶ Harvey, Sylvia. Woman's Place: The Absent Family of Film Noir. In: Kaplan, Women in Film Noir, 35-46, 38.

⁴⁷ Jamaluddin, Transgressing Women, 4.

⁴⁸ Vgl. Jacobs, Industry Self-Regulation.

⁴⁹ Grossman, Rethinking the Femme Fatale, 21.

als undurchschaubar und gewissenlos gelesen oder nehmen diese Attitude an, nachdem sie vom noir-Helden dazu gebracht werden. Ein Beispiel für diese Charaktere ist *Laura* (*Laura*, 1944),⁵⁰ die wie zur Bestätigung von Grossmans These sagt: „You made up your mind I'm guilty“, anstatt sich gegen die gegen sie vorgebrachten Mordvorwürfe zu wehren.

Die Fehlinterpretation gründet neben der generellen Neigung, die Position des männlichen Protagonisten einzunehmen (was im Noir sicher durch die beliebte Technik des Voice-Over des Helden verstärkt wird) auf der Bedingungs- und der Wirkungsrealität⁵¹, die in mehrerlei Hinsicht die Rezeption beeinflussten: Die Interessen der Studios galten (anders als heute, wo (pop-)feministische Narrative weitgehend im Mainstream angelangt sind) nicht starken, unabhängigen Frauenfiguren; die Bewerbung der Filme war teilweise bewusst auf dieses Klischee gesteuert, um die Publikumszahlen zu steigern.⁵² Die Karriere und das teilweise skandalträchtige Privatleben der Schauspielerinnen spielte immer stark in die Rezeption der Rollen hinein. Weiters wurden und werden die Filmtexte mit Scheuklappen gelesen. So gilt der tragische Ausgang für den Filmhelden nicht als Ergebnis gesellschaftlicher Umstände, sondern als moralischer Fingerzeig des Schicksals, verkörpert durch die ewige Figur der Eva, die den Mann zu Fall bringt. Außerdem wird umgekehrt gerne die Rolle des Mannes beim tragischen Untergang der noir-Heldin außer Acht gelassen.⁵³

Das Resultat dieser Zuschreibung in der Rezeption und auch durch die feministische Kritik ist eine Gleichmachung der weiblichen Charaktere in einem Genre, das diese immer wieder in ihrer Position unterstützt. Noir-Filme ergreifen die Seite ihrer Heldinnen auf verschiedene Art und Weise, „sometimes through plot and setting, sometimes through our awareness of the villainy of the male protagonist or the star [...] playing the lead female role.“⁵⁴

Hinzu kommt, dass die Gaze-Theorie⁵⁵, die in vielerlei Hinsicht Fortschritte für Theorie und Kritik brachte, oftmals überbetont wird. So wird der Objektstatus der Protagonistinnen nicht aufgelöst, sondern perpetuiert und wir laufen Gefahr, ihr Agens-Potential zu übersehen.

Grossman schlägt vor, *Femme fatale* nicht als Gegebenheit, sondern als kritischen Apparat zu nutzen, um die kulturellen Imaginationen und gesellschaftlichen Rollen zu untersuchen, in denen sich Frauen bewegen bzw. in denen wir sie sehen.⁵⁶ Sie schreibt die Missinterpretation

⁵⁰ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 41-44. Weitere *modern Women* sind u.a. *Cora* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946) und *Gilda* (*Gilda*, 1946).

⁵¹ Vgl. Korte, Helmut. Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2010, 23. Bedingungsrealität verweist hier auf Kontext I, vor allem die Interessen und Vermarktungsstrategien der Studios.

⁵² Grossman nennt als Beispiel die Promotion von *Pitfall* (1948) und *Mildred Pierce* (1950), in der die Darstellung als *Femme fatale* nicht auf die Intention des Films zutrifft. Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 54-57.

⁵³ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 52.

⁵⁴ Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 47.

⁵⁵ Siehe Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 16/3 (Autumn 1975), 6-18.

⁵⁶ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 40.

dem Umstand zu, dass Publikum und Kritik sich am Horizont des Protagonisten orientieren: „[...] the misreading of women by men within these films extends into popular and scholarly writing on film noir, making it even more difficult to wrest the women in noir from the often-damaging discourse surrounding the ‘femme fatale’.”⁵⁷

Die *Femme fatale* wird kulturhistorisch oft als Nachfahrin der biblischen Eva-Figur gewertet. Sie dient als Gegenstück zum unschuldigen *good girl*, die ihrerseits wiederum Sinnbild der asexuellen Fürsorge, der Mater Dolorosa ist: „Seit Eva dient der weibliche Körper als Allegorie für die Sünde, für Betrug, für Täuschung, Zerstörung und Negation.“⁵⁸ Ziel ist es, diese Dichotomie von Maria und Eva, die die christlich geprägte Kultur stets beherrscht, und die sich hartnäckig an die glitzernden Roben und Hosenanzüge der noir-Heldinnen geheftet hat, zu dekonstruieren. Wir haben uns entschieden, das mithilfe einer filmischen Umsetzung zu tun. *All the World's Her Stage* beschreibt nicht nur, wie sich die Protagonistin den Typus *Femme fatale* aneignet, sondern auch, welches Selbstermächtigungspotential es birgt, mit den Sehgewohnheiten des Publikums vor der Kamera und vor der Leinwand zu spielen. Betont wird dieses Potential durch die mythologische Ebene, deren Entschlüsselung durch Hinweise wie im Setting platzierte Kunstwerke oder Bücher vorangetrieben wird.

3.1 Zitate der Aneignung

Im Spiel, das in ständiger Bewegung zwischen Klischee und Selbstermächtigung bleibt, zitieren wir einige der klassischen Motive:

[...] long hair (often blond or dark), make-up, and jewellery. Cigarettes with their wispy trails of smoke can become cues of dark and immoral sensuality, and the iconography of violence [...] is a specific symbol (as is perhaps the cigarette) of her ‘unnatural’ phallic power.⁵⁹

Das Erste, was wir von unserer Heldin sehen, sind weiße Hosenbeine und High Heels, nur in der Spiegelung der Pfütze ist ihr Antlitz erahnbar. Diese gerade geschnittenen Hosenbeine mit Bügelfalte sind natürlich eine Hommage an die Hosenträgerin schlechthin – nach ihr wurde der Schnitt sogar benannt. Marlene Dietrich trägt in *Blonde Venus* (1932) auf der Höhe ihrer Karriere und ihrer Unabhängigkeit, im Moment der Blüte ihrer „phallischen Macht“, einen weißen Hosenanzug samt Zylinder. Der Hosenanzug wird nicht nur zum Inbegriff der *Femme fatale*, sondern zum Zeichen des lesbischen Begehrens, das bis heute zitiert wird. Später sehen wir sie in einem weißen Negligé und auf der Bühne nur von weißen Straußenfeder-Fächern bedeckt. Die Fächer sind ein typisches Showgirl-Burlesque-Element, erinnern

⁵⁷ Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 40.

⁵⁸ Bronfen, Elisabeth. *Die schöne Seele oder die Entdeckung der Weiblichkeit*. Ein Lesebuch. München 1996, 376.

⁵⁹ Place, Janey. *Women in Film Noir*. In Kaplan, *Women in Film Noir*, 47-68, 54.

aber auch an die Flügel eines Engels oder eines Schwanes. Als Hinweis auf die Beziehungen, die die *Tänzerin* mit den anderen Figuren unterhält, sind einige von ihnen – je nach Intensität der Beziehung – ebenfalls weiß kostümiert.



Abbildung 1: Die Tänzerin umgeben von Luxus



Abbildung 2: Die Tänzerin auf der Bühne

Die Zigaretten sind nicht nur als Koitus-Metapher unter dem *Hays Code* und als phallisches Symbol zu verstehen, sondern auch historisch als Penetrierung der Männerdomäne – schließlich galt Rauchen für Frauen lange Zeit als verpönt, war sogar teilweise verboten.

Ein weiteres Detail sind die Shots, auf denen im Hintergrund die nackten Füße, Knöchel und Waden der *Tänzerin* vernehmbar sind. Sie sind ein Verweis auf die ersten Blicke, die wir auf Cora in *The Postman Always Rings Twice* (1946) und auf Phyllis (Barbara Stanwyck) in *Double Indemnity* (1952) erhaschen.



Abbildung 3: Die Beine im Hosenanzug



Abbildung 4: Die nackten Beine im Hintergrund

Der erste Blick auf das Gesicht der Protagonistin ist über den Spiegel in ihrer Garderobe. Die Interpretationsmöglichkeiten von Spiegelmotiven sind vielseitig und müssen oft mit Vorsicht genossen werden. Während zum Beispiel Janey Place in Kaplans *Women in Film Noir* den Einsatz von Spiegeln als Zeichen des Narzissmus, der Doppelzüngigkeit oder des zunehmenden Realitätsverlusts der Protagonistinnen interpretiert,⁶⁰ schafft der Einsatz eines Spiegels laut Carole Zucker psychologische Distanz zwischen dem Film als Medium und seinem

⁶⁰ Vgl. Place, *Women in Film Noir*, 57f.

Publikum.⁶¹ Die *Tänzerin* gesellt sich zu einer Reihe von Protagonistinnen, die mit ihrem Umfeld und mit dem Publikum über einen Spiegel kommunizieren. Dazu gehören *Helen Faraday* (Marlene Dietrich) in *Blonde Venus* (1932), *Norma Desmond* (Gloria Swanson) in *Sunset Boulevard* (1950) und *Gilda* (Rita Hayworth) in *Gilda* (1946). Die *Tänzerin* ist nicht die einzige, deren Erscheinung in einer Spiegelung gedoppelt wird. Die *Kellnerin* spiegelt sich in der Rückwand der Bar und im Tablett, das auf der Bar liegt. Diese verzerrten und verdunkelten Spiegelungen, die die Gezeigten nur teilweise und zerschnitten darstellen, lassen sich laut Kaplan als Hinweise auf eine verdrängte, dunklere Seite ebendieser lesen.⁶² Die Spiegelungen der *Kellnerin* können so als Vorausdeutung verstanden werden. Der Schminkspiegel, in dem sich die *Tänzerin* spiegelt, ist allerdings speziell in Szene gesetzt. Er ist in einem hellen Frame dunkel umrahmt und schafft so fast die Illusion eines Gemäldes. Die Einführung von Frauen via Portrait oder Bild ist üblich im Noir. Beispiele hierfür finden sich neben *Laura* (1944) in *The Woman in the Window* (1944), *The Blue Dahlia* (1946) und in *Pitfall* (1948). Diese Trope wird weitläufig als Metapher für die Eindimensionalität der Frauen und ihre Funktion als Projektionsfläche für Männerfantasien verstanden.⁶³ In *All the World's Her Stage* übernimmt die Subversion dieser Metapher der leere Rahmen, den die *Stagehand* zu Beginn in den Frame und wieder aus ihm hinausträgt, was als Vorausdeutung auf den Ausbruch der Frauenfiguren aus dem gesellschaftlichen Rahmen verstanden wird.

Ein letztes erwähnenswertes Detail ist das Grammophon. Das Grammophon ist ein selten besprochenes Attribut der *Femme fatale*, das allerdings nicht ohne kulturelle Bedeutung ist: „(...) the phonograph signifies, as much as an ankle bracelet or overrouged lips might, provocative and defiant female sexuality“⁶⁴ Es erscheint als Dingsymbol der provokativen sexuellen Weiblichkeit. Berühmte Beispiele für diese Tradition sind *Sadie* (Joan Crawford) in *Rain* (1932) und *Shanghai Lily* (Marlene Dietrich) in *Shanghai Express* (ebenfalls 1932). Peter Stanfield schreibt dem Gerät eine subjektivierende Wirkung zu: „The use of phonograph recordings suggests characters [...] are active agents in the art of seduction.“⁶⁵ Diesen Effekt führt er auf die Gender-Spezifität des Mediums zurück: die öffentliche Ausstrahlung eines Radiosenders oder auch die Aufführung von Live-Musik lag jenseits des Einflussbereichs von Frauen. Hingegen kann sie über den privaten Gebrauch einer Aufnahme in ihren eigenen vier Wänden (und seien es die Wände eines Zugabteils) bestimmen. Dass die *Tänzerin* dieses „private Gerät“ in die Sphäre der Öffentlichkeit überträgt, verstärkt ihre Agens-Position noch.

⁶¹ Vgl. Zucker, *The Idea of the Image*, 38.

⁶² Vgl. Kaplan, *Women in Film Noir*, 51f.

⁶³ Der gesamte Absatz bezieht sich auf Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 32.

⁶⁴ Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 100.

⁶⁵ Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 100.

4 Tanz

Die Protagonistin in *All the World's Her Stage* trägt – wie auch alle anderen Charaktere – keinen Vornamen. Sie wird als *Tänzerin* betitelt. Wenn sie auch in anderer Funktion auf die Leinwand tritt – wir begegnen ihr als erstes in Hosen auf einer dunklen Gasse und später im Negligé in der Garderobe – so macht doch einen Großteil ihrer Screentime die Tanzsequenz aus, die auch den Höhepunkt des Filmes darstellt. Dass es sich bei der Figur um eine Tänzerin handelt und nicht etwa um eine Kellnerin oder einen Gast, hat Tradition in der Kulturgeschichte. Woher die Trope der verruchten Künstlerin rührt, lässt sich im Rahmen dieser Arbeit nicht vollständig ergründen, sie ist aber ohne Frage tief im kollektiven Bewusstsein verhaftet. Sicherlich spielen viele Faktoren eine Rolle – wie zum Beispiel die (tatsächliche und im kulturellen Gedächtnis manifestierte) Assoziation von Unterhaltungskunst mit (versteckter) Prostitution. Wie tief sie in der Gesellschaft verwurzelt ist, beweist das österreichische Gesetz – als Speicherort des kollektiven Gedächtnisses par excellence, laut dem bis 2010 ein Ehemann nach Eheschließung mit einer Schauspielerin eine Kündigung seiner Ehefrau erwirken konnte.⁶⁶

4.1 Kunst der Fallen Women

Schon im 1931 uraufgeführten Theaterstück *Geschichten aus dem Wienerwald* vollendet *Marianne* ihren sozialen Abstieg als Tänzerin in einem Nachtlokal – und das ausgerechnet als Verkörperung des Glücks in einem Schaubild. Zur gleichen Zeit schlüpft Marlene Dietrich in *Blauer Engel* (1930) und in *Blonde Venus* (1932) in die Rolle einer Tänzerin und verstärkt – allein schon durch ihre Besetzung – die Assoziationskette Tänzerin–*Femme fatale*. In Fritz Langs *Metropolis* (1927) bringt die Maschine *Maria* mit einem Tanz die anwesenden Männer gar um ihren Verstand. Weitere Beispiele für verhängnisvolle Protagonistinnen mit Bühnenberufen sind die Schauspielerin *Norma Desmond* (Gloria Swanson) in *Sunset Boulevard* (1950) und *Annie Laurie Star* (Peggy Cummins) als Scharfschützin eines Wanderzirkus in *Gun Crazy* (1950). In *Gilda* (1946) lässt *Gilda* (Rita Hayworth) die Handlung durch einen öffentlich aufgeführten Solotanz eskalieren. Die zwielichtige Konnotation, die Nachtlokalen und Frauen, die in ihnen arbeiten, anhaftet, ist ein typisches Element des Pre-Codes. Die (meist unrealistische) Darstellung von Prostitution verdeutlicht die Absage an die Vorstellung, dass Moralität mit Monogamie zusammenhängt.⁶⁷ Wenn Prostitution auch Sinnbild für das Patriarchat ist, so birgt ihre Darstellung auch ein emanzipatorisches Moment, wie Gledhill konstatiert: es handle sich bei Prostituierten um „an independent woman, working with other women to

⁶⁶ Vgl. Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz) § 31.

⁶⁷ Vgl. LaSalle, Mick. *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York 2001, 86-92.

make a living out of men, [who] offers a figure [...] which can accrue itself some of the trendy modernity of the bachelor-girl stereotype and some of the more popularized aspects of the image of the liberated woman“⁶⁸. In der Tradition der zwielichtigen Berufe eignet sich die Figur *Tänzerin*/Zeus mit dem Tanz im Eva-Kostüm einen weiteren *Femme fatale*-Schleier an – ein Vorgang, den Karl Toepfer auch Mata Hari zuschreibt:

[...] the femme fatale image she projected through these pictures was powerful enough to preclude any serious study of the dances themselves [...], the image she constructed conformed entirely to expectations of the male gaze. Biographies of Mata Hari invariably teach an archaic lesson[...]: that naked dancing actually hides a secret life [...] [W]e encounter an extravagant manifestation of the myth-bound perception that the nudity of the dancer urges us to inquire about the life of the dancer rather than about the significance of the dance itself.⁶⁹

4.2 Motiv der Nacktheit

Die Entscheidung, die *Tänzerin* nicht in einem glitzernden Kostüm, sondern nur von Fächern bedeckt auftreten zu lassen, rührt aus der historischen Tradition des Burlesque,⁷⁰ impliziert jedoch eine Reihe von Assoziationen.

[...]in striptease [, there is] a whole series of coverings placed upon the body of the woman [...]. Exoticism is the first of these barriers, for it is always of a petrified kind which transports the body into the world of legend or romance: [the furs, the fans, the gloves, the feathers, the fishnet stockings, in short the whole spectrum of adornment, constantly makes the living body return to the category of luxurious objects which surround man with a magical decor]: all aim at establishing the woman right from the start as an object in disguise. The end of the striptease is then no longer to drag into the light a hidden depth, but to signify, through the shedding of an incongruous and artificial clothing, nakedness as a natural vesture of woman, which amounts in the end to regaining a perfectly chaste state of the flesh.⁷¹

Auf der Suche nach der Antwort auf die Frage, wofür das Motiv der Nacktheit steht, was es impliziert und was es subvertiert, erweisen sich zwei Ideen als fruchtbar: Einerseits steht Nacktheit als Symbol nicht erst seit 1968 für Naturverbundenheit und Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen. Bereits in der frühen Weimarer Republik und später in der DDR wurde Nacktkultur als Schlüssel zur modernen Gesellschaft in diesem Kontext gesehen. Andererseits kann mit Blick auf die mythologische Ebene der Erzählung auch die Weiblichkeit als Maske-
rade im wörtlichen wie im psychologisch-philosophischen Sinne berücksichtigt werden.

⁶⁸ Gledhill, Christine. *Klute* 2. Feminism and *Klute*. In: Kaplan, Women in Film Noir, 99-114, 108.

⁶⁹ Toepfer, Karl. Nudity and Modernity in German Dance, 1910-30. In: *Journal of the History of Sexuality*, Vol. 3/1 (July 1992), 58-108, 60.

⁷⁰ Auf einer Filmaufnahme der World Fair ist ersichtlich, dass das historische Vorbild Sally Rand tatsächlich nackt auftrat. Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=rculNRbTCRY> (29.03.2019). Außerdem finden sich zahlreiche Nacktfotografien der Tänzerin, wie zum Beispiel: <https://brooklynstereography.com/2018/12/31/burlesque-series-sally-rand-fan-dance-1933-chicago-worlds-fair-tru-vue/> (29.03.2019).

⁷¹ Barthes, Roland. *Striptease*. In: Ebd., *Mythologies*. New York 1984, 84-87, 84f.

4.2.1 Burlesques Vorbild

Zuerst wollen wir einen kurzen Blick auf das Vorbild der dargestellten Kunstform, nämlich des Burlesque-Tanzes, werfen. Ihren Einzug auf die nordamerikanischen Bühnen hielten die Stripper und Teaser in den 1910er und 20er Jahren – also direkt im Anschluss an die viktorianische Ära.

The 1920s were – as I like to think of it – a time of national undress, and not just for show-girls. Out on the street, hemlines were rising, baring first the ankle, then the calf and nearly the knee by decade's end. Alarm consumed America and laws were passed making it illegal to wear skirts more than seven-and-a-half inches off the floor (in Philadelphia) or three inches above the ankle (in Utah). Similar regulations concerned the ever-naughty throat: in Ohio a lady could expose no more than two inches of neck.⁷²

Ihre Wurzeln haben Burlesque-Shows im Vaudeville, einem durch die ruralen Gebiete der USA tourenden Varieté, die allerdings durch die aufkommenden Kinos abgelöst wurden und verschwanden.⁷³ Als Kunstform entwickelten sich Burlesque-Shows parallel zu Jazz und Blues. Sie bestanden einerseits aus Tanznummern, ausgeführt durch zunehmend leichter bekleidete Frauen, und Comedy-Nummern, die auf Kosten der Schönen und Reichen gingen. Es finden sich bereits in den Anfängen parodistische Momente, wenn die Darstellerinnen ihre viktorianisch anmutenden Kostüme lüfteten und mit dem Tabu der nackten Haut spielten. Eine der frühen Stars des Burlesque und Inspiration für *All the World's Her Stage* ist die Tänzerin und Schauspielerin Sally Rand, die mit großen, weißen Straußenfeder-Fächern auftrat. Beim Fächertanz handelt es sich nicht um einen Striptease; allerdings wird durch das Spiel aus Verdecken und Präsentieren der unter den Fächer liegenden Nacktheit nicht an Tease gespart. Als historisches Vorbild für den Rahmen des Fächertanzes lässt sich außerdem Rands frühe Karriere nennen, denn es ist kolportiert, dass die Tänzerin bis zu ihrem Durchbruch 1933 vor allem in zwielichtigen Nachtclubs in Chicago arbeitete.⁷⁴

Rands signature Number ist ohne Frage ihr Fächertanz, und zwar Dank ihres Engagements bei der "Century of Progress" Fair in Chicago 1933, in deren Verlauf sie mehrmals verhaftet wurde.⁷⁵ In einer späteren Studio-Aufnahme, die mit Schnitten arbeitet, ist der Tanz in einen Fächertanz, den sie in einem durchsichtigen Kleid vollführt, und Schattenriss-Sequenzen, in

⁷² Von Tees, Dita. A brief History of Burlesque. In: The Independent. 25.03.2006. Online unter <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/a-brief-history-of-burlesque-471288.html> (26.03.2019).

⁷³ Vgl. Siebler, Kay. What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation. In: Journal of Gender Studies, 24/5 (2015), 561-573, 563.

⁷⁴ Vgl. Zemeckis, Leslie. A Showgirl You Should Know: Sally Rand "America's Sweetheart": „[...] in the early 1930s Sally Rand found herself playing peek-a-boo between two large—and heavy—ostrich feather fans in Chicago. She started at a nightclub, heavily populated with gangsters.“ Online unter <https://medium.com/@bounddv/a-showgirl-you-should-know-sally-rand-americas-sweetheart-166dbfd192c0> (27.03.2019)

⁷⁵ Vgl. Lotha, Gloria. Sally Rand. American Actress and Dancer. Online unter <https://www.britannica.com/biography/Sally-Rand> (27.03.2019).

denen ihre nackte Silhouette sich klar auf einer von hinten angestrahlten Schattenwand abhebt, geteilt. Technisch anders umgesetzt, nämlich durch ein Anstrahlen von vorne und das Filmen des Schattens auf der Bühnen-Rückwand, wird diese indirekte Darstellung von Nacktheit in *All the World's Her Stage* zitiert:



Abbildung 5: Sally Rands hinter Schattenwand



Abbildung 6: Schatten der Tänzerin

Auf der mythologischen Ebene scheint auf den ersten Blick aus der historischen Vorlage nicht viel herauszuholen – schließlich evoziert ein Fächertanz nicht automatisch das Bild eines Schwanes. Die Assoziation zwischen den weißen Fächern und einem Schwan wird allerdings durch etwas mehr Hintergrundwissen über Rands Karriere verstärkt. Denn Sally Rand trat 1951 zur Feier des 2000. Geburtstages der Stadt Paris in einer Mischung aus Kleid, Fächer und ausgestopftem Schwanenkopf in einer Interpretation des Balletts *Leda und der Schwan* auf.⁷⁶ Der mediale Bezug auf die Arbeit von Sally Rand birgt – mit Wissen um den Auftritt 1951 – einen Hinweis auf die Verwandlung von Zeus in einen Schwan.



Abbildung 7: Sally Rand als Leda und der Schwan

⁷⁶ Vgl. Zeitungsanzeige in The Billboard. Printausgabe 03.03.1951, 45. Online unter https://books.google.at/books?id=3h4EAAAAM-BAJ&pg=PA45&lpg=PA45&dq=sally+rand+leda+swan&source=bl&ots=Qo9Xzc9Q8U&sig=ACfU3U2PTLYzY8vxGWk42TmtvNx9VQgSA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwi_2pbWi6LhAhURpYsKHe-LAwAQ6AEwDnoE-CAGQAQ#v=onepage&q=sally%20rand%20leda%20swan&f=false (27.03.2019)

4.2.2 Nacktheit als Motiv: Tradition der Nacktkultur

Wie bereits besprochen lassen sich Ort und Zeit von *All the World's Her Stage* zwar nicht klar verorten, so evozieren aber Kostüme und Off-Stimme die Weimarer Republik bzw. die Erste Republik. In diesen Rahmen fällt eine erstmalige massentaugliche Auseinandersetzung mit dem nackten Körper, nämlich die *Nacktkultur* der Weimarer Republik. In einer Zeit der aufkommenden Moderne und der an Popularität gewinnenden a-erotischen Eurythmie lässt sich die Position von (erotischem) Nackttanz nur ambivalent verorten, wie Karl Toepfer in seinem umfassenden Werk zeigt. Nacktheit des Körpers (und der Füße) konnte und kann als Zeichen eines „modernen, von externen gesellschaftlichen Zwängen freien (wovon Kleidung das offensichtlichste Zeichen ist) Körpers“⁷⁷ gedeutet werden – man denke nur an die Hippie-Bewegung oder die Freikörperkultur der DDR.

Vor dem Hintergrund der *Nacktkultur* finden sich zweierlei Interpretationsstränge, die gleichermaßen in die Konzeption der *Tänzerin* einfließen: die naturalisierende Mystifizierung und die Moderne. In der Nacktkultur-Bewegung der Vor- und Zwischenkriegszeit fanden sich konservative bis reaktionäre Strömungen, die Nacktheit als Form der Natürlichkeit und als Flucht vor der modernen Urbanität sahen. Gleichzeitig sei Nacktheit Zeichen von und Schlüssel zu Gesundheit, Stärke und Schönheit.⁷⁸ Diese Strömungen lehnten die Idee von Nacktheit, die mit Erotik verbunden ist, kategorisch ab. In *All the World's Her Stage* findet eine mystische Verklärung und eine Rückkehr zur Natur – durch den Ortswechsel der Traumsequenz sogar im wörtlichen Sinne! – statt. Das plötzliche Auftauchen eines nackten Körpers in einer rauen, urbanen Umgebung wirkt wie die Verlängerung der Natur in die moderne Großstadt hinein.⁷⁹ Durch die Abfolge der Tanzsequenz wird nahegelegt, dass die vollständige Präsentation des nackten Körpers das Publikum dermaßen in den Bann der *Tänzerin* zieht, dass sie es aus der tristen Umgebung in die Natur entführen kann. Die Verbindung zwischen Natur, Mystik und nacktem Körper wird in der Auflösung des nackten Körpers im Wasser auf die Spitze getrieben. Dem Filmpublikum wird der direkte Blick auf den Körper so lange verwehrt, bis die Gottheit in ihr Element, die Natur, eintauchen kann.

⁷⁷ Toepfer, *Nudity and Modernity in German Dance*, 62. Übersetzung der Autorin.

⁷⁸ Vgl. Toepfer, *Nudity and Modernity in German Dance*, 68.

⁷⁹ Vgl. Toepfer, *Nudity and Modernity in German Dance*, 80. Er beschreibt hier den Effekt der Fotografie von Nacktheit im Studio als solchermaßen, dass „[...] the naked body appears as an extension of nature into the timeless bourgeois home“.

Der Zusammenhang von Mystik und Nacktheit wird noch klarer, wenden wir uns der Sequenz zu, in der die *Kellnerin* in den Bann der *Tänzerin* gezogen wird: Als einzige scheint sie gegenüber dem Zauber des Fächertanzes immun – solange, bis sich die *Tänzerin* ihr frontal nackt präsentiert.



Abbildung 8: Zeus zieht Danae in seinen Bann

Andererseits kann die brüske Nacktheit (einer Frau) in der Öffentlichkeit als Symbol der Moderne gelesen werden.

Progressivere Schulen der *Nacktkultur* erkannten das erotische Potential des Nackttanzes an und sahen Nudismus gar als „an aspect of feminism and as a force for constructing a new identity for woman in modern reality“⁸⁰. Wenn auch aus heutiger Sicht die Zuschreibung des Tanzes als Form des weiblichen Ausdrucks, wie sie auch progressivere Teile der Nacktkultur vertraten, eine veraltete Weltsicht verrät, so unterstreicht der Tanzpart in *All the World's Her Stage* sehr wohl folgende Feststellung: „nothing exposes the structure of feminine erotic desire more powerfully than nude dancing“⁸¹. Der nackte Körper als Sitz der Seele, deren Vorgänge nicht sichtbar oder nachvollziehbar sind, war lange Zeit ein Tabu. Moderne Denksätze, die sich auch in Körperstudien niederschlugen, erteilten dieser Idee eine Absage; Ziel war es, den Körper zu entmystifizieren. Toepfer schließt an Heidegger und seinen Beitrag zur Metaphysik des (enthüllten) Körpers in seinem Werk *Sein und Zeit* (1927) an: „he linked the mysterious concept of ‚unveiling‘ simultaneously to the construction of truth and to the manifestation of Being itself.“^{82,83}

⁸⁰ Toepfer, *Nudity and Modernity in German Dance*, 73.

⁸¹ Toepfer, *Nudity and Modernity in German Dance*, 75. Toepfer fasst so die Kernaussage von *Weibliche Körperbildung*, eines Buches aus dem Jahr 1924 von Fritz Giese, einem Vertreter der progressiven Strömung, zusammen.

⁸² Toepfer, *Nudity and Modernity in German Dance*, 66.

⁸³ Aufgrund seiner aktiven Rolle im Nationalsozialismus sind Martin Heideggers Werke mit Vorsicht zu genießen, allerdings gilt sein Werk für die Moderne als epochemachend und wird deswegen hier zumindest indirekt zitiert.

Am Ende der Traumsequenz überlagern und ergänzen sich die Bedeutungsebenen: Erst im Wasser, im Eintauchen in die Natur sieht das Publikum die *Tänzerin*. Gleichzeitig wird in ihrer Auflösung die Gottheit sichtbar. Wir erkennen sie im übertragenen wie im wörtlichen Sinne – und schon wird das gerade erkannte, wahre Wesen wieder aufgelöst, indem sich der Körper im Wasser auflöst.

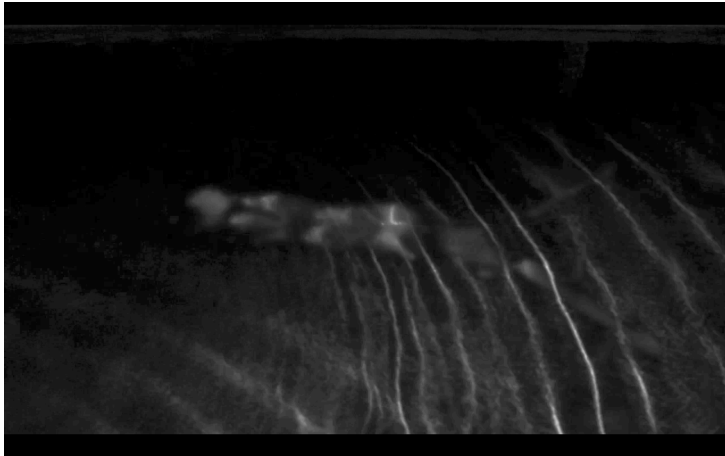


Abbildung 9: Der nackte Körper ist kaum wahrnehmbar, schon löst er sich auf

4.2.3 Weiblichkeit als doppelte Maskerade

Wie bereits in den einleitenden Kapiteln angedeutet, lassen sich mit Blick auf die mythologische Ebene der Erzählung die Theorien der Geschlechtsmaskerade nicht umgehen. Denn wenn wir eine weibliche Schauspielerin Zeus – dem als Göttervater männlich festgeschriebener Gott schlechthin –, der sich in Frauengestalt auf die Erde begibt, darstellen lassen, dürfen wir den aufkommenden Drang nach einer freudianischen Rezeption nicht ohne Weiteres abtun. Für den folgenden Abschnitt ist es also notwendig, dass wir von der Rezeptionsmöglichkeit, dass eine Schauspielerin eine Tänzerin darstellt, absehen und uns auf die Prämisse der Mythologie einlassen.⁸⁴ Ich will an dieser Stelle für eine ausführliche Diskussion verschiedener theoretischer Positionen zu Weiblichkeit als Maskerade bzw. Geschlechtermaskerade noch einmal auf Ulrike Susanne Karners Masterarbeit verweisen und nur diejenigen Theoreme zurate ziehen, die für die Figur der *Tänzerin* anwendbar sind.⁸⁵

Hat die *Maskerade der Weiblichkeit* ihre Wurzeln ursprünglich in der Psychoanalyse und ist mit zwanghaftem Verhalten verbunden, so hat die feministische Philosophie sie später als dekonstruktivistische Analysekategorie umgedeutet. Allen Ansätzen gemein ist (vereinfacht

⁸⁴ Dass diese Prämisse an die Komödie *Viktor und Viktoria* erinnert, überrascht wenig, wenn man bedenkt, dass sie erstmals 1933 unter der Regie von Reinhold Schünzel inszeniert wurde, der nach der Machtübernahme Hitlers nach Los Angeles emigrierte.

⁸⁵ Wenn Lacan in diesem Zusammenhang auch nicht weiter besprochen wird, sich jedoch mehrere der besprochenen Theoretikerinnen auf ihn beziehen, so sei doch auf die Tatsache hingewiesen, dass Lacan von einer „Ökonomie des Vaters“ oder einer „Sprache des Vaters“, in derer Logik wir uns befinden und ohne die wir weder zu sprechen noch zu sein vermögen, spricht. Wenn wir also *den* Vater, nämlich den Göttervater Zeus, als queere Figur in weiblicher Maskerade auftreten lassen, so ist das gerne als Kommentar zu verstehen.

gesagt) der Ansatz, dass „Weiblichkeit (...) Maskerade ist.“⁸⁶ Den Ursprung finden wir 1929 bei der Psychoanalytikerin Joan Riviere, die das kokettierende und betont weibliche Verhalten einer Patientin, die von Berufs wegen in ihrer Führungsposition klassisch männliches, dominantes Verhalten an den Tag legt, als Schutzmaßnahme vor Sanktionen durch männliche Kollegen auffasst. Durch die Überbetonung der Weiblichkeit maskiere sie ihre ‚angestrebte Männlichkeit‘.⁸⁷ Luce Irigaray versteht in den 1970er Jahren *Weiblichkeit als Maskerade* als Ausdruck der patriarchalen Gesellschaftsstruktur:

Was ich unter Maskerade verstehe? U.a. das, was Freud die ‚Weiblichkeit‘ nennt. Das besteht zum Beispiel darin, zu glauben, daß man eine Frau – und noch dazu, eine normale Frau – werden muß, während der Mann von vornherein Mann ist. Er braucht lediglich sein Mann-Sein zu vollziehen, während die Frau gezwungen ist, eine normale Frau zu werden, das heißt in die Maskerade der Weiblichkeit einzutreten.⁸⁸

So gesehen kann man die Frauwerdung des Göttervaters als genau das verstehen: Er tritt in die Maskerade der Weiblichkeit ein, um Frau zu werden. Damit kann er sich in einer heteronormativen Welt sicher bewegen und ungestört homosexuellen Begehren nachgehen.

In Emily Apters Text *Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere* aus 1994 geht es zwar vordergründig um einen durch Kleidung als weiblich maskierten Körper, was für unsere Fallstudie aufgrund mangelnden Kostüms nicht relevant ist; allerdings spricht sie die Essentialisierung des weiblichen Körpers an. In Bezug auf die Literatur des 18. Jahrhunderts erklärt sie „die Fähigkeit, so zu erscheinen, als trüge sie keine Maske mehr, zum höchsten Raffinement der Frau. [...] die Frau maskiert sich als essentielle Weiblichkeit (‚wie mich die Natur geschaffen hat‘), aber ihre Essentialität ist nur eine unsichtbare Form der Maske.“⁸⁹

An diesen Gedanken anknüpfend lässt sich sagen, dass der nackte weibliche Körper – wie ihn die Natur geschaffen hat – als Vollendung der weiblichen Maskerade gesehen werden kann. Zeus blendet mit dem nackten, also essentialisierten Körper sein Umfeld; wie ein Zauberer (oder ein guter Lügner) führt er sein Kunststück so offenbar, so frech in aller Öffentlichkeit aus, dass dem Publikum nichts anderes übrigbleibt, als die Täuschung zu glauben. Die Schauspielerinnen behaupten, eine männliche Gottheit, getarnt in einem weiblichen Körper zu sein. Wie Dr. Frank N. Furter in der *Rocky Horror Picture Show*, der offen zugibt, Mann und Frau zu

⁸⁶ Liebrand, Claudia. Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers - mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*. In: Freiburger Frauenstudien 5: Cross-dressing und Maskerade (8/1999), 17-31, 20. Hervorhebung beibehalten.

⁸⁷ Vgl. Riviere, Joan. Weiblichkeit als Maskerade. In: Weissberg, Weiblichkeit als Maskerade, 34-47.

⁸⁸ Irigaray, Luce. Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979, 139. Zitiert nach Karner, Postfeministische Ambivalenzen, 43.

⁸⁹ Apter, Emily. Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Weissberg, Weiblichkeit als Maskerade, 177-216, 182f.

sein und durch seine Unverhohlenheit nichts anderes zulässt, als dass ihm sein Umfeld verfällt, bedienen wir uns einer doppelten Geste der Maskierung: Ein (im wörtlichen und im übertragenen Sinne) weiblich maskierter Körper weckt das Begehren der verschiedengeschlechtlichen Objekte seiner Begierde und bringt somit die Geschlechterontogenie vollends ins Wanken.

Aus dem bisher Gesagten ergibt sich also, dass der weibliche nackte Körper in diesem Zusammenhang in mehrerlei Hinsicht als „Verkleidung“ gesehen werden kann: Einerseits kommt es auf mythologischer Ebene zu einer Maskierung im wörtlichen Sinne, indem eine männlichen Figur in einem weiblichen Körper auftritt; andererseits konnten wir feststellen, dass es eben dieser nackte weibliche Körper ist, der auch im übertragenen Sinne als Maskierung dient.

In dieser doppelten Geste der Verkleidung wird auf die Leinwand gebracht, was Judith Butler in *Gender Trouble* vorausdeutet: „In der Travestie, in der parodistischen Kopie entpuppt sich das Original selbst als Parodie.“⁹⁰ Butler relativiert in ihrem späteren Werk *Bodies that Matter* das subversive Potenzial des Crossdressings vor allem in Hinblick auf die Kategorien Race und Class. Ich will mich ihr im Hinblick auf den praktischen Teil der Arbeit anschließen, wenn sie Folgendes festhält:

Im günstigsten Fall ist drag der Ort einer bestimmten Ambivalenz, die die allgemeinere Situation reflektiert wie man in die Machtverhältnisse, von denen man konstituiert wird, einbezogen ist und wie man demzufolge in die gleichen Machtbeziehungen verwickelt ist, die man bekämpft.⁹¹

Das Dilemma, dass man in den Strukturen verhaftet ist, die man bekämpft, lässt sich nicht leugnen und auch nicht aufheben. Trotzdem möchte ich an Butlers früherer Annahme festhalten, nämlich dass es (in unserem Fall durch die doppelte Geste des *Drag*) gelingen kann „die Geschlechter-Binarität in Verwirrung [zu bringen] und ihre grundlegende Unnatürlichkeit [zu enthüllen]“⁹².

⁹⁰ Liebrand, Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade, 21.

⁹¹ Butler, Judith. Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1993. 169f. Zitiert nach Liebrand, Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade, 23.

⁹² Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991. 218. Zitiert nach Liebrand, Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade, 22.

4.3 Musik: The Lower Depths of Higher Spheres

Der Solotanz zu ungewöhnlicher musikalischer Begleitung stammt einerseits vom historischen Vorbild Sally Rand, die zu Debussys *Clair de Lune* und Chopins *Walzer Opus 64, Nr. 2 in cis-Moll* auftrat,⁹³ und ist spätestens seit *Striptease* (1996), wo sich Demi Moore als eigenwillige und unangepasste Heldin *Erin Grant* vor Publikum auszieht.

So bewegt sich auch unsere *Tänzerin* zu unerwarteten Klängen. Zuallererst ist auffallend, dass das Musikstück sich in seiner thematischen Gestaltung deutlich von dem vorhergehenden, von dem Jazz-Duo dargebrachten Musikstück abhebt. Das Jazz-Stück betont mit seinen Loop-Elementen die Gleichförmigkeit des Geschehens. Der Ton unterstreicht hier die Bildebene, in der die verlorenen Seelen einer Gesellschaft gezeigt werden, die in ihrem tristen Alltag verhaftet sind und diesem weder entrinnen können noch wollen. Mit dem Einsatz des Grammophons, dessen Markierung bereits besprochen wurde, zittert ein sphärisches Musikstück durch den Raum, das sich langsam, aber deutlich steigert. Gemeinsam mit der Schnittfolge von Halbtotalen auf das Publikum und deren Blickpositionen auf die Bühne wird die Aufmerksamkeit zunehmend auf die *Tänzerin* fokussiert.

Das Stück selbst ist eine aus der Zeit gefallene, sphärische Melodie mit Anlehnungen an den *St. Louis Blues*. Diese Anlehnung an den *St. Louis Blues* evoziert Vaudeville und markiert den Raum als sozial jenseitigen, primitiven urbanen Ort.⁹⁴ Historisch stammt er aus dem Vaudeville der 20er- und 30er-Jahre und gibt so einen weiteren Hinweis auf die epochale Einordnung der Erzählung. Weithin historisch belegt ist die vielfältige Verarbeitung der Motive des *St. Louis Blues* in der unmittelbaren Rezeptions- und Aufführungsgeschichte. Als „hybrid of styles and traditions“⁹⁵ lädt er zu Improvisationen und Neuinterpretationen ein, was die vielen zeitgenössischen Versionen erklärt, die wiederum von der weit verbreiteten Bekanntheit zeugen. Er fand Eingang in Filme wie *Rain* (1932), *Baby Face* (1933), *Banjo on My Knee* (1936) und *Stella Dallas* (1927), wodurch sich auch sein eindeutig zweideutiger Ruf verfestigte. Dass das Musikstück seine Protagonistin als *Femme fatale* und damit als sexualisierte Figur markiert, erklärt Stanfield mit Blick auf die Kategorie Race. Er folgt Kaplan, die eine ständige Markierung der *fallen Woman* als „literal or figurative octoroon“⁹⁶ feststellt: „By 1937, the repeated use of *St. Louis Blues* [...] by filmmakers to represent „transgressive“ female

⁹³ Vgl. Nachruf auf Sally Rand in der New York Times. Daniels, Lee A. Sally Rand, Whose Fan Dancing Shocked Country, Is Dead at 75. New York Times vom 01.10.1979, 12. Online unter <https://www.nytimes.com/1979/09/01/archives/sally-rand-whose-fan-dancing-shocked-country-is-dead-at-75-became.html?url=http%3A%2F%2Ftimesmachine.nytimes.com%2Ftimesmachine%2F1979%2F09%2F01%2F111100045.html%3Faction%3Dclick®ion=ArchiveBody&module=LedeAsset&pgtype=article&contentCollection=Archives> (03.04.2019)

⁹⁴ Vgl. Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 88-92.

⁹⁵ Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 89.

⁹⁶ Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 103.

sexuality meant that it had accreted connotations for contemporary audiences of racial and sexual imperfection.”⁹⁷ Demnach attribuiert aufgrund der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte der Doppel-Code der ausgebeuteten und ausbeutenden Frau auch eine weiße *St. Louis Blues* -Protagonistin:

With its denotation of a black feminized American urban milieu, *St. Louis Blues* exemplifies this “American primitiveness”. The sexualized lower-class woman’s distinctly American characteristics are fostered through connotations of ‘blackness’ that accrue through her being identified with this prototypical blues song and through cinematic techniques and motifs associated with “black” America [...]⁹⁸

Nummern wie der *St. Louis Blues* und die damit einhergehenden Konnotationen erlangten solche Bekanntheit, dass nach Einsetzen des Codes das Lied *Frankie and Johnny*, das in *Red Headed Woman* (1932) gemeinsam mit einer instrumentalen Version des *St. Louis Blues* den Soundtrack bildet, zensiert und durch ähnliche Downbeat-Nummern ersetzt wurde.⁹⁹

Die Intensität des Stückes ebenso wie die Lautstärke gipfeln in dem Moment, in dem sich die *Tänzerin* auflöst, und lässt nach einem Abfall, der einem Absturz gleichkommt, das inner- wie das extradiegetische Publikum mit einer leeren Bühne zurück. Der wieder einsetzende Regen mischt sich mit dem Kratzen der Schallplatte; beide Geräusche begleiten die einzige Kamerafahrt des Films, die sich von der Bühne weg rückwärts in den Raum bewegt. Mit dem ersten Schnitt, der den Blick von der leeren Bühne weg hin zum Publikum wendet, setzt der Donner als Bruder des Blitzes ein, im wahrsten Sinne sein Nachklang, der wie das letzte Traumbild die Wachenden begleitet und verfliegt, bevor man es greifen kann. Der Regen prasselt und erst, als die Groschen im wahrsten Sinne des Wortes fallen, lösen sich die Zurückgebliebenen aus ihrer Trance. Mit Schnitt auf die Bar sehen wir die Verursacher des akustischen Cues: die Münzen symbolisieren auf mythologischer Ebene den gefallenen Goldregen als letzte Erscheinungsform Zeus, der Danae in Form der *Kellnerin* mit sich genommen hat. Wir sehen in den Münzen aber auch die bezahlte Zeche und mit ihr das Ende des Abends.

⁹⁷ Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 103. Hervorhebungen beibehalten.

⁹⁸ Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 100. Hervorhebungen beibehalten.

⁹⁹ Vgl. Stanfield, *An Excursion into the Lower Depths*, 98.

5 Zeit

Five years in China is a long time.

So formuliert *Shanghai Lily* (Marlene Dietrich) in *Shanghai Express* (1932), was spätestens seit Einstein bekannt ist: das Verhältnis von Raum und Zeit ist relativ. So gibt es auch Umstände, unter denen sich Zeit und Raum anders zueinander verhalten als in der regulären, von uns Sterblichen bewohnten Welt. In *All the World's Her Stage* scheinen wir uns an einem zeitlosen Ort zu befinden. In der ersten Einstellung befinden wir uns auf einer verlassenen, regennassen Straße – der bekannten Film noir-Trope der dunklen Gasse.¹⁰⁰ Es ist dunkle Nacht, es regnet. Alles, was wir über Zeit und Ort erfahren, wird indirekt erzählt, bis wir in der letzten Einstellung in der POV des *Mannes im Smoking* einen Blick auf seine Taschenuhr werfen.

5.1 Nacht als Ort des Film noir

Nachts kann eine Schwelle zwischen erlaubter und verbotener Ausdrucksweise überschritten werden, weil im Zustand des Schlafes sich auch der ‚kritische Wächter unserer geistigen Gesundheit‘ zur Ruhe begeben hat, ‚wenngleich auch nicht tief schlummert‘.¹⁰¹

Ähnlich wie die regennasse, verlassene Straße ist die Nacht ein zum Klischee verkommener Topos des Film noir. „Das irdische Dasein ist ein nächtliches: So lautet die Wette des *film noir*. [...] In ihm waltet ein Gesetz der Kontingenz, das stets in Schicksal umschlägt.“¹⁰² Wie – im Film noir noch stärker als im Pre-Code – das Innenleben der Figuren durch Belichtungstechnik veranschaulicht, zeigt Bronfen:

Das visuell erzeugte *chiaroscuro* beunruhigt, desorientiert und betört zugleich. [...] [Es] betont regelrecht, wie sehr Dinge, die im Verborgenen liegen, ans Licht drängen müssen, gleichzeitig aber nur bedingt erschließbar sind. Die *low-key*-Beleuchtung setzt zudem die psychische Aussichtslosigkeit visuell um. Alle Beleuchtung verschärft nur die Schatten und macht die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren selber zum Thema.¹⁰³

In *All the World's her Stage* wird die Ausweglosigkeit der Figuren durch direkt auf sie geworfene Schatten, die sie einfangen oder gar überdecken, verdeutlicht.

¹⁰⁰ Vgl. Stern, Frank. Freudlose Gassen und gefallene Frauen. In: Filmarchiv Austria. Filmarchiv 31 (03 2006), 30-37.

¹⁰¹ Bronfen, Elisabeth. Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008, 213.

¹⁰² Bronfen, Tiefer als der Tag gedacht, 429. Hervorhebungen beibehalten.

¹⁰³ Bronfen, Tiefer als der Tag gedacht, 430f. Hervorhebungen beibehalten.



Abbildung 10: Eingegengter Raum des Preacher.



Abbildung 11: Schatten verdeckt das Gesicht des Kartenspielers



Abbildung 12: Die Kellnerin im Rahmen



Abbildung 13: Schatten durchkreuzt das Gesicht der Stagehand

5.2 Nacht als Ort der *Femme fatale*

Unsere Protagonistin ist als Tänzerin Teil der nächtlichen Unterhaltungswelt, die dem Schutz der Nacht bedarf und dieser angehört. Damit tritt sie, wie wir im Kapitel *Tanz* gezeigt haben, in eine Tradition der Pre-Code und Film noir-Protagonistinnen ein. Als Stellvertreterin der Nacht ist sie unter der Deutungshoheit des noir-Protagonisten, die er durch seine Erzähler-Funktion im klassischen Noir verliehen bekommt, ebenso verheißungsvolle Projektionsfläche wie bedrohlicher Anziehungspunkt. *Er* entspricht der gesellschaftlichen Ordnung, dem Tag. *Sie* entspricht dem Unbekannten, der Nacht und verspricht Flucht aus dem Alltag, der mit der aufgehenden Sonne wieder hereinzubrechen droht.

Elisabeth Bronfen charakterisiert die *Femme fatale* nicht nur als Bewohnerin der Nacht, laut ihr verkörpert sie diese geradezu:

Die *noir*-Heldinnen, die allesamt mit einer Selbstverständlichkeit die Nacht bewohnen, die den Helden fehlt, werden [...] als Stellvertreterinnen einer von Zufall und Schicksal geprägten Welt eingesetzt. [D]er *film noir* bietet eine differenzierte Palette an Schattierungen [...] auch der Art, wie die *noir*-Heldinnen die glücksversprechende und zugleich verheißungsvolle nächtliche Welt verkörpern.^{104,105}

¹⁰⁴ Bronfen, Tiefer als der Tag gedacht, 437. Hervorhebungen beibehalten.

¹⁰⁵ Bronfen vergisst hier die *Hommes fatales* des Film noir, die sich sehr wohl in der Nacht wohlfühlen. Für *All the World's Her Stage* ist die Analyse allerdings zutreffend.

So tritt Zeus in Gestalt der *Tänzerin* aus seiner gleißend hell erleuchteten Welt, stellvertretend durch die Garderobe, in die dunkle Welt der Sterblichen, und das unter dem Schutzmantel der fleischgewordenen Nacht, der *Femme fatale*. Dabei ist er als Göttervater es selbst, der „Zufall und Schicksal“ lenkt. Mythologisch betrachtet ist Zeus natürlich nicht mit der Nacht gleichzusetzen. Die Nyx ist die mächtige Göttin der Nacht, Mutter der Welt, des Lichts, des Schicksals und des Traums. Unter ihrem Deckmantel bewegt sich Zeus in Gestalt einer Frau, die selbst nur Teil des Kosmos der Nacht ist. In der christlichen Lehre ist es Gott, der am vierten Tag das Licht schafft, um die Nacht zu regieren. In der Mythologie ist es die Nacht, die das Chaos des Nichts besiegt, und durch die Geburt des Lichts erst den Tag und den Wechsel von Tag und Nacht erschafft.

Die Nyx ist Mutter und Ort des Traumes; als solches ist sie ein Ort, an dem „Gesetze des Alltags wie die Vergänglichkeit, die Endlichkeit, das Abschließen, das Reale des Todes [aufgehoben werden.] Darin liegt die Analogie zwischen Traum, Liebeswahn und der das Begehren stützenden Phantasie“¹⁰⁶. Analog dazu verführt unsere *Femme fatale* ihre Opfer (wenn man die Objekte ihrer Begierde denn als solche bezeichnen möchte) gleichermaßen zum Träumen wie im Traum.

5.3 Nacht als Ort der Träume

Die Gottheit in Tänzerinnen-Gestalt versetzt ihr Publikum in einen Trance-Zustand, entführt es an einen Traumort und lässt es auf sich allein gestellt bei Tagesanbruch zurück. Die Verbindung vom Altertum als Zeit der Götter lässt sich auf Nietzsche und Freud zurückführen, wie Bronfen in *Tiefer als der Tag gedacht* zeigt. Bei Freud findet sich die Vorstellung, „im Traume würde ein ‚uraltetes Stück Menschentum‘ fortleben“¹⁰⁷, das versteckt in Traum und Neurose läge und das durch Traumdeutung offengelegt werden könne.

Die *Tänzerin* entführt ihr Publikum für eine kurze Zeit aus seinem tristen Alltag. In der ursprünglichen Funktion des Theaters als Kultusform eröffnet sie ihren Zuschauern ein Fenster in die Götterwelt. So entführt Zeus die Sterblichen von der hell erleuchteten Bühne aus in eine Traumwelt, lockt sie durch Flügel-Winke immer weiter ins Dunkle, um jenseits eines dunklen Waldes wieder in Helligkeit aufzutauchen. Zeus neigt sich einer hell erleuchteten Statue zu, die als *Kellnerin*, als Muse der Kunst oder aufgrund ihres Stils als Symbol des Altertums gedeutet werden kann. Zeus lockt die Menschen in die Untiefen der Traumlandschaft, und wir wollen die Traumdeutungsparabel auf die Spitze treiben, indem wir behaupten, dass diese Untiefen auch für die Tiefen der Seelen des Publikums selbst stehen. Die Dunkelheit der

¹⁰⁶ Bronfen, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht*. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008, 212.

¹⁰⁷ Bronfen, Elisabeth. *Tiefer als der Tag gedacht*, 216. Bronfen zitiert Freuds *Traumdeutung*.

Nacht erlaubt den Träumenden die Erfüllung ihrer mitunter dunklen oder gefährlichen Wünsche, während sie ihren Körper in der Sicherheit ihres Bettes wissen. So erfahren auch die Besucher der Bar eine Reise in ihr Inneres, erhaschen den Blick auf eine andere Welt, erwachen aber in Sicherheit in ihrem gewohnten Umfeld.

Zurück in der Spelunke ist scheinbar keine Zeit vergangen – alle sind in der gleichen Position verharret. Die Zeit als ordnendes Maß der Zivilisation tritt erst in Form einer Taschenuhr in Erscheinung, als die Gottheit den Ort der Handlung verlassen hat. Es ist halb fünf Uhr früh, die Nacht neigt sich dem Ende zu, und die Menschen erwachen aus ihrem Traum. Nachdem wir mit einem relativ harten Schnitt und einer Kamerabewegung aus dem Traumort gerissen werden, sehen wir die Zuschauer in der Spelunke, die langsam aus ihrer Trance erwachen und die inneren Vorgänge des extradiegetischen Publikums spiegeln. Sie versuchen durch automatisierte Handgriffe nach der abgebrannten Zigarette oder dem fahl gewordenen Bier, sich wieder an die materielle Welt zu gewöhnen. Wie schon in Shakespeares *Sommernachts Traum*, angesiedelt im antiken Theben, erwachen die Sterblichen und kehren in die geordneten Sphären der Gesellschaft zurück. Nur dunkel können sie sich an die Verheißungen ihrer Träume, in denen sie eine tags vor ihnen verschlossene Welt erahnen können, erinnern. Die Götterwelt verschließt sich schnell, und die Zensur des nahenden Tages ist bereits in Gange.

Weil die Vernunft des Tages zensiert, ein heilsames Vergessen diktiert. [...] Das Vergessen beseitigt Teile des Traums, als ob diese gar nicht vorgefallen wären; macht die von ihm nächstens geöffneten Verbindungswege wieder ungangbar.“¹⁰⁸

So bleibt die Katharsis aus, und anstatt der göttlichen Reinigung erfährt das Publikum die Heilsversprechungen der zivilisierten Welt in Erscheinung der Kirchenmänner. Die Gottheit hat ihre Welt bereits wieder verlassen und bleibt von dem Gezeter des Evangelisten gleichermaßen unbehelligt wie unbeeindruckt.

¹⁰⁸ Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht*, 214.

6 Ort

Die Spielorte von *All the World's Her Stage* beschränken sich neben den Gärten der Traumsequenz auf eine leere Gasse und den Innenraum einer Vorstadt-Spelunke. Ähnlich wie der *St. Louis Blues* markiert dieser Ort die Figuren als Angehörige einer kleinbürgerlich-proletarischen Umgebung. Die leere Straße des Establisher-Shots ist ein Ort einer Gesellschaft ohne Hollywood-Gloss, wie Frank Stern zeigt:

Die freudlosen Gassen und die tragischen Geschichten der fallenden und gefallenen Frauen [waren] Antwort auf dreierlei: Zunächst eine auf den Kriegswahn und die neue Rolle der Frau reagierende Entwicklung der Sexualvorstellungen [...] [Z]weitens, eine rückwärtswirkende Überwindung der neuen Rolle, die Frauen während der Kriegszeit [...] einnahmen, indem die heilende Antwort Ehe, Familie und vermeintlich ‚normale‘ Sexualität propagiert wurde. Schließlich, drittens, eine populäre und gewinnbringende Krisenverarbeitung, die beim vermeintlich schwächsten Glied der Gesellschaft ansetzte, den Frauen, und auf möglichst viel Nacktheit, Skandalöses und Schwülstiges setzte, damit die Kinokassen nicht leer bleiben.¹⁰⁹

Unsere leere Gasse aber wird von einer unerwarteten Figur bewandert. Die Frau im eleganten, weißen Hosenanzug erobert den Ort der gefallen Frauen und gebrochenen Männer erhobenen Hauptes. Die freudlose Gasse steht nämlich auch als *pars pro toto* seit der viktorianischen Zeit für die verdorben verschriene Großstadt – dem Ort, an dem sich die *Femme fatale* am wohlsten fühlt.¹¹⁰ Die „zweilightigen Milieus der Großstädte, in der Welt des ‚Schönen Scheins‘ der Theater, Varietés, Revuen [...] oder an historischen und utopischen Orten“ dienen der sexuell aktiven Frau als erotischer Freiraum.¹¹¹ Die Entrückung des Raums während der Traumsequenz dient als „mythische Tarnung“, derer die Darstellung von Sexualität im Genre bedarf.¹¹² Die *Tänzerin* kreiert einen Ort, an dem alle Charaktere ihrer Erotik bzw. ihren erotischen Fantasien nachgehen können.

In der Bar finden sich wiederum mehrere Räume: die Bühne, der Barraum, der Tresen, der Gang und die Garderobe. Die Räume bzw. deren Begehbarkeit ist streng getrennt: Die Kamera bewegt sich nicht von Raum zu Raum, sondern bleibt unbeweglich. Doch die Räume sind durch ein Zeichensystem der Doppeldeutigkeit verbunden: In jedem Raum finden sich spiegelnde Flächen: angefangen bei der Pfütze auf der Straße über das Tablett und die Rückwand an der Bar zur Gitarre und dem Etui auf dem Tisch im Gastraum finden sich Spiegel. In der Garderobe, dem Raum der *Tänzerin*, spiegeln sich die zurückgeworfenen Bilder doppelt. Das

¹⁰⁹ Stern, *Freudlose Gassen und gefallene Frauen*, 33f.

¹¹⁰ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 112.

¹¹¹ Moser, Karin. Die neue Frau – Exotik, Erotik, Neurotik. In: *Filmarchiv Austria*. Filmarchiv 31 (03 2006), 39–48, 39.

¹¹² Vgl. Moser, *Die neue Frau*, 39.

Spiel mit der Reflektion gipfelt am spiegelglatten Pool, dessen Oberfläche durch den Sprung der *Tänzerin* hinter die spiegelnde Fläche durchbrochen wird.

6.1 Besucher und Bewohnerinnen: Personenkonstellation

Nicht nur die *Tänzerin* als *Femme fatale*, auch die restliche Besetzung von *All the World's Her Stage* entspricht in der richtigen Beleuchtung bekannten noir-Charakteren.

6.1.1 *Femme fatale* und *good Girl*

Die *Kellnerin* steht auf den ersten Blick am entgegengesetzten Ende des Spektrums der Frauenfiguren des Film noir: als Gegenpol zur *Femme fatale* stellt sie in ihrer schlichten Uniform, mit einfachem Makeup und Haar das *good Girl* dar. Sie ist auf den ersten Blick in der ewigen Dichotomie die Maria zur Eva. Ikonografisch, vor allem durch die Ausleuchtung und die weiße, krankenschwesternartige Uniform (die an Coras Uniform in *The Postman Always Rings Twice* (1946) erinnert), ist sie die gute Seele des Lokals; die einzige, die mit allen Figuren, wenn auch nur kurz, Blickkontakt hat. Und doch ist ihre Platzierung als *Kellnerin* hinterm Tresen einer zwielichtigen Spelunke auch ein Hinweis auf ihre potenzielle Funktion als *modern Woman*. „[S]trong and oppressed“¹¹³, tut sie, was sie tun muss, aus Notwendigkeit.¹¹⁴ Dieses Mal wird das *good Girl* nicht Opfer, sondern Objekt der Begierde. Durch das Gender-Bending in der mythologischen Besetzung der Figuren wird die Dichotomie nicht nur von *Femme fatale* und *good Girl*, sondern auch von Geschlecht und Begehren in Frage gestellt. Wie die Gottheit aus den Gefilden der Menschenwelt steigt die *Tänzerin* aus den Tiefen der patriarchalen Gesellschaftszwänge und nimmt die *Kellnerin* mit sich. Die Figur der *Kellnerin* erfährt dabei keine Selbstermächtigung. Wie die noir-(Anti-)Helden verfällt sie der Anziehungskraft der *Femme fatale* – mit dem entscheidenden Unterschied, dass es sich um ein wissendes Verfallen handelt. Wenn auch (vielleicht) nur auf Zeit, so kommt es doch zu einer Befreiung aus den heteronormativen, patriarchalen Zwängen.

Die Besonderheit der Beziehung zwischen allen Frauen lässt sich einerseits mit Kaplans marxistisch-feministischen, andererseits mit Bronfens mythologischem Erklärungsmodell erklären. So sind alle Frauen nicht nur Angehörige der Nacht, sondern als Angestellte Leidensgenossinnen im patriarchal-kapitalistischen Verwertungssystem, in dem Frauen ihren Körper und ihre Arbeitskraft als Ware vorbringen. So ist die gemeinsame Flucht von *Tänzerin* und *Kellnerin* auch als Befreiung aus den ökonomischen Zwangsverhältnissen lesbar.

¹¹³ Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 38. Hervorhebung beibehalten.

¹¹⁴ Übersetzung des Zitats von Samuel Fuller in: Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 23. „You do what you do, out of necessity.“

Folgen wir Bronfen, so lassen sich die Frauen-Beziehungen auch auf die Beziehung zwischen Nacht und Gender zurückführen. Im Gegensatz zu allen Männern sind die Frauen nicht Gäste, sondern arbeiten in der Spelunke des Geschehens. Sie sind damit ebenso wie die *Tänzerin* Bewohnerinnen des Nachtbetriebs; keine Besucherinnen, sondern Teil der Nacht selbst. Sie hegen gegenüber „dem Fatum, das aus [der Nacht] geboren ist und dort auch obwaltet, eine andere Einstellung. [Sie] ahnen meist von Anfang an die Konsequenzen, die sich daraus ergeben, wenn man sich auf ein Spiel mit dem Glück einzulassen bereit ist.“¹¹⁵ Das schlägt sich auch in ihrer Beziehung gegenüber der durch die *Tänzerin* verkörperten Nacht wieder: An der Reaktion im Moment kurz nach dem Aufwachen, nach dem Ende des Traums also, ist klar bemerkbar, dass die *Stagehand* nicht verwirrt oder überrascht ist. Bei ihr greift die Zensur des Tages nicht, da sie selbst Teil der Nacht ist. Sie wusste bereits vor Beginn der Show, dass es gut sein kann, dass heute nicht ihre Nacht ist, dass das Schicksal sie dieses Mal nicht erhört. Darüber hegt sie keinen Groll, denn sie kennt die Nacht, sie ist ein Teil von ihr. Die *Kellnerin* kennt die *Tänzerin* gut und ist zuerst nicht bereit, sich ihrem Spiel hinzugeben. Dass sie sich am Ende dem Willen der Gottheit, der Magie der *Femme fatale* oder der Anziehungskraft ihrer Kollegin hingibt, ist auch in der Logik dieser Theorie eine überraschende Wendung.

Die direkten Beziehungen der Frauen werden auch durch ihre Positionierung im Raum verdeutlicht. Sie sind die einzigen, die sich direkt frontal und ohne räumliche Trennung anschauen. Dadurch werden Ebenbürtigkeit und eine Verbundenheit ausgedrückt, die den anderen Beziehungen fehlt. (Siehe Abbildungen 8, 14 und 16.) Diese subjektiven Differenzierungen destabilisieren die Dichotomie, denen Frauenfiguren so oft anheimfallen.¹¹⁶ Die feine Zeichnung, mit der die lesbischen Beziehungen dargestellt werden, ist typisch für Pre-Code oder Film noir. Julia B. Köhne untersucht in ihrem Beitrag *Moving Sex/Gender Images* verschiedene Codierungen von Geschlecht und Begehren in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er- bis 50er-Jahre. Anders als in den von ihr analysierten Texten wird in *All the World's Her Stage* die Normativität nicht „durch den Tod der Figur selbst oder ihrer ‚andersartigen‘ Liebe“¹¹⁷ wiederhergestellt.

Die Figur der *Stagehand* symbolisiert die typische *Butch* des queeren Neo-Noir, wie sie Chris Straayer für *Bound* (1996) analysiert.¹¹⁸ Sie eignet sich die Erscheinungsform eines jungen Mannes an (einige erinnert die Figur in Kostüm und Habitus stark an *Jack Dawson* (Leonardo DeCaprio) in *Titanic* (1997)) und lässt sich bereitwillig von der *lesbian Femme* verführen. Ihr

¹¹⁵ Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht*, 454.

¹¹⁶ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 25.

¹¹⁷ Köhne, Julia B. *Moving Sex/Gender Images. Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er- bis 1950er-Jahre*. In: *Filmarchiv Austria*. *Filmarchiv* 31 (03 2006), 50-62, 60.

¹¹⁸ Vgl. Straayer, *Femme Fatale or Lesbian Femme: Bound in Sexual Différance*, 153-161.

Cross-Dressing greift „das ästhetische Spiel mit den Geschlechterrollen und Zeichensystemen auf, das sich in gegengeschlechtlicher Kleidung ausdrückt“¹¹⁹. Im Gegensatz zur Beziehung zum *Mann im Smoking*, mit dem es zum oberflächlichen Austausch von Zärtlichkeiten kommt, wird diese Beziehung nur im typischen noir-Code durch die geteilte Zigarette angedeutet. Dieser „zeichenhafte Moment“¹²⁰ allerdings ist ein intimer Akt, in dem nicht nur eine sexuelle Beziehung, sondern auch eine Beziehung auf Augenhöhe angedeutet wird. Die *Femme fatale* beherrscht die Beziehung nicht, wie sie in der noir-Tradition den ihr verfallenen Mann beherrscht. Die *Stagehand* bestimmt, indem sie mit ihrer Hand die zigarettehaltende Hand der *Tänzerin* führt, den Akt.

6.1.2 Gebrochene Männer und verlorene Seelen

Da *All the World's Her Stage* ohne männliche Identifikationsfigur (die gerne in Gestalt des noir-Detektivs auftritt), ohne Stellvertreter des Tages und des Bekannten auskommt, bleibt die Zuschauerin vor der Leinwand orientierungslos. Die Figuren werden nicht durch eine Off-Stimme bewertet oder in Beziehung zu einem Helden hierarchisiert. Sie unterscheiden sich nur in ihrer Beziehung zueinander. Die Machtverhältnisse entsprechen nicht den gewohnten Geschlechterverhältnissen, sondern erklären sich nur über Komposition und Bewegungsmöglichkeiten. Sie bewegen sich nicht um eine Identifikationsfigur, was das Gefühl von Instabilität und Orientierungslosigkeit verstärkt.

Die Männer bleiben als Besucher der Bar völlig unbeweglich an ihren Tischen, während die Frauen die Bar-Räumlichkeiten frei begehen können. Männer sind im Noir klassischerweise diejenigen, die über die tiefgehenden sozialen Beziehungen verfügen. In *All the World's Her Stage* sind sie aber nur scheinbar miteinander verbunden. Was Grossman über den *male Loner* sagt, nämlich dass der einsame Wolf als noir-Held nur scheinbar einsam ist, tatsächlich aber über ein enges soziales Netzwerk verfügt,¹²¹ trifft bei uns tatsächlich auf die Frauen, nicht auf die Männer zu: die Frauen, vor allem die *Kellnerin* und die *Stagehand*, sind „hard working“ und durch eine freundschaftliche Beziehung verbunden. Die Männer teilen auf struktureller Ebene ein Schicksal: sie gehören dem gleichen Milieu an und sind so den ökonomisch Bessergestellten (personifiziert durch den *Mann im Smoking*) unterlegen, den Frauen ihrer Klasse aber dank des patriarchalen Systems überlegen. Sie sind Stellvertreter der glückssuchenden noir-Anti-Helden. Sie sind tragische Träumer, die dem Phantasma des schnellen Glücks

¹¹⁹ Köhne, *Moving Sex/Gender Images*, 56.

¹²⁰ Köhne, *Moving Sex/Gender Images*, 52. Köhne attestiert der Semantik der feinen Andeutungen eine ebenso starke Bedeutung wie expliziten körperlichen Gesten.

¹²¹ Vgl. Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 36.

(verdeutlicht durch die *Kartenspieler*) nachjagen. Dabei besiegeln sie durch ihre Weigerung, innezuhalten und ihre Handlung zu unterbrechen, ihre eigene Verdammnis.¹²² Auf die Bildebene übertragen wir diese strukturelle Leidensgenossenschaft, die echte emotionale Bindungen ersetzt, durch eine fehlende Interaktion und in der Parallelität in der Bildkomposition.



Abbildung 14: Die Arbeiterinnen der Nacht miteinander



Abbildung 15: Die Männer schauen gebannt auf die Bühne

Ausnahmen für die Unbeweglichkeit machen der *Jazzmusiker* in seiner transzendierenden Funktion zwischen Filmcharakter und Miterzeuger der Tonebene, und der *Mann im Smoking*, dessen Anwesenheit einerseits die Klassenfrage befeuert, andererseits für ein historisches Phänomen der oberflächlichen, zeitlich begrenzten sozialen Durchmischung steht:

In an exchange that became known as ‘the silk hat trade’, uptown New Yorkers started to haunt downtown speakeasies, following the pack into the National Winter Garden, Billy Minsky’s Prohibition-era theatre, where burlesque got its real start. In fact, ‘slumming’ became so much the thing to do that Minsky’s saw an assortment of uptown regulars, including [...] the poet Hart Crane, who wrote a ditty called ‘National Winter Garden’.¹²³

Der *Mann im Smoking* löst zwar die weiße, gestärkte und gebügelte Fliege, aber er verfügt über einen zentralen Platz im Lokal, und nimmt zu seinen Leidensgenossen, die das Publikum ausmachen, keinen Kontakt auf. Von ihnen erhält er als einziger Zugang zum Allerheiligsten, der weiß strahlenden Garderobe der *Tänzerin*, die sich gänzlich von der dunklen, verwinkelten Welt der Sterblichen abhebt – zweifelsohne erlaubt ihm das sein Obolus in Form eines Kolliers. Er lässt sich bereitwillig von der *Tänzerin* verführen, bezahlt jedoch einen Preis dafür. Die *Tänzerin* ist hier als *kept Woman* attribuiert: „A popular pre-Code story, reflecting the social upheaval caused by the Great Depression, was that of a woman who is driven by economic circumstances to become a prostitute or kept woman.”¹²⁴ Unsere Heldin ist allerdings auf der visuellen Ebene nicht abhängig von dem reichen Mann. In der Sequenz der Ketten-Anlegung wird das Dominanzverhältnis völlig klar: Wir sehen den Mann nur über

¹²² Vgl. Bronfen, *Tiefer als der Tag gedacht*, 472f.

¹²³ Von Tees, Dita. *A Brief History of Burlesque*.

¹²⁴ Tang, Jennifer. *Building a Pre-Code Video Collection*. Online unter <https://www-emeraldinsight-com.uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1108/01604950910953116> (19.04.2019)
<https://www-emeraldinsight-com.uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1108/01604950910953116> (12.04.2019)

ihren abschätzigen Blick. Ein Lächeln blitzt im Moment der Eroberung auf. Er neigt sich zu ihr hinab, aber ihr Blick streift ihn nur kurz und wendet sich wieder dem eigenen Spiegelbild und dem funkelnden Schatz zu.

Die überraschende Liebes-Entscheidung fällt nicht in der Zwickmühle zwischen gutem Kerl (hier in queerer Besetzung der *Stagehand*) und reichem Kerl (unserem *Mann im Smoking*), die sich bis in die Rom-Coms der Gegenwart zieht. Dieses Narrativ wäre das der *notorious Woman*¹²⁵ bzw. der *kept Woman*, die auf den gesellschaftlichen Aufstieg durch eine Beziehung mit einem Mann, der reich ist, den sie aber nicht liebt, zugunsten eines armen Schluckers, der die wahre Liebe ist, verzichtet – so hoffen wir als geübtes Publikum zumindest.¹²⁶ Die Frage, der wir mit Spannung entgegenfiebern, ist: Welchen der Männer (in unserem Fall Mann oder Butch) nimmt sie? Who gets the girl? In *All the World's Her Stage* fällt die Entscheidung nicht zwischen den suggerierten Polen, sondern auf die Genre-Rivalin, das *good Girl*. So wird das Narrativ unterwandert und die essentialisierte Geschlechter-Dichotomie dekonstruiert.

6.2 Framing als Ort des Films: praktische Untersuchung

Der Einsatz des Frames in *All the World's Her Stage* ist von verstellten Blicken und Unbeweglichkeit geprägt. Bei der Einführung in das Lokal gibt es keine Establisher-Shots, keine Totale oder Kamerafahrt, die das Lokal vorstellt. Die_der Zuschauer_in muss geduldig warten, um die Umgebung nach und nach zusammensetzen zu können. Der Blick auf den gesamten Raum wird verwehrt, die_der Zuschauer_in kann sich – ebenso wie die Kamera – nicht frei darin bewegen. Damit wird ein Effekt der Enge und der Unübersichtlichkeit erzeugt, wie Carole Zucker in ihrer Analyse von Josef von Sternbergs Dietrich-Filmen zeigt:

Because of the clutter and the multitude of focal points within a shot, the animate and inanimate objects in the frames attain an equal importance. The human characters do not obtain the primacy [...] Because of the camera movements across the frame rather than into its depth [...], our sense of being able to navigate the depicted space is frustrated. The relative lack of establishing and point-of-view shots further discourages our identification an – and with – what is shown on screen. The legibility of the space is limited; it becomes a hermetic world closed within its own boundaries.¹²⁷

Die Zuschauer sind fix an ihren Tischen verankert, sie sind in ihrer tatsächlichen wie übertragenen Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Die einzigen, die sich bewegen können, sind die Bewohnerinnen der Nacht und diejenigen, die sich die Freiheit erkaufen können. Die

¹²⁵ Zur Charakterisierung der *notorious Woman* vgl. LaSalle, *Complicated Women*, 84f.

¹²⁶ Jennifer Tang zeigt, dass es auch für den *Keeper* und die *kept Woman* ein Happy End geben kann: „Usually these films ended with the woman realizing the errors of her way by finding love, usually with a much poorer man, but sometimes with the man who was keeping her.“ vgl. Tang, *Building a Pre-Code Video Collection*.

¹²⁷ Zucker, Carole. *The Idea of the Image. Josef von Sternberg's Dietrich Films*. Rutherford, NJ 1988, 145.

Sterblichen sind verdammt und ohnmächtig; die Kleinbürgerlichen und Proletarier bleiben unbeweglich in ihrer Position, in ihrer Tätigkeit und in ihrem Frame. Die Kamera ist unbewegt auf ihre Bewegungslosigkeit gerichtet. Dieser Frame ist nicht nur unbewegt, er ist auch *cluttered*.¹²⁸ Der Blick auf die Personen ist stets durch Gegenstände eingeschränkt, „the shots are infused with a sense of suffocation, as if the space is bearing in on the screen“¹²⁹. Auffallend ist, dass der Barraum an sich nicht vollgestellt ist. Trotzdem findet sich kaum ein Shot der Zuschauer, der nicht durch *Clutter* im Vordergrund gestört wird. In den wenigen Einstellungen, die ohne *Clutter* auskommen, wird der *chiasroscuro*-Effekt verstärkt eingesetzt, der eine ähnliche psychologische Reaktion auslöst, wie Tom Conley beschreibt: „Personages find themselves caught in spatio-luminous configurations that leave no room for agency or action.“¹³⁰ So oder so: Sie sind gefangen in der Enge ihrer Umgebung. Die einzigen, die sich in dieser Umgebung frei bewegen und den Frame in Tiefe und Breite frei durchkreuzen, sind *Kellnerin* und *Stagehand*. Als Einwohnerinnen der Nacht bewegen sie sich in der Spelunke als ihrem natürlichen Habitat, wie Zucker es für *Helen Faraday* (Marlene Dietrich) in *Blonde Venus* (1932) beschreibt: „It is this intimacy between character and environment that makes the relationship private and unapproachable.“¹³¹

In der Garderobe sind die Verhältnisse anders. Die *Tänzerin* ist immer im Fokus und dominiert die Komposition.¹³² Wir beobachten die *Tänzerin* von schräg unten, wie sie einen neugierigen Blick auf ihre Umgebung wirft. Unter der Oberfläche sehen wir Zeus, der fasziniert die Dinge der Menschenwelt betrachtet, wie es *Arielle, die Meerjungfrau* (1994) mit den Dingen der Menschen tut. Auch ohne diese mythologische Lesart ist durch die Haltung und die Entrücktheit, die durch die tiefe Kameraposition auf den Spiegel entsteht, eine gewisse Distanz zur Umgebung zu sehen. Später nähert sie sich ihrem Umfeld haptisch an. Die Zigarette als Zaunpfahl der *Femme fatale* wird zum Mund geführt, die Maske wird mit dem Nachziehen der dunklen Lippen verfestigt. Es handelt sich hier um das, was Richard Dryer einen „Moment of Truth“ der Figur nennt: Wir sind alleine mit der Figur und so privilegiert über das, was die Figur in der Öffentlichkeit tut oder sagt.¹³³ Die Intimität wird durch die Unbekümmertheit und die Handlungen der Figur ebenso wie durch die gedämpften Geräusche der Außenwelt, die nicht in die Garderobe vorzudringen vermögen, verdeutlicht. Allerdings bleiben auch wir distanziert: Die Kameraeinstellung ist kein wirkliches Close-Up (was laut Dryer ein zentraler

¹²⁸ Vgl. Zucker, *The Idea of the Image*, 20ff.

¹²⁹ Zucker, *The Idea of the Image*, 21.

¹³⁰ Conley, Tom. *Locations of Film Noir*. In: *The Cartographic Journal*, 46/1 (2009), 16-23, 16.

¹³¹ Zucker, *The Idea of the Image*, 24.

¹³² Laut Place ein Signal für die Stärke der Figur. Vgl. Place, *Women in Film Noir*, 54.

¹³³ Vgl. Dryer, Richard. *Resistance Through Charisma. Rita Hayworth and Gilda*. In: Kaplan, *Women in Film Noir*, 115-122, 119.

Mechanismus der Konstruktion des Privaten ist¹³⁴), der Spiegel sorgt mit der ihm impliziten Betonung der Zweidimensionalität für psychologische Distanz.¹³⁵ So erfahren wir denn auch nichts über das Innenleben der *Tänzerin*; wir sehen keine Vorfreude, keine Nervosität, keine Form der Antizipation in ihrer Mimik. Der Blick in den Spiegel bleibt distanziert.

Nach einem Schnitt tritt die *Stagehand* durch einen Vorhang als erste Schwellenübertretung auf, die nicht im Rahmen präsentiert wird, sondern diesen durchbricht, indem sie ihn als Symbol der Selbstbestimmung mit sich trägt und durch ihn hindurchgreift. Hier ist klar: diese Figur lässt sich nicht leicht fassen und in geordnete Bahnen bringen. Ihr Weg in die Garderobe führt durch einen weiteren Vorhang, sie tritt in den Spiegelrahmen und wieder aus ihm heraus. Die Transgression in das Heiligste ist vollzogen. Ein Schnitt bringt uns zu Detailaufnahmen der Garderobe. Wir bewegen uns im Dunstkreis des Geschehens zwischen *Tänzerin* und *Stagehand*, der Blick auf sie wird uns allerdings verwehrt. Nach einem Schnitt auf den Barraum teilen sich *Tänzerin* und *Stagehand* eine Zigarette, ihre Oberkörper füllen den Vordergrund aus, während sich in der Spiegelung ihre Körper einen engen Raum teilen. Auch sinnbildlich ist durch die Spiegelung mehr zu sehen: der Rauch steigt vor dem dunklen Hintergrund auf, zwischen ihnen ist eine offene Muschel platziert. Zwischen diese Abfolge schneiden wir immer wieder zur *Kellnerin*, die hinter ihrem Tresen doppelt gespiegelt wird. Das verdrängte Begehren, das in diesen verzerrten Spiegelungen steckt, wird durch die Montage zwischen ihr und dem Akt, der sich in der Garderobe abspielt, verstärkt.



Abbildung 16: Die Frauen teilen einen intimen Raum



Abbildung 17: Die Kellnerin spiegelt sich mehrfach

Im Gegensatz zur *Stagehand* durchschreitet der *Mann im Smoking* den Übergang durch Vorhang und Spiegelrahmen nicht in einem Zug, sondern erkaufte sich an der Schwelle den Zutritt durch ein Kollier. Die gesamte folgende Sequenz zwischen ihm und Zeus, die auf *Leda und der Schwan* von Leonardo da Vinci verweist, ist über den Schminkspiegel gezeigt, der selbst leicht angeschnitten und nicht vollständig im Frame ist. Das Geschehen im Raum ist dabei

¹³⁴ Vgl. Dryer, *Resistance Through Charisma*, 119.

¹³⁵ Vgl. Zucker, *The Idea of the Image*, 38.

verschwommen vernehmbar, wenn der Kopf der *Tänzerin* sich in der Bewegung in den Frame schiebt. Ansonsten wird die Szene über den Spiegel der *Tänzerin* gezeigt, die Kamera ist mit ihr auf Augenhöhe, wodurch das Publikum ihre Blickposition einnimmt. Ihr Gesicht dominiert den Frame, während der *Mann im Smoking* wie gewohnt nur angeschnitten, als Oberkörper bzw. Hinterkopf ohne Gesicht, gezeigt wird. Sein Gesicht taucht erst im Bild auf, wenn er ihr sein Geschenk anlegt. Wir sehen sein Gesicht über die doppelte Spiegelung von ihrem Schminkspiegel auf den Spiegel an der Rückwand, der am oberen Rand ihres Spiegelrahmens sichtbar ist. Der letzte Beigeschmack von *male Gaze* auf das Objekt Frau wird in dieser Sequenz vom Tisch gewischt. Ihr Gesicht ist im Verhältnis sehr viel größer als seines und dominiert das Bild. Da der Schminkspiegel von Beginn an als ihr Rahmen etabliert ist, ist klar, dass wir den Mann in ihrem Reich, über ihren Blick wahrnehmen.



Abbildung 18: Die Tänzerin betrachtet den Mann im Smoking über ihren Spiegel

Die Verführung des Tanzes wird technisch durch Spannungsaufbau erzeugt. Die Erfüllung der Begierde, die der Blick auf den nackten Körper bedeutet, wird stets verzögert. Wir nehmen zwar durch die Kameraposition auf Augenhöhe der Barbesucher deren Blickposition ein und identifizieren uns so mit ihrer Begierde, sehen allerdings nicht, was sie bereits sehen können. Der direkte Blick auf das Gezeigte wird durch Objekte frustriert. Ins Unerträgliche zieht sich das Spiel der Verdeckungen, dem der Zuschauer_in wird der Anblick des nackten Körpers aktiv verwehrt. Diesen Effekt beschreibt Zucker auch für Sternbergs Film *Marokko* (1930): „Amy is blocked from the view or disappears behind a barricade; the audience is teased. The moment of resolution is retarded [...]; we must content ourselves with watching the pattern of her movements and wait for her periodic disappearances to end.“ So sehen wir die Tanzsequenz immer nur als Schatten, im Anschnitt, von Gegenständen blockiert oder in Unschärfe. Erst der direkte Blick auf den Gesamtkörper in der Totalen bringt die Erlösung, betont durch die erste Einstellung ohne *clustered Frame*.



Abbildung 19: Blick auf Tänzerin ist frustriert



Abbildung 20: Tänzerin hat den Frame für sich allein

Die Männer im Publikum werden währenddessen zunehmend hypnotisiert. Wir folgen nicht ihrem Blick, dem *male Gaze*, sondern werden über ihre Blickposition mit in den Bann der Tänzerin gezogen. Ähnlich verhält es sich mit dem Publikum in Fritz Langs *Metropolis* (1927), in dem *Maria* ihr Publikum in Ausnahmezustand versetzt:

Indeed, Lang specifically constructs Maria's dance as an example of what contemporaries called *Schaulust* [...] which was understood to reside precisely in the pleasure of atavistic regression before the screen. Through editing, close-ups and superimposition, Lang gradually reduces Maria's spectators to a collage of lustful eyes. Through this emphasis on the staring eyes, Lang presents the male audience here not so much as *voyeuristic* — in the sense of a distanced, controlling gaze — but rather as mesmerized [...]¹³⁶



Abbildung 21: POV der Tänzerin auf Publikum



Abbildung 22: POV der Tänzerin auf Kellnerin

Wir nehmen zwar während des Tanzes die Blickhöhe des Publikums ein. Dabei bedienen wir uns des visuellen noir-Stils, der zwischen den Blicken der Betrachter und dem weiblichen Körper hin- und herschneidet.¹³⁷ Die Bewegungen des Publikums, die schlussendlich völlig erstarren, sind dabei aber von der Anziehungskraft der Gottheit gesteuert. Außerdem nehmen wir tatsächlich nur annähernd die Blickposition der Zuschauer ein. Zum tatsächlichen *Point*

¹³⁶ Cowan, Michael. *The Heart Machine: "Rhythm" and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis*. *Modernism/modernity* 14/2 (2007), 225-248, 242.

¹³⁷ Vgl. Gledhill, Christine. *Klute 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism*. In: Kaplan, Women in Film Noir, 20-34, 32.

of View kommt es aber aus Sicht der *Tänzerin*, wenn sie ihr Publikum betrachtet. Verdeutlicht wird diese Subjektivität natürlich durch Blick auf die *Kellnerin*.

Auf die Verführung folgt die einzige Einstellung in Bewegung. Diese Bewegung erzeugt mehrere Effekte: 1. wird eine bisher nicht dagewesene Bildtiefe erzeugt, die die Größe des Raumes, der im *clustered Frame* sehr eingengt wirkt, zeigt; 2. wird das Eingreifen der Regie beinahe körperlich spürbar: die Rückwärtsbewegung der Kamera fühlt sich wie eine Bewegung aus dem Bild, aus dem Film heraus an; 3. wird so das Aufwachen des inner- auf das extradiegetische Publikum übertragen. Diese Effekte verstärken das Gefühl der Trance: Zuerst wird man aus einem engen Raum immer weiter ins Freie gelockt, dann wird man beinahe gewaltsam wieder aus ihr herausgezogen – nur, um die Weite und Leere des ursprünglichen Raumes zu begreifen. Diese gezeigte Weite nennt Zucker *emancipated Frame*¹³⁸; sie macht die Gegenwart der Regie erfahrbar. Wir nutzen diesen Effekt als doppelt manipulative Geste; das Eingreifen der Regie fühlt sich nach einer höheren Macht an, die wie beschrieben das Aufwachen befiehlt – für das intradiegetische Publikum hat diese Befehlsmacht die Gottheit Zeus, für das extradiegetische hat sie die Regie. Das Geführt-Werden, das ja die Technik jeden Films bedeutet, wird so auf narrative und technische Weise ausgeführt und verstärkt sich so gegenseitig.

Die finale Spiegelung im Wasser lässt sich erst auf den zweiten Blick als solche erkennen; zuerst wirkt es, als wäre die Welt auf den Kopf gestellt. Der Körper, der gespiegelt wird, ist wie zu Beginn im Frame abwesend. Dann taucht er auf, indem er die Spiegelfläche durchbricht; er tritt gleichermaßen hinter den Spiegel, wo er verschwindet, ehe er vollends wahrgenommen werden kann. Wenn Place konstatiert, dass die *Femme fatale* im Frame des Film noir zunehmend eingesperrter und immobiler wird,¹³⁹ so ist die Bewegung der *Tänzerin* gegenläufig dazu: aus dem Rahmen ihres Schminkspiegels tritt sie auf den leeren Frame ihrer Bühne und löst sich schließlich auf, um einen leeren Frame zurückzulassen.

Das Ende von *All the World's Her Stage* ist verhältnismäßig offen. Es ist klar, dass die in der Bar zurückgelassenen Sterblichen ihren Trott wieder aufnehmen und ihrem Schicksal ausgeliefert sind. Der Tag bricht bald an, wahrscheinlich werden sie Abend für Abend zurückkehren in der Hoffnung, erneut das Glück oder zumindest Zerstreuung zu finden. Dass das Ende für die beiden Protagonistinnen aber offen bleibt, entspricht nicht der Moralvorstellung des Film noir, in dem Eskapaden oft mit dem Tod bestraft werden. Das offene Ende bestärkt die Selbstständigkeit der verschwundenen Frauenfiguren, wie Zucker konstatiert. Das Narrativ weigert sich gleichermaßen, sich selbst zu beenden: „The narrative does not contain its own

¹³⁸ Vgl. Zucker, *The Idea of the Image*, 30.

¹³⁹ Vgl. Place, *Women in Film Noir*, 56.

extinction, nor does it reflect the feared figure (of death) for the audience. This is important because it enables the principal character in the narrative to become, as it were, immortal.“¹⁴⁰

7 Conclusio

Die vorliegende Arbeit zeigt, wie *All the World's Her Stage* gezielt visuelle Elemente des Pre-Code bzw. Film noir aufnimmt und so mit verschiedenen Identitätsanteilen spielt. Dabei triggern wir durch intertextuelle Bezüge die Sehgewohnheiten des Publikums, das wiederum durch das intradiegetische Publikum in der Bar repräsentiert wird. Die Frauenfiguren bedienen sich verschiedener Elemente klassischer und klischeehafter Darstellung von Frauenrollen. So vereint die *Tänzerin* in ihrem engelsgleichen, strahlendweißen Auftreten und ihrem berechnenden Handeln die „essentially opposed“¹⁴¹ Dichotomien der Frauenrollen, die bis auf die biblischen Figuren Maria und Eva zurückgehen. Ihre phallische Macht wiederum spiegelt sich im Hosenanzug. Unserer Protagonistin gelingt eine Selbstermächtigung durch die Aneignung der *Femme fatale*. Identität ist immer Frage der Performance. Auf die Frage, wer sich welche Identität aneignet, finden wir also folgende Antworten: Wie wir belegt haben, eignet sich Zeus nicht nur einen weiblichen Körper an und zitiert die *Femme fatale* mit ihrer überbetonten Weiblichkeit; die phallische Macht der *Femme fatale* wird auf mythologischer Ebene durch die Doppelfigur *Tänzerin*/Göttervater Zeus noch betont. Zeus lässt sich als undurchschaubar interpretieren, um nicht durchschaut zu werden. So kann er sich ungestört in der Menschenwelt bewegen; gleichzeitig kann die *Tänzerin*, ausgestattet mit der phallischen Macht der *Femme fatale*, unhinterfragt ein (sexuell) selbstbestimmtes Leben führen. Doch wir dürfen nicht der Versuchung nachgeben, nur erfolgreiche Frauenfiguren als feministisch lesbar zu interpretieren, wie Grossman konstatiert: „a female character may not herself be feminist, but her story may be.“¹⁴² Nicht nur die *Tänzerin*, auch die anderen Frauenfiguren sind mehrschichtig – sie sind nicht nur Opfer der Verführung durch Zeus, sondern auch Charaktere mit Agenda in ihrer Umgebung, aus der sie auszubrechen versuchen.

Wenn es den Frauen auch aufgrund ihrer Positionierung unterschiedlich erfolgreich gelingt, so haben wir doch gezeigt, dass ein Neo-Noir erfolgreich das umsetzen kann, worin sich die marxistisch-feministisch und die kritisch-feministische Forschung von Kaplan bis Grossman weitgehend einig zeigen: Dass das schwarze Genre die ungehemmte weibliche Kraft zelebriert.

¹⁴⁰ Zucker, *The Idea of the Image*, 141.

¹⁴¹ Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 34.

¹⁴² Grossman, *Rethinking the Femme Fatale*, 6.

8 Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *All the World's Her Stage*, min. 9.

Abbildung 2: *All the World's Her Stage*, min. 9.

Abbildung 3: *All the World's Her Stage*, min. 0.

Abbildung 4: *All the World's Her Stage*, min. 10.

Abbildung 5: Sally Rand in *Fan Dance starring Sally Rand*, min. 1.

Abbildung 6: *All the World's Her Stage*, min. 9.

Abbildung 7: Sally Rand als *Leda und der Schwan*. Wahrscheinlich Standard Pulicity Shots um 1951. Quelle nicht auffindbar. Online unter <https://www.burlesquehall.com/sally-rand-1904-1979/> (29.03.2019)

Abbildung 8: *All the World's Her Stage*, min. 10.

Abbildung 9: *All the World's Her Stage*, min. 12. Bild bearbeitet, um auch im kleinen Format den Körper im Wasser zu erkennen.

Abbildung 10: *All the World's Her Stage*, min. 2.

Abbildung 11: *All the World's Her Stage*, min. 8.

Abbildung 12: *All the World's Her Stage*, min. 9.

Abbildung 13: *All the World's Her Stage*, min. 2.

Abbildung 14: *All the World's Her Stage*, min. 10.

Abbildung 15: *All the World's Her Stage*, min. 2.

Abbildung 16: *All the World's Her Stage*, min. 4.

Abbildung 17: *All the World's Her Stage*, min. 4.

Abbildung 18: *All the World's Her Stage*, min. 6.

Abbildung 19: *All the World's Her Stage*, min. 9.

Abbildung 20: *All the World's Her Stage*, min. 10.

Abbildung 21: *All the World's Her Stage*, min. 10.

Abbildung 22: *All the World's Her Stage*, min. 10.

9 Bibliografie

9.1 Bücher und Zeitschriften

- Apter, Emily. Demaskierung der Maskerade: Fetischismus und Weiblichkeit von den Brüdern Goncourt bis Joan Riviere. In: Weissberg, Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main 1994, 177-216.
- Aziz, Jamaluddin. Transgressing Women. Space and the Body in Contemporary Noir Thrillers. Newcastle upon Tyne 2012.
- Babka, Anna und Hochreiter, Susanne (Hg.) Queer Reading in den Philologien. Modelle und Anwendungen. Göttingen 2008.
- Barthes, Roland. Striptease. In: Ebd., Mythologies. New York 1984, 84-87.
- Black, Gregory D. Hollywood Censored. Morality Codes, Catholics, and the Movies. Cambridge 1994.
- Borde, Raymond und Chaumeton, Etienne. Toward the Definition of Film Noir. In: Palmer, Barton R., Perspectives on Film Noir. Boston 1996, 59-65.
- Brewster, Benjamin Robert und Jacobs, Lea. Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film. Oxford 1997.
- Bronfen, Elisabeth. Die schöne Seele oder die Entdeckung der Weiblichkeit. Ein Lesebuch. München 1996.
- Bronfen, Elisabeth. Tiefer als der Tag gedacht. Eine Kulturgeschichte der Nacht. München 2008.
- Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt am Main 1991. 218. Zitiert nach Liebrand, Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade, 22.
- Butler, Judith. Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1993, 169f. Zitiert nach Liebrand, Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade, 23.
- Conley, Tom. Locations of Film Noir. In: The Cartographic Journal, 46/1 (2009), 16-23.
- Cowan, Michael. The Heart Machine. "Rhythm" and Body in Weimar Film and Fritz Lang's Metropolis. Modernism/modernity 14/2 (2007), 225-248.
- Doherty, Thomas Patrick. Pre-code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema, 1930-1934. New York u.a. 1999.
- Dryer, Richard. Resistance Through Charisma. Rita Hayworth and *Gilda*, 115-122. In: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.) Women in Film Noir. London ²1998.
- Foucault, Michel. Die Heterotopien / Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main 2005.
- Genette, Gérard. Die Erzählung. Paderborn ³2010.
- Gledhill, Christine. *Klute* 1: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism. In: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.) Women in Film Noir. London ²1998, 20-34.
- Gledhill, Christine. *Klute* 2. Feminism and *Klute*. In: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.) Women in Film Noir. London ²1998, 99-114.
- Grossman, Julie. Rethinking the Femme Fatale in Film Noir. Ready for Her Close-Up. Basingstoke 2009.

- Grossman, Julie. Film Noir's "Femme Fatales" Hard-Boiled Women. Moving Beyond Gender Fantasies. In: *Quarterly Review of Film and Video* 24/1 (2007), 19-30.
- Harvey, Sylvia. Woman's Place: The Absent Family of Film Noir. In: Kaplan, Elizabeth Ann (Hg.) *Women in Film Noir*. London ²1998, 35-46.
- hooks, bell. *Ain't I A Woman*. Boston 1981.
- Irigaray, Luce. Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979, 139. Zitiert nach Karner, Postfeministische Ambivalenzen, 43.
- Jacobs, Lea. Industry Self-Regulation and the Problem of Textual Determination. In: Bernstein, Matthew (Hg.) *Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era*. London 2000, 87-101.
- Jowett, Garth S. "A Capacity of Evil". The 1915 Supreme Court Mutual Decision. In: Bernstein, Matthew (Hg.) *Controlling Hollywood: Censorship and Regulation in the Studio Era*. London 2000, 16-40.
- Karner, Ulrike Susanne. Postfeministische Ambivalenzen. Eine Auseinandersetzung mit McRobbies Konzept der postfeministischen Maskerade. (ungedr. geisteswiss. Masterarbeit Wien 2014).
- Koebner, Thomas (Hg.) *Reclams Sachlexikon des Films*. Stuttgart ²2007, 225.
- Köhne, Julia B. Moving Sex/Gender Images. Homosexualität und Cross-Dressing in deutschsprachigen Spielfilmen der 1920er- bis 1950er-Jahre. In: *Filmarchiv Austria*. Filmarchiv 31 (03 2006), 50-62.
- Korte, Helmut. Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin ⁴2010.
- Kuntner, Elisabeth. Subversion und Identitätskrise im Noir Melodrama. Eine historisch konzeptualisierte Filmanalyse von Melodrama und Film noir. (ungedr. geisteswiss. Masterarbeit Wien 2016).
- LaSalle, Mick. *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*. New York 2001.
- Liebrand, Claudia. Prolegomena zu cross-dressing und Maskerade. Zu Konzepten Joan Rivieres, Judith Butlers und Marjorie Garbers – mit einem Seitenblick auf David Cronenbergs Film *M. Butterfly*. In: *Freiburger Frauenstudien* 5: Cross-dressing und Maskerade 8 (1999), 17-31.
- Mulvey, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Screen*, 16/3 (Autumn 1975), 6-18.
- Naremore, James. *More Than Night. Film Noir in its Context*. London 1998. 12. Zitiert nach Röwekamp, Vom film noir zur méthode noire, 15.
- Pollard, Tom. *Sex and Violence. The Hollywood Censorship Wars*. Boulder 2009.
- Riviere, Joan. Weiblichkeit als Maskerade. In: Weissberg, Liliane (Hg.). *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main 1994, 34-47.
- Röwekamp, Burkhard, Vom film noir zur méthode noire. Die Evolution filmischer Schwarzmalerie. In der Reihe: Heller, Heinz-B. und Hickethier, Knut (Hg.) *Aufblenden. Schriften zum Film*, Schüren 2003.
- Siebler, Kay. What's so feminist about garters and bustiers? Neo-burlesque as post-feminist sexual liberation. In: *Journal of Gender Studies*, 24/5 (2015), 561-573.
- Stanfield, Peter. An Excursion into the Lower Depths. Hollywood, Urban Primitivism, and St. Louis Blues, 1929-1937. In: *Society for Cinema & Media Studies* (Hg.) *Cinema Journal* 41/2 (Winter 2002), 84-108.

Stern, Frank. Freudlose Gassen und gefallene Frauen. In: Filmarchiv Austria. Filmarchiv 31 (03 2006), 30-37.

Toepfer, Karl. Nudity and Modernity in German Dance, 1910-30. In: Journal of the History of Sexuality, 3/1 (July 1992), 58-108.

Vasey, Ruth. Beyond Sex and Violence. „Industry Policy“ and the Regulation of Hollywood Movies, 1922-1939. In: Bernstein, Matthew (Hg.) Controlling Hollywood. Censorship and Regulation in the Studio Era. London 2000, 102-129.

Vasey, Ruth. The World according to Hollywood, 1918-1939. Madison, Wis. 1997.

White, Patricia. Uninvited. Classical Hollywood Cinema and Lesbian Representability. Bloomington 1999.

Zucker, Carole. The Idea of the Image. Josef von Steinberg's Dietrich Films. Rutherford, NJ 1988.

9.2 Internetquellen

Bremerich, Stephanie. Maskerade. In Gender Glossar / Gender Glossary. 2014. Online unter <http://gender-glossar.de> (21.03.2019).

Daniels, Lee A. Sally Rand, Whose Fan Dancing Shocked Country, Is Dead at 75. New York Times vom 01.10.1979, 12. Online unter <https://www.nytimes.com/1979/09/01/archives/sally-rand-whose-fan-dancing-shocked-country-is-dead-at-75-became.html?url=http%3A%2F%2Ftimesmachine.nytimes.com%2Ftimesmachine%2F1979%2F09%2F01%2F111100045.html%3Faction%3Dclick®ion=ArchiveBody&module=LedeAsset&pgtype=article&contentCollection=Archives> (03.04.2019)

Encyclopedia Britannica. Online unter <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theatre> (08.01.2018).

Hediger, Vinzenz und Vonderau, Patrick. Production Code. In: Wulff, Hans Jürgen (Hg.) Filmlexikon Uni Kiel. Online unter <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=3845> (10.01.2019)

Holmes, Burton. *Chicago World's Fair "A Century of Progress". "Streets of Paris"*. 1933. Quelle nicht auffindbar, wahrscheinlich in Besitz von Operation Archive & Periscope Film LLC, private Sammlung. Video und Informationen online unter <https://archive.org/details/54914StreetsOfParisMos> (03.4.2019) und unter <https://www.youtube.com/watch?v=rculNRbTCRY> (03.4.2019)

Loebenstein, Michael, Maierhofer, Sabine und Kondor. Sex and the City. Pre-Code Hollywood: Warner Bros. am Zenit. Online unter https://www.filmmuseum.at/jart/prj3/filmmuseum/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1216720898687&schienen_id=1457933994120 (21.01.2019)

Lotha, Gloria. Sally Rand. American Actress and Dancer. Online unter <https://www.britannica.com/biography/Sally-Rand> (27.03.2019).

Mulvey, Laura. In Conversation with Laura Mulvey. In: Another Gaze. In Conversation with. 07.03.2017. Online unter <https://www.anothergaze.com/in-conversation-with-laura-mulvey/> Transkript unter <https://www.anothergaze.com/suddenly-woman-spectator-conversation-interview-feminism-laura-mulvey/> (beide 12.04.2019)

Official Films. *Fan Dance starring Sally Rand*. Wahrscheinlich 1942. Quelle nicht auffindbar. Online unter <https://www.youtube.com/watch?v=zYeUx4kOQwI> (03.4.2019)

Rand, Sally. *Leda und der Schwan*. Wahrscheinlich Standard Pulicity Shots um 1951. Quelle nicht auffindbar. Online unter <https://www.burlesquehall.com/sally-rand-1904-1979/> (29.03.2019)

Tang, Jennifer. Building a Pre-Code Video Collection. Online unter <https://www-emeraldinsight-com.uaccess.univie.ac.at/doi/full/10.1108/01604950910953116> (12.04.2019)

Von Tees, Dita. A brief History of Burlesque. In: The Independent. 25.03.2006. Online unter <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/a-brief-history-of-burlesque-471288.html> (26.03.2019).

Ference, Ian. Burlesque Series: Sally Rand's Fan Dance, 1933. <https://brooklynstereography.com/2018/12/31/burlesque-series-sally-rand-fan-dance-1933-chicago-worlds-fair-tru-vue/> (29.03.2019)

9.3 Primärquellen

The Billboard. Printausgabe 03.03.1951, 45. Online unter https://books.google.at/books?id=3h4EAAAAMBAJ&pg=PA45&lpg=PA45&dq=sally+rand+leda+swan&source=bl&ots=Qo9Xzc9Q8U&sig=ACfU3U2PTLYzY8vxGWk42TmtvNx9VQgSA&hl=de&sa=X&ved=2ahUKEwi_2pbWi6LhAhURpYsKHe-LAwAQ6AEwDnoE-CAGQAQ#v=onepage&q=sally%20rand%20leda%20swan&f=false (27.03.2019)

Bundesgesetz über den Bühnendienstvertrag (Schauspielergesetz) § 31.

10 Abstract

10.1 Abstract Deutsch

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern in einem Neo-Noir die emanzipatorischen Potenziale der *Femme fatale*-Figur ausgeschöpft werden können.

Die Arbeit ist als die theoretische Hälfte einer Diplomarbeit entstanden, die in ihrer anderen Hälfte aus einem Kurzfilm besteht. Der Kurzfilm *All the World's Her Stage* ist in Zusammenarbeit mit Raimund Schlager entstanden. Seine theoretische Arbeit *Zeus als Frau: Konstruktion, mythologische Kodierungen und Symbolik weiblicher Selbstbestimmung in Pre-Code Hollywood* beschäftigt sich vorrangig mit der mythologischen Ebene des Filmtextes.

Die Arbeit zeigt, wie *All the World's Her Stage* gezielt visuelle Elemente des Pre-Code bzw. Film noir aufnimmt. Damit triggern wir durch intertextuelle Bezüge die Sehgewohnheiten des Publikums, das wiederum durch das intradiegetische Publikum in der Bar repräsentiert wird. Unserer Protagonistin gelingt eine Selbstermächtigung durch die Aneignung der *Femme fatale*. Die Arbeit zeigt, wie sich Zeus nicht nur einen weiblichen Körper aneignet und die *Femme fatale* mit ihrer überbetonten Weiblichkeit zitiert; die phallische Macht der *Femme fatale* wird auf mythologischer Ebene durch die Doppelfigur *Tänzerin*/Göttervater Zeus noch betont. Zeus lässt sich als unlesbar interpretieren, um nicht durchschaut zu werden. Gleichzeitig kann die *Tänzerin*, ausgestattet mit der Macht der *Femme fatale*, unhinterfragt ein (sexuell) selbstbestimmtes Leben führen. Wir zeigen, dass ein Neo-Noir erfolgreich das umsetzen kann, worin sich die marxistisch-feministisch und die kritisch-feministische Forschung von Kaplan bis Grossman weitgehend einig zeigen: Dass das schwarze Genre die ungehemmte weibliche Kraft zelebriert.

10.2 Abstract English

This diploma thesis asks to what extent the emancipatory potential of the *femme fatale* figure can be explored in neo-noir. The thesis was conceived as the theoretical half of a diploma thesis, the other half of which consists of a short film. The short film *All the World's Her Stage* was made in collaboration with Raimund Schlager. His theoretical piece *Zeus als Frau: Konstruktion, mythologische Kodierungen und Symbolik weiblicher Selbstbestimmung in Pre-Code Hollywood* deals primarily with the mythological layer of the film text.

The work shows how *All the World's Her Stage* purposefully takes up visual elements of the Pre-Code and of film noir. In so doing, the viewing habits of the audience are triggered through intertextual reference, which in turn is represented by the intradiegetic audience in

the bar. Our protagonist succeeds in empowering herself by appropriating the *femme fatale*. The work shows how Zeus not only adopts a female body and quotes the *femme fatale* with its overemphasized femininity; the phallic power of the *femme fatale* is further emphasized on a mythological level by the double figure *dancer*/father of the gods Zeus. Zeus adopts an air of mystery in order to not be seen through. At the same time, the *dancer*, equipped with the power of the opaque *femme fatale*, can lead an unquestioned (sexually) self-determined life. Hence, we show that neo-noir can successfully implement what Marxist-feminist and critical-feminist scholars from Kaplan to Grossman largely agree on - that the noir genre celebrates unchecked female power.