

Ursula Simeth

Mae West

1989

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2625>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Simeth, Ursula: Mae West. In: *Augen-Blick. Marburger Hefte zur Medienwissenschaft*. Heft 7: Feminismus und Film (1989), S. 45-61. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2625>..

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Ursula Simeth

Mae West

Men are all alike, married or single. It's their game. I happen to be smart enough to play it their way. You'll come to it.

Mit diesen Worten kommentiert Lady Lou/Mae West¹ den Selbstmordversuch eines jungen Mädchens in *She Done Him Wrong* (1933). Die unerfahrene Sally wollte sich aus unglücklicher, verratener Liebe zu einem verheirateten Mann das Leben nehmen: "A story so old it should have been set to music long ago." sagt Lady Lou resigniert und wissend. Im "Spiel" der Geschlechter sind die Frauen die ewigen Verlierer, es sei denn, sie eignen sich die Methoden, Schach- und Winkelzüge derjenigen an, die die Spielregeln vorgeben - und das sind die Männer, egal zu welcher Gesellschaftsschicht sie gehören. Nach ihren Vorlieben, Wünschen, Obsessionen hat die Frau sich zu richten, sie wird in Besitz genommen, wieder fallengelassen - sie ist Ware, Währung, Gebrauchsgegenstand, Wegwerfprodukt. Mae West, die in ihren Film- und Bühnenrollen ihre Lebensphilosophie, was die Geschlechter betraf, unverblümt zum Ausdruck brachte, kennt die Spielregeln genau. Das Spiel gefällt ihr, solange mit offenen Karten gespielt wird. Da die Männer aber immer im Vorteil sind - sie haben die besseren Karten und auch wenn sie falsch spielen, ist das Gesetz auf ihrer Seite - muß die Frau auf ihren Vorteil bedacht sein. Es gilt, in die Offensive zu gehen, sich zwar scheinbar auf das Spiel einzulassen, aber immer einen kühlen Kopf und die Kontrolle zu behalten.

Denn Mae West liebt die Unabhängigkeit noch mehr als die Männer, und da sie nicht nur überleben will, sondern auch ein Leben im Luxus

¹Wenn im folgenden von Mae West die Rede ist, so soll damit das Ensemble der von ihr in Filmen gespielten Figuren gemeint sein, der Frauentyp also, den sie als Star verkörperte. Handelt es sich um Aussagen zu einzelnen Filmen, so wird der Name der dort von ihr gespielten Figur genannt. - Dabei bleibt die Frage hier offen, inwiefern Mae West auch in ihrem Privatleben oder besonders in ihrem professionellen Auftreten, wie es damals für Stars üblich war, sich den von ihr gespielten Filmfiguren in ihren Verhaltensweisen angepaßt hat. "*Diamond Lil* gehört mir, auf meine bescheidene Art halte ich sie für klassisch. Ein bißchen wie *Hamlet*, nur komischer". Diese Aussage bestätigt, wie sehr die von Mae West konzipierten Figuren durch eigene Gedanken und Verhaltensweisen mitbestimmt sind. Zitat aus: Mae West. Greta Garbo (Reihe Film 16). München 1978, S. 72. - Im folgenden nicht näher nachgewiesene Zitate stammen aus Filmdialogen.

durchaus nicht verachtet, macht sie ihre erotische Ausstrahlung zu Kapital, ohne dabei ihre Autonomie aufzugeben, was ihr oft großen Ärger einbringt. Da sie aber *smart* ist und ein gutes Herz hat, geht sie zwar manchmal etwas ramponiert, aber im Grunde stets unbeschädigt und strahlend aus ihren Abenteuern hervor.

Dies ist der Rahmen, in dem sich weiblich libertines Verhalten in den 30er Jahren auf der Leinwand entfalten konnte. Als einige von Mae Wests Filmen jetzt im Fernsehen wieder zu sehen waren, wurde sie in den Ankündigungen als "Sexidol der 30er Jahre", als "männermordende Emanze", aber auch als "Schauspielerin, die in den 30er Jahren die weibliche Emanzipation auf das Nachdrücklichste vertreten hat", und als Ausnahmefrau, die "kein Phantasieprodukt männlicher Filmemacher war"², bezeichnet. Die feministische Filmkritik hatte bislang Probleme mit der Analyse von Mae Wests Frauengestalten. Sie sperren sich gegen das dort vorherrschende psychoanalytisch ausgerichtete Vokabular und wurden schnell als zutiefst im patriarchalen Diskurs verwurzelt abgetan. Im folgenden sollen demgegenüber die Ansatzpunkte für ein feministisches Vergnügen an den Filmen Mae Wests zum Ausdruck gebracht werden, was nicht heißen soll, daß sie als komplettes und bewußtes emanzipatorisches Programm interpretiert werden.

Emanzipation versus Gesellschaft

Mae Wests Karriere begann im Vaudeville Theater, der amerikanischen Music-Hall-Bühne, und sie schrieb sich, bestätigt durch den Erfolg, seit sie 30 war, ihre Stücke selbst. Diese waren dafür bekannt, daß sie jeweils Skandale auslösten. Ihr erstes selbst verfaßtes Stück *Sex* brachte Mae West sogar für acht Tage ins Gefängnis.

Hollywood, Anfang der 30er Jahre noch nicht ganz sicher in der Produktion von publikumswirksamen komödiantischen Tonfilmen, nutzte erfolgreiche Broadwaystücke aus und warb zugleich deren Autoren und Schauspieler ab. So kam Mae West wie viele andere zum Film.

Auch in ihren Filmen war Mae West Autorin und Darstellerin in Personalunion. Bei der Paramount, die sie 1932 für *Night after Night* unter Vertrag nahm, bestand sie nach Durchsicht des Drehbuchs darauf, sich ihren Part selbst zu schreiben. Im Falle einer Ablehnung bot sie an, alles bis dahin erhaltene Geld zurückzuzahlen und vom Vertrag zurückzutreten. Mit einer kleinen Nebenrolle in diesem Film schaffte Mae West auf Anhieb ih-

²Ansagetexte im Hessischen Rundfunk.

ren Durchbruch beim Kinopublikum. Daraufhin durfte sie eine Filmversion ihres erfolgreichen Bühnenstücks *Diamond Lil* schreiben. Unter dem Titel *She Done Him Wrong* war dies Mae Wests erster Hauptrollenfilm; er brach alle Kassenrekorde und rettete das Studio vor dem drohenden Bankrott. Die Paramount nahm sie daraufhin bis 1938 unter Vertrag. Für die folgenden Filme schrieb sie die Drehbücher nach den ihr von der Produktionsfirma angebotenen Vorlagen oder nach eigenen Ideen.

Sie hatte Einfluß auf die Auswahl der Regisseure, der Techniker und Ausstatter, von denen sie einige durch mehrere Filme begleiteten. Auch wurden ihre Wünsche bei der Besetzung der anderen Rollen berücksichtigt - so verhalf sie dem noch unbekanntem Cary Grant zu einer ersten großen Rolle in *She Done Him Wrong*. Alle ihre Filme für die Paramount können als individuelles Werk gesehen werden - weit mehr als bei anderen Stars ist ihre Person der dominierende Mittelpunkt. Adolph Zukor, Produktionsleiter bei der Paramount, erklärte ihre Beliebtheit folgendermaßen: "Mae West verkörperte das Wunschbild des Publikums der Krisenjahre, denn sie war eine energische, resolute Frau, immer Herrin der Lage"³. Sie zeigte, wie eine Frau sich in der Männerwelt behauptet, das Leiden und Verbitterung verweigert und die Attraktivität und Virilität der Männer genießt.

Zwar hatte sich das moralische Klima seit Ende der 20er Jahre, mit durch die Weltwirtschaftskrise und die anschließende "New Deal"-Politik bedingt, verändert. Die Vamps und 'flappers' des Stummfilms waren einer integrierenden Revision unterzogen worden, die Heirat wurde zum Endpunkt eines kurzen, romantischen Jungmädchentraums und die Ehe zur erstrebenswerten Schutz- und Versorgungseinrichtung proklamiert. Mit einem sicheren Gespür für die eigentlichen Sehnsüchte des Publikums konnte sich Mae West eine gewisse Zeit lang jedoch über die Diktate der Sittenwächter hinwegsetzen und machte nur beim obligatorischen Happy-End, das sie unweigerlich immer vor den oder in gefährliche Nähe zum Traualtar brachte, Konzessionen.

Oft werden die Angriffe der Moralisten, denen die Filme Mae Wests von Anfang an ausgesetzt waren, geschickt in die Filmhandlungen eingebaut und entweder ironisiert oder es wird versucht sie zu entkräften. In *Belle of the Nineties* (1934) singt Ruby Carter etwa zu der von der Straße heraufdringenden Gospelmusik, auf ihrem kleinen Balkon stehend, eine Anklage gegen den Rufmord und die Skandalmacherei, die gegen sie betrieben werden. Der Text: "I'm going to drown, down in those troubled waters that creeping round my soul..." ist an Gott adressiert, und es wird gefragt, ob sie dafür verantwortlich gemacht werden kann, daß sie von 'ihm'

³Zit. nach Jerzy Toeplitz, *Geschichte des Films 1855-1933*, Bd.I. München 1987, S. 673f.

so geschaffen ist, wie sie ist - die Leute hingegen behaupten, sie wäre eine Ausgeburt des Teufels: "Oh, Lord, am I to blame, must I bow my head in shame, if people go round scandalizing my name."

Trotzdem führte der Drahtseilakt zwischen dem von ihr selbst geschaffenen Mae West-Image und der Besänftigung der einflußreichen Sittenorganisationen und Zensurbehörden letztendlich zu ihrem Sturz vom Starhimmel. Als der Druck des katholischen Interessenverbandes, der *National Legion of Decency* und ab 1936 auch von der mächtigen Hearst-Presse auf das Hays-Office, der Selbstzensur-Behörde Hollywoods, immer stärker wurde und Mae Wests Filme nur noch stark zensiert in Umlauf kamen - ihr Name stand neben sechs anderen wie Garbo, Dietrich, Hepburn, Crawford, Astaire und Edward Arnold auf einer schwarzen Liste für Kinobesitzer, die sie als "Kassengift"⁴ brandmarkte - erneuerte die Paramount Mae Wests Vertrag 1938 nicht mehr. Ihr gespanntes Verhältnis zu Ernst Lubitsch, der seit 1936 Produktionschef der Paramount war, und der sie aufgrund ihrer starken Persönlichkeit, die den Regisseur fast ausschaltete, ablehnte, trug außerdem dazu bei, daß das Studio seinen Star verabschiedete.

Mae West drehte noch zwei Filme bei anderen Studios, aber ihre Filmkarriere war 1939 mit *My Little Chickadee* für die *Universal* faktisch beendet.⁵

Die erfolgreiche Schauspielerin und Drehbuchautorin war in den 30er Jahren einzig in ihrer Art. Sie spielte den unkomplizierten, bodenständigen, unmoralisch-witzigen Vamp, und ist höchstens noch mit Jean Harlow in einigen von deren besseren Rollen zu vergleichen. Beide Schauspielerinnen verkörpern den proletarischen Zugang zur Sexualität, aus der weder ein Märchen noch ein Mysterium gemacht wurde. Sinnlichkeit verband sich mit gesundem Menschenverstand und Geschäftssinn, darin war Mae West ganz das Geschöpf Brooklyns, wo sie aufwuchs, und sie machte nie einen Hehl aus ihrer proletarischen Herkunft.⁶ Im Gegensatz zu Jean Harlow kontrollierte Mae West jedoch wesentlich souveräner die Handlung und Inszenierung ihrer Filme.

⁴Eric Braun, "One for the boys". In: *films and filming* Nov. 1970, S. 40.

⁵Die drei Filme, in denen Mae West nach 1939 spielte, bauen auf den Mythos der Filme der 30er Jahre. Ein 'come back' wurde damit nicht ernsthaft versucht.

⁶Mae Wests Vater war Preisboxer, ihre Mutter Korsettmodell gewesen.

Mae Wests Inszenierung von Körperlichkeit und Sexualität

Mae West inszenierte Erotik mit allen Hilfsmitteln, die der Zeitgeschmack verlangte, den sie ihrerseits aber auch beeinflusste und prägte. Sie stilisierte sich zum Phantasieprodukt männlichen Begehrens, sie war die fleischgewordene Verführung. Kostbare, immer hautenge Roben, platinblondes Haar, Diamanten, Glamour, Zofen, applaudierendes Publikum gehören als feste Ausstattung zu den von ihr gespielten Figuren. Dies waren Frauen, zu deren Arbeit das Zur-Schau-Stellen ihres Körpers, ihrer Sexualität, gehörte: erfolgreiche Music-Hall-Sängerinnen, gefeierte Revue- oder Kinostars, begehrte Lebedamen der Halbwelt und sogar eine Löwenbändigerin im Zirkus. Mae West ist eine innovative Interpretin. In den Liedern, die stets Höhepunkte in ihren Filmen sind, mischen sich Jazz-, Blues-, Negro-Spiritual- und Honky-Tonk-Elemente. Die Anzüglichkeit der teils von ihr selbst verfaßten oder bearbeiteten Texte gehörte zu ihrem speziellen Markenzeichen.

Berühmt ist vor allem ihr Gang, der mit dem John Waynes verglichen wurde.⁷ Wiegend und zugleich etwas stelzend, mit der einen Hand ihr Kleid raffend, mit der anderen einen Spazierstock oder Sonnenschirm balancierend, fordert sie die Blicke der Männer heraus. Treppen sind feste Bestandteile der jeweiligen Innendekoration und Mae West bestand immer darauf, daß die Kamera ihr folgte, wenn sie eine Treppe hinaufstieg. Die Steigbewegung bringt das Hüftschwingen unter den figurbetonenden Kleidern besonders stark zur Geltung und oft verharret sie kurz auf dem Treppenabsatz um, von der erhöhten Position aus, triumphierende Blicke auf die ihr sehnsüchtig, hungrig nachstarrenden Männer zu werfen. Wenn sie stehenbleibt, hört sie nicht auf, ihren Körper leicht zu wiegen, oft stützt sie dabei beide Hände in die Hüften, fest und beweglich zugleich, Kraft und Selbstbewußtsein demonstrierend.

Mae West entsprach keinem im Hollywoodkino ihrer Zeit favorisierten Schönheitsideal. Ihre füllige Figur steht in starkem Kontrast zu den eher androgynen Schönheiten anderer weiblicher Stars der 30er Jahre, wie Greta Garbo, Marlene Dietrich, Katherine Hepburn - und auch zum biegsamen Körper Jean Harlows. Auch Mae Wests Gesicht ist nicht schön im klassischen Sinn, es ist zu rund, zu großflächig. Aber: "Ein Vamp muß nicht schön sein." sagt sie selbst, wohl wissend, daß es auf die selbstbewußte Inszenierung und die Persönlichkeit ankommt.⁸

⁷Peter W. Jansen, *Follow me - Wanderjahre mit Mae West* in: Mae West. Greta Garbo, S.53.

⁸Siehe Christa Maerker, *Von Mae bis September*, in: Mae West. Greta Garbo, S.87.

Deshalb sorgt sie dafür, daß die Dekorationen - es sind im wesentlichen Innenräume - ausschließlich als Kulissen für ihre Auftritte konzipiert werden. Die Präsenz Mae Wests wird durch eine Manipulation des Aktionstempos noch intensiviert: Ihre Bewegungen sind langsamer als das Spiel der anderen Schauspieler um sie herum. Der Blick des Publikums verweilt dadurch länger auf ihr als auf den anderen Personen, und nach ihren verbalen Gags wird ihm immer eine kleine Pause für die Entfaltung des komischen Effektes zugestanden.

Diese Präsentation, überwiegend von ihr selbst in Szene gesetzt, steht in deutlichem Gegensatz zur damals in Hollywood üblichen männlich-erotisierenden Inszenierung des weiblichen Körpers. Im Genre des Film-Musicals, zu dem auch einige von Mae Wests Filmen gehören, wurden Frauen überdies in der Rolle von Revue- oder Chorus-Girls als dressierte Masse gezeigt. Vor allem Busby Berkeley ist bekannt für seine Revueszenen, in denen Hunderte von Frauenbeinen/-armen/-rumpfen zu kunstvollen Mustern arrangiert werden. Die Kamera zeigt den weiblichen Körper in der Zerstückelung, als geometrisches Element der Choreographie, wobei die unschuldigen Posen der Mädchen dem Betrachter eine unschuldige Position suggerieren. Erotik wurde nicht offen, sondern auf eine Weise dargeboten, die den männlichen Zuschauer moralischer Skrupel entheben sollte.

Auch in Filmen von Mae West treten Chorus-Girls auf, die oft auf ihren Auftritt vorbereiten. Deren Darbietung ist in der Regel humorvoll und etwas dilettantisch, als ob sich der weibliche Körper gegen die perfekte Zurichtung sperrte. In *She Done Him Wrong* sehen die Mädchen nach ihrem Auftritt durch den Vorhang auf ihr Publikum und kommentieren die anwesenden Gäste. Ein labiles Gleichgewicht zwischen Betrachteten und Betrachtenden wird so zumindest versucht.

Mae Wests Präsentation von Erotik ist offensiv und gepaart mit Witz. Moralische Schranken werden von vornherein nicht anerkannt und die Leichtigkeit, mit der sich Mae West über sie hinwegsetzt, läßt auch den Zuschauer Unmoral genießen. Ihre Körpersprache ist offensiv, provozierend und immer kontrolliert. Wenn sie sich, ihrer Wirkung vollkommen bewußt, siegessicher dem Mann ihrer Wahl bis fast zum Körperkontakt näherte, war damit zugleich ein wohlkalkulierter Angriff auf alles, was bis dahin vorstellbar und erlaubt war, verbunden.

Die betont inszenierte erotische Vitalität wird auf der verbalen Ebene oft zur offenen Anzüglichkeit gesteigert und damit komödiantisch aufgelöst. Mit brillanter Schlagfertigkeit, Humor, Ironie und auch Zynismus wird die Moralheuchelei der Zeit aufs Korn genommen, das Balzverhalten und Imponiergehabe der Männer parodiert. Mae West ist ohne ihre Bühnenerproben, treffsicheren, witzigen, anspielungsreichen 'wisecracks' und 'one-liners' nicht zu denken. Bud, dem jungen Mechaniker in *Go West, Young*

Man (1936), der ihr in aller Unschuld und Naivität seine Erfindung im Schuppen zeigen will, antwortet sie: "I just love to see your model." - "A thrill a day keeps the chill away." ist eine weitere ihrer berühmten Lebensweisheiten im gleichen Film und in *My Little Chickadee* verabschiedet sie sich von ihrem Geliebten, dem 'masked bandit' mit den Worten: "Good bye, my fastest one."

In *Belle of the Nineties* persifliert sie das Vampklischee der Stummfilmzeit, wenn sie bei ihrem ersten Auftritt sowohl als Schmetterling, als auch als Vampir, Rose, Spinne und zum Abschluß als Freiheitsstatue posiert (zeitgenössische Filmkritiker bezeichneten sie in der letzten Pose als "statue of libido"). In dem die Posen begleitenden, von einem Mann gesungenen Liedtext wird sie als "american beauty" und "sweetheart of the nation" gefeiert, Bezeichnungen, die voll Ironie auf die frühen Filmstars Mary Pickford und Lilian Gish verweisen, die das Leitbild der bedrohten, kindlichen Unschuld verkörperten und deren erotische Ausstrahlung eher an das Pädophile im Mann appellierte. Gegen bürgerliche Doppelmoral wirkte Mae Wests vitale, vor Lebensfreude überschäumende Erotik befreiend - amerikanischer Pioniergeist und Geschäftssinn, der Freiheitsdrang des Westernhelden und eine offen gezeigte Sexualität, die nicht düster umschattet war, gingen erstmalig eine gelungene Symbiose ein.⁹

Ehe versus 'drifting'

Der Warencharakter von Sexualität und Erotik wird nicht verschleiert, sondern ausdrücklich betont. Mae West ist käuflich, wenn auch nicht für jeden und diese Käuflichkeit sichert die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Anbieterin. Prostitution auf dieser Basis ist das weibliche Gegenstück zum männlichen Gangstertum. Sexuelles Vergnügen wird frei von Skrupeln und puritanischen Bedenken, aber auch von romantischen Illusionen und Sentimentalität, möglich und bejaht.

Auch wenn die kostbaren Diamanten ihr nicht als direkte Bezahlung für erwiesene Dienstleistungen gegeben, sondern immer in Huldigung an ihre Schönheit überreicht werden, so sind die Implikationen des Geschenks doch deutlich. Diamanten, das weiß Mae West, steigern den Marktwert ei-

⁹Vgl. dazu: Ästhetik des erotischen Kinos (Programm Roloff und Seeblen, Grundlagen des populären Films 7). Reinbek 1980, S.128ff.

ner Frau, bilden außerdem eine sichere Kapitalanlage¹⁰ und garantieren die Unabhängigkeit von unliebsamen Bindungen.

Denn "Men are my life" sagt Mavis Arden in der Ablendeinstellung von *Go West, Young Man* als Antwort auf einen Heiratsantrag ihres Managers Morgan. Die Betonung liegt aber auf dem Plural, und ihr Blick richtet sich in Erwartung kommender, offensichtlich außerehelicher Freuden verzückt in die Ferne. Sie liebt die Männer, aber auch ihre Freiheit und ein einzelner Mann kann auf die Dauer immer nur zu wenig oder zuviel sein. Auch wenn es in einigen Filmen zum Happy-End vor dem Traualtar kommt, so ist sie doch in der Rolle der Ehefrau und Mutter eigentlich unvorstellbar. Die Happy-Ends wirken deshalb eher wie scheinbar den Konventionen genügende Schlußgags, und Mae Wests zynische, doppeldeutige Dialoge verweisen viel häufiger auf die Kehrseite der Medaille des süßen Eheversprechens. Dafür einige Beispiele:

In *She Done Him Wrong* stellt sich heraus, daß der vermeintliche Captain der Heilsarmee Cummings (Cary Grant) eigentlich ein Polizist ist. Aber er bringt Lady Lou nicht ins Gefängnis sondern beraubt sie auf eine andere Weise ihrer Freiheit: durch die Ehe: "I'm going to be your jailor für a long time". Dabei nimmt er ihr mit ziemlicher Brutalität ihre kostbaren Diamantringe, die ihr Kapital und ihre Unabhängigkeit ausmachen, ab, um ihr einen Verlobungsring (mit einem sehr bescheidenen, kleinen Diamanten) an den Finger zu stecken. Statt als *Happy End* erscheint die Ehe als Strafersatz und der Mann als Bewährungshelfer: Der unmoralische Lebenswandel der Frau, der sie zunächst so begehrenswert machte, wird ihr 'vergeben' um den Preis ihrer Domestizierung und Unterwerfung.

In *Belle of the Nineties* nimmt Tiger Kid als selbstverständlich an, daß Ruby Carter aus Liebe zu ihm ihren bisherigen Lebensstil und Beruf aufgibt. "You want me to give up my art?" fragt Ruby entsetzt zurück und nach kurzem Überlegen kommt der Nachsatz: "Well, I have to if I like you enough". Die Ehe und ein Leben als gefeierter Revuestar vertragen sich nicht, aber während sie sich scheinbar der Konvention fügt, untergräbt sie mit ihrer Körpersprache und jedem ihrer weiteren Worte die Legitimität dieser Lebensregel.

In *Go West, Young Man* ist die Ehe das dominierende Thema. Mavis Arden, der große Kinostar, darf laut Vertrag fünf Jahre lang nicht heiraten, was ihr nicht schwerfiele, wäre da nicht ihr 'publicity man' Morgan, der auch noch jedes harmlose Rendez-vous zu verhindern sucht. Anlässlich eines von Morgan gestörten Tête-à-tête mit einem Politiker auf Wahl-

¹⁰Ein zur Zeit der soeben überstandenen Weltwirtschaftskrise sicher nicht abwegiger Standpunkt.

kampftournee läßt sie sich zu einem flammenden Plädoyer für die Ehe hinreißen: Jede unverheiratete Frau über 25 sollte vom Staat eine kostenlose Mitgift bekommen. Sehr geschickt wird das Thema 'Star-Image und Privatleben' ins Spiel gebracht. In der Eingangssequenz sieht man einen Ausschnitt aus einem Film, in dem Mavis eine 'drifting lady' spielt, also eigentlich ihr eigenes Mae West-Image parodiert. Sie lockt die Männer an, wie das Licht die Mücken, läßt sich aber auf keine feste Bindung ein. Am Schluß des Films im Film tritt sie vor das begeisterte Publikum und präsentiert sich als zurückgezogen lebender, naturverbundener einsamer Star, an dessen schlechtem Ruf allein der Produzent A. K. Greenfield schuld ist. Die folgende Filmhandlung zerstört dieses offizielle Bild und zeigt Mavis als ein vom Luxus verwöhntes und attraktive Männer schätzendes Geschöpf, das von Morgan tyrannisiert wird. Aber sie ist kein männermordender Vamp, sie ist nicht Lucretia Borgia mit dem Todesblick und dem Giftbecher, worauf im Film ironisch angespielt wird. Im Gegenteil, ihr eigenes Herz ist in Gefahr, als sie bei einem ländlichen Zwangsaufenthalt Bud Norton trifft, einen jungen, kräftigen Mechaniker, der sich um ihr liegengeliebenes Auto kümmert. Sie verbreitet kein Unglück, im Gegenteil, sie hilft den Männern, unterdrückte Sexualität auszuleben, d.h. sich selbst zu verwirklichen, wie sie Bud versichert.

Mae West und die Männer

Mae West sucht sich ihre Favoriten immer selbst aus und sie läßt es nie zu, daß sich dieses Verhältnis einmal umkehrt. So weist Ruby Carter in *Belle of the Nineties* den Spielclubbesitzer Ace La Mont zurück, der glaubt, sie mit dem Arbeitsvertrag ganz gekauft zu haben. Sie kontert seine 'Liebeserklärung', bei der er die Schönheit ihrer einzelnen Körperteile preist: "I must have you, your golden hair, your fascinating eyes, ... your form divine" mit der zynischen Bemerkung: "Wait a minute, is this a proposal or an inventory?" Doch zur radikalen Zurückweisung kommt es selten, vor allem nicht bei Männern, von denen sie finanziell abhängig ist, stets läßt sie sie in der Hoffnung, sie könnten einmal doch noch erhört werden.

Um ihre Sexualität in Kapital umzusetzen, sucht sie sich zahlende Liebhaber, wie etwa Gus Jordan, den behäbigen, älteren Barbesitzer in *She Done Him Wrong*. Alte, aber zahlungskräftige Männer, die sich der Illusion hingeben, sie könnten für eine junge, schöne Frau, abgesehen von ihrem Geld und ihrem Einfluß, auch sonst noch interessant sein, werden bedenkenlos instrumentalisiert, und es wird ihnen eine Komödie vorgespielt, bei der sie nichts zu lachen haben. Gus Jordan muß ihre Gunst mit Diamanten bezahlen, aber Lady Lou denkt nicht daran, seinetwegen auf jüngere, at-

traktivere Männer zu verzichten. In *My Little Chickadee* schafft es Twillie (W. C. Fields), der ältere, trottelig-gerissene Hochstapler nicht, ins Schlafzimmer seiner vermeintlichen Ehefrau Flower Belle vorzudringen, geschweige denn, sie "auszuwickeln": "She hasn't been unwrapped yet", beklagt er sich bei seinem Indianergehilfen. Beharrliches Drängen wird drakonisch bestraft: Einmal legt ihm Flower Belle eine Ziege ins Bett, das andere Mal landet er als der vermeintliche 'masked bandit' am Galgen.

Das Lachen geht auf Kosten der alten Männer, die, überzeugt von ihrer imponierenden Männlichkeit, es sich gefallen lassen müssen, daß aus ihnen Narren gemacht werden. Dabei macht Mae West das Bild der schwachen Frau, die auf Beschützer angewiesen ist, lächerlich, denn es gibt keinen Mann, vor dem sie Angst hätte. So mokiert sie sich auch in *My Little Chickadee* über das Angebot Mr. Badgers: "Every man I meet wants to protect me. I can't figure out what from." Wenn aber Rivalität unter den Männern ausbricht, ist es sicherer, auf der stärkeren Seite zu stehen, ohne sich dabei korrumpieren zu lassen.

Es gilt also, die ökonomisch abgesicherte Kontrolle der Männer über die Frau zu unterlaufen, ohne sich dabei um das Vergnügen am männlichen Körper zu bringen. Mae West ergreift von Anfang an die Initiative, wenn ein Mann ihr gefällt. In Umkehrung des tyischen Rollenverhaltens mustert sie gutgebaute Männer mit prüfenden Kennerinnenblick - immer von unten nach oben - auf ihre 'Tauglichkeit' hin, und schnurrt und gurrts vor körperlichen Behagen, wenn die Prüfung zu ihrer Zufriedenheit ausfällt. Ihr Blick, wenn er prüfend über den Mann ihrer Wahl gleitet, bleibt für einen langen Moment nach oben gerichtet stehen, sie wiegt sich mit einem alles verheißenden Lächeln, den Sinnesgenuß schon vor-verspürend.

Entzückt über die eigenen erotischen Avancen, drängt sie die Männer ganz und gar in die Rolle des zu begehrenden, erotischen Objekts, in der sie sich unter Umständen recht unbehaglich fühlen. Mae West gibt bei Männern körperlichen Vorzügen den Vorrang gegenüber intellektuellen Fähigkeiten - denn "schlau bin ich selber", stellt sie in *Belle of the Nineties* fest. Schüchterne Männer, die aber ebenso wie ihre anderen Favoriten immer groß und kräftig sein müssen, behandelt sie so, wie sonst unschuldige, naive, sich 'zierende' und 'zimperliche' junge Mädchen von 'erfahrenen' Männern behandelt werden. Als Mavis in *Go West, Young Man* auf den unverdorbenen, jungen und muskulösen Naturburschen Bud aufmerksam wird, läßt sie ihre Augen anerkennend auf seinem straffen Po ruhen, schlägt beim Tanzen den Rhythmus auf diesem Körperteil mit, sagt ihm, als er sie zu steif im Arm hält: "Honey, ... relax a bit" und bewundert seine Muskeln und seine vollen Haare. Ähnlich ergeht es auch Cummings in *She Done Him Wrong*, dem Lady Lou, als er ihren eindeutigen Angeboten und Einladungen - "Come up and see me sometime" - ausweicht, offen ins Ge-

sicht sagt: "You can be had, too". Später, als er verschüchtert bei ihr im Zimmer sitzt, fordert sie ihn auf: "Loosen up, unbent. you feel better".

Mae West ist ehrlich und läßt die jeweiligen Favoriten über ihre Promiskuität nicht im unklaren. Es ist die Naivität der Männer, wenn diese glauben, sie ausschließlich 'besitzen' zu können: Auf Captain Cummings mitleidige Frage: "Hasn't a man yet made you happy" antwortet Lady Lou ohne Zögern: "Sure, lots of times." Auch dann, wenn sie auf ihre Treue hin ausdrücklich befragt wird, bleibt sie stets formell aufrichtig: Dem in dieser Hinsicht beunruhigten 'masked bandit' in *My Little Chickadee* versichert Flower Belle: "You are the only man in my life right now" - die Betonung liegt dabei allerdings auf "right now". Es gibt nämlich in diesem Film auch noch den jungen, gutgebauten Mr. Carter, den idealistischen Zeitungsherausgeber, der für Gesetz und Ordnung eintritt. Belle verspricht beiden Männern alles und nichts und auf Carters Einwand: "You can't marry both of us." antwortet sie bedauernd: "I know, that's the trouble." In der Schlußsequenz, in der beide Männer davon ausgehen, sie seien auserwählt, und sie besitzergreifend am Arm festhalten, macht sie sich sehr resolut von ihnen frei und erklärt ihnen von ihrer etwas erhöhten Position aus (sie steht eine Stufe höher als die Männer auf der Treppe), was sie zu tun haben: "Anytime you've got nothing to do that's the time to do it. Come up and see me...".

Männerrituale um den alleinigen Besitz einer Frau, wie auch die Eifersuchtsszene zwischen Rico und Philip in der Kinosequenz in *Go West, Young Man* werden so jeweils ins Lächerliche und Absurde gewendet.

Trotz der Unbeständigkeit ihres Begehrens verhält sie sich Männern gegenüber loyal. In *She Done him Wrong* versteckt sie den Gauner Chick vor der Polizei, obwohl er sie aufgrund seiner maßlosen Eifersucht bedroht, und in *My Little Chickadee* schießt sie Twillie, der sie ständig mit seinen vermeintlichen Ansprüchen als Ehemann belästigt, vom Galgen los, als er unschuldig gehängt werden soll. Sie ist edel genug, einen Mann aufzugeben, wenn dies für seine Karriere besser ist, oder wenn sie davon überzeugt ist, daß eine andere Frau ältere und berechtigte Ansprüche hat. Aber so wie sie spontan und wenig nachtragend den Männern aus der Not hilft, so zögert sie nicht, mit gleicher Münze heimzuzahlen.

Mae West und die Frauen

Ebenso ungewöhnlich wie das unverhohlenen vorgebrachte weibliche Begehren am 'Objekt' Mann ist die solidarische Haltung Mae Wests anderen Frauen gegenüber. Auch wenn es ihr von einer Position der Stärke - sie ist die begehrteste von allen und kann unter ihren Anbetern auswählen -

aus leichtfällt, gelassen auf die Mißbilligung der 'anständigen' Frauen oder auf die Eifersuchtsausbrüche von Rivalinnen zu reagieren, so ist Mae Wests Warmherzigkeit und ihr kameradschaftliches Verhalten Geschlechtsgenossinnen gegenüber im Hollywoodfilm außergewöhnlich.

In *Belle of the Nineties* rettet Ruby Carter Molly aus dem brennenden Spielcasino, obwohl diese aus verschmähter Liebe zu Ace LaMont stets mit Ablehnung und Eifersucht auf sie reagierte. In *My Little Chickadee* verzeiht Flower Belle der gehässigen, altjüngferlichen Klatschbase Mrs. Gideon, die sie wegen ihres Verhältnisses zum 'masked bandit' an den Galgen bringen wollte, als diese sich bei ihr letztendlich entschuldigt, großmütig mit den Worten: "That's alright, honey. you did your best." Sie versteht die Haltung der verbitterten Frau, die voll Haß auf ihre 'Unmoral' reagiert und die Fahne der öffentlichen Moral hochhält. Mae West weiß, daß diese öffentliche Moral Ursache für weibliche Verhärtung und Konkurrenzverhalten unter Frauen ist, und nimmt folglich die Moral und nicht ihre Vertreterinnen aufs Korn. Aus diesem Grund versteht sie die Aggressivität und Angst der Frauen, die um ihre Männer fürchten. Sie verachtet nicht Molly, sondern Ace LaMont, der mit ihren Gefühlen spielte, sie gewissenlos ausbeutete und dann fallen ließ.

In *She Done Him Wrong* nimmt sich Lady Lou der selbstmordgefährdeten jungen Sally an und gibt ihr Ratschläge, wie künftig Unglück mit Männern zu vermeiden sei: indem frau sich nicht sentimental, romantischen Gefühlen hingibt, sondern die Männer richtig einzuschätzen lernt und dabei Vergnügen an der Sexualität mit ihnen findet. Sie muntert Sally auf, es ihr gleichzutun (d.h. das Spiel der Männer gewinnbringend mitzuspielen), und als Sally über eine Anzüglichkeit zwischen Lady Lou und ihrem schwarzen Mädchen Pearl lacht, ist Lady Lou zufrieden: "That's the spirit, sister."

'Sister' ist ein häufig gebrauchtes Wort Mae Wests anderen Frauen gegenüber, die sie selten als Konkurrentinnen beim Kampf um die Männer begreift. In der Regel sieht sie andere Frauen als Verbündete und Mitstreiterinnen im Kleinkrieg gegen die Dominanz der Männer. Der beste Mann ist die schlechteste Frau nicht wert: diese Feststellung einer jungen Frau aus *My Little Chickadee* drückt ihre Meinung aus. Die schwesterliche Verbundenheit wächst aus dem Wissen um die Unterlegenheit der Frauen beim Spiel der Männer, und daraus erwächst die Verpflichtung zu loyalen Verhalten untereinander. Deshalb ist es auch eines von Mae Wests Prinzipien, keiner anderen Frau den Mann wegzunehmen. Ihrer Zofe rät Ruby Carter: "Leave the husbands alone and get yourself a single man." Nur scheinbar dieser Maxime widersprechend handelt etwa Lady Lou in *She Done Him Wrong*, wenn sie sich auf Sergejs Avancen einläßt, obwohl dieser damit seine Geliebte, die eiskalt berechnende Russian Rita, hintergeht. Als

diese sie zur Rede stellt, reagiert Lady Lou gelassen und schickt Sergej, der sich offen zu ihr bekennt, aus dem Zimmer, um die Sache unter Frauen auszutragen. Russian Rita, die im Laufe des Streits Lady Lou heimtückisch mit einem Stilett angreift, tötet sich im folgenden Handgemenge selber. Sie stürzt in ihr eigenes Stilett und versetzt Lady Lou damit in aufrichtiges Entsetzen.

Auch in *Go West, Young Man* sieht es lange Zeit so aus, als hätte Joyce nicht die geringste Chance gegen Mavis Arden. Aber diese ist durch ihr Verliebtsein selbst in eine Identitätskrise geraten, die sie ihrem Prinzip vorübergehend untreu werden läßt. All dies wird sehr spielerisch und selbstironisch inszeniert, und nach einem großmütigen Verzicht auf Bud kehrt Mavis wieder zu ihrer alten Lieblingsrolle, der 'drifting lady', zurück.

Das Publikum bei Mae Wests Bühnenauftritten in ihren Filmen steht stellvertretend für das Music Hall-Publikum der 90er Jahre oder das Kinopublikum der 20er und 30er Jahre und repräsentiert daher in erster Linie das gesellschaftliche Spektrum unterhalb des Bürgertums. Auffallend viele Frauen dieser Schichten sind da zu sehen, die Mae Wests Erscheinung als Edel-Prostituierte und ihre Neigung zum Männerkonsum tolerieren bzw. sich sogar mit ihr identifizieren. In *She Done Him Wrong* wird Lady Lou mit einer Sequenz eingeführt, die klar verdeutlicht, welche Frauen dies sind, und welche Frauen sie ablehnen. Einige ältere Frauen aus der Oberschicht - wie an ihrer Kleidung zu erkennen ist - wenden sich empört ab, als Lady Lou in einem offenen Wagen vorbeifährt. Für ihre restriktive Sexualmoral ist Lady Lou, die nur Heiterkeit und physisches Wohlbehagen verspricht, eine ständige Provokation. Eine ärmliche Frau mit einem Kind hingegen bedankt sich bei Lady Lou, als diese in die Bar eintritt, für eine erwiesene Wohltat und preist sie als "a very fine woman". Mae Wests offen ausgespielte Erotik und ihre Warmherzigkeit mußten dem Publikum, dem diese Eigenschaften als traditionell unvereinbar erschienen, erst mit solchen holzschnittartigen Bildern nahegebracht werden.

Gerade für Frauen aus dem proletarischen Milieu, deren Verhältnis zur Sexualität immer schon pragmatischer war (sein mußte), und deshalb auch unverkrampfter, konnte Mae West zum Idol werden. Für sie hatte die Wahrung der Jungfräulichkeit nicht den gleichen Stellenwert wie für die unverheirateten Mädchen des Bürgertums, deren Keuschheit ihren Marktwert bestimmte.

In *Go West, Young Man* vertreten geradezu programmatisch vier Frauen, auf die Mavis Arden in der Landpension *The Haven* trifft, die verschieden weiblichen Sozialcharaktere und Bewußtseinslagen. Das Hausmädchen Gladys ist völlig in Tagträumen verloren, die überwiegend um ihr Idol Mavis Arden kreisen; Aunt Kate, die ältere, unverheiratete Schwester der Inhaberin Mrs. Struthers, versteht Gladys' Schwärmerei bis zu einem

gewissen Grad und ist voll Verständnis für die Irrungen des Herzens, denn in ihren jungen Jahren hat sie sich aus falschem Stolz selbst um ihr Glück gebracht, wie sie Joyce eingesteht. Joyce, die gutbürgerlich erzogene Tochter von Mrs. Struthers hat nur Augen für Bud, und will damit zum Leidwesen von Mrs. Struthers eine Verbindung, die unter ihrem gesellschaftlichen Status liegt. Mrs. Struthers selbst ist die verhärmte, verarmte Großbürgerliche, die aufgrund widriger Umstände nun gezwungen ist, sich mit dem Pensionsbetrieb durchzuschlagen. Sie steht, wie auch ihre Tochter Joyce, für Sexualunterdrückung, und sie hat keinerlei Verständnis für Gladys und auch Aunt Kates Flausen. Gladys und Aunt Kate lassen sich im Verlauf des Films sogar dazu hinreißen, Mae Wests berühmten, hüftschwingenden Gang - eine Hand an der Hüfte, die andere am Hinterkopf - nachzuahmen. Mavis Arden stiftet in der Pension einige Aufregung, läßt die Bewohner aber glücklicher zurück, als sie sie vorgefunden hat.

Mae West hat in ihren Rollen oft eine schwarze Zofe an ihrer Seite. Das hierarchische Verhältnis bleibt unhinterfragt und hat in der klischeehaften Präsentation der schwarzen Frauen (diese sind immer sehr dick und gemütlich bzw. faul, haben aber eine gewisse Bauernschläue) auch rassistische Elemente, die für 'komische' Situationen bemüht werden.¹¹ Ruby macht sich z.B. nicht über Jasmine lustig, als diese nicht weiß, wer Shakespeare ist. Auf ihre Frage: "Who is this Mr. Shakespeare?" reagiert Ruby diplomatisch, indem sie ihn als einen ihrer ehemaligen Liebhaber ausgibt: "That was before you came with me", was Jasmines seelisches Gleichgewicht wieder herstellt. Auf der ideologischen Ebene des Films geht der Scherz natürlich doch auf Kosten der Schwarzen, über deren Naivität gelacht werden soll.¹²

Die schwarzen Frauen sind aber auch Vertraute, Beraterinnen und übernehmen oft die geradezu klassische Rolle des ironisch, listig kommentierenden und komplizenhaften 'fools'. Ein typischer Dialog aus *Belle of the Nineties*: Ruby Carter Im Zorn über Tiger Kid): "If he were the last man I met, I wouldn't...". Jasmine (in ironisch lachendem Ton): "The last man?"

¹¹ Im Gegensatz zum Rassismus gegen Schwarze ist der Rassismus gegen Indianer wesentlich offener. In *My Little Chickadee* metzelt Flower Bell eigenhändig eine ganze Indianerhorde ab und die Rassenpolitik in diesem Film wird besonders deutlich, wenn Twillie seinen roten Diener-Sklaven ständig erniedrigt, brutal schlägt und wie ein Tier behandelt und dies als komischer Effekt verkauft wird. Die Harmonie zwischen Schwarz und Weiß dagegen wird besonders in *Belle of the Nineties* beschworen, für den auch Duke Ellingtons Orchester verpflichtet wurde. Der Blues wird hier zum verbindenden Element zwischen den Rassen.

¹² Mae West macht ihre eigene mangelhafte Bildung allerdings auch oft selbst zum Anlaß von Komik, so etwa, wenn sie in *My Little Chickadee* als Aushilfslehrerin vor eine Horde halbwüchsiger Jungs tritt und versucht, diese zu unterrichten. Auch in ihren anderen Filmen verweigert sie sich bürgerlicher Bildung und Sprache und hält am 'vulgären' Straßensprache fest.

Ruby Carter: "Maybe I'm taking a little too much territory." (beide lachen). In bezug auf die Männer sprechen Herrin und Dienerin stets die gleiche Sprache und handeln als Verbündete.

Mae West und die feministische Filmtheorie

Wie bereits erwähnt, wurde Mae West von der feministischen Filmkritik - auch hier wurde die anglo-amerikanische Position von den deutschen Theoretikerinnen übernommen - als "die sexistischen Ideologien und deren sozialpsychologisches Fundament" stützend¹³ angesehen. Gertrud Koch verweist auf die verborgenen, latenten Bedeutungen von Mae Wests Frauengestalten - die sie leider nicht näher beschreibt -, die diese Behauptung rechtfertigen. Daß Mae Wests Kinofiguren sich ihre Männer selbst aussuchen, ist ihr nicht Beleg genug dafür, in ihnen emanzipierte Frauen zu sehen. Emanzipatorische Ansätze allein auf dieses Merkmal zu reduzieren, sei eine "empirische Verkürzung". Die "verborgenen, latenten Bedeutungen", auf die Gertrud Koch nur mysteriös verweist, beschrieb Claire Johnston:

"Worauf die Fetischisierung des Stars tatsächlich hinweist, ist eine kollektive Phantasie, in deren Mittelpunkt der Phallus steht. Das ist besonders interessant, wenn wir Mae West betrachten. Viele Frauen haben in ihrer Parodie des Star-Systems und ihrer verbalen Aggression den Versuch hineininterpretiert, die männliche Dominanz im Film zu unterminieren: Sehen wir aber genauer hin, so entdecken wir viele Spuren von Phallusersatz in ihrer Erscheinung, die genau das Gegenteil andeuten. Schon ihre Stimme ist stark männlich, macht auf das Fehlen eines Mannes aufmerksam und etabliert eine Zweiteilung in männlich/nicht männlich. Die charakteristisch phallische Kleidung hat fetischistische Elemente. Das weibliche Element, das eingeführt wird, drückt ödipale männliche Phantasie aus. (...) das Erscheinungsbild Mae Wests stimmt auf einer unbewußten Ebene vollständig mit der sexistischen Ideologie überein und untergräbt in keiner Weise bestehende Mythen, sondern bestärkt sie."¹⁴

Diese argumentative Kreisbewegung wird von Laura Mulveys Aufsatz "Visual Pleasure und Narrative Cinema"¹⁵ abgeleitet und auch von Ann Kaplan übernommen. Kaplan beschreibt das Phänomen des Phallus-Fetischismus der Männer wie folgt:

¹³Gertrud Koch, Von der weiblichen Sinnlichkeit und ihrer Lust und Unlust am Kino. Mutmaßungen über die vergangenen Freuden und neue Hoffnungen. In: Gabriele Dietze (Hg.), Die Überwindung der Sprachlosigkeit. Neuwied 1979, S. 121. Vgl. dazu auch den Hauptaufsatz in diesem Heft.

¹⁴Claire Johnston, Frauenfilm als Gegenfilm. In: *Frauen und Film* 11, 1977, S. 12f.

¹⁵In: Peter Gorsen u.a. (Hg.), *Frauen in der Kunst*. Frankfurt/Main 1980

"... die Kamera fetischisiert (unbewußt) die weibliche Form, indem sie sie phallus-ähnlich darstellt, um so die Bedrohung durch die Frau abzuschwächen. Das bedeute, daß der Mann 'die repräsentierte Figur selbst in einen Fetisch umwandelt, so daß sie eher ein Gefühl der Bestätigung als der Gefahr vermittelt'."¹⁶

Dieser Argumentation entgeht, wie fast grundsätzlich bei der psychoanalytisch orientierten feministischen Filmtheorie, die weibliche Zuschauerin, bzw. es wird impliziert, daß diese sich selbst völlig entfremdet, den Blick der Männer übernimmt. Mae West selbst wird als hilfloser Manipulationsgegenstand sexistischer Ideologie gesehen, die auf komplizierten Umwegen zum Phallusersatz stilisiert wurde, um beruhigend auf Männergemüter einzuwirken, die ansonsten das Kino aus Furcht vor dem gefährlichen, weiblichen Genital wahrscheinlich für immer gemieden hätten.

Hier wird deutlich, wie die psychoanalytische Interpretation gegenläufige Diskurse, wie etwa Mae Wests strikte Verweigerung der Unterwerfung unter das Diktat männlicher Sexualökonomie, oder ihr solidarisches Verhältnis zu ihren Geschlechtsgenossinnen, zuschüttet. Ebenso wird außer acht gelassen, daß Mae West eine der ganz wenigen Frauen war, die den Kampf mit ihrer Produktionsfirma in Hollywood wagten und weitgehend gewannen. Sie konnte ein ihrer Vorstellung entsprechendes Frauenbild auf die Leinwand bringen, das die Parodie der eigenen Inszenierung miteinschließt und wesentlich differenzierter ist, als die feministische Filmkritik es bislang zu sehen willens war. Der Filmwissenschaftler und Produzent James Monaco weist darauf hin, daß ein Vergleich der Filme der 30er Jahre mit denen der 60er und 70er Jahre ergeben würde, "daß trotz des erwachten Bewußtseins der Frauen im Film erst jüngst die Intelligenzstufe der Sexualpolitik aus der Mitte der 30er Jahre erreicht wurde", und daß diese ein Bild "von Intelligenz, Unabhängigkeit, Sensibilität und gleichberechtigte Sexualität" prägte, wie man es später selten sah. James Monaco sieht Mae West zwar im Gegensatz zu Katherina Hepburn, Bette Davis, Barbara Stanwick u.a. als vorwiegend männliches Phantasiebild, und mißversteht dabei ihre Rollenparodie, gesteht ihr aber immerhin ein "gewisses Maß Unabhängigkeit und eine Prise Ironie" in ihren "stereotypen Rollen" zu.¹⁷

Natürlich ist Mae West nicht als Vorkämpferin des Feminismus, mit all seinen politischen Implikationen, zu vereinnahmen, und die englische Schriftstellerin und Kulturkritikerin Angela Carter wird Mae West noch am

¹⁶E. Ann Kaplan, Ist der Blick männlich? in: *Frauen und Film* 36, 1984, S. 47

¹⁷James Monaco, *Film Verstehen*. Reinbeck 1980, S. 246.

ehesten gerecht, wenn sie sagt. "... she represents a sardonic disregard of convention rather than a heroic overthrow of taboo."¹⁸

Daß dieses höhnische Mißachten der Konvention ausreichte, ihre Filmkarriere schließlich doch zu zerstören, zeigt, wie empfindlich ein Teil der Männergesellschaft auf einen Regelverstoß reagierte. Ihre scharfzüngige Kritik an der herrschenden Moral, ihre überlegene Haltung, die weiblichen Masochismus sogar noch in den Filmtitel umkehrte: "She Done Him Wrong", oder in einen Imperativ verwandelte: "Go West, Young Man", und ihre offensive Erotik, gepaart mit Lebenslust, waren mehr, als die Zensur erlauben konnte. Dieser beugte sich letztendlich sogar die mächtige Produktionsfirma Paramount, die nach wie vor gut an ihrem Star verdiente.

Maßgeblich für die Wirkung Mae Wests in den 30er Jahren und bis heute waren ihre Dialoge, mit denen sie für sich selbst und für die Frauen spricht. Die darin zum Ausdruck gebrachte erotische Freizügigkeit stand für Freiheit und geistige Unabhängigkeit, für eine ungebrochene Kraft, die auch Frauen begeisterte. In ihrer Autobiographie sagt Mae West über Marilyn Monroe, daß auch diese wesentlich mehr erreicht hätte, "wenn sie sich eigene Texte geschrieben hätte."¹⁹

¹⁸Angela Carter, *The Sadeian Woman*. London 1979, S. 61f.

¹⁹Christa Maerker *Von Mae bis September. Ein nicht ganz ordentliches Alphabet*, in: Mae West. Greta Garbo, S. 70