



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Von der Muse zum Filmstar –
am Beispiel von Asta Nielsen und Grace Kelly“

Verfasserin

Ulrike Mittermayr

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Claudia Walkensteiner-Preschl

Danksagung

Für die engagierte und hilfreiche Betreuung der vorliegenden Arbeit danke ich im Besonderen Frau Univ.-Prof. Dr. Claudia Walkensteiner-Preschl!

Besonderer Dank ergeht an dieser Stelle auch an meinen Mann Rainer, der mich zum Studium ermutigt hat und währenddessen an meiner Seite gestanden ist und mich vor allem durch seinen Zuspruch, seine Geduld und seine Ratschläge rund um meine Diplomarbeit bereichert und unterstützt hat!

Danke auch an meine drei Kinder Leona, Lia und Louis, die immer wieder Geduld mit mir hatten und mich meine Arbeit schreiben ließen!

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung	7
2	Historisch-theoretische Betrachtungen der Begriffe „Filmstar“, „Starimage“, „Muse“	10
2.1	Filmstar.....	10
2.2	Starimage.....	12
2.3	Muse.....	17
3	Asta Nielsen – von der Muse zum ersten europäischen Filmstar mit Weltruhm. Die Konstruktion ihres Images durch Selbstinszenierung ... 21	
3.1	Startum in Europa Anfang der 1910er-Jahre.....	21
3.2	Biographie von Asta Nielsen.....	23
3.3	Die Etablierung zum Filmstar, Faszination des Publikums und Image.....	24
3.4	Die Muse und ihr Mentor – oder doch umgekehrt? – Asta Niensens Verhältnis zu Urban Gad.....	28
3.5	Asta Nielsen – ihre Praktiken der Selbstinszenierung.....	32
3.5.1	Asta Niensens Schau„spiel“.....	33
3.5.2	Afgrunden (deutsch: Abgründe, DK 1910).....	35
3.5.2.1	Handlung von Abgründe.....	36
3.5.2.2	Analyse ihrer Selbstinszenierung anhand der Erotik in Abgründe.....	37
3.5.3	Die Filmprimadonna (D 1913).....	40
3.5.3.1	Handlung von Die Filmprimadonna.....	41
3.5.3.2	Analyse der Selbstinszenierung im Film Die Filmprimadonna.....	42
3.5.4	Engelein (D 1913).....	45
3.5.4.1	Handlung von Engelein.....	45
3.5.4.2	Analyse der Selbstinszenierung anhand der Komik und Verkleidung/Kleidung Asta Niensens in Engelein.....	46

3.6	Asta Niensens Anteil an der Gestaltung von Filmplakaten.....	49
4	Grace Kelly – von der Muse zum Star. Die Konstruktion ihres Images durch Fremd- bzw. Selbstinszenierung.....	51
4.1	Theoretische Überlegungen zum Image	51
4.2	Biographie von Grace Kelly	52
4.3	Grace Kelly – ihr Weg nach Hollywood	53
4.4	Die Konstruktion des Lady-Images der Grace Kelly	54
4.5	Die Zusammenarbeit mit Hitchcock – die Muse und ihr Mentor.....	55
4.5.1	Allgemeines über Hitchcock und seine „Heroinnen“	56
4.5.2	Faszination Grace Kelly: „Elegance above Sex“	58
4.5.3	Exkurs: Problematik von Hitchcocks frauenfeindlichen Aussagen – Feministische Theorien	59
4.6	Arbeitsweise von Alfred Hitchcock – sein Anteil an der Konstruktion des Starimages von Grace Kelly.....	60
4.6.1	Dial M for Murder (deutscher Titel: Bei Anruf Mord)	62
4.6.1.1	Handlung von Dial M for Murder	63
4.6.1.2	Filmprotokoll Eröffnungssequenz	64
4.6.1.3	Analyse: Erste Anzeichen von Alfred Hitchcocks Inszenierungsideen einer Lady anhand der Kleidung und der Küsse.....	65
4.6.2	Rear Window (deutscher Titel: Das Fenster zum Hof).....	66
4.6.2.1	Handlung von Rear Window	66
4.6.2.2	Sequenzprotokoll und Analyse.....	67
4.6.2.3	Inszenierung durch den Kuss.....	69
4.6.2.4	Inszenierung durch die Kleidung.....	70
4.6.2.5	Die Doppelcodierung der Filmrolle Lisa und der öffentlichen Person Grace Kelly	72
4.6.3	To catch a Thief.....	73
4.6.3.1	Handlung von To catch a Thief.....	73

4.6.3.2	Sequenzprotokoll und Analyse.....	74
4.6.3.3	Inszenierung des Lady-Sex-Appeals nach Alfred Hitchcock.....	75
4.6.3.4	Inszenierung durch die Kleidung.....	77
4.7	Grace Kelly – ihre Praktiken der Selbstinszenierung als Muse und Star	78
4.7.1	Alfred Hitchcock – Grace Kellys „Personal Coach“	78
4.7.2	Grace Kelly – innerfilmisches versus außerfilmisches Image	81
5	Schlussbetrachtung	84
6	Quellenverzeichnis.....	87
6.1	Zeitschriften.....	96
6.2	Online-Artikel.....	97
6.3	Filmographie.....	97
6.4	Bildnachweis	98
7	Anhang.....	98
7.1	Abstrakt	98
7.2	Abstract.....	99
7.3	Lebenslauf	101

1 Einleitung

„Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreich!“¹ (Béla Balázs über Asta Nielsen)

„Sie wird in jedem Film, den sie macht, anders sein. Nicht wegen des Make-ups oder der Kleidung, sondern weil sie eine Figur von innen heraus spielt.“² (Alfred Hitchcock über Grace Kelly)

Die vorliegende Arbeit greift einerseits das Thema der Musen im Bereich der Filmgeschichte auf, andererseits beschäftigt sie sich exemplarisch mit dessen Zusammenhang mit dem Starphänomen im Film. Zwei populäre Frauenfiguren aus unterschiedlichen Epochen der Filmgeschichte werden hierfür herangezogen und beleuchtet. Auf der einen Seite Asta Nielsen, die als einer der ersten europäischen Filmstars der 1910er-Jahre gilt und viele KünstlerInnen, LiteratInnen, PoetInnen, PhilosophInnen und KritikerInnen ihrer Zeit mit ihrer Darstellungskunst inspirierte. Auf der anderen Seite Grace Kelly, die in Amerika in den 1950er-Jahren mit Hilfe des Regisseurs Alfred Hitchcock zum internationalen Filmstar aufstieg und als dessen blonde „Ikone bzw. Heroine“³ mit ihrem „Lady Image“ galt.

Ein Blick auf bisherige wissenschaftliche Auseinandersetzungen zeigt, dass zwar das Thema der Musen sowie das Thema des Starphänomens bereits ausführlich behandelt wurden, dass jedoch in filmwissenschaftlichen Forschungen kaum ein Zusammenhang dieser beiden Phänomene hergestellt wurde.

Die Arbeit gliedert sich in zwei Teile, wobei sich der erste Teil den historisch-theoretischen Betrachtungen der Begriffe „Filmstar“ sowie „Image“ und „Muse“ widmet, also von einer kurzen Darstellung der Entstehungsgeschichte des Filmstarphänomens hin zur Frage „Was macht einen Star überhaupt zu einem Star?“ reicht. Richard Dyers Text „Stars“ wird hierfür sehr hilfreich sein, denn Dyer war einer der Ersten, der einen wissenschaftlichen Zugang zum

¹ Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (Hrsg.), *Béla Balázs Schriften zum Film. Band I: „Der sichtbare Mensch“. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, Budapest: Gemeinschaftsausgabe des Carl Hanser Verlages, München, des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin und des Akadémiai Kiadó 1982, S. 159.

² Suzanne Lander (Hrsg.), *Grace Grace Kelly. Hollywood Collection – Eine Hommage in Fotografien, Texte Manfred Hobsch*, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag GmbH 2009, S. 192.

³ Vgl. Laurent Bouzereau, *Alfred Hitchcock*, New York: Knesebeck Verlag 2010, S. 63.

Startum legte. Er legt darin sein Augenmerk auf das Starimage, welches er im Rahmen der Semiotik behandelt, das heißt, er untersucht den Star als einen Komplex von vielen unterschiedlichen Zeichen. Zudem werden Christine Gledhill sowie Stephen Lowry und Helmut Korte mit ihren Texten mit einbezogen, die darin auch die Prozesse des Starphänomens im innerfilmischen sowie außerfilmischen Image beleuchten.

Das Thema der Musen wird zunächst historisch betrachtet und anschließend wird versucht zu erörtern, wer hinter dem „sprichwörtlichen Kuss der Muse“ steckt, denn seit Jahrtausenden wird das Thema der Liebe immer wieder in den Wissenschaften wie auch in der Literatur behandelt. Für die vorliegende Arbeit ist vor allem interessant, inwieweit die Anteile der Musen an der Kunst sichtbar werden. In der griechischen Mythologie hatten die neun Musen einen großen eigenen Anteil, denn sie waren es, die für die Entstehung der Kunst verantwortlich waren (Tanz, Tragödie, Dichtung, Lustspiel etc.). Wie werden die Musen im 20. Jahrhundert gesehen? Sind sie für die Künstler und Künstlerinnen nur „Mittel zum Zweck“ oder konnten sie einen eigenen Anteil zur entstehenden Kunst beitragen? Die folgende Arbeit soll aufzeigen, inwieweit die beiden Schauspielerinnen Asta Nielsen und Grace Kelly der Filmkunst ihren eigenen Anteil anbieten konnten und inwieweit sich der Wandel von der Muse hin zum Filmstar vollzog.

Der zweite, größere Teil der Arbeit beleuchtet die beiden Schauspielerinnen Asta Nielsen und Grace Kelly. Für wen waren die beiden überhaupt Musen und wie wurden KünstlerInnen von ihnen inspiriert beziehungsweise wie wurden die beiden durch ihre Regisseure in den Filmen inszeniert?

Ein weiterer wichtiger Aspekt der Arbeit ist, inwieweit Asta Nielsen und Grace Kelly zu ihrem inhärenten öffentlichen Image beitrugen. Welche Inszenierungspraktiken wurden dabei angewendet?

Bei Asta Nielsen stehen vor allem ihre Selbstinszenierungspraktiken im Vordergrund, denn zu Beginn der Filmgeschichte, in den 1910er-Jahren, war es den SchauspielerInnen noch möglich, sich mit Filmarbeit zu verwirklichen.

Asta Niensens Filmkarriere begann unter der Regie von Urban Gad, mit dem sie auch verheiratet war. Zwar geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor, dass sie für Urban Gad eine Muse war, jedoch hat sich das Künstlerpaar in der Filmarbeit gegenseitig zu Höchstleistungen inspiriert. Asta Nielsen avancierte aber im Laufe ihrer Filmkarriere zur Muse und Inspirationsquelle vieler KünstlerInnen, unter anderem für Belá Balázs, der von

Asta Nielsens erotischer Ausstrahlung so fasziniert war und davon schreibt, dass sie ein „vollständiges Gebärdenlexikon der sinnlichen Liebe gibt“⁴.

Durch Asta Nielsens Selbstinszenierungspraktiken hatte sie Einfluss auf den Prozess des Starwesens. Sie nahm großen Einfluss auf die gesamte Filmproduktion und besaß ein Mitspracherecht nicht nur ihr Spiel betreffend, sondern unter anderem auch beim Drehbuch, der Regie und der gesamten Filmausstattung. Zusätzlich hatte sie die Möglichkeit, ihr öffentliches Image selbst zu kreieren bzw. zu kontrollieren. Asta Nielsens stark wechselnden Rollen und Typen in ihren Filmen verhinderten, dass sie zum amerikanischen Star aufstieg, obwohl ihre Filme durchaus auch in den USA Anklang fanden. Doch gerade durch ihre Wandlungsfähigkeit passte sie nicht in das US-amerikanische Starsystem, wo man vor allem auf wiedererkennbare SchauspielerInnentypen setzte. Die Filmwissenschaftlerin Jennifer M. Bean bezeichnet Asta Nielsen als eine verwirrende Chimäre.⁵

Anders bei Grace Kelly in den 1950er-Jahren. Zu dieser Zeit blühte das US-amerikanische Star- und Studiosystem und SchauspielerInnen wurden von den großen in Hollywood ansässigen Filmproduktionsfirmen durch geschickt angelegte Marketingstrategien zu Stars aufgebaut. Ein für sie maßgeschneidertes Image wurde ihnen aufoktroiert. So wurde beispielsweise Grace Kelly schon bei ihren ersten Filmen einem „Lady-Image“ gemäß eingesetzt, welches der Regisseur Alfred Hitchcock in seinen drei Filmen mit ihr perfektionieren sollte. Im Unterschied zu Asta Nielsen galt Grace Kelly von Anfang an als „Lieblingsheroine bzw. Muse“ von Alfred Hitchcock. Grace Kelly hatte im Gegensatz zu Asta Nielsen jedoch kaum Einfluss auf die Filmproduktion. Daher werden beim Kapitel über Grace Kelly vor allem Fremdinszenierungspraktiken, hauptsächlich durch Alfred Hitchcock, im Vordergrund stehen.

Innerhalb dieser Untersuchungskriterien die beiden Schauspielerinnen betreffend soll ein Rückbezug auf die Phänomene des Starwesens, konkret auf das Starphänomen der Schauspielerinnen und ihr Verhältnis zum Publikum, geschaffen werden. Wie wurden Image und die Inszenierung als Star der beiden Schauspielerinnen von den ZuseherInnen zu jener Zeit wahrgenommen und rezipiert?

⁴ Béla Balázs, „Die Erotik der Asta Nielsen“, in: Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (Hrsg.), *Béla Balázs Schriften zum Film. Band I: „Der sichtbare Mensch“. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*, S. 185.

⁵ Vgl. Jennifer M. Bean, „„Übers Meer gebracht‘: In Amerika, 1912–1914“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 337-352.

2 Historisch-theoretische Betrachtungen der Begriffe „Filmstar“, „Starimage“, „Muse“

Um das Thema „Von der Muse zum Filmstar“ näher beleuchten zu können, ist vorab die Beschäftigung mit dem Starphänomen nötig. Einerseits wird der Starbegriff sozialhistorisch analysiert und andererseits wird die Frage „Was ist überhaupt ein Star?“ behandelt. Welche Mechanismen spielen eine Rolle, um aus einer Person einen Filmstar werden zu lassen? Welche Faktoren sind es, die diese Menschen für andere zu etwas Besonderem werden lassen? Warum agieren sie sogar als Vorbilder und repräsentieren nicht zuletzt gesellschaftliche Vorstellungen und Werte der jeweiligen Zeit?

2.1 Filmstar

Der Begriff des „Stars“ ist heutzutage aus der Medienlandschaft nicht mehr wegzudenken. Wir werden tagtäglich mit Berühmtheiten aus der Filmbranche konfrontiert, sei es durch diverse Zeitungen und Zeitschriften oder durchs Fernsehen. Es ist aber zu bedenken, dass der Begriff des „Stars“ erst Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden ist. Enno Patalas schreibt in seinem Buch „Sozialgeschichte der Stars“⁶, dass die Geschichte des Starphänomens mit einer öffentlichen Anzeige eines amerikanischen Filmfachblattes begonnen habe, in der erstmalig der Name der Hauptdarstellerin genannt wurde. Richard Dyer nimmt in seinem Buch „Stars“ folgendermaßen dazu Stellung:

“The key event in this history is usually taken to be Carl Laemmle’s action of planting a story in the St Louis Post-Despatch to the effect that Florence Lawrence, up to the known as the ‘Biograph Girl’, had been killed by a trolley car in St Louis, and following it a day later with an advertisement in the trade press denouncing the story as a vicious lie.”⁷

Zuvor waren die DarstellerInnen anonym oder wurden nur mit den Rollennamen oder den Namen der Produktionsgesellschaft vorgestellt, wie zum Beispiel „die Ehefrau“ oder „the Biograph Girl“. Ein Grund hierfür war unter anderem, dass die Produktionsfirmen die Gagen der SchauspielerInnen so niedrig wie möglich halten wollten und es auch für sehr unseriös

⁶ Enno Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1963.

⁷ Richard Dyer, *Stars*, London: British Film Institute 1998, S. 9.

hielten, die privaten Namen der AkteurInnen dem Publikum bekanntzugeben. Doch mit der Entwicklung des Langfilmes in den 1910er-Jahren konnten sich auch die Produzenten dem wachsenden Interesse des Publikums an den DarstellerInnen nicht mehr entziehen. „In den Büros der Filmgesellschaften häuften sich die Briefe der *fans*, die nach der Identität der Lieblinge fragten oder sie um Rat und Hilfe baten.“⁸ Zudem spielte auch die immer größer werdende Konkurrenz unter den Filmproduktionsfirmen eine Rolle, in welcher Form Stars herausgebracht wurden. Deren gewinnbringendes Potenzial wurde erkannt und man begann mehr und mehr, die Filme nach den Wünschen des Publikums zu produzieren und auch die DarstellerInnen in den Filmen bewusst als Stars zu kreieren. Die beliebten SchauspielerInnen wurden durch geschickte Marketingstrategien zu Stars aufgebaut und ein auf sie abgestimmtes „Image“ wurde entwickelt. Eine Stereotypisierung der Stars war in dieser Zeit auch keine Seltenheit, d.h., dem Schauspieler oder der Schauspielerin wurde zu Beginn seiner/ihrer Karriere eine bestimmte Rolle zugewiesen, wobei es auch sehr schwer war, diese wieder abzulegen. Man ging sogar so weit, das Drehbuch dem jeweiligen Schauspieler bzw. der jeweiligen Schauspielerin und somit seinem oder ihrem Rollentypus anzupassen. Der/die SchauspielerIn sollte als Star den Erfolg des Filmes garantieren. Das Starsystem war geboren und entwickelte sich ab diesem Zeitpunkt zum fixen Bestandteil der Produktionspolitik. Produktionsfirmen, die sich weigerten, sich am Starsystem zu beteiligen, hatten wirtschaftlich bald keine Chance mehr gegenüber jenen Gesellschaften, die „die Namen ihrer Stars auf ihre Fahnen schrieben“⁹. Wie oben schon erwähnt, entwickelte sich dieses Starsystem erstmals in den USA, in Hollywood. Anders als etwa bei europäischen Filmen war es die Ideologie Hollywood, mit Filmen Geld zu machen. Enno Patalas schreibt dazu:

„Daß der Film eine Ware sei und weiter nichts, eben dies wurde ihm zur Ideologie. Der amerikanische Film feierte weder die Nation noch ihre großen Männer, weder die Revolution noch den Krieg; er feierte vor allem sich selbst. Und worin hätte er sich besser feiern können als in seinen Stars?“¹⁰

Es gibt aber noch technische Komponenten, die am Aufbau des Starsystems beteiligt waren. Eine davon war die Möglichkeit der technischen Reproduktion am Anfang des 20. Jahrhunderts, also die vereinfachte Vervielfältigung und Verbreitung von Filmen. Durch diese massenhafte und auch internationale Verbreitung konnte sich das Starphänomen so richtig etablieren. Eine weitere Komponente in der Entwicklung des Starsystems war auch der technische Fortschritt bei den filmischen Gestaltungsmitteln. Durch die Erfindung des Zooms beziehungsweise der „Close-ups“ bestand erstmals die Möglichkeit, zwischen Nähe und

⁸ Enno Patalas, *Sozialgeschichte der Stars*, S. 11

⁹ Ebenda, S. 13.

¹⁰ Ebenda, S. 14.

Distanz zu wechseln. Durch die Nahaufnahmen konnte eine extreme Nähe zwischen DarstellerIn und Publikum geschaffen werden, zugleich aber ergab sich eine Distanz daraus, dass der Star nur im Film zu sehen und nicht als reelle Person anwesend war. Die „Close-ups“ ermöglichten es den ZuseherInnen, die Stars und ihre Gesichter in großer Nähe und aller Ruhe zu betrachten, was im realen Leben nur sehr selten möglich war.¹¹ Laut Christine Gledhill erkennt Béla Balázs in der Großaufnahme des Gesichts des Stars „ein Fenster zur Seele“, die dadurch „aufrichtiger, unvoreingenommener, ungewollter und unbewusster vorkommt als in jedem gesprochenen Monolog. Die Sprache des Gesichtsausdrucks kann der Mensch weder unterdrücken noch kontrollieren“.¹²

2.2 Starimage

Was macht einen Star überhaupt zum Star? Welche Besonderheit geht von diesem aus, die uns so fasziniert? Welche Eigenschaften machen einen Star aus, mit denen er die Massen begeistern kann? Ist es sein Charisma, die geheimnisvolle Aura oder doch nur eine medienwirksame Inszenierung der ManagerInnen? Stars stehen in der Öffentlichkeit und das Interesse des Publikums an ihnen als „wirkliche“ Person ist groß. Die Frage, wie die Stars in „Wirklichkeit“, als Privatperson, sind, steht für das Publikum also im Vordergrund.

„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: Die wirkliche Person bleibt gewissermaßen ein imaginäres Konstrukt; das Publikum interagiert letztlich immer nur mit Images, nicht mit Personen.“¹³

Lowry schreibt des Weiteren, dass Startum eigentlich gerade diese Differenz zwischen dem Star als wirklicher Person und dieser „übermenschlichen“ Qualität, die einem Star zugeordnet wird, ausmacht. Oft ist ja auch die Rede von „Göttlichkeit“ oder „Mythos“ in Verbindung mit Stars (siehe Greta Garbo als „die Göttliche“ oder diverse Mythen, die sich noch lange nach dem Ableben diverser Stars halten). „Für das Publikum sind Stars als Images [...] relevant, auch wenn sie als Verkörperungen einer Art persönlicher Identität oder eines bestimmten

¹¹ Vgl. Christine Gledhill, „Zeichen des Melodrams“. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen Film*, Hrsg. von Christian Cargnelli, Wien: PVS-Verleger 1994, hier S. 195.

¹² Vgl. Belá Balázs, *Der Film: Werden und Wesen einer Kunst*, Wien: Globus Verlag 1961, S. 53, hier zit. n. Christine Gledhill, „Zeichen des Melodrams“, S. 195.

¹³ Stephen Lowry/Helmut Korte, *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*, Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2000, S. 9.

Persönlichkeitstypus verstanden werden.“¹⁴ Auch Christine Gledhill geht in ihrem Text „Zeichen des Melodrams“ auf das Starphänomen ein. Sie schreibt, dass Stars wie „Gesten“ auf eine Identität hinweisen, „die das Bild in all seiner illusionären Ganzheit und Kohärenz verspricht und die dadurch das Publikum zum Kauf der Kinokarte und zum Konsum von Geschichten verführen soll“¹⁵. Dieses cine-psychoanalytische Argument beruhe auf der Einsicht in den illusionären Charakter des „Foto-Effekts“, der sich im Star verdopple.¹⁶

„Denn paradoxerweise sind Stars, deren Präsenz überwältigender ist als die jedes Theaterschauspielers und jeder Theaterschauspielerin, niemals für das Kinopublikum anwesend. Gerade diese eindringliche ‚Präsenz in der Absenz‘ ruft jene Sehnsüchte hervor, über die das Starwesen funktioniert.“¹⁷

Richard Dyer versuchte als einer der Ersten, einen wissenschaftlichen Zugang zum Startum zu legen. Erst mit seinen Arbeiten gab es einen umfassenden und theoretisch begründeten Versuch, die verschiedenen Aspekte des Stars analytisch zu differenzieren.¹⁸ Er hat versucht, die Vielzahl von ökonomischen, psychologischen und sozialen Bedingungen zusammenzufassen. Zentrale Bedeutung schenkte Richard Dyer dem Starimage. Er behandelte das Thema im Rahmen der Semiotik, das heißt, er untersuchte den Star als einen Komplex von vielen unterschiedlichen Zeichen:

„Their specific signification as realised in media texts (including films, but also newspaper stories, television programmes, advertisements, etc.) [...] stars do not exist outside of such texts, [...] they can only be studied with due regard to the specificities of what they are, namely, significations.“¹⁹

Die Bestandteile des Starimages sind laut Richard Dyer ein Komplex von allen Zeichen und Aussagen (in den unterschiedlichen Medien wie Film, Presse, Werbung etc.) über den Star als Privatperson sowie als Person in seinen Filmrollen. Diese unterschiedlichen Zusammensetzungen gehören demnach unterschiedlichen Zeichensystemen an, wie der Ikonographie, der schauspielerischen Konvention, dem narrativen Muster, der verbalen und nonverbalen Kommunikation etc., und repräsentieren die unterschiedlichen Aspekte der Stars, wie ihr Privatleben, ihre Filmrollen, ihre Ansichten und Verhaltensweisen etc. Hierbei ergibt sich das Problem, dass auch noch zwischen dem Leinwandimage und dem Privatimage eine Abgrenzung gemacht werden muss. Denn es ist sehr schwierig, genau zu hinterfragen, welche

¹⁴ Vgl. Stephen Lowry, „Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars“, In: Montage/AV 6,2, 1997, http://www.montage-av.de/pdf/062_1997/06_2_Stephen_Lowry_Stars_und_Images.pdf, S. 11–35. Zugriff am 1.3.2012, hier S. 15.

¹⁵ Christine Gledhill, „Zeichen des Melodrams“, S. 200.

¹⁶ Ebenda, S. 200.

¹⁷ Ebenda, S. 200.

¹⁸ Stephen Lowry/Helmut Korte, *Der Filmstar*, S. 7–8.

¹⁹ Richard Dyer, *Stars*, S. 1.

„wirkliche“ Person hinter dem Star steckt. Auch die reale Person ist ein Konstrukt, das auf den in den Medien verbreiteten Informationen und Zeichen aufbaut. Wichtiger ist hier also die Unterscheidung zwischen innerfilmischem und außerfilmischem Image, eine Unterscheidung zwischen der Filmrolle und der Persönlichkeit eines Stars. Diese innerfilmischen und außerfilmischen Elemente stehen in einer spezifischen Wechselwirkung, die das Starimage prägen.²⁰ Richard Dyer beschreibt dieses Phänomen folgendermaßen:

„A star’s image consists both of what we normally refer to as his or her ‘image’, made up of screen roles and obviously stage-managed public appearances, and also of images of the manufacture of that ‘image’ and of the real person who is the site of occasion of it. Each element is complex and contradictory, and the star is all of it taken together.“²¹

Der filmische und der private Bereich des Images von Stars können im Verhältnis zueinander differieren. Bei manchen Stars überwiegen die „Klatsch- und Tratschgeschichten“ über ihr Privatleben, bei manchen aber sind die Filmrollen und das Können ausschlaggebend. Meistens besteht eine gewisse Kontinuität zwischen den beiden Images, dennoch können sie auch im Widerspruch zueinander stehen. Dies ist ein Phänomen der jeweiligen Epochen. Zu Zeiten des Studiosystems bildete das Image beinahe eine Einheit zwischen der Privatperson und der Filmfigur. Heute gibt es eher den Trend zur Wandlungsfähigkeit. Wie Stephen Lowry konstatiert:

„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 [...], was unter anderem mit den institutionellen und wirtschaftlichen Bedingungen in der Filmindustrie seit der Auflösung des klassischen Studiosystems zusammenhängt.“²²

Inhaltlich kann man das inner- sowie außerfilmische Image in diverse Teilgebiete aufteilen. „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.“²³ Die Teilgebiete umfassen alle Informationen, Eindrücke, Bilder etc., die das Publikum aus den Medien erfahren kann. Das außerfilmische Image wird vor allem durch das Privatleben der Stars aufgebaut, hier sind Aspekte wie das Familienleben, die politische Meinung oder Klatschgeschichten gemeint.

²⁰ Vgl. Stephen Lowry/Helmut Korte, *Der Filmstar*, S. 9–11.

²¹ Richard Dyer, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: Routledge 2004², S. 8.

²² Stephen Lowry, „Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars“, S. 17.

²³ Stephen Lowry/Helmut Korte, *Der Filmstar*, S. 12.

Das innerfilmische Image wird im Gegensatz dazu durch das schauspielerische Können, den Schauspielstil sowie durch das Auftreten (Äußeres, Ausstrahlung) geprägt.

Christine Gledhill geht in ihrem Aufsatz zudem auf die Prozesse ständiger Wiederholung in den Medien ein, durch die Stars ihrer Meinung nach erst aufgebaut werden.²⁴

„Denn die ‚Fakten‘, Aussprüche und Klatschmeldungen, die in Zeitungsartikeln, Presseaussendungen der Filmstudios und Interviews endlos zirkulieren, entwickeln weder den subtilen, differenzierten und vielschichten Charakter eines realistischen Romans, noch sind sie bloße zufällig aufgeschnappte Marginalien über Berühmtheiten. Sie zeigen vielmehr den deutlichen Drang, konkrete, monopathische Präsenzen zu erzeugen, die dem Publikum überhöhte, aber zutiefst personalisierte Identitäten und Seinszustände präsentieren – mögen diese auch oft noch so widersprüchlich sein.“²⁵

Richard Dyer beleuchtet in seinem Buch „Stars“ das Thema des Starimages aus einer weiteren Perspektive. Er unterteilt das Image von Stars in drei unterschiedliche Bereiche: Stars als Stars (Stars as Stars), Stars als soziale Typen (Stars as social types) und Stars als spezifische Images (Stars as specific images). Im Kapitel „Stars as Stars“ geht Richard Dyer vor allem auf den Lebensstil der Stars ein: „Stardom is an image of the way stars live“²⁶, und er verweist hier auf den amerikanischen Traum: „The general image of stardom can be seen as a version of the American Dream, organized around the themes of consumption, success and ordinariness. [...] In addition, love, marriage and sex are constants of the image.“²⁷ Hier ist vor allem also das außerfilmische Image von Interesse für das Publikum. Im Kapitel „Stars as social types“ zeigt Richard Dyer auf, inwieweit Stars mit den unterschiedlichsten sozialen Typen der Gesellschaft in Verbindung stehen und sie repräsentieren. „Stars [...] relate to the social types of a society.“²⁸ Stars stehen immer in Verbindung mit der jeweiligen Gesellschaft und sie verkörpern daher immer deren jeweilige Werte und Normen. Das Publikum wählt aus diesem Pool diverser Star-Images jene aus, die es für sich gerade am wichtigsten erachtet. Stars verkörpern soziale Typen wie das Pin-up-Girl, die guten Kerle, die bösen Kerle, die harten Kerle, die *femmes fatales* uvm. Beim Kapitel „Stars as specific images“ geht Richard Dyer darauf ein, dass die Images von Stars stark von den Medien geschaffen werden. Er führt den Begriff der „structured polysemy“²⁹ ein, worunter er eine vielfältige, aber doch begrenzte Einheit von Bedeutungen versteht, die ein Image transportieren kann.³⁰ Stephen Lowry begrüßt den Begriff der „strukturierten Polysemie“ von Richard Dyer. Er meint, eine

²⁴ Christine Gledhill, „Zeichen des Melodrams“, S. 201.

²⁵ Ebenda, S. 201

²⁶ Richard Dyer, *Stars*, S. 35.

²⁷ Ebenda, S. 35.

²⁸ Richard Dyer, *Stars*, S. 47.

²⁹ Ebenda, S. 72.

³⁰ Vgl. Andreas Mikl, „Starkult – als Phänomen der Mediengesellschaft am Beispiel Greta Garbos“, Universität Wien: Diplomarbeit, Theater-, Film- und Medienwissenschaften 1997, S. 36–37.

Klassifikation von Stars nach inhaltlichen Merkmalen des Images bringe nur wenig und reduziere die „Stareigenschaften“ auf feste, eindeutige Attribute und Merkmale. Er ist der Meinung, dass die Analyse des Starimages eine relativ offene hermeneutische Prozedur bleiben müsse, um die Bestandteile eines Images in ihrer Konkretheit, in ihrer Einbindung in die historischen, diskursiven und kulturellen Kontexte zu erfassen.³¹

Zusammenfassend entsteht das Image eines Stars aus einer Wechselwirkung zwischen dem Publikum und dem semiotischen Material – zuerst muss das Publikum alle Informationen über den Star verarbeiten. „Ein Starimage besteht nicht allein aus den Informationen, Bildern und Texten der Medien, sondern ist vielmehr Produkt der Verarbeitung dieser Zeichen und Aussagen.“³² Stephen Lowry behauptet, dass erst in der Rezeption die Vorstellung eines Stars entsteht. Dabei spielen einerseits subjektive Faktoren eine Rolle. Diese hängen ab von den individuellen Situationen und von der psychischen Verfassung des Publikums und gehen bis hin zu grundlegenden psychischen Faktoren wie Identifikation, Projektion oder kognitiven Fähigkeiten. Andererseits spielt auch der kulturelle Kontext bei der Rezeption von Stars eine Rolle.³³ „[...] [D]ie in der Gesellschaft oder einer speziellen Subkultur oder Fangemeinschaft vorhandenen Werte, Ideologien, Diskurse und kulturellen Codes [bilden] den Horizont des Verstehens und der emotionalen Beteiligung am Starimage.“³⁴

Jeder Rezipient, jede Rezipientin versteht also das Starimage individuell, daher gibt es auch die unterschiedlichen Arten von Images. Für eine Fangemeinschaft zum Beispiel hat ein Star sicherlich eine viel größere Bedeutung als für „normale“ KinobesucherInnen.

³¹ Vgl. Stephen Lowry, „Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars“, S. 19.

³² Ebenda, S. 23.

³³ Vgl. ebenda, S. 23.

³⁴ Ebenda, S. 23.

2.3 Muse

Wie oder durch wen wurden Künstler und Künstlerinnen zum Ausdruck ihrer Gefühle in ihren Werken inspiriert? Vielfach fällt bei der Erklärung hierfür der Name einer Muse. Doch wer oder was ist eine Muse? Wie werden Künstler oder Künstlerinnen von einer Muse inspiriert? Wer steckt hinter dem sprichwörtlichen „Kuss der Muse“? Von jeher versuchen die Menschen, dem Geheimnis der Inspiration auf die Spur zu kommen. Häufig verbirgt sich hinter dem Geheimnis eine konkrete Person, meist weiblich, die einen Künstler, meist männlich, als Geliebte oder als Modell inspiriert und zu kreativen Leistungen anregt. Eine Muse muss also nicht gleichzeitig die Geliebte des Künstlers sein. Meist wird der Künstler auch für längere Zeit von seiner Muse begleitet.³⁵

Francine Prose versucht in ihrem Buch „Das Leben der Musen“ dem Thema der Inspiration eines Künstlers durch Musen näher zu kommen, und schreibt Folgendes: „Der Wunsch, das Geheimnis der Inspiration zu erklären und den ‚Beweggrund‘ für Kunst zu erkennen, ähnelt dem Drang, die Tricks eines Zauberkünstlers zu ergründen.“³⁶ Francine Prose versucht, Kunst und Zaubertricks zu vergleichen, sie kommt jedoch bald zum Schluss, dass die Magie erklärbar sei, die Kunst hingegen nicht.

„Bei jedem schöpferischen Akt macht man die demütige und befremdliche Erfahrung, dass man etwas schafft, ohne zu wissen, woher es kommt – als wäre es eine mystische Heimsuchung oder ein spirituelles Erfülltsein. So, als wüsste der Zauberkünstler nicht, wie das Kaninchen in seinen Hut gelangt.“³⁷

Eine Antwort auf das Geheimnis der Schöpfung ist die Vorstellung von göttlicher Inspiration. Musen werden seit der Antike als die göttliche Quelle der Inspiration für griechische Künstler (unter anderem für Homer) genannt. In der antiken Vorstellung entwickeln sich die Ideen nicht von selbst, sondern werden von Göttern oder eben den Musen den Künstlern eingegeben. Der Begriff der Muse geht also zurück auf die griechische Mythologie, in der neun Musen, auch Quellnymphen genannt, vom griechischen Vatergott Zeus mit der Quellgöttin Mnemosyne (der Göttin der Erinnerung) gezeugt wurden. Apoll, der Gott der schönen Künste, vereint alle neuen Musen um sich und huldigt mit ihnen auf dem

³⁵ Vgl. Annette und Luc Veizin, *Musen des 20. Jahrhunderts*, München: Kneesebeck 2003, Umschlag.

³⁶ Francine Prose, *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, München, Wien: Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag 2004, S. 8

³⁷ Ebenda, S. 8.

griechischen Berg Helikon Zeus, ihrem Vater.³⁸ „Thalia war für das Lustspiel zuständig, Melpomene für die Tragödie, Euterpe für Lyrik, Erato für Liebesdichtung, Terpsichore für Tanz, Kalliope für epische Dichtung, Urania für Astronomie, Polyhymnia für die heilige Dichtung und Klio für Geschichte.“³⁹ Das sehr bekannte Werk „Theogonie“ stammt vom griechischen Dichter Hesiod, der erstmalig die Götterwelt und auch die Musen darin beschreibt.

In der Geschichte wurde viel darüber spekuliert, wovon sich das Wort „Muse“ eigentlich ableitet. Eike Barmeyer schreibt: „[Bei] Georgiades [heißt es]: ‚Das Wort Musiké ist von Musa (= Muse) abgeleitet und bedeutet zunächst so viel wie (die) Musische‘.“⁴⁰ In der griechischen Mythologie sind also die Musen verantwortlich für die Entstehung von Kunst, in einer Zeit, als die Götter noch eine Verbindung von Heiligem und Profanem zuließen. Eike Barmeyer schreibt des Weiteren: „Die Musen verkörpern einen archaischen Mythos vom göttlichen Grund der Dichtung.“⁴¹ Für den göttlichen Einfluss waren im antiken Denken die Musen verantwortlich. Diese gaben den Künstlern das Wissen der Götter preis. Der griechische Künstler war also privilegiert, vieles zu sehen und vieles sagen zu können, was anderen Normalsterblichen verborgen blieb.⁴² Walter F. Otto schreibt, dass die Musen den griechischen DichterInnen und Denkern von Homer bis in die Spätzeit anbetungswürdige Göttinnen waren.⁴³ Als jedoch die Götter nicht mehr zur Erde hinabstiegen und sich nicht mehr mit Sterblichen paarten, brauchte die Kultur eine andere Erklärung dafür, wie die Lebenskraft in der Kultur zum Ausdruck gelangte. Von da an versuchte man, mit dem Modell der Leidenschaft den Vorgang der Inspiration zu verstehen.⁴⁴

„Warum schreibt oder malt ein Künstler? Er muss verliebt sein. [...] Im Zeitraffer betrachtet erscheint der Übergang vom Ätherischen zum Körperlichen so nahtlos und gradlinig, dass der moderne Leser dann, wenn Homer die Göttin auffordert, durch ihn zu singen, oder wenn Dante uns erklärt, dass jedes Gedicht in der *vita nuova* von einer zarten Veränderung seiner Gefühle für Beatrice handelt, ganz selbstverständlich annimmt, beide Dichter sprächen von der Muse.“⁴⁵

In der Neuzeit begann man, auch irdische Personen als Musen zu bezeichnen. Meist waren dies Freundinnen oder enge Bekannte von Künstlern. Zum Großteil Frauen, vereinzelt auch

³⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Muse_%28Beziehung%29, Zugriff am 9. September 2012

³⁹ Ebenda, S. 10.

⁴⁰ Eike Barmeyer, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1968, S. 47

⁴¹ Ebenda, S. 9.

⁴² Vgl. Uwe Japp, *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: de Gruyter Verlag 2004, S. 3.

⁴³ Vgl. Walter F. Otto, *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs Verlag 1955, S. 23.

⁴⁴ Vgl. Francine Prose, *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, S. 11.

⁴⁵ Ebenda, S. 12.

Männer. Die Inspiration konnte sich der Künstler durch den Charakter, die Ausstrahlung, die erotische Beziehung oder nur durch die menschliche Zuwendung holen. Meist war auch eine Verbindung von all diesen Faktoren gegeben. Manche Künstler wurden von der unerfüllten Sehnsucht zu einer Person inspiriert, andere nutzen die erfüllte Liebesbeziehung, um den kreativen Prozess in Gang zu setzen. Im Nachhinein betrachtet wird klar, dass die Musen der Neuzeit im Gegensatz zur Antike sich immer der jeweiligen historischen Epoche anpassten und sich immer wieder neu erschufen. Francine Prose konstatiert:

„Die Muse einer jeden Ära wird mit denjenigen Eigenschaften, Tugenden und Schwächen ausgestattet, die den Bedürfnissen und Verdiensten der jeweiligen Epoche und ihrer Künstler entsprechen.“⁴⁶ Sie beschreibt des Weiteren, dass Gala Dalí, **die** Muse des 20. Jahrhunderts, gleichzeitig mit ihrem Dasein als Muse für ihren Mann Salvador auch Werbefachfrau und Agentin sein konnte und so die Vermarktung seiner Kunst fest im Griff hatte. Ebenso hatte Yoko Ono, die Muse des Beatle John Lennon, ein großes Vermarktungstalent, doch sie haderte sehr damit, nur als Muse für ihren Mann zu gelten. Es schien für ihr Dasein als Künstlerin eher ein Nachteil zu sein.

„Anfangs bemühte sie [Yoko Ono] sich, mit ihrem Mann eine Art von Arbeitsteilung zu arrangieren, ein bewundernswerter, wenn auch vergeblicher Versuch, den sie schließlich aufgab, und noch über seinen Tod hinaus rangelte sie mit ihm darüber, wer der wahre Künstler war und wer die Muse.“⁴⁷

Von der Mitte bis zum Ende des 20. Jahrhunderts finden sich immer weniger Musen beziehungsweise ist in dieser Zeit das Wort Muse nicht mehr gebräuchlich – und wenn, dann wurde es belächelt. Francine Prose vermutet dahinter auch den immer stärker werdenden Feminismus der 1970er-Jahre. Die passive Frau, die vom kreativen, produktiven und aktiven Mann verehrt, erniedrigt wird, passt nicht in das Bild dieser Zeit.⁴⁸ Die traditionellen Attribute einer Muse, nämlich das Versorgen, das Sich-Kümmern und Unterstützen und natürlich die Ermutigung des Künstlers, sind nicht mehr zeitgemäß. Erst in jüngster Zeit konnte man das Wort der Muse ab und zu wieder lesen, vor allem im Bereich der Mode. Ein sehr persönliches Statement von Francine Prose lautet:

„Jetzt ist es nicht mehr der heterosexuelle Dichter oder Maler, der sich nach dem erotischen Funken [...] einer Muse sehnt, sondern vielmehr der schwule Designer, der eine stilbewusste Frau dabei beobachtet, wie sie ihre Bekleidung wählt [...] so wie eine Göttin Zwiesprache mit dem Geheimnis weiblicher Schönheit und ihrem Narzissmus hält.“⁴⁹

⁴⁶ Francine Prose, *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, S. 14

⁴⁷ Ebenda, S. 15.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S. 16.

⁴⁹ Ebenda, S. 24.

Die vorliegende Arbeit soll die Existenz der Musen im Bereich der Filmgeschichte untersuchen. Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit liegt auf zwei Frauen aus zwei unterschiedlichen Epochen der Filmgeschichte, die in ihrer Karriere als Filmschauspielerin immer wieder als Muse bezeichnet wurden. Einerseits auf Asta Nielsen, die als einer der ersten Filmstars Europas gilt und Anfang des 20. Jahrhunderts durch ihr Schauspiel viele KünstlerInnen inspirierte, unter anderem ihren ersten Ehemann, den Regisseur und Drehbuchautor Urban Gad. Andererseits soll das Leben der US-amerikanischen Filmschauspielerin Grace Kelly Mitte des 20. Jahrhunderts beleuchtet werden, die während der 1950er-Jahre als die „blonde“ Muse bzw. als „Heroine“ des Filmregisseurs Alfred Hitchcock galt, durch den sie den Durchbruch zum internationalen Star schaffte. Besonders wichtig dabei ist aufzuzeigen, welchen eigenen Anteil diese beiden Schauspielerinnen im Film anbieten konnten. Inwieweit erfolgte der Wandel dieser beiden von der Muse hin zum Filmstar?

3 Asta Nielsen – von der Muse zum ersten europäischen Filmstar mit Weltruhm. Die Konstruktion ihres Images durch Selbstinszenierung

„Asta Nielsen war nicht nur ein früher Star – vielleicht der erste europäische Star von Weltruhm –, sie beeinflusste die Entwicklung des Kinos in außerordentlicher Weise. Das hat ihr ein Massenpublikum beschert, das sie liebte, es hat auch überschwängliche Bewunderung von Literaten, Künstlern, Poeten, Kritikern und Philosophen bewirkt. Die kinematografischen Erscheinungen der Nielsen fanden ihre Spiegelungen in Malerei, Musik, in Avantgarden der Literatur und des Films [...]“⁵⁰

So die ersten aussagekräftigen Sätze aus dem Vorwort des umfangreichen Sammelbandes über Asta Nielsen, welches eine der Hauptquellen zum folgenden Text darstellt. Asta Nielsen war jene Schauspielerin, die die Einführung des Starsystems in der deutschen Filmbranche markierte und die mitgeholfen hat, diese radikal umzugestalten.

Das Hauptaugenmerk liegt auf den 1910er-Jahren, in denen Asta Nielsen mit Hilfe ihres Regisseurs und späteren Ehemanns Urban Gad zum Star aufstieg. Welche ökonomischen Faktoren trugen zum Startum der Asta Nielsen bei? Inwieweit wurde Urban Gad von Asta Nielsen inspiriert, war sie seine Muse oder war es eher umgekehrt: Wurde Asta Nielsen durch Urban Gads Drehbücher zu ihren Darbietungen in den Filmen inspiriert? Wie groß war ihr eigener Anteil, ihr Teil der Selbstbestimmung, was waren ihre Freiräume, die ihr Spiel und ihre Person zu jener Zeit berühmt werden ließen?

3.1 Startum in Europa Anfang der 1910er-Jahre

In der Einleitung wurden größtenteils die Anfänge und die Entwicklung des Startums und Starimages in den USA beleuchtet. Da das folgende Kapitel die europäische/dänische Schauspielerin Asta Nielsen behandelt, soll vorab der Beginn des Starbegriffes in Europa veranschaulicht werden. Martin Loiperdinger schreibt in seinem Aufsatz⁵¹, dass die

⁵⁰ Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, hier das Vorwort der Hrsg. „Sternschnuppen“, S. 9.

⁵¹ Martin Loiperdinger, „Der erste Filmstar im Monopolfilmverleih“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009.

europäische Filmbranche seit 1908 in einer „Überproduktionskrise“ steckte, denn um überschüssige Filmware loszuwerden, senkten die Hersteller und Verleiher die Preise und somit wurde das in die Produktion beziehungsweise in den Kauf von Filmen investierte Kapital entwertet. Es musste eine neue Filmform, neben den vielen Kurzfilmen, gefunden werden.⁵² Martin Loiperdinger bezieht sich in seinem Text auf Corinna Müller, die bereits in ihrer Arbeit „Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912“ ausführlich darlegte, wie diese Krise von der Filmbranche durch drei Innovationen bewältigt werden konnte. In Bezug auf Corinna Müller zählt Martin Loiperdinger auf:

„1) Ausdehnung der Filmlänge auf mindestens zwei Akte (in Metern gerechnet auf zwei Filmrollen), sodass ein längerer Film einen oder mehrere Kurzfilme aus dem Programm drängte; 2) exklusiver Monopolfilm-Verleih, der dem Kinobetreiber garantierte, dass kein anderes Kino am Ort in derselben Woche den gleichen Film zeigen konnte; 3) Etablierung von Filmstars, die beim Publikum den Ausschlag für die Wahl des besuchten Kinos gaben.“⁵³

Asta Nielsen war an all diesen Innovationen beteiligt, die dazu beitrugen, sie als Filmstar zu etablieren. Martin Loiperdinger schreibt dazu, dass sie einerseits das Kinopublikum mit ihrem Schauspiel begeistern konnte und dadurch die vom Filmhandel getätigten Investitionen mit Gewinn wieder hereingebracht werden konnten, andererseits wurde sie von der deutschen Filmindustrie systematisch zum ersten internationalen Filmstar in Europa aufgebaut.

„Am 27. Mai 1911 wird in Frankfurt am Main die Internationale Film-Vertriebs-Gesellschaft eigens zu dem Zweck gegründet, Asta Nielsen mit ihrem Autor und Regisseur Urban Gad exklusiv für 24 Spielfilme binnen drei Jahren unter Vertrag zu nehmen.“⁵⁴

Der erste Film Asta Niensens *Afgrunden* (*Abgründe*, 1910) trat als Langspielfilm an die Stelle der kurzen Nummernprogramme und damit war Asta Nielsen auch an der radikalen Umwälzung des Kinoprogramms maßgeblich beteiligt.⁵⁵

„Das hat es in der Kinobranche zuvor nicht gegeben: Eine Schauspielerin ist dazu ausersehen, als groß herausgebrachte Leinwand-Persönlichkeit durch sogenannte Monopol-Star-Serien den wirtschaftlichen Erfolg eines ganzen Unternehmens zu tragen. Asta Nielsen hat nicht nur die wirtschaftlichen Erwartungen mehr als erfüllt, sie hat auch ihrem PR-Titel als ‚Duse der Kinokunst‘ alle Ehre gemacht. Ihr Starruhm ist bis heute legendär.“⁵⁶

⁵² Martin Loiperdinger, „Der erste Filmstar im Monopolfilmverleih“, S. 178.

⁵³ Ebenda, S. 178.

⁵⁴ Martin Loiperdinger, „Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar“, In: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München: Verlag edition text + kritik 1997, S. 41.

⁵⁵ Vgl. hierzu Michael Loiperdinger, „Der erste Filmstar im Monopolfilmverleih“, S. 178.

⁵⁶ Martin Loiperdinger, „Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar.“, S. 41.

3.2 Biographie von Asta Nielsen

Asta Nielsen wurde 1881 in Dänemark als zweite Tochter einer Arbeiterfamilie geboren. Als sie 14 Jahre alt war, starb ihr Vater, woraufhin die Mutter die beiden Kinder alleine versorgen musste. Janet Bergstrom geht in ihrem Text „Die frühen Filme Asta Nielsen“⁵⁷ auf ihren Werdegang ein und schreibt, dass mit dem Tod des Vaters offiziell ihre Erziehung endete. Die Mutter wollte, dass Asta Nielsen eine Verkaufslehre anfing, doch ihr innigster Wunsch war es, Theaterschauspielerin zu werden. Es gelang ihr trotz der Einwände ihrer Mutter Schauspielunterricht zu nehmen. Dank der Unterstützung früher MentorInnen, die ihr Potenzial erkannten, bekam sie Engagements am Königlichen Theater und danach am Dagmar-Theater in Kopenhagen. Asta Nielsen konnte jedoch keine tragende Rolle ergattern, denn Hauptrollen wurden nach Dienstalter vergeben. Sie schloss sich mit anderen unzufriedenen DarstellerInnen des Dagmar-Theaters zusammen und tourte mit der Truppe „Die Acht“ von 1905 bis 1908 durch Norwegen und Schweden. Auch der Text von Frank-Burkhard Habel⁵⁸ greift die Biographie Asta Nielsens auf: durch diese Tourneen konnte sie endlich ihr Können, vor allem ihr komödiantisches Talent, voll ausspielen und sie war sehr erfolgreich damit. Nach ihrer Rückkehr im Jahr 1908 hatte sie ein Engagement beim Neuen Theater in Kopenhagen, wo ihr der norwegische Schriftsteller Thomas Krag die Hauptrolle in der Verfilmung eines seiner Stücke anbot. Doch vorerst lehnte Asta Nielsen ab, denn zu dieser Zeit enthielten Bühnenverträge das ausdrückliche Verbot, in einem Film mitzuwirken. Vor allem, als sie am Neuen Theater wieder unterbeschäftigt war, keimte die Idee vom Film wieder auf. In ihren Memoiren schreibt sie darüber:

„Monatelang hatten wir nicht anders zu tun, als unsere Gage abzuholen, und dieser Zustand wurde für uns Junge allmählich unerträglich. Der künstlerische Berater und Bühnenbildner, Urban Gad, teilte das gleiche Schicksal mit mir, und eines Tages, als wir uns trafen, ließen wir unserem Ärger über unser passives Künstlerdasein freien Lauf. ‚Hätte ich doch auf Thomas Krag gehört‘, sagte ich, ‚dann hätte ich jetzt vielleicht große Filmaufgaben.‘ Ich erzählte von Thomas Krags Vorschlag und plötzlich schien Urban Gad ein Licht aufzugehen. ‚Wenn ich nun einen Film schreibe‘, fragte er, ‚würden Sie dann spielen?‘.“⁵⁹

⁵⁷ Janet Bergstrom, „Die frühen Filme Asta Nielsens“, In: Elsaesser, Thomas, Michael Wedel (Hrsg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, München: Edition Text + Kritik 2002, S. 157–158.

⁵⁸ Frank-Burkhard Habel, „Die schweigende Muse. Asta Nielsen“, In: *Verrückt vor Begehren. Die Filmdiven aus der Stummfilmzeit. Ein leidenschaftlicher Blick zurück in die Zeit der ersten Stars*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag 1999, S. 14–15.

⁵⁹ Asta Nielsen, *Die schweigende Muse. Lebenserinnerungen*, Berlin: Henschel Verlag 1977, S. 109.

Urban Gad schrieb daraufhin das Drehbuch eines erotischen Melodrams mit dem Titel *Abgründe*. Asta Nielsen erinnert sich in ihren Memoiren, dass sie vom Manuskript sofort begeistert gewesen sei, denn sie hatte endlich eine dramatische Aufgabe.⁶⁰ Janet Bergstrom konstatiert: „Das Ergebnis, *Afgrunden* (*Abgründe*, 1910), war ein unerwartet großer Erfolg, der alle Beteiligten in Erstaunen versetzte.“⁶¹ Der unerwartete Erfolg basiert vor allem auf der neuen offenen Erotik des Films. Gezeigt wird ein sehr erotischer Bauchtanz der Asta Nielsen im hautengen Seidenkleid, welcher „offenbar die Herzen aller Varietékenner und Direktoren höher schlagen ließ“⁶². Zudem gilt der Film *Abgründe* mit seinen fast 45 Minuten als einer der ersten Langspielfilme der Kinogeschichte, und wie bereits erwähnt, sollte er Asta Nielsen als Star weltweit, vor allem aber in Europa, etablieren. Janet Bergstrom erläutert, dass der Film international gezeigt wurde und eine ungeheure Anziehungskraft zu haben schien. Er habe Menschen ins Kino gezogen, die die Filmkunst vorher nicht ernst genommen hätten. Viele KritikerInnen bezeichnen diesen Film als den Anfang der Kunstform Film.⁶³

3.3 Die Etablierung zum Filmstar, Faszination des Publikums und Image

„Seit Asta Nielsen haben Filmschauspielerinnen einen Namen.“⁶⁴ So bringt es Ludwig Gesek in seinem Text über Asta Nielsen auf den Punkt. Das folgende Kapitel konzentriert sich auf das Verhältnis Asta Niensens zu ihrem Publikum. Welche Faktoren spielten eine Rolle, die sie vor ihren ZuseherInnen als Star etablierten, und was machte sie so einzigartig? Andrea Hallers Aufsatz⁶⁵ nimmt Bezug auf das Image der Asta Nielsen.

Andrea Hallers Aussagen zufolge war Asta Nielsen in einer Umfrage einer Film-Fanzeitschrift der beliebteste weibliche Kinostar der 1910er-Jahre. Eine Leserin schrieb, dass Asta Nielsen ihre Rollen nicht bloß gespielt, sondern aus ihrem Innersten heraus gelebt und geweint habe. Die Zuschriften der LeserInnen bezeugen, dass Asta Nielsen nicht verehrt

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 109.

⁶¹ Janet Bergstrom, „Die frühen Filme Asta Niensens“, S. 158.

⁶² Asta Nielsen, „Mein Weg zum Film, 2. Mein erster Film“, in: *B. Z. am Mittag*, 24.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 38.

⁶³ Vgl. ebenda, S. 158.

⁶⁴ Ludwig Gesek, *Gestalter der Filmkunst. Von Asta Nielsen bis Walt Disney. Geschichten zur Filmgeschichte*, Wien: Amadeus Edition 1948. S. 36.

⁶⁵ Andrea Haller, „Nur Asta – und damit basta! Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, in: Heide Schlüppmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 325–336.

wurde, weil sie „hübsch“ war, sondern weil sie die von ihr dargestellten Charaktere glaubwürdig darstellte.⁶⁶

„Die Kinogängerinnen jener Zeit schätzten an ihr, dass sie ihre Rollen möglichst lebensnah und authentisch zu verkörpern wusste und sie mit Leben, mit ihrer eigenen Persönlichkeit und ihren Erfahrungen füllte, ohne dabei Rücksicht auf eigene Eitelkeiten zu nehmen.“⁶⁷ Asta Nielsen verkörperte in ihren Filmen diverse Frauenschicksale, die den Zuseherinnen das eigene Schicksal zu offenbaren schienen. Asta Nielsen zeigte ihr „wahres Gesicht“⁶⁸. Sie konnten mit den von Asta Nielsen dargestellten Frauenfiguren mitfühlen beziehungsweise sich darin sogar selbst wiedererkennen. Emilie Altenloh hatte schon 1914 in ihrer soziologischen Studie zum Kino und seinen BesucherInnen den Grund für die Beliebtheit Asta Niensens festgestellt:

„Alle Stücke, zu denen Anknüpfungspunkte aus dem eigenen Milieu heraus gefunden werden, sei es, indem sie das eigne Leben schildern, so wie es ist oder so wie sie es sich wünschen, gefallen am besten und lassen stärker mitempfinden. [...] Im Brennpunkt des Interesses stehen soziale Fragen. Meist wird in diesen Dramen der Kampf einer Frau geschildert zwischen ihren natürlichen, weiblich sinnlichen Instinkten und den diesen entgegenstehenden sozialen Zuständen.“⁶⁹

Einen weiteren Hinweis auf die Beliebtheit Asta Niensens liefert die damalige Berichterstattung, vor allem in diversen Frauen- und Modemagazinen. Andrea Haller hat dazu zwei Magazine, *Die Dame* sowie *Elegante Welt*, untersucht. Beide Magazine wurden im Jahr 1912 gegründet und von Beginn an standen Themen der modernen und mondänen Frau im Mittelpunkt. Vorerst gab es nur zögerliche Berichte von Frauen aus der Filmbranche. Doch laut Andrea Haller setzte die Berichterstattung über Asta Nielsen sehr früh ein. Sie war also eine der ersten Schauspielerinnen, über die in den Magazinen berichtet wurde. Schnell passten sich die Magazine der immer steigenden Nachfrage der Leserinnen an und so begann um 1915 eine massenhafte Berichterstattung über das Kino und ihre Protagonistinnen.⁷⁰

„Die Wahrhaftigkeit und die Glaubwürdigkeit, die die Leserinnen der Illustrierten Film-Woche der Nielsen’schen Darstellungskunst attestierten, basierten, zumindest in den Augen der Frauenpresse, auf eigenen Erfahrungen der Schauspielerin.“⁷¹ Andrea Haller stellt in

⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 326.

⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 328.

⁶⁸ Ebenda, S. 329.

⁶⁹ Emilie Altenloh, *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmungen und die sozialen Schichten ihrer Besucher*, Jena 1914, S. 58, hier zit. n. Andrea Haller, „Nur Asta – und damit basta! Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, S. 330.

⁷⁰ Vgl. Andrea Haller, „Nur Asta – und damit basta! Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, S. 320.

⁷¹ Ebenda, S. 331.

ihrem Text dar, dass sich viele Magazine mit Asta Niensens Vergangenheit und Jugend beschäftigt haben. Immer wieder wurde ihre Armut erwähnt, was für viele der Grund für die Authentizität ihrer Charaktere war. Neben ihrer Authentizität wurde vom Publikum ihre Verwandlungsfähigkeit bewundert. Vor allem die Bandbreite der Frauencharaktere und -schicksale machten sie bei ihren Zuseherinnen sehr beliebt. Vordergründig war es aber Asta Niensens Kunst, die von ihr dargestellten verschiedenen Figuren überzeugend zu spielen, was sie eindeutig von ihren Schauspielerkolleginnen jener Zeit unterschied.⁷²

„Wir sahen sie als Weib aus dem Volk, heruntergekommen, verlumpt, vertiert fast, durch Trunksucht und Laster [...]. Wir sahen sie als Spanierin, voll Rasse und Charme [...]. Wir sahen in ihr die Liebe verkörpert, die große alles überwindende Mutterliebe und die tragische Gattenliebe – wir sahen alle Gestalten, die in Haß, Liebe, Kampf und Heldentum in den Frauen täglich unsere Wege kreuzen.“⁷³

Des Weiteren analysiert Andra Haller die beiden Frauenzeitschriften bezüglich der Nähe Asta Niensens zu ihren AnhängerInnen. Sie schreibt, dass viele Frauen den Wunsch hegten, mit Asta Nielsen in persönlichen Kontakt zu treten, da sie ja wie beschrieben ihr eigenes Schicksal in ihren Charakteren verkörpert sahen. Andrea Haller stellt jedoch fest, dass die Briefe und Gedichte an Asta Nielsen zwar deutlich machen, dass die Wahrhaftigkeit und Lebensnähe ihres Schauspiels geschätzt wurde, doch die Privatperson Asta Nielsen wurde von ihrem Publikum oftmals dennoch nicht als „eine von ihnen“ angesehen.⁷⁴ „Als herausragende ‚Künstlerin‘, als die sie gepriesen wurde, wurde sie eher aus der Distanz verehrt. In ihren Rollen ist sie den Kinogängerinnen nahe, die Person Asta Nielsen bleibt jedoch unnahbar.“⁷⁵ Bei genauer Betrachtung der Artikel der Frauenzeitschriften wird klar, dass sich Asta Nielsen von ihren Schauspielerkolleginnen jener Zeit unterscheidet. Henny Porten zum Beispiel wird beschrieben als eine Künstlerin, die ihrem Publikum viel näher stand. Auch der Inhalt der Reportagen, die über Asta Nielsen in den Magazinen erschienen, war differenter als bei anderen weiblichen Stummfilmstars.

„Zumeist wird sie als Archetyp der ‚ernsthaften‘ Filmkünstlerin dargestellt. Der künstlerische Aspekt ihres Filmschaffens, d. h. ihr schauspielerisches Talent und der vollendete Ausdruck ihrer Empfindungen, wurden in den Vordergrund gestellt. Im Unterschied zu anderen Filmschauspielerinnen wurde sie nie als ‚Filmsternchen‘ bezeichnet, sondern als ambitionierte, selbständige Künstlerin porträtiert.“⁷⁶

⁷² Vgl. ebenda, S. 331.

⁷³ Walter Hermann, „Asta Nielsen“, in: Illustrierte Kino-Woche, Nr. 16, 1913, S. 187, zit. n. Andrea Haller „Nur Asta – und damit basta! Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, S. 331.

⁷⁴ Vgl. Andrea Haller, „Nur Asta – und damit basta!“, S. 332.

⁷⁵ Ebenda, S. 332.

⁷⁶ Ebenda, S. 333.

Darin sieht Andrea Haller auch den Grund, warum Asta Nielsen in den Magazinen nie bei Modestrecken als Hut- oder Kleidermodell abgebildet war. Das ist ihrer Meinung nach äußerst erstaunlich, denn ab 1915 galten die Filmschauspielerinnen auch als modische Vorbilder und wurden in den Magazinen auch als solche präsentiert. Zudem wurden darin (vermeintlich) private Fotos gezeigt und genauestens analysiert und besprochen. Natürlich waren auch die Filmroben von Asta Nielsen Gesprächsthema. „Im Verlauf der ersten Jahre der Filmberichterstattung in der Frauen- und Modepresse wird deutlich, dass sich die Person Asta Niensens weder zum ‚Filmklatsch‘ noch für Modereportagen eignete.“⁷⁷ Nichtsdestotrotz spielte die Wahl der Filmgarderobe für Asta Nielsen eine große Rolle. Sie setzte dabei auf andere Prioritäten. Für sie bestand keine Notwendigkeit, als modisches Vorbild zu gelten, mehr noch, für sie stand der Körper im Vordergrund. Asta Nielsen war vielmehr daran interessiert, dass ihr Kostüm die körperliche Ausdruckskraft für die dargestellten Charaktere unterstützte und verstärkte.⁷⁸

„Es kommt zuweilen vor, daß man sich an meinem Film erfreut und sich doch gleichzeitig über die veralteten Kleider, die ich darin trage, und die noch vor Jahresende größte Mode waren, lustig macht. Es handelt sich nämlich beim Film um die Linie, um das genaue Passen des Stoffes zum Körper, um das Zusammenschmelzen der Falten mit dem Körper, mit den Bewegungen der Arme und der Füße.“⁷⁹

Zum Schluss ihres Textes beleuchtet Andrea Haller noch das Privatleben Asta Niensens. Sie erwähnt, dass Fotos aus der Privatsphäre sowie Homestorys zu jener Zeit sehr beliebt waren. Solche Fotos lassen sich von Asta Nielsen, so Andrea Haller, vor 1918 nicht finden. „Im Unterschied zu anderen Schauspielerinnen war sie eben kein Star zum ‚Anfassen‘.“⁸⁰

Asta Nielsen hat sich durch ihre verschiedenen Frauendarstellungen in ihren Filmen nie auf einen speziellen Frauentypus festgelegt. Wie bereits ausgeführt, war es ihre Kunst, von „innen heraus“ und „wahrhaftig“ zu spielen. Durch diese Vielfältigkeit ihrer Darbietungen konnte das außerfilmische Image nicht dem innerfilmischen Image Asta Niensens entsprechen. Laut Andrea Haller galt Asta Nielsen als Privatperson als sehr distanziert und kühl, ganz im Gegensatz zu ihrem Schauspiel in den Filmen, in denen sich ihre weiblichen Fans ihr sehr nahe fühlten.

⁷⁷ Ebenda, S. 335.

⁷⁸ Vgl. ebenda, S. 334.

⁷⁹ Asta Nielsen, „Film und Mode“, in: Illustrierte Filmwoche, Nr. 25, 1918, S. 167. Zit. n. Andrea Haller, „Nur Asta – und damit basta! Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, S. 334.

⁸⁰ Andrea Haller, „Nur Asta – und damit basta! Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, S. 335.

3.4 Die Muse und ihr Mentor – oder doch umgekehrt? – Asta Niensens Verhältnis zu Urban Gad

Kann man davon ausgehen, dass Asta Nielsen eine Art Muse für ihren Regisseur Urban Gad, mit dem sie von 1912 bis 1918 verheiratet war, gewesen ist? Hat sie ihn durch ihr Schauspiel und ihre Erscheinung inspiriert? Oder war es etwa umgekehrt, sodass Asta Nielsen durch Urban Gad, der auch die Drehbücher zu den gemeinsamen Filmen schrieb, imstande war, ihr Schauspiel zu perfektionieren?

Asta Nielsen schreibt in ihren Memoiren „Die schweigende Muse“ sehr sachlich über ihre Beziehung zu Urban Gad. In keiner Weise erwähnt sie ihre Ehe oder andere private Details ihres Zusammenlebens. Ebenso wenig verrät das Buch Urban Gads „Der Film – Seine Mittel – Seine Ziele“ etwas über die private Beziehung der beiden. Es wird (in der deutschen Übersetzung) nicht einmal ihr Name als Schauspielerin erwähnt.

Wie bereits ausgeführt, entstand die berufliche Zusammenarbeit von Asta Nielsen und Urban Gad aufgrund einer längerfristigen Beschäftigungslosigkeit am Neuen Theater in Kopenhagen. Nach dem Erfolg ihres Films *Afgrunden* im Jahr 1910 drehten sie bis 1914 insgesamt 34 Filme, bei denen Urban Gad nicht nur die Drehbücher schrieb, sondern auch bis auf wenige Ausnahmen Regie führte. Urban Gad und Asta Nielsen traten also von Beginn an als PartnerInnen und auch als (Künstler-)Paar auf. Paul Lesch erwähnt in seinem Aufsatz „Unbändiger Applaus: In Luxemburg“ die Partnerbeziehung ebenfalls. Er schreibt, es sei bemerkenswert, dass sich die Zeitungsartikel schon bei ihrem ersten Film *Afgrunden* nicht nur darauf beschränkten, auf die Hauptdarstellerin hinzuweisen, sondern auch den kreativen und künstlerischen Beitrag des Regisseurs hervorhoben, was damals noch eine Seltenheit war.⁸¹ Sein Name stand bei der Vermarktung der Asta-Nielsen-Urban-Gad-Serie gleichberechtigt neben jenem von Asta Nielsen. Dies ist auch dem Engagement Asta Niensens zu verdanken, denn der große Erfolg ihres ersten Films mündete nicht sofort in Folgeaufträge. Andreas Hansert schreibt in seinem Buch „Asta Nielsen und die Filmstadt Babelsberg“ darüber, dass Urban Gad sogar zwei Gauguins aus dem Familienbesitz verkaufen wollte, um weitere Filme zu finanzieren. Doch schlussendlich nahm die Deutsche Bioscop Asta Nielsen unter Vertrag, die diesen nur unter der Bedingung, dass auch Urban Gad als Regisseur daran beteiligt war,

⁸¹ Paul Lesch, „Unbändiger Applaus: In Luxemburg“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 407.

unterzeichnete. Laut Andreas Hansert ein Indiz dafür, dass sie auf seine Erfahrung und auf seine künstlerische Mitarbeit nicht verzichten wollte und sicherlich auch ein privates Interesse an seiner Beteiligung hatte.⁸² Auch Stephan Michael Schröder konstatiert, dass die beiden häufig als Paar beworben wurden. In Interviews zwischen 1911 und 1914 sollen sie immer ihre Zusammenarbeit betont haben.⁸³

„So wurde Asta Nielsen 1913 gefragt, „ob sie sich gewisse schauspielerische Freiheiten gestatte, darüber hinausgehe, was der Dichter vorschreibe. / Sie antwortet mit nein. [...] / Ich richte an Herrn Gad die Frage, ob er sein Buch mit Dialog schreibe, ob er dem Schauspieler genau die Worte, die dann in Gebärde umgesetzt werden sollen, vorschreibe. / Gewiß. Er schreibt jedes Wort seiner Dichtung genau nieder, soweit die Rollen der Fremden Schauspieler in Betracht kommen. Die Rolle seiner Frau bespreche er nur. Es ist tief in das künstlerische Wesen Asta Nielsen, die wieder ihren Dichter voll versteht, eingedrungen und mit wenigen Worten kann er ihr seine dichterischen Intentionen klar machen. / An Asta Nielsen: Ob sie auch in Stücken anderer Dichter sich versucht habe. / Sie wirft einen verehrenden Blick auf den ihr gegenüberstehenden Dichter und sagt: Ja, aber stets mit geringem Erfolg. Sie vermag sich nur in der Dichtung Urban Gads voll und ganz zu geben, ihr Spiel und seine Dichtung bilden eine gegenseitige Ergänzung.“⁸⁴

Diesem Interview gemäß könnte man annehmen, dass die Zusammenarbeit des Künstlerpaars eine durchwegs fruchtbare und inspirative für beide Seiten war. Beleuchtet man jedoch einige spätere Aussagen Asta Nielsen, so stehen diese im Widerspruch zu obigem Interview. In ihren Memoiren zum Beispiel schreibt sie über Urban Gads Regiestil:

„Die damals dürftigen Manuskripte gaben mir großen Spielraum und reichliche Veranlassung, meine ungenutzten Fähigkeiten zu entfalten. Das künstlerische Theater und der künstlerische Film sind vom Dichter abhängig, der sich selbst überlassene Schauspieler nicht. [...] Meine Phantasie wurde gezwungen, für mich zu dichten. [...] Nun könnte man ja denken, daß ich mich gemeinsam mit dem Regisseur, der gleichzeitig Drehbuchautor war, durch Erörterungen und Proben zu einem Ergebnis hinarbeitete. So war es aber nie. Nach einem in meinem Geist zurechtgelegten, oft sehr ins einzelne gehenden System spielte ich die Szenen, in denen es auf höchste Konzentration und mimischen Ausdruck ankam, in der Regel ohne vorherige Probe.“⁸⁵

Aus dem oben erwähnten Interview kann man schließen, dass Asta Nielsen nicht nach den Wünschen des Regisseurs geformt wurde. Sie brachte von Anfang an ihr eigenes schauspielerisches Talent in den Film mit ein und mehr noch, sie perfektionierte ihr Spiel, indem sie vorangegangene Filme studierte und versuchte besser zu machen. In ihrer

⁸² Vgl. hierzu Andreas Hansert, *Asta Nielsen und die Filmstadt Babelsberg. Das Engagement Carl Schleussners in der deutschen Filmindustrie*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2007, S. 48f.

⁸³ Stephan Michael Schröder, „Und Urban Gad? Zur Frage der Autorenschaft in den Filmen bis 1914“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 206.

⁸⁴ Zit. n. Stephan Michale Schröder, „Urban Gad? Zur Frage der Autorenschaft in den Filmen bis 1914“, S. 206, „Bei Asta Nielsen. Ein Gespräch mit der Künstlerin“, in: *Kinematographische Rundschau*, 2.3.1913, S. 4–6.

⁸⁵ Asta Nielsen, *Die schweigende Muse. Lebenserinnerungen*, S. 125–124.

Autobiographie schreibt sie, dass sie sich schon Monate vor Drehbeginn mit der Rolle auseinandergesetzt hat. Sie legte alle „Äußerlichkeiten“ zurecht, von der Linie des Kostüms bis zu allen Einzelheiten charakterisierender Requisiten.⁸⁶ Sie geht in keinerlei Weise auf den Regisseur Urban Gad dahingehend ein, als dass er ihr irgendwelche Vorschriften bezüglich ihres Schauspiels gab. „Urban Gad, der ursprünglich Maler war, schuf dennoch einen Rahmen um mich, wie ihn der Film bis dahin noch nicht so geschmackvoll gesehen hatte.“⁸⁷ Asta Nielsen bringt zum Ausdruck, dass Urban Gad zwar den Rahmen des Films gestaltet habe und sie dafür auch Bewunderung zeigte, bei ihrem Schauspiel hatte sie jedoch freie Hand, obwohl sie noch 1913 in Interview (siehe oben) behauptet hat, dass sie mit ihrem Mann gemeinsam die Rollen bespreche.

Auch aus Urban Gads Nachlass bekommt man keine eindeutige Antwort darauf, ob Asta Nielsen ihn als „Muse“ zu seinen Drehbüchern oder seinem Regiestil inspiriert hat. Sein einziges Buch „Der Film, Seine Mittel – seine Ziele“ aus dem Jahr 1920, welches als eines der ersten eine umfassende Gesamtdarstellung aller Aspekte der Filmproduktion weltweit⁸⁸ bietet, lässt erahnen, dass er darin die frühere Zusammenarbeit mit Asta Nielsen beschreibt, obwohl er darin gemäß Stephan Michael Schröder deren Bedeutung minimiert und sie nicht einmal namentlich erwähnt, Asta Nielsen gilt nur als eine von vielen Schauspielerinnen.⁸⁹

„Ein charaktervolles, ziemlich breites Gesicht mit regelmäßigen Zügen, ein festgebauter Schädel, dessen Formen man nicht sieht, nur ahnt, sind am geeignetsten. Hierzu kommt der Blick, das Spiel der Augen; diese müssen weit auseinander sitzen und ihre Umgebung muß kräftig gezeichnet sein; am vorteilhaftesten ist es, wenn sie nicht zu tief liegen, so daß die Schlagschatten das Gesicht nicht beherrschen, am wichtigsten aber ist der Glanz und die Kraft des Blickes [...].“⁹⁰

⁸⁶ Vgl. ebenda, S. 126.

⁸⁷ Ebenda, S. 127.

⁸⁸ Vgl. Stephan Michael Schröder, „Urban Gad? Zur Frage der Autorenschaft in den Filmen bis 1914“, S 204.

⁸⁹ Vgl. ebenda, S. 205.

⁹⁰ Urban Gad, *Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele*. Schuster & Löffler in Berlin 1921, S. 137.



Abbildung 1: Asta Nielsen, © Frank-Burkhardt Habel, *Verrückt vor Begehren. Die Filmdiven aus der Stummfilmzeit. Ein leidenschaftlicher Blick zurück in die Zeit der ersten Stars.*

Abbildung 1 zeigt Asta Nielsen im Portrait, und näher betrachtet könnte man davon ausgehen, dass es sich bei Urban Gads Beschreibung um ihr Gesicht handelt. In seinem Werk findet man mehrerer solcher Ausführungen, die bei genauerer Betrachtung eine Beschreibung von Asta Niensens Person, von ihrem Ausdruck und ihrem Spiel sein könnten. Eine Stelle zum Beispiel handelt von der Primadonna. Darin schreibt er, dass die Primadonna nicht nur schön sein müsse, sondern sie müsse auch eine Haltung und ein Auftreten aufweisen, womit sie gleich die Aufmerksamkeit aller auf sich ziehen könne. Die Primadonna müsse jedoch nicht nur ein elegantes Kostüm tragen können, sondern sie müsse die Fähigkeit zur Wandlung sowohl im Körper als auch im Geist tragen.⁹¹ „Sie muß in Pracht wachsen und in Elend zusammenbrechen können, je nachdem die Rolle es verlangt, sie muß fruchtbare Phantasie und Hingebung an die Aufgabe besitzen, die das ABC der Schauspielkunst ist.“⁹² Die Wandlungsfähigkeit war, wie schon beschrieben wurde, eine besondere Kunst der Asta Nielsen. Wiederum ein Indiz dafür, dass Urban Gad damit Asta Nielsen meint. Als weiteren Punkt in seinem Buch beleuchtet Urban Gad auch das Startum generell. Wie im vorangegangenen Kapitel beschrieben, war Asta Nielsen eine der ersten europäischen Schauspielerinnen der Filmgeschichte, die den Starkult einläuteten.

„Sie [die Filmprimadonna] muss willige Regisseure haben, vor allem aber Leute, die eine großartige Reklame ins Werk setzen können. Wenn das alles da ist, dann wird das, was die ‚Sterne‘ umstrahlt, nicht fehlen: Berühmtheit, Einnahmen, Schwärmerei, Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, Liebesbriefe und Blumen.“⁹³

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 145.

⁹² Ebenda, S. 145.

⁹³ Ebenda, S. 145.

Was Urban Gad hier beschreibt, hat er einige Jahre zuvor in der Zusammenarbeit mit Asta Nielsen miterlebt. Des Weiteren geht er in dem Kapitel „Sternanbetung“ auf die Zusammenarbeit und das Verhältnis zwischen Regisseur, Drehbuchautor und SchauspielerIn ein. Obwohl er nicht dezidiert Asta Nielsen erwähnt, so könnte man davon ausgehen, dass er dabei die Konstellation zwischen Asta Nielsen und ihm beschreibt.

„Ein naives Publikum erfaßt nicht, daß die SchauspielerIn nur die Angaben des Manuskriptes ausführt, und darum wird es stets naiv urteilen, daß eine Szene gut gespielt wird, wenn sie von der Hand des Autors spannend und packend ist, – denn die Schauspieler stehen ja sichtbar auf der Leinwand, der Autor aber ist nicht zu sehen – und wird darum vergessen.“⁹⁴

Wenn man die Beziehung zwischen Asta Nielsen und Urban Gad dahingehend betrachtet, inwieweit eine/r der beiden eine Inspirationsquelle für den anderen bzw. die andere gewesen sein könnte, so geht aus den Quellen hervor, dass sie sich gegenseitig inspiriert haben. Wie auch Stephan Michael Schröder feststellt, waren Asta Nielsen und Urban Gad von 1910 bis 1914 ein äußerst kreatives Künstlerpaar und hatten zusammen ihre produktivste Zeit.⁹⁵ Ein Paar, welches sich gegenseitig zu Höchstleistungen gebracht hat.

3.5 Asta Nielsen – ihre Praktiken der Selbstinszenierung

„Mit Asta Nielsen beginnt die Filmkunst. Oder die Kunst des Schauspielers im Film? Oder etwas ganz Neues: die wortlose Kunst des Filmschauspielers?“⁹⁶ So leitet Ludwig Gesek sein Buch ein, und gleich der Beginn lässt erahnen, welche Bewunderung er für Asta Nielsen hegte. Aber nicht nur Ludwig Gesek, sondern auch andere KünstlerInnen der damaligen Zeit zeigten sich von der Schauspielkunst von Asta Nielsen sehr angetan. Béla Balázs zum Beispiel schreibt über sie: „Senkt die Fahnen vor ihr, denn sie ist unvergleichlich und unerreichbar. [...] Asta Nielsen ist die erlöste KünstlerIn, die ihr Leben so restlos in Kunst gestaltet, daß aus jedem Schmerz und jedem Verlust doch nur die Freude einer neuen Rolle wird.“⁹⁷ Heide Schlüpmann hat sich damit beschäftigt, warum Asta Nielsen so viele LiteratInnen, PoetInnen, KünstlerInnen und TheoretikerInnen damals beeindruckte, dass sie

⁹⁴ Ebenda, S. 147.

⁹⁵ Vgl. Stephan Michael Schröder, „Urban Gad? Zur Frage der Autorenschaft in den Filmen bis 1914“, S. 210.

⁹⁶ Ludwig Gesek, *Gestalter der Filmkunst. Von Asta Nielsen bis Walt Disney. Geschichten zur Filmgeschichte*, Wien: Amadeus Edition 1948, S. 31.

⁹⁷ Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (Hrsg.), Béla Balázs Schriften zum Film. Band I: „Der sichtbare Mensch“. Kritiken und Aufsätze 1922–1926, S. 159.

sich immer wieder in ihrer Kunst mit ihr auseinandersetzen. Sie geht von ihren eigenen Erfahrungen aus und schreibt, dass diese Euphorie der Künstler etwas damit zu tun haben könnte, „dass die Nielsen nicht nur in Filmen spielte, sondern dass sie in ihrem Spiel eine neue Einsicht in das Filmschauspiel und in die Möglichkeiten des Films eröffnete“⁹⁸. Die KünstlerInnen der verschiedenen Sparten bildeten ein Echo dieser Mitteilung, „die ihnen aus einem noch fremden Phänomen, dem Kino, entgegenkam“⁹⁹.

Asta Nielsen hat sich als Star und als Muse für viele KünstlerInnen sozusagen dieses neue Phänomen Kino zu Eigen gemacht. Doch als Schauspielerin konnte sie den Film auf einen eigenen Weg bringen. Sie war nicht einfach ein Star, der nach den Vorstellungen eines Produzenten oder Regisseurs geformt wurde. Asta Nielsen konnte in ihrer Arbeit als Schauspielerin noch alle Möglichkeiten ausschöpfen, den gesamten Film mitzugestalten. Sie konnte und wollte in allen Sparten der Filmproduktion, sei es bei der Regie, bei der Kamera, bei den Kostümen, bei den Requisiten etc., mitreden.¹⁰⁰ „Sie nutzte die Möglichkeit, einen Film aus der Position vor der Kamera zu entfalten und die Männer hinter der Kamera zu ihren Mitspielern zu machen.“¹⁰¹ Asta Nielsen konnte so „ihre Formen des Spiels, ihre Weisen, in den Film und mit ihm zu wirken“¹⁰², entwickeln. Sie hatte zu Beginn ihrer Karriere in den 1910er-Jahren also viele Möglichkeiten, als Schauspielerin im gesamten Filmentwicklungsprozess mitzuwirken.

3.5.1 Asta Nielsens Schau„spiel“

Wie schon erwähnt, begann Asta Nielsen ihre Karriere als Theaterschauspielerin. Als sie sich jedoch mit Urban Gad entschloss, einen Film zu drehen, hatten beide erkannt, dass die Kamera ein anderes Spiel erfordert als die Bühne. An die Stelle großer Gesten mussten kleine Nuancen treten, um den gewünschten Effekt zu erzielen. Frank-Burkhard Habel schreibt in seinem Aufsatz, dass Asta Nielsen dieses Spiel vor der Kamera in allen Genres meisterhaft

⁹⁸ Heide Schlüpmann, „Gespielte Geschichten“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 29.

⁹⁹ Ebenda, S. 29.

¹⁰⁰ Vgl. Die Herausgeber und Herausgeberinnen, „Vorwort: Sternschnuppen“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 10.

¹⁰¹ Ebenda, S. 10.

¹⁰² Ebenda, S. 10.

beherrschte. Sie konnte sowohl in tragischen Rollen erschüttern, aber zugleich in komischen die grotesksten Wirkungen glaubhaft machen.¹⁰³ Auch Heide Schlüpmann beleuchtet Asta Niensens Karrierestart und betont, dass sie von Beginn an wusste, was der Film von ihr erwartete. Heide Schlüpmann geht des Weiteren auf ihre Art des Spiels vor der Kamera ein und schreibt, dass die Kamera im Gegensatz zur Theaterbühne forderte, sich an die „sichtbare Wirklichkeit, die Oberfläche, zu halten“, und Asta Nielsen verstand es, ihr Spiel darauf zu beziehen.¹⁰⁴

„Sie [die Kamera] verlangte, sich in einer Alltagsumgebung alltäglich zu bewegen und zu reagieren – einer Umgebung einschließlich der glücklichen oder schmerzlichen Geschehnisse, die Menschen treffen. Fast könnte man denken, das sei gar keine Kunst, sondern ‚natürliches‘ Verhalten, und das Können bestünde lediglich darin, sich durch die Gegenwart der Kamera nicht irritieren zu lassen oder ihren Voyeurismus insgeheim exhibitionistisch zu genießen.“¹⁰⁵

Heide Schlüpmann sieht das filmische Können der Asta Nielsen darin, dass sie den Zusammenhang zwischen Film und Alltag herstellen konnte. Sie hatte die Fähigkeit, wahrzunehmen, mehr noch, diese auch zu veräußern. Der Film gab der vom Theater kommenden Schauspielerin eine ungeahnte Freiheit vom „Zwang der Abstraktion, zur Stilisierung der dem Alltag abgeschauten Verhaltensweisen“. Sie entdeckte ein unbefangenes Spiel, welches von Worten unabhängig war. Sie konnte dadurch ihren Körper vom Sprachzusammenhang lösen und so ihr Spiel für die Intentionen des Films, also die Menschen, neu zu entdecken und zu enthüllen, öffnen.¹⁰⁶

Auch Janet Bergstrom geht in ihrem Text auf das Spiel der Asta Nielsen ein. Sie schreibt, dass die viel gerühmte Natürlichkeit von Asta Niensens Spiel das Ergebnis sorgfältiger Arbeit war. Asta Nielsen erwähnt in ihren Memoiren, dass sie lernte ihren Ausdruck zu verbessern, indem sie ihre Filme auf vergrößerter Leinwand studierte und beobachtete. Vieles an Asta Niensens Art der Darstellung lässt erahnen, wie viel Aufwand für die Konzeption von Spiel und Inszenierung getrieben wurde.¹⁰⁷ „Die bemerkenswert unbefangene ‚Persona‘, die sie während dieser Periode auf eine Reihe von Figuren projizierte, war bewusst für Kamera und Leinwand geschaffen.“¹⁰⁸

¹⁰³ Vgl. Frank-Burkhardt Habel, „Die schweigende Muse. Asta Nielsen“, S. 16.

¹⁰⁴ Vgl. Heide Schlüpmann, „Die Filme“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 20–21.

¹⁰⁵ Ebenda, S. 21.

¹⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 23.

¹⁰⁷ Vgl. Janet Bergstrom, „Die frühen Filme Asta Niensens“, S. 159.

¹⁰⁸ Ebenda, S. 159.

Asta Nielsen selbst bemerkte in ihren Lebenserinnerungen, dass im Film eine zum Theater differente Herangehensweise gefragt war:

„Ich wurde die Treppe hinabgeführt, am schnurrenden Filmstreifen vorüber, und dieser Laut wirkte vom ersten Augenblick seltsam anregend auf mich. Dann stand ich, gewissermaßen aufwachend, wieder zwischen meinen Kollegen. Mir war klar, daß man sich völlig von seiner Umgebung losreißen muß, um einen entscheidenden Abschnitt eines dramatischen Films wirklich echt darstellen zu können. Die Möglichkeit, Charakter und Stimmung der Figur nach und nach zu entwickeln, fehlt dem Filmschauspieler, und sie läßt sich nur durch eine Art Autosuggestion ersetzen. Hier hilft kein Können, keine Technik. Hier kommt es ausschließlich auf Begabung an, sich in Bruchstücke einleben zu können, die man sich schon vorher in seiner Phantasie zurechtgelegt hat. Die alles enthüllende Linse fordert höchste Wahrhaftigkeit des Ausdrucks.“¹⁰⁹

Im Folgenden werden mithilfe von Filmstills aus den Filmen *Afgrunden* (deutsch: *Abgründe*, DK 1910), *Die Filmprimadonna* (D 1913) sowie *Engelein* (D 1913) die Selbstinszenierungstechniken der Asta Nielsen beleuchtet. Wie setzte sie sich mithilfe erotischer und komischer Darstellung sowie mithilfe ihrer Kostüme in Szene?

3.5.2 *Afgrunden* (deutsch: *Abgründe*, DK 1910)¹¹⁰

„*Abgründe* wird von vielen Historikern nicht nur deshalb als Meilenstein der Filmgeschichte angesehen, weil Asta Nielsen darin debütierte, sondern auch, weil der Film den Anfang des ‚goldenen Zeitalters‘ des dänischen Kinos der 10er-Jahre mit seinen abendfüllenden erotischen Melodramen markiert.“¹¹¹

Die Dreharbeiten zum Film fanden im Juni 1910 statt, innerhalb der Sommerpause am Neuen Theater in Kopenhagen, wo Asta Nielsen und Urban Gad angestellt waren. In einem früheren Gefängnishof wurde eine Bühne errichtet, wobei die Sets meist provisorischen Charakter hatten. Da es an künstlicher Beleuchtung fehlte, musste stets nach dem Stand der Sonne gedreht werden. Einige Aufnahmen wurden auch außerhalb des Gefängnisses in einer Straßenbahn (Anfangsszene) und in einem Park gedreht. Außer dem Kameramann waren alle anderen Mitwirkenden am Film Neulinge. Der Film musste aufgrund eines begrenzten Budgets innerhalb von acht Tagen fertiggestellt werden. Am 12. September 1910 feierte der

¹⁰⁹ Asta Nielsen, *Die schweigende Muse. Lebenserinnerungen*, S. 111.

¹¹⁰ *Afgrunden* (deutscher Titel: *Abgründe*), Regie: Urban Gad, Drehbuch: Urban Gad, DK 2005 Danish Film Institute/Archive&Cinematheque

¹¹¹ http://www.edition-filmmuseum.com/product_info.php/info/p15_Asta-Nielsen--Vier-Filme.html, Zugriff am 30. Aug. 2013

Film in Kopenhagen Premiere und seine Erstaufführung in Deutschland fand im Dezember desselben Jahres statt. Der Film wurde weltweit ein großer Erfolg.¹¹²

3.5.2.1 Handlung von Abgründe

Magda Vang arbeitet als Klavierlehrerin. In der Straßenbahn lernt sie den Pastorensohn Knud Svane kennen, der sie bald darauf während des Sommers ins Pfarrhaus seiner Eltern einlädt. Erfreut reist Magda in die Ferien. Bald lässt sich in der Nähe des Pfarrhauses der „Cirkus Fortuna“ nieder und Magda lernt den vorbeireitenden Artisten Rudolf Stern kennen, der sofort mit ihr flirtet. Sie überredet Knud, mit ihr eine Vorstellung im Zirkus zu besuchen. Der stimmt nur widerwillig zu. Nach der Vorstellung bleibt Magda noch länger und schaut sich die Stallungen an. Das Paar wird von Rudolf beobachtet und er folgt den beiden bis zur Haustür, wo ihn Knud attackiert. In der Nacht steigt Rudolf über eine Leiter in Magdas Schlafzimmer ein, wo sie sich bald leidenschaftlich in die Arme fallen. Daraufhin flieht Magda mit Rudolf. Sie hinterlässt Knud einen Abschiedsbrief. Magda geht mit Rudolf nach Kopenhagen und lebt mit ihm in einer Künstlerpension. Bald schwindet ihr Glück mit Rudolf, da er sie ständig mit anderen Frauen betrügt. Knud, der Magda nicht vergessen kann, findet sie und überredet sie, mit ihm heimzukommen. Sie packt ihre Koffer, doch schlussendlich wird sie von Rudolfs Charme wieder „eingewickelt“, sodass sie bei ihm bleibt. Sie treten gemeinsam mit einer Varieténummer auf, bei der Magda Rudolf mit einem erotischen Tanz mit einem Lasso einfängt und fesselt. Hinter den Kulissen kommt es danach zu einem Streit zwischen Magda und einer Tänzerin, mit der Rudolf wieder geflirtet hat. Der Streit der beiden endet auf der Bühne, weshalb Magda und Rudolf entlassen werden. Man sieht beide in einem Gastgarten eines Cafés wieder, in dem Magda Klavier spielt, um für beide Geld zu verdienen. Rudolf lässt es sich in der Zwischenzeit mit Bekannten gut gehen und isst und trinkt. Knud, der mit Freunden Fahrrad fährt, macht in diesem Café Rast. Er erkennt Magda und bittet sie um ein Gespräch in einem separaten Raum. Rudolf soll die Rechnung begleichen, doch er hat kein Geld. Da gibt ihm der Kellner den Tipp, Magda an den Mann, der um eine Unterredung mit Magda bat und im Separée wartet, zu verkaufen, um an Geld zu kommen. Magda ist entsetzt darüber und wehrt sich, doch sie wird von Rudolf in den Raum gestoßen, in dem Knud auf sie wartet. Sie ist erleichtert darüber und bricht vor Knud zusammen. Knud will sie

¹¹² Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Abgr%C3%BCnde_%281910%29, Zugriff am 02. Sept. 2013

trösten und mit sich nehmen, doch für Magda ist es zu spät. Sie will ihn gerade wegschicken, als Rudolf in den Raum kommt. Auch er erkennt Knud wieder und es kommt zum Kampf zwischen den Männern. Magda gelingt es, Knud auszusperrten. Als dann Rudolf ihr gegenüber handgreiflich wird, ersticht sie ihn in Notwehr. Danach bricht sie völlig aufgelöst über dem Leichnam zusammen. Vorbei an Knud, den sie nicht eines Blickes würdigt, da sie Rudolf bis in den Tod hinaus noch liebt, wird sie wenig später von der Polizei abgeführt.

3.5.2.2 *Analyse ihrer Selbstinszenierung anhand der Erotik in Abgründe*

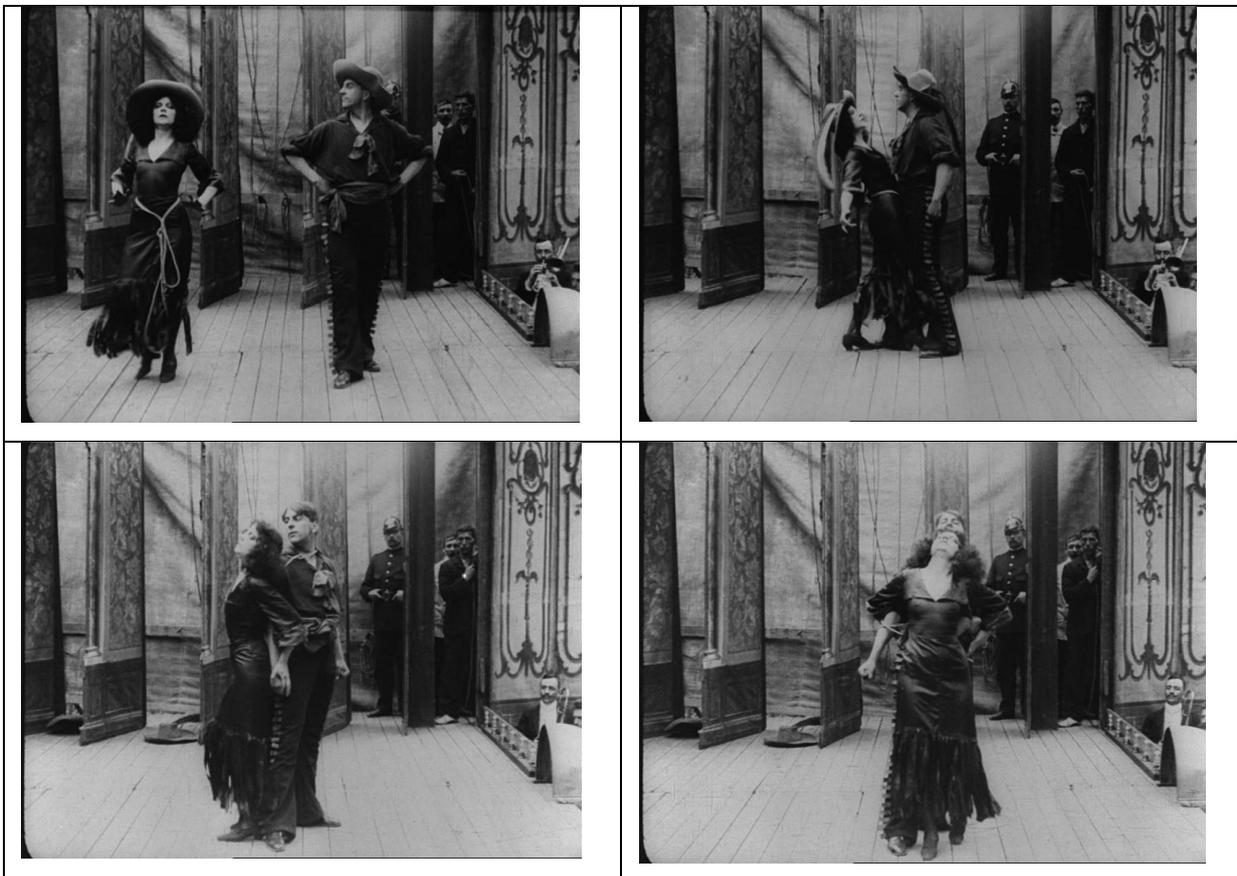




Abbildung 2: Filmstills aus *Afgrunden* (deutscher Titel: *Abgründe*).

Die Einstellungen zeigen einen Ausschnitt des berühmten Gaucho-Tanzes im Film *Abgründe*. Asta Nielsen umtanzt dabei mit kreisenden Hüft- und Beckenbewegungen in einem eng anliegenden schwarzen Lederkleid ihren Filmpartner Poul Reumert. Die Szene endet, indem sie Reumert mit einem Seil fesselt, ihn zu Boden zwingt und ihn danach leidenschaftlich küsst. Diese Szene war für die damalige Zeit ein Skandal, was aber Asta Niensens Karriere keinen Abbruch tat. Im Gegenteil, dieser legendäre erotische Bauchtanz war ein Grund für ihre rasche Berühmtheit. Asta Nielsen erinnert sich: „In meinem ersten Film hatte ich, in enganliegendem schwarzem Seidenkleid, einen Bauchtanz vorgeführt, der offenbar die Herzen aller Varietékenner und Direktoren höher schlagen ließ.“¹¹³

Der Journalist des Düsseldorfer „Kinematographen“ berichtet über die Tanzszene folgendermaßen:

„Ich habe bisher immer geglaubt, die Grenze sei eine Linie, und eine Linie sei etwas Abstraktes, das zur Geometrie gehört. Nachdem ich aber den Gaucho-Tanz in den Abgründen gesehen habe, bin ich anderer Ansicht. Es gibt eine Grenze, eine konkrete, fühlbare, greifbare Grenze, die tausendmal feiner ist als ein Haar, tanzt Asta Nielsen als Magda ihre unselige und verderbliche Leidenschaft zu Rudolph, dem Artisten.“¹¹⁴

Des Weiteren schwärmt der Journalist von der realistischen Darstellung des Tanzes, der von „köstlicher Frische“¹¹⁵ sei.

¹¹³ Asta Nielsen, „Mein Weg zum Film, 2. Mein erster Film“, in: *B. Z. am Mittag*, 24.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 38.

¹¹⁴ *Der Kinematograph – Düsseldorf*, 23.11.1910, zit. n. Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 40.

¹¹⁵ *Der Kinematograph – Düsseldorf*, 14.12.1910, zit. n. Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 41.

Gleich in ihrem ersten Film setzt Asta Nielsen ihre erotische Ausstrahlung ein und wird damit weltberühmt. Sie gilt auch als eine der Ersten, die diese offensive Art von Erotik in ihren Filmen einsetzte. Eine Protestschrift gegen Asta Nielsen in der „Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie“ aus dem Jahr 1910 besagt, dass Asta Nielsen eine der Hauptvertreterin der sinnlichen Filme sei und es sei sehr verwerflich, inwieweit sie mit ihren Körperverrenkungen die Sinnenlust der Zuschauer wecke, sie damit in ganz Europa Schule mache und sogar andere Schauspielerinnen damit anstecke, ihren Körper zu verrenken.¹¹⁶

„Die Verbrecherdramen sind lange nicht so gefährlich wie die ‚Liebesfilme‘, wo man sich zum großen Teil unter Apachen und Prostituierten befindet. Die ‚Duse des Films‘ ist Parole geworden. Sie ist die Priesterin der Sinnlichkeit und in ihrem ‚Fache‘ Meisterin. Keine andere kann wie sie ihre leichtbekleideten Glieder in einem Tanze auf der scharfen Messerschneide der Unzüchtigkeit verrenken.“¹¹⁷

Bemerkenswert ist, dass Asta Nielsen mit ihrer für damals schmalen Silhouette das Filmpublikum für ihre erotischen Darstellungen begeistern konnte. In den 1910er-Jahren galt noch eine üppigere Frauengestalt als Schönheitsideal. Asta Nielsen erinnert sich, dass sie das Glück hatte, ein internationaler Typ zu sein. Sie war für die damalige Zeit ungewohnt schlank, sie galt sogar als mager. Für die Filmbranche war ihre Schlankheit eine Katastrophe.¹¹⁸ „Aber das Publikum liebte mich und verzieh mir meine der Zeit vorausseilende Linie.“¹¹⁹

Oksana Bulgakowa nimmt ebenso Stellung zum Körper der Asta Nielsen. Sie stellt in ihrem Text einen Zusammenhang zu Russland her, wo Asta Nielsen in den 1910er-Jahren ein Massenidol wurde. In Russland wurde ihr androgyner Körper bewundert, denn der kam dem Ideal einer dekadenten Schönheit am nächsten. Asta Niensens Körper wird dort zum Idiom der neuen Schönheit, welche als dem Zeit- und Bewegungsfluss entzogen verstanden wurde.¹²⁰

„Ihr Körper wird nicht als schön, sondern als expressiv empfunden. Einerseits hatte Nielsen die Körpersprache der erotisierten Diva [...] übernommen, also die in der Zeit gängigen Stereotypen der Anmut: schmachkend, ‚bedrohlich‘ langsam, gleitend. Andererseits hat sie oft Frauen aus den sozialen Unterschichten gespielt wie Dienstmädchen, eine Zirkusartistin, Prostituierte [...] deren Bewegungen die Konventionen des guten Tons bzw. der guten Manieren des Geschmacks sprengten.“¹²¹

¹¹⁶ Vgl. *Bild und Film Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie*, Dezember 1912, zit. n. Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, S. 69.

¹¹⁷ Ebenda, S. 69.

¹¹⁸ Vgl. Asta Nielsen, „Mein Weg zum Film, 4. Entwicklungsjahre des Films“, in: *B. Z. am Mittag, 27.9.1928*, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, S. 82.

¹¹⁹ Ebenda, S. 82.

¹²⁰ Vgl. Oksana Bulgakowa, „Scheherazade eines Groschenromans: Russische Doppelgängerinnen“, in: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 353f.

¹²¹ Ebenda, S. 355.

Ein großer Bewunderer von Asta Nielsen, der ungarische Filmkritiker und Schriftsteller Béla Balázs, hat sich ebenfalls mit ihrer erotischen Ausstrahlung befasst. In seinem Text schreibt er, dass der besondere künstlerische Wert ihrer Erotik in deren Vergeistigung liege. Vor allem gehe die erotische Ausstrahlung aber von ihren Augen aus, nicht von ihrem Körper, oder wie Balázs schreibt, nicht von ihrem Fleisch, denn Fleisch habe sie ja gar nicht. Er spricht von abstrakter Magerkeit, welche ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen sei.¹²²

„Denn diese [Asta Nielsen] kann obszöne Entblößung schauen, und sie kann lächeln, daß es von der Polizei als Pornographie beschlagnahmt werden müßte. Diese spiritualisierte Erotik ist das Gefährlich-Dämonische, weil sie durch alle Kleider hindurch fernwirkend ist.“

3.5.3 Die Filmprimadonna (*D 1913*)¹²³

Die Filmprimadonna ist nur mehr in Fragmenten erhalten. Der Film ist in vier Akte gegliedert, wobei nur noch Bruchstücke des ersten Aktes vorhanden sind, wo Asta Nielsen die fiktive Filmprimadonna Ruth Breton spielt.

Das Filmmuseum hat über diese DVD versucht, Teile des verloren gegangenen Originalfilms wieder sichtbar zu machen.

Im Vorspann dieser DVD wird dieser Versuch näher erläutert:

„The Film ‚Prima Donna‘ had its premiere on December the 5th 1915 in Berlin. Unfortunately no complete materials seem to have survived. Two fragments are known today: an incomplete print of the American release version (255m) in the collection of the George Eastman House, and an even shorter version of the Dutch release (89m) in the Nederlands Filmmuseum in Amsterdam. Both fragments show scenes from the first of the actual four acts.“¹²⁴

¹²² Helmut H. Diederichs, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (Hrsg.), *Béla Balázs Schriften zum Film*, S. 185–186.

¹²³ *Die Filmprimadonna*, Regie und Drehbuch: Urban Gad, Fassung DVD, Edition Filmmuseum 37, 2. Auflage 2011, Film&Kunst GmbH.

¹²⁴ Ebenda, 00:19

3.5.3.1 Handlung von Die Filmprimadonna

Zu sehen ist ein Filmatelier, in dem die Vorbereitungen zu einem Film laufen. Der Direktor der Filmgesellschaft erhält einen Brief der Filmprimadonna Ruth Breton, die darin mitteilt, nicht im Film mitspielen zu wollen, da er nicht ihrem gewohnten Standard entspreche. Ruth Breton erhält daraufhin einen Brief der Filmgesellschaft, die ihr nach ihrer Absage nun andere Manuskripte zur Ansicht schickt. Nach deren Durchsicht scheint Ruth Breton wieder nicht zufrieden zu sein. Da erhält sie plötzlich Besuch vom Schriftsteller und Schauspieler Walter Heim, der ein Manuskript mitbringt und zugleich die Hauptrolle an ihrer Seite erbittet.

Danach sieht man die Dreharbeiten zu „Ein Mädchen ohne Vaterland“ und bekommt einen Eindruck auch abseits der Dreharbeiten. Nachdem eine Außenszene gedreht wird, setzt sie sich im Kostüm des „Mädchens ohne Vaterland“ mit Walter Heim auf eine Bank. Hier sagt sie ihm, dass sie Gefallen an seinem Manuskript findet, woraufhin dieser ihr freudestrahlend die Hand küsst. Es ist ersichtlich, dass Ruth auch private Gefühle für ihn hegt. Danach prüft sie während der Dreharbeiten sämtliche Aspekte des Films, auch im Schnittatelier. Sie lässt sich bereits entwickelte Filmstreifen zeigen und beschwert sich schließlich sogar beim Direktor, dass der Hauptdarsteller nicht ihren Wünschen entspricht. Sie setzt sich durch und nutzt sogleich die Möglichkeit, dem Direktor gleich Walter Heim als ihren neuen Partner vorzustellen. Auch privat kommen sich Ruth und Walter näher. Danach wird eine Außenszene der beiden zum Film „Die Kinder des Generals“ gedreht. Man sieht dabei, wie gefilmt wird, und danach wird auch noch ein Standfoto gemacht mit dem Insert „During the production of a photo-play ‚still‘ pictures of the principal scenes are made for display purposes.“¹²⁵ Der Film endet mit einem innigen Gespräch Ruth Bretons im Rollenkostüm mit einem anderen Herrn ... Hier endet der Film abrupt. Der Abspann der DVD versucht zu rekonstruieren:

„... maybe someday we will be able again to watch Ruth falling in love with the noble Herr von Zornhorst, turning away from Walter Heim, getting a heart disease and risking her life by acting on stage to earn money to help von Zornhorst with his gambling debts, being sent into the hospital and finally dying after the last scene of her last play, a play Walter had written about their love.“¹²⁶

¹²⁵ Ebenda, 14:31.

¹²⁶ Ebenda, 16:35.

3.5.3.2 Analyse der Selbstinszenierung im Film *Die Filmprimadonna*

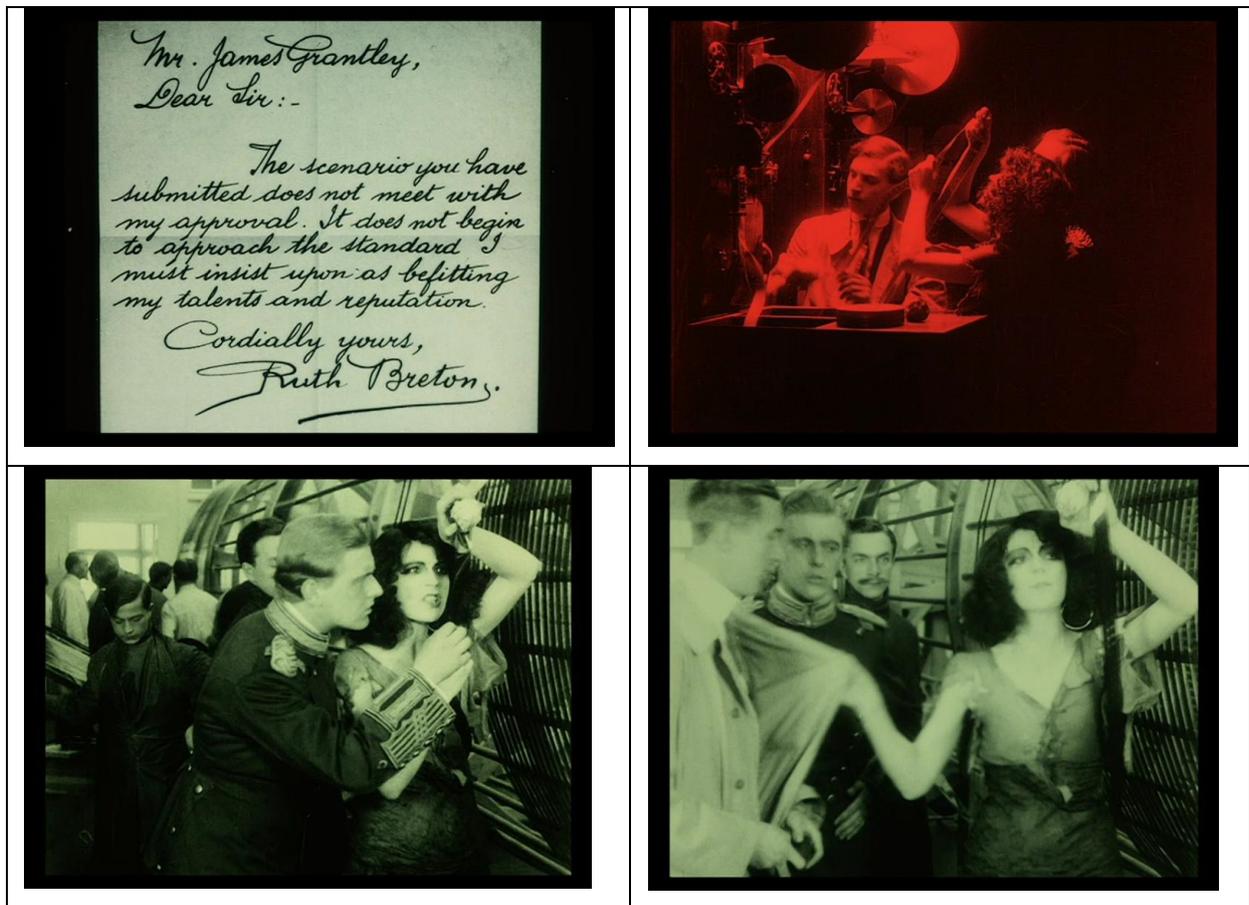


Abbildung 3: Filmstills aus *Die Filmprimadonna*.

Die Filmprimadonna gilt als ein Beleg dafür, inwieweit Asta Nielsen an der gesamten Filmproduktion beteiligt war, und gibt gute Einsichten in ihre Selbstinszenierungspraktiken. Winfried Pauleit geht in seinem Text ebenfalls auf die Selbstinszenierung der Asta Nielsen, im Besonderen in *Die Filmprimadonna*, ein. Er schreibt, dass im Film Produktionsabläufe sichtbar gemacht wurden (vom Manuskript bis zum Schnitt). Asta Nielsen sei damit ein „frühes Zeugnis filmischer Selbstreflexion und ‚Selbstinszenierung‘“ einer neuen Branche.¹²⁷ Die Filmstills zeigen einen Ausschnitt aus der Szene, in der Asta Nielsen noch im Kostüm (also im zerschlissenen Kleid) des Filmes „Mädchen ohne Vaterland“ in den Schneiderraum kommt und die gerade gefilmten Aufnahmen begutachtet, indem sie die Filmstreifen gegen

¹²⁷ Winfried Pauleit, „Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 133.

das Licht hält. Sie hat auch etwas zu beanstanden und zeigt dies deutlich – in einer Einstellung sieht man, wie sie den Techniker der Filmentwicklung förmlich zu sich reißt, um ihn auf den Fehler aufmerksam zu machen. Winfried Pauleit schreibt, dass diese Szene sogar komisch wirkt, denn es wird nicht nur der Einfluss Asta Nielsen auf die Produktion bezeugt, sondern es wird auch alles stumm, mit den Mitteln des frühen Erzählkinos, nachgestellt:

„Ausstellung des Seitenblicks, Gesten, die das Sprachliche ersetzen, Ausstellung des Geschlechterverhältnisses. Gleichzeitig oszilliert Nielsen zwischen Schauspielerin und Regie, wenn sie – immer noch als ‚Mädchen ohne Vaterland‘ gekleidet – mit ihrer Geste die Blicke der Männer auf ihr eigenes Filmbild führt [...].“¹²⁸

Asta Nielsen beschreibt in ihren Erinnerungen ihre eigene Beteiligung an der gesamten Filmproduktion. „Von Anfang an war es mir klar, daß die wirklich große Schauspielerin im Film des stärksten Einfühlungsvermögens in das gesamte Gebiet dieser neuen Ausdruckskunst bedurfte.“¹²⁹ Sie kümmerte sich ihren Aussagen nach nicht nur um die Verkörperung ihrer Rolle, sondern sie hat immer wieder auch die Verantwortung für alle Regie- und technischen Fragen übernommen. So organisierte sie einmal von sich aus einen neuen Kameramann, um ein optimales Ergebnis für ihre Filme erzielen zu können.¹³⁰ Asta Nielsen war aber auch perfektionistisch, was die eigene Darstellung der verschiedenen Rollen betraf. In einem Interview beschreibt sie ihre Vorgehensweise: „Ehe ich die Rollen verkörperte, pflegte ich oft monatelang mit den Figuren in meiner Vorstellung zu leben. Natürlich habe ich dann auch vieles unbewußt in mein Spiel gelegt.“¹³¹ Diese kompromisslose Beteiligung am gesamten Produktionsprozess ihrer Filme konnte Asta Nielsen jedoch nur in der Zusammenarbeit mit Urban Gad von 1910 bis 1914 genießen. Danach hatte sie mit verschiedenen Regisseuren zu tun, mit denen es immer wieder Probleme mit der Zusammenarbeit gab. Siegfried Kracauer spricht das in seinem Text aus dem Jahr 1931 an, in dem er klagt, dass Asta Nielsen nur noch „spärliche Angebote“¹³² von der Filmbranche erhalten habe. Er führt dies auf die Eigenheit Asta Niensens zurück, von den Regisseuren vorab das Manuskript zu verlangen und bei Missfallen die Filmrolle sogar

¹²⁸ Ebenda, S. 138.

¹²⁹ Asta Nielsen, „Mein Weg zum Film, 3. Aus der Frühzeit des deutschen Films“, in: *B. Z. am Mittag*, 26.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 55.

¹³⁰ Vgl. Ebenda, S. 55.

¹³¹ Asta Nielsen, „Mein Weg zum Film, 5. Saat und Ernte vor dem Kriege“, in: *B. Z. am Mittag*, 29.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 102.

¹³² Vgl. Asta Nielsen, „Mein Weg im Film, Rückblick und Ausblick“, in: *B. Z. am Mittag*, 24.10.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 216.

zurückzuweisen. Bei Produzenten und Regisseuren wurde sie deshalb immer unbeliebter.¹³³ Asta Nielsen betont in ihrem Interview aus dem Jahr 1928, dass sie stets versuchte, sich nicht an die Empfehlungen einiger Regisseure zu halten. So wollte sie zum Beispiel nicht „in einem bestimmten Typen erstarren“¹³⁴, denn „[N]ur dadurch konnte die Charakterdarstellerin in mir zur Entfaltung gelangen. Der steigende Erfolg bewies mir, daß ich auf dem richtigen Wege war.“¹³⁵ Sie war der Meinung, dass sich der Film vom Schauspielerfilm zum Regisseurfilm gewandelt und daher künstlerisch einen Rückschritt gemacht habe. Sie weigerte sich, in ihren Filmrollen nur einen „Typ“ zu verkörpern, ein System, welches von Amerika aus auch Europa erreichte. Für dieses Starsystem konnte sie wenig Verständnis aufbringen, wurde dadurch ihrer Meinung nach doch auf eine künstlerische Darstellung verzichtet.¹³⁶

Helmut Herbst nimmt in seinem Text ebenfalls Stellung zur Selbstinszenierung der Asta Nielsen. Auch er ist der Meinung, dass sie diese am besten in *Die Filmprimadonna* zu Schau gestellt hat, und verweist ebenfalls auf die Szene, in der sie den gerade entwickelten Filmstreifen auf seine Qualität hin begutachtet. Außerdem stellt er einen Vergleich mit der Schauspielerin Marlene Dietrich an, die sich als „Geschöpf“ von ihrem „Schöpfer“ (ihr Regisseur Sternberg) bezeichnete.¹³⁷

„Ganz anders als die Dietrich hat die Nielsen nie einen Zweifel daran gelassen, dass sie sich selbst im Machtzentrum all ihrer Aktivitäten sah, der künstlerischen wie der unternehmerischen. Sie war nie etwas anders als ihr eigenes Geschöpf, ein von männlichen Planeten umkreistes Zentralgestirn.“¹³⁸

¹³³ Vgl. ebenda, S. 216.

¹³⁴ Asta Nielsen, „Mein Weg im Film, 5. Saat und Ernte vor dem Kriege“, in: *B. Z. am Mittag*, 29.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, S. 102.

¹³⁵ Ebenda, S. 102.

¹³⁶ Vgl. Asta Nielsen, „Mein Weg im Film, Rückblick und Ausblick“, S. 214.

¹³⁷ Vgl. Helmut Herbst, „Der Star, das Handwerk und die Konterbande“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 212.

¹³⁸ Ebenda, S. 212.

3.5.4 *Engelein (D 1913)*¹³⁹

Engelein ist Asta Nielsens zweites Lustspiel, bei dem Urban Gad das Drehbuch und die Regie übernahm. Es ist der vierte Film der Asta-Nielsen/Urban-Gad-Serie und hatte am 3. Jänner 1914 Premiere. Asta Nielsen war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten 32 Jahre alt, sie spielte im Film jedoch eine Siebzehnjährige, die sich als Zwölfjährige ausgeben musste.

Der Film steht für den Prototypen der Screwball-Comedy, welche vergleichbar ist mit den frühen amerikanischen Filmen mit Charlie Chaplin.¹⁴⁰

„Als *Engelein* fünfzehn Jahre nach seinem Entstehen, 1928, in Berlin eine Wiederaufführung erlebte, befiel die Rezensenten das nackte Entsetzen angesichts der Erkenntnis, daß die Kunst der Filmkomödie in der Art und Qualität dieses Films bereits ausgestorben war.“¹⁴¹

3.5.4.1 *Handlung von Engelein*

Die Vorgeschichte:

Der in Berlin lebende Redakteur Schneider erhält Besuch von seinem in Amerika lebenden Bruder Peter J. Schneider, der sehr vermögend ist. Dieser hat zugesichert, dass das erstgeborene Kind seines Bruders als sein Erbe eingesetzt wird. Das Problem ist, dass Schneider bereits ein Kind hat und erst fünf Jahre nach dessen Geburt seine Frau heiratete. Die kleine Jesta kam also unehelich zur Welt, was die Schneiders dem Bruder verheimlichen wollen. Sie geben also ein Jahr nach der Hochzeit dem Bruder Bescheid, dass Jesta geboren wurde. Nun meldet sich der Bruder persönlich an und will das Baby besuchen. Da präsentieren sie ihm kurzerhand ein geborgtes Baby.

Zwölf Jahre später:

Aus Jesta ist eine temperamentvolle Siebzehnjährige geworden, die in einem Internat aufgezogen wird. Sie ist sehr rebellisch gegenüber der Erzieherin und verstößt gegen sämtliche Vorschriften. Als sie sich dann noch mit ihrem heimlichen Verlobten Johann Schiebstedt trifft, wird sie aus dem Internat geworfen. Diesen Rauschmiss feiert Jesta noch

¹³⁹ *Engelein*: Produktionsjahr 1913, Buch und Regie: Urban Gad, Produktion: Projektions AG „Union“ (PAGU), Berlin

¹⁴⁰ Vgl. Ilona Brennicke/Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910–1930. Mit Bildern aus Kopien von Gerhard Ullmann und einem Vorwort von Xaver Schwarzenberger*, München: Goldmann Verlag 1983, S. 35.

¹⁴¹ Ebenda, S. 39.

mit einer nächtlichen Feier mit ihren Freundinnen im Zimmer mit Alkohol, Zigaretten und Süßigkeiten, die sie von ihrem Geheimversteck im Garten holen.

Da erhält Jestas Vater eine Nachricht seines Bruders, dass er nach Europa zurückkehrt, um seine zukünftige zwölfjährige Erbin Engelein zu sehen. Inzwischen ist er auch verwitwet. Nun muss Jestas Vater ihr alles erklären und mithilfe ihres Vaters verkleidet sie sich als Zwölfjährige. Peter ist von seinem Engelein sehr angetan und nimmt sie über den Sommer mit auf sein Landgut, wo er zuvor liebevoll ihr Kinderzimmer hergerichtet hat. Jesta treibt hier viel Schabernack und bringt das ganze Hauspersonal in Aufruhr. Unterdessen fährt auch Theodor Schiebstedt mit seiner Schwester Meta auf das Landgut, deren Mutter eine Heirat mit Peter Schneider wünscht. Meta will Peter verführen, doch Jesta will dies verhindern, da sie sich in der Zwischenzeit ebenfalls in ihren Onkel verliebt hat. Als sie erfährt, dass sich Peter und Meta verloben, schreibt sie einen Abschiedsbrief und will sich ertränken. Doch als ihr das Wasser zu kalt ist, gibt sie ihren Plan auf. Ihr Brief wird in der Zwischenzeit gefunden und alle BesucherInnen begeben sich auf die Suche nach ihr. Jesta geht zurück ins Haus und kann mithören, wie Peter sich über seine Liebe zu Jesta äußert. Sie zeigt sich ihm und sie fallen einander in die Arme. Als Peter sie jedoch aufgrund ihres jungen Alters zurückstößt, klärt Jestas Vater ihn über die Wahrheit auf. Daraufhin beschließt Peter sein Engelein zu heiraten. Engelein für immer!

3.5.4.2 Analyse der Selbstinszenierung anhand der Komik und Verkleidung/Kleidung Asta Nielsens in Engelein

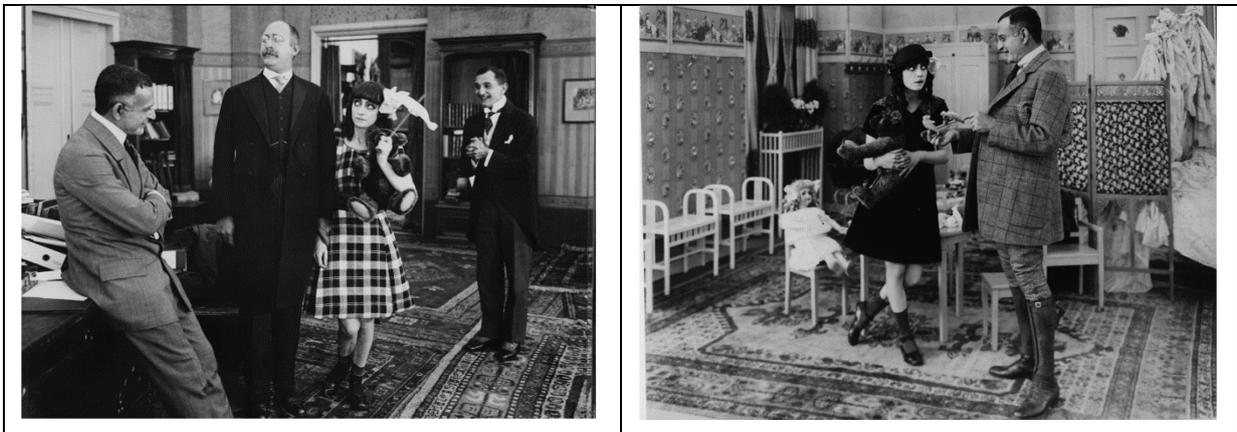




Abbildung 4: Filmstills aus *Englein*: Produktionsjahr 1913.

Claudia Preschl beleuchtet in ihrem Buch¹⁴² besonders die komödiantische Seite der Asta Nielsen und geht auch auf den Film *Englein* ein. Sie schreibt, dass dieser Film einen Backfisch der besonderen Art präsentiert. Asta Nielsen spielt darin die siebzehnjährige Jesta, die sich aufgrund einer Intrige aber als Zwölfjährige ausgeben muss. Im wahren Leben ist Asta Nielsen bereits 34 Jahre alt. Sie bestimmt im Film durch die gekonnte Auswahl der Kostüme die verschiedenen Altersstufen. Als Siebzehnjährige trägt sie einfarbige, knöchellange Kleider, modische Schuhe mit Absätzen und Kurzhaarfrisur. Als Zwölfjährige hingegen trägt sie knielange, groß karierte oder blumengemusterte Kleidchen und flache Schuhe. Ihre Haare trägt sie offen mit Locken und einer großen Masche oder einem Haarband geschmückt.¹⁴³ Sie versteht es, so Claudia Preschl,

„in diesen altersmäßig sehr unterschiedlichen Rollen, die spezifischen Kostümierungen in ihr komisches Spiel miteinzubeziehen, indem sie den Kontrast zwischen den

¹⁴² Claudia Preschl, *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er-Jahre*, Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008.

¹⁴³ Vgl. ebenda, S. 136.

weichen, geschmeidigen Bewegungen einer jungen, modischen Frau und den sich sträubenden, sperrigen und aufmüpfigen Haltungen eines (verkleideten) Teenagers hervorhebt“¹⁴⁴.

Die große und schlanke Asta Nielsen scheint wie geschaffen zu sein für solche Kostümierungen. Als Zwölfjährige versucht sie ständig ihre langen Gliedmaßen zu verstecken, sie zieht oft die Schultern hoch oder zupft an ihren kurzen Röcken, gelegentlich macht sie sogar einen Buckel.¹⁴⁵ Asta Nielsen setzt ihren dünnen und hochgewachsenen Körper, ihre großen Hände, ihre Augen sowie ihre Kostümierungen brillant in Szene, „um den Spannungsbogen eines pubertierenden Mädchens über Maskerade sowie groteske Körperlichkeiten auszuloten“¹⁴⁶. Dies ist nach Claudia Preschl vor allem in jenen Szenen des Films zu sehen, in denen sie mit ihrem Onkel einen Einkaufsbummel macht, oder als sie sich aus Liebeskummer ertränken will. In dieser Szene sind nicht nur ihre nackten Beine erkennbar, sogar ihre Spitzenunterwäsche kommt zum Vorschein.¹⁴⁷

Janet Bergstrom geht auch auf die Komik der Asta Nielsen in *Engelein* ein. Sie konstatiert, „[I]ndem Nielsen ein Kind spielt, kann sie ihre körperliche Energie und Geschicklichkeit ebenso wie viele andere Seiten ihres unkonventionellen Verhaltens besonders vorteilhaft zeigen.“¹⁴⁸ Die Komik kommt vor allem durch die Wechselwirkung zwischen Asta Nielsen und ihrer physischen Umgebung zustande. Janet Bergstrom verweist hier auf jene Szenen, in denen Nielsen in ihrem Kinderzimmer zu sehen ist, welches ihr Onkel für sie liebevoll mit Puppen und Teddybären ausgestattet hat. In einer anderen Szene sieht man Nielsen mit ausgestreckten Beinen und Zigaretten rauchend in dem für sie viel zu kleinen Bett liegen. Bergstrom geht auch auf die Szene ein, in der sich Jesta aufgrund von Liebeskummer ertränken will.¹⁴⁹ „[...]sie sieht dabei sehr erotisch aus, abgesehen allerdings von den Grimassen, die sie schneidet [...], und von der lächerlich großen Schleife im Haar.“¹⁵⁰

Claudia Preschl sieht die Komik der Asta Nielsen „im betont körperlichen Ausdruck, im Spiel zur Kamera und zum Publikum. Mit starken Grimassen, exzessiven Gebärden und körperlichen Verrenkungen bis hin zur Groteske bekräftigt Asta Nielsen das Nicht-Angepasste, den Wunsch Grenzen zu überschreiten.“¹⁵¹

¹⁴⁴ Ebenda, S. 136.

¹⁴⁵ Vgl. ebenda, S. 136.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 138.

¹⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 138.

¹⁴⁸ Janet Bergstrom, „Die frühen Filme Asta Niensens“, S. 168.

¹⁴⁹ Vgl. ebenda, S. 167–169.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 169.

¹⁵¹ Claudia Preschl, *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er-Jahre*, S. 138.

Gerade im Film *Engelein* spielten die Kostüme eine große Rolle, um die jeweiligen Altersstufen möglichst glaubwürdig darstellen zu können. Wie schon berichtet stellte Asta Nielsen die jeweiligen Kostüme für ihre Filme selbst zusammen und machte sich schon Monate vor Drehbeginn Gedanken darüber. José Teunissen stellt in ihrem Text „Mode und Modernität“ einen Bezug zwischen Asta Nielsen und den ModeschöpferInnen Paul Poiret und Coco Chanel her. Ihrer Meinung nach hat sich Asta Nielsen für die Auswahl ihrer Kostüme in vielen ihrer Filme an deren Entwürfen orientiert. Als Gemeinsamkeit zwischen Asta Nielsen und Coco Chanel sieht José Teunissen zum Beispiel, dass sowohl Asta Nielsen als auch Coco Chanel ihre jeweils eigenen Musen waren. Coco Chanel war ihr eigenes ideales Model, sie präsentierte ihre neuesten Kreationen an sich selbst. Auch Asta Nielsen stellte sich ihre Filmgarderobe selbst zusammen und „schuf sich also ihr eigenes Idealbild, wobei sie natürlich die Rollen, die sie spielte, zu berücksichtigen hatte“¹⁵².

Wie schon im vorhergehenden Kapitel ausgeführt, war Asta Nielsen jedoch keine Trendsetterin in Sachen Mode. Für sie stand im Vordergrund, inwieweit das Kostüm ihre Rolle unterstützen konnte. José Teunissen ist dennoch überzeugt, dass Asta Nielsen für die Mode als Vorbild eine große Rolle spielte, denn die radikalen Modernisierungen in der Körperästhetik und die Emanzipationsphilosophien im Bereich der Mode wurden von ihr in den Filmen in vielen Beispielen verkörpert.¹⁵³

„Sie folgte der Mode unmittelbar und zeigte deren aktuellsten und radikalsten Formen. In einer Hinsicht war sie der Mode und ihrer Zeit sogar voraus, und zwar in der Art und Weise, wie sie einen extrem aktiven, energischen und dynamischen Körper präsentierte und dabei eine attraktive Frau darstellte.“¹⁵⁴

3.6 Asta Niensens Anteil an der Gestaltung von Filmplakaten

In den 1910er-Jahren waren neben den Textanzeigen in diversen Zeitschriften die Werbeplakate zu den Filmen noch das wichtigste öffentliche Werbemedium.¹⁵⁵ Asta Nielsen

¹⁵² Vgl. José Teunissen, „Mode und Modernität“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009.S. 249.

¹⁵³ Vgl. ebenda, S. 251.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 251.

¹⁵⁵ Vgl. Johannes Kamps, „Pionierin des frühen deutschen Starplakats“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 288.

war zu Beginn ihrer Karriere über die Plakate, die ihre Filme anpriesen, entsetzt. In ihren Lebenserinnerungen schreibt sie diesbezüglich:

„Was wir im Film aufbauten, versuchte man durch sie [die Plakate] einzureißen. Bluttriefende Plakate an Anschlagssäulen, Bauzäunen und Theaterfassaden kündigten meine Filme an. Die schauerlichsten Marktschreiereien zeigten mich in aufregenden Szenen, die in den Filmen überhaupt nicht vorkamen. Ein gebrochenes Herz wurde versinnbildlicht, indem man mich in schreienden Farben, mit geöffneter Brust zeigte, aus der ein blutiges Herz quoll. Über dem Zauber stand in Riesenbuchstaben mein Name mit dem Zusatz: Die Duse des Films. Dieser Ehrentitel, den die Presse mir gegeben hatte, wurde auf das geschmackloseste von einer Branche mißbraucht und ausgebeutet, die plötzlich ein Geschäft in einem Namen witterte, der ihr sicherlich niemals auch nur das mindeste bedeutete.“¹⁵⁶

Auf ihr Drängen hin setzte sich Paul Davidson, der Generaldirektor der Filmgesellschaft Pagu, schließlich auch für die Einführung des Kunstplakates ein. Asta Nielsen wollte dadurch auch dem durchschnittlichen Niveau der Filme entgegenwirken, welches ihrer Meinung nach bis zum Kriegsausbruch bestand. Sie sah es als ihren Auftrag, gegen das „Plakatunwesen“ vorzugehen. „Das Filmplakat war eine der blutigsten Angelegenheiten in der Geschichte der Menschheit.“¹⁵⁷ Für die Umsetzung der Filmplakate wurden durch ihr Mitwirken schließlich namhafte Künstler der damaligen Zeit wie Ernst Deutsch oder Julius Klinger herangezogen. Johannes Kamps schreibt, dass von Anfang an die Darstellung von Schauspielerinnen und Schauspielern auf Werbeplakaten speziellen Anforderungen unterlag. Damit von einem Starplakat die Rede sein konnte, mussten verschiedene Kriterien der Präsentation erfüllt werden. „Drei Hauptmodi bildeten sich heraus: die alleinige Wiedergabe im Bezug zur Rolle, die Abbildung in einem szenischen Zusammenhang mit Partnern und die neutrale, alleinige Präsentation ohne direkten Rollenbezug.“¹⁵⁸

¹⁵⁶ Asta Nielsen, *Die schweigende Muse. Lebenserinnerungen*, S. 132.

¹⁵⁷ Vgl. Asta Nielsen, „Mein Weg im Film. 4. Entwicklungsjahre des Films“, in: B.Z. am Mittag, 27.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984, S. 82.

¹⁵⁸ Johannes Kamps, „Pionierin des frühen deutschen Starplakats“, S. 288.

4 Grace Kelly – von der Muse zum Star. Die Konstruktion ihres Images durch Fremd- bzw. Selbstinszenierung

Im folgenden Kapitel steht die Schauspielerin Grace Kelly (1928–1982) im Mittelpunkt der Fragestellung. Vor allem das Image der Grace Kelly, deren Karriere und somit auch ihr öffentliches Image in den 1950er-Jahren begonnen hat, soll beleuchtet werden. Da sie eine der beliebtesten „Musen bzw. Heroinen“ von Alfred Hitchcock war, trug dieser maßgeblich zu ihrem öffentlichen Image bei. Ein weiteres Interesse des Beitrages liegt in den Praktiken der Fremd- sowie Selbstinszenierung der Schauspielerin Grace Kelly. Inwieweit hatte sie selbst Anteil an ihrem Image? Konnte sie als Muse von Alfred Hitchcock überhaupt einen eigenen Anteil anbieten? Wie war die Zusammenarbeit mit Hitchcock, wie wurde er durch Grace Kelly inspiriert? Welche Praktiken wandte Hitchcock an, um aus seiner Muse einen Star zu formen, dessen Image in dieser Zeit von vielen anderen weiblichen Fans kopiert wurde und das Grace Kelly auch zu einer der größten Stilikonen jener Zeit avancieren ließ?

4.1 Theoretische Überlegungen zum Image

Aufschlussreich für theoretische Überlegungen über das Starimage sind die Texte von Richard Dyer „Heavenly Bodies“ sowie von Thomas Harris „The Building of popular Images“. Richard Dyers Hauptaussage lautet, dass Images von SchauspielerInnen gemacht werden müssen. Stars werden sozusagen von den Medien und den dazugehörigen Hollywoodmaschinerien¹⁵⁹ produziert. Die großen Filmproduktionsfirmen Hollywoods kontrollierten nicht nur die Filme der Stars (also in welchen Filmen welche Stars auftreten), sondern auch die Pressearbeit rund um die Stars (zum Beispiel welche Bilder mit welchen Posen veröffentlicht werden, welche Texte und Interviews über die Stars veröffentlicht werden, welche Vorschauen über Filme im Fernsehen geschaltet werden). Einen wichtigen Anteil am Image einer Schauspielerin oder eines Schauspielers hat laut Dyer das Publikum. „Audiences cannot make media images mean anything they want to, but they can select from the complexity of the image the meanings and feelings, the variations, inflections and

¹⁵⁹ Dyer beleuchtet in seinem Text die amerikanische Sichtweise des Starimages. In Bezug auf Grace Kelly wird auch hier diese Sichtweise behandelt.

contradictions, that work for them.“¹⁶⁰ Ebenso nimmt Thomas Harris, ein amerikanischer Filmhistoriker und Schriftsteller, in seinem Text „The Building of popular Images“ dazu Stellung. Er geht auch davon aus, dass die Medien in Kombination mit dem Publikum eine große Rolle spielen, wie sich ein Image bildet. „Modern publicity methods decree that the screen star be known to his or her potential audience not only through film roles but also through fan magazines, [...] radio, television and newspapers.“¹⁶¹

Dyer fasst in der Einleitung seines Textes „Heavenly Bodies“ zusammen, dass sich ein Starimage einerseits aus den Filmrollen und kontrollierten öffentlichen Auftritten zusammensetzt, aber auch aus der Vermarktung dieses Images und aus der realen Person, die Anlass dieses Images ist. „Each element is complex and contradictory, and the star is all of it taken together.“¹⁶²

Grace Kelly war ein Star, der nach Dyer zu den „mannered“¹⁶³ SchauspielerInnen gehörte. „When such stars are affirmative of manners and public life they are often, significantly enough, European or with strong European connections – stars to whom terms like suave, gracious, debonair, sophisticated, [...] such as [...] Grace Kelly.“¹⁶⁴

4.2 Biographie von Grace Kelly

Kelly wurde 1929 in Philadelphia als drittes Kind einer irischen/deutschen Einwandererfamilie geboren. In James Spadas Biographie über Grace Kelly steht, dass sie sowohl väterlicherseits als auch mütterlicherseits europäische Vorfahren hatte. Sie wurde in eine wohlhabende Familie hineingeboren. Ihr Vater führte ein namhaftes Bauunternehmen, welches in den 1920er-Jahren einen Millionenumsatz erwirtschaftete. Des Weiteren schreibt Spada, dass sie von ihren Eltern sehr streng erzogen wurde. Disziplin, Ehrgeiz und Zielstrebigkeit galten als die obersten Tugenden in der streng katholischen Familie. Diese Tugenden sollte sie auch später als Schauspielerin und Hollywoodstar beibehalten. Zudem waren die Eltern von Grace Kelly sehr sportbegeistert und auch diese Begeisterung wollten

¹⁶⁰ Richard Dyer, *Dyer, Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: Routledge 2004², S. 4.

¹⁶¹ Harris Thomas, „The Building of popular images, Grace Kelly and Marilyn Monroe“, In: *Stardom. Industry of Desire*, Hrsg. von Christine Gledhill, London: Routledge 1999, S. 40.

¹⁶² Richard Dyer, *Heavenly Bodies Film. Stars and Society*, S. 7.

¹⁶³ Ebenda, S. 12. Laut Dyer liegt die Magie vieler Stars darin, dass sie sich in der Öffentlichkeit wie Privatpersonen verhalten.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 12.

sie ihren Kindern bereits in früher Kindheit weitergeben. Grace Kelly war jedoch ein sehr kränkliches Kind und unterschied sich darin von ihren anderen Geschwistern. Sie zeigte wenig Interesse für die sportlichen Ambitionen ihres Vaters. Ihre Liebe zur Schauspielerei entdeckte Grace Kelly im Alter von zwölf Jahren, als sie eine erste Rolle am Theater hatte. Im Laufe ihrer Jugend sollte sich dieses Interesse immer verstärken und nach dem Schulabschluss landete sie schlussendlich gegen den Willen ihrer Eltern an einer namhaften Schauspielschule in New York. Auf Wunsch ihrer Eltern wohnte Grace Kelly während dieser Zeit in einem Hotel speziell für Frauen – dem „Barbizon“. Ihr Vater unterstütze sie anfangs noch mit einem monatlichen Beitrag, bald aber konnte sie sich neben der Schauspielschule durch Aufträge als Fotomodell selbst finanzieren. Später war sie auch auf Titelseiten diverser (Frauen-)Magazine abgebildet, wo vor allem das Image einer „adretten Frau von nebenan“ gefragt war.¹⁶⁵

Nach der Ausbildung zur Schauspielerin hatte Grace Kelly ein Engagement am Broadway und einige Auftritte in diversen TV-Fernsehshows, bis Anfang der 1950er-Jahre Hollywood und etwas später Alfred Hitchcock auf sie aufmerksam wurden.

4.3 Grace Kelly – ihr Weg nach Hollywood

Wie Spada in seiner Biographie schreibt, war Grace Kelly zu Beginn ihrer Hollywoodkarriere als Privatperson bei Weitem nicht so stilsicher in ihrem Erscheinungsbild wie in den Filmen, in denen sie mitwirkte oder mitwirken sollte.¹⁶⁶ Genau dieses Erscheinungsbild jedoch sollte Grace Kellys Karriere den entscheidenden Wendepunkt geben, denn dadurch wurde Alfred Hitchcock auf sie aufmerksam.

Zudem bemerkt Spada über Grace Kelly, dass sie die Attitüde ihrer Mutter übernommen hatte, wie ein junges Mädchen (aus Philadelphia) in ihrer gesellschaftlichen Stellung auszusehen hatte. Sie hat ihren gesamten Stil diesem Vorbild und dieser Vorgabe folgend adaptiert. Ihre Kleidung inkludierte Tweed-Kostüme, Hüte mit Schleier und sie bot mit ihrem biederen Stil einen auffälligen Kontrast zu ihren Schauspielerkolleginnen. Außerdem trug sie mit Vorliebe weiße Handschuhe, ein Zeichen vornehmer Weiblichkeit, dessen Trend und

¹⁶⁵ Vgl. dazu James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, München, Wien: Albert Langen Georg Müller Verlags GmbH 1987, S. 17ff.

¹⁶⁶ Vgl. ebenda, S. 68.

Interpretation auf die 1930er-Jahre zurückging.¹⁶⁷ Genau in diesem „Gammel-Look“¹⁶⁸ – also mit Tweed-Rock, abgetragener Bluse und flachen Schuhen, ohne Make-up, das Haar straff zurückgebunden – ging Grace Kelly kurz nach Abschluss ihrer Schauspielausbildung zu einem Casting, welches den entscheidenden Wendepunkt in ihrer Hollywoodkarriere markieren sollte. Bei diesem Casting hatte sie mit ihrem biederen, ihrem eigenen Aussehen dem Profil der ausgeschriebenen Filmrolle entsprochen. Gesucht wurde nämlich ein einfaches irisches Einwanderermädchen. In ihrem Outfit und mit dem ungeschminkten Auftreten konnte sie den Regisseur für Probeaufnahmen überzeugen. Das Casting war für den Film *Taxi* von Regisseur Gregory Ratoff. „Der Spiegel“ berichtet darüber am 8.6.1955: „Wunderbar! Endlich ein Mädchen, das nicht hübsch ist. Genau das, was wir brauchen.“¹⁶⁹ Nach erfolgreichem Casting entstanden erste Probeaufnahmen, welche jedoch den Produzenten offensichtlich nicht restlos überzeugen konnten, sodass die Wahl letztendlich auf eine andere Schauspielerin fiel.¹⁷⁰ Dennoch erwiesen sich die Screen-Tests zum Film *Taxi* für Grace Kelly als positive Motoren für eine Karriere in Hollywood. Eine Reihe weiterer Regisseure, darunter eben auch Alfred Hitchcock, registrierten die junge und talentierte Schauspielerin als potenzielle Newcomerin für ihre Projekte.

4.4 Die Konstruktion des Lady-Images der Grace Kelly

Aufschlussreich zur Beleuchtung des „Lady-Images“ der Grace Kelly ist der Text von Thomas Harris „The Building of popular Images“¹⁷¹. Er wurde erstmals 1957 veröffentlicht und hat sich unter anderem mit dem Image von Grace Kelly beschäftigt, indem er diese Konstruktion anhand des gesamten Pressematerials über Grace Kelly untersuchte. Wie schon einleitend über das Star- und Studiosystem Hollywoods ausgeführt, war es im Hollywood der 1950er-Jahre üblich, das Image eines potenziellen Stars bereits vor dem Film durch gezielt gesetzte Publicity zu vermarkten.

„The star system is based on the premise that a star is accepted by the public in terms of a certain set of personality traits which permeate all of his or her film roles. The

¹⁶⁷ Vgl. ebenda, S. 44.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 68.

¹⁶⁹ www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html, Zugriff am 14. Jänner 2013, S. 39.

¹⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 68–69.

¹⁷¹ Thomas Harris, „The Building of popular images, Grace Kelly and Marilyn Monroe“, In: *Stardom. Industry of Desire*, Hrsg. von Christine Gledhill, London: Routledge 1999.

successful stars have been those whose appeal can be catalogued into a series of such traits, associations and mannerisms.“¹⁷²

Thomas Harris sieht zwei Hauptverfahren zur Konstruktion von Grace Kellys Image. Einerseits ihre privilegierte und wohlhabende Herkunft. Viele Presseartikel der damaligen Zeit enthalten Rückschlüsse auf ihre reiche, sportlich sehr ambitionierte, streng katholische Familie mit europäischer Abstammung aus Philadelphia. Andererseits wird in fast allen Artikeln über Grace Kelly betont, dass sie das Auftreten und Aussehen einer Lady habe. Das schlussfolgerte man aus ihrer privilegierten Herkunft. Hinweise über ihren Lady-Charakter „off screen“¹⁷³ erhielt man allerdings nur von Grace Kellys SchauspielerkollegInnen, nicht von ihr selbst, da sie der Presse gegenüber nur wenig Kommentare über ihr Leben gab. Diese öffentliche Strategie sollte den Eindruck vermitteln, dass Grace Kelly als Lady einfach viel zu gut erzogen sei, um sich der Presse gegenüber zu äußern und womöglich intime Details zu verraten.¹⁷⁴ „Terms like ‘cool’, ‘lady’, ‘genteel’, ‘elegant’, ‘reserved’, ‘patrician’ are as frequent in the features and reviews of her film roles as they are in her personal publicity.“¹⁷⁵ Das sind die Begriffe, die häufig in den Rezensionen von Grace Kellys Filmrollen, aber auch in ihrer persönlichen Publicity vorkamen. Das Image der privaten Grace Kelly wurde durch ihre Filmrollen von Hollywood zusätzlich gefestigt. Ihr Image war also das einer Lady und „sie wurde auf eine aristokratische [...] Art und Weise wahrgenommen.“¹⁷⁶

4.5 Die Zusammenarbeit mit Hitchcock – die Muse und ihr Mentor

Ehe Grace Kelly von Alfred Hitchcock als eine seiner „Heroinnen“ entdeckt wurde, war sie in Hollywood noch nicht als Star etabliert. Ihr Debüt als Hollywood-Schauspielerin hatte sie mit einem Kurzauftritt im Film *Fourteen Hours*. Im nächsten Film, *High Noon*, spielte sie 1952 schon die Hauptrolle an der Seite von Gary Cooper und danach mit Clark Gable in *Mogambo* 1953, wofür sie für den Oscar als beste Nebendarstellerin nominiert wurde. Bereits in diesen beiden Filmen, vor allem in *Mogambo*, zeichnete sich ihr Image als Lady ab. Gregor Ball schreibt in seiner Biographie über Grace Kelly, dass der Regisseur von *Mogambo* Grace Kelly

¹⁷² Thomas Harris, „The Building of popular Images. Grace Kelly and Marilyn Monroe“, S. 40.

¹⁷³ Vgl. ebenda, S. 42.

¹⁷⁴ Vgl. dazu ebenda, S. 40–44.

¹⁷⁵ Vgl. ebenda, S. 42

¹⁷⁶ Auch Alexis Schwarzenbach befasst sich in ihrem Text „Die imaginäre Königin als Heilige und Hure. Wahrnehmungen von Grace Kelly und Romy Schneider“, hier S. 304, mit dem Image von Grace Kelly.

beim Durchsehen eines Stapels alter Probeaufnahmen zum Film *Taxi* entdeckt hatte. Er suchte als Gegenspielerin zu der zweiten Besetzung Ava Gardner eine sehr „englisch“ wirkende Frau.¹⁷⁷

Wie bereits ausgeführt, war Alfred Hitchcock der Regisseur, der Grace Kellys Potenzial für seine Art von Filmen erkannte und ihr Image als „kühle blonde Dame“ in drei Filmen mit ihr perfektionieren sollte.

4.5.1 *Allgemeines über Hitchcock und seine „Heroinnen“*

Wie formte Alfred Hitchcock aus der noch relativ unbekanntem Schauspielerin einen weltbekannten Star? Was war ihr Anteil als Muse an der Zusammenarbeit mit Hitchcock, wie (wenn überhaupt) konnte sie sich einbringen? Einige Texte des Buches „Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews“¹⁷⁸ geben Aufschluss über die Zusammenarbeit Alfred Hitchcocks mit seinen Schauspielerinnen. Im Kapitel „How I choose my Heroines“ (ein Interview aus dem Jahr 1931) erklärt Hitchcock „The chief point I keep in mind when selecting my heroine is that she must be fashioned to please women rather than men, for the reason that women form [...] the average cinema audience.“¹⁷⁹ Er meint, dass seine Schauspielerin nur eine gute Einnahmequelle und Heroine sein kann, wenn sie auch ihr eigenes Geschlecht – die Frauen – beeindruckt. Des Weiteren behauptet er, dass Frauen „Idealistinnen“ sind. Sie würden gerne wie ihre Filmidole leben, können es aber aufgrund ihrer Lebensumstände nicht. „[T]hey do like to see them personified by their favorite film heroines.“¹⁸⁰ Um als Heroine für einen seiner Filme zu gelten, reicht es nicht aus, dass die Frauen einzig allein damit punkten, ganz und gar nette Mädchen zu sein. Sie müssen auch Vitalität besitzen, nicht nur in ihrem Aussehen, sondern auch in ihrer Stimme. Weitaus wichtiger ist für ihn jedoch die Tatsache, dass die Frauen für den Film wirkliche Schönheiten und extrem jung sein müssen, denn die Kamera könne nichts verheimlichen. „[T]he screen has no ‘distance to lend enchantment to the view’.“¹⁸¹ Als weiteres wichtiges Kriterium, um

¹⁷⁷ Vgl. dazu Gregor Ball, *Grace Kelly. Ihre Filme – ihr Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1983, S. 42.

¹⁷⁸ Sidney Gottlieb (Hrsg.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1995. Dieses Buch ist eine Zusammenstellung von vielen Interviews die Hitchcock in seinem Leben über seine Art der Filmkunst gegeben hat.

¹⁷⁹ Ebenda, S. 73

¹⁸⁰ Ebenda, S. 74.

¹⁸¹ Ebenda, S. 74.

als Heroine für seine Filme in Frage zu kommen, sollte die Schauspielerin nicht zu groß sein. Er ist der Meinung, dass kleinere Frauen eine Szene mit einem Mann viel romantischer oder emotionaler darstellen können. „[It] is more pleasing to the audience, who like to see the heroine’s curly head nestling against the hero’s manly breast. If she is a foot higher, she is apt to make him look insignificant.“¹⁸² Das Wichtigste für Alfred Hitchcock ist jedoch, dass sich seine potenziellen Frauenfiguren seinen Regieanweisungen folgen und in seine Ideen einfühlen können. Er beschreibt das folgendermaßen: „[...] whether she is the kind of girl I can mold into the heroine of my imagination“¹⁸³.

Später wird Alfred Hitchcock nochmals in einem Interview¹⁸⁴ über seine Faszination an der Frauenfigur in seinen Filmen gefragt. Er soll einem Reporter seinen Begriff von Weiblichkeit beschreiben. Daraufhin gibt er zur Antwort, dass er nicht genau weiß, was Weiblichkeit bedeutet, aber er weiß genau, welche Art von Frauen für ihn attraktiv ist. Dabei spricht er aber nicht von Frauen, die von Männern aufgrund ihrer „körperlichen Ausstattung“ auf der Straße angestarrt werden. Alfred Hitchcock ist der Meinung, dass es sicherlich Männer gibt, die an solchen gut gebauten Frauen Interesse zeigen.

„They may even show a lively interest in meeting them. But a man who does manage this kind of meeting may be disappointed to learn that his new friend has very little mystery left about her, once he knows her name. As for myself, I prefer a woman who does not display all of her sex at once – one whose attractions are not falling out in front of her. I like women who are also ladies, who hold enough of themselves in reserve to keep a man intrigued.“¹⁸⁵

Auf den Film bezogen können laut Hitchcock also nur Frauen mit ihrer sexuellen Qualität überzeugen, wenn sie mit einer leichten mysteriösen Aura umgeben sind. Wenn ein Mann einer solchen Frau im Film begegnet, soll das Publikum vorerst im Unklaren darüber gelassen werden, ob sich die Frau wieder von ihm zurückzieht oder ihm doch „die Kleidung vom Leib reißt“¹⁸⁶.

¹⁸² Ebenda, S. 75.

¹⁸³ Ebenda.

¹⁸⁴ Ebenda. Dieses Interview „Elegance above Sex“ wurde ursprünglich im *Hollywood Reporter* 172, Nr. 39, 1962 veröffentlicht.

¹⁸⁵ Ebenda, S. 79.

¹⁸⁶ Vgl. hierzu ebenda, S. 79.

4.5.2 *Faszination Grace Kelly: „Elegance above Sex“*

In diesem Interview bringt Alfred Hitchcock auch Grace Kelly zur Sprache. Er erzählt, dass er Grace Kelly in *High Noon* gesehen hat. Darin war sie für ihn noch eine „graue Maus“. Als er sie aber für seinen Film *Dial M for Murder* engagierte, blühte sie seiner Meinung nach regelrecht auf, denn dieser gewisse Touch der Eleganz sei bei ihr immer schon da gewesen.¹⁸⁷ Donald Spoto schreibt in seiner Biographie über Alfred Hitchcock, dass die Verbindung von Alfred Hitchcock und Grace Kelly als eine „glücklichsten Verbindungen“ zwischen dem Regisseur und seiner „Heroine“ galt. Grace Kelly spielte in drei Hitchcock-Filmen die Hauptrollen und galt als eine der besten und kooperativsten Schauspielerinnen, mit der Alfred Hitchcock je zusammengearbeitet hat.¹⁸⁸ Das Verhältnis zwischen den beiden kann durchaus als das eines Künstlers zu seiner Muse angesehen werden. Der Künstler, in diesem Fall Alfred Hitchcock als Regisseur, wird durch seine neue Muse Grace Kelly in den drei Filmen mit ihr zu Höchstleistungen inspiriert. Grace Kelly bietet Alfred Hitchcock genau diese Art von Weiblichkeit, die ihn anspricht und fasziniert, aber auch umgekehrt erweist sich Alfred Hitchcock für die noch junge und unerfahrene Schauspielerin Grace Kelly als guter Mentor. Thilo Wydra nimmt in seinem Buch folgendermaßen Stellung: „[...] er hat sie gefunden – die blonde, filigrane, vermeintlich kühle Hitchcock-Heroine par excellence. Er wird ihr Mentor, und sie wird – im positiven Sinne – sein Medium.“¹⁸⁹ Auch James Spada spricht das Thema in seiner Biographie an und zitiert dabei auch Alfred Hitchcock:

„Eine Schauspielerin wie Grace, die auch eine Dame ist“, sagte er [Hitchcock], „verschafft einem Regisseur etliche Vorteile. Zum Beispiel kann er sich’s leisten, farbenfreudiger an eine Liebesszene ranzugehen, die von einer Dame gespielt wird, als wenn er’s mit einem Flittchen zu tun hätte. Mit einem Flittchen wird eine solche Szene leicht ordinär, doch wenn man eine Dame unter gleichen Umständen agieren läßt, wirkt sie aufregend und romantisch.“ Hitchcock war der erste Regisseur, der diese widerstreitenden Elemente in Graces Persönlichkeit nutzte.¹⁹⁰

Alfred Hitchcock entdeckte Grace Kelly, wie oben schon ausgeführt, auch in den Probeaufnahmen zum Film *Taxi*. Er war von dem ihr eigenen Benehmen, nämlich dem einer nach außen hin kühlen, aber eleganten Blondine mit guten Manieren, fasziniert. Er erkannte ihr Potenzial und sah sie als weitere ideale weibliche Besetzung für seine Filme. „Mich reizt das Unterschwellige ihrer erotischen Anziehungskraft. [...] für mich versprüht Grace Kelly

¹⁸⁷ Vgl. ebenda, S. 80.

¹⁸⁸ Donald Spoto, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Biographie*, aus dem Amerikanischen übertragen von Bodo Fründt, Hamburg: Ernst Kabel Verlag GmbH 1984, S. 403.

¹⁸⁹ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, Berlin: Aufbau Verlag GmbH&Co.KG 2012², S. 118.

¹⁹⁰ James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 95–96.

auf der Leinwand viel mehr Sex als die üblichen Sexbomben. Bei ihr muss man es ergründen, man muss es entdecken.“¹⁹¹

4.5.3 *Exkurs: Problematik von Hitchcocks frauenfeindlichen Aussagen – Feministische Theorien*

In dem legendären Interview zwischen Francois Truffaut und Alfred Hitchcock kommt die Rede auch auf die Schauspielerin Grace Kelly. Alfred Hitchcock versucht seine Faszination an ihr wie folgt zu erklären:

„Truffaut: [...] Sie haben verschiedentlich erklärt, daß Grace Kelly Sie deshalb interessiere, weil bei ihr der Sex ‚indirekt‘ sei.

Hitchcock: [...] Wenn der Sex zu aufgetragen, zu dick ist, gibt es keinen Suspense mehr. Weshalb ich immer wieder auf die mondän reservierten blonden Schauspielerinnen zurückkomme? Ich brauche Damen, wirkliche Damen, die dann im Schlafzimmer zu Nutten werden. Der armen Marilyn Monroe konnte man den Sex vom Gesicht ablesen, auch Brigitte Bardot, und das ist nicht besonders fein.

Truffaut: Das heißt, Sie sind vor allem auf ein bestimmtes Paradox aus: viel Reserve in der Öffentlichkeit und viel Temperament im Privaten?

Hitchcock: Ja. Ich glaube, die in sexueller Hinsicht interessantesten Frauen sind die Engländerinnen. Ich finde, die englischen Frauen, die Schwedinnen, die Norddeutschen und die Skandinavierinnen sind interessanter als die romanischen, die Italienerinnen und die Französinnen. Der Sex darf nicht gleich ins Auge stechen. Eine junge Engländerin mag daherkommen wie eine Lehrerin, aber wenn Sie mit ihr in ein Taxi steigen, überrascht sie Sie damit, daß sie Ihnen in den Hosenschlitz greift.“¹⁹²

Sämtliche Aussagen Alfred Hitchcocks Frauen gegenüber sind zum Teil sehr chauvinistisch und herablassend. Viele davon sind nicht vertretbar in unserer heutigen Gesellschaft, in der die Political Correctness viele abwertende Wörter aus dem Wortschatz verbannt hat. Zudem war Alfred Hitchcock schon sehr früh als Frauen verachtender Regisseur bekannt. Ein Interview mit dem Titel „Alfred Hitchcock erzählt einer Frau, dass Frauen eine Plage sind“¹⁹³ mit der Journalistin Barbara J. Buchanan, welches schon 1935 veröffentlicht wurde, zeugt von seinem Ruf als Misogynist. „I asked Alfred Hitchcock point-blank: ‘Why do you hate women?’ ‘I don’t exactly hate them,’ he protested. ‘But I certainly don’t think they are as

¹⁹¹ Alfred Hitchcock, zitiert nach Lander, Suzanne (Hrsg.), Grace Kelly. Hollywood Collection – eine Hommage in Fotografien. Texte Manfred Hobsch, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag GmbH 2009, S. 12.

¹⁹² Francois Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2003 (6. Auflage), S. 22

¹⁹³ Vgl. ebenda, S. 79.

good actors as men.’¹⁹⁴ Erst Anfang der 1970er-Jahre sollten sich Feministinnen auch mit Alfred Hitchcocks Aussagen und Filmen auseinandersetzen. In dieser Zeit fangen feministische Filmtheoretikerinnen an, Alfred Hitchcocks Werk in Bezug auf weibliche Darstellungen zu hinterfragen und zu reflektieren. In Laura Mulveys einflussreichem Text feministischer Filmtheorie von 1975 „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ nimmt zum Beispiel Alfred Hitchcocks Film *Vertigo* eine Schlüsselrolle ein: als Beispiel dafür, wie sich das illusionistische Erzählkino weibliche Figuren gefügig macht oder bestraft. Auch die Analyse von Tania Modleski „The Women who knew too much“¹⁹⁵ hat sich bemüht, die Widersprüchlichkeiten der Sexualpsychologie in Alfred Hitchcocks Filmen aufzuzeigen. In ihrem Text „The Master’s Dollhouse: Rear Windows“ nimmt sie Stellung zu Laura Mulveys Text und kritisiert ihre Sicht auf die Protagonistin Lisa Freemont, die Mulvey nur als passives Objekt des männlichen Blickes sieht. Modleski hingegen schreibt über Lisa: „By Contrast, Lisa Freemont is anything but helpless and incapable, despite Mulvey’s characterization of her as a ‘passive image of visual perfection’ [...]“¹⁹⁶ Sie schreibt des Weiteren, dass im Film *Rear Window* die Frau, also die Protagonistin, gespielt von Grace Kelly, kontinuierlich dem Protagonisten als körperlich überlegen dargestellt wird. „[...] not only in her physical movements but also in her dominance within the frame: she [the woman] towers over Jeff in nearly every shot in which they both appear“¹⁹⁷.

4.6 Arbeitsweise von Alfred Hitchcock – sein Anteil an der Konstruktion des Starimages von Grace Kelly

Wie bereits erwähnt, entdeckte Alfred Hitchcock Grace Kelly bei den Probeaufnahmen zum Film *Taxi*. Er war der Akteur, der Grace Kelly primär für seine Filme entdeckte, ihr Image formte und sie zu einer viel beachteten Schauspielerin in der breiten Öffentlichkeit machte. Die Zeitschrift „Der Spiegel“ (1954) schreibt folgendermaßen darüber:

„Der Mann, der ihre neue Stellung in der Film-Hierarchie zementierte, war der gemütlich aussehende Spezialist für kinematographischen Mord, der Regisseur Alfred Hitchcock. Er hatte so viel von dem Probestreifen gehört, [...] daß er bat, ihn sehen zu

¹⁹⁴ Ebenda, S. 79.

¹⁹⁵ Tania Modleski, *The Women who knew too much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York: Methuen, Inc. 1988

¹⁹⁶ Vgl. Tania Modleski, „The Master’s Dollhouse: Rear Window“, In: *The Women who knew too much. Hitchcock and Feminist Theory*, New York: Methuen, Inc. 1988, S. 76.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 77.

dürfen. Das Ergebnis war Grace Kellys Rolle als Partnerin von Ray Milland in ‚Bei Anruf – Mord!‘¹⁹⁸

Insgesamt entstanden drei Hitchcock-Filme mit Grace Kelly als Hauptdarstellerin in unmittelbarer Chronologie, in denen es Alfred Hitchcock perfektionieren sollte, sie in einer aufs Penibelste vorbereiteten Inszenierung als Film-, aber auch Stilikone zu positionieren.

Der Filmwissenschaftler Thomas Klein untersucht in seinem Aufsatz ebenfalls das Image von Grace Kelly.

„Ein Image, welches seiner Meinung nach aus der von Alfred Hitchcocks perfektionierten Doppelbödigkeit ihrer Rollenfiguren resultierte. Das Bild der blonden, kühlen, aber schönen und eleganten Lady, deren inneres Feuer nur darauf wartete, an die Oberfläche zu kommen. [...] Grace Kellys Star-Image bewegte sich somit zwischen der sexuell ambivalenten Frau, die sie in ihren Rollen bei Hitchcock verkörperte, und der ‚langstieligen Teerose aus Philadelphia‘, die trotz oder gerade wegen ihrer Kühle und Zurückhaltung beim Publikum ankam, weil sie einen zu Stars wie Marilyn Monroe alternativen Star-Typus repräsentierte.“¹⁹⁹

Thomas Klein nimmt auch noch die Etablierung Grace Kellys als Hollywoodstar in den drei Filmen von Alfred Hitchcock in den Blickpunkt. Bei ihrem ersten Film mit ihm in *Dial M for Murder* steht seiner Meinung nach noch „die referentielle Funktion der Schauspielerin Grace Kelly im Vordergrund, die eine Frau verkörpert, deren Martyrium darin besteht, dass sie unschuldig und ‚schuldig‘ zugleich ist, dass sie in Notwehr getötet, ihren Mann aber auch betrogen hat.“²⁰⁰ Erst in ihrem nächsten Film *Rear Window* zeichnet sich die Doppelcodierung in der Darstellung von Grace Kelly ab.

„Die Funktionalisierung der Schauspielerin ist *figurenbezogenes Spiel* und *performance* zugleich. Im Spiel der Figur offenbart sich nicht nur der Charakter einer personalen Fiktion, sondern auch die explizite Vorstellung eines neuen Hollywood-Stars, einer Schauspielerin, die aufgrund ihrer Ausnahmestellung in Zeiten von auf üppige Erotik abzielenden Köpern in ganz besonderer Weise der Einführung bedarf.“²⁰¹

Thomas Klein zitiert auch den amerikanischen Filmwissenschaftler James Naremore, der sehr detailliert auf Sequenzen eingeht, in denen Grace Kelly als Lisa im Film *Rear Window*, die Wohnung ihres Freundes L.B. Jeffries betritt und wieder verlässt. Lisas Auftritte besitzen expliziten Schauwert, denn „Lisa Freemonts *performance* für Jeffries ist zugleich Grace Kellys *performance* für den Kinozuschauer. [...] Gleichzeitig drängt sich dem Zuschauer aber

¹⁹⁸ www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html, Zugriff am 14. Jänner 2013, S. 39–40.

¹⁹⁹ Vgl. Thomas Klein, „Lady Images. Grace Kelly“, In: Susanne Marschall/Norbert Grob (Hrsg.), *Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino. Drittes Symposium (1999)*, St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000, S. 114–115.

²⁰⁰ Ebenda, S. 118.

²⁰¹ Ebenda, S. 118.

die performative Wirkung auf, die Präsentation eines neuen Hollywood-Stars.“²⁰² In ihrem dritten Film mit Alfred Hitchcock *To catch a Thief* findet die Perfektionierung des Star-Images und der Figur von Grace Kelly statt.

„Grace Kellys *performance* hat sich im Vergleich zu *Rear Window* entscheidend gewandelt: Die Etablierung des Stars ist bereits geschehen, die exponierte Selbstinszenierung kann daher ausbleiben. [...] Der Star ist der nun geschliffene Diamant, dessen Echtheit nicht mehr bewiesen werden muss und daher dem Blick des Zuschauers ganz geöffnet werden kann.“²⁰³

Im Folgenden wird die Arbeitsweise Alfred Hitchcocks bzw. sein Anteil an der Konstruktion des Images der Grace Kelly anhand einer Analyse ausgewählter protokollierter Schlüsselsequenzen aus seinen drei Filmen (*Dial M for Murder*, *Rear Windows*, *To catch a Thief*) mit Grace Kelly dargestellt. Durch welche filmspezifischen Codes und Zeichen setzte Alfred Hitchcock seine Hauptdarstellerin Grace Kelly gemäß ihrem Lady-Image der kühlen, reservierten Blondin ein?

Wie inszenierte er, wie er es nannte, ihr „innerlich loderndes Feuer“²⁰⁴ und das „Unterschwellige ihrer erotischen Anziehungskraft“²⁰⁵? Bei den Sequenzanalysen soll das Hauptaugenmerk auf folgende Inszenierungen der Grace Kelly gelegt werden, die ihr Image zur Geltung bringen: 1) die Inszenierung durch die Kleidung und 2) die Inszenierung des Sex-Appeals von Grace Kelly u.a. durch den Kuss.

4.6.1 *Dial M for Murder (deutscher Titel: Bei Anruf Mord)* ²⁰⁶

Dial M for Murder ist ein Thriller aus dem Jahre 1954, der auf dem gleichnamigen Broadway-Stück von Frederick Knott basiert, welcher auch das Drehbuch zum Film schrieb. Wie auf der Bühne konzentrierte Alfred Hitchcock als Regisseur die Handlung bis auf wenige Ausnahmen auf einen Raum. Schauplatz der Handlung ist also eine Wohnung in einer gutbürgerlichen Straße im London der 1950er-Jahre. Der Film kommt mit sehr wenigen

²⁰² Ebenda, S. 119.

²⁰³ Ebenda, S. 123.

²⁰⁴ Alfred Hitchcock, zit. n. Lander, Suzanne (Hrsg.), Grace Kelly. Hollywood Collection – Eine Hommage in Fotografien. Texte Manfred Hosch, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag GmbH 2009, S. 12.

²⁰⁵ Ebenda, S. 12.

²⁰⁶ *Dial M for Murder* (deutscher Titel: Bei Anruf Mord), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: Frederick Knott, Kurzgeschichte: Frederick Knott, USA: Warner Bros. 1954, Fassung: DVD

Außenaufnahmen aus, einmal geht ein Blick vom Garten zur Veranda der Wohnung und ein paarmal gibt es Aufnahmen im Vorhaus bzw. in der Straße vor dem Haus.

4.6.1.1 Handlung von Dial M for Murder

In *Dial M for Murder* geht es um ein englisches Ehepaar, dessen äußerlich perfekte Ehe jedoch nur eine Fassade ist. Die Ehefrau Margot (gespielt von Grace Kelly), welche aufgrund ihres familiären Hintergrundes sehr wohlhabend ist, betrügt ihren Ehemann Tony Wendice, einen ehemaligen Tennisprofi, mit dem bekannten amerikanischen Krimiautor Mark Halliday. Tony kommt hinter die Affäre seiner Frau und will sie umbringen lassen, um nicht ihr Vermögen im Falle einer Scheidung zu verlieren. Ohne ihr Geld wäre er nicht mehr in der Lage, seinen aufwendigen Lebensstil zu finanzieren. Durch Erpressung und Bestechung gewinnt er einen ehemaligen Studienkollegen, Charles Swann, um seine Frau zu ermorden. Er selbst will sich in der geplanten Mordnacht mit seinem Nebenbuhler Mark Halliday in einem Club ein Alibi verschaffen. Margot kann sich jedoch aus dem Würgegriff von Swann befreien, indem sie ihn mit einer Schere, die sie in ihrer Not am Schreibtisch ergreifen kann, ersticht. Tony hört den Kampf der beiden am Telefon mit. Als sich seine Frau völlig aufgelöst wieder meldet, muss Tony seinen Plan ändern. Geschickt setzt er seine Frau vor der Polizei dem Verdacht aus, seinen Handlanger Swann absichtlich getötet zu haben, weil der sie erpressen wollte. Schlussendlich gelingt es einem Kriminalinspektor, der von ihrer Schuld auch nicht wirklich überzeugt war, gemeinsam mit ihrem Geliebten Mark Halliday ihrem Mann Tony eine Falle zu stellen und ihn zu überführen.

4.6.1.2 Filmprotokoll Eröffnungssequenz²⁰⁷

Scene/ Einstellung	Kamera	Inhalt/ Kommentar	Screenshot	Ton/ Sprache
1. Einstellung Dauer: 16 sec.	Halbtotale Dann Nahaufnahme	Die Kamera zeigt eine Straße eines gutbürgerlichen Londoner Wohnviertels. Zoom auf einen Polizisten, der in der Straße patrouilliert, danach Zoom auf eine Eingangstüre		Musikquelle aus dem Off (Musik von Dimitri Tiomkin). Die ersten Sekunden des Filmes verlaufen ohne Dialog.
			Zoom Überblendung zur nächsten Einstellung	
2. Einstellung Dauer: 21 sec.	Nahaufnahme	Ein leidenschaftsloser flüchtiger Kuss zwischen zwei Eheleuten beim Frühstück – Margot und Tony Wendice. Margot sitzt mit der „Times“ in der Hand. Ihr Mann beugt sich zu ihr hinunter. Nach dem Kuss geht er mit Briefen in der Hand zur gegenüberliegenden Seite und setzt sich. Margot lächelt und wendet ihren Blick wieder in die Zeitung. Margots Gesichtsausdruck erhellt sich plötzlich. Offenbar hat sie einen Artikel entdeckt, der ihr Interesse geweckt hat. Nach einem kurzen Blick zu ihrem Mann (so als ob sie sich ertappt fühlt) kann man den Artikel lesen.		Selbe Musik aus dem Off; noch immer kein Dialog
3. Einstellung Dauer: 6 sec.	Halbtotale	„Queen Mary arrives today – Among the passengers aboard the QUEEN MARY arriving in Southampton today is the mystery writer Mark Halliday. ... (00:01:42).“		Zusätzlich zur Musik aus dem Off hört man im On Klänge des Schiffshorns der einfahrenden „Queen Mary“
			Überblendung zur nächsten Einstellung	
4. Einstellung Dauer: 12 sec.	Nahaufnahme	Der Hafen Londons, wo gerade das Schiff „Queen Mary“ einfährt. Schnitt. Fahrgäste verlassen das Schiff. Die Kamera zoomt auf einen Mann – Mark Halliday.		Musik aus dem Off

²⁰⁷ Dial M for Murder, Stills aus der Sequenz 00:01:22–00:02:20

			Überblendung Zoom auf Mark Halliday	
5. Einstellung Dauer: 8 sec.	Nahaufnahme	Ein leidenschaftlicher Kuss zwischen Margot, die nun in ein sehr verführerisch dekoltiertes rotes Spitzenkleid gekleidet ist, und Mark Halliday, ihrem Geliebten.		Musik aus dem Off

4.6.1.3 Analyse: Erste Anzeichen von Alfred Hitchcocks Inszenierungsideen einer Lady anhand der Kleidung und der Küsse

Alfred Hitchcock hat es in dieser ersten Minute des Films ohne weitschweifige Erklärungen und endlose Dialoge geschafft, die Grundkonstellation zu umreißen. Die ZuschauerInnen haben bereits jetzt erkannt, dass Margot (Grace Kelly) zwischen zwei Männern steht. „Einer der beiden liebt sie. Der andere will sie umbringen.“²⁰⁸ Der erste Kuss zwischen den Eheleuten ist leidenschaftslos. Grace Kelly ist der passive Teil, beim Kuss mit ihrem Geliebten jedoch ist sie sehr aktiv, sie hat die Hand um seinen Nacken gelegt. Ebenso wird bereits in den ersten Minuten sichtbar, inwieweit für Alfred Hitchcock die Kleidung der Protagonistin von Bedeutung ist, er setzt sie damit perfekt in Szene.

Beim ersten leidenschaftslosen Kuss mit ihrem Ehemann trägt sie ein eher dezentes rosa Kostüm, beim Kuss mit ihrem Geliebten hat sie ein verführerisches rotes Kleid an. „Es ist das Kleid einer leidenschaftlich Liebenden, welches ihr ‚inneres Feuer‘ ihrem Geliebten gegenüber ausdrücken soll.“²⁰⁹ Thilo Wydra schreibt des Weiteren über die Kleidung: „Von Rosa über Rot bis hin zu Hellblau, Grau und Braun – Farben als Metamorphosen. Die Kostüme Grace Kellys zeigen die innere Verfassung Margots, reflektieren ihre sich zusehends eintrübende und verdüsternde Seelenlage.“²¹⁰ Alfred Hitchcock experimentierte förmlich mit der Garderobe von Grace Kelly. „Zu Beginn trägt sie farbenfrohe Kostüme. Je finsterer die Handlung wird, desto dunkler werden auch ihre Kleider.“²¹¹ Wie schon erwähnt, setzt Alfred Hitchcock Grace Kelly erst in seinem zweiten Film *Rear Window* so in Szene, dass diese

²⁰⁸ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 122.

²⁰⁹ Vgl. ebenda, S. 122.

²¹⁰ Ebenda, S. 123.

²¹¹ Lander, Suzanne (Hrsg.), *Grace Kelly. Hollywood Collection – Eine Hommage in Fotografien*. Texte Manfred Hobsch, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag GmbH 2009, S. 12.

Doppelcodierung des Images der Grace Kelly (also jenes der Filmrolle Lisa und jenes der Schauspielerin Grace Kelly) so richtig zur Geltung kommt.

4.6.2 *Rear Window* (deutscher Titel: *Das Fenster zum Hof*)²¹²

„I was feeling very creative at the time,” Alfred Hitchcock said about *Rear Window*. “The batteries were well charged.”²¹³

Die Handlung von *Rear Window* (deutscher Titel: *Das Fenster zum Hof*) basiert auf einer Kurzgeschichte des Kriminalautors Cornell Woolrich aus dem Jahre 1942 mit dem Originaltitel „It had to be Murder“. Alfred Hitchcock hat für *Rear Window* ein gesamtes Filmset mit 32 Wohnungen (zum Teil vollausgestattet) im Studio nachbauen lassen, um die Geschichte realistisch umsetzen zu können. Die Handlung findet im New Yorker Stadtteil Greenwich Village in einem Hinterhof einer Wohnanlage statt. Ähnlich wie in dem vorangegangenen Film *Dial M for Murder* spielt sich auch hier die gesamte Handlung nur in dem Appartement ab, mehr noch, sie findet nur aus der Perspektive des Protagonisten (die Sicht aus seinem Appartementfenster) statt.

4.6.2.1 *Handlung von Rear Window*

Rear Window erzählt vom Fotojournalisten L.B. Jeffries (James Stewart), der sich bei seinem letzten Auftrag ein Bein gebrochen hat. Durch den Gips ist er nun an einen Rollstuhl gefesselt und er muss sich in seinem kleinen Appartement mit Ausblick auf einen Hinterhof eines New Yorker Wohnblockes auskurieren. Teils aus Langeweile, teils aus Neugierde späht er mit seiner Kamera in die Nachbarwohnungen, und er glaubt entdeckt zu haben, dass in einer der Nachbarwohnungen ein Mann (Raymond Burr) seine bettlägerige Frau ermordet hat. Seine elegante Verlobte Lisa (Grace Kelly) sowie sein Freund, ein Kriminalbeamter (Wendell Corey), glauben vorerst nicht daran. Doch verschiedene Indizien (der Ehering und die

²¹² *Rear Window* (deutscher Titel: *Das Fenster zum Hof*), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: John Michael Hayes, Roman: Cornell Woolrich, USA: Paramount 1954, Fassung: DVD

²¹³ Donald Spoto, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty years of his motion Pictures*, New York: Anchor Books 1992, S. 214.

Handtasche der Frau) lassen schließlich auch Lisa an den Mord glauben. Mit Lisas und auch Stellas (Jeffries' Krankenschwester, gespielt von Thelma Ritter) Hilfe kommt es schlussendlich zur Aufklärung des Mordes.

4.6.2.2 Sequenzprotokoll²¹⁴ und Analyse

Szene/ Einstellung	Kamera	Inhalt/Kommentar	Screenshot	Ton/Sprache
1. Einstellung (Hinterhof/ Appartement des Protagonisten) Dauer: 26 sec.	Totale Großaufnahme	Einblick in die Wohnungen des New Yorker Hinterhofs bei Nacht Die Kamera schwenkt (aus der Sicht des Protagonisten) durch den nächtlichen New Yorker Hinterhof in Greenwich Village. Man kann verschiedene Personen in ihren Fenstern und auf ihren Balkonen beobachten. Die Kamera zoomt zurück zum Protagonisten L.B. Jeffries (James Stewart), der vor dem offenen Fenster in seinem Rollstuhl schläft. Man sieht einen Schatten auf dem Körper des Schlafenden.	 	Klavierspiel mit Gesangsübungen, überlagerte Gespräche aus den offenen Fenstern, Kindergeschrei von der Straße her
			Schwenk nach links; rückwärtiger Zoom	
2. Einstellung Dauer: 3 sec.	Großaufnahme	Seine Verlobte Lisa (Grace Kelly) kommt auf ihn zu. Er öffnet langsam die Augen und lächelt sie an.		Keine Geräusche
3. Einstellung Dauer: 5 sec.	Großaufnahme	Lisas Gesicht groß Großaufnahme seiner Verlobten Lisa, wie sie sich immer näher auf ihn zubewegt.		Keine Geräusche

²¹⁴ Folgende Sequenz und Stills aus *Rear Window*, 00:15:14–00:16:26.

4.6.2.3 *Inszenierung durch den Kuss*

Lisa Fremont, die Verlobte von L.B. Jeffries, wird in der fünfzehnten Minute des Films eingeführt, in der sie in das finstere Appartement kommt und ihren schlafenden Verlobten liebevoll wachküss:

„Hitchcock zeigt das in einer äußerst farbintensiven [...] Slow-Motion-Sequenz. [...] Es sind Kameraeinstellungen, die pastosen Gemäldeporträts ihres elfenbeinfarbenen Gesichtes gleichkommen. Hitchcock ‚malt‘ Grace Kelly. In ihrem von Edith Head entworfenen schwarzweißen Abendkleid, mit weißer Perlenkette um den Hals und streng zurückgestecktem Haar strahlt sie dabei eine klassische Anmut und Eleganz aus. Es ist, als ob dieser sehr intime nahe Moment aus aller Zeit, aus allem Raum gefallen sei. Mit dieser Kusssequenz zeigt Hitchcock einen der schönsten, zugleich unschuldig poetischsten und aufregend erotischsten Filmküsse der Filmgeschichte.“²¹⁵

Auch John Fawell schreibt über diese ungewöhnliche Slow-Motion-Aufnahme des Kusses im Film. Die Großaufnahme der beiden Liebenden während des Kusses und des anschließenden Gesprächs lässt für ihn extreme Intimität zu. „Part of the reason that Kelly’s performance continues to exert such a fascination with viewers today is that Hitchcock filmed her so lovingly and intimately.“²¹⁶ Des Weiteren schreibt er, dass die Inszenierung des Kusses in *Rear Window* einer der überzeugendsten Alfred Hitchcocks ist, gerade weil sie so liebevoll und intim gezeigt wird. Der Kuss ist die Einführung von Grace Kelly im Film. Sie beginnt mit dem Schatten über dem schlafenden Protagonisten, welcher für einen Moment große Spannung erzeugt. Diese wird in der darauffolgenden Einstellung aufgehoben, die eine weichgezeichnete Großaufnahme von Lisa zeigt. Die nächste Einstellung zeigt Lisa/Grace Kelly in einer der für Alfred Hitchcock so wichtigen Profilaufnahmen. „A profile shot of Kelly, hugely magnified, follows, filmed in step-print, a method of printing in which film is advanced intermittently, each frame being exposed in a stationary state.“²¹⁷

Auch die Filmwissenschaftlerin Sarah Street analysiert diese Sequenz in ihrem Text „The Dresses had told me“²¹⁸. Sie schreibt, dass ihre Einführung in den Film etwas von einer Theateraufführung hat. Lisa gibt dem Kinopublikum Zeit, sie „Stück für Stück“

²¹⁵ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 138.

²¹⁶ John Fawell, *Hitchcock’s Rear Window. The Well Made Film*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press 2001, S. 152

²¹⁷ Ebenda, S. 153.

²¹⁸ Street, Sarah, „‘The Dresses Had Told Me’. Fashion and Femininity in *Rear Window*“, In: *Alfred Hitchcock’s Rear Window*, (Hrsg.) John Belton, Cambridge University Press 2000, S. 94.

kennenzulernen. „[...] each time giving us more of Lisa as she turns on one after another light until our vision of her is complete: ‘Lisa...Carol...Fremont.’“²¹⁹ Sie schreibt des Weiteren: „Hitchcock’s decision to introduce her to us ‘in bits’ has a fascinating cumulative impact that would not have had the same force if we had simply seen her in a single shot. Instead we see her in close-up and then there is more, and more, and more of her.“²²⁰

4.6.2.4 *Inszenierung durch die Kleidung*

„[...] Grace Kelly [war] noch kein etablierter Star, als Hitchcock sie engagierte. Sie wurde von ihm erst dazu gemacht. Zusammen mit seiner Kostümdesignerin Edith Head formte er minutiös ihr Image der Kühlen, aber leidenschaftlichen Dame. ‚In ihrer kühlen, eleganten Schönheit, ihren Andeutungen innerer Leidenschaft, ihrer sympathischen Intelligenz – und der freiwilligen Unterwerfung unter ihren Mentor – war Grace Kelly die ideale Antwort auf seine beruflichen Vorlieben und persönlichen Fantasien. [...]‘, schreibt Donald Spoto. Tatsächlich lässt sich heute noch beobachten, wie Grace Kellys Star-Appeal von Film zu Film wuchs, wie sie immer perfekter in die ihr zgedachte Rolle schlüpfte.“²²¹

Wie schon erwähnt, war *Rear Window* jener Film, der Grace Kelly als Starschauspielerin in Hollywood etablierte und ihr öffentliches Image festigte. Alfred Hitchcock versuchte Grace Kellys innerfilmisches Image insbesondere durch die Kleidung zusammen mit der Kostümdesignerin Edith Head zu formen. Der Autor Thomas Klein schreibt:

„Erst unter Hitchcocks Regie wird der Star Grace Kelly geformt. Die typisch weiblichen Attribute werden nun hervorgehoben. Unter der ‚Regie‘ der Kostümdesignerin Edith Head trägt Grace Kelly fast nur noch lange, elegante Kleider im typischen Fünfziger-Jahre-Look [...]. Das Dekolleté wird größer, meist ist nun der Ansatz der kleinen Brüste zu sehen.“²²²

Des Weiteren schreibt er, dass das Kostüm überwiegend die Funktion hatte, ihre spezifische Schönheit, ihre sportliche Schlankheit und edle Erotik herauszustellen. Die Haare sind vom puritanischen Schnitt zu einem flott-eleganten Haute-Couture-Look umgeformt worden.²²³

Edith Head war zu dieser Zeit eine der gefragtesten Kostümdesignerinnen Hollywoods und sie hatte zu diesem Zeitpunkt bereits Stars wie Marlene Dietrich, Bette Davis und Ingrid

²¹⁹ Ebenda, S. 94.

²²⁰ Ebenda, S. 95.

²²¹ Thomas Binotto, „Vertraut und Entrückt. Zum 20. Todestag von Ingrid Bergman und Grace Kelly“, in: Film-Dienst, 10. September 2002.

²²² Thomas Klein, „Lady Images. Grace Kelly“, S. 114.

²²³ Vgl. ebenda, S. 114.

Bergman ausgestattet. Thilo Wydra gibt in seiner Biographie über Grace Kelly an, dass für *Rear Window* insgesamt fünf verschiedene Kostüme vorgesehen waren. Alfred Hitchcock hatte bereits im Vorfeld detaillierte Vorstellungen von der Kleidung, die Grace Kelly tragen sollte, die bereits zu Drehbeginn realisiert waren. Er hatte Skizzen angefertigt und bis ins letzte Detail den Stil beziehungsweise die Farben für die Kostüme geplant.²²⁴

„Hitch wollte, dass sie aussieht wie ein Stück Meissner Porzellan, etwas leicht Unberührbares“, erinnert sich Edith Head. „Hitchcock sagte mir, es sei wichtig, dass Graces Kleider dabei helfen, Teile des Konfliktes der Story mit zu etablieren. Da die gesamte Handlung in einem Raum stattfand, hatte alles, was dort geschah, eine Auswirkung zu haben. Graces Kleider haben diese Wirkung oft erreicht. Die Kleider haben somit auch die Entwicklung der Handlung unterstützt“.²²⁵

Auch John Fawell spricht in seinem Buch vom „over-all visual impact“²²⁶, auf den Alfred Hitchcock in seinen Filmen großen Wert legte. Die Kostüme seiner Schauspielerinnen waren die Hauptattraktion des Gesehenen, die er für seine Filme ausgearbeitet hat. Wie schon erwähnt, plante er die Frisuren und die Kostüme und deren Farben bereits monatelang vor Drehbeginn. Er hatte klare Vorstellungen von der emotionalen Zweideutigkeit von Farben. „This is classic Hitchcock. Black and wine red for deception. Charcoal brown and burnt orange, earth colors, for action scenes.“²²⁷ Zudem bemerkt John Fawell, dass Alfred Hitchcock nicht nur wusste, wie er seine Schauspielerinnen durch die Kleidung und ihr Styling noch schöner machen konnte, er verstand es, mit der Schönheit umzugehen, sie in die Filme einzuweben, sodass sie Teil sowohl der Bilder als auch der Thematik des Films wurden.²²⁸ „Each of Lisa’s dresses carries with them a feeling that Hitchcock is trying to convey in that scene.“²²⁹ Das schwarze Kleid mit dem wallenden weißen Chiffonrock trägt Lisa bei ihrer Einführung mit einer beispiellosen Eleganz und bringt einen Hauch von Mode in das düstere Appartement von L.B. Jeffries. Die Abbildungen fünf bis acht zeigen die weiteren Kostüme, die Grace Kelly als Lisa im Film *Rear Window* trägt. Die Abbildungen fünf und sieben zeigen eine verführerische Grace Kelly, bei den anderen zwei Kostümen wird sie wieder ihrem Lady-Image gerecht dargestellt.

²²⁴ Vgl. Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*. S. 131

²²⁵ Edith Head, Paddy Calistro: *Edith Head’s Hollywood*, Santa Monica 2008, S. 138, hier zit. n. Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*. S. 131.

²²⁶ Vgl. John Fawell, *Hitchcock’s Rear Window. The Well-Made Film*, S. 147.

²²⁷ Ebenda, S. 147.

²²⁸ Vgl. hierzu ebenda, S. 148.

²²⁹ Ebenda, S. 148.



Abbildungen 5–8: Lisas vier weitere Kostüme im Film *Rear Window*

4.6.2.5 Die Doppelcodierung der Filmrolle Lisa und der öffentlichen Person Grace Kelly

Alle diese Kostüme (Abb.5–8) standen für die „New Look Couture“, die Anfang der 1950er-Jahre in Mode kam. Sarah Street erläutert, dass dieser Stil eine Reaktion auf den eher maskulinen Stil der Kriegszeit war. Grace Kelly war ihrer Meinung nach „[...] The epitome of New Look couture“²³⁰, also einerseits als Lisa im Film, aber auch andererseits als öffentliche Person Grace Kelly. Sarah Street sieht eine Verbindung zwischen der Kleidung Lisas im Film mit dem öffentlichen Image der Grace Kelly, welches das Image der kühlen, distanzierten Lady war. „This dual image of the classy blonde who exuded smoldering sexuality was therefore reflected in the press and in *Rear Window*.“²³¹ Sarah Street bemerkt die Herausforderung für die Kostümdesignerin Edith Head, die mit der Kleidung im Film eine Verbindung zwischen Lisa als Filmrolle einerseits und Grace Kelly als öffentlicher Star andererseits schaffen musste.

„[...] Edith Head’s challenge was to strike the correct balance between Kelly as a film star and Lisa as a character in *Rear Window*, inviting the viewer to maintain a firm idea of the star underneath the clothes but at the same time be ‘shocked’ by the character who might contradict some of the star’s well-known qualities.“²³²

Sarah Street interpretiert dies dahingehend, dass das Kinopublikum die Hintergrundgeschichte Lisas im Film durch das öffentliche Image der Grace Kelly ersetzen kann: „It does not matter

²³⁰ Street, Sarah, „‘The Dresses Had Told Me’. Fashion and Femininity in *Rear Window*“, S. 95.

²³¹ Ebenda, S. 104.

²³² Ebenda, S. 105.

that we don't know much about Lisa because we can imagine something very similar to Grace Kelly's well-known background."²³³

4.6.3 To catch a Thief²³⁴

To catch a Thief (auf Deutsch: *Über den Dächern von Nizza*) ist der dritte Film von Alfred Hitchcock in Folge mit Grace Kelly als Hauptdarstellerin und wurde 1955 veröffentlicht. Der Film beruht auf der gleichnamigen Romanvorlage von David Dodge. Es ist nach den eher düsteren und beengenden Filmen *Dial M for Murder* und *Rear Window* eine leichte und beschwingte Kriminalkomödie. Erstmals produzierte Alfred Hitchcock Außenaufnahmen, für diesen Film an der französischen Riviera, für den der Kameramann sogar mit einem Oscar in der Kategorie „beste Kamera“ ausgezeichnet wurde.

4.6.3.1 Handlung von To catch a Thief

Der Film handelt von einem ehemaligen Juwelendieb namens John Robie (Cary Grant), der von der Polizei beschuldigt wird, für eine Serie von Juwelendiebstählen an reichen TouristInnen an der französischen Riviera verantwortlich zu sein. Robie gelingt es jedoch zu fliehen und er versucht daraufhin, den wahren Dieb auf eigene Faust zu finden, um sich zu entlasten. Er verbündet sich mit einem Versicherungsagenten namens Hughson (John Williams), der eine Reihe reicher Personen versichert hat und ebenfalls Interesse daran hat, dass der Dieb gefunden wird. Dabei trifft er die vermögende Amerikanerin Francis Stevens, genannt Francie (Grace Kelly), und ihre Mutter (Jessie Royce Landis). Francie ist anfangs Robie gegenüber sehr distanziert und kühl, gleichzeitig jedoch immer mehr fasziniert davon, dass er ein Dieb sein könnte. Sie verliebt sich in ihn, obwohl sie ihm immer noch misstraut. Schlussendlich unterstützt sie ihn aber und der wahre Dieb wird entlarvt. Es stellt sich heraus,

²³³ Ebenda, S. 106.

²³⁴ *To catch a Thief* (deutscher Titel: *Über den Dächern von Nizza*), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: John Michael Hayes, Roman: David Dodge, USA: Paramount 1954, Fassung: DVD

dass dies eine junge Frau namens Danielle Foussard (Brigitte Auber) ist – die Tochter des ehemaligen Freundes und „Diebeskollegen“ von Robie.

4.6.3.2 Sequenzprotokoll und Analyse²³⁵

Szene/ Einstellung	Kamera	Inhalt/Kommentar	Screenshot	Ton/Sprache
1. Einstellung (Hotelbar) Dauer: 1 min. 8 sec.	Halbtotale	Die wohlhabende Mrs. Stevens, ihre verwöhnte Tochter Francis sowie Mr. Burns (der eigentlich John Robie heißt) und H.H. Hughson – ein britischer Versicherungsagent – beenden gerade ihren „After Dinner Drink“ in der Hotelbar und wollen in ihre Zimmer gehen.		Musikunterlegung aus dem Off Gespräch: Francis: “Come on, mother.“ Sie steht auf und zieht sich ihren Chiffonschal um. Mrs. Stevens: “And so to bed, where I can cuddle up to my jewellery. You know, Mr. Hughson, as rare and wonderful as they are, I’d rather have 100,000 Jeremiahs”. Sie stehen alle auf und Mr. Hughson hilft Mrs. Stevens ihren Pelzschal umzulegen. Mr. Hughson: “I’ll toddle along to my cot”. Mr. Burns: “I’ll escort you to your suite”. Francis: “That’s very thoughtful, Mr. Burns. (zu ihrer Mutter) Come on, Jessie!“ Mrs. Stevens: “Do you make much money at lumber?” Mr. Burns: “Right now, building is booming.” Mrs. Stevens: “Mmh, would you mind if I had you investigated?” Mr. Burns: “Not at all. With what object?” Mrs. Stevens: “If I were Francis’s age, you’d sound too good to be true.” Sie gehen.
			Zoom	
2. Einstellung Dauer: 37 sec.	Halbtotale	In der nächsten Einstellung sieht man Mrs. Stevens, Francis und Mr. Burns einen Hotelgang entlanggehen. Mrs. Stevens kramt in ihrer Handtasche nach dem Zimmerschlüssel. Sie bleiben vor einem Hotelzimmer stehen. Mr. Burns nimmt von Mrs. Stevens galant den Zimmerschlüssel an sich.		Musik aus dem Off Gespräch: Mrs. Stevens:” Thank you, Mr. Burns. You know, there’s very little lumber around here? Why did you come to the Riviera?” Mr. Burns:” To meet someone as charming as you.” Nachdem er ihre Zimmertüre aufgesperrt hat, gibt er ihr den Schlüssel zurück. Mrs. Stevens: “Boy, now I am going to have you

²³⁵ To catch a Thief, DVD, Stills aus der Sequenz 00:35:47–00:37:48

	Halbtotale	<p>Dabei holt sie ihren Zimmerschlüssel aus ihrer Handtasche. Mrs. Stevens geht in das Hotelzimmer.</p> <p>Mr. Burns schließt die Zimmertüre von Mrs. Stevens und geht gemeinsam mit Francis zu ihrem Zimmer.</p>		<p>investigated!”</p> <p>Mr. Burns zu Francis: “Aren’t you going in?” Francis: “I’m down the other end.”</p>
3. Einstellung Dauer: 18 sec.	<p>Nahaufnahme</p> <p>Großaufnahme</p> <p>Nahaufnahme</p> <p>Nahaufnahme</p>	<p>Sie öffnet schwungvoll die Türe und geht hinein, dreht sich um und blickt Mr. Burns selbstbewusst und fordernd in die Augen. Sie geht auf ihn zu, legt ihren Arm um seinen Nacken und küsst ihn ganz plötzlich und unvermutet. Dabei sieht sie ihm fest in die Augen. Erst beim Kuss schließt sie die Augen für einen kurzen Moment. Danach blickt sie ihn noch einmal sehr intensiv und verführerisch an und schließt die Tür unmittelbar vor seiner Nase. Mr. Burns dreht sich zur Kamera, mit vom Lippenstift rot verschmiertem Mund. Man sieht ihm seine Verblüffung an, er lächelt aber, zufrieden geht er den Hotelgang weiter entlang und wischt sich dabei mit seinem Stecktuch den Lippenstift vom Mund.</p>	   	<p>Musik aus dem Off. Kein Dialog.</p>

4.6.3.3 Inszenierung des Lady-Sex-Appeals nach Alfred Hitchcock

Wydra Thilo nimmt in seiner Biographie über Grace Kelly zum Film *To catch a Thief* folgendermaßen Stellung und zitiert auch Alfred Hitchcock:

„Für ihn verkörpert Grace Kelly besonders in *Über den Dächern von Nizza* – mehr als alle anderen seiner Aktrizen zuvor und hernach – das Ideal schlechthin der vermeintlich

kühlen Blonden, hier ist sie ‚ein schneebedeckter Berg, und wenn der Schnee schmilzt, entdeckt man darunter einen glühenden Vulkan‘.²³⁶

Auch James Spada kommentiert die beschriebene Sequenz des Filmes:

„Alfred Hitchcocks Vision von Grace Kelly als schönem Eisberg mit einem vor Sinnlichkeit glühenden Kern wurde nie vollkommener verwirklicht als in *To Catch a Thief*. Das Motiv war von Anfang an unverkennbar. Wie Hitchcock erklärte: ‚Ich fotografierte absichtlich eine eiskalte Grace Kelly und richtete die Kamera immer wieder auf ihr schönes, klassisches Profil, das so distanziert wirkt. Und dann, als Cary Grant sie bis vor die Tür ihres Hotelzimmers begleitet, was tut sie da? Sie küßt ihn einfach auf den Mund ...‘.²³⁷

Grace Kelly wird mit dieser Szene als „arrogante und kühle“ Francis im Film *Über den Dächern von Nizza* eingeführt. Francis hat den vermeintlichen Mr. Burns (in Wahrheit John Robie) gerade erst kennengelernt. Bei ihrem Gespräch in der Bar sagt sie kein Wort und wie James Spada bemerkt, filmt Alfred Hitchcock sie größtenteils im Profil. Erst als sie zu ihren Hotelzimmern gehen und Robie sie begleitet, reden sie erstmals miteinander. So kommt dieser Kuss für Robie wie auch für die KinozuschauerInnen sehr überraschend. Unvermutet, zumal beim Gespräch mit der Mutter beim After-Dinner-Drink ja angedeutet wird, dass Francis großen Anstand besitzen müsse, da sie eine höhere Töchterschule besucht hatte. Dies, so hat die Mutter auch kritisiert, stehe der Tochter im Wege, einen passenden Ehemann zu finden. Thomas Klein stellt fest: „Die Offenheit ist nun sexuelle Provokation, drückt die Worte aus: ‚Jetzt habe ich Ihnen gezeigt, dass meine Mutter nicht recht hatte, als sie sagte, ich sei anständig.‘ Doch wortlos schließt sie die Tür.“²³⁸ Thilo Wydra setzt sich mit der Szene folgendermaßen auseinander:

„‘It was as though she’d unzipped Cary’s fly’, beschreibt ‚Hitch‘ diese Sequenz, der etwas nahezu Überirdisches inne liegt. Grant steht einen Moment mit dem Gesicht vor der Tür, ist für den Zuschauer wie die gesamte Sequenz über nur in der Rückenansicht von hinten zu sehen, bis er sich schließlich umdreht, seine Verblüffung steht ihm ins Gesicht geschrieben, aber auch ein stilles Lächeln, und er schließlich bedächtig mit einem weißen Taschentuch Graces Lippenstift von seinem Mund abtupft, während er den Hotelgang wieder zurückgeht. So hat nur Alfred Hitchcock Grace Kelly inszeniert: Formvollendet. Perfekt. Zeitlos. [...] Grace blieb stets ‚Hitchs‘ Ideal.“²³⁹

Grace Kelly wird in dieser Sequenz des Films *To catch a Thief* perfekt in Szene gesetzt. Nach außen hin kühl reserviert, doch dann unvermutet leidenschaftlich spontan.

²³⁶ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 194.

²³⁷ James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 148.

²³⁸ Thomas Klein, „Lady Images. Grace Kelly“, hier S. 121.

²³⁹ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 195.

Richard Corliss schreibt in der Zeitschrift „Film Comment“ Folgendes über die Kuss-Szene im Film:

„Grace Kelly was the one Hitchcock had been searching for, and kept searching for after she disappeared. It’s hard to imagine any of his other blondes carrying off the famous kiss at the hotel room door in *To catch a Thief*: the forthright approach, the long contact with Cary Grant’s lips, the look she tosses him – neither smirking nor ashamed – before she closes the door.“²⁴⁰

So kurz diese Szene im Film erscheinen mag, so viel Perfektion aber auch entsprechend anstrengende und zeitlich langwierige Dreharbeiten steckten in ihr. Alfred Hitchcock wollte, dass der Kuss zwischen Grace Kelly und Cary Grant einfach perfekt inszeniert wird. Die Ausgabe des „Spiegel“ aus dem Jahr 1954 kommentiert:

„Er [Hitchcock] ließ das Paramount-Aufnahmegelände absperren, und zweieinhalb Arbeitstage lang mußten sich Grace Kelly und Cary Grant ununterbrochen küssen, ehe Hitchcock zufrieden war. Die damenhafte Erscheinung der Kelly, so argumentierte Hitchcock [...] lasse intime Liebesszenen zu, die bei jeder anderen Schauspielerin anstößig wirken würden, bei ihr jedoch nur ‚legitime Leidenschaft‘ inspirierten.“²⁴¹

Alfred Hitchcock wollte bei dieser Szene die Ästhetik des Kusses in den Vordergrund stellen, auf keinen Fall sollte es billig wirken. „Von Grace Kelly können die Männer in Gegenwart ihrer Ehefrauen schwärmen“²⁴², schreibt auch der „Spiegel“.

James Spada schreibt über *To Catch a Thief* in seiner Biographie: „[...] es [war] ein schöner, stilvoller und witziger Film, der zudem Hitchcocks einzigartige Vision von Grace Kelly als der Prinzessin aus ‚Feuer und Eis‘ effektiv ins Bild setzte.“²⁴³

4.6.3.4 Inszenierung durch die Kleidung

In seinem dritten und letzten Film mit Grace Kelly hatte Alfred Hitchcock seine Kostüme für Grace Kelly weiter perfektioniert. Schon Monate vor den Dreharbeiten zum Film plante und modifizierte er immer wieder die Roben, wieder mit der Kostümbildnerin Edith Head. Auch bei diesem Film schaffte sie es, dass sich auch die emotionale Regung von Grace Kelly bzw. Francis in ihrer Kleidung widerspiegeln konnte. Für ihre Kostümentwürfe in *To catch a Thief*

²⁴⁰ Richard Corliss, „Green Fire: Grace Kelly, 1929–82“, in: Film Comment, Nov/Dec 1982, S. 78.

²⁴¹ www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html, Zugriff am 14. Jänner 2013, S. 40.

²⁴² Ebenda, S. 40.

²⁴³ James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 153.

wurde Edith Head für den Oscar nominiert, doch gewonnen hat sie ihn nicht, worüber sie enttäuscht war. Thilo Wydra bemerkt:

„[...] diesmal geht die erfolgsverwöhnte Edith Head leer aus, ‚und es war die einzige wirklich große Enttäuschung meiner Karriere als Kostümdesignerin‘, wie sie einmal sagt. Vielleicht wiegt diese Enttäuschung aber auch aus dem Grund so schwer, da sie sich gerade mit diesem Hitchcock-Film als Kostümdesignerin so sehr identifiziert: ‚Wenn die Leute mich fragen, wer meine Lieblingsschauspielerin, wer mein Lieblingsschauspieler, wer mein Lieblingsregisseur und welches mein Lieblingsfilm ist, dann sage ich ihnen, sie sollen sich *Über den Dächern von Nizza* ansehen und sie bekommen alle Antworten darauf. Der Film war ein Traum für einen Kostümdesigner.“²⁴⁴

4.7 Grace Kelly – ihre Praktiken der Selbstinszenierung als Muse und Star

Inwieweit konnte sich Grace Kelly als Muse von Alfred Hitchcock selbst einbringen? Was war ihr Anteil an der Zusammenarbeit zwischen den beiden? Konnte sie sich überhaupt bei Hitchcock selbst einbringen, der ja als sehr schwierig galt im Umgang mit seinen SchauspielerInnen?

4.7.1 Alfred Hitchcock – Grace Kellys „Personal Coach“

„Ich hatte das große Glück, in drei Filmen von Alfred Hitchcock mitzuwirken, und konnte sein außergewöhnliches Talent als Filmregisseur [...] beobachten. Außerdem lernte ich ihn als warmherzigen und einfühlsamen Menschen kennen. Manchmal wird von Mr. Hitchcock behauptet, er verachte die Schauspieler. Aber in Wirklichkeit kann er sehr gut mit ihnen umgehen und bekommt von ihnen genau das, was er will. Mit seinem unvergleichlichen Humor sorgt er für eine entspannte Atmosphäre; seine fast endlose Geduld gibt den Schauspielern das notwendige Selbstvertrauen. Manchmal arbeitet er natürlich auch bis zur Erschöpfung mit ihnen, um das aus ihnen herauszuholen, was er sich vorgestellt hat. Mit Hitch zu arbeiten, ist eine faszinierende Erfahrung [...].“²⁴⁵

Diese einleitenden Worte von Grace Kelly zu einer Biographie Donald Spotos über Alfred Hitchcock belegen die äußerst erfolgreiche Zusammenarbeit zwischen den beiden.

²⁴⁴ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 132–133.

²⁴⁵ Donald Spoto, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, deutsche Erstausgabe, München: Wilhelm Heyne Verlag 1999, S. 13.

Grace Kelly und Alfred Hitchcock verband ab den Dreharbeiten zu ihrem ersten gemeinsamen Film auch privat eine gute Freundschaft, die ein Leben lang halten sollte. Sie war bei ihm und seiner Frau Alma oft zu Gast. „Ich bin ihm und seiner Frau so zugetan“, sagte Grace, „daß er in meinen Augen einfach nichts falsch machen kann.“²⁴⁶ Grace Kelly äußerte sich mehrmals über die gute Zusammenarbeit mit ihrem Mentor. „[...] die Verbindung [hatte] zwischen ‚Hitch‘ und ‚Grace‘ etwas von einem großen Einverständnis, von einer großen Eleganz auch – es war der Esprit, der sie verband. [...] Hitch hat sich sehr um Grace gekümmert, [...] er erkläre ihr alles, manchmal eine Dreiviertelstunde lang.“²⁴⁷ In Suzanne Landers Buch wird Grace Kelly folgendermaßen zitiert: „Die Zusammenarbeit mit Hitchcock war eine fantastische Erfahrung und auch eine große Bereicherung für mich. Als Schauspielerin lernte ich unglaublich viel über die Entstehung von Kinofilmen. Hitchcock gab mir eine ganze Menge Selbstvertrauen.“²⁴⁸

Wie schon erwähnt, war Alfred Hitchcock schon sehr früh berühmt für seine Missachtung seinen Schauspielerinnen gegenüber. Der amerikanische Filmwissenschaftler John Fawell schreibt in seinem Text darüber: „Hitchcock was, [...] a powerful personality who knew how to tease and jostle people, to unnerve them and make them desirous of his respect.“²⁴⁹ Des Weiteren berichtet er, dass Schauspielerinnen wie Doris Day oder Marlene Dietrich mit seiner Art der Regie nicht umzugehen wussten. Sie waren durch seine ausbleibende Reaktion auf ihre Darstellungen verunsichert. „Hitchcock’s disturbing quiet on the set was partly due to his innate sense of how to maintain respect by saying little but also partly due to his not being the kind of director who would chat about a character’s motivation with an actor.“²⁵⁰ Auf der anderen Seite jedoch versuchte Alfred Hitchcock seinen Schauspielerinnen beizubringen, die erlernten und oft künstlichen Techniken abzulegen und zurück zu einer natürlichen, wirklichkeitsnahen Art des Schauspielens zu finden. Der entscheidende Faktor jedoch, ob Alfred Hitchcock mit seinen Schauspielerinnen auskam oder nicht, „was not their sex, but their level of self-seriousness, whether they had vaunted notions of acting that contradicted the quiet neutrality Hitchcock sought in his actors“.²⁵¹ Grace Kelly konnte Alfred Hitchcock diese Voraussetzungen bieten. Er schätzte ihr wirkliches Interesse am Schauspielern, ihr Talent, vor allem aber ihr Durchhaltevermögen und ihre Ernsthaftigkeit bei den Dreharbeiten. Da Hitchcock ein Perfektionist war, was das Filmen betraf, so konnte es durchaus sein, dass

²⁴⁶ Grace Kelly, zit. n. James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 98.

²⁴⁷ Vgl. Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 182.

²⁴⁸ Grace Kelly, zit. n. Lander, Suzanne (Hrsg.), *Grace Kelly. Hollywood Collection – Eine Hommage in Fotografien*. Texte Manfred Hobsch, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag GmbH 2009, S. 92.

²⁴⁹ John Fawell, *Hitchcock’s Rear Window: The Well-Made Film*, S. 138.

²⁵⁰ Vgl. ebenda, S. 139.

²⁵¹ Ebenda, S. 138.

verschiedene Dreharbeiten mehrere Tage dauerten. Ihr Filmpartner Cary Grant äußerte sich darüber:

„Grace beklagte sich nie über etwas [...]. Wir hatten eine Szene, in der Grace und ich in ein Handgemenge verwickelt waren. Sie wehrte sich gegen mich, und ich mußte sie grob an den Handgelenken packen und gegen die Wand stoßen. Wir probten die Szene acht- oder neunmal, doch Hitchcock war immer noch nicht zufrieden. Grace ging allein hinter die Tür, um wieder von vorn zu beginnen, und zufällig erhaschte ich einen Blick auf sie, wie sie mit schmerzverzerrtem Gesicht dastand und ihre Handgelenke massierte. Aber im nächsten Augenblick kam sie herein und spielte die Szene noch einmal – sie hatte sich nie darüber beklagt, wie sehr ihr die Arme weh täten – weder Hitch noch mir gegenüber.“²⁵²

Ein weiterer Faktor, weshalb Alfred Hitchcock von Grace Kelly so beeindruckt war, war ihr Selbstvertrauen und die Tatsache, dass sie bei seinen Filmen mitdachte. Thilo Wydra stellt fest:

„Bei der Wahl des Nachthemds für die zentrale Scherenmordsequenz will Hitchcock sie ursprünglich in einem schweren Morgenrock aus Samt zeigen, damit während der Szene Licht und Schatten auf dem samtene Grund reflektieren. Doch seine neue junge Aktrice, die ihren eigenen Kopf hat, ist der Ansicht, dass es nicht logisch sei, wenn eine Frau [...] extra etwas anziehen würde.“²⁵³

Auch James Spada schreibt in seinem Buch über Grace Kelly darüber und erwähnt, dass Alfred Hitchcock sich dazu bereit erklärte, die Szene nach dem Wunsch von Grace Kelly neu zu probieren; und er erkannte, dass seine Hauptdarstellerin Recht hatte, denn die Mordszene bekam durch das dünne, bläulich schimmernde Nachthemd auch noch den sehr gewünschten „erotischen Touch“.²⁵⁴ Dies war ein sehr ungewöhnlicher Vorgang bei Alfred Hitchcock, denn er war dafür bekannt, dass er für gewöhnlich schon vor Drehbeginn seinen Film bereits im Kopf fix und fertig ausgearbeitet hatte und eine Abweichung von seinem Konzept für ihn eigentlich nicht in Frage kam.

Grace Kelly besaß noch eine weitere Eigenschaft, die Alfred Hitchcock sehr beeindruckte. Er hatte einen Humor, der manchmal in Sarkasmus übergang und sich ab und zu auch gegen Grace Kelly richtete. Es bereitete ihm Freude, in ihrer Gegenwart schlüpfrige Geschichten²⁵⁵ zu erzählen. Er wollte dabei feststellen, ob sie schockiert reagierte. Patrick McGilligan, Autor einer Biographie über Alfred Hitchcock, schreibt darüber Folgendes:

²⁵² Cary Grant, zit. n. James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 148.

²⁵³ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 123.

²⁵⁴ Vgl. James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 99.

²⁵⁵ Ebenda, S. 99.

„Kelly didn't mind Hitchcock's abruptness, or his despotism, which amused her. She wasn't shocked by his oft-crude sense of humor. Having attended a girls' convent school, she had heard every conceivable crudeness before she was thirteen.“²⁵⁶

4.7.2 *Grace Kelly – innerfilmisches versus außerfilmisches Image*

Wie schon anfangs in ihrer Biographie ausgeführt, stammte Grace Kelly aus einer wohlhabenden Familie, in der sie streng religiös und nach den damals geltenden Anstandsregeln erzogen wurde. Gregor Ball schildert in seiner Biographie die Erziehung von Grace Kelly: „Ein paar wesentliche Leitmotive wurden [...] den Kelly-Kindern mit aller Entschiedenheit beigebracht: Disziplin, Zielstrebigkeit und Verantwortungsbewußtsein. Und das keineswegs nur theoretisch.“²⁵⁷ Aufgrund dieser Erziehung erschien Grace Kelly der Presse gegenüber nie taktlos oder unhöflich. Ihr verinnerlichtes, wohlerzogenes Benehmen, ihre Höflichkeit und ihre guten Manieren trugen dazu bei, ihr privates wie auch berufliches Image zu prägen. Die Zeitschrift „Spiegel“ schrieb damals, dass sie es geschickt verstand, ausschließlich über Belangloses zu konversieren, ohne dabei ihre Privatsphäre zu tangieren. Sie beherrschte es auch über die Mimik des starren Blickes, ihre Ablehnung taktloser Reporterfragen zum Ausdruck zu bringen.²⁵⁸ Nach dem großen Erfolg in *Rear Window* wurde sie wie schon erwähnt als Star in Hollywood gefeiert. Dementsprechend war Grace Kellys Privatleben ein bevorzugtes Thema der Presse. Es wurden eine Vielzahl an Artikeln über die „Lady von Hollywood“ geschrieben. Unter anderem wurde sie auch als „Dame aus rostfreiem Stahl“²⁵⁹ beschrieben. Eine Dame, über die es keine Skandalgeschichten zu berichten gab:

„Sie beherrscht perfekt die Technik auf indiskrete Fragen mit einem erstaunt verwunderten Hochziehen der Brauen zu antworten, so daß auch die hartnäckigsten Klatschtanten- und onkels keine Intimitäten über ihr Liebesleben in Erfahrung bringen konnten. Sie weigerte sich sogar, die üblichen Standardmaße (Brust, Taille, Hüfte) bekanntzugeben und erklärte einem neugierigen Reporter, [...] ob sie im Bett Nachthemden trage: ‚Ich glaube, es geht niemanden etwas an, was ich im Bett trage [...]‘.“²⁶⁰

²⁵⁶ Patrick McGilligan, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, New York: John Wiley & Sons 2003, S. 471.

²⁵⁷ Gregor Ball, *Grace Kelly. Ihre Filme – ihr Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1983, S. 14.

²⁵⁸ Vgl. hierzu www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html, Zugriff am 14. Jänner 2013, S. 38.

²⁵⁹ Vgl. hierzu die *Starrevue. Die Film und Fernsehillustrierte*, Jahrgang 9, Nr. 2, S. 19.

²⁶⁰ Ebenda, S. 19.

In dieser Ausgabe heißt es noch, dass sie aufgrund dieser Eigenschaften auch in die Riege der Hollywood-Ladys eingereiht werde, die rückblickend alle sechs Jahre erschienen waren. Die letzte Lady dieser Art vor Grace Kelly war Deborah Kerr, davor waren es, immer im Abstand von sechs Jahren, Greer Garson, Ingrid Bergman und Greta Garbo (mit der die Reihe der Ladys in Hollywood begann). In den Augen der Hollywood-RepräsentantInnen war nun auch Grace Kelly in diese Reihe getreten. Auch die Ausgabe des „Spiegel“ versucht Grace Kelly als „Lady-Phänomen“ zu analysieren. Folgende Aussage eines Presseagenten der Zeitschrift „Photo Play“ wird darin zitiert:

„Es ist so einfach wie Apfelkuchen. Wir alle hier in Hollywood sind Snobs. Wir haben einen Minderwertigkeitskomplex – der ist eine Meile tief. Wir sind leicht beeindruckt. Mit der kurvigen Monroe, der hart arbeitenden Barbara Stanwyck, der süßen Ann Blyth und der niedlichen Debbie Reynolds fühlen wir uns heimisch. Sie gehören hierher, sie sind ein Teil der Familie. Und dann erscheint auf einmal dieses Dämchen mit 5-Uhr-Tee-Manieren und einem überkultivierten Akzent und schaut uns von oben herab an. Und wir sind beeindruckt. Wir machen Kratzfüße, wo wir gehen und stehen, und wenn sie mit der Peitsche knallt, springen wir.“²⁶¹

Ein Zitat, welches das Image der Grace Kelly in Hollywood der 1950er-Jahre gut veranschaulicht. Eine weitere Veröffentlichung des Fotojournalismusmagazins „Life“ im April 1954 lautet: „The basis for her success is her combination of freshness, ladylike virtue and underlying sex appeal that has led two of her directors to compare her with the early Ingrid Bergman.“²⁶² Grace Kellys Gesamterscheinungsbild bzw. Image mit ihrer „stilvollen Eleganz“ und ihren „guten Manieren“ steht damit geradezu diametral zu den zu dieser Zeit bekannten Schauspielerkolleginnen wie Marilyn Monroe, Jane Mansfield oder Brigitte Bardot, die dem „kurvigen“ Figurenideal der Zeit entsprachen. Der „Spiegel“ schreibt:

„Es scheint, als beginne mit der kühlen Kelly für die Filmstadt nach all den Sirenen mit betörenden Busen-Maßen [...] eine neue Ära. ‚In einer Industrie, in der alle Girls überschlägig in junge Schönheiten und alternde Schauspielerinnen eingeteilt werden könnten‘, urteilte das amerikanische Nachrichten Magazin ‚Time‘, ‚ist Grace Kelly etwas Besonderes: Eine junge Schönheit, die schauspielern kann.“²⁶³

Ein weiteres Indiz für Grace Kellys „kühles“ Image könnte auch ihr schwieriges Verhältnis zu ihrer Vertragsfilmgesellschaft MGM (Metro Goldwyn Mayer) gewesen sein. Wie schon erwähnt, agierte Grace Kelly bei ihrem Kontakt zur Presse sehr zurückhaltend. Sie war äußerst bedacht auf ihre Privatsphäre. Zu Zeiten des Studiosystems in Hollywood war es jedoch für die Karriere sehr förderlich, dass die SchauspielerInnen eng mit den

²⁶¹ www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html, Zugriff am 14. Jänner 2013, S. 38., S. 38.

²⁶² http://books.google.at/books?id=SIMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Zugriff: 14. Jänner 2013, LIFE, S. 117.

²⁶³ www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html, Zugriff am 14. Jänner 2013, S. 37.

JournalistInnen zusammenarbeiteten. Als Gegenleistung sorgte dann die Filmgesellschaft dafür, dass die Medienberichte günstig ausfielen.²⁶⁴ „Joan Crawford zum Beispiel war praktisch zu allem bereit, wenn es darum ging, den Journalisten gefällig zu sein und so für eine positive Berichterstattung über ihr Leben und ihre Karriere zu sorgen.“²⁶⁵ Grace Kelly hingegen war einer der ersten Stars, der dieses Verhältnis kategorisch ablehnte. Sie war auch nicht bereit, jeden Film, den ihre Vertragsgesellschaft für sie vorgesehen hatte, zu drehen. Ein Grund für die Wahrung ihrer Privatsphäre der Presse gegenüber könnte eine Liebesaffäre mit dem verheirateten Schauspielerkollegen Ray Milland am Beginn ihrer Karriere und deren entsprechende mediale Aufarbeitung gewesen sein. Dass Grace Kelly jedoch als Privatperson auch „kühl“ gewesen sein soll, wurde immer wieder von diversen Aussagen ihrer SchauspielerkollegInnen widerlegt. James Stewart – ihr Filmpartner in *Rear Window* – sagte in einem Interview, in dem es um die angebliche Kälte der Grace Kelly ging, dass sie alles andere als unnahbar und distanziert war.²⁶⁶ „Sie hatte diese großen warmen Augen, und na ja, wenn Sie je eine Liebesszene mit ihr gespielt hätten, dann wüssten Sie schon, dass sie nicht kalt war.“²⁶⁷

²⁶⁴ Vgl. hierzu James Spada, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, S. 134.

²⁶⁵ Ebenda, S. 134.

²⁶⁶ Vgl. hierzu Lander, Suzanne (Hrsg.), *Grace Kelly. Hollywood Collection – Eine Hommage in Fotografien*, S. 22

²⁶⁷ Ebenda, S. 22.

5 Schlussbetrachtung

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass beide Schauspielerinnen, Asta Nielsen sowie Grace Kelly, durch die Performance in ihren Filmen diversen anderen Künstlern und Künstlerinnen ihrer Zeit eine große Inspiration waren und der Begriff einer Muse ihnen durchaus gerecht wird. Zudem hatten beide Frauen ein stark wirksames Image, das sie in der Öffentlichkeit prägte.

Ein interessanter Aspekt wäre es, zu beleuchten, wie sich Schauspielerinnen der heutigen Zeit selbst- beziehungsweise fremdinszenieren, und wenn ja, wer ist dafür verantwortlich? Inwieweit haben Schauspielerinnen von heute Mitsprache beim künstlerischen Anspruch? Ist es noch zeitgemäß, dass ein Regisseur eine Schauspielerin als seine Muse bezeichnet? Sabine Gottgetreu hat dieses Thema in ihrem Text „American Beauties. Weibliche Stars und Newcomer im Hollywood-Kino der achtziger und neunziger Jahre“²⁶⁸ angeschnitten. Darin führt sie aus, dass in den 1990er-Jahren nicht mehr ProduzentIn oder RegisseurIn die Schauspielerin zum Star erheben. Des Weiteren schreibt sie, dass sich in den 1990er-Jahren ein Wandel von Images und Weiblichkeitskonzepten beobachten lässt. Die Rollengestaltung bei vielen Filmschauspielerinnen zeigen Umbrüche in den tradierten Geschlechterbildern auf. Die 1990er-Jahre markierten den ständigen Wechsel dieser Images und Konzepte am deutlichsten.²⁶⁹

„Nie zuvor war es imagemäßig so leicht, auf-, aus- oder umzusteigen. Die Identität der Schauspielerin wurde brüchig, vervielfältigte sich. Der Ruhm im Medienzeitalter bedeutet für den Star als globales Phänomen nicht nur, bekannt zu sein für darstellerische Leistung, sondern für sein Bekanntsein an sich.“²⁷⁰

Wenn man die wechselnden Rollenbilder der Schauspielerinnen ab den 1990er-Jahren betrachtet, so könnte man Asta Nielsen als einen der ersten europäischen Filmstars der 1910er-Jahre durchaus mit ihnen vergleichen, denn auch ihr innerfilmisches Image unterschied sich von ihrem außerfilmischen Image. Sie hatte zu Beginn der Filmgeschichte noch die Möglichkeit, sich im Film zu verwirklichen, und vertrat daher kein einheitliches Rollenbild bzw. sie folgte keinem spezifischen Rollenschema und stellte auch keinen

²⁶⁸ Sabine Gottgetreu, „American Beauties. Weibliche Stars und Newcomer im Hollywood-Kino der achtziger und neunziger Jahre“, In: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hrsg. von Renate Möhrmann, Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag 2000.

²⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 394.

²⁷⁰ Ebenda, S. 395.

bestimmten Frauentyp in ihren Filmen dar. Ähnlich wie in ihren Bühnenauftritten wollte sie auch in ihren Filmen die unterschiedlichsten Darstellungen präsentieren. Ihr Schauspiel war noch nicht dadurch geprägt, dass sie den Anweisungen anderer am Film beteiligter Personen, wie zum Beispiel dem Regisseur, folgen musste. Die HerausgeberInnen des Buches „Unmögliche Liebe. Asta Nielsen und ihr Kino“ schreiben im Vorwort Folgendes:

„[S]ie ist auch nicht einfach ein Star, der nach dem Willen von Produktion und Regie geformt wird. Die Nielsen konnte sich mit ihrer Filmarbeit noch zwischen allen Stühlen bewegen. Sie nutzte die Möglichkeit, einen Film aus der Position vor der Kamera zu entfalten und die Männer hinter der Kamera zu ihren Mitspielern zu machen. Das irritierte den Lauf der Filmgeschichtsschreibung, sie war nach deren Ordnungssystem nicht zu fassen.“²⁷¹

Asta Nielsen ließ sich nicht in ein für sie maßgeschneidertes (Star-)System pressen. Ihre Filme sind geprägt durch ihr eigenes, durch das von ihr selbst kreierte Schauspiel. Und das ist auch der Grund, weshalb Asta Nielsen mit ihrer Schauspielkunst nicht nur für ihren Regisseur, sondern für viele KünstlerInnen aus den unterschiedlichsten Sparten eine Muse war. Heide Schlüpmann meint dazu, dass „die Nielsen nicht nur in Filmen spielte, sondern dass sie in ihrem Spiel eine neue Einsicht in das Filmschauspiel und in die Möglichkeiten des Films eröffnete. Literatur, Malerei, Poesie und Theorie bildeten ein Echo dieser Mitteilung [...]“.²⁷²

Des Weiteren schreibt Heide Schlüpmann, dass Asta Nielsen den Film verändern konnte, weil „sich ihr im Aufnahmeprozess ein Freiraum des Spiels eröffnete: Sie fand sich der professionellen Verantwortung für Anschaulichkeit, Schaustellung, für die Schönheit der Erscheinung oder Deutlichkeit und Wiederholbarkeit der Mitteilung entzogen.“²⁷³

Grace Kelly, die zweite SchauspielerIn dieser Untersuchung, hatte ihren Werdegang als Muse und Star in den 1950er-Jahren und war also mittendrin im Starsystem des Hollywoodkinos. Im Gegensatz zu Asta Nielsen, die einen großen eigenen Anteil an ihren Filmen und ihrem öffentlichen Image hatte, waren es vor allem die Fremdinszenierungspraktiken, hauptsächlich durch den Regisseur Alfred Hitchcock, die Grace Kelly berühmt werden ließen.

Wie es zu Zeiten des Starsystems gang und gäbe war, hatte Grace Kelly ein eindeutiges Rollenschema. Bei ihr konnte eine Kontinuität bzw. eine Einheit des inner- sowie

²⁷¹ Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, hier das Vorwort der Hrsg. „Sternschnuppen“, S. 10.

²⁷² Heide Schlüpmann, „Gespielte Geschichten“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, S. 29.

²⁷³ Vgl. ebenda, S. 31.

außerfilmischen Images festgestellt werden. Grace wurde schon zu Beginn ihrer Filmkarriere ihrem Lady-Image gemäß eingesetzt. Alfred Hitchcock – als ihr Regisseur – gelang es, Grace Kelly nach seinen Vorstellungen zu inszenieren. Grace Kelly inspirierte ihn durch ihre vermeintlich kühle Ausstrahlung. Thomas Binotto schreibt in seinem Text, dass Grace Kelly die Idealvorstellung seiner Leinwandheldin verkörperte, „die kühle Dame mit der verborgenen Leidenschaft, dem inneren Feuer“²⁷⁴. Grace Kelly hatte nur einen sehr geringen Anteil an ihrer Inszenierung in ihren Filmen, die von ihr im Film verkörperten Eigenschaften sollten auch ihr öffentliches Image prägen. Eigenschaften, wie sie Thilo Wydra in seiner Biographie beschreibt: „[...] eine konsequente Haltung, eine makellose, beinahe kühl wirkende Oberfläche auf der einen Seite und eine hohe Emotionalität und Wärme auf der anderen Seite“²⁷⁵. Diese Eigenschaften sollten Grace Kelly nicht nur während ihrer Karriere als Filmschauspielerin prägen, sondern auch noch nach deren Beendigung durch die Heirat mit Fürst Rainier III. von Monaco. Alexis Schwarzenbach schreibt in ihrem Aufsatz, dass die Hochzeit die bürgerliche Grace Kelly nicht nur zur Prinzessin von Monaco machte, mehr noch: „[...] damit wurde auch ihre bisher aristokratische Lady-Persona definitiv in eine königliche verwandelt“²⁷⁶.

²⁷⁴ Thomas Binotto, „Vertraut und Entrückt. Zum 20. Todestag von Ingrid Bergmann und Grace Kelly“, *Film-Dienst*, 10. September 2002.

²⁷⁵ Thilo Wydra, *Grace. Die Biographie*, S. 13.

²⁷⁶ Alexis Schwarzenbach, „Die imaginäre Königin als Heilige und Hure. Wahrnehmungen von Grace Kelly und Romy Schneider“, S. 306.

6 Quellenverzeichnis

Balázs, Belá, *Der Film: Werden und Wesen einer Kunst*, Wien: Globus Verlag 1961.

Ball, Gregor, *Grace Kelly. Ihre Filme – ihr Leben*, München: Wilhelm Heyne Verlag 1983.

Barmeyer, Eike, *Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie*, München: Wilhelm Fink Verlag 1968.

Bean, Jennifer M., „Übers Meer gebracht‘: In Amerika, 1912–1914“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 337-352.

Belton, John (Hrsg.), *Alfred Hitchcock’s Rear Window*, Cambridge University Press 2000.

Berg, Jan, „Asta Nielsen. Darstellung von Weiblichkeit und Weiblichkeit als Darstellung.“, In: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München: Verlag edition text + kritik 1997, S. 54-74.

Bergstrom, Janet, „Die frühen Filme Asta Niensens“, In: Elsaesser, Thomas, Michael Wedel (Hrsg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, München: Edition Text + Kritik 2002, S. 157–172.

Binotto, Thomas, „Vertraut und Entrückt. Zum 20. Todestag von Ingrid Bergman und Grace Kelly“, *Film-Dienst*, 10. September 2002.

Bulgakowa, Oksana, „Scheherazade eines Groschenromans: Russische Doppelgängerinnen“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 353.

Brennicke, Ilona/Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms. 1910–1930. Mit Bildern aus Kopien von Gerhard Ullmann und einem Vorwort von Xaver Schwarzenberger*, München: Goldmann Verlag 1983.

Corliss, Richard, „Green Fire: Grace Kelly, 1929-82“, *Film Comment*, Nov/Dez 1982, S. 78.

Diederichs, Helmut, Wolfgang Gersch, Magda Nagy (Hrsg.), *Béla Balázs Schriften zum Film*, „Band I: ‚Der sichtbare Mensch‘ Kritiken und Aufsätze 1922–1926“, Budapest: Gemeinschaftsausgabe des Carl Hanser Verlages, München, des Henschelverlages Kunst und Gesellschaft, DDR-Berlin und des Akadémiai Kiadó 1982.

Dyer, Richard, *Heavenly Bodies. Film Stars and Society*. New York: Routledge 2004².

Dyer, Richard, *Stars*, London: British Film Institute 1998.

Elsaesser, Thomas, Michael Wedel (Hrsg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, München: Edition Text + Kritik 2002.

Elsaesser, Thomas, „Kino der Kaiserzeit. Einleitung“, in: Elsaesser, Thomas, Michael Wedel (Hrsg.), *Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne*, München: Edition Text + Kritik 2002, S. 11-42.

Fawell, John, *Hitchcock's Rear Window. The Well Made Film. Rear Window*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press 2001, S. 152.

Fertl, Evelyn, *Von Musen, Miminnen und leichten Mädchen... . Die Schauspielerin in der römischen Antike*, Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung Ges.m.b.H 2005.

Filmmuseum Potsdam und Allan O. Hagedorff (Hrsg.), *Liebe mit Achzig. Asta Nielsen – Christian Theede: Briefe*, Berlin: Filmmuseum Potsdam & Jovis Verlagsbüro 1997.

Fischer, Lucy, Marcia Landy, *Stars, The Film Reader*, New York: Routledge 2004.

Gad, Urban, *Der Film. Seine Mittel – Seine Ziele*, Berlin: Schuster & Löffler 1921.

Gaither, Gant, *Fürstin von Monaco. Die Geschichte der Grace Kelly*, Berlin, Stuttgart, Wien: Alfred Scherz Verlag 1957.

Gesek, Ludwig, *Gestalter der Filmkunst. Von Asta Nielsen bis Walt Disney. Geschichten zur Filmgeschichte*, Wien: Amadeus Edition 1948.

Gledhill, Christine, „Zeichen des Melodrams“. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf: Texte zum Melodramatischen Film*, Hrsg. von Christian Cargnelli, Wien: PVS-Verleger 1994, S. 191–209.

Gledhill, Christine, *Stardom. Industry of Desire*, London: Routledge 1999.

Gottgetreu, Sabine, „American Beauties. Weibliche Stars und Newcomer im Hollywood-Kino der achtziger und neunziger Jahre“, In: *Die Schauspielerin. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*, Hrsg. von Renate Möhrmann, Frankfurt/Leipzig: Insel Verlag 2000.

Gottlieb, Sidney (Hrsg.), *Hitchcock on Hitchcock. Selected Writings and Interviews*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1995.

Gramann, Karola/Heide Schlüpmann (Hrsg.), *Nachtfalter. Asta Nielsen, ihre Filme* (Edition Asta Nielsen, Band 2), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009.

Gregor, Ulrich/Enno Patalas, *Geschichte des Films*, München, Gütersloh, Wien: Verlagsgruppe Bertelsmann 1973.

Habel, Frank-Burkhardt, *Verrückt vor Begehren. Die Filmdiven aus der Stummfilmzeit. Ein leidenschaftlicher Blick zurück in die Zeit der ersten Stars*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag 1999.

Haller, Andrea, „Nur meine Asta! Und damit basta!’ Ein Blick in die Frauen- und Fanzeitschriften der 1910er-Jahre“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann,

Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 325-336.

Hansert, Andreas, *Asta Nielsen und die Filmstadt Babelsberg. Das Engagement Carl Schleussners in der deutschen Filmindustrie*, Petersberg: Michael Imhof Verlag 2007.

Harris, Thomas, "The Building of popular images, Grace Kelly and Marilyn Monroe", In: *Stardom. Industry of Desire*, Hrsg. von Christine Gledhill, London: Routledge 1999.

Hayat, Caroline Issa, *Der Klassikstar. Das Starphänomen und der Klassikmarkt*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller 2007.

Helmut Herbst, „Der Star, das Handwerk und die Konterbande“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 211–219.

Japp, Uwe, *Das deutsche Künstlerdrama. Von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, Berlin: de Gruyter Verlag 2004.

Jatho, Garielle, Hans Helmut Prinzler (Hrsg.), *Traumfrauen. Stars im Film der fünfziger Jahre*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek und Bertz + Fischer Verlag 2006.

Kamps, Johannes, „Pionierin des frühen deutschen Starplakats“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 287 – 299.

Klein, Thomas, „Lady Images. Grace Kelly“, In: Susanne Marschall/Norbert Grob (Hrsg.) *Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino. Drittes Symposium (1999)*, St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000.

Koebner, Thomas (Hrsg.), *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München: Verlag edition text + kritik 1997.

Lander, Suzanne (Hrsg.), *Grace Kelly. Hollywood Collection – Eine Hommage in Fotografien*, Texte Manfred Hobsch, Berlin: Schwarzkopf&Schwarzkopf Verlag GmbH 2009.

Lesch, Paul, „Unbändiger Applaus: In Luxemburg“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 405-411.

Loiperdinger, Martin, „Der erste Filmstar im Monopolfilmverleih“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 177–186.

Loiperdinger, Martin, „Kaiser Wilhelm II. Der erste deutsche Filmstar“, In: Koebner, Thomas (Hrsg.), *Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren*, München: Verlag edition text + kritik 1997, S. 41-53.

Lowry, Stephen/Helmut Korte, *Der Filmstar. Brigitte Bardot, James Dean, Götz George, Heinz Rühmann, Romy Schneider, Hanna Schygulla und neuere Stars*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung 2000.

Lowry, Stephen, „Stars und Images. Theoretische Perspektiven auf Filmstars“. In: *Montage/AV* 6,2, 1997, http://www.montageav.de/pdf/062_1997/06_2_Stephen_Lowry_Stars_und_Images.pdf, S. 11-35. Zugriff am 1.3.2012.

Marschall, Susanne, Norbert Grob (Hrsg.), *Ladies, Vamps, Companions. Schauspielerinnen im Kino. Drittes Symposium (1999)*, St. Augustin: Gardez!-Verlag 2000.

McGilligan, Patrick, *Alfred Hitchcock. A Life in Darkness and Light*, New York: John Wiley & Sons 2003.

Mikl, Andreas, „Starkult – als Phänomen der Mediengesellschaft am Beispiel Greta Garbos“, Universität Wien: Diplomarbeit, Theater-, Film- und Medienwissenschaften 1997.

Modleski, Tanja, *The Women who knew too much, Hitchcock and Feminist Theory*, New York: Methuen, Inc. 1988.

Mungenast, E.M., *Asta Nielsen*, Stuttgart: Walter Hädecke Verlag 1928.

Nielsen, Asta, *Die schweigende Muse. Lebenserinnerungen*, Berlin: Henschel Verlag 1977.

Nielsen, Asta, „Mein Weg zum Film, 2. Mein erster Film“, in: *B. Z. am Mittag*, 24.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984.

Nielsen ,Asta, „Mein Weg zum Film, 3. Aus der Frühzeit des deutschen Films“, in: *B. Z. am Mittag*, 26.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984.

Nielsen, Asta, „Mein Weg im Film. 4. Entwicklungsjahre des Films“, in: *B.Z. am Mittag*, 27.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984.

Nielsen, Asta, „Mein Weg im Film, 5. Saat und Ernte vor dem Kriege“, in: *B. Z. am Mittag*, 29.9.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984.

Nielsen, Asta, „Mein Weg im Film. Rückblick und Ausblick“, in: *B. Z. am Mittag*, 24.10.1928, abgedruckt in: Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984.

Otto, Walter F., *Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens*, Düsseldorf-Köln: Eugen Diederichs Verlag 1955.

Pauleit, Winfried, „Die Filmprimadonna im Spiegel der Standfotografie“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.):

Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 133–139.

Parish, James Robert, “Grace Kelly”, In: *The Hollywood Beauties*, Chapter 5, New Rochell, New York: Arlington House Publishers 1978.

Patalas, Enno, *Alfred Hitchcock*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH&Co.KG 1999.

Patalas, Enno, *Sozialgeschichte der Stars*, Hamburg: Marion von Schröder Verlag 1963.

Payer, Jaqueline, „Asta Nielsen. Differenzierung ihres Darstellungsstils im Stumm- und Tonfilm“, Universität Wien: Diplomarbeit, Theater-, Film- und Medienwissenschaften 2007.

Preschl, Claudia, *Lachende Körper. Komikerinnen im Kino der 1910er-Jahre*, Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien 2008.

Preschl, Claudia, „Die Schlager der Groteske“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 73-84.

Prose, Francine, *Das Leben der Musen. Von Lou Andreas-Salomé bis Yoko Ono*, München, Wien: Nagel & Kimche im Carl Hanser Verlag 2004.

Daniela Sannwald, Christina Tilmann (Hrsg.), *Die Frauen von Babelsberg. Lebensbilder aus 100 Jahren Filmgeschichte*, darin „Die zehnte Muse – Asta Nielsen“ von Christina Tilmann, Berlin: edition Ebersbach 2012.

Seydel, Renate, Allan Hagedorff (Hrsg.): *Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen*, Berlin (DDR): Henschelverlag 1981.

Schlüpmann, Heide, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1990.

Schlüpmann, Heide, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.), *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009.

Schlüpmann, Heide, „Die Filme“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*, Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 11–28.

Schlüpmann, Heide, „Gespielte Geschichten“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 29-51.

Die Herausgeber und Herausgeberinnen, „Vorwort: Sternschnuppen“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria, 2009, S. 9–10.

Schönberger, Margit, Katja Maybach, *Pretty Women. Kleider. Frauen. Storys*. München: Knesebeck Verlag 2010.

Schrott, Raoul, *Die Musen. Fragment einer Sprache der Dichtung*, München: belleeville Verlag Michael Farin 1997.

Schröder, Stephan Michael, „Und Urban Gad? Zur Frage der Autorenschaft in den Filmen bis 1914“. In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 194–210.

Schulte, Regina (Hrsg., unter Mitwirkung von Pernille Arenfeldt, Martin Kohlrausch und Xenia von Tippelskirch), *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, Frankfurt: Campus Verlag GmbH 2002 (Band 31, Wissenschaftlicher Beirat Heinz-Gerhard Haupt, Ludolf Kuchenbuch, Jochen Martin, Heide Wunder).

Schwarzenbach, Alexis, „Die imaginäre Königin als Heilige und Hure. Wahrnehmungen von Grace Kelly und Romy Schneider“, In: *Der Körper der Königin. Geschlecht und Herrschaft in der höfischen Welt*, Hrsg. von Regina Schulte (unter Mitwirkung von Pernille Arenfeldt, Martin Kohlrausch und Xenia von Tippelskirch), Frankfurt: Campus Verlag GmbH 2002 (Band 31, Wissenschaftlicher Beirat Heinz-Gerhard Haupt, Ludolf Kuchenbuch, Jochen Martin, Heide Wunder).

Spada, James, *Grace. Das geheime Vorleben einer Fürstin*, München, Wien: Albert Langen Georg Müller Verlags GmbH 1987.

Spoto, Donaldo, *Alfred Hitchcock und seine Filme*, deutsche Erstausgabe, München: Wilhelm Heyne Verlag 1999.

Spoto, Donald, *Alfred Hitchcock. Die dunkle Seite des Genies. Biographie*, Aus dem Amerikanischen übertragen von Bodo Fründt, Hamburg: Ernst Kabel Verlag GmbH 1984.

Spoto, Donald, *The Art of Alfred Hitchcock. Fifty years of his motion Pictures*, New York: Anchor Books 1992, S. 214.

Street, Sarah, „‘The Dresses Had Told Me’. Fashion and Femininity in Rear Window“, In: *Alfred Hitchcock’s Rear Window*, Hrsg. von John Belton, Cambridge University Press 2000, S. 91–109.

Teunissen, José, „Mode und Modernität“, In: Heide Schlüpmann, Eric de Kuyper, Karola Gramann, Sabine Nessel, Michael Wedel (Hrsg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino* (Edition Asta Nielsen, Band 1), Wien: Verlag Filmarchiv Austria 2009, S. 238–252.

Truffaut, Francois, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht?*, München: Wilhelm Heyne Verlag 2003 (6. Auflage).

Weissberg, Liliane (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag GmbH 1994.

Winkler-Mayerhöfer, Andrea, *Starkult als Propagandamittel. Studien zum Unterhaltungsfilm im Dritten Reich*, Band 14, Kommunikation Audiovisuell, Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film, München: Verlag Ölschläger GmbH 1992.

Wydra, Thilo, *Grace. Die Biographie*, Berlin: Aufbau Verlag GmbH&Co.KG 2012²

Wydra, Thilo, *Alfred Hitchcock*, Berlin: Suhrkamp Verlag 2010.

Veizin, Annette und Luc, *Musen des 20. Jahrhunderts*, München: Knesebeck 2003.

6.1 Zeitschriften

Der Kinematograph – Düsseldorf, 23.11.1910, zit. n. Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984, S. 40.

Der Kinematograph – Düsseldorf, 14.12.1910, zit. n. Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen, Berlin (DDR) 1984, S. 41.

Bild und Film Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie, Dezember 1912, zit. n. Renate Seydel/Allan Hagedorff (Hrsg.), Asta Nielsen. Ihr Leben in Fotodokumenten, Selbstzeugnissen und zeitgenössischen Betrachtungen

N.N, *Starrevue. Die Film und Fernsehillustrierte*, Jahrgang 9, Nr. 2, S. 19

6.2 Online-Artikel

Der Spiegel:

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-31970462.html>, Zugriff am 14. Jänner 2013

LIFE Magazine:

http://books.google.at/books?id=SIMEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gb_s_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, Zugriff: 14. Jänner 2013, LIFE, S. 117.

http://de.wikipedia.org/wiki/Muse_%28Beziehung%29, Zugriff am 9. September 2012

6.3 Filmographie

Afgrunden (deutscher Titel: *Abgründe*), Regie: Urban Gad, Drehbuch: Urban Gad, DK 2005
Danish Film Institute/Archive&Cinematheque

Die Filmprimadonna, Regie und Drehbuch: Urban Gad, Fassung DVD, Edition Filmmuseum
37, 2. Auflage 2011, Film&Kunst GmbH

Dial M for Murder (deutscher Titel: *Bei Anruf Mord*), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch:
Frederick Knott, Kurzgeschichte: Frederick Knott, USA: Warner Bros. 1954, Fassung: DVD

Rear Window (deutscher Titel: *Das Fenster zum Hof*), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch:
John Michael Hayes, Roman: Cornell Woolrich, USA: Paramount 1954, Fassung: DVD

To catch a Thief (deutscher Titel: *Über den Dächern von Nizza*), Regie: Alfred Hitchcock,
Drehbuch: John Michael Hayes, Roman: David Dodge, USA: Paramount 1954, Fassung:
DVD

6.4 Bildnachweis

Abbildung 1, Scan aus dem Buch von Habel, F.-B., *Verrückt vor Begehren. Die Filmdiven aus der Stummfilmzeit. Ein leidenschaftlicher Blick zurück in die Zeit der ersten Stars*, Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf Verlag 1999, S. 16.

Abbildung 2: Filmstills kopiert aus der DVD *Afgrunden* (deutscher Titel: *Abgründe*), Regie: Urban Gad, Drehbuch: Urban Gad, DK 2005 Danish Film Institute/Archive&Cinematheque

Abbildung 3: Filmstills kopiert aus der DVD *Die Filmprimadonna*, Regie und Drehbuch: Urban Gad, Fassung DVD, Edition Filmmuseum 37, 2. Auflage 2011, Film&Kunst GmbH

Abbildung 4: Filmstills vom Film *Engelein*, erhalten von der Deutschen Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen (Berlin) mit Dank von Julia Riedel

Abbildungen 5 - 8: Filmstills kopiert aus der DVD *Rear Window* (deutscher Titel: *Das Fenster zum Hof*), Regie: Alfred Hitchcock, Drehbuch: John Michael Hayes, USA: Paramount 1954

7 Anhang

7.1 Abstrakt

Die vorliegende Arbeit widmet sich auf der einen Seite dem Thema der Muse sowie des Filmstars in der Filmgeschichte, auf der anderen Seite beschäftigt sie sich mit den wechselseitigen Beziehungen dieser beiden Phänomene am Beispiel der Filmschauspielerinnen Asta Nielsen und Grace Kelly. Die Untersuchung gliedert sich in zwei Teile. Im ersten Teil wird ein theoretisch-historischer Blick auf Filmstars, das Image sowie auf Musen gerichtet. Im Zentrum des zweiten Teiles stehen die beiden Schauspielerinnen, die jeweils in ihrer Zeit zu internationalen Filmstars avancierten. Als erste Schauspielerin wird Asta Nielsen analysiert, die in den 1910er-Jahren als einer der ersten europäischen Filmstars mit Weltruhm galt. Sie hat gerade in den Anfangszeiten des Mediums Film viele damalige KünstlerInnen durch ihre Schauspielkunst inspiriert. Im Mittelpunkt der Fragestellung bei

Asta Nielsen stehen vor allem ihre Selbstinszenierungspraktiken, denn gerade zu Beginn der Filmgeschichte hatte sie noch die Möglichkeit der Mitsprache an der Filmarbeit. Danach wird die Entwicklung der amerikanischen Schauspielerin Grace Kelly beleuchtet, die in den 1950er-Jahren als die „kühle, blonde Heroine“ von Suspense-Regisseur Alfred Hitchcock galt, durch dessen Hilfe sie innerhalb kurzer Zeit zum internationalen Filmstar aufstieg. Grace Kellys Karriere fand am Höhepunkt des US-amerikanischen Studiosystems statt, nach welchem sie in den Filmen einem „Lady-Image“ gemäß eingesetzt wurde. Da Grace Kelly bei diesem System kaum Mitsprache bei der Filmarbeit hatte, sind es bei ihr in erster Linie die Fremdinszenierungspraktiken und die Konstruktion ihres Images in der Öffentlichkeit, vor allem durch Alfred Hitchcock, die untersucht werden. Die Untersuchung beider Filmschauspielerinnen und ihren Inszenierungspraktiken erfolgt unter Zuhilfenahme von konkreten Film-Beispielen bzw. Filmstills.

7.2 Abstract

In the present work the historical development of the feminine muse in the movie is exhaustively analyzed. Furthermore, the relation between a muse and a film star as well as the change of the muse towards a star is analyzed using the examples of the two actresses Asta Nielsen and Grace Kelly. The study aim is twofold:

First, a theoretical-historical view is targeted on stars, on the image as well as on muses.

Second, the analysis of the above mentioned actresses who advanced to film stars already in their lifetime. Asta Nielsen was probably the first European actress of global fame. Especially at the beginning of the film era she was the inspiration for a multiplicity of artists. The focus of analysis is the self-staging of Asta Nielsen particularly in the light of participation in the work-flow of a film project. Thereafter, the significance of the US-actress Grace Kelly in the 1950's is investigated who was the “cool blonde heroine” of suspense director Alfred Hitchcock. Under his patronage she scaled up to an international film star within an incredibly short time. It was the peak level of the US-American studio system in which she personifies the lady image. Contrary to Asta Nielsen, Grace Kelly was not allowed to influence the film development process according her own conception. Therefore, the external-staging practices as well as the construction of her image in the public which was primarily determined by Alfred Hitchcock are in the focus of present work. The investigation of the two actresses

particularly with regard to their staging practices is done by analyzing specific film sequences and still frames.

7.3 Lebenslauf

Persönliche Daten:

Nachname: Mittermayr
Vorname: Ulrike
Geburtsdatum: 20. Juni 1975
Geburtsort: Linz
Wohnort: Wien
Staatsbürgerschaft: Österreich
Fremdsprachen: Englisch, Französisch

Wissenschaftlicher Werdegang:

1981–1985: Volksschule, Neuhofen/Krems
1985–1989: Gymnasium der Kreuzschwestern, Linz
1989–1994: HBLA für wirtschaftliche Berufe, Linz
1997–1998: Lehrgang für Werbedesigner, Abendschule des BFI Linz
2006–2014: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften, Wien

Berufserfahrung:

1994–1999: Angestellte des Bodenpersonals, Tyrolean Airways, Flughafen Linz
2000–2003: PR-Assistentin, Öffentlichkeitsarbeit Kinderdorf St. Isidor, Leonding
2003–2006: PR-Assistentin, Werbeagentur VALUE-Communications, Linz