

Zeitschrift: Zoom-Filmberater
Band: 26 (1974)
Heft: 21

Artikel: Film und Frau - Frau und Film
Autor: Vian, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-933355>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.11.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Film und Frau – Frau und Film

Schon bald zwei Jahre ist es her, seit dieser Text für notwendig befunden und konzipiert wurde – damals waren gerade in Edinburg Frauenfilme, erstmals in Europa, in einem geplanten Programm vorgeführt worden, und in den Vereinigten Staaten war das zweite Women's Filmfestival über die Bühne gegangen. Inzwischen ist das Thema da und dort in Tagungen und Berichten aufgegriffen worden. Nachdem neben «Newsweek» und «Spiegel» sogar der «Stern» einen Artikel zum Thema veröffentlicht hat, scheint das Thema behandelt, erledigt. Ich meine aber, dem ist noch lange nicht so; die beiden folgenden Beiträge wollen denn auch vielmehr eine Thematik einmal anschneiden und zur Diskussion stellen, als sie behandeln und erledigen.

Das Bild der Frau im Kino

Eine erste, vorläufige und keineswegs objektive Betrachtung

Kniend, die Beine breit auseinandergespreizt, die nach hinten ausgestreckten Arme lose angekettet, die Brüste aufreizend 'rausgestellt, unter aufgetürmten Frisuren teilnahmslose Gesichter mit sinnlich-verlangendem Kussmündchen – regenbogenfarbig beperückte Skulpturen, die nackte Frauen darstellen: das sind die Maschinen, welche die Milch-plus herausperlen lassen. Um ein Glas davon zu bekommen, steckt man einfach eine Münze in den Schlitz, drückt einen Knopf und zieht an einem – phallusartig geformten, zwischen die Beine der Skulpturen hineinragenden – Handgriff: und heraus plätschert die Milch aus dem Nippel der weiblichen Brust. Lässig plazieren die vorwiegend männlichen Besucher der Milchbar Füße und Gläser auf den Bäuchen der als Tischchen dienenden Frauenskulpturen. Zwei Details aus dem Kubrick-Film «A Clockwork Orange», welche die Filmkritikerin Beverly Walker ausrufen liessen: «Noch nie zuvor wurde das Bild der Frau als Dienerin so liederlich unzüchtig beschwört!» Solche «Regieeinfälle» weisen auf eine Haltung gegenüber der Frau – die sich unschwer auch aus dem Rest des Streifens herausarbeiten liesse – hin, die nicht gerade als vornehm anzusprechen ist.



Nicht gerade vornehme Haltung gegenüber der Frau: «A Clockwork Orange»

Dabei ist «*A Clockwork Orange*» beileibe keine Ausnahme. Gleiche oder ähnliche Haltungen gegenüber der Frau sind weitherum zu beobachten: beim deutschen Sexfilmchen so gut wie beim James Bond. Aus mancherlei Gründen tritt diese für Frauen beleidigende Haltung im Trivialfilm, sei er nun von banalstem oder gehobenerem Niveau, am deutlichsten in Erscheinung – was aber noch nicht ausschliesst, dass sie nicht auch beim sogenannten anspruchsvollen Film aufzuspüren ist.

Auf diesen Trivialfilm reagiert Nelly Kaplan; genau vor diesem Hintergrund sind ihre Spielfilme, «*La fiancée du pirate*» (1969) und «*Papa les petits bateaux*» (1971) zu sehen und zu verstehen. Dabei ist ihr die Umkehrung der Vorzeichen – eine Heldin anstelle des Helden und die «Dummen sind immer die Männer» – wichtiger als der Anspruch, künstlerische Filme zu gestalten. Man mag zu Kaplans Filmen stehen, wie man will, sie bilden ein Gegengewicht zu all den frauenfeindlichen Filmen und stossen uns (erst) drauf, wieviel Abschätziges über Frauen und wieviel Beleidigendes für die Frauen in jenen Filmen angehäuft ist, an die wir uns gewöhnt haben – und wie sehr wir (einschliesslich der Frauen) uns daran gewöhnt haben!

«*La fiancée du pirate*» zeigt die Ausbeutung und ihre Umkehrung, den privaten Aufstand mit der individuellen Waffe – oder auch: die Rache einer Misshandelten. Das Mädchen Marie, welches sich als Waise auf einem Bauernhof abrackert und sich täglich von jedermann sagen lassen muss, sie sei eine Zigeunerin, eine nutz- und wertlose Schlampe, wird zur Dorfprostituierten, nachdem man ihr auch noch das letzte, was ihr lieb war, genommen und sinnlos zerstört hat – aber für einmal ist das weder traurig noch tragisch. Schon zuvor hatte Marie herzuhalten, wenn einer seine überschüssigen Triebe abregieren wollte, aber jetzt lockt und reizt sie syste-



Die Dorfprostituierte bleibt Siegerin: «*La fiancée du pirate*»

matisch, mit wachsender Nachfrage steigen die Preise, und wer nicht zahlen kann, ist abgeschrieben. Das friedliche Dorf gerät ganz schön in Aufruhr, der Gemeinderat muss die Sache behandeln, aber dessen Mitglieder sind ihren körperlichen Reizen ebenso verfallen wie irgendwer. An einem Sonntag dann scheint für Marie die Rechnung beglichen zu sein: Sie stellt, unerreichbar für die Versammelten, ihr Tonband in der Kirche ab und entschwindet in die Freiheit. Da wird nun die Verlogenheit und Heuchelei aufgedeckt, die Masken fallen; unerbittlich gibt das Band preis, was die wohlangesehenen und respektierten Herren Marie alles zugeflüstert und eingestanden haben. Es bleibt den verhöhnten Bürgern nichts weiter übrig, als in ohnmächtiger Wut den von Marie zurückgelassenen Gerümpel kaputtzuschlagen und anzuzünden.

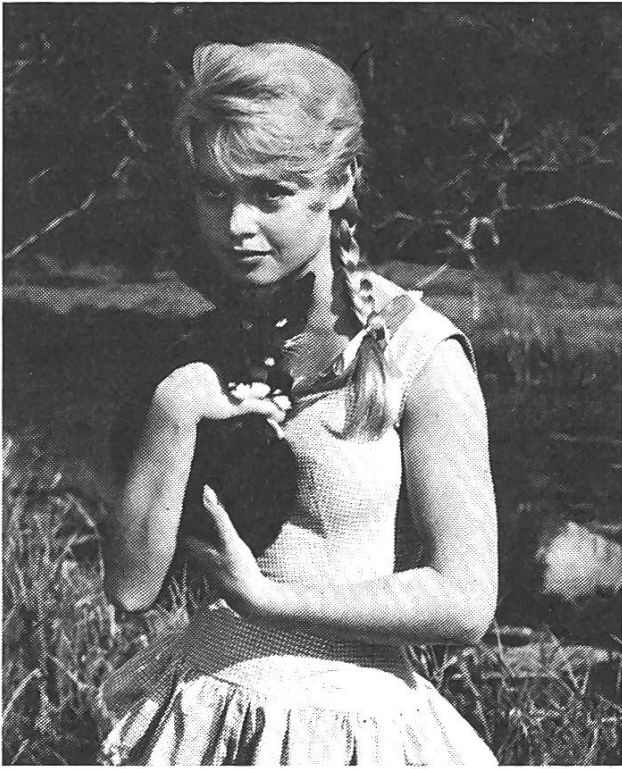
Bezeichnenderweise hat der amerikanische Verleih den Film unter dem Titel «Dirty Mary» (Dreckige Marie) herausgebracht. Und Nelly Kaplan, die Schwierigkeiten mit dem Vertrieb des Films hat, erzählt, dass ihr immer wieder gesagt werde: «Wenn Marie wenigstens am Schluss umkäme oder sonstwie verlieren würde!» Genau das aber ist ihr Punkt, sie will natürlich, dass die kleine schwache Marie gewinnt; Kaplan besteht auch darauf, dass jeder Mann den Schluss der Geschichte anders wenden würde. Dafür gibt es immerhin einen guten Beleg. Luis Bunuel hat 1950 in Mexiko ein gleiches Thema unter dem Titel «Susana» verfilmt. Susana, in stürmischer Nacht den Ratten und Fledermäusen ihrer Gefängniszelle entflohen, landet auf einer Ranch und nistet sich da als der reine Engel der Unschuld ein. So beiläufig zwischendurch stachelt sie aber doch das Verlangen der Männer nach ihrem Körper an und bringt die heile Welt auf dem Anwesen an den Rand des Abgrundes. Der langjährige und treue Vorarbeiter ist bereits vom Hof gewiesen, der Patron dabei, auch seine Frau der Susana zuliebe zu verstossen, und Susana steht kurz vor dem Ziel, als Herrin ein schönes und geruhames Leben zu geniessen, als die Polizei eingreift und die aus den Angeln geratene Welt wieder zurechtrückt. Mit einem Augenzwinkern bringt Bunuel noch ein paar Einstellungen von der wiederum heilen Welt. Viel Heuchelei wird zwar aufgedeckt, noch mehr schimmert durch – aber auch der Zyniker Buñuel konnte oder wollte es sich nicht leisten, Susana siegen zu lassen.

Schon in den allerersten Fiktionsfilmen, nämlich bei Méliès, wurde die Frau in die Dekoration abgedrängt: während die wagemutigen Männer sich daran schicken, den Mond zu erobern, zeigen die Mädchen nur ihre Beine auf der Abschiedsparade und dann verschönern weibliche Wesen, beinebaumelnd auf den Sternen sitzend, die Aussicht der vorbeisausenden Wissenschaftler.

Die schöne Lady aus dem Osten stand, schon in den ersten Western so um die Jahrhundertwende, bloss im Weg, wenn sie nicht gerade dem Helden, William S. Hart, der zu den Erfindern dieses Genres gerechnet werden muss, dazu diente, von ihm gerettet zu werden. Gelegentlich und vielleicht verliebte sich Cowboy Hart einmal, aber das war auch dann noch etwas, das es im Prinzip zu vermeiden galt (1974: Die «Annabelle» bringt ein Interview mit dem Italo-Western-König Sergio Leone unter dem Titel: «Kein Platz für Frauen!»).

Für den Meister des Musical-Films, Busby Berkly, der seinen Höhepunkt in den goldenen-nicht-so-goldenen dreissiger Jahren erreichte, war ohnehin alles Dekoration: Was konnte es da auf ein paar Dutzend Mädchenbeine mehr schon ankommen, solange sie in der Kameraperspektive sichtbar blieben und den Showeffekt vergrösserten.

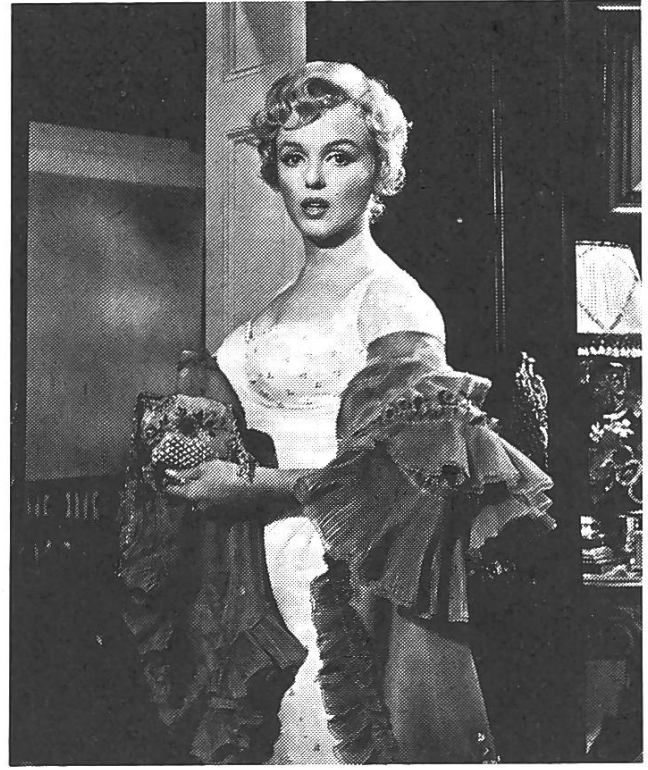
Und der Star? All die grossen und berühmten Namen, von der Garbo zur Dietrich, von der MM über die CC zur BB? Bei genauerem Hinsehen erweisen auch sie sich als bloss der Dekoration zugehörig; zwar sind sie aus dem namenlosen Dekor heraus- und in den Vordergrund getreten, aber nur um zur personifizierten Dekoration schlechthin zu werden: Nur die Anwesenheit und Sichtbarkeit ihrer körperlichen Reize ist entscheidend, die Rolle, die sie verkörpern, dagegen ist schiere Belanglosigkeit.



Heilige und Schlampen: Brigitte Bardot, Audrey Hepburn ...

Truffaut widmet seine «amerikanische Nacht» dem Geschwisterpaar Dorothy und Lilian Gish, und damit – eher unabsichtlich wohl – auch der Frau im Kino schlechthin: Denn: Lilian Gish und Dorothy Gish repräsentieren die beiden im Kino möglichen Typen von Frau, bis auf den heutigen Tag. Lilian – das liebe, gute, nette, anständige Mädchen, das eines Tages geheiratet wird; Dorothy – die verluderte, hinterlistige, unanständige Schlampe. Während Lilian vor dem Bettchen kniend betet: «Lieber Gott, mach dass er mich liebt» und sich dann unter die Decke trollt, beschmiert sich Dorothy in einer zwielichtigen Gasse mit Parfüm und giesst den Rest der Flasche einfach in den Busenausschnitt. Lilian macht die Augen zu und streckt, Hände auf dem Rücken, ihr Kussmündchen in den Himmel; geküsst vollführt sie händereibend einen Freudentanz – wenn es niemand sieht. Dorothy dagegen zieht sich am Rockkragen den erstbesten Mann, dessen sie habhaft werden kann, mag er stockbesoffen sein oder nicht, zu sich heran und flötet bedrohlich: «Na Kleiner, wie wär's denn mit uns zwei.»

Im Western ist das jeweils die Lehrerin, gelegentlich auch ersetzt durch die (verwitwete) Siedlerin oder die Lady aus dem Osten einerseits, und das Saloon-Girl – oft Mischling oder Mexikanerin –, gelegentlich auch die Bordell-Besitzerin andererseits. Herrlich charakterisiert im Vorspann zu Raol Walshs «*Wild Girl*» (1932), wo alle wichtigen Darsteller sich in ihrer Rolle vorstellen: «Ich heiße Jane und liebe die Natur mehr als die Männer», und mit einem anzüglichen Augenzwinkern: «Man kennt mich unter vielen Namen; verschiedene Namen, die mir von verschiedenen Männern gegeben wurden.» Die Verruchte wirft sich in den Lauf einer Kugel – was mehr als nur gelegentlich in den Western vorkommt –, um für das Leben eines Helden zu sterben und der Welt ihr Heil zurückzugeben: Der Held heiratet, nachdem der Kugelregen nachgelassen hat, die Lehrerin – eine glückliche Familie und damit ein Stück Zivilisation mehr im ach so wilden Westen! In eher seltenen Fällen – etwa «*Stagecoach*» von Ford und «*The Lawless Breed*» von Walsh – vermag es die Liebe eines Mannes, aus der von der Gesellschaft verachteten, rastlosen Aussen-seiterin ein nützliches Glied der Gesellschaft, ein braves und wohlanständiges Hausmütterchen zu machen.



... Giulietta Masina, Marilyn Monroe

Nun, Western werden von den meisten sogenannten ernsthaften Leuten verkannt und darum verachtet. Damit ist also nicht gut argumentieren. Das Bild von den beiden Typen der Frau steckt aber so tief in unserer Kultur, dass man ruhig einmal über den Film hinausgehen darf. Wie wär's mit einem grossen Philosophen und Theologen, dem heiligen Augustinus? Mindestens gehen diese «Western-Klischees»(!), wie Bertrand Russel in seinen «Unpopulären Essays» ausführt, auf wenigstens den heiligen Augustinus zurück. Theologisch werden die beiden Frauentypen, die Heiratsfähige und die Schlampe, repräsentiert durch die heilige Jungfrau Maria und die Eva mit dem Apfel.

Zurück zum Film: Auch bei einem so geachteten und verehrten Regisseur wie Fellini sind sie zu finden, diese beiden Typen der Frau. Martin Schaub hat das in einem Abschnitt über die Frauen bei Fellini in *Cinema 2/74* bereits untersucht; es mag deshalb genügen, hier seine Schlussfolgerung zu zitieren: «Die Polarisierung der Frauen in zwei Gruppen, die Huren und die Gnadenbilder, ist durch das ganze fellinische Werk festzustellen.»

Auch Eric Rohmer operiert mit den beiden Frauentypen in seiner «*Liebe am Nachmittag*»: Da ist Chloe, die Rastlose, die als Verführerin aufzutreten hat, und da ist die Ehefrau, die auf ihren Gatten wartet und Kinder gebiert. Rohmers Moral in seiner sechsten «Moralischen Geschichte» liegt meiner Meinung nach – und ich weiss, dass viele da nicht einverstanden sind! – allerdings gerade darin, dass erst Chloe die Kommunikation zwischen den Ehegatten in Gang setzt. Wenn man will, kann hier also von Unterwanderung der beiden Frauentypen gesprochen werden, eine Unterwanderung, die bei Regisseurinnen, die ebenfalls mit dieser Typisierung fertig werden mussten, noch deutlicher wird. Im «*Bigamisten*» (1954) von Ida Lupino etwa ist die «Schlampe» bloss ein weibliches Wesen, das besser und effizienter arbeitet als ihr Ehemann – eben keine Frau mehr, wie sie im Buche steht. Deshalb treibt (?) sie ihn jener ändern in die Arme, die ihn braucht, für die er sorgen, bei der er Bestätigung als Mann finden kann. Damit auch nicht an Emanzipation Interessierte ihren Film sehen, hat Lupino das ganz geschickt unter die Oberflächen-Moral verpackt: Man soll nicht zwei Frauen haben – oder so. Dorothy Arzner bringt die Klischees in

«*Dance Girl Dance*» ins Wanken, indem sie eine Situation wählt, in der auch der Braven, Wohlanständigen, aber (für einmal!) Nicht-Heiratswilligen gar nichts anderes übrigbleibt, als ihren Lebensunterhalt, wie ihre weniger wohlanständige Kollegin, dadurch zu verdienen, dass sie sich tanzend den wollüstigen Blicken der zahlenden Männer zur Schau stellt. Und Jacqueline Audry schliesslich zeigt in ihrem äusserst amüsanten Film «*L'école des cocottes*» auf, welchen Preis es kostet, um aus einem echten, lebenslustigen und fröhlichen Mädchen zur geachteten und als wohlanständig geltende Dame von Welt aufzusteigen: nämlich den Verlust jeglicher Persönlichkeit!

Ein anderer Typus von Frauenbild, dem man zwar nicht so häufig, aber doch mit einer gewissen Regelmässigkeit im Kino begegnen kann, ist die scheinbar emanzipierte Frau. Hier soll allerdings nicht von jenen Beispielen die Rede sein, wo eine Journalistin (oder sonst eine Frau, die ihren Beruf mit grossem Erfolg ausübt) gegen Ende des Films plötzlich hilflos mit Küchengeräten klappert und vor ihrem Mann auf den Knien um Verzeihung dafür bittet, dass sie bislang eine so ehrgeizige Person und deshalb schlechte Frau gewesen sei. Solche Filme sollen ja bloss propagieren, was alle Emanzipationsgegner eh schon wissen: Emanzipierte Frauen sind schlechte Hausfrauen und damit schlechte Frauen schlechthin! – «Schuster bleib bei deinen Leisten», «es gehört nun mal zum Wesen der Frau, dass sie Windeln wäscht und die Küche sauber machen will». Nein, ich meine damit jenes Bild der Frau, wie es von Howard Hawks – um bloss einen wichtigen Vertreter zu nennen – immer wieder gestaltet wurde: eine schlagfertige, unabhängige, selbständige Frau, hart im Nehmen und hart im Geben, kurz eine Frau, die ihren Mann stellt. Und das deckt dann auch schon die entscheidende Schwäche auf. Die Frau, welche da ganz allein und mehr oder weniger zufällig – wenn man von der dramaturgischen Notwendigkeit einmal absieht – in die Abenteuergruppe gerät, kann nur dann bestehen, wird nur dann ernstgenommen, wenn sie die Masstäbe der Männer übernimmt, sich zu eigen macht und ihnen auch gewachsen ist – eben nur dann, wenn sie ihren Mann stellt! Gelegentlich ist es sogar die Rolle eines Mannes, die Hawks einfach mit einer Schauspielerin besetzt hat – «*His Girl Friday*» nach «*The Front-Page*» etwa –, und da wird es dann ja offensichtlich!

Die Filmkritikerin Frieda Grafe hat das in einer Besprechung zu «*Rote Sonne*» von Rudolf Thome – «Hawks mein Lieblingsregisseur»! – so genannt: «Die Mädchen Männer spielen zu lassen, ist ein rührender Trick: wie Kinder, die im Dunkeln singen.»

Das hier müssen Stichworte, Hinweise, Ansätze bleiben; man könnte aber und müsste die ganze Filmgeschichte einmal unter diesem Gesichtspunkt neu betrachten. Nachfolgende Generationen von weiblichen Filmkritikern, die ihre eigenen Anliegen auch zu vertreten wissen – hoffentlich gibt es das einmal! (auch bei uns) –, werden das zu tun haben und tun.

Bis dahin bleibt die einzig wahrhaft grosse Frauengestalt in der ganzen (männlichen) Filmgeschichte – mit einigem Zweifel räume ich ein, dass es andere geben mag; namentlich nennen möchte ich aber wirklich nur diese eine! – Dreyers «*Jeanne d'Arc*».

Und für den ganzen Rest (ein paar Ausnahmen, Filme eben, die ohnehin kaum jemand sieht, wie «*Das Salz der Erde*» oder «*Coup pour coup*» und dergleichen) gilt als Motto das, was in der Essenz von Sternbergs «*Docks of New York*» gesagt werden kann: Der Mann hat sein Leben, die Frau immer bloss ihren Mann.

Walter Vian

Frauen als Filmregisseure

Ein paar Namen, Daten, Anmerkungen

Könnten Sie, aus heiterem Himmel dazu aufgefordert, die Namen von wenigstens zehn Spielfilmregisseurinnen aufzählen? Vielleicht. Die meisten könnten es wahrscheinlich nicht, obwohl es sie natürlich gibt, die Frauen, welche bei Spielfilmen Regie führten. Und deshalb zunächst einmal ein paar Namen: Agnes Varda, Vera Chytilova, Lina Wertmüller, Stephanie Rothman, Nelly Kaplan, Shirley Clarke, Barbara Loden, Susan Sontag, Erika Runge, Leni Riefenstahl, Lotte Reininger, Marta Meszaros, Judit Elek, Germaine Dulac, Maya Deren, Ida Lupino, Dorothy Arzner, Muriel Box, Jacqueline Audry, Olga Preobrajenskaia, Mireille Daseau, Shu Shuen, Larisa Shepitka, Elisabeta Bostan, Mai Zetterling, Kinuyo Tanaka, Elain May, Nadine Trintignant, Léotine Sagan, Elda Tattoli, Liliana Cavani, Michèle Rosier, Sarah Maldoror ...

Der für diesen Text zur Verfügung stehende Platz erlaubt es nicht, jede dieser Regisseurinnen auch nur kurz vorzustellen. Ich beschränke mich daher auf eine Auswahl jener, deren Werk als abgeschlossen gelten kann, und auf Filme von ihnen, die (abgesehen von Spezialvorführungen in Cinematheken oder auf Festivals) kaum mehr zu sehen sein dürften.

Germaine Dulac

Entgegen einem offenbar verbreiteten Urteil begannen sich Frauen nicht erst neulich mit Film und Kino zu befassen. Mit zu den allerersten Filmemachern und Filmkritikern in Frankreich, welche die Bedeutung des Films als neue Kunstform erkannten und hervorhoben, gehörte die 1882 in Amiens geborene Germaine Dulac. Sie nutzte jede sich bietende Gelegenheit, das Interesse am Film zu verbreiten und zu ermutigen und leistete einen wesentlichen Beitrag zur Entfaltung der Cinéclub-Bewegung im Frankreich der zwanziger Jahre. Zusammen mit ihrem Freund Louis Delluc gehörte sie zu den prominentesten Persönlichkeiten der «Schule der Impressionisten» und des französischen Avantgarde-Films. Immerhin mehr als zwanzig Filme – der erste davon, «*Les sœurs ennemies*», datiert aus dem Jahre 1915! – umfasst ihr Werk, das sich von der zeitgenössischen Wochenschau bis zum selbstbewussten Avantgarde-Film (etwa «*Ame d'artiste*», 1925, und «*La coquille et le clergyman*», 1927 – beide nach Drehbüchern von Artaud) erstreckt. Zu ihren bekanntesten Filmen gehört «*La souriante Madame Beudet*», 1923, eine herrliche Studie und bitterböse Satire auf das «gutbürgerliche» Eheleben in der Provinz, die ahnen lässt, weshalb Germaine Dulac der Avantgarde zugerechnet wurde.

«In der Provinz ... in den engen Gassen ... unter den muffigen Dächern ...», leiten die Stummfilmtitel die Geschichte ein, und dann erfasst das Bild die gelangweilte Ehefrau, Madame Beudet, die gelangweilt am Klavier lehnt und gelangweilt mit der einen Hand in den Tasten klimpert; der geschäftig tuende Ehemann hinter dem protzigen Schreibtisch; ein gelangweilter Blick der Madame aus dem Fenster, aber auch da tut sich nichts, und auf dem Weg zurück ans Klavier rückt sie eine Vase zurecht... Die Zofe, sie bringt die Post! Der geschäftig tuende Hausherr wendet seine Geschäftigkeit dem neuen Objekt Post zu, aber es ist nur die neue Ausgabe der Zeitschrift aus Paris, für Madame. Mit einem verächtlichen Grinsen und einem missbilligenden Blick überbringt er sie ihr – und rückt, auf dem Weg zum Ort seiner Geschäftigkeit, die Vase an ihren alten Platz. Das «Journal de Paris» bringt Madame wenigstens etwas Abwechslung und ihren Träumen neue Nahrung: Der Tennis-Champion löst sich in ihrem Geist – für den Zuschauer in Doppelbelichtung sichtbar werdend – aus der Zeitschrift und schmeisst den verhassten Ehemann aus der Wohnung. Die trostlose Atmosphäre, die eine unausgefüllte Frau umgibt, die Zofen und deshalb nichts zu tun hat und der es die Konvention verbietet, dennoch etwas

Vernünftiges und Sinnvolles zu tun, ist einmalig eingefangen in all den kleinen Details: das lustlose Blättern im Roman, das rastlose Auf- und Abgehen im Salon, das gleichgültige Klimpern am Klavier, das gelangweilte Kämmen der Haare gegenüber dem fünffach gespiegelten Gesicht ... die gegenseitige Zermürbung, die im endlosen Wieder-zurecht-Rücken der Vase ihren Ausdruck findet ... und der sich steigernde Hass, der zunächst in einem Alptraum – der grinsende, grunzende (Zerrspiegel!) Ehemann steigt durchs Fenster ins Schlafzimmer ein – kumuliert und die Beudet dann den Revolver laden lässt, mit dem ihr Gatte täglich das gefahrlose Selbstmord-Spielchen treibt. Der Einsatz der technischen Mittel – Zerrspiegel, Mehrfachbelichtung usw. – ist brillant und, besonders für damalige Zeiten, virtuos, und die Akzente sind so gesetzt, dass kein Zweifel bleiben kann, wo die Regisseurin – auch eine militante Frauenrechtlerin ihrer Zeit – steht. Das unvermeidliche Happy-End allerdings kommt auch hier, aber die Versöhnungs-Szene wird auf einem Spiegel im Hintergrund von Kasperlefiguren imitiert, und der im Spiegel 'runtergehende Vorhang kommentiert: «Theater» – es folgen die Titel: «In der Provinz ... in den engen Gassen ... in den muffigen Häusern ... unter den niederen Dächern ...»

Olga Preobrajenskaia

Olga Preobrajenskaia war vor der Revolution eine populäre Schauspielerin im russischen Film. Von 1915 an führte sie bei sehr erfolgreichen Kinderfilmen die Regie; 1927 wurde ihr angeboten, die Regie von «*Baby Riazanski*» zu übernehmen; ihren nächsten Film aber, «*Stiller Don*», konnte sie nicht vor 1931 drehen.

Die Geschichte von «*Baby Riazanski*» spielt in einem russischen Bauerndorf: Der reiche Bauer sucht eine Frau für seinen Sohn, es wird geheiratet, der Krieg bricht aus, und der Sohn wird zum Militär eingezogen, der Alte macht der jungen Bäuerin gegen ihren Willen ein Kind, der Krieg ist aus, der junge Bauer kehrt zurück, verstösst seine Frau, und diese geht ins Wasser. Die Schwester des jungen Witwers, die vom Alten aus dem Haus gewiesen wurde, weil sie einen armen Handwerker liebt, holt das Baby, um es bei sich aufzunehmen, und fordert ihren Bruder auf: «Frag mal deinen Alten ...» Einleuchtend, dass eine Frau diesen Film gemacht hat? Einleuchtend, dass im nachrevolutionären Russland Auswüchse aus der zaristischen, patriarchalischen Zeit angeprangert werden? Immerhin sei darauf hingewiesen, dass Griffith 1920 mit «*Way Down East*» ein gleiches Thema auf ähnliche Weise und mit gleicher Moral auf die Leinwand gebracht hat. Und da wir schon einmal beim Vergleichen sind: Ich vermag nicht zu entscheiden, welcher der beiden Filme der bessere ist – in beiden Fällen wird die tragische Geschichte mit einer Leichtigkeit und einem ausgeprägten Sinn fürs amüsante Detail erzählt, die der Tragödie erst ihre Tiefe gibt; bei «*Baby Riazanski*» wird man gelegentlich sogar an «*Das Glück*» von Medwedkin erinnert – was liesse sich Besseres sagen?

Leni Riefenstahl

Sie spielte unter Arnold Fanck in einer Reihe von Bergfilmen, darunter «*Der heilige Berg*» und «*Sturm über dem Mont Blanc*», mit; sie war die einzige Frau in der Gruppe, beobachtete immerzu genauestens, was geschah, überlegte sich schon bald einmal, was sie anders machen würde, fand sich irgendwie in die Kameraarbeit einbezogen und assistierte manchmal bei der Regie – so entwickelte sie ihren Sinn fürs Filmemachen. 1931 schrieb sie zusammen mit dem Filmtheoretiker Bela Balasz das Drehbuch zu «*Das blaue Licht*», welches unter ihrer Regie, mit ihr selbst in der Hauptrolle, 1932 verfilmt wurde. Dem Hitler gefiel das, und er liess ihr seine volle Unterstützung zukommen. Sie drehte noch «*Tiefland*», «*Triumph des Willens*» und den offiziellen Olympiadefilm von 1936. Und nur weil gelegentlich angenommen oder gar behauptet wird, eine Frau vermöge dies niemals zu leisten: Weit mehr als 30

Kameramänner belichteten unter ihr einige tausend Meter Film, Ballone, Flugzeuge und automatische Kameras wurden nach ihren Anweisungen eingesetzt, und zwei Jahre lang wurde unter ihrer Aufsicht das aufgenommene Material montiert, zur vierstündigen Endfassung «Olympische Spiele, Berlin 1936».

Stichworte wie Unschuld, Reinheit, Schönheit und natürlich Romantik charakterisieren ihr «*Blaues Licht*» – das stand dem Zeitgeist ohnehin schon sehr nahe, und die Propaganda hat es bei solchen Stichworten und einem jugendlichen Traum von Idealismus immer leicht. Da dieser Film bei uns weniger bekannt sein dürfte als die berühmten Propagandastreifen, sei kurz auf ihn eingegangen (ja, und wer über etwas Vorstellungskraft verfügt, kann sich die Bilder zur Geschichte leicht ausmalen): Es gibt Kristalle im Berg oben, die ein Vermögen wert sind; das Mädchen Yunta bringt gelegentlich einen mit sich herunter; die jungen Männer aber, die das auch versuchen – und immer mal wieder versucht es einer – stürzen alle zu Tode. Da stimmt doch was nicht, ein Fluch liegt auf dem Berg, das Mädchen steht mit den bösen Mächten im Bunde, sagen die Dorfbewohner und jagen die Yunta, ohnehin arm und eine Aussenseiterin – sie würden das Mädchen steinigen, träte nicht der Fremde, ein Kunstmaler, der im Dorf lebt, dazwischen. Sie spricht nur Italienisch, er nur Deutsch, er ist Maler und sie ist schön – die stille romantische Liebesgeschichte! Die Lösung zum grossen Geheimnis ist übrigens einfach: Yunta hat einen Weg gefunden, den die andern alle übersehen. Sobald der Kunstmaler ihn kennt, erklärt er dies den Dörflern, die holen sich den Schatz und werden dabei reich; Yunta aber, die bei Mondlicht immer in der Kristallnische gesessen und sich am Funkeln und Glitzern erfreut hat, findet die Nische leer. Der Berg leuchtet nicht mehr. Ihre Enttäuschung ist gross, beim Abstieg ein falscher Tritt, sie kann sich nicht mehr halten, stürzt ab. Ist es wirklich nur Zufall, dass gerade eine Frau diese Geschichte von einem Mädchen erzählt, welches darunter zu leiden hat, dass ihm gelingt, was den jungen Männern nicht gelingen will?

Dorothy Arzner

Aber selbst in Hollywood, der Produktionsstätte par excellence, gab es – wenn auch vereinzelt – Frauen, die sich durchzusetzen vermochten. Die 1900 geborene Dorothy Arzner führte bereits mit 26 Jahren zum erstenmal Regie, und zwar beim Spielfilm «*Fashion For Women*». Als Sekretärin in einer Abteilung für Drehbuchbearbeitung verdiente sie ihr erstes Geld in der Filmbranche, rückte aber bald schon in die Redaktion dieser Abteilung auf. 1922 übernahm sie Verantwortung für Produktion und Montage bei einer Tochterfirma der Paramount. Für Valentinos «*Blood and Sand*» (der seit kurzem auf dem Weltmarkt erneut in Umlauf ist) drehte und montierte sie eigenhändig ein paar Sequenzen und zeichnet auch für den Schnitt von James Cruzes «*Covered Wagon*» und «*Old Ironsides*» nebst vielen andern Filmen verantwortlich. Bis zu ihrem Rückzug aus der Filmindustrie nach dem Weltkrieg drehte Dorothy Arzner fünfzehn Spielfilme – etwa: «*Wilde Party*» (1929), «*Christopher Strong*» (1933), «*The Bride Wore Red*» (1937), «*Dance, Girl, Dance*» (1940) – und kann damit als die erfolgreichste und produktivste Hollywood-Regisseurin ihrer Zeit gelten.

Arzner hat in ihrem Werk sehr konsequent die «Sexist Ideology» und die von dieser gerechtfertigte traditionelle Rollenverteilung zwischen Mann und Frau unterwandert, indem sie im Film diese Rollenverteilung gelegentlich auf den Kopf stellte – so spielt etwa in «*Christopher Strong*» Katharine Hepburn eine Pilotin, die ihre Liebe der Karriere im Beruf opfert – und kritisiert. Harriette Craig zum Beispiel – in «*Craig's Wife*» (1936) – gibt die totale Hausfrau; ein Heim zu schaffen und dieses zur Vollendung auszugestalten ist das, was das Leben einer Frau nach ihrer Ansicht – und damit huldigt sie ja keineswegs einer unkonventionellen Idee! – erfüllt, erfüllen soll, erfüllen muss. Sie lebt ganz und gar dieser Aufgabe, nimmt die Sache so ernst und betreibt sie mit solcher Hartnäckigkeit und Perfektion, dass Personal, Schwie-

germutter und schliesslich sogar ihr Mann aus dem, zwar immer vollkommener, aber damit auch immer ungemütlicher werdenden Heim fliehen. Da steht sie nun vor einem Scherbenhaufen – und das nur, weil sie, was die Konvention von ihr fordert, mit dem Ehrgeiz und der Energie, die sonst nur noch Männer für ihre Karriere aufbringen, verfolgt hat.

Ida Lupino

Meist als unabhängiger Produzent und Regisseur in Hollywood arbeitend, hat die 1918 geborene Ida Lupino von 1949 bis 1965 immerhin sieben Spielfilme gemacht, von denen die meisten dem Genre des Melodramas zuzurechnen sind. Das mochte an den Produktionsverhältnissen in Hollywood liegen, daran, dass man einer Frau bestenfalls solche Filme zutraute, aber auch daran, dass Ida Lupino selbst in diesem Genre am meisten auszudrücken zu haben glaubte. Vielleicht lag es sogar auch daran, dass das Melodrama die Frau differenzierter als jedes andere Genre zur Darstellung zu bringen erlaubte und sich noch am ehesten eignete, der Unterdrückung der Frau wenigstens implizit Ausdruck zu verleihen. In einem ersten, 1949 von ihr produzierten Streifen – sie schrieb ausserdem das Drehbuch und führte zusammen mit Elmer Clifton die Regie – weist noch kaum etwas darauf hin, aber im 1953 gedrehten «*The Bigamist*» gibt es unterschwellig doch schon handfeste Hinweise, dass auch die gesellschaftlich der Frau zugewiesene Rolle kritisiert werden soll.

«*Not Wanted*» (1949), der Titel lässt vermuten, dass es um Kinder geht – es geht. Da kommt, gleich im Vorspann, eine Frau, niedergeschlagen und in Gedanken versunken, die Strasse herauf; bei einem Kinderwagen bleibt sie stehen, und die Montage von Grossaufnahmen Kind–Frau wirkt bedeutungsschwanger. Sie nimmt den Kleinen aus dem Wagen, wiegt ihn in ihren Armen und geht weiter. Eine Frau schreit: «Hilfe, mein Kind wird entführt!»; ein Polizist greift ein: In ihrer Zelle beginnt Sally darüber nachzudenken, wie denn das alles kam. Und nun – so empfindet man als Zuschauer – vernehmt also die tragische Geschichte! Man nehme: Eine Sally, die jung ist und leben, vor allem aber etwas erleben möchte; eine Familie, die ihr wenig bieten kann mit einer Mutter, die nur meckert und an allem etwas auszusetzen hat; einen jungen Klavierspieler, der gut aussieht und so hinreissend auf seinem Kasten klimpert. Man kann nicht immer in der gleichen Bar spielen, deshalb muss der Pianist bald einmal weiter; es gilt Abschied zu nehmen: Sally, an einen Baumstamm gelehnt, der Virtuose, der sich über sie beugt, und die Kamera geht gross auf seine Hand zu, die eine Zigarette wegschnippt, und folgt dann dem halbgerauchten Stummel, der das Bächlein hinunter schwimmt – Truffauts Script-Girl aus der «*Nuit américaine*» würde sagen: «Ich brauche keine Zeichnung, diese Kamerabewegung auf die Zigarette, einfach so klaut man kein Kind, ‚Nicht gewollt‘ als Titel – ich kenne mich aus.» Sally packt also die Koffer und reist dem Pianisten nach, und gleich im Überlandbus lernt sie einen andern kennen – aber nicht doch! Neunundvierzig hatte man doch noch Grundsätze, dieser andere wird fürs Happy-End gebraucht. Der Pianist will nichts mehr wissen, er hat ihr nie etwas vorgemacht, sie hat sich das alles nur so eingeredet, dass auch er sie liebe und so; der andere vom Bus hat eine Beinprothese, ist nett, hilfreich und lieb. Aber da wird Sally ohnmächtig, der Doktor sagt ihr, sie erwarte ein Kind – aus der Traum. Sie läuft weg, bringt ihr Kind zur Welt; der nette Junge will sie zwar besuchen, aber das mit dem Kind, das ist denn doch zuviel; Sally gibt das Kind zur Adoption und geht arbeiten. Schliesslich will sie das Kind wieder! Eben ... und Ende der Rückblende. Im Hintergrund wird noch einiges fürs Ende-Gut zurechtgemischt und: Der nette Junge wartet schon auf Sally, wie diese das Revier verlässt. Sally läuft zwar weg, aber er hintennach; dann mag er nicht mehr mit seiner Prothese und bricht zusammen – Sally drückt das wehrlose Wesen an ihre Brust. Ende. Die Hüter der Moral geben dem Streifen drei Sterne! Die Kinder-wenn-ihr-nicht-brav-seid-kommt-der-böse-Mann-Geschichte. Trotzdem: Die weibliche Perspektive, aus der die Geschichte erzählt wird, arbeitet doch gegen

einige Hollywood-Mythen über die Frau; für den, der sich nicht von allem Anfang an gegen Sally stellt, wird auch einiges von der Frustration deutlich.

Jacqueline Audry

Jacqueline Audry arbeitete zunächst als Script-Girl in der französischen Filmindustrie, machte in den dreissiger Jahren auch Regieassistentz und realisierte 1945 ihren ersten Spielfilm, «*Les malheurs de Sophie*». Ab 1948 brachte sie beinahe jedes Jahr einen neuen Film – darunter etwa: «*Sombre dimanche*» (1948), «*Gigi*» (1949), «*L'ingénue libertine*» (1950), «*Huis clos*» (1956), «*C'est la faute d'Adam*» (1958), «*L'école des cocottes*» (1959) – heraus, bis in den sechziger Jahren ihre Produktivität merklich nachliess. Sie setzte sich mit den weiblichen Figuren in ihren Filmen immer stärker auseinander als mit den männlichen und meint dazu: «Der Kampf von Frauen für ihre Freiheit in der Gesellschaft, in der Familie und in der Liebe hat mich immer fasziniert. Dies erklärt natürlich auch, weshalb ich mich oft der Vergangenheit zugewendet und diese Auseinandersetzung in verschiedenen Epochen verfolgt habe. Und es steht ja fest, dass mein ganzes Werk sich selbst als eine Verteidigung der Frau darbietet.»

Muriel Box

Ebenfalls als Script-Girl begann die 1905 geborene Muriel Box, 22jährig, ihre Arbeit beim Film, allerdings in der englischen Filmindustrie. Ab 1935 schrieb sie Drehbücher, von denen ihr Mann, Sydney Box, einige produzierte. Gemeinsam gründeten sie 1952 ihre eigene Produktionsfirma, und Muriel wurde aktiv als Filmregisseurin. «*The Happy Family*» (1952), «*Street Corner*» (1953), «*To Dorothy a Son*» (1954), «*Passionate Stranger*» und «*The Truth About Women*» (1957), gehören unter anderen zu ihrem Werk, das sie 1964 mit «*Rattle Of A Simple Man*» abschloss, um sich ganz dem Schreiben und Publizieren von Büchern zu widmen. Muriel Boxs erster Roman, «*The Big Switch*», beschreibt eine Welt, die ganz von den Frauen dominiert wird. 1967 gründete sie den Verlag «*Femina Books*», ein Unternehmen, das finanziert und geleitet wird von Frauen, die sich dem Veröffentlichenden weiblicher Literatur verschrieben haben. Muriel Box hat sich als aktive Frauenrechtlerin auch in etlichen Organisationen engagiert, die sich den Kampf gegen die Diskriminierung der Frau aufs Banner geschrieben haben.

«*The Truth About Women*» – der Titel ist vielversprechend und enttäuscht auch nicht, denn schon nach kurzer Einleitung erhält ein ergrauter Lebemann Gelegenheit, all die Abenteuer mit all den Frauen seines bewegten Lebens einem jüngeren Vertreter seines Geschlechtes zu erzählen. Selbstverständlich werden die einzelnen Episoden der Erzählung visualisiert und dramatisiert, und am Dekor wurde nichts gespart, etwa die arabischen Nächte so märchenhaft wie irgend denkbar auszugestalten – soweit geht die Konvention, die Verpackung. «Die Wahrheit über die Frauen» kann aber auch, eben ohne den ihr gemeinhin zugeschriebenen erotischen und exotischen Reiz, wortwörtlich verstanden werden – und auf diese Ebene hin zielt der Film, durch die «verführerische» Oberfläche hindurch. Es stehe hier nur als ein Beispiel – das durch Dutzend andere ergänzt werden könnte – dafür, wenn der arabische Fürst, der standesgemäss auch einmal in Oxford studiert hat, erklärt, das Harem sei eine viel sozialere Einrichtung als die Ehe, denn im Harem sei jene Arbeitsteilung – Dienerin, Gespielin, Geliebte, Frau und Mutter – verwirklicht, welche die Frauen des Abendlandes, hätten sie nur erst eine Gewerkschaft, als erste Forderung durchzusetzen versuchten.

Walter Vian

(Zwischentitel von der Redaktion)