



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Mythos Femme fatale“

Band 1 von 1 Bänden

Verfasserin

Alena Strohmaier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

DANKSAGUNG

Ich danke meiner Betreuerin Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Ich danke meinen Eltern für ihre immerwährende Unterstützung in allen Belangen

Ich danke Martina Maggale für all die Freitage

Ich danke meinen Korrekturlesern Mag. Hannah Egenolf, Mag. Martin Thomas Pesl,
Mag. Tina Turnheim, Mag. Isolde Weiß und Lena Wiesbauer

Ich danke all den wichtigen Menschen in meinem Leben für ihre geduldigen und
motivierenden Worte

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung

I) Allgemeines

1. Was ist eine „Femme fatale“?
2. Was ist ein Typus?

II) Romantische Vorboten zur Verteufelung des Weibes

1. Die Amazonen – *Penthesilea* von Heinrich von Kleist
2. Die Femme fatale aus dem Meer

III) Verwissenschaftlichung des Weiblichen

1. Georg Simmel: „das Korrektiv“
2. Otto Weininger: „M“ und „W“
3. Sigmund Freud: „der dunkle Kontinent“

IV) Weibliche Darstellungskunst

1. Die Anfänge des Berufs der Schauspielerin
2. Was ist ein Star?
3. Die „Göttliche“: Sarah Bernhardt
 - 3.1. Allgemeines
 - 3.2. Rollen
 - 3.3. Äußeres Erscheinungsbild
 - 3.4. Inszeniertes Privatleben
4. Von der „Göttlichen“ zur „Divine Woman“: Greta Garbo
 - 4.1. Allgemeines
 - 4.2. Rollen
 - 4.3. Imagebildung durch die neuen Medien
 - 4.4. Das Image der Femme fatale als Konstrukt?
5. Von Kopf bis Fuß auf Verführung eingestellt: Marlene Dietrich
 - 5.1. Allgemeines
 - 5.2. Rollen
 - 5.3. Das Image der Femme fatale als Erfolgsrezept?
 - 5.4. Inszeniertes Privatleben
6. Femmes noires
 - 6.1. Überblick über den Film noir
 - 6.2. Die Darstellung der Frau im Film noir
7. Femmes neo-noirs
 - 7.1. Überblick über den Film neo-noir
 - 7.2. Die Darstellung der Frau im Film neo-noir
8. Basic Instinct: Sharon Stone

V) Die Aktualität der Femme fatale

1. Telenovela/Seifenoper: Ein Überblick

2. *Verliebt in Berlin*

2. 1. Geschichte

2. 2. Die Rolle der Sophie Von Bramberg

3. *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*

3. 1. Geschichte

3. 2. Die Rolle der Katrin Flemming

Conclusio

Abbildungsverzeichnis

Literaturverzeichnis

Curriculum vitae

EINLEITUNG

„Die Femme fatale ist die geheimnisvolle, nicht in Besitz zu nehmende Frau, die durch ihre „Aura“ fesselt und durch ihre Abgründigkeit erschreckt.“¹

Den Anstoß zu dieser Arbeit gab der Film *Die Geisha*², den ich im Sommer 2006 sah. Ich hatte sofort die Assoziation mit dem Ausdruck „Femme fatale“. Dies zeigt wie sehr dieser Begriff im kollektiven Gedächtnis verankert ist. Eine Geisha ist natürlich keine Femme fatale, obwohl es interessant ist anzumerken, dass, gibt man in den einschlägigen Internet-Suchmaschinen „Femme fatale“ ein, zahlreiche Escort-Service- oder Sexshop-Seiten aufscheinen. Diese Nähe zur Prostitution kommt natürlich nicht von ungefähr und führte mich zur Kernfrage: woher kommt der Typus der Femme fatale und wie entstand er? Denn dieses durchwegs negative Frauenbild zieht sich durch unzählige Geschichten und Epochen, deren detaillierte Erläuterungen den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden. Dennoch wird versucht den Typus der Femme fatale vielfältig zu beleuchten und dessen Aktualität zu zeigen.

Es gibt zum Thema rund um die Femme fatale sehr viel Literatur. Vor allem auch in anderen Wissenschaften wie der Germanistik, Philosophie oder Musikwissenschaft häufen sich die Quellen. Es war nicht einfach aus all dem Material, welches beispielsweise auch Gegenbilder der Femme fatale und ähnliches mehr beinhaltet, dem Gegenstand der Theater-, bzw. Filmwissenschaft treu zu bleiben und eine Struktur zu finden. Den Grundlagentext bildet hierbei die *Femme fatale* von Carola Hilmes, der mich auf weitere wichtige Texte brachte. Nachdem in dieser Arbeit letztlich sehr viel Verschiedenes bearbeitet wurde, ist auch das Spektrum der gewählten Literatur für die jeweiligen Kapitel sehr breit.

Anfangs wird versucht, den Terminus „Femme fatale“ näher zu definieren. Danach ist es wichtig auf ein, zwei Mythen rund um die Verderben bringende Frau einzugehen, um zu veranschaulichen wie sehr die Bedrohung Frau bereits vorhanden war, bevor sie zur Jahrhundertwende auch in die Wissenschaft einkehrte. Dies wird das dritte Kapitel bilden, in dem kurz die verschiedenen Theorien rund um

¹ Hilmes; Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag, 1990. S. 1.

² Aus dem Jahr 2005, in der Regie von Rob Marshall, nach dem gleichnamigen Roman von Arthur Golden.

das Weibliche und die Sexualität erläutert werden sollen. Die Jahrhundertwende bildet für die Femme fatale einen wichtigen Punkt, denn zu dieser Zeit eroberte auch der erste Star die Bühnen der Welt. Der Beruf der Schauspielerin wird näher erläutert und in Folge wird es vor allem um das Image der Femme fatale gehen. Dieses Image, welches wir an konkreten Beispielen erörtern werden, nährt den Mythos um die Femme fatale. Der Typus wird zu einer Rolle, wie wir vor allem im Teil über die Films noirs und neo-noirs sehen werden. Zu guter Letzt werden wir versuchen die Aktualität der Femme fatale anhand ihres Erscheinens in der Telenovela und der Seifenoper zu zeigen.

Es wird ein sehr weites Feld abgesteckt, um die verschiedenen Aspekte der Femme fatale und ihrem Aufkommen zu verstehen. Denn diesen Typus gibt es nicht erst seit der Jahrhundertwende. Es wird ebenso wichtig sein die Mythen der Romantik, sowie die Verwissenschaftlichung zur Jahrhundertwende zu behandeln, um die starke und polarisierende Präsenz dieses Typus' in Theater, Film und Fernsehen zu durchleuchten.

I) Allgemeines

1. Was ist eine „Femme fatale“?

„Femme fatale“: ein Ausdruck der mittlerweile sehr inflationär gebraucht wird. In diesem Kapitel soll der Versuch unternommen werden eine Definition zu finden. Wörtlich übersetzt bedeutet „fatale“ Schicksal, schicksalhaft und kommt ursprünglich vom Lateinischen *fatum*, *fatalis*: „La femme fatale est la femme qui est liée au *fatum* (...). Et comme le *fatum* est le plus souvent un destin funeste, la femme fatale est productrice de malheurs“³

Laut dem französischen Wörterbuch Robert ist eine Femme fatale: „Une femme fatale, une beauté fatale: qui semble envoyée par le destin pour attirer irrésistiblement et perdre ceux qui l’approchent.“⁴ Eine sehr ähnliche Beschreibung findet sich auch im Larousse: „qui doit nécessairement arriver, inévitable; qui est prévu et qui ne manqué pas d’arriver; qui entraîne des conséquences désastreuses, la ruine; qui entraîne la mort, qui est le signe de la mort. Femme fatale: femme au charme irresistible.“⁵

Aber nicht nur im Wörterbuch lassen sich Beschreibungen finden, auch in der Forschungsliteratur wurde über die Femme fatale viel geschrieben. An dieser Stelle sei der kurze Steckbrief von Carola Hilmes erwähnt:

„Die Femme fatale lockt, verspricht und entzieht sich. (...) Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einem Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie aber auch als bedrohlich empfunden. Die Gefahr geht aus von der in ihr verkörperten Sexualität (...) Die Femme fatale repräsentiert die permanente Verführerin, die ebenso sehr gewünscht wie gefürchtet wird.“⁶

Und auch Walter Nicolai schließt sich in seiner Beschreibung den vorangegangenen an: „Eine meist junge Frau von auffallender Sinnlichkeit, durch die ein zu ihr in Beziehung geratener Mann zu Schaden oder zu Tode kommt. Die

³ Nicolai, Walter: Ansätze zur femme fatale in der griechischen Tragödie – Aischylos’ Klytāimnestra und Euripides’ Helena. In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

⁴ (Hrsg.) Rey, Alain: Le grand Robert de la langue française – dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Tome IV, Entr-Gril. Paris: dictionnaires Robert, 1987.

⁵ Larousse: Grand usuel Larousse – dictionnaire encyclopédique. Cinq, Fonceuse. Paris: Larousse-Bordas, 1996.

⁶ Hilmes; Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag, 1990.

Verführungskünste einer Frau, denen ein Mann zum Opfer fällt, stehen in den Geschichten der *Femme fatale* im Zentrum.⁷

Wir halten also fest, dass die *Femme fatale* eine sinnliche, verführerische, den Mann ins Verderben stürzende Frau ist. Inwieweit diese bis dato simple Definition dieses Frauentypus' so unterschrieben werden kann, wird in Folge untersucht werden.

⁷ Nicolai, Walter: Ansätze zur *femme fatale* in der griechischen Tragödie – Aischylos' *Klytaimnestra* und Euripides' *Helena*. In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

2. Was ist ein Typus?

Dazu benötigt man allerdings noch eine weitere Konkretisierung: wie definiert sich ein Typus?

Typus kommt vom griechischen Wort *typos* und bedeutet "Gestalt". Es handelt sich hierbei um eine mit feststehenden Merkmalen versehene Figur. In einem weiteren Sinne werden alle mit typisierten Merkmalen versehenen Figuren hierunter gerechnet.

Im Theater versteht man darunter eine geprägte (Rollen-)Figur. Die Typisierung dient dann der Verallgemeinerung, indem sie einer weitergehenden Charakterisierung entgegenwirkt. So werden in der griechischen Tragödie Figuren, wie Ödipus oder Antigone eher funktional verstanden. In den Typenlustspielen der Commedia dell'arte erreicht die Typisierung ihren wohl anschaulichsten Höhepunkt und dient durch die Exponierung der typischen Merkmale der bewussten Verspottung. In der späteren Neuzeit werden Typisierungen dann auch gerne eingesetzt, um schichten- oder klassenspezifische Merkmale darzustellen und Klischees bewusst hervorzuheben.

Die Femme fatale ist ganz eindeutig ein Typus, mittlerweile sogar ein Klischee. Mario Praz, der dies als erster benannte, schrieb:

„Ein Typus ist wie ein neuralgischer Punkt: Dauernde Schmerzen lassen eine Stelle von verminderter Widerstandskraft entstehen, und sobald sich ähnliche Erscheinungen bemerkbar machen, konzentrieren sie sich sogleich auf die anfällige Stelle, bis eine mechanische Wiederholung entsteht.“⁸

Und um eben diese „mechanische Wiederholung“ wird es gehen, denn das Phänomen der Femme fatale ist nicht neu. Den Mythos um die Verderben bringende Frau gibt es schon seit jeher. Aufgrund des beschränkten Rahmens dieser Arbeit, wird im nächsten Kapitel auf das Zeitalter der Romantik eingegangen, die durch ihre gleichzeitige Verherrlichung und Verteufelung des Weibes für unser Thema als besonders interessant erscheint.

⁸ Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel – Die schwarze Romantik. München: Carl Hanser Verlag, 1963. S. 134

II) Romantische Vorboten zur Verteufelung des Weibes

Dämonische Frauen finden sich in literarischen Werken jeglicher Zeitepochen. Das Zeitalter der Romantik bringt den Verderben bringenden Frauentypus als Gegenbild zur idealisierten Frau hervor. Hierbei von bereits von "Femme fatale" zu sprechen wäre nicht korrekt. Es ist allerdings wichtig die Koexistenz der idealisierten und der dämonisierten Frau zu untersuchen, um die unmittelbar darauf folgende Auseinandersetzung mit dem Weiblichen zur Jahrhundertwende besser einordnen zu können.

In der elisabethanischen Zeit schöpften die Dramatiker ihre Anregungen aus den zügellosen Sitten der italienischen Renaissance. Auf der Bühne wurden „verwegene Leidenschaften und wollüstige Liebschaften, die den Männern Elend und Verderben bringen“⁹ gezeigt. Von der Frühzeit der Romantik bis ungefähr zur Mitte des 19. Jahrhunderts traten in der Literatur bereits dämonische Frauen auf, obschon es gewagt wäre hierbei schon von Femmes fatales zu sprechen.

Auszugehen ist von der Doppelgesichtigkeit der Romantik: einer idealistischen Suche nach Ich-Identität, Synthese und Versöhnung, einerseits und einer universalen Vertrauenskrise andererseits. Was als Krise im Fin de siècle aufbricht und sich zu einem allgemeinen Phänomen ausweitet, war als immanentes Spannungsverhältnis bereits in der Frühromantik latent vorhanden.

„Die Hochschätzung, mit der in der Romantik von der Frau gesprochen wird, verdeckt dabei den Gestus ihrer Erniedrigung“¹⁰: Carola Hilmes spricht hier von einer wahrscheinlich ungewollten Misogynie, die sich in den Tendenzen einer idealisierenden Vergeistigung der Frau und ihrer Reduktion auf die Mittlerfunktion äußert. Im Roman der Romantik beispielsweise dient die Liebe als Initiation ins poetische Leben. Der Geliebten kommt dabei die klassische Funktion der Muse zu. Die Frau wird also nicht als eigenständig und lebendig imaginiert, sondern zur Heiligen stilisiert. Dadurch wird ihr Körper unantastbar und die Frau als sinnliches Wesen ausgelöscht. Der Idealisierung der Jungfrau korrespondiert eine Überhöhung der Liebe. Diese angestrebte ideale Liebe ist bezeichnenderweise keine sinnliche. Die in der Romantik verfolgte Vergeistigungsstrategie führt zu einer völligen

⁹ Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel – Die schwarze Romantik. München: Carl Hanser Verlag, 1963. S. 133

¹⁰ Hilmes; Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag, 1990. S. 12

Entkörperlichung der Frau. So wird das romantische Liebesideal mit seiner Überhöhung des Gefühls und seiner Verklärung der Frau für das bürgerliche Selbstverständnis sehr bedeutsam.

Im Gegensatz dazu steht die Frau als dämonische Verführerin und als geheimnisvolles Rätselwesen: „Die tödliche Macht gewisser mythologischer Frauengestalten (...) wurde in Verbindung gebracht mit der Fiktion von der Krankheit erregenden Sinnlichkeit“¹¹. Deswegen ist es wenig verwunderlich, dass vor allem Frauenfiguren fabelhafter, fantastischer, märchenhafter oder mythologischer Natur bevorzugte Motive der Romantik waren. In diesem Kapitel soll auf zwei dieser Motive näher eingegangen werden: die Amazonen, anhand von Heinrich von Kleists *Penthesilea* und die Wasserfrauen.

¹¹ Hilmes; Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag, 1990. S. 14

1. Die Amazonen – Penthesilea von Heinrich von Kleist

„Penthesilea als gefährliche, den Geliebten vernichtende Kriegerin, mithin eine frühe Vorläuferin der *femme fatale*.“¹²

Kleist in die Romantik einzuordnen ist ebenso gewagt, wie die Behauptung Penthesilea sei eine *Femme fatale*. Beides kann ohne nähere Erläuterung so nicht stehen gelassen werden. Penthesilea ist mit ihrem selbstbestimmten und selbstbewussten Amazonenstaat für diese Arbeit vor allem wichtig, weil dieser Mythos die Bedrohung Frau am besten widerspiegelt. Nicht ohne Grund kommt er gerade in der Romantik wieder auf.

Die Auseinandersetzung mit dem kriegerischen Volk der Amazonen beginnt freilich schon viel früher und zwar mit der schriftlichen Überlieferung von Homers *Ilias*. Werden sie einerseits mythisch als direkte Nachfahren von Mars und Hermonia gedeutet, so bringen ihnen andererseits auch die Geschichtsschreiber und Geografen des Späthellenismus und der Kaiserzeit Interesse entgegen. Übereinstimmend wird von ihnen das „marserzeugte“ Geschlecht als ein skythischer Stamm beschrieben, der im Nordpontusraum beheimatet war. Die Meinung darüber, ob es sich bei den Amazonen schlicht um die Frauen des Skythenstammes oder aber um ein männermordendes Heer handelte, sind geteilt¹³.

Die Streitfrage der Geschichtsschreiber nach der tatsächlichen Existenz der Amazonen ist bis heute ungeklärt. Archäologische Funde aus jüngster Zeit lassen jedoch bei aller Vorsicht den Schluss zu, dass es Amazonen gegeben haben kann. Grabfunde beweisen, dass es im alten Skythien und Sauromatien mit Pfeilen, Köchern und Lanzen ausgerüstete Kriegerinnen gab¹⁴.

Penthesilea berichtet in der Begegnung mit Achill im fünfzehnten Auftritt über die Entstehungsgeschichte des Amazonenstaates: Die Frauen sind von einfallenden Eroberern, den Äthiopiern, um ihre Männer gebracht und zu Beuteobjekten der Sieger gemacht worden. In der angesetzten Hochzeitsnacht töten sie die Eroberer, statt sich ihnen hinzugeben, und gründen einen Staat, dessen Mitglieder nicht

¹² Hilmes Carola: „Wer bist du wunderbares Weib?“ In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

¹³ Vgl.: Appelt, Hedwig und Nutz, Maximilian. Heinrich von Kleist. Penthesilea. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1992.

¹⁴ ebenda

Objekte anderer, sondern Subjekte sein sollen, also einen Staat der Freiheit ganz im Sinne der Französischen Revolution:

„Ein Staat, ein mündiger, sei aufgestellt,
Ein Frauenstaat, den fürder keine andre
Herrsücht'ge Männerstimme mehr durchtrotzt,
Der das Gesetz sich würdig selber gäbe,
Sich selbst gehorche, selber auch beschütze.“¹⁵

Nun sind die Frauen zwar autonom, aber nur als Staatsbürger, nicht als Individuen. Denn die Autonomie wird mit massiver Selbstunterdrückung erkaufte, wofür die Verstümmelung der rechten Brust steht, mit den Worten Achills „der Sitz der jungen, lieblichen Gefühle“¹⁶. Die Ordnung und das Funktionieren des Amazonenstaates beruht demnach auf Triebunterdrückung. Einher geht diese Selbstunterdrückung mit massiver Unterdrückung nach außen, rigidem Ausschluss des Anderen, hier biologisch definiert als das andere Geschlecht:

„Der Mann, dess' Auge diesen Staat erschaut,
Der soll das Auge gleich auf ewig schließen;
Und wo ein Knabe noch geboren wird,
Von der Tyrannen Kuss, da folg' er gleich
Zum Orkus noch den wilden Vätern nach.“¹⁷

Soweit ist der Amazonenstaat ein sehr moderner Staat autonomer Bürger, der sich allerdings nur erhalten kann, indem er in seinem Inneren reproduziert, wogegen er sich begründet hat; Unterdrückung als Selbstunterdrückung und Aggression nach außen¹⁸.

Penthesilea erzählt ihre Geschichte nicht ohne Stolz. Sie ist eine Amazone, eine freie Bürgerin, auf Kampf und Sieg eingestellt. Dennoch schildert sie im Fluss der Rede diesen ihren Staat als Zwangsanstalt mit gewaltsamem Liebesregulativ, in dem die weiblichen Angehörigen unterworfen und mit dem Namen und der Macht des männlichsten aller Götter verbunden sind: Mars.

Im gleichen Atemzug erfahren wir, dass sie, ohne eine schlechte, nicht gehörige Amazone gewesen zu sein, diese Widersprüche in sich bereits verspürt hat; Otrere, ihre Mutter, hat sie auf den Griechenhelden hingewiesen: „Du wirst den Peleiden dir

¹⁵ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 15. Auftritt, V.1957-1961

¹⁶ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 15. Auftritt, V.2014

¹⁷ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 15. Auftritt, V.1963-1967

¹⁸ Vgl.: Greiner, Bernhard. Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen, Basel: A. Francke 2000.

bekränzen“¹⁹. Ein Schritt, der einen Verstoß gegen das Amazonengesetz bedeutet, den die Mutter aber offensichtlich für notwendig hielt, um ihrer Tochter einen Ausweg zu ermöglichen. Der Konflikt mit dem Amazonentum ist also bereits vor Achills Erscheinen und der Liebe, die sie für ihn empfindet, wegen bereits erfahrener Normkonflikte innerhalb des Staates tief in Penthesilea verankert.

Nun hat Penthesileas innerer Konflikt mit den Strukturen des Amazonenstaates besonderes Gewicht, denn Penthesilea ist keine gewöhnliche Amazone, sie ist die Königin der Amazonen.

Sie hat das Heer zu führen, um die Männer für das Rosenfest zu beschaffen und für die Fortpflanzung des Frauenstaates zu sorgen. Sie ist dafür verantwortlich, dass alle Gesetze eingehalten werden und der Staat weiterhin funktionieren kann. Sie ist die Königin, Inbegriff des Gesetzes.

Ihr zur Seite steht die Oberpriesterin der Diana, die ihrerseits das religiöse Gesetz innehält und überwacht. Zwischen der Göttin Diana und den Amazonen besteht eine enge Wesensverwandtschaft, da Diana einerseits die Göttin der Jagd, Beherrscherin der Berge und Wälder ist, andererseits ob ihres freiwilligen Status als Jungfrau von den Amazonen verehrt wird. Penthesilea ist auch eine Jungfrau, das ist sehr wichtig und entscheidend. Denn Penthesileas Kraft entspringt ihrer Jungfräulichkeit. Diesen Stellenwert aufgeben, bedeutet eine gewöhnliche Frau werden, eine die unterlegen ist - wie Brunhild aus dem Nibelungenlied, die in sich kehrt, schwach und zerbrechlich wird, sobald sie ihren Status als Jungfrau ablegen muss.

Es ist die Oberpriesterin, die Penthesilea immer wieder an ihre politischen Pflichten, ebenso wie an die Gesetze erinnert und im Zweifelsfalle auch rigorose Maßnahmen setzt, wie im neunzehnten Auftritt, als sie Penthesilea verstößt: „Frei in des Volkes Namen sprech ich dich, du kannst den Fuß jetzt wenden, wie du willst“²⁰.

Penthesilea verstößt nämlich nicht nur durch ihr Handeln, indem sie Achill nachjagt und das Heer nicht zurück nach Themiscyra führt, gegen das Gesetz, sondern zur großen Verwirrung aller Amazonen auch dadurch, dass sie sich öffentlich gegen die Oberpriesterin auflehnt: „Ists meine Schuld, daß ich im Feld der Schlacht um sein Gefühl mich kämpfend muß bewerben?“²¹ und die Gesetze in

¹⁹ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 15. Auftritt, V. 2138

²⁰ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 19. Auftritt, V. 2329

²¹ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 9. Auftritt, V. 1187-1188

Frage stellt: „Gibts ein Gesetz, frag ich, in solchem Krieg, das den Gefangenen, der sich ergeben, aus seines Siegers Banden lösen kann?“²². Hier spricht Penthesilea als Königin, führt die Gesetze des Staates allerdings ad absurdum. Sie spricht einen wesentlichen Punkt ihres Konfliktes an, nämlich die Frage nach der individuellen Entscheidung.

Denn dies ist ihr ganzes Problem, der Konflikt zwischen Staat und Individuum. Sie befindet sich in der Situation nicht mehr für alle, sondern nur mehr für sich selber entscheiden zu wollen und zu können. Doch das darf sie nicht, genau das ist nämlich gegen das Gesetz. Sie erfährt einen Individualisierungsschub²³, will ihre eigenen Entscheidungen fällen dürfen, ihren Gefühlen nachgehen können, sie selbst sein. Nicht mehr eine Funktion, ein Schicksal, welches sie gar nicht sein möchte.

Es ist ja nicht so, als ob sie der königlichen Aufgabe nicht gewachsen wäre. Im Gegenteil, gerade deswegen wurde sie zur Königin gemacht. Von ihr geht eine übermenschliche Energie und Kraft aus. Aus Berichten erfahren wir, dass sie von dem fliehenden Griechenheer als Heldin und mächtige Königin gefürchtet wird. Bis jetzt hat sie ihre Arbeit mit Bravour geleistet. Doch nun muss sie erkennen, dass sie als Königin niemals glücklich sein wird, da diese Funktion mit dem Wunsch nach Individualität nicht vereinbar ist. Das ist der ganze Zwiespalt, die große Zerrissenheit, die Kleist zum Thema macht.

Penthesilea ist es in der Situation nicht mehr möglich, ihre „Königin-der-Amazonen-Rolle“ länger zu spielen, denn der Konflikt zwischen den verschiedenen Schichten ihrer Persönlichkeit ist zu groß.

Penthesilea liebt Achill. Sie liebt ihn in einem uns kaum vorstellbaren Ausmaß. Kleist transportiert dieses enorme Ausmaß in die Sprache. Wenn Penthesilea in der Begegnung mit Achill im fünfzehnten Auftritt sagt: „Zwar gern mit diesem Arm hier traf ich dich; doch als du niedersankst, beneidete hier diese Brust den Staub, der dich empfing.“²⁴, so lässt dies nur ansatzweise erahnen, um welche Intensität es sich da handeln muss.

Was hat es aber mit dieser Liebe auf sich? Die zentrale Liebesszene entfaltet sich auf dem Boden einer inszenierten Illusion. Penthesilea glaubt in der Siegerposition zu sein, doch das ganze Gegenteil ist der Fall. Es ist eine von Kleists

²² Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 19. Auftritt, V. 2305-2307

²³ Vgl.: Hermann, Hans Peter: Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists „Penthesilea“, in: Heinrich von Kleist. Hg. V. Heinz Ludwig Arnold et al. Edition text + kritik, München: 1993 (S. 26-48).

²⁴ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 15. Auftritt, V. 1760-1762

genialen Konstruktionen, den phantasmatischen Charakter einer solchen Liebe in einer Szene auf zwei Ebenen zu arrangieren, indem er den glücklichen Liebesaugenblick auf der offenen Täuschung beruhen lässt. Denn diese große Liebe hat keinen Ort in der Wirklichkeit, sie ist mehr eine Wunschimagination der Liebenden, als wirklich in der Realität existent.

Und eben dieser Konflikt zwischen widersprüchlichen, nicht zu vereinbarenden Wirklichkeitswahrnehmungen ist ein weiterer Aspekt in Penthesileas großer Konfusion. Denn nicht nur, dass aus ihrem Unbewussten eine Liebe empor steigt, die ihr Bewusstsein nicht zulassen dürfte, bringt sie aus der Fassung, sondern auch, dass sie sich dadurch als Fühlende erfährt, deren Inneres schutzlos und verletzlich ist. In dieser Widersprüchlichkeit der Erfahrungen gibt es für sie nur die rastlose Aktivität, beide Bilder zusammen zu zwingen²⁵. Dass sie sich in derart widersprüchliche Bilder ihrer selbst aufspalten sieht, geschieht sicherlich vorwiegend aus der Begegnung mit Achill. Allerdings haben die widersprüchlichen Anforderungen an sie, wie bereits besprochen, sicherlich den Weg zum Konflikt geebnet.

Penthesileas Liebe zu Achill ist der Ausbruch aus diesem Konflikt und der Ausbruch des Konfliktes zugleich. Ihre Sehnsucht nach Liebe mündet nicht geradewegs in den Wunsch nach sexueller Vereinigung mit dem Geliebten, selbst wenn das Rosenfest auch dem Zuschauer ständig im Hinterkopf bleibt, sondern vorrangig im Verlangen danach, im Bild ihrer selbst in der Seele des anderen sich als einheitliche Person zu sehen. Es ist ein Identitätsverlangen, welches durch diese Liebe realisiert und erfüllt werden soll²⁶.

Und dies bekommt Penthesilea auch, allerdings nur für die Dauer eines Dialogs. Nur für eine Szene erlebt sie das vollkommene Liebesglück. Jetzt kann sie bei sich selbst sein, weil sie sich im Geliebten aufgehoben sieht und somit in der kleinsten Form von Sozialität die Möglichkeit erfüllter Gemeinschaft und Kommunikation zu erfahren²⁷. Doch der Schein trügt, und auch für Penthesilea erweist sich ihre Liebe endgültig als das, was sie ist: ein Wunschbild, ein Phantasma, machtvoll, aber imaginär. Dieses Phantasma ist stark genug, um zuletzt Achill in seinen Bann und in den Liebestod zu ziehen und Penthesilea am Ende das zu

²⁵ Vgl.: Hermann, Hans Peter: Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists „Penthesilea“, in: Heinrich von Kleist. Hg. V. Heinz Ludwig Arnold et al. Edition text + kritik, München: 1993 (S. 26-48).

²⁶ ebenda

²⁷ Vgl.: Hermann, Hans Peter: Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists „Penthesilea“, in: Heinrich von Kleist. Hg. V. Heinz Ludwig Arnold et al. Edition text + kritik, München: 1993 (S. 26-48).

verschaffen, was sie wollte: die Vereinigung mit dem Geliebten, die endlich erreichte Identität mit sich selbst, den Durchbruch zu einem sich und sein Schicksal beherrschenden Ich.

Eben diese Tat ist es, die Penthesilea jegliche Grenzen des Möglichen und Realen sprengen lässt. Diese Tat macht sie zum Monster: „Du - Mensch nicht mehr, wie nenn ich dich?“²⁸, fragt die Oberpriesterin entsetzt im vierundzwanzigsten Auftritt, und auch Meroe hat im Auftritt davor ihren Bericht mit: „Sie, die fortan kein Name nennt“²⁹ begonnen. Kleist beschreibt uns da eine Tat, die unsere Vorstellungskraft aufs Neue weit übersteigt.

Penthesilea verliert ihre Sinne, rafft sich zwar immer wieder auf, spricht jedoch immer konfuser. Vor allem die Amazonen verstehen sie nicht. Nicht nur, dass sie blind wütend Achill nachjagt und ihr Heer in Gefahr bringt, im zehnten Auftritt will sie „Helios, an seinen goldenen Flammenhaaren zu ihr hernieder ziehen“³⁰, indem sie den „Ida auf den Ossa wälzt“³¹. Im zwanzigsten Auftritt schlägt ihr Wahnsinn in pure Aggression um. Sie rüstet sich zum Kampf, ruft Hunde und Elefanten herbei. Der Ausgang dieser Raserei ist vorhersehbar.

Dieses Ende ist der einzig logische Ausweg. Denn der pure, unvorstellbare Wahnsinn, entsprungen aus der Zerrissenheit, in die Penthesilea gedrängt wurde, kann sein Ende nur im Absoluten finden. Und absolut ist er, der Tod. Der Zwiespalt in ihr, diese Zerrissenheit ist nicht lebbar. Und auch diese Liebe nicht. Sie ist zu groß, zu mächtig, hat keinen Platz in der Wirklichkeit, vor allem nicht in Penthesileas Wirklichkeit. Penthesilea ist eine Amazone, die Königin des Frauenstaates, dies ist nicht vereinbar mit der liebenden Person. Penthesilea kann diese explosive Mischung aus Siegerinnen-Ehrgeiz, Geschlechterrollenkampf und Identitätsverlangen nicht überleben³².

Und dennoch, Penthesilea ist es nicht bewusst. Es ist der einzig unerbittliche Weg zum Frieden, sie beschreitet ihn wie automatisch. Bis zuletzt: „Was! Ich? Ich

²⁸ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 24. Auftritt, V. 2731

²⁹ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 23. Auftritt, V. 2607

³⁰ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 10. Auftritt, V. 1377

³¹ Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 10. Auftritt, V. 1386-1387

³² Vgl.: Hermann, Hans Peter: Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists „Penthesilea“, in: Heinrich von Kleist. Hg. V. Heinz Ludwig Arnold et al. Edition text + kritik, München: 1993 (S. 26-48).

hätt ihn -? Unter meinen Hunden -? Mit diesen kleinen Händen hätte ich ihn -? Und dieser Mund hier, den die Liebe schwellt -?“³³

Der Wahnsinn, der im Stück immer größere Dimensionen annimmt, mündet in Mord und Selbstmord. Nur müssen wir uns vor Augen halten, wie. Denn der Wahnsinn besteht nicht im Selbstmord an sich, sondern darin, dass sie nur durch ihren Willen stirbt, ohne Fremdeinwirkung, ohne Gift oder Dolch, aber auch nicht in einem passiv erlebten Schock oder Zerfallsprozess, sondern nur durch einen bewussten Willensakt:

„Denn jetzt steig ich in meinen Busen nieder,
Gleich einem Schacht, und grabe, kalt wie Erz,
Mir ein vernichtendes Gefühl hervor.
Dies Erz, dies läutr' ich in der Glut des Jammers
Hart mir zu Stahl; tränk' es mit Gift sodann;
Heißätzendem, der Reue, durch und durch;
Trag' es der Hoffnug ew'gem Amboß zu,
Und schärf und spitz es mir zu einem Dolch;
Und diesem Dolch jetzt reich' ich meine Brust:
So! So! So! So! Und wieder! - Nun ist's gut.“³⁴

„In Kleists *Penthesilea* schweigt zum ersten Mal die Vernunft, waltet gar kein Kampf zwischen Gesetz und Leidenschaft, sondern die Leidenschaft, und zwar die noch unvergeistete triebhafte, vernichtet sich selbst“³⁵ In diesem Kontext zeichnet sich ein Verständnis für *Penthesilea* als *Femme fatale* ab.

Penthesileas Körper zeigt sich „in einer affektgeladenen, unberechenbaren, polymorphen Sinnlichkeit“³⁶ Damit wird das Wunsch-Angstbild anarchistischer Sexualität aufgerufen und die Amazonenkönigin rückt unmittelbar in die Nähe der *Femme fatale*. In diesem Zusammenhang sollte auch darauf hingewiesen werden, dass die Verbindung von Sexualität und Gewalt bereits bei der Entstehung des Frauenstaates konstitutiv war, denn die Amazonen erkämpften sich ihre Freiheit durch den Mord beim Akt. Gesetz und Liebe – Liebe und Gewalt: „die liebende

³³ Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 24. Auftritt, V. 2956-2958

³⁴ Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001. 24. Auftritt, V. 3025-30334

³⁵ Hilmes Carola: „Wer bist du wunderbares Weib?“ In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): *Die femme fatale* im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

³⁶ Vgl.: Appelt, Hedwig und Nutz, Maximilian. Heinrich von Kleist. *Penthesilea*. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1992.

Amazone ist die Vereinigung des Unvereinbaren“³⁷ Hierbei erkennt man die unterschwellige Kritik Kleists an der bürgerlichen Gesellschaft, denn „Frauen, die mit den gleichen Waffen wie Männer ins Feld ziehen, repräsentieren den Gipfel bürgerlicher Emanzipation“³⁸, aber Penthesilea scheitert. Denn sobald sich eine Frau auf das Feld der Männer wagt, kann sie nur ein jähes Ende finden. Hier wird deutlich, wie sehr Frauen, die sich der Attribute der Männer bemächtigen, als Bedrohung wahrgenommen werden.

Penthesilea ist die gefährliche, den Geliebten vernichtende Kriegerin und damit laut unserer Definition eine frühe Vorläuferin der *Femme fatale*. Aber nicht nur der Mann ist in dieser Geschichte das Opfer, denn Penthesilea wird zur „Dämonin, die der tödlichen Gewalt der weiblichen Lust selbst zum Opfer fällt“³⁹ Damit wird anerkannt, dass jede potenzielle *Femme fatale* auch sich selbst zum Opfer fallen kann. Dieser Aspekt der dämonischen Verführerin und der wollüstigen Machtweiber wird nicht immer gesehen, denn meistens wird das für den Mann Ruinöse herausgestrichen.

In der Figur der Penthesilea eine *Femme fatale* sehen zu wollen wäre nicht ganz richtig. Aber das strahlende Bild der freien, handlungsmächtigen Frau verdüstert sich durch ihren zwangsläufigen Tod, der diesen Frauentypus für nicht lebensfähig erklärt. Der Mythos um die Amazonen zeichnet die Konturen für den Typus der *Femme fatale* vor.

³⁷ Hilmes Carola: „Wer bist du wunderbares Weib?“ In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

³⁸ Hilmes Carola: „Wer bist du wunderbares Weib?“ In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

³⁹ Hilmes Carola: „Wer bist du wunderbares Weib?“ In: Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): *Die femme fatale im Drama. Heroinnen – Verführerinnen – Todesengel*. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

2. Die Femme fatale aus dem Meer

„Sie sprach zu ihm, sie sang zu ihm;
 Da wars um ihn geschehen:
 Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
 Und ward nicht mehr gesehn.“

(Johann Wolfgang von Goethe, *Der Fischer*, 1778)

Überall in der Welt hat die Seejungfrau ihre Spuren hinterlassen. Legenden über sie besitzt jedes Land und zu allen Zeiten waren die Menschen von diesem geheimnisvollen Seewesen, dem man ewige Jugend, übernatürliche Schönheit und eine magische Kraft der Stimme nachsagt, angezogen. Die unwiderstehliche Anziehungskraft der sagenumwobenen Gestalt wird allerorts als eine ihrer typischsten Eigenschaften gefürchtet, „denn die Seejungfrau ist die *femme fatale* des Wassers, sie zieht jeden Mann, der ihr ohne zu widerstreben folgt, ins Unglück.“⁴⁰ Hierin erkennen wir die eingangs gefasste, allgemeine Definition der Femme fatale wieder. Sie macht also vor den Elementen nicht halt: es gibt sie auf dem Land und im Wasser.

Wo liegt der Ursprung all dieser Geschichten? Wie kommt die Femme fatale ins Meer? Die Seejungfrauen sind Nachfahren von fischschwänzigen Gottheiten, die in den meisten alten Religionen vorzufinden sind. Auf den frühesten griechischen Vasenmalereien erscheinen bereits fischschwänzige Gottheiten. Aber die zahlreichen Gottheiten, mit denen die alten Griechen ihre Seen und Meere bevölkern, sind dennoch selten als Wassermänner oder Seejungfrauen abgebildet. Poseidon, der Herr der Meere, erscheint meistens in menschlicher Gestalt. An dieser Stelle seien nur die Sirenen erwähnt, „die mit unwiderstehlichen Gesängen Seeleute ins Verderben locken“⁴¹ und dadurch „zu Seejungfrauen (wurden), wie wir sie uns heute vorstellen.“⁴²

Für die alten Griechen waren Sirenen etwas ganz anderes, nämlich Vogelfrauen: Sie besaßen Kopf und Brust einer Frau und Körper und Klauen eines Vogels. Ursprünglich sollen die Sirenen nichts als Geister im vorzeitlichen

⁴⁰ Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962. S. 7

⁴¹ Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962. S. 34

⁴² Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962. S. 34

Griechenland gewesen sein. Erst Homer, der um 850 vor Christus lebte, hat ihnen eine schöne Stimme verliehen und sie zu den „*femmes fatales* des Meeres gemacht: zum Inbegriff weiblicher Verführungskunst, als welche die Welt sie seither bestaunt hat.“⁴³ Der Zauber der Sirenen war eine der größten Gefahren, die Odysseus im Laufe seiner langwierigen Reise zu bestehen hatte. Der Überlieferung nach⁴⁴ lebten die Sirenen auf einer kleinen Insel in der Nähe von Kap Pelorus auf Sizilien. Von dort her klangen ihre zauberhaften Stimmen über das Wasser den Seefahrern entgegen. Völlig von den Liedern gefangen, achteten sie dann nicht auf das Schiff, liefen auf die Klippen auf und versanken. Für Homer war soviel klar: wer dem Gesang der Sirenen lauschte, war zum Tode verurteilt. Das lehrte auch die christliche Kirche der Frühzeit und des Mittelalters⁴⁵: wer die Lieder einer Sirene oder einer Seejungfrau hörte, musste sterben. Zumindest kam er moralisch schwer zu Schaden, da er ja der Verführung eines Weibes nachgab. Wie die Verwandlung der Vogelfrauen in Seejungfrauen vonstatten ging, ist nicht genau eruierbar. Wahrscheinlich wurde das Meer zum Lebenselement der Sirenen, weil ihre Gesänge immer eine Gefahr für die Seefahrer bedeutet hatte.

In der Romantik erlebt die Seejungfrau einen neuerlichen Aufschwung. Die Romantiker beschäftigen sich sehr stark mit der *Femme fatale* aus dem Meer.

Von einer tiefen Sehnsucht getrieben, in die Urgründe der Natur und damit des eigenen Seins hinabzusteigen, machten sich die Romantiker die Wassermetaphorik besonders gerne zunutze, denn als Ausdrucksträger des romantischen Naturgefühls spielte das Wasser eine zentrale Rolle. Die Unergründlichkeit und Faszination, die von diesem – zugleich abstoßenden und anziehenden – Element ausging, wurde gerne mit der Anwesenheit von Nixen, Meerjungfrauen oder dergleichen unterstrichen. Die Assoziation Weiblichkeit/Wasser war scheinbar ausreichend um ein sozusagen fast uferloses Spektrum an Gefühlen aufwallen zu lassen. Die Romantiker schöpften in erster Linie nicht immer aus dem Volksglauben, bzw. den daraus hervorgegangenen Sagen, sondern vielmehr aus den mittelalterlichen Epen und Elementarlehren.

⁴³ Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962. S. 34

⁴⁴ Vgl.: Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962. S. 36

⁴⁵ Vgl.: Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962. S. 36/37

Der wichtigste Vertreter hierbei ist sicherlich Clemens Brentano. Der wohlklingende Name des Schieferfelsens von St. Goarshausen am Rhein regte den Dichter zur Schöpfung der verführerischen Frauengestalt Loreley an⁴⁶. Ihr Wesen bleibt unbestimmt, aber über die Art und Weise der Darstellung entwickelt sich schon bald ein Konsens: sie hat ein verführerisches Äußeres und eine betörende Stimme und sie wird ihren Verehrern zum Verhängnis, sobald sie ihr zu nahe kommen, womit wir die anfänglich genannte Definition wiederum bestätigt sehen. „Es gibt keine Frau, von der die Deutschen mehr hingerissen waren als von der Loreley.“⁴⁷

Ludwig Tieck war es, der mit seiner Neubearbeitung des Melusinenstoffes um 1800 das Motiv der Schicksalserfüllung akzentuierte und die Melusine endgültig in die Nähe der Wassernymphe brachte. In den zahlreichen Untersuchungen zum Melusinenstoff wird stets darauf hingewiesen, dass die Gestalt der Melusine in den vorparacelsischen Fassungen noch durchwegs positive Züge trägt. In den Adaptationen des 19. Jahrhunderts sind die positiven, fruchtbaren Zauberkräfte der ursprünglichen Melusinegestalt gänzlich verschüttet⁴⁸.

Aus einem historischen Blickwinkel gesehen, dienten in der Romantik allgemein die eher urtümlich und mystifizierend anmutenden Epen und Balladen als Kompensation für die fehlende nationale Einheit. Sie hielten das benötigte Material zur Schaffung neuer Symbole bereit.

Die Konzentration der seit jeher ungebündelten Charakteristika der Wasserfrau auf die Frau an sich war fraglos nicht erst durch die Romantik in Gang gekommen. Es kann aber kein Zufall sein, dass in ihrem unmittelbaren Nachklang das Pendel sich ausschließlich im Negativbereich aufhält, denn das ausklingende 19. Jahrhundert bestimmte „das ganz und gar entpersönlichte Weib mit dem Fischeschwanz als eine Ausdrucksform des dämonisch-männermordenden Gesamtkunstwerks *Femme fatale*.“⁴⁹ Mittlerweile wurde das Weibliche weniger im Sinne eines unfasslichen Naturwunders oder eines verschwimmenden Widerhalls poetischer Weltsicht begriffen, sondern verdichtet sich zur existenziellen Bedrohung.

⁴⁶ Vgl.: Lentwojt, Peter: Die Loreley in ihrer Landschaft. Romantische Dichtungsallegorie und Klischee. Ein literarisches Sujet bei Brentano, Eichendorff, Heine und anderen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1998. S. 45

⁴⁷ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image. Wien: Braumüller, 1999. S. 10

⁴⁸ Hochholdinger-Reiterer, Beate: Vom Erschaffen der Kindfrau. Elisabeth Bergner – ein Image. Wien: Braumüller, 1999. S. 12

⁴⁹ Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag, 1995. S. 133

Die neue Verwerflichkeit des Geschlechtlichen fand sich nicht zuletzt im Reflektor Nixe gespiegelt.

Zusammengefasst lässt sich nun sagen, dass die Legenden um die Seejungfrauen – die auch in der Lyrik stark verdichtet wurden – zur Verteufelung des Weibes und somit zum Entstehen der Femme fatale beigetragen haben.

In diesem Kapitel sollte auf die lange Tradition der Verteufelung des Weibes hingewiesen werden.

Der Mythos um die selbstbestimmten Frauen, die einen eigenen Staat gründen, in dem sie ohne die Hilfe von Männern auskommen, ja diese sogar für ihre Zwecke nur ausnutzen und dann umbringen, ist wohl die deutlichste Ausformung der männlichen Angst. Penthesilea kann wohl nicht eindeutig als *Femme fatale* kategorisiert werden, der Amazonenmythos aber ist das Beispiel *par excellence* für das Schüren des Mythos' um die Verderben bringende Frau.

Ebenso wie der Mythos um die Sirenen, Nixen und Meerjungfrauen, die die Männer durch pure Verführung willig machen und ins Verderben stürzen. Hierbei wird Wasser mit Weiblichkeit gleichgesetzt, womit die Bedrohung der Elemente zur Bedrohung durch die Frau wird. Die Wasserfrauen sind wohl auch nicht eindeutig als *Femmes fatales* einzuordnen, doch auch in diesem Mythos wird die Angst um die Macht der Frau deutlich.

All diese Mythen treten nicht ohne Grund in der Romantik auf, sie bereiten den Weg zum Auftritt der *Femme fatale* in der Jahrhundertwende vor.

III) Verwissenschaftlichung des Weibes

Das Auftreten der Femme fatale in der Jahrhundertwende hat viele Gründe. Die Entkörperlichung und somit die Idealisierung der Frau in der Romantik, hatte seinen Gegenpart bereits in den Mythen, wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben. Dieser Gegenpart wurde in der Jahrhundertwende zum Objekt der Wissenschaft. Zu dieser Zeit war der Diskurs über Weiblichkeit und Sexualität sehr aktuell. Ausführlich kann in dieser Arbeit freilich nicht darauf eingegangen werden, aber ein kurzer Blick auf die wissenschaftliche Lage der Jahrhundertwende ist wichtig, um das Aufkommen der Femme fatale in der Jahrhundertwende besser einordnen zu können.

Inwiefern das Frauenbild durch diese Verwissenschaftlichung des Weibes geprägt, bzw. verändert wurde und was dies vor allem für unseren Typus der Femme fatale bedeutet, soll an den Theorien von Georg Simmel, Otto Weininger und Sigmund Freud erläutert werden.

1. Georg Simmel: „das Korrektiv“

Georg Simmel leistete wichtige Beiträge zur Kulturphilosophie, indem er sich unter anderem als einer der ersten mit der Rolle und Psychologie der Frau beschäftigte.

Seine Theorie hierzu ist nämlich, dass es keine allgemein-menschliche Kultur gibt, sondern ausschließlich eine aus dem Männlichen entstandene und durch das Männliche begründete. Über die Rolle des Weiblichen in dieser Kultur beschäftigte er sich intensiv und kommt zu dem Schluss, dass das Weibliche sehr wohl eine Kultur hat. Jedoch eine aus der männlichen Kultur entstandenen⁵⁰, womit dem Weiblichen keine eigenständige Kultur zugestanden wird. Die Frau wird als Ergänzung, gleichsam als „Korrektiv“ männlicher Defizite gesehen. In diesem Zusammenhang erscheint die Vorstellung eines selbstbestimmten oder eigenständigen Weiblichen erschreckend.

Wichtig für die Thematik der Arbeit ist die klare Haltung gegenüber dem Weiblichen als minderwertige Kultur. Denn hierbei wird deutlich, wie sehr der Typus der eigenständigen Frau als Bedrohung wahrgenommen wird. Die Femme fatale, als selbstbewusstes, von den Männern unabhängiges Wesen wird somit natürlicherweise verdammt.

⁵⁰ Vgl.: Simmel, Georg : Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1986.

2. Otto Weininger: „M“ und „W“

Otto Weininger ist vor allem für seine Theorie über die Geschlechter für diese Arbeit relevant. Er versuchte sich an der Definition des Männlichen und Weiblichen vor dem Hintergrund der Annahme, dass in allen lebenden Dingen ein Anteil von beiden zu finden sei. Er platzierte das Männliche an einem Ende einer Skala. In der Vorstellung von Weib und Trieb einerseits und Mann und Geist andererseits, ordnete er der Frau eine seelische und sittliche Minderwertigkeit zu. Die Frau sei zu keiner geistigen Orientierung und schöpferischen Produktivität fähig. Er wies auch verschiedensten Bewegungen und Konzepten männliche und weibliche Züge zu. So war für ihn das Judentum stark weiblich dominiert, während das Christentum eher männliche Züge hatte.

Otto Weininger war einer der ersten, der sich mit der androgynen Natur des Menschen beschäftigte und eine Theorie der körperlichen und seelischen Bisexualität ausarbeitete. Bisexualität bedeutet bei Weininger, dass die ursprüngliche Anlage des Menschen zwiesgeschlechtlich ist und dass erst das Überwiegen des männlichen oder weiblichen Elements das konstituiert, was man Mann oder Frau nennt. Prozentuale Anteile der konträren Geschlechtlichkeit verhielten sich aber auch bei den Erwachsenen zu verschiedenen Graden und aus den Ergänzungsverhältnissen ergäben sich die Gesetze der sexuellen Anziehung.

Jedes Individuum versuche dabei, seinen unvollständigen Prozentsatz von „M“ oder „W“ zu vervollständigen. In idealtypischer Abstraktion hieße das, dass immer ein ganzer Mann (M) und ein ganzes Weib (W) zueinander streben, bzw. ihr sexuelles Komplement suchen. Besteht ein Individuum also aus $\frac{3}{4}$ M und $\frac{1}{4}$ W, so wird es von einem Partner angezogen, der sich aus $\frac{1}{4}$ M und $\frac{3}{4}$ W zusammensetzt⁵¹.

Statt die Möglichkeit der Freiheit von Geschlechterrollen und ihren Zwängen wahrzunehmen, fordert Weininger aber dessen Überwindung. Der Mann muss seine Anteile an „W“ ausmerzen: „das Weib sündigt nicht, denn es ist selbst *die* Sünde, als *Möglichkeit* im Manne.“⁵² Die überwältigte und verdrängte Weiblichkeit und Sinnlichkeit im Manne selbst sind das Thema.

⁵¹ Vgl.: Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter : eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes & Seitz, 1980.

⁵² Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter : eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes & Seitz, 1980. S. 398.

Diese Sublimierungstheorien sind im Kontext der Femme fatale sehr interessant. Die Femme fatale als Wunsch-/Angstprojektion des „M“? „W“ wird in Weinigers Sexualtheorie keine positive Konnotation gegeben, denn: „Die Frau ist nur sexuell, der Mann ist auch sexuell.“⁵³ Hierbei wird deutlich, dass weibliche Sexualität als minderwertig erachtet wird und keine vollständige Berechtigung hat. Womit die Femme fatale als selbstständig sexuelles Wesen zur Bedrohung wird.

⁵³ Weininger, Otto: *Geschlecht und Charakter : eine prinzipielle Untersuchung*. München: Matthes & Seitz, 1980.

3. Sigmund Freud: „der dunkle Kontinent“

Das Aufkommen der Psychoanalyse durch Sigmund Freud ist wohl der wichtigste Beitrag zur „Verwissenschaftlichung“ um die Jahrhundertwende. Im Rahmen dieser Arbeit kann freilich nicht auf Freuds gesamtes Schaffen eingegangen werden, seine Abhandlungen über das Weibliche dürfen allerdings nicht außer Acht gelassen werden.

Für Freud blieb das Weibliche „der große dunkle Kontinent“, wie er es selber nannte. Hierbei fällt sofort die Assoziation des Weiblichen mit dem Dunklen und somit der Bedrohung auf. Diese Bedrohung geht vor allem von der sexuell selbstständigen Frau aus, weswegen Freud in seinen Theorien über die Frau das Weibliche fast bis zur Gänze sublimiert.

Seine Theorie über den Kastrationskomplex der Frau⁵⁴ beispielsweise suggeriert ein Manko, einen Defekt. Dies bedeutet, dass Freud so weit ging, dem weiblichen Geschlecht als solches keine Berechtigung zu geben, womit auch die Frau als sexuelles Wesen keine Berechtigung hat. Freud entsexualisiert das Weibliche also nicht nur, er tabuisiert es:

„Nicht nur der erste Koitus mit dem Weib ist tabu, sondern der Sexualverkehr überhaupt. Beinahe könnte man sagen, das Weib sei im ganzen tabu (...) Vielleicht ist diese Scheu darin begründet, daß das Weib anders ist als der Mann, ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig erscheint.“⁵⁵

Die weibliche Sexualität hat keinen eigenen Existenzanspruch, denn sie könnte dem Mann schaden: „Der Mann fürchtet, vom Weibe geschwächt, mit dessen Weiblichkeit infiziert zu werden und sich dann untüchtig zu zeigen.“⁵⁶ Weiblichkeit wird in diesem Fall mit Krankheit gleichgesetzt, womit sich der Mann infizieren könnte. Hierbei ist die Angst um die Folgen einer selbstbestimmten weiblichen Sexualität unverkennbar.

Freuds Theorien über Weiblichkeit und weibliche Sexualität stehen im Kontext seiner Zeit, in der diese Themen zum ersten Mal auf wissenschaftlichem Niveau

⁵⁴ Freud, Sigmund: Sexualleben. In: Sonderausgabe 5. Hrsg.: Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000.

⁵⁵ Freud, Sigmund: Sexualleben. In: Sonderausgabe 5. Hrsg.: Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000. S. 218

⁵⁶ Freud, Sigmund: Sexualleben. In: Sonderausgabe 5. Hrsg.: Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000. S. 218

behandelt wurden. Erstaunlich ist, dass Weiblichkeit - und damit auch weibliche Sexualität - nie als etwas Eigenständiges gesehen wird. Auch Freuds Sublimierungstheorien gehen in diese Richtung und erklären das Aufkommen der Femme fatale als Gegenreaktion, Angst- und Wunschbild.

Zur Jahrhundertwende wurden die Themen um Weiblichkeit, weibliche Kultur und Sexualität zum ersten Mal wissenschaftlich behandelt. Von Männern allerdings und dies ist bezeichnend. Denn aus ihrer männlichen Sicht und den damaligen gesellschaftlichen, immer noch sehr rigiden bürgerlichen Vorstellungen, erlauben diese Theorien nie ein positives Bild der Frau. Im Gegenteil, sie wird immer als Bedrohung dargestellt.

Ihr wird keine Eigenständigkeit zugesprochen. Georg Simmel benennt zwar zum ersten Mal eine weibliche Kultur, diese entsteht seiner Meinung nach aber nur aus der männlichen und ergänzt diese. Otto Weininger gesteht jedem Menschen zwar männliche und weibliche Anteile zu, wobei es sich allerdings in keiner Weise um gleichberechtigte Anteile handelt, denn die weiblichen müssten ausgemerzt werden. Und auch Freud – dessen Einfluss wohl bis heute der stärkste ist – entsexualisiert die Frau und stellt sie als Infektionsgefahr für den Mann dar. Weibliche Sexualität wird damit nicht nur nicht anerkannt, sondern auch als etwas Schmutziges bezeichnet, das vor allem auch nichts mit Liebe zu tun hat, denn „es gibt nur „platonische Liebe“. Denn was sonst noch Liebe genannt wird, gehört in das Reich der Säue.“⁵⁷ Diese starke Negativierung der weiblichen Sexualität führt zum Bild der Frau als Bedrohung.

Im Kontext der starken Verwissenschaftlichung des Weibes ist es wenig verwunderlich, dass die *Femme fatale* Hochkonjunktur hatte. Und dies nicht nur in der Theorie, sondern auch in der Praxis, denn zur Jahrhundertwende entstand eine neue Berufsschicht für die Frau: die der Schauspielerin. Im nächsten Kapitel soll vor allem auf die Rolle der Schauspielerin eingegangen werden. In ihr lebt der Typus der *Femme fatale* auf und wird real.

⁵⁷ Hilmes; Carola: Die *femme fatale*. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag, 1990. S. 25.

IV) Weibliche Darstellungskunst

Der Beruf der Schauspielerin ist es Rollen zu verkörpern. Ihr Auftreten öffnet dem 18. Jahrhundert die Augen über seine anthropologischen und alltagstheoretischen Annahmen. Denn angesichts der schauspielerischen Profession erscheint eine eben erst erschaffene Einrichtung gefährdet: die des Weibes. Als Weib ist die Frau – gleich welchen gesellschaftlichen Standes – vor den Risiken moderner Dynamik bewahrt und von deren Möglichkeiten ausgeschlossen. Der Frauenstand bildet als Naturstand einen der wenigen Stände, die in der Moderne bewahrt werden sollten. Zum einen soll er nämlich den Familienstand erhalten, zum anderen evoziert das Bild jenes Naturstandes den Traum einer einfachen und archaischen Welt⁵⁸. Diese Dynamik kommt uns nicht ganz unbekannt vor. Wie der natürlichen Weiblichkeit eine einzige soziale Rolle entspricht, so schließt die Rede von der Natur den Terminus Rolle aus. Eine Rolle verweist nicht auf eine ursprüngliche und unbeeinflussbare Natur: Natur und Rolle – Schauspielkunst und Weiblichkeit treten deshalb in ein agonales Verhältnis.

Der Beruf der Schauspielerin war zur Jahrhundertwende anrühlich und galt als moralisch bedenklich, offerierten diese Frauen doch Körper und Können den Blicken der Betrachter, welche die Szenerie des Schauspiels oft genug sexualisiert wahrnahmen.

Für die Entwicklung unseres Typus' der *Femme fatale* war dies sicher förderlich. Deswegen möchte ich den Stand der Schauspielrinnen – auch anhand von konkreten Beispielen - genauer beleuchten.

⁵⁸ Geitner, Ursula (Hrsg.): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne. Bielefeld, Haux, 1988. S. 252.

1. Die Anfänge des Berufs der Schauspielerin

„Die Schauspieler, das bedeutet zweitausend Jahre lang männliche Schauspieler“⁵⁹

In der griechischen Antike waren Frauen - den Darstellungen auf Vasen und Schalen zufolge - durchaus an der ursprünglichen Entstehungszeit des Theaters beteiligt, obschon mit der weiterfolgenden Entwicklung des klassischen Theaters den Frauen der Zugang zum Theater verwehrt wurde. Es sei nur am Rande festzuhalten, dass im Mittelpunkt der meisten griechischen Stücke Frauen sind. Von Männern, für Männer geschrieben also.

Im alten Rom blieb alles gleich, bis auf die Tatsache, dass nun auch Sklaven und Sklavinnen mitspielen durften. Da dieses Mitwirken am Theatergeschehen nicht freiwilliger Natur war, kann in diesem Zusammenhang nicht von Schauspielerinnen im eigentlichen Sinn gesprochen werden. Frauenrollen wurden weiterhin jahrhundertlang von Männern bzw. Knaben verkörpert.

Die ersten Berufsschauspielerinnen findet man in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Italien. Das Gedankengut der Renaissance und die neu formierte Commedia dell'arte erlauben Frauen den Zugang zu Kunst und Kultur. Schauspielerinnen treten sowohl auf Marktplätzen, als auch bei Hof auf. Katharina von Medici rief 1548 eine Schauspieltruppe an den französischen Hof, dem nachweislich Frauen angehörten. Ab diesem Datum kann man offiziell von Berufsschauspielerinnen sprechen.

Mit dem Gastieren der italienischen Truppe am französischen Hof ließ auch in Frankreich diese Entwicklung nicht mehr lange auf sich warten. Das Erscheinen der ersten Berufsschauspielerin in Paris war um 1607.

Auch in Spanien findet man, trotz heftiger Kritik der Kirche, ab 1579 Schauspielerinnen.

Der germanische Raum kam den Entwicklungen des romanischen Raumes nur hinkend nach. Das elisabethanische Theater Englands zeigte sich besonders frauenfeindlich, denn bis weit ins 17. Jahrhundert hinein wurden auf der Insel Frauenrollen weiterhin von Männern oder Knaben gespielt.

Und auch in Deutschland setzte die Entwicklung verzögert ein. 1654 wird zum ersten Mal urkundlich von Schauspielerinnen geredet⁶⁰, aber erst im 18. Jahrhundert

⁵⁹ Schwab, Elke: Von der Schauspielerin zur Diva – Von der Diva zum Mythos. Wien: DiplA, 2000. S.3.

schafften es die deutschen Schauspielrinnen auf die Bühne, zumal bei Hof den italienischen und französischen Kolleginnen Vorrang gegeben wurde. Doch „im 18. Jahrhundert wurde das Theater für eine neue, breite Öffentlichkeit zum wichtigsten Massenmedium; (...) Die Schauspielerinnen erfuhren daher eine öffentliche Beachtung“⁶¹ Prinzipalinnen wie Katharina Elisabeth Velten und Caroline Neuber sind da wohl die wichtigsten Vertreterinnen. Sie versuchten sittliche Disziplin und Berufsethos in ihre Gruppen zu bringen um so den Ruf der Schauspielerinnen zu verbessern. Durch eben diese Verbürgerlichung der Schauspieltruppen, den langsamen Abbau der Vorurteile und der Gründung stehender Theater waren Frauen immer mehr als Künstlerinnen akzeptiert. Gesellschaftlich aber entsprachen sie nicht wirklich den bürgerlichen Wertvorstellungen, denn viele von ihnen mussten sich finanziell als Maitressen über Wasser halten.

Das 19. Jahrhundert bringt allgemein eine rasante Entwicklung im Theater und speziell im Stand der Berufsschauspielerinnen. Die industrielle Revolution und die dadurch entstehenden sozial-ökonomischen Veränderungen führten in ganz Europa zu einem Bevölkerungszuwachs. Nationalismus und Liberalismus sind die großen politischen Strömungen dieser Zeit. Das Theater fungiert hierbei identitätsstiftend und die bürgerliche Welt sieht sich immer mehr zum Ideal stilisiert. Dagegen kommt die Schauspielerin nicht an, denn entweder ist sie die gefeierte Künstlerin bei Hof oder die namenlose Darstellerin auf der Vorstadtbühne.

Doch woher kamen diese Frauen? Viele von ihnen waren Schauspielerkinder, weswegen es auch zur Gründung zahlreicher Theaterdynastien kam. Andere wiederum kamen aus dem Milieu der Kurtisanen. Ein Umstand der verursachte, dass das Wort Schauspielerin jahrhundertlang als Synonym für Prostituierte gebraucht wurde.

Oder mehr, wie dieses Zitat verdeutlichen soll: „Schauspielerinnen wird eine noch exzessivere Sexualität nachgesagt als Prostituierten, weil sie Sex mit Lügen verbinden“⁶². Von einer Schauspielerin erwartete man förmlich ein affärenreiches Leben. Neben Rollenstudium, Proben, Vorstellungen und Näharbeiten, hatte die Schauspielerin im Zuge gesellschaftlicher Verpflichtungen als Begleiterin oder Entertainerin wichtiger Leute zu fungieren. Allein aus finanziellen Gründen, blieb der

⁶⁰ Emde, Ruth: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. S. 31

⁶¹ Emde, Ruth: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. S. 30

⁶² Emde, Ruth: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. S. 31

Schauspielerinnen oftmals nichts anderes übrig. Eine Heirat oder gar Geburt eines Kindes waren für Theaterdirektoren ein Kündigungsgrund. Eine verheiratete Frau oder gar Mutter würde ihre erotische Ausstrahlung verlieren. Folglich sind wir mitten im Feld der *Femme fatale* gelandet. Denn eine *Femme fatale* ist per Definition niemals Ehefrau oder Mutter. Dass dieser Begriff durch das aufkommende Schauspielrinnenentum an Bedeutung gewann, lässt sich jetzt sehr leicht erklären: ich behaupte, dass die sozialen und gesellschaftlichen Umstände, die der Beruf der Schauspielerin mit sich brachte, Frauen zu *Femmes fatales* machte. Es ginge zu weit zu behaupten, dass die *Femme fatale* ein alleiniges Produkt der gesellschaftlichen Gegebenheiten des 19. Jahrhunderts ist. Die Schwierigkeiten allerdings, die Frauen im Beruf der Schauspielerei hatten, haben durchaus zum Mythos *Femme fatale* beigetragen.

2. Was ist ein Star?

Redet man von Schauspielerinnen, redet man oftmals auch von Stars. Erfolg, Ruhm, Glamour: Was aber genau macht einen Star aus? Der Starbegriff ist ein essentielles Werkzeug um die *Femme fatale* in ihrem Auftreten als Schauspielerin zu untersuchen.

Der unumstrittene Grundlagentext der gegenwärtigen Star Studies, Richard Dyers *Stars* von 1979, zog semiotische und soziologische Theorien heran, um dem Star-Phänomen gerecht zu werden. Mit seinem doppelten Ansatz schuf er die Möglichkeit, Stars sowohl strukturell - als hochverdichtete, mehrdeutige Zeichen und Images - , als auch funktionell - für die Narration, Bedeutung und Ästhetik des Films, für die Filmindustrie, für die Zuschauer und Fans, sowie für die Gesellschaft insgesamt - zu analysieren⁶³.

Dyers Arbeit initiierte eine Reihe von Fallstudien, die am British Film Institute erarbeitet wurden und zog weitere theoretische Überlegungen zum Star-Phänomen nach sich. Dyer selbst erweiterte seine ursprünglichen Thesen um die Kategorie des Diskurses, um Stars stärker an historische Kontexte anzubinden⁶⁴. Mit seinem soziokulturellen Ansatz stieß Dyer, gerade in der britischen Filmwissenschaft, auf heftigen Widerstand von psychoanalytisch inspirierten Theorien, die ihm vor allem vorwarfen, dass er das Problem der Beschaffenheit der Beziehung zwischen Star und Rezipienten - und damit die Frage, warum Stars eine Bedeutung für Rezipienten haben - nicht befriedigend kläre. In Reaktion auf Dyer unternahm daraufhin John Ellis den Versuch, die einschlägigen Konzepte der psychoanalytischen Theorie für die Beantwortung der Frage fruchtbar zu machen, warum Zuschauer von Stars fasziniert sind. Er bot allerdings keinen methodologischen Rahmen, in dem spezifische Fragestellungen in Zusammenhang mit dem Star-Phänomen gestellt werden konnten - etwa, wie und warum Filmstars bestimmte Bedeutungen erzeugen, warum bestimmte Zuschauer bestimmte Stars schätzen und andere nicht, und warum bestimmte Stars zu bestimmten historischen Zeitpunkten auftauchen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass ein Star eine Person ist, „die sich markant von anderen unterscheidet, dass sie in ihrer Einzigartigkeit auffällt“ und „die sich und ihr Können in einem öffentlichen Ereignis darbietet und an der ein Publikum

⁶³ Vgl.: Dyer, Richard: *Stars*. London: British Film Institute, 1998.

⁶⁴ Ebenda

ein besonderes Interesse hat.“⁶⁵ So weit, so gut. Das Wichtigste an dieser Definition ist wohl der letzte Teil: das Publikum. Denn: „Darsteller werden dann zu Stars, wenn das, was sie ausagieren, für genügend Menschen von Bedeutung ist.“⁶⁶ Unter dem Einfluss der Entwicklung der neuen technischen Mittel und Medien im 19. Jahrhundert veränderte sich die Art der Wahrnehmung. Und dies war vor allem auch am Theater spürbar.

Denn der Star ist nicht erst ein Produkt der Filmindustrie, der Star der Jahrhundertwende ist auf der Theaterbühne beheimatet: Glanz, Ruhm, Erfolg, Juwelen, Roben, Pelze, tausende Verehrer, dutzende Liebhaber, exzentrische Szenen, Skandale – ein veröffentlichtes Privatleben jenseits bürgerlicher Normen. In diesem Zusammenhang redet man vor allem von weiblichen Bühnendarstellern, die den Starstatus erreichten, wie beispielsweise Sarah Bernhardt, die allerdings auch (dadurch?) nicht minder mit dem Begriff *Femme fatale* in Zusammenhang gebracht wurde. Inwieweit „Star“ und „Femme fatale“ sich bedingen, soll im Folgenden erörtert werden.

⁶⁵ Vgl.: Schwab, Elke: *Von der Schauspielerin zur Diva – Von der Diva zum Mythos*. Wien: DiplA, 2000. S.24.

⁶⁶ Dyer, Richard: *Stars*. London: British Film Institute, 1998. S. 19.

3. „Die Göttliche“: Sarah Bernhardt

„Sie war die Inkarnation der vielschichtigen Femme fatale, Phantasma des Weibes im Fin de siècle.“⁶⁷

3. 1. Allgemeines

Es ist unumstritten, dass Sarah Bernhardt ein Star war. Jeder Star verkörpert einen bestimmten Typus, ein Image. Sarah Bernhardt wird als eine leidenschaftliche, sexuelle, dramatische und exaltierte, mondäne Frau, kurz als „Femme fatale“ beschrieben. Sie war eine äußerst reizbare Person, neigte zu Temperamentsausbrüchen und dramatischen Szenen auch außerhalb des Theaters. Sie wechselte ständig ihre Liebhaber, konnte und wollte nicht altern und legte deswegen höchsten Wert auf ihr Äußeres.

Sarah Bernhardts Position war eine, die bis dato von keiner Schauspielerin erreicht worden war. Der um sie veranstaltete Kult nahm noch nie da gewesene Dimensionen an. Im ausgehenden 19. Jahrhundert war sie Frankreichs Aushängeschild, die bekannteste Frau des Landes. Sie galt als „Inkarnation der belle époque“⁶⁸ und bastelte mit Interviews, Fotografien, Bühnenbild- und Kostümentwürfen fleißig an ihrem Image mit.

Und vor allem ihr Privatleben schien eine einzige Inszenierung: umgeben von Sekretären, Maskenbildnern, Schneidern und einem privaten Tiergarten, glich ihr Dasein dem einer Königin.

Für ein besseres Verständnis sei hier noch einmal die Definition des Stars angeführt: Aus einigen persönlichen Charakteristika, dem Rollenrepertoire und dem öffentlichen Privatleben wird eine Person mit einem bestimmten Erscheinungsbild konstruiert, die einer möglichst großen Anzahl von Menschen als Projektionsfläche für Wunsch- und Angstvorstellungen dient. Wenn nun also die These aufgestellt wird, Sarah Bernhardt habe den Typus der Femme fatale verkörpert, so setzt sich dies aus dem Rollenrepertoire, der Privatperson, wie sie der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, und dem äußeren Erscheinungsbild zusammen.

⁶⁷ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 63.

⁶⁸ Schwab, Elke Maria: Von der Schauspielerin zur Diva – Von der Diva zum Mythos. Wien: DA, 2000. S. 72.

3. 2. Rollen

In Sarah Bernhardts Repertoire finden sich zwischen 1880 und 1900 unter anderem die zeitgenössisch angelegte Kurtisane Marguerite Gautier, Gilberte, Marion Délorme, Théodora, Medea und Kleopatra.

Kostbar gekleidet ließ sie sich in Rollen wie Théodora, Gismoda oder Kleopatra zur Göttin stilisieren. Für die Rolle der Théodora fuhr sie eigens nach Ravenna und fertigte nach einem langen Aufenthalt in der Kirche von San Vitale genaue Entwürfe für all ihre Kostüme mit dem dazugehörigen Schmuck an. Ihre Kostüme kosteten mehr als die Ausstattung eines durchschnittlichen Bühnenstückes, ihre Gewänder sollen mit mehr als 4500 Edelsteinen besetzt gewesen sein. Die Rollenfotos zeigen Sarah Bernhardt in ihrer „Juwelenkruste“ repräsentativ stehend oder auf dem Thron sitzend⁶⁹. Auch in der Rolle der Kleopatra ist sie reich geschmückt: Das Theaterplakat von Emil Lévy zeigt sie mit offenen Haaren und einem Diadem in Schlangenform, wie sie reich geschmückt in leichtem Gewand posiert.

Sarah Bernhardt ging mit der Zeit und in der Rolle der Gismoda sehen wir sie in umhüllenden Gewändern und einem orchideengeschmückten Haupt, ganz im Sinne des Jugendstils. Fortan sind Blumen ein wichtiges Accessoire: als Kameliendame hat sie eine weiße Kamelie, als Princesse Lointaine eine weiße Lilie und auch als la Samaritaine trägt sie Blumen im Haar. Blumen schmücken sie - ob dramaturgisch begründet oder nicht – in den meisten Plakaten von Alfons Mucha. Ebenso wie Sterne: vor einem Sternenhintergrund hebt sich Sarah Bernhardt als Kameliendame ab (Abb. 2). Die Assoziation mit „Star“ ist in diesem Zusammenhang wohl gewollt. Auf dem Medeaplakat wird ihr das verführerischste und „fatalste“ Symbol attribuiert: die Schlange. Sarah Bernhardt besaß zwei Nattern, spielte die Todesszene der Kleopatra mit eben diesen und ließ sich ein Schlangenarmband (Abb. 1) anfertigen.

⁶⁹ Vgl.: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 77.

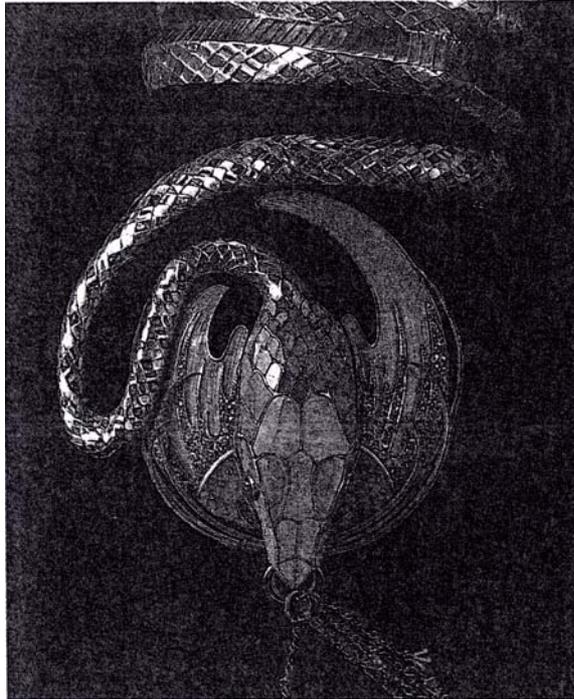


Abb. 1

3. 3. Äußeres Erscheinungsbild

Dieses Schmuckstück ist ein anschauliches Beispiel für die Vermischung der Sphären des Theaters und des Privaten: ursprünglich auf dem Theaterplakat, trug Sarah Bernhardt diese „Insignie der Femme fatale“⁷⁰ auch privat. Auch ihr Kleidungsstil war privat ein sehr eigener und nicht minder an den ihrer Kostüme angelehnt: Satin, Seide, Samt und Pelz waren die bevorzugten Materialien. Sie hüllte sich in Schals und Schleier, benutzte die Farben Schwarz, Weiß und Cremefarben und steckte sich frische Blumen ins Dekolleté. Es ist interessant anzumerken, dass Sarah Bernhardt keineswegs dem damaligen Schönheitsideal entsprach. Mit ihrer schlanken Figur, dem dunklen Make-up und dem extravaganten Kleidungsstil widersprach sie dem sogar.

Ein weiterer Aspekt ihres Äußeren war ihre Androgynität. Dies stellt keinen Widerspruch zur Femme fatale dar, denn diese ist unberechenbar und grenzüberschreitend. Durch ihre vorhin bereits erwähnte schlanke Figur war Sarah Bernhardt für so genannte Hosenrollen prädestiniert. Vier Jahre lang spielte sie den Cherubin in Beaumarchais' *Le mariage du Figaro*. Und vor allem in höherem Alter

⁷⁰ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 94.

spielte sie Rollen wie Lorenzaccio, Hamlet, Pelléas, L'Aiglon und den Prinzen in *Dornröschen*. Mit diesen Rollenauswahlen machte sie natürlich wieder von sich reden, denn die Kritik nahm das sehr kontroversiell auf. Wenn man das Plakat von *Pelléas und Mélisande* hernimmt (Abb. 6), versteht man die Reaktion etwas: Pelléas – also Sarah Bernhardt – hält Mélisande im Arm, die ihren Kopf nach hinten neigt und den Hals reckt. Dieses Bild ist sehr sinnlich und lässt lesbische Assoziationen nicht aus. Dies rückte die Inszenierung und damit Sarah Bernhardt selber von „der Sphäre der Kunst in die des Sensationellen.“⁷¹ Und genau dies war ihre Absicht und forciert das Image der *Femme fatale*. Wir werden in den weiteren Kapiteln sehen, wie das Spiel mit der Androgynität immer wieder zum Image der *Femme fatale* beigetragen hat.

3. 4. Inszenierung des Privatlebens

Grenzüberschreitend waren aber noch ganz andere Dinge, wie beispielsweise ihre Vorliebe für Raubtiere. Sie kaufte angeblich Panther, Löwen und Tiger und besaß, wie oben bereits erwähnt, Reptilien. Auch dahingehend lag sie im Trend der Zeit und verstärkte somit ihr Image der *Femme fatale*, denn „den animalischen Symbolen liegt die Vorstellung zugrunde, dass das Weib geschmeidig elegant und verführerisch schön, wild, unberechenbar und zerstörerisch sei.“⁷²

Diese Tiere waren Teil der häuslichen Inszenierung, denn Architektur und Inneneinrichtung ihrer Wohnung waren – wie kann es anders sein - ganz im Zeichen des Exotischen und Exzentrischen. Das gehörte eben auch zum Image. Sie lud regelmäßig Journalisten und Kritiker in ihr Haus ein, denn die Ausstattung von Häusern bekannter Persönlichkeiten zählte schon damals in Paris zum Tagesgespräch und wurde publizistisch ausgeschlachtet. Wohl bewusst, machte sich Sarah Bernhardt die neuen Medien zu Nutze.

Ein Leben in Saus und Braus, wie es sich für einen Star gehört. Heute überrascht das niemanden, aber um die Jahrhundertwende, war die „Inkarnation des Luxus und der Verschwendung die Kurtisane. (...) Wichtiger als irgendwelche persönlichen Qualitäten der Kurtisanen war die repräsentative Ausstattung.“⁷³ Immerhin stellte sie sich damit mehreren Männern zur Verfügung – ohne einem

⁷¹ Balk, Claudia: *Theatergöttinnen*. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 91.

⁷² Balk, Claudia: *Theatergöttinnen*. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 101.

⁷³ Balk, Claudia: *Theatergöttinnen*. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 99.

wirklich zu gehören – und erlangte somit Unabhängigkeit. Den zweifelhaften Ruf, der Schauspielerinnen von Beginn an anheim war, überrascht aus diesem Kontext heraus gar nicht, denn „es entstand ein Bild von Weiblichkeit, das sich mit den Eigenschaften der Kurtisane verband.“⁷⁴ Auch Sarah Bernhardt lebte so und war eine der einzigen in ihrer Familie, die nicht den Zwängen der Ehe unterlag.

Dadurch wurden ihr zahlreiche Affären nachgesagt. Sie ließ sich in der Wahl ihrer Liebhaber nicht einschränken und verschaffte sich somit eine sexuelle Freiheit, die keiner anderen Frau so gestattet wurde, denn: „Kurtisane oder Hausfrau, dazwischen gibt es nichts.“⁷⁵ Und für die Hausfrau – und ihren Mann - waren Schauspielerinnen „das Projektionsobjekt für unordentliche Wünsche und ungehörige Sehnsüchte. Durch sie träumte sich das bürgerliche Publikum in die weite, exotische Welt hinaus.“⁷⁶

Dieses Frauenbild wurde „zu einer Art internationalem Markenartikel.“⁷⁷ Stoffe, Blumen, Seidenstrümpfe: ganz Europa wollte aussehen wie die französischen Frauen. Dass Paris modemäßig den Ton angibt, überrascht nicht unbedingt. Aber in der konsumorientierten Gesellschaft der Jahrhundertwende kam etwas Neues auf: die Reklame. Und Sarah Bernhardt wusste sehr genau um diese neue Möglichkeit, an Bekanntheit und Image zu feilen. Sie machte Werbung für Absinth, Reispuder zum Schminken und Kekse. Auch einen Sinn für Merchandising hatte sie anscheinend, da auf ihrer Amerikatournee „auf den Straßen Sarah-Bernhardt-Halsketten, Sarah-Bernhardt-Manchetten, -Medaillen, -Fotographien und -Biographien verkauft wurden.“⁷⁸

Sarah Bernhardt ist unumstritten der erste weltberühmte Star. Sie verstand es meisterlich sich sowohl auf der Bühne, als auch im realen Leben in Szene zu setzen. Sie schaffte es „aus sich selbst ein Kunstwerk (zu) machen.“⁷⁹ Sie verkörperte, wie oben ausgeführt, ganz und gar das Image der Femme fatale. Ob man so weit gehen kann zu sagen, dass sie wahrhaftig eine war, ist fraglich. Fließend sind jedenfalls die Übergänge zwischen Image und realer Person. Die „Bedrohung Frau“ nutzte sie zu

⁷⁴ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 99.

⁷⁵ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 106.

⁷⁶ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 104.

⁷⁷ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 111.

⁷⁸ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 112.

⁷⁹ Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 92.

ihrem Vorteil und trug sicherlich weitgehend dazu bei, einen gewissen „Image-Kanon“ aufzustellen, mit Hilfe dessen weitere Sternchen zu Femmes fatales wurden.



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6

4. Von der „Göttlichen“ zur „Divine Woman“: Greta Garbo

4. 1. Allgemeines

Eine davon war die schwedische Schauspielerin Greta Garbo. Schon früh dazu entschlossen, Schauspielerin zu werden, bestand Greta Garbo im September 1922 die Aufnahmeprüfung für die renommierte Schauspielakademie des Königlichen Dramatischen Theaters in Stockholm. Dies war sehr wichtig, denn sie wuchs in äußerst bescheidenen Verhältnissen in einem Armenviertel Stockholms auf, weswegen die Aufnahme in der Schauspielschule ein Ausbrechen aus der Armut bedeutete. Der Beruf der Schauspielerin hatte sich zu einer der wenigen Möglichkeiten für Frauen entwickelt, aus ihrem Leben „etwas zu machen“. Und Greta Garbo machte definitiv etwas aus ihrem Leben: sie wurde zu einem der größten Filmstars des klassischen Hollywoodkinos. Dies ging Hand in Hand mit dem Image der *Femme fatale*.

Fünf Jahre nach Sarah Bernhardts Tod 1928 versuchten die Hollywoodmanager der MGM-Studios Greta Garbo ein einmaliges Image zu verpassen. Nach dem Erfolg von *The Temptress* bekam die Publicity-Abteilung den Auftrag, für die Garbo ein Image zu schaffen, „das sie mit den berühmtesten *femmes fatales* auf eine Stufe stellen sollte.“⁸⁰ Als nachahmungswürdiges Vorbild fiel ihnen dabei die immer noch legendäre Sarah Bernhardt ein⁸¹. Greta Garbo drehte einen Film über Sarah Bernhardt mit dem Titel *The divine woman*⁸². Der Film gilt als verschollen, aber Greta Garbo selbst galt fortan – genährt durch ihre Distanziertheit, Unnahbarkeit und Zurückgezogenheit - als „Divine Woman“. Eine direktere Assoziation zwischen den beiden Stars kann es nicht geben.

4. 2. Rollen

Auch bei Greta Garbo trägt die Rollenauswahl zum Image der *Femme fatale* bei. Die Titel ihrer Filme sind exemplarisch dafür: *Fluten der Leidenschaft*⁸³, *Dämon*

⁸⁰ Mikl, Andreas: Starkult als Phänomen der Mediengesellschaft am Beispiel Greta Garbos. Wien: DiPA, 1997. S. 64.

⁸¹ Vgl.: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 115.

⁸² Regie: Victor Sjöström. USA, 1928.

⁸³ Regie: Monta Bell. USA: 1926.

*Weib*⁸⁴, *Flesh and the Devil*⁸⁵, *The Mysterious Lady*⁸⁶, *Eine schamlose Frau*⁸⁷, *Wilde Orchideen*⁸⁸, *Unsichtbare Fesseln*⁸⁹, *Der Kuß*⁹⁰, um nur einige aufzuzählen. Dies betrifft aber vor allem die Anfänge ihrer Karriere in der Stummfilm-Ära. Die Verbindung zu Sarah Bernhardt erschließt sich dann wieder bei den Tonfilmen, als Greta Garbo beispielsweise 1936 die Kameliendame im gleichnamigen Film⁹¹ spielte und dafür sogar den Oscar bekam. Und auch der Exotismus ist in ihrer Rollenauswahl - wie bei Sarah Bernhardt - vertreten: 1931 spielte sie beispielsweise die exotische Tänzerin Mata Hari im gleichnamigen Film⁹².

Interessant bei Greta Garbo ist die Vielfalt der Rollen, die sie spielte und vor allem spielen wollte. Ihr war es sehr wichtig als Schauspielerin ernst genommen zu werden, weswegen sie versuchte den Wechsel vom Stummfilm zum Tonfilm dafür zu nutzen. Als Anna Karerina im gleichnamigen Film⁹³ entspricht sie beispielsweise keineswegs dem Image der Femme fatale. Greta Garbo war eine seriöse Schauspielerin, die dieses Metier vorrangig als Beruf verstand. Sie war eine starke Persönlichkeit, was mit der Zeit dementsprechende Rollen nach sich zog. Damit änderte sie naturgemäß auch ihr Image.

4. 3. Imagebildung durch die neuen Medien

Abseits der Filme wurde mit Hilfe der neuen technischen Möglichkeiten Image hergestellt. Denn in den dreißiger Jahren war die Fotografie - die bereits Sarah Bernhardt für ihre Image-Kampagne genutzt hatte - fester Bestandteil der Werbeabteilungen in Hollywoods Produktionsfirmen. Die so genannten Standbilder waren das Um und Auf und lassen sich in drei Kategorien einteilen: den Szenenfotos, die vor allem den exakten Aufbau einer Szene dokumentieren sollten, um dem Filmteam die Arbeit zu erleichtern (sie wurden allerdings auch zu Werbezwecken verwendet); den Porträts, die durch ihre aufwendige Herstellung als sehr kostbar galten und auf deren Grundlage Coverfotos oder Autogrammkarten

⁸⁴ Regie: Fred Niblo. USA, 1926.

⁸⁵ Regie: Clarence Brown. USA, 1927.

⁸⁶ Auch: *Herrin der Liebe*. Regie: Fred Niblo. USA, 1928.

⁸⁷ Regie: Clarence Brown. USA, 1928.

⁸⁸ Regie: Sidney Franklin. USA, 1929.

⁸⁹ Regie: John S. Robertson. USA, 1929.

⁹⁰ Regie: Jacques Feyder. USA, 1929.

⁹¹ Regie: George Cukor. USA, 1936.

⁹² Regie: George Fitzmaurice. USA, 1931.

⁹³ Regie: Clarence Brown. USA: 1935.

entstanden; den allgemeinen Werbeaufnahmen, wie beispielsweise Fotos im privaten Umfeld, auf Reisen oder mit anderen Stars. „Porträts waren die Währung Hollywoods“⁹⁴ und auch Greta Garbo erkannte, dass sie essentiell für den Aufbau ihrer Karriere waren, weshalb diese Kategorie bei ihr überwiegt. Es gab eine Vereinbarung mit MGM, dass Greta Garbo in Verbindung mit jedem Film, den sie drehte, für Porträtaufnahmen zur Verfügung stand. Diese Fototermine waren jedoch auf einen Tag pro Film beschränkt und wurden überwiegend im Studio gemacht. Die Porträts sollten wohl auch auf Greta Garbos Markenzeichen erinnern: den Groß- bzw. Nahaufnahmen. Diese Technik zu filmen wurde bei ihr sehr stark eingesetzt und verstärkte vor allem den Mythos der „Göttlichen“.

Zu Beginn ihrer Karriere wurden auch noch Fotos im Freien gemacht, unter anderem im Zoo, wo sie mit einem Baby-Löwen abgelichtet wurde. Diese Assoziation Raubtier/-katze und Frau rückt sie einmal mehr in die Nähe von Sarah Bernhardt. In Folge wurde sie immer seltener in ihren Filmkostümen abgelichtet, sondern in eleganter, moderner Garderobe, den berühmten Hosenanzügen, die auf der Basis von Herrenschnitten für Frauen geschneidert wurden und sie sowohl feminin sexy, als auch männlich arrogant wirken ließen. Auch die Art und Weise wie sie ihren Körper bewegte, die Starre ihrer Wirbelsäule und ihr Gang nährten die Androgynität ihrer Körperlichkeit. Am deutlichsten kommt dies im Film *Mata Hari* zum Ausdruck: „der kaum erkennbare Busen, die amazonenhafte Geringschätzung weiblicher Reize weisen auf eine geschlechtsspezifische Indifferenz.“⁹⁵

4. 3. Der Aspekt der Androgynität

Dieses Spiel mit der Androgynität zieht sich nicht nur optisch, sondern auch privat durch ihr Leben. Greta Garbo hütete ihre Beziehungen sehr gut, weswegen es umso mehr zu Gerüchten kam. Ihre Affäre mit John Gilbert beispielsweise machte die beiden zwar zum „Traumpaar“ Hollywoods, heiraten wollte sie ihn aber nie. Hier lässt sich ein Anknüpfungspunkt an die Femme fatale erkennen, die nie Ehefrau ist und „eine Ehe stand für die Garbo nie zur Debatte“⁹⁶. Wie Sarah Bernhardt wurde ihr (deswegen?) mit jedem Mann, mit dem sie gesichtet wurde eine Affäre nachgesagt.

⁹⁴ Reisfield, Scott; Dance, Robert: Greta Garbo. Das private Album. Berlin: Henschel, 2005. S. 63.

⁹⁵ Mikl, Andreas: Starkult als Phänomen der Mediengesellschaft am Beispiel Greta Garbos. Wien: DiplA, 1997. S. 69.

⁹⁶ Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002. S. 110.

Die Presse spekulierte allerdings auch über die Frauen in ihrer Umgebung und das mit Recht. Greta Garbo hatte ihre erste Beziehung zu einer Frau wohl mit Mona Martenson, die sie bei Dreharbeiten von *Gösta Berling* kennen lernte. Es folgten Beziehungen zu Lilyan Tashman, Louise Brooks, Fifi D'Orsay und Mercedes de Acosta⁹⁷. Dies sei an dieser Stelle nur erwähnt, um zu zeigen, dass Greta Garbo nicht eindeutig fassbar ist und schon gar kein „geregeltes Leben“ geführt hat. Und diese Gratwanderungen rücken sie ein Mal mehr in die Nähe der *Femme fatale*. Hat Sarah Bernhard noch Image halber mit der Androgynität gespielt, so lebt Greta Garbo sie aus, was ihr einen „zweifelhaften Ruf“ einbringt.

4. 4. Das Image der *Femme fatale* als Konstrukt?

Mit dem Image der *Femme fatale* konnte sich Greta Garbo selbst allerdings nie identifizieren. Sie soll eine sehr schüchterne, zurückgezogene Person gewesen sein, die den Rummel um ihre Schönheit nie ganz nachvollziehen konnte. Hierin besteht der große Unterschied zu Sarah Bernhardt, die gezielt Berufs- und Privatleben in das Image der *Femme fatale* einbaute. Bei Greta Garbo ist dieses Image immer mehr als Konstrukt der Produktionsfirma MGM zu entlarven. Die interessante Frage hierbei ist, warum gerade dieses Frauenbild zur Vermarktung der Schauspielerin ausgewählt wurde.

Nun, die *Femme fatale* im Film stellte wohl eine Reaktion auf das mit viktorianischen Moralvorstellungen ausgestattete Kindfrau-Image dar, welches bis zu Beginn des ersten Weltkrieges im amerikanischen Kino vorherrschend war. Die *Femme fatale* stellte den Ausbruch aus verdrängter Weiblichkeit dar und attackierte damit auch die Institution der Ehe, die im weitesten Sinne als Unterdrückung der Frau angesehen wurde. Zur ersten Generation dieses Images gehören unter anderen Theda Bara, Gloria Swanson und Pola Negri. Optische Kennzeichen der *Femme fatale* im Film waren schwarze Kleidung, dunkel umrandete Augen und lange Zigarettenspitzen.⁹⁸ Interessant zu erwähnen ist, dass die *Femme fatale* der dreißiger Jahre vom Milieu der Kurtisanen immer noch nicht vollends zu lösen ist: die Frau musste sich um ihres Vorteils, ihrer Eigenständigkeit und ihres Überlebens

⁹⁷ Vgl.: Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002. S. 109-114.

⁹⁸ Vgl.: Mikl, Andreas: Starkult als Phänomen der Mediengesellschaft am Beispiel Greta Garbos. Wien: DiplA, 1997. S. 64.

willen in der einen oder anderen Weise vom Mann abhängig machen. Dies trifft allerdings in keiner Weise auf das Privatleben der Garbo zu.

Wie bereits erwähnt, konnte sich Greta Garbo mit dem ihr aufgezwungenen Image der *Femme fatale* nicht identifizieren. Dieses Image war sehr wirksam, immerhin fand sie bei Fans beiderlei Geschlechts großen Anklang und verhalf ihr zu Weltruhm, dennoch forderte sie 1927 von MGM einen Imagewechsel, der ihr nach langem Zögern schließlich auch zugesagt wurde.

Es ist also festzuhalten, dass Greta Garbo als Person keineswegs eine *Femme fatale* war. In einer Zeit, in der das berufliche Image und das Privatleben noch schwer trennbar und die moralischen Vorstellungen der Gesellschaft noch rigider waren, ist es leicht erklärbar, weshalb Greta Garbo bis heute als *Femme fatale* gilt. Bei näherer Untersuchung ist jedoch erkennbar, dass sie eine Schauspielerin war, der dieses Image aus medienwirksamen Gründen angeheftet wurde. Sie verkörperte diesen Typus durchaus überzeugend und setzt somit die Geschichte der *Femme fatale* fort.



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

5. Von Kopf bis Fuß auf Verführung eingestellt: Marlene Dietrich

„Dies war nicht die unheilkündende Frau, die nach Erfüllung verlangt...“⁹⁹

5. 1. Allgemeines

In einer Arbeit über die *Femme fatale* darf ein Star wie Marlene Dietrich nicht fehlen. Sie gilt als das deutsche Pendant zu Greta Garbo. Die Ähnlichkeit der beiden Schauspielerinnen ist unumstritten. Wie MGM bei Greta Garbo, so versuchte Paramount bei Marlene Dietrich dem Star ein Image zu schaffen. Dass auch hier das Image der *Femme fatale* gewählt wurde, überrascht nicht. Auch bei Marlene Dietrich ging es darum, die „Bedrohung Frau“ zur Imagekonstruktion zu nutzen. Dies manifestierte sich in ihrem Erscheinungsbild und ihrem bis zu einem gewissen Grad inszenierten Privatleben. Inwiefern sich Marlene Dietrich stark von Greta Garbo unterscheidet und ob sie wirklich eine *Femme fatale* war, soll in Folge erläutert werden. Denn vor allem ihre Rollen lassen da gewisse Zweifel aufkommen.

5. 2. Rollen

Die Rollenauswahl von Marlene Dietrich lässt sie nicht eindeutig in die Domäne der *Femme fatale* einordnen. Denn Filme mit den Titeln *Tragödie der Liebe*, *Madame, wünscht keine Kinder*, *Die Frau, nach der man sich sehnt*, *Gefahren der Brautzeit*, *The Devil Is a Woman*, *Desire*, *Das Haus der sieben Sünden* (1940), *Die Abenteurerin*, *Herzen in Flammen*, *Die Freibeuterin*, *A Foreign Affair* und *Touch of Evil* lassen zwar auf unabhängige Frauen, jedoch nicht auf die gesellschaftlich anerkannte *Femme fatale* schließen.

Das Fundament ihrer Unabhängigkeit findet sich in ihrer Undurchsichtigkeit, was wiederum eine Gleichförmigkeit ihrer Rollen zur Folge hat. Sie ist die Frau am Rande, die nicht festzulegen ist. Man könnte fast sagen, dass sie das Gegenteil einer Charakterdarstellerin ist. So gesehen ist der Zweifel an ihren schauspielerischen Fähigkeiten durchaus berechtigt. Marlene Dietrich hat oftmals mehr durch ihren Körper, denn durch ihre fundierte Rollenarbeit geblüht.

⁹⁹ Mentele, Richard: Auf Liebe eingestellt. Marlene Dietrichs schöne Kunst. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1993. S. 12

Der blaue Engel brachte Marlene Dietrich 1930 ihren größten Erfolg und ließ sie mit den Strapsen und dem Zylinder lasziv auf dem Tisch sitzend (Abb. 11) für immer im kollektiven Gedächtnis. Dabei wurde die Rolle der Lola Lola sehr spät besetzt, denn Josef von Sternberg suchte die perfekte Schauspielerin dafür und fand sie schließlich in Marlene Dietrich: „Sie war für ihn die Verkörperung von natürlicher Erotik und betörender Gleichgültigkeit, eine Frau, die absolut in der Lage war, einen Mann zu ruinieren.“¹⁰⁰ Hierin finden wir die eingangs gefasste Definition der Femme fatale wieder. Und Marlene Dietrich versuchte alles – ähnlich wie Sarah Bernhardt – um dieser Definition gerecht zu werden. Sie orientierte sich dabei stark an Greta Garbo: „sie hatte die gleiche Haartönung wie die Garbo, und sie traf auch deren Ausdruck kühler Gleichgültigkeit, hinter der ein inneres Feuer zu lodern schien.“¹⁰¹

In der Rolle der Lola ist dieses innere Feuer jedoch nicht wirklich sichtbar: Mit fast mütterlich gütigen Händen nimmt sie den Kopf des Professors und lächelt als er sie zu seiner Ehefrau macht. Am Tag nach der entscheidenden Nacht macht sie ihm Kaffee und erscheint entwaffnend sittsam. Mag die Situation noch so bedenklich, mag ihr Kostüm noch so frech sein, sie scheint nicht aktiv dämonisch: „Bei den gefährlichen Frauen, wie sie Marlene Dietrich verkörpert, hat man nicht das Gefühl, dass sie es böse meinen.“¹⁰² Hier bricht Marlene Dietrich mit der Femme fatale. Ihre Rollen haben etwas Laszives, etwas Verführerisches, aber sie haben nicht die Klasse einer Femme fatale. Immer erscheinen sie ein bisschen hilflos und ein bisschen auf ihre Sexualität beschränkt. Wenn sie in der Rolle der Lola singt:

„Ich bin von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt,
denn das ist meine Welt
und sonst gar nichts!
Das ist – was soll ich machen? – meine Natur
Ich kann halt nur lieben
Und sonst gar nichts.“

¹⁰⁰ Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002. S. 31

¹⁰¹ Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002. S. 29.

¹⁰² Mentele, Richard: Auf Liebe eingestellt. Marlene Dietrichs schöne Kunst. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1993. S. 21

dann hat das nichts mit der intelligenten, gesellschaftlich anerkannten *Femme fatale* wie wir sie bis jetzt gesehen haben zu tun. Denn diese Frau kann – um es überspitzt auszudrücken – außer Sex „sonst gar nichts“. Und gerade diese Rolle, die sie so berühmt machte, ist beispielhaft für eben diese fehlende Charakterdarstellung, die bereits angesprochen wurde: „Ausdruckslose Pose, jede Miene, jede Bewegung einstudiert und unpersönlich alles, wo eine volle Persönlichkeit einzusetzen war.“¹⁰³ Denn genau das ist die *Femme fatale*: eine Persönlichkeit. Es reicht nicht lasziv, fesch und selbstbewusst zu sein, um als *Femme fatale* zu gelten. Diesen Unterschied heraus zu streichen, ist wichtig.

5. 3. Das Image der *Femme fatale* als Erfolgsrezept?

Eine Persönlichkeit war Marlene Dietrich als Marlene Dietrich sehr wohl. Sie vergaß nie darauf die Werbetrommel für sich zu rühren und ließ keine Gelegenheit aus um sich selbst im besten Licht der Öffentlichkeit zu präsentieren. Das Wunschbild eine glanzvollere und verführerischere Greta Garbo zu werden, lag ganz im Sinne der PR-Maschinerie von Paramount. Der wesentliche Unterschied zu Greta Garbo, nämlich ihre viel offensivere Art, zeigte sich auch in ihrem Darstellungsstil, in dem sie immer mehr mit einer „offenen, aggressiven, herausfordernden Erotik“¹⁰⁴ auf die Männer zuging. Gerade dies allerdings entfernt Marlene Dietrich gleichsam von der „klassischen“ *Femme fatale* und lässt sie eine Kategorie tiefer sinken.

Dies schlug sich vor allem in ihrem Privatleben nieder, über das Marlene Dietrich die Öffentlichkeit gern spekulieren ließ: ihre Affären mit Gary Cooper und Maurice Chevalier waren der Dauerbrenner in den amerikanischen Zeitschriften und auch der Skandal über Sternbergs ehemalige Frau brachte sie wochenlang in die Presse. Das war bis zu einem gewissen Grad sogar beabsichtigt.

Sie nahm sehr vieles in die eigene Hand, so beispielsweise auch die Wahl ihrer Kostüme. Ähnlich wie bereits Sarah Bernhardt suchte sie die Stoffe selber aus und ließ sie nach eigenen Vorstellungen schneidern, um im Zusammenwirken mit dem Licht und der Kamera den bestmöglichen Effekt zu erzielen: „Niemand war eine so perfekte Selbstdarstellerin wie die Dietrich und wusste es auch glänzend

¹⁰³ Mentele, Richard: Auf Liebe eingestellt. Marlene Dietrichs schöne Kunst. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1993. S. 48.

¹⁰⁴ Grob, Norbert; Marschall, Susanne: Ladies, Vamps, Companions: Schauspielerinnen im Kino. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 2000. S. 45.

umzusetzen.“¹⁰⁵ Sie reihte sich damit also in die Tradition jener Schauspielerinnen ein, die bewusst an ihrem Image feilten. Hierbei geht es um das Image einer selbstbestimmten und sexuell offensiven, nicht aber um eine intelligente und anerkannte Frau.

5. 4. Inszeniertes Privatleben

Aber Marlene Dietrich war verheiratet und hatte eine Tochter. Dies entspricht – wie wir es per Definition gesehen haben – keineswegs der *Femme fatale*, die nicht nur nie Ehefrau, sondern vor allem nie Mutter ist. Den moralischen Vorstellungen jener Zeit – vor allem in Amerika – entsprach das jedoch schon eher und bei aller Freizügigkeit war Marlene Dietrich gut beraten dies aufrecht zu erhalten.

Das gelang allerdings nicht wirklich, denn „als die Dietrich in einem Herrenanzug und mit Krawatte auftrat und in einem schummrigen Club in Hollywood Tango tanzte, der eher von lesbischen Frauen besucht wurde“¹⁰⁶ war der Skandal perfekt. Hier zeigt sich das bewusste Spiel mit Androgynität und Homosexualität, wie wir es bereits in den vorangegangenen Kapiteln gesehen haben. Denn abgesehen von Portraits in Militäruniform und dergleichen, wurden auch Marlene Dietrich Beziehungen zu Frauen nachgesagt. Am interessantesten diesbezüglich ist wohl die Affäre, die ihr mit Mercedes de Acosta nachgesagt wird, die ja bereits mit Greta Garbo in Verbindung gebracht wurde. Ob Greta Garbo und Marlene Dietrich, die sich in *Eine freundlose Gasse* persönlich kennen gelernt hatten, jemals eine engere Bindung eingegangen sind, kann hier nicht erläutert werden.

Interessanter als ihr Privatleben ist die Androgynität, die sich in ihren Filmen widerspiegelt: die Charaktere, die sie spielt lieben die Macht und tragen Hosen. Sie sind nicht häuslich und haben niemals hysterische Anfälle. Diese Männlichkeit spricht die Frauen an, ihre Sexualität wiederum die Männer. Dies sei hier angeführt, um zu zeigen, wieso trotz Ehe und Mutterdasein, Marlene Dietrich das Image der *Femme fatale* angeheftet wurde.

¹⁰⁵ Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002. S. 88.

¹⁰⁶ Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002. S. 87.

Das Image der Femme fatale war von Marlene Dietrich bewusst gewählt und auch gelebt. Sie reiht sich ein in die Riga der Schauspielerinnen, die mit der „Bedrohung Frau“ umzugehen wussten und ihn für ihre Zwecke nutzten. Deswegen ist sie für diese Arbeit wichtig. Dennoch ist die Frage, ob Marlene Dietrich als Femme fatale gelten kann, nicht eindeutig zu beantworten.



Abb. 11

6. Femmes noires

6. 1. Überblick über den Film noir

Abseits der großen Studios und Glamour - Femmes fatales, wie wir sie nun bei Greta Garbo und Marlene Dietrich gesehen haben, entsteht eine neue, dunkle Femme fatale: jene die in den Films noirs zu finden ist.

Die Wurzeln des Film noir liegen im deutschen expressionistischen Stummfilm, in dem bereits viel mit Schattenbildern gearbeitet wurde. Die Ursprünge dieses Genres liegen also in Europa, worauf auch der französische Name hinweist. Der französische Kritiker Nino Frank verwendet diese Bezeichnung zum ersten Mal 1946, um die dunklen Filme zu bezeichnen. Es handelt sich also wortwörtlich um schwarze Filme, nicht nur aufgrund der schwarzen Bilder, sondern vor allem wegen der reflektierten schwarzen Stimmung.

Die Inhalte dieser Filme gestalten sich stets um tödliche Gewalt und sexuelle Obsession. Der Low-Key-Stil¹⁰⁷ ist ein formales Charakteristikum des Film noir und bezeichnet ein Dominieren schwarzer Flächen mit harten Kontrasten. Dazu kommen noch schräge Einstellungen mit dunklen Bereichen innerhalb eines Bildausschnittes. Personen treten oft aus einem solchen Dunkel auf. Der exzessive Gebrauch von Dunkelheit sowohl als technisches Mittel, als auch als psychologisches Mittel für die Charaktere, ebenso wie der Gebrauch von Silhouetten, Schatten, Spiegel und Reflexionen sollen den Mangel an Kontrolle suggerieren. Der Film noir gilt als Gegenpart zum American Dream¹⁰⁸, denn der Protagonist dieser Filme hat keinerlei soziale Ambitionen, sein Schicksal wird ihm aus der Hand genommen und er wird zum Getriebenen. Er verstrickt sich in widersprüchliche Handlungen und erreicht kein Happy End.

6. 2. Die Darstellung der Frau im Film noir

Die Frauen in diesen Filmen sind eindeutig als Femmes fatales einzustufen. Sie zeichnen sich durch Selbstbewusstsein und erotischer Attraktivität aus. Ihr Auftritt

¹⁰⁷ Vgl.: Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Wien: DiplA, 2001. S. 18

¹⁰⁸ Vgl.: Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Wien: DiplA, 2001. S. 18

ist zielgerichtet und oftmals durch finanzielle Motive geleitet. Im Film noir kristallisiert sich also ein Typus heraus, der durch Gier nach Geld und Männern in die Kriminalität abdriftet und somit sich und andere zerstört. Dies ist neu, denn bis dato waren die Rollen, die die Schauspielerinnen, die als Femmes fatales galten, nicht die der starken, sondern vielmehr die der schwachen Frauen, wie Tänzerinnen, Sängerinnen, Schauspielerinnen oder Prostituierte, die die Männer noch bewusst unbewusst ins Verderben stürzten. Die Motive der Femme fatale und ihre wahre Persönlichkeit sind in beiden Fällen mysteriös, zwiespältig und unberechenbar, ihre Ziele werden allerdings nun von einem aktiven Streben nach beruflichen Machtpositionen und luxuriösem Wohlstand bestimmt.

Sie ist Herrin ihrer sexuellen Anziehungskraft und diese eigenständig instrumentalisierte Sexualität steht damit in direktem Zusammenhang mit dem Erfolg. Verstärkt wird dies durch phallische Symbole, wie etwa Zigarettenspitzen oder Schusswaffen, die nicht nur den Anspruch auf patriarchale Macht bezeugen, sondern der Sexualität der Femme fatale eine ambivalente, normüberschreitende und gefährliche Qualität geben.¹⁰⁹ Ab dem ersten Auftritt dominiert die Femme fatale die Handlung und die Stimmung. Die Kamera stellt ihren Körper in den Mittelpunkt.

Die Mode der vierziger Jahre war sehr extravagant und betonte auch optisch mit den Spitzen, Pailletten, Samt- und Satinstoffen den weiblichen Körper. Auch die Symbole Pelz, Schmuck und Make-up finden wir hier wieder, um das Image der animalischen, sinnlichen Frau zu unterstreichen.

Doch auch hier stellt sich die Frage, weshalb dieser Frauentypus weiterhin bestehen bleibt und seinen Weg sogar in ein eigenes Filmgenre findet. Die Antwort liegt wohl auch da in den sozio-historischen Umständen. Nach dem zweiten Weltkrieg war die neu erworbene berufliche Unabhängigkeit der Frauen von den Männern unerwünscht. Der im Film noir vorherrschenden negativen Konnotation weiblicher Eigenständigkeit und der mit ihr assoziierten bedrohlichen weiblichen Sexualität unterliegt also eine ideologische Motivation. Die im Film noir dargestellte Einstellung Frauen gegenüber kann als Reflexion der vorherrschenden Tendenzen der damaligen Zeit gesehen werden. Vor allem im puritanisch-moralischen Amerika war es undenkbar, dass eine Frau ihre traditionelle Rolle als Mutter, Ehe- und Hausfrau verlässt, geschweige denn bewusst ablehnt. Somit wurde sie automatisch zur Femme fatale. Hier zeigt sich am aller deutlichsten wie sehr dieser Frauentypus

¹⁰⁹ Vgl.: Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Wien: DiplA, 2001. S. 66.

als männliches Angstbild verstanden werden kann: „Diese Darstellung der Frauen als verschlingende, kastrierende und dämonische Kreaturen beruht auf dem nicht aussterbenden Mythos der Frau als Bedrohung der männlichen Kontrolle.“¹¹⁰

¹¹⁰ Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Wien: DiplA, 2001. S. 70.

7. Femmes neo-noires

7. 1. Überblick über den Film neo-noir

Der Film noir hat seine klassische Periode in den vierziger und fünfziger Jahren, erlebt aber in den achtziger und neunziger Jahren einen neuerlichen Aufschwung. Der Neo-noir entsteht und damit ein weiteres Kapitel der Femme fatale.

Die Experimentierphase in den späten sechziger und siebziger Jahren war aufgrund der Unsicherheit, welche nach dem Kollaps des Studiosystems in Hollywood herrschte, möglich. Als die Industrie rekonstruiert wurde und Stabilität einkehrte, kam es zu einer Wiederentdeckung idealistischen und stilistischen Konservatismus des klassischen Hollywood. Im Kino der achtziger und neunziger Jahre ist der Film noir nicht mehr die industriell sanktionierte Alternative zum Mainstream, er wird Mainstream. Das Kino der neunziger Jahre war auf Erfolg getrimmt und Geschichten über sexuelle Obsession, Gewalt und Tod werden überall verstanden. „Noir ist in den 90er Jahren wieder in“¹¹¹, womöglich, weil es eine Zeit ist, in der Geschlechter- und Rassenprobleme auf der Tagesordnung stehen, ebenso wie politischer und sozialer Unmut. Viele Inhalte der neunziger Jahre Film noirs befassen sich mit zeitgenössischen sozialen Problemen und waren so aufregend, weil sie eine wilde Mischung aus allem bereits Dagewesenen boten: von den Anfängen in den vierziger Jahren, zum Revival in den sechziger Jahren und der fortwährenden Entwicklung in den siebziger und achtziger Jahren.

7. 2. Die Darstellung der Frau im Film neo-noir

Die Femmes fatales der neo-noirs Filme sind furchterregender, da sie ohne Bedingungen der alten Zensur und ohne die weibliche Romantik der vierziger Jahre gesehen werden können. In den postmodernen Filmen wird die Präsentation von Sex offener denn je. Diese übersexualisierte Darstellung der Femme fatale hat den Effekt, dass die weibliche Form auf ihre Funktion reduziert wird. Aber es sind nicht nur wiederholte Präsentationen von sexuellen Taten, sondern auch ihre transparente sexuelle Sprache und die offene Problematisierung der Sexualität, die die Femme

¹¹¹ Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Wien: DiplA, 2001. S. 35.

fatale in einer völlig neuen Form verzerrten. Im klassischen Film noir wird sie durch Glamour sexualisiert und es sind Symbole die die Sexualität andeuten. Die Femme fatale im Neo-noir wird als sexuell aktiv gezeigt.

Dies zeigt sich auch in der Sprache. Ohne Ausnahme ignoriert die Femme fatale die konventionellen Restriktionen in Bezug auf verbotene Ausdrücke und steht somit im Gegensatz zur „wohlerzogenen“ bürgerlichen Frau, wodurch ihr Geächtetenstatus verstärkt wird. Die Sprache wird also gleichsam zu einer Art sexuellem Akt an sich.

Die Femme fatale wird intelligenter, hinterhältiger und setzt ihre Sexualität selbstbewusster ein, nicht nur als Ware sondern auch als Waffe. Sie braucht den Mann nicht mehr zu einem Verbrechen zu verführen, sie wird selber zur Verbrecherin. Inhaltlich bleibt die patriarchale Korruption zwar das Hauptthema der neo-noir-Filme, es wird aber gezeigt, wie dieses System sozusagen „mit den eigenen Waffen“ untergraben wird.

8. Basic Instinct: Sharon Stone

Einer der aufsehenerregendsten Filme diesbezüglich war sicherlich *Basic Instinct* aus dem Jahre 1992. Der Film beginnt gleich mit einer Sexszene: das Gesicht der Frau ist zunächst nicht zu sehen. Sie fesselt ihren Liebhaber ans Bett und bringt ihn mit einem Eispickel um. Der Mordfall wird von einem Polizisten und einem Psychologen untersucht.

Catherine, die Femme fatale des Films, ist klassisch mysteriös, geheimnisvoll, überaus selbstbewusst und manipulativ. Interessant ist die optische Komponente, die sie von der klassischen Femme fatale, wie wir sie bis jetzt gesehen haben, unterscheidet. Sie ist nicht durchgestylt, oft ungeschminkt, barfuß, mit nassen Haaren und in dicke Decken eingehüllt zu sehen. Die Farbauswahl ist für eine Femme fatale des Film noir atypisch: Sie trägt vor allem weiße und beige Kleidung und ihr Haus ist zwar luxuriös, aber auch sehr hell und weiß gehalten. Dies lässt, gepaart mit den blonden Haaren der Hauptdarstellerin, die Assoziation mit dem „Göttlichen“ zu, wobei das hier wortwörtlich, als eine über den Dingen stehende Frau, zu nehmen ist.

Immer wieder als hochintelligent, finanziell und auch in jeglicher anderen Hinsicht unabhängig beschrieben, wird sie stark von Männern angezogen, unterwirft sich aber keinem rein heterosexuellen Leben. Sie lebt ihre Bisexualität offen aus und lässt ihre Freundin Roxy sogar beim Sex mit Nick zusehen. Diese sexuelle Gesetzlosigkeit, die bereits in den vorangegangenen Kapiteln angedeutet wurde, verstärkt das Image der Protagonistin zur Femme fatale. Für sie gibt es keine Liebe, keine Beziehung, so wie ihre Antwort auf die Frage des Polizisten, wie lang sie mit dem Ermordeten zusammen gewesen sei, verdeutlicht: „I wasn't dating him, I was fucking him.“ Dieses Zitat dient auch als Beispiel für die oben erwähnte Zügellosigkeit der Sprache, die in den meisten neo-noir Filmen vorherrscht und zu einem Charakteristikum der Femme fatale wird.

Auffallend ist die Konsequenz mit der Catherine den Handlungsverlauf und die Personen beherrscht. Exemplarisch dafür steht die Szene auf dem Revier, in der sie verhört wird. Das ausnahmslos männliche Verhörpersonal ist ihren körperlichen Reizen komplett ausgeliefert. Vulgaritäten und direkte Flirts, ebenso der Einblick, den sie den Männern unter ihrem slipfreien Rock gewährt (Abb. 19), drehen die Rollen um, denn die Frau hat die Situation im Griff, in der die Männer zwangsläufig zu

Voyeuren werden. Am Ende reißt sie das Zepter ganz an sich, indem sie einen Lügendetektortest vorschlägt, womit sie allen bewiesen hätte, dass sie sogar den Job der Polizei besser machen könnte, als alle im Raum Versammelten. Hier übertrumpft die *Femme fatale* den Mann im Berufsleben und zwar in einem stark männerdominierten Berufsfeld.

Narrativ wird ihre Macht über die Handlung auch dadurch unterstrichen, dass sie die Autorin jener Bücher ist, die die Geschehnisse im Film vorwegnehmen. Die Männer sind in diesem Film den Frauen intellektuell und psychisch weit unterlegen. Sie sind ihren Trieben ausgeliefert, deren Ausbruch natürlich die *Femme fatale* verschuldet hat. Sexualität und Mord gehen Hand in Hand und die *Femme fatale* bricht nicht mehr nur die Gesetze der Moral, sondern auch die Gesetze der Justiz. Dennoch kommt sie - dank ihres Geschicks Körper und Intellekt einsetzen zu können - davon. Hier zeigt sich einmal mehr das immerwährende Thema der Bedrohung Frau: "Filme wie *Basic Instinct* zeigen deutlich die männliche Paranoia und die angsterfüllte Antwort des Patriarchats auf den Verlust von Grenzen im so genannten postmodernen amerikanischen Leben."¹¹²

Basic Instinct hat die Schauspielerin Sharon Stone berühmt gemacht und das Bild, welches im kollektiven Gedächtnis haften geblieben ist, wird immer jenes der Frau mit dem Eispickel sein, womit sie zum Inbegriff der *Femme fatale* im Neo-noir wurde.

Sharon Stone war allerdings zu Beginn ihrer Karriere keinesfalls eine *Femme fatale*. Sie war „Miss Pennsylvania“ (Abb. 17) und vielmehr das nette, sportliche Mädchen von nebenan (Abb18). Mit dem ebenmäßigen Gesicht, dem frischen Blick und der unkomplizierten Frisur war sie der Kumpel-Typ in T-Shirt und Jeans, mit dem man Pferde stehlen kann.

Doch sie ist sehr wandelbar und „lässt sich (...) mit den magischen Effekten von Licht und Make-up je nach Wunsch eben auch zur (...) *femme fatale* stilisieren.“¹¹³ Auch bei Sharon Stone ist die *Femme fatale* ein Konstrukt, welches sie allerdings selbst gewählt und gefördert hat. Sie lässt bewusst Nacktfotos von sich für den *Playboy*: „Im *Playboy* habe ich die Hüllen aus Karrieregründen fallen lassen. Das war

¹¹² Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „*Femme fatale*“. Wien: DiplA, 2001. S. 82.

¹¹³ Hölzl, Gebhardt; Lassonczyk, Thomas: Sharon Stone. Mit „*Basic Instinct*“ zum Erfolg. München: Heyne, 1995. S. 7.

in der Tat ein vollkommen durchdachtes, knallhart kalkuliertes Manöver.¹¹⁴ Sharon Stone macht ihrem Namen als Femme fatale also alle Ehre: sie feilt bewusst an ihrem Image, so wie bereits Sarah Bernhardt und Marlene Dietrich.

Obwohl Sharon Stone privat verheiratet ist und ein Kind hat, redet sie gern über sich als Femme fatale: „Ich bin die, die das tun darf, was man sich selber nicht erlaubt – ich lebe die dunklen Seiten von anderer Leute Egos aus.“¹¹⁵. Dies steht nicht im Widerspruch zueinander, denn im post-klassischen Hollywood ist die Trennung zwischen dem Beruf der Schauspielerin und der Privatperson weitgehend vollzogen. Sharon Stone kann privat ein Kind adoptieren und wohltätigen Organisationen helfen¹¹⁶ und dennoch als Schauspielerin das Image der Femme fatale haben. Dabei bezieht sich dieser Ruf, im Gegensatz zu den Beispielen in den vorangegangenen Kapiteln, ausschließlich auf die Rollen und deren Vermarktung.

Mit ihren blonden Haaren fällt sie in die „göttliche“ Tradition einer Marlene Dietrich oder Greta Garbo, mit ihren Rollen fällt sie in die Tiefen des Film noir und wird damit zur „bitch goddess“¹¹⁷. Sie verkörpert die Bedrohung Frau, denn nun geht es nicht mehr bloß um die selbstbestimmte Sexualität, sondern auch um die Macht, die Frauen damit haben, die Männer im Beruf oder vor dem Gesetz zu übertrumpfen.

¹¹⁴ Hölzl, Gebhardt; Lassonczyk, Thomas: Sharon Stone. Mit „Basic Instinct“ zum Erfolg. München: Heyne, 1995. S. 187.

¹¹⁵ Hölzl, Gebhardt; Lassonczyk, Thomas: Sharon Stone. Mit „Basic Instinct“ zum Erfolg. München: Heyne, 1995. S. 186.

¹¹⁶ wie beispielsweise erneut am Wiener Life-Ball 2008.

¹¹⁷ Sanello, Frank: Naked Instinct. The unauthorized Biography of Sharon Stone. : Carol Publishing Group, 1997. S. 200.



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14

In diesem Kapitel wurde versucht den Mythos der Femme fatale auf eine reale Ebene zu bringen. Denn dieser Mythos wurde nicht nur durch die immer schon vorherrschenden Legenden über selbstbestimmte, Unglück bringende Frauen geschaffen, sondern ganz stark auch durch die Mythenbildung rund um Schauspielerinnen, die zu Stars mit einem ganz bestimmten Image, nämlich eben dem der Femme fatale, wurden.

Beginnend beim ersten großen Star, der noch auf der Theaterbühne beheimatet war, nämlich Sarah Bernhardt, die es durch Rollenauswahl, optischem Erscheinungsbild und Vermarktung ihrer Person meisterlich verstand das Image der Femme fatale zu kreieren. Sie war die erste die die „Bedrohung Frau“ für Reputations-Zwecke nutzte und das in einer Zeit, in der der Beruf der Schauspielerin gerade erst aufgekommen war. Sie spielte entsprechende Rollen, von starken, lasziven oder exotischen Frauen; kleidete sich auf der Bühne und privat luxuriös und extravagant; spielte mit der Androgynität in ihren Hosenrollen; posierte für Fotos, machte Interviews und Werbung.

Dieser Imagekanon wurde dann auch auf die Schauspielerinnen der Filmindustrie angewandt. Eine der ersten hierbei war Greta Garbo. Auch sie spielte erotische Frauen und wurde vor allem durch die bis dahin weiter entwickelten Photographie in Szene gesetzt. Sie spielte nicht nur mit der Androgynität in ihrem optischen Erscheinungsbild, wie es Sarah Bernhardt getan hatte, sie lebte ihre Bisexualität aus. Der große Unterschied zu allen hier angeführten Schauspielerinnen ist, dass Greta Garbo das Image der Femme fatale nie wollte und sich nie damit identifiziert hat.

Ihre größte Konkurrentin, Marlene Dietrich, lebte dieses Image bewusster. Ähnlich wie Sarah Bernhardt entwarf sie ihre Kostüme selber, machte wo sie nur konnte Werbung für sich und pflegte einen offenen Umgang mit der Presse. Die Ähnlichkeit zu Greta Garbo ist hierbei nicht nur optischer Natur. Sie lebte die Androgynität ihres Seins auch nicht nur in dementsprechend inszenierten Fotos, sondern auch in ihrem Privatleben aus. Obwohl sie verheiratet war und eine Tochter hatte, was den größten Unterschied zu den beiden vorangegangenen Femmes fatales ausmacht. Doch die Tatsache, dass sie ihre Rolle als Ehefrau und Mutter im klassischen Sinne nie wahrnahm, bestärkten womöglich nur mehr das Image der Femme fatale, die sie durch ihre Rollenauswahl jedoch nur bedingt war.

Die Femme fatale verlässt die Sphären der glamourösen, schönen, göttlichen Schauspielerinnen, um die Normen der Gesellschaft vollends zu überschreiten, nämlich im Film noir. Hierbei wird die Femme fatale immer mehr zur selbstbestimmten, kalkulierten Frau, die die Männer mit ihrer Sexualität ins Verderben stürzt. Denn zu diesem Zeitpunkt, als die Film noirs ihren ersten Höhepunkt hatten, war der Diskurs um die weibliche Sexualität neu entfacht.

Dies hat sicherlich einiges ins Rollen gebracht, vor allem aber die Darstellung der Femme fatale im Film noir beeinflusst, der in den achtziger und neunziger Jahren zum Neo-noir wird. Hierbei wird die Freizügigkeit der Frau – die von Marilyn Monroe noch mit Glamour assoziiert wurde – mit Kriminalität und Gewalt gleichgesetzt. Der Film *Basic Instinct* und die Rolle der Catherine Tramell veranschaulichen dies sehr gut.

Die Hauptdarstellerin Sharon Stone wird hierbei zum Sinnbild der Femme fatale; hat dieses Image bewusst gewählt und genährt. In ihrer Rollenauswahl befinden sich hauptsächlich Frauen, die das Gesetz brechen und der Kriminalität anheim fallen. Sexszenen sind in diesen Filmen das Um und Auf, ebenso wie Nacktfotos von ihr zur Imagepolierung. Der große Unterschied zu allen vorangegangenen Schauspielerinnen ist, dass sie sich in einer Zeit befindet, in der das Image einer Schauspielerin von ihrer Privatperson getrennt werden kann. Womit das Konstrukt Femme fatale umso deutlicher erkennbar wird.

In diesem Kapitel wird klar, dass die Bedrohung Frau - sei es nun von den Schauspielerinnen selber oder von deren Produzenten - als wirksam erkannt wurde, um Image zu kreieren. Dieses Image machte die Schauspielerinnen zu Stars und verhalf ihnen zu großem Ruhm. Die Femme fatale ist also ein Erfolgsrezept.

V) Die Aktualität der Femme fatale

Dieses Erfolgsrezept findet man jedoch nicht nur im Film. In diesem Kapitel wollen wir uns mit einem anderen Medium beschäftigen: dem Fernsehen. Und zwar dem täglichen Fernsehen. Darin finden sich viele Klischees und Stereotypen wider. Die Femme fatale ist am deutlichsten in den Telenovelas und Soaps vertreten: Die Karrierefrau, die den Männern beruflich in nichts nachsteht und dies mit den gleichen korrupten Mitteln, ebenso wie mit ihrer Sexualität erreicht, kennen wir bereits aus den neo-noir-Filmen. Das erste Mal im Fernsehen, beziehungsweise in einer Seifenoper, erscheint die Femme fatale 1981 in der US-amerikanischen Serie *Dynasty*. Es soll hier nicht die Geschichte der Femme fatale in der Seifenoper erläutert werden. Zwei konkrete Beispiele aus der aktuellen deutschen Serienlandschaft sollen zeigen, dass die Femme fatale neben ihrer punktuellen Erscheinung im Film, als Typus ihren Platz im Alltag gefunden hat. Denn im Film finden sich auch nach *Basic Instinct* Femme fatale-Rollen, doch die aktuellste, weil alltäglichste Erscheinung finden wir in den Telenovelas und Seifenoperen.

Der Typus der Femme fatale ist so allumfassend, dass er seinen Weg von der Bühne, zum Film und Fernsehen gemacht hat. Dieser Aspekt ist sehr interessant und scheint daher wichtig zu behandeln.

1. Telenovela/Seifenoper: Ein Überblick

Telenovelas haben ihren Ursprung im vorrevolutionären Kuba. Dort hörten – schon vor dem Aufkommen des Radios – Arbeiterinnen in den Zigarren-Manufakturen während der Arbeit vorgelesene Fortsetzungsromane, die sich aus den Unterbrechungen von Arbeitstag zu Arbeitstag ergaben. 1930 übertrug man in Kuba zum ersten Mal eine Radionovela und arbeitete Romane in Hörspiele um.

Im 19. Jahrhundert waren Fortsetzungsromane auch in Europa beliebt. Die Werke erschienen ursprünglich in Zeitungen und Zeitschriften, in denen für jede neue Ausgabe eine Fortsetzung geschrieben wurde.

In den fünfziger Jahren entdeckte Lateinamerika den Fortsetzungsroman für das Fernsehen. Die erfolgreichsten Telenovela-Produktionen stammen aus Mexiko und Brasilien, wo sie zu den besten Sendezeiten laufen.

Die erfolgreichste Telenovela aller Zeiten, die in insgesamt 95 Länder exportiert wurde war *Die Sklavin Isaura*. In Deutschland gab es bereits in den achtziger Jahren vereinzelt oft deutlich gekürzte lateinamerikanische Telenovelas zu sehen, wie beispielsweise auch *Die Sklavin Isaura*, die man von 100 auf 40 Kapitel zusammenschchnitt.

In der Telenovela wird die Handlung meist aus der Perspektive der weiblichen Hauptfigur erzählt und kommentiert: die Gedanken der Figuren erscheinen in einem so genannten Voice-over. Das Stilmittel soll die Genreverwandtschaft zur geschriebenen Romanerzählung ausdrücken. Jeden Tag wird ein Kapitel ausgestrahlt, welches meist mit einem Cliffhanger endet, denn die Neugier der Zuschauer soll geweckt werden, damit sie am nächsten Tag wieder einschalten. Anders als Seifenoper, haben Telenovelas einen klar definierten Anfang und ein vorher festgelegtes Ende.

Die Telenovela ist auf einem großen Handlungsbogen angelegt: Die Nebenfiguren verknüpfen sich auf die eine oder andere Art stets mit einer der Hauptfiguren, womit auch die Nebenhandlung mit der Haupthandlung verknüpft wird. Dies ermöglicht den so genannten Multiplot, in dem mehrere Handlungsstränge parallel erzählt werden können. Da die einzelnen Figuren so manches „Geheimnis“ nicht kennen, gibt es genügend Raum für Spannung und Dramatik. Diese wird durch starke Mimik der Schauspieler oder dem Einsatz von Musik untermauert.

Die Telenovela greift gern zu Märchenmotiven, wobei Schneewittchen- und Aschenputtelvarianten besonders beliebt sind. Es werden aber auch Telenovelas zu aktuellen, zeitkritischen und gesellschaftlichen Thematiken gedreht, wie beispielsweise das Thema um den Unterschied zwischen Arbeiterklasse und gehobener Gesellschaft.

Die deutsche Produktionsfirma Grundy UFA produzierte 2004 in Zusammenarbeit mit teamWorx die erste Telenovela in Deutschland *Bianca – Wege zum Glück*, womit das bislang wenig bekannte Serienformat immer häufiger im deutschsprachigen Fernsehen aufkam. Ihr Erfolg führte zur Nachfolge-Telenovela *Wege zum Glück*. Die zweite deutsche Telenovela, ebenfalls von Grundy UFA, diesmal in Zusammenarbeit mit Phoenix Film produziert, war *Verliebt in Berlin*. Die Geschichte wurde von den ursprünglich geplanten 225 Kapiteln auf insgesamt 645 Kapitel erweitert. Bis November 2007 wurden in Deutschland zehn Telenovelas produziert.

Eine Seifenoper verfolgt im Gegensatz zur Telenovela viele Handlungsstränge und hat kein vorbestimmtes Ende. Aufgrund des nie endenden Plots kann es zu Wechseln in der Besetzung kommen. Seifenopern spinnen sich endlos von einem Handlungsbogen zum nächsten. In der Regel werden drei bis fünf Handlungsstränge parallel erzählt. Diese Storylines werden in kleine, etwa gleichlange Sequenzen zerlegt, welche immer abwechselnd gezeigt werden. Jeder dieser Handlungsstränge befindet sich auf unterschiedlichen Entwicklungsniveaus: Während ein Strang sich entfaltet, hat der zweite schon in der vorangegangenen Folge begonnen, der dritte strebt seinem Ende zu, usw. Entscheidend dabei ist, dass am Ende jeder Folge mindestens ein offener Handlungsfaden übrig bleibt, der die Zuschauer – wie bei der Telenovela - dazu bewegt, die Fortsetzung am nächsten Tag einzuschalten.

Durch die zeitlich sehr dichte Folge der einzelnen Sendungen muss die Serie ein sehr langsames Erzähltempo einhalten. Auf diese Weise wird es den Zuschauern ermöglicht, der Handlung auch dann zu folgen, wenn sie einmal ein paar Folgen verpasst haben. Ein weiteres Merkmal der Serien ist die Beachtung einer Zeitkontinuität: Durch das Vermeiden von offensichtlichen Zeitsprüngen innerhalb der Geschichten einer Folge, wird dem Zuschauer der Eindruck vermittelt, bei allem dabei zu sein, was die verschiedenen Charaktere erleben.

Das ursprüngliche Medium des in den USA entstandenen Genres war auch hierbei das Radio. Ihren Höhepunkt erreichten die Radio-Seifenopern 1940, die erste Fernseh-Seifenoper startete 1947 mit *A Woman to Remember*. Seit den sechziger Jahren werden auch in Europa Seifenopern für das Fernsehen produziert.

Sowohl in der Telenovela, als auch in der Soap kommen viele verschiedene Charaktere vor. Es soll der Eindruck erweckt werden, dass sie „aus dem Leben gegriffen“ sind, in Wirklichkeit entsteht durch die Kürze der einzelnen Folgen aber eine Stereotypisierung der Charaktere. Es gibt immer den/die Gute(n) oder Böse(n), den Abenteurer, den Homosexuellen, das Shoppinggirl, die Karrierefrau, die Eltern, die Schüler, die Studenten, etc.

Anhand der Beispiele der Telenovela *Verliebt in Berlin* und der Seifenoper *Gute Zeiten, schlechte Zeiten*, soll der nicht ganz leicht fassbare Typ der intriganten Frau behandelt werden. Denn durch ihn gelangt die Femme fatale ins tägliche Fernsehen.

2. Verliebt in Berlin

2. 1. Geschichte

Um die Rolle und Position der intriganten Frau in *Verliebt in Berlin* besser einordnen zu können, sei hier eine kurze Inhaltsangabe zum besseren Verständnis angeführt.

Lisa Plenske wächst in dem kleinen Ort Göberitz in der Nähe von Berlin auf. Ihr Vater Bernd arbeitet zunächst im Baustoffhandel, später jedoch als Hausmeister der Familie Seidel. Ihre Mutter Helga ist anfänglich Hausfrau, später aber in Jürgens Trafik und im Catering von Kerima Moda tätig.

Nach einem glänzenden Abitur und einer Ausbildung zur Einzelhandelskauffrau zieht es Lisa in die Großstadt Berlin. Als sie nach anfänglichen Schwierigkeiten bei Kerima Moda Arbeit findet, macht sie zunächst nur als Aushilfskraft im Catering auf sich aufmerksam. Umso mehr stört es die Mitarbeiter, dass Lisa bereits nach kurzer Zeit persönliche Assistentin des neuen Geschäftsführers David Seidel wird. Obwohl dieser anfangs kaum die Qualitäten seiner neuen Hilfskraft erkennt und Lisa von einem Fettnäpfchen in das nächste schickt, verliebt sie sich prompt unglücklich in ihren Vorgesetzten. Lisa findet vor allem Halt bei ihrem ehemaligen Schulfreund, dem Kioskbesitzer Jürgen Decker. Nicht zuletzt dank seiner Unterstützung gewinnt Lisa stetig an Selbstbewusstsein und macht schließlich Karriere, als sie zunächst Geschäftsführerin der Tochterfirma B.Style und letztlich sogar Mehrheitseignerin und Geschäftsführerin von Kerima Moda selbst wird.

Parallel dazu gelingt es Lisa über ihre gemeinsame geschäftliche Beziehung hinweg, eine innige Freundschaft zu David aufzubauen. Erst als sie jedoch von Rokko Kowalski umworben wird, wirft auch David ein Auge auf sie. Die Staffel endet mit dem vorgegebenen Happy End, in dem Lisa und David in den Sonnenuntergang segeln.

Neben der Liebesgeschichte ist eine der wichtigsten Handlungen die des Machtkampfs um die Firma Kerima, der zwischen den Familien Seidel und Von Bramberg herrscht. Die Geschäftsführung wechselt im Laufe der Staffel sehr oft und es werden klare Linien zwischen der „guten“ und der „bösen“ Familie gezogen. Sophie und Richard Von Bramberg werden als korrupt dargestellt, wobei die Seidels

immer Gutes im Sinne haben. Einzige Ausnahme machen Mariella Von Bramberg - die mit den Machenschaften ihres Bruders und ihrer Mutter nichts zu tun hat – und Kim Seidel – die im Laufe der Serie vom wohlbehüteten, reichen Blondchen zur berechnenden Intrigantin wird.

In diesem recht einfachen Plot über Machtverhältnisse kristallisiert sich die intrigante Frau bereits heraus. Im nächsten Kapitel soll herausgearbeitet werden, welche Merkmale Sophie Von Bramberg zur intriganten Frau und letztlich zur Femme fatale machen.

2. 2. Die Rolle der Sophie von Bramberg

Sophie Von Bramberg ist verwitwet, ihren Mann und ehemaligen besten Freund und Geschäftspartner von Friedrich Seidel lernen wir nicht kennen. Sie ist die Mutter von Mariella und Richard. Mariella ist mit David Seidel verlobt, der allerdings ein Dorn im Auge ihres Bruders ist. Mutter und Sohn bilden zunächst das böse Gespann, welches mit allen Mitteln versucht die Geschäftsführung an sich zu reißen. Im Laufe der Staffel erfährt man, dass Sophie und Friedrich vor Jahren eine Affäre hatten und dass Richard Friedrichs Sohn und somit Davids Halbbruder ist. Das shakespeareanische Verwirrspiel ist komplett.

Sophie Von Bramberg ist eine Frau mittleren Alters, war einmal Ehefrau und ist immer noch Mutter. Diese Attribute, die wir der Femme fatale in unserer Definition nicht zugestehen, sind in diesem Fall kein Widerspruch. Zum einen, weil sie nun verwitwet ist und zum anderen, weil ihre Kinder bereits erwachsen sind. Man sieht sie also nie in der Rolle der Hausfrau oder Mutter. Die Femme fatale der Telenovela ist also, um es in Lessings Worten auszudrücken, ein „Mischcharakter“.

Sophie Von Bramberg hat kurze braun-rote Haare und ist vor allem in schicken Kostümen zu sehen. Ihre bevorzugten Farben sind Rot, Schwarz und Braun, sowie sämtliche Dunkeltöne. Dazu trägt sie teuren Schmuck und im Winter auch Pelz (Abb. 20). Optisch werden bewusst auch mit klischeebeladenen Symbolen gespielt: so stolziert Sophie Von Bramberg bei der Faschingsfeier in der Tiki-Bar als böse Hexe verkleidet herein (Abb. 21).

Sie lebt allein in einer luxuriösen Wohnung, von der man allerdings nur das Wohnzimmer sieht. Sie kocht nie, geht immer ins Wolfhardts essen und ist dem Alkohol nicht abgeneigt. Ein Leben in Saus und Braus also, in dem sie trotz ihres Alters auch den Männern nicht abgeneigt ist, wie die zahlreichen Affären, die sie im Laufe der Serie hat, bezeugen. Sie verkörpert die High-Society-Lady, wie man sie sich vorstellt.

Finanziell abgesichert, strebt sie dennoch nach mehr. Durch ihre hinterhältigen Tricks, gelingt es ihr schließlich nicht nur ihren Sohn, sondern später auch sich selber zur Geschäftsführerin von Kerima zu machen. Sie scheut vor nichts zurück, bewegt sich dabei an der Grenze zur Illegalität und setzt für ihre Ziele durchaus auch ihren Körper ein, obschon keine offensichtlichen Sexszenen von ihr zu sehen sind.

Ihr Einfluss ist sehr groß und somit wird sie zur Mentorin von Kim Seidel. Das blonde, hübsche, junge Mädchen wird sukzessive intriganter und böser. Die Femme fatale färbt also ab, bzw. gibt ihr Wissen weiter. Hierbei wird deutlich, dass es sich auch bei Sophie Von Bramberg um eine intelligente Frau handelt. Die Femme fatale denkt also über jeden Schritt nach, geht strategisch vor und weiß, was sie will. Sie lebt allein, lässt sich von Männern nichts sagen und verfolgt ihre Ziele.

Dennoch entspricht es dem Format der Telenovela, die intrigante Frau ab und zu auch menschlich darzustellen. Sie ist nicht nur die eiskalte Karrierefrau, wie Beispiele aus Sophie Von Brambergs Leben bezeugen: Ihre Liebe zu Friedrich zeigt sie offen und mit der größten Verzweiflung, ebenso wie Gefühlsregungen ihren Kindern gegenüber. Dies sind allerdings nur Momentaufnahmen, die meistens auch in Zusammenhang mit starkem Alkoholkonsum entstehen, und trüben den gewollt bösen Charakter von Sophie Von Bramberg nicht.

Die Rolle der Sophie Von Bramberg wird von der Schauspielerin Gabrielle Scharnitzky gespielt, die dadurch bekannt geworden ist. Ein Star-Image hat sie damit durchaus, obgleich sie deswegen keinesfalls ein Star ist. Dies liegt in der Natur der Sache, denn Fernsehschauspieler erreichen nie den Status, den Filmschauspieler haben. Dies liegt vor allem daran, dass sie zwar von einer breiten Masse gesehen und verehrt werden, sich ihr Ruhm jedoch in den meisten Fällen hauptsächlich auf eine Rolle, eine Serie und einen Sprachraum beschränkt. Dies führt jedoch für die Schauspieler zu einer stärkeren Trennung zwischen Beruf und Privatleben. Im vorangegangenen Kapitel haben wir gesehen, dass dies auch in Hollywood bereits Usus ist. So kann auch Gabrielle Scharnitzky, ebenso wie Sharon Stone, karitativen Tätigkeiten nachgehen - wie sie es beispielsweise 2006 beim Kinderhilfsprojekt „Tag der Staub-Engel“ getan hat – ohne deswegen ihr Image als hinterhältige und böse Sophie Von Bramberg einbüßen zu müssen.

Somit wird deutlich: Gabrielle Scharnitzky ist keine Femme fatale, Sophie Von Bramberg ist es sehr wohl. All die äußeren und inneren Attribute der Femme fatale, wie wir sie in den vorangegangenen Kapiteln von Sarah Bernhardt bis Sharon Stone erläutert haben, finden sich in komprimierter Form im Stereotyp der intriganten Karrierefrau wieder. In *Verliebt in Berlin* ist es Sophie von Bramberg.



Abb. 15



Abb. 16

3. Gute Zeiten, schlechte Zeiten

3. 1. Geschichte

In der der Telenovela verwandten Seifenoper, gibt es ebenfalls die intrigante Karrierefrau. Am Beispiel *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* und der Rolle der Katrin Flemming, soll dies für die Seifenoper erforscht werden.

Der Inhalt von *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* ist nicht kontinuierlich erzählbar, wie der von *Verliebt in Berlin*, handelt es sich bei der Seifenoper doch per Definition um einen Aneinanderreihung von Handlungen. Außerdem wird *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* (kurz: *GZSZ*) bereits seit dem Jahr 1992 ausgestrahlt. Grob umrissen handelt es sich um das Leben von Menschen in Berlin, wobei die klassischen Stereotypen nicht zu kurz kommen: die Schüler, die Studenten, die Homosexuellen, die Drogensüchtigen, die Sektenanhänger, etc.

Um die Rolle der Katrin Flemming besser zu verstehen, sei hier inhaltlich ausschließlich ihr Werdegang erläutert. Sie wuchs als Gaby Galuba mit drei jüngeren Geschwistern in einer Frankfurter Hochhaussiedlung auf. Ihrer Mutter Irene gehörte eine Pommesbude und das Geld reichte vorne und hinten nicht, ihren Vater hat sie nie kennen gelernt.

Das erste Mal taucht Katrin Flemming auf der Silvesterparty im neu eröffneten Mocca auf (Folge 2631), denn sie ist eine Bekannte von Deniz Ergün, dem Besitzer des Mocca. Im Laufe des Abends kommen sich Katrin Flemming und der Bösewicht der Serie, Jo Gerner, näher und verschwinden zusammen. Der Geschäftsführer des Fasan, Daniel, beschließt, dass das Restaurant dringend neu gestaltet werden muss und prompt bekommt Katrin Flemming den Auftrag, die sich jedoch hintergangen fühlt als es um die Zusammenarbeit mit der Agentur Sisters geht.

Jo Gerner ist verheiratet, dennoch nimmt die Affäre mit Katrin Flemming trotz wiederholter Versuche einer Beendigung kein Ende, womit auch die Ehe bald scheitert. Katrin Flemming tritt hierbei als selbstbewusste Geliebte auf, die keinen Respekt vor der Institution Ehe zu haben scheint. Sie verlässt Berlin.

Nach einer einjährigen Pause kehrt Katrin Flemming im April 2004 nach Berlin zurück und sucht erneut den Kontakt mit Jo Gerner. Er versucht seine desaströse finanzielle Situation vor ihr zu verheimlichen, was allerdings nicht lange gelingt und letztendlich schafft es Katrin Flemming, dass Jo Gerner ihr den Fasan überschreibt,

womit sie ihm fast alles weggenommen hätte. Mit Gerners Intimfeind Schneider beginnt sie eine Affäre und auch mit Hannes Bachmann, jedoch nur um ihre Interessen durchzusetzen, denn Katrin Flemming und Jo Gerner versuchen sich gegenseitig auszustechen. Katrin wirft Gerner aus der Wohnung und versucht Beweise für seine Russland-Deals zu finden, um ihn bei der Polizei anzuzeigen. Gerner wiederum stellt Katrin bei der Verleihung des Gastronomie-Preises bloß, als er ihre versoffene Mutter Irene Galuba dazu einlädt.

Katrin will sie so schnell wie möglich loswerden, doch da taucht der Lebensgefährte ihre Mutter auf und nimmt die beiden gefangen. Nach der Befreiung verlässt sie die Stadt, damit niemand von ihrer wahren Identität erfährt. Als sie einige Wochen später zurückkehrt, gesteht sie, dass sie die Imbissbude ihrer Mutter angezündet hat, um das Versicherungsgeld zu kassieren. Dabei wurden zwei Menschen schwer verletzt. Gerade als Katrin sich selbst anzeigen will, erstickt ihre Mutter an einer Brezel. Sie kommt also glimpflich davon.

Katrin will Leons Karriere fördern und zieht mit ihm eine Fernsehkochshow auf. Zunächst läuft es gut, aber dann braucht sie dringend einen neuen Geldgeber, weil ihr der alte Produzent abgesprungen ist. Schließlich leiht sie sich Geld von einem Kredithai, mit der Bedingung, dass sie ihm eine wertvolle Kette besorgt. Doch der Plan scheitert. Um dennoch an Geld zu kommen, schmiedet Katrin eine Intrige gegen die Agentur Sisters, die den Werbeetat für Leons Kochshow erhalten hat.

Sie verklagt die Agentur und Clemens ist gezwungen Sisters zu verkaufen mit der Bedingung, dass Katrin die neue Agenturchefin wird. Sie erpresst Verena und Senta damit, dass sie Vincents Scheinehe mit Elisabeth anzeigen wird und treibt es mit ihren Machtspielchen gegen Clemens so weit, dass dieser kündigt.

Nachdem Sisters eingegangen ist, entdeckt sie, dass sie schwanger ist. Als Vater kommt nur Gerner in Frage. Zunächst will sie das Kind abtreiben lassen, doch als der Versuch misslingt erpresst sie sich von Gerner Anteile von dessen Hotel in Shanghai. Doch Gerner dreht den Spieß um und macht sie finanziell von ihm abhängig, indem er ihr Geld anbietet, um für ihn das Kind auszutragen.

Nach der Geburt ihres Kindes entfacht ein Streit um das Sorgerecht. Gerner entführt das Kind und täuscht dessen Tod vor, woraufhin Katrin sich mehr denn je in die Arbeit stürzt. Sie heiratet Mark Hansen, dem sie eine Schizophrenie einredet, um ihn unter Medikament setzen zu können. Damit wird er arbeitsunfähig und überschreibt die Hansen-Werft an sie. Ihr Plan geht also voll auf.

Katrins Kind taucht wieder auf und nach langem hin und her heiratet sie Jo Gerner, womit die beiden bösen Parts der Serie endlich vereint wären. Allerdings nicht in Liebe, diese Heirat wurde von beiden Seiten mit Kalkül gemacht. Katrin geht ihrer Tätigkeit als Innenarchitektin nach und engagiert für ihre Tochter ein Kindermädchen. Ihre Geschichte geht jeden Tag weiter. Für die Zwecke dieser Arbeit ist es allerdings vollkommen ausreichend bis zu diesem Punkt erzählt zu haben, um einen Eindruck von Katrin Flemmings Leben zu bekommen.

3. 2. Die Rolle der Katrin Flemming

Die mondäne Katrin Flemming ist eine eiskalte Geschäftsfrau, die keine Gefühle zeigt und ein Leben im Luxus führt. Ähnlich wie Sophie Von Bramberg, kommt sie ursprünglich aus bescheidenen Verhältnissen und hat sich alles selbst erarbeitet. Vielleicht erklärt sich dadurch die gewisse Härte der beiden Frauen, nachdem sie von ganz unten anfangen mussten und es nur ihrem Durchhaltevermögen und Geschick zu verdanken haben, dass sie es so weit gebracht haben.

Katrin ist da allerdings einen Schritt weiter, denn sie hat einen Beruf. Sie hat es geschafft zu studieren und eine aufstrebende Innenarchitektin zu werden. Sie ist erfolgreich – in ihrem Job „einfach gut“. Damit hat sie mehr Spielraum und kann „bei den Großen mitziehen“. Dies ist ein wesentlicher Unterschied zu Sophie von Bramberg, die zwar sehr intelligent ist, ihre Intrigen jedoch hauptsächlich auf persönliche Ambitionen stützt. Ihr Wunsch Geschäftsführerin von Kerima zu werden, hat weniger mit beruflichen Ambitionen zu tun. Dabei geht es nur darum die Machtposition gegenüber der Familie Seidel zu verteidigen. Katrin Flemming ist zwar nicht minder von persönlichen Ambitionen geleitet, ihre Intrigen spinnen sich jedoch vielmehr um ihren Job. Meist handelt es sich um den Gewinn wichtiger Aufträge oder den Ankauf von Firmen. Ihr geht es vor allem um Geld, denn das hatte sie nie und kann jetzt nicht genug davon bekommen. Sophie Von Bramberg hat genug Geld, ihr geht es allein um die Macht. Auch diese ist Katrin Flemming wichtig, aber Geld verleiht ja bekanntlich Macht.

Und die strahlt sie auch aus, letztlich auch durch ihren Kleidungsstil. Sie ist, ähnlich wie Sophie Von Bramberg, häufig in Anzügen oder Abendkleidern - in denen sie durchaus zeigt, was sie hat (Abb. 22) - zu sehen. Ihre Kleidung ist sehr figurbetont und hauptsächlich auf ruhige Farben, wie Schwarz, Weiß, Beige oder Braun ausgelegt. Sie hat lange braune Haare, die sie sehr klassisch trägt, ebenso wie ihr Make-up. Sie trägt teuren Schmuck, auch mal Pelz im Winter und immer Stöckelschuhe. Derzeit lebt sie in der schicken Luxuswohnung von Jo Gerner, die sich über dem Fasan befindet. Auch sie sieht man nie kochen, aber immer fein essen.

Sie ist zwar verheiratet, aber auch in diesem Fall steht das in keinem Widerspruch zur Femme fatale, denn ihre Ehen sind immer mit Kalkül und verfolgen meistens einen bestimmten Zweck, der nichts mit Liebe zu tun hat. Ihre Ehe mit Marc

Hansen hatte beispielsweise nur den Zweck sich der Hansen-Werft zu bemächtigen. Und ihre Ehe mit Jo Gerner macht sie zu einer der mächtigsten Frauen der Serie und verschafft ihr viele Kontakte und Güter. Es handelt sich also auch hierbei nicht um die klassische Haus- und Ehefrau. In dieser Rolle sehen wir sie nie.

Katrin ist aber auch Mutter und zwar von einem kleinen Kind. Hierbei bricht die Seifenoper, ähnlich wie die Telenovela, mit den üblichen Darstellungen der Femme fatale. Sie verleiht ihr menschliche Züge und will zeigen, dass in jedem auch etwas Gutes steckt. Denn obwohl Katrin nie Mutter sein wollte, das Kind versucht hat abzutreiben und die Schwangerschaft für sie nur ein lukratives Geschäft war, sind in ihr die Muttergefühle erwacht, sobald das Kind auf der Welt war. Dies zeigt sich im erbitterten Kampf um das Sorgerecht und ihrer schlechten Verfassung nach dem Verschwinden des Kindes. Auch ihre Beziehung zu Leon, der einzigen in der es um Liebe geht und sie sich zum ersten Mal einem Menschen öffnet, erkennen wir menschliche Züge. Diese sind aber auch in diesem Fall nur Momentaufnahmen die durchblitzen, aber den bösen, berechnenden, hinterhältigen Charakter von Katrin Flemming nicht vereiteln.

Die Femme fatale wird dabei allerdings in zwei Sphären unterschiedlich gezeigt: Privat kann sie also durchaus menschliche Züge und Regungen haben, im Berufsleben aber bewegt sie sich gewohnt erbarmungslos. Da intrigiert sie zu ihrem Vorteil und zeigt keinerlei Mitgefühl. Welche Konsequenzen ihre Handlungen dabei für andere haben, ist ihr gleichgültig.

Die Rolle der Katrin Flemming wird von Ulrike Frank gespielt und ähnlich wie Gabrielle Scharnitzky basiert auch ihr Ruhm einzig auf dieser Rolle und Serie, womit auch sie privat den karitativen Tätigkeiten und ähnlichem nachgehen kann, ohne dass die Glaubwürdigkeit ihrer Rolle darunter leidet. Ulrike Frank ist keine Femme fatale, Katrin Flemming ist es durchaus. Die intrigante Frau ist auch in der Seifenoper beheimatet und wird in der Endlosschleife erscheinen, denn wenn es nicht Katrin Flemming ist, so wird es eine neu eingeführte Rolle sein. Die Femme fatale wird also nicht aussterben.



Abb. 17

In diesem letzten Kapitel sollte auf die Aktualität der *Femme fatale* eingegangen werden. Sie ist nämlich nicht nur punktuell auf der Bühne oder im Film zu sehen, sie existiert auch im täglichen Fernsehen und zwar in der Form der intriganten Karrierefrau. Hierbei wird die Bedrohung Frau auf eine hauptsächlich berufliche Ebene gehoben. Die Angst der Männer bezieht sich in diesem Kontext auf den finanziellen und beruflichen Ruin durch eine Frau. Diese erreicht dies allerdings schon lange nicht mehr nur durch ihre sexuellen Reize, sondern auch durch ihren Intellekt und ihre Ausbildung.

Sowohl Sophie Von Bramberg, als auch Katrin Flemming haben es geschafft durch ihr Geschick den Männern das Wasser zu reichen. Sie reihen sich definitiv in die Riege der Frauen ein, die – wie beispielsweise Catherine Tramell – nach Geld und Macht streben und dafür alles tun würden. Die *Femme fatale* lebt also weiter und wird auf die sehr konkrete Ebene der modernen Businessfrau gestellt. All die Merkmale der *Femme fatale*, wie wir sie in den letzten Kapiteln erläutert haben, finden sich im Typus der intriganten Karrierefrau wider. Zwar in veränderter Form, denn Sophie Von Bramberg und Katrin Flemming sind keineswegs auf ihre Sexualität zu reduzieren, die zwar eine Rolle spielt, ihre Fatalität aber bezieht sich wie gesagt hauptsächlich auf die berufliche und somit intellektuelle Ebene.

Die Art zu filmen führt bei der Telenovela und der Seifenoper zu einer starken Identifikation des Zuschauers mit den Charakteren. Die bereits oben besprochene Zeitkontinuität, durch die der Zuschauer immer das Gefühl hat wirklich „mitzuleben“, und die starke Stereotypisierung der Charaktere, ebenso wie die Auswahl der Themen sind maßgeblich dafür. Auch die *Femme fatale* wird somit erstmals zur Identifikationsfigur. Sie scheint keine unerreichbare oder gar unerhörte Instanz zu sein, die nur Stars vorbehalten ist. Sie ist die Frau im Büro, die Innenarchitektin oder Geschäftsführerin eines Konzerns. Die *Femme fatale* wird somit entmythifiziert, denn „im Mythos und in der Literatur hat es den Typus der *femme fatale*“ immer gegeben, denn Mythos und Literatur sind nur die dichterische Widerspiegelung des wirklichen Lebens; im wirklichen Leben aber hat es an mehr oder minder vollkommenen Exemplaren herrschsüchtiger und grausamer Frauen nie gefehlt.“¹¹⁸

Und genau diese Exemplare finden wir in der Telenovela und der Seifenoper - wie wir sie an den Erläuterungen zu Sophie Von Bramberg und Katrin Flemming

¹¹⁸ Praz, Mario: *Liebe, Tod und Teufel – Die schwarze Romantik*. München: Carl Hanser Verlag, 1963. S. 132

gesehen haben – wieder. Sie sind die Frauen, die es tatsächlich gibt, die aus dem wirklichen Leben. Die Femme fatale hält somit Einzug in den Alltag und die Bedrohung Frau wird zu einem sehr konkreten Teil der Gesellschaft. Denn nun geht es nicht mehr um die Ausnahmeerscheinungen, die punktuell an Stars oder einzelnen Rollen festgemacht werden können. Hierbei geht es um einen Typus, der von diesen punktuellen Erscheinungen zu einem viel weitläufigeren Phänomen geworden ist.

CONCLUSIO

In dieser Arbeit wurde versucht den Typus der Femme fatale fassbar zu machen, zu erklären woher er kommt und warum es ihn überhaupt gibt. Es ist ein breites Thema, welches in seiner Gesamtheit hier nicht erläutert werden konnte. Dennoch wurde ein weites Spektrum abgetastet.

Zunächst ging es darum eine Definition zu finden. Die Femme fatale ist die mysteriöse, nicht in Besitz zu nehmende Frau. Sie wird dem Mann, wie der Name schon sagt, in jedem Falle zum Verhängnis.

Wichtig ist es immer wieder herauszustreichen, dass der Mythos um die Verderben bringende Frau nicht neu ist. Deswegen wurde ein Kapitel den wohl ältesten Dämonisierungen des Weibes gewidmet: den Amazonen und Seejungfrauen. In ihnen verdeutlicht sich der Umgang mit der Bedrohung Frau und dessen immerwährende Aktualität.

Nicht nur in Mythen ist sie gegenwärtig, auch in der Wissenschaft. Durch die entstandenen Theorien wurde die Dämonisierung des Weiblichen nur forciert und die Bedrohung Frau geschürt. Dies sollte im dritten Kapitel erläutert werden, um zu zeigen, wie sich das Thema vom Mythos zur Wissenschaft bewegte.

Hierbei befinden wir uns allerdings noch ausschließlich in theoretischen Sphären. Die Mythenbildung um die Femme fatale wurde von den zahlreichen Legenden und wissenschaftlichen Theorien, mit dem Aufkommen des Berufs der Schauspielerin, auf ein konkretes Niveau gehoben. Denn nun gab es reale Projektionsflächen, die sowohl Männer als auch Frauen gleichzeitig hinrissen und abstießen. Mit dieser neuen Berufsschicht entstand auch eine neue Art des Personenkultes: der Star war geboren. Bereits auf dem Theater gelang es einer Sarah Bernhardt ein Image als Femme fatale aufzubauen. Ihr folgten Filmschauspielerinnen wie Greta Garbo und Marlene Dietrich, die zeitgleich den sehr medienwirksamen Typus der Femme fatale ebenso lebten. Die Entwicklung der Femme fatale geht mit den Films noirs immer mehr in eine bösartige Richtung. Der Film neo-noir stellte dann mit Filmen wie *Basic Instinct* die Femme fatale vollends als gesetzes- und moralbrechende Frau dar.

Diese findet ihren Weg nun auch immer mehr ins alltägliche Leben. In komprimierter Form erscheint sie in der Telenovela, ebenso wie in der Seifenoper. Die intrigante Karrierefrau: unangepasst und eigenwillig, streng durchgestylt und

cool, kalkuliert sie eiskalt den eigenen Vorteil und erobert männliches Terrain. Getrieben von einem Willen nach Geld und Macht, geht sie über Leichen. Das Gefährliche schiebt sich in den Vordergrund. Die aktuelle Femme fatale ist nicht mehr nur Verführerin, sie ist das diabolische Weib schlechthin, denn sie hat die Fähigkeit den Mann im Berufsleben auszustechen.

Die Femme fatale erscheint in den Mythen, den wissenschaftlichen Theorien, den Star-Images, den Film- und Fernsehrollen stets als etwas Negatives. Die selbstbestimmte Sexualität, ebenso wie beruflicher Erfolg werden ihr nie zugute gehalten, sondern immer verdammt. Als Unterkategorie der lockenden, sexualisierten Frau, ist die Femme fatale ein Produkt der Bedrohung Frau und spiegelt die immerwährende Angst vor eigenständigen Frauen wider. Und dies geht von den ältesten Mythen bis in den Fernsehapparat in unseren Wohnzimmern.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abb. 1: Schlangenarmband für Sarah Bernhardt von Alfons Mucha und Georges Fouquet, 1899. In: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 66.
- Abb. 2: Plakat für *La Dame aux camélias*, Farblithographie von Alfons Mucha, 1896. In: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 82.
- Abb. 3: Plakat für *Gismonda*, Farblithographie von Alfons Mucha, 1894. In: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 83.
- Abb. 4: Plakat für *La Samaritaine*, Farblithographie von Alfons Mucha, 1897. In: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 83.
- Abb. 5: Plakat für *Médée*, Farblithographie von Alfons Mucha, 1898. In: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 83.
- Abb. 6: *Pelléas et Mélisande*, Fotografie von W. 6 D. Downey, 1905. In: Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994. S. 91.
- Abb. 7: Greta Garbo zu Hause in Kalifornien, Fotografie, ca. 1930. In: Reisfield, Scott; Dance, Robert: Greta Garbo. Das private Album. Berlin: Henschel, 2005. S. 23.
- Abb. 8: Greta Garbo auf der Gay Lion Farm, Fotografie von Don Gillium, 1925. In: Reisfield, Scott; Dance, Robert: Greta Garbo. Das private Album. Berlin: Henschel, 2005. S. 75.
- Abb. 9: Greta Garbo als Mata Hari, Fotografie von Clarence Sinclair Bull, 1931. In: Reisfield, Scott; Dance, Robert: Greta Garbo. Das private Album. Berlin: Henschel, 2005. S. 171.

- Abb. 10: Greta Garbo in *Der Krieg im Dunkeln*, Fotografie von Ruth Harriet Louise, 1928. In: Reisfield, Scott; Dance, Robert: Greta Garbo. Das private Album. Berlin: Henschel, 2005. S. 122.
- Abb. 11: Marlene Dietrich in *Der blaue Engel*, 1930. In: Grob, Norbert; Marschall, Susanne: Ladies, Vamps, Companions: Schauspielerinnen im Kino. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 2000. S. 34.
- Abb. 12: Sharon Stone als Miss Crawford County. In: Sanello, Frank: Naked Instinct. The unauthorized Biography of Sharon Stone. N. J.: Carol Publishing Group, 1997. S. 41.
- Abb. 13: Sharon Stone als das Mädchen von nebenan. In: Sanello, Frank: Naked Instinct. The unauthorized Biography of Sharon Stone. N. J.: Carol Publishing Group, 1997. S. 42.
- Abb. 14: Sharon Stone in *Basic Instinct*.
<http://thumbs.filmstarts.de/wallpaper/BasicInstinct05.jpg>, 27. 05. 2008.
- Abb. 15: Gabrielle Scharnitzky als Sophie Von Bramberg.
<http://vonbrahmberg.de.tl/Screens-von-Sophie-von-Brahmberg.htm?PHPSESSID=6f69bb49f4cacfbce889d6b87792d583>, 28. 05. 2008
- Abb. 16: Gabrielle Scharnitzky als kostümierte Sophie Von Bramberg.
<http://vonbrahmberg.de.tl/Special-Screens-Kost.ue.mfest-Teil2.htm?PHPSESSID=6f69bb49f4cacfbce889d6b87792d583>, 28. 05. 2008
- Abb. 17: Ulrike Frank als Katrin Flemming.
http://ulrikefrank.net/?x=gallery_tvfilmtheater, 29. 05. 2008

LITERATURVERZEICHNIS

Ambos, Michaela: Die Entwicklung des amerikanischen Film noir zum Neo noir, dargestellt anhand der Figur der „Femme fatale“. Wien: DiplA, 2001.

Appelt, Hedwig und Nutz, Maximilian. Heinrich von Kleist. Penthesilea. Erläuterungen und Dokumente. Stuttgart: Reclam 1992.

Balk, Claudia: Theatergöttinnen. Frankfurt: Stroemfeld, 1994

Bauer, Roger (Hrsg.): Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Viktoria Klostermann, 1977.

Bessler, Gabriele: Von Nixen und Wasserfrauen. Köln: DuMont Buchverlag, 1995.

Benwell, Gwen & Waugh, Arthur: Töchter des Meeres – von Nixen, Nereiden, Sirenen und Tritonen. Hamburg: Marion von Schröder Verlag, 1962.

Blänsdorf, Jürgen (Hrsg.): Die femme fatale im Drama. Heroinen – Verführerinnen – Todesengel. Basel/Tübingen: Francke Verlag, 1999.

Dyer, Richard: Film stars and society. London: Routledge, 2004.

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

Emde, Ruth: Schauspielerinnen im Europa des 18. Jahrhunderts. Amsterdam/Atlanta: Rodopi, 1997.

Freud, Sigmund: Sexuelleben. In: Sonderausgabe 5. Hrsg.: Alexander Mitscherlich. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2000.

Fritz, Horst: Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle (S. 442-464). In: Bauer, Roger (Hrsg.): Fin de Siècle. Zur Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Viktoria Klostermann, 1977.

Geitner, Ursula (Hrsg.): Schauspielerinnen. Der theatralische Eintritt der Frau in die Moderne. Bielefeld, Haux, 1988.

Greiner, Bernhard: Kleists Dramen und Erzählungen. Experimente zum „Fall“ der Kunst. Tübingen, Basel: A. Francke, 2000.

Grob, Norbert; Marschall, Susanne: Ladies, Vamps, Companions: Schauspielerinnen im Kino. St. Augustin: Gardez!-Verlag, 2000.

Hermann, Hans Peter: Sprache und Liebe. Beobachtungen zu Kleists „Penthesilea“, in: Heinrich von Kleist. Hg. V. Heinz Ludwig Arnold et al. Edition text + kritik, München: 1993 (S. 26-48).

Hilmes; Carola: Die femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Stuttgart: Metzler Verlag, 1990.

Hölzl, Gebhardt; Lassonczyk, Thomas: Sharon Stone. Mit „Basic Instinct“ zum Erfolg. München: Heyne, 1995.

Kleist, Heinrich von: Penthesilea. Ein Trauerspiel. Stuttgart: Reclam 2001.

Lentwojt, Peter: Die Loreley in ihrer Landschaft. Romantische Dichtungsallegorie und Klischee. Ein literarisches Sujet bei Brentano, Eichendorff, Heine und anderen. Frankfurt am Main: Peter Lang GmbH, 1998.

Lü, Yixu: Frauenherrschaft im Drama des frühen 19. Jahrhunderts. München: Iudicium-Verlag, 1993. S.148-203.

Mentele, Richard: Auf Liebe eingestellt. Bensheim/Düsseldorf: Bollmann Verlag, 1993.

Mikl, Andreas: Starkult als Phänomen der Mediengesellschaft am Beispiel Greta Garbos. Wien: DiplA, 1997.

Praz, Mario: Liebe, Tod und Teufel – Die schwarze Romantik. München: Carl Hanser Verlag, 1963.

Reisfield, Scott; Dance, Robert: Greta Garbo. Das private Album. Berlin: Henschel, 2005.

Rey, Alain: Le grand Robert de la langue française – dictionnaire alphabétique et analogique de la langue Française. Tome IV, Entr-Gril. Paris: dictionnaires Robert, 1987.

Sanello, Frank: Naked Instinct. The unauthorized Biography of Sharon Stone. N. J.: Carol Publishing Group, 1997.

Schwab, Elke: Von der Schauspielerin zur Diva – Von der Diva zum Mythos. Wien: DiplA, 2000.

Simmel, Georg : Philosophische Kultur. Über das Abenteuer, die Geschlechter und die Krise der Moderne. Gesammelte Essays. Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1986.

Weingarten, Susanne: Bodies of Evidence. Marburg: Schüren, 2004.

Weininger, Otto: Geschlecht und Charakter : eine prinzipielle Untersuchung. München: Matthes & Seitz, 1980.

Zeitlberger, Edith: Greta Garbo und Marlene Dietrich. Leben und Werk zweier Diven im Vergleich. Wien: DiplA, 2002.

CURRICULUM VITAE

Ausbildung:

Schulisch:

1991-2003: Besuch des Lycée Français de Vienne mit Abschluss der *Österreichischen Matura* und des *Baccalauréat Général* im literarischen Zweig.

Außerschulische Aktivitäten:

1998-2001: Aktives Mitglied der Schülerzeitung „Le Paresseux“ (2000/2001: Chefredakteurin).

1997-2003: Schauspieltätigkeit in der deutschsprachigen und französischsprachigen Theatergruppe des Lycée Français de Vienne.

Akademisch:

WS 2003/2004: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Zusatzausbildung:

- Juli/September 2006: „Kunst und Organisation“ - Sommerakademie für Kulturmanagement des Instituts für Kulturkonzepte in Wien und Hamburg (Projektorganisation und –finanzierung, Networking, Marketing und Öffentlichkeitsarbeit.).

Weitere Diplome:

- 1997-2001: Lateinunterricht mit Abschluss des *Latinum*.
- Session 2002: Cambridge First Certificat in English.

Berufliche Erfahrungen:

- o November 2003 - Dezember 2004:
Assistenz und Übersetzung im Bereich Tourismusmanagement und Sponsoring des Albertina Museum Wien.
- o Jänner 2005 - Juli 2005:
Tätigkeit im Shop-Bereich des Albertina Museum Wien.

- In der Spielzeit 2004/2005:
 - Regiehospitalanz bei „Penthesilea“ von Heinrich von Kleist (Inszenierung: Alexander Kubelka) am Volkstheater Wien.
 - Regiehospitalanz bei „God save America“ von Biljana Srbljanovic (Inszenierung: Karin Beier) am Burgtheater Wien.
- 2006 aktives Mitglied im Verein STUTHE. Studierende Theater.
- Oktober 2006 – Jänner 2007:
Tätigkeit im Österreichischen Bühnenverlag Kaiser & Co. Ges.m.b.H. Wien in den Bereichen Lektorat, Übersetzung und eigenständiger Recherche.
- Seit April 2007 :
Tätigkeit im iTi – international Theater institute der UNESCO, Centrum Österreich.
- Mai 2007 – Juli 2007:
Produktionsassistenz beim „Schrammel. Klang. Festival.“ in Litschau/NÖ (Intendant: Zeno Stanek), vor allem Betreuung des Stückes „Herzfleisch“ von René Freund (Inszenierung: Zeno Stanek).
- Oktober 2007 - Jänner 2008:
Tätigkeit in der Firma invent GmbH – Institut für regionale Innovation – in den Bereichen Textauswertung, Aufbereitung von Grundlagenwissen und eigenständiger Recherche.
- Seit Juli 2008:
Travel Coach bei Austrian Airlines.
- Seit Dezember 2008: Aktives Mitglied im Kulturverein Létrier

Sprachen (fließend):

Deutsch
 Französisch
 Englisch
 Persisch