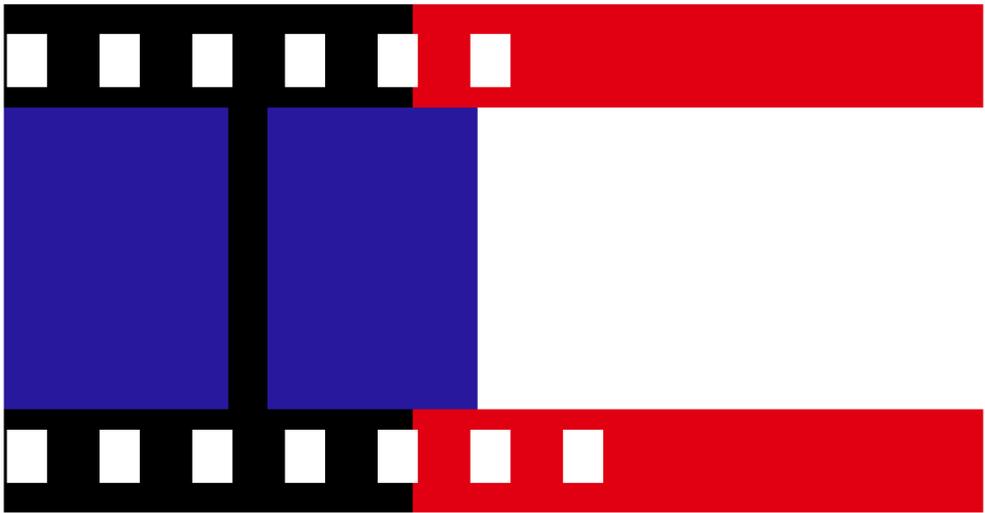


Robin Britta Georg

GOODWIVES, KARRIEREFRAUEN UND ANDERE HELDINNEN



*Zur Konstruktion des Weiblichen
Frauenbilder in der Filmgeschichte Hollywoods*



ISBN 978-3-938580-08-0 Printausgabe

ISBN 978-3-938580-39-4 Ebook

2. Auflage, 2010

Copyright 2006 DIAMETRIC Verlag

Jutta A. Wilke e.K., Würzburg

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Eckhard Hundt, München

Geschützte Warennamen (Warenzeichen) werden nicht immer kenntlich gemacht. Aus dem Fehlen eines solchen Hinweises kann nicht geschlossen werden, dass es sich um einen freien Warennamen handelt.

Unter www.diametric-verlag.de finden Sie

- unser aktuelles Verlagsprogramm mit Leseproben
- kostenlose Auszüge unserer Titel zum Herunterladen
- unsere Ebook-Reihe und Onlinepublikationen
- **frauenpower** Veranstaltungskalender
- Infos und Tipps *kritische* Frauengesundheit

DIE AUTORIN

Robin Britta Georg (M. A.) ist als PR-Beraterin (DAPR) in Berlin tätig und ist Produzentin des Unternehmerinnen-Branchenbuch Frauen UNTERNEHMEN für Berlin und Umland. Sie hat Literatur- und Erziehungswissenschaften mit Schwerpunkt auf der Analyse populärer Massenkultur studiert.

Als leidenschaftliche Kinogängerin fiel ihr Ende der 90er auf, dass nicht nur immer mehr Frauen in Hauptrollen auf den Leinwänden zu sehen waren, sondern dass diese auch zunehmend berufliche Männerdomänen eroberten. Die Neugierde, wie Hollywood diesen Fortschritt denn tatsächlich inszeniert, bewegte sie zu einem genaueren Blick auf die Stars und ihre Rollen.

INHALT

VORWORT	7
FRAUENBILDER IN DER FILMGESCHICHTE	11
Die Stummfilmzeit:	
Heilige und Femme fatale, Mondäne und Flapper	11
Pin-up-Girls und Karrierefrauen	
in den 40er Jahren	21
Der Film Noir der 40er und 50er Jahre	24
Die Goodwives der 50er Jahre	27
Männlich dominiertes Kino	
in den Sechzigern	32
Realistische Frauenbilder	
in den 70er Jahren	35
Die Achtziger:	
Gegenschlag und neue Kämpferinnen	39
ZUR ENTWICKLUNG FEMINISTISCHER FILMTHEORIE	45
Weibliche Hauptrollen	
in den 90er Jahren	58
Lolitas, Ehefrauen und Bräute	70
Lesbische Protagonistinnen.....	75
Zur Situation afroamerikanischer Schauspielerinnen	78
Die Macherinnen in Hollywoods Filmindustrie	83
Der Einfluss der Produzentinnen	84
Weibliche Regiearbeit	90
DER EINBRUCH IN MÄNNERDOMÄNEN	99
Frauenfiguren in männlichen Genres	99
Die hermeneutischen Interpretationen	105

<i>Die Akte Jane</i> von Ridley Scott –	
Integration der Frau in den Männerbund	109
Das Verhältnis der Heldin zur männlich dominierten Arbeitswelt	114
Die Heldin und ihre Beziehung zu Frauen	126
Weibliche Sexualität, Schönheit und Körper	140
Sexuelle Definitionen	148
Die Heldin, eine weiße Amerikanerin	151
MAINSTREAMKINO – EINE CHANCE FÜR FEMINISTISCHE FRAUENBILDER?	156
VERZEICHNISSE	162
Literatur	162
Artikel und Broschüren	166
Filmographie	168
Sachregister	170
Quellenverzeichnis	173

VORwORT

Die amerikanische Filmindustrie hat in den Anfängen des 20. Jahrhunderts damit begonnen, sich in Hollywood, einem Stadtteil von Los Angeles, anzusiedeln und noch heute haben nahezu alle Produktionsfirmen sowie Studios dort ihren Hauptsitz. Seitdem ist der Begriff Hollywood zum Synonym für die US-amerikanische Filmindustrie mit marktbeherrschender Stellung geworden.

Wie kontrovers vor allem in den USA Mainstream-Filme aus Hollywood gesellschaftlich diskutiert werden, zeigen die weitreichenden Reaktionen auf umstrittene Filme wie beispielsweise den Gewalt inszenierenden Film *Natural Born Killers* (1994) von Oliver Stone oder Ridley Scotts Roadmovie *Thelma und Louise* (*Thelma and Louise*, 1991). Weiblichen Filmfiguren wie Glenn Close als Geliebte von Michael Douglas in Adrian Lynes Film *Eine verhängnisvolle Affaire* (*Fatal Attraction*, 1987) oder Demi Moore als egozentrische Geschäftsfrau in *Enthüllung* (*Disclosure*, 1994) von Barry Levinson haben sogar den offenen Hass des männlichen Kinopublikums auf sich gezogen und bezeugen die ideologische Wirkung der Filmerzählungen.

Die Bilder, die dabei in einem an ökonomischen Interessen orientierten Kino produziert werden, sind an den Bedürfnissen des Publikums ausgerichtet. Sie bestätigen dessen Erwartungshaltungen, Phantasien und Sehnsüchte. Gleichfalls können die auf die Leinwand projizierten Szenen durch die Identifikation der Zuschauer(innen) mit den Protagonist(inn)en als Vor-Bilder funktionieren. An ihnen lässt sich ablesen, welche aktuellen kulturellen Handlungsmöglichkeiten und Deutungsmuster akzeptiert sind und wie sie sich in ihren jeweiligen politischen und historischen Kontexten verändern.

Am Mainstream-Film mit seinen Glücks-, Wert- und Moralvorstellungen lassen sich deshalb Aussagen über kollektive Projektionen sehr gut aufzeigen und gleichzeitig erhärten.

Film und Fernsehen spielen auch bei der Sozialisation von Kindern und Jugendlichen eine nicht zu unterschätzende Rolle. Denn

das Medium Film konstruiert und rekonstruiert die Geschlechterbeziehungen. Auf diese Weise werden Kinder sehr früh mit den Bildern vertraut, die diese Medien für ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ entwerfen.

Über die Inszenierung narrativer Filme wird die Identität der Geschlechter definiert und klargestellt, was es bedeutet, eine Frau beziehungsweise ein Mann zu sein. Der Erfolg von Identifikationsangeboten an Frauen- und Männerbildern im Film gibt Auskunft über ein bestimmtes gesellschaftlich erwünschtes Rollenverhalten und kann so die individuelle Einstellung zu Rollenstereotypen verändern und bestätigen. Der Hollywood-Mainstream-Film wird so zum äußerst einflussreichen Faktor: Er prägt die Sehgewohnheiten des Publikums.

Als »Mainstream-Film« werden Spielfilme bezeichnet, die eine Spieldauer von über 75 Minuten Länge aufweisen und auf ein möglichst breites Publikumsspektrum abzielen. In ihrer Erzählstruktur spielen lebendige Wesen eine Rolle, deren anfänglich beschriebene Situation durch die Aufeinanderfolge der Geschehnisse eine Veränderung erfährt. Der Vertrieb – anders als bei experimentellen oder avantgardistischen Filmen – wird durch den Verleih organisiert und in die Kinos gebracht.

Die Reise durch die Filmgeschichte zeigt, welche Frauenbilder der Hollywood-Mainstream-Film von der Stummfilmzeit bis in die Gegenwart auf die Leinwände projiziert und welches Jahrzehnt welche Frauen-Stereotype hervorgebracht hat.

Im Mittelpunkt einiger sehr erfolgreicher Filme der 90er Jahre stehen Frauenfiguren, die nicht – wie es dem gängigen Klischee von ‚Weiblichkeit‘ entspricht – in häuslicher Umgebung gezeigt und in erster Linie im Kontext von Liebe und Familie inszeniert werden. Dieser Trend wirft die interessante Frage nach den neuen Handlungsspielräumen auf, die den weiblichen Hauptprotagonisten in den filmischen Erzählungen nun geboten werden und in welchem Zusammenhang diese mit den sozialen Veränderungen der realen Lebenssituation der Frauen von heute stehen.

Im Filmbeispiel *Die Akte Jane* spitzt sich in der Thematisierung der Beteiligung von Frauen am Militär die Forderung nach gesell-

schaftlicher Gleichberechtigung der Geschlechter zu. Gezeigt wird der Kampf einer Frau um ihre Aufnahme in den Männerbund einer Elite-Truppe der US-amerikanischen Navy. Ein Kriegsfilm, der weder als Satire noch als Komödie konzipiert ist, und in dem eine Frau gezeigt wird, die als Soldatin an militärischen Kampfeinheiten beteiligt ist, also nicht die ausschließlich pflegende und versorgende Rolle übernimmt.

Das Militär als Männerbund ist der klassische Ort der Ausbildung einer patriarchalen ‚männlichen‘ Identität und der Abbildung von Männerphantasien, wie sie verschiedenerorts beschrieben worden sind. Während es die Aufgabe der Männer ist, als kämpfende Soldaten heldenmütig in den Krieg zu ziehen, kommt der Frau eine doppelte Funktion zu: Sie ist einerseits die ‚Heilige‘, die es zu beschützen gilt und andererseits die ‚Hure‘, die Frau des Feindes, deren Vergewaltigung zur Kriegsstrategie wird.

Was also passiert, wenn die Hauptprotagonistin in einen solchen Männerbund einbricht? Wie inszeniert Hollywood die Forderung der Frau nach Gleichberechtigung in Bezug auf das Militär als eine der wesentlichen Stützen des patriarchal geprägten Systems?

Die Aufzeichnung der filmkulturellen Entwicklungen kann nur die Beschreibung bestimmter Tendenzen sein. Zu jeder Zeit gab – und gibt es auch heute – Bilder, Techniken, Erzählweisen und Rollenangebote, die dem vorherrschenden filmischen Konsens widersprechen. Für die hier vorgenommene Auswahl war in erster Linie der Bekanntheitsgrad und finanzielle Erfolg der einzelnen Produktionen ausschlaggebend, die einen allgemein geläufigen Titel mit mehr oder weniger populären Schauspielerinnen aufweisen.

Selbstverständlich stellen auch die Produzentinnen und Regisseurinnen, von denen hier die Rede sein wird, nur einen Teil der in Hollywood arbeitenden Frauen dar. Diejenigen, die hier Erwähnung finden, gehören zu den in den 90er Jahren bekanntesten und erfolgreichsten unter ihnen.

Ein Film hat selten nur eine einzige Hauptperson. Vielmehr lebt er von verschiedenen für die Filmhandlung relevanten Rollen. Als weibliche Hauptrolle wird in diesem Buch die zentrale Handlungsträge-

rin identifiziert, die die Entwicklung des Filmgeschehens wesentlich mitbestimmt. Der Begriff Stereotyp wird hier im Sinne wertender Vorstellungen und Bilder verwendet, mittels derer Personen und soziale Gruppen subjektiv kategorisiert werden. Stereotype sind durch ihre Unveränderlichkeit charakterisiert und bleiben unbeeinflusst durch die Gegenüberstellung überprüfbarer objektiver Tatsachen.

September 2006

Robin Britta Georg

FRAUENBILDER IN DER FILMGESCHICHTE

Die Stummfilmzeit: Heilige und Femme fatale, Mondäne und Flapper

Die Vorläufer des Kinos, die Guckkastenkinos und Kinetoskope, werden dem zahlenden, hauptsächlich dem Bildungsbürgertum angehörenden Publikum der Metropolen erstmals 1895 vorgestellt. Die kurzen Filmstreifen zeigen vor allem Natur-, Alltags- und Straßenszenen.

Nach und nach finden die lebenden Fotografien in Zelten und auf Jahrmärkten auch ein Publikum aus unteren sozialen Schichten. Die Nachfrage an längeren, komplexeren und unterhaltsameren Filmstreifen steigt. Es ist die Französin Alice Guy-Blaché, die 1896 unter dem Titel *La Fée aux choux* den ersten Film mit einer Spielhandlung dreht.

Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts kristallisieren sich die Elemente verschiedener Spielfilmgenres, differenziertere Charaktere, Handlungsabläufe, Motive und Details heraus, und in den USA entwickeln sich die Anfänge des Spielfilms als Western.

Buffalo Bill ist einer der ersten jener positiv gezeichneten tapferen Helden des Genres, die dargestellt werden von Schauspielern wie William S. Hart. Der frühe Held als Cowboy, der durch seinen Mut, Rechtschaffenheit und seine Ehrlichkeit zur moralischen Instanz wird¹, tritt ausschließlich in männlicher Besetzung in Erscheinung.

Ab 1912 beginnt das amerikanische Produktionszentrum aus New York und anderen Metropolen nach Hollywood umzusiedeln. Die Slapstick-Comedys mit Verfolgungsjagden, Sketchen und Tortenschlachten, bei denen in Badeanzügen auftretende, naiv wirkende Mädchengruppen zum festen Inventar gehören, sind neben den Western ein weiterer Schwerpunkt.

Allmählich etabliert sich als eine der bedeutendsten Innovationen der Filmgeschichte das Star-System, und »jene unbedeutenden Geschöpfe, die bis 1911 nicht einmal im Vorspann genannt wurden, entscheiden plötzlich über Erfolg oder Misserfolg eines Films«².

Die Filmwirtschaft beginnt damit, die Schauspieler(innen) als Stars und mit ihnen ein bestimmtes Image aufzubauen, das durch die Einheit von äußerlicher Erscheinung, Filmrolle und entsprechenden Informationen aus dem Privatleben geprägt wird.

Dabei kann das Starsystem, das weibliche Ideale schafft, die die Wirklichkeit zur künstlichen Realität überhöhen und Frauen zur Nachahmung verleitet, auf frühe Vor-Bilder in der Literatur zurückgreifen.

Als erster weiblicher Startypus treten anständige, reine, unschuldige und tapfere Frauen auf, augenaufschlagende ewige Jungfrauen mit herzförmig geschminktem Mund. Mit expressiven Gesten und Posen sind sie häufig in der Rolle der schlecht verdienenden, aber fleißigen, genügsamen und frommen Arbeiterin zu sehen. Sie sind umgeben von einer Aura der Kindlichkeit, die den Zuschauer sofort zum Retter in der Not, zum Helden dieser unschuldigen Reinheit werden lässt, die dennoch nie einer sexuellen Komponente entbehrt.

Mae Marsh, Blanche Sweet, Mary Miles Minter sind die bekanntesten Darstellerinnen der Stummfilmära, die diesem Typus entsprechen. Einer der größten weiblichen Stars dieser Zeit ist Mary Pickford. Sie verkörpert von 1909 bis 1913 in ca. 150 (Kurz-)Filmen wie *Just Like a Woman* (1911), *The One She Loved* (1912) oder *Such a little Queen* das naive, unschuldige Mädchen mit goldenem Herzen und ebensolchen Locken³. Allerdings ist sie auch eine der Ersten, die sich bereits 1913 nach ihrem Marktwert bezahlen lässt⁴.

Die bis in die fünfziger Jahre als Schauspielerin agierende Lillian Gish strahlt Unschuld und Zartheit aus und gilt so mit ihren riesigen Augen als ideale Verkörperung der Stummfilmheldin. Sie spielte 1915 die weibliche Hauptrolle in dem ersten Monumentalfilm der Stummfilmzeit *Die Geburt einer Nation* (*The Birth of a Nation*), in dem der Regisseur D. W. Griffith die Geschichte des amerikanischen Bürgerkriegs nachzeichnet.

Gish gestaltete im Gegensatz zu Mary Pickford ihre Rollen nicht mit der gleichen Seligkeit aus, sondern spielte nur die verfolgte Unschuld, das Opfer männlicher Begierde und männlichen Jähzorns⁵.

Dieses repräsentative Bild der Frau als Heilige findet in den zwanziger Jahren mehr oder weniger ein Ende, auch wenn es nie ganz aus der Filmwelt verschwinden wird. Komponenten des Jungfrauentypus tauchen auch später immer wieder im Bild der Lolita oder Nymphe auf, hier aber mit zunehmender Betonung des sexuellen Elements. In den dreißiger und vierziger Jahren verkörpert der Kinderstar Shirley Temple die Melange aus Reinheit und Unschuld einerseits und Verführung andererseits.

In seiner Geschichte des pornographischen Films thematisiert Georg Seeßlen die seit den siebziger Jahren als Lolita-Movies kodifizierte ‚Sexualisierung des Blicks auf die Jugend‘: In diesem Subgenre tritt an die Stelle des Blicks ins elterliche Schlafzimmer der lüsterne Blick ins Kinderzimmer⁶.

Das Ideal der Heiligen wird schon früh durch das negative Gegenbild der »Femme fatale« ergänzt.

Der in den Künsten vom Altertum bis in die Renaissance immer wieder aufs Neue zitierte Mythos der Femme fatale beinhaltet eine Frauenfigur, die über eine aktive Sexualität verfügt und deren Erotik aus ihrem unnahbaren, indifferenten und damit fremd erscheinenden Verhalten resultiert.

Die erfolgreiche dänische Femme fatale Asta Nielsen verkörpert nicht zufällig so häufig das Fremde in Gestalt der Zigeunerin oder Künstlerin; und auch Theda Bara, einer der ersten Hollywood-Stars, war in Filmen wie *Carmen* (1915) ganz auf die Charakterisierung als schöne Fremde abgestimmt, die mit dem Typus der Femme fatale korrespondiert.⁷

Im Klischee der Femme fatale vereinen sich verführerische Sexualität und Elemente des Bedrohlichen, Destruktiven und Geheimnisvollen. Ihre erotische Anziehungskraft schwächt die Stärke des Mannes, fordert seine Unterwerfung und bedeutet nicht selten sein Verderben. Dieses Bild der »dämonisch« dargestellten Andersartigkeit der Frau kann als Versuch des Patriarchats gewertet werden, sich

den Bestrebungen der allmählich sich etablierenden Frauenbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts entgegenzustellen.

1917 treten die Vereinigten Staaten nach anfänglicher Neutralität in den Ersten Weltkrieg ein. Neben der Entdeckung des Films als Propagandamittel werden durch die Kriegserfahrung auch herrschende Moralvorstellungen brüchig und gesellschaftliche Werte und Normen einer allgemeinen Revision unterzogen.

Die Abwesenheit der Männer, die als Soldaten in den Krieg gezogen sind, stellt die Frauen vor neue Aufgaben, durch die sie zunehmend an Stärke und Selbstbewusstsein gewinnen. Diese Entwicklung lässt die Darstellung von Frauen im Kino nicht unbeeinflusst: Sie läutet das Ende der destruktiven, verhängnisvollen und unheilbringenden *Femme fatale* ein.

In den frühen zwanziger Jahren beginnen mondäne, elegante Damen von Welt die Leinwände zu bevölkern. Sie sind im Gegensatz zur *Femme fatale* keine Außenseiterinnen mehr. Diese selbstsicher auftretenden Frauen reichen häufig die Scheidung ein und ignorieren bei ihrer Partnerwahl die Standesunterschiede.

Die »Mondäne« als der Idealtyp der beginnenden zwanziger Jahre war eine selbstbewusste Dame von Welt, die souverän und zynisch unter den Männern ihre eigene Wahl trifft.⁸

Gloria Swanson, Produzentin und Schauspielerin, gelangte in dieser Rolle zu Weltruhm. Swanson wirkt in zahlreichen Stummfilmen mit und baut ihr Image als freizügige Diva umgeben von Luxus und Glamour⁹ auf.

Sie avanciert mit den mondänen Gesellschaftskomödien des Regisseurs Cecil B. DeMilles aus den Jahren 1918 bis 1921 zum internationalen Star. In Filmen wie *Vom Diener zum Herrscher* (*Male and Female*, 1919), beginnt sie als verheiratete Frau auf einer einsamen Insel ein Verhältnis mit ihrem Butler, und in *Was auch kommen mag* (*For better for Worse*, 1919) lässt sie sich von ihrem sie vernachlässigenden Ehemann scheiden.

Meistens stellt sie Frauen dar, die sich durch umgebenden Reichtum, Überfluss und Luxus – durch den auch Swansons privater Lebensstil gekennzeichnet ist – selbstverwirklichen.

Noch während der zwanziger Jahre verliert diese Frau von Welt als weibliches Idol an Bedeutung, denn für die Generation, die nach den Wirren der Nachkriegszeit wieder sicheren Boden unter den Füßen zu haben glaubte und von der Wirtschaftskrise eingeholt wurde, boten die exzentrischen Damen kein praktikables Rezept zur Bewältigung der Realität.¹⁰

Das Bedürfnis des Kinopublikums, den Krieg endgültig zu vergessen und einem neuen, unbeschwerteren Lebensgefühl Raum zu geben, erfüllt in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre das Frauenbild der »Flapper«, das sowohl als Inbegriff für die männlichen Sehnsüchte als auch des Selbstverständnisses der modernen Mädchen steht: Ein hektisch temperamentvolles Geschöpf mit androgynen Zügen, knabenhafter Figur, knapp geschnittenem Bubikopf und forderndem Blick, aufgeklärt, skeptisch und lebenshungrig, gleichberechtigt und aktiv.¹¹

Die als Flappers oder Jazz-Babies bezeichneten selbstbewussten jungen Frauen mit einer Mischung aus kindlichem Esprit und weiblicher Reife vereinen in ihrer Person Unschuld und Erfahrungheit, denen es in erster Linie darum geht, möglichst viel Spaß zu haben. Ihre Selbstständigkeit beenden diese Heldinnen nach ihrer wilden Phase in der Regel durch eine Heirat.

Die Faszination, die der Flapper auf das männliche Publikum ausübt, liegt wohl gerade darin, dass es immer wieder gelingt, diesen zu zügeln und auf den rechten Weg zu führen. Auch der Sex-Appeal des Flappers lässt sich mühelos in den Alltag integrieren, denn im Gegensatz zu den Mondänen stellen sie in ihren Filmen Verkäuferinnen, Friseurinnen oder Taxifahrerinnen dar ...

Clara Bow wird mit ihrer Mischung aus Erotik und Vitalität zum Prototyp des Flappers; seit ihrem Auftritt 1927 in Joseph von Sternbergs Film *Das gewisse Etwas* (It) ist sie als »It'-Girl« bekannt. Neben Colleen Moore und Leatrice Joy beginnt auch Joan Crawford 1927 ihre Karriere mit Filmen wie *Die Großstadt lockt* (The Taxi Dancer) oder *Der Unbekannte* (The Unknown) in der Rolle des leichtlebigen Flapper oder die Schauspielerin Louise Brooks, die ebenfalls diesen lebensbejahenden Typus in den Komödien *Love'em and Leave'em*

(1926) und *In jedem Hafen eine Braut* (A Girl in Every Port, 1927) von Howard Hawks darstellt.

Im Hollywood der Stummfilmzeit ist der Anteil von Frauen, die in der Filmindustrie arbeiten und als Regisseurinnen, Cutterinnen, Kamerafrauen und Autorinnen zur Entwicklung der amerikanischen Filmproduktion beigetragen haben, beachtlich.

Die produktivste und erfolgreichste [der] Regisseurinnen war Lois Weber (1882 – 1939), die während ihrer aktiven Schaffenszeit (1911 bis 1934) so bekannt war wie D. W. Griffith.¹² Sie ist die erste Frau, die als Produzentin, Co-Autorin, Regisseurin und Star ihrer Filme agiert. Ihr Werk besteht überwiegend aus Sozialdramen, in denen sie Abtreibung, Geburtenkontrolle, Todesstrafe, religiöse Intoleranz, Kinderarbeit und Prostitution thematisiert und sowohl in ihren Filmen als auch als öffentliche Person eine diffizile Gratwanderung zwischen viktorianischer Familien- und Hausfrauenmoral und den Werten der selbstständigen Frau schafft.¹³

Als Regisseurinnen betätigen sich in diesen Jahren auch die Schauspielerinnen Cleo Madison, Ruth Ann Baldwin und Sidney Drews. Ihre inzwischen zum Teil unidentifizierbaren Nitrofilme werden heute von Forscherinnen aus den Archiven geholt und restauriert.

1915 ist die Cutterin Viola Lawrence die erste Person ihres Berufsstandes, die die Nennung ihres Namens im Vorspann durchsetzt, und die Schauspielerin Mary Pickford macht sich 1919 vom Studiosystem Hollywoods unabhängig, indem sie in Zusammenarbeit mit den Stummfilmhelden Charlie Chaplin und Douglas Fairbanks sowie D. W. Griffith das Filmstudio United Artists gründet.

In Interviews fällt dennoch der Rechtfertigungsdruck auf, unter dem die Frauen in der damaligen Filmindustrie offenbar gestanden haben. So betonten sie immer wieder, wie sehr weibliche Eigenschaften wie beispielsweise Begeisterungsfähigkeit und Einbildungskraft für die Filmproduktion geeignet seien.¹⁴ Und Lois Weber trat 1927 zurück, weil United Artists ihre Autonomie zu stark beschnitten hatte – obwohl sie 1918 als bestbezahlte Regisseurin gilt.¹⁵

Im Jahre 1927 wird der Tonfilm eingeführt, dessen Produktion mit ungleich höheren Kosten als bisher verbunden ist und bei deren Finanzierung die Banken eine immer größere Rolle spielen. Die Filmproduktion wird zu einem wichtigen Wirtschaftszweig der USA, der Film selbst wird mehr und mehr zur Ware und im Wesentlichen unter rein ökonomischen Aspekten hergestellt. Inhaltliche und stilistische Experimente werden damit zu einem finanziellen Risiko.

Die Führung des am pekuniären Erfolg orientierten Studiosystems wird fast vollständig von Männern übernommen. Damit nimmt der gewonnene Einfluss der Frauen eine rückläufige Entwicklung. Nun haben sie wieder vor allem als schöne Darstellerinnen vor der Kamera zu fungieren.

Der Umbruch von den zwanziger zu den dreißiger Jahren ist zunächst durch die 1929 einsetzende Weltwirtschaftskrise und die durch die Massenarbeitslosigkeit ausgelöste Große Depression geprägt, die auch das moralische Klima in den USA beeinflusst.

In dieser Zeit sozialer Unsicherheit werden Gangsterfilme sehr populär. Das Publikum verlangt nach harten, mächtigen und cleveren Tough Guys, die mit ausreichend krimineller Energie erfolgreich ihr Leben bewältigen.

Die Beliebtheit solcher Filme wie *Der kleine Cesar* (Little Cesar, 1930) von Mervyn LeRoy, *Der öffentliche Feind* (The Public Enemy, 1931) von William Wellman oder *Scarface* (1932) von Howard Hawks erklärt sich »... aus der Popularität großer Gangster wie Al Capone, John Dillinger, Dutch Shultz oder Hymie White selbst. Der einfache Mann auf der Straße sieht in ihnen romantische Helden, die sich in einer harten Welt nach oben kämpfen und all das genießen können, was ihm selbst versagt bleibt: Luxus, Drogen, Sex, Macht.«¹⁶

Neben dem männlich dominierten Gangsterfilm entsteht als weiterer filmischer Schwerpunkt eine Mischung aus realitätsferner, der Trivialliteratur entlehnter Fabel und häufig schicksalhafter Tragik, die den »Vamp« hervorbringt. Vorzugsweise handelt es sich um Ehedramen voller Leidenschaft, Fehlritten und Schuldgefühlen.¹⁷ Der Vamp als weibliches Pendant zum hartgesottenen männlichen Helden erin-

nert erneut an die *Femme fatale* als die verkörperte Bedrohung für das männliche Geschlecht. Sie wird über ihre sexuelle Anziehungskraft definiert, und als geschichts- und ortlose Verführerin ist sie jenseits jeder sozialen Realität angesiedelt.

Eine neue von männlich ausgerichteter Vorstellungswelt geschaffene Form, die die weibliche Erotik in sichere Entfernung rückte. Ein Bild, mit dem versucht wurde, die Erfahrung emanzipierter weiblicher Erotik, den Schock der Freiheit [den Georg Seeßlen durch das Auftreten der Flapper und Mondänen der zwanziger Jahre ausgelöst sieht] zu bewältigen.¹⁸

Das Kinopublikum ist fasziniert von einem lasziven, geheimnisumwobenen und teilweise morbiden Frauenbild, das durch Stars wie Greta Garbo in *Anna Christie* (1930) von Jacques Feyder oder in *Mata Hari* (1932) von George Fitzmaurice seine Entsprechung findet. Marlene Dietrich wird nach Hollywood geholt und dreht dort im Jahre 1932 unter der Regie von Josef von Sternberg *Shanghai Express* und das Melodram *Die Blonde Venus* (*Blonde Venus*), Filme, in denen sie als Vamp im Mittelpunkt des Geschehens steht.

Während die Inszenierung der Androgynität Garbos oder Dietrichs das Produkt ihrer männlichen Produzenten und Regisseure bleibt, gelingt es der erfolgreichen Schriftstellerin, Schauspielerin und Drehbuchautorin Mae West (1892 – 1980), ihren eigenen Mythos zu kreieren. Sie ist einzigartig in den 30er Jahren, sie »spielte den unkomplizierten, bodenständigen, unmoralisch-witzigen Vamp, verkörpert den proletarischen Zugang zur Sexualität, aus der weder ein Märchen noch ein Mysterium gemacht«¹⁹ wird.

West arbeitet an der amerikanischen Music-Hall-Bühne, und da Anfang des Jahrzehnts zahlreiche erfolgreiche Broadwaystücke verfilmt werden, gelangt sie auf diesem Weg nach Hollywood. Hier schafft sie es immer wieder, das Diktat der Sittenorganisationen und Zensurbehörden zu umgehen und einen ihren Vorstellungen entsprechenden Frauentypus zu entwerfen. Sie verkörpert erfolgreiche Sängerinnen, Kino-, Zirkus- und Revuestars, begehrte und glamouröse Frauen, lebenserfahrene laszive Damen der Halbwelt, die ihren Körper und ihre Sexualität als Kapital einsetzen, ohne sich dabei der

herrschenden männlichen Sexualökonomie zu unterwerfen. Schamlos und schlagfertig behauptet sie sich in der Welt der Männer und genießt deren Attraktivität.²⁰

In ihren Filmen ist das Verhältnis zu anderen Frauen meist von Freundschaft und Solidarität geprägt. Allerdings sieht auch sie sich gezwungen, ihre Filme in der Regel mit einem Happy End vor dem Traualtar enden zu lassen. Dessen ungeachtet besteht West meistens erfolgreich darauf, ihre Parts selbst zu schreiben und ihren Einfluss auf die Wahl der Regisseure, Techniker, Ausstatter und Filmpartner(innen) geltend zu machen.

Ihre erste Filmhauptrolle spielt sie 1933 als mörderischer Vamp in *Sie tat ihm unrecht* (She done him wrong) von Lowell Sherman, für den sie den noch unbekannteren Cary Grant engagierte, und erzielt damit einen so großen Erfolg, dass sie das Paramount-Studio vor dem finanziellen Ruin bewahrt. In *Ich bin kein Engel* (I'm No Angel, 1933) zähmt sie als Zirkuskünstlerin wilde Löwen und verstörte Männer, und auch in *Going to Town* (1935) kehrt sie gewohnte Vorstellungen um, indem sie mit einem Verehrer um die Ehe spielt, verliert und heiraten muss.

In der feministischen Filmkritik herrscht Uneinigkeit über Wests Rollen und es gibt Stimmen, die ihr vorwerfen, sie stütze die sexistischen Ideologien und deren sozialpsychologisches Fundament.²¹ Trotzdem lässt sich nicht leugnen, dass sie mit ihrer offensiv zur Schau gestellten Erotik, ihrer Lebenslust, überlegenen und Autonomie bewahrenden Haltung die damaligen Konventionen bricht.

Dagegen wehren sich die katholische National Legion of Decency sowie das Hays-Office, die Selbstzensur-Behörde Hollywoods, die ihre Moralklauseln in Filminhalte und Schauspieleraktivitäten durchgesetzt wissen will. Mae Wests Filme werden einer immer stärkeren Zensur unterworfen; West selbst steht, neben Arnold, Astaire, Crawford, Garbo, Dietrich und Hepburn, als Kassengift auf einer schwarzen Liste für Kinobesitzer. Selbst der neue Paramount-Produktionschef Ernst Lubitsch steht ihr ablehnend gegenüber und billigt ihr 1938 keine Verlängerung ihres Vertrages zu. Faktisch bedeutet dies das Ende ihrer Filmkarriere.

Mit dem Beginn der dreißiger Jahre bringt das klassische Hollywood-Kino neben Western, Gangsterfilm und Musical, den Abenteuer- und den Kostümfilm hervor.

Das klassische Genre des frühen Tonfilms, das sich bis heute durchgesetzt hat, ist die von Filmemachern wie Frank Capra oder Howard Hawks konstruierte Screwball-Comedy, die sich durch schnellen Handlungsrythmus und respektlosen Humor auszeichnet. Gewöhnlich sind hier, wie beispielsweise Katherine Hepburn und Cary Grant in *Leoparden küsst man nicht* (Bringing Up Baby, 1938) ein Held und eine Heldin zu sehen, die sich erst nicht ausstehen können und zusammen eine alberne, aber plausibel entworfene Situation durchstehen.²²

Da der Anteil von Frauen am US-amerikanischen Kinopublikum in den dreißiger und vierziger Jahren hoch ist, wird ein Genre entwickelt, das diesen Bedürfnissen entsprechen soll. Damit ist der Woman's Film geboren. Rührselige Melodramen und glamouröse Ausstattungsfilme, die auch als Weepies (von ‚to weep‘ = weinen) bezeichnet werden.

Dieser Hollywood-Frauenfilm der dreißiger und vierziger Jahre, der eine eigene Produktionskategorie darstellt, bietet im schlimmsten Falle eine Art gefühlsbetonten Softporno für frustrierte Hausfrauen. Er ist »getragen von einer konservativen Ästhetik selbstmitleidiger Aufopferung mit typischen Themen wie Krankheit, Wahl zwischen zwei Männern, Konkurrenz zwischen zwei Frauen, die in abwechselnden Allianzen auftreten«²³.

Ganz andere Filme macht dagegen Dorothy Arzner, eine der wenigen herausragenden Regisseurinnen im kommerziellen Hollywood der dreißiger und vierziger Jahre. 1933 inszeniert sie mit dem Film *Christopher Strong* das Bild einer für damalige Verhältnisse äußerst emanzipiert denkenden und handelnden Frau, die im Amerika der frühen dreißiger Jahre scheitern muss. Katherine Hepburn ist hier in der Rolle einer ehrgeizigen und unabhängigen Pilotin zu sehen, die ihre Karriere einem verheirateten Geliebten vorzieht.

Pin-up-Girls und Karrierefrauen in den 40er Jahren

Im Dezember 1941 treten die USA in den Zweiten Weltkrieg ein. Das Bedürfnis der Bevölkerung nach einer heilen Welt während der Kriegsjahre versucht Hollywood mit zahlreichen Musicals und klassischen Komödien zu befriedigen und erfindet das »Pin-up-Girl«, das bis etwa 1950 in jenen Filmen zu sehen ist, die im Hinblick auf die Bedürfnisse der Frontsoldaten produziert werden.

Charakterisiert ist das Pin-up-Girl vor allem durch seine offensiv zur Schau gestellte Erotik und durch häufige Tanzauftritte. Es ist ausschließlich als Objekt konzipiert und negiert so alle emanzipatorischen Ansätze.²⁴ Betty Grable in *Pin-up-Girl*, Linda Darnell in *Tombstone* oder Hedy Lamarr und Lana Turner in *Mädchen im Rampenlicht* (Ziegfeld Girl, 1941) gelten als Vertreterinnen dieses Typs.

Eine gegenläufige Tendenz ist ab 1935 und in der ersten Hälfte der vierziger Jahre zu beobachten: Ein wachsendes Interesse an starken, zumindest unabhängig wirkenden Frauen, begründet dadurch, dass die Männer als Soldaten im Krieg sind, und der entstehende Arbeitskräftemangel von Frauen ausgefüllt werden muss.

Nun übernehmen Frauen auch traditionell männliche Arbeitsbereiche, werden – wie bereits im Ersten Weltkrieg – wirtschaftlich unentbehrlich und »Hollywood sorgte für die mythische Überhöhung der patriotischen Notwendigkeit«²⁵.

Der Anstieg der weiblichen Berufstätigkeit führte zu einer veränderten Wahrnehmung von Frauen in der Öffentlichkeit²⁶, und tatsächlich gibt es Ende der dreißiger und in den vierziger Jahren vermehrt Filme, in denen starke Frauencharaktere auftreten. Dargestellt werden sie von zahlreichen, ebenfalls in der Öffentlichkeit selbstsicher auftretenden weiblichen Stars, wie Greta Garbo, Barbra Stanwyck, Lucille Balls, Rosalind Russel oder aber Joan Crawford, die in jener Zeit selbstbewusste, energische Frauen²⁷ spielt, sowie Bette Davis und Katherine Hepburn.

Hepburn lehnt sich bereits 1936 in *Ein aufsässiges Mädchen* (*A Woman Rebels*, Mark Sandrich) gegen ihren allzu strengen Vater auf

und schreibt als Redakteurin und Mutter eines unehelichen Kindes feministische Artikel. Und noch 1949 führt sie als Juristin in *Ehekrieg* (Adam's Rib, George Cukor) mit ihrem Filmgatten Spencer Tracy vor Gericht stellvertretend den Geschlechterkampf.

Aufgrund der Begeisterung für unabhängige, berufstätige Frauen während des Zweiten Weltkrieges dürfen die Filmheldinnen eine Zeit lang in den verschiedensten Berufen ihre Intelligenz und Stärke unter Beweis stellen. Rosalind Russel ist 1940 in *Sein Mädchen für besondere Fälle* (His Girl Friday, Howard Hawks) eine viel beschäftigte Reporterin.

Auch Barbara Stanwyck stellt in *Hier ist John Doe* (Meet John Doe, Frank Capra, 1941) und 1945 in *Weihnachten nach Maß* (Christmas in Connecticut, Peter Godfrey) eine erfolgreiche Journalistin dar. Stanwyck tritt 1941 in *Du gehörst zu mir* (You belong to me, Wesley Ruggles) als Ärztin und noch im selben Jahr als Hochstaplerin in *Die Falschspielerin* (The Lady Eve, Preston Sturges) auf, einer battle-of-the-sexes-satire, in der die Frauen die Siegerinnen sind.²⁸

Katharine Hepburn spielt 1942 in *Die Frau, von der man spricht* (Woman of the Year) eine geachtete, unabhängige und ausgezeichnete Kolumnistin, die eine schwierige Beziehung zu einem Sportreporter (Spencer Tracy) eingeht, und die an ihrem unfemininen Verhalten zu scheitern droht. Beschrieben wird die Kolumnistin vorwurfsvoll als Versagerin in der Küche, die geringe Kenntnisse über Haushaltsführung hat und meist viel zu beschäftigt sei, um ihrer Rolle als Ehefrau gerecht zu werden.

In Filmen wie diesen geht es um mutige, vielseitige, intelligente und berufstätige Frauen, die als kompetente Politikerinnen, Anwältinnen oder Direktorinnen, als Flugzeugmechanikerinnen oder Fabrikarbeiterinnen auftreten und ein selbstbewusstes und von Frauensolidarität geprägtes Leben führen. Dennoch kommt es immer wieder zum traditionellen Happy End: Die Heldin sieht ein, dass ihre Lebensziele nicht die einzig wahren sind, und entscheidet sich für die Liebe zu einem Mann und damit gegen ihr ‚unfeminines‘ Verhalten.

In der Regel werden die Heldinnen am Ende von der bürgerlichen Moral mit ihrem Bestehen auf Ehe und Familie eingeholt. In

den knapp anderthalb Stunden davor jedoch sieht das Publikum den Frauen dabei zu, wie sie sich ganz und gar unkonventionell und unweiblich benehmen.²⁹

So erinnert sich Jerome Charyn in seinem Buch über Hollywood und die große amerikanische Traumkultur an die vierziger Jahre: Die Gesichter der Stars »haben ihre eigene wilde Resonanz gehabt. Die schlichteste Leinwand war viel größer (und dunkler) als jeder dieser Filmgiganten. Die Studios konnten den Inhalt eines Films tyrannisieren, ein Land der Happy Ends ausrufen, doch sie saßen nicht mit einem im Dunkeln. Sie konnten Joan Crawford kontrollieren, aber nicht die Hysterie, die hinter ihren großen Augen hockte.«³⁰.

Mit dem Kriegsende 1945 und der Rückkehr der Soldaten werden die Frauen wieder aus der Berufswelt gedrängt, müssen sich in Ehe und Mutterschaft zurückziehen oder mit Niedriglohnjobs zufriedengeben. Im Jahre 1947 verlieren drei Millionen Frauen ihren Arbeitsplatz – mehr als während der Wirtschaftskrise der dreißiger Jahre³¹.

Das Drama *Swing Shift – Liebe auf Zeit* (Swing Shift, Jonathan Demme) aus dem Jahre 1984 lässt diesen Teil der Geschichte wieder aufleben: Goldie Hawn spielt hier eine anfangs von ihrem Ehemann abhängige Frau, die während des Zweiten Weltkriegs eine Arbeit annimmt und ein sich neu entwickelndes Selbstbewusstsein genießt. Ihre Unabhängigkeit und Selbstständigkeit werden mit dem Kriegsende zunichte gemacht.

In der allgemein von Unsicherheit und Haltlosigkeit geprägten Nachkriegszeit wird bei der Suche nach Neuorientierung auf die vertrauten und bewährten Traditionen des Privaten zurückgegriffen. Im Zuge dieser Entwicklung verändern sich auch die Filmwelten und mit ihnen die Frauenbilder. Karrierefrauen gelten nun nicht selten als kastrierende Dominas. Denn Glück und Reichtum konnte nur einer geben: der Mann.

In vielen Filmen spielen bald stumme Heldinnen die Hauptrolle, die sich als Filmfrauen zu Bett legten, um an Hirntumoren, Querschnittslähmung, Geisteskrankheiten und schleichenden Giften dahinzusiechen.³² Karrierefrauen gehen nun in psychiatrische Behandlung, wo ihnen geraten wird, ihre Berufstätigkeit aufzugeben.

Folgerichtig kann sich im Hollywood-Film der fünfziger Jahre das Image der gefälligen Frau abermals im großen Maßstab durchsetzen.

Der Film Noir der 40er und 50er Jahre

Mit Beginn der vierziger Jahre entsteht der Film Noir – das Dark Cinema oder die Schwarze Serie des Hollywood-Films, der auch in Europa seine Entsprechung findet. Sabine Reichel beschreibt diese Werke in ihrem Buch *Bad Girls* als dunkle und harte, zynische und pessimistische Filme, die in Großstädten wie New York und San Francisco oder in Südamerika spielen.

Die düstere, negative Atmosphäre dieser in schwarz-weiß gehaltenen Werke wird unter anderem durch die äußerst sparsamen und kontrastreichen, expressionistischen Einstellungen geschaffen, in deren einzelnen Bildausschnitten häufig mit abgedunkelten Bereichen gearbeitet wird. Der Einsatz von Schatten, Silhouetten und Spiegelreflexionen spielt eine wichtige Rolle und entspricht der zynisch-pessimistischen Grundhaltung.

Als Vorlage für die Story dienen meist Detektivromane bekannter Autoren, wie Raymond Chandler, James M. Cain, Mickey Spillane oder Dashiell Hammett, in denen Sexsirenen in einer dekadenten, entfremdeten und misstrauischen Welt agieren.

Als erster Film dieses Genres gilt gemeinhin *Die Spur des Falken* (The Maltese Falcon, John Huston) aus dem Jahre 1941 mit Mary Astor als verlogene Brigid O'Shaughnessy und Humphrey Bogart als Detektiv Sam Spade.

Der Film Noir als Antithese zum American Dream führt den Typus des einsamen Antihelden vor, den Detektiv oder Verbrecher, der das Opfer eines willkürlichen Schicksals ist und dem die Erfüllung ökonomischen und privaten Glücks misslingt. Die Frauen, die meist eine der Hauptrollen besetzen, spielen hier eine ganz andere Rolle.

Die Protagonistinnen, deren Intrigen die Filmhandlung wesentlich mitbestimmen, agieren ausgesprochen selbstbewusst und skrupellos

innerhalb der kriminellen Welt der Männer. Genau wie diese streben sie nach Geld, Macht und Freiheit. Mit einer häufig maskenhaften Mimik, mit monotonen Stimmen und einer knappen, scharfen Sprache voller Ironie, Wortspiele und Oneliners gehen die Protagonistinnen ihren Geschäften nach. Ihre Ziele verfolgen sie mit hemmungsloser Härte und Hinterlist, nicht selten indem sie morden. In der Regel werden sie als narzisstische Einzelkämpferinnen ohne jegliche emotionale Bindungen dargestellt, unmoralisch, asozial, voller Verachtung für Ehe und Familie. Haben sie Kinder, so werden sie als schlechte Mütter charakterisiert, sind sie verheiratet, dann meist nur unwillig mit einem lästigen, ungeliebten Ehemann.

Die Frauen sind es, die einem emotional unbefriedigenden und monotonen Eheleben zu entkommen suchen, während ihre Männer auf die Rolle des impotenten, passiven Opfers oder groben Sadisten festgelegt sind.

Mit ihrem Auftritt, ihrer Sinnlichkeit bestimmen die Heldinnen Handlung und Atmosphäre des Films, die Kamera folgt ihren Bewegungen. Sex ist oft tödlich; Romantik und Liebe zwischen den Geschlechtern existieren hier kaum, ihre Darstellung geht in der Regel einher mit der Beschreibung eines pathologischen Ausmaßes an Eifersucht und Besitzanspruch.

Die Faszination, die von der Noir-Frau ausgeht, wird durch die Bildkomposition unterstrichen, denn häufig dominiert sie die Einstellung, indem sie in der Bildmitte und/oder im Bildvordergrund platziert ist, oder sie zieht die Bildschärfe mit sich in den Hintergrund.

Diese Heldinnen werden insbesondere von den Schauspielerinnen Barbra Stanwyck, Joan Crawford, Lauren Bacall und Bette Davis, aber auch von Gene Tierney und Jane Greer verkörpert. Billy Wilders Film *Frau ohne Gewissen* (Double Indemnity, 1944) steht als ein Meisterwerk des Film Noir. Mit Barbra Stanwyck als Hausfrau Phyllis Dietrichson in der Hauptrolle, geht es um Ehebruch, Mord und Versicherungsbetrug.

In *Gilda* zieht Rita Hayworth 1946 unter der Regie von Charles Vidor ihre langen Handschuhe aus und bringt allein dadurch diverse Männer dazu, sich gegenseitig umzubringen. In *Laura* von Otto Pre-

minger verfolgt Gene Tierney 1944 einen Detektiv und in Fritz Langs pessimistischen, zynischen Filmen *Straße der Versuchung* (Scarlet Street, 1945) und *Gefährliche Begegnung* (The Woman in the Window, 1944) gerät der brave, freudlose Bürger und Angestellte mittleren Alters in die Fänge einer verlogenen Frau.

In *Die Killer* (The Killers, 1946) wiederum verfällt der Boxer Sweede der singenden Ava Gardner und beginnt für sie zu lügen, zu stehen und zu töten, bis er schließlich von ihr verlassen wird.

In der feministischen Filmkritik wird darauf hingewiesen, dass auch der Film Noir keine durchgängige Darstellung starker selbstbewusster Frauen bietet. Häufig erfährt der Entwurf ihrer Selbstständigkeit bereits im Laufe der Filmhandlung unter anderem durch den im Film Noir gängigen Voice-over-Effekt eine Relativierung: Eine Männerstimme aus dem Off kündigt die Geschehnisse an, kommentiert sie, fungiert als Zensor, der die Personen vorstellt. Sie ist es, die das Verhalten der Frau interpretiert.

In einigen Filmen der Schwarzen Serie wird der amorali-schen Frau die Reine und Gute gegenübergestellt, die Ehefrau oder Verlobte, die keinen Zugang zu ihrer Sexualität zu haben scheint, wie in Edward Dmytryk's *Murder, my Sweet* (Farewell My Lovely, 1944) oder in John M. Stahls *Todsünde* (Leave her to Heaven, 1946).

Spiegelt das Dark Cinema einerseits den veränderten Status der Frauen während des Zweiten Weltkrieges wider, so zeigt sich hier andererseits die Angst der Männer vor der Einschränkung ihrer eigenen Dominanz und Machtposition durch die kriegsbedingte Selbstständigkeit der Frauen, die auch die Furcht vor der weiblichen Sexualität als einer frei flottierenden, bedrohlichen Macht weckte.³³ Denn die Protagonistinnen sind entgegen der realen damaligen gesellschaftlichen Situation in der Regel nicht berufstätig, sondern überwiegend mit ihrer sexuellen Lust beschäftigt.

In den Nachkriegsjahren verändert sich Hollywoods Darstellung der Frauenfiguren abermals. Das lässt auch die Schwarze Serie nicht unbeeinflusst. Zwar wird diese noch bis etwa 1958 (und vereinzelt bis heute) weiterproduziert, aber die neuen alten konservativen Werte lassen keinen Raum für familienfeindliche Frauen mit Sex-Appeal.

Und so verschwinden die schillernden und dominierenden Handlungsträgerinnen allmählich von der Leinwand. Machthungrige und selbstsüchtige Frauen der vierziger Jahre erfahren nun eine Reduzierung auf Neben- oder Opferrollen. Sie sind nicht länger eigenverantwortlich, sie kränkeln, machen den Haushalt, viele von ihnen sind gutmütig, wohlütig und vor allem durchschaubar geworden. Verhalten sie sich dennoch einmal unweiblich, werden ihre Reue und ihr Wunsch, sich zu bessern, belohnt.

Joan Crawford ist eine der bekannten Schauspielerinnen, die den neuen, zensierten Prototyp der fünfziger Jahre darstellt. In dem Melodram *Die Lügnerin* (Harriet-Craig, 1950) spielt sie eine kranke, nicht ernst zu nehmende, mitleiderregende Frau, der kein selbstverantwortetes Handeln zugestanden wird.

Die Schauspielerin Gloria Grahame verkörpert das Inbild des etwas masochistischen weiblichen Opfers, etwa in den Fritz-Lang-Filmen *Heißes Eisen* (The Big Heat, 1953) und *Lebensgier* (Human Desire, 1954) oder in *Ein einsamer Ort* (In a Lonely Place, 1950) mit Humphrey Bogart. Und auch Gene Tierney zeigt sich in den Filmen der fünfziger Jahre nur noch als gute Freundin und Ehefrau.

Die Goodwives der 50er Jahre

Im Vergleich zu den späten dreißiger und vierziger Jahren gibt es in diesem Jahrzehnt nicht nur weniger Filme über selbstständige, emanzipierte Frauen, sondern allgemein weitaus weniger Filme, in denen Frauen überhaupt eine Rolle spielen.

In dieser Dekade werden starke Frauen entweder ersetzt durch brave Mädchen wie Debbie Reynolds und Sandra Dee, oder dadurch zum Schweigen gebracht, dass sie in den populärsten Filmen der damaligen Zeit, von *Zwölf Uhr mittags* über *Mein großer Freund Shane* und *Die Rechnung ging nicht auf* bis hin zu *Die zwölf Geschworenen* größtenteils einfach nicht vorkommen.³⁴

Selbst in dem boomenden Genre der fünfziger Jahre, dem Science-Fiction, in dem vor allem die durch den Kalten Krieg ausgelösten Invasionsphantasien jener Jahre zum Tragen kommen, spielen Frauen lediglich untergeordnete Rollen.³⁵

Einige der wenigen Ausnahmen stellen die Heldinnen in den Filmen der ab 1933 in Hollywood arbeitenden englischen Schauspielerin und Regisseurin Ida Lupino dar. Lupino gründet 1949 gemeinsam mit Anson Bond eine eigene Produktionsfirma, schreibt Drehbücher und dreht in den Jahren zwischen 1949 und 1953 sechs Spielfilme. Ab 1953 verdingt sie sich ausschließlich beim Fernsehen. 1992 gab es im Rahmen des Kölner Frauenfilmfestes FEMINALE die seltene Gelegenheit, in Deutschland vier ihrer Filme zu sehen.

Lupinos erster Film *Verführt* (Not wanted) handelt von einer ungewollten Teenager-Schwangerschaft; *Outrage* (1951) erzählt die Geschichte einer jungen und wohlbehüteten Frau, die vergewaltigt wird und vor der Ignoranz und Hilflosigkeit ihrer Umwelt in die ländliche Idylle Kaliforniens zu fliehen versucht. Der im selben Jahr entstandene Film *Hard, Fast and Beautiful* behandelt ein neurotisch belastetes Eltern-Kind-Verhältnis, in dem eine ehrgeizige Mutter ihre Tochter in eine Karriere als Tennisspielerin zwingt. In ihrem 1953 gedrehten Werk *Der Mann mit zwei Frauen* (The Bigamist) übernimmt Lupino selbst eine der Rollen.

Als Produzentin ihrer Filme hat Lupino die Möglichkeit, relativ unabhängig zu arbeiten. Im Allgemeinen aber übt der Staat in den fünfziger Jahren auf die Filminhalte einen nicht unerheblichen Einfluss aus, sowohl durch Berufsverbote als auch mittels staatlicher Subventionen.

Die amerikanische Gesellschaft ist in diesen Jahren durch das Wirtschaftswunder und durch Restauration gekennzeichnet. Gesellschaftspolitisch befinden sich die USA in einer Krise, die eine kulturelle Paranoia zur Folge hat, welche durch Senator Joseph R. McCarthy und seinen sich gegen kritische Äußerungen jedweder Art richtenden Ausschuss zur Bekämpfung unamerikanischer Umtriebe HUAC (House on Un-American Activities Committee) forciert wird. Bereits im Oktober 1947 beginnen öffentliche Verhöre über die

kommunistische Infiltration der Filmindustrie.³⁶ Zur Vermeidung von weiteren Eklats werden von den Studios die berüchtigten schwarzen Listen angelegt, um all jene, die kommunistischer Umtriebe oder Sympathien verdächtigt sind, von der Arbeit an Filmen auszuschließen.

Gesellschaftspolitisch ist der McCarthyismus der frühen fünfziger Jahre Ausdruck einer Gesellschaft, die sich keine politische Fortschrittlichkeit mehr leisten konnte.³⁷ Es herrschen rigide Moralvorstellungen, vom Einzelnen wird ein sehr hohes Maß an Anpassung erwartet. Gleichzeitig lässt die sich deutlich verbessernde ökonomische Situation eine zunehmende Orientierung an Konsum und Fortschrittsglauben entstehen, die systemkritische Betrachtungen tatsächlich als störend erscheinen lässt. »Beides zusammen – direkte Maßnahmen und die Veränderung der Publikumsbedürfnisse – bewirkte, letztlich auch als Selbstzensur der Produzenten, Autoren, Regisseure, eine – generell gesehen – auffallende Gleichförmigkeit und das Festhalten an ‚Bewährtem‘ im Filmangebot der 50er Jahre.«³⁸

Als sich das während der kriegsbedingten Abwesenheit der Männer entwickelte emanzipatorische Bewusstsein der Frauen zu verselbstständigen droht, reagieren Werbung, Literatur, populäre Kultur und Frauenjournale mit der Idealisierung der Frau als glückliche Mutter und Hausfrau. Ein Glück, dass sich einzig in der Teilhabe am Konsum der Wohlstandsgesellschaft, in der Erziehung ihrer Kinder und in der ehelichen Sexualität findet.³⁹

In einer Vielzahl von Filmen aus dieser Zeit spiegelt sich die Begrenzung der Frauen durch ihre Ehemänner wider. Sie werden häufig in der häuslichen Umgebung als treusorgende Ehefrauen und reife, verantwortungsbewusste Mütter, als sogenannte ‚goodwives‘, dargestellt. Sie sind so sehr auf die Familie fixiert, dass sie kaum außerhäusliche Beziehungen pflegen. Formulieren sie einmal den Wunsch nach Befriedigung von Bedürfnissen, die über die ihnen zugeschriebene Rolle hinausgehen, werden sie regelmäßig durch das System – personifiziert in Ehemann und Kindern – zur Einsicht und Umkehr gebracht.

Ein gern erzählter Plot dieser Jahre ist die Geschichte von der sich politisch engagierenden Mutter, die sich schließlich doch ausschließ-

lich der Betreuung ihrer Familie hingibt, denn Vater und die Kinder leiden unter der Vernachlässigung.⁴⁰

Marilyn Monroe (1926 – 1962) wird zum Sexsymbol dieser Dekade. Obwohl sie mit der Gründung einer eigenen Produktionsfirma versucht, größeren Einfluss auf ihre Filmcharaktere zu nehmen, bleibt sie auf das Image des blonden Dummchens und der unschuldigen sauberen Sexbombe festgelegt.⁴¹

Während Monroes erste Hauptrolle in dem Melodram *Niagara* (Henry Hathaway, 1952) als Ehebrecherin und Anstifterin zu einem versuchten Mord noch einen etwas differenzierteren Charakter bietet, stehen ihre nachfolgenden Filme aus dem Jahre 1953 für das Wertesystem ihrer Zeit und das damalige Leitbild der US-amerikanischen Frauen: »Jung und leichtfertig, fast kindlich, anschmiegsam und weiblich, passiv, frohgemut und zufrieden in einer Welt, die aus Schlafzimmer, Küche, Sex, Kindern und dem schönen Heim besteht.«⁴²

In Howard Hawks Musical-Komödie *Blondinen bevorzugt* (Gentleman prefer Blondes) ziehen Monroe und Jane Russell als Tänzerinnen nach Paris, um sich dort in reiche Männer zu verlieben. In *Wie angelt man sich einen Millionär?* (How to Marry a Millionaire) von Jean Negulesco bietet Monroe gemeinsam mit Lauren Bacall und Betty Grable – die hier auf die systematische Suche nach einem reichen Versorger gehen – Sex gegen Geld und Ehe.

Unzählige Filme, in denen Frauen ihren Traum vom Leben als Vorort-Hausfrau verwirklichen, bestätigen und verfestigen Mitte der fünfziger Jahre eine Realität, in der 60 Prozent der Studentinnen ihr Studium abbrechen, um zu heiraten oder weil sie fürchteten, zuviel Bildung würde ein Ehehindernis sein. Ende der fünfziger Jahre sank das Durchschnittsheiratsalter der Amerikanerinnen auf zwanzig. Während im Jahre 1920 noch 47 Prozent der Studenten Frauen waren, sank deren Anteil im Jahre 1958 auf 35 Prozent.⁴³

Die Schauspielerin Doris Day feiert als erfolgreichster weiblicher Star der Nachkriegsjahre in den Fünfzigern bis in die Mitte der Sechziger große Erfolge in zahlreichen Musicals und Liebesfilmen. Bei ihren Auftritten präsentiert sie singend, tanzend und musizierend ein hausbackenes Image, helläugiges Temperament und fröhlichen

Optimismus⁴⁴, wie es George Morris in seinem Buch »Doris Day. Ihre Filme – ihr Leben« so treffend beschreibt.

In den meisten ihrer Filme verkörpert Day den Prototyp des ‚Mädchens von nebenan‘ – wohl einer der Gründe dafür, dass auffallend häufig Parallelen zwischen ihr und gegenwärtigen Stars wie Meg Ryan, Gwyneth Paltrow, Sandra Bullock und Julia Roberts gezogen werden.

1948 ist Day in Michael Curtiz' Komödie *Zaubernächte in Rio* (Romance in the High Seas) erstmals auf der Kinoleinwand zu sehen, das Publikum identifiziert sich mit der Rolle der Sängerin als nettes bodenständiges Mädchen. Ihr haftet selbst in Filmen wie *Schwere Colts in zarter Hand* (Calamity Jane, 1953) von David Butler, der in einer Westernkulisse spielt und in dem Day als Titelfigur überwiegend ungeschminkt und ungekämmt mit Stiefeln und Pistolen auftritt, eine weibliche Verwundbarkeit an, die wesentlich für die Sympathie des Publikums ist. In keiner Szene wirkt sie unweiblich oder verletzend.

Als das Image des ‚Mädchens von nebenan‘ Ende der fünfziger Jahre anachronistisch zu werden droht, werden zahlreiche Sexkomödien gedreht, in denen Doris Day mit Hilfe ihrer unerschütterlichen Moral zur Verteidigerin ihrer vorehelichen Jungfräulichkeit wird. In Filmen wie *Bettgeflüster* (Pillow Talk, 1959) von Michael Gordon oder *Ein Pyjama für zwei* (Lover Come Back, 1960) von Delbert Mann steht, so George Morris, nicht der Verlust ihrer Jungfräulichkeit auf dem Spiel, sondern der Verlust ihrer Integrität als erwachsene Frau. In *Was diese Frau so alles treibt* (The Thrill of it All, 1963) von Norman Jewison wiederum beginnt Day eine Karriere als gut verdienendes Starlet, das im Fernsehen für Seife wirbt und damit ihren Ehegatten verärgert. Letztendlich fällt Day die Entscheidung für das Haus und ein drittes Kind, fügt sich lächelnd in ihre Rolle als Arztgattin und gibt jeden Ansatz einer Unabhängigkeit auf.

Ganz anders die bis in die Neunziger hinein erfolgreiche Schauspielerin Elisabeth Taylor, die nach Ansicht Claudia Lenssens »Ausbruch aus der Norm, Regelverstoß, Exzess als normale Geschichte, als folgerichtige Konsequenz und Überlebensform gegenüber den Gesetzen ihrer Branche und ihres Milieus«⁴⁵ verkörpert. Sie

hat kein gleichbleibendes Image, erscheint nicht mit einem auf sie abgestimmten Rollentyp wie zeitgleich Marilyn Monroe als blonde Sexgöttin, sondern wandelt sich vom «guten», viktorianischen Mädchen zu dessen bedrohlichem Gegenbild. Liegt zu Beginn ihrer Karriere die Betonung noch auf ihrem Sexappeal, so ist sie doch in den meisten Filmen als ernste, elegante und etwas neurotische Frau zu sehen, die weder Mütterlichkeit noch eine besondere Freundlichkeit ausstrahlt.

Oft hat sie Filmpartner an ihrer Seite, die den jugendlichen Rebellen verkörpern, wie Montgomery Clift in *Ein Platz an der Sonne* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) und *Land des Regenbaums* (*Raintree Country*, Edward Dmytryk, 1957). 1956 ist sie neben James Dean in *Giganten* (*Giants*, George Stevens) zu sehen, einer der von Sittenwächtern stark attackierten Filme mit einem unsicheren, neurotischen, aufsässigen, unverständenden und empfindsamen ‚rebel hero‘, während die von Elizabeth Taylor dargestellte Frau durch den unerfüllten Trieb in die Außenseiterrolle⁴⁶ gebracht wird. 1958 setzt Taylor dem harmlose Abenteuer- und Liebesfilme produzierenden Hollywood das Melodram *Die Katze auf dem heißen Blechdach* (*Cat on a hot Tin Roof*) entgegen, in dem Tod, Alkoholismus und hasserfüllte Familienbeziehungen sowie verdrängte Homosexualität und sexuelle Frustration thematisiert werden.

Männlich dominiertes Kino in den Sechzigern

Anfang der sechziger Jahre kristallisiert sich die wachsende Fernsehbegeisterung der Bevölkerung zunehmend als Konkurrenz für das Kino heraus. Nach mehrfachen die Produktionskosten betreffenden Fehlkalkulationen befindet sich die US-amerikanische Filmwirtschaft endgültig in einer ökonomischen Krise, die 1962 ihren Höhepunkt erreicht. Das geringe cineastische Interesse von Frauen in dieser Zeit ist wohl nicht unabhängig davon zu sehen, dass sie in den Plots der in dieser Zeit vorrangig produzierten »Buddy Movies« fast vollständig

ausgeschlossen werden. Hier steht die emotionale Beziehung zwischen zwei Männern im Mittelpunkt, die durch gegenseitige Loyalität, Aufopferung und (latente) Erotik charakterisiert ist.

Anfang des Jahrzehnts wird, eng verknüpft mit dem anhaltenden Kalten Krieg zwischen den Großmächten, erstmals die Entsprechung alter Comic-Helden wie Superman, Ironman, Batman, Hulk oder Captain America auf die Leinwand projiziert. Die Figur des Agenten James Bond, jenes weltweit erfolgreichen Superhelden, der sowohl die Technik als auch die Frauen beherrscht und dessen Filmserie eine ewig gleichbleibende Weltsicht präsentiert⁴⁷.

Weiblich besetzte Hauptrollen dagegen finden sich lediglich in den zahlreichen Aufklärungsfilmern, die in dieser Zeit auch im Zusammenhang mit der 1960 auf den Markt kommenden Pille und die dadurch verstärkte Thematisierung von Sexualität entstehen. Dabei werden die Grenzen zwischen aufklärender Dokumentation und pornographischem Film fließend, denn auch amerikanische Aufklärungsfilmern mussten gewagter werden, um das Publikum noch zu erreichen.

Parallel beginnt Anfang der sechziger Jahre der allgemeine und politische Konsens in den USA der Nachkriegszeit zu zerbrechen, der verschiedene Schichten und Lager im gemeinsamen Interesse um die Wiederherstellung von Normalität vereint hatte.⁴⁸ Die gesellschaftlichen Widersprüche werden eklatanter und es kristallisieren sich Tendenzen heraus, die die restaurativen Traditionen der US-amerikanischen Gesellschaft allmählich aufzubrechen beginnen. Sie finden ihren Ausdruck in neuen sozialen Bewegungen, in denen Afroamerikaner(innen) und Hispanics ihre Bürgerrechte einfordern, Student(inn)en gegen die amerikanische Kriegsführung in Vietnam protestieren und sich Pop-Art und eine neue internationale Jugendkultur entwickeln.

1966 gründet sich die National Organization for Women (NOW) – drei Jahre nachdem deren erste Präsidentin, Betty Friedan, in ihrem vielbeachteten Buch *Der Weiblichkeitswahn* (*The Feminine Mystique*) die Weiblichkeitsideologie und die Folgen der Beschränkung der Frauen auf ihre Rolle als Vororthausfrau untersucht hat. Friedan

macht darin deutlich, dass das in den Medien propagierte Bild der glücklichen Gattin und Mutter zunehmend der Realität widerspricht und dass sich viele der ehrgeizigen Hausfrauen seltsam leer fühlen. Friedan konstatiert eine wachsende Unzufriedenheit angesichts der Tatsache, dass die amerikanischen Frauen daran gehindert werden, ihre vollen Fähigkeiten zu entwickeln und ermutigt diese dazu, ihrer Depression eine höhere Bildung, außerhäusliche Berufstätigkeit und das Ausschöpfen ihrer Potenziale entgegenzusetzen.

Tatsächlich demonstrieren Mitte des Jahrzehnts einige Filme, dass das partnerschaftliche Familienideal allmählich in die Krise gerät. In Werken wie Mike Nichols *Wer hat Angst vor Virginia Woolf?* (*Who's afraid of Virginia Woolf?*, 1965) mit Elisabeth Taylor in der Hauptrolle werden kaputte Ehen und zerrüttete Familien vorgeführt.

Abgesehen von solchen wenigen Produktionen konzentriert sich die Filmindustrie trotz der lauter werdenden allgemeinen Unzufriedenheit der Frauen zunächst weiterhin überwiegend auf männliche Helden. Im Zuge der allgemeinen Aufbruchstimmung entsteht Ende der sechziger Jahre die ‚New Hollywood‘-Bewegung, deren Beginn durch Denis Hoppers *Easy Rider* (*Easy Rider*, 1969) markiert wird und die sich für größere gestalterische Freiheiten und weniger kommerzielle Abhängigkeit ausspricht. *Easy Rider* wird zu einem der wichtigsten Kultfilme der sechziger Jahre und ein großer kommerzieller Erfolg. Die Helden Wyatt (Peter Fonda) und Billy (Dennis Hopper) verkörpern hier auf ihren Harley-Davidsons die Suche nach Erneuerung und alternativen Lebensformen. *Easy Rider* zieht eine Masse an Filmen mit vergleichbarer Thematik nach sich, und Motorradfilme werden zu einem Symbol für ein alternatives Leben.⁴⁹

In diesem, die Gewohnheiten und Sehnsüchte einer Generation zum Ausdruck bringenden, klassischen Jugendfilm treten wiederum Frauen nur in Nebenrollen auf: entweder als katholische Mütter zahlreicher Kinder, als alberne Teenager oder als Prostituierte. Selbst die Frauen, die als Teil einer Kommune mit einer unkonventionellen Lebensweise experimentieren, werden ausschließlich in ihrer Beziehung zu Männern gezeigt. Das Aufbegehren gegen die konservativen Werte der Elterngeneration und das Motiv der Freiheitssuche in die-