



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Männlichkeitsentwürfe in Filmbildern.
Geschlechtsspezifische Grenzüberschreitungen in
ausgewählten Filmen mit Marilyn Monroe

Verfasser

Peter Burböck

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	5
<u>I. Theoretische Annäherung an das Forschungsgebiet</u>		
2.	Subjekt, Objekt, abject.....	9
3.	Kunst und Künstlichkeit – Bilder und Entwürfe von Männlichkeit	11
3.1.	kriegsgeschädigt – Geschlechterrollen neu definieren	13
3.1.1.	Der Krieg und seine Auswirkungen auf die Rollenbilder in Hollywood	16
3.2.	Leinwandidentitäten – ödipale und präödipale Helden	17
3.3.	1953 – Das Jahr der sexuellen Umbrüche	19
3.3.1.	Der Playboy als Instrument zur Erschaffung einer „postdomestischen Utopie“	21
4.	Psychoanalyse und Sexualität - Auf den Spuren Sigmund Freuds	24
4.1.	Das Sexuelle und die Differenz der Geschlechter	24
4.1.1.	aktiv und passiv – ein Überdeckungsfehler.....	25
4.2.	Anatomische Unterschiede	26
4.2.1.	Die Heranziehung von Bisexualität als physische Grundvoraussetzung zur Entwicklung des Geschlechts.....	27
4.3.	Kastrationskomplex und Penisneid als Quellen des Fetischismus	29
4.3.1.	Die blutende Wunde.....	31
4.3.2.	Verschiebung oder Lüge?.....	32
4.4.	Die (Ent-)sexualisierbarkeit des Körpers.....	35
4.4.1.	abseitig oder anders? – Körperlichkeit neu verhandeln	35
5.	Geschlechtsbedingte Machtstrategien im klassischen Hollywood-Kino.....	37
5.1.	Laura Mulveys Visuelle Lust und narratives Kino.....	38
5.1.1.	Identität und Identifikation - Kritiken an Mulveys Paradigma	40
5.1.2.	Skopophilie: sadistischer Voyeurismus vs. masochistischer Exhibitionismus ..	42
<u>II. Filmische Annäherung an das Forschungsgebiet</u>		
6.	Weiblichkeit als Ware in <i>Gentlemen Prefer Blondes</i>	46
6.1.	Subjekt-/Objektzuschreibungen in Verbindung mit dem Blick	
6.2.	Die sexualisierten Männer – ein Phänomen der Masse	49
6.3.	The voluptuous girl vs. the desexualized boys	52
6.3.1.	Lorelei Lee – eine Existenz der Nicht-Existenz	55
6.4.	The ‚straight man‘ - Jane Russell.....	57
6.5.	When Lorelei and Dorothy become lovers - Lesarten abseits des heteronormativen Gesellschaftsbildes	59
6.5.1.	„Remember honey, on our wedding day it’s alright to say yes“ – Die Hochzeit als heteronormatives Happy End.....	62
7.	Identitätsverwischung – Cross Dressing und Maskerade zur Aufrechterhaltung heteronormativer Wertvorstellungen in <i>Some Like it Hot</i>	63
7.1.	Entering the wrong bathroom	64
7.2.	On the sea, on the sea, on the beautiful sea – die Heilung durch Küsse.....	66

7.3.	„I'm Through With Love“	70
8.	Sehhilfen im Film	71
8.1.	Die Ambivalenz der Brille in Some Like It Hot.....	71
8.2.	Karikaturen von Männlichkeit in Gentlemen Prefer Blondes	73
8.3.	Weltmännisch oder >affected< - das Monokel	75
8.3.1.	Piggy the python.....	75
8.4.	„Men seldom make passes at girls who wear glasses.“ - Die Funktion der Brille in How to Marry a Millionaire.....	76
9.	Fazit	81
10.	Bibliographie	84
11.	Abstract.....	90
12.	Lebenslauf.....	91

„The films we remember best from our childhood always seem somehow autobiographical, always seem to be about ourselves in an especially strong sense.“¹

1. Einleitung

Marilyn Monroe... Mythos, unschuldiges Sexsymbol, Kindfrau, dumme Blondine, Opfer. Das sind nur einige Begriffe die sich im Laufe der Jahre um die Star-Person Marilyn Monroe konstituiert haben. Mein Interesse und meine Faszination an dieser kontroversen Frau wurde schon sehr früh geweckt. Mit etwa 4 Jahren saß ich im Wohnzimmer bei Verwandten. Die älteren Kinder überlegten, wie man den Abend am besten gestalten könnte und entschieden sich ein Video einzulegen. Gespannt blickte ich auf den Bildschirm. Ein Mann fällt einen Baum vor der Kulisse einer Wildwestlandschaft. Die Assoziation mit dem Genre Western ist mir noch völlig fremd. Mit den Augen eines unschuldigen Kindes sieht sich ein Film anders, unbefangen und träumerisch zugleich. In den Bann zog mich allerdings weniger die Szenerie der kanadischen Rocky Mountains, sondern eine andere nordamerikanische Naturgewalt. Der Film war *Fluss ohne Wiederkehr*, die Naturgewalt-Marilyn Monroe. Nicht wirklich fähig den Namen richtig auszusprechen, lief ich in die Küche zu den Erwachsenen um von meinem ganz persönlichen, ersten Erlebnis mit dem größten Filmstar aller Zeiten zu erzählen. Von diesem Tag an sollte mich der Mythos Marilyn Monroe mein ganzes Leben lang begleiten. „What was she, this breathless, blonde, supplicating symbol of sexuality, the lips anxiously offering themselves as the surrogate orifice, the whisper unconsciously expressing trepidation? And who made her what she was?“² Antworten auf diese Fragen sind schwer zu finden und in erster Linie auch nicht Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit und doch spielen diese Fragen nach dem Was? immer wieder mit bei der Analyse. Was macht Marilyn Monroe aus? Ist sie mehr als nur ein Produkt eines phallogozentristisch, heteronormativen Patriarchats namens Hollywood? Die Fragestellung impliziert eine gewisse Passivität, die ein Objekt ausmacht. Es wird eben nicht gefragt wer sie war, sondern *was* sie war.

¹ Wollen, Peter: *An Alphabet of Cinema*. In: *Paris Hollywood. Writings on Film*. London/NY: Verso, 2002. S. 4.

² Haskell, Molly: *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*. Chicago: The Chicago University Press, 1987. S. 254.

Auf der Suche nach einem geeigneten Forschungsgebiet stieß ich auf eine Frage, die in Relation mit den sozio-historischen Umständen Hollywoods, ein interessantes Forschungsgebiet eröffnen könnte: Warum entsprechen die männlichen Filmpartner von Marilyn Monroe alle so gar nicht dem klassischen Männlichkeitsbild des Leinwandhelden der 1950er Jahre à la Marlon Brando oder James Dean? Natürlich habe ich in all den Jahren die Filme mit Marilyn Monroe nur ihretwegen angeschaut und neben genialen Filmklassikern wie *Some Like It Hot* oder *The Misfits* waren da auch Filme dabei, welche qualitativ wirklich schlecht waren (zB *Let's Make Love*) und die zwei Stunden ließen sich dann nur aufgrund der Tatsache ertragen, dass Marilyn Monroe die Hauptrolle darin spielte, darin tanzte, hüpfte, piepste, schmachtete. Die Filmpartner waren in meinem Blickfeld irgendwie unsichtbar. Warum sich also ausgerechnet damit beschäftigen, wenn es doch wahrscheinlich das langweiligste Unterfangen ist? Auf irgendeine Weise wollte ich dieser Tatsache auf den Grund gehen. Gibt es nicht erste Bruchstellen im klassischen Geschlechtsbild, das ja auch und gerade durch Hollywood mit seinem erfundenen Starsystem bis in die späten 1950er Jahre über den Ozean und in die Köpfe der Menschen transportiert und transplantiert wurde? Wo gibt es erste Grenzüberschreitungen und wodurch wird das Heiratsmodell Mann/Frau ins Wanken gebracht? Die von mir aufgestellte Arbeitshypothese lautet, dass diese Grenzen der Geschlechterordnung in den Filmen häufig verschwinden bzw. durchlässiger sind, sodass die phallokratische Ordnung bedroht wird. Ich möchte untersuchen wie die Fetischisierung der Weiblichkeit dabei eine zentrale Rolle spielt und so quasi für das Auslösen des starken Mannes verantwortlich ist.

Durch die Gegenüberstellung des Weiblichen mit dem Männlichen ist das erste Forschungsgebiet schon definiert. Worin bestehen die Unterschiede zwischen Mann und Frau? Gibt es sie überhaupt, wo sind die Überschneidungen, wo finden Auflösungen statt und wer interessiert sich dafür? Nicht uninteressant und so quasi die Basis im Entziffern von Mann und Frau findet sich in der Psychoanalyse. Sigmund Freud und die kritische Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten, dienen mir als roter Faden, der sich durch die ganze Arbeit ziehen wird. Die Schriften Freuds und seine Theorie der Kastrationsangst beim Mann sowie dem Penisneid bei der Frau, liefern wiederum eine weitere Quelle für die feministische Filmtheorie. In dem Essay *Visuelle Lust und narratives Kino* aus dem Jahr 1975 vertritt Laura Mulvey den eindeutigen Standpunkt, dass die Frau im klassischen Hollywoodkino immer nur die passive Rolle einnimmt. Der Mann ist der Träger des Blicks. Dieser Blick wird von der

Kamera und vom Zuschauer bzw. der Zuschauerin übernommen und auch diese identifizieren sich letztendlich immer mit dem männlichen Protagonisten.

„Laura Mulvey hat in einem berühmten Aufsatz der feministischen Filmtheorie: *Visuelle Lust und narratives Kino*, den Zusammenhang von Blickdramaturgie im narrativen Kino und den psychoanalytisch definierten Zuschauerbedürfnissen von Voyeurismus und Exhibitionismus dargestellt und die Klammer geschlossen zwischen den Theorien, die sich damit beschäftigen, wie Identifikation im Kino stattfindet, wie filmästhetisch also die Identifikation des Zuschauers sich in die Bilder einfädelt.“³

Doch warum sind die Filmpartner an der Seite Marilyn Monroes dann so unscheinbar und spielen eine verhältnismäßig kleine Rolle? Wie lässt sich die Theorie Mulveys mit der von mir aufgestellten These unter einen Hut bringen? Die Möglichkeit des Seitenwechsels in Bezug auf die männlichen Filmpartner und ihre offensichtlichen gemeinsamen Unzulänglichkeiten als männliche Helden neben Marilyn Monroe aufzutreten und zu bestehen, ermöglicht auch eine neue Sichtweise auf die feministische Filmtheorie, die sich im Allgemeinen auf Clichés beruft, die in diesen speziellen Fällen, nur mehr zum Teil funktionieren. Antithetisch zu Mulveys radikaler Haltung, gibt es – abweichend von der heteronormativen Betrachtungsweise – in der neueren Forschung durchaus frauenfreundlichere Lesarten, die der Frau den Lustgewinn a priori nicht absprechen. Ausgehend von dieser These analysieren Lucie Arbuthnot und Gail Seneca den Film *Gentlemen Prefer Blondes*. Eine ähnliche Denkweise verfolgt María Jesús Martínez in seiner Arbeit: *Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties*, indem er ausgehend vom primär heteronormativen Pre-text einen Text anbietet, der sich abseits dieser Norm bewegt. Dabei lege ich mein Hauptaugenmerk bei der Filmauswahl auf diese zwei Filme und werde im letzten Kapitel noch einen dritten, nämlich *How to Marry a Millionaire* zur Analyse hinzuziehen. *Gentlemen Prefer Blondes* soll mir in erster Linie dazu dienen, die feministische Blicktheorie anzuwenden zu können um sie in weiterer Folge dann kritisch zu hinterfragen und das Verhältnis Subjekt/Objekt näher zu untersuchen. In *Some Like It Hot* wird ebenfalls dieses Verhältnis von zentraler Bedeutung sein, mit dem Fokus auf Grenzüberschreitungen und Identitätsverwischung. Durch den Zusatz der Maskerade entstehen hier neue Interpretationsmöglichkeiten im Kampf der Geschlechter. Dabei werde ich mich hier auch wieder stärker auf Freud beziehen, um die Beziehung des *romantic couple* psycho-sexuell im filmischen Kontext zu untersuchen. Der letzte Film den ich analysieren

³ Koch, Gertrud: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Frankfurt/Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1989. S. 17f.

werde ist *How to Marry a Millionaire*. Er spielt zwar en gros eine untergeordnete Rolle, ist aber für mich für die Sehgewohnheiten und Blickszenarien im Film von zentraler Bedeutung. Hier wird auch erstmals die Frage aufgeworfen, was passiert wenn die Frau im Film auch eine Brille trägt. Wie verändern sich die Blickgewohnheiten der Figuren wenn sie eine Brille tragen, bzw. wer oder was wird stärker objektiviert? Was ändert sich zudem am äußeren Erscheinungsbild und inwieweit wird durch das Tragen einer Brille auch das Handeln beeinflusst bzw. welche Zusammenhänge, Merkmale und Charakteristika bestehen zwischen der Brille und der Person, die sie trägt?

I. Theoretische Annäherung an das Forschungsgebiet

2. Subjekt, Objekt, abject

Bevor ich mich dem eigentlichen Forschungsgebiet der Geschlechtsunterschiede, deren Dekonstruktion und der theoretischen Fragestellung danach zuwende, will ich den Begriff des Subjekts etwas genauer definieren. Denn bevor es überhaupt Männlichkeit und Weiblichkeit geben kann, muss es ein Subjekt geben, an dem diese Begriffe angewendet werden können. Louis Althusser spricht von der „Anrufung des Einzelnen durch die sinngebenden Praktiken der herrschenden Ordnung. Erst durch sie wird er als gesellschaftliches Subjekt konstituiert.“⁴

„Before its birth, the child is ... always – already a subject, appointed as a subject ... by the specific familial ideological configuration in which it is ‚expected‘ once it has been conceived. I hardly need add that this familial ideological configuration is, in its uniqueness, highly structured and that it is in this implacable and more or less ‚pathological‘ (presupposing that any meaning can be assigned to that term) structure that the former subject-to-be will have to ‚find‘ ‚its place, i.e. ‚become‘ the sexual object (boy or girl) which it already is in advance.“⁵

Althusser sieht also die Objektifizierung des Subjekts durch gesellschaftliche und familiäre Strukturen als vorgegeben und es passiert nicht erst im Laufe seiner Entwicklung zum Mann bzw. zur Frau. Dabei ist der Begriff des Subjekts bei Louis Althusser sowie bei Michel Foucault „nicht ohne die jeweils gültigen gesellschaftlichen Machtverhältnisse zu denken.“⁶

Andreas Reckwitz sieht die „Subjektivation“ als einen Prozess, indem der Subjektstatus antrainiert werde. In *Das hybride Subjekt* definiert er, das Subjekt sei

„als eine sozio-kulturelle Form zu verstehen, als kontingentes Produkt symbolischer Ordnungen, welche auf sehr spezifische Weise modellieren, was ein Subjekt ist, als was es sich versteht, wie es zu handeln, zu reden, sich zu bewegen hat, was es wollen kann.“⁷

Sowohl bei Sigmund Freud als auch bei Jacques Lacan ist das Subjekt, wie auch in der Sexualtheorie näher ausgeführt (siehe Kapitel 4), „ödipal generiert“. Im Gegensatz zu Freuds rein anthropologischer Sichtweise, die keine historischen Lesweisen anbietet, ist Lacans Modell mehrschichtiger. Mit anderen Worten bezieht er in seiner Studie „die

⁴ Mennenga, Hans-Christian: Präödpale Helden. Neuere Männlichkeitsentwürfe im Hollywoodfilm. Bielefeld: transcript Verlag, 2011. S. 9.

⁵ Althusser, Louis: Ideology and Ideological State Apparatuses. S. 176. Zit. n. Silverman, Kaja: Male Subjectivity at the margins. London: Routledge, 1992. S. 31f.

⁶ Mennenga, 2011, S. 8.

⁷ Reckwitz, 2006. S. 20. Zit. n. Mennenga, 2011. S. 9.

gesellschaftlichen Verhältnisse als konstitutive, veränderbare Größe mit ein.“⁸ So sieht er das Subjekt selbst als nie vollständig, sondern zusammengesetzt aus dem „Je“=Ideal Ich und dem „moi“=Ich. Er entwirft die Phantasieformel: $\$(\text{Subjekt}) \diamond (\text{begehren nach, auf}) a(\text{Objekt})$. Um das „geopferte“ Subjekt zu kompensieren, gibt es die Objekte, die dazu dienen, die symbolische Kastration zu überdecken⁹:

„Part of what it means to pursue the relation of fantasy to the ego is to grasp that the subject's own bodily image is the first and the most important of all of the objects through which it attempts to compensate for symbolic castration – to understand that the *moi* is most profoundly that through which it attempts to recover ‚being‘. [...] The ego or *moi* is consequently the model for all the subsequent objects that occupy the position of the *a* within the fantasy formula.“¹⁰

Als wesentlicher Teil dieser Subjekttheorie Lacans gilt das *Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion*. Dieses Stadium entwickelt sich vom 6. bis 18. Lebensmonat des Kindes. Das Kind sieht in dieser Phase sein Spiegelbild als das Ich an und kann zwischen Subjekt und Objekt noch nicht unterscheiden. Indem das Spiegelbild als tatsächliches Ich angesehen wird, erhebt es sich zum Ideal-Ich und enthält gleichsam den Blick von außen auf das Selbst.

„Das sich verkennende *moi* eines jeden Subjekts, das zeitlebens für die Illusion von Vollkommenheit stehe, sei stets vom Blick bzw. der Rückversicherung durch den A(a)nderen abhängig. Die narzisstische Beziehung, die bei Lacan nicht ohne den A(a)nderen bzw. das Objekt gedacht werden darf, lege die imaginäre Basis für die menschlichen Beziehungen.“¹¹

Außerdem findet sich vor allem in feministischen Texten die Verwendung des Begriffs „abject“, welcher wörtlich übersetzt quasi der/die/das „Verworfenen“ bedeutet. In ihrem Essay „Powers of Horror“ wirft Julia Kristeva diesen Begriff erstmals auf. Er ist weder mit dem Subjekt noch mit dem Objekt gleichzusetzen, sondern steht sinnbildlich für das Dazwischen. Es ist dem Ich gegenübergestellt, liegt außerhalb der Ganzheit des Individuums und hält sich nicht an Grenzen oder Regeln sondern destabilisiert diese. Das „abject“ ist weder rein positiv noch rein negativ konnotiert, sondern erlaubt sich ferner jegliche Freiheit, denn es steht für Transgression und Unendlichkeit. Es ist dadurch aber in gewissem Maße auch bedrohlich, da es stabile Formen und die hegemoniale „Ordnung“ ins Wanken bringen kann.¹²

⁸ Vgl. Mennenga, 2011, S. 12.

⁹ Vgl. Silverman, Kaja: Male subjectivity at the margins. London: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992. S. 3ff.

¹⁰ Ebd. S. 4f.

¹¹ Mennenga, 2011. S. 102.

¹² Vgl. Kristeva, Julia: Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

„It is thus not lack of cleanliness or health that causes abjection but what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.“¹³

Das „abject“ versteht sich des Weiteren als Folge einer unvollständigen Abgrenzung und bildet die Basis zur Verwerfung, der Nicht-Anerkennung unangenehmer Elemente. Denn obwohl ein Objekt ab- oder zurückgewiesen wird, verfolgt dieses Objekt das (abwehrende) Subjekt als sein Inneres konstitutives Limit. Der Begriff wird in Kapitel 6 noch von entscheidender Bedeutung sein. Hier wird das „abject“ mit „sex itself“ gleichgesetzt und bildet nach Maureen Turims Lesart einen eindeutig negativ codierten Wert.¹⁴

„Das narzisstisch fundierte Ich, dessen Abwehrmechanismen dazu verurteilt sind, die Wahrnehmung zu verfälschen und dem Subjekt nur eine lückenhafte und entstellte Kenntnis seines Es zu ermöglichen, zeigt sich als Ort der imaginären Verkennung, als verschleierte Maskerade, die das Subjekt bildet und anlegt, um das ursprüngliche Ausgesetztsein seiner selbst in eine kategorische Fraglichkeit zu verschleiern.“¹⁵

3. Kunst und Künstlichkeit – Bilder und Entwürfe von Männlichkeit

„Alles spricht dafür, dass Männlichkeit ähnlich dem Kapitalismus immer in der Krise ist. Aber wie der Phönix – jenes passende phallische Symbol – richtet sie sich stets von Neuem auf für die nächste historische Wende.“¹⁶

Im folgenden Kapitel wird auf den Aspekt der Männlichkeit näher eingegangen, wobei es sich hier lediglich um eine fragmentarische Beschreibung einer vielschichtigen und multiplen Realität handelt.

Konzepte von Männlichkeit sind so vielschichtig wie die Geschichte selbst. Jede historische Veränderung hat drastische Einschnitte und Umbrüche in die bis dato vorherrschenden Männlichkeitsbilder gebracht. Es wäre ein Leichtes nur von Männlichkeit als feststehenden Begriff zu sprechen und noch einfacher, sich auf ein fixes Männlichkeitsbild im Hollywoodfilm zu konzentrieren. Diese Konstanten gibt es allerdings nicht. Die neuere Forschung über Männlichkeit, die im Gegensatz zu jener über Weiblichkeit erst ein Jahrzehnt

¹³ Kristeva, 1982. S. 1f.

¹⁴ Vgl. Hope Jordan, Jessica: The sex goddess in American film 1930-1965. Amherst: Cambria Press, 2009. S. 7.

¹⁵ Bornhauser, Niklas: Narzissmus und Subjektivität: psychoanalytische Betrachtungen eines zeitgemäßen Erscheinungsbildes unter Berücksichtigung der zugrunde liegenden Dialektik zwischen Gesellschaft und Individuum. In: Psychologie und Gesellschaftskritik 29 (2005), 2, S. 17f. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-18897>. Stand: 15. 08. 2014.

¹⁶ Solomon-Godeau, Abigail: Male trouble. A crisis in representation, London, 1997. S. 40. Zit. n. Sykora, Katharina: As you desire me. Das Bildnis im Film. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003. S. 98.

später begann, beschäftigt sich weniger mit den psychoanalytischen, ödipal generierten, von Sigmund Freud geprägten Konstrukten des Sexus, sondern dies sind vielmehr Studien, die nicht über die Sexualität per se, sondern über die historisch-soziale Analyse zu ihren Ergebnissen kommen. Diese Ergebnisse sind multipel und reichen von Forschungen des Steinzeitmenschen¹⁷, über die „Repräsentation von idealisierter Männlichkeit“ im Neoklassizismus¹⁸, bis zur neuesten Forschung im Technologiezeitalter. Ein Zitat von Abigail Solomon-Godeau, die sich in ihrem Buch *Male Trouble. A Crisis in Representation* vor allem kunstgeschichtlich dem Thema Darstellung von Männlichkeit widmet, zeigt, dass es schon im Neoklassizismus unterschiedlichste Formen von (Nicht)-Männlichkeit, allerdings immer in idealisierter Form, gegeben hat:

„I refer, as my title announces, to the nature of the representation of ideal manhood within (mostly French) Neoclassicism, a form of embodiment that in either its mature or adolescent incarnations can be seen as bizarrely excessive, whether in respect of its overemphatic virility or, alternatively, in its exaggerated effeminacy or androgyny.“¹⁹

Diese Feststellung ist deswegen interessant, da sie aufzeigt, dass Themen wie übersteigerte Verweiblichung oder Androgynität schon von jeher in der Geschichte der Menschheit auftauchen, allein der Unterschied liegt in dem gesellschaftlichen Umgang, der von Tabuisierung bis hin zur künstlerischen Formvollendung reichen kann. Dabei geht es immer um den Entwurf eines Idealbildes, das aufgrund seiner gesellschaftlichen Verortung seinen Weg in die Kunst und in übersteigter Form in die *Künstlichkeit* findet. Da es sich beim Film im ideellen Fall ebenfalls um eine Kunstform handelt bzw. der Film immer ein künstliches Produkt darstellt, passt die Verbindung mit einer konstruierten und *künstlichen* Männlichkeit gut ins Bild.

Diese Männlichkeitsentwürfe sind jedoch immer und ausnahmslos in ihrem weiblichen Gegenbild zu lesen und dürfen nicht getrennt davon betrachtet werden, um einer gerechten geschlechterübergreifenden Lesart Platz zu bieten und um die Ganzheit des menschlichen Seins im Blicklicht zu behalten. Wir können sagen, dass sich das Bild von Männlichkeit und Weiblichkeit stets in einer Entwicklung befindet und dass wir ihr gesellschaftlich unterworfen sind.

¹⁷ Vgl. Owen, Linda R.: Männlichkeitsforschung und Archäologie. In: Horlacher, S. et al.: Metzler Handbuch Männlichkeitsforschung. Metzler, Stuttgart, Weimar.

¹⁸ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: *Male Trouble. A Crisis in Representation*. London: Thames and Hudson, 1997.

¹⁹ Ebd. S. 7.

„Gemäß der Unterscheidung von Genus und Geschlecht (sex and gender), welche gleichwohl in einem engen Bedingungsgefüge zueinander stehen, müssen Männlichkeit und die mit ihr verbundenen Eigenschaften durch kontinuierliche Repräsentation stets neu etabliert werden. Insofern sind die Krise und die Versuche ihrer Überwindung dem binären Geschlechtersystem auch mit Blick auf Männlichkeit intrinsisch, und zwar zunächst einmal jenseits historischer Umbrüche. Die spitzen jedoch die Krise des Geschlechts zu und bringen sie in besonderem Maße zum Vorschein. Männliche Macht wird in solchen Zeiten nur unzureichend repräsentiert, ein Bruch zwischen Phallus und Penis und ihrer wechselseitigen Signifizierung wird sichtbar, der schwer überbrückbar scheint. In die Lücke – so könnte man sagen – nisten sich diversifizierte Männlichkeitsformen ein.“²⁰

Trotzdem gibt es Grundfeste, nach denen wir Männlichkeit und Weiblichkeit beurteilen. Sie etablieren sich vor allem durch physische Unterschiede und wirken sich entscheidend in der Beurteilung von Mann und Frau aus. Dieses Schema folgt immer einem Wissen, welches über Jahrhunderte sozialen Umbrüchen ausgesetzt war und durch diese auch immer wieder entscheidend verändert wurde.

„Zentral für den interaktiven Einsatz des Körpers bei der Konstruktion des Geschlechts sind also Ressourcen, die sichtbar und hörbar die Geschlechtszugehörigkeit darstellen: Stimme, Kosmetik, Kleidung, Gesten, Mimik. Entscheidend ist, daß diese Ressourcen nur mit dem Wissen um ihre soziale Bedeutung Sinn machen und daß dieses Wissen gleichermaßen von Darsteller/innen und Mitwisper/innen (Betrachtende) geteilt werden muß, damit die Geschlechterdifferenz als Vollzugswirklichkeit gelingt.“²¹

3.1. kriegsgeschädigt – Geschlechterrollen neu definieren

Amerikas Kriegseintritt 1941 brachte nicht nur politisch enorme Veränderungen mit sich. Vor allem veränderte sich auch die geschlechtliche Rollenverteilung. Als die Männer in den Krieg einzogen, begann für die Frauen nach langer Zeit wieder einmal eine Zeit der Freiheit, die sie mit neuen Waffen zu etablieren und zu verteidigen versuchten.

„Im Zweiten Weltkrieg wird die sexy inszenierte Waffe der Frau zur Motivation der kämpfenden Truppen fern der Heimat genutzt. Das US-Magazin ‚Life‘ erfindet 1941 das Pin-up als Synonym für die offenherzigen Fotos von Schauspielerinnen wie Rita Hayworth.“²²

Die Frauen übernahmen Arbeiten die vorher nur von Männern gemacht wurden. Doch war diese Freiheit rein illusorischer Natur. Im Grunde genommen wurde in den Jahren von 1941-1945 in erster Linie darauf gewartet, dass die Männer wieder aus dem Krieg zurückkehrten.

²⁰ Sykora, 2003. S. 98.

²¹ Villa, Paula-Irene. Zit. n. Hißnauer, Christian: Männer-Machos-Memmen: Männlichkeit im Film. Mainz: Bender, 2002. S. 20.

²² Schraml, Tina: Hoch soll er leben! Der BH wird 100! In: Arte Magazin, 11. 2014. S.18.

Die Arbeit der Frauen bestand in der Herstellung von Kriegsgut in Fabriken und brachte ihr nur einen geringen Nutzen. Es galt in staatspolitischen Interessen zu operieren und die Männer aus der Ferne durch ihre Loyalität und Ausdauer zu überzeugen.

„Then on December 7, 1941, the Japanese bombed Pearl Harbor. Johnny got his gun. America mobilized. And social roles shifted with a speed that would have sent Wonder Woman into paroxysms of power pride. With the men at war, by 1943 more than 4 million women were employed in munitions work alone. An additional 15 million joined the labor force, doing such formerly 'masculine' jobs as coal mining, operating machines, and firing and cleaning antiaircraft guns. At the beginning, nobody, not even the women themselves, imagined they might want to make it permanent.“²³

Als Folge dieser Verschiebung, die eben der Frau das Bild einer neuen Unabhängigkeit aufzeigte, brachte für die Männer eine signifikante Veränderung und stellte gleichzeitig eine Bedrohung ihrer Männlichkeit dar. Katharina Sykora sieht die „Krisen traditioneller Männlichkeitsbilder“ schon im Zusammenhang mit der „wirtschaftlichen Instabilität der Depressionszeit“ und in der Folge mit den „sozialen Verunsicherungen“ des 2. Weltkrieges und des Koreakrieges.²⁴ Ehrenreich & English beschreiben dieses plötzliche Bewusstsein einer unbrauchbar gewordenen Männlichkeit folgendermaßen:

„The end of WWII brought millions of men to sudden consciousness...; they had been away for months or years in the most masculine endeavour of all, where nothing counted more than male solidarity stamina and ‚balls‘. Then one day sometime after the war ended the American male woke up to find himself Adrift in a world that had no use for his manhood.“²⁵

Doch nicht nur der Zweite Weltkrieg markierte eine signifikante Veränderung in der Männlichkeitsgeschichte Amerikas. Nur fünf Jahre danach brach in Korea ebenfalls der Krieg aus, der mit Unterstützung der UNO unter Führung der USA auf Seiten Südkoreas, bis zum Waffenstillstand am 27. Juli 1953 andauerte.²⁶ Hans Scheugl bemerkt dazu, dass der amerikanische Mann zwar vom vorangegangenen Krieg noch sehr mitgenommen ist, „angesichts der an ihn gestellten Anforderungen“ aber über sich hinauswächst.²⁷

²³ Erens, Patricia (Hg.): Sexual stratagems. The world of women in film. New York: Horizon Press, 1979. S. 24.

²⁴ Vgl. Sykora, 2003. S. 98f.

²⁵ Ehrenreich & English, 1978. S. 214. Zit. n. Cohan, Steven (Hg.): Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema. London: Routledge, 1994. S. 70.

²⁶ Paulick, Siegrun (Hg.): Der Brockhaus in einem Band. Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH, 2003. S. 499.

²⁷ Vgl. Scheugl, Hans: Sex und Macht. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2007. S. 147.

„Nach dem Ende des Koreakrieges standen als Themen ein ernüchternder Rückblick, ein müdes Abschiednehmen und ein immer noch einmal hinausgezögertes Sesshaftwerden im Vordergrund.“²⁸

Ein bekannter Song von Pete Seeger, der vor allem durch die Interpretation von Marlene Dietrich Weltruhm erlangte, fragt sich wo die Männer geblieben sind. Dass ausgerechnet eine Frau wie Marlene Dietrich, dieses Lied immer wieder sang, ist sicherlich kein Zufall. Ihre Shows an der Front dienten in den letzten Kriegsjahren zur Kräftigung der Moral der amerikanischen Soldaten.²⁹ Beachtet man den pazifistischen Grundtenor des Lieds, ist die Auswahl doch eher überraschend:

*Sag mir wo die Männer sind
wo sind sie geblieben?
Sag mir wo die Männer sind,
was ist geschehen?
Sag mir wo die Männer sind,
zogen fort, der Krieg beginnt,
Wann wird man je verstehen?
Wann wird man je verstehen?³⁰*

In einem Brief, datiert im September 1932, fragt Sigmund Freud Albert Einstein „Warum Krieg?“ Er spricht dabei von einer Beeinträchtigung der „Sexualfunktion in mehr als einer Weise.“³¹ Der Ansatz ist leider nicht weiter ausgeführt, doch kommt das Thema der „Kriegsneurose“ bzw. der „traumatischen Neurose“ auch in Freuds Aufsatz *Jenseits des Lustprinzips* zur Sprache. „Das Zustandsbild der traumatischen Neurose“, so schreibt Freud,

„nähert sich der Hysterie durch seinen Reichtum an ähnlichen motorischen Symptomen, übertrifft diese aber in der Regel durch die stark ausgebildeten Anzeichen subjektiven Leidens, etwa wie bei einer Hypochondrie oder Melancholie, und durch die Beweise einer weit umfassenderen allgemeinen Schwächung und Zerrüttung der seelischen Leistungen.“³²

²⁸ Scheugl, 2007. S. 148.

²⁹ Dem Beispiel von Marlene Dietrich folgend, trat Marilyn Monroe 1954 vor den amerikanischen Soldaten im kriegsverwüsteten Korea auf. Um die pessimistische Kriegsstimmung nicht zusätzlich anzuheizen wurde der Songtitel „Do It Again“ in „Kiss Me Again“ umgewandelt. Marilyn Monroe bemerkte später über diesen Auftritt: „Wie ich da im Schneetreiben vor diesen johlenden Soldaten stand, hatte ich zum ersten Mal im Leben vor nichts Angst. Ich fühlte mich nur glücklich.“ (vgl. Victor, Adam: Marilyn Monroe Enzyklopädie. Köln: Könenmann, 1999. S. 160.)

³⁰ Strophe aus dem Lied: „Sag mir wo die Blumen sind“:
http://lyrics.wikia.com/Marlene_Dietrich:Sag_Mir_Wo_Die_Blumen_Sind. Stand: 10. 03. 2013.

³¹ Vgl. Freud, Sigmund: Warum Krieg?. Werke aus den Jahren 1932-1939. In: Gesammelte Werke, Band XVI. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999. S. 26.

³² Freud, Sigmund: Jenseits des Lustprinzips. In: Gesammelte Werke, Band XIII. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999. S. 9.

3.1.1. Der Krieg und seine Auswirkungen auf die Rollenbilder in Hollywood

Die traumatische Neurose bleibt jedoch nicht nur auf den durch den Krieg geschädigten Mann haften, sondern wurde von Hollywood auf Frauenrollen projiziert. Quasi als Folge der psychischen Doppel- und Mehrfachbelastungen mit denen die Frauen nicht fertig werden konnten, wurden sie in den Filmen verrückt oder hatten psychosomatische Krankheiten erlitten.³³

„When Rogers [Ginger Rogers in *Lady in the Dark* (1941)] takes her private demons to a shrink, his diagnosis of the problem is: ‘You've had to prove you were superior to all men; you had to dominate them.’ ‘What's the answer?’ she begs. „Perhaps some man who'll dominate you’ replies the eminent doctor.“³⁴

So stark die Frau anfänglich noch auftrat, so geschwächt wurde sie gegen Ende des Krieges dargestellt. Die traditionellen Normen mussten wiederhergestellt werden. Diese Entwicklung ist richtungsweisend für den weiteren Verlauf, wie Weiblichkeit später in den 1950er Jahren in den Hollywoodfilmen dargestellt wird.

Wo genau die Unterschiede und bleibenden Veränderungen für die Darstellung des amerikanischen Mannes im Hollywoodfilm bestanden, die nach den zwei entscheidenden Kriegen eintraten, ist Teil der Studie, die Hans Scheugl in seinem Buch *Sex und Macht* analysiert. Es lässt sich anlässlich des Koreakriegs sagen, dass Hollywood den Einsatz der amerikanischen GIs propagandistisch unterstützte. Waren die Filmhelden zu Beginn des Kriegs noch die Sieger, so veränderte sich das Bild nach dem Ende des Kriegs entscheidend. Die Soldaten fanden immer öfter den Tod und die Heimkehrer verbargen häufig eine dunkle Vergangenheit. Als Beispiele gelten Filme wie *From Here to Eternity* (1953), *The Cain Mutiny* (1954), *The Naked and the Dead* (1958) und *The Bridge on the River Kwai* (1957).³⁵

Charles Wright Mills kritisiert in seinem Buch *White Collar* die neue Männlichkeit der Mittelklasse. Der *verängstigte kleine Mann*:

„did not threaten anyone and did not practice an independent way of life. He'd been stood up by life, living out in slow misery his yearning for the quick American climb. He is pushed by forces beyond his control, pulled into movements he does not understand; he gets into situations in which his is the most helpless position. The white collar man is the hero as victim, the small creature who is acted upon but does not act,

³³ Vgl. Erens, 1979. S. 25

³⁴ Ebd.

³⁵ Vgl. Scheugl, 2007. S. 149f.

who works along in somebody's office or store, never talking loud, never talking back, never taking a stand.“³⁶

Mit dem „white collar man“ bezeichnet Mills den typischen Büroangestellten und bezieht sich damit auf den weißen Kragen. Im Gegensatz dazu stehen die „blue collars“, welche die Arbeiterklasse symbolisieren. Der *kleine Mann* war verkümmert und hilflos, beunruhigt und misstrauisch. Er war nur dazu da um der sogenannten Power-Elite zu dienen. Sein Zuhause war überall und nirgendwo und seine Existenz war vielmehr geprägt durch Ängstlichkeit als durch Stolz.³⁷ Die Filmindustrie konnte sich diesem neu entstandenen Männlichkeitsbild nicht verschließen und tauschte ihre Helden nach und nach aus, veränderte sie so, dass sie in das gesellschaftliche Gefüge passten und versuchte gleichsam neue Heldenbilder zu kreieren, um die allgemeine Moral zu kräftigen und den *American Way of Life* nicht zu gefährden.

3.2. Leinwandidentitäten – ödipale und präödipale Helden

„The hero is he who is immovably centred.“³⁸ Diese Formel des US-amerikanischen Philosophen Ralph Waldo Emerson ist beispielhaft für die großen Kinohelden der 30er bis in die frühen 60er Jahre des klassischen Hollywood-Spielfilms. Die Filmcharaktere der Schauspieler wie Gary Cooper, Humphrey Bogart, John Wayne u.a. sind geprägt „durch fundamental als männlich wahrgenommene Qualitäten wie Mut, Stärke und Erhabenheit, kraft derer sie ein ums andere Mal und in stets gleicher Weise triumphieren.“³⁹

Männlichkeitsbilder sind einer ständigen Entwicklung unterworfen. Die in den Filmen verkörperten Helden geben uns kein Bild von der Realität, sondern vielmehr einen Wunschtraum davon. Hans-Christian Mennenga unterteilt in seinem Buch *Präödipale Helden. Neuere Männlichkeitsentwürfe im Hollywoodfilm* den Typus des männlichen Leinwandhelden. Er bezieht sich dabei auf Freud und Lacans psychoanalytische Subjekttheorie des Ödipus Komplexes, wobei im Allgemeinen die „Heldensubjekte des Hollywood-Spielfilms bis ca. 1970 als ödipale und danach als präödipale Typen erfasst werden.“⁴⁰ Da sich meine Forschungsarbeit nur auf Hollywoodfilme der 1950er Jahre bezieht, ist Mennengas Theorie eigentlich irrelevant bzw. ließe sich nur die erste Theorie des ödipalen Typen anwenden. Jener durchläuft in seiner Kindheit eine psychosexuell normale Entwicklung, während der präödipale Held, eben im präödipalen Entwicklungsstadium

³⁶ Mills, C. Wright: *White Collar*. New York: Oxford University Press, 1953. S. 9.

³⁷ Vgl. Kimmel, Michael S.: *Manhood in America. A cultural history*. New York: The Free Press, 1996. S. 241.

³⁸ Emerson, Ralph Waldo. Zit. n. Mennenga, 2011. S. 7.

³⁹ Ebd.

⁴⁰ Ebd., S. 12.

verhaftet bleibt, als dessen drei wesentliche qualitative Merkmale der Narzissmus, Hedonismus und Masochismus identifiziert werden.⁴¹ Letzteren definiert Freud als „echt weiblich“ und sozial auferlegt, da die Frau aufgrund der Unterdrückung von Aggressionen eher zum Masochismus neigt, als der Mann. Da der Masochismus allerdings sehr häufig auch bei Männern vorkommt, spricht Freud von „deutlich weiblichen Zügen“⁴², ohne zu vergessen an anderer Stelle darauf hinzuweisen, dass der Ursprung masochistischen Verhaltens im frühkindlichen Entwicklungsstadium zu finden ist:

„Ich habe darum diese Erscheinungsform des Masochismus den femininen, gleichsam *a potiori*, genannt, obwohl so viele seiner Elemente auf das Infantilleben hinweisen. Diese Übereinanderschichtung des Infantilen und des Femininen wird später ihre einfache Aufklärung finden.“⁴³

Diese zeitliche Trennlinie, wie sie Mennenga zu ziehen versucht, lässt also keinen Platz für abnormale Männlichkeitsbilder im Hollywoodfilm vor 1970. Außerdem ist die rein psychosexuelle Einteilung der Heldentypen theoretisch nicht ausreichend, da sie historische Fakten und gesellschaftspolitische Umstände mit denen die Helden konfrontiert werden, ausklammern.

Besonders durch das Aufkommen der feministischen Bewegung Ende der 1960er, Anfang der 1970er Jahre hat sich das Männlichkeitsbild deutlich verändert und wurde retrospektiv neu analysiert. Theorien der Männlichkeit konnten nur mehr im Zusammenhang mit den Theorien der Weiblichkeit gedacht werden. Die Unverrückbarkeit des Helden-Ich in Hollywood galt nicht mehr und wurde in zunehmenden Maße durch das Aufkommen der Frauenbewegung bedroht. Durch die gesellschaftlichen Umbrüche bedingt, formierten sich neue Prozesse, die eine Identitätsfindung des neuen Helden verlangten. Dabei veränderte sich das Bild des Mannes nicht unbedingt zum Positiven. Im selben Zug wurden dadurch auch die männlichen Leinwandhelden der 50er Jahre unter die Lupe genommen und es wurde ihnen eine gewisse Schuldigkeit zugesprochen, die mit der Unterdrückung der Frau im Film zusammenhängt.

⁴¹ Vgl. Mennenga, 2011. S. 12.

⁴² Freud, Sigmund. Zit. n. Wartenpfehl, 2005. S. 178.

⁴³ Freud, Sigmund: Das ökonomische Problem des Masochismus. Der feminine Masochismus. In: textlog.de. Historische Texte und Wörterbücher. <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-feminine-masochismus.html>. Stand: 14. 11. 2014.

3.3. 1953 – Das Jahr der sexuellen Umbrüche

„The year 1953 was a time when the most directly sexual of stars was also the star of the moment, and it was also a year of extraordinarily compelling significance in the history of sexuality.“⁴⁴

Das Jahr 1953 war geprägt von einem neuen sexuellen Interesse. Im wissenschaftlichen Bereich setzte sich Alfred Charles Kinsey mit dem sexuellen Verhalten der amerikanischen Frau auseinander. *Sexual Behavior in the Human Female* erschien in den USA am 14. September 1953 und war der erste Report dieser Art in Amerika. Es wurden „nahezu achttausend“ Frauen befragt.⁴⁵ Bereits 5 Jahre zuvor erschien das männliche Pendant unter dem Titel *Sexual Behavior in the Human Male*.

„Sex relations are constantly used by those ambitious to succeed and by the successful in demonstrating their power. There is an obsession on sex in conversation and print. The whole industry revolves around sex. Despite the Production Code, sexuality is omnipresent on the movie screen, and no one becomes a star without having sex appeal.“⁴⁶

Im gleichen Jahr, indem auch *Gentlemen Prefer Blondes* in die Kinos kam (siehe Kapitel 6), „wurde von dem Werbefachmann Hugh Hefner das Playboy-Magazin gegründet, mit Marilyn Monroe als Covergirl. Es kam ausdrücklich mit der Zielsetzung auf den Markt, durch das Verfügbarmachen nackter Weiblichkeit das Selbstbewusstsein des Mannes zu heben, ehe ihn eine Frau in die Falle der Ehe locken kann, in der sie das Sagen hat.“⁴⁷ Die fetischisierte Weiblichkeit, durch die „überspitzten“ Erfindungen neuer BH-Dimensionen, findet darin ihren Ausdruck:

„Zur selben Zeit wird Norma Jeane Mortenson in Hollywood als Marilyn Monroe zum größten Sexsymbol der 50er Jahre. Ihre 80D sind von Anfang an ihr Kapital. Der ‚Bullet Bra‘, auf Deutsch Spitztüten-BH, wird durch sie zum Bestseller des Jahrzehnts. Diese Raketenform mit den kreisförmigen Steppnähten ist ein radikales Zeichen für die offensive Grundstimmung der 50er Jahre. Es gibt Theorien, dass Männer nach Katastrophen wie Kriegen nach der weiblichen Brust gieren wie hungrige Säuglinge und tatsächlich rücken die Brüste in den Nachkriegsjahren ins Zentrum des Interesses – nicht nur der Männer, sondern auch der Mode- und Filmindustrie.“⁴⁸

⁴⁴ Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London, New York: Routledge 2004. S. 25.

⁴⁵ Vgl. Kinsey, Alfred C.: *Das sexuelle Verhalten der Frau*. Berlin/Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1964. S. 5.

⁴⁶ Powdermaker, Hortense: *Hollywood: The Dream Factory*. S. 22. Zit. n. Banner, Lois: *Marilyn Monroe: The passion and the paradox*. London: Bloomsbury, 2012. S. 123.

⁴⁷ Vgl. Scheugl, 2007. S. 173.

⁴⁸ Schraml, 2014. S. 18f.

Richard Dyer baut in seiner Studie *Monroe and Sexuality*⁴⁹ sehr stark auf die Playboyschiene als Ausdruck nach der „Forderung männlicher sexueller Freiheit“ und als Zeichen von „weiblicher Verkörperung von Sexualität“ im Amerika der 1950er Jahre:

„This is the nub of the Playboy discourse. It is a demand for sexual liberation for men. Women are set up as the embodiment of sexuality itself. [...] Women are to be sexuality, yet this really means as a vehicle for male sexuality. Monroe refers to her own sexualness [...]. But read through the eyes of Playboy discourse, she is not referring to a body she experiences, but rather to a body that is experienced by others, that is, by men. By embodying the desired sexual playmate, she, a woman, becomes the vehicle for securing a male sexuality free of guilt.“⁵⁰

Er spricht also jenes Phänomen an, das in dieser Arbeit eine zentrale Bedeutung erlangt. Durch das Aufkommen des „sexual playmate“ kann die Frau ihren Körper nicht mehr selbst erfahren, sondern der Körper wird über die anderen, in diesem Fall also die Männer erfahren. Sie ist zwar die Inhaberin des weiblichen Körpers aber nicht die Eigentümerin und wird somit vom Subjektstatus in den Objektstatus degradiert. Kimmel zufolge hatte der Playboy allerdings noch eine viel wichtigere Funktion: Das durch den Krieg entstandene Chaos wieder in eine hegemoniale Ordnung zu bringen. Aus diesem Grund wurden Kategorien geschaffen, die die Frauen neu einteilten, mit dem Zweck das Selbstbewusstsein der Männer zu stärken:

„Playboy transformed the way men viewed women, separating them into distinct categories. Wives were the enemy, mothers were abstractions to be venerated, and other women were soft playthings to be seduced. [...] [It] encouraged men to search for a way to break with the responsibilities of breadwinning, without somehow, losing their manhood.“⁵¹

Es galt die ehelichen Grenzen legitim zu überschreiten, denn das aufregende Leben spielte sich „außerhalb“ dieser Grenzen ab. Die Freiheit, welche die Männer im Krieg zum ersten Mal erleben konnten, durfte durch die eheliche Bande nicht bedroht werden:

„Marriage becomes the heavy. The implication is clear: All the excitement of life – the passion, the risk – occurs outside marriage rather than within it. Marriage is a deadly bore, made to play the role of the spoilsport, the ugly cousin one has to dance with at the ball [...]“⁵²

⁴⁹ Vgl. Dyer, 2004. S. 17-63.

⁵⁰ Dyer, 1988, S. 80. Zit. n. Wagner, Hedwig: *Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007. S. 42.

⁵¹ Kimmel, 1996. S. 254/257.

⁵² Haskell, Molly: *From reverence to rape. The treatment of women in the movies*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987. S. 156.

Sowie Haskell die Ehe als „hässlichen Cousin“ bezeichnet so überspitzt formuliert Freud die Ehefrau als „Regenschirm den man mitnimmt, um sich gegen den Regen zu schützen, und dann im Regen doch naß wird“:

„Kein Anspruch ist ja persönlicher als der auf sexuelle Freiheit, und nirgends hat die Kultur eine stärkere Unterdrückung zu üben versucht als auf dem Gebiete der Sexualität. [...] Man heiratet um sich gegen die Anfechtungen der Sinnlichkeit zu sichern, und dann stellt sich doch heraus, daß die Ehe keine Befriedigung eines etwas stärkeren Bedürfnisses gestattet, geradeso wie man einen Regenschirm mitnimmt, um sich gegen den Regen zu schützen, und dann im Regen doch naß wird. In beiden Fällen muss man sich um stärkeren Schutz umsehen, hier öffentliches Fuhrwerk, dort für Geld zugängliche Frauen nehmen.“⁵³

Symbolisierte für den Mann die Ehe ein Gefängnis, so war die Frau darauf angewiesen um den sozialen Druck zu umgehen. Dies galt nicht nur für den finanziellen Bereich sondern auch das allgemeine Wohlbefinden betreffend. Von Hollywood suggeriert, wurden alleinstehende Frauen als „verzweifelt, bedürftig und neurotisch“ dargestellt. Die Ehe galt, nach anfänglichen Hindernissen, immer als sicherer Rettungsanker und Hollywood setzte ganz stark darauf diese Maschinerie durch Filme wie *Three Coins in the Fountain* (1954), *Genlemen Prefer Blondes* (1953), *How To Marry a Millionaire* (1953), *Seven Brides for Seven Brothers* (1954), in Gang zu halten.⁵⁴

3.3.1. Der Playboy als Instrument zur Erschaffung einer „postdomestischen Utopie“⁵⁵

„That's the trouble, a sex symbol becomes a thing and I just hate to be a thing. But if I'm going to be a symbol of something, I would rather have it sex.“⁵⁶

Dass die Erfindung eines erotischen Männermagazins nicht nur Auswirkungen auf das Sexualleben und ferner auf die sexuelle Kultur hatte, beschreibt Beatriz Preciado in ihrem Essay *Pornotopia*. Sie verweist dabei auf eine Playboy-Architektur, die zwar beim ersten Hinsehen vielleicht nicht ersichtlich – aber in Verbindung mit den sozio-historischen Umständen – durchaus interessant ist und einer genaueren Betrachtung bedarf. Dies verdeutlicht Preciado anhand eines Bildes von Hugh Hefner, der vor dem Modell des Playboy Clubhotels posiert:

⁵³ Freud 1972, Bd. IV, S. 105f. Zit. n. Wagner, 2007. S. 64f.

⁵⁴ Vgl. Erens, 1979. S. 27.

⁵⁵ Vgl. Preciado, Beatriz: *Pornotopia. Architektur, Sexualität und Multimedia im Playboy*. Berlin, 2012. S. 13.

⁵⁶ Monroe, Marilyn. Zit. n. Mulvey, Laura: *Fetishism & Curiosity*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. S. 48.

„Hefners Architektenpose war keine Farce. Vielmehr offenbarte sie die architektonischen Intentionen eines Projekts, das auf den ersten Blick nicht mehr als eine Zeitschrift mit erotischem Inhalt zu sein schien. Doch der Playboy war viel mehr als nur Papier und nackte Mädchen. In den fünfziger und sechziger Jahren gelang es dem Magazin, einen Komplex von Räumen zu schaffen, der mittels medialer Dauerpräsenz auf dem Wege war, eine neue erotische Utopie für das Volk zu verkörpern. [...] Der Playboy ist nicht nur ein Magazin mit mehr oder weniger erotischem Inhalt, sondern auch Teil der architektonischen Phantasie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.“⁵⁷

Wie Marilyn Monroe als Covergirl und im Centerfold der ersten Ausgabe zum bedeutendsten Bindeglied der domestischen Welt der frühen Fünfziger Jahre mit dem architektonischen Vorstadtidyll der kleinen Einfamilienhäuser, in der die Frau die Brötchen bäckt, die der Mann traditionsgemäß verdient und der postdomestischen Ära einer Parallelwelt wurde, die neue sexuelle Freiheiten für Männer und Frauen gewährte, so entscheidend ist die Funktion dieses Aktfotos als Mittel zur Aufrechterhaltung einer kämpferischen Moral und in weiterer Folge zur Imagebildung, die der Stararchitektur vorausgeht.

„Derselbe Staatsapparat, der die männlich-heterosexuellen Masturbationspraktiken von Soldaten in Kriegszeiten als strategische Unterstützung betrachtete und förderte, hielt Aktfotos in Friedenszeiten für eine Bedrohung der heterosexuellen Familie, klassifizierte sie als pornographisches Material und verfolgte sie mit rechtlichen Mitteln. [...] Hefner hatte die moderne Pornographie erfunden, nicht weil er ein Aktbild verwendete - wie in den illegal verbreiteten Nacktmagazinen jener Zeit üblich -, sondern weil er das Bild mit Hilfe von Layout und Farbe in ein faltbares Poster verwandelte und so aus dem Magazin eine mobile Technik zur »strategischen Unterstützung« - um auf den Ausdruck der US-Armee zurückzugreifen - der männlichen Masturbation machte. Die Wirkung des farblichen (sic!) Kontrasts zwischen dem Rot und der Hautfarbe sowie die doppelseitige Vergrößerung des Bildes muss bei dem Foto Marilyn Monroes als ebenso pornographisch betrachtet werden wie das Aktbild selbst.“⁵⁸

⁵⁷ Preciado, 2012. S. 11.

⁵⁸ Ebd., S. 19f.



59

Das Paradoxon dieses Fotos liegt in der Scheinmoral, die eben angesprochen wurde. Denn sollte durch sexuell-systematische Tricks wie diesen, die Kriegsmoral aufrechterhalten werden, so absolut unmoralisch ist die Verbildlichung des nackten weiblichen Körpers im Amerika des *Hays Code*.⁶⁰ Dass Marilyn Monroe als Vermittlerin dieser zwei Welten eine Aufgabe erfüllen musste, die nicht zu bewältigen war, legt dieser Widerspruch in sich nahe.⁶¹ Die gesellschaftliche Bedeutung dieses ersten Bildes, welches massenhaft Männerphantasien in Gang setzte und Männerträume wahr werden ließ, ist in Betrachtung dieser postdomestischen Utopie von signifikanter Relevanz und für die Rollenbilder, sowie die Subjekt-/Objektzuschreibungen in den von mir behandelten Filmen ebenfalls außerordentlich bedeutend.

⁵⁹ Foto links: Coverphoto Playboy, 1. Ausgabe, 1953. Foto rechts: Tom Kelley, Centerfold. Aus: <http://icon.panorama.it/wp-content/uploads/2013/10/marilyn-monroe-copertina-centerfold-playboy.jpg>

⁶⁰ „Während die *neue Frau* und ihre neue Freiheit auf der Leinwand zelebriert wurden, stellte sich zwangsläufig die Frage: wieviel Freiheit? Vor allem: wieviel sexuelle Freiheit? Die Implikationen der wirtschaftlichen Unabhängigkeit und der sozialen Veränderungen, die damit einhergingen, provozierten eine Gegenbewegung. Ende der 20er Jahre versanken die Vereinigten Staaten in einer neuen moralischen Panik. Zu Beginn des Jahrzehnts hatte Hollywood noch Kirchenkampagnen für größere Zensur abgewehrt und Will Hays als MPPDA-Präsident berufen, der die Verantwortung für die interne Regulierung der Industrie besaß, doch die Kämpfe um die Zensur kehrten ins Zentrum der Aufmerksamkeit zurück.“ (Mulvey, Laura: Den Blick demaskieren. zit. n. Schenk, Irmbert [Hg.]: Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren, 2000. S. 137.)

⁶¹ Marilyn Monroe musste sich nach der Herausgabe des Magazins und nachdem bekannt wurde um wen es sich auf diesem Bild handelte, für ihr unmoralisches Verhalten in Hollywood bei der Presse verantworten. Es drohte ihr sogar das frühzeitige Karriereende. Nur durch ausgeklügelte Publicity ließ sich ein Imageschaden vermeiden. Der Herald Examiner veröffentlichte am 13. März 1952 ihre Version der Geschichte unter dem Titel: „Marilyn Monroe gesteht: Ich bin die nackte Kalenderschönheit“. (vgl. Spoto, 1993, S. 209.)

4. Psychoanalyse und Sexualität - Auf den Spuren Sigmund Freuds

4.1. Das Sexuelle und die Differenz der Geschlechter

„Im Ernst es ist nicht leicht anzugeben, was den Inhalt des Begriffes „sexuell“ ausmacht. Alles, was mit dem Unterschied der zwei Geschlechter zusammenhängt, wäre vielleicht das einzig Treffende, aber Sie werden es farblos und zu umfassend finden.“⁶²

Zu unterscheiden ist zwischen der infantilen und der erwachsenen Sexualität. Diese Unterscheidung weist auf das Verschiedene hin, auf einen allgemeinen Begriff der Sexualität, nämlich die Sexualität der Erwachsenen. Jedoch, so erklärt Freud, beginnt die menschliche Sexualität nicht erst mit der Pubertät sondern hat schon im frühkindlichen Stadium eine Bedeutung:

„Es ist vor allem ein unhaltbarer Irrtum, dem Kind ein Sexualeben abzusprechen und anzunehmen, daß die Sexualität erst zur Zeit der Pubertät mit der Reifung der Genitalien einsetze. Das Kind hat im Gegenteil von allem Anfang an ein reichhaltiges Sexualeben, welches sich von dem später als normal geltenden in vielen Punkten unterscheidet.“⁶³

Die Sexualität ist durch hormonelle Ausstattung und körperliche Reifung biologisch vorgezeichnet. Sie erreicht, dem Hunger ähnlich, nach dem Schema >>Reiz – Spannung – Befriedigung<<, ihr Befriedigungsziel. Es stehen beiden Bedürfnissen Existenzen auf dem Spiel: mit dem Hunger die Existenz des Individuums, mit der Sexualität die Existenz der Art.⁶⁴

Es ist Freud ein Anliegen, den Begriff der Sexualität von dem der Genitalität zu lösen. Es gelingt ihm allerdings nicht. Wie Birgit Wartenpfehl folgerichtig bemerkt, „fallen biologische Merkmale mit psychologischen Bedeutungen und sexuellen Orientierungen zusammen und das Primat der Heterosexualität wird in den Dienst einer phallokratischen Ordnung gestellt.“⁶⁵

Sophinette Becker schreibt in ihrem Essay über *Weibliche und männliche Sexualität*, dass die Zusammenhänge zwischen physischer und psychischer sexueller Erregung bei der Frau „sehr

⁶² Freud, Sigmund: Das menschliche Sexualeben. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Gesammelte Werke, Band XI. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999. S. 313.

⁶³ Ebd. S. 213.

⁶⁴ Vgl. Quindeau, Ilka; Sigmusch, Volkmar: Freud und das Sexuelle. Neue psychoanalytische und sexualwissenschaftliche Perspektiven. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 2005. S. 63.

⁶⁵ Wartenpfehl, Birgit: Dekonstruktion von Geschlechtsidentität. Transversale Differenzen. Opladen: Leske und Budrich, 2000. S. 180f.

komplex“ und noch dazu statistisch nicht signifikant seien.⁶⁶ Um diesen Mangel in Erkenntnissen der Wissenschaft über die weibliche Sexualität auszugleichen, geht Freud den Umweg der männlichen Sexualität, was biologisch für Freud nichts anderes ist als der Penis als phallogozentristisches Merkmal, welcher die Libido (übrigens immer „aktiv-männlich“ konnotiert) steuert. Allerdings gerät Freud in seinen Ausführungen auch immer wieder durcheinander und kann kein einheitliches Konzept durchziehen, wenn es darum geht männlich mit aktiv und weiblich mit passiv gleichzusetzen. Freud nennt diese Verschiebungen „Überdeckungsfehler“.⁶⁷

4.1.1. aktiv und passiv – ein Überdeckungsfehler

Wie eben erwähnt kommt es bei der Gleichsetzung von Aktivität und Männlichkeit und Passivität und Weiblichkeit bei Freud zu einem Überdeckungsfehler. So behauptet er, dass man es sich zu leicht mache, wenn man dieser Entsprechung unterliege. Am Beispiel der Libido schreibt er:

„Wir können ihr selbst *kein* Geschlecht geben; wenn wir sie nach der konventionellen Gleichstellung von Aktivität und Männlichkeit selbst männlich heißen wollen, dürfen wir nicht vergessen, daß sie auch Strebungen mit passiven Zielen vertritt.“⁶⁸

Die Passivität, welche Frauen durch den „Einfluß der sozialen Ordnungen“ zugerechnet werde, sei ein Trugschluss, denn es würde sich bei einer „Bevorzugung passiver Ziele“ nicht um Passivität handeln, bedarf es doch „ein großes Stück Aktivität, um passive Ziele durchsetzen zu können.“⁶⁹ Beispielsweise sieht er die Mutter gegenüber dem Kind als eindeutig aktiv. Er sieht zum Beispiel den Saugakt sowohl als aktiv, als auch passiv (sie säugt das Kind, sie lässt sich vom Kind säugen).⁷⁰ Meiner Beurteilung nach handelt es sich hierbei allerdings um eine rein terminologische Feststellung als um die tatsächliche Handlung. Selbst wenn die Mutter das Kind säugt, ist es doch das Baby welches aktiv die Flüssigkeit der Mutter entzieht. Das Kind muss körperlich eindeutig mehr dazutun als die Mutter. Man geht also davon aus, dass das Kind etwas will, also muss es sich anstrengen um es sich zu holen. In gewisser Art und Weise muss es „aktiv“ werden um sein Ziel zu erreichen. Es beginnt zu schreien (aktiv), die Mutter realisiert den Wunsch des Kindes und reicht ihm die Brust (aktiv),

⁶⁶ Vgl. Becker, Sophinette: Weibliche und männliche Sexualität. In: Quindeau, 2005. S. 98.

⁶⁷ Vgl. Freud, Sigmund: Die Weiblichkeit. Neue Folge zur Einführung in die Psychoanalyse. In: Gesammelte Werke, Band XV. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999. S. 122.

⁶⁸ Freud, 1933, S. 561. zit. n. Wartenpfehl, 2000. S. 177.

⁶⁹ Vgl. Wartenpfehl, 2000. S. 177.

⁷⁰ Vgl. Freud (XV), 1999. S. 122.

das Kind beruhigt sich und beginnt zu saugen (aktiv). Es hat sein Ziel erreicht und ist glücklich. Dies bringt uns das auf eine interessante Schlussfolgerung die für die spätere Arbeit noch von enormer Wichtigkeit sein wird.

Freud scheitert in seiner Abhandlung über Aktivität und Passivität an der Konventionalität, wenn er betont, falls er einer Gleichsetzung von Aktivität und Männlichkeit und Passivität und Weiblichkeit unterliege, dann „lediglich, um der Konvention Folge zu leisten“.⁷¹ Wie bereits erwähnt, revidiert er diese Behauptung ja selbst, wenn er Beispiele aus der Tierwelt hinzuzieht. Beispielsweise geht er auf das Verhalten der Spinnen ein. Das Männchen spielt die aktive Rolle nur bei der geschlechtlichen Vereinigung. Das Weibchen ist allerdings im Verhalten viel aktiver und aggressiver und frisst das Männchen nach dem Akt auf.⁷²

4.2. Anatomische Unterschiede

Vorweg sei einmal erwähnt, dass es weniger darum geht die Geheimnisse und Unterschiede von Männlichkeit und Weiblichkeit zu erforschen, als vielmehr ein neues Verständnis von Männlichkeit und Weiblichkeit zu entwickeln. Selbst Freud muss ziemlich rasch feststellen, dass es der Psychologie nicht möglich ist „das Rätsel der Weiblichkeit“ zu lösen (siehe Kapitel 4.3.2.). Freud geht in seiner Abhandlung über die Weiblichkeit von der anatomischen Wissenschaft aus, die scheinbar eine Sicherheit in Bezug auf den Geschlechtsunterschied liefert:

„Männlich ist das männliche Geschlechtsprodukt, das Spermatozoon und sein Träger, weiblich das Ei und der Organismus, der es beherbergt. Bei beiden Geschlechtern haben sich Organe gebildet, die ausschließlich den Geschlechtsfunktionen dienen, wahrscheinlich aus der nämlichen Anlage zu zwei verschiedenen Gestaltungen entwickelt. [...] Und dann sagt Ihnen die Wissenschaft etwas, was Ihren Erwartungen zuwiderläuft und wahrscheinlich geeignet ist, Ihre Gefühle zu verwirren. Sie macht Sie darauf aufmerksam, daß Teile des männlichen Geschlechtsapparats sich auch am Körper des Weibes finden, wengleich in verkümmertem Zustand, und das gleiche im anderen Falle. Sie sieht in diesem Vorkommen das Anzeichen einer Zwiegeschlechtigkeit, Bisexualität, als ob das Individuum nicht Mann oder Weib wäre, sondern jedesmal beides, nur von dem einen so viel mehr als vom andern.“⁷³

⁷¹ Vgl. Wartenpfehl, 2000. S. 176.

⁷² Vgl. Freud (XV), 1999. S. 122.

⁷³ Freud (XV), 1999. S. 121.

4.2.1. Die Heranziehung von Bisexualität als physische Grundvoraussetzung zur Entwicklung des Geschlechts

Die Wissenschaft kennt Fälle, in denen die Geschlechtscharaktere verwischt erscheinen und somit die Geschlechtsbestimmung erschwert wird; zunächst auf anatomischem Gebiet. Findet man männliche und weibliche Geschlechtsmerkmale, spricht Freud vom Hermaphroditismus, der im seltenen Falle einer beiderseitigen Ausprägung als „wahrer Hermaphroditismus“ bezeichnet wird und im Sinne von verkümmerten Geschlechtsmerkmalen schlichtweg als „Hermaphroditismus“.⁷⁴

„Das Bedeutsame an diesen Abnormitäten ist aber, daß sie in unerwarteter Weise das Verständnis der normalen Bildung erleichtern. Ein gewisser Grad von anatomischem Hermaphroditismus gehört nämlich der Norm an; bei keinem normal gebildeten männlichen oder weiblichen Individuum werden die Spuren vom Apparat des anderen Geschlechtes vermißt, die entweder funktionslos als rudimentäre Organe fortbestehen oder selbst zur Übernahme anderer Funktionen umgebildet worden sind.“⁷⁵

Für Freud ist also eine angeborene Bisexualität nachgewiesen. Um diese Merkmale einer körperlichen Bisexualität auf die Psyche des Menschen umzulegen, spricht Freud vom „psychischen Hermaphroditismus“.⁷⁶ Es besteht für Freud jedoch kein Zweifel darin, dass die ursprünglich bisexuelle Anlage zugunsten des anatomischen Geschlechts zurückgedrängt wird, im Unbewussten aber weiter fortbesteht und wirksam bleibt. Außerdem basiert Freuds Konzept einer ursprünglichen Bisexualität paradoxerweise auf einer heterosexuellen Matrix des Begehrens und schließt, wie Judith Butler in *Das Unbehagen der Geschlechter* (1991) zeigt, „Homosexualität von der normativen, sprich heterosexuellen Entwicklung, aus.“⁷⁷

„Die Theorie des psychischen Hermaphroditismus setzt voraus, daß das Sexualobjekt des Invertierten [Anm.: Homosexuellen] das dem normalen entgegengesetzte sei. Der invertierte Mann unterliege wie das Weib dem Zauber, der von den männlichen Eigenschaften des Körpers und der Seele ausgeht, er fühle sich selbst als Weib und suche den Mann. Aber wiewohl dies für eine ganze Reihe von Invertierten zutrifft, so ist es doch weit entfernt, einen allgemeinen Charakter der Inversion zu verraten. Es ist kein Zweifel, daß ein großer Teil der männlichen Invertierten den psychischen Charakter der Männlichkeit bewahrt hat, verhältnismäßig wenig sekundäre Charaktere des anderen Geschlechtes an sich trägt und in seinem Sexualobjekt eigentlich weibliche psychische Züge sucht.“⁷⁸

⁷⁴ Vgl. Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. Werke aus den Jahren 1904-1905. In: Gesammelte Werke, Band V. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999. S. 40f.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd. S.41.

⁷⁷ Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*. 1991. Zit. n.Wartenpfehl, 2000. S. 179.

⁷⁸ Freud (V), 1999. S. 43.

Freud betont allerdings ausdrücklich, dass „Homosexuelle nicht als besonders geartete Gruppe abzutrennen“ seien.⁷⁹ So bilde

„im Sinne der Psychoanalyse [...] auch das ausschließliche sexuelle Interesse des Mannes für das Weib ein der Aufklärung bedürftiges Problem und keine Selbstverständlichkeit, der eine im Grunde chemische Anziehung zu unterlegen ist. Die Entscheidung über das endgültige Sexualverhalten fällt erst nach der Pubertät und ist das Ergebnis einer noch nicht übersehbaren Reihe von Faktoren, die teils konstitutioneller, teils aber akzidenteller Natur sind.“⁸⁰

Laut Sophinette Becker „entwickele Freud das konstruktive, weiterführende Konzept der Bisexualität und ringe um ein Verständnis von >>männlich<< und >>weiblich<<, erliege schließlich jedoch einem sexuellen Monismus, der ausschließlich die männliche Sexualität im Sinne eines Prototyps fokussiert.“⁸¹ Dieses Problem des „sexuellen Monismus“ wird noch häufiger auftauchen und sich im Endeffekt als Kernproblem in der emanzipatorisch-kritischen Auseinandersetzung mit Freuds Sexualitätsdefinitionen entpuppen. So sieht Freud die Frau im Wesentlichen als Nicht-Mann, die als Kind nur über eine männliche Sexualität verfügt und beim Gewährwerden des anatomischen Geschlechtsunterschiedes in einer Art traumatischen Schreck die Minderwertigkeit ihres defekten Genitales realisiert.⁸²

„Dieses Moment brauchte man dann nicht weit weg zu suchen; es müßte die mit dem Penisneid verknüpfte narzißtische Kränkung sein, die Mahnung, daß man es in diesem Punkte doch nicht mit dem Knaben aufnehmen kann und darum die Konkurrenz mit ihm am besten unterläßt. In solcher Weise drängt die Erkenntnis des anatomischen Geschlechtsunterschieds das kleine Mädchen von der Männlichkeit und von der männlichen Onanie weg in neue Bahnen, die zur Entfaltung der Weiblichkeit führen.“⁸³ [...] Oft genug wird mit der Verdrängung der bisherigen Männlichkeit des kleinen Mädchens ein gutes Stück ihres Sexualstrebens überhaupt dauernd geschädigt.“⁸⁴

Freud „scheint sagen zu wollen, daß Weiblichkeit – und damit der Platz von Frauen in der Gesellschaft – ihre Grundlage in der Entwicklungsneurologie der weiblichen Genitalien hat.“⁸⁵

⁷⁹ Vgl. Freud (V), 1999. S. 44.

⁸⁰ Ebd. S. 44f.

⁸¹ Vgl. Becker, Sophinette: Weibliche und männliche Sexualität. In: Quindeau, 2005. S. 9.

⁸² ebd. S. 63.

⁸³ Freud, Sigmund: Einige psychische Folgen des anatomischen Geschlechtsunterschieds. Werke aus den Jahren 1925-1931. In: Gesammelte Werke, Band XIV. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999, S 27.

⁸⁴ Freud (XIV), 1999: Über die weibliche Sexualität, S. 533.

⁸⁵ Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992. S. 266.

4.3. Kastrationskomplex und Penisneid als Quellen des Fetischismus

„Wenn ich nun mitteile, der Fetisch ist ein Penisersatz, so werde ich gewiß Enttäuschung hervorrufen. Ich beeile mich darum hinzuzufügen, nicht der Ersatz eines beliebigen, sondern eines bestimmten, ganz besonderen Penis, der in frühen Kinderjahren eine große Bedeutung hat, aber später verloren geht. Das heißt: er sollte normalerweise aufgegeben werden, aber gerade der Fetisch ist dazu bestimmt, ihn vor dem Untergang zu behüten. Um es klarer zu sagen, der Fetisch ist der Ersatz für den Phallus des Weibes (der Mutter), an den das Knäblein geglaubt hat und auf den es – wir wissen warum – nicht verzichten will.“⁸⁶

Folgedessen weigert sich der Knabe, aus Angst vor der eigenen Kastration, es zur Kenntnis zu nehmen, und erfindet einen „Ersatz“. So bleibt der Frau „im Psychischen dennoch ein Penis“, doch dieser ist nicht mehr dasselbe was er früher war. Durch die Verdrängung entsteht eine „Entfremdung gegen das wirkliche weibliche Genitale, die man bei keinem Fetischisten vermißt.“ Diese „Entfremdung“ macht es, so Freud, erst erträglich die Frau als Sexualobjekt anzuerkennen.⁸⁷ Es gilt für den Mann „Symbole des Penis“ als Vertretung zu finden. Diese Kompensation tritt oft genug ein, ist allerdings nicht entscheidend.

„The phallus is not the penis; the phallus is a signifier (the signifier of lack). It does not *belong* to the male. The phallus is only important insofar as it can be put in circulation as a signifier. Both sexes define themselves in relation to this 'third term'.“⁸⁸

Bezugnehmend auf die infantile Sexualtheorie erklärt Freud, dass die Annahme des männlichen Genitales bei allen Menschen, schwere Folgen hat. Man könne dem Vorurteil der biologischen Wissenschaft nicht Recht geben, wenn diese die weibliche Klitoris als einen richtigen Penisersatz anerkennen wolle. Es nütze letztlich dem Mädchen wenig wenn es an dieses Vorurteil glaube, denn es sei sofort dazu bereit den eindeutigen Unterschied beim Anblick des anders gestalteten Genitales anzuerkennen.⁸⁹

„Die Klitoris des Mädchens benimmt sich zunächst ganz wie ein Penis, aber das Kind nimmt durch die Vergleichen mit einem männlichen Gespielen wahr, daß es »zu kurz gekommen« ist, und empfindet diese Tatsache als Benachteiligung und Grund zur Minderwertigkeit. Es tröstet sich noch eine Weile mit der Erwartung, später, wenn es heranwächst, ein ebenso großes Anhängsel wie ein Bub zu bekommen. Hier zweigt dann der Männlichkeitskomplex des Weibes ab. Seinen aktuellen Mangel versteht das weibliche Kind aber nicht als Geschlechtscharakter, sondern erklärt ihn durch die

⁸⁶ Freud (XIV), 1999. S. 312.

⁸⁷ Vgl. ebd. S. 313f.

⁸⁸ Doane, Mary Ann: *Woman's Stake: Filming the Female Body*. Zit. n. Kaplan E. Ann: *Oxford Readings in Feminism. Feminism and Film*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000. S. 90.

⁸⁹ Vgl. Freud (V), 1999: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*. S. 96.

Annahme, daß es früher einmal ein ebenso großes Glied besessen und dann durch Kastration verloren hat.“⁹⁰

„Die Entdeckung seiner Kastration ist ein Wendepunkt in der Entwicklung des Mädchens.“⁹¹ Laut Freud durchläuft das Mädchen in seiner Entwicklung zur „normalen weiblichen Sexualität“ drei Entwicklungsphasen, die sich nur zum Teil analog auch beim Knaben wiederfinden, ehe eine entscheidende Objektwahl getroffen werden kann, während die der männlichen Sexualität stringent und zielgerichtet sein Objekt findet. Deswegen ist es viel schwieriger „das Rätsel der Weiblichkeit“ zu entschlüsseln. Auf der einen Seite erkennt das Mädchen die Tatsache seiner Kastration und die damit einhergehende Überlegenheit des Mannes bzw. seine eigene Minderwertigkeit. Auf der anderen Seite sträubt es sich auch gegen diesen „unliebsamen Sachverhalt“. Aus dieser zwiespältigen Einstellung leiten sich nun die drei Entwicklungsrichtungen ab:

1. reagiert das Mädchen mit der Abwendung von der Sexualität
2. hält es an der Phantasie fest, doch ein Mann zu sein („Männlichkeitskomplex“)
3. nimmt sich das Mädchen den Vater als Objekt und führt so zur „normal weiblichen Endgestaltung“ (weibliche Form des Ödipuskomplexes)⁹²

Freud sieht nur mehr in einem Punkt die Gleichstellung der Frau mit dem Mann, indem sie sich selbst aufgrund ihres „verkürzten Geschlechts“ geringschätzt und damit diese Geringschätzung des Mannes ihr gegenüber, teilt.⁹³ Letztendlich geht durch all diese Ausführungen eine Entwertung der Weiblichkeit einher.

„Die Sehnsucht der Frau ist ihrem Bild als Trägerin der blutenden Wunde unterworfen, sie existiert nur im Verhältnis zur Kastration die sie nicht transzendieren kann.“⁹⁴

Von Hagemann-White wird der Penis als idealisiertes psychisches Bild begriffen. Der Penisneid stellt nicht den Wunsch nach dem wirklichen Penis als Körperteil dar, sondern dieser dient als Symbol für „das Verbot jener Körpererfahrungen, die sich auf das eigene

⁹⁰ Freud, Sigmund: Der Untergang des Ödipuskomplexes. In: Gesammelte Werke, Band XIII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999. S. 400.

⁹¹ Freud (XV), 1999. S. 135.

⁹² Vgl. Wartenpfehl, 2000. S. 182.

⁹³ Vgl. ebd. S. 182f.

⁹⁴ Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. 1975. Zit. n. Weissberg, Liliane 1994. S. 49.

Geschlecht beziehen“. Der Penisneid resultiere also aus der Unmöglichkeit der eigenen Lust am Körper, der Vollkommenheit und der Selbstverwirklichung. Gerade weil das männliche Organ für die Frau offenkundig unerreichbar sei, idealisiere sie es neidisch als Ausgleich aller Mängel, die sie fühlt oder fürchtet. Dabei symbolisiere der Penis nicht die Verfügungsgewalt und ökonomische Macht realer Männer, denn „es sind psychische Bilder dessen, was Männlichkeit heißt; der beneidenswerte Penis wird nicht so sehr vom Mann vertreten, sondern schwebt sozusagen über beiden Geschlechtern und besiegelt ihr verstümmeltes Sexualverhältnis und ihr Rollenspiel.“⁹⁵

4.3.1. Die blutende Wunde

In Jens Peter Jacobsens Roman „Niels Lyhne“ kommt folgende Passage vor, die aus der Sicht von Frau Boye sehr gut diese vom Mann auferlegten Mängel beschreibt:

„wir sollen gezwungen werden, in das Ideal des Mannes hineinzupassen. Haue eine Ferse ab und schneide eine Zehe weg! das in uns, was nicht zu seinen idealen Vorstellungen paßt, das soll entfernt werden, wenn nicht durch Unterdrückung, so doch dadurch, daß man es übersieht, es systematisch vergißt, daß man ihm jede Entwicklung versagt; und das, was wir gar nicht haben oder was gar nicht eigentümlich für uns ist, das soll zu der wildesten Blüte getrieben werden, indem man es in die Wolken hebt und indem stets vorausgesetzt wird, daß wir es in höchstem Maße besitzen, und indem es zu dem Haupteckstein gemacht wird, auf dem die Liebe des Mannes aufgebaut wurde. Ich nenne es eine Vergewaltigung gegen unsere Natur. Ich nenne es Dressur.“⁹⁶

Erst nachdem die Frau, die weiblichen Fehler und Mängel offen ausspricht kann sich Niels in sie verlieben. Es ist dies auch eine Anklage an die patriarchale Gesellschaft, aber vielmehr noch ein Plädoyer an die Eigenständigkeit der Frau, die sich dieser „Dressur“ oder „Vergewaltigung“ entziehen soll, dies aber nicht kann, da sie zu „schwach“ ist. Der Textteil spielt eindeutig an das Kastrationsmodell an. Indem *wie* die Frau zu dem was sie ist wird, liegt der ganze Unterschied. Es entstehen neue blutige Wunden. Erst wenn die Körperteile abgeschlagen sind, ist der Mann zufrieden und sieht die Frau nicht mehr als Bedrohung. Sie allerdings kann diesen Verlust selbst körperlich und psychisch nicht kompensieren und flüchtet sozusagen als letzten Rettungsanker in die Liebe des Mannes, der von alledem doch sehr viel mehr hat, als sie nur zu träumen vermochte.

⁹⁵ Vgl. Hagemann-White, Carol: Frauenbewegung und Psychoanalyse. Frankfurt/Main, 1979. S. 31.

⁹⁶ Jacobsen, Jens Peter: Niels Lyhne. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1975. S. 100.

4.3.2. Verschiebung oder Lüge?

In Freuds Schriften zur Weiblichkeit finden sich vier Zeilen aus einem Gedicht von Heinrich Heine, die für Sigmund Freud, das „Rätsel der Weiblichkeit“ bekräftigen sollen:

„Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem Baret,
Perückenhäupter und tausend andere
Arme, schwitzende Menschenhäupter...“⁹⁷

Der Trugschluss, der in diesem Zitat steckt, mag auf den ersten Blick nicht ersichtlich sein, jedoch sind diese Zeilen aus dem ganzen Gedicht herausgetrennt und somit aus dem Zusammenhang gerissen. Während Freud eben auf die Frage nach der Weiblichkeit anspielen will, geht es Heine um eine humanistische Frage. Die Frage für ihn lautet nicht „Was ist die Frau?“ sondern „Was ist der Mensch?“. Das ursprüngliche Zitat aus dem siebten Abschnitt des siebten Zyklus von *Die Nordsee* lautet:

„O lös't mir das Räthsel des Lebens,
Das qualvolle uralte Räthsel
Worüber schon manche Häupter gegrübelt,
Häupter in Hieroglyphenmützen,
Häupter in Turban und schwarzem Baret,
Perückenhäupter und tausend andere
Arme, schwitzende Menschenhäupter -
Sagt mir, **was bedeutet der Mensch?**
Woher ist er gekommen? Wo geht er hin?
Wer wohnt dort oben auf goldenen Steinen?“⁹⁸

Auf der einen Seite beherbergt das Hieroglyphische sowie auch die Frau ein Geheimnis. Es versteht sich als etwas Unzulängliches, wenn auch begehrenswertes Anderes. Auf der anderen Seite ist es die lesbarste aller Sprachen, die vor allem durch ihre direkte Ausdrucksfähigkeit in Bildern, jegliche Doppelbödigkeit verliert. In diesem Zusammenhang verliert auch „die Frau“ im Freud'schen Kontext ihre Daseinsberechtigung und kommt in seiner Abhandlung über die Weiblichkeit nicht vor. Die Abwesenheit der Distanz oder die fehlende Kluft in der Möglichkeit zur Selbstbetrachtung sind die entscheidenden Faktoren, weshalb „die Frau“ als

⁹⁷ Freud (XV), 1999. S. 120.

⁹⁸ Heine, Heinrich. Zit. n. Windfuhr, Manfred (Hg.): Die historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke. Hamburg, 1975. S. 419.

Signifikant nicht alleine auftreten kann und die optimale Vergleichsmöglichkeit mit dem Hieroglyphischen bietet.⁹⁹

„Thus, while the hieroglyphic is an indecipherable or at least enigmatic language, it is also and at the same time potentially the most universally understandable, comprehensible, appropriate of signs. And the woman shares this contradictory status.“¹⁰⁰

Nach Lacan können Frauen nicht in die Welt der Symbole und der Sprache eintreten. Im Moment wo sie sich die Sprache aneignet, wird ihr das Fehlen des Phallus bewusst. Folgedessen ist ihr Verhältnis zur Sprache negativ. Somit ist die Frau in patriarchalen Strukturen als „anders“ (other) lokalisiert (als Rätsel, Enigma, Mysterie) und wird deshalb als außerhalb der Sprache (männlich) betrachtet.¹⁰¹

Das „Grauen vor dem Weib“¹⁰², wie es Freud nennt, resultiert aber lediglich aus der verdrängten Tatsache, dass jegliche Sublimierung männlicher sexueller Bedürfnisse, welche sich abseits der Norm befinden, auf das „Andere“, im konkreten Fall nämlich auf das Weibliche projiziert werden. Auf die Gefahr hin selbst entlarvt zu werden fühlt sich der Mann dazu gezwungen,

„dieses Geschlecht wieder mit einem dichten Schleier zu bedecken, das heißt: zu spekulieren, Scheinlösungen, Fiktionen auszusinnen, die einen Filter vor das legen, was nicht der Beobachtung ausgesetzt werden darf, und die Frau in ein für immer unlösbares Rätsel verwandeln.“¹⁰³

Kurz gesagt hat diese Verschleierung, wie sie in Freuds psychoanalytischen Ausführungen vorkommt, eine Doppelfunktion, die es zum einen ermöglicht, dem „Anderen“ weniger Bedeutung beizumessen und wiederum dem Eigenen (Männlichen) alle Attribute sexuellen Lustempfindens zuzugestehen. Dieses Grauen ist es dann auch, was Freud davon abhält, die weibliche Sexualität weiter zu erforschen. Er macht die Frau zur Komplizin des Mannes, die gestraft durch ihre Penislosigkeit sich einem unüberwindbaren, von der Natur vorgegebenen Mangel bewusst ist, der im besten Fall nur durch die Mutterschaft kompensiert werden kann. Das Rätsel darf beim besten Willen nicht gelöst werden, um die patriarchale Vorherrschaft *Herr im eigenen Haus* zu sein, nicht zu gefährden.

⁹⁹ Vgl. Doane, Mary Ann: Film and the masquerade. Theorising the female spectator. In: Oxfordjournals: <http://screen.oxfordjournals.org>. Stand: 29.11.2012. S. 75.

¹⁰⁰ Ebd. S. 76.

¹⁰¹ Vgl. Lacan, Jacques: Spiegelstadium, 1949. Zit. n. Kaplan, 2000. S. 120.

¹⁰² Freud, Sigmund: Die infantile Sexualorganisation. In: Kleine Schriften I, 1923. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/33>. Stand: 18. 11. 2014.

¹⁰³ Kofman, 1988. S. 128. zit. n. Wartenpfehl, 2000. S. 187.

Um zur am Eingang des Kapitels gestellten Frage nach dem Rätsel der Weiblichkeit zurückzukommen: Es ist fraglich, ob sich Freud mit seiner bewussten Entscheidung ein Zitat aus seinem Zusammenhang zu reißen, einen Gefallen getan hat. Er ermöglicht dadurch der neueren Forschung nur noch mehr Ansatzmöglichkeiten zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Thema Psychoanalyse und Weiblichkeit. Wie gesagt, liegt das Problem weniger in dem sich zu Eigen machen eines Zitates, als vielmehr darin, dass eben nicht alles gesagt wird, was gesagt werden sollte. Indem das was verschwiegen wird, zum zentralen Punkt in Freuds These wird, lassen sich die Ambivalenzen, Brüche und Widersprüche die darin vorkommen, nie eindeutig zuordnen. So entsteht unabdingbar die Frage zu welchem Ziel vorkommende Irrungen führen sollen. So stark die Kritik an der Durchsetzung der Freud'schen Ziele von Mary Ann Doane bzw. Hagemann-White und Kofman in Birgit Wartenpfluhs Arbeit über die *Dekonstruktion der Geschlechter*¹⁰⁴ auch sein mögen, ebenso stark entsteht der Eindruck einer eigenen Interessensvertretung, diese Ziele sich zu eigen zu machen und zu Gunsten einer feministischen Lesart unter dem Deckmantel der Emanzipation zu missbrauchen. Die Frage nach dem „Was ist der Mensch?“, die Heine anfangs stellt, können und wollen sie jedenfalls genauso wenig beantworten, wie Freud die Frage „Was ist das Weib?“. Freud gesteht selbst, dass die Psychoanalyse im Endeffekt zur Klärung des Problems der Geschlechterdifferenz nichts beitragen konnte:

„In großer Rätselhaftigkeit erhebt sich vor uns die biologische Tatsache der Zweihheit der Geschlechter, ein Letztes für unsere Kenntnis, jeder Zurückführung auf Anderes trotzend. Die Psychoanalyse hat nichts zur Klärung dieses Problems beigetragen, es gehört offenbar ganz der Biologie an. Im Seelenleben finden wir nur Reflexe jenes großen gegensatzes, deren Deutung durch die längst geahnte Tatsache erschwert wird, daß kein Einzelwesen sich auf die Reaktionsweisen eines einzigen Geschlechts einschränkt (...) Zur Unterscheidung des Männlichen vom Weiblichen im Seelenleben dient uns offenbar ungenügende empirische und konventionelle Gleichstellung.“¹⁰⁵

Um abschließend diese von Freud erwünschte neue „Wahrheit“ durch die Psychoanalyse zu zitieren, gesteht er in einem Brief an Arnold Zweig vom August 1937:

„Mein Werk liegt hinter mir. Niemand kann vorhersagen, wie spätere Epochen es einschätzen werden. Ich selbst bin mir nicht so sicher; der Zweifel ist niemals von der Forschung zu trennen, und ich habe gewißlich nicht mehr als ein Fragment der Wahrheit zutage gebracht.“¹⁰⁶

¹⁰⁴ Vgl. Wartenpfluhs, 2000. S. 184ff.

¹⁰⁵ Freud, Sigmund: Schriften aus dem Nachlaß (1892-1938). In: Gesammelte Werke, Band XVII. Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1999. S. 115.

¹⁰⁶ Freud, Sigmund. In: Heute: die österr. Wochenzeitung. Wien: Forum. Nummer 27/1. Jahrgang, 1958. S. 12.

4.4. Die (Ent-)sexualisierbarkeit des Körpers

Indem Freud in seinem Versuch, Lust und Erregung des Mannes zu erklären, höchst „mechanistisch“ vorgehe, meint Martin Dannecker, würde er statt an Wünschen und Phantasien anzusetzen, auf der Ebene der Physiologie abhandeln. Diese Reduktion münde „im Konzept eines >>Primats der Genitalzone<<, dem sich die Partialtriebe – ihres Lustcharakters weitgehend entkleidet – unterordnen und der schließlich dazu führe, dass der männliche Körper entsexualisiert werde. So besitze der (heterosexuelle) Mann vor allem ein Sexualorgan, aber keinen sexuellen Körper.“¹⁰⁷ Danneckers These über den entsexualisierten Körper des Mannes wird im Bezug auf die Filmbeispiele in Kapitel 6.1 noch von signifikanter Bedeutung sein.

Dannecker schreibt weiter, dass ausgehend vom „Primat der Genitalzonen“, der Penis für den Mann das einzige Sexualorgan ist. Er erlangt die Bedeutung mit dem Eindringen in die Vagina der Frau. Wieder zu beachten ist die Theorie von der alle Sexualtriebe, sowohl die männlichen als auch die weiblichen, von dem Ursprung, nämlich dem Penis des Mannes ausgehen. Damit verlieren die anderen Körperstellen und erogenen Zonen des Mannes an Bedeutung, ja sie sind im Vergleich mit dem Penis praktisch nicht vorhanden. Infolgedessen lässt sich am Ende der Entwicklung der beiden Geschlechter, der Körper des Mannes als entsexualisiert beschreiben.¹⁰⁸

„Am Ende dieser Entwicklung haben wir den Vorstellungen von Freud zufolge einen Mann vor uns, der über ein hochbedeutsames sexuelles Organ, nicht jedoch über einen besetzbaren sexuellen Körper verfügt, was zugleich bedeutet, dass er dem Begehren der Frau wenig Raum bietet.“¹⁰⁹

Der Umkehrschluss lässt die Behauptung zu, dass die Frau vor allem über einen Sexualkörper, weniger jedoch über ein Sexualorgan verfügt und sie dem Begehren des Mannes viel Raum bietet.

4.4.1. abseitig oder anders? – Körperlichkeit neu verhandeln

Interessant ist auch die Feststellung, dass in der klassischen Psychoanalyse und damit auch in Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, „die Wahrheit“ über die Sexualität am ehesten auf dem Weg des „Abseitigen“, oder den „Abirrungen“ in der Sexualität zu erschließen sei.¹¹⁰

¹⁰⁷ Vgl. Dannecker, Martin: Männliche und weibliche Sexualität. Zit. n.: Qindeau, 2005. S. 87.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Freud (V), 1999. S. 40ff.

Geht man auf der heteronormativen Ebene davon aus, dass der heterosexuelle Mann als „normal“ angesehen werden kann, muss man sich die Frage stellen, inwiefern das „Andere“, nämlich die weibliche Sexualität, ebenso als „abseitig“ zu bezeichnen ist. Die Frage nach einer alleingültigen Definition von weiblicher Sexualität, ja von Sexualität im Allgemeinen kann hier nicht weiter beantwortet werden, da es zuviele Ansatzpunkte gibt von denen einige in diesem Kapitel schon aufgeführt wurden. Richard Dyer beschreibt in seinem Buch *Heavenly Bodies*, eine in erster Linie auf Körperlichkeit bezogene Sexualität bezugnehmend auf Marilyn Monroe:

„The very notions of sexuality and race, so apparently rooted in the body, are historically and culturally specific ideas about the body, and it is these that Monroe [...] especially, enact, thereby further endowing them with authenticity.“¹¹¹

Der Körper spielt natürlich eine entscheidende Rolle wenn es um Sexualität geht, jedoch darf man auf die psychischen Prozesse, welche die Libido steuern, nicht vergessen. Sie sind ein ebenso wichtiger Aspekt, ohne die der Lustgewinn nicht denkbar wäre. Ein weiterer Unterscheidungspunkt lässt sich schon im nächsten Schritt feststellen, wenn man vom weiblichen bzw. vom männlichen Körper – von der weiblichen bzw. der männlichen Sexualität – spricht. Um die Trennlinien, wie sie von der Psychoanalyse vorgeschrieben wurden, stringent einhalten zu können, muss man also jedes Mal wenn man vom Körper bzw. von der Sexualität spricht, sie mit der dazugehörigen Geschlechtlichkeit verorten. Es sei denn diese Trennlinien werden aufgebrochen und ein übergeordneter Begriff für Körper/Sexualität kann gefunden werden. Solange dies nicht der Fall ist, bleibt die Komplexität der Begrifflichkeiten bestehen. Das Themengebiet der Körperlichkeit (um den Begriff vom reinen Begriff des Körpers abzulösen), ist zu umfassend um es hier weiter behandeln zu können. Die Metaebene auf der ich Sexualität in weiterer Folge abhandle, ist viel mehr im nicht-stofflichen Gebiet zu finden und macht deswegen den Großteil der Arbeit jenseits des rein Körperlichen aus.

¹¹¹ Dyer, Richard: *Heavenly Bodies. Film, Stars and Society*. London: Routledge, 2010. S. 15f.

5. Geschlechtsbedingte Machtstrategien im klassischen Hollywood-Kino

„das Kino, das Film(Bilder-)theater, eine Schrift aus den Bildern *von* der Frau, aber nicht *für* die Frau.“¹¹²

Im Kino wurde die Frage nach Identität bzw. nach Identifizierung oft mit optischen Gegebenheiten in Verbindung gebracht, mit der Apparatur und mit den Blickszenarien im Film. Es waren feministische Filmtheoretikerinnen, die diese Frage erstmals Anfang der siebziger Jahre in Anlehnung an Freud bzw. an Lacan geschlechtsspezifisch aufwarfen. Sie setzten den Blick, das Sehen- und Angesehen-Werden(-Wollen) mit männlichen und weiblichen Geschlechterkategorien in Beziehung und thematisierten den (männlichen) Blick der Kamera, die Blicke der männlichen Protagonisten bzw. der Zuschauer auf ein weibliches, passives 'Objekt'. In Zusammenhang mit solchen voyeuristischen und/oder fetischisierenden Blickszenarien wurden Konstruktionen von 'Weiblichkeit' und 'Männlichkeit', insbesondere im klassisch-narrativen Hollywood Kino, als männlich-herrschaftliche Machtstrategien definiert.¹¹³

„Women, as a fully human form, have almost completely been left out of film... That is, from its very beginning they were present but not in characterisations any self-respecting person could identify with.“¹¹⁴

Durch die weit verbreitete Meinung feministischer FilmtheoretikerInnen, indem der Mann durch seinen alleingültigen Subjektstatus in eine herrschaftliche Machtstellung gedrängt wird, verliert die Frau ihre Gültigkeit als Subjekt neben dem Mann bestehen zu dürfen. Sie wird dadurch in eine passive Rolle gedrängt, in der ihr jeglicher Lustgewinn abgesprochen wird. Es gibt allerdings in der neueren Forschung durchwegs andere Ansichten, die dieses starre Bild ins Wanken bringen. Diese ForscherInnen eignen sich einen neuen Blick an, mit dem sie die klassischen Hollywoodfilme neu analysieren. Dabei weichen sie immer mehr vom heteronormativen Standpunkt ab und bieten mit ihrer neuen Sichtweise eine Möglichkeit des Lustgewinns von der Frau für die Frau (siehe Kapitel 6.5.). Es geht dabei nicht darum, den männlichen Blick auszulöschen oder zu verdrängen, um in diese Haltung zu kommen, sondern lediglich darum, diesen Blick zu entschärfen und die Gefahr, die von ihm ausgehen könnte, auf eine Weise auszunutzen und ihn sich selbst wieder anzueignen. Durch diese aufgeweichte Lesart kommt der Mann als Träger des Blicks erst gar nicht in den Status des

¹¹² Doane, Mary Ann, 1982. S. 67.

¹¹³ Vgl. Preschl, Claudia: Geschlechterverhältnisse im Blickfeld von Liebe und Begehren. Ein Beitrag zum Kino. In: Angerer, Marie-Luise (Hg.): The body of gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien: Passagen-Verl., 1995. S. 131.

¹¹⁴ Cowie, Elizabeth: Woman as Sign. Zit.n. Kaplan, 2000. S. 48.

Allmächtigen, sondern bewegt sich schleierhaft am Rand des Geschehens und kann ebenso in den Objektstatus verfallen.

„Der Einfluß der Freudschen und Lacanschen Psychoanalyse war zwar zunächst für die Filmwissenschaft zentral geworden, weil sie einen Erklärungszusammenhang zwischen kulturellen Repräsentationsformen wie dem Film und der Entwicklung einer Subjektidentität - die vorwiegend über die Kategorie Geschlecht läuft - zu liefern imstande waren. Die Grenzen des psychoanalytischen Ansatzes liegen jedoch gerade darin, daß er nicht zur Erklärung anderer Unterschiede zwischen Individuen, wie Klasse oder Rasse, herangezogen werden kann und aufgrund seiner ahistorischen Anlage Überlegungen zu möglichen alternativen Leseformen, die sich aus dem Sehkontext ergeben könnten, ausschließt.“¹¹⁵ (Warth 1992: 75).

5.1. Laura Mulveys *Visuelle Lust und narratives Kino*

Die am 15. August 1941 in England geborene Filmwissenschaftlerin zählt nach wie vor zu den Koryphäen der feministischen Filmtheorie. In ihrem erstmals 1975 erschienenen Essay *Visual Pleasure and narrative cinema*, zu Deutsch *Visuelle Lust und narratives Kino*, beleuchtet sie das Hollywood-Kino der 50er Jahre aus subjektiver, feministischer Sichtweise. In ihrer Studie nimmt sie Freuds *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* ebenso wie Lacans Theorie des Spiegelstadiums immer wieder als Ausgangspunkt um die geschlechtliche, ungleichmäßige Rollenverteilung im Film zu beschreiben. Dabei spielen vor allem die verschiedenen Blickszenarien eine entscheidende Rolle, die vom aktiven männlichen Part bestimmt und vom passiven weiblichen Part hingenommen werden (müssen). Sie sieht im Filmbild das Erkennen gleich einem Falsch-Erkennen, das, ähnlich dem Spiegelbild, eine verzerrte Wirklichkeit wiedergibt.¹¹⁶ Durch den dreifach codierten Blick entsteht ein komplexes System, das durch die Apparatur des Films noch verstärkt wird.

„Im und für den Film gibt es drei verschiedene Arten von Blicken: den der Kamera, die das pro-filmische Geschehen aufzeichnet, den des Publikums beim Betrachten des Endprodukts und den, den die Figuren innerhalb der Leinwandillusion miteinander wechseln.“¹¹⁷

Bei der Betrachtung des Textes wird einem schnell deutlich, welchen Stellenwert sie der Frau als aktive Beobachterin einer Szenerie zugesteht, nämlich so gut wie keinen. In einer Zeit, in der Frauen hinter der Kamera noch eine Seltenheit waren, erklärt sie:

¹¹⁵ Warth, 1992. S. 75. Zit. n. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender, 2002.

http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html. Stand. 18. 11. 2014.

¹¹⁶ Vgl. Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. 1975. In: Weissberg, Liliane (Hg.), Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt/M: Fischer, 1994. S. 53.

¹¹⁷ Ebd. S. 64.

„Das Paradox des Phallozentrismus in all seinen Manifestationen ist, daß er auf das Bild der kastrierten Frau angewiesen ist, um seiner Welt Ordnung und Sinn zu verleihen. Eine bestimmte Vorstellung von der Frau gehört zu den Grundpfeilern des Systems: Da sie keinen Phallus besitzt, produziert sie die symbolische Gegenwart des Phallus, und sie hat das Bedürfnis, das was das Fehlen des Phallus anzeigt, auszugleichen. [...] Die Frau steht in der patriarchalischen Kultur als Signifikant für das männliche Andere, gefesselt von einer symbolischen Ordnung, in der Männer ihre Phantasien und Obsessionen durch die Herrschaft der Sprache ausleben können, indem sie sie dem schweigenden Bild der Frau aufzwingen, der die Stelle des Sinträgers zugewiesen ist, nicht die des Sinnproduzenten.“¹¹⁸

Aus diesem Zitat geht hervor, dass der Mann nicht nur der Träger des Blicks ist, sondern als Herrscher der Sprache auch derjenige ist, der den Ton angibt, während die Frau, im wahrsten Sinne des Wortes, zum Stillschweigen verdammt ist. Durch den Verlust der Sprache bietet sich für sie nicht die Möglichkeit ernsthaft in den Subjektstatus zu gelangen. Sie muss das annehmen, was ihr vorgegeben wird. Sie ist dem Blick und der Sprache des Mannes gegenüber hilflos und kann in dieser Opferposition selbst keinen Lustgewinn für sich beanspruchen. In Anbetracht der Tatsache, dass diese Konstellation nur in einem patriarchalen Herrschaftssystem bestehen kann, muss man der Autorin bis zu einem gewissen Grad Recht geben. Wie ich aber später noch ausführen werde, sind Mulveys Ausführungen zu einseitig und geben nur unter gewissen Voraussetzungen eine aufschlussreiche Analyse von Männlichkeit und Weiblichkeit im Film, die jedoch bei der Analyse der von mir behandelten Filme häufig nicht zutrifft, beziehungsweise unzureichend ist. Zu ihrer Auslegung in puncto Freud muss gesagt werden, dass Mulvey seinen Ausführungen nicht immer sehr getreu folgt. Wenn die Unterdrückung der Frau in erster Linie darauf zurückzuführen ist, dass sie den Penisneid noch immer nicht überwunden hat, bleibt eindeutig festzustellen, dass Mulveys Ansatz in Freuds „Kinderschuh“ steckenbleibt. Wie wir erfahren haben, gliedert sich die Entwicklung zur vollständigen Geschlechtsreife in mehrere Phasen. Laura Mulvey verlagert ihre Analyse vollständig in die präöedipale Phase, in der das kleine Mädchen sich ihres Sexualorgans, der Vagina, noch völlig unbewusst ist. Schließlich mündet diese in die phallische Phase, in der das Mädchen ihre Klitoris als Penisäquivalent betrachtet und dadurch Lust empfindet. Auch wenn Mulvey der Frau de facto vaginales Lustempfinden nicht völlig abspricht, so deutet ihre Theorie der Unterdrückung durch den Mann dies doch an. Daraus resultiert folgende Frage: Kann die Frau im Film ihre Sexualität nicht als gleichwertig betrachten und ihre scheinbaren „Unzulänglichkeiten“ nicht ins Gegenteil umkehren und sich zu Nutzen machen? Die von ihr demonstrierte männliche Macht der Filmbilder würde dann nicht mehr so dominant im Vordergrund stehen, wenn sie der Frau im Film einen eigenen

¹¹⁸ Mulvey, 1975. Zit. n. Weissberg, 1994. S. 49.

Handlungsspielraum einräumen würde und gäbe der weiblichen Zuschauerschaft eine eigene Identifikationsmöglichkeit.

In einer Nachbetrachtung ihres Ausgangstextes *Visuelle Lust und narratives Kino* erweitert Laura Mulvey die These des männlichen Zuschauers mit dem Zusatz der „Maskulinisierung“, wobei das eigentliche Geschlecht des Zuschauers/der Zuschauerin dabei keine Rolle spielt, wobei sie erstmals Filme analysiert, in denen Frauen die Hauptrolle spielen. Der einzige Ausweg aus dieser Maskulinisierung des Blicks besteht darin, dass die Zuschauerin sich der Lust am Sehen völlig entzieht und somit die Faszination gebrochen ist. Wenn dies nicht der Fall ist, genießt die Zuschauerin heimlich die Kontrolle über die filmische Erzählung, die ihr die Identifikation mit dem Helden bietet. Da sich diese beiden Ebenen allerdings überlappen, kommt es zu einer Kollision, die letztendlich damit endet, dass sich die weibliche Zuschauerin ihrer eigenen sexuellen Identität nicht sicher sein kann.¹¹⁹

„Wäre der Allgemeingültigkeitsanspruch von Mulveys Paradigma berechtigt, so ließe sich weibliche Zuschauerschaft nur als fehlgeleitete Identifikation mit Herrschaftsstrukturen interpretieren.“¹²⁰

5.1.1. Identität und Identifikation - Kritiken an Mulveys Paradigma

Ein weiterer Kritikpunkt an Mulveys Studie sowie im Allgemeinen an der Aufstellung von Theorien über die Zuschauerschaft liegt in der Annahme einer Homogenität des Zuschauers/der Zuschauerin. Es gibt eben nicht nur den einen Zuschauer, der sich mit dem Helden identifiziert, oder die eine Zuschauerin, die sich gar nicht erst identifizieren kann, außer die Frau eignet sich den männlichen Blick an, wovon aber in den *gender studies* oft ausgegangen wird. Dass Identifikation etwas äußerst Komplexes ist und auf unterschiedliche Arten entstehen kann, thematisiert Steve Neale:

„Identification is never simply a matter of men identifying with male figures on the screen and women identifying with female figures. Cinema draws on and involves many desires, many forms of desire. And desire itself is mobile, fluid, constantly transgressing identities, positions and roles. Identifications are multiple, fluid, at points even contradictory. Moreover, there are different forms of identification.“¹²¹

¹¹⁹ Vgl. Mulvey, Laura. "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired by *Duel in the Sun* (King Vidor, 1946)." *Framework* 15/16/17, 1981. S. 12ff.

¹²⁰ Becker, Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Zit. n. Klippel, Heike: *Film: Feministische Theorie und Geschichte*. Wiesbaden: VS Verlag, 2010. S. 745.

¹²¹ Neale, Steve. Zit. n.: Kaplan, 2000. S. 254f.

In Laura Mulveys Fall geht es vor allem um die Aktivität des männlichen Helden, der eine Passivität der weiblichen Protagonistin voraussetzt, was wiederum zu einer allgemeinen Passivität beim Zuschauer führt, der sich mit dem männlichen Helden identifiziert. Allerdings kann man auch nicht genau sagen, welche Unterschiede die Annahme einer heterogeneren Zuschauerschaft in der Forschung hervorrufen würde. Es gibt beispielsweise Studien von Mary Ann Doane, die besagen, dass Filme, die einen starken weiblichen spektatorischen Aufwand fordern, nur noch mehr zu Mulveys Theorie der Identifizierung mit dem männlichen Blick führen würden.¹²²

Im Gegensatz dazu geht Jean Louis Baudry in seinem ebenfalls 1975 erschienenen Essay *Das Dispositiv* davon aus, dass die Wahrnehmung des Zuschauers durch den kinematographischen Apparat derart beeinflusst ist, ja dass er fast in eine Art hypnotischen Zustand versetzt wird, dass jegliche Identifizierung gar nicht erst stattfinden kann. Mit Hilfe von Freuds Traumdeutung vergleicht er den Zuschauer im Kinosaal mit dem Träumenden im Traum. Der Zuschauer, der im dunklen Raum des Saales sitzt, fühlt sich durch diesen Zustand der Dunkelheit wie ein Gefangener seines eigenen Traumes. Die Bilder, die an ihm vorbeiziehen, sind Projektionen der Wirklichkeit, denen er nicht entkommen kann. Durch diese Realitätsverschiebung wird eine Identifikation des Zuschauers mit dem Leinwandhelden praktisch unmöglich.¹²³

„Möglicherweise entgegen den Intentionen ihrer Urheber lassen Filmbilder eine Bedeutungsvielfalt offen, die die These erlaubt, daß diese Bilder für die geschlechtsspezifische Wahrnehmung funktionieren wie die Vexierbilder des Manierismus: je nach Standort des Betrachters ergeben sich andere Motive, gewinnt das Bild eine andere Gestalt, eine andere Bedeutung.“¹²⁴

Man muss dieser Behauptung von Gertrud Koch noch hinzufügen, dass natürlich nicht nur der „Standort des Betrachters“ eine entscheidende Rolle in seiner Wahrnehmung spielt, sondern auch dessen sozialer Hintergrund, seine Herkunft, seine Bildung und viele weitere Faktoren, die geschlechterübergreifend funktionieren. Oder, um mit Béla Balázs dieser Theorie ein für alle Mal ein Ende zu setzen, es verschwinden ab dem Zeitpunkt, zu dem sich der Zuschauende mit den Lichtbildern der Phantasie gegenübergestellt sieht, alle Konventionen:

¹²² Vgl. Mayne, Judith: *Cinema and spectatorship*. London; New York: Routledge, 1993. S. 53.

¹²³ Vgl. Baudry, Jean-Louis: *Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks*. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell: *Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA, 1999. S. 387f.

¹²⁴ Koch, 1989. S. 131.

[...]“wie in der Rauschatmosphäre einer Lasterhöhle, auch die kultiviertesten und ernstesten Gesichter sich ihrer verpflichtenden Bildung und ihres strengen Geschmacks entkleiden konnten, um sich in nackter, unnatürlicher Kindheit dem bloßen primitiven Zuschauen hinzugeben.“¹²⁵

Dean MacCannell macht in seinem Essay *Marilyn was not a man* den Vorschlag, einmal nicht auf das Hinterteil der Monroe zu starren, sondern mit ihr den Blick auf ihre innerfilmische Umwelt zu richten. Er thematisiert auch den Gedanken von der Erschaffung einer weiblichen Figur, die mindestens gleich stark, wenn nicht stärker in ihrer Ausstrahlungskraft ist, als die männlichen Figuren:

„The creation of a feminine figure with power to attract that is equal to, perhaps greater than, that of masculine figures is bound to alter the cultural form of sexual relations. Marilyn's demand that we look at her backside is her naive, literalistic version of the intersubjectivity of history's first heterosexual couple - with an emphasis all the way across heterosexual - in which both the male and the female are facing in the same direction, or have adopted the same perspective on history. Consider Marilyn's other invitation, that is, for a moment stop looking at her behind and start looking with her. From this perspective, we might begin to read the debris that has been thrown up at the feet of the only feminine figure to become operational at the level of our civilization.“¹²⁶

Mit diesem Ansatz könnte man ein neues Wahrheitskonstrukt, fernab der patriarchalnormativen Entwürfe, aufbauen. Ich werde in den folgenden Szeneanalysen versuchen, diesen Blick mitzusehen und damit die tradierte Filmtheorie durch eine andere Sichtweise zu vervollständigen.

5.1.2. Skopophilie: sadistischer Voyeurismus vs. masochistischer Exhibitionismus

„Der bestimmende männliche Blick projiziert seine Phantasie auf die weibliche Gestalt, die dementsprechend geformt wird. In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten, man könnte sagen, sie konnotieren >>Angesehen-werden-Wollen<<.“¹²⁷

Das Kino bietet dem Zuschauer eine Reihe möglicher Vergnügen. Eines davon ist die Skopophilie, wobei sie durchaus in ihrer wechselseitigen Wirkung Lustempfinden erwecken kann. Das heißt, die Skopophilie bedient gleichzeitig voyeuristische sowie exhibitionistische

¹²⁵ Balázs, Béla: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Zit n. Koch, 1989. S. 15.

¹²⁶ MacCannell, Dean: Marilyn was not a man. S. 117. In:
<http://www.jstor.org/stable/pdfplus/464750.pdf?acceptTC=true>. Stand: 19.11.2012

¹²⁷ Mulvey, 1975. Zit. n. Weissberg, 1994. S. 55.

Vorlieben. Bei Laura Mulvey wird davon ausgegangen, dass die Frau dabei diejenige ist, die betrachtet wird, während der Mann der Träger des Blicks ist. Die Grundlage für diese Behauptung liefert wieder Sigmund Freud, der in seinen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* das Phänomen der Skopophilie in Zusammenhang mit der Objektsetzung sieht und die durch den neugierigen Blick kontrolliert wird.

„In den *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* hat Freud die Skopophilie als eine der Instinktkomponenten isoliert, die als Triebe relativ unabhängig von den erogenen Zonen existieren. Dabei hat er Skopophilie im Zusammenhang damit gesehen, daß andere Leute zu Objekten gemacht, dem kontrollierenden und neugierigen Blick ausgesetzt werden.“¹²⁸

Mulvey unterscheidet dabei zwischen der sadistischen und der fetischistischen Skopophilie. Erstere wird vor allem im Genre des *Film Noir* bedient, indem der Mann immer den kontrollierenden Blick einsetzt. Hier sind Schuldzuweisung und das Drängen der Frau in eine Opferrolle entscheidende Faktoren. Der Motor dieser psychischen Vorgänge liegt wiederum in der Kastrationsangst des Mannes, der die Frau durch Unterwerfung, Bestrafung oder Vergebung gefügig machen will.¹²⁹

„Die Frau steht für sexuelles Anderssein, für die Abwesenheit des Penis (visuell verifizierbar), für die materielle Evidenz des Kastrationskomplexes, der von hoher Bedeutung für die Organisation des Eintritts in die symbolische Ordnung und das Gesetz des Vaters ist. So droht die Frau als Abbild, zur Schau gestellt für den Blick und die Lust von Männern, immer wieder die Angst zu wecken, die sie ursprünglich bezeichnete.“¹³⁰

Die zweite Möglichkeit für die Frau diesen Kastrationskomplex zu kompensieren, liegt in der fetischistischen Skopophilie. Im Gegensatz zur durch den Sadismus geleiteten ersten Variante, bietet diese die Chance, den weiblichen Körper und dessen physische Schönheit als perfektes Produkt, gleichsam den Pin-Ups im Playboy-Magazin, zu fetischisieren. Jetzt trägt die Frau nicht länger Schuld und ist nicht den kontrollierenden Blicken des Mannes ausgeliefert.¹³¹ Laut Mulvey liefern diese Bilder „...Momente stärkster erotischer Spannung in Abwesenheit des Mannes, den sie in der Fiktion liebt. Es gibt andere Zeugen, andere

¹²⁸ Mulvey, 1975. Zit. n. Weissberg, 1994. S. 51.

¹²⁹ Vgl. ebd. S. 58f.

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Vgl. ebd. S. 59f.

Beobachter auf der Leinwand, ihr Blick ist eins mit dem des Publikums, statt für diesen zu stehen.“¹³²

„While curiosity is a compulsive desire to see and to know, to investigate something secret, fetishism is born out of a refusal to see, a refusal to accept the difference the female body represents for the male. These complex series of turnings away, of covering over, not of the eyes but of understanding, of fixating on a substitute object to hold the gaze, leave the female body as an enigma and threat, condemned to return as a symbol of anxiety while simultaneously being transformed into its own screen in representation.“¹³³

„Die Gefahr des weiblichen Körpers“, die Bedrohung der eigenen Männlichkeit kann durch den Blick entschärft werden. Der weibliche Körper als „die blutende Wunde“¹³⁴, das fehlende Etwas, das Andere kann im eindimensionalen Bildcharakter nicht mehr bedrohen, sondern wird im Gegenzug durch die Waffe des männlich codierten Blicks in das Stadium der Ängstlichkeit und des Sich-Bedroht-Fühlens überführt. Laut Gertrud Koch sind die weiblichen Stars „Substitute des Mangels, überhöhte Fetischträgerinnen, die die Schaulust des Mannes deswegen befriedigen können, weil er an ihnen sehen kann, was es sonst nicht zu sehen gibt, den Phallus-Fetisch.“¹³⁵

Ausgehend von Freuds Theorien über Voyeurismus und Fetischismus sieht E. Ann Kaplan die Frau auf der Leinwand – unabhängig von der Handlung – immer als sexualisiertes Objekt. Dabei gilt das Schlüsselloch-Prinzip, welches der kleine Junge anwendet, um die Eltern beim Sex zu beobachten. Im Kino fungiert der dunkle Zuschauersaal dann als Tür, die Möglichkeit unbeobachtet der Schaulust zu frönen und der Projektor als Schlüsselloch, der ausschnittsweise die Bilder liefert, welche den Zuschauer befriedigen.¹³⁶

An die Kastrationsangst anlehnd stellt Freud beim Mann außerdem eine Angst zu erblinden fest, die wiederum auf dem Mythos des Ödipus fußt. Nachdem Ödipus offenbar wird, dass er seine Mutter Iokaste gehehlicht und seinen Vater Laios getötet hat, sticht er sich mit einer Nadel die Augen aus. Eine Angst, wie Freud behauptet, die auch beim erwachsenen Mann häufig festzustellen ist und als Ersatz für die Kastrationsangst steht.¹³⁷

¹³² Mulvey, 1975. Zit. n. Weissberg, 1994 S. 60.

¹³³ Mulvey, 1996. S. 72.

¹³⁴ Vgl. Mulvey, 1975. Zit. n. Weissberg, 1994. S. 49.

¹³⁵ Koch, 1989. S. 18.

¹³⁶ Kaplan, 2000. S. 120.

¹³⁷ Vgl. Wartenpfehl, 2000. S. 187.

Sitzt der Zuschauer nun im Kinosaal, schlummert in ihm die Gefahr der möglichen Erblindung im Unterbewusstsein. Die Verblendung, etwas zu sehen, was nicht für seine Augen bestimmt ist, lässt ihn (um es mit Freud zu denken), an die Penislosigkeit der Frau auf der Leinwand denken, welche ihn zwar für den Moment die mächtigere Position einnehmen lässt, ohne dabei aber zu vergessen, dass er selbst der Gefahr des möglichen Phallusverlustes ausgesetzt ist.

II. Filmische Annäherung an das Forschungsgebiet

6. Weiblichkeit als Ware in *Gentlemen Prefer Blondes*

In *Gentlemen Prefer Blondes* wird die Gefahr des männlichen Blickes unterminiert, indem sich die Frauen den Blicken der Männer durchaus bewusst sind. Die Objektifizierung der Frau findet natürlich trotzdem statt, ist allerdings weniger eine Bedrohung als ein sich zu Nutze machen der eigenen Weiblichkeit als Ware, die gegen Geld oder Konsumgüter austauschbar ist. Sex dient in erster Linie nicht mehr ausschließlich der Befriedigung des Mannes, sondern impliziert genauso eine Gefahr, die eigene Männlichkeit zu verlieren. Im „Austausch“ wird letztendlich alles materiell betrachtet („sex itself“ gegen money).¹³⁸

Dieser Austausch impliziert aber auch immer eine gewisse Abhängigkeit. Lorelei und Dorothy kommen beispielsweise im Hotel in Paris an und werden vom Portier aufgefordert, das Hotel wieder zu verlassen, da Loreleis Verlobter Gus Esmond (Tommy Noonan) die Zahlung an das Hotel eingestellt hat. Die Damen haben nicht die Möglichkeit, das Hotelzimmer mit ihrem eigenen Geld zu bezahlen und um sich wenigstens einen Kaffee leisten zu können, setzen sie ihren weiblichen Charme ein und singen für die anwesenden Gäste ein Lied. Trotz der offensichtlichen Abhängigkeit wird diese nicht vordergründig thematisiert, ist aber doch in den Dialogen deutlich verortet. So versucht Lorelei ihre Freundin davon zu überzeugen, dass man nur in einen reichen Mann verliebt sein kann. Müsse man sich um das Finanzielle Gedanken machen, würde keine Zeit für die Liebe bleiben. Aus dieser Annahme lässt sich feststellen, dass die finanzielle Unabhängigkeit der Frau überhaupt nicht in Betracht gezogen wird. Der weibliche Körper ist also nicht nur ein Sexobjekt, sondern ein Tauschobjekt; sein Wert kann verkauft werden und ist somit auch in Verbindung mit gewerblicher Prostitution zu sehen.¹³⁹ Im Gegensatz zu Mulvey sieht Maureen Turim deshalb die Frau nicht mehr bloß als Objekt, sondern durch den Zusatz „sex itself“ und in Verbindung mit dem Medium Film wird sie zum *abject* degradiert:

„While clearly taking the position that, in her view, classical Hollywood film is itself both a medium and a commodity, reproducing the sexual oppression and exploitation of women, what Turim further suggests is the notion of the womanly or excessively feminine woman as coded for *sex itself*. This view takes a decidedly negative stance on this coding and thereby identifies the sex goddess as *abject*, effectively disallowing

¹³⁸ Vgl. Hope Jordan, *Jessica: The sex goddess in American film 1930-1965*. Amherst: Cambria Press, 2009. S. 7.

¹³⁹ Ebd.

the excessively feminine or even sexually suggestive woman any agency or positive value.“¹⁴⁰

Dabei ist die Ware („commodity“) stets der weibliche Körper, lediglich der Konsument tritt in unterschiedlicher Form auf. Er kann im privaten Bereich eben vom Verlobten bis hin zum Mäzen reichen. Im Beruflichen ist es in erster Linie das zahlende Publikum (im Film ersichtlich und deutlich weiblich dominiert!). Im Siegeszug des Kapitalismus und der Konsumgesellschaft der 50er Jahre verlieren sowohl der Mann als auch die Frau ihre Wertigkeit als menschliche Wesen. Die Frau findet sich in der Position des „ultimativen Konsumenten“ wieder.¹⁴¹ Der Mann verliert im Zuge dessen auch seine Kontrolle über die Frau sowie seinen ihm allein zustehenden Blick als Kontrollmittel und ist sich fortan seiner Unzulänglichkeit als „Mann“ bewusst:

„The male look is turned upside down to become a site of weakness rather than control. As a result, the main point of exploration for the plot to unfold focuses on Lorelei's meaning and her value in a system of commodity exchange. She replaces an exchange of sex/love with money/diamonds. And, the film implies, she understands her erotic value simply as exchange value, and her position as woman as that of ultimate consumer.“¹⁴²

6.1. Subjekt-/Objektzuschreibungen in Verbindung mit dem Blick

In *Gentlemen Prefer Blondes* gibt es keinen „sadistischen Voyeurismus“ so wie zum Beispiel in *Psycho*, in dem Norman Bates sein späteres Opfer durch ein kleines Loch in der Wand beobachtet. Die Blicke erstechen das Opfer noch bevor die eigentliche Tat mit dem Messer vollzogen wird. Die Frau wird hier eindeutig als phallogozentristisches Opfer angesehen und vorgeführt. In *Gentlemen Prefer Blondes* gibt es solche Szenen nicht. Wenn die Augen der Männer auf die Frauen gerichtet sind, dann immer wenn die Frauen sich dieser Schaulust auch bewusst sind. Die weibliche Sexualität wird viel eher wie auf einem Laufsteg präsentiert. Ganz im Gegenteil passiert die blicktechnische Grenzüberschreitung auf der Seite der Frauen, indem Lorelei die Kabine des Detektivs nach Beweismaterial durchsucht. Sie dringt damit mit ihrem Blick ganz bewusst in die Privatsphäre einer männlichen Instanz. Als sie bemerkt, dass sich die belastenden Filme nicht in seiner Kabine befinden, muss sie zu ihrem Übel noch feststellen, dass die Tür vom Zimmerservice von außen verschlossen wurde. So versucht sie durch das Bullauge nach draußen, an Deck des Schiffes, zu gelangen. Diese

¹⁴⁰ Hope Jordan, 2009. S. 7.

¹⁴¹ Vgl. Mulvey, 1996. S. 49.

¹⁴² Mulvey, 1996. S. 49.

Szene kann gleichsam als Karikatur des Phallogozentrismus gedeutet werden. Indem sie ihren Körper versteift, dringt sie in das runde Loch des Bullauges ein und bleibt mit der Hüfte darin stecken. Als Folge dieses Zwischenfalls muss sie von Henry Spofford III (George Winslow), einem reichen, halbwüchsigen Millionärssohn, aus dem Bullauge gezogen werden und hat dadurch am ganzen Körper blaue Flecken. In einer an Komik und Doppeldeutigkeit kaum zu übertreffenden Bemerkung Loreleis – „Mr. Spofford pulled me too hard“¹⁴³ – wird erneut klar, wie sehr die männliche Heterosexualität im Film zu einer Farce verkommt. Paradoxerweise ist dieser Knabe mit einer markanten tiefen Stimme das einzige männliche Wesen, das den Frauen gegenüber anzügliche Bemerkungen fallen lässt.

Indem sich die Frauen ihr sexuelles Wesen zu Eigen machen und davon profitieren, erheben sie sich über den Objektstatus hinaus und dringen vor in einen „problematischen Subjekt-Status“.¹⁴⁴ Der Antagonismus der Geschlechter wird durch diese Aufwertung neu angeheizt. Wenn Mulvey die Objektifizierung der Frau als Tatsache akzeptiert, braucht sie in weiterer Folge nicht weiter über die Geschlechtlichkeit verhandeln. Die Dualität >Mann als Blick< / >Frau als Bild<, wie sie Mulvey in ihrer Analyse voraussetzt, wird von Richard Dyer nicht gänzlich unterstützt:

„Im Film gibt es eine männliche Rahmung (Bild- und Narrationsrahmung) und eine konterkariierende Blickstörung durch die spielende Frau, die sich einen Subjekt-Status erspielt. Eben in dieser handlungsmächtigen Subjektzuschreibung an die Frau liegt der Hauptunterschied zu Laura Mulvey.“¹⁴⁵

Außerdem gibt es in den sogenannten „männlich codierten“ Szenen, das sind in erster Linie die Revuenummern, auch Frauen, die im filmischen Publikum sitzen. Das heißt, die Kamera wechselt zwischen der Perspektive des aktiven, männlichen Betrachters, der das Geschehen vom Zuschauerraum aus auf der Bühne verfolgt und vice versa. Letztere ist eigentlich das Sichtfeld der Revuegirls, dieses wird allerdings vom Kinozuschauer nicht als solches wahrgenommen. Das trägt zu Mulveys These bei, welche die Frau als sehendes Subjekt nicht vorfinden kann. Der Blick in den filmischen Zuschauerraum ist vielmehr ein Mittel zum Zweck. Es dient zur Veranschaulichung der Reaktionen des männlichen Hauptdarstellers. Eine Identifikation mit ihm ist von Zuschauerseite allerdings eher unwahrscheinlich, da er sich in seiner Rolle als Beobachter, peinlich berührt, sichtlich nicht wohl fühlt. Er verkörpert also vielmehr den Typ des Antihelden als den des Helden. Er betrachtet, um es im

¹⁴³ *Gentlemen Prefer Blondes*, '46.

¹⁴⁴ Wagner, 2007. S. 44.

¹⁴⁵ Ebd.

Mulvey'schen Sinne zu formulieren, eigentlich mit den Augen der Frau, die lieber wegschaut bzw. zum Wegschauen gezwungen wird. Es gibt also keine Identifikationsmöglichkeit auf männlicher Kinozuschauerseite, wenn man es vom rein heteronormativen sexistisch-voyeuristischen Standpunkt betrachtet. Interessanterweise ist der Hauptdarsteller Gus Esmond im Publikum auch vermehrt von Zuschauerinnen mittleren Alters umgeben. Diese Tatsache unterbindet Mulveys These, die Frau könnte an der Objektifizierung anderer Frauen keinen Gefallen finden. Sie findet daran nicht nur Gefallen, sondern ist dafür mitunter selbst verantwortlich und bietet sogleich der Kinozuschauerin eine Identifikationsfläche, ihr eigenes Begehren empfinden zu dürfen. Wir haben in den Revuenummern also immer den männlichen Geliebten umgeben von Frauen, die die Show auf der Bühne mindestens genauso amüsiert verfolgen.



146

6.2. Die sexualisierten Männer – ein Phänomen der Masse

„Much as the dominant paradigm of feminist film theory raised questions about the male look and the female spectacle, it also raised questions about the eroticisation of the male body as erotic object. What if the male body is the object of the female gaze or of another male gaze; and how exactly does the male body become the signifier of the phallus?“¹⁴⁷

Wie im vorigen Kapitel schon kurz angesprochen, gibt es trotz der prozentuellen Überlegenheit der offensiven Zurschaustellung der sexualisierten Frau auch noch das männliche Pendant. Wie Christian Hißnauer bemerkt, ist „der dreifach-codierte Blick (der Kamera, der Zuschauer, der Figuren) nicht immer ein männlich-hetero-sexueller Blick.“¹⁴⁸ Im Film *Gentlemen Prefer Blondes* gibt es eine Szene, die den eindeutigen Beweis liefert.

¹⁴⁶ *Gentlemen Prefer Blondes*, '3, '71.

¹⁴⁷ Screen, 1992. Zit. n. Smelik, Anneke: The Feminist eZine:

<http://www.feministezine.com/feminist/film/Feminist-Film-Theory.html>. Stand. 11. 11. 2014.

¹⁴⁸ Hißnauer, 2002. S. 35.

Dorothy tänzelt sich durch eine Horde athletischer junger Männer in fleischfarbenen Badehosen und fragt gesänglich: „is there anyone here for love?“ Im Unterschied zu den beiden Frauen im Film treten die Männer allerdings nur in der Masse als sexuelle Wesen in Erscheinung. Der Zuschauer sieht die männlichen Objekte mit dem Blick der emanzipierten Frau/„the straight man“ Dorothy, während diese von den Männern gar nicht wahrgenommen wird: „The Olympic athletes at the beginning of the film exercise their bodies, strike self-involved poses, and aren’t interested in Dorothy, as Russell sings ‚Is there anyone here for love?‘ They resemble the athletic, semiclothed men in the day’s physique magazines marketed to homosexuals.“¹⁴⁹



150

Dieses Phänomen der olympischen *Mannschaft* ist im Film gleichsam paradox wie unnatürlich. Während Dorothy durchaus Interesse an den Männern zeigt und durch ihre direkte Frage im Lied geradezu nach einem dieser Männer schreit, lässt Lorelei die Gemeinschaft von

¹⁴⁹ Banner, 2012. S. 201.

¹⁵⁰ *Gentlemen Prefer Blondes*, '22f.

sexualisierten Männern absolut kalt. Nur in einer Szene am Anfang des Films, in der die zwei Frauen am Hafen durch das Spalier der Männer schreiten, entsteht ein Moment sexuellen Lustempfindens. Diese Szene ist ein Musterbeispiel narzisstischen Exhibitionismus. Erst durch die Blicke fühlt sich die Frau ihrer sexuellen Libido bestätigt und kann ihre sexuelle Pseudo-Freiheit genießen.¹⁵¹ Dieses narzisstische Element zwischen Lorelei und den Männern der olympischen Mannschaft kommt im Film auch noch in einer anderen Szene vor. Im Speisesaal des Schiffes führt Lorelei eine „Konversation“ mit einigen der Männer, die am selben Tisch sitzen. Dabei brilliert sie weniger mit ihrer Wortgewandtheit als mit ihrer fetischisierten Weiblichkeit. Die Konversation ist in Wahrheit allerdings ein Monolog der Protagonistin. Die Meinung ihrer Gegenüber interessiert sie nicht im Geringsten, sie fühlt sich bewundert im Zentrum des Geschehens.¹⁵² Das Bewusstsein des Andersseins geht im Gleichschritt mit der Leugnung des Abgetrenntseins. So ist durch das pathologisch-narzisstische-Selbst eine Anerkennung der anderen als Subjekte praktisch unmöglich.

„Hawks' [Regisseur von *Gentlemen Prefer Blondes*] films celebrate the solidarity and validity of the exclusive all-male group, dedicated to the life of action and adventure, and a rigid professional ethic. When women intrude into their world, they represent a threat to the very existence of the group. [...] For Hawks, there is only the male and the non-male: in order to be accepted into the male universe, the woman must *become* a man; alternatively she becomes woman-as-phallus (Marilyn Monroe in *Gentlemen Prefer Blondes*). This disturbing quality in Hawks' films relates directly to the presence of woman; she is a traumatic presence which must be negated.“¹⁵³

In dieser Szene wird das heteronormative Bild als Trugbild entlarvt. In einem an Narzissmus und Homoerotismus kaum noch zu übertreffenden Ensemble, verliert die Frau als „Objekt der Begierde“ gänzlich ihre Funktion. Die Männer sind in der Ansammlung von Muskelkraft einem omnipotenten Gefühl verfallen, in dessen Szenerie die Frau nur noch als Störfaktor wirken kann. Als Konsequenz wird sie nicht mehr beachtet um die Gefahr der Kastration zu unterminieren.

„The image of the male body as object of a look is fraught with ambivalences, repressions and denials. Like the masquerade, the notion of spectacle has such strong feminine connotations that for a male performer to be put on display or to don a mask threatens his very masculinity. Because the phallus is a symbol and a signifier, no man can fully symbolize it. Although the patriarchal male subject has a privileged relation to the phallus, he will always fall short of the phallic ideal. Lacan notices this effect in his essay on the meaning of the phallus '... the curious consequence of making virile

¹⁵¹ Vgl. *Gentlemen Prefer Blondes*, '9.

¹⁵² Ebd. '34.

¹⁵³ Johnston, Claire: Women's cinema as counter-cinema. In: Thornham Sue (Hg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005. S. 35.

display in the human being itself seem feminine'.¹⁵⁴ Male spectacle, then, entails to be put in a feminine position. The immanent feminization of male spectacle brings about two possible dangers for the posing or performing male: functioning as an object of desire he can easily become the object of ridicule, and within a heterosexist culture accusations of homosexuality can be launched against him.¹⁵⁵

6.3. The voluptuous girl vs. the desexualized boys

„It is her man who worries about where to acquire the money while she worries only about how to spend it, so he has the ulcers and she has the guts of a bear.“¹⁵⁶

Betrachten wir nun die Figurenkonstellation von Marilyn Monroe alias Lorelei Lee und ihrem Verlobten Tommy Noonan alias Gus Esmond bezüglich ihrer sexuellen Ausstrahlungskraft. Gus Esmond Jr., der Millionärssohn, tritt mit dicken Brillengläsern auf, bewegt sich unsicher meist am Rande des Bildes und senkt seinen Blick, als Zeichen seiner hoffnungslosen Kurzsichtigkeit oder er blickt beschämt nach unten, weil er den Blick der so provokant zur Schau gestellten Sexualität seiner Freundin Loreley Lee nicht aushalten kann (siehe Kapitel 8). Vielleicht ist er auch geblendet von dieser „extremen Weißheit“, wie sie Mulvey als Stilmittel der Fetischisierung der Frau beschreibt:

„Marilyn's image is an ethnic image; her extreme whiteness, her make-up, her peroxide blonde hair bear witness to a fetishisation of race. But its cosmetic, artificial character also bears witness to an element of masquerade. Her image triumphantly creates spectacle that holds the eye and distracts it from what should not be seen.“¹⁵⁷

In dieser Polarität zweier Extreme ist der Mann jedes Mal mit dem Rätsel der Weiblichkeit konfrontiert. Er kann sich dem begehrliehen Blick einerseits zwar nicht entziehen, andererseits fühlt er sich durch die Fetischisierung beschämt und entmannt. So ist dieser Blick gleichzeitig auch ein Nicht-Blick, der, von der Oberfläche überrannt, das Dahinter nicht sehen kann oder will. Doch selbst wenn er mit anderen Männern zusammen ist, kann er sich nicht sicher fühlen. Er sieht die Bedrohung in der Gruppe starker Männer, die ihm seine Verlobte wegnehmen könnte. In der Szene bevor er mit den Frauen das Schiff betritt, geht er hinter ihnen her. Die Blicke der Männer der olympischen Mannschaft, die sich zu beiden Seiten

¹⁵⁴ Lacan, 1977. S. 291. zit. n. Smelik, Anneke: The Feminist eZine: <http://www.feministezine.com/feminist/film/Feminist-Film-Theory.html>. Stand. 11. 11. 2014.

¹⁵⁵ Neale, 1983; Tasker, 1993. zit. n. Smelik, Anneke: The Feminist eZine: <http://www.feministezine.com/feminist/film/Feminist-Film-Theory.html>. Stand. 11. 11. 2014.

¹⁵⁶ Kimmel, 1996. S. 254.

¹⁵⁷ Mulvey, 1996. S. 48.

versammelt haben, haften an den Frauen. Sich seiner physikalischen Minderwertigkeit bewusst, traut er sich kaum durch die Menge. Er weiß nicht, wo er hinsehen soll.



158

Gus Esmond ist also alles andere als der Prototyp des Hollywoodhelden, der das Mädchen mit seiner ganzen Mannes- und Muskelkraft retten muss. Viel eher muss er gerettet werden von seiner impotenten Zurückhaltung. So ist es auch immer Lorelei die aktiv wird wenn sich die beiden küssen. Er wirkt in diesen Szenen fast asexuell, ist aber sicherlich desexualisiert im Kontrast zu seinem weiblichen Gegenüber. Die Desexualisierung kann eine Auswirkung des Krieges sein, dies bleibt jedoch im Unklaren. Allerdings kann dieses Muster zur Hilfe genommen werden, um dieses Männlichkeitsbild erklären zu können. Der Zweite Weltkrieg hat ihm jegliche Sicherheit genommen und die Waffen, mit denen er kämpfte, haben ihn fast vollständig kastriert. Siegfried Kracauer bezeichnet diese Charaktertypen als „Unschuldslämmer“. Er bezieht sich zwar in seinem Essay nicht auf das Männlichkeitsbild nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern auf jenes nach dem Ersten. Die Merkmale, die diese „Unschuldslämmer“ auszeichneten, dürften jedoch ähnlich gewesen sein:

¹⁵⁸ *Gentlemen Prefer Blondes*, `9.

„Charaktere dieser Art waren zuvor selten auf der Leinwand zu sehen. Ohne Zielvorstellungen, wie Fähnchen im Wind, betäubt selbst noch in ihrem Liebeswerben, treiben sie in einer Dumpfheit umher, die an Stumpfsinn grenzt. Man fühlt sich an jene Unschuldslämmer erinnert, welche Chaplin, Buster Keaton und Harry Langdon in ihren Slapstick-Komödien erschufen, und die es, von wundersamen Glücksfällen begünstigt, stets fertigbrachten, im letzten Moment ihnen feindlich gesinnte Dinge und böse Goliathe zu überlisten. Es ist, als ob diese Unschuldslämmer aus ihrem verzauberten Universum gezerrt worden wären, um der Welt, die nicht im Geringsten für ihre redlichen Träume und Hoffnungen empfänglich ist. Die Maske des entlassenen Soldaten bestätigt uns, daß sie nur mittelmäßige Individuen sind, die vom Schock der Wiederanpassung gelähmt sind.“¹⁵⁹

Das Heilmittel kann nur in Form fetischisierter Weiblichkeit kommen, welche Sexualität – zwar in ihrer Darstellung und Übersteigerung höchst artifiziell – als etwas Natürliches sieht und die sich ihrer Reize nicht schämt. Wenn also Lorelei Lee auf der Bildfläche erscheint, mit ihren blutrot geschminkten Lippen („There must be novocaine in your lipstick“¹⁶⁰) und ihren körperbetonten Kostümen, sind alle anderen Figuren auf der Leinwand zu Komparsen degradiert. Sie allein kann mit ihrer sexuellen Ausstrahlung all die Defizite, die ihr männliches Pendant aufweist, ausgleichen. Wenn sie Gus küsst, ist dieser völlig benebelt, im Film durch einen Foley geräuschtechnisch verstärkt. Die Frage ist nur: Was bewirkt ihre übertriebene Zurschaustellung, ihre offensive sexuelle Wollust? Ist sie wirklich das Heilmittel oder eher eine Gefahrenquelle für den entmannten Mann? Von Freud ausgehend ist diese aktive sexuelle Haltung ein sich Aneignen einer männlichen Libido. Durch die Reizüberflutung (Make-Up, Parfum, auratische Blondheit, körperbetonte Kostümierung) fällt der Mann in eine Befangenheit, ja fast könnte man sagen in einen tranceartigen Zustand, da ihm zuvor bewusst gemacht wurde, dass er zwar über eine sexuelle Triebkraft, nicht jedoch über einen sexuellen Körper verfügt. In der Bewusstwerdung der geschlechtsuntypischen Aneignung seiner eigenen Libido durch die Frau, verfällt er in eine lethargische Starre.

Als kontrapunktuelles Kontrastmittel gibt es auf dem Schiff nur einen einzigen Mann für den sich Lorelei interessiert. Sir Francis „Piggy“ Beekman (Charles Coburn), ein dicker, alter Millionär und Besitzer einer Diamantenmine in Südafrika. Sie sieht in ihm nicht den Mann, sondern nur einen überdimensional großen Diamanten und will das Diamantendiadem seiner Frau Mrs. Beekman (Norma Varden). Wieder zeigt sich deutlich, dass Loreleis karikaturartige Sexualität nur auf entsexualisierte Quasi-Männer projiziert werden kann. Man könnte dieses Figurenmuster auf eine einfache Formel brechen: Sex + no-Sex (money) = happiness.

¹⁵⁹ Kracauer, Siegfried: Kino. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1976. S. 256.

¹⁶⁰ Vgl. *Gentlemen Prefer Blondes*. '5.

„The name „Piggy“ is mildly satirical, but endearing. Piggy is ridiculous but not dangerous or evil. South Africa and diamond mines are part of a caricature, an idiosyncrasy, and are fundamentally depoliticized. When Piggy is first introduced to Lorelei, there is a shot of him, taken as her subjective vision, which has a diamond superimposed where his head should be. To Lorelei, Piggy has only one signification, wealth, which she intends to exploit.“¹⁶¹

Ganz so harmlos ist der alte Mann aber letztendlich doch nicht. Um den moralischen Grundregeln des klassischen Hollywoodfilms zu entsprechen, wird Loreleis Sucht nach Prestige und Geld bestraft, indem sie sich letztendlich für den Diebstahl am Diamantendiadem verantworten muss. Lorelei gesteht, sie habe das Diadem nicht gestohlen, sondern Piggy hätte es ihr geschenkt. Um einem Skandal zu entgehen, versucht Piggy unter falschem Namen aus Frankreich auszureisen, wird allerdings am Flughafen aufgehalten und tut so, als wüsste er von nichts. Er bedient sich also gewissermaßen ebenso diesem Typus des Unschuldslammes und bringt damit die Frau(en) in eine missliche Lage. Obwohl er sich eigentlich selbst schuldig macht, indem er unter falschen Namen das Land verlassen will, kommt er am Ende ungestraft davon. Der körperliche Aufwand, den die beiden Frauen betreiben müssen, ist jedenfalls deutlich größer als der der Männer, damit sie freigesprochen werden. Sie müssen sogar soweit gehen und die eigene Identität zu Gunsten der anderen aufgeben. Die körperlichen Reize des berechnenden Vamps dienen als Zahlungsmittel, um sich aus der Sache freizukaufen.

6.3.1. Lorelei Lee – eine Existenz der Nicht-Existenz

Konterkarierend diesem Bild, entwirft Norman Mailer den Typus eines „Wesens von einer anderen Welt“, das geheimnisvoll und losgelöst vorgibt, etwas zu sein, was es in Wirklichkeit vielleicht gar nicht ist. Eine Existenz der Nicht-Existenz.¹⁶² Denn obwohl Lorelei „das reinste sexuelle Entzücken“ bildet, ist sie gleichzeitig auch das Gegenteil und sagt mit einer ganz besonders kühlen Stimme: „Gentlemen, fragen Sie bitte was ich wirklich bin! Ich gebe vor, sexuell zu sein; wer weiß, vielleicht ist das viel aufregender als der Sex selbst. Glauben Sie,

¹⁶¹ Erens, Patricia (Hg.): Issues in feminist film criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1990. S. 107.

¹⁶² Mailer vergleicht *Gentlemen Prefer Blondes* mit den frühen James Bond Filmen mit Sean Connery. Sie gehören einer Klasse der überhöhten Kunstform an, die sich Camp nennt, in der Nichts ernsthaft oder glaubhaft sein kann: „[...]eine komische Seifenblase, schwerelos und ganz frei von Betulichkeit, noch ein Stück Zuckerwatte, das aus der Banalität der Unterhaltungsindustrie hervorgegangen ist.“ (Mailer, Norman: Marilyn Monroe. Eine Biographie. München: Droemische Verlagsanstalt, 1993. S.161.)

ich bin aus einer anderen Welt zu Ihnen gekommen?“¹⁶³ Demnach tut sich hier schon eine Grenze auf, die auf den ersten Blick in *Gentlemen Prefer Blondes* gar nicht ersichtlich ist. Denn obwohl die offensive Zurschaustellung der weiblichen Sexualität ganz zentral im Mittelpunkt steht, bleibt die Frage offen, ob es sich um das Selbst handelt oder um das Andere, welches durch die Distanzlosigkeit Frau/Bild entsteht. Hinter dem Begriff des „unterbewusst“ Sexuellen bleibt jedenfalls immer ein großes Fragezeichen stehen.

„Perhaps, the interest that feminist film theory has had in psychoanalysis has been to discover the unconscious behind Lorelei's image.“¹⁶⁴

Deutlich bedrohlicher sieht Gloria Steinem „Loreleis sanftäugiges Verlangen nach Anerkennung“, quasi als Bestätigung der Macht des männlichen Blicks. Sie stellt sich die Frage nicht, welche Bedeutungsebene die ausgespielte weibliche Sexualität im Film annimmt. Sie sieht nur die gefährlichen Auswirkungen, die durch diesen Blick und dessen „Anerkennung“ schlichtweg fatal enden müssen:

„Lorelei's dove-eyed desire for approval felt dangerous to Steinem — an affirmation of the power of the male gaze. But she would come to see, in the star's own sadness, in her winking innocence and complex sexuality, a woman straddling the puritanism of postwar America and its dissolution in the '60s.“¹⁶⁵

Steinem schreibt weiter in ihrem Buch über ihre eigene Gefühlslage, die sie empfand, nachdem sie *Gentlemen Prefer Blondes* im Kino sah und begeht damit den Fehler, den viele Feministinnen begehen, nämlich sich selbst mit der projizierten Star-Persönlichkeit auf der Leinwand zu identifizieren:

„In 1953, as a teenager who loved all movies, I still walked out of *Gentlemen Prefer Blondes* in embarrassment at seeing this whispering, simpering, big-breasted child woman who was simply hoping her way into total vulnerability. How dare she be just as vulnerable and unconfident as I felt?“¹⁶⁶

¹⁶³ Mailer, 1993, S. 161.

¹⁶⁴ Mulvey, 1996, S. 50.

¹⁶⁵ Slutzky, Zoe: The Misfit. 'Marilyn,' by Lois Banner. In: The New York Times.

http://www.nytimes.com/2012/08/05/books/review/marilyn-by-lois-banner.html?_r=0. Stand: 16. 08. 2014.

¹⁶⁶ Steinem, Gloria: Marilyn. New York: MJF Books, 1986. S. 3.

6.4. The ‚straight man‘ - Jane Russell

„The characters hardly mask the stars. The film is a comedy and exaggerates the uncertainty associated with femininity as masquerade, not through the film-noir motif of the *femme fatale*, but through its comic extension, the 'dumb blonde'. Jane Russell plays the 'straight man' to Marilyn's wild divergence from common sense.“¹⁶⁷

In *Gentlemen Prefer Blondes* wird die Brünette Dorothy (Jane Russell) als Kontrast zu ihrer blonden Freundin Lorelei Lee (Monroe) von Regisseur Howard Hawks in Szene gesetzt. „Dabei spielt Russell einen wesentlich maskulineren, realitätsbezogeneren und smarteren Frauentyp, gegenüber dem die Blondine verträumt und mit ihren Märchenphantasien vom großen Geld sogar verklärt wirkt.“¹⁶⁸

„Zanuck asked him [Howard Hawks] to direct *Gentlemen*, filled with subtle references to gender crossing and the complexities of femininity and masculinity. Hawks accepted the offer, but only if a strong actress played Dorothy, Lorelei's showgirl sidekick, to offset Marilyn's softness.“¹⁶⁹

Wie kann eine Frau wie Jane Russell, die ihrerseits genauso als weibliches Sexsymbol der 50er Jahre in Hollywood galt, als „maskuliner Frauentyp“ gelten? Wenn man sich die Statur genau betrachtet, so fällt einem gleich der weibliche Körperbau auf – großer Busen, lange Beine, eine ausladende Hüfte. Nichts, möchte man meinen, wirkt vom rein Optischen her maskulin und doch umgibt die Rolle der Dorothy eine leicht männliche Aura. Lois Banner meint, die Assoziation mit dem Männlichen käme auch von den Kostümen, die Russell im Film trägt:

„In the film Russell wears dresses with squared shoulders and straight lines that accentuate her large, earthy body, making Dorothy look like a butch partner for Lorelei.“¹⁷⁰

Natürlich könnte man argumentieren, dass neben Marilyn Monroe jede andere Frau „männlicher“ wirkt und dieses Argument wäre vielleicht gar nicht abzuweisen und doch gibt es ein weiteres signifikantes physisches Merkmal, das diese Feststellung untermauert. Jane Russell ist schwarzhaarig und nicht blond. Wenn blond sogleich für Unschuld, Reinheit, Weichheit und Göttlichkeit steht, für was steht dann das farbliche Gegenteil?

¹⁶⁷ Mulvey, 1996. S. 49.

¹⁶⁸ Jacke, Andreas: Marilyn Monroe und die Psychoanalyse. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005. S. 27.

¹⁶⁹ Banner, 2012. S. 200.

¹⁷⁰ Ebd. S. 201.

Die männlichen Attribute gehen allerdings über das rein Optische hinaus. Widmet man sich der Stimme, so hat diese ein tieferes, leicht rauchiges Timbre. Sie steht also völlig im Gegensatz zu Loreleys piepsiger, nasaler Stimme. Wenn Dorothy im letzten Drittel des Films ihre blondhaarige Freundin im Gerichtssaal mit deren Paradenummer „Diamonds Are A Girl’s Best Friend“ imitiert, ist gleich klar, dass sie mit völlig anderen Mitteln überzeugen muss. Sie wirkt in diesem Vergleich sogar aggressiv-männlich. Das kommt vor allem in den musikalischen Nummern zum Ausdruck und insbesondere in der Schwimmbadszene, umgeben von fast nackten Männern. Molly Haskell bemerkt etwas überspitzt, dass Jane Russell gar nicht bemerkt wird inmitten der Gruppe trainierender junger Männer.¹⁷¹

Dorothy übernimmt durch ihren Typ, den sie im Film darstellt, automatisch eine Art männliche Instanz, obwohl sie ebenfalls sehr körperbetont und sexy auftritt. Allerdings bildet sie zu Loreleys unstemem Charakter das Regulativ, das mütterlich (männlich) Vernünftige. Ihre sexuelle Ausstrahlung ist weniger offensiv und von einer romantischen Natur geprägt. Sie ist im Gegensatz zu ihrer Freundin von der wahren Liebe (auch ohne Geld) überzeugt. Wenn sie mit Männern auftritt, dann haben diese durchaus ebenfalls einen sexuellen Charakter. Der Mann, in den sie sich schließlich verliebt, heißt Ernie Malone (Elliott Reid) und hat ganz gentlemanlike alle Attribute, die einen „guten Ehemann“ ausmachen. Er ist Dorothy in seiner sexuellen Ausstrahlung ebenbürtig und wirkt in seinem Auftreten deutlich selbstsicherer als sein männlicher Counterpart Gus Esmond. Allerdings sind seine guten Manieren und sein distinguiertes Auftreten auch auf einer Scheinexistenz als Privatdetektiv begründet, die es ihm über den Auftrag, Lorelei zu beobachten, erst ermöglicht, seinem Schwarm näher zu kommen. In einem Akt von Verschwesterung gehen Dorothy und Lorelei Ernie Malone im wahrsten Sinne des Wortes an die Hosen („If we can't empty his pockets between us, we're not worthy of the name woman.“¹⁷²) Es passiert das, was sonst eigentlich den Männern vorbehalten ist. Zuerst machen sie ihn mit selbstgemixten Cocktails betrunken, dann schütten sie ihm Wasser über die Hose und ziehen sie ihm aus.

„Lorelei: There’s one other place it could be: his pants
Dorothy: We’ll have to get those too.
Lorelei: Should I do it alone?
Dorothy: No, I think two heads are better than one.
Lorelei: I suppose so.
Dorothy: It’s ticklish business. Come on. We’ll stick together.“¹⁷³

¹⁷¹ Vgl. Haskell, 1987. S. 258.

¹⁷² *Gentlemen Prefer Blondes*, `46.

¹⁷³ *Gentlemen Prefer Blondes*, `49.

Als das Ergebnis zum gewünschten Erfolg führt, lassen sie ihn vom Schiffsteward aus dem Zimmer führen. Dabei ziehen sie ihm zuvor noch ein Nachthemd an. Nicht nur, dass die beiden Frauen die festgeschriebene Grenze von Anstand und Sittlichkeit überschreiten, sie machen ihn letztendlich noch lächerlich, indem sie ihn als Frau verkleidet „entlassen“.¹⁷⁴ Die beiden Frauen bilden zusammen das Paar, das die männliche Allmacht zunichtemacht und ihrer Seriosität beraubt. Indem sie selbst den Mann zum Bild werden lassen, erspielen sie sich den Subjektstatus.

6.5. When Lorelei and Dorothy become lovers - Lesarten abseits des heteronormativen Gesellschaftsbildes

„Sometimes the parallel romantic escapades of two women, such as Dorothy (J. Russell) and Lorelei (Marilyn Monroe) in *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) [...] function to shift the focus from the couple and develop a comparison within a gender.“¹⁷⁵

Abseits der heteronormativen Lesart gibt es in der neueren Forschung auch die verbreitete These, die beiden weiblichen Protagonistinnen würden ebenso sehr als Pärchen durchgehen, wie die im Film vordergründig inszenierten Romanzen mit ihren Filmmännern. Jacky Stacey argumentiert zum Beispiel, dass im Hollywoodfilm mit zwei Protagonistinnen ein aktives Verlangen durch die Unterschiedlichkeit der beiden hergestellt werde. Es ginge zwischen den Frauen darum, „das idealisierte Andere“ zu werden. Das Spiel von Differenz und Andersheit verhindere den Zusammenbruch dieses Begehrens in Identifikation. Die starre psychoanalytische Unterscheidung zwischen Begehren und Identifikation ist nicht geeignet, verschiedene Konstruktionen von Begehren anzusprechen. Es bräuchte – entgegen dem Binarismus – ein flexibleres Modell kinematischen Zuschauens, um zu vermeiden, dass Homosexualität einfach als Opposition zu Männlichkeit und Weiblichkeit verstanden werde.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Vgl. *Gentlemen Prefer Blondes*, `50.

¹⁷⁵ Grindon, Leger: *The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies*. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011. S. 13.

¹⁷⁶ Vgl. Stacey, Jackie, 'Desperately Seeking Difference'. In: *Screen* 28 (1), 1987. S. 48-61. In: <http://www.feministezine.com/feminist/film/Feminist-Film-Theory.html>. Stand: 11. 11. 2014.

„For *Gentlemen Prefer Blondes* presents women who not only resist male objectification, but who also cherish deeply their connections with each other. The friendship between two strong women, Monroe and Russell, invites the female viewer to join them, through identification, in valuing other women and ourselves.“¹⁷⁷

Besonders Gail Seneca und Lucie Arbuthnot finden in der lockeren, spielerischen Atmosphäre, welche die beiden Damen umgibt, keine Bedrohung. Ihr Essay entstand als Antwort auf Maureem Turims Text *Gentlemen consume blondes*, der die weibliche Macht in Verbindung mit der homosexuellen Lesart doch negierte. Während Seneca und Arbuthnot in ihrem Text die Momente des Lesbianismus zwischen Lorelei und Dorothy eindeutig referieren, so tut Turim es als Pseudo-Lesbianismus ab:

„In *Gentlemen* the narrative assures us that, despite the bonds between Dorothy and Lorelei, their relationship is not self-sufficient; it seeks male for completion, so that when (hetero-sexual) love goes wrong, nothing goes right.“¹⁷⁸

Seneca und Arbuthnot hingegen empfinden in dem wechselseitigen Kalkül eine Möglichkeit, die tradierte, kritische Haltung zu revidieren. Die Macht, die beide Protagonistinnen gemeinsam ausstrahlen, übertrifft bei weitem die des männlichen Blicks. Seneca/Arbuthnot sehen in dem Spiel von Marilyn Monroe und Jane Russell eine solidarische Haltung den Zuschauerinnen gegenüber.

Schon zu Beginn des Films, als Gus zum Ersten Mal in Kontakt mit Lorelei und Dorothy kommt und Lorelei ihrer Freundin von den Hochzeitsplänen erzählt, reagiert Dorothy fast eifersüchtig darauf.

„Lorelei: Dorothy, Mr. Esmond and I are going to be married.
Dorothy: To each other?“

Dorothy hinterfragt durch die provokante Frage nicht nur die Glaubwürdigkeit dieser Verbindung, sondern sie stellt dadurch auch den alleinigen Anspruch auf Lorelei. Sie sieht Gus als Mann unfähig, der weiblichen Dominanz und Schläue Loreleis zu entsprechen.

Lorelei: „That’s why I’m her best friend, I guess. She really needs somebody like I to educate her.“¹⁷⁹

¹⁷⁷ Arbuthnot Lucie, Seneca Gail: Pre-text and text in *Gentlemen Prefer Blondes*. Zit. n. Erens, Patricia (Hg.): Issues in feminist film criticism. Bloomington: Indiana University Press, 1990. S. 113.

¹⁷⁸ Turim, Maureen: *Gentlemen consume blondes*. Zit. n. Erens, 1990. S. 111.

¹⁷⁹ *Gentlemen Prefer Blondes*. '10.

Gleichzeitig weiß sie von Loreleis tatsächlicher Liebe und fühlt sich durch diese selbst betrogen:

Dorothy: „I think you're the only girl in the world, who can stand on the stage with a spotlight in your eye and still see a diamond in a man's pocket.“¹⁸⁰

Dieser Besitzanspruch kommt in zumindest noch einer weiteren Szene mit Dorothy und einem Mann deutlich zum Vorschein. An Deck des Schiffes, kurz bevor sich Dorothy und ihr Freund Malone zum ersten Mal küssen, erklärt er ihr, dass er es einfach nicht verstehe, dass zwei Mädchen so unterschiedlich sein könnten und trotzdem so gut befreundet. Daraufhin erwidert Dorothy:

Dorothy: „Now listen, Malone. Let's get this straight. Nobody talks about Lorelei but me. She's quite a girl.“¹⁸¹

Die beiden Frauen nennen sich gegenseitig immer wieder „dear“ oder „honey“. Ihre Räume dürfen durch männliche Widersacher nicht zerstört werden bzw. dürfen die Männer diese erst nach beidseitiger Absprache betreten. So verweist Lorelei Mr. Malone entschieden aus dem gemeinsamen Zimmer, nachdem sie sieht, wie er ihre Freundin leidenschaftlich auf den Mund küsst. Danach fragt sie Dorothy in eifersüchtigem Tonfall und in einem Ausdruck tiefsten Unverständnisses: „Why did you just stand there and let him kiss you?“¹⁸²

„Their use of space also underscores their connection with each other. They frequently interrupt the other's private interactions with men, as if to say that a connection with men could never rival their connection to each other. For example, when Monroe is saying goodbye to her fiancé, Russell pushes him toward the gangplank, saying ‚You'd better go now.‘ Similarly, when Monroe and Piggy are having their tête-à-tête in the ship stateroom, Russell bares in and virtually throws Piggy out.“¹⁸³

Als Gus Esmond die beiden kurz nach einem Auftritt in deren Garderobe besuchen will, fragt Lorelei Dorothy, ob sie etwas dagegen hätte, wenn er kurz eintreten würde. Dorothy entgegnet darauf, sie hätte nichts dagegen, wenn sie nichts dagegen hätte. Gus tritt damit abermals in eine den Frauen vorbehaltene Intimsphäre. Als er eintritt, müssen die anderen Revuegirls erstmal vor dem männlichen Blick geschützt werden, indem schnell die Vorhänge zugezogen werden. Sein Blick mag zwar etwas betrübt und kurzsichtig sein, er ist und bleibt trotzdem ein Mann, der Fremde in einer Welt, die eigentlich ausschließlich den Frauen

¹⁸⁰ *Gentlemen Prefer Blondes*. '4.

¹⁸¹ Ebd. '38.

¹⁸² Ebd. '55.

¹⁸³ Seneca, Arbuthnot: Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*. Zit. n. Erens, 1990. S. 121.

vorbehalten sein muss. Kurz darauf findet folgender Dialog zwischen den Freundinnen statt, in dem nochmals verdeutlicht wird, wie sehr Dorothy doch eigentlich an Lorelei hängt und wie ungern sie Lorelei an einen Mann hergibt:

„Lorelei: I really do love Gus.
Dorothy: You do, really?
Lorelei: How can I help loving a man like that?
Dorothy: I guess so.“

„In all these instances – through look, stance and use of space – Monroe and Russell subvert male objectification. By becoming active themselves, they make it impossible for men to act upon them.“¹⁸⁴

6.5.1. „Remember honey, on our wedding day it’s alright to say yes“¹⁸⁵ – Die Hochzeit als heteronormatives Happy End

„In the last scene Monroe and Russell marry, threatening to finally destroy their independence; but even here the text emerges as they turn away from their husbands at the altar to gaze lovingly at each other.“¹⁸⁶

Wenn Dorothy Lorelei darauf aufmerksam macht, dass es in Ordnung sei, am Hochzeitstag ja zu sagen, betont sie dabei das „unser“ besonders und spielt mit ihrer Bemerkung auf den Widerstand an, welchen die Frauen leisten mussten um neben den Männern bestehen zu können. Beide tragen ein weißes Brautkleid aus Spitze und gehen unisono im Gleichschritt, Seite an Seite zum Altar. Es gibt kaum eine stärkere Assoziation zur gleichgeschlechtlichen Liebe als das Einssein, das symbiotische Verschmelzen zweier nach außen hin divergierender Frauen. Der Film lässt nun am Ende, außer dem rein freundschaftlichen Zusammensein, das Phantasma entstehen, sie könnten sich am Ende die Ringe gegenseitig an die Finger stecken.

¹⁸⁴ Seneca, Arbuthnot: Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*. Zit. n. Erens, 2009, S. 117.

¹⁸⁵ Vgl. *Gentlemen Prefer Blondes*. '90.

¹⁸⁶ Seneca, Arbuthnot: Pre-text and Text in *Gentlemen Prefer Blondes*. zit. n. Erens, 2009, S. 119.

7. Identitätsverwischung – Cross Dressing und Maskerade zur Aufrechterhaltung heteronormativer Wertvorstellungen in *Some Like it Hot*

„Iz,“ (Anm. I.A.L. Diamond) he (Anm. Billy Wilder) said, „last night when I was driving home, I got it. The Twenties. Gangsters. The St. Valentine's Day Massacre. You know there was a guy who was killed who shouldn't have been there. Some society guy. A thrill seeker, hanging out with these hoodlums. So he got killed. And the main gangster that Al Capone wanted to kill didn't show up. Now think about that. Wrong guy. Wrong place. Wrong time. We take our musicians. We put them there. But they don't get killed. They see it. They're witnesses. That's the motivation for the drag.“¹⁸⁷

Some Like It Hot zählt seit seiner US-Premiere am 29. März 1959 zu den Klassikern der Filmgeschichte. Das Spiel mit den Identitäten hat das Kino schon seit jeher interessiert. In *Some Like It Hot* wird es meisterhaft an die Spitze getrieben. Im Chicago des Jahres 1929, vor dem Hintergrund des "Valentine's Day Massacre"¹⁸⁸, entkommen die zwei arbeitslosen Musiker Joe (Tony Curtis) und Jerry (Jack Lemmon) den Fängen der Mafiosi. Um geschützt untertauchen zu können, nehmen sie das Angebot, in einer Damenkapelle zu spielen, an und flüchten, verkleidet als Frauen, mit dem Zug nach Florida. Der Saxophonspieler Joe verliebt sich dabei in die hübsche Ukulelespielerin und Sängerin Sugar Kane. Um bei ihr landen zu können, wechselt er seine Identität ein zweites Mal und schlüpft in das Kostüm eines Ölmilliardärs. Aus Joe wird zuerst Josephine und später dann Shell Oil Junior.¹⁸⁹ In Wirklichkeit arm wie eine Kirchenmaus, gibt er vor, eine Yacht zu besitzen, auf die er Sugar zum mitternächtlichen Tête-à-tête einlädt. Vom selbsternannten Ölmilliardär geht allerdings keine sexuelle Gefahr aus, denn er ist kurzsichtig, frigide und scheinbar impotent. Im

¹⁸⁷ Wilder, Billy. Zit. n. Curtis, Tony; Vieira, Mark A. (Hg.): *The Making of Some Like It Hot. My memories of Marilyn Monroe and the Classical American Movie*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2009S. 16f.

¹⁸⁸ Am 14. Februar 1929, zur Blüte der amerikanischen Prohibition, inszenierten fünf Männer, drei davon als Polizisten verkleidet, eine Razzia in einer Garage in Chicago. Sie entwaffneten die sieben anwesenden Personen und erschossen sie dann mit Maschinengewehren. Die drei als Polizisten verkleideten Mörder taten so, als hätten sie die beiden anderen Personen verhaftet – und alle entkamen. Aufgrund der Brutalität erreichte die Tat als Valentinstag-Massaker eine riesige Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit. Hintergrund war wohl eine Auseinandersetzung der „North Side Gang“ mit der Bande um Al Capone, der im Nachhall dieser Affäre zum „Staatsfeind Nr. 1“ erklärt wurde. (<http://www.valentinstag.de/das-beruhmte-valentinstag-massaker.html>. Stand: 28. 11. 2013)

¹⁸⁹ Della Mae Hogans (Monroes Großmutter) vierter Ehemann Charles Grainger, war ebenfalls bei Shell Öl beschäftigt. Lois Banner beschreibt ihn als eloquent, gut gekleidet, abenteuerlustig. „with a similar air of distinction“. (Vgl. Banner, 2012. S. 18.) Die Parallele erachte ich für wichtig um das Rollenverständnis Marilyn Monroes und die Verknüpfung der Star-Persönlichkeit mit der Privatperson besser verstehen zu können. Diese Ambivalenz zieht sich durch die gesamte Filmographie Monroes. Außerdem könnte diese Personenbeschreibung von Banner genauso gut auf Shell Oil Junior zutreffen.

lauschigen Salon auf hoher See kommt es zu einem Rollentausch zwischen den Geschlechtern, der über die Rollen Joe-Josephine-Junior weit hinausgeht.

Die Idee des Films stammte von Regisseur Billy Wilder und basierte auf dem französischen Spielfilm *Fanfares of Love* aus dem Jahr 1935. Ein deutsches Remake mit dem gleichnamigen Titel *Fanfaren der Liebe* wurde 1951 realisiert.¹⁹⁰

„Gegen Ende der Filme werden die männlichen Crossdresser, zumeist geläutert und bestärkt, wieder eindeutig als 'Männer' eingesetzt. Als würde es in vielerlei Hinsicht darum gehen, die Krise ihrer 'Männlichkeit', die stets auch auf eine gesellschaftspolitische verweist, auf jeden Fall zu 'meistern'. Was bedeutet, daß die patriarchale, heterosexuelle Struktur der herrschenden Geschlechterordnung letztlich nicht in Frage gestellt werden muß.“¹⁹¹

Diese Theorie geht zumindest in dem einen Fall von geschlechterverstrickender Neubesetzung Fall von *Some Like It Hot* nicht auf, da in der letzten Szene eindeutig das heteronormative Gesellschaftsbild in Frage gestellt wird. Osgould Fieldings letztes - und vielleicht berühmtestes Zitat der Filmgeschichte - „Nobody's perfect!“¹⁹² macht das klar.

„Zweifellos gibt die Crossdressing-Komödie der lustvoll-parodistischen Dekonstruktion der patriarchalen Identitäten Raum, aber nur innerhalb eines geschlechterideologischen Kontextes, der die 'wahren' Identitäten letztlich nicht in Frage stellt; zweifellos treibt sie die 'Feminisierung' und 'Homosexualisierung' des männlich-heterosexuellen Subjekts voran, aber sie bindet diese Prozesse zugleich immer wieder an ein affirmatives Spiel 'falscher' Maskeraden; zweifellos setzt sie oszillierende Geschlechtsbilder in Szene, aber nur um zugleich deren 'eigentliche Identität präsent zu halten.“¹⁹³

7.1. Entering the wrong bathroom

“Separate restrooms are a concrete manifestation of the different realms experienced by boys and girls as they grow up and of the restrictions on crossing over into the other sex's domain. The curiosity that boys and girls experience about what the bathrooms are actually like for the other sex is evidence of this separateness. A boy who is teased and pushed into the girl's bathroom called a ‘girl’ as he hastily exits. Thus, children internalize sex-segregated boundaries and enforce these restrictions.

¹⁹⁰ Vgl. Curtis, 2009. S. 13.

¹⁹¹ Preschl, Claudia. Zit. n. Angerer, 1995. S. 139.

¹⁹² *Some Like It Hot*. '117.

¹⁹³ Kaltenecker, Siegfried: Spiegelformen der Identität. Männlichkeit und Differenz im Kino. Basel: Stroemfeld, 1996. S. 114.

Evidence of the longterm influence of this segregation is the humiliation and embarrassment an adult feels when accidentally entering the ‘wrong’ bathroom.”¹⁹⁴



195

Aus Macht der Gewohnheit steuert Jerry, jetzt bereits in der Maskerade als Daphne, auf die Herrentoilette zu. Joe weist ihn auf seinen Fehler hin und beide überschreiten die Grenze allerdings ohne Scham, wie es Kimmel beschreibt. Diese Grenzüberschreitung passiert bewusst und nicht irrtümlich und somit erobern sie fremdes Gebiet, nur durch das richtige Geschlecht getarnt. Was zuerst falsch war, ist nun richtig. Sobald sie in den verbotenen Bereich eindringen und Sugar in der Toilette vorfinden, verfallen sie in die typisch männliche Skopophilie. Man möchte meinen, sie würden irritiert sein oder unsicher einen Schritt aus der Sperrzone machen, doch sie bleiben wie fixiert stehen und haften ihren Blick an das nun neu gewählte Objekt der Begierde. Beide reagieren ähnlich, wobei Jerry anfangs doch etwas überrascht ist von dem, was sein Blick ihm bietet. Joe in seiner Rolle als Josephine hingegen wirkt vornehm zurückhaltend, doch sein Blick spricht Bände. Er ist vom weiblichen Körper in einen kurzen tranceartigen Zustand versetzt. Die Kamera filmt zuerst auf die Beine von Sugar, die im Strumpf unter ihrem Rock einen Flachmann mit Whiskey versteckt hat. In Nahaufnahme wandert die Kamera nach oben bis sie das Gesicht Sugars eingefangen hat. Als sie bemerkt, dass sie ertappt wurde, ist sie erschrocken.

„The contrast between her dumbness and the impact that her devastating sexuality makes on men becomes patent in the above mentioned scene in the railway station, when Joe and Jerry see Sugar for the first time. Once on the train, the 'charms' of her body are exploited even further: Sugar lifts her skirt right before Joe's and Jerry's

¹⁹⁴ Kimmel, Michael S.: *The gendered society reader*. New York: Oxford University Press, 2000. S 333.

¹⁹⁵ *Some Like It Hot*, '27.

ogling eyes in order to get the brandy flask that she keeps in her garter and then she titivates her breasts in front of the mirror [...] Because these are actions that a woman would not perform in front of a man, Joe and Jerry (and the assumed male audience) are violating both Monroe and women's space.“¹⁹⁶

Es ist ein sado-masochistisches Spiel, welches in der Damentoilette passiert. Die Machtverhältnisse werden durch dieses erste direkte Aufeinandertreffen klar verteilt. Sugar, beschämt und erschrocken, weil sie etwas Böses getan hat, haftet ab diesem Moment die Sünde an, während die Männer nie auf den Gedanken kämen, dass sie es sind, die eigentlich zurückschrecken müssten, um das Feld zu räumen. Der von Mulvey entschlüsselte dreifach-codierte-Blick funktioniert hier erschreckend gut. Der Schutz der Maskerade erfüllt hier seinen Zweck zum ersten Mal ausgezeichnet. Der anschließende Dialog der in der Damentoilette stattfindet, wird zu einem Sexualreport über Sugars Vergangenheit und eine Offenbarung ihrer Träume und Wünsche. So spricht sie vom „langen Ende der Wurst“ welches sie nach all den Enttäuschungen endlich erwischen will.¹⁹⁷

„Diese den Frauen verborgene heterosexistische Komik ist eines der wichtigsten filmstrategischen Elemente, durch die die Männlichkeit des Crossdressing-Protagonisten hervorgehoben wird. Als Zuschauer bin ich dazu angehalten, sie als ungebrochen-überlegene und damit als Statthalter der patriarchalen Zwei-Geschlechter-Ordnung wahrzunehmen. Demzufolge fungiert die geschlechtsspezifische Blindheit der Frauen [...] für eine umfassende Sexualisierung des Geschlechterdiskurses, auf deren Basis der verkleidete Mann sein heimliches Begehren verfolgt.“¹⁹⁸

7.2. On the sea, on the sea, on the beautiful sea – die Heilung durch Küsse

„He wants to seduce her. The only problem is that after masquerading as a female, the first male identity that he assumes takes on a life of its own, sort of the way Jerry is taken over by Daphne¹⁹⁹. To Joe's chagrin, Junior is an oil millionaire, but not a robust Texas type. Junior is an effete Ivy League type.“²⁰⁰

¹⁹⁶ Dyer, 1986. S. 47. Zit n. Martínez, María Jesús: Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties. Universidad de Zaragoza. S. 147.

<http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/102872/14921>. Stand: 19. 8. 2014.

¹⁹⁷ Vgl. Kaltenecker, 1996. S. 125.

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Daphne: griech. Sage: Nymphe; von Apoll geliebt und verfolgt, wird sie auf ihr Flehen von ihrer Mutter Gäa (Erde) in einen Lorbeerbaum verwandelt. Vgl. Paulick, Siegrun (Hg.): Der Brockhaus in einem Band. Leipzig, 2003. S. 172.

²⁰⁰ Curtis, 2009. S. 174f.

In gewisser Hinsicht steht das „Junior“ am Ende des Namens für die infantile Aura, die den quasi Ömilliardär umgibt. Er torkelt unbeholfen durch den Sand.²⁰¹ Die Frage, die sich stellen muss: Ist die gespielte Hilflosigkeit, die er plötzlich annimmt, tatsächlich nur auf den kurz zuvor passierten Genderwechsel zurückzuführen oder spielen andere Mechanismen einer dekonstruierenden, sich in der Krise befindenden Männlichkeit, eine ebenso wichtige Rolle?

„Die Krise bringt daher in einer paradoxen oder dialektischen Bewegung sowohl Stabilisierungsversuche traditioneller Männlichkeit als auch abweichende, teils entmaskulinisierte, teils weiblich kodierte Formen von Männlichkeit hervor. Das heißt, es entstehen Binnendifferenzierungen von Männlichkeit, die ihrerseits jedoch innerhalb des binären Geschlechtercodes verharren, auch wenn sie neue Mischungen hervorbringen.“²⁰²

Da kommt ihm die weibliche Unterstützung in Form von Sugar Kane gerade Recht. Sie sucht den hilflosen, kurzsichtigen Mann, der sie – natürlich mit dem nötigen Kleingeld in der Tasche – bedingungslos liebt. Er sucht die Befreierin von seinen Mängeln, die er im Wissen von Sugars Traumvorstellungen eines Mannes, annimmt. Erst die weibliche Kraft kann ihn vervollständigen. Ohne die richtige Frau ist er kein Mann und kann kein Mann sein. Die Macht liegt in der Weiblichkeit. Gäbe es nicht das Problem der Doppelbödigkeit, auf der diese ganze Struktur aufgebaut ist, könnte man meinen, es handle sich aus emanzipatorischer Sicht um einen Film, der seiner Zeit weit voraus ist und das traditionelle Machtverhältnis spielerisch auf den Kopf stellt.

„Junior poses as impotent. His only attempt at romance has ended in the accidental death of his girlfriend. None of the cures that money could buy have resurrected his manhood. Sugar takes the opportunity to be the aggressor in their lovemaking. She assumes a masculine role while Junior lies on the couch passively receiving her kisses. Junior and Sugar have swapped traditional gender positions. [...] They are both satisfied in overcoming orthodox gender behavior in a playful reversal.“²⁰³

Doch das unsichere, frigide Weichei ist in Wirklichkeit nicht der, der er ist. Der stramme Mann erfindet sich neu und gibt die Spielregeln vor. Er weiß, was sie nicht weiß und Joe alias Shell Öl Junior nutzt diese Situation bedingungslos aus. Seine ganze Scheinexistenz beruht auf Täuschung, sowohl in der Maskerade als Ömilliardär als auch im Drag der schwesterlichen Freundin Josephine. Wie Siegfried Kaltenecker in seinem Buch

²⁰¹ Strolling casually along the beach is Joe. He is wearing Bienstock's blazer (crest and eight gold buttons), flannel slacks (bell-bottom), a silk scarf, a yachting cap, and the glasses (which blur his vision considerably). In his hand he carries a rolled-up copy of the Wall Street Journal. He looks off toward the ocean. (Quelle: http://sfy.ru/?script=some_like_it_hot. Stand 21. 11. 2014)

²⁰² Sykora, 2003. S. 98f.

²⁰³ Grindon, Leger, 2011. S. 134.

Spie(ge)lformen der Identität. Männlichkeit und Differenz im Kino den View-behind aus Sicht des Crossdressings analysiert, so ist der View-behind auch in der männlichen Maskerade entscheidend:

„Durch den View-behind in die Geschichte seines Crossdressing eingebunden, weiß ich, daß die vermeintliche Frauenfreundschaft zwischen Sugar, Daphne und Josephine tatsächlich vom männlich-heterosexuellen Begehren bestimmt wird. Denn was Sugar verkennt, ist für mich, als vom Crossdressing-Komödianten angerufenen Bundesgenossen, letztlich immer gegenwärtig: die phallogozentristische Wahrheit von Geschlecht und Begehren.“²⁰⁴

Abgesehen davon ist die Szene auf hoher See eine herrliche Metapher für die Macht der weiblichen Sexualität. Diese Macht liegt allerdings nicht wie im klassischen *Film Noir* in der gefährlichen Vermittlungsposition einer *femme fatale*²⁰⁵, sondern die Macht der weiblichen Sexualität besitzt in der Verkörperung von Sugar etwas Mütterliches, Matronenhaftes.

„[...] die Frau hat bei der Bildung des patriarchalischen Unbewußten zweierlei Funktionen: Durch den tatsächlichen Penismangel symbolisiert sie die Kastrationsdrohung und erhebt als Folge davon ihr Kind ins Symbolische. Ist das gelungen, so ist ihre Bedeutung in diesem Prozeß abgegolten, sie reicht nicht in die Welt von Gesetz und Sprache, außer in Form einer Erinnerung, die zwischen der Erinnerung an reiche Mütterlichkeit und der Erinnerung an den Mangel oszilliert.“²⁰⁶

Die mütterliche Haltung wirft eine neue Frage auf: Inwieweit wird Joe von seiner Urfixierung an die Mutter, die laut Freud einer „Urverdrängung“ gleichzusetzen ist, bestimmt? Kann er im Unterbewusstsein überhaupt eine Grenze aufbauen zwischen der weiblichen Attraktivität, die ihn anzieht und der Mutter, die ihn stillt?²⁰⁷ Die These Freuds basiert auf den Untersuchungen des österreichischen Psychoanalytikers Otto Rank, dessen Werk *Trauma der Geburt und seine Bedeutung für die Psychoanalyse* 1924 eine Entfremdung zu Freud zur Folge hatte.

„Er [Rank] nahm an, daß der Geburtsakt die eigentliche Quelle der Neurose sei, indem er die Möglichkeit mit sich bringt, daß die »Urfixierung« an die Mutter nicht überwunden wird und als »Urverdrängung« fortbesteht. Durch die nachträgliche analytische Erledigung dieses Urtraumas hoffte Rank die ganze Neurose zu

²⁰⁴ Kaltenecker, 1996. S. 124.

²⁰⁵ „The femme fatale is the figure of a certain discursive unease, a potential epistemological trauma. For her most striking characteristic is the fact that she never really is what she seems to be. In thus transforming the threat of the woman into a secret, something which must be aggressively revealed, unmasked, discovered, the figure is fully compatible with the epistemological drive of narrative. Sexuality becomes the site of questions about what can and cannot be known.“ (Doane. Zit. n. Mulvey, 1996. S. 46.)

²⁰⁶ Mulvey, 1975. Zit. n. Weissberg, 1994. S. 49.

²⁰⁷ Vgl. Freud (XVI), 1999. S. 57.

beseitigen, so daß das eine Stückchen Analyse alle übrige analytische Arbeit ersparte.“²⁰⁸

Sugar lehnt sich über ihn, wie über einen kranken Sohn, der eben nicht durch Wadenwickel und Kamillentee, sondern durch Küsse geheilt werden kann. Folgender Dialog verlegt die psychoanalytische Sitzung von der Couch im Patientenzimmer in den Salon einer Yacht.

„Sugar: Vielleicht, wenn man einen guten Arzt ...

Joe: Das habe ich bereits. Ich war sechs Monate in Wien bei Professor Freud ... auf dem Rücken liegend ... [...]

Sugar: Ich bin zwar nicht Dr. Freud [...] aber könnte ich es noch einmal versuchen?“²⁰⁹

Joe spielt in seiner Erwähnung von Professor Freud auf seine Frigidität an. Auf dem Rücken liegend demonstriert er seine Passivität und Hilflosigkeit. Er wird sich nur Augenblicke später in derselben Position wiederfinden, mit dem Unterschied, dass es sich bei der behandelnden Person nicht um Dr. Freud, sondern um Marilyn Monroe alias Sugar Kane handelt. Hier kommt Freuds Theorie über den Ödipuskomplex wieder zum Tragen: Der Knabe kommt selbst im Erwachsenenalter nie über den „sexuellen Wunsch nach der Mutter“ hinweg. Das *Es*, die Mutter, regiert aus dem Unterbewusstsein. Krankheiten und sexuelle Störungen (Neurosen) geben Auskunft darüber,

„dass der Mensch nur ein Getriebener seiner unterdrückten sexuellen Wünsche [ist]. Während er glaubt *Herr im eigenen Haus* zu sein, regieren im Keller seiner Seele animalische Triebe. Als Sklave seiner frühkindlichen Erlebnisse hat er Angst und weiß nicht, wovor.“²¹⁰

Tony Curtis macht die Situation deutlich, indem er auf die männlichen Phantasien der Kinzuschauer eingeht. Um die Frau in die Rolle des Verführers zu überführen, bedarf es eines Trickgriffs. Der Mann muss „impotent spielen“, um die männliche Phantasie der weiblichen Dominanz verwirklichen zu können.

„The men who were coming to see her in this film, what was their fantasy? To be subdued, seduced and screwed by Marilyn Monroe! What could be better than that?“ Nothing, except that most men would have hopped on her before she could do those things. Aha! „Most men.“ What if this man is more than effete? What if he's-impotent?

²⁰⁸ Freud (XVI), 1999. S. 57.

²⁰⁹ *Some Like It Hot*, 79.

²¹⁰ Freud, Sigmund, 1947, S. 11. zit. n.: Lakotta, Beate: Die Natur der Seele. Hatte Sigmund Freud doch recht? In: Der Spiegel 18.04.2005.S.176ff.

„That's it!“ said Billy. „Junior plays it impotent! And she suggests the sex. And *she* fucks *him*.“²¹¹

In diesem Zitat kommen die Urphantasien des Mannes zur Ansprache, die also der „Urverdrängung“ entspringen. Das Paradoxon „she fucks him“ macht deutlich, welche Belastung ursprünglich auf den Schultern des Pseudo-Impotenten liegen muss. Selbst wenn die Wunschvorstellung auf einer ursprünglichen Lüge basiert, so bleibt die Quelle dieser Wunschvorstellung stets dieselbe. Die Abtrennung an die Mutter ist niemals vollendet und spielt die entscheidende Rolle, in der sexuellen Passivität die ultimative Befriedigung zu finden.

E. Ann Kaplan stellt die wichtige Frage, ob Frauen, die sich in der dominanten Position befinden, ebenso automatisch eine männliche Position einnehmen.²¹²

„[...] dominance-submission patterns are apparently a crucial part of both male and female sexuality as constructed in western capitalism. The other is that men have a far wider range of positions available: more readily both dominant and submissive, they vacillate between supreme control and supreme abandonment. Women, meanwhile, are more consistently submissive, but not excessively abandoned. In their own fantasies, women do not position themselves as exchanging men, although a man might find being exchanged an exciting fantasy.“²¹³

7.3. „I'm Through With Love“²¹⁴

Im Falle von Sugar Kane und Joe löst sich das „Problem“ der geschlechterideologischen Maskeraden auf, nachdem Sugar sich der wahren (männlichen) Identität ihres 'Tenorsaxophons' bewusst wird. Sugar Kane singt noch ein letztes, wehmütiges Lied. Sie ist „fertig mit der Liebe“. In dieser Szene kommt es abermals zu einem Tabubruch, denn Joe, noch immer als Josephine verkleidet, küsst Sugar zum Abschied auf die Lippen. Der heiße Kuss zwischen zwei Frauen ist ein genialer Trickgriff von Regisseur Billy Wilder, der den homoerotischen Touch nicht nur auf Seiten Jerrys/Daphnes mit ihrem Verehrer Osgould in den Film einbaut. Am Ende des Lieds „I'm Through With Love“ schließt Sugar die Augen und lässt sich widerstandslos von Josephine küssen. Fälschlicherweise wurde behauptet, dass sie den Kuss mit einer Frau durchaus „genossen“²¹⁵ hat. Wie man allerdings gut sehen kann,

²¹¹ Curtis, 2009. S. 175.

²¹² Vgl. Kaplan, 2000. S. 128.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Monroe, Marilyn: „I'm Through With Love“. Von Fud Livingston, 1931.

²¹⁵ Martínez, María Jesús: Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties. Universidad de Zaragoza. S. 150. <http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/102872/14921>. Stand: 19. 8. 2014.

hält sie die Augen bis zum Ende des Kusses geschlossen. Die Annahme, dass es den „Moment homoerotischen Begehrens“ auf Seiten Sugars gibt, ist dadurch allerhöchstens auf einer unterbewussten Ebene vertretbar. Ebenso die weitere These, die von einem „unterdrückten homoerotischen Impuls“ ausgeht sowie in weiterer Folge die Feststellung, dass die Kussszene als „Betonung einer weiblichen Sexualität, ganz unabhängig der männlichen Sexualität, gesehen werden kann“.²¹⁶

Die Fragen die sich vielmehr stellen: Warum öffnet sie die Augen nicht und lässt sich einfach so küssen, ohne zu wissen, von wem und warum erfolgt, trotz des offensichtlichen Antagonismus in der Aussage fertig mit der Liebe zu sein, die Objektifizierung durch die Andeutung des nackten Körpers im hautengen, transparenten Kleid? Wie so oft gibt es scheinbar wieder etwas, was sie nicht sehen darf bzw. will. Diese passive Haltung steht im krassen Gegenteil zur offensiven Übernahme der sexuellen Kontrolle, sowohl blicktechnisch als auch von der physischen Präsenz her betrachtet. Ein gewisser Masochismus lässt sich dieser Szene nicht absprechen. Die Wollust, gepaart mit der Verletzlichkeit, spielt wiederum der Opfertheorie in die Karten. Es ist vielleicht nicht falsch, wenn Susan Brownmiller in ihrer Studie über Vergewaltigung *Against Our Will* behauptet:

„there is a deep belief ... that our attractiveness to men, or sexual desirability, is in direct proportion to our ability to play the victim.“²¹⁷

8. Sehhilfen im Film

8.1. Die Ambivalenz der Brille in *Some Like It Hot*

„Sugar: Meiner soll 'ne Brille tragen.

Joe: Wozu 'ne Brille?

Sugar: Brillentragende Männer sind eher zärtlich und lieb und hilflos. Hast du das noch nicht bemerkt?

Joe: Also, jetzt, wo du das erwähnst ...

Sugar: Sie kriegen schwache Augen, weil sie soviel lesen, weißt du ... diese vielen langen Spalten mit den winzigen Zahlen im >>Wall Street Journal<<.“²¹⁸

Die Feststellung, dass brillentragende Männer zärtlich und hilflos sind, geht einher mit der Tatsache, dass sie die schwachen Augen vom Lesen der kleingedruckten Börsenberichte bekommen. Im Endeffekt bedeutet das, was nützt ein zärtlicher, hilfloser Mann, wenn er nicht

²¹⁶ Martínez, María Jesús: *Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties*. Universidad de Zaragoza. S. 150. <http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/102872/149217>

²¹⁷ Brownmiller, Susan: *Against our will*. Zit. n. Dyer, 2004. S. 44.

²¹⁸ Wilder, Billy, I.A.L. Diamond: *Some Like It Hot*. Manche mögen's heiß. Wien: Europa Verlag, 1986. S. 62ff.

reich ist. Letzteres ist immer entscheidend, um das Tauschgeschäft Sex gegen Geld vollziehen zu können. Nimmt man das Zitat wörtlich genau, dann impliziert es ein wechselseitiges Verhältnis Geld/Hilflosigkeit/Zärtlichkeit. Natürlich wissen wir, dass es sich bei Shell Oil nicht um einen wirklichen Ölmilliardär handelt und dass seine Brille als dazugehöriges Accessoire nur dem Zweck dient, das Mädchen schwach zu machen.

„Joe: Nun, es war damals in meinem ersten Studienjahr in Princeton ... da war ein Mädchen ... sie hieß Nellie ... ihr Vater war Vizepräsident von Hupmobile ... sie trug auch eine Brille. Den Sommer verbrachten wir im Grand Canyon ... wir standen auf dem höchsten Felsrand und betrachteten den Sonnenuntergang ... Plötzlich überkam uns der Wunsch, uns zu küssen ... ich nahm meine Brille ab ... sie nahm ihre Brille ab ... ich tat einen Schritt auf sie zu ... sie tat einen Schritt auf mich zu ...

Sugar (*preßt die Hand auf den Mund*): Oh, nein!

Joe: Ja, leider. Acht Stunden später brachte man sie auf einem Maultier wieder herauf. Ich gab ihr drei Transfusionen ... wir hatten dieselbe Blutgruppe ... Null ... aber es war zu spät.“²¹⁹

Kurz darauf wird klar, dass Shell Öl Junior durch diese tragische Geschichte nicht nur sein Mädchen, sondern auch seine Männlichkeit in Form seiner Potenz verloren hat. Die Brille als Kastrationsvollzieherin, als Liebestöterin. Sie bedeutete nicht nur den zeitweiligen Phallusverlust, sie hat ihm sein Herz betäubt („No feelings. Like my heart was shot full of novocaine.“²²⁰) Lässt man den satirischen Aspekt der Szene beiseite und analysiert sie nur nach dem Geschehenen, wird einem klar, dass natürlich die Frau in den Tod stürzte, als sie die Brille abnahm und nicht der Mann. Sie opfert sich, bevor sie etwas Sündhaftes tun könnte. Sie sieht nichts und fällt. Der Mann sieht nichts und bleibt. Doch die wirklich fatale Aktion, die diese Szene evoziert ist Folgende: Die Geschichte ist nur erfunden, um das brillante Lügengespinnst auszuschnücken, um die Ausweglosigkeit seiner Lage, seiner Frigidität zu legitimieren. Die Brille dient dabei ebenso wie die Frauenkleider als Hilfsmittel, um untertauchen zu können. Die Kapitänsuniform dient dazu, einen reichen Yachtbesitzer vortäuschen zu können. Wenn man so will, sind alle Verkleidungsmechanismen Träger der Lüge.

Eine ganz reelle Gefahr, die ganz explizit auf das Motiv der Kurzsichtigkeit zurückzuführen ist, muss Sugar allerdings klar sein. Als Joe von dem Mädchen Nellie erzählt, reagiert Sugar völlig empathisch anstatt misstrauisch zu werden. Sie könnte die Kurzsichtigkeit ihres Werbers als heimtückische Gefahr ins Verderben interpretieren. So bleibt zuletzt nur festzustellen, dass das Lügengespinnst und das erhoffte Ziel nur mit der Hilfe und der Naivität

²¹⁹ Wilder, 1986. S. 112f.

²²⁰ *Some Like It Hot*, '68.

Sugars aufrechtzuerhalten ist. Der Wunsch der Verführung ist bei beiden Partnern genauso stark ausgeprägt, wobei die vermeintliche Schwäche ihres Partners bei Sugar diesen Wunsch stärker werden lässt. Nichtsdestotrotz bewegt sie sich in dieser Szene mehrdeutig auf unsicherem Terrain. Wenn sie auch im übertragenen Sinne nicht von Felsklippen stürzen kann, so befindet sie sich doch auf dem Meer und hier ist die Möglichkeit des symbolischen Untergangs nicht weit hergeholt. Womöglich durchschaut sie das Spiel ihres Partners doch und sieht in seiner bewusst herbeigeführten verzweifelten Lage den Schlüssel zu ihrem verborgenen Reich, welches fernab von patriarchalen Machtstrukturen liegt und doch ohne diese nicht zu erreichen wäre.

Eine andere Funktion erfüllt die Brille im Falle von Beinstock (Dave Berry), dem Manager von *Sweet Sue and her Society Syncopaters*, der Name der Damenkapelle, in der sich Joe und Jerry verschanzt haben. Wegen seiner körperlichen Erscheinung geht von ihm nicht direkt eine sexuelle Gefahr aus, weshalb er für die Stelle des Aufpassers zwischen den Mädchen eigentlich prädestiniert ist. Er ist die schwache Seite zu Sweet Sue, die ihn ruft, wenn etwas faul ist. Seine untergeordnete Rolle, die er im Vergleich zu seiner Chefin einnimmt, versucht er auszugleichen, indem er den Mädchen ein ordentliches Benehmen beibringen soll. Er wird allerdings von soviel weiblichem Charme völlig überrannt und im Endeffekt von den Musikerinnen überhaupt nicht ernst genommen. In einer Szene relativ zu Beginn des Films versucht er sich an „Daphne“ heranzumachen, indem er ihr beim Einsteigen in den Zug auf das Hinterteil klopft. In gewisser Weise ist auch er von der Schein-Existenz dieser Dame, die brüskiert seine Annäherung schmäht, hinters Licht geführt und verblendet worden.



221

8.2. Karikaturen von Männlichkeit in *Gentlemen Prefer Blondes*

In diesem Film gibt es vordergründig zwei Männer, die eine Brille tragen. Über Gus Esmond, den Verlobten Loreleis, wurde schon in Kapitel 6 ausführlich geschrieben. Es ließ sich feststellen, dass für ihn die Brille weniger ein Hilfsmittel zum schärferen Sehen, als ein Schutz vor seiner Umwelt ist. Seine Brillengläser sind nicht besonders dick und man hat nie

²²¹ *Some Like It Hot*, '25f.

das Gefühl, dass er sich besonders anstrengen müsse, um die Dinge besser sehen zu können. Die Brille bekräftigt sein unsicheres Auftreten und lässt ihn tölpelhaft und naiv erscheinen. Es scheint, als würde er alles, was er sehen muss, als Bürde oder Last empfinden. Sehen bedeutet für ihn nicht den Lustgewinn, den andere Männer empfinden, wenn sie Lorelei anschauen.

Ähnlich dem Typus von Beinstock in *Some Like It Hot*, ist Pritchard (Alex Frazer), der Versicherungsvertreter, der von Lady Beekman angeheuert wird, um den Verlust des verschwundenen Diadems aufzuklären. Im Vergleich zu Mr. Esmond, sind seine Brillengläser wesentlich dicker. Die Augen dahinter sind winzig klein und lassen sich kaum mehr ausmachen. Sein Charakter entspricht dem des Observierers. Zuerst wird er den beiden Frauen Lorelei und Dorothy bekanntgemacht und fordert in Absprache mit Lady Beekman das gestohlene Diadem zurück. In der zweiten Szene, in der er erneut einen Auftritt hat, ist es nun die als Lorelei verkleidete Dorothy, die er im Gerichtssaal begutachten muss. Er greift sich an seine Brille, als würde irgendetwas mit ihr nicht stimmen. Im Affekt zwickt er die Augen zusammen, um seine Sehschwäche dadurch auszugleichen. Er erkennt, dass irgendetwas faul sein muss, doch er behält es für sich. Er misstraut seinem Sehvermögen und schämt sich dieser Schwäche. Ein Gerichtsmitarbeiter bringt letztlich den Wunsch beim Richter vor, dass Mr. Pritchard Lorelei Lee doch näher anschauen möchte, da er nicht sehr gut sehe („Mr. Pritchard doesn't see very well and would like to look at Mrs. Lorelei Lee more closely.“²²²). Dorothy, als Lorelei verkleidet, flirtet mit ihm und fragt, ob er sie schon singen gehört hätte. Daraufhin singt sie Loreleis Paradenummer „Diamonds are a girl's best friend“. Ähnlich einer Go-Go Tänzerin tanzt sie nun für alle Männer im Gerichtssaal. Pritchard, der am Anfang doch irritiert ist von diesem Zwischenfall, findet ziemlich schnell Gefallen an den körperlichen Reizen, die sich ihm bieten. Durch seine ältliche Erscheinung ist er auf den ersten Blick keine Bedrohung für die weibliche Repräsentanz, doch wie ein Wolf im Schafspelz nützt er die sich ihm bietenden Möglichkeiten seiner Sehschwäche schamlos aus. Der Vorwand, unter dem er “Lorelei” observieren möchte, dient ihm dazu, mehr zu sehen als er zur Beantwortung seiner Frage benötigen würde.



²²² *Gentlemen Prefer Blondes*, `77.

²²³ Ebd., `77f.

8.3. Weltmännisch oder >affectiert< - das Monokel

Susanne Buck schreibt in ihrem Buch *Der geschärfte Blick*, dass das Monokel zum Ersten Mal 1730 auf einem Portrait des Barons Phillip v. Stosch²²⁴ auftauchte. Der Baron galt als Sonderling und wurde von J.G. Kreysler 1740 folgendermaßen beschrieben:

„Wegen seiner blöden Augen bedient er sich eines Fernglases, so mit einem dünnen Kettgen am Rocke befestigt ist. Die Haut um das Auge ist also gewöhnet, daß sie sich vest um dieses Glas schliesset und er nicht nöthig hat, solches mit den Händen zu halten.“²²⁵

Des Weiteren wurde es in erster Linie in gehobeneren Kreisen und im Adel getragen. Es sollte gleichzeitig als „Trainingsinstrument“ dienen, um die gewünschte mimische Enthaltbarkeit einzuüben. Die unbewegte, aristokratische Mimik war natürlich ein wichtiges, repräsentatives Kennzeichen des europäischen Adels im 18. und 19. Jahrhundert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts etablierte sich das Einglas als modisches i-Tüpfelchen des eleganten Herrn. Gleichzeitig wurde der Monokelträger aber auch als Inbegriff des hochnäsigen, ausdruckslosen und dekadenten >Elegants< in unzähligen Karikaturen verspottet.²²⁶ Der Augenarzt Adolf Szili fragte sich 1882: „Das Monocle? Was ist das? Wer spricht in guter Brillengesellschaft von dem Monocle! Das Monocle ist ein Abenteurer, ein Geck, ein Windbeutel, nicht selten nur eine leere, fenstergläserne Scheinexistenz.“²²⁷ Adolf Szili assoziiert mit dem Träger eines Monokels nicht mehr Dummheit, sondern hinterfragt seine „fenstergläserne Scheinexistenz“.

8.3.1. Piggy the python

In *Gentlemen Prefer Blondes* trägt Piggy meistens ein Monokel. Bedingt durch seinen Reichtum, dient das Utensil in erster Linie dazu, den Stereotyp des Millionärs zu untermauern. Dies lässt aufgrund seiner etwas fadenscheinigen Persönlichkeit einen hinterlistigen Charakter entstehen. Indem er sich in einer heiklen Situation einfach aus dem Staub macht, trifft Szilis Auslegung des Abenteurers, des Gecks und des Windbeutels gut auf

²²⁴ „Der Baron mit dem Monokel im Auge und der Eule als Haustier wurde zu einer Art ungekröntem König der Antiquare, als welchen ihn Pier Leone Ghezzi karikiert hat.“ (Zwierlein-Diehl, Erika: Antike Gemmen und ihr Nachleben. Berlin: Walter de Gruyter, 2007. S. 274.)

²²⁵ Buck, Susanne: *Der geschärfte Blick. Eine Kulturgeschichte der Brille seit 1850.* Frankfurt am Main: Anabas-Verlag, 2006. S. 48.

²²⁶ Ebd. S. 181.

²²⁷ Ebd. S. 179.

diesen Typus, welcher von Piggy im Film verkörpert wird. Ebenso wie der karikierte Baron von Stosch, gleicht Piggy in seiner ganzen Erscheinung einer Karikatur, die durch das Tragen des Monokels zusätzlich unterstrichen wird. Da er an Loreleis Körper sehr interessiert ist, kann ihm das Monokel dabei helfen, die Theorie des hilflosen und schüchternen Mannes zu bestätigen. Piggy ist allerdings in weiterer Folge keineswegs mehr schüchtern. So erzählt er Lorelei von seinen Expeditionen in Südafrika und zeigt ihr dabei spielerisch, wie eine Python eine Ziege umschlingt und dann zerdrückt. Interessanterweise wird dieses Filmbild dem Zuschauer nicht live geboten, sondern er bekommt es erst später als Foto zu sehen. Dieses bewusste Auslassen mildert den Ausdruck der männlichen Aggression und die Hilflosigkeit des Opfers. Als Lorelei Dorothy diese Geschichte erzählt, fragt sie, was denn so kompromittierend sei und erhält eine aufschlussreiche Antwort:

Lorelei: „Well, I was the goat and Piggy was the python.“²²⁸

Man muss abschließend bemerken, dass das Monokel weniger zu den Blickszenarien beiträgt als die Brille und es in erster Linie einfach als Utensil eingesetzt wird, um stereotype Figuren zu manifestieren.

8.4. „Men seldom make passes at girls who wear glasses.“²²⁹ - Die Funktion der Brille in *How to Marry a Millionaire*

Eine eindeutige Diskrepanz lässt sich feststellen, wenn die Frau selbst als Brillenträgerin fungiert. Der klassischen Filmtheorie zufolge, wird die Frau, wenn sie eine Brille trägt, als kurzsichtig abgehandelt. Somit wird sie durch ihr „Nicht-Sehen“ zum Objekt der sehenden Männerwelt degradiert. Wie schon im vorangegangenen Kapitel beschrieben, unterstützt diese Theorie u.a. Laura Mulvey in ihrem Aufsatz über *Visuelle Lust und narratives Kino*.

Eine Frau, die selber nicht sieht, kann umso besser betrachtet werden. In den 50er Jahren fand sich dieses zweifelhafte Schönheitsideal in der Verwendung von Belladonna wieder. Dabei handelt es sich um Augentropfen, die zu großen Pupillen und einem Schleier vor den Augen führen, die Sehkraft wurde dadurch empfindlich verringert. Dies stellt einen Verzicht auf Macht und Autorität dar.

„Das in ihm (dem Augenwasser Belladonna – G.K.) enthaltene Atropin erweiterte die Pupillen und täuschte damit einen Gemütszustand vor, in dem die Augen sich von

²²⁸ *Gentlemen Prefer Blondes*, '56.

²²⁹ Zit n. Parker, Dorothy: News Item. In: *New York World*, 1925.

selbst erweitern; erotische Erregung. Doch ein mit diesem Mittel erregtes Auge war ebenso feurig wie blind. (...) Die Frauen konnten nurmehr verschwommen sehen. Ihr gebrochener Blick konnte den Glanz, den er aussandte, selbst nicht mehr einfangen.²³⁰

Es gibt grundsätzlich zwei unterschiedliche Positionen, die vertreten werden, wenn die Frau im Film eine Brille trägt. Die eine vertritt die Theorie der Kurzsichtigkeit, welche die Frau zum Nicht-Sehen verdammt und die sie zum Blickobjekt werden lässt; die andere bezeichnet grundsätzlich keine Sehschwäche, sondern steht für das aktive Sehen. Dieser Akt des Sehens steht im Gegensatz zum Gesehenwerden. Indem sie sich selbst den Blick aneignet, „stellt sie eine Bedrohung für das ganze Repräsentationssystem dar.“²³¹

Beide Positionen stehen nicht unbedingt im Widerspruch zueinander. So verhält es sich, dass Pola innerhalb einer Szene vom Blickobjekt zum Blicksubjekt wird. Der Mann betritt das gemeinsam angemietete Penthouse und Pola – ganz Frau in ihrer Erscheinung und ihrem Nicht-Blick – trägt die Brille nicht. Die Augen strahlen diesen Glanz aus, welcher eben einen verschwommenen Blick annehmen lässt. Doch sobald der Mann ihr den Rücken zuwendet, setzt sie die Brille auf und wird von einer Sekunde auf die nächste selbst zur Sehenden.



232

Im Schattenbild des Mannes traut sie sich, den Blick anzueignen und verfällt selbst in ein kurzes Starren. Sobald sie allerdings gesehen hat, was für sie wichtig war, muss sie die Brille wieder abnehmen, um nicht entlarvt zu werden. Es ist ein Sich-Verstecken-Müssen auf eine prekäre und ambivalente Art und Weise und es treibt das Spiel Frau sowohl als Blicksubjekt als auch als Blickobjekt an die Spitze der binären Machtinstrumentarien. Außerdem ist das,

²³⁰ Schneider/Laermann: Augen-Blicke. In: Kursbuch 49. S. 54. Zit. n. Koch, 1989. S. 126.

²³¹ Doane, 1985. S. 13. Zit. n. Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender.

http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html. Stand. 18. 11. 2014.

²³² *How to Marry a Millionaire*, '21.

was es für die Frau in diesem Fall zu sehen gibt, nicht von sexuellem Interesse geprägt, spricht der Drang nach dem Blick erfolgt weniger aus dem Begehren zu objektifizieren, sondern aus der Neugier ob es sich um einen Millionär handeln könnte.

Die Aneignung des Blicks durch die Frau kann entweder zur Bedrohung für den Mann werden oder die Frau setzt sich damit selbst einer Gefahr aus, weil sie sich eine männliche Domäne aneignet. Ist die Sehkraft des Blicks der Frau allerdings wie im Fall von Pola stark beeinträchtigt, wird dieser Aspekt zunichte gemacht. Gertrud Koch nennt diesen (Nicht)-Blick „verhangen“ und sie ist durch ihre Kurzsichtigkeit „nahezu wahrnehmungsunfähig“. Durch diese seherische Unschärfe „kann sie sich narzißtisch aufreizend bewegen, ohne von den Blicken der Männer allzusehr tangiert zu werden.“²³³ In einer anderen Szene wird die neurotische Scham, die der Frau anhaftet, wenn sie zum Tragen der Brille gezwungen wird, noch deutlicher.

„Pola: But it's different with girls. Don't you think?

Freddie: No. Is it?

Pola: Well, you know what they say about girls who wear glasses?

Freddie: What are you talking about?

Pola: Men aren't attentive to girls who wear glasses.“²³⁴

Die Szene: Pola Debevois (Marilyn Monroe) und Freddie Denmark (David Wayne) sitzen zufällig nebeneinander im Flugzeug. Pola „liest“ in ihrem Buch. Ihr Sitznachbar bemerkt, dass sie das Buch augenscheinlich falsch herum in Händen hält und macht sie darauf aufmerksam. Peinlich berührt dreht sie das Buch um und merkt anhand des Buchdeckels ihren Faux-Pas. Ausgehend von diesem Irrtum steht die verallgemeinerte Tatsache, dass die Frau nicht das Objekt der Begierde sein kann, solange sie eine Brille trägt. Infolgedessen muss sie jedes Mal wenn ein Mann auftaucht die Brille abnehmen und verstecken. Dabei handelt es sich um ein stark aufgeladenes Bildcliché, welches neben anderen Motiven wie unterdrückte Sexualität, Wissen, Intellektualität, eben auch eine Unattraktivität der Frau impliziert.²³⁵

„The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirability; but the moment she removes her glasses (a moment which it seems, must almost always be *shown* and which is itself linked with a certain sensual quality), she is transformed into spectacle, the very picture of desire.“²³⁶

²³³ Vgl. Koch, 1989. S. 126.

²³⁴ *How to Marry a Millionaire*. '63.

²³⁵ Vgl. Doane, 1982, S. 82.

²³⁶ Ebd. S. 82f.

Pola kann scheinbar das Interesse des Mannes und damit einhergehend seinen Blick, nur auf sich ziehen wenn sie die Brille nicht trägt. Damit nimmt sie sogar in Kauf, dass sie sich lächerlich macht. Erst als sie von Freddie aufgefordert wird die Brille doch aufzusetzen unternimmt sie den „riskanten“ Versuch. Pola scheut sich richtig die Brille aufzusetzen. Natürlich kann man sagen sie hat Angst lächerlich auszusehen, doch in ihrem Ausdruck liegt noch etwas Stärkeres, Verängstigt-Bedrohliches. Indem sie die Brille aufsetzt wird sie zur Sehenden und dringt damit quasi in die männliche Domäne des Trägers des Blicks ein. Diese Scheu in der Aneignung des Blicks wird satirisch verdeutlicht. Der Mann hat allerdings ebenfalls eine Brille und gesteht, dass ihm früher genau dieselben Missgeschicke passiert seien. Man könnte versucht sein anzunehmen, dass sich durch den Akt des Aufsetzens der Brille von Seiten der Frau hier die Geschlechtsdifferenz aufhebt und beide sich auf derselben Ebene „ansehen“ können.

„Waves of panic move across Pola’s face as she tentatively puts her glasses on. Denmark’s response is immediate, positive, and decisive. He tells her the glasses give her a ‚certain difference or distinction,‘ and Pola glows with a happy idea of importance she has never felt before.“²³⁷



238

Die Tatsache, dass erst die bestätigenden Worte eines Mannes die Wahrnehmungsveränderung bewirken, drängt natürlich wieder die Frage auf, inwieweit die Frau im Film eine selbstbestimmte Figur sein kann. Wenn die geschlechtsspezifisch auferlegte Scham erst durch *seine* Worte und *seine* Blicke aufgehoben werden kann, bleibt die patriarchaldominierte Geschlechterdifferenz bestehen und wird dadurch bestätigt. Durch die Aussage, die Brille verleihe ihr a ‚certain difference‘ wird bestätigt, dass die Frau als ‚the other‘ erst durch die vom Mann erzwungene Veränderung interessant wird.

²³⁷ Rollyson, Carl E. Jr.: Marilyn Monroe. A life of the actress. Kent: Hodder and Stoughton, 1990. S. 78f.

²³⁸ *How to Marry a Millionaire*, '64.

9. Fazit

In Anbetracht der von mir ursprünglich aufgestellten Hypothese bleibt doch festzustellen, dass die Geschlechterrollen im Film untereinander einer phallokratischen Ordnung unterliegen. Ausblickend und im Vergleich mit heute, steht dieser Ordnung entweder eine Akzeptanz oder, wie in manchen Fällen zu beobachten war, ein Widerstreben entgegen. Es ist aber keinesfalls eine reine Unterwerfung dem Mann gegenüber, die diese Ordnung eigentlich implizieren würde. Es ist das erste Aufbegehren als Vorläufer der Emanzipation. Man nimmt zwar den Status quo einer patriarchal-normativen Gesellschaft an, ohne sie dabei aber als einzig mögliche Gesellschaftsform widerspruchslos anzuerkennen. Entgegen der Opfertheorie, die ja zwangsläufig immer den Schuldigen im *Gesetz des Vaters* anklagt, stehen diese Frauen zu ihrer Weiblichkeit und können sie, wenn erwünscht, sowohl als Waffe als auch als Heilmittel einsetzen. Die These, die Frau könne nur als Objekt angesehen werden, ist auf einem sehr wackligen Fundament aufgebaut, hat doch jeder Mensch von Geburt an den Subjektstatus inne. Inwiefern er später durch gesellschaftliche Normen einer Objektivierung unterliegt, bedarf mehr als den bloßen Blick des Mannes bzw. der Frau. So besteht genauso gut die Möglichkeit einer Objektivierung auf Seiten des Mannes. Selbst wenn dieser „Nicht-Blick“ der Frau als eine konstante Sehgewohnheit angenommen werden kann, so bleibt ihr in diesem Fall doch die Möglichkeit, sich den Blick anzueignen. In Anbetracht der diversifizierten Männlichkeitsformen, die in dieser Arbeit auch analysiert wurden, ist zu bemerken, dass hier ebenso eine Grenzüberschreitung zwischen Subjekt und Objekt stattfinden kann.

So fand ich in *Gentlemen Prefer Blondes* sogar die Möglichkeit, den Tabubruch einer heteronormativen Ordnung zu vollziehen, indem die beiden Protagonistinnen im Team die Männer allesamt an die Wand spielen. Das Begriffspaar Frau als Objekt wird durch die sexistische Filmsprache zwar wie in keinem anderen Film an die Spitze getrieben, doch wird durch die Fetischisierung eine Künstlichkeit erreicht, die fernab von Wahrheitsansprüchen eine Satire entstehen lässt, in der der Mann als Beiwerk zur Frau ins Lächerliche gezogen wird und die ihm seinen Machtanspruch gänzlich raubt. So passieren spielerische Grenzüberschreitungen, bei denen die Frauen den Raum des Mannes betreten und sich ohne Scham oder der Sünde eines zweifelhaften Verhaltens bewusst, diesen Raum übernehmen.

Die von mir aufgestellte These, die Frau würde bewusst den geschlechtsbedingten Rollentausch antreiben und in die aktive Machtposition wechseln, stellte sich im Falle von *Some Like It Hot* als Trugschluss heraus. Denn obwohl sie den Part des 'male aggressors' übernimmt, bleibt sie doch in ihrer Rolle als Frau haften, die es ihr von Seiten des Mannes nicht ermöglicht, sich den dominierenden Subjektstatus zu erspielen. Durch die phallogozentrische Lüge wird sie zum Opfer und zur Ausgebeuteten einer perfiden Taktik, die sich mit Hilfe der Maskerade ihr eigenes Bild erstiehlt und gnadenlos ausnutzt. Durch das allgemeingültige Paradigma Frau als Bild untergräbt der Mann, durch die Annahme dieses, die Gefahr entlarvt zu werden und stellt sich bewusst auf die andere Seite. Er unterminiert die Gefahr des männlichen Blickes durch die Verschwesterung mit Hilfe des drags bzw. des Wunschbildes der Frau eines Traummannes, durch die Kurzsichtigkeit, die er durch das Tragen der Brille impliziert.

Am Ende lässt sich feststellen, dass es praktisch unmöglich war, mit den von der Forschung vorgegebenen Begrifflichkeiten sinnstiftend zu operieren. Zu verwoben, zu undurchsichtig sind die Gebiete auf deren Basis verhandelt wird, zu verschwommen sind die Grenzen der allgemeinen (Gleich)gültigkeit. Es muss in zukünftigen Forschungen, die sich der „Wissenschaftlichkeit“ bedienen, versucht werden, die Scheu vor dem Anderen abzulegen, mit dessen Augen zu sehen, um neue Blickwinkel und Perspektiven einnehmen zu können. Denn - um es mit den Worten Martin Heideggers zu formulieren - „Die Wissenschaft denkt nicht.“²³⁹ So lange wir auf der „sicheren“ Seite verharren, werden die hegemonialen Herrschaftsstrukturen bestehen bleiben und die Grenzüberschreitungen unmöglich sein.

Ein wichtiger Aspekt, der sich im Hintergrund doch durch die gesamte Arbeit zog, war die Frage nach der Schuld. Wenn die Bilder, die fortlaufend neu konstruiert und gedacht werden müssen, eine solche Misere heraufbeschwören, muss man sich diese Frage zwangsläufig stellen. Macht man es sich von allen Seiten nicht zu leicht, um der Schuld einen Namen zu geben? Kann man mit Freud auch nicht den Versuch unternehmen, seine Denkweise mitzudenken und im besten Fall aufzubrechen, so verharrt man gendertheoretisch starr in einer wiederaufkeimenden Geschlechterdifferenz. Selbst wenn diese Arbeit die Differenz nicht in vollem Umfang aufheben konnte, war sie der Versuch, klassische, tradierte Denkmuster mit neuen „postfeministischen“ Ansätzen zu kombinieren, um eine erweiterte Sichtweise zu ermöglichen. Es sollte nicht ein gegeneinander ausspielen, ein sich sprichwörtlich gegenseitig den schwarzen Peter zuschieben werden, sondern viel eher ein

²³⁹ Heidegger, Martin: Was heißt Denken? Tübingen: Niemeyer, 1984. S. 4.

Verständnis für das Eine sowie für das Andere aufkommen. Denn genau dieses „Andere“ bewegte uns doch, die Lücke zuerst ausfindig zu machen, um dann wie im vorliegenden Falle, den Versuch zu unternehmen, sie wieder schließen zu können. Auch wenn diese Lücke durch diese Arbeit nicht geschlossen werden konnte, bleibt eine anerkennende Akzeptanz unterschiedlicher Denkweisen, so unverträglich sie im ersten Augenblick auch sein mochten, erhalten, die mich zur Anregung einer neuen Sichtweise inspirierten.

10. Bibliographie

- Angerer, Marie-Luise: *The body of gender: Körper. Geschlechter. Identitäten.* Wien: Passagen-Verl., 1995
- Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen.* München: Piper, 2005
- Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Gedichte.* München: Piper, 2004
- Bainbridge, Caroline: *A Feminine Cinematcs.* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008
- Banner, Lois: *Marilyn Monroe: The passion and the paradox.* London: Bloomsbury, 2012
- Becker, Kortendiek (Hg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie.* Zit. n. Klippel, Heike: *Film: Feministische Theorie und Geschichte.* Wiesbaden: VS Verlag, 2010
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter.* Berlin: Suhrkamp, 1991
- Cohan, Steven [Hg.]: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema.* London: Routledge, 1994
- Curtis, Tony; Vieira, Mark A. (Hg.): *The Making of Some Like It Hot. My memories of Marilyn Monroe and the Classical American Movie.* Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons, 2009
- Dyer, Richard: *Heavenly Bodies: Film Stars and Society.* London, New York: Routledge, 2004
- Erens, Patricia (Hg.): *Issues in feminist film criticism.* Bloomington: Indiana University Press, 1990
- Erens, Patricia (Hg.): *Sexual Stratagems. The world of women in film.* New York: Horizon Press, 1979
- Frei Gerlach, Franziska: *Schrift und Geschlecht: Feministische Entwürfe und Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden.* Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1998
- Freud, Sigmund: *Werke aus den Jahren 1904-1905.* In: *Gesammelte Werke, Band V.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999
- Freud, Sigmund: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* In: *Gesammelte Werke, Band XI.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999
- Freud, Sigmund: *Jenseits des Lustprinzips Massenpsychologie und Ich-Analyse Das Ich und das Es.* In: *Gesammelte Werke, Band XIII.* Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999
- Freud, Sigmund: *Werke aus den Jahren 1925-1931.* In: *Gesammelte Werke, Band XIV.* Frankfurt am Main: Fischer, 1999
- Freud, Sigmund: *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse.* In: *Gesammelte Werke, Band XV.* Frankfurt am Main: Fischer, 1999

- Freud, Sigmund: Werke aus den Jahren 1932-1939. In: Gesammelte Werke, Band XVI. Frankfurt am Main: Fischer, 1999
- Freud, Sigmund: Schriften aus dem Nachlaß (1892-1938). In: Gesammelte Werke, Band XVII. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1999
- Grindon, Leger: The Hollywood Romantic Comedy. Conventions, History, Controversies. Chichester: Wiley-Blackwell, 2011
- Hagemann-White, Carol, Frauenbewegung und Psychoanalyse. Basel; Frankfurt/Main: Stroemfeld, 1979
- Haskell, Molly: From reverence to rape. The treatment of women in the movies. Chicago: The University of Chicago Press, 1987
- Heidegger, Martin: Was heißt Denken? Tübingen: Niemeyer, 1984
- Hißnauer, Christian: Männer-Machos-Memmen: Männlichkeit im Film. Mainz: Bender, 2002
- Hope Jordan, Jessica: The sex goddess in American film 1930-1965. Amherst: Cambria Press, 2009
- Jacobsen, Jens Peter: Niels Lyhne. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel Verlag, 1975
- Jacke, Andreas: Marilyn Monroe und die Psychoanalyse. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2005
- Kaltenecker, Siegfried: Spie(ge)lformen der Identität. Männlichkeit und Differenz im Kino. Basel: Stroemfeld, 1996.
- Kaplan, E. Ann: Oxford Readings in Feminism. Feminism and Film. Oxford, New York: Oxford University Press, 2000
- Kienlechner, Sabina: Undine geht. In: Freibeuter 16. Berlin: Wagenbach, 1983
- Kimmel, Michael S.: Manhood in America. A cultural history. New York: The Free Press, 1996.
- Kimmel, Michael S.: The gendered society reader. New York: Oxford University Press, 2000
- Kinsey, Alfred C.: Das sexuelle Verhalten der Frau. Berlin; Frankfurt/Main: Fischer Verlag, 1964
- Koch, Gertrud: Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film. Frankfurt/Main, Stroemfeld/Roter Stern, 1989
- Victor, Adam: Marilyn Monroe Enzyklopädie. Köln: Könemann, 2000
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1992
- Loos, Anita: Blondinen bevorzugt. Weiblich, ledig, jung sucht Millionär. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998

- Mailer, Norman: Marilyn Monroe. Eine Biographie. München/Zürich: Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer Nachf., 1993
- Mayne, Judith: Cinema and spectatorship. London; New York: Routledge, 1993
- Mills, C. Wright: White Collar. New York: Oxford University Press, 1953
- Mulvey, Laura: Fetishism and curiosity. Bloomington: Indiana University Press, 1996
- Mulvey, Laura: Visual and other pleasures. Basingstoke: Palgrave MacMillan, 2009
- Mennenga, Hans-Christian: Präödpale Helden. Neuere Männlichkeitsentwürfe im Hollywoodfilm. Bielefeld: transcript Verlag, 2011
- Pias, Claus; Vogl, Joseph: Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA, 1999.
- Paulick, Siegrun (Hg.): Der Brockhaus in einem Band. Leipzig: F.A. Brockhaus GmbH, 2003
- Preciado, Beatriz: Pornotopia. Architektur, Sexualität und Multimedia im Playboy. Berlin, 2012. S. 11-21
- Quindeau, Ilka; Sigusch, Volkmar (Hg.): Freud und das Sexuelle. Neue psychoanalytische und sexualwissenschaftliche Perspektiven. Frankfurt/Main: Campus Verlag GmbH, 2005
- Rollyson, Carl E. Jr.: Marilyn Monroe. A life of the actress. Kent: Hodder and Stoughton, 1990
- Roudinesco, Élisabeth; Plon, Michel: Wörterbuch der Psychoanalyse. Namen, Länder, Werke, Begriffe. Wien: Springer-Verlag, 2004
- Schenk, Irmbert [Hg.]: Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren, 2000
- Scheugl, Hans: Sex und Macht. Eine Metaerzählung des amerikanischen Films des 20. Jahrhunderts. Stuttgart: Schmetterling Verlag, 2007
- Silverman, Kaja: Male subjectivity at the margins. London: Routledge, Chapman and Hall, Inc., 1992
- Solomon-Godeau, Abigail: Male trouble. A Crisis in Representation. London: Thames and Hudson, 1997
- Spoto, Donald: Marilyn Monroe. Eine Biographie. München: Heyne, 1993
- Steinem, Gloria: Marilyn. New York: MJF Books, 1986
- Stern, Bert: Marilyn Monroe – the complete last sitting. München: Schirmer-Mosel, 1982.
- Sykora, Katharina: As you desire me. Das Bildnis im Film. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2003

Thornham, Sue (Hg.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005

Victor, Adam: *Marilyn Monroe Enzyklopädie*. Köln: Könemann, 1999

Wagner, Hedwig: *Die Prostituierte im Film. Zum Verhältnis von Gender und Medium*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007

Wartenpfehl, Birgit: *Dekonstruktion von Geschlechtsidentität. Transversale Differenzen*. Opladen: Leske und Budrich, 2000

Weissberg, Liliane (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt/M: Fischer, 1994

Zwierlein-Diehl, Erika: *Antike Gemmen und ihr Nachleben*. Berlin: Walter de Gruyter, 2007

Zeitschriftenquellen:

Lakotta, Beate: *Die Natur der Seele. Hatte Sigmund Freud doch recht?* In: *Der Spiegel* 18. 04. 2005

Schraml, Tina: *Hoch soll er leben! Der BH wird 100!* In: *Arte Magazin*, 11. 2014

Heute: die österr. Wochenzeitung. Wien: Forum. Nummer 25/1. Jahrgang, 1958

Onlinequellen:

Bornhauser, Niklas: *Narzissmus und Subjektivität: psychoanalytische Betrachtungen eines zeitgemäßen Erscheinungsbildes unter Berücksichtigung der zugrunde liegenden Dialektik zwischen Gesellschaft und Individuum*. In: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 29 (2005), 2, S. 7-26. <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-18897>

Doane, Mary Ann: *Film and the masquerade. Theorising the female spectator*. Yale University, 1982. In: *Oxfordjournals*. <http://screen.oxfordjournals.org>

Freud, Sigmund: *Das ökonomische Problem des Masochismus. Der feminine Masochismus*. In: *textlog.de. Historische Texte und Wörterbücher*. <http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-feminine-masochismus.html>

Freud, Sigmund: *Die infantile Sexualorganisation*. In: *Kleine Schriften I*, 1923. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/33>.

MacCannell, Dean: *Marilyn was not a man*. The Johns Hopkins University Press. <http://www.jstor.org/stable/pdfplus/464750.pdf?acceptTC=true>

Martínez, María Jesús: *Some Like It Hot: The Blurring of Gender Limits in a Film of the Fifties*. Universidad de Zaragoza. <http://www.raco.cat/index.php/bells/article/viewFile/102872/14921>

O'Hagan, Andrew: St Marilyn: the canonisation of Monroe. In: The guardian.
<http://www.theguardian.com/books/1999/dec/21/film>.

Slutzky, Zoe: The Misfit. 'Marilyn,' by Lois Banner. In: The New York Times.
http://www.nytimes.com/2012/08/05/books/review/marilyn-by-lois-banner.html?_r=0

Smelik, Anneke: The Feminist eZine. <http://www.feministezine.com/feminist/film/Feminist-Film-Theory.html>

Trischak, Evamaria: Filmtheorien und Gender, 2002.
http://cinetext.philo.at/magazine/trischak/filmtheorien_und_gender.html

Abbildungsverzeichnis:

„Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.“

Abb. 1, S. 23. Foto links: Coverphoto Playboy, 1. Ausgabe, 1953. Foto rechts: Tom Kelley, Centerfold. Aus: <http://icon.panorama.it/wp-content/uploads/2013/10/marilyn-monroe-copertina-centerfold-playboy.jpg>

Abb. 2 u. 3, S. 49. *Gentlemen Prefer Blondes*, '3, '71.

Abb. 4, 5, 6 u. 7, S. 50. *Gentlemen Prefer Blondes*, '22f.

Abb. 8, 9, 10 u. 11, S. 53. *Gentlemen Prefer Blondes*, '9.

Abb. 12, 13, 14, 15, 16 u. 17, S. 65. *Some Like It Hot*, '27.

Abb. 18, 19 u. 20, S. 73. *Some Like It Hot*, '25f.

Abb. 21, 22, 23 u. 24, S. 74. *Gentlemen Prefer Blondes* '77.

Abb. 25, 26, 27, 28, 29 u. 30, S. 77. *How to Marry a Millionaire*, '21.

Abb. 31, 32, 33, 34, 35 u. 36, S. 79. *How to Marry a Millionaire*, '64.

Filmographie:

Gentlemen Prefer Blondes. Regie: Howard Hawks. Drehbuch: Charles Lederer. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1953. Fassung: DVD. Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, 2006. 88'.

How to Marry a Millionaire. Regie Jean Negulesco. Drehbuch: Nunnally Johnson. USA: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1953. Fassung: DVD. Frankfurt/Main: Twentieth Century Fox Home Entertainment Deutschland GmbH, 2006. 92'.

Some Like It Hot. Regie: Billy Wilder. Drehbuch: Billy Wilder, I.A.L. Diamond. USA: Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., 1959. Fassung: DVD. Frankfurt/Main: MGM Home Entertainment Deutschland GmbH, 2004. 117'.

11. Abstract

Vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Begriff der Geschlechtlichkeit in nahezu allen denkbaren Varianten, wie sie in Hollywoodfilmen mit Marilyn Monroe verhandelt werden. Es wird versucht die geschlechtsspezifischen Grenzüberschreitungen nachzuzeichnen und die vorherrschende Geschlechtsdifferenz aufzuweichen. Dabei stützt sich diese Arbeit im theoretischen Teil in erster Linie auf Sigmund Freuds Sexualtheorie und spannt den Bogen weiter über die feministische Filmtheorie, die den psychoanalytischen Aspekt von Geschlechtlichkeit problematisiert und anhand einer patriarchalkritischen Denkweise am klassischen Hollywoodkino anwendet.

Marilyn Monroe steht in dieser Arbeit als Bindeglied zwischen verschiedenen Filmwelten, in denen einerseits bewusst mit weiblicher Sexualität als das zu Begehrende „Anderer“ geworben wird und in denen sich andererseits neue Räume öffnen, in denen man sich vom im Film vorherrschenden Dualismus Frau/Bild distanziert. Die Männer mit denen sie sich einlässt, sind im Allgemeinen zu schwach und widersprechen ganz dem Typus des starken Hollywoodhelden. Durch ihre offensiv zur Schau gestellten Weiblichkeit, bietet sie zwar zum Einen ein interessantes Blickfeld, das dem voyeuristischen Schauverhalten des Mannes in die Karten spielt, zum Anderen sticht sie ihm aber gerade damit die Augen aus. Die Brille ist für ihn dabei ein wichtiges Utensil um das Rätsel der Weiblichkeit zu entlarven und um die Frau in den Objektstatus zu drängen. Sie ist aber genauso ein Schutzwall, eine Glaswand, die ihn vor der drohenden Kastration schützt. Sowie die Brille für den Mann im heteronormativen Geschlechterkampf entscheidende Funktionen zu erfüllen hat, so ist sie auch für die Frau im Film zu einem wichtigen Accessoire geworden.

12. Lebenslauf

Peter Burböck

Bildungsweg

2006-2015	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2009-2010	Studium an der Université François Rabelais, Tours
1999-2004	Bundeshandelsakademie Judenburg
1997-1999	Hauptschule I Fohnsdorf
1995-1997	Hauptschule Mariazell
1991-1995	Volksschule Mariazell

Praktika

2014	Praktikum am TaG als Regieassistentz-Hospitantz
2008	Praktikum am Jüdischen Theater in Wien

Teilnahme an Workshops/Tagungen

2014	Gender-Ringvorlesungstagung Körper/Denken
2014	Tagung: Kulturwissenschaften 100 Jahre nach Sigmund Freuds "Zur Einführung des Narzißmus"
2012	Schauspielworkshop