

Malte Hagener

Neue Filmliteratur

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20832>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hagener, Malte: Neue Filmliteratur. In: *Filmblatt*. Filmblatt 18, Jg. 7 (2002), Nr. 18, S. 102–104. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20832>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ deed.de Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/deed.de License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Identität und Eigenschaft als historische Person zu fixieren – was immerhin möglich, aber nicht unbedingt im Sinne der vorangestellten Theorie wäre. Gerade der semiotische Kulturbegriff legt nahe, dass von „Konstruktion“ ja nicht nur in medialer bzw. medienrezeptionsbezogener, sondern kultureller Perspektive gesprochen werden könnte – was für den diskursanalytischen Zugriff eventuell hilfreich wäre. Interessant wäre schließlich auch die Erläuterung des Verhältnisses Image-Stereotyp, zumal die Fähigkeit, kulturelle Stereotypen zu verkörpern, ja als eine der Bedingungen des Starstatus beschrieben wird (S. 10).

Hinter dem Nutzen, den der Band nicht zuletzt in der Lehre schon bewiesen hat, stehen diese kleineren Einwände jedoch zurück.

vorgestellt von... Malte Hagener

■ Susanne Marschall, Norbert Grob (Hg.): **Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino.** St. Augustin: Gardez! Verlag 2000, 296 Seiten, Ill. (= Filmstudien; 15) ISBN 3-89796-030-3, EURO 24,95

Nach den beiden von Knut Hickethier herausgegebenen Sammelbänden „Schauspielkunst im Film“ (1998) und „Schauspielen und Montage“ (1999) liegt mit diesem Band nunmehr eine dritte Anthologie zum Filmschauspiel vor.

Implizit oder explizit operieren die meisten Beiträge mit der begrifflichen Opposition zwischen „performance“ und „acting“, also der Unterscheidung zwischen einer sinnlichen (Re-)Präsentation des Körpers auf der einen Seite und der schauspielerischen Anverwandlung einer Rolle auf der anderen Seite. Insbesondere Knut Hickethiers Beitrag über Angela Winkler in Film und Theater widmet sich der eingehenden Untersuchung dieses binären Begriffspaares, an das weitere Binarismen andocken: „Performance“ steht auf der Seite der Rezeption, bietet ein Spektakel, während „acting“ für den Film als Text steht, für Handlung und Narration. Der Gegensatz manifestiert sich auch in Musicals, in denen Musiknummern („performance“) die fortschreitende Handlung („acting“) temporär aufheben, oder in Actionsequenzen, die beispielsweise einen Thriller punktuieren; genauso ließe sich der Übergang vom frühen Attraktionskino zum klassischen Continuity-System in diesen Zusammenhang einfügen, der Gegensatz von Erzählen („acting“) und Zeigen („performance“) wird – zum Strukturprinzip erhoben – im Schauspiel sichtbar.

Neben einigen Überblicksartikeln sind in der Hauptsache Porträts einzelner Schauspielerinnen um zwei historisch-institutionelle Schwerpunkte herum angeordnet: Das klassische Hollywood-Kino der dreißiger bis fünfziger Jahre ist mit Texten zu Marlene Dietrich, Bette Davis, Ingrid Bergman, Kim Novak, Grace Kelly und Marie Windsor vertreten, während das postklassische US-Kino der achtziger und neunziger Jahre durch Sigourney Weaver, Jennifer Jason Leigh, Meg Ryan, Linda Fiorentino sowie Diane Keaton und Mia Farrow (bei Woody Allen) repräsentiert wird.

Mit Verweis auf Marlene Dietrichs durchaus prestigeträchtigen und vielbeachteten Hauptrollen etwa in Kurt Bernhards *Die Frau, nach der man sich sehnt* (1929) und *Ich küsse Ihre Hand, Madame* (1928/29) widerlegt Corinna Müller noch einmal den von Josef von Sternberg in die Welt gesetzten, von Dietrich nur allzu bereitwillig weitergesponnenen Pygmalion-Mythos, Sternberg habe sie entdeckt und geschaffen.

Hermann Kappelhoff sieht Bette Davis' Rollen und ihr Star-Imago „zwischen zwei Traditionen weiblicher Schauspielkunst“ (S. 52): der zeichenhaft reduzierten Präsenz einer Garbo oder Dietrich auf der einen Seite und der präzise dargestellten psychologischen Disposition einer Rolle, mit der seit den vierziger Jahren die Frauenfiguren des Hollywood-Kinos vorherrschend angelegt waren – also zwischen „performance“ und „acting“. Anhand zweier Melodramen unter der Regie von William Wyler, *Jezebel* und *The Letter*, entwirft Kappelhoff das Bild einer Schauspielerin, deren „schauspielerischer Gestus (...) sich aus heterogenem Material“ (S. 51) zusammensetzt.

Marisa Buovolo analysiert Ingrid Bergmans Darstellungskunst vor und nach ihrem schicksalhaften Treffen mit Roberto Rossellini: Während sie zuvor eine „latent hysterische“ Weiblichkeit verkörperte, die in ihrer Natürlichkeit deutlich von den Diven Garbo oder Dietrich abgegrenzt war, so bemühte sich Rossellini um die Dekonstruktion ihres Schauspielstils. Eingeschliffene schauspielerische Versatzstücke eines Hollywood-Images und einer klassischen Schauspielausbildung trafen dabei auf Rossellinis Theorie des „non-attore“.

Norbert Grob sieht in Kim Novak die letzte Diva des klassischen Hollywood-Systems, die Ende der fünfziger Jahre zumindest für kurze Zeit an klassische Stars wie Jean Harlow, Jayne Mansfield oder Marilyn Monroe anknüpfen konnte. Ihr Image beschreibt Grob dahingehend, dass sie „gerne durchschimmern ließ, dass hinter jeder ehrbaren Frau ungezügelter Phantasien und hinter der käuflichen Geliebten biedere Sehnsüchte lauern.“ (S. 92).

Auch das Star-Image von Grace Kelly bewegt sich zwischen ähnlichen Spannungspolen, so die Analyse von Thomas Groß. Besonders Hitchcock habe Kellys Image geformt als „Phantasmagorie einer Frau (...), deren erotische Ausstrahlung von edler Sorge sei und deren Leidenschaft nicht im Körper eingeschrieben stehe, sondern hinter einer Fassade der Anständigkeit im Verborgenen schlummere und nur darauf warte auszubrechen.“ (S. 114). Es bliebe zu untersuchen, inwieweit ein solches Frauenbild von einer wohlstandigen Oberfläche, unter der starke Triebkräfte schlummernd ihr Erwecken erwarten, nicht eine bestimmte Phase der US-Gesellschaft beschreiben (die fünfziger Jahre), insofern nicht spezifisch auf Novak oder Kelly zutreffen.

Robert Müllers kompakte Darstellung von Marie Windsor besitzt den Vorteil, dass sie sich nicht an bereits bestehenden Veröffentlichungen messen muss, also einen Korpus von Filmen und Rollen erschließt und vorstellt, der weitgehend unbekannt ist. Im Gegensatz zu den massenkompatiblen Novak oder Kelly ist Windsor „die böse Frau des amerikanischen Kinos (...) das weibliche Pendant zum *heavy*“ (S. 131), die sich „ihre Rollen an[verwandelte], statt sich selbst zu verwandeln.“ (S. 140). Das B-Picture zeigt somit auch in dieser Beziehung das Gegenteil der großen Produktionen.

Diesen Schauspielerinnen des klassischen Hollywood-Systems stehen zeitgenössische Stars und Darstellerinnen gegenüber.

Andreas Rauscher beschreibt die Charakteristik der für die *Alien*-Tetralogie zentrale Figur der Ripley/Sigourney Weaver als „Changieren zwischen distanzierter Unnahbarkeit und einfühlsamer Zurückgenommenheit“. (S. 186) Nicht nur hier werden zwei grundsätzliche Probleme solcher monografischen Darsteller-Darstellungen deutlich: Zum einen besteht stets die Gefahr, durch das Aufstellen von Thesen einer Karriere retrospektiv eine gewisse Logik und Kohärenz einzuschreiben, die alle Abweichungen und Differenzen einebnet oder ignoriert, selbst Krisen oder Fehlschläge im Nachhinein als Schritte einer logischen Entwicklung eingeordnet. Doch ließen sich nicht auch Ab-

weichungen von einem (retrospektiv erst konstruierten) Rollenschema anders erklären? Zum anderen ist die Trennung zwischen Performance und Schauspiel, zwischen Darstellungsstil und dargestellter Rolle nicht immer eindeutig zu treffen. Wobei im Fall der Alien-Reihe auch noch die Rolle Weavers im Produktionsprozess hinzugezählt werden muss, die von Teil zu Teil zunehmend an Einfluss gewann.

Diane Keaton und Mia Farrow stehen naturgemäß im Mittelpunkt der von Christian Maintz analysierten Frauenfiguren bei Woody Allen. Dabei kommt Maintz zu dem Schluss, dass Allen „ungeachtet der vielfach männlichen Perspektive seiner Filme (...) immer wieder Frauen ins dramaturgische Zentrum“ (S. 180) stellt. Vor allem um Jennifer Jason Leighs Performance in *The Hudsucker Proxy* (1994) geht es Jörg Schweinitz in seinem Beitrag. Er erkennt vor allem eine Zuspitzung und Forcierung tradierter Gesten und Verhaltensweisen des klassischen Hollywood-Kinos (vor allem der Screwball Comedy und Frank Capras Depressions-Komödien). Während Leigh aufgrund ihrer häufigen Darstellung kaputter oder schwieriger Charaktere nie zu einem wirklichen Star wurde, gelang Meg Ryan mit einigen wenigen Filmen der Sprung zur prototypischen und affirmativen Vertreterin der „attraktiven und sympathischen jungen amerikanischen Frau“ (S. 222). Dabei bleibt sie jedoch den Genres romantische Komödie und romantisches Drama verhaftet, ebenso wie narrativ gebunden an bestimmte Handlungsmuster, in denen sie ihre „Identität zur Ansicht“ ausstellen kann. Ryan sei „kein Vamp, eher ein Tramp, keine Ikone der Lust, sondern der Heiterkeit“ (S. 233), so Julia Gerdes.

Marcus Stiglegger sieht Linda Fiorentino durch die von ihr in *After Hours* (1985), *The Last Seduction* (1992) und *Jade* (1995) dargestellten Figuren auf die Rolle der femme fatale festgelegt. Auf welche Weise es zu diesem Typecasting kommt – das hier wie auch in den anderen Beiträgen gut beobachtet und ansprechend beschrieben wird –, welchen Anteil die SchauspielerIn selbst, die Filmindustrie, das Publikum oder die Kritik bei dieser Festlegung spielt, lassen die Autoren des Buches aber weitgehend offen.

Ergänzt wird der Band durch einige allgemeine oder übergreifende Studien. Susanne Marschall untersucht das filmische Porträt anhand einer Reihe von Schauspielerinnen, von Marlene Dietrich über Marilyn Monroe bis zu Brigitte Bardot und Kate Winslet. Der Unterschied zwischen der Identität zur Ansicht, dem Star-Image, und der Rollenidentität, der in einem spezifischen Film dargestellten Figur, ist besonders bei der Porträtaufnahme nicht immer klar zu trennen. Marschall übersetzt dies in das Begriffspaar Aura und Affekt: der auratische Rahmen des Starporträts kann immer wieder von den Affekten der Figur durchbrochen werden.

Die Elemente der Genderkonstruktion untersucht Joan Kristin Bleicher an einer Vielzahl von Filmen: Kostüme und Requisiten, Mimik, Gestik und Dialog. Dabei greift sie im Anschluss an Mary Ann Doane und Judith Butler auf das Konzept der Maskerade zurück, auf die weibliche Art der Imitation, und deutet die kulturelle Bedeutung des weiblichen Körpers im Umfeld solcher unterschiedlicher filmhistorischer Dispositive wie dem frühen deutschen Kino der Kaiserzeit (hier Heide Schlüpmann folgend) und dem Mainstream-Kino. Gewohnt lässig flaniert Thomas Koebner durch die Welt des Schreiens im Film (mit langen Rückblenden auf Theater und Kunst) von *Broken Blossoms* (1919) über *Psycho* (1960) bis zu *Lola rennt* (1998).

Unterm Strich bietet die Anthologie eine Reihe lesenswerter und durchaus interessanter Einzelanalysen; weitergehende Fragen – etwa inwieweit diese Einzelergebnisse für bestimmte filmhistorische Abschnitte repräsentativ sind – bleiben naturgemäß aufgrund der Struktur des Bandes unbeantwortet. Leider fehlt auch ein Register.