

montage/av
6/2/1997

**Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation**



Stars (I)

montage/av Zeitschrift für Theorie & Geschichte
6/2/1997 audiovisueller Kommunikation

Johannes von Moltke	Statt eines Editorials: „...your legend never will“: Posthume Starimages	3
	Stars	
Stephen Lowry	Stars und Images Theoretische Perspektiven auf Filmstars	10
Christine Holmlund	Leidenschaftliche Lesarten Die Rezeption von Filmfiguren als „Fatal Attraction“	36
Joseph Garncarz	Warum kennen Filmhistoriker viele Weimarer Topstars nicht mehr? Überlegungen am Beispiel Claire Rommer	64
Franz Bokel	Das Unternehmen Stuck: <i>stars</i> und <i>public relations</i> in Hitlers Deutschland	93
Susanne Weingarten	„Body of Evidence“ Der Körper von Demi Moore	113
Frank Kessler	Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule	132
Etienne Souriau	Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie	140
	Zu den Autoren	158
	Impressum	159

Mehr Seiten! Alles in Farbe!

DAS GOLDENE BLATT

Nr. 40
2,50 DM

24. September 1997 Schweiz Fr. 2,50
27. Jahrgang Österreich S. 21



**Günter
Strack**

So rührend dankt
er seinen
Lebensrettern SEITE 12

RATGEBER

Mieterhöhungen
Was Sie nicht
akzeptieren müssen
SEITE 40

Wenn das
Gedächtnis nachläßt
Schnelle Hilfe durch
Früherkennung SEITE 24

Frisuren zum
Verwandeln
Die besten Tips SEITE 22

Essen und genießen
Schmankerln aus
Österreich
... mit Kochkarten
zum Sammeln ab SEITE 44



Ihr schillerndes Leben
Ihr tragisches Ende

DIANA UND SISSI!

Unglaublich,
wie sich
ihr Schicksal
gleicht SEITE 6

ZU GEWINNEN
Echter
Goldschmuck für
über 10.000 Mark

SEITE 35
LIND 87

DAS GOLDENE BLATT, Nr. 40, 27. Jg., vom 24. September 1997

Statt eines Editorials

„... your legend never will“: Posthume Starimages

“*Death can really make you look like a star*”
– Andy Warhol

„Der Tod wirft den Körper auf den offenen Markt“, schrieb John Fiske in einem Text über Elvis Presley für das zweite Heft von *Montage/AV*. Mit Blick auf das Medienereignis „Diana“ und den Themenschwerpunkt dieses Heftes müßte man präzisieren: Der Tod wirft das *Image* auf den offenen Markt.

Wie die Bilderschwemme nach dem Unfall an der Seine zeigt, gilt dies einerseits im Wortsinn: Es sind zuallererst die *Bilder* von Diana, die auf einem plötzlich neu ausgerichteten Markt zirkulieren. Mit den Preisen, zu denen die Bilder der Prinzessin immer schon gehandelt wurden, tritt schlagartig die handfeste Ökonomie des Ruhms ins öffentliche Bewußtsein. Die Rolle der Papparazzi als Verfolger des Unfallwagens forciert die Recherchen von Journalisten in Boulevardzeitschriften und „seriöser“ Presse, die schnell Ziffern und Vergleichszahlen zutage fördern (der erste veröffentlichte Kuß mit Dodi brachte fünf Millionen Mark, Madonna mit Baby immerhin noch \$180.000, Pamela Anderson im Motorboot bloße \$40.000, etc.). Werte von Dianas Image vor und nach dem Tod werden in der ökonomischen Fachpresse verglichen, Kosten-Nutzen-Rechnungen über die Ware „Celebrity“ angestellt und deren Marktwert mit Blick auf das historisch sich verändernde Verhältnis von Angebot und Nachfrage bestimmt (so zum Beispiel im britischen *Economist* vom 6. September).

Der Tod der „Celebrity“ kurbelt jedoch neben der monetären stets auch diejenige semiotische Ökonomie an, die Fiske als „shadow economy“ beschrieben hat; denn Starimages zirkulieren, wie auch der britische Filmwissenschaftler James Donald vorschlägt, in (mindestens) zwei von einander

abhängigen Kreisläufen, in denen sich Tausch- und Gebrauchswert des Stars realisieren:

Es läßt sich eine Homologie konstruieren zwischen der Zirkulation des Starimages in einem Kreislauf von Tauschwerten, der Profit abwirft (Produktion, Distribution, Aufführung), und seiner Zirkulation in einem Kreislauf semiotischer Gebrauchswerte (Performance, Werbung und Zuschaueraktivität), welcher Vergnügen produziert.¹

Beide Zirkulationsweisen bedingen einander gegenseitig und sind, wie Donald betont, „nur analytisch voneinander zu trennen“ (ibid.): Der Profit setzt das Vergnügen zumindest als Versprechen immer voraus. Wo dieses sich nicht realisiert, entsteht einer der vielen Flops, die in ihrem Gefälle zum gelingenden Starimage zu dessen Aura wesentlich beitragen.

Werden Stars also einerseits in den Kalkulationen der Filmproduzenten zu risikolindernden oder profitversprechenden Ziffern², so gerinnt das Image eines Stars andererseits im homologen Prozeß der Bedeutungsproduktion zur kulturellen Chiffre. Dieser Prozeß, in dem ein Starimage mit diskursiven Werten versehen wird, hat zu kaum einer Zeit so hohe Konjunktur wie im Moment des „verfrühten“ Todes. Valentino, James Dean und Marilyn Monroe liefern die prototypischen Beispiele aus der Stargeschichte, die nun mit den forcierten öffentlichen Deutungsanstrengungen nach dem Tod Dianas noch einmal sinnfällig werden. Die diskursiven Volten, mit denen die dahingeschiedene „Celebrity“ in das Pantheon anderer Stars eingeordnet und zum Platzhalter für zeitgemäße Formen der Individualität wird. In der weltweiten Trauerarbeit nach dem Unfall an der Seine wird somit eine zentrale Funktion von Starimages allgemein deutlich: Durch diese bzw. durch die diskursiven Bemühungen um ihre Auslegung, Festschreibung und Verbreitung verständigt sich die Gesellschaft nicht allein über den jeweiligen Star, sondern in erster Linie über sich selbst – wenn auch nicht immer so explizit wie in den Versen des britischen Hofdichters Ted Hughes, der zu

¹ James Donald (1985) Stars. In: *The Cinema Book*. Hrsg. v. Pam Cook. London: BFI, S. 50.

² Auch das gilt ebensogut für Diana, die nun zwar nicht mehr wie geplant neben Kevin Costner im *sequel* zu *BODYGUARD* sich selbst spielen kann (vgl. das angekündigte Interview mit Costner in der Januar-Ausgabe der amerikanischen Illustrierten *Premiere*), deren Leben jedoch bereits vor ihrem Tod verfilmt wurde, derzeit am Broadway als bester Musicalstoff gehandelt wird und zweifellos in zahlreichen Drehbüchern seiner adäquat besetzten Neuverfilmung harret.

Dianas Tod für's Poesiealbum dichtet: "Mankind is many rivers / That only want to run."

Selbst eine kursorische Zeitungslektüre Anfang September dieses Jahres konnte diese Funktion des öffentlichen Images belegen. Aus den Feuilletons und Sonderausgaben, mit denen das gesamte Pressespektrum auf Dianas Tod reagierte, läßt sich mühelos der charakteristische Deutungsschub herauslesen, mittels dessen sich das Publikum (das Volk, die Welt) des „Wertes“ der verstorbenen Persona – ihrer Stellung im semiotischen Universum der Stars – vergewissert, um dann anhand dieses Wertes die eigene Selbstvergewisserung voranzutreiben.

Besonders in den zahlreichen Vergleichen, mit denen man den Kern von Dianas Image zu konturieren versuchte, zeichnet sich die Art und Weise ab, in der die *economy of fame* mit semiotischen *valeurs* operiert. Analog zu Saussures Verständnis der sprachlichen Bedeutungsproduktion in einem System, das nur aus Differenzen „ohne positive Einzelglieder“ besteht, läßt sich die Bedeutung eines Stars offenbar niemals absolut bestimmen; vielmehr bedarf es dazu immer eines strukturierten Bezugssystems, innerhalb dessen sich der Wert eines Images, z.B. die semiotische Einheit „Diana“, durch Verhältnisse der Ähnlichkeit oder des Gegensatzes zu anderen definiert.³ Nirgends wird das deutlicher als im Abschiedssong von Elton John, der anlässlich des Todes einer Royal das Lied umdichtet, das er einstmals dem Inbegriff des Filmstars gewidmet hatte: Sein „Candle in the Wind“ verortet Diana in einem eigentümlichen Abfärbeprozess als Äquivalent zu Marilyn (der das Lied ursprünglich unter dem Titel „Goodbye, Norma Jean“ galt) und stilisiert sie zugleich zur nationalen Ikone. In den Print- und audiovisuellen Medien werden derartige Einordnungen schon durch die optischen Arrangements augenfällig, in denen etwa die historische Sissi und Romy als junge Kaiserin in signifikanten Posen mit Diana in ein sprechendes Layout gesetzt werden (*Das Goldene Blatt* v. 24.9.1997; vgl. aber auch *Die Zeit* v. 12.9.1997). Bildunterschriften und redaktionelle Kommentare tun ein übriges: von der „Grace Kelly der neunziger Jahre“ ist die Rede (*Der Spiegel* Nr. 37, 1997, S. 216), und auch geschlechterübergreifende Zuordnungen sind schnell zur Hand: „Diana reiht sich ein in die Folge jener mythischen Figuren, denen – wie Elvis – der Vorname genügt“ (*Die Zeit* v.

³ Ähnliche Überlegungen habe ich an einem anderen Beispiel zusammen mit Hans J. Wulff angestellt in v. Moltke/Wulff (1997) Trümmer-Diva. Hildegard Knef. In: *Idole des deutschen Films*. Hrsg. v. Thomas Koebner. München: Text + Kritik, S. 304-316.

5.9.1997). Nimmt man die immer wieder bemühten Vergleiche zu Jackie O. („Sie symbolisierte den Stil einer Epoche wie vor ihr nur Jackie Kennedy“, *Der Spiegel*, *ibid.*), zu Evita oder zu monegassischen Prinzessinnen mit Star-Status hinzu, so beginnen sich die Koordinaten einer Bedeutungsstruktur abzuzeichnen, in der Diana spätestens mit ihrem Tod einen zentralen Platz einnimmt. Hinsichtlich einer Semiotik der Starimages wären Elton Johns Zeilen also womöglich weniger metaphorisch zu nehmen, als sie aussehen: „Now you belong to heaven / And the stars spell out your name.“

Diese Bedeutungsstruktur darf nicht als purer semiotischer Formalismus, als strukturalistisches Gedankenspiel abgetan werden – denn in derartigen Zuweisungen von Bedeutung werden diskursive und gesellschaftliche Werte produziert, die über die bloße Kategorisierung dieser oder jener Star-Persona hinausgehen. Am deutlichsten wird diese Funktionalisierung des Images wohl in der vermeintlich von Diana verkörperten „Erneuerung“ der britischen Monarchie. War dieser Topos schon in den Auseinandersetzungen mit dem Königshaus zu Lebzeiten deutlich zu erkennen gewesen, so gewinnt die „populistische“ Dimension von Dianas Image mit ihrem Tod noch einmal an Brisanz: Ausgerechnet in der Westminster Abbey kann ihr Bruder die verstorbene Prinzessin in seiner Ansprache als „princess of the people“ für das Volk und gegen die Royals ins kollektive Gedächtnis rufen – und dafür noch wie der Star am Klavier, der „our nation’s golden child“ besingt, Beifall ernten. Doch auch weniger spezifische oder nationale Debatten wurden am Phänomen „Diana“ errichtet: So behaupteten Feuilletons und Philosophen etwa kulturkritisch, Diana, die meistfotografierte Frau der Welt, habe überhaupt nur virtuell (also als Medienimage) existiert; für Paul Virilio einmal mehr Anlaß zur Warnung vor der „Tyrannei der Bilder“, „optischer Globalisierung“ und dem Verlust an rationaler Diskursivität: „Sehen ist nicht dasselbe wie Wissen. Wissen, das ist der Diskurs, die Debatte, die Analyse“, und schon funktioniert Diana als Chiffre im Argument zur Rettung der Demokratie (*Der Spiegel*, Nr. 37, 1997, S. 220f). *Die Zeit* begreift den Imagecharakter der gestorbenen Prinzessin ähnlich als Abwendung vom rationalen Diskurs hin zum anti-aufklärerischen „Mythos als Ware“: „Bilder sind jedoch stärker als Worte, und sie war durch und durch Bild – Abbild, Vorbild, Inbild.“⁴ Unweigerlich richten sich diese und ähnliche kulturkritische Positionen auch gegen den Fotojournalismus als solchen und verfangen sich doch im gleichen Selbstwiderspruch wie die Illustrier-

⁴ Roger de Weck (1997) Mythos als Ware. Diana und die Gier nach einer Ersatz-Wirklichkeit. In: *Die Zeit* v. 5.9.1997).

ten, die auf opulent layouteten Bildseiten ihre Kritik am Paparazzo unterbringen. Denn im Einklagen rationaler Kommunikation übersieht eine derartige Kulturkritik den eigenen Beitrag zur Imagebildung: was sich als Reflexion aus gibt, ist gleichzeitig Quellenmaterial für die Imageanalyse.

Folglich muß diese im Einzelfall – das wäre als Minimalforderung an die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Stars zu formulieren – reflexiv mit der Konstruktion von Images als *diskursiven Größen* umgehen: Erst der kulturell und historisch spezifische Diskurs bildet, wie Stephen Lowry im einleitenden Artikel zu diesem Heft argumentiert, den Gesamtrahmen, in dem die partikulären Aspekte der Bedeutung eines Stars situiert werden und der den Zusammenhang zwischen einem Image und dessen Gebrauch durch das Publikum spezifizieren kann. Die Fülle der Redeweisen über Stars – vom Fandiskurs und der Zeitungsnotiz über die Kinowerbung und den biografischen Wälzer bis hin zur Kostenkalkulation in der Produktionsfirma und der filmischen Inszenierung selbst – legt nahe, daß sich über Stars sehr gut auch un-, vor- oder auch antitheoretisch sprechen läßt. Die Herausforderung an die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Stars besteht nun darin, Modelle zu finden, die diese unterschiedlichen Redeweisen miteinander vernetzen. Ohne die Heterogenität der Felder aufzuheben, in denen Darsteller zu Stars gemacht werden, hätten die *star studies* Zusammenhänge aufzuzeigen, den Star nicht als „Person“, sondern im angedeuteten Sinne als „Image“ zu begreifen – wengleich die Vermittlung einer authentischen Persönlichkeit, wie etwa Richard Dyer oder Christine Gledhill gezeigt haben, zum funktionalen Kern der meisten Starimages gehören dürfte.⁵

Mit unserem „call for papers“ hatten wir dazu angeregt, Stars in diesem Spannungsfeld von alltäglichen Redeweisen und theoretischer Reflexion zu beschreiben: Wie können Analysen von Starimages im Einzelfall aussehen, von welchen Voraussetzungen haben sie auszugehen und welche gesellschaftlichen Prozesse sind am historischen und zeitgenössischen Starwesen abzulesen? Auf diese Fragen erhielten wir weit mehr Antworten, als wir in diesem und dem nächsten Heft von *Montage/AV* (in welchem der Schwerpunkt fortgesetzt wird) abdrucken können. Der unerwartet große Rücklauf zeigt indes nicht nur die Aktualität des Themas, sondern auch die Vielfalt

⁵ Vgl. Richard Dyer (1991) *A STAR IS BORN and the Construction of Authenticity*. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. v. Christine Gledhill. New York/London: Routledge, S. 132-140; Christine Gledhill (1994) *Zeichen des Melodrams*. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*. Hrsg. v. Christian Cargnelli & Michael Palm. Wien: PVS, S. 191-209.

der möglichen Zugriffe auf das Starwesen, welche nach wie vor die Formulierung verallgemeinernder, jenseits des Einzelfalls ansetzender Theorien oder gar Methoden erschwert. Ausgehend von dieser Prämisse schlägt Lowry in seinem Überblick über „Stars und Images“ dennoch einige Breschen in das wuchernde Feld der *star studies*. Um die sowohl soziologisch und ökonomisch als auch semiotisch und kulturell besetzbare Kategorie des Starimages gruppiert er die verschiedenen Aspekte, deren Zusammenwirken im gesellschaftlichen Diskurs erst das Starwesen erklären kann. Differenziert Lowry unter anderem zwischen inner- und außerfilmischer Imagebildung, so beschränkt sich Chris Holmlund in ihrem Blick auf die Analyse filmischer Charaktere zwar ausschließlich auf erstere, dennoch teilt sie mit Lowry im Ansatz das Bemühen, die Palette möglicher, je unterschiedlich theoretisch fundierter Zugriffe auf ein analytisches Problem zu sondieren. Wie Lowry plädiert sie dafür, die teils widersprüchlichen Ergebnisse verschiedener Fragestellungen und individueller Rezeptionsakte nicht durch einseitige theoretische Vorentscheidungen zu glätten, sondern vielmehr bereits im Ansatz für konkurrierende, auch widerstreitende Lesarten sensibel zu bleiben und deren Koexistenz nicht als zu lösendes Problem, sondern als zentrales Charakteristikum der Figurenkonstruktion und der „Identifikation“ mit Charakteren im Spielfilm zu werten.

Die weiteren Beiträge zum Schwerpunktthema widmen sich in Fallstudien einzelnen Starimages, anhand derer sie je unterschiedliche Fragestellungen verfolgen. Joseph Garncarz greift mit der Filmschauspielerin Claire Rommer, einem Star des Kinos der Weimarer Zeit, einen Fall auf, der exemplarisch gerade nicht für das kollektive Erinnern, sondern für das Vergessen von verstorbenen Stars steht. Trotz ihrer nachweisbaren Funktion als Star zu Lebzeiten ist Rommer heute kein „Begriff“ mehr, ihr Image mit keinem kulturellen Wert besetzt oder verknüpft – Anlaß für Garncarz nicht allein über die historische Relativität von Erfolg, sondern auch über die Kriterien und Kanonisierungsbestrebungen der Filmgeschichtsschreibung nachzudenken. Franz Bokel befaßt sich mit den *public relations* des Rennfahrers Hans Stuck und dessen Arbeit am eigenen Starimage im Nationalsozialismus, um zu zeigen, wie das vom Star und seiner Frau geführte „Unternehmen Stuck“ sowohl konforme als auch eigenständige Kommunikationsformen und Teilöffentlichkeiten ermöglichte. Susanne Weingarten schließlich betreibt Staranalyse am lebenden Körper, indem sie filmische Rollen und außerfilmisches Image von Demi Moore als Artikulation von zeitgenössischen Diskursen über Geschlecht und Körperlichkeit beschreibt.

Viele Fragen unseres „call for papers“ bleiben weiterhin offen: in diesem Heft findet sich noch nichts zur Vor- und Frühgeschichte des Starwesens, zu Aspekten seiner Ökonomie, zur Beziehung von den Fans zu ihren Stars. Lesen Sie also weiter im nächsten Heft der *Montage/AV*: Dort bringen wir unter anderem ein Interview mit Florence Lawrence aus dem Jahr 1910; Sabine Hake untersucht am Beispiel Heinz Rühmann die Inszenierung des „kleinen Mannes“; und Brian Currid verfolgt am allmählichen Zerfall der Film- und Chansonkarriere Zarah Leanders die Konstruktion einer Gegenöffentlichkeit der Erinnerung durch ihre schwulen Fans. Darüber hinaus regen wir alle interessierten Leserinnen und Leser an, die Lücken in unserer Auseinandersetzung mit Stars aufzuzeigen und zu füllen: Wir bilden uns nicht ein, die Debatte mit zwei Themenheften erschöpfend geführt zu haben und nehmen selbstverständlich auch weiterhin gerne Artikel zum Thema entgegen.

Frank Kesslers übersetzerischem Engagement schließlich ist es zu verdanken, daß die *Montage/AV* außerhalb des Themenschwerpunktes eine lange schon gehegte Absicht endlich verwirklichen und mit dem Text von Etienne Souriau das filmwissenschaftliche Projekt der französischen *Ecole de Filmologie* endlich auch einem deutschsprachigen Leserkreis vorstellen kann. Die dort geleistete filmwissenschaftliche Auseinandersetzung steht am Anfang der immer noch andauernden Institutionalisierung der Filmwissenschaft nicht nur in Frankreich.

Johannes von Moltke

Stephen Lowry

Stars und Images

Theoretische Perspektiven auf Filmstars

Hitchcock soll einmal gesagt haben: "The trouble with suspense is that few people know what it is." Das Problem mit Film- und Medienstars liegt eher darin, daß *jeder* zu wissen meint, was sie sind. Jeder kennt Stars und weiß mehr oder minder gut Bescheid über ihre Filme, die intimen Details ihrer Privatleben, ihre Kleidung, ihre Art, zu reden und sich zu bewegen, ihre Triumphe und Niederlagen, ihre Ansichten, ihre Charakterzüge und die Rollen, die sie spielen. Auch kann man sich relativ schnell und leicht darüber verständigen, wer ein Star ist und wer nicht, selbst dann, wenn die einzelnen Vorlieben und Abneigungen stark divergieren. Von den meisten Stars hat man eine deutliche bildliche Vorstellung. Filmstars und andere Medienstars, wie zum Beispiel Fernsehpersönlichkeiten, Sport- und Musikstars, bevölkern den Alltag unseres Jahrhunderts. Sie nehmen einen nicht unwesentlichen Platz im kulturellen Wissen der meisten Menschen ein.

Filmwissenschaftliche Fragen und Probleme

Wie bei vielen scheinbaren Selbstverständlichkeiten stellt sich auch dieses alltägliche, intuitive Verständnis des Stars bei näherer Betrachtung als ungenau und problematisch dar. Anstatt eine Erklärung für das Starphänomen anzubieten, bedarf das Alltagswissen über Stars selbst einer Erläuterung. Versucht man z.B., die konkreten Merkmale und Eigenschaften der Stars zu erfassen, um dadurch zu erklären, was den Star zum Star macht, verheddert man sich sehr schnell in Widersprüchen. Für jedes Beispiel scheint ein Gegenbeispiel zu existieren, die Variationen des Starphänomens sind fast unendlich. Nicht einmal vermeintlich allgemeingültige Kategorien wie Schönheit, Talent, Jugend, Sex-Appeal etc. greifen wirklich (vgl. Levy 1990; Fowles 1992, 63ff). Will man universelle Qualitäten von Stars definieren, landet man schnell bei schwammigen und diffizilen Begriffen wie „Ausstrahlung“, „Präsenz“, „Charisma“, „Star-Qualität“ und „Persönlichkeit“, die zwar auf zentrale Momente des Starphänomens hinweisen, die

aber in der wissenschaftlichen Annäherung eher Probleme schaffen als Lösungen ermöglichen. Nicht nur die populäre Presse arbeitet mit diesen Begriffen, sie kursieren auch in publizistischen und wissenschaftlichen Arbeiten über Stars. Versuche der Systematisierung in Startypologien (z.B. Heinzlmeier/Schulz/Witte 1980; 1982; Patalas 1963; Welsch 1978) scheitern an der Vielfalt der Stars, der Willkürlichkeit der Kategorien, der Komplexität der Bezüge zwischen Stars und oft auch an einer fehlenden Historisierung. Die Versuche, Filmstars inhaltlich zu definieren, sind meist wenig befriedigend, die Masse der eher populären Literatur über einzelne Stars gelangt selten über Tratsch und Anekdoten hinaus und besteht bestenfalls aus Porträts und Biographien, die sich aber kaum begrifflich mit dem Starphänomen auseinandersetzen.¹ Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Stars erfolgte lange Zeit vor allem aus soziologischer oder kulturkritischer Sicht (z.B. Alberoni 1972; Boorstin 1987; King 1985; 1986; 1987; Ludes 1989; Morin 1984; Schickel 1971; 1985), denn die Autoren- und Textzentrierung der Filmgeschichtsschreibung hat das schwer zu lokalisierende Starphänomen zumeist ausgeblendet. Erst mit den wichtigen Arbeiten von Dyer (1978; 1979; 1982; 1986) gab es einen Versuch, die verschiedenen Aspekte des Stars analytisch zu differenzieren und zugleich synthetisch in Beziehung zueinander zu setzen. Methodisch wegweisend ist auch sein Ansatz, Stars sowohl *strukturell* (als hochverdichtete, mehrdeutige Zeichen und Images), als auch *funktional* (für die Narration, Bedeutung und Ästhetik des Films, für die Filmindustrie, für Zuschauer, Fans und Publika sowie für die Gesellschaft insgesamt) zu analysieren.

Obwohl das Starphänomen nach wie vor von denjenigen filmwissenschaftlichen Ansätzen nahezu unberücksichtigt bleibt, die sich an Regisseuren, an einzelnen Filmen oder Filmstilen orientieren, ist insgesamt eine merkliche Zunahme an Arbeiten zu Stars in den neunziger Jahren zu verzeichnen. Das hängt zum einen sicherlich mit der „New Film History“ zusammen, einer Filmgeschichtsschreibung, die ihre Aufmerksamkeit auf die institutionelle und wirtschaftliche Geschichte des Kinos lenkt und sich deshalb auch für Faktoren wie Stars und Starsysteme interessiert. In diesem Umfeld entstanden beispielsweise Arbeiten zur Entstehung und Frühphase des Filmstars (Bowser 1990, 103-119; DeCordova 1991; Staiger 1991) sowie zur Produktion von Hollywoodstars (Klaprat 1985; Kehr 1979; Kindem 1982).

¹ Seriöse und begrifflich differenzierte Einzelstudien wie bspw. die von Levy (1988), Maland (1989) und Vincendeau (1985; 1992; 1993) sind leider immer noch die Ausnahme.

Auch die faktographische Geschichtsschreibung hat neue Materialien sichergestellt und eine breitere, solide Basis für historische Untersuchungen geschaffen. In Deutschland ist dies vor allem ein Verdienst von *CineGraph*, wobei aber auch zahlreiche Einzelstudien – von Magisterarbeiten bis hin zu den Publikationen der Museen und der „Stiftung Deutsche Kinemathek“ – wichtige Grundlagenrecherche betrieben haben. Zum anderen wurde Dyers Ansatz in verschiedenen Untersuchungen zu Starimages aufgegriffen und weiterverfolgt, vor allem im Kontext von Arbeiten zu „Gender“, Generation, Rasse und Nation.² Weitere Impulse bekamen Starstudien im Zusammenhang mit neuen Arbeiten zum Schauspiel (z.B. Affron 1977; Naremore 1988; O'Brien 1983; Wexman 1993; Zucker 1990; *Cinema Journal* 20,1, 1980; *Wide Angle* 6,4, 1985) sowie aus Untersuchungen zur Rezeption, zum Zuschauerverhalten und zu Fans, die insbesondere durch die Cultural Studies vorangetrieben wurden (Lewis 1992; Mikos 1994; Stacey 1991; 1994; 1997; Thumim 1992; Wulff 1990).

Die Schwierigkeit, Stars inhaltlich zu fassen, sowie die Vielfalt der bisher entwickelten methodischen und theoretischen Zugänge deuten auf die besondere Komplexität des Phänomens „Star“. Wie schon erwähnt, führen Versuche, Stars durch die individuellen Merkmale ihrer Images zu bestimmen, zu keinen generalisierbaren Ergebnissen. Schönheit, Talent, schauspielerische Begabung oder Sex-Appeal sind eher „Kann“- als „Muß“-Kriterien. Entsprechend werden sie in der Literatur zum Filmstar sehr widersprüchlich bewertet (Korte/Strake-Behrendt 1990, 18-19). Letztlich läßt sich nicht viel mehr feststellen, als daß ein Star eine auf irgendeine Weise besonders exponierte und bedeutsame „Persönlichkeit“, die die Basis der „Starpräsenz“ oder „Star-Qualität“ bildet, darstellen muß. Übereinstimmend werden in der Literatur auch die Kriterien „Erfolg“, „Kontinuität im Image“ und „Wirkung“ („Idolwirkung“, „Identifikation“) als Komponenten des Stars benannt (vgl. Korte/Strake-Behrendt 1992, 14-18). Damit sind zentrale Aspekte des Startums erfaßt, allerdings betreffen sie sehr unterschiedliche Dimensionen des Phänomens. Je nachdem, aus welcher Perspektive man sich ihm nähert, verändert sich das Bild des Startums: Den Star kann

² Die Sammelbände von Butler (1991) und Gledhill (1991) bündeln viele wichtige Arbeiten über Stars. Von exemplarischem Wert sind auch einige Untersuchungen zu einzelnen Stars – insbesondere die Arbeiten, die Fragen der Weiblichkeit und Männlichkeit im Film sowie der nationalen Kulturen und historischen Situationen thematisieren (vgl. Holmlund 1993; Moltke/Wulff 1997; Studlar 1996; Vincendeau 1985; 1992; 1993).

man als einen Teil des Films betrachten, als ein intertextuell und intermedial erzeugtes Image, als einen Gegenstand von Klatsch und Tratsch in der Regenbogenpresse wie im direkten Austausch der Fans³, als ein Element des kulturellen Wissens, als ein Produkt der Filmindustrie und Bestandteil ihrer Marketingstrategien, als ein soziologisches Phänomen, als einen Auslöser psychischer Prozesse wie Identifikation und Projektion, als eine Heldenfigur, ein Idol oder ein kulturelles Stereotyp und vieles andere mehr.

Bei dieser Komplexität des Phänomens kann es nützlich sein, verschiedene Aspekte und mögliche Perspektiven zu systematisieren. Eine grobe Gliederung ergibt dabei vier zentrale Dimensionen des Starphänomens: der Star als *Image*, der Star als *Wirtschafts- und Produktionsfaktor*, der Star in der *Rezeption und Wirkung* sowie der Star im Kontext seiner *soziokulturellen Bedeutung*. Während es durchaus sinnvoll ist, diese Bereiche analytisch zu trennen und in Einzelstudien zu untersuchen, ist es darüber hinaus wichtig, die gegenseitige Beeinflussung und Bedingtheit der verschiedenen Momente nicht zu vernachlässigen. Eine einheitliche oder synthetisierende Theorie des Stars wird es sicherlich nie geben, aber dennoch halte ich es für wichtig, den Zusammenhang zwischen den ästhetischen, ökonomischen, kulturellen und pragmatischen Aspekten nicht aus den Augen zu verlieren, wenn man die Bedeutung, die einem Filmstar zukommt, ermessen möchte. In dieser Hinsicht erhält der Begriff „Image“ nicht nur als semiotisches oder ästhetisches Konstrukt des Stars, sondern auch als Artikulationspunkt der anderen Bestimmungen einen zentralen Stellenwert, denn der Einfluß der Produktionsbedingungen und -faktoren macht sich in der Gestaltung des Images sowie in der Rückwirkung des Images auf die Filme, auf deren Erfolg und den Wert des Stars bemerkbar. Ebenso repräsentiert das Image die Schnittmenge zwischen Person bzw. Schauspieler und Publikum – die Rezeption und die Wirkung eines Stars sind durch das Image vermittelt und wirken auf dieses zurück. Darüber hinaus ist die Bedeutung des Stars auch ein Ergebnis der Interaktion zwischen dem Image und den kulturellen Diskursen der Zeit. Aufgrund dieser Überschneidungen werde ich hier vom Begriff des Images ausgehen und versuchen, ihn als Zugang zu anderen Themengebieten zu benutzen.

³ Zu diesem Aspekt vgl. Faller 1987; Fiske 1987, 117-126; Mikos 1991; Reeves 1988.

„Starimage“

Den Begriff des Images zu präzisieren ist wichtig, einerseits um die naheliegende Konfusion zwischen der realen Person und dem in den Medien verbreiteten Starimage auch terminologisch zu vermeiden, andererseits um die verschiedenen Ebenen des Starphänomens analysieren zu können.

Es sind zwar wirkliche Personen, die Stars werden⁴, als Stars aber sind sie Teil der Öffentlichkeit – Garncarz spricht von „öffentlichen Kunstfiguren“ (1989) – und normalerweise ausschließlich durch ihre in der Öffentlichkeit verbreiteten Images zugänglich. Allerdings ist es dem Publikum wichtig, daß Stars reale Personen sind. Ein Großteil seines Interesses konzentriert sich auf die Frage, wie Stars „wirklich“ sind. Das Bestreben, die „Wahrheit“ über den Star als Privatperson zu erfahren, ist sowohl für das Interesse der Fans als auch für die Publikationsstrategie der Klatschblätter wichtig. Dieses Moment des Startums funktioniert aber nur, wenn auch die Differenz zwischen dem öffentlichen Image und der dahinter vermuteten realen Person – also eine gewisse Rätselhaftigkeit des Stars – erhalten bleibt. Das Startum ist nicht eine Qualität der Person allein, sondern hat ein Eigenleben und kann sich z.B. auch nach dem Tod des Schauspielers oder der Schauspielerin weiterentwickeln und neue Wege nehmen. Auch ästhetisch löst sich das Image von der Person ab. Die Zeichenhaftigkeit des Images kann bei einem bekannten Star sichtbar werden – man denke etwa an die bekannten Bilder von Marilyn Monroe oder Marlene Dietrich (Thiele 1997, 142f). Im allgemeinen wird das Image durch Filme – mitunter auch durch andere Texte und Medien wie z.B. durch die Regenbogenpresse, durch Klatsch, Fotos und Fernsehauftritte – aufgebaut. Ein Starimage existiert und entwickelt sich meist über eine längere Zeit. So bekommen frühere Filme nachträglich eine andere Bedeutung, und der Star gewinnt gegebenenfalls an Popularität. Auch sein Tod kann seinem Startum eine neue Bedeutung geben, wie dies etwa bei Marilyn Monroe und Elvis Presley der Fall war (vgl. Fiske 1993). So läßt sich zusammenfassend festhalten, daß die Bedeutung und Aktualität eines Stars historisch bedingt ist: Ein Star kann im Lauf der Zeit völlig an Bedeutung verlieren, er kann sein Image

⁴ Eine interessante Frage wäre, inwiefern und auf welche Weise völlig künstliche Figuren wie z.B. Zeichentrickfiguren die Funktionen eines Stars übernehmen können; vgl. dazu Belton 1994, 90-92.

verändern oder für verschiedene Teile des Publikums in verschiedenen Kontexten unterschiedliche Bedeutungen haben.⁵

Ein Filmstar ist ein Schauspieler oder eine Schauspielerin, aber zugleich ist er oder sie auch viel mehr als nur ein Schauspieler oder eine Schauspielerin. Das, was das Startum ausmacht, ist gerade die Differenz von einer wirklicher Person und einer besonderen, „übermenschlichen“ Qualität, die dem Star zugeordnet wird und die sich z.B. in der Rede von der „Göttlichkeit“ (*Divisme*) oder vom „Mythos“ des Stars niederschlägt (vgl. Heinzlmeier/Schulz/Witte 1980; Morin 1984; Walker 1970). Natürlich liefert die reale Person durch ihr Talent, ihre erlernten Fähigkeiten, ihr Aussehen, ihre Präsenz oder Ausstrahlung, ihr Auftreten und ihre Lebensweise die unverzichtbare Grundlage für das „übermenschliche“ Starimage. Die wirkliche Biographie des Schauspielers beinhaltet die persönlichen Voraussetzungen für das, was der Star tut, und ein Filmstar – im Gegensatz zur Medienpersönlichkeit oder „Celebrity“ (vgl. Boorstin 1987; Langer 1981; Monaco 1978)⁶ – muß normalerweise eine bestimmte Leistung als Darsteller erbringen, wobei „künstlerische“ Kriterien für diese Leistung weniger wichtig sein können als das Vermögen, kulturelle Stereotypen zu verkörpern. Für das Publikum sind Stars als Images – nicht als die ihnen letztlich unbekannt Personen – relevant, auch wenn sie als Verkörperungen einer Art persönlicher Identität oder eines bestimmten Persönlichkeitstypus verstanden werden.

Einen wissenschaftlichen Zugang eröffnet der Begriff „Image“ im Rahmen der Semiotik. Folgt man Dyer, ist ein Starimage ein Komplex von Zeichen sowie mit den Zeichenträgern verbundenen denotativen und konnotativen Bedeutungen (1979; 1986). Bestandteile des Images sind alle öffentlich zugängliche Zeichen und Aussagen über den Star als Person und als Filmfigur. Das Zeichenagglomerat „Star“ setzt sich aus Elementen zusammen, die durch verschiedene Medien (Film, Presse, Werbung etc.) vermittelt

⁵ Vgl. dazu z.B. Dyers Diskussion der „Camp“-Bedeutung von Judy Garland (1986, 141-194).

⁶ Dieser Aspekt verweist auf die Notwendigkeit, die Medienspezifik von Stars und Startypen näher zu untersuchen. Zwischen verschiedenen Arten von Filmstars, Fernsehspielern, Serienhelden, Moderatoren, Talk- oder Spielshowgästen, Ansagern und Ansagerinnen und anderen im Fernsehen auftretenden, öffentlichen Personen (Sportlern, Politikern, Künstlern etc.) gibt es eine Reihe von graduellen, aber signifikanten Unterschieden, die sowohl die Imagebildung als auch die Formen der Zuschauerinteraktion betreffen.

werden. Diese Elemente gehören unterschiedlichen semiotischen Systemen an (Ikonographie, schauspielerische Konvention, narrative Muster, verbale und nonverbale Kommunikation etc.) und präsentieren Informationen über sehr unterschiedliche Aspekte des Stars (Privatleben, Filmrollen, Lifestyle, Persönlichkeit, Ansichten, Verhaltensweisen etc.).

Es gibt verschiedene Versuche, das Zeichenagglomerat, das ein Star darstellt, zu zerlegen und seine Facetten zu benennen (vgl. Korte/Strake-Behrendt 1990, 17f). Obwohl die Einteilungen und die Terminologie sehr unterschiedlich sind, werden im Prinzip zwischen realer Person und Starimage und innerhalb des Images zwischen Filmrollen oder Leinwandimage und dem Privatimage unterschieden. Was dabei mit „realer Person“ gemeint ist, bleibt oft unklar. Der Star, mit dem die Zuschauer und Fans interagieren, ist immer ein Konstrukt, das auf den in den Medien verbreiteten Informationen und Zeichen aufbaut. Insofern kann man bei der Untersuchung von Stars Fragen nach der wirklichen Person vernachlässigen bzw. das Konstrukt „wirkliche Person“ als Teil der Imagebildung betrachten. Wichtig ist aber auf jeden Fall, das *innerfilmische Image* („Rolle“, „Leinwandimage“) vom *außerfilmischen Image* (verschiedentlich auch mit „Person“, „Persönlichkeit“, „Erscheinung“, „öffentliche Person“, „Privatexistenz“ u.ä. bezeichnet) zu unterscheiden, auch wenn beide Aspekte des Images in ständiger Wechselwirkung stehen.

Das innerfilmische Image entsteht aus der spezifischen Realisierung der Filmrollen und umfaßt sowohl die Rollen selbst als auch unseren Eindruck, den wir vom Schauspieler haben. Das außerfilmische Image ist durch das öffentlich bekannte Privatleben des Stars geprägt, das vor allem durch Medien wie Presse, Werbung, Fernsehen etc. vermittelt wird. Innerhalb jedes Teilbereichs gibt es eine Fülle verschiedener Sorten von Informationen, die wir nutzen, um ein Starimage zu konstruieren. Für das Image im Film sind das z.B. Typ oder Rollenfach, Funktion der Figur in der Handlung, Sprech- und Spielweise, äußere Erscheinung des Schauspielers, sein Auftreten sowie die Parameter der filmischen Darstellungsweise. Innerhalb jeder dieser Kategorien bekommen wir in Form von unzähligen konkreten Details (Zeichen) und komplizierteren Aussagen Informationen über den Star und die Rolle. Für das außerfilmische Image stehen alle Informationen zur Verfügung, die wir über verschiedene Medien erhalten. Dabei kann es um den Schauspieler gehen, meistens aber steht der Star als „Mensch“ und „Privatperson“ im Vordergrund. Zeichen, die auf seine Herkunft, seine Lebensgeschichte, seine politischen und moralischen Einstellungen und vor

allem auf sein Familienleben und seinen Lebensstil deuten, sind wesentliche Faktoren in der Imagebildung.

Der filmische und der außerfilmische Teilbereich des Images können im Verhältnis zueinander unterschiedlich gewichtet sein. Bei manchen Stars sind die Filmrollen entscheidend, bei anderen überwiegt der Klatsch über das Privatleben. Inner- und außerfilmische Images können überdies unterschiedlich zusammenpassen: sich decken, sich widersprechen oder partiell miteinander übereinstimmen, „zueinander versetzt sein“ (vgl. Dyer 1979, 142-149).⁷ Tendenziell gibt es eine ausgeprägte Kontinuität zwischen dem inner- und dem außerfilmischen Image, vor allem im klassischen Star- und Studiosystem, in dem Stars und ihre Images planvoll aufgebaut und stilisiert wurden (vgl. Faulstich et al. 1997). Teilweise waren die „offiziellen“ Lebensgeschichten und Bilder des Privatlebens der Stars ein rein künstliches Produkt der Studios. Auch wenn authentische biographische Fakten die Basis des Images bildeten, wurden sie in der Öffentlichkeitsarbeit so eingesetzt, daß sie ein bestimmtes, durchgängiges, in sich konsistentes Image propagierten, das darüber hinaus zu den Filmrollen paßte (vgl. Harris 1991). Allerdings gab es Möglichkeiten, das Image zu verändern oder zu erweitern und sogar widersprüchliche Elemente in einem Image zu verbinden.⁸ Auch war die Gleichsetzung von Star und Rolle nie vollständig, und das Publikum konnte bereits in der frühen Phase des Starsystems problemlos mit Diskrepanzen im Image umgehen, wie Janet Staiger (1997) am Fall Theda Bara gezeigt hat. Die relative Gewichtung zwischen inner- und außerfilmischen Imageanteilen ändert sich in verschiedenen historischen Phasen, Ländern und Medien. So gilt die ausgeprägte Kontinuität zwischen Leinwandimage und Privatimage vor allem für die klassische Zeit der Hollywoodstudios, während in neueren Filmen die Kontinuität des Images oft durch eine Betonung der schauspielerischen Qualität (also der Wandlungsfähigkeit und der Diskontinuität zwischen Rollen) ersetzt wird – „Schauspielerstars“ wie Dustin Hoffman, Meryl Streep, Sissy Spacek und Robert De Niro wären Beispiele –, was unter anderem mit den institutionellen und wirtschaftlichen Bedingungen in der Filmindustrie seit der Auflösung des klassischen Studiosystems zusammenhängt. Darüber hinaus gibt es – noch wenig erforschte – medienspezifische Unterschiede, z.B. zwischen Filmstars

⁷ Vgl. Ellis 1982, 102f; für eine Untersuchung des Zusammenspiels von Image und Schauspielstil vgl. Lowry 1997c.

⁸ Für einen Vergleich unterschiedlicher Erörterungen am Beispiel von Bette Davis vgl. Klapat 1985 und Mayne 1993, 123-141.

und Fernsehstars bzw. -persönlichkeiten – etwa eine stärkere Ineinsetzung von „Person“ und „Figur“ bei Serienstars und erst recht bei Moderatoren und Showmastern, die als „sie selbst“, sozusagen als „öffentliche Privatperson“ auftreten.⁹ Die intermediale Präsenz von Stars war schon am Anfang des Kinos beim Wechsel von Theaterschauspielern zum Film wichtig. Sie wurde nach dem Untergang des Studiosystems zur Regel, als die Filmindustrie nicht mehr ihre Stars langsam und planvoll aufbaute, sondern sie zunehmend aus anderen Sparten und Medien wie z.B. Fernsehen, Musik und Sport rekrutierte.

Inhaltlich kann man das inner- oder außerfilmische Image in verschiedene Teilgebiete aufteilen, die „Eigenschaften“, „Attribute“ und „Lebenszusammenhänge“ des Stars beinhalten. Solche Teilbereiche repräsentieren bestimmte Aspekte der Vorstellung von einem Star als fiktionaler Person und enthalten die Informationen, Eindrücke, Wahrnehmungen und Bilder, die das Publikum den Medien entnehmen kann. Dazu gehören z.B. die Lebensweise des Stars, seine besonderen Verhaltensweisen, seine äußere Erscheinung, sein Familien- und Liebesleben, Wertvorstellungen usw. Jeder dieser Bereiche setzt sich aus unzähligen Einzelinformationen und Bildern zusammen, die so etwas wie Charakterzüge, Persönlichkeitseigenschaften und persönliche Details des Stars repräsentieren. Die Spanne der möglichen Elemente eines Images ist also extrem groß. Während im konkreten Einzelfall solche „Stareigenschaften“ sehr wichtig sind – denn auf diese Eigenschaften reagiert das Publikum –, sind sie als Instrumente einer Analyse des Starphänomens wenig geeignet. Es lassen sich kaum Kategorien entwickeln, die genau und trennscharf genug sind, um die relevanten Eigenschaften eines Stars zu erfassen, und die nicht so enggefaßt und unspezifisch sind, daß sie auch für andere Stars gültig wären. Sowohl die Persönlichkeitsmerkmale als auch die filmischen und schauspielerischen Zeichen sind nicht digital, sondern analog (vgl. Dyer 1979, 152), sie sind durch feine Abstufungen und graduelle Unterschiede bestimmt. Wie alle Zeichen haben sie in sich keine feste Bedeutung, sondern erhalten Bedeutung erst in ihrer Zusammensetzung im Text, im Kontext und in ihrer Rezeption. Solche Feinheiten und Zusammenhänge lassen sich nicht durch formalisierte Kategorien erfassen. Daher sind eine quantitative Inhaltsanalyse oder eine empirische

⁹ Eine analytische Trennung zwischen „Person“ und „Figur“ ist aber auch bei den Fernsehpersönlichkeiten wichtig. Möglicherweise werden dabei andere Begriffe benötigt. Zu „Person und Figur“ im Fernsehen vgl. Keppler 1995; Wulff 1996; 1997.

rische Befragung, die versuchen würde, Stareigenschaften und Images zu erfassen, hier nur begrenzt geeignet.¹⁰ Auch eine Klassifikation von Stars nach inhaltlichen Merkmalen des Images bringt wenig und reduziert die „Stareigenschaften“ auf feste, eindeutige Attribute und Merkmale, statt sie als „strukturierte Polysemie“ (Dyer 1979, 72) und als „Brennpunkt hochkomplexer Bezugssysteme und allgemeingesellschaftlicher Verhältnisse und Prozesse“ (Faulstich 1990/91, 50) zu verstehen. Um die Bestandteile eines Images in ihrer Konkretheit, in ihrer Einbindung in die historischen, diskursiven und kulturellen Kontexte und im Zusammenhang mit ihren möglicherweise unterschiedlichen Bedeutungen für verschiedene Publika zu erfassen, muß die Analyse des Starimages eine relativ offene hermeneutische Prozedur bleiben.

Ein anderes Verfahren der Imageanalyse verfolgt das Ziel, die Elemente des Starimages zurückzuverfolgen, um herauszufinden, inwiefern sie auf semiotischen Grundelementen des Films bzw. der außerfilmischen Medien basieren. Das Problem besteht auch hier darin, daß man sich einer fast unübersehbaren Fülle von möglicherweise signifikanten Elementen gegenübersieht. Etwas Ordnung gewinnt man, indem man die Medien identifiziert, die für die Imagebildung relevant sind. Für jedes Medium wird es dann möglich sein, Teilbereiche der Signifikation zu isolieren: Text und Bild bei der Presse oder alle formalen und stilistischen Parameter des Films (Bildkomposition, *mise-en-scène*, Kameraführung, Beleuchtung, schauspielerische Darstellungsweise, Ton, Musik, Montage, narrative Strukturen etc.). Jeder dieser Bereiche funktioniert als ein Subsystem der Signifikation mit eigenen Konventionen und Codes, z.T. mit weiteren Unterteilungen, beim Schauspieler z.B. Kinesik (Mimik, Gestik), Sprechweise, Physiognomie und Körperbau, Schminke etc.¹¹ In jedem dieser Bereiche gibt es eine fast unbegrenzte Anzahl möglicher Zeichen. Für das Starimage sind insbesondere konnotative Bedeutungen wichtig. Sie lassen sich kaum formalisieren, sondern ergeben sich aus dem jeweiligen Kontext und aufgrund der

¹⁰ Die ergiebigsten empirischen Untersuchungen haben bisher eine *qualitative* Erhebung des Zuschauerinteresses dokumentiert. Die Arbeit von Stacey z.B. basiert auf Fragebögen, die relativ offen gestaltet sind und die auf die erzählerische Reproduktion der Starrezeption zielen (1994). Eine theoretisch reflektierte Interpretation ist ein wichtiger Teil ihrer Arbeit. Stacey versucht nicht, ein Starimage festzulegen, sondern stellt bewußt den unterschiedlichen populären Gebrauch des Images in den Vordergrund.

¹¹ Für einen Versuch, solche Zeichensysteme für Theater, Film und Fernsehen zu systematisieren, vgl. Esslin 1989.

Assoziationen des Rezipienten. Die Zeichensysteme, auf die das Starimage aufbaut, sind also praktisch unendlich und stellen eher offene Strukturen dar (vgl. Eco 1972). Eco hat versucht, der Komplexität und dem konnotativen Charakter der Bedeutungszuschreibung mit dem Begriff des Codes beizukommen. Diese Entscheidung bietet den Vorteil, über eine höhere Ebene der Abstraktion zu verfügen und von den unzähligen Einzelheiten des Zeichens absehen zu können. Sie birgt aber auch Gefahren, nicht zuletzt die naheliegende, aber trügerische Erwartung, Codes würden die Bedeutungszuweisungen festlegen. Codes sind jedoch offen und wandelbar. Sie ermöglichen die Bedeutungskonstruktion, die sie zwar leiten, aber nicht bestimmen. Die Leistung der Semiotik besteht in diesem Zusammenhang darin, die Konstruiertheit der Images und die verschiedenen Zeichen und Elemente der filmischen und alltäglichen Signifikation zu erkennen. So eröffnet sie auch Analysemöglichkeiten, die zwar kaum universell anwendbar sind – etwa im Sinne einer generellen Semiotik der Stars –, die aber für die konkrete Analyse spezifischer Starimages nützlich sein können.

Produktion und Vertrieb von Starimages

Starimages sind nicht nur Ergebnisse semiotischer Prozesse, sondern auch Produkte der Filmindustrie, der Studios, der Werbung und der Publizistik. Starimages und Starkarrieren werden oft sorgfältig geplant und konsequent aufgebaut. Stars bilden einen zentralen Mechanismus der Produktdifferenzierung, der zur Steuerung der Nachfrage eingesetzt wird (vgl. Root 1989, 180). Die Entstehung des Starphänomens und -systems ist sehr eng mit der Entwicklung der Filmindustrie verbunden, insbesondere – aber nicht ausschließlich – in Hollywood.¹² Bereits ab etwa 1910 waren Stars ein wichti-

¹² Sicherlich stellen Stars ein breiteres Phänomen dar, das im funktionalen Zusammenhang der Moderne zu lokalisieren wäre. Schon lange vor dem Film waren berühmte Virtuosen, Theaterschauspieler und Operndiven Bestandteile einer bürgerlichen Öffentlichkeit, und die Übergänge zum Filmstar waren fließend: Aus manchen Theaterstars wurden Filmstars, und in der Art der Präsentation auf der Bühne und in den sekundären Medien gab es eine starke Kontinuität (vgl. Hickethier 1997). Es scheint mir jedoch sinnvoll, die unterschiedlichen Formen von Stars und „Celebrities“ zunächst medienspezifisch zu untersuchen, um erst auf der Grundlage konkreter Beschreibungen und Analysen Ähnlichkeiten und Unterschiede zu anderen Formen herauszuarbeiten, anstatt alle Startypen von vornherein unter einem einheitlichen Starbegriff zu subsumieren. Insbesondere eine Ausdehnung des Star-Begriffs über die gesamte

ger Faktor für einen Kinoerfolg. Die Namen der Schauspieler wurden gezielt zur Vermarktung der Filme eingesetzt, indem z.B. Poster und Bildkarten an die Kinos verteilt wurden. Etwas später – etwa ab 1914 – begann die Kultivierung der eigentlichen Starimages, die dergestalt produziert wurden, daß das Privatleben der Stars die Leinwandrollen unterstützten (vgl. De-Cordova 1991).

Die wirtschaftliche Struktur der Studios kann als eine Voraussetzung für die Entwicklung des Starsystems verstanden werden. Bestimmte Aspekte des Filmstars – seine Funktion als Markenname und seine Garantiefunktion (Starbesetzungen sollten quasi-automatisch einen erfolgreichen Film garantieren) – entsprechen genau den konkreten Interessen der Filmfirmen. Diese funktionale Bestimmung des Starphänomens erklärt auch Merkmale wie z.B. die ausgeprägte Kontinuität zwischen außer- und innerfilmischen Images sowie zwischen den einzelnen Filmrollen. Wirtschaftliche Faktoren helfen auch, die Entstehung einer neuen Art von Filmstars zu verstehen, die sich im Laufe der sechziger Jahre nach dem Ende des klassischen Studiosystems und mit den Veränderungen im Publikumsgeschmack ereignete. In den erfolgreichsten Filme spielten mit einem Mal zuvor unbekannte Schauspieler. Die Produktionsfirmen investierten nicht mehr in den langsamen, planvollen Aufbau neuer Stars, während andererseits bekannte Namen keineswegs mehr einen Erfolg an den Kinokassen garantierten (Morin 1984, 187ff; Walker 1970, 358-370). Barry King (1986) sieht das Startum einerseits in der Art der Konkurrenz zwischen den Studios begründet: Für die Studios stellen die Stars – gerade indem sie über ein Image oder eine „Persönlichkeit“ verfügen, die über den einzelnen Film hinaus geht – einen wichtigen Faktor an den Kinokassen dar. Die Studios hatten ein großes Interesse daran, ein stabiles Starimage zu gestalten und zwischen dem Image und den einzelnen Filmrollen eine möglichst große Kongruenz zu erzeugen. Andererseits ist das Starimage, King zufolge, auch als eine Funktion der Eigentumsverhältnisse zu verstehen. Mit der Auflösung des Studiosystems erfolgte ein Wandel von einer realen zu einer formellen Subsumption des Schauspielers unter die Produktionsfirma. Die Schauspieler konnten nun eine größere Kontrolle über ihr Image erlangen, und die enge Verbindung von Image und Rolle löste sich auf. Einzelne Rollen und die schauspielerische Leistung traten tendenziell in den Vordergrund. So interpretiert King die Übereinstimmung zwischen dem Filmimage, dem außerfilmischen

„Menschheitsentwicklung“ (Ludes 1997) läuft Gefahr, jegliche historische und gesellschaftliche Spezifität zu eliminieren.

Starimage und der Person als eine Funktion der Struktur einer gewandelten Filmwirtschaft.

Filmindustrie und Studios bilden den Rahmen des Starsystems. Darüber hinaus haben und hatten sie – insbesondere zur Zeit des klassischen Hollywood-Studiosystems – oft Auswirkungen, die bis in die Details der Konstruktion eines Starimages reichen konnten. So bekamen Schauspieler z.B. genaue Anweisungen, die ihnen vorschrieben, was sie zu tun hatten und was sie lassen sollten – nicht nur auf der Leinwand, sondern auch im Privatleben. Das öffentliche Image des Stars wurde vom „publicity department“ des Studios sorgfältig aufgebaut und überwacht. In den zwanziger und dreißiger Jahren nutzten die Studios ihre starke Position, um sich auch juristisch im Standardvertrag ihre Kontrolle über das Starimage zu sichern. Schauspieler durften nur mit Einverständnis des Studios in der Öffentlichkeit auftreten. Dagegen behielt das Studio das Recht, Namen und Abbild des Stars nach Gutdünken in der Werbung und in der PR-Arbeit für Filme oder auch andere, branchenfremde Produkte zu benutzen (vgl. dazu Allen/Gomery 1985, 175f). Auch die „Interaktion“ zwischen Publikum und Star wurde vom Studio gesteuert. Zu Zeiten des ausgeprägten Starkultes hatte eine PR-Abteilung monatlich etwa 15.000 bis 45.000 Fanbriefe zu bearbeiten. Zuschauerreaktionen in Form von Fanpost, Fragebögen, Kassenergebnissen und Aussagen der Kinobesitzer wurden bei der Planung und Entwicklung der Starimages berücksichtigt und bestimmten u.a. den Wert, den ein Star für das Studio besaß. Wenn ein Image festgelegt war, wurde es zu einem wesentlichen Faktor der Gestaltung weiterer Filme. Drehbücher wurden extra als sogenannte Starvehikel geschrieben, sie bestimmten die „Eigenschaften“ des Stars, die Gestaltung des Protagonisten und die Muster der Erzählung. Grad und Umfang der planvollen Kreation eines Starimages durch die Produktionsfirmen haben sich gewandelt und sind heute je nach Produktionssystem und -kontext unterschiedlich. Im neuen Hollywood-Starkino der neunziger Jahre haben die Stars z.B. eine weitaus größere Kontrolle über ihr eigenes Image. Allerdings sind die Marktorientierung und viele andere Mechanismen, die die Imagegestaltung bereits im klassischen System regelten, weiterhin wichtig. Wie das Image des Stars in den sekundären Texten der Presse und Werbung konstruiert und aufgebaut wird, muß in konkreten Untersuchungen erst noch erarbeitet werden. Klaprat hat am Beispiel von Bette Davis gezeigt, wie derartige Studien, die nicht nur Wirtschafts- und Firmengeschichte betreiben, sondern diese Aspekte auch in die Analyse eines Starimages integrieren, aussehen könnten (Klaprat 1985).

Rezeption und Wirkung des Starimages

Die Etablierung des Starsystems und die planvolle Gestaltung der Starimages – also die Produktion des Stars – können das Starphänomen insgesamt und insbesondere den einzelnen Star noch nicht erklären, denn die Bemühungen der Filmindustrie waren nicht immer erfolgreich, wie manche teuren, starbestückten „Flops“ und die zahlreichen „instant stars“ (Walker 1970, 368), die – oft auch ohne aufwendige Promotion durch die Filmfirmen – aufgrund eines einzigen Films zum Star wurden, beweisen. Hier stößt man auf die letztlich entscheidende Rolle des Publikums. Alle Mühen der Studios sind umsonst, wenn der geplante Star vom Publikum nicht angenommen wird. Erst in der Rezeption werden die potentiellen Bedeutungen des Starimages realisiert. Erst das Publikum macht einen Schauspieler wirklich zum Star, weshalb der Erfolg als eine allgemeine, definierende Kategorie des Stars gelten kann (vgl. Korte/Strake-Behrendt 1992, 173f).

So muß auch die „textuelle“ Seite des Startums durch die Rolle des Publikums relativiert werden. Ein Starimage besteht nicht allein aus den Informationen, Bildern und Texten der Medien, sondern ist vielmehr Produkt der Verarbeitung dieser Zeichen und Aussagen. Das, was einen Schauspieler zum Star macht, ist der schwer faßbare Faktor, der „Star-Qualität“, „Charisma“ oder „Aura“ genannt wird und der erst aus der *Interaktion* zwischen Rezipienten und dem semiotischen Material entsteht. Erst in der Rezeption entsteht die Vorstellung eines Stars, sein spezifisches Image. In diesem Prozeß spielen Faktoren eine Rolle, die nicht direkt im Image als Medienprodukt oder Zeichen enthalten sind. Auf der einen Seite sind das *subjektive Faktoren* der Rezeption – von den individuellen Situationen und psychischen Verfassungen der Rezipienten bis hin zu sozialpsychologischen Tendenzen oder grundlegenden psychischen Mechanismen wie Identifikation, Projektion oder kognitive Fähigkeiten. Auf der anderen Seite ist die Rezeption durch den *kulturellen Kontext* mitbestimmt, da die in der Gesellschaft oder einer speziellen Subkultur oder Fangemeinschaft vorhandenen Werte, Ideologien, Diskurse und kulturellen Codes den Horizont des Verstehens und der emotionalen Beteiligung am Starimage bilden. Ohne diesen Kontext – in seiner spezifischen Auswirkung und Zusammensetzung für Rezipienten und Fangruppen – hätte das Starimage keine Bedeutung oder Relevanz für das Publikum. Da das Image in seiner jeweiligen Ausprägung Produkt der interpretatorischen Arbeit der Rezipienten ist, gibt es genaue genommen nicht ein einzelnes Image, sondern mehrfache Varianten des Images, je nach Verständnis und Nutzung durch die Rezipienten. Ein Star bedeutet nicht dasselbe für seine Fans wie für neutrale oder ablehnende

Personen. Die Bedeutung ist an Zeitströmungen gekoppelt, und ein Star kann eine Bedeutung für spezifische Fangruppen oder Subkulturen haben, die stark von der Bedeutung fürs allgemeine Publikum abweicht.

In der Phantasie der Rezipienten wird das Image eines Stars zur Vorstellung eines (fiktionalen) Menschen – Fowles redet von der „inferred personality“ eines Stars (1992, 66) –, der mit speziellen Eigenschaften ausgestattet und in seinen Bedeutungen und emotionalen Wirkungen für Fans oder Zuschauer signifikant ist. In der Aneignung eines Starimages werden die – grundsätzlich mehrdeutigen – medienvermittelten Rohmaterialien (Zeichen) mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen, die in ihnen enthaltenen Bedeutungen selektiv realisiert und die verschiedenen Informationen, Texte und Zeichen miteinander verknüpft.¹³

Das Image besitzt integrale soziale und historische Dimensionen, denn es läßt sich nur im Zusammenhang mit gesellschaftlichen Definitionen von Individuum, Persönlichkeit, Geschlechterrolle, Liebe und Sexualität, Arbeit und Freizeit, moralischen und politischen Werten, Ideologien usw. verstehen. Dadurch besitzt es aber auch eine Bedeutung für das Publikum, das mit dem Image des Stars relevante Fragen durchspielen kann und es als eine symbolische Artikulierung der ideologischen Problembereiche und insgesamt der gesellschaftlichen Definition der Persönlichkeit oder des Individuums nutzen kann (vgl. Dyer 1986, 8).

Die Frage der Rezeption betrifft auch die Wirkung und Funktion eines Stars. Hier gilt es, die sich anschließenden Fragestellungen in zwei Richtungen zu verfolgen: erstens in Richtung einer Klärung von Wirkungsmechanismen wie Identifikation und Idolbildung und zweitens in Richtung der Einbindung in ideologische Diskurse.

Unter dem Begriff der „Identifikation“ werden – in der Fachdiskussion leider fast so häufig wie in der Umgangssprache – völlig unterschiedliche Prozesse der Interaktion von Zuschauern und Stars bzw. Figuren vermenget. Dazu gehören kognitive Prozesse, verschiedene emotionale Reaktionen, Spiel und Phantasie sowie tiefenpsychologische Prozesse der Identifikation, wobei diese Komponenten gleichzeitig vorkommen und sich vermischen können. Hier ist nicht die Stelle, ein umfassendes Identifikationskonzept zu

¹³ Dieses Modell bezieht sich auf Dyers Konzept des Stars als „strukturierte Polysemie“ (1979, 72) sowie auf eine Deutung der Populärkultur und auf das Konzept des „active audience“, wie es in den „British Cultural Studies“ erarbeitet wurde.

erarbeiten, im Hinblick auf die Wirkung von Stars aber kann es schon hilfreich sein, einige Fragestellungen zu systematisieren. So ist es nützlich, zunächst zwischen einer bewußten oder halb-bewußten Nutzung der Stars in der Phantasieproduktion der Rezipienten, in ihrer Deutung und Verarbeitung der Texte sowie ihrer Lebenswelt, in der Identitätsdefinition und als Teil von Verständigungs- und Kommunikationsprozessen auf der einen Seite und der oft eher unbewußten (ideologischen oder psychischen) Wirkung der in den Stars verkörperten gesellschaftlichen Muster auf der anderen Seite zu differenzieren. Verschiedene Forscher haben mit unterschiedlichem Ergebnis versucht, Prozesse der „Identifikation“ aufzuteilen.

Die auf der Psychoanalyse basierende Filmtheorie der siebziger und achtziger Jahre konzentrierte sich sehr stark auf die Frage der Identifikation mit der Kamera bzw. mit dem filmischen Apparat, ohne detailliert auf die „sekundäre Identifikation“ (Metz 1982, 42-57) mit Stars oder Figuren einzugehen. Dennoch könnte die Psychoanalyse, insbesondere durch die genaue Definition der unbewußten und vorbewußten Prozesse von Introjektion und Identifikation von Nutzen sein¹⁴, um bestimmte Formen des Umgangs mit Stars zu erklären. Die von den Cultural Studies aufgegriffenen und weitergeführten Fragen nach der Bildung von sozialen Identitäten, die auf dem Gebrauch kultureller Texte basieren, können z.T. durch psychoanalytische Modelle erklärt werden. Wichtig sind dabei die Betonung der Ambivalenz und Widersprüchlichkeit, die Erklärung partieller Identifikationen (mit einzelnen Eigenschaften von Personen oder Images) sowie die Einbeziehung der emotionalen Ökonomie solcher Prozesse.

Einige neue Ansätze betonen dagegen die bewußten Reaktionen auf Stars und Figuren, um auf diese Weise eine andere Ebene der Interaktion zu erklären. Aus einer kognitiven Richtung kommend versucht Murray Smith, verschiedene Formen der Interaktion von Zuschauern mit fiktionalen Figuren zu modellieren (1994; 1995). Nützlich ist dabei nicht nur, daß er den überstrapazierten Identifikationsbegriff durch eine genauere Differenzierung verschiedener Prozesse ersetzt, sondern auch, daß er sowohl kognitive als auch emotionale und „moralische“ Prozesse thematisiert. Es wäre sicherlich lohnend zu überlegen, inwieweit dieses Modell – über die Anwendung auf fiktionale Figuren und Narration hinaus – eine Begrifflichkeit

¹⁴ Vgl. Freud (1942ff.): Trauer und Melancholie, GW, Bd. IX, 427-446; Zur Einführung des Narzißmus, GW, Bd. X, 137-170; Triebe und Tribschicksale, GW, Bd. X, 209-232; Massenpsychologie und Ich-Analyse, GW, Bd. XIII, 71-161; Der Untergang des Ödipuskomplexes, GW, Bd. XIII, 393-402.

bietet, die für die Untersuchung von Stars oder zumindest für deren innerfilmische Imagekomponenten gewinnbringend ist. In ihrer Untersuchung der Interaktion zwischen Zuschauern und Figuren am Beispiel von *FATAL ATTRACTION* bewertet Chris Holmlund verschiedene Erklärungsansätze – humanistische, strukturalistische, rezeptionsästhetische, psychoanalytische und an den Cultural Studies orientierte – in Hinblick auf ihre impliziten und expliziten Konzeptionen von Figuren und Zuschauern.¹⁵ Die Grenzen und Möglichkeiten, die sie aufzeigt, gelten in ähnlicher Weise für eine Anwendung dieser Theorien auf die vielleicht noch amorpheren und fragmentarischeren, da in vielfachen Texten präsentierten, fiktionalen „Star-Persönlichkeiten“.

Die durch die Cultural Studies geprägte Richtung bietet auch einige Vorteile für die Untersuchung von Stars und schließt an Dyers Konzeptionen an, um sie durch Zuschauermodelle zu ergänzen. Relativ früh hatte Andrew Tudor versucht, den Begriff der Identifikation zu präzisieren, indem er vier Formen unterscheidet, die verschieden starke Auswirkungen auf die Zuschauer haben: „self-identification“, „projection“, „emotional affinity“, „imitation“ (1974, 80ff). Jackie Stacey führt diese Differenzierung in ihrer ethnographisch ausgerichteten Studie über die Erinnerungen, die britische Zuschauerinnen an Hollywoodstars haben, weiter. Sie versteht Identifikation vor allem als Prozesse der Interaktion mit Starimages, die auf unterschiedliche Art in der Definition der eigenen Identität relevant sind. Sie differenziert die Prozesse der Identifikation in die Formen „devotion“, „adoration“, „worship“, „transcendence“, „aspiration and inspiration“, die direkt mit dem Filmerlebnis zusammenhängen, sowie die auch außerhalb des Kinos praktisch wirksamen Formen „pretending“, „resembling“, „imitating“ und „copying“ (Stacey 1994, 126-175). Auch Hans Jürgen Wulff weist auf die grundlegende Unterscheidung zwischen Starimages als kulturellem Wissensbestand, der z.B. in der Filmrezeption oder in der Deutung des Lebens angewandt wird, und als einem Element von Praxis hin, wobei die Bedeutung des Images im letzteren Fall sehr stark von der jeweiligen Bezugsgruppe abhängt (pers. Mitteilung). Dabei können diese Momente sehr stark gekoppelt sein, denn in der Fankultur gehört das Sammeln von Wissen über den Star, die Entwicklung des eigenen Spezialistentums, zu den grundlegenden Aktivitäten (vgl. Fiske 1992, 42f). Solche von den Cultural Studies beeinflussten Studien zur Fankultur (vgl. Lewis 1992; Mikos 1994) haben den Vorteil, daß sie die populäre Fankultur nicht nur als

¹⁵ In diesem Heft, S.36ff.

etwas von den Medien und Produzenten Gesteuertes betrachten, das durch die Lieferung von Merchandisingprodukten, Sammlerobjekten und Presseerzeugnissen hergestellt wird, sondern daß sie diese auch als Teil einer eigenständigen Aktivität der Fans verstehen, die eigene Bedeutungen, Gratifikationen, Fähigkeiten, Erlebnisse und eine eigene Gruppenidentität entwickeln.

Wenngleich sich Fanaktivität bis hin zu sehr auffälligen oder quasi-pathologischen Formen steigern kann (die massenhaften öffentlichen Trauerbekundungen um Prinzessin Diana zeigen wie einst die Reaktionen auf die Tode von Valentino und James Dean wie weitverbreitet solche Phänomene sein können), wenngleich der Star-Kult sogar eine Intensität bis hin zur Realitätsverleugnung erreichen kann¹⁶, bilden die verschiedenen Aktivitäten von Fans nur das eine Ende eines Spektrums von Rezeptionsweisen und verdeutlichen eher durchgängige Momente der Bedeutungskonstruktion und der Kontextabhängigkeit von Starrezeption. Am Beispiel des historischen Wandels in der Rezeption von James Dean zeigt Wulff (1990) z.B., daß die Mehrdeutigkeit des Starimages eine selektive Rezeption ermöglicht, die – zusammen mit den historischen Kontexten und Zeitströmungen – sehr unterschiedliche Bedeutungen produziert. Bei Dean ist die Bedeutung als „Rebellen“-Figur zunächst zentral, obwohl die Filme diese Deutung nur teilweise tragen, und unmittelbar nach seinem Tod avanciert er zur Kultfigur. In den sechziger und frühen siebziger Jahren ist Dean dagegen bedeutungslos, um ab etwa 1975 als Ikone mit diffusen Bedeutungen – wie z.B. Schönheit, Narzißmus, Androgynität – erneut wichtig zu sein. Dieser Wandel ist nicht aus dem Image Deans zu erklären – oder höchstens, indem es Anknüpfungspunkte für solche Deutungen bietet –, sondern durch Veränderungen im kulturellen Kontext und darin, wie Rezipienten mit dem Image umgehen und was sie damit anfangen.

Diskurse als Vermittlungsinstanz

Für manche Fragestellungen kann es sinnvoll sein, die bisher erwähnten Aspekte des Startums – Image, Ökonomie, Wirkung – isoliert zu betrachten. Will man aber die Bedeutung eines Stars genau untersuchen, muß man das Zusammenspiel all dieser Aspekte mit ihren historischen und kulturellen

¹⁶ Etwa in der Behauptung, daß Elvis lebe, wobei diese Annahme im Wissenssystem des Fans durchaus konsequent und funktional sein kann; vgl. dazu Fiske 1993.

Kontexten studieren. „Text“ und Rezeption eines Images sind zwei Momente der Bedeutungsproduktion, die nur durch ihre Einbindung in spezifische historische und kulturelle Diskurse wirksam sind. Ein diskurstheoretisches Modell erklärt, wie spezifische Bedeutungen – die weder vom Text endgültig bestimmt noch willkürlich sind – produziert werden. Diskurse vermitteln zwischen Individuellem und Gesellschaftlichem. Sie ermöglichen, regulieren und begrenzen die Verbindung von Zeichen und Bedeutungen, von Texten und Sinn. Sie bilden den Horizont der Interpretation, sowohl positiv – als Ressource an Bedeutungen – wie auch negativ – als Grenze des Denkbaren oder als ideologische Einschränkung der Mehrdeutigkeit.

Ein diskurs- und kulturtheoretischer Ansatz scheint mir am ehesten geeignet, die verschiedenen bisher aufgeworfenen Fragestellungen auf eine nicht-reduktive und nicht-mechanische Art zusammenzubringen. Ein solcher Ansatz ermöglicht es, Rezeption als einen aktiven, produktiven Prozeß seitens der Konsumenten zu verstehen, ohne einem Subjektivismus oder Pluralismus das Wort zu reden, denn die Subjekte selbst werden als in Diskurse integriert und durch sie geformt konzipiert. Darüber hinaus wird das Starimage als Text relativiert und historisiert, denn seine Bedeutung wird erst durch eine erweiterte Intertextualität bestimmt: Weder die Filme noch die sekundären Texte über den Star bestimmen seine Bedeutung. Vielmehr sind diese in größere Zusammenhänge eingebettet. Die Intertextualität des Images erstreckt sich bis hin zu allgemeinen kulturellen Intertexten, zum „social text“ der historischen Diskurse einer Gesellschaft (Brenkman 1979). Eine kritische Hermeneutik stellt die Frage nach der Vermittlung der scheinbar getrennten Bereiche Text – Kontext – Rezipient durch kulturelle Diskurse, die in Texten realisiert werden, in denen Zuschauer situiert sind und die deren Erwartungs- und Interpretationshorizonte bilden.

Der Diskurs bietet einen Gesamtrahmen, in dem die partikulären Aspekte der Bedeutung eines Stars situiert werden können und der den Zusammenhang zwischen einem Image und dem Gebrauch durch das Publikum spezifizieren kann. Die Beziehungen zwischen diesen Dimensionen des Stars als einem kulturellen Phänomen sind nur als sehr unterschiedliche Wechselverhältnisse zu konzipieren. Wie Hans Jürgen Wulff bemerkt hat (Brief vom 31.12.95), haben Stars wie etwa Bardot und Dean als „prototypische Epochenfiguren“ eine Bedeutung, die man nicht nur aus ihren Rollen induzieren kann, sondern die man eher aus dem Zusammentreffen des Starimages mit bereits vorhandenen diskursiven Komplexen erklären muß. Mit dem Begriff der Diskursivität von Stars besteht eine Möglichkeit, die Fülle an Zeichen

und Bedeutungen, die man im Starimage eines konkreten Einzelfalls findet, mit verschiedenen Komplexen von gesellschaftlich und historisch relevanten Bedeutungen zu verknüpfen, ohne sie auf monokausale, unilineare Modelle zu reduzieren. Allerdings begegnet man dann der Schwierigkeit, einen relevanten Kontext zu definieren und einzuengen. Letztlich könnte man den Star mit allem und jedem aus seiner Zeit in Verbindung bringen – die Menge des intertextuellen Materials würde dann ins Unendliche ausufern. Darüber hinaus existiert der Kontext nicht als vordefinierte Größe, sondern muß immer erst in der Recherche und Interpretation (nachträglich) konstruiert werden. Diese Fragen sind nicht generell und theoretisch zu beantworten, sondern müssen ad hoc im jeweiligen Einzelfall angegangen werden. Dann erweisen sie sich oft als nicht so gravierend, denn die Konstruktion des Images, die zeitgenössischen Bewertungen in den Sekundärtexten und die Ähnlichkeiten und Kontraste zu anderen Stars und Momenten der Populärkultur setzen meistens deutliche Dominanten. Dabei müssen aber auch die aktuellen Interessen und der theoretische Kontext des Interpreten in Betracht gezogen werden, denn auch diese Faktoren beeinflussen die zeitgenössische Realisierung des Images.

Konnte man noch vor wenigen Jahren behaupten, es gäbe wenig theoretisch informierte Literatur zu Stars, so hat sich die Situation inzwischen verändert. Dabei spielen erfreulicherweise gerade Versuche, Stars diskursiv und historisch zu verorten, eine wesentliche Rolle. Dyers Studien in *Heavenly Bodies* sowie seine Arbeiten über Rita Hayworth und Lana Turner (1978; 1991) eröffneten Fragestellungen, die in den letzten Jahren, oft im Zusammenhang mit einem aktuellen Interesse an „Gender“ und am Körper oder mit Fragen der Historizität von Kultur, wieder aufgegriffen wurden, z.B. in der Arbeit von Klinger über Rock Hudson (1994, 97-131), von Maland über Chaplin (1989), von Moltke und Wulff über Hildegard Knef (1997), von Studlar über Fairbanks, Barrymore, Valentino und Chaney (1996) und von Vincendeau über französische Stars (1985; 1992; 1993). Auch meine Untersuchungen zu Rühmann und Bardot versuchten – neben systematischen Aspekten des Starphänomens –, die Situierung des Stars in spezifischen gesellschaftlichen Diskursen zu verstehen (Lowry 1995; 1997a; 1997b).

Ausblick

Wenn ich hier versucht habe, eine Art perspektivierten Aufriß zum Thema „Filmstars“ zu geben und dabei für einen synthetisierenden Ansatz plädiere, muß ich diesen Vorschlag jetzt am Schluß doch etwas relativieren. Wie man

bemerken konnte, bleibt auf dieser abstrakten, theoretischen Ebene das Wesentliche immer unbestimmt, allgemein, schwammig. Das liegt zum Teil am Starphänomen selbst – der Filmstar ist nicht als Wesen zu erfassen, sondern bildet einen Schnittpunkt verschiedener Prozesse und Systeme, die auf sehr unterschiedliche Weise zusammenarbeiten und sich darüber hinaus historisch stark wandeln. Die Wahrheit – auch die des Stars – ist aber konkret, und alle Modelle und Theorien des Stars müssen sich an den oft sperrigen und unhandlichen Details des Einzelfalls reiben. Produktiv können vor allem diejenigen Untersuchungen sein, die nicht bei der faktographischen Beschreibung eines Stars stehenbleiben, sondern versuchen, die Stars im Zusammenhang mit filmischen, wirtschaftlichen, kulturellen und diskursiven Kontexten der Imagebildung zu analysieren. Das heißt nicht, daß immer ein Rundumschlag sinnvoll ist – das Bestreben, von jedem Star alles wissen zu wollen, ist ein auswegloses Unterfangen, wie auch das Vorhaben, an jeden Star mit einem Katalog von großen Fragen heranzutreten, Langleweiligkeit und ein mechanisches Denken erwarten ließe. Eine „kleine“ Detailstudie, die vom Wimpernaufschlag eines Stars ausgeht, könnte vielleicht genauso ergiebig sein wie eine „große“ Untersuchung zur Vermarktung und Gestaltung der *action heroes* in den achtziger Jahren. Eine Voraussetzung für einen Erkenntnisgewinn ist, daß sie beide ihre partikulären Fragen in einen Zusammenhang mit den übergreifenden Merkmalen des Startums und mit der historischen Bedeutung des Stars stellen.

Obwohl es in den letzten Jahren vor allem in der englischsprachigen Literatur einen gewissen Boom in den „star studies“ gegeben hat, bleiben noch viele Fragen offen. In diesem Artikel konnte ich weniger Antworten bieten als versuchen, für die weitere Arbeit mögliche Fragen und Untersuchungsfelder zu systematisieren. Auch zu den hier skizzierten Aspekten gibt es noch viele ungelöste und auch ungestellte Fragen, Fragen, die das inner- und außerfilmische Image betreffen, die Produktion, Vermarktung und Arbeit von Stars, die vielfältigen Prozessen der Rezeption – von der Attribuierung von Image-Eigenschaften bis hin zur emotionalen Interaktion – sowie die kulturellen, diskursiven, historischen und nationalen Bedeutungen der Images. In diesem Artikel bin ich von Filmstars ausgegangen und habe mich auf Schauspieler konzentriert, während z.B. Regisseure oder „Filmautoren“ unberücksichtigt blieben. Diese Ausklammerung führt zur Vernachlässigung einiger Fragen, die für andere Medien zentral sein können. Untersuchungen zur historischen Entwicklung von Virtuosen, Diven und Stars, zum Verhältnis zwischen Stars und „Celebrities“ sowie zur Frage nach der Medialisierung von Persönlichkeiten überhaupt wären in diesem

Zusammenhang wichtig. Auch muß nach der jeweils notwendigen medien-spezifischen Modifikation der hier am Film entwickelten Modelle der Imagebildung und Rezeption gefragt werden. Als wesentlicher Teil der modernen Medienkultur sind Stars ein lohnendes Objekt für die Medienwissenschaft, die auch durch die Beschäftigung mit diesem Gegenstand methodische und theoretische Impulse bekommen kann, denn die Position des Stars im Fokus von textuellen, intertextuellen, rezeptiven und kulturellen Faktoren bedingt ein Phänomen, das nicht nur schwierig zu fassen, sondern zugleich besonders produktiv ist.

Literatur

- Affron, Charles (1977) *Star Acting: Gish, Garbo, Davis*. New York: E. P. Dutton.
- Alberoni, Francesco (1972) The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars. In: *Sociology of Mass Communications*. Hrsg. von Denis McQuail. Harmondsworth: Penguin, S. 75-98.
- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York usw.: McGraw-Hill.
- Belton, John (1994) *American Cinema / American Culture*. New York usw.: McGraw-Hill.
- Boorstin, Daniel J. (1987) *Das Image. Der amerikanische Traum*. Reinbek: Rowohlt.
- Bowser, Eileen (1990) *The Transformation of Cinema 1907-1915*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- Brenkman, John (1979) Deconstruction and the Social Text. In: *Social Text*, 1, S. 186-188.
- Butler, Jeremy G. (Hrsg.) (1991) *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Detroit: Wayne State University Press.
- DeCordova, Richard (1991) The Emergence of the Star System in America. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. von Christine Gledhill. London/New York: Routledge, S. 17-29.
- Dyer, Richard (1978) Resistance through Charisma: Rita Hayworth and *Gilda*. In: *Women in film noir*. Hrsg. von E. Ann Kaplan. London: BFI, S. 91-99.
- (1979) *Stars*. London: BFI.
- (1982) *A Star is Born* and the Construction of Authenticity. In: *Star Signs. Papers from a Weekend Workshop*. Hrsg. von Christine Gledhill. London: BFI Education, S. 13-22.
- (1986) *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. Houndsmills/London: MacMillan.

- (1991) Four Films of Lana Turner. In: *Star Texts: Image and Performance in Film and Television*. Hrsg. von Jeremy G. Butler. Detroit: Wayne State University Press, S. 214-239.
- Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink.
- Ellis, John (1982) Stars as a Cinematic Phenomenon. In: *Visible Fictions: Cinema/Television/Video*. Hrsg. von John Ellis. London usw.: Routledge & Kegan Paul.
- Esslin, Martin (1989) *Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen*. Reinbek: Rowohlt.
- Faller, Greg S. (1987) *The Function of Star-Image and Performance in the Hollywood Musical: Sonja Henie, Esther Williams, and Eleanor Powell*. Diss. Northwestern University (Ann Arbor: University Microfilms International).
- Faulstich, Werner (1990/91) Stars: Idole, Werbeträger, Helden. Sozialer Wandel durch Medien. In: *Funkkolleg Medien und Kommunikation. Konstruktionen von Wirklichkeit*. Weinheim/Basel: Beltz, S. 39-88.
- / Korte, Helmut (Hrsg.) (1997) *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. München: Fink.
- / --- / Lowry, Stephen / Strobel, Ricarda (1997) 'Kontinuität' – Zur Imagefundierung des Film- und Fernsehstars. In: Faulstich/Korte 1997, S. 11-28.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London/New York: Methuen.
- (1992) The Cultural Economy of Fandom. In: *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. Hrsg. von Lisa A. Lewis. London/New York: Routledge, S. 30-49.
- (1993) Elvis: Body of Knowledge. Offizielle und populäre Formen des Wissens um Elvis Presley. In: *Montage/AV* 2,1, S. 19-51.
- Fowles, Jib (1992) *Starstruck. Celebrity Performers and the American Public*. Washington, D.C./London: Smithsonian Institution Press.
- Freud, Sigm. (1942ff) *Gesammelte Werke*. London/Frankfurt a.M.: Imago Publishing Co./Fischer.
- Garnarcz, Joseph (1989) Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. In: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hrsg. von Renate Möhrmann. Frankfurt a.M.: Insel, S. 321-344.
- Gledhill, Christine (Hrsg.) (1991) *Stardom. Industry of Desire*. London/New York: Routledge.
- Harris, Thomas (1991) The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: Gledhill 1991, S. 40-44.
- Heinzlmeier, Adolf / Schulz, Berndt / Witte, Karsten (1980) *Glanz und Mythos der Stars der 40er und 50er Jahre*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- / --- / --- (1982) *Die Stars seit 1960*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hickethier, Knut (1997) Vom Theaterstar zum Filmstar. Merkmale des Starwesens um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. In: Faulstich/Korte 1997, S. 29-47.

- Holmlund, Chris (1993) Masculinity as Multiple Masquerade: The 'Mature' Stallone and the Stallone Clone. In: *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Hrsg. von Steven Cohan & Ina Rae Hark. London/New York: Routledge, S. 213-229.
- Kehr, David (1979) A Star is Made. In: *Film Comment* 15,1, S. 7-12.
- Keppler, Angela (1995) Person und Figur. Identifikationsangebote in Fernsehen. In: *Montage/AV* 4,2, S. 85-99.
- Kindem, Gorham (1982) Hollywood's Movie Star System: A Historical Overview. In: *The American Movie Industry. The Business of Motion Pictures*. Hrsg. von Gorham Kindem. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press, S. 79-93.
- King, Barry (1985) Articulating Stardom. In: *Screen* 26,5, S. 27-50.
- (1986) Stardom as an Occupation. In: *The Hollywood Film Industry*. Hrsg. von Paul Kerr. London/New York: Routledge & Kegan Paul, S. 154-184.
- (1987) The Star and the Commodity: Notes Towards a Performance Theory of Stardom. In: *Cultural Studies* 1,2, S. 145-161.
- Klaprat, Cathy (1985) The Star as Market Strategy: Bette Davis in Another Light. In: *The American Film Industry*. Hrsg. von Tino Balio. Madison: University of Wisconsin Press, S. 351-376.
- Klinger, Barbara (1994) *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- Korte, Helmut / Strake-Behrendt, Gabriele (1990) *Der Filmstar. Forschungsstand, kommentierte Bibliographie, Starliste*. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste.
- / --- (1992) Viele Bäume, aber kein Wald. Der Filmstar als Gegenstand medienwissenschaftlicher Forschung. In: *TheaterZeitschrift*, 31/32, S. 168-176.
- Langer, John (1981) Television's 'Personality System'. In: *Media, Culture and Society* 3,4, S. 351-365.
- Levy, Emanuel (1988) *John Wayne: Prophet of the American Way of Life*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow.
- (1990) Social Attributes of American Movie Stars. In: *Media, Culture and Society* 12,2, S. 247-267.
- Lewis, Lisa A. (Hrsg.) (1992). *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media*. London/New York: Routledge.
- Lowry, Stephen (1995) Heinz Rühmann als Filmstar – Innerfilmische Imagebildung. In: *Heinz Rühmann – Ein deutscher Filmstar*. Hrsg. von Helmut Korte & Stephen Lowry. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, S. 65-92.
- (1997a) Bardot – Das Starimage eines Sexsymbols. In: *Brigitte Bardot. Materialien und Analysen*. Hrsg. von Helmut Korte & Stephen Lowry. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, S. 1-50.
- (1997b) Der kleine Mann als Star. Zum Image von Heinz Rühmann. In: *Idole des deutschen Films*. Hrsg. von Thomas Koebner. München: edition text + kritik, S. 265-278.

- (1997c) Text, Image, Performance – Star Acting and the Cinematic Construction of Meaning. In: *Text und Ton im Film*. Hrsg. von Paul Goetsch & Dietrich Scheunemann. Tübingen: Narr, S. 285-295.
- Ludes, Peter (1989) Stars in soziologischer Perspektive. In: *Seller, Stars und Serien. Medien im Produktverbund*. Hrsg. von Christian W. Thomsen & Werner Faulstich. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, S. 20-34.
- (1997) Aufstieg und Niedergang von Stars als Teilprozeß der Menschheitsentwicklung. In: Faulstich/Korte 1997, S. 78-98.
- Maland, Charles J. (1989) *Chaplin and American Culture. The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press.
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. London/New York: Routledge.
- Metz, Christian (1982) *The Imaginary Signifier. Psychoanalysis and the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mikos, Lothar (1991) Idole und Stars. In: *Medium* 21,3, S. 72-74.
- (1994) Zur Konstitution von Fankulturen. Anmerkungen zum ethnophatischen Aspekt populärer Kultur. In: *6. Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium*. Hrsg. von Jörg Frieß, Stephen Lowry & Hans Jürgen Wulff. Berlin: Ges. f. Geschichte & Theorie audiovisueller Kommunikation e.V., S. 38-44.
- Moltke, Johannes von / Wulff, Hans Jürgen (1997) Trümmer-Diva. Hildegard Knef. In: *Idole des deutschen Films*. Hrsg. von Thomas Koebner. München: edition text + kritik, S. 304-316.
- Monaco, James (Hrsg.) (1978) *Celebrity: The Media as Image Makers*. New York: Delta.
- Morin, Edgar (1984) *Les stars*. o.O.: Galilée.
- Naremore, James (1988) *Acting in the Cinema*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- O'Brien, Mary Ellen (1983) *Film Acting. The Techniques and History of Acting for the Camera*. New York: Arco Publishing.
- Patalas, Enno (1963) *Sozialgeschichte der Stars*. Hamburg: Marion von Schröder Verlag.
- Reeves, Jimmie L. (1988) Television Stardom: A Ritual of Social Typification and Individualization. In: *Media, Myths, and Narratives. Television and the Press*. Hrsg. von James W. Carey. Newbury Park usw.: Sage, S. 146-160.
- Root, Cathy (1989) Star System. In: *International Encyclopedia of Communications*. Hrsg. von Erik Barnouw et al. New York/Oxford: Oxford University Press, S. 180-183.
- Schickel, Richard (1971) Stars and Celebrities. In: *Commentary* 52,2, S. 61-65.
- (1985) Celebrity. In: *Film Comment* 21,1, S. 11-19.
- Smith, Murray (1994) Altered States: Character and Emotional Response in the Cinema. In: *Cinema Journal* 33,4, S. 34-56.
- (1995) *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon Press.
- Stacey, Jackie (1991) Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations. In: Gledhill 1991, S. 141-163.

- (1994) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London/New York: Routledge.
- (1997) Historische Rezeption von Hollywoodstars beim weiblichen Publikum. In: Faulstich/Korte 1997, S. 60-77.
- Staiger, Janet (1991) Seeing Stars. In Gledhill 1991, S. 3-16.
- (1997) Das Starsystem und der klassische Hollywoodfilm. In: Faulstich/Korte 1997, S. 48-59.
- Studlar, Gaylyn (1996) *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.
- Thiele, Jens (1997) Künstlerisch-mediale Zeichen der Starinszenierung. In: Faulstich/Korte 1997, S. 136-145.
- Thumim, Janet (1992) *Celluloid Sisters: Women and Popular Cinema*. Basingstoke/London: MacMillan.
- Tudor, Andrew (1974) *Image and Influence. Studies in the Sociology of Film*. London: George Allen & Unwin.
- Vincendeau, Ginette (1985) Community, Nostalgia and the Spectacle of Masculinity. In: *Screen* 26,6, S. 18-38.
- (1992) The Old and the New: Brigitte Bardot in 1950s France. In: *Paragraph*, 15, S. 73-96.
- (1993) Gérard Depardieu: The Axiom of Contemporary French Cinema. In: *Screen* 34,4, S. 343-361.
- Walker, Alexander (1970) *Stardom: The Hollywood Phenomenon*. London: Michael Joseph.
- Welsch, Janice R. (1978) *Film Archetypes: Sisters, Mistresses, Mothers and Daughters*. New York: Arno Press.
- Wexman, Virginia Wright (1993) *Creating the Couple: Love, Marriage, and Hollywood Performance*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Wulff, Hans J. (1990) Deanophilie: Bemerkungen zu einem Idol im Wandel der Zeiten. In: *Kinoschriften* 2, S. 7-31.
- (1996) Charaktersynthese und Paraperson: Das Rollenverhältnis der gespielten Fiktion. In: *Fernsehen als Beziehungskiste. Parasoziale Interaktionen und Beziehungen mit Medienfiguren*. Hrsg. von Peter Vorderer, unter Mitarb. von Holger Schmitz. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 29-48.
- (1997) Attribution, constance, caractère: Problèmes de perception des personnages de cinéma. In: *Iris* 24 [i. Dr.].
- Zucker, Carole (Hrsg.) (1990) *Making Visible the Invisible: an Anthology of Original Essays on Film Acting*. Metuchen, N.J./London: Scarecrow.

Chris Holmlund

Leidenschaftliche Lesarten

Die Rezeption von Filmfiguren als „Fatal Attraction“*

FATAL ATTRACTION (Paramount [deutscher Verleihtitel: EINE VERHÄNGNISVOLLE AFFÄRE]) ist nach seiner Premiere am 18. September 1987 schnell zu einem der erfolgreichsten Filme überhaupt geworden: Im Februar 1990 setzte *Variety* den Film in der Kategorie „Beste Verleihergebnisse aller Zeiten“ auf den 31. Platz, und von den Filmen, die 1987 herauskamen, spielte nur Eddie Murphys BEVERLY HILLS COP II mehr ein. Auch in Europa sprengte FATAL ATTRACTION den Kassenrekord von Paramount.¹

Aber Zahlen können nicht annähernd erklären, warum die Figuren von FATAL ATTRACTION eine solche Bandbreite von heftigen Reaktionen auslösten. Es war dieser sensationelle Erfolg, der den Film praktisch über Nacht in die Schlagzeilen brachte.² In den Kinosälen überall in den Vereinigten Staaten schrie das Publikum: „Kill the bitch!“³ Obwohl die meisten Kritiken den Film als „grob manipulativ“ oder als „aufgeblasene Geschichte“ einschätzten, wurde mit großer Ausdauer darüber berichtet, wie stark Rezensenten und Publikum für oder gegen die wichtigsten Figuren des Films Partei ergriffen.⁴ Manche identifizierten sich am stärksten mit Beth (Ann Archer), andere mit Dan (Michael Douglas), wieder andere mit Alex (Glenn Close)⁵, aber in allen Fällen wurden wirkliches Leben und Fiktion untrennbar miteinander verbunden. In England z.B. berichtete Regina Nadelson im *Guardian*, daß sie gehört habe, wie eine junge Frau zu ihrem Begleiter gesagt hätte: „Wenn Du je fremd gehst, schneide ich Dir die Eier ab.“ Und Amy Taubin gestand in der *Village Voice*: „Ich habe mich zwar selbst nicht mit Alex identifiziert, aber ich befürchte, daß andere eine Ähnlichkeit zwischen uns entdecken könnten“ (1987, 90).

* Anm.d.Hrsg.: Dieser Artikel erschien zuerst unter dem Titel „Reading Character with a Vengeance: The FATAL ATTRACTION Phenomenon“ in *Velvet Light Trap*, Nr. 3, 1991, S. 25-36. Wir danken Chris Holmlund und der University of Texas Press für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung. Aus übersetzungsrechtlichen Gründen folgen Zitationsweise und Form der Bibliographie weitgehend dem von der Autorin verwendeten Verfahren.

Die Anzahl der Zuschauer, die sich von dem Film direkt betroffen zeigten, war überwältigend. Phil Donahue und Oprah Winfrey führten stundenlange Interviews mit Menschen, die selbst ähnliche Erfahrungen wie Alex, Beth und Dan gemacht hatten, dazu Donahue: „Der Grund dafür, daß FATAL ATTRACTION so einen enormen Profit macht, liegt darin, daß wir offensichtlich alle zu irgendeiner Zeit zumindest indirekt mit dieser Art von Verhalten in Berührung gekommen sind. [...] Viele Menschen, die keine Filmstars sind und die es nie auf die große Leinwand schaffen werden, machen selbst diese schrecklichen und unerwarteten Dramen durch“ (*THE PHIL DONAHUE SHOW*, 5,12).

Illustrierte und Boulevardblätter in Supermärkten und an den Kiosken im ganzen Land stürzten sich auf das FATAL ATTRACTION-Thema. Monatelang posaunte der *National Enquirer* Schlagzeilen wie: „Zwanghafte verhängnisvolle Begierde macht krank“, während das Hochglanz-Magazin *New Woman* den Abdruck einer fiktiven FATAL ATTRACTION-Story, „Tagebuch der Affäre mit einem verheirateten Mann“, mit praktischen Ratschlägen verband: Was tun, „wenn einer mehr liebt?“⁶ *People Weekly* untersuchte die „verhängnisvolle Begierde im wirklichen Leben“ mit dem Untertitel „Das ist mehr als nur ein Film“. Der Artikel „Die dunkle Seite der Liebe“ bestand aus vier „wahren Begebenheiten“, die zeigten, „warum dieser Film so ins Schwarze trifft“, darunter auch meine persönliche Lieblingsgeschichte, das warnende Beispiel einer Frau aus Racine im Bundesstaat Wisconsin, die auf die Verlobte ihres Ex-Liebhabers 97mal eingestochen hatte und „sie tötete“, wie *People* überflüssigerweise klarstellte.

Die allgemeine Strategie der Kommentatoren in Filmkritiken, Fernseh-Talk-Shows und allen möglichen populären Publikationen und Sensationsblättern bestand darin, Experten der verschiedensten Gebiete heranzuziehen: Psychiater und Kriminologen, Geisteswissenschaftler, darüber hinaus Rechtsanwälte und Sozialarbeiter, und alle stimmten sie darin überein, daß es „verhängnisvolle Affären“ überall gäbe. Oprah Winfreys kühne Behauptung: „Experten bestätigen: [...] dieser Film ist mehr als ein Film“ (*THE OPRAH WINFREY SHOW* 1987, 2) ist nur eines der vielen Beispiele, in denen Fachautoritäten zitiert wurden.⁷ Zum endgültig unentwirrbaren Knäuel wurden dann Tatsache und Fiktion, als kolportiert wurde, daß die Schauspielerin Glenn Close, Regisseur Adrian Lyne, Drehbuchautor James Dearden und Produzentin Sherry Lansing ähnliche Erfahrungen wie die Filmfiguren durchgemacht hätten.⁸

Dank solcher Kommentare scheint heute, drei Jahre, nachdem der Film herausgekommen ist **, die Fusion von Repräsentation und Wirklichkeit bei diesem Charakterdrama fast gänzlich vollzogen. Der Begriff „fatal attraction“ ist in die amerikanische Umgangssprache eingegangen und wird in Fernsehserien und in allen möglichen lockeren Unterhaltungen verwendet, um eigene oder die Erfahrungen anderer Menschen zu beschreiben. Ganz offensichtlich berührt dieser Film, stärker als andere Filme, einen ganz empfindlichen Punkt in unserer nationalen Psyche, obgleich zum Zeitpunkt des Kinostarts keinesfalls klar war, welcher Punkt das war, wie und warum er berührt wurde: War der Film eine versteckte Warnung vor AIDS⁹, ein antifeministisches Pamphlet gegen „Karriere-Frauen“ und für die Kleinfamilie¹⁰, oder besaß der Film stattdessen oder gleichzeitig einen feministischen Subtext?¹¹ War er lediglich eine „Parabel von sexueller Schuld“¹² oder, wie Adrian Lyne und Sherry Lansing gern behaupteten, ganz einfach eine Liebesgeschichte, die Geschichte einer „unkontrollierbaren Leidenschaft“?¹³

Solche Diskussionen sowie die Intensität und Bandbreite der professionellen und öffentlichen Reaktionen auf diese Filmfiguren sind es, die mich beschäftigen. Und natürlich ist da auch noch mein ganz persönliches Interesse am Thema, meine eigene Version einer „verhängnisvollen Affäre“. Auf einer eher akademischen Ebene bin ich allerdings der Meinung, daß das FATAL ATTRACTION-Phänomen, also das, was ich als „leidenschaftliche Lesarten“ [„*reading character with a vengeance*“] bezeichne, einige wichtige Fragen für die Filmtheorie und die Populärkulturtheorie aufwirft. Wenn FATAL ATTRACTION wirklich so voller Klischees ist, wie kommt es dann, daß sich Kinopublikum und Kritiker dermaßen stark für oder gegen die Filmcharaktere aussprechen? Wie kann man das weite Spektrum der Reaktionen erklären, die sich im FATAL ATTRACTION-Phänomen manifestieren? Ist dieses Phänomen ein ideologischer Zufallstreffer? Oder ist es im Gegenteil symptomatisch für das politische Unbewußte der USA in den späten 80er Jahren? Und wenn ja: Wie ließe sich dieses politische Unbewußte beschreiben?

Im folgenden werde ich untersuchen, wie verschiedene literatur- und filmtheoretischen Ansätze herangezogen werden können, um Fragen über den Zusammenhang von fiktionalen Figuren, Zuschauern/Lesern und Ideologie zu beantworten. Wie John Frow in seinem Artikel „Spectacle Binding:

Anm.d.Hrsg.: Die Zeitangabe bezieht sich auf die Fertigstellung des Manuskripts.

On Character" (1986) werde ich zunächst mit der humanistischen Konzeption der fiktiven Figuren beginnen und dann schauen, wie sich Strukturalismus, Rezeptionstheorie und Psychoanalyse desselben Problems annehmen.

Obschon ich der Analyse von Frow sehr viel verdanke, unterscheidet sich meine Diskussion von Figuren von seiner doch in drei grundlegenden Punkten: Erstens beschäftige ich mich mit Figuren im Unterhaltungsfilm und nicht in Werken „großer“ Literatur. Während Frows Argumentation meist auf einer abstrakten, theoretischen Ebene bleibt, wird meine Analyse die Stärken und Schwächen der oben genannten Methoden anhand des FATAL ATTRACTION-Phänomens testen, wobei ich ganz unterschiedliches Material heranziehen werde: populäre Rezensionen und filmwissenschaftliche Analysen, aber auch Klatsch über Schauspieler, Produktionsaufzeichnungen, Notizen zu Publikumsreaktionen, Transkripte von Fernseh-Talk-Shows usw. Zweitens interessiere ich mich, anders als Frow, dafür, wie Charaktere die allgemeine Beliebtheit massenmedialer Texte noch weiter zu steigern vermögen, indem sie intensive und zugleich verschiedenartige Zuschauerreaktionen auslösen. Frow konzentriert sich dagegen auf die Frage, wie „die Charaktere funktionieren, um die *Lesbarkeit* der Texte sicherzustellen“ (1986, 232; meine Herv.). Und schließlich interessiere ich mich weitaus stärker, als Frow das tut, für den ideologischen Wiederhall fiktionaler Figuren. Deswegen werde ich mich im letzten Teil dieses Artikels mit den eher anthropologischen und soziologischen Ansätzen zur Frage der Figuren auseinandersetzen, wie sie von den Cultural Studies vertreten werden. Frow argumentiert dagegen, daß die brauchbarste Lösung für die Ungereimtheiten fiktionaler Charaktere eine Kombination von Psychoanalyse und strukturalistischer Semiotik sei. Ich meine aber, daß eine solche Lösung die vielschichtige und widersprüchliche Art und Weise, in der Figuren in populären Filmen Ideologie „verkörpern“, nicht adäquat beschreiben kann.¹⁴

Meine Absicht in diesem Artikel ist also zu klären, wie FATAL ATTRACTION, um die Produzentin Sherry Lansing zu zitieren, „für jeden, der den Film sieht, als Rorschachtest“ (vgl. Corliss 1987, 74) benutzt werden kann und außerdem, sogar gleichzeitig völlig verschiedene Vertreter seines Publikums in dem Ausruf “Kill the bitch!” vereinigt. Die widersprüchlichen Botschaften, die der Film verbreitet, werden in dem sarkastischen Kommentar von Lydia Sargent auf den Punkt gebracht: In dem Moment, wenn Alex „[...] das Hauskaninchen in den Kochtopf wirft [...], können selbst die überzeugtesten Feministinnen im Publikum nicht anders als sich gegen

Alex zu wenden. Wo kommen wir denn da hin? Männer umzubringen ist o.k., aber *niemand* wirft ein Häschen in den Kochtopf – und kommt damit durch“ (Sargent 1988, 34)

Aber ist diese feministische Kehrtwendung unvermeidlich? Wir werden sehen.

Der Humanistische Ansatz

Die Überzeugung, daß fiktive Charaktere „beschriebene Menschen“ seien, wie Seymour Chatman formulierte (1978, 108), wird durch die überwältigende Mehrzahl der Publikumsreaktionen auf die Figuren in *FATAL ATTRACTION* bestätigt. Auf jeden Fall gingen all die Geschichten „über verhängnisvolle Affären im wirklichen Leben“ in der Regenbogenpresse und in den Fernseh-Talk-Shows davon aus, daß Filmcharaktere und reale Menschen ein und dasselbe seien. So viele Zuschauer hatten ähnliche Erfahrungen gemacht, daß die überdrehten Behauptungen der Boulevardpresse wie etwa: „*FATAL ATTRACTION* wird *jede* Frau, die ihren Mann liebt, zu Tode erschrecken [...] und der Alptraum *jedes* Mannes sein (anon. 1987)“, durchaus nicht übertrieben klangen. Eigentlich stimmten alle und allerorts mit Adrian Lyne überein, daß so etwas wirklich jedem passieren könne, Oprah Winfrey beispielsweise stellte ihre Gäste gleich als Filmcharaktere vor: „Ann ist Glenn Close, sie macht gerade das gleiche durch“ (*THE OPRAH WINFREY SHOW* 1987, 7).

Für den humanistischen Ansatz ist diese Verschmelzung des Charakterdramas mit persönlicher Erfahrung sowohl vorhersagbar als auch wünschenswert. Nach Seymour Chatman ist eines der Ziele klassischer Film-erzählung, das sie vom Roman des 19. Jahrhunderts übernommen hat, die Darstellung von kohärenten, abgerundeten, einzigartigen und an einem bestimmten Ort und in einer bestimmten Zeit situierten Figuren (1978, 120f). Darüber hinaus dienen diese Charakter-Individuen aber, wie Richard Dyer ausführt, paradoxerweise als Typen, repräsentativ für die Menschheit als Ganzes (vgl. 1979, 108-13). Folglich kann das persönliche Erleben *eines jeden* Zuschauers zur Norm werden, an der der „Realismus“ einer Figur, d.h. ihre Einzigartigkeit als auch ihre Universalität, gemessen wird.¹⁵

Die Figuren aus *FATAL ATTRACTION* scheinen zumindest aus einer bestimmten Optik wunderbar in dieses humanistische Modell zu passen. Zweifellos unterscheiden sich Alex, Beth und Dan voneinander, sie verändern sich, entwickeln sich weiter und „leben“ an einem bestimmten Ort und

zu einer bestimmten Zeit – in New York resp. seinen Vororten Ende der 80er Jahre. Gleichzeitig funktionieren sie erfolgreich als Typen: Man nehme nur die vielen Menschen, die von sich behaupten, eine oder einer von ihnen zu „sein“. Und schließlich war für das Publikum der Talk-Shows von Oprah Winfrey und Phil Donahue – aber auch für die professionelle Filmkritik – gerade das persönliche Erleben ausschlaggebend für die Beurteilung der Figuren.

Aber hier ergibt sich ein Problem: Wie kann man diese Einschätzungen, diese persönlichen Erfahrungen voneinander unterscheiden? Denn die Urteile, die die verschiedenen Zuschauergruppen und die Kritik schließlich dazu abgaben, ob die Figuren aus *FATAL ATTRACTION* „real“ und/oder „typisch“ seien, fielen tatsächlich sehr verschieden aus. Die Bandbreite der Einschätzungen von Seiten der Kritik verwischte das Bild sogar noch stärker: Viele Kritiker fanden es nicht nachvollziehbar, daß sich Alex gegen Mitte des Films in eine völlig ausgerastete Irre verwandelt und argumentierten, daß dieses Verhalten eben gerade nicht typisch sei und Alex aufgrund dessen nicht der Kategorie der „Durchschnittsfrau“ entsprechen würde.¹⁶ Einige fanden, daß überhaupt alle „Charaktere Tiefe vermissen ließen“.¹⁷ Andere gaben gemischte Bewertungen ab, indem sie selbst die Charaktere als „unrealistisch“ verurteilten, aber zugleich ein Publikum beschreiben, das diese als „realistisch“ empfand, oder sie fanden einige der Figuren „unrealistisch“ und andere „realistisch“.¹⁸ Und wieder andere stimmten mit der weitverbreiteten Wahrnehmung überein, bei den Figuren in *FATAL ATTRACTION* handele es sich tatsächlich um zutreffende Darstellungen.¹⁹

Wer hat recht? Das humanistische Paradigma kann diese Frage nicht beantworten, weil der Boden der „Realität“, auf dem es errichtet ist, heftig schwankt. Wie Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie und Marc Vernet ausführen, wird im humanistischen Modell die materielle „Realität“ textueller Elemente mit der „Realität“ von Rezeption und Produktion in einen Topf geworfen, ohne dabei konzeptuelle Differenzen in Betracht zu ziehen. Zudem wird „Realität“ mit „Plausibilität“ vermengt, und Plausibilität wiederum wird von allgemeinen Erwartungshaltungen aufgrund von Genre-Konventionen und Star-Images mitbestimmt (Aumont et al. 1987, 133-48). Schlußendlich läßt der humanistische Ansatz mit seinem Rekurs auf Erfahrung alle Lesarten als gleichwertig erscheinen und besteht dennoch darauf, daß es so etwas wie eine „richtige“ Lesart gäbe, die „neutral“, „objektiv“ und „kritisch“ sei. Daß diese Annahme eng mit Fragen der Klassenzugehörigkeit und/oder der Erziehung verbunden ist, wird als unwesent-

lich abgetan, desgleichen die Möglichkeit, daß sich die kritischen Bewertungen und/oder Reaktionen des Publikums mit der Zeit verändern können.

Das humanistische Modell hat keinen Begriff dafür, daß Primärtexte und Gruppen von Sekundärtexten Konstrukte sind, mit denen Zuschauer interagieren. Zudem weigert es sich zu berücksichtigen, wie Erziehung, Klassenzugehörigkeit, Rasse, Geschlecht, Sexualität und so weiter die verschiedenen Lesarten massenmedialer Texte durchdringen und prägen. Folglich kann der humanistische Ansatz weder das Spektrum noch die Intensität der Publikums- und Kritikerreaktionen auf FATAL ATTRACTION erklären, obwohl er sowohl die Vielfalt der Meinungen als auch deren große Übereinstimmung zu berücksichtigen scheint. Er bietet keinen Anhaltspunkt für ideologische Implikationen, weil sich einerseits die Beziehungen zwischen den Texten und den Zuschauern in isolierte persönliche Erfahrungen auflösen und andererseits zu bedeutungslosen Verallgemeinerungen aufgeblasen werden. Seiner Popularität als *deskriptives* Modell zum Trotz: Als *erklärender* Ansatz hinsichtlich fiktionaler Charaktere scheitert der humanistische Ansatz völlig.

Der strukturalistische Ansatz

Strukturalistische Darstellungen zum Figurenproblem scheinen, obschon oberflächlich betrachtet gar nicht mit Zuschauerreaktionen befaßt, besser ausgerüstet zu sein, um zu erklären, wie und warum die Charaktere in FATAL ATTRACTION so leidenschaftlich gelesen werden. Was Figuren als „typische“ Individuen tun, ist für die meisten Strukturalisten weniger wichtig als die Frage, wie sie innerhalb des Gesamtgefüges der Erzählung funktionieren. „Beziehungen der Ähnlichkeit, Opposition, Hierarchie und Anordnung [...] gegenüber den anderen Figuren oder Elementen des Werks“ orientieren und konditionieren die Reaktionen der Zuschauer (Hamon, zit.n. Frow 1986, 231). Der Leser/Zuschauer wird als Zentrum und Ausgangspunkt der Sinnstiftung abgelöst. Charaktere, argumentiert John Fiske, werden nicht „als psychologisch motivierte, vielschichtige Individuen gelesen“, eben weil der strukturalistische Ansatz sich nicht mit Realismus und Erfahrung befaßt, sondern „als metonymische Repräsentation von sozialen Positionen und Werten“ (1987, 158).

Im Fall von FATAL ATTRACTION provozierten die krassen Unterschiede, aber auch die oftmals verblüffenden Ähnlichkeiten zwischen den drei Hauptfiguren aufgeladene emotionale Reaktionen und Lesarten. Alex zum Beispiel kann zu einem solchen Haßobjekt werden, weil der Film sie als

aggressive, ehrgeizige Karrieristin kennzeichnet und sie, im Gegensatz zu Beth, als auf einer Stufe mit Dan oder gar als diesem überlegen herausstellt. Ihre Wahrnehmung als höchste Gefahr für die Kleinfamilie und als Bedrohung traditioneller Geschlechterrollen wird vom Film gefördert, indem sie die ganze Zeit hindurch eher maskulin als feminin kodiert dargestellt wird. Wie Dan hat sie einen männlichen Vornamen und eine erfolgreiche Karriere. Lichtsetzung und Make-up betonen ihr scharf geschnittenes Gesicht, sie trägt maskuline Kleidung (einen Ledermantel mit Schulterpolstern, Stiefel etc.), und natürlich ist sie es, die in den Schlüsselszenen ein großes Messer schwingt. In Kontrast zu ihr wird Dan als schwach und passiv dargestellt. Nicht etwa er, sondern sein Freund Jimmy wirft als erster ein Auge auf Alex. Und als Alex bei ihrem ersten Treffen Dan bedeutungsvoll fragt: „Können Sie diskret sein?“, bringt er nur ein „Das wird völlig von Ihnen abhängen“ heraus. Er ist später nicht dazu fähig, seine Familie zu beschützen, und der entscheidende Kampf am Schluß wird zwischen Alex und Beth entschieden, nicht zwischen Alex und Dan.

Obwohl Kleidung und Haarstil oft vermuten lassen, Alex und Beth seien austauschbar, werden doch eher die Kontraste als die Ähnlichkeiten zwischen ihnen herausgestellt. Die Oppositionen zwischen den beiden Frauen sind in alle Aspekte des Films eingearbeitet, von der Handlungsebene über die *mise-en-scène* bis zu Kamerabewegungen und -positionen. Alex ist blond, alleinstehend, kinderlos und unabhängig. Sie hat ihren Beruf, ist ständig in der Stadt unterwegs und scheint weder Freunde noch Familie zu haben. Sie bewohnt eine Loft im Fleischmarkt-Distrikt von Lower Manhattan, wo Tag und Nacht die Feuer in den Tonnen brennen. Beth hingegen ist brünett, verheiratet und Mutter einer Tochter, sie ist von liebevollen Verwandten und Freunden umgeben. Im Gegensatz zu Alex verbringt sie die meiste Zeit zu Hause, kümmert sich um ihre Tochter und renoviert das neu-bezogene Heim in einem Vorort von New York. Und wenn sie Haus und Herd (tatsächlich ist das Haus mit einem anheimelnden Kaminfeuer ausgestattet) einmal verläßt, dann nur, um in die sinnbildliche Fortsetzung des amerikanischen Eigenheims, einen Kombi, zu steigen. Am Ende des Films haben sich die Oppositionen so angehäuft, daß Alex als fürchterlichste Hexe und Beth als perfekter Engel erscheint. Wenn Beth Alex schließlich umbringt, scheint dieser Mord also mehr als gerechtfertigt, denn Alex ist zu einer so „ekelerregenden Ansammlung von Samen“ geworden – um meine Freundin Diane Waldmann zu zitieren –, daß ihr Tod die einzige Lösung ist.

Es ist also nicht weiter verwunderlich, daß das Publikum von *FATAL ATTRACTION* im Chor „Kill the bitch!“ intonierte und daß nahezu alle Kriti-

ker Dan für einen Schlappschwanz hielten, für einen „weichen Typen in einer harten Situation“, für eine „maskuline Tante“. Viele sahen Alex auch als seinen Widerpart, „die Gefährliche, die Dämonische, die sexuelle Abenteurerin“.²⁰ Und die Darstellung von Beth als ebenso feminin und sexy wie Alex verstärkt noch den von Dan erweckten Eindruck als einem rückgratlosen Bastard, in Fred Brunings Worten: „Nur in einer bösen bösen Welt kann ein Mann, dessen eigene Frau in schwarzer Unterwäsche so zauberhaft aussieht, sich so daneben benehmen.“ Viele Kritiker stimmten mit Richard Corliss, dem Rezensenten der *Time* überein, „daß in diesem Film die Frauen die Eier haben“ (1987, 76), und andere machten auf weitere Ähnlichkeiten zwischen Alex und Beth aufmerksam. Barbara Creed zum Beispiel lieferte folgende Aufstellung: „Beide Frauen sind schön, beide sind in Dan verliebt, beide kämpfen verzweifelt darum, ihn zu halten“ (1988, 34). Fast alle Kritiker erwähnten die Unterschiede zwischen den beiden Frauen, und die meisten – wenngleich nicht alle – lehnten Alex ab.²¹ Manche begründeten ihre Ablehnung damit, daß Alex vom Opfer zur Kriminellen wird, von Beth' Äquivalent zu deren alptraumartigem Gegenpol. Und wieder andere, hier vor allem Autoren feministischer und/oder linker Publikationen, bezogen sich eher auf strukturelle Verschiebungen, um ihre Antipathie dieser Figur gegenüber zu erklären und wiesen insbesondere darauf hin, wie sehr sie Alex' Rückentwicklung von der selbständigen, unabhängigen Karrierefrau zur einsamen alleinstehenden Frau und frustrierten zukünftigen Mutter übelgenommen hätten.

Wie lassen sich die Unterschiede in diesen nur oberflächlich einvernehmlichen Positionen erklären? Was entscheidet darüber, welchen textuellen Elementen eines Filmcharakters Bedeutung zukommt? Spielt es dabei eine Rolle, *wer* der Filmzuschauer, die Filmzuschauerin ist? Die strukturalistischen Ansätze zu den Figuren lassen diese Fragen in der Regel unbeantwortet, weil sie sich auf Oppositionen und Überschneidungen zwischen textuellen Elementen konzentrieren und sich um die soziale Einbindung der Leser/Zuschauer überhaupt nicht kümmern. Fiske macht denn auch seine berechnete Kritik am Strukturalismus an dessen engstirnigem Beharren auf der Spezifität und Nichtreduzierbarkeit des kulturellen Textes fest: Das strukturalistische Modell erkennt nicht, daß „Beziehungen und Kategorien nicht im Text operieren, sondern Sinnstiftungsprozesse des Lesers sind“ (1987, 160). Obschon strukturalistische Analysen durchaus verstehen helfen, wie die Zuschauerhaltung gegen Alex organisiert wird oder allgemeiner: wie es zu dieser Intensität kommt, mit der die populäre und die professionelle Kritik auf alle Figuren in *FATAL ATTRACTION* reagierte, was huma-

nistische Analysen nicht zu leisten vermögen, werden auch hier die historischen Dimensionen von Produktion und Rezeption außer acht gelassen.

Der Ansatz der Rezeptionstheorie

Zunächst sieht es so aus, als würde die Rezeptionstheorie von Robert Jaus die textuelle Einschränkung und den Ahistorismus der strukturalistischen Diskussionen zu den Figuren ausgleichen, indem sie sich direkt mit dem Leser befaßt und die Frage der Figuren im Kontext von breitangelegten historischen Perspektiven diskutiert. In *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* untersucht Jaus die Interaktionen von Lesern und Texten im Sinne seines Konzepts des „Erwartungshorizonts“, der „Summe aller Reaktionen und Vorurteile, jedes verbale und sonstige Verhalten, auf das ein Werk bei seinem Erscheinen stößt“ (1982, xii).

Im Kapitel „Interaktionsmuster der Identifikation mit dem Helden“ befaßt er sich spezifisch mit Fragen fiktionaler Charaktere. Er beschreibt fünf Grundmuster von Identifikation, die in erster Linie – aber nicht ausschließlich – mit einer bestimmten Art von Literatur assoziiert und an eine spezifische historische Epoche gebunden sind. Die fünf Kategorien gründen nicht darauf, wie der Held in Bezug zu anderen Elementen der Erzählung funktioniert, wie es in strukturalistischen Analysen der Fall wäre, sondern darauf, wie die Leser den Helden wahrnehmen. Die Bandbreite der Interaktionen mit den Figuren reichen daher von der kultischen Partizipation des Mittelalters, die Jaus als „assoziative Identifikation“ bezeichnet, bis zur „ästhetischen Reflexion“ der Moderne oder zur „ironischen Identifikation“.

Jaus' dritte Kategorie, eine Art Übergangsstufe, nämlich „die sympathetische Identifikation mit dem Helden“, trifft auf FATAL ATTRACTION am ehesten zu. Hierbei identifizieren sich die Zuschauer/Leser mit einem unvollkommenen, alltäglichen Helden und fühlen sich mit seinem Leiden solidarisch, weil er oder sie „den Spielbereich der eigenen Möglichkeiten [im Helden] erkennen kann“ (1977, 172). Signifikanterweise schließt bei Jaus eine solche Solidarität jede kritische Distanz aus. Im besten Fall ist sie mit Mitleid assoziiert, im schlechtesten mit Sentimentalität.²² Jaus behauptet, daß nur die „kathartische Identifikation“, die für Tragödie und Komödie der französischen Klassik charakteristisch ist, die „Reflexion erleichtert“, weil sie Distanz fördert, und zwar Distanz weder vom Text noch von den Figuren, sondern von „den unmittelbaren Interessen des täglichen Lebens [der Leser]“ (1982, 286).

Frow weist jedoch darauf hin, daß Jauss' Vertrauen in die Katharsis seine naive und letzten Endes konservative Überzeugung verrät, daß ideologische Interessen abstreifbar seien. Die Ästhetik wird hier – wie in der humanistischen Diskussion fiktionaler Charaktere – zu einer neutralen, objektiven, von jeglicher Ideologie unberührten Disziplin. Jauss' Vorliebe für kathartische Identifikation geht Hand in Hand mit seiner Verachtung populärer Texte, die insbesondere massenmedialen gilt, weil diese darauf abzielen, besonders intensive Identifikationen der Zuschauer hervorzurufen. Das folgende Zitat aus der *Ästhetischen Erfahrung* ist nur eines der Beispiele dafür, wie abschätzig Jauss mit dem Thema umgeht: „Heutzutage ist Erziehung auf die Untiefen des Abgedroschenen, des nur noch Unterhaltamen und des Dämagogischen beschränkt; es tritt auf in Dreigroschenheften, clownesken Romanzen und in Schlagertexten“ (1982, 98). Und schließlich widmet Jauss der Konstituierung einer spezifischen Leserschaft, obgleich er von der Annahme ausgeht, der Leser sei oberster Richter über die Bedeutung eines Werkes, tatsächlich sehr wenig Aufmerksamkeit. Dafür sind die Zeitspannen, die er bearbeitet, einfach zu umfassend.²³

Gleichwohl gelingt es dem Jauss'schen Modell sympathetischer Interaktion der Leser mit fiktionalen Figuren die Reaktionen auf *FATAL ATTRACTION* einigermaßen befriedigend zu erklären. Die auf Anteilnahme gründende Identifikation ist mit melodramatischen Formen wie z.B. dem Familienroman oder dem Familiendrama des 18. Jahrhunderts verbunden, und *FATAL ATTRACTION* bezieht sich deutlich auf das Melodrama. Die Zuschauer, insbesondere die Männer unter ihnen, identifizierten sich deutlich mit Dan, dem Helden des Films. So schrieb John Simon in seiner Rezension: „[D]ie tiefen mitfühlenden Seufzer von Männern im Publikum schienen zu bestätigen [...], daß jeder verheiratete Mann an so eine neurotische, leidenschaftliche Frau geraten kann [...], die alles tun wird, um einen völlig durchschnittlichen, von ihr verhexten Mann für sich zu behalten“ (1987, 57). Auch Michael Musto fühlt mit Dan, schreibt er doch davon, daß „selbst an den seriösesten Orten in New York so fürchterliche und schrecklich anstrengende Frauen wie Alex anzutreffen sind, Frauen, die geradezu darum betteln, ‚diskret‘ sein zu dürfen“ (1987, 90f).

Aber was ist mit den Zuschauern und Kritikern, die sich nicht mit Dan identifizierten, obwohl von der Kritik doch durchgehend bestätigt wird, daß der Film weitgehend aus seiner Perspektive erzählt ist: „Dan ist in fast allen Szenen anwesend, die subjektiven Einstellungen zeigen überwiegend seine Blickrichtung oder aber die seiner Familie“ (Creed 1988, 43)?²⁴ Vernachlässigt Jauss andere Möglichkeiten der Identifikation, weil er sich aus-

schließlich auf den Helden konzentriert?²⁵ Oder vermögen seine beiläufigen Anmerkungen zur unfertigen, variablen und transitorischen Natur der Publikumsidentifikation zu erklären, warum Dan die Anteilnahme verweigert wird? Sind Kritiker in eben dieser Eigenschaft als Kritiker in der Lage, ästhetische Distanz zur Erzählperspektive des Films zu halten, während gewöhnliche Sterbliche dazu gerade nicht fähig sind? Und welche die Haltung der Zuschauer unterstützenden oder auch untergrabenden Effekte könnten diese anderen Perspektiven möglicherweise nach sich ziehen?

Da Jauss sich nicht mit realen Lesern befaßt oder spezifische Texte analysiert, geschweige denn Texte der Massenkultur, ist schwer zu sagen, was alles zum „Erwartungshorizont“ von FATAL ATTRACTION gehören würde oder wie er diesen Horizont interpretieren würde. Klar geworden sein dürfte indes, daß die Rezeptionstheorie zwar ein Erklärungsmodell für die grundsätzliche Vielfältigkeit und Veränderbarkeit, für die Übereinstimmung und Intensität von Zuschauerreaktionen zu bieten hat, aber auch, daß Widersprüche, Redundanzen und tatsächliche Veränderungen in der Rezeption wie schon bei den humanistischen und strukturalistischen Ansätzen zur Analyse von Charakteren, wenngleich hier aus anderen Gründen, unter einem Wust von Verallgemeinerungen verschwinden.

Der psychoanalytische Ansatz

Filmtheoretiker, die sich auf psychoanalytische Konzepte nach Freud oder Lacan berufen, um Zuschauerinteraktionen mit fiktionalen Charakteren zu beschreiben, haben keine Schwierigkeit, Identifikation als vielfältig, gebrochen und veränderbar zu analysieren. Da bei der kinematographischen Identifikation auch Träume und Phantasien ins Spiel kommen, finden identifikatorische Prozesse nicht ausschließlich in Übereinstimmung mit dem filmischen „Point of View“ und den vorgegebenen Geschlechterrollen statt – Männer identifizieren sich demnach mit männlichen Figuren und Frauen mit weiblichen –, sondern Identifikation ist, wie John Ellis formuliert, möglich „mit den verschiedensten Positionen, die in die fiktive Narration verwoben sind: sei es die des Helden oder der Heldin, des Bösewichts, des Nebendarstellers, des aktiven oder passiven Darstellers“ (1982, 43). Das narzißtische, voyeuristische, sadistische und/oder masochistische Interesse des Zuschauers an der Filmerzählung kann sich auf jeden einzelnen dieser Charaktere oder auch auf alle gemeinsam konzentrieren. Im Gegensatz zu Konzeptionen des bürgerlichen Humanismus, die davon ausgehen, daß runde Charaktere Zuschauer widerspiegeln, die selbst einzigartig und ge-

geschlossen sind, besteht die psychoanalytische Theorie darauf, daß Figuren Konstrukte und die Zuschauer – egal ob männlich oder weiblich – grundsätzlich gespalten sind. Eindeutige Positionen existieren schlichtweg nicht, obwohl das Reizvolle an fiktionalen Charakteren oft gerade in der Vorstellung begründet ist, es könne sie doch geben.

Bandbreite und Vehemenz der Reaktionen auf die Figuren in *FATAL ATTRACTION* verweisen auf die grundsätzliche Anwendbarkeit des psychoanalytischen Ansatzes auf die Analyse fiktionaler Figuren. Allein die Tatsache, daß in den verhängnisvollen Affären des „wirklichen Lebens“, die in Fernseh-Talk-Shows und Boulevardpresse herbeizitiert wurden, die Geschlechterrollen der Filmfiguren oftmals umgekehrt wurden, macht ansatzweise deutlich, wie variabel Identifikationsprozesse sein können. Eine Frau aus Donahues Publikum beschrieb zum Beispiel eine Situation, in der sie sich in der Rolle von Dan Gallagher sah und der Mann in der Beziehung eher die Rolle von Alex einnahm (*THE PHIL DONAHUE SHOW*, 7f). Und *People* brachte eine Geschichte über einen männlichen Alex unter der Überschrift: „Der Entführer war ein Zimmermann, er baute ihr ein Liebesgefängnis“, ein ähnlicher Fall wurde in *New Woman* (Kunen 1987; Schwarz 1988) berichtet. Aber es gab auch viele andere Identifikationsmuster, die über diese einfachen Umkehrungen der Geschlechterrollen hinausgingen. Alle Figuren im Liebesdreieck – Alex, Beth und Dan – fanden Anhänger im Publikum, so auch die vierte und oft vergessene Figur, Ellen, die kleine Tochter von Dan und Beth (Ellen Hamilton Latzen), die Zeugin des Familiendramas wird.²⁶ An den jeweiligen Identifikationen mußte durchaus nicht den ganzen Film hindurch festgehalten werden, und sie variierten zudem von Person zu Person. Von Adrian Lyne gibt es die Aussage, daß er „immer noch auf der Seite von Alex stand, als es für das übrige Publikum schon längst eine abgemachte Sache war, daß sie sich alles, was ihr zustoßen würde, selbst zuzuschreiben hätte“ (Tanner 1987, 597).

Jeder der Charaktere hat lustvolle und zugleich unangenehme Subjekt-Positionen anzubieten, Alex ist hierfür ein gutes Beispiel: Sie wird gleichzeitig als aktiv und unabhängig, als depressiv und auf Männer bezogen charakterisiert. Damit ermöglicht sie Macht- und Masochismusphantasien zugleich und das sowohl beim männlichen als auch beim weiblichen Publikum. Und auch die unterschiedlichen feministischen Reaktionen auf Alex können aufgrund des flexiblen Rahmens, den psychoanalytische Ansätze zur Analyse fiktionaler Charaktere bereitstellen, plausibel erklärt werden. Einige Frauen empfanden die Darstellung von Alex und Beth zum Beispiel als diskriminierend und reaktionär, während sich andere wie die oben zitierte

Amy Taubin sorgten, „daß andere eine Ähnlichkeit zwischen uns entdecken könnten“. Und wieder andere, so etwa Karen Durbin, konnten der Macht, die Alex über Dan hat, durchaus süße Rachegefühle abgewinnen. Mit einer gewissen Schadenfreude sah Durbin in Dans Dilemma einen Rollentausch im „klassischen weiblichen Alptraum“ – ungewollte Schwangerschaft, Abtreibung ausgeschlossen. Sie beschreibt Dans traurigen Zustand als:

[...] eine gewaltige endlos erscheinende Kette von Konsequenzen, die er nicht wieder loswerden kann. Und alles nur, weil der arme Kerl sich ein bißchen amüsieren wollte. Das Leben ist schon sehr ungerecht, oder? Er bemüht sich sogar um eine Abtreibung, aber für Alex kommt das nicht in Frage: Es tut mir leid, mein Lieber, sagt sie, aber *Du kannst nicht abtreiben* (Durbin 1987, 90).

Indem die psychoanalytische Sicht auf die Interaktionen des Publikums mit den Filmfiguren die „widersprüchlichen Gefühle des Zuschauers zu Treue, sexueller Anziehung und Verantwortung“ (Cally 1987, 47) konzeptuell einbezieht, kann sie den Erfolg des Films weit besser erklären als irgendeiner der bereits besprochenen Ansätze. Aber obwohl hier Vielfalt, Intensität und Veränderung in den individuellen Reaktionen klarer zum Vorschein kommen, tendiert auch die psychoanalytische Lesart zur übertriebenen Verallgemeinerung. Besonders deutlich wird diese Tendenz bei den Populärversionen psychoanalytischer Deutung, wie sie von den sogenannten FATAL ATTRACTION-„Experten“ und einem Teil der Filmkritik verbreitet wurden. Um die Allgemeingültigkeit des Films zu belegen, beriefen sich diese Fachleute in der Presse und im Fernsehen auf ihre Autorität als Psychiater und Psychologen, wobei sie Sätze formulierten wie: „Jeder von uns trägt die Veranlagung in sich, nach einem anderen Menschen süchtig zu werden“ (*THE OPRAH WINFREY SHOW*, 12), „all das [bis auf das Ende] ist Menschen aus meiner Umgebung tatsächlich zugestoßen“ (Kunen 1987, 98), und „wir sind [von obsessiver Liebe] so fasziniert, weil wir im Grunde alle so geliebt werden wollen“ (*THE PHIL DONAHUE SHOW*, 5). Und Kritiker wie Filmwissenschaftler vertraten gleichermaßen die ahistorische psychoanalytische Lesart: daß der Film die zeitlose Geschichte von weiblichem (Penis-)Neid, Masochismus und Rache erzähle, die uralte Geschichte der Angst der Männer vor den Frauen.

Aber wer sagt denn, daß sich die Angst- und Phantasievorstellungen von Männern und Frauen so und nicht anders manifestieren müssen: Alex und Beth sind eben keine Platzhalter für die „Durchschnittsfrau“. Sie verkörpern nur ganz bestimmte Weiblichkeitsvorstellungen, die in die amerikanische obere Mittelschicht des späten 20. Jahrhunderts gehören.²⁷ Obwohl also die psychoanalytische Filmanalyse fiktionale Charaktere und Zuschauer theo-

retisch befriedigender aufeinander beziehen kann, als das humanistischen, strukturalistischen oder rezeptionstheoretischen Ansätze gelingt, so scheitert sie doch weiterhin daran, die Beziehungen zwischen Filmfigur, Zuschauer und Ideologie in ihrem jeweiligen historischen Kontext zu diskutieren und die intertextuellen Netze, die die Figuren im populären Unterhaltungskino umgeben, in all ihrer Komplexität zu analysieren.

Der Ansatz der Cultural Studies

Das Kino ist beides: soziales Ereignis und soziale Institution. Die Cultural Studies reagieren auf diese komplexe Wechselbeziehung und die Beschreibungsprobleme, die sich daraus ergeben, indem sie in ihrer Theorie nicht allein Text und Leser, sondern den Text und seinen Kontext berücksichtigen. Nach Tony Bennett und Janet Woollacott wirken die Sekundärtexte und in einem weiteren Sinn „die institutionellen Praktiken, die Einfluß auf die Lesekompetenz haben“ (1987, 248), sowohl auf die Primärtexte als auch auf die Leser zurück. Für die Cultural Studies ist keine dieser Kategorien allein bestimmend oder ausschlaggebend, und ebenso ist kein einzelner Text – sei es nun ein Primär- oder ein Sekundärtext – als selbständige Einheit zu betrachten. Texte und Leser stehen vielmehr in einer fruchtbaren wechselseitigen Beziehung zueinander und sind in übergreifende Netzwerke von Inter- und Extratextualität eingebunden, die die spezifischen Lesarten anregen und bahnen.

Um die multiplen Verbindungen zwischen Texten und Lesern zu erkunden, bedienen sich die Cultural Studies eines ganzen Spektrums von Methoden, die sie von den verschiedensten Disziplinen übernehmen: aus der Ethnographie, Soziologie, Psychoanalyse, Geschichtswissenschaft, aus feministischer und strukturalistischer Literatur- und Filmkritik. Natürlich kann bei einem solchen Flickwerk von Methoden die Theorie zuweilen ein wenig unsauber werden. Curran, Gurevitch und Woollacott räumen denn auch ein, daß sich die „Cultural Studies, wenn sie sich mit Medien befassen, im Vergleich zu den theoretischen Anliegen von Strukturalismus und Politikwissenschaft zugegebenermaßen in einer problematischen und uneindeutigen Position“ befinden (1982, 26). Aber manchmal erweisen sich Anpassungen und Überschneidungen als notwendig, und die Bereitschaft der Cultural Studies, sich auf unsicheres Terrain zu wagen und sich mit aktuellen Fragestellungen zu beschäftigen, befördert historisch spezifische Informationen über Texte und Leser und ein Verständnis von Ideologie, das die anderen Ansätze vermissen lassen.

Aus der Perspektive der Cultural Studies kann das FATAL ATTRACTION-Phänomen – das Verschmelzen von Realität und Repräsentation bei Filmfiguren und die Vielfalt heftiger, zugleich aber sehr unterschiedlicher Publikumsreaktionen – mit verschiedenen konvergierenden Faktoren in Zusammenhang gebracht werden, als da wären: (1) die durchlässige Qualität populärer Texte, die den verschiedensten sozialen Gruppen Vergnügen verschaffen sollen; (2) die soziohistorische Situation, innerhalb derer sich die Zuschauer Welt aneignen und Sinn zuweisen; (3) Publikumserwartungen aufgrund von Genre- und/oder „Autoren“-Konventionen; (4) „Beweise“ für die Authentizität des Gezeigten und eine damit einhergehende Fokussierung auf das Persönliche, nicht etwa das Politische, die von Sekundärtexten bereitgestellt werden, welche alles und jeden herausstellen: vom Star über das gesamte Filmteam zu Mitgliedern des Publikums bis hin zu diversen psychologischen Experten. Um den ersten dieser vier Faktoren zu erklären – warum der Film, wie Richard Corliss es beschreibt, an einem haften bleibt „wie ein Klettverschluss“ (1987, 74) –, verwenden die Cultural Studies eine Kombination von strukturalistischen und psychoanalytischen Ansätzen zur Figurenanalyse. Aber selbst diese Tandem-Konstruktion kann noch immer nicht hinreichend darlegen, warum die Figuren in FATAL ATTRACTION so leidenschaftliche Reaktionen provozierten oder warum sie Ideologie auf so vielschichtige und widersprüchliche Art verkörperten. Aus diesem Grund ziehen die Cultural Studies auch soziologische und ethnographische Interviews mit Zuschauern und eine Auswahl von den gängigen Sekundärtexten der Massenmedien heran. Auch der humanistische Theorieansatz und die Rezeptionstheorie von Jauss erkennen die Rolle des Publikums bei der Sinnproduktion an und beziehen sich auf vergleichbare Sekundärtexte: Der humanistische Ansatz behandelt sie dabei als Zeugnisse für den Realismushalt und die Rezeptionstheorie als Komponenten innerhalb des Erwartungshorizonts. Aber beide vermögen nicht, „die grundsätzliche ideologische Natur der Massenkommunikation und die Komplexität der linguistischen Strukturierung ihrer Formen“ (Hall 1980, 118) zu erkennen. Der humanistische Ansatz behandelt die einzelnen Texte als transparente Träger von Bedeutung und Realität, während die Rezeptionstheorie massenmediale Texte für gänzlich unter ihrer theoretischen Würde hält. Und beide tun so, als ob Ästhetik außerhalb von Ideologie stünde.

Publikumsbefragungen und Interviews würden leider den Umfang dieses Artikels sprengen. Dies ist besonders bedauerlich, da das Verständnis dafür, wie das „Subjekt“ an kulturellen, pädagogischen und institutionellen Zusammenhängen teilhat, von entscheidender Bedeutung ist, will man mit

Zuschauern differenzierter umgehen, als von ihnen nur hypothetisch anzunehmen, daß sie weiß sind, männlich/weiblich und der Mittelklasse angehören. Ungewöhnlich viele Sekundärtexte haben zu *FATAL ATTRACTION* Stellung bezogen und dadurch die Publikumsreaktionen noch weiter angefacht. Ich habe mich bereits auf viele dieser Artikel und Transkripte von Fernsehshows bezogen, um zu zeigen, wie eingeschränkt die anderen Theorieansätze in ihren Möglichkeiten hinsichtlich der Untersuchung von Filmcharakteren sind. An dieser Stelle will ich diese Sekundärtexte noch einmal daraufhin untersuchen, wie sie die ideologischen Grenzen abstecken, innerhalb derer der Film gelesen wurde. Dabei werde ich mich auf den dritten und vierten der oben erwähnten Faktoren beziehen: wie sich Erwartungen hinsichtlich Genre und „Autor“ mit den Images der Stars, mit den Aussagen der Experten, den Klatschgeschichten vom Dreh und den persönlichen Erfahrungen der Zuschauer verbinden.

Bei der Berichterstattung über den Film in Boulevardblättern und der Publikumspresse wurde wiederholt angemerkt, daß sich die Zuschauer in ihren Erwartungen sehr stark auf das Filmgenre bezogen. Mehrere Rezensenten erklärten, daß *FATAL ATTRACTION* durch Konventionen in Handlungsablauf und filmischem Stil als Horrorfilm ausgewiesen sei.²⁸ Viele erwähnten auch, daß Lyne im Film bewußt andere Horrorfilme zitiere wie z.B. *PLAY MISTY FOR ME*, *PSYCHO* und *DIABOLIQUE*.²⁹ Aber nirgends wurde die Bedeutung des Genres augenfälliger als in den schier endlosen Hinweisen auf das abgeänderte Ende des Films³⁰: In früheren Versionen endete der Film damit, daß Alex Selbstmord begeht und Dan unter Mordverdacht verhaftet wird. Aber das Publikum der Testvorführungen war damit nicht zufrieden. Alex war offensichtlich zum genrespezifisch Bösen, zum Monster des Horrorfilms geworden. Sie mußte ganz einfach umgebracht werden, damit der Held mit seiner Familie friedlich weiterleben konnte. Und wenn sie nicht gestorben sind...

Aber *FATAL ATTRACTION* ist kein reiner Horrorfilm, sondern eher – wie einige der Rezensenten bemerkten – eine zeitgenössische Mischung von Horror, Melodrama und Film Noir, abgerundet mit einem Schuß romantischer Komödie nebst Schlafzimmer-Farce.³¹ Viele verbanden den Film auch mit dem Frauenfilm der 40er, 50er und 70er Jahre.³² Solche fließenden Genre-Referenzen bedeuteten aber durchaus nicht, daß dadurch die Publikumserwartung an eines oder alle diese Genres weniger intensiv ausfielen: Im Gegenteil wurden so mögliche Erwartungen vervielfacht und aufgefächert und damit gewährleistet, daß der Film Interessenten ansprach, die normalerweise unmöglich unter einen Hut zu bringen wären, wie etwa radi-

kale Feministinnen und reaktionäre Republikaner. Zudem wurden (Regisseur) Lyne und (Produzentin) Lansing als „Autoren“ des Films sehr unterschiedlich wahrgenommen, was ebenfalls zur Ausweitung der Genre-Erwartungen beitrug: Die meisten Kritiker stellten eine Verbindung zwischen FATAL ATTRACTION – mit seinem Gemisch von Feminismus und Frauenfeindlichkeit – und Lynes früheren Filmen her, mit FLASHDANCE und 9½ WEEKS, und mit seiner Herkunft aus der Werbung.³³ Manche Kritiker erwähnten den leicht verdaulichen, aber doch eher fragwürdigen Feminismus von Lansings früheren Produktionen KRAMER VS. KRAMER und THE VERDICT.³⁴

Obschon die grundverschiedenen Erwartungen an die mit verwirrenden „Autoren“-Traditionen ausgestattete Genre-Mixtur FATAL ATTRACTION jede beliebige Lesart des Films zu legitimieren schienen, ermöglichten sie es zugleich, daß der Film eine historisch sehr spezifische Konstellation von Anliegen bediente. Weder die Behauptung der Filmemacher, FATAL ATTRACTION handele lediglich von der Leidenschaft der Liebe, weil der Film ein Melodrama sei, noch die psychoanalytischen Argumente, daß es um die Angst der Männer vor weiblicher Sexualität gehe, weil der Film ein Horrorfilm sei, vermögen wirklich zu überzeugen. FATAL ATTRACTION ist *beides*: Melodrama und Horrorfilm. Alex ist ein untypisches Monster, wenn man sich die Mehrzahl der Monster in den 80er Jahren anschaut, die Robin Wood untersucht hat. Er argumentiert dahingehend, daß sich die meisten Horrorfilme der 80er Jahre mit dem Konzept der Strafe befassen: Monster repräsentieren eine patriarchale „Superego-Figur, die sich an der befreiten weiblichen Sexualität oder der sexuellen Freizügigkeit von Jugendlichen rächt“ (1986, 195). FATAL ATTRACTION aber vermischt den Horror mit dem Melodrama, einem Genre, das starke Frauen in den Mittelpunkt der Handlung stellt und sich in erster Linie den Problemen von Frauen widmet. Daraus läßt sich schlußfolgern: Monster dieses Films *ist* die befreite weibliche Sexualität, ein Monster, das sich an Männern mittleren Alters auf weitaus gefährlichere Art rächt als an Frauen und Kindern.

Durch diese Transformation des Monsters richtete sich FATAL ATTRACTION direkter als die meisten anderen Filme an das Publikum der späten 80er Jahre und zielte (und zwar nicht allein in der übertragenen Bedeutung des Wortes) auf das „weiße, junge, heterosexuelle und [...] ehrgeizig professionelle [...] *Cosmo Girl*“ der Frauenfilme der 70er ab (Brunsdon 1982, 20). Für diejenigen Männer und Frauen, die durchaus noch an die gute alte Zeit glauben wollen, hatte der Film ein vorfeministisches Paradies im Angebot, in dem Ehefrauen nicht arbeiten und Aids kein Problem ist. Und schließlich

gewährte der Film der Hälfte aller verheirateten Männer und dem Drittel aller verheirateten Frauen, die ihre Ehepartner betrügen, Vergebung nach dem großen Schrecken.

Paradoxerweise war aber dieselbe Genre-Mixtur, die *FATAL ATTRACTION* zu einem spezifischen historischen Typus gemacht hatte, schuld daran, daß das Publikum die ideologischen Aussagen des Films ignorieren konnte. Denn die Genres, auf denen *FATAL ATTRACTION* beruht, haben zumindest in ihren für die 80er Jahre typischen Ausformulierungen „Charakter“ als reines Persönlichkeitsattribut ohne jedwede politische Dimension betont. Seit den 60ern wurden Horrorfilme von Problemen der individuellen Psyche eingeholt und interessieren sich seitdem für Monster, die zugleich psychotisch und schizophran sind (Wood 1986, 83). Und für Melodramen ist es typisch, daß sie soziale Probleme zu persönlichen Dramen umschreiben.

Die Anekdoten über Stars, Produktionsteam, Publikum und Experten, die im Umfeld von *FATAL ATTRACTION* in so vielen Sekundärtexten auftauchen, bestärkten das Publikum noch darin, sich ganz auf das individuelle Trauma zu konzentrieren. Dementsprechend wurde die Fiktion als Tatsache verkleidet. Das Image von Glenn Close etwa mußte umgeschrieben werden, damit es mit dem Charakter von Alex übereinstimmte: Man beachte nur die zahlreichen Bemerkungen, die Figur der Alex sei völlig verschieden von allen Rollen, die Close bisher gespielt hatte.³⁵ Lyne selbst unterstrich wiederholt, wie sehr sich Close um diesen Part bemüht hätte: „Sie ist dieser Rolle wirklich hinterhergejagt“ (Hirschberg 1987, 34). Oder man beachte Closes vielsagende Beschreibung des ersten Treffens mit Michael Douglas: „Michael stand splitternackt in der Küche“, und Douglas' provokante Beurteilung ihres Schauspielstils: „Glenn war wie ein Vulkan, der in ihren früheren Rollen noch nicht ausbrechen konnte – was für eine Leidenschaft!“ (Guthrie/MacGuigan 1987, 76). Alle bestärkten, wie gut diese Rolle auf sie passen würde und versahen Alex noch zusätzlich mit Dimensionen aus dem „wirklichen Leben“: Berichte von Barbara Walters und anderen, Close hätte sich mit Psychiatern über den Gemütszustand von Alex beraten, und Ausführungen über das Privatleben von Close im *National Enquirer* und in *The Globe* – Scheidung und ein außereheliches Kind – hinterließen einen umso stärkeren Realitätsabdruck auf der Repräsentation.

Interviews mit Lyne vermischten persönliche Erfahrungen mit Produktionsgeschichten, quasi als zusätzliche Absicherungen für den Wahrheitsgehalt des Films. Lyne wiederholte zum Beispiel immer wieder, daß er seiner zwölfjährigen Tochter einige „genaue Details“ zu verdanken habe, zum

Beispiel die klebrigen Fruchtbombons und blöden Kartentricks, die den Film so real erscheinen liessen (Harmetz 1987, C 17). Sowohl er als auch James Dearden vermischten ihre Gefühle für Alex mit ihrer Ablehnung gegenüber alleinstehenden Feministinnen und der Liebe zu ihren Ehefrauen, in Lynes Worten:

[Alleinstehende Frauen] tun so, als wären sie Männer, oder zumindest versuchen sie, so zu tun, das ist so eine Art Überkompensation dafür, daß sie keine Männer sind. Das ist traurig, verstehen Sie, weil es einfach nicht funktioniert. Man hört Feministinnen reden, und in den letzten zehn, 20 Jahren kann man immer wieder Frauen darüber reden hören, wieviel lieber sie Männer bumsen wollen, als von ihnen gebumst zu werden, um es einmal ganz krass zu sagen. Das ist irgendwie unattraktiv, auch wenn es noch so befreit und emanzipiert klingt. Es geht völlig gegen die Rolle der Ehefrau und Mutter. Klar, so bekommst Du Deine Karriere und Deinen Erfolg, aber Du hast als Frau kein erfülltes Leben.

Meine Frau hat noch nie gearbeitet. Sie ist der am wenigsten ehrgeizige Mensch, den ich kenne. Sie ist eine wunderbare Ehefrau und hat nicht das geringste Interesse an einer eigenen Karriere. Sie lebt diese Karriere irgendwie mit mir, und das ist ein wundervolles Gefühl. Ich komme nach Hause, und sie ist da (Faludi 1988, 49).

Selbst Lynes Beschreibungen vom Leben während der Dreharbeiten spiegelten das Leben im Film: „Bei diesem Dreh hat sich der Unterschied zwischen Realität und dem Filmemachen verwischt, und es gab eine Überdosis an aufgeladener Energie und Panik“ (Hirschberg 1987, 34). Lyne und Close erzählten beide, wie sie mit „realen verhängnisvollen Affären“ in Berührung kamen, Lyne berichtet etwa von Anrufen, in denen Männer ihm sagten: „Tausend Dank, Kumpel, Sie haben es für uns verschissen“, und Close erzählte von einer Frau, die ihren Mann mit in den Film nahm, „damit er nie auf den Gedanken kommt, mich zu betrügen“. Und er reagierte mit ‚Haha‘, mit so einem nervösen Kichern“ (Corliss 1987, 72-74).

Durch all diese Aufregung in den Sekundärtexten schien es, als ob die FATAL ATTRACTION-Charaktere überall präsent wären. Fred Brunings folgende Anekdote zum Beispiel war nur eine von unzähligen, die überall erzählt wurden – zu Hause, im Fernsehen, in der Presse (1987, 7): „Ein Reporter der *Washington Post*, der über das Phänomen berichtete, zitierte einen Barmann, der Frauen sagen gehört hatte: ‚Gott, ich habe so oft mit dem Gedanken gespielt.‘“ Diese Mini-Erzählungen, die um die FATAL ATTRACTION-Figuren herum konstruiert wurden, schrieben die Interaktionen zwischen Text und Zuschauern zu persönlichen und gleichzeitig allge-

meinen um und verstärkten diejenigen Lesarten, welche die fiktionalen Charaktere mit Realität zur Deckung brachten. Aber diese Verallgemeinerungen über Charaktere als „real“ oder „universal“ dürfen eben nicht als ahistorisch abgetan werden: Sie stellen vielmehr Lesarten dar, die unter bestimmten historischen Bedingungen produziert und verbreitet wurden. Zusammen lieferten sie eine Art Gerüst für mögliche Wahrnehmungen des Films und trugen dazu bei, die Intensität und die Vielfalt der Publikumsreaktionen zu orchestrieren. Das ist das, was ich als „leidenschaftliche Lesarten“ bezeichnen möchte.

Die verschiedenen Stimmen des FATAL ATTRACTION-Phänomens scheinen aber der grundsätzlichen Frauenfeindlichkeit der Filmerzählung zu widersprechen, zumindest sehen das die Cultural Studies so. Ellen Willis, Karen Durbin, Barb O'Dair und all die nicht namentlich genannten Frauen, die Richard Schickel „mit geheimnisvollem Lächeln“ über die „schwesterliche Lust an der Bestrafung“ aus dem Film kommen sah (Schickel 1987, 69) – sie alle zogen eine gewisse verbitterte Genugtuung aus Dans ungemütlicher Situation und konnten auch der manischen Rache von Alex einen etwas beängstigenden Genuß abgewinnen. Meine Durchsicht der Sekundärtexte deutet auch darauf hin, daß, wenn es tatsächlich zutrifft, daß „verhängnisvolle Affären“ weit verbreitet sind, Alex und Beth vielleicht weit weniger als Monster respektive Engel wahrgenommen werden, während Dan (der bedauernswerte, „ein wenig aufgeschwemmte Familienvater“ Dan) ohne weiteres die Impotenz des modernen Mannes verkörpern könnte.

Der Ansatz der Cultural Studies zur Analyse fiktionaler Figuren vermag also nicht allein, auf die hegemoniale Macht von Filmen wie FATAL ATTRACTION zu verweisen, sondern auch auf die Art und Weise, wie verschiedene Gruppen und Individuen sich dieser Macht widersetzen – etwas, was keiner der anderen theoretischen Ansätze leistet, weil keiner von ihnen Zuschauerreaktionen im Detail untersucht. Und schließlich hat der Ansatz der Cultural Studies hinlänglich klargestellt, daß das politische Unbewußte nie einheitlich ist. Als Feministin und Filmprofessorin bin ich froh, jetzt sagen zu können, daß Lydia Sargent falsch, falsch und nochmals falsch liegt, wenn sie abfällig und ihrer Sache so sicher schreibt: „Dieser Film hat den letzten Nagel in den Sarg der lange schon im Sterben liegenden Frauenbewegung getrieben [...]“ (1988, 35). Die Cultural Studies lassen mich hoffen, daß es zum Schrei „Kill the bitch!“ durchaus alternative Verhaltensweisen gibt. Selbst wenn Alex ein Häschen in den Kochtopf wirft.

Aus dem Amerikanischen von Birgit Flos (TEXTRAFIK, Wien)

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. anon. (1990) All-Time Film Rental Champs. In: *Variety 84th Show Business Annual* v. 21. Februar 1990, S. 183-218. Die Zahlen beziehen sich auf die Verleihsummen, die an Verleiher in den USA und in Kanada bezahlt wurden und nicht auf die Einspielergebnisse an den Kinokassen, zum Vergleich: Mit \$79.375.077 war GONE WITH THE WIND nur unwesentlich erfolgreicher als FATAL ATTRACTION. E.T. steht bei *Variety* mit \$228.618.939 an erster Stelle. Der Verleih von BEVERLY HILLS COP II belief sich 1987 auf \$80.900.000. Vgl. dazu auch anon. (1990) 1956-1988 Big-Buck Scorecard. In: *Variety 84th Show Business Annual* v. 21. Februar 1990, S. 226 sowie Cohn, Lawrence (1988) Overseas Marks for Firm, Via Fatal. In: *Variety* v. 23. März 1988, S. 3 u. 34.
- ² Falls doch ein paar Leser den Film nicht kennen oder mit seiner Handlung nicht vertraut sein sollten: FATAL ATTRACTION erzählt die Geschichte des glücklich verheirateten und beruflich erfolgreichen Dan, der mit der ebenfalls sehr erfolgreichen, aber möglicherweise psychotischen Alex eine Wochenendaffäre hat. Als Alex klar wird, daß Dan diese Beziehung nicht weiterführen will, beginnt sie, ihn und seine Familie zu tyrannisieren. Der Film endet mit einem Show-down zwischen Alex und Dans leidgeprüfter, aber loyaler Ehefrau Beth.
- ³ Wie zu erwarten, fielen die Reaktionen in England weniger extrem aus. Vgl. Stuart, Andrea (1988) FATAL ATTRACTION In: *Spare Rib*, März 1988, S. 33: „Selbst das eher zurückhaltende britische Publikum gibt unmißverständlich seiner Erleichterung Ausdruck, wenn Close schließlich erledigt wird.“
- ⁴ Guthrie, Constance / McGuigan, Cathleen (1987) Crazy Alex, Foxy Glenn. In: *Newsweek* v. 12. Oktober 1987, S. 76; O'Toole, Lawrence (1987) Brief Encounters. In: *Maclean's* v. 21. September 1987, S. 58; vgl. auch Bischoff, Dan (1987) Dressed to Kill. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 91; Bruning, Fred (1987) Sex and the Psychopath Factor. In: *Maclean's* v. 23. November 1987, S. 7; Christgau, Robert (1987) Lust Stinks. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 91; Corliss, Richard (1987) Killer! In: *Time* v. 16. November 1987, S. 72-79; Creed, Barbara (1988) Fatal Attraction. In: *Cinema Papers*, März 1988, S. 42-44; Denby, David (1987) Russian Revels. In: *New York* v. 5. Oktober 1987, S. 118; Doherty, Thomas (1988) FATAL ATTRACTION In: *Cinefantastique* 18,2/3, S. 13; Faludi, Susan (1988) Fatal Distortion. In: *Mother Jones*, Februar-März 1988, S. 28; Hoberman, J. (1987a) The Other, Woman. In: *Village Voice* v. 29. September 1987, S. 68 und Hoberman, J. (1987b) Sex and the Single Family. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 83; Kael, Pauline (1987) The Current Cinema: The Feminine Mystique. In: *New Yorker* v. 19. Oktober 1987, S. 107; Kannapell, Andrea (1987) Close, but no Cigar. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 91; Kauffmann, Stanley (1987) Orphaned, Abandoned. In: *New Republic* v. 19. Oktober 1987, S. 27; Maslin, Janet (1987a) FATAL ATTRACTION: Slickness as Art. In: *New York Times* v. 27. September 1987, S. 2.22; Nadelson, Regina (1988) Fatally Yours. In: *The Guardian* v. 7. Januar 1988; O'Brien, Tom (1987) Keeping Things Taut:

ATTRACTION and TOUGH GUYS. In: *Commonweal* v. 9. Oktober 1987, S. 565; O'Dair, Barbara (1987) Romancing the Drone. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90; Petley, Julian (1988) FATAL ATTRACTION. In: *Monthly Film Bulletin*, Januar 1988, S. 15; Rapping, Elaine (1987) FATAL ATTRACTION. In: *Guardian* v. 14. Oktober 1987; Simon, John (1987) Overindulgence. In: *National Review* v. 4. Dezember 1987, S. 56-57; Slavin, John (1988) Looking for the Bunny: The Struggle for Potency in FATAL ATTRACTION. In: *Filmviews* 33,135, S. 2-5; Stone, Laurie (1987) The New Femme Fatale. In: *Ms.*, Dezember 1987, S. 78; Stuart 1988, S. 33; Summers, Jimmy (1987) FATAL ATTRACTION. In: *Boxoffice*, Dezember 1987, S. R106.

- 5 Fast alle Rezensionen, die ich benutzt habe, bezogen sich auch auf das Publikum und/oder erwähnten kritische Reaktionen auf bestimmte Filmcharaktere; vgl. anon. (1987) Every Man's Nightmare. In: *Globe* v. 27 Oktober 1987; anon. (1987) Mortal Friends. In: *Movie Guardian* v. 17. Dezember 1987, S. 11; Aufderheide, Pat (1987) Yuppie Horror Picture Show. In: *These Times* v. 25. November 1987, S. 24; Bruning 1987, S. 7; Canby, Vincent (1988) Our Big Hits: Out of This World. In: *New York Times* v. 31. Januar 1988, S. 2.H19; Christgau 1987, S. 91; Conlon, James (1989) The Place of Passion. In: *Journal of Popular Film and Television* 16,4, S. 152; Corliss 1987, S. 72 u. 74; Creed 1988, S. 42-43; Denby 1987, S. 118; Dieckmann, Katherine (1987) The Way We Weren't. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 92; Doherty 1988, S. 13; Fitzgerald, Gerald (1988) FATAL ATTRACTION: On the Screen and in the Cinema: Semiotics 'At Play.' In: *Filmviews* 33,135, S. 5; Harrison Grizzuti, Barbara (1988) FATAL ATTRACTION: Single Girl, Double Standard. In: *Mademoiselle*, April 1988, S. 197; Hoberman 1987a, S. 68; Kael 1987, S. 106; Nadelson 1988; Schickel, Richard (1987) The War Between the Mates. In: *Time* v. 28. September 1987, S. 69; Schruers, Fred (1988) The Rolling Stone Interview: Michael Douglas. In: *Rolling Stone* v. 14. Januar 1988, S. 41; Simon 1987, S. 57; Slavin 1988, S. 2-5; Taubin, Amy (1987) Too Close for Comfort. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90; Travers, Peter (1987) FATAL ATTRACTION. In: *People* v. 5. Oktober 1987, S. 10.
- 6 Brennan, Fleur (1988) FATAL ATTRACTION Obsession is *Really* a Disease. In: *National Enquirer* v. 3. Mai 1988, S. 2; Sakol, Jeannie (1988) Diary of an Affair. In: *New Woman*, April 1988, S. 43-48; Schwartz, Judith D. (1988) When One Loves More: The Scales of Passion. In: *New Woman*, April 1988, S. 82-87.
- 7 Vgl. Bruning 1987, S. 7; Corliss 1987, S. 74; *THE PHIL DONAHUE SHOW*, S. 5-17; Merck, Mandy (1988) Bedroom Horror: The Fatal Attraction of *Inter-course*. In: *Feminist Review*, 30, S. 91; Tanner, Louise (1987) Adrian Lyne and Patricia Rozema. In: *Films in Review* 38,12, S. 597; Van Gelder, Lawrence (1987) At the Movies. In: *New York Times* v. 25. September 1987, S. C10.
- 8 Vgl. Corliss 1987, S. 72 u. 74; Faludi 1988, S. 49; Guthrie/McGuigan 1987, S. 76-77; Harmetz, Aljean (1988) Behind Five Top Films, Five Directors. In: *New York Times* v. 10. April 1988, S. 2.1; Mars, Roslyn (1988) The Mirror

- Cracked: The Career Woman in a Trio of Lansing Films. In: *Film Criticism* 12,2, S. 31-32; Montgomery, Charles / Mullins, Joe / Taylor, Richard (1987) FATAL ATTRACTION Star Pregnant at 40 – But She Won't Name the Father. In: *National Enquirer* v. 10. November 1987, S. 51.
- 9 Vgl. anon. (1987) Every Man's Nightmare; anon. (1987) Mortal Friends, S. 11; Barra, Allen (1987) Kill the (Rhymes with Witch)! In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 91; Beaulieu, Janick (1988) FATAL ATTRACTION. In: *Sequences*, Januar 1988, S. 75; Conlon 1989, S. 149; Corliss 1987, S. 79; Hoberman 1987a, S. 68; Hoberman 1987b, S. 83; Kael 1987, S. 109; Kannapell 1987, S. 91; Kunen 1987, S. 89; Maslin, Janet (1987b) Film: FATAL ATTRACTION with Douglas and Close. In: *New York Times* v. 18. September 1987, S. C10; McCarthy, T. (1987) FATAL ATTRACTION In: *Variety* v.16. September 1987, S. 13; Musto, Michael (1987) Ball in Chains. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90-91; Nadelson 1988; O'Dair 1987, S. 90; Petley 1988, S. 11; Stone 1987, S. 78; Stuart 1988, S. 33; Summers 1987, S. 83; Travers 1987, S.10; Williamson, Judith (1988) Nightmare on Madison Avenue. In: *New Statesman* v. 15. Januar 1988, S. 28-29.
- 10 Vgl. anon. (1987) Every Man's Nightmare; anon. (1987) Mortal Friends, S. 11; Barra 1987, S. 90; Christgau 1987, S. 91; Conlon 1989, S. 149; Creed 1988, S. 42-44; Denby 1987, S. 118; Dieckmann 1987, S. 92; Doherty 1988, S. 12-13; Faludi 1988, S. 28-30 u. 49-50; Fitzgerald 1988, S. 5; Harrison 1988, S. 197; Hueng, Marina (1988) FATAL ATTRACTION In: *New Directions for Women*, Januar 1988, S. 11; Hoberman 1987a, S. 68; Hoberman 1987b, S. 83; Kael 1987, S. 106; Mars 1988, S. 28-35; Maslin 1987b, S. C10; Nadelson 1988; Rapping 1987, S. 20; Sargent, Lydia (1988) Kill the Bitch. In: *Zeta*, Januar 1988, S. 33-34; Slavin 1988, S. 2-5; Stone 1987, S. 79; Stuart 1988, S. 33; Taubin 1987, S. 90; Williamson 1988, S. 28; Willis, Ellen (1987) Sins of the Fathers. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 85.
- 11 Corliss 1987, S. 76; Denby 1987, S. 118; Durbin, Karen (1987) The Cat's Meow. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90; Faludi 1988, S. 28-29; Harrison 1988, S. 197; Hoberman 1987a, S. 68; Vincenzi, Lisa (1988) Stanley R. Jaffe and Sherry Lansing. In: *Millimeter*, Januar 1988, S. 114.
- 12 Corliss 1987, S. 72. Vgl. Bruning 1987, S. 7; Geduld, Harry (1988) The Other Woman. In: *Humanist*, Januar-Februar 1988, S. 44; Hoberman 1987a, S. 68.
- 13 Zit. n. Beaulieu 1988, S. 76; Mars 1988, S. 31; Vincenzi 1988, S. 11.
- 14 Es muß fairerweise angemerkt werden, daß Frow die Notwendigkeit zur Analyse historischer Funktionsweisen des Lesens durchaus sieht und einräumt, keinen Versuch unternommen zu haben, „organisierte Identifikationsapparate wie Star- und Fan-Systeme oder religiöse Gruppen“ zu bearbeiten (1986, 247).
- 15 Vgl. Watts, Ian (1963) *The Rise of the Novel*. London: Penguin, S. 23. Viele der Analysen zum Problem der Filmcharaktere basieren auf Untersuchungen zu Romanfiguren. Richard Dyer bezieht sich bei seiner Definition zum Beispiel auf Watts, wenn er schreibt, daß Charaktere im klassischen Film und im Roman

folgende Eigenschaften gemeinsam haben: „Besonderheit, Interesse, Autonomie, Abgerundetheit, Entwicklung, Innerlichkeit, Motivation, eine von anderen abgegrenzte Identität, Konsistenz“ (1979, 104). Dyer argumentiert aber auch, daß es grundsätzliche Unterschiede zwischen den Figuren in Film und denen im Roman gäbe, die zum Teil darauf zurückzuführen seien, daß im Film das Image des Schauspielers und/oder Stars die Figur überlagere (ibid., 109-116 u. 120-149).

- ¹⁶ Vgl. Bischoff 1987, S. 91; Christgau 1987, S. 91; Creed 1988, S. 43; Denby 1987, S. 118; Faludi 1988, S. 28-30 u. 49-50; Harrison 1988, S. 197; Williamson 1988, S. 29; Willis 1987, S. 85.
- ¹⁷ Vgl. Bruning 1987, S. 7; Creed 1988, S. 43; Guthrie/McGuigan 1987, S. 77; Kannapell 1987, S. 91; O'Dair 1987, S. 90; O'Toole 1987, S. 58; Williamson 1988, S. 29.
- ¹⁸ Vgl. Fitzgerald 1988, S. 6; Simon 1987, S. 57.
- ¹⁹ Vgl. anon. (1987) *Mortal Friends*, S.11; Cally, K. (1987) *FATAL ATTRACTION*. In: *Film Journal*, Oktober 1987, S. 42; Musto 1987, S. 90-91; O'Brien 1987, S. 565; Schickel 1987, S. 69; Tanner 1987, S. 597.
- ²⁰ Vgl. Aufderheide 1987, S. 24; Bischoff 1987, S. 91; Bruning 1987, S. 7; Conlon 1989, S. 152; Denby 1987, S. 118; Doherty 1988, S. 13; Hoberman 1987a, S. 68; Kannapell 1987, S. 91; O'Dair 1987, S. 90; Stuart 1988, S. 33; Willis 1987, S. 85.
- ²¹ Folgenden Kritikern *gefiel* Alex, und/oder sie beschrieben Menschen im Publikum, die positiv auf sie reagierten: Conlon 1989, S. 152; Corliss 1987, S. 79; Durbin 1987, S. 90; Hoberman 1987a, S. 68; Kauffmann 1987, S. 27; Merck 1988, S. 91.
- ²² Jauss bezieht sich auf die Psychoanalyse von Freud, wenn er von der grundsätzlichen Ambivalenz spricht, „die für jede ästhetische Erfahrung charakteristisch ist, da diese vom Imaginären abhängt“ (1982, 158). Aber seine Auffassung von Ambivalenz ist bestenfalls schematisch: Innerhalb der Identifikationsmodi bezeichnet er nur jeweils, was er als positive und negative Pole ansieht.
- ²³ Für eine Kritik der ahistorischen Haltung bei Jauss vgl. Holub, Robert (1984) *Reception Theory*. London: Methuen, S. 79.
- ²⁴ Von seiten der Produktion war offensichtlich beabsichtigt, Dan zum Mittelpunkt des Films zu machen und nicht Alex. Das Drehbuch wurde ein paarmal umgeschrieben, um Dans Perspektive in den Vordergrund zu stellen und zu legitimieren. Susan Faludi zitiert einen Studio-Manager, der nicht namentlich genannt werden wollte: „Der Mann sollte nicht so extrem 'rüberkommen. Wenn man gesehen hätte, daß er es jedes Wochenende mit einer anderen Frau treibt, hätte das Publikum ihn für kalt und berechnend gehalten, und man sollte doch auf Dans Seite sein“ (1988, 30). Vgl. Harmetz, Aljean (1988) *Behind Five Top Films, Five Directors*. In: *New York Times* v. 10. April 1988, S. 2.1.

- ²⁵ Jauss bemerkt nebenbei, daß Identifikation auch „durch andere Relevanzfiguren“ auftreten könne, besteht aber darauf, daß „der totgesagte Held [sich] als ein unentbehrliches Paradigma der ästhetischen Erfahrung [...] [erweist]“ (1982, 153; 160).
- ²⁶ Hoberman und Merck nennen Ellen als wichtige Identifikationsfigur für das Publikum; vgl. Hoberman 1987a, S. 68; Merck 1988, S. 91-92 u. 95-99.
- ²⁷ Virginia Wexman schreibt, daß der Begriff „Identifikation“ mehrfach aufgeladen sei, wenn er bei der Diskussion von geschlechtsbezogener Rezeption angewendet wird. Der Begriff zielt „auf drei unterschiedliche Phänomene, zu denen sich der Zuschauer/die Zuschauerin in Beziehung setzt: 1) auf die männlichen und weiblichen Figuren innerhalb der Fiktion; 2) auf Genres, die sich besonders an Frauen richten und 3) auf den filmischen Prozeß selbst“ (Wexman, Virginia (1989) Individual Response. In: *Camera Obscura*, Mai-September 1989, S. 323 [“The Spectratrix”].).
- ²⁸ Vgl. Corliss 1987, S. 79; Creed 1988, S. 42-44; Denby 1987, S. 118; Dieckmann 1987, S. 92; Fitzgerald 1988, S. 5; Hueng 1988, S. 11; Slavin 1988, S. 3-4; Williamson 1988, S. 28.
- ²⁹ Vgl. anon. (1987) *Mortal Friends*, S. 11; Cally 1987, S. 42; Conlon 1989, S. 49; Corliss 1987, S. 72, 76 u. 79; Creed 1988, S. 94; Doherty 1988, S. 13; Maslin 1987b, S. C10; Merck 1988, S. 97; Musto 1987, S. 90; Nadelson 1988; Petley 1988, S. 15; Travers 1987, S. 10.
- ³⁰ Vgl. anon. (1987) *Mortal Friends*, S.11; Aufderheide 1987, S. 24; Corliss 1987, S. 76; Doherty 1988, S. 13; Faludi 1988, S. 28 -30 u. 49-50; Forsberg, Myra (1988) James Dearden: Life After FATAL ATTRACTION. In: *New York Times* v. 24 Juli 1988, S. 2.36; Guthrie/McGuigan 1987, S. 76-77; Harmetz, Aljean (1987) FATAL ATTRACTION Director Analyzes the Success of His Movie, and Rejoices. In: *New York Times* v. 5. Oktober 1987, S. C17; Hirschberg 1987, S. 34; Hoberman 1987a, S. 68; Mars 1988, S. 31-32; Schruers 1988, S. 47; Van Gelder 1987, S. C10; Vincenzi 1988, S. 114-15; Willis 1987, S. 85.
- ³¹ Folgende Kritiker beschreiben FATAL ATTRACTION als Horrorfilm, Melodrama oder Soap Opera: Corliss 1987, S. 79; Creed 1988, S. 42-44; Denby 1987, S. 118; Dieckmann 1987, S. 92; Slavin 1988, S. 3-4; Williamson 1988, S. 28.
- ³² Vgl. Corliss 1987, S. 79; Denby 1987, S. 116; Dieckmann 1987, S. 92; Sargent 1988, S. 33-34; Williamson 1988, S. 28-29.
- ³³ Vgl. anon. (1987) *Mortal Friends*, S. 11; Aufderheide 1987, S. 24; Beaulieu 1988, S. 74; Corliss 1987, S. 76; Denby 1987, S. 116; Doherty 1988, S. 13; Faludi 1988, S. 30; Guthrie/McGuigan 1987, S. 76; Harmetz 1987, S. C17; Hirschberg 1987, S. 34; Hoberman 1987a, S. 68; Maslin 1987a, S. 22; Maslin 1987b, S. C10; Nadelson 1988; Petley 1988, S. 15; Schruers 1988, S. 47; Tanner 1987, S. 599; Travers 1987, S. 10; Vincenzi 1988, S. 114; Williamson 1988, S. 28-29.
- ³⁴ Vgl. Mars 1988, S. 28-36; O'Brien 1987, S. 565.

- ³⁵ Vgl. Bruning 1987, S. 7; Cally 1987, S. 42; Denby 1987, S. 116; Guthrie/McGuigan 1987, S. 76; Schruers 1988, S. 69; Summers 1987, S. 82; Van Gelder 1987, S. C10; Vincenzi 1987, S. 114.

Literatur

- anon. (1987) Every Man's Nightmare. In: *Globe* v. 27. Oktober 1987.
- Aumont, Jacques / Bergala, Alain / Marie, Michel / Vernet, Marc (1987) *Estetica del Cine*. Barcelona: Ediciones Pandos.
- Bennett, Tony / Woollacott, Janet (1987) *Bond and Beyond*. London: Methuen.
- Bischoff, Dan (1987) Dressed to Kill. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 91.
- Bruning, Fred (1987) Sex and the Psychopath Factor. In: *Maclean's* v. 23. November 1987, S. 7.
- Brunsdon, Charlotte (1982) A Subject for the Seventies. In: *Screen*, September-Oktober 1982.
- Cally, K. (1987) FATAL ATTRACTION. In: *Film Journal*, Oktober 1987.
- Chatman, Seymour (1978) *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Corliss, Richard (1987) Killer! In: *Time* v. 16. November 1987, S. 72-79.
- Creed, Barbara (1988) FATAL ATTRACTION. In: *Cinema Papers*, März 1988, S. 42-44.
- Curran, James / Gurevitch, Michael / Woollacott, Janet (1982) The Study of the Media: Theoretical Approaches. In: *Culture, Society and the Media*. Hrsg. v. Tony Bennett et al. London: Methuen.
- Durbin, Karen (1987) The Cat's Meow. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
- Ellis, John (1982) *Visible Fictions*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Faludi, Susan (1988) Fatal Distortion. In: *Mother Jones*, März 1988, S. 28.
- Fiske, John (1987) *Television Culture*. London: Methuen.
- Frow, John (1986) Spectacle Binding: On Character. In: *Poetics Today* 7,2, S. 227-250.
- Guthrie, Constance / McGuigan, Cathleen (1987) Crazy Alex, Foxy Glenn. In: *Newsweek* v. 12. Oktober 1987, S. 76.
- Hall, Stuart (1980) Introduction to Media Studies at the Centre. In: *Culture, Media, Language*. Hrsg. v. Stuart Hall et al. London: Hutchinson.
- Harmetz, Aljean (1987) Fatal Attraction Director Analyzes the Success of His Movie, and Rejoices. In: *New York Times* v. 5. Oktober 1987, S. C17.
- Harmon, Philippe (1977) Pour un statut semiologique du personnage. In: *Poétique du récit*. Hrsg. v. Roland Barthes et al. Paris: Seuil.
- Hirschberg, Lynn (1987) Adrian's Line on Sex. In: *Rolling Stone* v. 19. November 1987, S. 34.

- Jauss, Robert (1974) Levels of Identification of Hero and Audience. In: *New Literary History* 5,2, S. 283-317.
- (1982) *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Übers.v. Michael Snow. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kunen, James S. (1987) The Dark Side of Love. In: *People Weekly* v. 26. Oktober 1987, S. 9-98.
- Musto, Michael (1987) Ball in Chains. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90-91.
- Nadelson, Regina (1988) Fatally Yours. In: *The Guardian* v. 7. Januar 1988.
- THE OPRAH WINFREY SHOW*. Transkript-Nr. W294. WLS-TV v. 29. Oktober 1987.
- THE PHIL DONAHUE SHOW*. Transkript-Nr. 012688. Multimedia Entertainment, Inc.
- Sargent, Lydia (1988) Kill the Bitch! In: *Zeta*, Januar 1988, S. 33-34.
- Schickel, Richard (1987) The War Between the Mates. In: *Time* v. 28. September 1987, S. 69.
- Schwartz, Judith D. (1988) When One Loves More: The Scales of Passion. In: *New Woman*, April 1988, S. 82-87.
- Simon, John (1987) Overindulgence. In: *National Review* v. 4. Dezember 1987, S. 56-57.
- Tanner, Louise (1987) Adrian Lyne and Patricia Rozema. In: *Films in Review* 38,12, S. 597.
- Taubin, Amy (1987) Too Close for Comfort. In: *Village Voice* v. 15. Dezember 1987, S. 90.
- Wood, Robin (1986) *Hollywood Film from Vietnam to Reagan*. New York: Columbia University Press.

Joseph Garncarz

Warum kennen Filmhistoriker viele Weimarer Topstars nicht mehr?

Überlegungen am Beispiel Claire Rommer

1. Einleitung

Keine andere Periode der deutschen Filmgeschichte hat Filmhistoriker so interessiert wie das Weimarer Kino. Das Wissen um die Weimarer Filmkultur war lange auf einen Kanon künstlerisch anerkannter Werke wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919) und *METROPOLIS* (1925/26) und auf „große“ Schauspieler wie Emil Jannings, Werner Krauss und Conrad Veidt verengt. Seit etwa zehn Jahren gibt es eine Filmforschung, die sich von solcher Kanonisierung distanziert und einen Einblick in bisher kaum beachtete Traditionen des Weimarer Kinos ermöglicht (etwa dokumentiert in den *CineGraph*-Bänden zu den Filmbeziehungen zwischen Deutschland und England, Dänemark, Rußland und Frankreich). Eine Umfrage unter Fachleuten käme vermutlich zu dem Ergebnis, daß keine gravierenden Wissenslücken mehr im Fachdiskurs über das Weimarer Kino bestehen. Das ist ein grundlegender Irrtum: Tatsächlich kennen Filmhistoriker sogar einen Großteil der Weimarer Filmkultur nicht: das populäre Kino, also die Filme und Stars, die mehr Menschen anzogen als andere.

Dieser Beitrag geht davon aus, daß Filmhistoriker eine Verantwortung für die Filmkultur in ihrer ganzen Breite haben und daß es damit auch zu ihren Aufgaben gehört, sich mit populären Filmen und Stars zu beschäftigen. Dieser Artikel möchte dazu beitragen, das populäre Weimarer Kino zu erhellen, indem er einen inzwischen vergessenen, aber damals sehr populären Star untersucht. Das Beispiel Claire Rommer soll nicht nur das Funktionieren des Starsystems als wesentlichen Faktor im deutschen Kino der 20er und 30er Jahre verdeutlichen, sondern dieser Artikel thematisiert darüber hinaus die Tatsache, daß das populäre Weimarer Kino im filmwissenschaftlichen Fachdiskurs eine signifikante Leerstelle geblieben ist. Er zeigt erstens, wer tatsächlich zu den Topstars der Weimarer Zeit gehörte, zweitens, daß viele der zeitgenössisch beliebtesten Stars Filmhistorikern nach

dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr bekannt sind und entwickelt drittens ein Erklärungsmodell dafür, weshalb dies so ist.

2. Das Starsystem im Weimarer Kino

Die Filmwirtschaft der Weimarer Zeit einte und bediente ein Massenpublikum (Wolffsohn 1923-1933; Jason 1930-1933). Die Zahl der Kinos wuchs in Deutschland von gut 2000 Ende der 10er auf über 5000 Anfang der 30er Jahre. Die deutsche Filmwirtschaft prosperierte: In der Inflationszeit Anfang der 20er Jahre wurden bis zu 300 Filme im Jahr hergestellt, am Ende der Weimarer Zeit waren es noch mehr als 100 (wobei die Filme zu Beginn der 20er Jahre durchschnittlich kürzer waren). Die Zahl der Filmfirmen expandierte (Ende der 10er Jahre gab es etwa 100, Anfang der 30er Jahre mehr als 400 Produktionsfirmen). Die Firmen kommunizierten untereinander mittels täglich erscheinender Branchenzeitschriften wie dem *Film-Kurier* und der *Lichtbildbühne*.

Das Weimarer Kino war ein erfolgreiches nationales Kino. Folgt man den zeitgenössischen Umfragen des *Film-Kurier* (Nr. 129 v. 2.6.1930) bei den Kinobesitzern, sahen 67,5% der Zuschauer in den Spielzeiten 1925/26 bis 1929/30 deutsche Filme. US-amerikanische Filme wurden von 19,4% der deutschen Zuschauer gesehen, und auf die Filme der europäischen Nachbarländer entfielen 13,2% der verkauften Eintrittskarten. Populär waren vor allem die Genres Kriegsfilm (z.B. UNSERE EMDEN [1926], DER WELTKRIEG I [1928]), Musikfilm (z.B. AN DER SCHÖNEN BLAUEN DONAU [1926], DIE FÖRSTERCHRISTL [1926]) und Bergfilm (z.B. DER KAMPF UMS MATTERHORN [1928], DIE WEISSEHÖLLE VOM PIZ PALÜ [1929]). Ausländische Produktionen wurden vor allem dann erfolgreich, wenn sie den kulturellen Traditionen entsprachen, die den deutschen Zuschauern vertraut waren (vgl. Garncarz 1993, 198-200). Der Film BERGE IN FLAMMEN mit Luis Trenker zum Beispiel, eine Produktion der Franzosen Marcel Vandal und Charles Delac, fügt sich perfekt in das Muster des deutschen Bergfilms ein und wurde zum fünfterfolgreichsten Film der Spielzeit 1931/32.

Das Weimarer Kino verfügte über ein entwickeltes Starsystem. Stars waren für die Zuschauer Anreize, sich für bestimmte Filme zu entscheiden. Die Filmindustrie war dadurch in der Lage, ihre Filmproduktion besser zu planen und das finanzielle Risiko zu minimieren. Stars sind öffentliche Personen, die sich in öffentlichen Ereignissen darbieten und an denen ein Publikum ein besonderes Interesse hat (vgl. Garncarz 1989). Popularität ist die unverzichtbare Voraussetzung dafür, daß ein Schauspieler zum Star wird.

Der Star erhält den Primat gegenüber dem Ereignis: Der Film ist für die Präsentation des Schauspielers da (der dadurch zum Star wird) und nicht der Schauspieler für den Film. Ausschlaggebend ist, daß es genau diese und keine andere Person ist, die etwas darbietet. Finden Ereignisse wie die Präsentation neuer Filme eines Stars regelmäßig und doch sporadisch statt, so garantiert in aller Regel der Publicitydiskurs über den Star seine allseitige öffentliche Präsenz. In der Weimarer Zeit sind die Bilder der Stars in Form von großformatigen, gemalten Plakaten, Serienprogrammen (u.a. *Illustrierter Film-Kurier*), Porträts auf Postkarten, Zigarettenbildern und in einer auflagenstarken Fanpresse (u.a. *Neue Illustrierte Filmwoche*, *Deutsche Filmwoche*, *Die Filmwoche*, *Filmwelt*) allgegenwärtig. Die Bilder und Informationen, die öffentlich kontinuierlich zirkulieren, werden von den Fans zu Starimages verdichtet: Ein personales Wissen mit Informationen über den familiären Status, die Hobbies, Liebschaften oder Skandale wird über Informationsmedien wie die Fanpresse, Tageszeitungen oder Wochenschaun erzählerisch-anekdotenhaft verbreitet. Über das Körperimage des Stars werden Informationen nicht verbal, sondern visuell vermittelt: Über (statische) Fotos in der Presse sowie über die (bewegten) Bilder der Spielfilme werden via Mimik, Gestik, Make-up und Kleidung personale Informationen transportiert. Filmrollen werden entweder nach dem Image des Stars besetzt, so daß selbst die fiktionalen Rollen als Indizien für die personalen Qualitäten des Stars gedeutet werden können. Oder die Beziehung zwischen Filmrolle und öffentlicher Rolle wird aufgelöst, indem die Trennung begründet wird (etwa dadurch, daß der Star ein „großer“ Schauspieler ist und damit andere Menschen als nur sich selbst spielen kann).

Die Begeisterung des Publikums für seine Filmstars manifestiert sich in Leserbefragungen der Fanzeitschriften. In den Fanzeitschriften *Neue Illustrierte Filmwoche* und *Deutsche Filmwoche* wurden in den 20er Jahren Meinungsumfragen veröffentlicht, an denen jeweils 12.000 bis 15.000 Leser teilnahmen. Die Leser wurden jeweils nach dem beliebtesten weiblichen und männlichen Star des vergangenen Jahres gefragt. Die Antworten wurden an die Redaktion geschickt, ausgewertet und in der Form von Erfolgswranglisten veröffentlicht.¹ Die Top Ten der Stars vereinigten über 80% aller

¹ *Neue Illustrierte Filmwoche* (Nr. 23, 1924); *Deutsche Filmwoche* (Nr. 19, 1925; Nr. 19, 1926; Nr. 11, 1927). Stars, die weniger als 100 Stimmen erhielten, wurden nicht plaziert. Ausgehend von diesen Jahreslisten wurden die hier abgedruckten Top Ten-Listen der erfolgreichsten Filmstars der Jahre 1923-1926 auf prozentualer Basis erstellt.

Stimmen, die in den heute noch nachweisbaren Umfragen der Jahre 1923 bis 1926 abgegeben wurden (siehe Kasten).

Top Ten der Filmstars, 1923-1926

Top Ten der weiblichen Stars

1. 13,7% Henny Porten
2. 11,2% *Claire Rommer*
3. 9,7% Lil Dagover
4. 8,9% Lya Mara
5. 8,2% Lya de Putti
6. 7,8% *Lee Parry*
7. 7,2% Lilian Harvey
8. 5,3% *Mady Christians*
9. 5,1% *Xenia Desni*
10. 3,5% *Dary Holm*

80,6%

Top Ten der männlichen Stars

1. 12,4% Harry Piel
2. 11,3% Otto Gebühr
3. 11,0% Harry Liedtke
4. 8,8% Conrad Veidt
5. 8,2% *Charles Willi Kayser*
6. 8,2% Willi Fritsch
7. 7,5% *Alphons Frylan*
8. 6,6% *Ernst Hofman*
9. 4,6% Paul Richter
10. 3,7% Emil Jannings

82,3%

Lesebeispiele: Claire Rommer erhielt 11,2% aller für die weiblichen Stars in den Jahren 1923-1926 abgegebenen Stimmen und nimmt damit Platz 2 der Rangliste der weiblichen Stars ein. Charles Willi Kayser erhielt in der genannten Zeit 8,2% der für männliche Stars abgegebenen Stimmen und nimmt damit Platz 5 der Rangliste der männlichen Stars ein.

Hinweis: Durch Kursivdruck sind die Stars hervorgehoben, über die wir heute kaum noch etwas wissen.

Auf der Basis dieser Listen, die den Erfolg der Filmstars messen, kann man feststellen, wer im fachhistorischen Diskurs nicht mehr präsent ist. Als Kriterium der Bekanntheit in Fachkreisen nach dem Zweiten Weltkrieg definiere ich, wenn ein Schauspieler einen Eintrag in einem der folgenden vier einschlägigen Lexika hat: [1] im *CineGraph-Lexikon zum deutschsprachigen Film* (Bock 1984ff.), [2] in *Reclams deutsches Filmlexikon* (Holba/Knorr/Spiegel 1984), [3] in *Wir vom Film* (Reinert 1960) und [4] in

Kleines Filmlexikon (Reinert 1946). Acht Stars sind in allen vier Nachkriegslexika verzeichnet: Porten, Dagover, Harvey, Piel, Veidt, Fritsch, Richter und Jannings. Gebühr und Liedtke haben je drei Einträge, Lya de Putti kommt auf zwei Artikel und Lya Mara auf einen.² Acht Stars der abgedruckten Erfolgsrangliste tauchen in keinem der genannten Lexika auf: Claire Rommer, Lee Parry, Mady Christians, Xenia Desni, Dary Holm, Charles Willy Kayser, Alphons Fryland und Ernst Hofman.³ Über 40% der Weimarer Topstars liegen also in diesen Lexika nicht einmal Basisinformationen wie Filmographien oder biografische Eckdaten vor.

Ich werde meine Überlegungen über die Nicht-Präsenz vieler Weimarer Topstars im filmhistorischen Diskurs nach 1945 am Beispiel Claire Rommer entwickeln, weil sie die populärste Filmschauspielerin der Weimarer Republik war, von der wir heute nichts mehr wissen. Folgt man der oben abgedruckten Erfolgsrangliste, so ist Rommer hinter Henny Porten der zweiterfolgreichste weibliche Star.⁴ Keiner der männlichen Stars, die heute vergessen sind, hatte diese enorme Popularität. Tatsache ist, daß Filmhistoriker nach dem Zweiten Weltkrieg in aller Regel Claire Rommer selbst namentlich nicht mehr kennen.⁵ Man muß in die Weimarer Zeit zurückge-

² Über de Putti gibt es zwei neuere Biographien: Zeilinger 1991; Herzog/Tozzi 1993. Zu Lya Mara siehe Mara o.J.

³ Das *CineGraph*-Lexikon ist eine Loseblattsammlung, die hier bis zur 28. Lieferung berücksichtigt wurde. Für die 29. Lieferung des *CineGraph*-Lexikons ist ein Eintrag zu Claire Rommer vorgesehen. Der Redaktion hat eine Liste meiner Recherche zu den Filmen Rommers vorgelegen. Ein Essay von mir ist angekündigt.

⁴ Die Frage ist berechtigt, ob Rommer national tatsächlich so erfolgreich war, wie es diese Umfrage erwarten läßt, oder ob ihr Erfolg von der Fanzeitschrift *Deutsche Filmwoche* (haus)gemacht wurde. Die Frage der Validität, also ob die Umfragen wirklich den Erfolg der Filmstars auf nationaler Ebene messen, läßt sich kaum beantworten. Eine gewisse Bestätigung ihres Erfolges weit über die Leser der *Deutschen Filmwoche* hinaus sind zumindest die Beschreibungen und Wertungen Claire Rommers durch die Film- und Theaterkritiker in der Fach- und Tagespresse (mehr dazu weiter unten).

⁵ Schlägt man in Filmlexika, die nach dem Zweiten Weltkrieg erschienen sind, nach, findet man nur bei Glenzdorf (1961) die Information „Rommer, Claire: Schauspielerin – Bis 1933 an Berliner Bühnen.“ Zudem werden die Titel ihrer Tonfilme genannt. Neuerdings gibt es noch einen von mir verfaßten knappen Lexikoneintrag (Garncarz 1995).

hen, um ausreichende Informationen zu ihrer Person und zu ihren Filmen in zeitgenössischen Lexika und Zeitschriften zu finden.⁶

3. Wer ist Claire Rommer?

Die Recherche zu Rommer ist ein Puzzlespiel: Ich kann noch kein fertiges Bild präsentieren, wohl aber die Puzzleteile soweit zusammensetzen, daß ein Bild klar erkennbar wird. Claire Rommer wurde am 7.12.1904 in Berlin geboren. Wie viele Schauspielerinnen der Weimarer Zeit führte Rommer eine mediale Doppelexistenz zwischen Kinoleinwand und Bühne.⁷ Nach eigenen Angaben (in Mühsam/Jacobsohn 1926, 154-155) begann ihre Karriere am Theater (erste Erfahrungen vor 1923 in Berlin als Aushilfe im Neuen Volkstheater und in der Volksbühne, Jahresengagement beim Lustspielhaus). Auch wenn sie ihre eigentliche Karriere beim Film hatte, gastierte sie immer wieder an Berliner Bühnen. Sie war auf zwei Theaterformen spezialisiert, auf Operetten und auf Komödien.⁸ Mit Highlights aus

⁶ Die meisten dieser Artikel – auch die lexikalischen Einträge – sind in der ersten Person gehalten. Vermutlich wurden sie tatsächlich von Rommer selbst geschrieben. Artikel finden sich in: [in der Ich-Form] Mühsam/Jacobsohn 1926, 154 f.; *Die Filmbühne*, Nr. 3, Juni 1927, 10; Treuner 1928, 614; Lorant 1928, 104-105; [in der 3. Person] *Deutsche Filmwoche*, Nr. 30, v. 20.11.1925, 11; *Filmwoche*, Nr. 36/1926, 851; *Der Kinematograph*, Nr. 179 von 1929; *Erster Internationaler Tonfilm-Almanach* 1931, 375.

⁷ Einträge im *Deutschen Bühnenjahrbuch* (geprüft habe ich 1920-1940): Im Register wird Rommer in den Jahresbänden 1926, 1931-34 genannt. Nur in den Bänden 1926 und 1932 wird nachgewiesen, daß und wo sie engagiert war. 1926 wird sie als „darstellendes Mitglied, Schauspiel und Operette“ der Vereinigten Bühnen (Residenz-Theater, Thalia-Theater, Theater in der Kommandantenstraße) genannt. 1932 wird Rommer als „darstellendes Mitglied“ des Metropol-Theaters geführt (alles Berliner Theater).

⁸ 1) Operetten: Im Berliner Metropoltheater trat sie als Soubrette in Operetten auf (Gesangslage: Sopran). Belegt ist ihr Mitwirken bei der Premiere von *Die Blume von Hawaii* am 28.8.1931 im Metropoltheater. In Rezensionen heißt es: „Außer Claire Rommer müßte man das übrige Ensemble in die tiefste Provinz verbannen“ (Rolf Nürnberg, 31.8.1931), „Claire Rommer setzte ein frisches sympathisches Spiel ein [...]“ (31.8.1931).

2) Komödien: Nachweisbar ist, daß Rommer in der Spielzeit 1925/26 in den Komödien *Foppke, der Egoist* von Fritz Selten und *Jugendfreunde* von Ludwig Fulda am Berliner Residenztheater, einer „kleinen gepflegten Unterhaltungsbühne“, gespielt hat [Rezensionen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung

Operetten gastierte sie auch auf Varieté-Bühnen, so in der Berliner Scala. Nach eigener Angabe (*Die Filmbühne* Nr. 3 v. Juni 1927) hat Rommer bereits 1927 mit FRÜHERE VERHÄLTNISSE ihren 40. Film realisiert. Bisher liessen sich zwischen 1922 und 1933 41 Filme nachweisen (siehe Kasten).

Rommer hat sich nicht einer Filmfirma angeschlossen, sondern arbeitete frei. Von den bisher nachweisbaren Filmen hat sie nur einen einzigen bei der größten in Deutschland tätigen Filmfirma der Zeit, der Ufa, hergestellt, DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE (1931, ein weiterer Film, HERKULES MAIER [1927], war im Verleih der Ufa). Rommer wurde in ihrer Karriere von ihrem Impresario Arthur Hirsch gemanagt (Arnau 1932, 671; seit wann ist unbekannt). Hirsch unterhielt eine Berliner Agentur und warb damit, er sei „Repräsentant der Shubert Theatre Corp. in New York“.⁹

Seit 1922 beim Film, als sie in WEM NIE DURCHLIEBE LEID GESCHAH! ihre erste Filmrolle hatte, spielte Claire Rommer in etlichen Komödien wie DAS SPREEWALDMÄDEL (1928) und LEONTINES EHEMÄNNER (1928), in Marinefilmen wie DIE EISERNE BRAUT (1925) und IN TREUE STARK (1926), in Operettenfilmen wie HOHEIT TANZT WALZER (1926) und DER WALZERKÖNIG (1930) und in Sensationsfilmen wie SENSATION IM WINTERGARTEN (1929) und ES GEHT UM ALLES (1932). In ihren Filmen spielte Rommer im wesentlichen zwei Rollen. Zeitgenössisch wird ihr Rollenfach mit „jugendliche Charakterliebhaberinnen und Salondame“ angegeben¹⁰, wobei ihre

der Universität zu Köln].

⁹ Anzeige im *Künstler Almanach* von 1931, 397. Das war wahrscheinlich ein Werbetrick. Lt. Auskunft von Mary Ann Schach vom Shubert Archive, New York, hat Hirsch nicht für die Shubert Brothers gearbeitet. Hirsch hat vielmehr als selbständiger Agent versucht, mit der Shubert Corp. ins Geschäft zu kommen. Darin war er durchaus erfolgreich, wie man einem Abschluß entnehmen kann, der in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln erhalten ist (Schreiben v. Arthur Hirsch vom 25.2.1926 an George Altman, der als „Staganager and Dramaturgist“ der Shubert Theatrical Co. in New York engagiert wird). Es ist unklar, was aus Arthur Hirsch geworden ist: Im Bühnenjahrbuch 1932 und 1933 wird er genannt; danach gibt es keine Spur mehr von ihm (sein Geburtsdatum ist unbekannt).

¹⁰ *Erster Internationaler Tonfilm-Almanach* 1931. Vgl. Böhm 1928: Der Band bildet in bezug auf die Schauspielerinnen vier Kategorien: Liebhaberinnen, Naive; Salondamen; Charakter- und Mütterrollen; Komische Rollen. Claire Rommer wird ausschließlich unter der Rubrik „Liebhaberinnen, Naive“ geführt (S. 227).

Filme mit Claire Rommer

Stummfilme

- | | | |
|------|--|--|
| | | <i>EINS PLUS EINS GLEICH DREI</i> (Felix Basch) |
| 1922 | WEM NIE DURCH LIEBE LEID GESCHAH (Heinz Schall)
<i>DAS HOHE LIED DER LIEBE</i> (Heinz Schall) | <i>HERKULES MAIER</i> (Alexander E. Esway)
<i>LIEBESREIGEN</i> (Rudolf Walther-Fein) |
| 1923 | <i>DER KAUFMANN VON VENEDIG</i> (Peter Paul Felner)
<i>MENSCHEN UND MASKEN</i> (Harry Piel)
1. TEIL: DER FALSCHER EMIR
2. TEIL: EIN GEFÄHRLICHES SPIEL | 1928 <i>DAS KARUSSELL DES TODES</i> (Heinz Paul)
<i>DAS SPREEWALDMÄDEL</i> (Heinz Steinhoff)
<i>LEONTINES EHEMÄNNER</i> (Robert Wiene) |
| 1924 | EIN TRAUM VOM GLÜCK (Paul Ludwig Stein)
<i>DER MANN UM MITTERNACHT</i> (Holger Madsen)
DREIKLANG DER NACHT (Karl Gerhardt)
JUDITH (Theo Frenkel-Bouwmeester) | <i>FRAUENRAUB IN MAROKKO</i> (Gennaro Righelli)
1929 <i>SENSATION IM WINTERGARTEN</i> (Gennaro Righelli)
<i>DIE TODESFAHRT IM WELTREKORD</i> (Curt Blachnitzky) |
| 1925 | DIE KLEINE AUS DER KONFEKTION (Maurice Turner [Pseudonym für Wolfgang Neff])
Alternativer Titel: WARENHAUS-MÄDCHEN
ASCHERMITTWOCH (Wolfgang Neff)
LIEBESGESCHICHTEN (Fritz Freisler)
Alternativer Titel: MÄDELS VON HEUTE
DIE EISERNE BRAUT (Carl Boese)
VOLK IN NOT (Wolfgang Neff) | 1930 <i>SCAPA FLOW</i> (Leo Lasko) |
| | | Tonfilme |
| 1926 | QUALEN DER NACHT (Kurt Bernhardt)
DER DUMME AUGUST DES ZIRKUS ROMANELLI (Georg Jacoby)
HERBSTMANÖVER (Wolfgang Neff)
<i>DIE DRITTE ESKADRON</i> (Carl Wilhelm)
<i>HOHEIT TANZT WALZER</i> (Fritz Freisler)
IN TREUE STARK (Dr. Heinrich Brandt)
<i>ZIRKUS RENZ</i> (Wolfgang Neff) | DER WALZERKÖNIG (Manfred Noa)
1931 <i>ASCHERMITTWOCH</i> (Johannes Meyer)
<i>RESERVE HAT RUH</i> (Max Obal)
Titel bei der Wiederaufführung:
<i>DAS GANZE HALT!</i>
<i>DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE</i> (Philipp Lothar Mayring)
<i>WEEKEND IM PARADIES</i> (Robert Land) |
| 1927 | <i>KINDERSEELEN KLAGEN EUCH AN</i> (Kurt Bernhardt)
<i>FRÜHERE VERHÄLTNISSE</i> (Arthur Bergen)
DIE STADT DER TAUSEND FREUDEN (Carmine Gallone) | 1932 <i>ES GEHT UM ALLES</i> (Max Nosseck)
<i>ZWEI GLÜCKLICHE TAGE</i> (Rudolf Walther-Fein)
1933 <i>TAUSEND FÜR EINE NACHT</i> (Max Mack)
Deutsche Version von: <i>TISIC ZA JEDNU NOC</i> (Jaroslav Svára) |

Hinweise: In Klammern findet sich der Name des Regisseurs. Die Filme sind innerhalb eines Jahres nach dem Tag ihrer Uraufführung geordnet. Von den durch Kursivdruck hervorgehobenen Filmtiteln sind weltweit Filmkopien nachzuweisen (zum Teil nur Fragmente). Filmkopien von Rommer-Filmen liegen im Bundesarchiv, im Ceskoslovensky Filmovy Ustav in Prag, in der Cinémathèque Toulouse, der Stiftung Deutsche Kinemathek, im Gosfilmofond bei Moskau sowie im National Film Archive in London.

eigentliche Stärke das Rollenfach der eleganten, schönen Dame von Welt gewesen zu sein scheint. So heißt es über DAS SPREEWALDMÄDEL (1928) im *Kinematograph* (Nr. 1105/1928):

Merkwürdig schwach eigentlich Claire Rommer, die schöne Frau, die aber für Salonrollen geeigneter ist, und der man das einfache Mädchen vom Lande nicht recht glaubt. Ihre damenhafte Erscheinung, die Dezenz ihres Wesens machen sie absolut für das Rollenfach der Salondame geeignet, das bei uns anders kaum zu besetzen ist.

„Es geht um Alles“

EIN SENSATIONSCILM DES D. L. S.
mit ERNST VEREBES • CLAIRE ROMMER • LUCIANO ALBERTINI
CARLAUEN • DOMENICO GAMBINO • EDDIE POLO • WILLI SCHUR

REGIE • MAX NOBBECK

DEUTSCHES LICHTSPIEL-SYNDIKAT &

Theaterwissenschaftliche
Sammlung der Universität zu Köln

Claire Rommers Erfolg in der Weimarer Zeit basierte anders als der vieler anderer Stars (etwa der von Lya Mara) mehr auf ihrer Person als auf der Popularität ihrer Filme. Das läßt sich daran ablesen, daß ihre Filme auf nationaler Ebene weit hinter dem Erfolg ihrer Person zurückblieben. War Claire Rommer – folgt man der oben abgedruckten Liste – der zweiterfolgreichste weibliche Star, so waren ihre Filme – laut den Erfolgsranglisten des *Film-Kurier* – nur bedingt erfolgreich.¹¹ Ausschließlich vier der 41 nachgewiesenen Rommer-Filme werden in den Erfolgsranglisten des *Film-Kurier*,

¹¹ Die Branchenzeitschrift *Filmkurier* veröffentlichte zwischen 1925 und 1932 Filmerfolgsranglisten. Jahres-Top Ten-Listen sind bei Garncarz (1993, 198-200) abgedruckt.

Erfolg der Rommer-Filme in der Spielzeit 1926/27 in Köln

Diese Übersicht beruht auf der Studie von Guttman (1928), die Kölner Kino-besitzer nach dem Erfolg der von ihnen gezeigten Filme befragt hat. Die Kino-besitzer bewerteten den Filmerfolg jeweils mit sehr gut oder schlecht. In eckigen Klammern die Seitenzahlen bei Guttman 1928.

Erstaufführungstheater

- Erstaufführungstheater im Zentrum der Stadt (1800 Plätze): (schlecht) HOHEIT TANZT WALZER, KINDERSEELEN KLAGEN EUCH AN [14-15]

Mittelstandskinos

- Kino im Zentrum der Stadt (900 Plätze): (sehr gut) VOLK IN NOT; (schlecht) IN TREUE STARK [„Das Publikum ist mit Militärfilmen übersättigt.“] [19]
- Mittelstandskino in der Vorstadt (650 Plätze): (sehr gut) ASCHERMITTWOCH, HOHEIT TANZT WALZER, DIE DRITTE ESKADRON, IN TREUE STARK [20-21]
- Vorstadtkino in Mittelstandsgegend: (sehr gut, kein anderes Urteil) ASCHERMITTWOCH [22]
- Kino in Mittelstandswohngegend (350 Plätze): (sehr gut, kein Film schlecht): DIE MÄDELS VON HEUTE [23]
- Kino in kleiner Mittelstandsgegend (720 Plätze): (sehr gut) DIE EISERNE BRAUT; (schlecht) VOLK IN NOT, DIE DRITTE ESKADRON [die einzigen Filme mit dieser Wertung!] [24]

Arbeiterkinos

- Proletarierkino in der Vorstadt (480 Plätze): (sehr gut) IN TREUE STARK [27]
- Proletarierkino in der Vorstadt (400 Plätze): (schlecht) IN TREUE STARK; [28]
- Vorstadtkino in Proletarier- und Mittelstandsgegend (400 Plätze): (sehr gut, keine anderen Noten) DIE DRITTE ESKADRON [28]
- Vorstadtkino in Proletariergegend (400 Plätze): (sehr gut, kein Film mit einer anderen Wertung) VOLK IN NOT, DIE DRITTE ESKADRON [29]
- Vorstadtkino in Proletarierstraße (100 Plätze): (sehr gut) DIE DRITTE ESKADRON, VOLK IN NOT [32]

die pro Spielzeit in der Regel die 50 erfolgreichsten Filme erfassen, überhaupt genannt. Erfolgreich waren ASCHERMITTWOCH (1925/26) und DIE EISERNE BRAUT (1925/26 und 1926/27). Ihre größten Erfolge hatte sie in den Militärfilmen IN TREUE STARK (1926/27) und RESERVE HAT RUH

(1931/32), in denen sie keine tragende Rolle hatte.¹² Den Erfolg bzw. Mißerfolg ihrer Filme belegt auch die lokale Erhebung, die Irmalotte Guttman (1928) in der Spielzeit 1926/27 in Kölner Kinos durchgeführt hat (siehe Kasten). Guttman differenziert nach Erstaufführungs-, Mittelschichts- und Arbeiterkinos. Die Mehrzahl der Rommer-Filme war in Mittelschichts- und Arbeiterkinos durchaus erfolgreich. Besonders auffällig ist, daß einige wenige Rommer-Filme in Kinos derselben sozialen Schicht unterschiedlich erfolgreich waren (DIE DRITTE ESKADRON und VOLK IN NOT in Mittelschichtskinos; IN TREUE STARK in Arbeiterkinos). In bezug auf die Erstaufführungskinos ist das Bild dagegen einheitlich: Beide Rommer-Filme, die dort liefen, HOHEIT TANZT WALZER und KINDERSEELEN KLAGEN EUCH AN, waren Mißerfolge.

Zeitgenössische Kritiker weisen immer wieder darauf hin, daß Rommer-Filme nur Vehikel für die Präsentation ihres Stars waren. So meint Georg Herzberg im *Film-Kurier* (Nr. 225, 21.9.1929) zu DIE TODESFAHRT IM WELTREKORD: „Der Film selbst ist mit Ausnahme der wieder sehr sympathischen Claire Rommer und einiger guter, fertig gelieferter Zirkusnummern – nur Nebenbei.“ Was macht den Star Rommer so attraktiv, daß er zur wichtigsten Qualität ihrer Filme wird? Rommer verkörperte in ihren Filmen und Bühnenrollen sowie in Fanzeitschriften, wo sie oft als Covergirl zu sehen war¹³, den sportlich-jugendlichen, hübschen und lebensfrohen Typ. In der von ihr selbst mitgestalteten Publicity erscheint sie folgendermaßen:

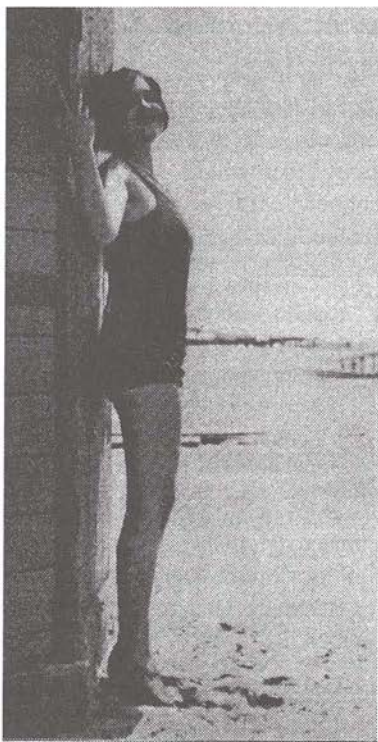
Unter den weiblichen Filmdarstellerinnen, die man der Kategorie ‚Filmnachwuchs‘ zuzählt, dominiert Claire Rommer. Clairchen – wie man sie schon überall nennt – besitzt alle erforderlichen Eigenschaften einer Filmdiva als da sind: Jugend, Schönheit, Grazie, Eleganz. Ihre persönliche Liebeshübschheit macht sie im Privatleben umso sympathischer – hier fehlen jegliche ‚Diva-Allüren‘. Und das ist gut so, denn der wirkliche Künstler wird auch immer Mensch sein. (*Deutsche Filmwoche*, Nr. 30 v. 20.11.1925, 11).

¹² Die Plazierungen: 1925/26: ASCHERMITTWOCH auf Platz 14 der vorläufigen Liste, DIE EISERNEBRAUT auf Platz 20 der vorläufigen Liste (die endgültige Liste weist nur die ersten 14 Plätze aus); 1926/27: IN TREUE STARK auf Platz 9, DIE EISERNE BRAUT erneut platziert, auf Platz 36; 1931/32: RESERVE HAT RUH' auf Platz 3.

¹³ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 13 v. 24.7.1925 (Film-Badenummer), Nr. 23 v. 2.10.1925, Nr. 45 v. 5.11.1926, Nr. 38 v. 23.9.1927; *Film-Illustrierte/Deutsche Filmwoche* Nr. 12 v. 23.3.1928; *Die Filmwoche*, Nr. 49 v. 2.12.1925; Nr. 20 v. 15.5.1929; *Die Film Bühne*, Nr. 2 v. 15.5.1927, Nr. 9 v. 20.12.1927.

Rommer, die reiten, tanzen, singen und Klavier spielen konnte, galt als eine Schönheit. 1928 erschien in der *Berliner Illustrierten Zeitung* (Nr. 13/1928, S. 557) eine Bilderreihe mit der Frage: „Wer ist die schönste Filmschauspielerin in Deutschland?“ Eine der Kandidatinnen war Claire Rommer.

Rommer wurde im Unterschied zu anderen populären weiblichen Stars, die manchmal an der Seite eines prominenten Regisseurs zu sehen sind (wie z.B. Lya Mara mit ihrem Ehemann Friedrich Zelnik), in der Publicity immer allein ins Bild gesetzt, oft sexy im Badeanzug am Strand in ihrem Ferienort Abbazia¹⁴, auf einem Pferd, aber auch als elegante, modisch-luxuriös gekleidete Dame von Welt. Daß sie seit 1927 verheiratet war, erfährt der Zeitgenosse nicht.¹⁵ Rommer wurde also öffent-



Die Filmschauspielerin Claire Rommer an einem südlichen Badeort
(Foto: Stavenhagen)

Unbek. Zeitungsausschnitt (Sammlung Garncarz)

- ¹⁴ Ihr Ferienort Abbazia in Italien (heute Kroatien) war ein Badeort für wohlhabende Europäer (siehe *Griebens Reiseführer* Bd. 140: *Abbazia*. Berlin 1926). Regelmäßig finden sich Mitteilungen wie diese in der Fanpresse: „Claire Rommer sendet Grüße aus Abbazia. Herzlichen Dank.“ *Film im Bild*, Rubrik „Unser Filmbrief“, Nr. 21 v. 5.7.1928.
- ¹⁵ Ihre Heirat wird öffentlich nicht mitgeteilt. In der Presse kursierten nicht korrekte Informationen über ihren Ehemann: 1) „Claire Rommer spricht“, in: *Lichtbildbühne*, Nr. 81/1931. Hier wird der Name des Ehemannes falsch geschrieben (Sprenger statt Strenger). 2) Biographischer Artikel auf dem Fische Rommer (Deutsches Institut für Filmkunde), o.A., ein Lexikoneintrag? Hier wird fälschlicherweise behauptet, Rommer sei „mit einem der bekanntesten Berliner Rechtsanwälte verheiratet.“ – Tatsache ist: Claire Rommer war mit Adolf Strenger verheiratet (lt. Heiratsurkunde [Standesamt Berlin-Schöneberg, Nr. 392] seit dem 25.6.1927). Ihr Mann (geb. am 22.6.1888), 16 Jahre älter als Claire Rommer, war ein einflußreicher und erfolgreicher Unternehmer, der eine Leidenschaft für Bücher und Gemälde hatte. Zu Adolf Strenger siehe die bio-

lich als Single inszeniert, die „noch zu haben war.“

Wie sie in der Kritik gesehen wurde, entspricht ihrem Publicityimage: Claire Rommer „sieht sehr gut“¹⁶ oder „ausgezeichnet – in einigen Szenen geradezu hinreißend – aus“.¹⁷ Sie wird als „bildhübsch“¹⁸, „entzückend“¹⁹, „jung, lebensfrisch, echt“²⁰ beschrieben. Mit ihrer Lieblichkeit hat sie sich „schnell [heißt es bereits 1925] wie kaum eine Zweite, schon längst die Herzen aller Kinobesucher erobert.“²¹ Negative Kritiken sind selten. Sie bestätigen ihre Qualitäten, werten sie nur anders:

Claire Rommer hat leider nicht viel mehr zu zeigen als einen schönen Körper, wenn sie hier [im Film SENSATION IM WINTERGARTEN (1929)] eine ‚arme von der Sorge ums tägliche Brot zernagte Tänzerin‘ darstellt, die unter Frattanis ‚zärtlicher Fürsorge‘ aufblüht ‚wie eine schöne Blume, die am Verschmachten war und wieder in frischem Wasser und Sonnenlicht baden kann.‘ (Programmheft) (*Berlin am Morgen*, Nr. 147 v. 7.9.1929).²²

Das Bild, das die zeitgenössischen Filmkritiker von Rommer haben, unterscheidet sich nicht von dem, das die Theaterkritiker von ihr entwerfen. Kurt Pinthus schreibt über Claire Rommer, die er 1926 auf der Bühne des Berliner Residenz-Theaters in der Komödie *Jugendfreunde* von Ludwig Fulda gesehen hat:

Den anderen Star [neben Oskar Sabo], Claire Rommer, hatte ich bisher nur in vielen Badebildern der illustrierten Zeitschriften gesehen, wo sie sich durch tadellosen Körperwuchs und ein niedliches Gesicht auszeichnete. Vom Körper-

graphischen Artikel in: *Deutscher Wirtschaftsführer*. Bearb. von Georg Wenzel. 1929, 363; *Reichshandbuch der Deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild*, Bd. 2, Berlin 1931, 1870.

¹⁶ *Der Kinematograph*, Nr. 208/1929 (zu SENSATION IM WINTERGARTEN).

¹⁷ *Der Kinematograph*, Nr. 107, v. 9.5.1930 (Über den WALZERKÖNIG).

¹⁸ Rez. in einer Tageszeitung (1928) zu HOHEIT TANZT WALZER [Bundesarchiv Berlin].

¹⁹ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 42 v. 21.10.1927 (zu LIEBESREIGEN).

²⁰ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 33/1925.

²¹ *Deutsche Filmwoche*, Nr. 23/1925 (zu VOLK IN NOT); *Deutsche Filmwoche*, Nr. 33/1925: „Ihr galt der Hauptapplaus“, heißt es über DIE EISERNE BRAUT.

²² Oder: „[...] wogegen Claire Rommer lediglich eine hübsche Erscheinung bleibt.“ (-ul-, 7.9.1929 [zu SENSATION IM WINTERGARTEN; Bundesarchiv Berlin]); „Ein Teil der Schuld fällt auf das törichte Manuskript zurück, ein Teil auch auf die Hauptdarsteller, auf Paul Richter und auf Claire Rommer.“ (M-g, Erwin Mensing, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, Nr. 414 v. 7.9.1929 [zu SENSATION IM WINTERGARTEN]).

wuchs einer Schauspielerin soll in einer seriösen Kritik nicht geredet werden, aber das liebevolle Antlitz präsentierte Fräulein Rommer auch auf der Bühne, geschmückt durch ein herzerknickendes Lächeln (das sie allerdings ein wenig zu oft lächelte). Sie spricht und spielt herzlich, läßt aber auch Töne einer natürlichen Innerlichkeit vernehmen, so daß man freudig ahnt, wie sie sich unter einem erzieherischen Regisseur entwickeln wird.²³

In Filmrezensionen wird mehr über Rommers physische und charakterliche Eigenschaften gesagt als über ihre schauspielerischen Qualitäten. Der Tenor ist, „die Rommer [sei] darstellerisch recht nett“ (über LEONTINES EHEMÄNNER [1928], Quelle nicht ermittelt) oder sie „[spiele] die Jetty [im WALZERKÖNIG, 1930] reizend“ (*Der Kinematograph*, Nr. 107 v. 9.5.1930). Aussagen wie diese, in denen derart allgemeine Urteile über ihre Schauspielkunst präzisiert werden, sind selten:

Reizend war die Leontine der Claire Rommer. Ihrem natürlichen Humor, ihrem Temperament mußte eine Rolle liegen, in der sie aus sich herausgehen und durch den Film wie eine wilde Hummel schwirren konnte. Daß sie dabei nie das Fingerspitzengefühl für die Höhe der Situation verliert, macht ihre Arbeit um so bemerkenswerter. (*Der Kinematograph*, Nr. 1161/1928)²⁴

Die Zeitgenossen bewunderten also Rommers darstellerische Fähigkeiten, insofern ihre Rollen mit den ihr zugeschriebenen Charaktereigenschaften identifiziert werden konnten. Die hübsche, unkomplizierte, lebensfrohe

²³ Zeitgenössische Rezension aus der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln (kein Nachweis, vermutlich v. 26.2.1926). Sehr ähnlich wird Rommer in den anderen Rezensionen zu JUGENDFREUNDE „ein schönäugiges, zur Charakterzeichnung strebendes Talent“ bzw. „ein gewisser Anstrich selbständigen Könnens“ zuerkannt (Rezensionen zu JUGENDFREUNDE von F.E. o.A. und von Emil Faktor o.A. Zu FOPPKE, DER EGOIST heißt es, Rommer sei „schönäugig“, sie sehe „reizend aus“ und spiele die Maria „lieb und nett.“ (Rezensionen von: F. E. im *Tageblatt*, Nr. 97 v. 26.2.1926; F. Jo. v. 26.2.1926; Richard Wilde v. 26.2.1926) [Rezensionen in der Theaterwissenschaftlichen Sammlung der Universität zu Köln].

²⁴ Oder: „Die Darsteller befriedigen: Claire Rommers weiche, warme Anmut [...]“ (s-y (Georg F. Salmony, *B. Z. am Mittag*, Nr. 243 v. 6.9.1929, zit. nach Gandert 1993) [zu SENSATION IM WINTERGARTEN]; oder: „Claire Rommer als Leontine hat Charme und Lebendigkeit, die ihr besonders in den Tanzszenen auf dem Bauernfest die besondere Anerkennung des Publikums eintragen werden. Sie ist jedoch von der Regie [Robert Wienes] her oft nicht so günstig placiert, wie man das gewünscht hätte.“ (*Reichsfilmblatt*, Nr. 39/1928 [zu LEONTINES EHEMÄNNER]).



junge Frau – das war „ihre Rolle“. Was im Zentrum ihres Images stand, sind sicherlich nicht ihre schauspielerischen Fähigkeiten, sondern ihre Schönheit und ihr Charme. Ihr zentraler Erfolgsfaktor liegt damit mehr in ihrer Person als in ihrer professionellen Leistung als Schauspielerin.

Postkarten (Sammlung Garncarz)



Claire Rommer



CLAIRE ROMMER

Claire Rommer

4. Warum ist Claire Rommer Filmhistorikern nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr bekannt?

Auf der Basis der hier abgedruckten Erfolgsrangliste der Weimarer Stars können zunächst Arbeitshypothesen gebildet werden, um die Nicht-Präsenz vieler Weimarer Topstars im Fachdiskurs nach dem Zweiten Weltkrieg zu erklären. Alle in der Liste aufgeführten Stars, die in zumindest zwei der vier genannten Fachlexika verzeichnet sind, haben nicht nur in einer großen Zahl von Stummfilmen gespielt. Sie alle hatten eine Karriere über die Stummfilmzeit hinaus bis zum Kriegsende bzw. sogar bis in die 50er Jahre hinein. Mit der Ausnahme von Conrad Veidt haben alle nach 1933 weiter in Deutschland Filme gemacht. Veidt ist emigriert und hat eine zweite Karriere zunächst in England und dann in den USA gemacht (vgl. Jacobsen 1993). Filmhistoriographisch sind also vor allem diejenigen Stars noch präsent, die auch dem großen Publikum durch ihre langen Karrieren im Bewußtsein geblieben sind.

Neben einer fortwährenden Präsenz in Form einer langen Karriere ist auch ein Garant der Bekanntheit im filmhistorischen Diskurs, wenn ein Schauspieler in einem Film mitgewirkt hat, der zum Kanon gehört. Mit einer einzigen Ausnahme (d.i. Harry Piel) haben alle heute noch bekannten Weimarer Topstars in Klassikern mitgewirkt. Henny Porten ist aus KOHLHIESELS TÖCHTER (1920) bekannt, Lil Dagover aus DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1919), Lilian Harvey aus DIE DREI VON DER TANKSTELLE (1930) und DER KONGRESS TANZT (1931); Conrad Veidt ist aus dem CALIGARI und aus CASABLANCA (1942) in Erinnerung, Willi Fritsch als Partner der Harvey in den beiden genannten Filmen. Paul Richter spielte in DIE NIBELUNGEN (1924) und Emil Jannings in DER LETZTE MANN (1924) und DER BLAUE ENGEL (1930).

Um Hypothesen über die Gründe für die Nicht-Präsenz vieler Weimarer Topstars im filmhistorischen Diskurs nach dem Zweiten Weltkrieg zu gewinnen, kann man die aufgestellten Thesen umdrehen: Demnach finden *die* Stars der Weimarer Zeit keinen Eingang in den Fachdiskurs der Nachkriegszeit, deren Karrieren (weit) vor Ende des Zweiten Weltkriegs abbrechen und die in keinem Klassiker mitgewirkt haben. Folgt man diesen Überlegungen, orientiert sich die Filmgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit einerseits an der aktuellen Präsenz der Schauspieler und andererseits an Wertungen, die den Kanon der diskursfähigen Filme und Schauspieler bestimmen. Ich gehe im folgenden auf beide Thesen nacheinander ein.

Karriereabbruch und Tilgung aus dem öffentlichen Diskurs

Tatsächlich ist Rommer nach dem Zweiten Weltkrieg kein Begriff mehr. Filmhistoriker der Nachkriegszeit kannten Claire Rommer allenfalls noch aus der Erinnerung an die Jahre vor 1933. Das ist so, weil Rommers Filmkarriere nicht bis in die 40er oder 50er Jahre hineinreicht, sondern 1933 abbricht. Der letzte nachweisbare Film mit Claire Rommer ist die 1933 in der Tschechoslowakei entstandene deutschsprachige Version TAUSEND FÜR EINE NACHT des Films TISIC ZA JEDNU NOC. Der letzte nachweisbare Artikel über sie, „Jung sein und schön bleiben: Toilettengeheimnisse der Filmstars“, die Paraphrase eines Interviews, stammt aus der *Filmwelt* (Nr. 9/1933) vom 26. Februar 1933. Rommer hatte (lt. Wendtland 1988, 12) 1934 ihren letzten Bühnenauftritt in der Revue *Scala – etwas verrückt* der Berliner Scala. Danach ist Rommer weder auf der Leinwand noch auf der Bühne oder in der Presse mehr präsent, mit der Ausnahme einer einzigen Wiederaufführung eines Rommer-Films nach 1945. Die Militärkomödie RESERVE HAT RUH (1931), in der Rommer keine tragende Rolle hat, wurde am 5.1.1951 unter dem Titel DAS GANZE HALT! mit Erfolg in den bundesdeutschen Kinos wiederaufgeführt, ohne daß Rommer in der Presse wahrgenommen wurde.²⁵

Es ist nicht weiter erklärungsbedürftig, daß alle Topstars früher oder später aus dem öffentlichen Diskurs verschwinden. Indem Moden wechseln und neue Zuschauergenerationen kommen, nehmen andere Stars die herausragende Position ihrer Vorgänger ein. Die ehemaligen Topstars leben allenfalls noch in der Erinnerung ihrer Fans weiter. Erklärensbedürftig ist, daß die Karrieren vieler Weimarer Topstars abrupt enden. Liegen die Gründe für den abrupten Abbruch von Rommers Karriere in Umstellungsproblemen vom Stumm- auf den Tonfilm oder sind sie in der Machtpolitik der Nazis zu suchen? Claire Rommer, die über eine langjährige Bühnenerfahrung verfügte, ist nicht daran gescheitert, daß ihr mit der Durchsetzung des Tonfilms mehr als nur ein stummes Spiel abverlangt wurde. 1931 heißt es über den

²⁵ In keiner einzigen der im Deutschen Institut für Filmkunde erhaltenen Filmkritiken zur Wiederaufführung des Films RESERVE HAT RUH wird etwas über Rommer gesagt. RESERVE HAT RUH war in der Spielzeit 1932/33 auf Platz 3 der Liste der erfolgreichsten Filme. Bei der Wiederaufführung erreichte er in der Spielzeit 1950/51 Platz 21 der Liste der in den Großstädten erfolgreichen Filme (*Filmblätter*, Nr. 33/1951). In der Liste Januar bis Oktober 1951 kam er unter die Top Ten (Platz 7, *Filmblätter* v. 21.12.1951).

Film DIE SCHLACHT VON BADEMÜNDE in der *Filmwelt* (Nr. 30 v. 26.7.1931):

Eine seiner [Max Adalberts] Mitspielerinnen ist die fröhliche Claire Rommer, die ja ihr nettes Soubretentalent nicht nur im Tonfilm, sondern in der vergangenen Saison wieder auf der Operettenbühne bewiesen hat. Auch sie hat darstellerisch durch die Bühnentätigkeit wieder gewonnen, hat ihre Sprachtechnik vervollkommenet und ihre angenehme Gesangsstimme, die an Umfang reicher geworden ist, neu erprobt. Die Künstlerin wird durch diesen Tonfilm viele neue Freunde gewinnen.

Rommers Karriere wurde durch die Machtergreifung der Nationalsozialisten beendet. Eine Mitgliedschaft in der Reichsfilmkammer, die Voraussetzung für jede Tätigkeit in der nationalsozialistischen Filmwirtschaft war, oder ein Antrag auf Mitgliedschaft ist nicht nachweisbar. Fest steht allerdings, daß Claire Rommer 1938 von jeder Betätigung in der deutschen Filmwirtschaft mit der Begründung ausgeschlossen wurde, sie sei „verm.[utlich] nichtar.[isch]“.²⁶

Nach der Machtergreifung der Nazis verlieren sich Rommers Spuren wie die vieler anderer Schauspieler auch (Lya Mara etwa).²⁷ Ein Ausstellungskatalog zur Filmemigration (Loewy 1987, 18) weist aus, daß Rommer emigriert ist. Dank einem Fund in den National Archives/Northeast Region in New York steht fest, daß, wie und wohin Rommer emigrierte. Sie emigrierte am 31.7.1940 mit ihrem Ehemann, Adolf Strenger, mit tschechischen Pässen von Frankreich aus über Lissabon in die USA.²⁸ Der Grund

²⁶ Schreiben des Präsidenten der Filmkammer v. 29.7.1938 an den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda (GZ: IA-Pf/kb. 5920) sowie die Anlage „Reichsfilmkammer Abstammungsnachweis Liste der Juden, Mischlinge und jüdisch Versippten IA-Kb. 5591/4626“, dort unter 27) Claire Rommer [Berlin Document Center].

²⁷ Ulrich Liebe (1995) hat Biographien von Schauspielern recherchiert, die von den Nazis umgebracht wurden.

²⁸ National Archives – Northeast Region, New York: T 715, Roll 6486, Volume 13964, p. 147 (nicht p. 47 wie im Index in der New York Public Library angegeben; Eintrag unter ihrem bürgerlichen Namen Strenger) – Das Ehepaar Strenger flog mit 4 Gepäckstücken am 31.7.1940 von Lissabon nach New York, La Guardia. Zuletzt wohnten sie in Paris; ihr Visum wurde am 13.6.1940 in Bordeaux ausgestellt. Sie gaben als endgültiges Reiseziel Paris an, obwohl sie über kein Ticket für den Rückflug verfügten. Sie beabsichtigten einen Abstecher nach Mexiko zu machen (Dies war das übliche Verhalten der Emigranten mit

für ihre Exilierung bleibt unklar.²⁹ Der aktuelle Anlaß ihrer Emigration in die USA dürfte darin bestanden haben, daß die Nazis Frankreich aufgrund des Waffenstillstandsabkommens von Compiègne (22.6.1940) zu 60% besetzten. Karlheinz Wendtland (1988, 12) berichtet:

[Claire Rommer und Adolf Strenger] siedelten sich in den USA an, ließen sich aber bald darauf scheiden.³⁰ Die Heirat mit einem Multimillionär aus der Fleischbranche sicherte ihr ein sorgloses Leben, das ihr auch Besuche in Europa ermöglichte. Ihr letztes Lebenszeichen stammt 1981 aus Long Island bei New York.³¹

Claire Rommer hat keine zweite Karriere in den USA gemacht. Paul Kohner war der wichtigste Arbeitsvermittler der deutschen Filmschaffenden im Exil (vgl. Kohner 1974). Im Nachlaß Kohner findet sich kein Hinweis auf Rommer.³² Ein möglicher Grund für das Ende ihrer Karriere ist ihre

Touristenvisum, um längere Zeit in den USA bleiben zu können). – Ich danke Sandra Ehlermann, die dies 1994 für mich recherchiert hat.

²⁹ Einer Quelle aus der Nachkriegszeit ist zu entnehmen, daß Rommer und ihr Ehemann Adolf Strenger nicht jüdischen, sondern moslemischen Glaubens waren (seit wann ist nicht bekannt). Ersatzweise angelegte Karteikarte (nach 1945) aus der Einwohnermeldekartei des Polizeipräsidenten Berlin zu Adolf Strenger (Landesarchiv, Berlin).

³⁰ Lt. Angaben von Adolf Strenger war Rommer noch 1954 seine Ehefrau. Vgl. ersatzweise nach 1945 angelegte Karteikarte aus der Einwohnermeldekartei des Polizeipräsidenten Berlin zu Adolf Strenger (Landesarchiv, Berlin). Aus dieser Karteikarte geht ebenso hervor, daß beide zusammen keine Kinder hatten und Adolf Strenger sich für zwei Monate allein in Berlin aufhielt (vom 3.8. bis zum 30.9.1954). Strenger kam über München aus Paris und gab als Wohnung das Grand Hotel an der Place de l'Opéra in Paris an.

³¹ Diese Informationen stammen von Rommer selbst. Wie Karlheinz Wendtland mir 1994 mitteilte, hat er Claire Rommer Anfang der 80er Jahre in Locarno zufällig auf der Straße getroffen, wo sie Ferien machte. Leider hat er sie nicht nach ihrem aktuellen Familiennamen bzw. nach Ihrer Adresse gefragt. Da ihr bürgerlicher Name nach der Heirat mit dem „Multimillionär aus der Fleischbranche“ unbekannt ist, ist die Wiederaufnahme ihrer Spur bis heute nicht gelungen.

³² Brief von Rolf Aurich, Stiftung Deutsche Kinemathek, an den Autor v. 6.2.1996. Auch kein Hinweis unter den Namen Romberger (ihr Mädchenname) und Strenger (ihr zweiter bürgerlicher Name).

Sprachkompetenz. Sie sprach nach eigenen Angaben bei ihrer Einreise in die USA „little english [sic].“³³

Rommer verschwand nach 1933 aus der Öffentlichkeit, weil sie keine neuen Filme mehr machen konnte und keine Artikel mehr in der Fan- und Tagespresse erschienen. Auch in der linientreuen Fachpresse des Dritten Reichs kam Rommer nicht vor. Nach dem Sieg über die Nationalsozialisten 1945 konnten Filmpublizistik und Filmwissenschaft wieder frei arbeiten. Die Frage, welche Schauspieler und Filme zum Thema wurden, lag nun wieder allein in der Hand der Publizisten und Fachhistoriker.

Weimarer Topstars und das Selbstverständnis der deutschen Filmhistoriker nach 1945

Daß Rommer nach 1933 aus dem öffentlichen und fachlichen Diskurs verschwand und ins Exil ging, ist sicherlich keine hinreichende Erklärung dafür, daß sich Filmhistoriker nach 1945 nicht mit ihr beschäftigten. Eine Aufnahme in den Fachdiskurs hätte eine Recherche nach Fotos, Artikeln und Filmen vorausgesetzt. Gedruckte bildliche und textliche Dokumente zu Rommer standen in großer Zahl zur Verfügung, und etwa 40% ihrer Filme sind überliefert (nachweisbare Titel werden in der Liste der Rommer-Filme weiter oben durch Kursivdruck hervorgehoben³⁴).³⁵ Es fehlte nicht an Quellen, sondern an einem gezielten Interesse der Historiker an Rommer. Weshalb gab es nach dem Zweiten Weltkrieg kein Interesse der Filmhistoriker, sich mit Rommer zu beschäftigen?

³³ National Archives – Northeast Region, New York: T 715, Roll 6486, Volume 13964, p. 147.

³⁴ Als der Tonfilm 1930 zum Standard wird, geraten Stummfilme ganz allgemein in Vergessenheit; sie wurden nicht mehr gezeigt und teilweise vernichtet, weil sie unter den neuen Bedingungen des Tonfilms keinen Marktwert mehr haben. – Die Gründe dafür, daß von den meisten Tonfilmen Rommers keine Kopien mehr nachweisbar sind, bleiben unklar. Es ist möglich, daß die hier nicht nachgewiesenen Tonfilme nicht mehr existieren, denkbar ist aber auch, daß noch der ein oder andere Film als „Beutekunst“ im Gosfilmofond bei Moskau erhalten ist.

³⁵ Eine eingeschränkte Überlieferung allein ist kein Grund für eine nicht-erfolgte Wiederentdeckung eines Stars. Im Gegenteil kann der fragmentarische Charakter der Überlieferung sogar das Interesse an einer Wiederentdeckung anheizen. Ist Murnau nicht auch deshalb so faszinierend, weil wir sein Werk nur in Teilen kennen? Vgl. Eisner 1973; Rohmer 1980.

Es gibt keinen Hinweis darauf, daß Rommer von der deutschen Filmgeschichtsschreibung der Nachkriegszeit aus ideologischen Ressentiments nicht wiedererinnert wurde, weil sie Nazi-Deutschland verlassen hat. Daß Rommer nicht in den Fachdiskurs aufgenommen wurde, hängt vielmehr mit dem Grundverständnis zusammen, das Filmhistoriker in der Nachkriegszeit von ihrer eigenen Arbeit hatten. Filmgeschichtsschreibung stammt in dieser Zeit nicht aus dem akademischen Kontext, sondern aus der Hand von Journalisten, Archivaren und Praktikern – Literatur von Filmbegeisterten für Filmbegeisterte. Filmhistorische Arbeiten der 40er bis 60er Jahren greifen auf Grundanschauungen zurück, die aus der Literaturwissenschaft bzw. der Kunstgeschichte stammen. Sie orientieren sich an Kategorien wie Werk und Autor. Typisch ist eine Konzentration auf den Künstler, der in der Regel mit dem Regisseur identifiziert wird, und seine Meisterwerke. Diese Filmgeschichtsschreibung geht wertend vor: Bestimmten Filmen und bestimmten Regisseuren wird gegenüber anderen ein besonderer Wert zuerkannt, der vehement verteidigt wird. Als Ziel der Geschichtsschreibung gilt, aus der Fülle der hergestellten Filme diejenigen von kulturellem Wert auszusondern und somit einen Kanon der erhaltenswerten Überlieferung zu schaffen.

Drei der vier Lexika (der *CineGraph* ist eine Ausnahme³⁶), die hier als Indikatoren der Präsenz der Weimarer Topstars im filmhistorischen Diskurs nach dem Zweiten Weltkrieg gewählt wurden, stehen in den beschriebenen Traditionen. Charles Reinert sagt im Vorwort seines *Kleinen Lexikons* (1946, 5):

Im biographischen Teil mußten wir uns auf eine Auswahl der bedeutendsten Filmschaffenden beschränken. Dabei konnte nicht die augenblickliche Popularität maßgebend sein, sondern nur die bisherige Leistung, sei es nach Wert oder Umfang. Regisseure waren uns wichtiger als Darsteller.

Ganz ähnlich lauten die Formulierungen in Reinerts Lexikon *Wir vom Film* (1960, Vorwort):

Bei der Auswahl der Namen konnte dabei in erster Linie nicht nur die augenblickliche Popularität maßgebend sein, sondern nur die bisherige Leistung, sei es nach künstlerischem Wert oder nach Umfang. [...] Wir erachten die Nennung von Regisseuren, die Wesentliches zur Entwicklung der Filmkunst beigetragen haben, als wichtiger als die Nennung von Schauspielern.

³⁶ Das *CineGraph*-Lexikon benennt als Aufgabe, nicht nur den „Pantheon der großen Autor-Regisseure“ zu reproduzieren, sondern auch „auf unbekanntere Filmschaffende hinzuweisen.“ (Bock 1984ff, Vorwort zur 1. Lieferung, 3)

tragen haben, als wichtiger denn die vollständige Erfassung der internationalen Starwelt.

Im Rahmen der zeitgenössischen Werthierarchisierung hatten Regisseure also die besten Chancen, in Lexika aufgenommen zu werden. Diese Position wurde in den 50er und 60er Jahren als Autoretheorie expliziert und verabsolutiert: Die Filmgeschichte wurde so zu einer Geschichte der Regisseure und ihrer Werke. Entsprechend dem Diktum, sich auf „eine Auswahl der bedeutendsten Filmschaffenden [zu] beschränken“, entstand im wesentlichen seit den 70er Jahren im Kontext des internationalen Autorenkinos und des Neuen deutschen Films in Anlehnung an literaturwissenschaftliche Traditionen ein Kanon der Regisseure. Man entdeckte Name für Name die „großen“ Regisseure der Weimarer Zeit, die ein erhebliches Maß an Kontrolle über ihre Filme besessen hatten, wie Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau und Georg Wilhelm Pabst, in den 80er Jahren dann durch die von *CineGraph* veranstalteten Filmkongresse Richard Oswald, Reinhold Schünzel, Joe May und Ewald André Dupont.

Claire Rommer hat in keinem Film dieser heute geschätzten Regisseure mitgewirkt. Da dies so war, wird man auf Claire Rommer auch nicht beiläufig im Rahmen der Renaissance des Stummfilms seit den 70er Jahren – der öffentlichen Präsentation von Stummfilmen mit Livemusik in Konzertsälen – aufmerksam (wie man Brigitte Helm über *METROPOLIS* wieder entdecken konnte).³⁷ Mit dem Aufstieg des Fernsehens seit den 60er Jahren entstand ein Medium, das die Filmgeschichte permanent recycled. Da jedoch die Programmierung insbesondere der Stummfilme im deutschen Fernsehen nachhaltig vom Anspruch, Klassiker zu zeigen, bestimmt wurde, ist es nur

³⁷ Eine Ausnahme von dieser Regel bildet allenfalls der Regisseur Kurt Bernhardt, der jedoch nicht zu den „ganz großen“ Regisseuren gezählt wird. Sein Stummfilm *KINDERSEELN KLAGEN EUCH AN* wurde im Rahmen einer Bernhardt-Retrospektive der Internationalen Filmfestspiele Berlin 1982 gezeigt. Jan-Christopher Horak erwähnt Rommer in seinem Katalogbeitrag zu diesem Film nicht (Stiftung Deutsche Kinemathek 1982, 158-159). Rommer hat in einem weiteren Bernhardt-Film, *QUALLEN DER NACHT*, mitgespielt, von dem es keine Kopie mehr gibt. – Robert Wiene ist sicherlich keine Ausnahme von der Regel. Rommer spielt die Hauptrolle in seinem Film *LEONTINES EHEMÄNNER*, von dem es ebenso keine Kopie mehr gibt. Wiene wurde als Regisseur lange nicht wahrgenommen (Jung/Schatzberg 1995), da er eher als Verhinderer denn als Schöpfer des *CALIGARI* galt.

konsequent, daß bislang kein einziger Rommer-Film ausgestrahlt wurde.³⁸ Die Kanonisierung einer Reihe von Filmen und Filmregisseuren wirkte wie ein Riegel, der verhinderte, daß Claire Rommer wahrgenommen wurde.

Wurden überhaupt Schauspieler in den filmhistorischen Diskurs aufgenommen, so galt auch hier, daß nicht die „Popularität maßgebend [ist], sondern nur die bisherige Leistung“ (Reinert 1960, Vorwort). Popularität ist im Kontext des Kunstparadigmas ein hinreichender Grund, einen Star *nicht* in den filmhistorischen Diskurs aufzunehmen, weil Popularität grundsätzlich mit Wertlosigkeit identifiziert wurde. Stars wie Emil Jannings waren nicht wegen sondern trotz ihrer Popularität diskurswürdig. Jannings galt als „einer der hervorragendsten dt. F.-Schausp., [als] einer der wenigen F-Künstler, die trotz ihres jahrzehntelangen Wirkens kaum etwas von ihrer Bedeutung eingebüßt haben.“ (Reinert 1946, 176 f.).

Wie gezeigt war Claire Rommer beim zeitgenössischen Weimarer Publikum außerordentlich populär, und ihre Popularität beruhte gerade nicht primär auf ihrer schauspielerischen Leistung, sondern auf personalen Qualitäten wie Schönheit und Charme. Hinzu kommt, daß ihr Schauspielstil in der Nachkriegszeit eher kritischer gesehen worden sein muß. Sieht man sich heute Rommer-Filme an, so wirkt ihr Spiel weniger natürlich, als die zeitgenössischen Rezensionen es erwarten lassen. Unsere heutigen Erwartungen und Ansprüche an das Filmschauspielen sind nachhaltig vom *Method-Acting* bestimmt, so daß jedes Spiel in stärkerem Maß als in den 20er Jahren auf Ablehnung stößt, das den Eindruck erweckt, es sei nicht wahrhaftig, nicht ein Ausdruck eines wirklichen Fühlens und Denkens. Eine Sichtung des Films DAS SPREEWALDMÄDEL (siehe Kasten) zeigt, daß Rommers „Natürlichkeit“ durch ein relativ feststehendes mimisches und gestisches Repertoire erzeugt wird. Claire Rommer, hier das „Mädel vom Lande“ Annemarie, ist quirlig, setzt sehr stark ihr Mienenspiel ein (bewegt die Augenbrauen, lächelt immer wieder, oft verschmitzt), hält ihren Körper, insbesondere die Arme in ständiger Bewegung. Spielt sie eine Szene, in der sie eine andere Stimmung als jugendliche Lebenslust ausdrücken muß, zeigt sich noch stärker, daß sie sich konventionalisierter Zeichen bedient. Im 4. Akt muß sie ihrer Enttäuschung darüber Ausdruck geben, daß der Mann, den sie liebt, sie betrogen hat (er ist bereits verlobt). Sie macht ihre Lippen schmal, atmet schwer, hebt die Augenbrauen, schlägt die Augenlider nieder,

³⁸ Die Datei der im deutschen Fernsehen ausgestrahlten Spielfilme, die die Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (SPIO) führt, weist keinen einzigen ihrer Titel nach. Dank an Carsten Pfaff, Leiter der Statistischen Abteilung der SPIO.

führt die Hand zum Mund und mimt ein Schluchzen. Wir verstehen die Gefühle, die sie äußert; aber glaubhaft ist diese Aneinanderreihung konventionalisierter Zeichen der Enttäuschung und des Erschreckens zumindest heute nicht mehr. Da weder in der Weimarer Zeit noch in der Nachkriegszeit Rommers schauspielerische Leistungen beeindrucken konnten, hatte sie im Rahmen des Kunstdiskurses keine Chance, wiederentdeckt zu werden.

Man könnte annehmen, daß eine neue Generation von Filmhistorikern, die die Kanonbildung nicht mehr zu ihren Aufgaben zählt, sich für die vergessenen Stars des Weimarer Kinos interessiert hätte. Eine Reihe von Grundvoraussetzungen dafür waren gegeben: Als die Filmhistoriographie in den 70er und 80er Jahren zu einer akademischen Disziplin an deutschen Hochschulen wurde, wurde das Projekt der Filmgeschichtsschreibung den Grundsätzen der Wissenschaft unterstellt. In den Entwicklungen, die sich vor allem in den USA im Lauf der 80er Jahre unter dem Etikett *New Film History* durchgesetzt haben (vgl. Elsaesser 1986), kann man den Wechsel zu einem neuen, *wissenschaftlichen* Paradigma in der Filmgeschichtsschreibung sehen (vgl. Kusters 1996). Das Kriterium der Wissenschaftlichkeit ist die intersubjektive Überprüfbarkeit aller Aussagen, die nur gewährt ist, wenn der Untersuchungsgegenstand nicht bewertet wird. Eine Kanonbildung war damit im Grundsatz nicht mehr vereinbar, weil sie auf der subjektiven Bewertung der Filme und Schauspieler beruht. Durch den Verzicht, den Untersuchungsgegenstand zu bewerten, wurde das populäre Kino zu einem möglichen Untersuchungsgegenstand.

Im Rahmen der akademischen Filmwissenschaft entstanden auch brauchbare Forschungskonzepte, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit Stars anleiten konnten (u.a. Dyer 1979; Dyer 1987; Gledhill 1991). Im Kunstparadigma wurde ein Star so behandelt, als sei er mit der realen Person, die den Star verkörpert, identisch. Das klassische Starkonzept ist das der Biographie: Ziel war es, den Menschen „hinter dem Star“ freizulegen, indem man die fiktionalen Bestandteile des Starimages abtrug und aussonderte. Starkonzepte, die im Kontext des filmwissenschaftlichen Paradigmas entstanden, behandeln Stars als Stars: Der Star wird als öffentliche Person verstanden, die durch filmische und außerfilmische Diskurse konstituiert wird. Fiktionale Elemente des Images werden nicht mehr ausgesondert, weil sie „unwahr“ sind, sondern als das begriffen, was sie zeitgenössisch waren: konstitutive Bestandteile des Starimages. Was privat bleibt und zeitgenössisch nicht öffentlich wird, ist in der Starforschung nur noch unter funktionalen Gesichtspunkten von Interesse: Warum gehörte eine Heirat nicht zum

Ein Rommer-Film: DAS SPREEWALDMÄDEL (1928)

Produktion: Olympia-Film-G.m.b.H., Berlin; Verleih: Südfilm A.-G.
 Regie: Hans Steinhoff; Drehbuch: Viktor Abel und Karl Ritter
 Kamera: Axel Graatkjaer (Atelieraufnahmen) und Alfred Hansen (Außen-
 aufnahmen); Bauten: Heinrich Richter

Annemarie, ein Spreewaldmädel: Claire Rommer; Graf Leopold Yberg, ein Gardeleutnant: Fred Solm; Graf Egon Oehringen-Oehringen, Leopolds Onkel: Jakob Tiedtke; Wera, dessen Tochter: Wera Engels; Der Regimentskommandeur: Eugen Neufeld; Johann Katzschmarek: Kowal Samborsky; Der Feldwebel: Alfred Loretto; Joachim Künzel, Inspektor auf Gut Wilmersdorf: Teddy Bill; Steffi, Schweinemagd auf Gut Milmersdorf: Truus van Aalten; Frau Kronsnabel, Annemaries Tante: Sophie Pagay; Der Pastor: Wilhelm Diegelmann

Claire Rommer spielt in diesem Film ein „einfaches Mädchen vom Lande“, Annemarie, das sich in den „falschen“ Mann [Fred Solm] verliebt. Zunächst stellt sich heraus, daß er Mitglied der besseren Gesellschaft ist (ein Offizier). Dann stellt sich heraus, daß er bereits mit einer Frau seiner eigenen Schicht [Wera Engels] verlobt ist. Rommer zieht die Konsequenz und heiratet standesgemäß den unattraktiveren Gutsinspektor [Teddy Bill], der sich schon immer um sie bemüht hat.

Der Film DAS SPREEWALDMÄDEL hatte am 19. April 1928 Premiere. Diese Komödie mit Claire Rommer in der Hauptrolle hatte zu diesem Zeitpunkt eine Länge von 2.193,60 m. Die Zensur hatte zwei Einstellungen, insgesamt 6,40 m, aus sexualmoralischen Gründen verboten. Die einzige weltweit nachzuweisende Kopie des Films im Bundesarchiv Berlin mißt mit 1.025 m weniger als die Hälfte der Premierenfassung. Sie beruht auf einem Negativ, das 1961 im Staatlichen Filmarchiv der DDR umkopiert wurde (es existiert nur ein Zwischen-Positiv). Diese verfügbare Positivkopie weist Springtitel auf (schwarze Schrift auf weißem Grund, spiegelverkehrt, nur wenige Einzelbilder), wie man sie für den Export eines Films ins Ausland anfertigte (geringere Kopierkosten, geringerer Zoll). Die vorliegende Kopie ist aber nicht nur deshalb kürzer, weil sie Springtitel aufweist. Insbesondere fehlt der sechste und letzte Akt. Zieht man schriftliche Quellen zu Rate (*Illustrierter Filmkurier*, Nr. 833; Zensurkarte Nr. 18742), kann man sich ein recht genaues Bild des Films machen. Ich danke Helmut Regel, an dessen Schneidetisch im Bundesarchiv, Koblenz, ich die Kopie im Februar 1997 sehen konnte.

„Das Spreewaldmädel ist ein sehr lustiger Film, dem der notwendige Schuß Sentimentalität nicht fehlt. Ein Film, der seinen Weg machen wird und der auch für den Theaterbesitzer in der Provinz das sichere Geschäft bedeutet.“ (*Der Kine-matograph*, Nr. 1105/1928).

Bestandteil des öffentlichen Images? Geht der Abbruch des Stardiskurses auf die Exilierung der Privatperson zurück?

Obwohl Grundvoraussetzungen für eine Beschäftigung mit den vergessenen Topstars der Weimarer Zeit wie die Etablierung einer Filmwissenschaft und neue Forschungskonzepte geschaffen waren, blieb die Einführung der vergessenen Stars in den Fachdiskurs aus. Dafür gibt es mehrere Gründe:

Zum einen hat sich der Wandel der Paradigmen nicht derart idealtypisch vollzogen, wie ich es hier nahegelegt habe. Das Kunstparadigma hat sich mit der Etablierung einer akademischen Disziplin Film nicht automatisch verabschiedet, weil das Wissenschaftsverständnis in den Geistes- oder Kulturwissenschaften selbst in den Traditionen verankert ist, die das traditionelle Paradigma charakterisieren. So verwenden Filmwissenschaftler immer noch viel Arbeit darauf, einen Kanon zu schaffen bzw. zu modifizieren (Koebner 1995, Bd. 1, 11-13).

Von besonderer Relevanz ist in diesem Zusammenhang daher auch die Tatsache, daß der Begriff des Populären in der Filmwissenschaft immer noch evaluativ verwendet wird. Populär ist in diesem Sinn das, was im Rahmen des (nach wie vor gängigen) Kunstparadigmas nicht zur Kunst erklärt wurde. Alle Rommer-Filme gehören demnach zum populären Kino, obwohl der Erfolg nur ganz weniger Rommer-Filme belegbar ist. Ich plädiere dafür, den Popularitätsbegriff empirisch, genauer gesagt: empirisch-vergleichend zu begründen: Ein Film ist demnach populärer als ein anderer, wenn ihn mehr Zuschauer gesehen haben. Ein Star ist dann populärer als ein anderer, wenn seine Fangemeinde größer ist. Ein Indikator für den Filme Erfolg sind etwa Umfragen bei den Kinobesitzern über den Erfolg der gespielten Filme. Ein Indikator für den Erfolg eines Stars ist die Anzahl der Stimmen, die er unter den Lesern einer Filmfanzeitschrift erhalten hat. Wendet man diesen Popularitätsbegriff an, kommt man zu den Aussagen über Rommers Popularität, die in diesem Artikel gemacht wurden (Rommer war der zweitpopulärste weibliche Filmstar der Weimarer Zeit; ihre Filme waren im allgemeinen keine großen Publikumserfolge).

Zum anderen wurde das neue Paradigma nicht konsequent genug entwickelt. Die Filmwissenschaft ist in Deutschland ganz überwiegend Bestandteil der Literatur-, Theater- oder Kulturwissenschaften. Aufgrund des tradierten Selbstverständnisses dieser Fächer fehlt der Filmwissenschaft das Selbstverständnis einer empirischen Wissenschaft und ein statistisches Basiswissen, wie es in den Sozialwissenschaften selbstverständlich ist.

Es wundert daher auch nicht, daß die Selektion der Filme und Stars, mit denen sich Filmhistoriker beschäftigen, auch im Arbeitskontext des filmwissenschaftlichen Paradigmas nicht den Kriterien der intersubjektiven

Überprüfbarkeit unterstellt wird. Findet die Selektion von Stars unter der Bedingung statt, daß sie aktuell präsent sind oder daß der Historiker sie zufällig „entdeckt“, so wird eine populäre Filmkultur wie die der Weimarer Zeit allenfalls partiell erforscht werden. Nur wenn Filmhistoriker ihre Selektionsstrategien von Zufällen und persönlichen Vorlieben unabhängig machen und als Grundlage der Selektion das wählen, was ein zeitgenössisches Publikum fasziniert hat, nur dann können die Weimarer Topstars als zentraler Bestandteil der populären Weimarer Filmkultur systematisch erforscht werden. Der einzige Wert, den Historiker in diesem Fall setzen, ist, daß die populäre Weimarer Filmkultur es wert ist, in den fachhistorischen Diskurs aufgenommen zu werden.

Setzt man hier ein Einverständnis der Historiker voraus, wurde Claire Rommer also nicht in den neueren filmhistorischen Diskurs eingeführt, weil gar nicht bekannt war, daß sie zeitgenössisch außerordentlich populär war. Erst wenn man von den Starkerfolgsranglisten ausgeht, Popularität also empirisch begründet, ist es nicht mehr dem Zufall überlassen, daß Historiker die Weimarer Topstars erforschen.

5. Ausblick

Ein abschließendes Bild über die Gründe, weshalb Filmhistoriker heute viele Topstars der Weimarer Zeit nicht mehr kennen, kann man dann geben, wenn man separate Studien zu den anderen uns heute nicht mehr bekannten Filmstars vorlegt. Der Fall Claire Rommer scheint exemplarisch zu sein, insofern sich die Spuren der meisten anderen heute nicht mehr bekannten Weimarer Topstars mit der Machtübernahme der Nazis verlieren. Zu überprüfen ist, ob auch die anderen heute vergessenen Topstars unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg nicht in den filmhistorischen Diskurs eingeführt wurden, weil das Kunstparadigma dies verhinderte. Hatten auch sie keine Rollen in Filmklassikern oder zumindest in Nebenwerken kanonisierter Regisseure? War auch ihr Erfolg nicht durch ihre schauspielerische Leistung bedingt, sondern durch Faktoren wie Schönheit, Charme oder Temperament, die im Kunstdiskurs nicht geschätzt werden? Hier sind weitere Fallstudien erforderlich.

Das neue, filmwissenschaftliche Paradigma ermöglicht prinzipiell, die Topstars der Weimarer Zeit zum Gegenstand der Forschung zu machen. Der blinde Fleck im Auge der Historiographen, der sie daran hindert, dies zu tun, ist, daß sie ihren Popularitätsbegriff nicht empirisch begründet und zudem keine Selektionsstrategien entwickelt haben, die die Auswahl der zu

behandelnden Stars von Zufällen wie der Überlieferung und Präsenz der Filme, persönlichen Interessen und der Kanonzugehörigkeit der Filme unabhängig macht. Erst wenn der Historiograph nicht mehr seine eigenen Präferenzen, sondern die des zeitgenössischen Publikums zum Maßstab der Auswahl an Filmen und Stars macht, werden wir die populäre Weimarer Filmkultur kennenlernen.

Literatur

- Arnau, Frank (1932) *Universal Filmlexikon*. Berlin: Universal Filmlexikon G.m.b.H, London: London General Press.
- Bock, Hans-Michael (1984ff.) (Hrsg.) *CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*. München: edition text + kritik.
- Böhm, Hans (1928) *Unsere Flimmerköpfe. Ein Bildwerk zum deutschen Film*. Berlin: Theater und Film Verlagsanstalt.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: BFI.
- (1987) *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. London: BFI.
- Eisner, Lotte (1973) *Murnau*. London: Secker & Warburg (zuerst Paris 1964).
- Elsaesser, Thomas (1986) The New Film History. In: *Sight & Sound*, 55 (Autumn 1986), S. 246-251.
- Erster Internationaler Tonfilm-Almanach* (1931) Berlin: Hermann Wendt G.m.b.H.
- Gandert, Gero (1993) *Der Film der Weimarer Republik 1929. Ein Handbuch der zeitgenössischen Kritik*. Berlin und New York: Walter de Gruyter.
- Garncarz, Joseph (1989) Die Schauspielerin wird Star. Ingrid Bergman – eine öffentliche Kunstfigur. In: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*. Hrsg. v. Renate Möhrmann. Frankfurt/M.: Insel, S. 321-344.
- (1993) Hollywood in Germany. Die Rolle des amerikanischen Films in Deutschland: 1925-1990. In: *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Uli Jung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, S. 167-213.
- (1995) Claire Rommer. In: *Encyclopaedia of European Cinema*. Hrsg. v. Ginette Vincendeau. London: BFI/Cassell, S. 366.
- Gledhill, Christine (1991) (Hrsg.) *Stardom. Industry of Desire*. London/New York: Routledge.
- Glenzdorf (1961) *Glenzdorfs Internationales Film-Lexikon. Biographisches Handbuch für das gesamte Filmwesen*. Bad Münden: Prominent-Filmverlag.
- Guttmann, Irmalotte (1928) *Über die Nachfrage auf dem Filmmarkt in Deutschland*. Berlin: Gebr. Wolffsohn G.m.b.H. (zugl. Diss. Köln 1927).
- Herzog, Peter / Tozzi, Romano (1993) *Lya de Putti: "Loving Life and not Fearing Death"*. New York: Corvin.

- Holba, Herbert / Knorr, Günther / Spiegel, Peter (1984) (Hrsg.) *Reclams deutsches Filmlexikon. Filmkünstler aus Deutschland, Österreich und der Schweiz*. Stuttgart: Reclam.
- Jacobsen, Wolfgang (1993): *Conrad Veidt. Lebensbilder*. Berlin: Argon.
- Jason, Alexander (1930-1933) *Handbuch der Filmwirtschaft*. Berlin: Verlag für Presse, Wirtschaft und Politik.
- Jung, Uli / Schatzberg, Walter (1995) *Der Caligari Regisseur Robert Wiene*. Berlin: Henschel.
- Klaus, Ulrich J. (1988ff.) *Deutsche Tonfilme: Filmlexikon der abendfüllenden deutschen und deutschsprachigen Tonfilme nach ihren deutschen Uraufführungen*, Berlin und Berchtesgarden.
- Koebner, Thomas (1995) (Hrsg.) *Filmklassiker*. 4 Bände. Stuttgart: Reclam.
- Kohner, Frederick (1974) *Der Zauberer vom Sunset Boulevard. Ein Leben zwischen Film und Wirklichkeit*. München/Zürich: Droemer/Knauer.
- Kusters, Paul (1996) *New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft*. In: *montage/av* 5,1, S. 39-60.
- Liebe, Ulrich (1995) *verehrt verfolgt vergessen. Schauspieler als Naziopfer*. Weinheim und Berlin: Quadriga (neu ausgestattete Ausgabe 1995).
- Loewy, Ronny (1987) *Von Babelsberg nach Hollywood. Filmemigration aus Nazi-deutschland*. Exponatenverzeichnis, Ausstellung vom 26.5.-9.8.1987. Frankfurt/M: Deutsches Filmmuseum.
- Lorant, Stefan (1928) (Hrsg.) *Wir vom Film. Das Leben Lieben Leiden der Filmstars*. Berlin: Theater- und Film Verlagsgesellschaft.
- Mara, Lya (o.J.) *Lya Mara Buch*. Berlin und Wien: „Mein Film“-Verlag.
- Mühsam, Kurt / Jacobsohn, Egon (1926) (Hrsg.) *Lexikon des Films*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- Reinert, Charles (1946) (Hrsg.) *Kleines Filmlexikon. Kunst Technik Geschichte Biographie Schrifttum*. Zürich: Verlagsanstalt Benziger.
- (1960) (Hrsg.) *Wir vom Film. 1300 Kurzbiographien aus aller Welt mit rund 10000 Filmtiteln*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Rohmer, Eric (1980) *Murnaus Faustfilm. Analyse und szenisches Protokoll*. München und Wien: Hanser (zuerst Paris 1977).
- Stiftung Deutsche Kinemathek (1982) (Hrsg.) *Aufbruch der Gefühle. Die Kinowelt des Curtis Bernhardt*. München und Luzern: Bucher.
- Treuner, Hermann (1928) *Wir über uns selbst. Bd.1: Filmkünstler*.
- Wendtland, Karlheinz (1988) *Geliebter Kintopp. Jahrgang 1933 und 1934*, 3. Aufl.
- Wolffsohn, Karl (1923-1933) *Jahrbuch der Filmindustrie*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne.
- Zeilinger, Johannes (1991) *Lya de Putti. Ein vergessenes Leben*. Wien und Leipzig: Karolinger.

Franz Bokel

Das Unternehmen Stuck: *stars* und *public relations* in Hitlers Deutschland

Warum schreiben Fans ihren Idolen? Gemeinhin spricht die Soziologie von parasozialen Kontakten, d.h. Kontakten, die das Moment der Ausflucht aus gegebenen Realitäten dazu benutzen, alternative, wenn auch oft unrealistische, Lebenswelten aufzubauen (Leets 1995; vgl. auch Horton/Wohl 1956; Alperstein 1991). Wie empirische Studien zeigen, können solche Kontakte dabei die Funktion einer wirklichen Beziehung übernehmen. Sie haben eine stabilisierende Wirkung und fördern zugleich die Fähigkeit zu sozialer Interaktion. Und indem sie dabei helfen, eigene Erfahrungen, Informationen unterschiedlichster Art oder Gerüchte in der Auseinandersetzung mit Stars zu bündeln, ermöglichen sie es den Fans, das eigene Leben und die eigene Umwelt zu reflektieren (vgl. Alperstein 1991). Ob imaginär oder real: solche Kontakte ermöglichen somit eine Strukturierung des eigenen Lebens.

Das Fanpublikum ist bislang primär untersucht worden in seiner Eigendynamik, d.h. als nicht-pathologischer Teil des Alltagslebens, und in seiner Funktion als Manifestation einer „kulturellen Schattenökonomie“, d.h. als Gemeinschaft oder Milieu adaptierender und relativ autonomer Kulturkonsumenten (vgl. Lewis 1992).

Fans konsumieren nicht nur, sie produzieren auch. Sie entwickeln subkulturelle Lebensbereiche mit jeweils eigenen Kommunikationsformen und -mechanismen, oder sie entwerfen sich selbst als Subjekt solcher Gemeinschaften oder Milieus (vgl. de Certeau 1984; McRobbie 1994). Dabei beziehen sich die hier angesprochenen Untersuchungen auf liberale Gesellschaftssysteme, in denen es zwar kulturelle Anpassungsmechanismen gibt, andererseits jedoch Subkulturen und Verweigerungen durchaus geduldet werden, sofern sie überhaupt auffallen. Ein gänzlich anderer Ausgangspunkt ergibt sich jedoch, wenn man diese Konzepte von parasozialem Kontakt und adaptierender Fangemeinde im historischen Kontext der 30er und 40er Jahre in Deutschland verfolgt, somit in einem Kontext, wo die

Politik alle Lebensbereiche durchdrang und der Zwang zur Konformität außerordentlich groß war.

Untersuchungen von Fankulturen haben ein theoretisches Korrelat sowohl in soziologischen Theorien zur Öffentlichkeit als auch in Forschungen zur Alltagsgeschichte des Dritten Reiches. Daß Fangemeinden keineswegs passiv konsumieren, sondern aktiv über eigene Kommunikationsformen sich eine eigene Lebenswelt aufbauen, hat in einer umfassenderen Perspektive z.B. Habermas formuliert:

Solche wert- und normbildenden Kommunikationen haben keineswegs immer die Präzisionsform von Diskursen, und sie sind keineswegs immer institutionalisiert, also an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten erwartbar (Habermas 1982, 116).

Phantasie und Einbildung, wie sie die Kultur um Stars oft begleiten, können in diesem Sinne durchaus als Teil einer wert- und normbildenden Kommunikation betrachtet werden, indem sich Fangemeinden in eigenen Lebenswelten einrichten, die z.B. traditionelle soziale Milieus umgehen. Der gleichen Ansätze im Dritten Reich zu verfolgen, stößt natürlich auf das immer noch gängige Modell der Ästhetisierung der Politik und des total manipulierten „schönen Scheins“ (Reichel) des öffentlichen Lebens, dem auf Seiten der Konsumenten, wie Oskar Negt es einmal ausdrückte „ein totaler Lernblock als massenhaftes Phänomen“ gegenübergestanden habe (Negt 1977; vgl. weiter Reichel 1991; van der Nell 1995). Dieses Forschungsparadigma hat allerdings in den vergangenen Jahren zusehends an Erklärungspotential verloren. Gerhard Bauer hat zum Beispiel im Anschluß an Michel Foucaults dezentralen Begriff von Machtbildung und Machtübung die Funktion von „Sprache und Sprachlosigkeit“ im Dritten Reich untersucht und gezeigt, daß Konflikte, die an der Schnittfläche von persönlichen und politischen Interessen entstehen, sich nicht notwendigerweise in sozialem oder politischen Handeln manifestieren müssen, sondern oft indirekt im Sprachgebrauch greifbar werden (vgl. Bauer 1990). Auf vergleichbare Weise zeigen Untersuchungen zum Alltagsleben im Dritten Reich immer wieder die Komplexität der Erfahrung, die Einzelne oder Gruppen in kulturellen und sozialen Milieus (Swing Kids, Arbeitersiedlungen, Kirchengemeinden) vorfanden und mitgestalteten (vgl. Peukert 1982; Niethammer 1983; Mallmann/Paul 1992; 1995). Es läßt sich daher kaum unterscheiden, was hierbei Tradition oder ideologische Vorgabe in Schule und Freizeit und was dem aktuellen Milieu oder der individuellen Leistung des Einzelnen zuzuschreiben ist. Spezieller für die Frage des Widerstandes hat Michael Geyer (1992) gezeigt, wie das Zusammenspiel von kulturellem / sozialem

Milieu und gesamtgesellschaftlichen Prozessen eine Vielfalt von Praktiken ermöglicht. Geyer spricht in diesem Zusammenhang in Anlehnung an Habermas, von Teilöffentlichkeiten (*partial publics*), von Erfahrungsbereichen also, in denen sich privat und politisch relevante Erfahrungen formulieren und austauschen lassen, ohne daß ihre Bildung immer vorhersehbar oder institutionalisiert wäre. Die Entwicklung solcher Teilöffentlichkeiten bezieht sich dabei, wie Geyer hervorhebt, nicht immer und selten ausschließlich auf das Naziregime. Während das Regime seinerseits gezielt versuchte, alle Lebensbereiche dauerhaft unter Kontrolle zu bringen, gab es andererseits im öffentlichen Leben des Dritten Reichs durchaus Bereiche, die einer Eigendynamik von Kommunikation und Erfahrungsaustausch folgten und somit eine hohe Resistenz gegenüber dem politischen Regime aufwiesen.

Wie sich solche Bereiche im öffentlichen Leben des Dritten Reichs herausbilden konnten und welche Rolle hierbei das Starphänomen spielte – dies soll im Folgenden an einem exemplarischen Fall untersucht werden. Was die Karriere des Autorennfahrers Hans Stuck so lehrreich macht, ist das kommunikative Potential, das sich um ihn als einen der populärsten Männer seiner Zeit entfaltete. Kommunikatives Potential läßt sich dabei im Sinne einer Vermittlung von verschiedenen Interessen innerhalb der Gesellschaft verstehen, aber auch und vor allem im Sinne der subjektproduzierenden Erfahrung auf Seiten der Fans, die mit ihrem Idol auf verschiedene Weise in Kontakt bleiben, indem sie sporadische Gemeinschaften, Teilöffentlichkeiten und Schattenökonomien bilden und dabei von einer Eigendynamik des so aufgefächerten Kontaktes profitieren. Das, was Stuck geleistet hat, soll nachträglich keineswegs als idealistische Realisierung von Öffentlichkeit oder gar emanzipatorischer Gegenkultur nobilitiert werden. Doch zeigt sein Beispiel, wie ein Star auch im Dritten Reich Vermittler zwischen politisch-historischem Kontext, Privatinteressen und kulturellen Trends werden konnte, und wie sich diese Vermittlung im kommunikativen Austausch von Star und Fangemeinde entwickelte. Das war Sinn und Zweck des „Unternehmens Stuck“.

Das „Unternehmen Stuck“ bestand im Grunde aus einem Rennfahrer (Hans Stuck) und seiner Frau (Paula Stuck von Reznicek).¹ Was ihre Zusammen-

¹ Paula Stuck von Reznicek hat unter verschiedenen Namen veröffentlicht und wird auch je nach Quelle unterschiedlich genannt: Paula von Reznicek (vor der Ehe mit Stuck), Paula Stuck (während des Dritten Reiches), Paula Stuck von Reznicek (vor allem als eigenständige Autorin nach 1932 und wieder nach

arbeit zu einem Unternehmen machte, ist zum einen die ökonomische Basis, die dieses Traumpaar der 30er Jahre in seiner Fangemeinde hatte, zum andern die politische Aufgabe, die den beiden mit Beginn des Dritten Reiches zuwuchs. Das „Unternehmen Stuck“ verfolgte von Anfang an ein ökonomisches Verwertungsinteresse. Die treibende Kraft hierbei war, wie Stuck selbst posthum festhielt, von Beginn an seine Frau:

Das waren Zeiten! Abends Gesellschaften, Parties, Bälle, nachmittags Teestunden. Oft hätte ich lieber meine Ruhe gehabt. Aber Paula von Reznicek wurde zu meinem Manager. Meinen Erfolgen und Leistungen nach müßte ich beim Publikum noch viel bekannter sein, meinte sie. Sie wollte mich berühmt machen! (Stuck 1967, 76).

So führte sie ihn nicht nur in ihre gesellschaftlichen Zirkel ein, sondern auch beim „Publikum“. Bei einem Sechs-Tage-Rennen stiftete sie z.B. eine Preissumme, als deren noblen Spender man dann ihren Mann nannte. Über derartige Werbestrategien wurde Stuck systematisch als ein Sportsfreund, als Freund der Massen und zugleich als Angehöriger der kulturellen Elite im Berlin der Weimarer Zeit aufgebaut. Der Markt, auf den dieses Produkt durch das „Unternehmen Stuck“ ausgerichtet wurde, war außerordentlich vital und kulturell sowie sozial höchst heterogen. Gefragt waren daher – wie Stuck selbst sich erinnert – innovative Ideen: „„Herr Stuck,‘ so fing es meistens an, ‚ich habe wieder eine neue Idee‘. Ich brauchte mich um nichts zu kümmern“ (Stuck 1967, 76). Diese Ideen waren offensichtlich so erfolgreich, daß er zu einem der ersten Helden des Dritten Reiches wurde.

Der Beginn der eigentlichen Zusammenarbeit des „Unternehmens Stuck“ mit dem Dritten Reich zeigt sich schon 1933 in *Das Autobuch*. Autoren waren Ernst Günther Burggaller (selber Rennfahrer und Journalist) und Hans Stuck (Burggaller/Stuck 1933). Als Co-autor fungierte, wenn auch nicht im Titel genannt, Paula von Reznicek, die, selber bekannte Tennisspielerin und Journalistin, ihre Stellung beim Ullsteinverlag 1933 verlor, da sie nicht „arisch“ genug zu sein schien. Die Botschaft des Buches war einfach: Politische, ökonomische, und private Einzelinteressen gingen im Deutschland Hitlers Hand in Hand. Die Beiträge des Buches zeigen eine große Streuweite: Autowerbung, historische Abrisse, Rennstatistiken, praktische Ratgeber, ideologische Akrobatik, Anekdoten und Überlegungen zur Rolle der Frau in einer motorisierten Männerwelt. Stuck selbst präsentiert

1945), oder einfach nur Paula. Ich habe versucht, die Namen entsprechend zu verwenden.

z.B. in seiner Besprechung „Der vorbildliche Kleinstwagen“ ein Modell der Framo-Stromer Autowerke mit Bild und Text – Starwerbung zum einen, frühe Erfüllung von Hitlers Zielvorgabe, einen Volkswagen zu schaffen zum andern. Er gibt praktische Ratschläge, erzählt aus seinem reichen Erfahrungsschatz und stilisiert sich als Freund jedes Deutschen in Sachen Auto. Herbert Obscheringkats programmatischer Artikel „Der Rennfahrer im Dritten Reich“ sorgt dagegen für die ideologische Weichenstellung, um eine zunehmende „Motorisierung des Volkes“, d.h. eine gesamtgesellschaftliche Modernisierung auch dem völkischen Klientel der Nazis nahezubringen: „Die Erkenntnis, daß der Rennsport einem Volk von Nutzen sein kann, muß in Deutschland siegen [...] das ist die Aufgabe des Dritten Reiches“ (Stuck/Burggaller 1933, 57). Das Frontispiz zeigt dann auch einen ausgesprochen locker wirkenden Hitler, sich leutselig nach vorne beugend, geradezu einladend und schneidig, wie es der Volkshumor beschreibt mit „Dem Charmeur ist nichts zu schwör“. Adolf, der nette Kerl aus der Nachbarschaft (nun der politische Führer) ist offensichtlich als politisches Pendant zum tatsächlichen Rennfahrer Stuck gedacht. Stucks Bekanntheit stand dabei der Hitlers 1933 kaum nach und seine Beliebtheit noch weniger.

Stucks Karriere erreichte schnell ihren Zenit. Er bekam seinen „Reichsrennwagen“, wie Hitler es bei einer früheren Besprechung versprochen hatte, stellte 1934 neue Geschwindigkeitsweltrekorde auf, und gewann im selben Jahr auch den „Großen Preis von Deutschland“ auf dem Nürburgring. In seinem *Tagebuch* notiert Stuck unumwunden patriotisch:

„Hans Stuck hat zum erstenmal den *Großen Preis von Deutschland* gewonnen—für Deutschland“. Und Deutschland, Deutschland über alles! klingt es hunderttausendfach weit über die Eifel-Berge hin (Stuck 1967, 105).

Der Siegerwagen kehrt durch ein Spalier von Gratulanten, SA und Schulkindern zurück in die Autowerkstatt in Zwickau, wo schon die Belegschaft und Prominenz aus Politik und Wirtschaft wartet, die Hand bereit zum Gruß: „und zwischen Arbeitern, Rennfahrern und Regierungsangestellten herrscht nur noch Begeisterung“ (Stuck 1967, 106). Stuck selber ist so überwältigt, daß ihm laut Tagebucheintrag Tränen in den Augen stehen, denn daß einem Sportler ein solcher Triumph zuteil werden könnte, hatte er niemals erwartet. Offensichtlich bündelte er, wie diese Szene zeigt, Interessen und Perspektiven, die vorher brach gelegen oder noch nicht ihre optimale Artikulationsmöglichkeit gefunden hatten (vgl. von Saldern 1992).

Folgt man Stucks Darstellung, so hat das Programm der Motorisierung des Volkes, d.h. der Modernisierung Deutschlands, durch ihn einen Weg zum

Volk gefunden. Als Star hat er die Vermittlung verschiedener Interessen für eine gemeinsame Vision und für ein Gemeinschaftserlebnis möglich gemacht. Symbolkräftig schüttelt er Hände nach allen Seiten. Die Prominenz aus Wirtschaft und Politik wiederum läßt sich gern mit einem Liebling des Volkes sehen, denn Lieblinge sind sie selber selten. Die Belegschaft ihrerseits teilt den Stolz am Erreichten. Stuck selbst fühlte offensichtlich etwas ganz Neuartiges um sich entstehen: In dem Augenblick, wo die neue Gemeinschaft von Politik, Industrie und Publikum in ihm ihren Vertreter findet, erreicht seine Karriere eine neue Dimension. Das Publikum hingegen findet ein Scharnier zur politischen Realität über ein Vorbild, das immer auch persönlich ansprechbar ist.

Das „Unternehmen Stuck“ hatte jedoch auch noch andere Interessenten. Während Stuck Rennen „für Deutschland“ gewann und dadurch zu einem der vielen Geburtshelfer eines in seinen Konturen noch unscharfen „Neuen Deutschland“ wurde, gab es gleichzeitig schon früh auch antisemitische Aktionen gegen ihn. So beschimpften ihn beim Feldbergrennen 1934 Parolen auf der Rennstrecke als „Hans Stuck – ein Judenknecht“. Flugblätter wandten sich ans Publikum mit dem Aufruf: „Pfeift Hans Stuck – ist ein Judenknecht.“ Unterstützung fanden diese so offenen wie feigen Denunziationen im *Stürmer*, Julius Streichers notorischem „NS-Kampfblatt“. In seiner Sektion „Briefkasten“ brachte der *Stürmer* einen Leserbrief, der ausdrücklich auf Paula von Reznicek abzielte. Der Leser gibt sich besorgt über Stucks Ehe, worauf der Herausgeber ihm antwortet, daß Stuck in der Tat in Paula von Reznicek die um 20 Jahre ältere Tochter eines jüdischen Bankhauses aus Breslau geheiratet habe, die Ehe kinderlos sei, während der Ehe mit seiner ersten Frau aus der Familie eines deutschen Generals zwei Söhne entsprungen seien (*Stürmer* v. 21. Mai 1935).

Das Regime aber brauchte Stuck, seine Popularität und seinen Kontakt zum „kleinen Mann“ und war daher gewillt, seine Frau zu tolerieren. Görings „Wer ein Arier ist, bestimme ich“ soll in diesem Zusammenhang gefallen sein.² Stuck selber sah sich andererseits offensichtlich genötigt, die SS nicht ganz zu verprellen. Ein konkreter Fall von Zusammenarbeit ist zumindest in Ausschnitten belegt; eine Zusammenarbeit, die signifikant für die Frage von

² Zitiert nach Frankenberg (1967, 111). Frankenbergs Darstellung beruht auf Interviews mit Stuck. Göring wird an anderer Stelle auch zitiert mit „Wer ein Jude ist, bestimme ich.“ Denkbar ist, daß Göring Phantasie genug besaß sich beider Variationen zu bedienen, denn in der Sache ging es um dasselbe – er erlaubte sich, aus politischem Kalkül Ausnahmen von der Regel zu machen.

Stucks ambivalenter Stellung in der Öffentlichkeit war. Ernst Rüdiger Graf von Starhemberg, ehemaliger Führer des „Österreichischen Heimatschutzes“, einer Organisation ethnisch Deutscher, die den Anschluß Österreichs an Deutschland unterstützte, bat Stuck 1938 um Kontakte zu Himmler. In einem Bericht an SS Gruppenführer Wolff erklärte Stuck, seine Begegnung mit Starhemberg habe keinen Verdacht bei der Presse erweckt, vielmehr habe diese das Treffen für ein sportliches Zusammenkommen von Skifahrern gehalten. So kooperativ Stuck sich hier gibt (der Brief schließt mit „und stehe jederzeit voll und ganz zu Ihrer Verfügung“), so deutlich zieht er andererseits auch seine Grenzen, wenn er schreibt:

Ich selbst halte St[arhemberg], den ich jetzt oft und länger sprach und in St. Moritz völlig unbeeinflusst kennen lernte, für einen ehrlichen, geraden, keinesfalls falschen Mann, der die ihm zugeteilten Aufgaben erfüllt. Inwieweit er energisch, rücksichtslos und Kampfnatur ist, kann ich nicht beurteilen.³

Stucks Zurückhaltung ist bemerkenswert, denn Worte wie „energisch“, „rücksichtslos“ oder „Kampfnatur“ waren in Rennfahrerkreisen nicht gerade unbekannt. Offensichtlich ist Stuck bei allem Entgegenkommen nicht dazu bereit, sich im damaligen politischen Jargon zu kompromittieren. Eher sah er sich selbst so, wie ihn auch die Presse schilderte: als Sportsmann in eigener Sache – und nicht als Galionsfigur politischer Interessengruppen.

Diese schmale Grenze zwischen Kooperation im eigenen Interesse und bloßer Wasserträgerei hat Stuck auch in einer Schilderung in seinem *Tagebuch* hervorgehoben. Es handelt sich dabei um einen kleinen Vorfall aus dem Jahr 1939, der einmal mehr Stucks ambivalente Stellung in der Öffentlichkeit zur Geltung brachte. Alle Rennfahrer waren im Nationalsozialistischen Kraftfahrer Korps (NSKK) organisiert, und Beförderungen zu Ehrenrängen („Hauptsturmführer“ und dergleichen) waren jeweils bei entscheidenden Rennsiegen fällig. Bei öffentlichen Anlässen waren dann auch die Fahrer in Uniform vertreten, so daß die Regierungsvertreter sich in deren Glanz und Errungenschaften sonnen konnten. Bei einem solchen Empfang nahm NSKK Korpsführer Hühnlein, von den Fahrern gern als „Kurvenkasperl“ verspottet, Anstoß daran, daß Stuck in Zivil erschien. „Vielleicht bekam ich deshalb soviel Applaus beim Betreten der Bühne“ (Stuck 1967, 179), schreibt Stuck rückblickend zu seiner eigenen Rechtfertigung. Die

³ Der Vorgang Starhemberg-Stuck ist enthalten in: *Records of the Reich Leader of the SS and Chief of the German Police* (Washington: American Historical Association, American Committee for the Study of War Documents, 1958): T 175. RFSS/Pers. Stab, Spule 58.

Szene jedoch ist nicht ohne Bedeutung. Stucks Mitgliedskarte im NSKK vermerkte ausdrücklich, daß er aufgrund seiner Heirat mit einer „Nichtarierin“ kein volles Mitglied sei. So trug er schlicht deswegen keine Uniform und nicht etwa, um zu provozieren. Interessanter jedoch ist die Reaktion des Publikums. Der Auftritt in Zivil entsprach jenem Image, das seine Anhänger schon vor 1933 für ihn geschaffen hatten und zeigt damit, wie eine Fangemeinde eine Teilöffentlichkeit erzeugen kann, die zwar zum Dritten Reich gehört, ohne jedoch mit ihm identisch sein zu müssen.

Dieser parasoziale Rückhalt des „Unternehmens Stuck“ in Fangemeinden, die gleichzeitig mit dem Dritten Reich oder sogar noch vor ihm entstanden waren, zeigt sich noch deutlicher in einer anderen Version des Stuckimages. In *Sekunden erobern die Welt* (1939) präsentierte Paula Stuck als Autorin (während nur Hans auf dem Buchtitel genannt war) die öffentliche Seite des *modus vivendi*, den ihre Ehe mit dem Regime gefunden hatte. Die Verbindung zum Markt und ihre Betonung des Konsumaspektes zeigt, wie sehr der Autorensport bei aller politisch-ideologischen Aufrüstung im Umfeld seiner Anhänger, vor allem der jüngeren Generation, ein Eigenleben führte. Ein spezielles Kapitel „Kinder an Rennfahrer“ bringt eine Serie von Briefen, die das Interesse zeigen, das Kinder an Stuck nahmen und durchaus nehmen sollten, nämlich das Interesse an moderner Technologie. So schreibt ein Junge namens Kurt, daß er für alles, was mit Rennsport zu tun hat, ein brennendes Interesse habe, daß er eigenhändig ein Auto auseinandernehmen und wieder zusammenbauen könne; um Stuck zu überzeugen, fügt er ein demonstratives „Wirklich!“ hinzu. Ein Mädchen namens Eva Maria schreibt, um sich bei Stuck für eine Postkarte zu bedanken. Tatsächlich hatte Stuck die Angewohnheit, seinen Fans zu schreiben (oder seine Frau in seinem Namen schreiben zu lassen). Eva Maria gibt sich dabei stolz als erst 10-jährige zu erkennen, die aber schon alle Kompressoren auseinanderhalten könne. Es sei außerdem gut, daß man jetzt stromlinienförmige Karosserien habe, fügt sie hinzu, und es sei ihr innigster Wunsch, daß Stuck einmal ihre Schule besuche. Solche Briefe zeigen keineswegs nur den pädagogischen Wert des Kontakts zu einem Star, der neben anderem zentral die Motorisierung des „Neuen Deutschland“ verkörperte, sondern sie zeigen auch den Wert solcher Kontakte als parasoziale Wert- und Normbildung. Daß die Kinder dabei weniger blinde Konsumenten waren, sondern auch Neues entdecken und lernen konnten, belegen zahlreiche Hinweise in den Briefen.

Zugleich zeigen solche Briefe die relative Unabhängigkeit des Stars vom politischen Kontext. So folgt auf einen klassischen Fanbrief der Kommen-

tar: „Ich sende Dir hundert Blümchen zum großen Erfolg. Evilein‘. Über solche Auszeichnungen freuen wir Rennfahrer uns viel mehr als über die dicksten Lorbeerkränze!“ (Stuck 1939, 123). Wenngleich dies eher Paula Stucks Meinung zum Ausdruck bringt, so haben Stars generell allen Grund, sich über solche Briefe und Informationen zu freuen. Bilden doch diese Fangemeinden, diese eher unregelmäßigen und spontanen Teilöffentlichkeiten, Schattenökonomien und subpolitischen Wert- und Normbildungsprozesse kein geringeres Fundament ihres Imagegewinns als der sportliche Erfolg oder die direkte Kooperation mit den Spitzen aus Politik und Wirtschaft. Letztlich ist das „Unternehmen Stuck“ durchaus einer Aktiengesellschaft vergleichbar. Je mehr Fans, d.h. Aktionäre es hat, um so sicherer und höher ist der Profit. Das ist keineswegs rein metaphorisch gemeint. Seit es Stars gibt, gibt es auch „Autogrammbörsen“. Paula und Hans Stuck haben beide verschiedentlich Szenen geschildert, die ihre Beliebtheit als eine Sache von Marktgesetzen und keineswegs nur von Gefühlen aufzeigen. Auf dem Tennisplatz hören sie, daß Reznicek-Autogramme im Verhältnis von 1:2 für Autogramme von Willy Fritsch gehandelt werden, während man umgekehrt an der Rennstrecke einen Stuck für zwei Willy Fritsch bekommt.

Das deutsche Volk hatte im Dritten Reich somit keineswegs nur seinen charismatischen, mythischen Führer (vgl. Kershaw 1980), sondern auch seine „Freunde“. In seinem berühmten Essay über die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks fordert Benjamin ja keineswegs nur eine Politisierung der Kunst als Antwort auf die Ästhetisierung der Kunst durch den Faschismus, sondern sieht zugleich die modernen Massenmedien auch als vitale Erfahrungsträger, wenn er schreibt: „... die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen ist ein genau so leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Masse, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die Aufnahme von deren Reproduktion ist“ (Benjamin 1961, 154). Beispiele hierfür liefern die „Briefkästen“ in den Zeitungen, desgleichen die vielen Wettbewerbe und populärwissenschaftlichen Materialien, die schon kleine Jungen und Mädchen zur Beteiligung anregen und sie zu „halben Fachmännern“ beispielsweise in der Motorentechnologie machen. Das „menschlich näher Bringen“ ist in diesem Sinne durchaus politisch relevant. Parlamentarisch nicht vertreten, hatte die Bevölkerung doch einen Kontakt zu den Realitäten der Zeit, der eben nicht unter der ausschließlichen Kontrolle der Partei und ihrer Propagandainstrumente stand. Den politischen Visionen von einem neuen Deutschland, das respektiert wurde und zugleich in Frieden mit anderen lebte, näherte man sich über den Vermittler Hans Stuck. Er brachte politisch-ökonomische und populäre

Interessen in einen halböffentlichen Kontakt, d.h. in einen Kontakt, der an keine Institution gebunden war, es sei denn an das „Unternehmen Stuck“ selbst. Darin aber war er weniger Agent einer Inszenierung von Macht, sondern Vertreter von Interessen, die in der Bevölkerung nicht weniger vital und real waren als die Weltherrschaftsszenarien in der NS-Elite.

Daß diese Vermittlungsarbeit des „Unternehmens Stuck“ von verschiedenen Interessen abhängig war und somit auch Belastbarkeiten mit sich brachte, versteht sich von selbst. Als mit Beginn des Zweiten Weltkriegs die deutschen Automobile nicht mehr nur Rennstrecken eroberten, sondern motorisierte deutsche Truppen in Polen, Frankreich und Norwegen einmarschierten, entwickelte das „Unternehmen Stuck“ eine eigene Dynamik. Stuck arbeitete für die Truppenbetreuung und zwar weniger zur propagandistischen Hebung der Kampfmentalität als zur Vermittlung von Front und Heimat. Hierbei entwickelte der Kontakt zu dem „Unternehmen Stuck“, an dessen Vermittlungsarbeit die Fans beteiligt waren, ein neues Leben.

Die Parallele zwischen Stucks Karriere und dem Aufstieg von Hitlers neuem Deutschland war Teil des Images und gehörte seit 1933 zum Kapital des Unternehmens. Was Stuck jedoch besonders auszeichnete, war, wie einer seiner Fans noch 1943 meinte, die ambivalente Mischung von „höchstem Mut und edler Menschlichkeit“. Die Fans verglichen ihre Phantasie „Stuck“ mit dem Kriegsverlauf und sahen in ihr ihren eigenen Kriegsaltag bestätigt. Das zeigt sich u.a. darin, daß man die Stucks in Anlehnung an die Stukas der Luftwaffe „Stuckers“ oder „Stuckas“ nannte. Und wie die Stukas Polen, Frankreich und Norwegen eroberten, so eroberten die „Stuckers“ die Herzen der Zuhörer. Allerdings hielt dieser Parallelismus von Stukas und „Stuckers“ den Realitätserfahrungen der Menschen ebensowenig stand wie der Hitlermythos selbst. Der Kontakt der Fans zu ihrem Idol und damit zu gesellschaftlichen Gegebenheiten führte vielmehr zu einer ambivalenten Haltung, die Konsens, Selbstkritik und zugleich Distanz ermöglichte: Konsens, als das „Unternehmen Stuck“ 1941 der deutschen Luftwaffe vergleichbar triumphierte; Selbstkritik, als noch im selben Jahr die U-Boote ihre ersten Niederlagen erlitten; und Distanz, als das „Unternehmen Stuck“ 1943/44 trotz der Katastrophe von Stalingrad weitermachte und sich allmählich von der Gegenwart abspaltete. Nicht so sehr als pure Flucht aus der Gegenwart, sondern als eine produktive Phantasie, über die die Menschen innerlich Abstand von Naziregime und Krieg nehmen konnten.

Stuck selbst war aufgrund eines Attests von Ferdinand Sauerbruch kriegsuntauglich geschrieben und war 1940-44 als Truppenbetreuer engagiert. Unterstellt war sein Unternehmen dem „Verbindungsamt Wehrmacht Reichsarbeitsdienst und NS Gemeinschaft Kraft durch Freude“. Paula Stuck fungierte zwar als Assistentin, war jedoch, wie schon früher, die eigentliche Triebkraft des Unternehmens, denn sie erledigte die Korrespondenz, führte Tagebuch, verteilte Flugblätter, organisierte die Filmvorführungen und war nebenher auch noch die Hausfrau des Unternehmens. Ihr rund 25 Bände umfassendes Tagebuch aus dieser Zeit ist eine faszinierende Dokumentation der Vermittlungsarbeit, die das Unternehmen zu leisten vermochte.⁴ Tägliche Aufzeichnungen über die einzelnen Veranstaltungen geben Aufschluß über Umfang und Zusammensetzung des Publikums, enthalten Zeitungskritiken, Fanbriefe, Fotografien, daneben Betrachtungen zum Krieg und Beobachtungen erster Hand über das Verhalten sowohl der deutschen Truppen als auch der Bevölkerung der besetzten Gebiete.

Die Berichte zeigen besser als alles andere, wie das „Unternehmen Stuck“ den Parallelismus zur Politik sowohl verstärkte als auch ausnützte; wie es, anders gesagt, die nationalsozialistische Agenda ans Volk vermittelte, sich dabei aber gerade durch die Vermenschlichung des Unternehmens, die in Stucks Person und Image angelegt war, auch tendenziell davon abspaltete. Stucks Vermittlung oder Vermenschlichung des historischen Kontextes antwortete auf der Seite der Fans subjektbildende Produktivität: sie konnten sich analog zur ambivalenten Stellung des „Unternehmens Stuck“ selbst für oder gegen ihre politisch-soziale Umgebung aussprechen. Dieses Lern- und Erfahrungspotential war aber nicht bloßer oder ausschließlicher Reflex auf die propagandistische Funktion des „Unternehmens Stuck“, sondern ent-

⁴ Paula Stuck, *Wehrbetreuung während des 2. Weltkrieges: Reise- und Erlebnisberichte mit Illustrationen 1940-1945*, 25 Bde. (Militärarchiv Freiburg, MSg. 106). Zitiert als (W Bd.: Seite, Datum des Eintrages). Andere Rennfahrergrößen der Zeit hatten während des Krieges keine vergleichbare Präsenz. Rudolf Carracciola war in der Schweiz geblieben, eigener Aussage nach aus moralischen Bedenken gegenüber der Wehrbetreuung im Dienst des NS-Regimes. Hermann Lang war in der Hauptsache als Ingenieur tätig, seine Memoiren *Vom Rennmonteur zum Europameister* erschienen 1943, fanden ihre größte Verarbeitung aber erst nach 1945. Manfred von Brauchitsch veröffentlichte 1940 sein Buch *Kampf mit 500 PS*, das offenbar aber auch keine allzugroße Verbreitung fand (Kopien sind heute schwer zu finden); er war später als Referent der Wehrmacht in Sachen Panzerentwicklung tätig.

Interessen in einen halböffentlichen Kontakt, d.h. in einen Kontakt, der an keine Institution gebunden war, es sei denn an das „Unternehmen Stuck“ selbst. Darin aber war er weniger Agent einer Inszenierung von Macht, sondern Vertreter von Interessen, die in der Bevölkerung nicht weniger vital und real waren als die Weltherrschaftsszenarien in der NS-Elite.

Daß diese Vermittlungsarbeit des „Unternehmens Stuck“ von verschiedenen Interessen abhängig war und somit auch Belastbarkeiten mit sich brachte, versteht sich von selbst. Als mit Beginn des Zweiten Weltkriegs die deutschen Automobile nicht mehr nur Rennstrecken eroberten, sondern motorisierte deutsche Truppen in Polen, Frankreich und Norwegen einmarschierten, entwickelte das „Unternehmen Stuck“ eine eigene Dynamik. Stuck arbeitete für die Truppenbetreuung und zwar weniger zur propagandistischen Hebung der Kampfmoral als zur Vermittlung von Front und Heimat. Hierbei entwickelte der Kontakt zu dem „Unternehmen Stuck“, an dessen Vermittlungsarbeit die Fans beteiligt waren, ein neues Leben.

Die Parallele zwischen Stucks Karriere und dem Aufstieg von Hitlers neuem Deutschland war Teil des Images und gehörte seit 1933 zum Kapital des Unternehmens. Was Stuck jedoch besonders auszeichnete, war, wie einer seine Fans noch 1943 meinte, die ambivalente Mischung von „höchstem Mut und edler Menschlichkeit“. Die Fans verglichen ihre Phantasie „Stuck“ mit dem Kriegsverlauf und sahen in ihr ihren eigenen Kriegsalltag bestätigt. Das zeigt sich u.a. darin, daß man die Stucks in Anlehnung an die Stukas der Luftwaffe „Stuckers“ oder „Stuckas“ nannte. Und wie die Stukas Polen, Frankreich und Norwegen eroberten, so eroberten die „Stuckers“ die Herzen der Zuhörer. Allerdings hielt dieser Parallelismus von Stukas und „Stuckers“ den Realitätserfahrungen der Menschen ebensowenig stand wie der Hitlermythos selbst. Der Kontakt der Fans zu ihrem Idol und damit zu gesellschaftlichen Gegebenheiten führte vielmehr zu einer ambivalenten Haltung, die Konsens, Selbstkritik und zugleich Distanz ermöglichte: Konsens, als das „Unternehmen Stuck“ 1941 der deutschen Luftwaffe vergleichbar triumphierte; Selbstkritik, als noch im selben Jahr die U-Boote ihre ersten Niederlagen erfuhren; und Distanz, als das „Unternehmen Stuck“ 1943/44 trotz der Katastrophe von Stalingrad weitermachte und sich allmählich von der Gegenwart abspaltete. Nicht so sehr als pure Flucht aus der Gegenwart, sondern als eine produktive Phantasie, über die die Menschen innerlich Abstand von Naziregime und Krieg nehmen konnten.

Stuck selbst war aufgrund eines Attests von Ferdinand Sauerbruch kriegsuntauglich geschrieben und war 1940-44 als Truppenbetreuer engagiert. Unterstellt war sein Unternehmen dem „Verbindungsamt Wehrmacht Reichsarbeitsdienst und NS Gemeinschaft Kraft durch Freude“. Paula Stuck fungierte zwar als Assistentin, war jedoch, wie schon früher, die eigentliche Triebkraft des Unternehmens, denn sie erledigte die Korrespondenz, führte Tagebuch, verteilte Flugblätter, organisierte die Filmvorführungen und war nebenher auch noch die Hausfrau des Unternehmens. Ihr rund 25 Bände umfassendes Tagebuch aus dieser Zeit ist eine faszinierende Dokumentation der Vermittlungsarbeit, die das Unternehmen zu leisten vermochte.⁴ Tägliche Aufzeichnungen über die einzelnen Veranstaltungen geben Aufschluß über Umfang und Zusammensetzung des Publikums, enthalten Zeitungskritiken, Fanbriefe, Fotografien, daneben Betrachtungen zum Krieg und Beobachtungen erster Hand über das Verhalten sowohl der deutschen Truppen als auch der Bevölkerung der besetzten Gebiete.

Die Berichte zeigen besser als alles andere, wie das „Unternehmen Stuck“ den Parallelismus zur Politik sowohl verstärkte als auch ausnützte; wie es, anders gesagt, die nationalsozialistische Agenda ans Volk vermittelte, sich dabei aber gerade durch die Vermenschlichung des Unternehmens, die in Stucks Person und Image angelegt war, auch tendenziell davon abspaltete. Stucks Vermittlung oder Vermenschlichung des historischen Kontextes antwortete auf der Seite der Fans subjektbildende Produktivität: sie konnten sich analog zur ambivalenten Stellung des „Unternehmens Stuck“ selbst für oder gegen ihre politisch-soziale Umgebung aussprechen. Dieses Lern- und Erfahrungspotential war aber nicht bloßer oder ausschließlicher Reflex auf die propagandistische Funktion des „Unternehmens Stuck“, sondern ent-

⁴ Paula Stuck, *Wehrbetreuung während des 2. Weltkrieges: Reise- und Erlebnisberichte mit Illustrationen 1940-1945*, 25 Bde. (Militärarchiv Freiburg, MSg. 106). Zitiert als (W Bd.: Seite, Datum des Eintrages). Andere Rennfahrergrößen der Zeit hatten während des Krieges keine vergleichbare Präsenz. Rudolf Carracciola war in der Schweiz geblieben, eigener Aussage nach aus moralischen Bedenken gegenüber der Wehrbetreuung im Dienst des NS-Regimes. Hermann Lang war in der Hauptsache als Ingenieur tätig, seine Memoiren *Vom Rennmonteur zum Europameister* erschienen 1943, fanden ihre größte Verarbeitung aber erst nach 1945. Manfred von Brauchitsch veröffentlichte 1940 sein Buch *Kampf mit 500 PS*, das offenbar aber auch keine allzugroße Verbreitung fand (Kopien sind heute schwer zu finden); er war später als Referent der Wehrmacht in Sachen Panzerentwicklung tätig.

sprang vielmehr der Eigendynamik des kommunikativen Kontaktes, den das Unternehmen entfaltete.

Die öffentlichen „Begegnungen mit Hans“ folgten einem einfachen Format. Stuck erzählte Technisches und Anekdotisches aus dem Rennfahrerdasein, zeigte Filmausschnitte und fesselte das Publikum durch Fragen und Antworten. Es war nach den Worten einer damaligen Zeitung zum ungeteilten Vergnügen der Besucher, „wie sich aus dem Frage- und Antwortspiel das bunte, an Abenteuern und Erlebnissen starke Leben eines Mannes entwickelt“ (*W 10*: September 1941). Der Schwerpunkt liegt hierbei eindeutig auf „Spiel“, denn was Stuck war und für seine Besucher bedeutete, konnte sich je nach Publikum und je nach politischer oder militärischer Lage durchaus ändern. Bei einem der monatlich bis zu zwanzig Vorträge – hier in einer schlesischen Schule – war das Publikum, wie im Tagebuch vermerkt wird, einmal mehr begeistert: „Abends sind 450 Jungens im Alter von 12-17 da. So einen Erfolg hat mein langer Hans schon lange nicht gehabt und totgefragt haben die Jungens ihn auch“ (*W 1*, Juni 1940). Psychologisch gesehen haben diese Teenager die kommunikative Situation des Vortrages genutzt, um Interessen zu formulieren und Anteil am Geschehen zu nehmen, was nicht dasselbe ist, wie indoktriniert zu werden.

Die Fragen bei solchen Veranstaltungen reichten von technischen bis zu persönlichen Fragen. Stuck, der sich oft mit denselben Fragen konfrontiert sah, begann offenbar um der Unterhaltung willen damit, seine Erfahrungen mit vorigen Fragern in die jeweils nachfolgende Veranstaltung aufzunehmen. Damit entwickelte das „Unternehmen Stuck“ zugleich schrittweise ein buchstäbliches Eigenleben: Ein Publikum konnte über ein abwesendes anderes Publikum lachen oder sich mit ihm vergleichen – wissend, daß es selbst zum Gegenstand von Witz und Ironie in einer der nachfolgenden Veranstaltungen werden konnte. Die Dynamik des Unternehmens hing somit keineswegs nur von einem Parallelismus zwischen Krieg und Autorennen ab, sondern zu Beginn gleichermaßen und am Ende fast ausschließlich vom kommunikativen Austausch, der die Sache belebte. Zeitungen hatten daran keinen geringen Anteil. Über Monate und Jahre begleitete die Presse Stucks Veranstaltungen, bereitete einen kommenden Vortrag vor, indem sie über Erfolg und reges Publikumsinteresse bei den vorherigen Veranstaltungen berichtete. Einzelne Fragen waren bereits in der Presse abgedruckt, so daß die Fans Stuck oft mit den in Zeitungen veröffentlichten Antworten konfrontieren konnten, was den Spielcharakter des Unternehmens nur noch zusätzlich differenzierte. Eine der häufigsten Fragen war

offensichtlich die Frage danach, was ihm wichtiger sei: seine Frau oder sein Auto. Stuck wiederholte geduldig, man solle das besser seine Frau fragen.

In den Aufzeichnungen von Paula Stuck finden sich schon sehr früh immer wieder Hinweise darauf, daß Stuck den Aufgaben, die sich ihm stellten, voll gewachsen war: „Er hat wieder Riesenerfolg und seine Wirkung auf Publikum, nicht nur auf der Rennbahn, ist erstaunlich – umso mehr – da er ja garnicht zu solchen Dingen geschult ist“ (W 1, 3.6.1940). Stuck genoß das Bad in der Menge, „Hans kommt sich vor wie Clark Gable“ (W 1, 10.6.1940). Auch wenn das Publikum sich einmal nicht so sehr für Autorennen interessierte, wie z.B. in einer abgelegenen schlesischen Stadt, blieb Stuck Herr der Lage und fand einen Weg zu ihm: „Hans macht nur unanständige Witze mit ihnen [...], worauf sie begeistert eingehen“ (W 1, 25.6.1940). Innovation und Improvisation waren integrale Bestandteile des „Unternehmens Stuck“ – und darin lag seine Stärke. So gelang Stuck an anderer Stelle ein durchaus propagandistischer Einfall während einer Tournee durch Frankreich: „Alle Jahre um diese Zeit sind wir Deutschen in allen Ländern der Welt Rennen gefahren – doch jetzt ist es wichtiger, daß wir pausieren und die Engländer und Franzosen dafür rennen“ (W 1, 10.6.1940). Stuck war keineswegs der Einzige, der sich solcher Improvisationen bediente. Ein Oberstleutnant zum Beispiel operierte, als er Stuck dem Publikum vorstellte, ebenfalls mit diesem Parallelismus von Autorennen und Eroberung, indem er darauf hinwies, daß es der deutsche Geist gewesen sei, der sowohl die Truppen in Frankreich als auch Stuck seinerzeit zum Erfolg gebracht habe. Dieser Parallelismus war ein Teil der propagandistischen Funktion des „Unternehmens Stuck“. Was dessen Erfolg jedoch vor allem ausmachte, war das trotz aller Planung und Kontrolle oft spontane Sichbilden von Gemeinschaften und Teilöffentlichkeiten, in denen es Raum für individuelle Stimmen oder unerwartete Variationen gab. Genau das hat Michel de Certeau als die eigentliche Praxis des Alltagslebens beschrieben, die sich an Vorgaben orientiert, diese aber adaptiert und nicht einfach schluckt.

Was für den Austausch mit den Fans gilt, gilt auch für die Dokumentation dieses Austausches selbst. Es lag in Paula Stucks eigenem Interesse, das Unternehmen in einem guten Licht erscheinen zu lassen. Das erhaltene Material ist in diesem Sinne eine gezielte Auswahl. Dessen ungeachtet ist das Tagebuch durchaus eine zutreffende Dokumentation der Interessenlage des „Unternehmens Stuck“. Wiederholt reflektiert Paula Stuck ihre ambivalente Stellung zwischen propagandistischer Sollerfüllung und der eher widersprüchlichen Erfahrung vor Ort. Erfolge waren keineswegs garantiert,

und ein Nachlassen der Effizienz war bei zwanzig und mehr Vorträgen pro Monat nur eine Frage der Zeit. So notiert Paula Stuck zur Frage der Erfolgsaussichten ihrer Vortragstouren den unzweideutigen Traum, „wie Hans an einem Seil hängend Vorträge hält und sich das Seil langsam dabei abschabt“ (W 3, Dezember 1940). Auch vermerkt sie ein Defizit des Unternehmens gerade vor Ort. In Norwegen schreibt sie: „Mir ist irgendwie komisch, denn hier in der Gegend waren lauter nette Leute, die zu uns irgendwie paßten. Aber dazu sind wir ja schließlich nicht unterwegs“ (W 3, 18.12.40). Das Unternehmen arbeitete in Vertretung der deutschen Armee und nicht im Interesse der Bevölkerung der besetzten Gebiete. Dabei war Hans Stuck durchaus international bekannt und hatte somit Geschäftsinteressen, die über das propagandistisch Gebotene hinausgingen. Schließlich entsprachen die Begegnungen mit den zahlreichen Fans Zuhause in Deutschland und in der Armee nicht unbedingt seinen Idealvorstellungen. Seine Frau notierte: „Dennoch sind von den Vielen nur Wenige zu einem persönlichen Kontakt gekommen – aber die Wenigen, bei denen dies der Fall war, sollten Freunde für’s Leben werden“ (W 3, 2.12.40). Stars waren und sind, so sehr sie parasozial zu Intimfreunden werden können, un-erreichbar.

Es sind jedoch diese Einzelfälle, die einen deutlicheren Einblick geben in den Erfahrungsaustausch, den das Unternehmen ermöglichen konnte. In der einzelnen Stimme zeigt sich am ehesten die subjektproduzierende Erfahrung in der „Begegnung mit Hans“. Der folgende Brief stammt von einem 21-jährigen Flakschützen. Nachdem sich der Schreiber für eine Weihnachtspostkarte von Stuck bedankt hat, setzt er zu einer Phantasie an, die ihn weiter über seine Flakstellung hinausträgt und dabei die Alternative eines friedlichen Lebens durch den Kontakt zu seinem Idol „näher“ bringt:

Darf ich Sie jetzt etwas mit meinen Gedanken belästigen? Sie können sich es wahrscheinlich kaum vorstellen, was es für mich bedeutet, einen Kartengruß von Ihnen erhalten zu haben. Wie sehr ich Sie sozusagen in mein Herz geschlossen habe, Sie und unsern Bernd Rosemeyer, das ist einmalig. Ich bin noch jung, 21 Jahre, und lernte Sie indirekt eigentlich spät kennen. Es war im Jahre 1933 und man sprach wieder von deutschen Rennwagen [...] Es kamen die Fahrten auf der Avus, die Weltrekorde [1934]. Der Wagen begeisterte mich! Diese einmalig rassige Form mit dem Fischmaul und dem Heck! Und dann Sie! Lächelnd, glücklich! Deutsche Wagen wieder im Kampf! Für mich gab es nur einen Sieger: Hans Stuck auf Auto-Union! [...] Sie haben mich begeistert! Sie sind für mich das Rennfahrerrideal! Alles hätte ich gerne hergegeben, hätte es genutzt, Ihnen zum Sieg zu verhelfen [...] Im Geiste habe ich Ihnen oft die Hand gedrückt und gesagt: Hans – wunderbar! [...] Ich kann Ihnen noch hun-

derte Sachen aufzählen, doch wofür? Soll ich Ihnen erzählen von der großen Auto-Union Fahne, mit der ich Ihnen in jedem Rennen zuwinke? Soll ich erzählen von den Schlägereien mit den Vertretern vom Gegenlager? Soll ich erzählen von den über 500 Bildern von Ihnen, die ich gesammelt habe, von Ihren Rennen, von Ihrem Glück und Pech. Ich glaube es gibt nicht viel, was ich aus Ihrem Rennfahrer-Leben nicht weiss (W 9, 8.1.1941).

Auffallend an diesem Brief ist die Präzision, mit der das projektive Moment jedes parasozialen Kontaktes sichtbar wird. Der Händedruck und die direkte Anrede „Hans wunderbar“ erfolgen ja rein in der Phantasie. Auffallend ist weiterhin, wie dieser 21jährige Flakschütze die Parole des „Alles für Führer und Vaterland“ umkehrt wenn er fortfährt: „Gerne würde ich alles opfern, könnte ich einmal mit Ihnen fahren zu einem Rennen, könnte ich mich mit Ihnen unterhalten“. Derartige Formulierungen sind sicherlich keine Regimekritik. Auch läßt sich derselbe Enthusiasmus, der sich hier an Stuck kristallisiert, unschwer auf die Teilnahme am Krieg übertragen. Zugleich jedoch scheint es eindeutige Prioritäten zu geben: „Jetzt liege ich in einer Berliner Flakstellung und warte auf die Zeit, wo ich Ihnen zuwinken kann.“ Den Tod für Führer und Vaterland vor Augen, hat dieser 21jährige Flakschütze offensichtlich nur den einen Wunsch, sein Idol zu treffen. Wie Paula Stuck handschriftlich vermerkte, war es „ein Brief, der Hans zu Tränen rührte“. So wie der Briefschreiber sich imaginär in sein Idol hineinversetzt, so kann dieses selbst sich hier durch die Augen eines seiner Fans sehen und vor allem fühlen. Die Erfahrungsbereiche, die diesen Austausch ermöglichen, leben zwar in der vorgegebenen Rhetorik und liegen real an der Kriegsfront. Doch gedacht werden sie mit Blick auf eine friedliche Alternative, auf das Leben eines Autorennfahrers. Paulas Kommentar ironisiert möglicherweise die allzugroße männerbündnerische Sentimentalität. Zugleich jedoch verdeutlicht der Brief Stucks damalige Berühmtheit. Eine Berühmtheit in Form jenes Bildes, das sie selbst von Anfang an geplant hatte und das gleichermaßen zum Dritten Reich paßte wie auch für sich selbst bestehen konnte.

So traf Stuck fast überall Begeisterung an. Seine Fans waren vor allem junge Zuhörer, und junge enthusiastische Soldaten brauchte auch Hitler. Bisweilen allerdings schoß dieser Enthusiasmus weit über die Grenzen hinaus, wie bei einem Vortrag im Juni 1943 in Breslau:

Hans berichtet: Der Höhepunkt der Heimatveranstaltungen – was Teilnahme, Interesse und Begeisterung anbetreffen. 1400 Jungens – meistens Rekruten der Flak, einfach außer sich. Wenn er nur drei sinnlose Worte sagte, klatschten sie minutenlang. Sogar den Film mußte er dreimal unterbrechen. Der stellv. Chef

sagte nachher zu ihm: Kein Ritterkreuzler und kein Parteiredner hatten auch nur annähernd so ein Echo. Ich bin fassungslos! (W 20, 9.6.1943)

Von Anfang an war der Mangel an guten Rednern ein chronisches Dilemma der Nationalsozialisten, die doch so viel Wert auf Rhetorik legten. Ritterkreuzträger hatten in einzelnen Fällen durchaus Erfolg gehabt, wie zum Beispiel U-Boot Kommandant Joachim Schepke, der im Februar 1941 in einem landesweit übertragenen Vortrag an die deutsche Jugend auf recht instruktive und sogar unterhaltsame Weise vom U-Bootkrieg berichtete. Was aber die Gruppe in Breslau betrifft, stand Stuck selbst vor einem Rätsel. Die meisten der damals 12 bis 14-jährigen kannten Stuck meist nur vom Hörensagen, denn sein letztes große Vorkriegsrennen hatte im Herbst 1939 stattgefunden, als deutsche Truppen schon in Polen einmarschierten. Möglicherweise war Stuck (in Breslau) Zeuge einer Massenpsychose, was den Zielsetzungen seines „Unternehmens“ im Grunde widersprach. Möglicherweise aber hatte sich mit der militärischen Lage auch die Bedeutung des Unternehmens geändert. Was vorher lebendiger Teil eines lebendigen Dritten Reiches war, konnte nun, 1943, als seine bessere Alternative verstanden werden.

Unter dieser Perspektive erscheint es nur plausibel, daß Stuck sich im Sommer 1943, so Rezniceks Tagebuch, einer kleinen österreichischen Widerstandsgruppe anschloß. Wie dieser Widerstand tatsächlich zu beurteilen ist, sei dahingestellt. Die Erklärungen in Rezniceks Tagebuch sind zwar ausführlich (W 25, April-Mai 1945), aber Zweifel am Engagement und der Wirksamkeit der Gruppe sind durchaus gerechtfertigt. Möglicherweise wollte Reznicek Ihrem Mann nur eine neue Rolle als öffentlicher Vermittler zuschneiden. So wie sie Hans 1929 ins Berliner Lokalmilieu hineinpromotet hatte, lag ihr 1945 im Rückblick offenbar viel daran, den beliebten und verehrten Repräsentanten der „besten deutschen Tugenden“ dorthin zu schreiben, wo die besten deutschen Tugenden hätten sein sollen. Interessanterweise griff die französische Presse diese Idee sofort nach Kriegsende auf. So beschrieben *Les Dernières Nouvelles d'Alsace* Stuck als „le champion automobile von Stuck: un des chefs de la Resistance autrichienne“ (17.7.1945), der beim Willkommen des französischen Besatzungsgenerals in St. Anton erster Ansprechpartner war. Dieses Spiel nun war Stuck durchaus vertraut. Man brachte sich gegenseitig ins Rampenlicht, hier Stuck als Galionsfigur der deutschen Tugenden, dort die französische Armee als Befreier. Was 1933 funktioniert hatte, konnte 1945 auch noch funktionieren. An Stucks Aufrichtigkeit muß dabei nicht gezweifelt werden. Er wußte sehr wohl, daß er für verschiedene Leute Verschiedenes bedeutete. Daß er noch

1944 durch Reden die Bevölkerung unterhielt, die an ein Regime gebunden war, das er zugleich sabotieren half, spricht weniger für eine Zwiespältigkeit als einmal mehr für die Bedeutung von Teilöffentlichkeiten auch im Dritten Reich.

Dies zeigt sich besonders deutlich in dem folgenden Brief eines jungen Mädchens: Während nach Detlev Peukert das Alltagsleben der Menschen zum Ende des Krieges hin von zunehmender Fragmentierung und Isolation gezeichnet war, da sich traditionelle Bindungen und Milieus zusehends auflösten, kam es in diesen Auflösungsprozessen zugleich auch zu Versuchen, einen klaren Kopf zu behalten. Einmal mehr kristallisierte sich eine solche Klärung an dem Autorennfahrer, der ein Vermittler geworden war:

Möchte heute noch einmal meine Bitte brieflich wiederholen. Vielleicht erinnern Sie sich noch an Waldfriede in Gernsheim, wo Sie uns Ihren Vortrage gehalten haben. Da bin ich mit der Bitte zu Ihnen gekommen, mir doch ein Buch von Ihren Rennen zu geben. Sie hatten im Moment keines da und nannten mir Ihre Adresse. Ihr Vortrag war das schönste Erlebnis meines bisherigen Lebens. Ich habe mir schon immer gewünscht, einmal einem Rennen beizuwohnen, doch bisher war es mir noch nicht vergönnt. Ich bin nämlich erst 17 Jahre, von der Schule aus mit 16 1/2 Jahren schon in den R..D., 1/2 Jahr vom R.A.D. Luftwaffeneinsatz; und dann zu den Helferinnen übernommen worden, ohne irgend eine Einwilligung der Eltern. Habe die Bücher von Caracciola und Rosemeyer schon oft gelesen und die geschilderten Rennen direkt miterlebt, trotzdem ich von technischen Dingen fast nichts verstehe... Daß ich Sie jemals selbst sehen durfte, hätte ich mir nie träumen lassen, um so schöner war die Tatsache. Bei Ihrem ersten Rennen nach dem Kriege muß ich auf jeden Fall dabei sein, mag's biegen oder brechen. Ich habe allen Mut zusammenreißen müssen, um Sie damals anzusprechen. Bin sonst sehr schüchtern. Wenn Sie mir [Ihr] Buch schicken, schreiben Sie mir doch bitte eine kleine Widmung hinein! Zum Dank erlaube ich mir, Ihnen einen kleinen Glücksanhänger beizulegen. Er soll Ihnen bei Ihren Rennen nach dem Kriege stets Glück bringen, aber bitte nicht bei den nächsten Reisen mit in die Vorträge einbeziehen. Machen Sie doch so gern, oder?! Bitte lachen Sie jetzt nicht über meinen Brief. Ich könnte mir das jetzt so vorstellen! Versetzen Sie sich einmal in die Lage eines 17-jährigen Mädels, das ungewollt in ein stures Kommisleben geraten ist. Da kommt man auf die unmöglichsten Dinge. Also!!!? Habe meinen Kameraden auch nichts von diesem Brief gesagt. Sie würden mich nicht verstehen und mich verspotten. Verbleibe mit herzlichen Grüßen, besonders auch an Ihre Gemahlin eine unbekante... (W 23, 25.7.1944).

Was Soziologie und Psychologie als parasoziales Verhältnis beschreiben, geht durchaus über die nur imaginäre Beziehung zu einem Idol hinaus. So sehr Stuck eben nicht nur Stuck war, sondern ein Exponent gesellschaftli-

cher Utopien (oder Phantasien), die zum realen politischen und ökonomischen Kontext gehörten, so sehr zeigen Fanbriefe wie derjenige der 17-Jährigen von 1944, daß Fans selektiv konsumieren und ihre Kontakte durchaus produktiv auf ihre reale Umwelt beziehen. Während die Vermittlung von politischen, ökonomischen und persönlichen Interessen einerseits in kulturelle Traditionen wie in Modernisierungsprozesse eingebunden war, hatte sie zugleich doch auch eine kommunikative Eigendynamik, die auf jeweils sich ändernde Umstände reagierte. Beide Aspekte zeigen sich präzise an dem „Unternehmen Stuck“. Das NS-Regime war im Falle des „Unternehmens Stuck“ zwar ein wichtiger Spieler, doch zu keiner Zeit war es der allein dominierende Faktor oder Erfahrungshorizont.

Die Gemeinschaften, die sich um Stuck bildeten, können so durchaus als Teilöffentlichkeiten verstanden werden, während der subjektproduzierende Erfahrungsaustausch im individuellen Einzelfall, der sich im Kontakt zu Stuck ergab, auf die subpolitischen Wert- und Normbildungsprozesse deutet, die sich in ihnen vollzogen. Die relative Autonomie von Stucks Vermittlungsarbeit ist einmal darin gegeben, daß das Unternehmensprofil 1933 schon vorlag. Die NSDAP und das „Unternehmen Stuck“ starteten zu gleicher Zeit und waren in einigen ihrer Interessen durchaus kompatibel. Daher konnte das „Unternehmen Stuck“ 1933 auch mühelos in den neuen politischen Kontext eingeschaltet werden, der politischen Absicht nach zwar als Instrument, der Sache nach aber eher als Partner. Die relative Autonomie des Unternehmens lag vor allem in seiner Eigendynamik, die auf dem Kontakt und Austausch mit den Fangemeinden beruhte.

So stellt sich am Ende die Frage, ob der Begriff des parasozialen Kontaktes nicht im Kontext des Dritten Reichs nach einer zweiten Seite hin erweitert werden kann. Als Vermittler steht in der Mitte der Star. Im Falle Stucks bildete sich daraus ein Unternehmen, das als Phantasie vom besseren Leben sowohl im Verein mit politisch-ökonomischen Vorgaben stehen konnte, sich aber aufgrund seiner Eigendynamik tendenziell auch dagegen wandte. Im Unternehmen Stuck wurden so gesehene Träume in mehr als einem Sinne gerade dadurch wahr, daß sie in einem parasozialen Kontakt von Star und Fangemeinde zu einem politisch-ökonomischen Kontext vermittelt wurden. Was den Fans in einem Sinne als realer Kontakt zur Politik fehlen mochte, hatten sie andererseits als Phantasie oder als Subjektivität den Gegebenheiten voraus.

Literatur:

- Alperstein, Neil (1991) Imaginary Social Relationships with Celebrities in Television Commercials. In: *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 35, 1, S. 43-58.
- Bauer, Gerhard (1990) *Sprache und Sprachlosigkeit im „Dritten Reich“*. Zweite überarbeitete Auflage. Köln: Bund-Verlag.
- Benjamin, Walter (1961) Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 148-184.
- de Certeau, Michel (1988) *Kunst des Handelns*. Aus dem Französischen übersetzt von Ronald Voullié. Berlin: Merve.
- Frankenberg, Richard (1967) *Die großen Fahrer von einst*. Stuttgart: Motorbuch Verlag.
- Geyer, Michael (1992) Resistance as Ongoing Project: Visions of Order, Obligations to Strangers, Struggles for Civil Society. In: *Journal of Modern History*, 64 (suppl.), S. 217-241.
- Habermas, Jürgen (1982) *Zur Rekonstruktion des historischen Materialismus*. 3. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Horton, Donald / Wohl, R. Richard (1956) Mass Communication and Para-Social Interaction: Observations on Intimacy at a Distance. In: *Psychiatry*, 19, S. 215-229.
- Kershaw, Ian (1980) *Der Hitler-Mythos: Volksmeinung und Propaganda*. Stuttgart: DVA.
- Leets, Laura (1995) Fans: Exploring Expressed Motivations for Contacting Celebrities. In: *Journal of Language and Social Psychology* 14, 1-2, S. 102-123.
- Lewis, Lisa A. (ed.) (1992) *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*: London/New York: Routledge.
- Mallmann, Klaus Michael / Paul, Gerhard (1992) Alles nur „schöner Schein“ im deutschen Faschismus? In: *SoWi* 21, 2, S. 125-131.
- (1995) *Milieus und Widerstand: Eine Verhaltensgeschichte der Gesellschaft im Nationalsozialismus*. Bonn: Dietz.
- McRobbie, Angela (1994) *Postmodernism and Popular Culture*. New York: Routledge.
- Negt, Oskar (1977) Perspectives on the Fascist Public Sphere: A Discussion with Peter Brückner, Wilfried Gottschalch, Eberhard Knödler-Bunte, Olav Münzberg, and Oskar Negt. In: *New German Critique*, 11, S. 94-132.
- van der Nell, Wilfried (1995) Culture and the Organization of National Socialist Ideology 1933-1945. In: *German Cultural Studies. An Introduction*. Hrsg. von Rob Burns. New York: Oxford University Press, S. 101-146.
- Niethammer, Lutz (Hrsg.) (1983) *„Die Jahre weiss man nicht, wo man die heute hinsetzen soll“*. *Faschismuserfahrungen im Ruhrgebiet. Lebensgeschichte und Sozialkultur im Ruhrgebiet 1930 bis 1960*. Berlin: Dietz.

- Peukert, Detlev (1982) *Volksgenossen und Gemeinschaftsfremde: Anpassung, Ausmerze und Aufbegehren unter dem Nationalsozialismus*. Köln: Bund-Verlag.
- Reichel, Peter (1991) *Der schöne Schein des „Dritten Reiches“: Faszination und Gewalt des Faschismus*. München: Beck.
- von Saldern, Adelheid (1992) Cultural Conflicts, Popular Mass Culture, and the Question of Nazi Success: The Eilenried Motorcyle Races, 1924-39. In: *German Studies Review* 15, 2, S. 317-338.
- Stuck, Hans (1939) *Sekunden erobern die Welt*. Berlin: Drei Masken Verlag.
- Stuck, Hans (1967) *Tagebuch eines Rennfahrers*. München: Moderne Verlags GmbH.
- / Burgaller, Ernst (1933) *Das Autobuch*. Berlin: Drei Masken Verlag.
- Stuck, Paula (o.J.) *Wehrbetreuung während des 2. Weltkrieges: Reise- und Erlebnisberichte mit Illustrationen 1940-1945*. 25 Bde. Militärarchiv Freiburg, MSg. 106.

Susanne Weingarten

„Body of Evidence“

Der Körper von Demi Moore

By means of raw, naked willpower, the iron maiden (once the sweet Demi Moore) has fearlessly forged herself into a movie-making machine of unsurpassed strength.¹

Kein anderer amerikanischer Filmstar der Gegenwart wird mit solcher Vehemenz gehaßt und angegriffen wie Demi Moore: Ein Internet-Artikel titulierte sie vor kurzem als „El Tacky Supremo, the one-woman train wreck who has single-handedly brought monstrous vulgarity back to Hollywood“ (Seipp 1997, N.pag.). Bei keinem anderen Star wird so oft die Frage gestellt, warum gerade diese Person es zu ihrem Hollywood-Status gebracht hat: Über welche „Aura“, welches „Charisma“ Moore denn schon verfüge? Welche Zugkraft sie für die Zuschauer besitze? Daß es nicht ihre „natürliche“ Starausstrahlung ist, wird mittlerweile als geradezu selbstverständlich vorausgesetzt, wie die Einleitung eines US-Filmkritikers zur Rezension ihres jüngsten Films, G.I. JANE (USA 1997, Ridley Scott), deutlich macht:

Like the character she plays, Moore is a woman no one thought capable of completing the task she set for herself – becoming a star. [...] Certainly neither talent nor charisma nor the sort of star presence that ignites an audience’s imagination played a part in Moore’s ascent. Her presence is too tinny and unyielding for that. [...] It’s as if Moore thought she could win us over simply by keeping herself in front of us, and by letting the trappings of success convince us of her star wattage (Taylor 1997, n.pag.).

Aber ganz offensichtlich ist Moore doch seit etlichen Jahren ein Star, wenn man die Kriterien von Erfolg, Kontinuität und Image (Faulstich/Korte 1997) zugrunde legt, und in ihrer Persona scheinen sich Ambivalenzen und Reibungspunkte zu finden, welche die Öffentlichkeit dazu veranlassen, sich

¹ Aus der „1997 Power List“ der US-Filmzeitschrift *Premiere* (Mai 1997, 97). Moore rangiert auf Platz 75.

intensiver und oft aggressiver als im Falle anderer Stars (z.B. bei den annähernd gleichaltrigen Julia Roberts oder Sandra Bullock) mit ihr auseinandersetzen. Dieser Essay wird daher die Karriere Demi Moores untersuchen – und versuchen, Erklärungen für die Aggressionen und das dahinterliegende kulturelle Unbehagen an ihrer Persona zu finden. Untersuchungszeitraum sind die neunziger Jahre: von *GHOST* (*GHOST – NACHRICHT VON SAM*, USA 1990, Jerry Zucker), dem Film, mit dem Moore zum Star wurde, *MORTAL THOUGHTS* (*TÖDLICHE GEDANKEN*, USA 1991, Alan Rudolph) und *THE BUTCHER'S WIFE* (*DER MANN IHRER TRÄUME*, USA 1991, Terry Hughes) über *A FEW GOOD MEN* (*EINE FRAGE DER EHRE*, USA 1992, Rob Reiner), *INDECENT PROPOSAL* (*EIN UNMORALISCHES ANGEBOT*, USA 1993, Adrian Lyne), *DISCLOSURE* (*ENTHÜLLUNG*, USA 1994, Barry Levinson) und *THE SCARLET LETTER* (*DER SCHARLACHROTE BUCHSTABE*, USA 1995, Roland Joffé) bis zu *THE JUROR* (*NICHT SCHULDIG*, USA 1995, Brian Gibson), *NOW AND THEN* (*NOW AND THEN – DAMALS UND HEUTE*, USA 1995, Lesli Linka Glatter), *STRIPTease* (USA 1996, Andrew Bergman) und dem Ende August 1997 in den USA gestarteten *G.I. JANE*.

Verfolgt man die Entwicklung des Stars Moore in diesem Zeitraum, so ist Moores Entwicklung so bemerkenswert, daß sich daraus – unter anderem – die Frage ergibt, die ein amerikanischer Kritiker, wiederum anlässlich des Starts von *G.I. JANE*, in der *Los Angeles Times* stellte:

How has an actress who first won hearts in the mushy *GHOST* ended up morphing into someone who is most convincing doing push-ups, an actress who now seems as out of place in a standard romantic embrace as John Wayne did once upon a time? That would be a story well worth the telling (Turan 1997, C8).

Diese Rekonfiguration ihres Images – von der trauernden, zaghaften Witwe in einer Romanze zur muskelbepackten, fast kahlgeschorenen Machofrau in einem Militärdrama – läßt sich eindrucksvoll anhand von Moores Umgang mit ihrem Körper und ihrer Sexualität nachvollziehen. Dieser Essay soll daher auch die exemplarische Dekonstruktion eines weiblichen Star-Körpers und dessen Geschlechtsperformance beschreiben und analysieren.

Warum gerade anhand ihres Körpers? Wie bei kaum einem anderen weiblichen US-Filmstar der Gegenwart (ausgenommen vielleicht Sharon Stone) wird der populäre Diskurs über Moore von einem Diskurs über ihren Körper und ihre Sexualität dominiert. Dies ist zum einen Folge der Tatsache, daß Moore – die schon zu Beginn ihrer Karriere Anfang der Achtziger Pin-up-Fotos gemacht hatte – ihren Star-Status unter anderem – rollenextern –

über einen strategischen Medien-Einsatz ihres entblößten Körpers erreicht hat, etwa durch ihre spektakulären Titelbilder in der US-Zeitschrift *Vanity Fair* – im August 1991 als hochschwangere Nackte und im August 1992 als nur mit Körperfarbe „bekleideter“ Akt – sowie durch ihre Gender-Bender-Fotoserie in der britischen Zeitschrift *Arena* im Oktober 1996, in der Moore als „Mann“ mit Anzug, Krawatte und Bärtchen posierte, im letzten Bild aber ihre Brüste unter aufgeknöpftem Herrenhemd zur Schau stellte. Sie profilierte sich des weiteren durch Striptease-Darbietungen in diversen amerikanischen Talkshows, unter anderem bei David Letterman.

Zum anderen resultiert die Körperfixiertheit des Moore-Diskurses daraus, daß ihre Rollen häufig die sexualisierte Frau thematisieren: sei es die sexuell aggressive Chefin und Quasi-Vergewaltigerin in *DISCLOSURE*, sei es die Ehefrau als sexuelles Tauschobjekt in *INDECENT PROPOSAL*, die auf ihr Recht auf sexuelle Erfüllung pochende Ehebrecherin in puritanischer Zeit in *THE SCARLET LETTER*, oder sei es die Männerphantasien stimulierende Nackttänzerin in *STRIPTease*.

Darüber hinaus läßt sich bei Moore in den neunziger Jahren eine Manipulation ihres Körpers (durch plastische Chirurgie und intensives Muskeltraining) nachvollziehen, die nur mit den operativen Veränderungen von Michael Jackson und Cher vergleichbar ist – und auch diese zunehmende Manipulation ihrer außerfilmischen Persona ist ein wesentlicher Bestandteil des populären Moore-Diskurses geworden.

Wie die keines anderen weiblichen Stars faßt daher derzeit die intertextuelle Persona Demi Moores einen ganzen Cluster von kontroversen und kontradiktorischen Topoi zu weiblicher Körperlichkeit und Sexualität in der Postmoderne zusammen: Moore „verkörpert“ das umstrittene Ideal des artifiziellen und athletischen weiblichen Leibes, sie kombiniert die kulturell traditionell getrennten Weiblichkeitsbilder von einerseits Schwangerschaft und Mutterschaft (beides sowohl in der „Wirklichkeit“ der biologischen Person Moore wie in ihren Medienauftritten und Rollen) und andererseits verlockender (Hetero-) Sexualität, und sie spielt darüber hinaus zunehmend mit dem Image geschlechtlicher Androgynität. Insofern ist Moores Körper zugleich ein „body of evidence“ ihrer eigenen Identitäts-Performance und der gegenwärtigen gesellschaftlichen Weiblichkeits-Zurichtungen.

Als zentrale Konzepte haben sich Körper und Körperlichkeit in diversen Diskursen herauskristallisiert, die für das Feld der Star Studies im postmodernen Kontext von wesentlicher Bedeutung sind. Im Werk poststrukturalistischer Denker, allen voran Michel Foucault, fungiert der Körper als

soziokultureller Text und als jener Ort, an dem sich gesellschaftlich-ideologische Operationen der Macht und Kontrolle, des Wissens, der Identitäts- und Subjektbildung sowie der Sexualisierung einschreiben. Daran in kritischer Appropriation anschließend, verbindet die aktuelle feministische Theorie der Gender Studies (Butler 1991; McNay 1992; Bordo 1993) diese Thesen mit einer Dekonstruktion des binären Konzepts von Männlichkeit/Weiblichkeit, einer Problematisierung der Sex/Gender-Differenzierung und einer Neudefinition von Geschlechtsidentität als Prozeß, als performativem Akt. Außerdem lenkt diese feministische Theorie die Aufmerksamkeit auf den von Foucault und anderen Poststrukturalisten vernachlässigten Aspekt der Geschlechtsabhängigkeit jeder Subjektkonstruktion.

Erst allmählich werden die Fragestellungen aus Poststrukturalismus und Gender Studies von der feministischen Filmtheorie wie auch von den Star Studies rezipiert (etwa von Krutnik 1991; Tasker 1993; Cohan/Hark 1993; Studlar 1996) und für ihre spezifische Forschung appropriiert. Dies ist überraschend, da die poststrukturalistische Theorie eine Problematisierung des geschlechtlich determinierten Körpers als Konstrukt offeriert, die mit einem zentralen Aspekt des Star-Phänomens korrespondiert: Auch der Star ist ein (naturalisiertes) Konstrukt, ein „star text“ (Dyer 1979), der sich aus den vielfältigsten Komponenten zusammensetzt – und zwar einer, dessen Körperlichkeit (z.B. seine physische „Schönheit“, seine – wie auch immer definierte – Maskulinität bzw. Femininität, seine Jugend) von höchster Bedeutung für seinen Status ist. Startum beruht auf einer permanent inszenierten Körperlichkeit, und dies gilt insbesondere für weibliche Stars. Darum ist es in der Tat fast unerklärlich, wie Jackie Stacey anmerkt, daß

stars have remained a relatively undeveloped aspect of Hollywood cinema within feminist work since female stars might seem an obvious focus for the analysis of the construction of idealised femininities within patriarchal culture (1991, 142).

Im Gender-Diskurs nach Butler wird darüber hinaus die qua Körper konstruierte Geschlechtsidentität als „Akt“, als „kulturelle Fiktion“, als „Performanz“ oder als „stilisierte Wiederholung der Akte“ definiert, also geradezu in einer der darstellenden Kunst entlehnten Terminologie (Butler 1991, 204f). Damit tritt Butler in die Nachfolge von Konzepten wie dem der „Maskerade“, das Joan Riviere Ende der zwanziger Jahre entwickelte,² aber

² “Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask” (Riviere 1986, 37).

Butler geht darüber hinaus, indem sie nicht nur den Rollencharakter des Geschlechts problematisiert, sondern auch die Substantialität des Körpers selbst, auf den diese Geschlechtlichkeit projiziert wird, grundlegend bezweifelt. Butler stellt die Frage:

Wenn der Körper kein ‚Seiendes‘ ist, sondern eine variable Begrenzung, eine Oberfläche, deren Durchlässigkeit politisch reguliert ist, eine Bezeichnungspraxis in einem kulturellen Feld der Geschlechter-Hierarchie und der Zwangsheterosexualität – welche Sprache bleibt dann noch, um diese leibliche Inszenierung – die Geschlechtsidentität, die ihre ‚innere‘ Bedeutung auf ihrer Oberfläche darstellt – zu verstehen? (1991, 204).

Die Sprache, die Butlers Körper-Theorie als Antwort anbietet, ist die der Schauspielerei, der Darstellung, der en suite gespielten Wiederholung, des Scheins (ohne jede Aussicht auf ein ontologisch verbürgtes Sein). Dies läßt es als naheliegend und besonders fruchtbar erscheinen, auch die Frage nach den Strukturen und Mechanismen dieser Identitätsbildung auf einen tatsächlichen Darsteller, eben einen Star, zu applizieren. Inwieweit gibt seine Performance – auf der Leinwand, aber auch in seinen Medienauftritten und in seiner gesamten Persona – entsprechende Performances (und damit Identitäten) im Alltagskontext vor? Inwieweit läßt sich ein populärer Diskurs über verschiedene Star-Performances als soziokultureller Stellvertreter-Diskurs über verschiedene, konkurrierende, einander unter Umständen widersprechende Geschlechtsidentitäts-Performances und Geschlechter-Ideale lesen?

Wenn jedes Subjekt seine Geschlechtsidentität durch einen unetwegten Ablauf von „geschlechtsspezifischen“ Verhaltensweisen konstruiert, wie Butler (1991, 205) mit ihrer These – „die verschiedenen Akte der Geschlechtsidentität [bringen] überhaupt erst die Idee der Geschlechtsidentität hervor“ – behauptet, dann muß zwangsläufig die extrem publike, sich ihrer selbst bewußte Darbietung von Geschlechtsidentität, die Stars leisten, zu dieser „Idee von Geschlecht“ und zur Selbstregulierung und Selbstnormalisierung des/der Einzelnen in Hinblick auf die gesellschaftlich jeweils gewünschte Geschlechts-Performance beitragen.

Für Demi Moore ergeben sich aus diesen Überlegungen folgende Fragen, die im folgenden erörtert werden sollen: Welche konkreten soziokulturellen Bedeutungen trägt Moores Geschlechtsperformance in sich? Welches Bild des weiblichen Körpers propagiert sie, und in welchen gesellschaftlichen Kontext greift sie damit ein? Welche Ambivalenzen, welches Unbehagen hinsichtlich geschlechtlicher Zuordnung – wenn überhaupt – vermittelt ihre

Körpermetaphorik? Wie korrespondieren diese Bedeutungen mit ihrer Akzeptanz bei den Zuschauern? Inwieweit korreliert Moores Strategie, ihren Körper zu formen, zu inszenieren und zur Schau zu stellen, mit der Erfolgskurve ihres Startums? Läßt sich eine Entwicklung erkennen? Welche Verbindungslinien werden im populären Moore-Diskurs zwischen ihrem Umgang mit ihrem Körper und ihrer Identität gezogen? Inwieweit wird von ihrer Körperlichkeit auf ihre „Persönlichkeit“, ihren „Charakter“ geschlossen – und mit welchen diskursiven Mechanismen geschieht dies? Welche Rolle spielt das Medium Film mit seinen spezifischen Gegebenheiten (Kino-Situation, Close-Up, Star-Tradition usw.) bei der Konstituierung der Geschlechtsidentität Moores? Inwieweit ist Moores Weiblichkeits-Performance, in feministischer Lesart, eine Perpetuierung des patriarchalen Status Quo?

Die Weiblichkeits-Performance Demi Moores läßt sich in vier Aspekte – der artifizielle Körper, der athletische Körper, der schwangere Körper, der androgyne Körper – aufsplitten, die sich teilweise gegenseitig in ihrer Wirkung ergänzen und verstärken, die teilweise aber auch (kein Text, auch kein Star-Text, ist vollkommen homogen, in sich geschlossen und widerspruchsfrei) Brechungen deutlich werden lassen.

Der artifizielle Körper

Daß Weiblichkeit ein Konstrukt darstellt, eingeschrieben durch Codes und kulturelle Fiktionen auf der Körperoberfläche, ist zwar eine Prämisse der poststrukturalistisch geprägten Gender-Theorie, doch ins allgemeine Bewußtsein ist der Konstrukt-Gedanke, wenngleich wenig reflektiert, durch ein ganz anderes Phänomen gelangt: den Boom und die zunehmende soziale Akzeptanz der plastischen Chirurgie, die mit ihrem Mythos der Machbarkeit mit einer positiven Prädisposition im Diskurs der technologiefreundlichen Industriegesellschaft rechnen kann. Nirgendwo ist der Körper deutlicher als Ort zu erkennen, an dem (stellvertretend) gesellschaftliche Kontroll- und Machtfunktionen ausgeübt werden.

Indem bestimmte Attribute von Weiblichkeit (großer Busen, rundes Gesäß usw.) künstlich herstellbar werden, muß der populäre Diskurs sich gleichzeitig von der Verherrlichung des „Naturwesens Weib“ und damit von einer langen, sexistischen Tradition verabschieden. Das Unbehagen, das mit dieser erzwungenen De-Naturalisierung von Femininität einhergeht, zeigt sich in der Insistenz, mit der etwa im populären Star-Diskurs der letzten Jahre auf die „Echtheit“ bzw. „Falschheit“ bestimmter Körperteile weiblicher

Stars verwiesen wird. Gerade Demi Moore hat nahezu obsessive Auflistungen und Vorher-/Nachher-Gegenüberstellungen ihrer (tatsächlichen oder von den Medien erfundenen) Schönheitsoperationen auf sich gezogen.

Im Falle des Star-Textes Moore ist dabei das semantische Feld aufschlußreich, in das Moores physische Artifizialität gestellt wird. Das Klatschblatt *Tango* behauptete: „Sie haßte den eigenen Körper und attackierte ihn gnadenlos, sobald sie Geld hatte“ (Schulze 1995, 26). „Die Suche nach dem perfekten Körper läßt sie nicht mehr los“, schrieb die *Bunte* (anon. 1993, 119). Ihre ersten Nacktfotos aus den Achtzigern zeigten doch „Portraits ansehnlicher Weiblichkeit, die nicht erklären, warum Moore ihren Körper seit Jahren einem rigorosen Formen-TÜV unterzieht“, befand der *Playboy* (Koberger 1996, 34). „Der hart erkämpfte Demi-Boom: ein Körper, gebastelt wie ein Kunstwerk“ war schließlich der *Bild* eine Story wert (anon. 1996, 7). Die britische Zeitschrift *The Face* beklagte „her compulsive exercising and surgery to morph her body into whatever shape is required“ (Moore 1996, 199). Das semantische Feld ist das des (traditionell unweiblichen) Krieges und Kampfes. Impliziert werden Selbsthaß, Härte, Besessenheit und Rigorosität, dazu ein Mangel an Authentizität ihres Körpers und dadurch ihres Wesens: „Demis Body, alles Lüge“, faßte die *Bunte* zusammen (anon. 1993, 119).

Anders als noch ein weiblicher Star wie Marilyn Monroe, der mit großem Erfolg zum Sinnbild von „Natürlichkeit“ und „authentischer“ weiblicher Sexualität und Lust stilisiert wurde, präsentiert Moore inzwischen ihre Femininität offensichtlich, geradezu demonstrativ als artifizielles Konstrukt – und irritiert mit dieser De-Naturalisierung die klar voneinander abgegrenzten Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit, die vermeintlich unabänderliche Gender-Binarität, auf eine Art und Weise, die in der populären Kritik mit martialischen Bewertungen wie den oben aufgeführten geahndet wird.

Diese Reaktion ist umso erstaunlicher, als Moore mit ihrer vielkritisierten „Selbstschaffung“ eigentlich nichts weiter demonstriert als eine extreme Form der Selbstnormalisierung, der Anpassung an herrschende Attraktivitätsnormen. Erschaffen werden soll der ultimative „begehrenswerte“ weibliche Körper – und in der geradezu aggressiven Darbietung ihres beträchtlichen Dekolletés, etwa in *INDECENT PROPOSAL*, *DISCLOSURE*, *THE SCARLET LETTER* und *STRIPEASE*, wird der Zuschauer auch immer wieder auf diese Schöpfung hingewiesen. In einer vielsagenden dialektischen Volte wird dieser Aspekt der Mooreschen Selbstregulierung im populären Diskurs

denn auch durchaus positiv bewertet: Als Kehrseite der kritisierten Härte, Humorlosigkeit und Besessenheit werden Ehrgeiz, Willensstärke, Selbstdisziplin und Entschlossenheit belobigt, und auch diese Eigenschaften werden im Diskurs über Moore immer wieder über ihren Körper determiniert, jedoch nicht über ihre operativen Mutationen, sondern über ihre athletische Disziplin.

Moore hat ihrem Körper sichtbar das postmoderne Konzept des „Machbaren“ eingeschrieben, der (physischen, aber auch psychischen) Gestaltung einer fluiden, wandelbaren Identität, die sich nicht mit dem vorgefundenen „Material“ des Subjekts zufriedengeben muß, sondern für selbstbestimmte „Verbesserungen“ offen ist – ein derzeit als erstrebenswert propagiertes Konzept von Selbstverwirklichung und Erfüllung.

Sicher läßt sich unter anderem auf eine puritanische Arbeitsethik (und auf ein traditionelles Konzept des menschlichen Körpers als Abbild Gottes, das nicht willkürlich manipuliert werden darf) schließen, wenn die operative Umgestaltung des Mooreschen Körpers im populären Diskurs negativ konnotiert wird: Schönheitsoperationen sind keine „Leistung“ des Patienten, sondern stellen vielmehr eine Lästerung gegen den Willen der Schöpfung dar. Der athletische Körper kann dagegen durchaus positiv bewertet werden: Zum einen ist Fitness aufwendig und anstrengend, also eine Leistung; zum anderen trifft sich der Fitness-Kult mit der tradierten „Mens Sana in Corpore Sano“-Vorstellung. Daher gibt es auch Selbstauskünfte von weiblichen Filmstars über ihr Fitnessprogramm, wogegen im allgemeinen über eventuelle Operationen Stillschweigen bewahrt wird.

Der athletische Körper

Das Weiblichkeitsideal hat sich seit dem Anfang der achtziger Jahre – übrigens popularisiert durch einen anderen Ex-Filmstar, Jane Fonda, die mit ihren Fitness- und Aerobic-Videos zur Vorturnerin der Nation mutierte – zugunsten eines sportlichen, durchtrainierten Leibes verändert. Es genügt nicht länger, nur „schlank“ zu sein; propagiert werden nun ausdefinierte Muskelstränge, Festigkeit und Härte der Körperoberfläche. Dieses Körperbild vermittelt einen eindeutigen gesellschaftlichen Wert, denn

the firm, developed body has become a symbol of correct attitude; it means that one 'cares' about oneself and how one appears to others, suggesting willpower, energy, control over infantile impulse, the ability to 'shape your life' (Bordo 1993, 195).

Fitness bedeutet, anders gesagt, „den Erfordernissen einer selbstverantwortlichen und konkurrenzfähigen Biographiegestaltung in der modernen individualisierten Risikogesellschaft gewachsen zu sein“ (Rose 1996, 128). Dem Körper werden also durch schiere Muskelmasse und Fettfreiheit Eigenschaften wie Ehrgeiz, Selbstdisziplin, Leistungsbereitschaft, Konkurrenzfähigkeit und Erfolg sichtbar eingeschrieben – und seinem Besitzer zugeschrieben. Auf all diese Erfordernisse des erfolgsorientierten Mittelstands, so signalisiert Moores Körper zunehmend in den letzten Jahren, ist ihre postfeministische Persona mehr als eingestellt. Dies ist umso bemerkenswerter, als Moore mit dieser Körpergestaltung zugleich ihren Klassenhintergrund abstreift, der immer einen wesentlichen Bestandteil ihres biografischen Mythos dargestellt hat: In eine „white trash“-Familie mit einer alkoholkranken Mutter und einem unsteten Stiefvater hineingeboren und aus eigener „Kraft“ nach oben gekommen – „pulled up by her bra straps“, wie ein Kritiker pikant formulierte (zit. n. Lippert 1997, 32) –, entspricht Moores Geschichte auch der klassischen „Rags-to-Riches“-Saga. Den „white trash“-Assoziationen der Mangelernährung durch fast food, des Alkohol- oder Drogenmißbrauchs, der Übergewichtigkeit und der generellen physischen Ungepflegtheit tritt Moore nun mit einem Elite-Körper entgegen, der ihren Abstand zu dieser Unterklasse signalisieren soll. Die Zeitschrift *Vanity Fair* liefert denn auch ein Beispiel der leistungsbereiten „wonder woman“ Moore, das ausschließlich auf ihre körperliche Ertüchtigung abhebt:

To be sure, Moore drives herself as hard as she drives others. She says she took a 24-mile bike ride the day her water broke with Scout [einer ihrer Töchter, S.W.], and went dancing that night; the day before, she had done a two-and-a-half-hour hike. She went back to work two months after Scout was born, holding herself to a ferocious discipline. At three o'clock in the morning, there she was, chugging down the street wearing a miner's headlamp, putting in the requisite number of miles (accompanied by her trainer, of course) before showing up on the set for her five A.M. call (Bennetts 1993, 126).

Auch in Moores Leinwand-Persona wird der Zusammenhang zwischen körperlicher Trainiertheit und beruflichem Erfolg immer deutlicher thematisiert. Verfügte sie in *GHOST*, *THE BUTCHER'S WIFE* und *INDECENT PROPOSAL* – also bis circa 1993 – noch über einen Körper, der in eher konventionellem Sinne „sexy“ und „attraktiv“ war, also schlank, sportiv und zugleich wohlgerundet, so hat sich seit *DISCLOSURE* ihre Figur sichtlich verändert. Moores Körper ist in diesem Sexual-Harassment-Thriller wesentlich muskulöser, härter, kraftbetonter als zuvor; in *DISCLOSURE* spielt Moore zum ersten Mal eine Karrierefrau, die sich nicht in den Dienst des

männlichen Helden stellt. Zwar hatte Moore in *A FEW GOOD MEN*, zwei Jahre zuvor entstanden, bereits eine verbissen ehrgeizige Anwältin dargestellt, die sich in einer patriarchalen Hierarchie zu behaupten sucht, doch diese Nebenfigur wurde mittels unförmig weiter Freizeitkleidung und fehlendem Privatleben zum „Blaustrumpf“ asexualisiert und entwickelte sich im Laufe der Narration zu wenig mehr als einer geistigen Sparringpartnerin des Helden.

In *DISCLOSURE* aber, in dem sie 1994 eine skrupellose, manipulative Managerin verkörpert, die über den Kopf des Helden (Michael Douglas) hinweg befördert wird, wird sie erstmals mit phallischen Attributen ausgestattet (siehe Weingarten 1995). Eine der ersten Kadrierungen ihres Körpers zeigt – in fetischisierendem Close-Up – nur ihren Unterschenkel und ihren Fuß in einem schwarzen, hochhackigen Pumps. Später wird sie dem von ihr sexuell belästigten Douglas zuflüstern: „You just lie back and let me be the boss“, und noch später wird sie ausdrücklich bestätigen: „I am a sexually aggressive woman“. Ein männlicher Angestellter vermutet angesichts ihrer Erscheinung, sie habe „nipples like pencil erasers“. Ihr regelmäßiges Fitnessstraining wird (ebenso wie ihre Sexualität) explizit als ein Bestandteil ihrer Macht und offensiven Karrierestrategie verhandelt – sie wird von ihren Untergebenen als eine Frau eingeschätzt, die „probably spends an hour on the Stairmaster every day“ und die „could kick the hell out of all of us“ – physisch wie machtmäßig. Eine zentrale Passage der Narration inszeniert denn auch Moore, die sich in hautengem Bikini-Top und Biker-Shorts auf einem Stairmaster im Firmen-Fitnessraum trimmt. Auch in *STRIPEASE* ist die von ihr dargestellte Nackttänzerin die mit Abstand trainierteste Performerin des Nachtclubs: „She has the sort of muscle definition you wouldn't expect in a stripper“, stellte die britische Sonntagszeitung *The Observer* in ihrer Filmkritik fest (Leith 1996, 13) – und Moore ist zugleich auch der Star des Etablissements. Wiederum gilt hier die Gleichung: Fitness heißt Erfolg.

Auf die Spitze getrieben wird diese Parallelisierung in *G.I. JANE*, einem pseudo-emanzipatorischen „Bootcamp“-Militärdrama, in dem Moores Figur gegen alle Widerstände beweist, daß sie die extrem harte, bis dato ausschließlich Männern vorbehaltene Grundausbildung für die SEAL-Marinetruppe durchstehen kann. Muskelkraft und Ausdauer sind hier die einzigen Kriterien für den Erfolg. Immer wieder stellt der Film Moore mit zusammengebissenen Zähnen und hervortretenden Stirnadern bei ihrem Krafttraining, vor allem ihren einarmigen (!) Liegestützen, als „spectacle“ aus – in einer dem Videoclip entlehnten Ästhetik, in der sorgfältig jeder einzelne schweißglänzende Muskelstrang ausgeleuchtet wird.

Wie in G.I. JANE besonders deutlich wird, trägt der athletische Körper aber noch andere kulturelle Codes in sich. Der fettfreie „hard body“ ist für Frauen besonders schwer zu erreichen, da ihr Gewebe, genetisch bedingt, einen höheren Fettanteil als das männliche Gewebe enthält. Daß – anders als in den fünfziger Jahren, in denen der große Busen zum Schönheitsideal erklärt wurde – derzeit flacher Bauch, muskelbepackte Arme und Oberschenkel idealisiert werden, läßt sich daher auch als eine Hinwendung zu einem maskulineren Maßstab von Weiblichkeit lesen. Am Beispiel der „stählernen Oberschenkel“ erklärt Susan J. Douglas:

[...] well-toned, machine-tooled thighs suggested that women could compete with men while increasing their own desirability. Thighs, rather than breasts, became the focus in the 1980s because presumably everyone [...] could work toward buns of steel. Women could develop the same anatomical zones that men did, giving their muscles new definition, a definition meant to serve simultaneously as a warning and as an enticement to men. Buns of steel marked a woman as a desirable piece of ass, and as someone who could kick ass when necessary (1994, 262).

Diese doppelte Botschaft – einerseits begehrenswert, andererseits durchsetzungsfähig zu sein – findet sich eine Zeitlang (ca. 1993 bis 1996) in Demi Moores Persona wieder, insbesondere in STRIPEASE, wo ihre Stripperin den ihr verfallenen Schurken (Burt Reynolds) am Ende ausmanövriert und ins Gefängnis bringt. Auch ihre Höchstgage, 12,5 Millionen Dollar, ein Rekord für Schauspielerinnen, trug ihr ausgerechnet diese Stripperinnen-Rolle ein.

Der androgyne Körper

Doch muß für ein weibliches Sex-Symbol wie Moore, deren Fan-Websites bis heute vor allem die klassischen „Entblößt im feuchten Hemd am Strand“-Pin-Up-Posen zeigen, diese Athletisierung zumindest überraschend erscheinen. Denn mit ihr geht eben eine bestimmte Art der Andrognisierung einher, die, wie Moores jüngster Film G.I. JANE beweist, zunehmend problematisch im Hinblick auf ihre Rezeption durch Kritik und Zuschauer wird.

In G.I. JANE gibt Moores Persona jeden Anschein traditioneller Weiblichkeit – und Begehrbarkeit – auf: Schwäche, Passivität, Verzicht, Weichheit werden von ihrer Figur abgelehnt. Der Film wurde in den USA mit der Zeile „Failure is not an option“ beworben, die auch über Moores gesamter Karriere stehen könnte. Die ikonographisch entscheidende Szene des Films

ist diejenige, in der Moore ihre langen Haare zu einem „buzz cut“, einer militärischen Fastglatze, abrasiert. Als „Bestrafung“ wurde ihre postwendend in den populären amerikanischen Kritiken ein Mangel an Charme vorgeworfen. Die Zeitschrift *New York* schrieb, stellvertretend für viele:

Demi Moore is all will and fury, perhaps because people won't give her the respect she thinks she deserves. But Moore has not developed as an actress; she has developed only in aggression. And since she refuses to lighten up and try to charm us (that, apparently, would be a blot on her integrity), the audience dislikes her even more – and so it goes, round and round the circle of futility (Denby 1997, 47).

Wenn Denby recht hat – und die Tatsache, daß alle Filme mit Moore in der Hauptrolle seit 1994 (*THE SCARLET LETTER*, *THE JUROR*, *STRIPTEASE*) wenig Erfolg hatten, spricht dafür –, dann stellt sich die Frage, welches Unbehagen sie mit ihrem „aggressiven“, „entweiblichten“ Image bei den Zuschauern auslöst. Daß ihre androgynen Tendenzen im populären Diskurs lange unterschlagen wurden, jedenfalls bis *G.I. JANE* dies unmöglich machte, deutet darauf hin, daß zumindest eine gewisse kulturelle Ratlosigkeit im Umgang mit dem Phänomen Moore herrscht.

Dabei hat Moore bereits häufig und sehr offensichtlich mit dem Motiv der Androgynität experimentiert, in Fotoaufnahmen (etwa der oben erwähnten *Arena*-Serie und dem *Vanity Fair*-Titel von 1992), aber auch in *STRIPTEASE*, wo sie einen ihrer Auftritte in Männerkleidung beginnt. Außerdem enthalten mehrere ihrer Rollen der letzten Jahre ansatzweise androgyn Komponenten: Als Anwältin in *A FEW GOOD MEN* trägt Moore einen seltsam mißratenen Kurzhaarschnitt, der aussieht, als hätte sich die Figur einen Dutt abgeschnitten, um eine Herrenfrisur mit „Entenschwanz“ zu erzielen; in *THE JUROR* entwickelt sich Moore von der „weichen“, erpreßbaren alleinstehenden Mutter zur „harten“, phallischen Rächlerin; und in *G.I. JANE* kulminiert ihre Maskulinisierung in einer denkwürdigen Trainingsszene, in der sie ihren Vorgesetzten auffordert: „Suck my dick!“ Dieser symbolische Phallus-Besitz wird nachdrücklich von einer späteren Machismo-Szene bestätigt, in der sie, kahlgeschoren und im Gesicht verletzt, an einer fetten Zigarre saugt und einen Scotch trinkt.

Moores Androgynisierung ist eine gegenwartsspezifische: Anders als in den zwanziger und dreißiger Jahren, in denen die schmale, jugendhafte „Garçonne“ den Idealtypus der androgynen Frau verkörperte – vergleiche etwa Katharine Hepburn in *CHRISTOPHER STRONG* (USA 1933) oder *SYLVIA SCARLETT* (USA 1936) –, nähert sich die androgyn Heldin heute

der Ikonografie des männlichen Bodybuilders an. Yvonne Tasker (1993, 3) hat dafür den auch für Frauen treffenden Begriff der „musculinity“ geprägt.

Moore tritt in eine (relativ kurze) offen phallische Tradition ein, die zunächst Action- und Thriller-Heldinnen vorbehalten war – Frauen also, die seit etwa Anfang der achtziger Jahre im Genre-Kontext die maskulin besetzte Macht aufgrund ihrer physischen wie psychischen Stärke an sich reißen konnten: etwa Sigourney Weaver in der ALIEN-Tetralogie (USA 1979-97, Ridley Scott/James Cameron/David Fincher/Jean-Pierre Jeunet), Brigitte Nielsen in RED SONJA (USA 1985, Richard Fleischer), Jamie Lee Curtis in BLUE STEEL (1988, Kathryn Bigelow), Cynthia Rothrock in CHINA O'BRIEN (USA 1988, Robert Clouse), Jodie Foster in THE SILENCE OF THE LAMBS (DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER, USA 1990, Jonathan Demme), Linda Hamilton in TERMINATOR 2: JUDGEMENT DAY (TERMINATOR 2 – TAG DER ABRECHNUNG, USA 1991, James Cameron), Angela Bassett in STRANGE DAYS (USA 1995, Kathryn Bigelow) und Geena Davis in THE LONG KISS GOODNIGHT (TÖDLICHE WEIHNACHTEN, USA 1996, Renny Harlan).

Die schillernden zwischengeschlechtlichen Selbstinszenierungen dieser „muskulinen“ Frauen reflektieren durchaus aktuelle Entwicklungen:

Was sich gegenwärtig in den Körpern und über sie vollzieht, ist die sukzessive Auflösung des klassischen Modells der polaren, sich komplementär ergänzenden Geschlechtscharaktere. Frauen- und Männerkörper verlieren ihre diametral angeordneten und damit präzisen und markanten Differenzierungsmodi. Geschlechtsspezifische Trennungsmuster nach dem Entweder-Oder-Modell verschwimmen und machen Grenzüberschreitungen, Vielfältigkeiten und Mehrdeutigkeiten Platz. Das Schema der kontrastiv unterschiedenen Frauen- und Männerkörper erübrigt sich zunehmend als sozial inadäquat im Zuge der fortschreitenden Auflösung der Rollenzuweisungen (Rose 1996, 134).

In einem solchen sich auflösenden Körper-Schema der Geschlechteridentitäten finden maskuline Frauen Platz neben feminisierten, dandyhaften Männern (vergleiche Mode-Werbekampagnen wie etwa von Joop) und extremen, aufgepumpten Machotypen (vergleiche etwa die Action-Stars Schwarzenegger, Stallone, Van Damme, Willis), aber auch neben dem Frauentyp des ausgemergelten „Waif“ (vergleiche Fotomodelle wie Kate Moss und Stella Tennant) und der klassischen hyperweiblichen 90-60-90-Beauty (vergleiche Supermodels wie Claudia Schiffer und Cindy Crawford). Indem die „Differenzierungsmodi“ zunehmend verschwinden, hat sich das Spektrum der gesellschaftlich geduldeten Geschlechtsperformances erweitert. Mit ihrer dramatischen physischen Persona reflektiert Moore wie kein ande-

rer weiblicher Hollywood-Star die Krise, in die die einst klaren Weiblichkeitsbilder geraten sind. Wie sehr sich Geschlechtszuschreibungen und akzeptable Vorstellungen von Femininität und Maskulinität verändert haben, wird im populären Kinodiskurs an Kommentaren wie dem nur halb scherzhaft gemeinten Satz in der *Newsweek*-Kritik zu G.I. JANE deutlich: "Demi Moore can beat the hell out of Sylvester Stallone" (Kroll 1997, 50B) und dem Lob dafür, daß G.I. JANE „the screen's all-time best intergender fight“ (ebd.) enthalte.

An dieser Stelle wird der Unterschied zwischen „Subjekt“ und „Star“ relevant. Während es einem weiblichen Subjekt im Alltag nahezu unmöglich ist, die vielfältigen und widersprüchlichen ikonografischen Geschlechtsvorgaben umzusetzen und den entsprechenden Leitbildern nachzukommen, ist der weibliche Star durch seine multimediale Persona dazu viel eher in der Lage. Denn seine Geschlechts-Performance setzt sich aus vielen Performances (Leinwandrollen, Pin-Ups, Interviews usw.) zusammen, aus immer neuen Darbietungen, in denen Identität als facettenreicher, spielerischer performativer Akt erprobt, konstruiert und unter Umständen wieder verworfen werden kann: ein Dauerversuch am eigenen Leib, dem gerade Moore sich in den neunziger Jahren unterzogen hat. In diesem performativen Gesamtakt sind Kontra-diktionen leichter aufhebbar, da die einzelne Rollenerscheinung in einem Film, einer Fotostrecke, einer PR-Kampagne usw. nicht in gleichem Maße dauerhaft (und verpflichtend) ist wie das alltägliche Geschlechtsrollenspiel, das ein Subjekt im Alltag zu leisten hat.

Moore allerdings scheint in ihrer Geschlechtsperformance *zu viele* kontradiktorische Elemente zusammengezogen zu haben – daß sie gleichzeitig hypersexualisierte Superwoman (etwa in *STRIPTEASE*) und „muskuliner“ Superman (in G.I. JANE) sein will, wird im populären Diskurs mit Ablehnung und Kritik quittiert: "Demi Moore has made a career of gender stunts", warf ihr in diesem Zusammenhang die US-Zeitschrift *New York* (Lippert 1997, 32) vor.

Der schwangere Körper

Ein weiterer Aspekt, den Moore in ihre öffentliche Identität einzugliedern versucht, ist die Tatsache ihrer Mutterschaft. In die bis jetzt skizzierte, narzißtisch orientierte Körper- und Karrierebiografie des Stars Moore passen ihre drei Schwangerschaften auf den ersten Blick nicht. Ein schwangerer Körper ist traditionell ein asexueller, enterotisierter Körper, zugleich ein weiblicher Körper außer Kontrolle, nicht formbar durch „Willenskraft“ und

Training der Schwangeren. Bis heute wirkt ein Abbildungstabu in Hinblick auf den nackten schwangeren Leib nach, das sich erst allmählich aufzulösen beginnt. Moore dagegen hat ihre Schwangerschaft, vor allem in ihrem *Vanity Fair*-Titel von 1991, auf provokative Weise sexualisiert. Die Provokation war – laut Moores Aussagen in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Interview* – gezielt:

[...] I thought about how people in this country don't want to embrace motherhood and sensuality. They're afraid to imagine a pregnant woman as sexy. [...] But while you're pregnant you're made to feel not beautiful or sexually viable. You're either sexy, or you're a mother. I didn't want to have to choose, so I challenged that (Rubenstein 1996, 88).

Mit dieser Sexualisierung und Ästhetisierung von Schwangerschaft induziert Moores Weiblichkeitsperformance den neuen Zwang, sich als Frau jederzeit – auch in der Schwangerschaft – als begehrenswert zu inszenieren. Darüber hinaus wird in Moores Entwicklung das Phänomen der Schwangerschaft als spurenlos präsentiert: Schon wenige Monate nach der Geburt von Tochter Scout zeigte sie sich, laut *Stern* „tadellos abgespeckt“ (Kruttschnitt 1993, 85), als Akt in *Vanity Fair* und stützte damit die These von Lotte Rose, daß der Frauenkörper heute zwar ein Kind gebären darf, „doch er darf mit diesem Ereignis kein anderer werden. Was hiermit passiert, ist letztlich die Auslöschung des Mutterkörpers in unserer Kultur“ (1996, 145).

Eben diesen straffen, schlanken, verführenden, nicht-mütterlichen Frauenkörper führte Moore auch in *THE JUROR* und vor allem in *STRIPTease* vor, obwohl sie in beiden Fällen eine Mutter spielte. Damit wird Schwangerschaft zur ultimativen Herausforderung der Weiblichkeitsperformance umkodiert, zum Symbol eines Leistungswillens, der über weibliche „Schwäche“ triumphiert und den Körper jederzeit für den heterosexuellen Zugriff als „begehrenswert“ bereit und in Form hält.

Die Irritationen und Kritik, die Moores Geschlechtsperformance in den neunziger Jahren – mit ihrer allzu offensichtlichen Konstruktion von Weiblichkeit, den Widersprüchen innerhalb dieser Konstruktion und der daraus resultierenden De-Naturalisierung von Geschlechtsidentität – immer wieder auf sich gezogen hat, werden im populären Diskurs mit erstaunlicher Übereinstimmung auf eine Tatsache zurückgeführt: Der Zuschauer sieht Moore „arbeiten“. Zu *STRIPTease* schrieb die deutsche Frauenzeitschrift *Amica*: „Sie hat hart für ihren Körper gearbeitet, verflucht hart, und jetzt will sie, daß jeder Mann im Publikum sabbert und daß jede Frau sagt, ‚Donnerwetter, und das nach drei Schwangerschaften‘“ (Winnemuth 1996,

85). Ähnlich die britische Zeitschrift *The Face*: "She works hard, too hard to be a bad girl, too hard it appears to have a sense of humour" (Moore 1996, 198). Gerade die Tatsache, daß Moores Persona die Konstruiertheit anzusehen ist, ihre Arbeit an Leib und Image, unterscheidet sie von anderen weiblichen Stars, etwa Sharon Stone oder Michelle Pfeiffer. In gewisser Weise markiert sie dieses Offenlegen als proletarische Heldin/Kämpferin (was ihrer Biografie entspricht und wie Moore sie etwa in *MORTAL THOUGHTS* dargestellt hat), als ambitionierte Unterklässlerin, die nicht gelernt hat, nach den Spielregeln der bürgerlichen Gesellschaft die „Fassade“ zu bewahren: "Moore has a distinctive class nuance that perhaps makes some people uncomfortable", erkannte *Newsweek* (Kroll 1997, 50B).

Dadurch aber, daß die von ihr erzeugte „kulturelle Fiktion“ nicht spielerisch leicht, sondern stets erarbeitet wirkt, zerbricht Moore fatalerweise die Illusion der Star-Persona. Diese nämlich verspricht eine Kontinuität und ein Identisch-mit-sich-selbst-Sein bei einem gleichzeitigen Wandel (etwa von Rolle zu Rolle), der nicht auf die Grenzen des real Mach- und Lebbaaren trifft; und in dieser Wandelbarkeit verspricht die Star-Persona zudem eine „jouissance“, die aus den nahezu unbegrenzten Möglichkeiten ihrer Performance erwächst. Gerade das mag es sein, was postmoderne Subjekte angesichts ihrer fragmentierten, heterogenen, dezentrierten, fast entwirklichten eigenen Ich-Erfahrung so an der Starkultur reizt: die garantierte Kontinuität im spielerischen Wandel, die dort „vorgelebt“ wird. Im Falle Demi Moores aber ist diese „jouissance“ eingeschränkt, was in der Rezeption entsprechend negativ geahndet wird.

Zudem haben die extreme Artifizialität wie Athletizität des Mooreschen Karrierekörpers zu einer „Übererfüllung“ der Schönheitsnorm geführt, die ins Gegenteil der intendierten Wirkung umgeschlagen ist: Indem Moore die Herstellung perfekter Weiblichkeit und Sexualität anstrebte, hat sie diese in eine Art Travestie verwandelt – die Frau als „Drag Queen“ ihrer selbst. Auch diese Travestie trägt zur Negativ-Reaktion auf Moores Persona bei. Ein deutliches Beispiel für das kulturelle Unbehagen, das ihre Hyperperfektion auslöst, lieferte der populäre amerikanische Tageszeitungs-Cartoon „Doonesbury“ (Trudeau 1997), der auf die Tatsache anspielte, daß Moores Geburtsort Roswell, New Mexico, zugleich der Ort der angeblichen Außerirdischen-Landung von 1947 ist. Die Cartoon-Figuren erörtern, ob es eine Verbindung zwischen Moore und den Außerirdischen geben könnte ("Think there's a connection?" – "Well. Don't you think her body is just a little too perfect?"), und diese Quasi-Gleichsetzung Moores mit einem Alien ist zweifellos Ausdruck einer massiven Irritation. Zudem waren ihre letzten

drei Filme vor G.I. JANE kommerzielle Mißerfolge, eine Tatsache, die mit großer Häme in der Branche und in den Medien kommentiert wurde, etwa wie in *Amica*: „Demi Moore ist ein hemmunglos talentfreies Starlet, das sich ausziehen kann und sonst nix“ (Winnemuth 1996, 87).

Aber solche Häme verkennt ganz offenbar Moores Bedeutung. Demi Moore ist der erste wahrhaft postmoderne Hollywood-Star, denn sie zitiert in ihrer Persona den Glamour, den Exzeß und das Drama des Old Hollywood (nicht zufällig lautet ihr Spitzname „Gimme Moore“), lauter Star-Attribute, die mit Schauspielerstars wie Meryl Streep im New Hollywood der siebziger und achtziger Jahre schon abgeschafft schienen. Sie stellt diese Attribute zugleich als Zitat aus und verbindet sie durchaus raffiniert mit aktuellen Diskursen zu Geschlecht, Identität, weiblicher Selbstbestimmung und Feminismus – sie sei „Joan Crawford in combat boots“, schrieb *The Los Angeles Times* (Turan 1997, C1). In den Reihen der weiblichen Filmstars des amerikanischen Mainstream nimmt sie dadurch in den neunziger Jahren eine Ausnahmestellung ein. In ihrer Kontrolle der kinematografischen Images, der Oberflächen, des Star-als-Ware-Fetischismus und der kulturellen Codes erweist sie sich als Manipulatorin der medialen Wirklichkeitswahrnehmung, vergleichbar nur mit Madonna; und in ihrer absoluten Erfüllung einer Ideologie des Machbaren und der (geschichtslosen) Selbsterschaffung verkörpert sie den amerikanischen Traum mit einer so gnadenlosen Konsequenz, daß dies nicht einmal dem amerikanischen Publikum ganz geheuer ist.

Literatur

- anon. (1993) Demis Body, alles Lüge. In: *Bunte* v. 6. Mai, S. 119.
- anon. (1996) Demi Moore – Striptease für 19 Millionen. In: *Bild* v. 22. April, S. 7.
- Bennets, Leslie (1993) Demi's State of Grace. In: *Vanity Fair*, Nr.12/Dezember, S. 122-126, 154-157.
- Bordo, Susan (1993) *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of London Press.
- Butler, Judith (1991) *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (Orig.: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1990).
- Cohan, Steven / Rae Hark, Ina (eds.) (1993) *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge.
- Denby, David (1997) Performing SEAL. In: *New York* v. 1. September, S. 47.72.
- Douglas, Susan J. (1994) *Where the Girls Are. Growing up Female with the Mass Media*. New York: Times-Random House.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.

- Faulstich, Werner / Korte, Helmut (Hrsg.) (1997) *Der Star. Geschichte – Rezeption – Bedeutung*. München: Fink.
- Koberger, Peter (1996) Strip tease mit Demi Moore. Die Traumfrau auf dem Olymp von Hollywood. In: *Playboy* August, S. 34-35.
- Kroll, Jack (1997) Survival of the Fittest. Body language: Sly goes soft, Demi gets hard. In: *Newsweek* v. 1. September, S. 50B.
- Krutnik, Frank (1991) *In A Lonely Street. Film Noir, Genre, and Masculinity*. London: Routledge.
- Kruttschnitt, Christine (1993) Objekt der Begierde. In: *Stern*, Nr. 21 v. 19. Mai, S. 84-86.
- Leith, William (1996) Boom to bust. In: *The Observer* v. 22. September, S. 13-14.
- Lippert, Barbara (1997) Demi-Feminism. In: *New York* v. 25. August, S. 32, 37.
- McNay, Lois (1993) *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Boston: Northeastern University Press.
- Moore, Suzanne (1996) Demi Moore – Working Girl. In: *The Face* September, S. 198-199.
- Riviere, Joan (1986) Womanliness as Masquerade (urspr. in: *International Journal of Psychoanalysis*, 10. Jg., 1929). Nachgedruckt in: *Formations of Fantasy*. Ed. by Victor Burgin, James Donald & Cora Kaplan. London: Viking Penguin, S. 35-44.
- Rose, Lotte (1996) Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmütterlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft. In: *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Hrsg. v. Irene Dölling & Beate Kraus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 125-149.
- Rubenstein, Hal (1996) Demi No Dummy. Why Demi Moore wants, does, and gets more. In: *Interview* Juli, S. 85-88, 92.
- Schulze, Anne-Kathrin (1995) Demi Moore in der Form ihres Lebens. In: *Tango* v. 16. März, S. 24-26.
- Seipp, Catherine (1997) Demi's Monde. In: *Salon* v. 22. August, N.pag. Online. Internet. 27. August 1997.
<http://www.salonmagazine.com/aug97/media/media970822.html>
- Stacey, Jackie (1991) Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star-Audience Relations. In: *Stardom. Industry of Desire*. Hrsg. v. Christine Gledhill. London: Routledge, S. 141-163.
- Studlar, Gaylyn (1996) *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.
- Tasker, Yvonne (1993) *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Taylor, Charles (1997) No Pain no Jane. In: *Salon* v. 22. August, N.pag. Online. Internet. 27. August.
<http://www.salonmagazine.com/aug97/entertainment/jane970822.html>
- Trudeau, Garry (1997) Doonesbury. Cartoon. In: *International Herald Tribune* v. 7. Juli, S. 23.

- Turan, Kenneth (1997) Shipping Out With Moore In 'G.I. Jane'. In: *Los Angeles Times* v. 28. August, S. C1,C8.
- Weingarten, Susanne (1995) *Die Rückkehr der phallischen Frau in Hollywood-Kino der achtziger Jahre*. Coppingrave: Coppi.
- Winnemuth, Meike (1996) Der nackte Schwachsinn. In: *Amica* September, S. 85-88.

Frank Kessler

Etienne Souriau und das Vokabular der filmologischen Schule

Die *Revue du cinéma* präsentiert ihren Lesern in einer Beilage zum Januarheft 1947 unter dem Titel „Documents du Centre de Filmologie“ das Forschungsprogramm einer gerade neugegründeten Institution, die sich der wissenschaftlichen Untersuchung „filmischer Tatsachen“ in ihrer psychologischen und physiologischen Wirkung auf den menschlichen Organismus widmen will. Die treibende Kraft hinter diesem Unternehmen ist Gilbert Cohen-Séat, der gerade seinen *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma* (Cohen-Séat 1946) veröffentlicht hat.¹ Sein Ziel ist es, die Filmologie als eine „positive“ Wissenschaft zu etablieren, die ihren Gegenstand interdisziplinär erforscht. Schon einige Monate zuvor, im September 1946, wird auf seine Initiative hin die „Association Française pour la Recherche Filmologique“ gegründet. Präsident ist Mario Roques, Professor am Collège de France. Weitere renommierte Akademiker wie der Psychologe Henri Wallon, der Philosoph Gaston Bachelard oder der Kunstwissenschaftler Etienne Souriau sind Mitglieder des Vorstands, dem aber auch Vertreter der Kinoindustrie und der Filmkritik sowie eine Reihe politischer Beamter angehören.² Dieser breiten Basis verdankt sich wohl auch die anfänglich geradezu atemberaubende Entwicklung des später als „Ecole de Filmologie“ bekannt gewordenen Projekts: In den zwei Jahren nach Gründung der „Association“ organisiert man einen internationalen wissenschaftlichen Kongreß, ruft mit der *Revue Internationale de Filmologie* eine überaus wichtige Zeitschrift ins Leben und etabliert ein Institut für Forschung und Lehre an der Sorbonne – ein Vorgang, der in seiner Bedeutung für die aka-

¹ Zu Cohen-Séat vgl. auch Wuss 1990, 372-385.

² Vgl. hierzu und im folgenden die bis heute ausführlichste Studie zur Geschichte der „Ecole de filmologie“ von Edward Lowry (1985a, 48ff). Vgl. auch Lowry 1985b, Casetti 1993, 99-112 sowie Chaperon 1993.

demische Anerkennung der Filmwissenschaft in Frankreich kaum hoch genug eingeschätzt werden kann. Im April 1951 habilitiert dann Marie-Thérèse Poncet an der „Faculté des Lettres“ der Sorbonne mit einer Arbeit zur Ästhetik des Zeichentrickfilms (vgl. Lowry 1985a, 55).

In den eingangs erwähnten „Documents du Centre de Filmologie“ werden drei Zweige der Filmologie unterschieden: eine spezifische oder psychophysiologische, eine soziologische sowie eine „differenzielle“ Filmologie. Erstere untersucht die spezifische Wirkung der „filmischen Tatsache“ auf den Menschen, die zweite beschäftigt sich mit dem institutionellen Charakter der „kinematographischen Tatsache“, die letztere schließlich soll erforschen, inwieweit die Wirkung filmischer und kinematographischer Tatsachen auf Individuen oder Gruppen physiologischer bzw. sozialer Natur ist.³ Auch die verschiedenen Arbeitsfelder des zukünftigen Instituts werden bestimmt: Neben experimentellen Studien im Rahmen der spezifischen Filmologie sollen auch historische, ästhetische, psychologisch-philosophische und soziologische Forschungen betrieben werden, dazu vergleichende Untersuchungen in Hinblick auf andere Kunstformen oder Ausdrucksmittel. Schließlich sind sogar „normative, anwendungsorientierte“ Arbeiten vorgesehen. Die Filmologie präsentiert sich somit nicht nur als ein interdisziplinäres Projekt, sondern sie versucht – zumindest in ihrem Programm – auch die Brücke zur Praxis zu schlagen.

De facto aber ist die Filmologie von Anfang an ein wissenschaftlich-akademisches Unternehmen, das sich dem Phänomen Kino vor allem als Gegenstand psychologischer oder soziologischer Untersuchungen widmet. Diese Schwerpunktsetzung spiegelt sich in der *Revue Internationale de Filmologie* wider⁴: Beiträge von Filmhistorikern wie Georges Sadoul bleiben die Ausnahme, und nur eine verschwindend kleine Anzahl von Aufsätzen beschäftigt sich mit einzelnen Filmen oder Regisseuren. Dagegen steht

³ Die Begriffe *fait filmique* und *fait cinématographique* werden von Cohen-Séat (1946, 57) eingeführt. Die „filmische Tatsache“ (andere Übersetzungsmöglichkeiten sind „Faktum“ oder „Tatbestand“) bezieht sich auf die Gesamtheit dessen, was dem Film als Ausdrucksmittel, Diskurs oder „Sprache“ eigen ist, die „kinematographische Tatsache“ umfaßt alles, was mit der sozialen und institutionellen Existenz des Mediums zusammenhängt; vgl. auch Wuss 1990, 374f.

⁴ Die *Revue Internationale de Filmologie* erschien in elf Jahrgängen von 1947/48 bis 1961. Danach verlegte Cohen-Séat den Sitz des Instituts nach Mailand, wo die Zeitschrift seit 1962 unter dem Titel *Ikon* veröffentlicht wird. Etienne Souriau hat offenbar nach 1956 nichts mehr zum Film veröffentlicht.

ein großer Teil der Artikel im Zeichen experimenteller Forschungen zu verschiedenen Aspekten der Filmwahrnehmung, darunter gerade während der fünfziger Jahre auch eine ganze Reihe von Laboruntersuchungen, die mit Elektroenzephalogrammen arbeiten, um die affektiven Reaktionen der Zuschauer zu analysieren. Insgesamt geht es der Filmologie weniger um die in der Filmtheorie traditionell gestellten Fragen wie z.B. der nach Formen und Strukturen der Filmsprache, als um die theoretische und empirische Erforschung der Wirkung kinematographischer Bilder. Die dabei angestrebte Interdisziplinarität erweist sich allerdings in der Praxis eher als Pluridisziplinarität: Ein Austausch zwischen den verschiedenen Wissenschaften findet kaum statt; wenn man tatsächlich miteinander diskutiert, kommt es schnell zu Mißverständnissen. So konstatiert der Psychologe Albert Michotte van den Berck in seiner Antwort auf eine Kritik des Kunstwissenschaftlers Pierre Francastel ein wenig resignierend, daß es für Personen, die aus verschiedenen Disziplinen kommen, überaus schwierig sei, die Bedeutung der Fragen zu verstehen, die sich die jeweils anderen stellen (vgl. auch Chaperon 1993, 137). Dennoch steht die Ecole de Filmologie zumindest von ihrem Ansatz her für ein umfassendes Forschungsprojekt, das in der Geschichte der Filmtheorie wohl einzigartig ist.

Geht man allerdings davon aus, wie sich der überwiegende Teil der gegenwärtigen universitären Filmwissenschaft definiert, wäre die Mehrzahl der filmologischen Arbeiten aber tatsächlich eher Disziplinen wie der Psychologie oder der Soziologie zuzurechnen (was im übrigen wohl dem damaligen Selbstverständnis der meisten Filmologen entspricht, die sich eben als Psychologen, Soziologen oder Kunstwissenschaftler dem Forschungsgegenstand Film zuwenden). Letztlich bleibt kaum mehr als eine Handvoll von Artikeln aus der *Revue Internationale de Filmologie*, die zu einem mehr oder weniger festen Bestandteil filmwissenschaftlicher Debatten geworden sind, wobei die meisten von ihnen aus den frühen Jahren der Ecole de Filmologie stammen. (Das Gros der filmologischen Forschung harrt im übrigen noch immer einer systematischen Analyse und Bewertung.) Diese allerdings waren – zumindest für die französischsprachige Filmtheorie – überaus folgenreich. So wird die von Michotte van den Berck (1948) angestoßene Debatte über den „Realitätseindruck“ im Kino von verschiedenen Autoren im Umkreis der Filmologie (z.B. Riniéri 1953) weitergeführt, dann von Christian Metz (1965) im Rahmen der frühen Filmsemiologie wieder aufgegriffen. Später schließlich wird das Problem im Zusammenhang der psychoanalytischen Zuschauertheorie von Jean-Louis Baudry (1975) erneut diskutiert. Metz betont im übrigen, daß die Filmolo-

gie in mancherlei Hinsicht als direkte Vorläuferin der Semiologie des Kinos betrachtet werden könne (vgl. 1980, 144f).⁵

Das für die Filmtheorie vielleicht wichtigste Erbe der Filmologie ist jedoch das „Vokabular“, das Anfang der fünfziger Jahre von einer Arbeitsgruppe unter Leitung von Etienne Souriau erarbeitet wird. (Metz [1980, 146] weist in diesem Zusammenhang darauf hin, daß diese Art „kollektives Seminar“ zu jenem Zeitpunkt eine einigermaßen neuartige Arbeitsform war, für die es auch später in der Filmwissenschaft nicht sehr viele Beispiele gibt.)⁶ Souriau präsentiert die so entstandene Terminologie im Rahmen einer Vorlesung am Institut de Filmologie, die dann auch in der *Revue Internationale de Filmologie* veröffentlicht wird (Souriau 1951).⁷ Dieses Vokabular wird von den Filmologen als eine grundlegende Voraussetzung für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Gegenstand Film betrachtet. Erst eine exakte Terminologie erlaubt es, Probleme präzise zu formulieren oder den Geltungsbereich theoretischer Aussagen genau zu bestimmen. Souriau (1953b, 6) bemerkt denn auch: „Wir haben danach festgestellt, daß dies unsere Arbeiten erheblich verdeutlichte und erleichterte.“ Es handelt sich dabei um acht Begriffe – *afilmique, créatoriel, diégèsel/diégétique, écranique, filmographique, filmophanique, profilmique, spectatorial* –, deren Funktion es ist, jeweils genau zu benennen, auf welcher Ebene des „filmischen Universums“ ein gegebenes Phänomen anzusiedeln ist. Ihre entscheidende Qualität liegt in dem ihnen innewohnenden Differenzierungsvermögen. Sie erlauben es zum Beispiel, deutlich zu unterscheiden, ob man von einem Schauspieler als Mensch, als Erscheinung vor der Kamera oder als Figur in einer Film Erzählung redet, ob eine Beobachtung sich auf das projizierte Bild oder auf den Filmstreifen bezieht usw. Die Begriffe bezeichnen also nicht direkt die filmischen oder kinematographischen Phänomene selbst, sondern vielmehr die verschiedenen Wirklichkeitsebenen, auf denen sich diese manifestieren können. Sie sind also zunächst einmal Arbeitsinstrumente, doch einige von ihnen werfen darüber hinaus auch eine

⁵ So hat auch Roland Barthes (1960a; 1960b) zwei Aufsätze in der *Revue Internationale de Filmologie* veröffentlicht, deren Fragestellungen in den Zusammenhang der frühen Filmsemiologie gehören, auch wenn sie auf diese offenbar kaum Einfluß ausübten.

⁶ Der russische Formalismus wäre ein weiteres Beispiel für eine derartige kollektive Arbeitsweise.

⁷ Dies ist der Text, den wir im Anschluß in deutscher Übersetzung veröffentlichten. Souriau erläutert die Begriffe auch noch einmal in etwas geraffter Form in seinem Vorwort zu dem Sammelband *L'univers filmique* (Souriau 1953b).

Reihe von theoretischen Fragen auf, die in der Folge immer wieder diskutiert worden sind. Das gilt insbesondere für Souriaus Konzept der Diegese.

Doch nicht alle der von den Filmologen geprägten Begriffe sind zu einem festen Bestandteil der filmwissenschaftlichen Terminologie geworden. Zum Teil liegt dies daran, daß die entsprechenden Bereiche für die Filmtheorie an Bedeutung verloren haben oder anders gefaßt werden. So hat sich das von Souriau als „kreatoriell“ bezeichnete Feld ausdifferenziert, indem es einerseits zu einer Domäne autorenenorientierter filmkritisch-ästhetischer Betrachtungen geworden ist und andererseits in einer textpragmatischen Perspektive als ein Aspekt des institutionellen Kontexts des jeweiligen Films bzw. des Kinos analysiert wird. Der Begriff des Spektatoriellen wiederum erweist sich heute angesichts der verschiedenen theoretischen Ansätze und Zugänge zum Problem des Zuschauers als zu unspezifisch (er wird in Frankreich aber durchaus noch in seiner allgemeinen Bedeutung verwendet). Und der Komplex, den die Filmologie in filmophanische, filmographische und leinwandliche Aspekte – also der projizierte Film während der Vorstellung, die Erscheinungen auf dem Filmstreifen sowie die auf die Projektionsfläche beziehbaren Phänomene – untergliedert, wird von der gegenwärtigen Filmtheorie nicht mehr unter den gleichen Fragestellungen analysiert wie in den fünfziger Jahren, so daß diese Ausdrücke für die Analyse vieler Probleme kaum mehr von Nutzen sein können (wobei „filmographisch“ zudem mißverständlich ist, weil der Term inzwischen in einer völlig anderen Bedeutung verwendet wird). Bisweilen begegnet man allerdings auch in jüngeren Arbeiten noch dem Ausdruck *écranique*, wenn es darum geht, Aspekte des Leinwandbildes selbst von dem, was „im“ Bild zu sehen ist, zu unterscheiden.

Der Begriff „profilmisch“ dagegen ist in die französischsprachige Filmtheorie eingegangen. Er bezeichnet zunächst einmal all das, was sich vor der Kamera befunden hat und auf dem Filmstreifen aufgenommen wurde. Folgt man der späteren Definition Souriaus (1953b, 8), so steht „profilmisch“ in Opposition zu „afilmisch“, insofern als letzterer Term all das umfaßt, was in keinerlei Bezug zum Film steht. Der Begriff des Afilmischen selbst findet heute allerdings weitaus seltener Verwendung. Er könnte jedoch in durchaus fruchtbarer Weise wieder aufgegriffen werden, vor allem in Bezug auf den Dokumentarfilm, wo ja gerade der Unterschied zwischen dem Profilmischen, das der Film strikt genommen einzig und allein zu dokumentieren vermag, und der afilmischen Wirklichkeit oft allzu schnell eingegebenet wird. Das Afilmische kann man in diesem Zusammenhang im Sinne der ursprünglichen Definition Souriaus (1951, 234) als eine Art Horizontbegriff

verstehen, auf den das im Film Dargestellte bezogen werden kann. Es steht dann auch nicht einfach in einem Gegensatz zum Profilmischen, sondern diese Beziehung ist weitaus komplexer: Das Afilmische umfaßt alles, was potentiell profilmisch werden kann, dieses wiederum verweist notwendigerweise zurück auf den Horizont, bleibt jedoch letztlich immer nur Ausschnitt und Aspekt (vgl. Kessler 1991). Ein Teil der neueren Debatten um das Verhältnis von Dokumentarfilm und Wirklichkeit könnte so von einem Rückgriff auf das Vokabular der Filmologie durchaus profitieren, weil sich dadurch einige Scheinprobleme und Mißverständnisse in Hinblick auf „Objektivität“ oder „Wahrheitsanspruch“ dokumentarischer Bilder vermeiden ließen.

Die zweifellos nachhaltigste Wirkung aber geht von Souriaus Begriff der Diegese aus. Metz (1980, 157) bezeichnet dieses Konzept sogar als einen „kleinen Geniestreich“. Tatsächlich dürfte es sich hier um einen der wenigen filmtheoretischen Begriffe handeln, der auch von anderen Wissenschaften übernommen worden ist.⁸ Souriau definiert die Diegese als „alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe“ (1951, 240). Der Begriff bezieht sich also auf die imaginäre Welt des Dargestellten als einer Art mentaler Rekonstruktion. Damit weist er eine gewisse Ähnlichkeit mit dem formalistisch/neoformalistischen Konzept der *fabula* auf, ist aber insoweit umfassender, als er nicht nur die Handlung als „chronologische Kausalkette von Ereignissen mit einer bestimmten Dauer innerhalb eines räumlichen Feldes“ (Bordwell 1985, 49) in sich einschließt, sondern auch die möglichen Qualitäten der erzählten Welt.⁹ Darüber hinaus besitzt er die der filmologischen Terminologie eigene Trennschärfe, da er unter anderem auch die filmischen Elemente, die Teil der Diegese sind, von denen scheidet, die zwar filmophonisch sind, jedoch nicht zum fiktionalen Universum gehören (z.B. diegetische von nicht-diegetischer Musik). In der Folge wird der Term „Diegese“ zum Ausgangspunkt weiterer Differenzierungen: In späteren Untersuchungen erscheinen Begriffe wie „außerdiegetisch“, „nicht-diegetisch“, „metadiegetisch“, „Diegetisierung“ usw. Schließlich wird auch das

⁸ Gérard Genette führt „Diegese“ in die Literaturtheorie ein und beruft sich dabei ausdrücklich auf Souriau. Zur Wirkungsgeschichte des Begriffs vgl. Verstraten 1989.

⁹ Bisweilen wird die Diegese deshalb auch als „mögliche Welt“ aufgefaßt. Für eine Kritik dieser Position vgl. Michel Colins „Remarques sur la notion de diégèse“ (1992, 101-113).

Problem der genauen Bestimmung dessen, was genau die Diegese ist, zum Gegenstand vielfältiger theoretischer Diskussionen, vor allem auf dem Gebiet der Narratologie. Auch das belegt die immense Fruchtbarkeit und Aktualität von Souriaus Konzept.

Im Vergleich zu dem sorgfältig definierten Vokabular mag der übergeordnete Begriff des filmischen Universums eher vage erscheinen, zumal wenn Souriau zum Abschluß seiner Vorlesung die Notwendigkeit betont, es „kosmologisch“ zu betrachten (1951, 239). Dagegen weisen seine einleitenden Überlegungen in eine andere Richtung: Zunächst nämlich faßt Souriau das von jedem Film gesetzte Universum als ein spezifisches Diskursuniversum auf, das jeweils eigene Charakteristika aufweist und nach den ihm eigentümlichen Regeln funktioniert. Wenn Souriau dann erklärt, daß es sich dabei „immer nur [um] eine Variante der einen oder der anderen Gattung des filmischen Universums“ (1951, 232) handelte, so wird deutlich, daß er hier auch den Keim zu einer pragmatischen Theorie des Textverstehens legt. Die jeweilige Gattung gibt nämlich bereits einen Erwartungshorizont vor, der für den Prozeß der Rezeption von grundlegender Bedeutung ist. Souriau erläutert dies in seiner Vorlesung, indem er die verschiedenen Erwartungen hinsichtlich des „Realismus“ der Darstellung bei einem Dokumentarfilm, einem neorealistischen Spielfilm und einer phantastischen Komödie vergleicht. In der semiopragmatischen Theorie Roger Odins erfüllt der Begriff der Institution später eine ähnliche Funktion: Auch da geht es um die gattungsspezifischen Rezeptionsvorgaben, die das Textverständnis des Zuschauers mitbestimmen (vgl. Odin 1983, 73ff).

Neben den Denkanstößen, welche die hier kurz vorgestellte Terminologie der filmologischen Schule auszulösen vermag, gehört auch dieser, wenn man so sagen darf: proto-pragmatische Einschlag in den Überlegungen Souriaus zu den stimulierenden Ideen, die dieser Vortrag auch für den heutigen Leser enthält. Die Ecole de Filmologie ist nicht nur in theoriegeschichtlicher Hinsicht ein überaus interessantes Phänomen. Ihre Arbeit hat eine Vielzahl an wichtigen Erkenntnissen zutage gefördert, die im Kontext gegenwärtiger Diskussionen wieder fruchtbar werden können. Die Begriffsschlamperei, gegen die Souriau seine Definitionen zu Beginn der fünfziger Jahre setzt, ist jedenfalls auch heute noch lange nicht überwunden.

Literatur

- Barthes, Roland (1960a) Le problème de la signification au cinéma. In: *Revue Internationale de Filmologie* 10,32-33, S. 83-89.
- (1960b) Les „unités traumatiques“ au cinéma. Principes de recherche. In: *Revue Internationale de Filmologie* 10,34, S. 13-21.
- Baudry, Jean-Louis (1975) Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. In: *Communications*, 23, S. 56-71.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press.
- Casetti, Francesco (1993) *Teorie del cinema 1945-1990*. Milano: Bompiani.
- Chaperon, André (1993) L'Institut de Filmologie, une tentative d'interdisciplinarité. In: *Etudes de lettres*, 2, S. 125-137.
- Cohen-Seat, Gilbert (1946) *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma I. Introduction générale: Notions fondamentales et vocabulaire de filmologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Colin, Michel (1992) *Cinéma, télévision, cognition*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy.
- Kessler, Frank (1991) Het profilmische en het afilmische. Kanttekeningen bij twee filmologische begrippen. In: *Versus*, 2, S. 104-110.
- Lowry, Edward (1985a) *The Filmology Movement and Film Studies in France*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press.
- (1985b) Filmology: History of a Problematic. In: *Quarterly Review of Film Studies* 10,1, S. 7-21.
- Metz, Christian (1965) A propos de l'impression de réalité au cinéma. In: *Cahiers du Cinéma*, 166-167, S. 75-82.
- (1980) Sur un profil d'Etienne Souriau. In: *Revue d'Esthétique*, 3-4, S. 143-160.
- Michotte van den Berck, Albert (1948) Le caractère de „réalité“ des projections cinématographiques. In: *Revue Internationale de Filmologie* 1, 3-4, S. 249-261.
- Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 67-82.
- Riniéri, Jean-Jacques (1953) L'impression de réalité au cinéma; les phénomènes de croyance. In: Souriau 1953a, S. 33-45.
- Souriau, Etienne (1951) La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie. In: *Revue Internationale de Filmologie* 2,7-8, S. 231-240.
- (Hrsg.) (1953a) *L'univers filmique*. Paris: Flammarion.
- (1953b) Préface. In: Souriau 1953a, S. 5-10.
- Verstraten, Paul (1989) Diègese. In: *Versus*, 1, S. 59-70.
- Wuss, Peter (1990) *Kunstwert des Films und Massencharakter des Mediums. Konzepte zur Geschichte der Theorie des Spielfilms*. Berlin: Henschel.

Etienne Souriau

Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie*

Dies ist die erste Vorlesung im Rahmen eines Kurses, der im ersten Semester 1950/51 am Institut de Filmologie gegeben wurde. Dieser beschäftigte sich mit der Struktur des filmischen Universums. Der erste Vortrag führt in das Thema ein und entwirft gleichzeitig die Grundlagen für eine wissenschaftliche Terminologie. Aus diesem Grunde und als Beitrag zum Vokabular der Filmologie wird er hier als eigenständige Studie veröffentlicht.

Die Vorlesungsreihe, die mit dem heutigen Vortrag eröffnet wird, trägt den folgenden Titel: Struktur des filmischen Universums. Ich werde Ihnen heute erklären, was ich hierunter verstehe. Bei dieser Gelegenheit werde ich auch ein Vokabular erstellen, das für ernsthafte filmologische Untersuchungen unverzichtbar ist. Dieses oder ein anderes, gleichwertiges. Doch die Begriffe, die ich Ihnen vorstelle, waren bereits Gegenstand einer sorgfältigen Prüfung: Sie sind aus einer gemeinschaftlichen Arbeit heraus entstanden. Unter meiner Leitung wurden sie von einer Gruppe von Forschern diskutiert, deren Hinweise und Vorschläge für mich außerordentlich wertvoll waren. Ich glaube also nicht, daß man hinsichtlich Auswahl und Begriffsbildung noch viel Besseres finden könnte, wenn man die Trennschärfe und die Bequemlichkeit in der Verwendung berücksichtigt. Eines ist gewiß: die *Begriffe*, welche diese Ausdrücke festlegen, sind Grundbegriffe, elementar,

* Ursprünglich erschienen unter dem Titel „La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie“ in: *Revue internationale de Filmologie* 2, 7-8, 1951, S. 231-240. Wir danken dem Istituto di Ricerca sulla Comunicazione A. Gemelli e C. Musatti in Mailand sowie Francesco Casetti für die freundliche Genehmigung zur Übersetzung.

aber wichtig und absolut unverzichtbar: Ohne sie könnte es keine ernsthafte wissenschaftliche Filmologie geben.

Denn die Filmologie ist eine Wissenschaft; sie muß und will eine sein. Und wenn eine Wissenschaft auch nicht nur, gemäß dem berühmten Satz von Condillac, eine „gut gemachte Sprache“ ist, so erfordert sie doch eine solche als ihre Voraussetzung. Verweigert man sich der notwendigen Anstrengung, diese Sprache zu schaffen, sie anzunehmen, sich an sie zu halten, sie korrekt und durchgängig zu verwenden, so ist man von vornherein dazu verdammt, sich mit schlecht gestellten Fragen, mit unklaren Untersuchungen ohne genaue und solide Resultate, mit undeutlich verfaßten Beobachtungen, mit vorläufigen und verschwommenen heuristischen Studien auseinandersetzen zu müssen. Deshalb verlange ich von Ihnen diese Anstrengung. Und ich verlange sie auch von den zahlreichen anderen in aller Welt, die ähnliche Forschungen und Untersuchungen betreiben. Ich wiederhole, daß diese Wortbildungen in unserer Gruppe sorgfältig diskutiert wurden. Sie verweisen schlicht auf völlig evidente und unbestreitbare Gegebenheiten bezüglich der (als Tatsache anzunehmenden) Gesamtstruktur der Realitäten, die ich hier unter dem Begriff „filmisches Universum“ behandle.

Doch was ist ein filmisches Universum? Unter einem Universum versteht man eine Gesamtheit von Wesen, Dingen, Tatsachen, Ereignissen, Phänomenen und Inhalten in einem raum-zeitlichen Rahmen. Sowie wir also dem filmischen Raum und der filmischen Zeit bestimmte Eigenschaften zuschreiben, postulieren wir auch den Begriff eines filmischen Universums. Versuchen wir aber, die Frage genauer zu betrachten.

Machen wir also einen Exkurs (er wird kurz und nur einleitender Natur sein, das verspreche ich Ihnen) zur Logik und den Logikern. Denken wir an das, was dort „Diskursuniversum“ heißt. Der Ausdruck wurde von De Morgan geprägt; er ist mittlerweile gang und gäbe (siehe Boole, Venn, Stanley Jevons usw.). Er bezeichnet ein Ensemble von Beziehungen, von „Klassen“, die aufgrund einer einzigen Setzung berücksichtigt werden müssen. Ich zitiere dazu Lalande (*Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*): „Der Satz: ‚Kein Hund spricht‘ ist wahr im Diskursuniversum der Zoologie, jedoch nicht in dem der Fabel.“ Äsop – oder La Fontaine – läßt einen Hund auftreten. Der beginnt zu sprechen. Das genügt bereits: Wir befinden uns im Universum der Fabel.

In dieser Hinsicht setzt jeder Film, sowie er vorgeführt wird, ein Universum: zunächst das filmische Universum im allgemeinen, aber auch diese oder jene Gattung des filmischen Universums. Eigentlich bildet jeder Film

im wesentlichen sein eigenes Universum aus; dieses ist aber immer nur eine Variante der einen oder der anderen Gattung des filmischen Universums.

Einige Beispiele: Man zeigt einen Dokumentarfilm über Perlentaucher im Indischen Ozean. Schon aufgrund der Tatsache, daß ich begreife, daß es sich um einen Dokumentarfilm handelt, verstehe ich, daß man mir ein Stück Wirklichkeit präsentiert. (Oder man gibt vor, dies zu tun: Man mag dabei bis zu einem gewissen Grad manipuliert haben, doch das ist unwichtig.) Dies wurde irgendwo in der wirklichen Welt, irgendwo auf dieser Erde aufgenommen, an einem Ort, der tatsächlich existiert, an dem die Lebewesen und die Dinge, die man mir zeigt, wirklich gibt, und deren sinnliche Gegenwart man, trotz der Distanz, für mich auf der Leinwand erzeugt.

Wenn man nun LADRI DI BICICLETTA [FAHRRADDIEBE; Italien 1948, Vittorio De Sica] betrachtet, dann verhält es sich bis zu einem gewissen Punkt ähnlich, weil der Film „realistisch“ ist. Doch ich weiß von vornherein, daß das gezeigte Universum die wirkliche, historische, geographische und soziale Welt nicht einfach verdoppelt. Ich weiß, daß die Hauptfiguren, für die ich mich interessieren soll, nur durch die Fiktion, die der Film sichtbar macht, gesetzt werden; ihre Erlebnisse sind imaginär und vom Filmemacher erdacht. Ich habe demnach ein Universum der Fiktion vor mir, das jedoch in vielem der Wirklichkeit ähnelt oder versucht, diese zum Ausdruck zu bringen. Auf dieser Ähnlichkeit oder Ausdrucksqualität der Welt, die man mir zeigt, in Bezug auf die wirkliche Welt beruht der Stil des Films. Die Beziehung zwischen beiden Welten ist von grundlegender Bedeutung.

Schließlich sehe ich mir I MARRIED A WITCH [MEINE FRAU, DIE HEXE; USA 1942, René Clair] an. Hier nun weicht das gezeigte Universum stark von der wirklichen Welt ab: Besen bewegen sich von alleine, Menschen fliegen durch die Luft oder verschwinden unsichtbar in Flaschen, aus denen heraus sie reden. Die Naturgesetze sind außer Kraft gesetzt; diese Welt gehorcht Gesetzen, die anderswo herkommen, und zwar aus dem wohlbekannten System des Aberglaubens: Man verlangt also von mir, daß ich, so lange ich diesen Film betrachte, mich vorläufig, auf spielerische Weise, wohlwollend und aus Neugier auf die filmischen Effekte, die zu diesem Zweck eingesetzt werden, auf dieses Universum einlasse. Ob ich dazu nun mehr oder weniger an gutem Willen aufbringe, ist unwichtig: Jedenfalls wird dieses Universum vom Film *gesetzt*.

Man sieht also, was ich meine, wenn ich sage: Genau genommen setzt jeder Film sein Universum (mit den Figuren, den Wesen und Dingen, seinen allgemeinen Gesetzen sowie dem Raum und der Zeit, welche ihm eigen

sind). Man sieht auch, mit welchem Recht ich vom filmischen Universum im allgemeinen spreche: Ich meine damit das, was durch alle Vielfalt, Unterschiede und Einzigartigkeiten hindurch allen Universen aller Filme gemeinsam ist (zumindest bis auf Weiteres und mit Blick auf das, was bisher getan wurde und aller Wahrscheinlichkeit nach, so lange die allgemeinen Bedingungen dieser Kunst im großen und ganzen unverändert bleiben, noch für lange Zeit getan werden wird).¹

Das allgemeine filmische Universum besitzt zahlreiche Merkmale. Um nur einige der auffälligsten und offensichtlichsten zu nennen (als Beispiele und zur Verdeutlichung), handelt es sich zunächst um ein Universum, das sich uns nur auf zwei sinnlichen Ebenen direkt vermittelt: über den Gesichtssinn und über das Gehör (alle anderen sinnlichen Wahrnehmungsarten können nur indirekt evoziert werden). In der Mehrzahl der Fälle fehlt dieser Welt auch die Farbe. Soweit die physikalische Seite. In moralischer Hinsicht ist sie lebhafter, erregter, oft auch pathetischer (oder das Pathos ist intensiver und ständig fühlbar) als die gewöhnliche Welt. Sie wendet sich an mich als Zuschauer und lädt mich ein, während sie doch mein Recht respektiert, ruhig auf meinem Sitz zu bleiben usw. Dies mag fürs erste genügen.

Uns interessieren hier als Gegenstand unserer heutigen Untersuchung die strukturellen Rahmenbedingungen dieses Universums. Zunächst, so sagten wir, haben wir Raum und Zeit. Betrachten wir dies genauer. Der Deutlichkeit halber werde ich diese Frage in zwei Schritten behandeln.

Der Raum dieses Universums – der filmische Raum! Bereits zu Beginn möchte ich folgendes feststellen: Dieser Raum hat zwei sehr unterschiedliche Charaktere, besser gesagt, er besteht aus zwei Ordnungen, deren Gegensatz offensichtlich ist.

¹ Man beachte, daß man Ähnliches auch über alle anderen Künste sagen kann: Ein Gemälde oder eine Skulptur setzen ihr Universum. Es gibt ein Universum der *Mona Lisa* [...], aber auch ein malerisches Universum im allgemeinen, genauso gibt es ein Universum des *Hamlet* und ein theatralisches Universum, ein musikalisches Universum, eines des Hörspiels usw. Doch es geht mir hier nicht um eine vergleichende Ästhetik. Ich erwähne dies hier nur, um zu zeigen, daß das, was ich sage, nur um so gesicherter und tatsächlich gegeben ist, als es Teil eines größeren Ganzen ist. Das filmische Universum hat seine eigenen Merkmale, und diese allein sind hier für uns von Interesse.

Zum einen gibt es die Tatsache der Leinwand, der Rahmung aller sichtbaren Erscheinungen auf einer rechteckigen Fläche, die sich an immer derselben Stelle befindet und deren Dimensionen festgelegt sind. Alles, was mir gezeigt wird, alles was mir an sinnlich Gegenwärtigem geboten wird, ist innerhalb dieses Kaders. Dies ist eine Grundtatsache.

Doch ich bemerke, daß mir auch ein völlig anderer, unendlich viel weiterer, dreidimensionaler Raum vorgesetzt wird. Ich erfahre ihn über die Tiefenillusion, über intellektuelle Operationen der Wahrnehmung, der Rekonstruktion und der Vorstellung. Das Schloß, daß mir gezeigt wird, ist fünf Kilometer entfernt von jenen Hügeln am Horizont. Über diese Straße dort kam vorhin das Auto, aus dem die Besucher gestiegen sind. Sie kamen aus einer Stadt etwa zwanzig Kilometer links von hier. Diese Allee führt zu dem Park, in dem sich gerade eben der eifersüchtige Ehemann versteckt hat usw. Kurzum, eine ganze Topographie läßt sich entwerfen, die der Film impliziert: Dies ist der Raum, *in dem sich die Geschichte abspielt*.

Beide Räume sind streng voneinander geschieden. Um sie nicht zu verwechseln, werden wir ihnen Namen geben, wobei wir uns um deren Begründung im Moment noch nicht kümmern. Betrachten wir sie jetzt einfach als bequeme Bezeichnungen. Der erstgenannte ist der „leinwandliche“ [*écranique*] Raum. Den anderen nennen wir „diegetisch“ [*diégétique*] (abgeleitet vom griechischen δῆγησις, Diegese: Bericht, Erzählung, Darstellung). Damit haben wir also zwei Räume: 1.) Der leinwandliche Raum mit dem Spiel von Licht und Dunkelheit, den Formen, den sichtbaren Gestalten. 2.) Der diegetische Raum, der nur im Denken des Zuschauers rekonstruiert wird (und der zuvor vom Autor des Drehbuchs vorausgesetzt oder konstruiert wurde); in ihm sollen alle Ereignisse, die man mir zeigt, sich abspielen, in ihm scheinen sich die Figuren zu bewegen, sobald ich die Szene verstehe, an der man mich teilhaben läßt.

Kommen wir nun zur filmischen Zeit. Hier finden wir genau die gleiche Situation, einen offensichtlichen Dualismus derselben Art. Wir haben selbstverständlich zum einen die konkrete Zeit der Vorführung, welche die Dauer der Projektion begrenzt und das Leben und die Bewegung der Bilder enthält, die Anordnung und Länge der verschiedenen Episoden, die Folge der Sequenzen mit ihrer mehr oder weniger langen Dauer (und übrigens auch die jeweiligen Eindrücke des Zuschauers, die Entwicklung seiner Gefühle während der Vorstellung). Diese Dauer, während der all diese im Laufe der Vorführung beobachtbaren Phänomene sich abspielen, nennen wir die „filmphanische“ [*filmophanique*] Zeit.

Ihr gegenüber steht eine andere Zeit, für die wir die Bezeichnung „diegetisch“ erneut verwenden können: Die Zeit, während der sich die Ereignisse, die man mir zeigt, abspielen sollen. Dies ist die „Zeit der Geschichte“, wie der diegetische Raum der „Raum der Geschichte“ ist. Sie unterscheidet sich grundlegend von der filmophanischen Zeit. So kann man zum Beispiel, *nachdem* man mir einen Teil eines Abenteuers gezeigt hat, zurückgehen und mich Ereignisse sehen lassen, die sich *davor* abgespielt haben. Ich begreife also, daß diese beiden Momente A und B, die in der filmophanischen Zeit in der Reihenfolge A B erscheinen, sich in der umgekehrten Abfolge, nämlich zuerst B und irgendwann später A, in der Zeit ereignen, die in der Geschichte, in der Diegese vorausgesetzt wird. Oder man präsentiert mir abwechselnd zwei sich gleichzeitig abspielende Handlungsfolgen. Ich sehe Dolores, die im Salon der Hacienda von Don Pablo mit Handarbeiten beschäftigt ist, und bisweilen die Augen erwartungsvoll zum Fenster richtet. Dann erscheint Ramiro im Galopp auf der Straße, die zur Hacienda führt. Ich verstehe also, daß Ramiro zur Hacienda galoppiert, während Dolores ihn erwartet. Beide Ereignisse sind gleichzeitig in der diegetischen Zeit, werden in der filmophanischen Zeit aber abwechselnd präsentiert. Das ist völlig eindeutig.

Das ist völlig eindeutig, doch man muß es auch ausdrücken können und über die entsprechenden Begriffe verfügen: zunächst einmal, um nicht all diese Erklärungen ein ums andere Mal wiederholen zu müssen oder, um dies zu vermeiden, auf einen vagen und nur scheinbar anschaulichen Ausdruck zurückgreifen zu müssen; außerdem gehören diese Worte zu einem Strukturganzen, und sie stellen auf technische Weise zwei deutlich verschiedene und lokalisierbare Realitätsebenen innerhalb eines Systems dar, das, um es gleich zu sagen, davon nicht weniger als sieben notwendig zu unterscheidende kennt. So kann ich nun die eingangs gestellte Frage in ihrer ganzen Tragweite wieder aufgreifen und Ihnen nach dieser ersten Annäherung *die sieben Existenzebenen des filmischen Universums* darlegen. Lassen Sie sich durch diese Zahl nicht abschrecken. Wenn wir sie in ihrer Reihenfolge vom einen Ende zum anderen durchgehen, werden Sie sehen, daß das System sehr einfach und klar ist. Befürchten Sie also nicht, daß wir uns mit Haarspaltereien aufhalten werden: Es handelt sich um eindeutige, genau bezeichnete Unterscheidungen, die, ich wiederhole es, von außerordentlicher Bedeutung für die präzise Analyse filmologischer Tatsachen sind. Die einzige Schwierigkeit und der einzige Ärger ist nun einmal, daß man solch technischer Worte bedarf, um jene zu benennen. Doch ist dies nur ein kleines, unvermeidliches Übel angesichts des großen Nutzens, den man daraus

ziehen kann, nämlich Klarheit und rigorose Fragestellungen. Außerdem kennen wir ja schon drei von ihnen, die Aufgabe ist also bereits weniger schwierig.

Betrachten wir nun der Reihe nach die verschiedenen Wirklichkeitsformen, die verschiedenen Ebenen in der Struktur des filmischen Universums.

1. Die *afilmische* Wirklichkeit

Beginnen wir der Einfachheit halber mit der wirklichen und gewöhnlichen Welt, die unabhängig vom Film existiert, die Welt, in der Sie und ich tagtäglich leben und die bereits da war, bevor es Filme gab. Alles, was sich in ihr befindet und insoweit es unabhängig von jeder kinematographischen Aktivität besteht, bezeichne ich als „afilmische“ [*afilmique*] Wirklichkeit.

Sie werden mich fragen, wozu dieses Wort nützlich ist, da wir hier doch per Definition außerhalb des filmischen Universums bleiben, und uns dies alles somit doch eigentlich gar nicht betrifft.

Falsch! Zu jedem Zeitpunkt ist es unabdingbar, das filmische Universum auf die Art Wirklichkeit, die ich afilmisch nenne, beziehen zu können, und genau dies muß durch ein entsprechendes Wort ermöglicht werden. Hier ein Beispiel, das vorhin bereits erwähnt wurde: Gegenwärtig ist immer wieder die Rede von einem kinematographischen „Realismus“. Dieser Begriff ist ungenau und unklar. Und doch ist nichts einfacher: Wenn man von realistischen Filmen spricht, will man logischerweise damit ausdrücken, daß diese ein genaues Bild des afilmischen Universums geben, besser noch: daß sie ihm auf ehrliche und getreue Weise Ausdruck verleihen. Auch der „Dokumentarfilm“ ist ohne diesen Bezug nicht begrifflich zu fassen: Er ist definiert als eine Wirklichkeit, die dem afilmischen Universum entnommen ist (wohingegen der realistische Film nur global als dessen Ausdruck gelten kann, während er im Detail der schöpferischen Eingebung Raum läßt). Viele präzise filmologische Tatsachen lassen sich ohne den ausdrücklichen, gewollten Bezug auf die *afilmische Zeit*, für die ein astronomisches Phänomen als Maßstab dient, nicht analysieren. Dies ist der Fall in ...OCH EFTER SKYMMING KOMMER MÖRKER [auf deutsch etwa: „Auf die Dämmerung folgt der Tag“, Schweden 1946] von Rune Hagberg. Die Seele des Helden verfällt im Laufe seines nächtlichen Deliriums mehr und mehr dem Wahnsinn. Die völlige Auflösung der Zeit symbolisiert eine umfallende Sanduhr und die Erscheinung einer sich in den Schwanz beißenden Schlange, klassisches

Bild der Ewigkeit. Doch dann kommt der Morgen. Von Dachstube aus sieht man, wie die aufgehende Sonne am Horizont langsam aus dem Nebel aufsteigt. Sie bewegt sich *in ihrer tatsächlichen Geschwindigkeit*. Die Sonnenscheibe erscheint mit ihrer „natürlichen“ Bewegung und stellt durch diesen Bezug den normalen, kosmischen Lauf der Zeit wieder her. Dies ist nur ein Moment aus diesem Film, allerdings ein bemerkenswerter, als Beispiel für die filmische Zeit. Ein solcher Effekt ist von großer Bedeutung. Die genaue Art und Weise, wie sich das dialektische Verhältnis von Filmischem und Afilmischem darstellt, ob nun in einem Werk als Ganzem oder an einem bestimmten Moment, ist eine filmologische Tatsache ersten Ranges.

2. Die profilmische Wirklichkeit

Ein merkwürdiger Teil dieser wirklichen oder afilmischen Welt ist bereits stark auf das Filmologische hin ausgerichtet: Es handelt sich hier insbesondere um das, was man gezielt und zweckgerichtet vor die Kamera stellt.

Wenn ich ein Aufnahmestudio betrete, so gehört das, was ich dort sehe (einschließlich des Studios selbst), in gewisser Weise zur afilmischen Wirklichkeit, und zwar insofern, als es Teil des wirklichen und alltäglichen Universums ist. Aber all dies steht auch in enger Beziehung zum Kino, es dient der Herstellung eines Films. Alles, was ich auf der Leinwand sehe (selbst ein Zeichentrickfilm), ist vermittels der Aufnahme eines realen, physischen Objekts vor der Kamera entstanden: Einen solchen Gegenstand nenne ich „profilmisch“ [*profilmique*] (wobei ich mit den beiden Bedeutungen des lateinischen Wortes *pro* spiele: „für“ und „gegenüber“). Alles, was der Klasse des Profilmischen angehört, existiert, wie erwähnt, auch im Afilmischen; es ist aber dadurch gekennzeichnet, daß es einen direkten, konkreten, organischen Bezug zum Film unterhält. Oft hat man es nur in Hinblick auf diese funktionale Rolle geschaffen. Selbst da, wo es sich um eine Außenaufnahme handelt oder um die Suche nach einem Gebäude (eine Stadt, ein Schloß) für einen Film, dient die Erkundung des afilmischen Universums (denken wir an die Expeditionen G. Wakhevitchs*, um Blaubarts Burg zu finden) dem Zweck, eine afilmische Wirklichkeit zu entdecken, die zu einer profilmischen werden soll. Der geschminkte Schauspieler im Studio, ausgeleuchtet von Spitzlicht, Streulicht und Fülllicht usw. ist

* Anm. d. Ü.: Georges Wakhevitch (1907-1984), russischer Bühnenbildner und Filmarchitekt. Souriau bezieht sich hier auf seine Arbeit für den Film BARBE-LEU (Frankreich 1951, Christian-Jaque).

eines der deutlichsten Beispiele für eine durch und durch profilmische Gegebenheit. Gleiches gilt für die Kulissen.

Die nicht nur praktische, sondern auch analytische Bedeutung dieser Wirklichkeitskategorie läßt sich zum Beispiel (wir bleiben im Bereich der Zeit) anhand der Existenz einer spezifisch profilmischen Zeit belegen, die von Drehbuch und Drehplan bestimmt wird. So ist bekanntlich eine der wichtigen Voraussetzungen für die Psychologie des Filmschauspielers (dessen Kunst sich in dieser Hinsicht grundlegend von der des Theaterschauspielers unterscheidet), daß die (profilmische) Drehfolge nicht der (filmophanischen) Reihenfolge entspricht, in der die Szenen auf der Leinwand erscheinen, und auch nicht der (diegetischen) Abfolge der Ereignisse in der Erzählung. Darum muß sich der Schauspieler vor jeder Sequenz die Situation in Erinnerung rufen oder rufen lassen: Im Drehplan wird die diegetische Zeit in kleine Stücke gehackt und nach praktischen oder ökonomischen Gesichtspunkten in einer neuen (profilmischen) Folge angeordnet. Natürlich verschwindet diese profilmische Zeit theoretisch in späteren Arbeitsschritten, ohne Spuren zu hinterlassen. Dennoch kann es versehentlich geschehen (was dann meist auf einen Fehler des *script-girls* zurückzuführen ist), daß durch eine enorme Unwahrscheinlichkeit im diegetischen Ablauf ein Bruch zutage gefördert wird, indem fatalerweise ein Sprung in der profilmischen Zeit zu sehen ist, der eigentlich unsichtbar hätte sein müssen. So konnte ich einmal folgendes auf der Leinwand beobachten: Mitten in Afrika wird eine charmante junge Jägerin von einem Löwen verfolgt. Sie stürzt, und der Löwe springt! Doch glücklicherweise wird er von einem Schuß niedergestreckt. Die junge Frau steht auf... und trägt nun eine andere Bluse. (Hat sie sich inzwischen umgezogen?) Die Harmonisierung der profilmischen und der diegetischen Zeit, die sich ja nicht entsprechen, ist somit eine spezifische technische Aktivität, die sogar eine eigene Berufsgruppe (das *script-girl*) hervorgebracht hat.

Man braucht wohl nicht zu betonen, daß die überaus breite Frage der Beziehung zwischen dem Profilmischen und dem Afilmischen eine Vielzahl an Detailproblemen umfaßt. Diese sind einerseits ästhetischer oder moralischer Natur (was vor allem die Konventionen und Traditionen der Filmkunst, um ein zutreffendes Bild der Wirklichkeit zu geben, betrifft; das gilt aber auch für die sozialen Tatsachen, die das Resultat einer Sehnsucht nach dem im Kino Gezeigten oder eben seiner Ablehnung sind, gerade weil es als eine *irgendwie wahre* Dokumentation der konkreten Wirklichkeit gesehen wird und nicht als etwas künstlich Erschaffenes). Andere sind der Beschaffenheit profilmischer Wirklichkeiten in Form organisierter Gesellschaften (die

„Welt des Films“) eigen; wieder andere sind technischer Art (so all die – an sich afilmischen – ökonomischen Erwägungen bezüglich der Entstehung eines Films).

Auf die allgemeinen Beziehungen zwischen dem Profilmischen und den nun folgenden Bereichen werde ich noch zurückkommen; für den Moment will ich mich darauf beschränken festzuhalten, daß sie entweder kausaler oder zweckmäßiger (funktionale Bestimmung) Natur sind, wobei es nützlich ist, beides voneinander zu unterscheiden.

3. *Filmographische Wirklichkeiten*

Die Gesamtheit der Operationen bei der Aufnahme (die profilmisch sind: vor allem die Kamera, dies ist besonders wichtig, gehört dem Profilmischen an) führen zum Bild auf dem Filmstreifen. Dies ist eine neue Kategorie von Tatsachen. Streng genommen könnte man sie als filmische Gegebenheiten im eigentlichen Sinne betrachten. Da dieser Ausdruck jedoch eine viel breitere Bedeutung angenommen hat, benötigen wir einen speziellen Begriff für alles, was auf der Ebene des Filmstreifens existiert und dort untersucht werden kann. Nennen wir es „filmographisch“ [*filmographique*]. In begrifflicher Hinsicht gibt es keinerlei Schwierigkeiten. Ich beschränke mich auf die Bemerkung, daß ein spezieller technischer Begriff unverzichtbar ist (und überaus nützlich: ich kenne ernsthafte und wichtige filmologische Untersuchungen, die mangels eines klaren, definitiv anerkannten Ausdrucks ungenau bleiben), sei es auch nur, um das *filmographische Bild* unzweideutig vom *leinwandlichen Bild* unterscheiden zu können, die zwar in einem Abhängigkeitsverhältnis zueinander stehen, jedoch völlig verschiedene Gegebenheiten mit unterschiedlichen Merkmalen sind.²

Um weiterhin bei der so lehrreichen Analyse der Zeit zu bleiben (welche auch den Nutzen der Terminologie gut verdeutlicht), kann man feststellen, daß es keine filmographische Zeit im eigentlichen Sinne gibt (sofern man damit nicht die Lebensdauer des Filmstreifens und z.B. die Gebrauchsschäden, die zu Schnitten führen können, meint). Auf der filmographischen Ebene ist es die räumliche Dimension (die Meterzahl), welche die spätere Zeitdimension bestimmt. Zeitlupe und Zeitraffer, die auf einem bestimmten Verhältnis von profilmischer (oder afilmischer) und filmophanischer Zeit beruhen, entstehen über eine filmographische Zwischenstufe, die nicht zeitlicher Natur ist.

² Im zusammenfassenden Schlußteil dieser Studie findet man in den Definitionen ein konkretes Beispiel hierzu.

Darüber hinaus gibt es verschiedene technische Operationen (die Montage), welche auf der filmographischen Ebene ausgeführt werden und denen keinerlei *profilmische Gegebenheiten* entsprechen. Andere (insbesondere der Ton) werden filmographisch bearbeitet: Man kan Timbres und Tonqualitäten verbessern oder gar schaffen, indem man direkt in die Beschaffenheit der Tonspur eingreift. (Ein einfaches Beispiel ist das Brüllen King Kongs, das die filmographische Umkehrung eines Löwengebrülls darstellt.) Derlei Tatsachen werden zukünftig möglicherweise immer größere Bedeutung erlangen. Spezifische Probleme in dieser Hinsicht wirft der Zeichentrickfilm auf.³

4. *Filmophanische (und leinwandliche) Wirklichkeiten*

Die Projektion eines Films eröffnet uns ein Feld mit einer Vielzahl weiterer Tatsachen. Hier haben wir natürlich das Herzstück des filmischen Universums. Und in der Tat befaßt sich die Mehrzahl filmologischer Untersuchungen – zumindest was die Grundvoraussetzungen angeht, die als experimentelle Basis dienen – mit der „filmophanischen“ Ebene. Das Wort ist uns bereits bekannt, desgleichen der Ausdruck „leinwandlich“, der mit ihm einhergeht. „Filmophanisch“ ist der allgemeine Begriff, der all das bezeichnet, was in diesen Teil des filmischen Universums gehört: die Phänomene, die mit der Projektion vor Zuschauern zusammenhängen. „Leinwandlich“ meint vor allem das, was sich räumlich auf der Leinwand ereignet. Diese beiden sind hier als filmologische Neologismen ausreichend, ansonsten genügen die gebräuchlichen technischen Termini.⁴

³ So läßt sich insbesondere die Frage stellen, ob das Material, die Einzelzeichnungen usw., aus denen diese Art Filme besteht, nun als filmographisches oder als profilmisches Material zu betrachten ist. Beim Zeichentrick nähern sich beide Ebenen aneinander an – und dennoch bleibt der Unterschied bestehen. Die Verwendung von Modellen oder perspektivischen Zeichnungen schafft natürlich so etwas wie einen profilmischen Raum. Wohl nur in den Anfängen des Genres (Méliès, Cohl usw.) wurden derartige Werke auf rein filmographische Weise hergestellt. [Anm. d. Ü.: Souriau verweist hier auf die Möglichkeit, Zeichnungen direkt auf dem Filmstreifen auszuführen. Allerdings scheinen sowohl Méliès als auch Emile Cohl mit Einzelzeichnungen auf Papier gearbeitet zu haben.]

⁴ Die Filmologie unterscheidet sich in ihren wissenschaftlichen Zielen und Mitteln von der Praxis der Filmkunst. Darum benötigt sie auch spezifische begriffliche Hilfsmittel. Aber natürlich muß sie, wo immer sie mit den technischen Gegebenheiten des Films zu tun hat, so weit als möglich die entsprechenden

All dies wurde bereits gesagt. Beschränken wir uns wieder auf unser übliches Beispiel in Hinblick auf die filmische Zeit: Die filmophanische Zeit (Dauer, Geschwindigkeit und Reihenfolge der Projektion) entsteht aus zwei Faktoren – dem filmographischen Material und dem Lauf des Projektionsapparats, das Verhältnis dieser beiden ergibt die Anzahl Bilder pro Sekunde (normalerweise 24, doch dies kann variieren, die Zahl ist nur ein Anhaltspunkt, ein indirekter Maßstab, der mit dem filmophanischen Ton zusammenhängt). Diese Zeit ist *objektiv* und meßbar. Sie ist fortlaufend (außer bei einer Unterbrechung oder Pause). Nicht nur der Rhythmus und die Reihenfolge der Phänomene, die sie regiert, sondern auch ihre Grenzen (Vorfürhdauer des Films) müssen bei der Herstellung berücksichtigt werden. Ein Teil des filmographischen Faktums Montage und auch die Arbeit im Bereich des Profilmischen hängen von den filmophanischen Möglichkeiten (maximal zwei Stunden) ab, welche die filmographische Meterzahl bestimmen. Die Notwendigkeit, das Universum eines Films im Rahmen dieser filmophanisch begrenzten Zeit entfalten zu müssen, ist eine merkwürdige ästhetische Grundvoraussetzung des filmischen Schaffens.

5. Die Diegese

Ich schließe hier nun – dem Anschein nach etwas willkürlich – die vorhin bereits als „diegetisch“ bezeichneten Tatsachen an, diejenigen also, die mit der filmophanisch vorgeführten Geschichte zusammenhängen: all das, was den Film, *insoweit er etwas darstellt*, betrifft. Diegetisch ist alles, was man als vom Film dargestellt betrachtet und was zur Wirklichkeit, die er in seiner Bedeutung *voraussetzt*, gehört. Man könnte versucht sein, hier von der Wirklichkeit der Tatsachen zu reden; der Ausdruck wäre nicht falsch, wenn

technischen Ausdrücke verwenden (außer in den gelegentlich anzutreffenden Fällen, in denen diese mehrdeutig sind und wo der jeweilige Zusammenhang und Gebrauch für Klarheit sorgt: so hat ein Wort wie „Einstellung“ mehrere unterschiedliche Bedeutungen). Nur da, wo die Filmologie einen spezifischen Standpunkt einnimmt (was ja im Grunde ihre Aufgabe ist) und sich bei ihren Untersuchungen mit anderem beschäftigt als mit der unmittelbaren Ausübung der Filmkunst oder mit produktionstechnischen Studien, die zur Unterstützung dienen, bedarf sie eines seinerseits technischen Vokabulars. Auch wenn dies eigentlich selbstverständlich ist, scheint es nützlich, es hier noch einmal festzuhalten. Bisweilen trifft man in diesem Punkt (vor allem in der Tagespresse) auf Mißverständnisse. Wir verweisen hierzu einfach auf die grundlegenden Arbeiten zu dieser Frage. Doch letztlich ist all dies ein Grund mehr, um das Vokabular der Filmologie gründlich und sorgfältig festzulegen. Je spezieller es ist und je mehr es *ad hoc* entsteht, desto weniger Mißverständnisse wird es geben.

man sich dabei vor Augen hält, daß es hier um eine fiktionale Wirklichkeit geht. Jeder wird verstehen, was gemeint ist, wenn man sagt, daß zwei Kulissen (sagen wir: ein Schloß und eine Hütte) im Studio nebeneinander stehen, daß die Orte aber in Wirklichkeit (in der Geschichte) fünfhundert Meter voneinander entfernt sind; daß der Streit und das Rendez-vous der Liebenden am selben Tag in der Hütte gedreht wurden, in Wirklichkeit (in der Geschichte) aber ein Jahr zwischen beiden Szenen liegt. Gleiches gilt für Orte: Diegetisch liegt Blaubarts Burg in Frankreich, der geographisch tatsächliche (profilmische) Standort des Schlosses aber ist in Bayern. Ein diegetisches Tahiti kann profilmisch von den Iles d'Hyères dargestellt werden. Für den Zuschauer ist diese Information ohne Bedeutung, sie mag allenfalls seine Neugierde befriedigen. Um den Film zu verstehen und zu genießen, genügt es, daß das filmophanisch Erscheinende den Anforderungen der Diegese ausreichend entspricht. Das Vergessen des Profilmischen (das der Illusion zugute kommt), kann merkwürdige Verwirrungen hervorrufen. Man denke an den bekannten Ausspruch einer naiven Zuschauerin, die nach einem Film, der im Mittelalter spielt, zu ihrem Mann sagt: „Man kann sagen, was man will, aber die Männer sahen damals einfach besser aus als die von heute!“ Diese Naivität mag extrem sein, der Satz ist vielleicht schlicht erfunden. Doch wenn man in psychologischer Hinsicht den Glauben im spektatoriellen Bereich, auf den wir gleich zu sprechen kommen werden, genauer betrachtet, kann man feststellen, daß es hier oft Ähnliches zu beobachten gibt, wenn auch in abgemilderter oder verdeckter Form. Dies läßt sich auch an dem Bild, das sich der einfache Zuschauer von seinen Lieblingsstars macht, ablesen: Das Wechselspiel, die Rückwirkungen des Diegetischen und Filmophanischen auf das von der Phantasie konstruierte und unterstellte Profilmische gehorchen einem überaus merkwürdigen Mechanismus.

6. Die spektatoriellen Tatsachen

Ich habe die Diegese bewußt an der Stelle behandelt, an der sie nun steht. Genaugenommen werden die diegetischen Gegebenheiten auf jeder Ebene als gedankliche Gegenstände und mentale Referenz behandelt: Sie werden vom Drehbuchautor gesetzt, von den Schauspielern angenommen und dargestellt usw. Sie sind demnach in jedem Stadium und auf jeder Ebene allgegenwärtig (ohne daß man sie jemals mit anderen Tatsachen verwechseln könnte). Da ich sie aber bei dieser Übersicht irgendwo unterbringen muß, lag die Stelle zwischen dem Filmophanischen (das in Bezug auf sie interpretiert wird) und dem Spektatoriellen [*spectatoriel*] nahe, da sich auf dieser Ebene,

ausgehend von den leinwandlichen Gegebenheiten, das Verständnis des Diegetischen in einem mentalen Akt realisiert.

Ich verstehe unter den „spektatoriellen“ Tatsachen alle *subjektiven* Fakten, welche die psychische Persönlichkeit des Zuschauers mit einbeziehen. Bisweilen ist es schwierig (jedoch überaus nützlich), das Filmophanische vom Spektatoriellen genau zu scheiden. Die beiden Ebenen verlaufen parallel und gleichzeitig; im Verlauf der Filmophanie wird der Zuschauer zum Ort verschiedener Tatsachen, für die sich vor allem der Psychologe interessiert. Aber trotz der Gleichzeitigkeit gibt es das klare Unterscheidungsprinzip von Objektivität und Subjektivität. Wir haben festgestellt, daß die filmophanische Zeit objektiv und meßbar ist. Dagegen ist die spektatorielle Zeit subjektiv. Um sie geht es, wenn der Zuschauer meint: „Das zieht sich“ oder „Das geht zu schnell“. Im allgemeinen, wenn während einer Vorstellung „alles gut verläuft“, schmiegt sich das Zeitgefühl des Zuschauers den filmophanischen Gegebenheiten an, und alle Rhythmen, alle agogischen Effekte von Beschleunigung oder Ruhe usw. werden von dessen gleichzeitigen inneren Rhythmen übernommen. Doch hin und wieder lösen sie sich voneinander: Dies geschieht vor allem bei exzessiven Temposteigerungen auf der Leinwand. Das Crescendo von Tumult und Geschwindigkeit einer Schlägerei reißt den Zuschauer mit, jedoch nur bis zu einem gewissen Punkt, einer gewissen Schwelle. Geht man über diese hinaus, versteht der Zuschauer nicht mehr, was geschieht, und hat nur noch ein Gefühl von Verwirrung, Aufregung oder Unordnung im Bereich des Leinwandlichen.

Der gleiche Unterschied zwischen dem Subjektiv-Spektatoriellen und den objektiven filmophanischen und diegetischen Gegebenheiten tritt immer dann zutage, wenn Interpretationsfehler, vor allem aber, wenn eine (zufällige oder unglückliche) Interpretations*unsicherheit* vorliegt. An einem entscheidenden Moment von LES VISITEURS DU SOIR [DIE NACHT MIT DEM TEUFEL; Frankreich 1942, Marcel Carné] – in der für alle diejenigen, welche die filmische Zeit untersuchen, so interessanten Szene, in der die Zeit stillsteht – sind viele Zuschauer, die den Film zum ersten Mal sehen, verwirrt. Sie verstehen nicht, was geschieht, oder denken, es handele sich um eine technische Panne. Die im übrigen so bemerkenswerte Musik (welche kürzlich ohne den Film konzertant aufgeführt wurde: ein möglicherweise einzigartiger Fall in der Geschichte der Filmmusik) verstärkt diesen Gedanken aufgrund eines kleinen Ausdrucksfehlers vielleicht noch. Wie dem auch sei, derartige Erscheinungen sind von Bedeutung und rechtfertigen bereits die filmologische Unterscheidung der spektatoriellen Tatsachen von den anderen, vor allem aber von der objektiven Filmophanie. Es gibt auch noch

einen anderen, gleichfalls wesentlichen Grund: Die spektatoriellen Tatsachen wirken weit über die filmophanische Dauer der Vorstellung hinaus. Die Eindrücke des Zuschauers beim Verlassen des Kinos (die für sein Gesamturteil überaus wichtig sind) sowie all die für die Soziologen interessanten Fakten, welche die *spätere* Wirkung des Films betreffen, sei es in der Erinnerung, sei es als Aneignung (Veränderungen im Handeln, in der kulturellen Haltung, im Lebensstil usw.), sind *post-filmophanische spektatorielle Tatsachen*. Desgleichen handelt es sich bei den Erwartungen, die z.B. das Plakat hervorruft, um eine *prä-filmophanische spektatorielle Tatsache*, welche für die Einstellung des Zuschauers zum Film von Bedeutung sein kann.

7. Die kreatorielle Ebene

Haben wir damit unsere Forschungsreise ins filmische Universum und seine verschiedenen Ebenen abgeschlossen? Kennen wir seine gesamte Struktur? Noch nicht ganz. Ich muß eine weitere Tatsachenkategorie in Erinnerung rufen, die eigentlich jenseits des filmischen Universums liegt, genau wie die des Afilmischen, und die gleichfalls bisweilen ein notwendiger Bezugspunkt ist.

Es handelt sich dabei um eine Art subjektiven Rest oder *Ausschuß*: z.B. alles, was sich der Schöpfer des Films vorgestellt haben mag, was aber nicht umgesetzt wurde und sich weder in den objektiven filmophanischen, noch in den subjektiven spektatoriellen Gegebenheiten niederschlägt.

Erscheinungen, wie wir sie am Beispiel der Szene in *LES VISITEURS DU SOIR* behandelt haben, die Mißverständnisse bei der Interpretation also, treten zwischen dem filmophanisch Gegebenen und dem Zuschauer auf und erscheinen als mißlungene Interpretation des Diegetischen (man versteht nicht, was geschieht bzw. *laut der Fabel* geschehen soll). In manchen Fällen geht es jedoch nicht um die tatsächliche Bedeutung eines Ereignisses oder Sachverhaltes, sondern um die (z.B. moralische, ästhetische oder politische) Intention des Schöpfers eines Films; diese erscheint oft als eine Art Willenskundgebung, wie dies vor allem bei Propagandafilmen (und in der Werbung) geschieht. Bisweilen fühlt der Zuschauer diesen kreatoriellen [*créatoriel*] Druck, widersetzt sich ihm und ist auf der Hut. Kurzum, unsere Erforschung des filmischen Universums wäre unvollständig, wenn wir nicht auch diese mit dem Filmischen verflochtene Gerichtetheit und Dynamik erwähnten, durch die der Film nicht einfach mehr Ziel und Zweck in sich ist, sondern einen instrumentellen Charakter annimmt, wobei dieser sichtbar und aktiv sein kann oder nicht. Die Spannweite des Kreatoriellen erstreckt

sich von einem solchen, offensichtlich organisierten, an sich afilmischen Druck auf den Zuschauer (dem dieser nachgeben oder dem er sich widersetzen kann, was wiederum Konsequenzen für seine allgemeine Haltung hat), bis hin zu künstlerischen oder anderen Bestrebungen, die scheitern, bevor sie den Zuschauer erreichen. Dabei darf man auch nicht all die parafilmischen Zielsetzungen vergessen, welche gewissermaßen nebenbei in bestimmten Aspekten einiger Filme zutage treten (wenn z.B. ein Star lanciert oder ein Lied verkauft werden soll). Neben dem Propagandafilm kann man auch den Lehrfilm, den „Kunstfilm“ usw. kaum erfassen, ohne daß man die kreatorielle Ebene mit einbezieht, welche den Werken einen gewisse Zielsetzung verleiht. Diese wird jedoch möglicherweise völlig verfehlt, sei es aufgrund von Fehlern und Mängeln bei der Herstellung des Films, sei es durch Mißverständnisse seitens des Zuschauers, sei es, daß dieser die Absicht durchschaut und sich ihr widersetzt. Sein Urteil wird in jedem Fall hiervon beeinflußt. Ein Beispiel hierfür zeigte sich in einem filmologischen Experiment, wo die Eindrücke der Zuschauer deutlich in drei Kategorien zerfielen (es handelte sich um einen Film mit anti-religiösen Intentionen): Die einen äußerten symptomatischerweise ein Gefühl von Kraft, Dynamik und Kühnheit; andere erklärten, der Film zeuge von einer sehr einfachen Psychologie und sein affektiver Gehalt sei von Traurigkeit und Brutalität geprägt; wieder andere erkannten sehr scharfsichtig den Willen des Autors, weigerten sich, diese moralisch Haltung einzunehmen, lobten aber gleichzeitig die technischen Fertigkeiten in Hinblick auf deren Darstellung. Es gibt somit Tatsachen, deren filmologische Realität gewiß ist und die oft als wichtige Wirkungskomponente genannt werden müssen. Das filmische Universum hat häufig eine an sich afilmische Ausrichtung, deren Basis kreatorieller Art ist. Schließlich gehört hierzu auch alles, was den *Stil* eines Films betrifft, sei es in Hinblick auf eine besonders dynamische cineastische Persönlichkeit, sei es bezüglich eines nationalen, sozialen, politischen, bisweilen auch historischen Umfelds. Die kreatoriellen Tatsachen treten zutage, sowie etwas durch das Werk hindurchscheint und auf seine Urheber und das, was sie sind, verweist.

Ich habe versucht, hier völlig eindeutige Tatsachen darzustellen. In ihrer Gesamtheit und mit Blick auf ihre strukturelle Verfassung betrachtet, ergeben sie so etwas wie die „ontische Dichte“ des Films. Hieraus ergibt sich ein Blickpunkt, eine geordnete Reihe verschiedener Ebenen, die unaufhörlich aufeinander einwirken. Will der Filmologe auch nur einfach die Tat-

sachen klar und deutlich darstellen, so muß er deren Ort und Position auf den verschiedenen Schichten des filmischen Universums festhalten, ihre Zugehörigkeit zu Klassen und Gattungen von Gegebenheiten bestimmen, deren Daseinsweise sich grundlegend voneinander unterscheidet, wenn man sie nur entsprechend genau betrachtet. Wenn Sie wollen, brauchen Sie vom heutigen Vortrag nur ganz global zu behalten, daß es zunächst notwendig ist, das filmische Universum auf *kosmologische* Weise zu betrachten, um seinen tatsächlichen Gehalt genau zu erfassen und korrekt zu benennen. Behalten Sie aber auch die begrifflichen Erläuterungen, die für eine Filmologie, welche den Namen wissenschaftlich verdienen will, absolut unabdingbar sind und die es mir erlauben, die heutige Untersuchung in wenigen, sehr einfachen Definitionen zusammenzufassen.

Zusammenfassung

Die folgenden acht, in alphabetischer Reihenfolge aufgeführten Definitionen geben das Wesentliche des gerade Gesagten wieder:

Afilmisch: Dasjenige, was unabhängig von den kinematographischen Tatsachen existiert oder nützlicherweise unabhängig von seiner möglichen Beziehung mit diesen betrachtet werden kann, z.B.: Außenaufnahmen werden vor einem Hintergrund gedreht, der so, wie er ist, von der afilmischen Wirklichkeit dargeboten und zu diesem Zweck ausgewählt wird, obwohl dies ursprünglich nicht in seiner Bestimmung lag.

Diegetisch: Alles, was die Diegese betrifft, d.h. alles, was sich laut der vom Film präsentierten Fiktion ereignet und was sie implizierte, wenn man sie als wahr ansähe, z.B.: Die nur wenige Minuten auseinanderliegenden Szenen, in denen eine Figur zunächst als Kind, dann als Erwachsener auftritt, unterstellen einen diegetischen Zeitsprung von etwa fünfzehn Jahren. Weiteres Beispiel: Ein Einstellungswechsel (von einer Totalen zu einer Nah- oder Großaufnahme) impliziert nicht, daß eine Figur oder ein Gegenstand sich im diegetischen Raum bewegt haben. Oder: Der Übergang vermittelt einer Blende hat keine diegetische Bedeutung, außer wenn ihm ausnahmsweise ein symbolischer Wert zukommt. Das Verfahren der Überblendung wird normalerweise benutzt, um („im Verständnis“, wie Cohen-Séat es ausdrückt) trotz der Verschiedenheit der Bilder eine diegetische Kontinuität anzudeuten.

Filmographisch: Alle Aspekte des fertig gezogenen Filmstreifens, z.B.: Beim Rouxcolor-Verfahren wird das leinwandliche Bild in Farbe vermittelt

einer simultanen Projektion von vier schwarzweißen filmographischen Bildern durch vier Farbfilter erzeugt.

Filmophanisch: Alles, was sich während der audiovisuellen Projektion des Films ereignet, z.B.: Das leinwandliche Bild ist eine filmophanische Gegebenheit. In der filmophanischen Zeit verbindet die Musik oft sehr unterschiedliche und fragmentierte leinwandliche Elemente zu einer Kontinuität. Eine Rückblende in der Filmhandlung erzeugt eine zur diegetischen Zeitfolge gegenläufige filmophanische Reihenfolge.

Kreatoriell: Das, was in psychologischer oder sozialer Hinsicht die Personen oder das ursprüngliche Umfeld betrifft, die den Film als Werk hervorbringen, z.B.: Ein Propagandafilm wird durch kreatorielle Intentionen bestimmt.

Leinwandlich: Bezieht sich auf alle Licht- und Schattenspiele, Anordnungen, Formen und Bewegungen, welche auf der Leinwand während der Projektion beobachtet werden; z.B.: Das leinwandliche Bild ändert sich in seiner scheinbaren Größe und Proportion für den Zuschauer, je nachdem, welchen Platz er im Saal einnimmt (vgl. auch *filmophanisch*).

Profilmisch: Bezeichnet jede objektive Wirklichkeit, die aufgenommen wird, insbesondere alles was speziell hierfür geschaffen oder arrangiert wurde, z.B.: In der Zeit, in der man ockerfarbene oder blaue Schminke verwendete, unterschied sich die profilmische Erscheinung der Schauspieler grundlegend von ihrem filmophanischen Anblick. Eine Studiokulisse ist ein profilmischer Gegenstand. Die Reihenfolge der Dreharbeiten ist rein profilmisch und unabhängig von der späteren filmographischen Folge, welche durch die Montage geschaffen wird.

Spektatoriell: Alles, was sich subjektiv im Geist des Zuschauers ereignet, z.B.: Ein Interpretationsfehler ist das spektatorielle Phänomen eines von der Diegese abweichenden Verständnisses.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Zu den Autoren

Franz Bokel, Dr., geb. 1960, Dissertation über Stars und Public Relations im Dritten Reich, seit 1995 Assistant Professor für Deutsch und Humanities am Centre College in Danville, Kentucky.

Joseph Garncarz, Dr., geb. 1957; Privatdozent am Institut für Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft der Universität zu Köln; zahlreiche Aufsätze zum Film in Fachzeitschriften und Sammelbänden; Dissertation *Filmfassungen* (Frankfurt/M. usw.: Peter Lang 1992), Habilitationsschrift *Populäres Kino in Deutschland. Internationalisierung einer Filmkultur (1925-1990)* (Veröffentlichung in Vorbereitung).

Chris Holmlund, Dr., geb. 1951, unterrichtet Französisch, kritische Theorie, Filmwissenschaft und Women's Studies als Associate Professor an der University of Tennessee – Knoxville. Sie hat zahlreiche Aufsätze zur feministischen Theorie und zum Film in Sammelbänden wie *Screening the Male*, *Out of Bounds*, and *Moving Targets* sowie in Zeitschriften veröffentlicht. Neulich gab sie zusammen mit Cynthia Fuchs das Buch *Between the Sheets, In the Streets: Queer, Lesbian, Gay*

Documentary (University of Minnesota Press, 1997) heraus.

Frank Kessler, Dr., geb. 1957; Dozent für Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht. Mitherausgeber von *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* und Autor zahlreicher Aufsätze zu Filmgeschichte und -theorie.

Stephen Lowry, Dr., geb. 1952; wiss. Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft und Film der HBK Braunschweig; Veröffentlichungen: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus* (Tübingen: Max Niemeyer 1991) sowie verschiedene Artikel zu Filmgeschichte und -theorie.

Johannes von Moltke, geb. 1966, hat in den USA studiert und promoviert an der Duke University zum Neuen Deutschen Film. Er ist zur Zeit noch wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für audiovisuelle Medien der Universität Hildesheim und wechselt Anfang 1998 an die University of Michigan, Ann Arbor. Veröffentlichungen zu Fassbinder, Neuem Deutschem Film und Divas.

Etienne Souriau (1892-1979), französischer Philosoph und Mitbegründer der Filmologie. Ab

1945 Inhaber des Lehrstuhls für Ästhetik und Kunstwissenschaft an der Sorbonne. Mitinitiator der *Revue d'esthétique*. Autor von u.a. *Les deux cent mille situations dramatiques* (Paris 1950) und Herausgeber von *L'univers filmique* (Paris 1953).

Susanne Weingarten, geb. 1964, studierte Sprache, Literatur und Kultur Nordamerikas, Germanistik, Journalistik und Philosophie. Lebt in Hamburg als Kulturjournalistin des *Spiegel* und arbeitet an einer Publikation über weiblichen Filmstars.

montage/av 6/2/1997

Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation

Impressum

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Robin Curtis (Potsdam), Jörg Frieb (Berlin), Britta Hartmann (Potsdam), Frank Kessler (Utrecht), Stephen Lowry (Braunschweig), Johannes von Moltke (Hildesheim), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Kiel)

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Körnerstraße 11, D-10785, Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Die Redaktion freut sich über unaufgefordert eingesandte Artikel.

Erscheinungsweise: zweimal jährlich, Umfang ca. 150 S.

ISSN: 0942-4954

Copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern.

Zum Artikel von Christine Holmlund: First published in 1991 as "Reading Character with a Vengeance: The Fatal Attraction Phenomenon" by Christine Holmlund in *The Velvet Light Trap* 27, pp 25-36. Copyright © 1991 by the University of Texas Press. All rights reserved.

Titelillustration: mit freundlicher Genehmigung der Marlene-Dietrich-Collection der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), im Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Ausland: DM 50,-). Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 50,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2. Anzeigenvertretung Jörg Frieb, Tel./Fax: 030 / 691 74 20

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Körnerstraße 11, D-10785 Berlin, Tel./Fax: 030 / 262 84 20

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10