



Frauen-Bilder – Medien-Körper: Thea von Harbou, Leni Riefenstahl, Zarah
Leander. Vorüberlegungen zu einem Forschungsvorhaben
von Gustav Frank (Nottingham)

1. Episteme: Augen-Zeugen

1938 schrieb Ernst Weiß seinen Roman *Der Augenzeuge* für ein Preisausschreiben der „American Guild for German Cultural Freedom“ und sandte ihn nach New York ein. Am Tag nach dem Einmarsch deutscher Truppen in Paris nahm sich Ernst Weiß das Leben; sein Text konnte erst im Jahre 1963 erscheinen.

Der Augenzeuge, sein Held ist wie so oft bei Weiß Naturwissenschaftler, Arzt, erzählt von Zusammenhängen der deutschen Geschichte der Frühen Moderne. Im Zentrum steht die Begegnung des Helden mit A. H. am Ende des Weltkrieges. Erzählt wird die bekannte „Pasewalker Episode“ aus Adolf Hitlers Biographie, hier ebenso wie in *Mein Kampf* gedeutet als Kernstück derselben, jedoch nicht als sogenannte ‚Berufungszäsur‘. Der Arzt hatte sich auf Erscheinungen spezialisiert, „die man damals unter dem Einfluß der jungen jüdischen Wiener Psychiaterschule und unter dem Einfluß Charcots tiefer studierte, die Hysterie und die vom Geist hervorgerufenen Störungen, die man psychogene Störungen nannte und die teils mechanischer Art waren wie Gangstörungen, teils mehr seelischer Art wie hysterische Blindheit [...]“¹ Einen solchen Fall hysterischer Blindheit macht er denn auch beim Gefreiten A. H. aus und therapiert ihn mittels der Suggestion, ihn nur mit Hilfe der Hypnose heilen zu können. „Die Hypnose wirke durch das Auge. Blinde könne man nicht hypnotisieren, ich wenigstens könne es nicht.“² Es ist hier vorderhand die Rede, die Stimme, die den Patienten „gebannt“³ hat. Sobald der vorgebliche Blinde ein erstes Sehen einräumt, verfällt er einer wortlosen Suggestion: „Ich [...] strich ihm über die feuchte kalte Stirn und suggerierte ihm, ohne ein Wort, ihm unablässig in die Augen blickend [...]“⁴

¹ Weiß, Ernst: *Der Augenzeuge*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982, S. 94.

² Ebd. S. 117. Die Therapie führt auf ein Paradoxon. Ergebnis der hypnotischen Inszenierung ist im zeitgenössischen Schrifttum gerade eine durch Blendung oder Überanstrengung der Akkommodationsfähigkeit des Auges eintretende Wahrnehmungsstörung. Der erfolgreich Hypnotisierte verliert, dem Blinden gleich, die bewußte Wahrnehmung der Außenwelt, um dafür einen originären Zugang zu seiner psychischen Innenwelt zu gewinnen, vielmehr dem Therapeuten und einem fakultativen Publikum zu gewähren. Der hysterisch blinde A. H. befindet sich aber gerade in einem solchen Zustand des Außenweltverlusts, der Hingabe ausschließlich an die inneren Bilder, die seine Psyche bevölkern.

³ Ebd.

⁴ Ebd. S. 119.



An A. H. selbst fällt ebenfalls die Macht der Stimme auf: „Er hatte eine rauhe, tiefe, mißtönende Stimme, aber man konnte sich ihr nicht leicht entziehen.“⁵ Beim Arzt wie Hysteriker handelt es sich um die pragmatische Dimension der Rede, nicht um ihre logisch-rationale Konstruktion. Nur so kann sich später das Machtverhältnis umkehren: „Er sprach, ich unterlag. Er redete uns nieder, Kluge und Törichte, Mann und Frau, alt und jung. Er ließ es nicht enden, viertelstundenlang, halbe Stunden lang, drei, vier Stunden lang das gleiche, nie etwas anderes, ewig im Kreise, er bohrte, bis er ins Tiefste gedrungen war.“⁶ Man sieht deutlich, daß es hier weniger um Phänomene der Rhetorik geht, als vielmehr um verbale Rauschtechniken – das hier nur metaphorisch gebrauchte Drehen im Kreise koppelt die ‚bewegt-bewegende‘ Stimme mit dem Tiefsten, nicht dem Höchsten, der Zuhörer –, die Redner und Auditorium gleichermaßen ‚bannen‘. Vormoderne, magisch-priesterliche Techniken, Herrschaftsverhältnisse zu etablieren, werden hier vorgeführt. Die Grundlagen für das Gelingen erhebt der Roman nicht in der Vorgeschichte des A. H., sondern in der Geschichte seines Helden. Blicke und Stimmen modellieren die Wahrnehmung und begründen Herrschaft. Was A. H. der Darstellung des Romans zufolge noch fehlt, ist das Regime über die Bilder: noch sind seine inneren Bilder nicht nach außen projiziert, sondern verbalisiert, und wirken durch ihr Trägermedium als suggestive Auditionen.

Als Beglaubigungsmodus für den gesamten Text wird die optische Evidenz abgerufen, über die ein Augenzeuge zu verfügen scheint. Der Text will nicht suggestiv sprechen, er will Blicke repräsentieren; wie sein Held, der den Blick in die Augen der Bannung durch die gebieterische Stimme in der Hypnoseszene vorzieht, will sich der Text von den Suggestions- und Rauschtechniken des A. H. unterscheiden. Die Evidenz als Wahrheitskriterium hatte sich die Kultur nach einer Phase der Krise um die Jahrhundertwende mühsam wieder erworben; als zweifelhaftes, umstrittenes und gebrochenes allerdings, ohne jedwede Selbstverständlichkeit. Die uneinsehbaren Tiefen und verschiedenen Dimensionen der Psyche, die unsichtbaren Strahlenarten der neuen Physik mehr noch als die mathematische Unanschaulichkeit des naturwissenschaftlichen Grundlagenwissens hatten die Krise beschleunigt, die auf die gesamte Grundlegung des Erkennens und Wissens, nicht zuletzt deren sprachliche Formung und Gestalt übergriff.⁷ Erst Einblicke in das Unsichtbare durch Anordnungsmuster, oft apparativ unterstützt, gelegentlich medientechnisch vermittelt, schufen eine Beruhigung und Vertrauen. Doch diese Einblicke bedeuteten zugleich eine veränderte visuelle Kultur. Erst die Übertragung dieser

⁵ Ebd. S. 115.

⁶ Ebd. S. 148.

⁷ Vgl. Göttsche, Dirk: *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*. Frankfurt/M.: Athenäum, 1987.



Rückversicherungen des Sehens in die Repräsentationsweisen der Populärkultur ließ diese zirkulieren und die so leistungsfähigen Apparate neue Territorien erschließen. Loïe Fuller etwa nutzte in ihren Tänzen Radium und optische Effekte. Daß sie einen eigenen Pavillon auf der Pariser Weltausstellung von 1900 erhielt, offenbart, wie die nötigen Vermittlungen geschahen. Radium vermittelt die leibhaftige Rückgewinnung der Sichtbarkeit an Orten der kommerziellen Schaustellungen von Kultur- und Schwerindustrie: Licht ist Energie und wird Bewegung. Die gänzlich unsichtbaren Strahlen der neuen Physik erlaubten dagegen Materie und Körper zu durchdringen und ermöglichten „Innenporträts“ des Menschen; indem sie das Skelett zeigen und den Leib transzendieren (wie die Schleier Loïe Fullers), kündeten sie von der leibhaftigen Aufhebung der herkömmlichen Raum- und Zeitordnung, vom Tod im Leben, mit dieser Grenzziehung wiederum metaphorisch von der möglichen ‚Wiedergeburt‘ zu einem gesteigerten ‚Leben‘. In Thomas Manns *Zauberberg* (1924) etwa tauschen Hans Castorp und Clawdia Chauchard ihre „Innenporträts“, wozu allerdings erst der literarische Text die psychische Textur liefert. Diese literarische Psychologie muß sich gegen die psychoanalytische „Seelenzergliederung“, die Hypnose und den Somnambulismus, die sukzessive Doktor Krokowski betreibt, behaupten.

Es sind also Verwerfungen und Neuordnungen zu rekonstruieren, die im Kernbereich der kulturellen Episteme vorsichgehen. Erschütterungen der aus der Aufklärung überkommenen, im Neukantianismus reformulierten Erkenntnistheorie. Die Koppelung von Erkenntnis an eine optische Kodierung, der Primat der vernünftigen Schriftsprache, die Ordnung der öffentlichen Sphäre und die visuelle Kultur erleben eine krisenhafte Umgruppierung und Neulegitimation. Den Zusammenhang gilt es über den Moment der Sprach- und Erkenntniskrise um 1900 hinaus zu verfolgen, sowohl über den engeren Bereich der Sprache als auch über den Initialzeitraum hinausgehend.

Wenn ein formal eher konservativer literarischer Erzähltext wie Weiß' Roman das Verfahren der visuellen Beglaubigung in den Titel rückt, macht er nochmals ausdrücklich deutlich, daß die Implikations- und Präsuppositionsverhältnisse von literaler, gerade auch narrativer, Kommunikation gegenüber visueller besondere Aufmerksamkeit verdienen. Er zwingt dazu, daß Wechselspiel ikonischer und narrativer Potenzen zwischen den unterschiedlichen medialen Orten nachzuzeichnen.

Weiß' Text ist nicht in erster Linie Schlüsselroman. Er erzählt vielmehr von jenen Dimensionen von Titelfigur und Patient, die eine Korrespondenz zwischen ihnen herstellen, zielt auf Repräsentatives im Verhältnis der Deutschen zu A. H., der das Kriegslazarett als geheilt



verläßt! Aspekte des Körpers, des Schmerzes, des Rausches; die Dimensionen der Stimme und des Blicks sind es vor allem, die solche Korrespondenz als Resonanzen ermöglichen.

Ein Zusammenhang der Störungen sozialer und epistemologischer Ordnungen mit dem psychologischen und psychiatrischen Diskurs wird in der Zeit nicht nur bei Weiß gesucht und behauptet; wengleich selten ein derart umfassender und direkter. Die Suche zieht sich durch alle literarischen Register; von Thomas Mann, dem Nobelpreisträger des Jahres 1929 war schon die Rede. In Hans Falladas Roman der 23er Inflation, *Wolf unter Wölfen* (1937), bittet der geläuterte und gereifte (!) Held Wolfgang Pagel: „Wenn du es könntest, Mama, würde ich am liebsten Arzt werden, Psychiater. Seelenarzt.“⁸ Zwei Jahre früher hatte Elias Canetti in *Die Blendung* (1935) auf ebenfalls pathologische Sozial- und Geschlechterverhältnisse des Philologen Kien die Aufmerksamkeit gelenkt, vom Bruder als Psychiater die Wiederherstellung von Normalität erhofft. Das Buch gliedert sich durch den Kontrast der verfehlten und der richtigen Abbildungsverhältnisse zwischen Innen- und Außenwelt: „Ein Kopf ohne Welt“ – „Kopflöse Welt“, so sind die ersten beiden Teile überschrieben, „Welt im Kopf“ der auffällig idealistische Schluß.⁹

In der *Blendung* wie im *Augenzeugen* wird ‚Blindheit‘ eine sexuelle Ätiologie unterlegt, die an die reiche Tradition der optischen Kodierung von Erkenntnis und deren Koppelung an Sexualität seit der Genesis anknüpft und zur Zeit der Textgenese Element der populären Kultur war. Als Theorem der Psychoanalyse, als Kastrationsangst, wird der Zusammenhang nochmals beglaubigt. Blindheit, das Gesicht, das Geschlecht und die Herrschaft über sich, die Lebenswelt und andere zu verlieren, Objekt und Opfer von Täuschungen einerseits, dennoch inneren Bildern ausgeliefert zu sein andererseits – das scheint zentrale Ängste der Zeit zu berühren. Die Zeit jedoch ist die des sich durchsetzenden Films. Damit erhöht sich die ikonische Potenz solcher ‚bildlicher‘ Redeweisen nochmals; sie treffen nun nicht nur auch auf die Filmbilder, sondern erscheinen aufgrund ihres reichen Konnotationshorizontes als Leseanweisung für den Film. Sie ermöglichen also unmittelbar semantisch reiche und anschlussfähige Selbstthematierungen des Mediums.

Kurz nach der sogenannten „Machtergreifung“ werden damit rückblickend *deren* Verflechtungen in epistemologische Kontroversen und Phantasmen der Kultur über Techniken der Macht ausgebreitet und verhandelbar. Weiß‘ Text macht das kenntlich, wo es die anderen oben erwähnten Romane noch an weniger deutlichen Beispielen darstellten. Im besonderen geht

⁸ Fallada, Hans: *Wolf unter Wölfen*. Hamburg: Rowohlt, 1952 (231.-234. Tausend 1994), S. 720.

⁹ Alle in diesem Beitrag genannten Texte dienen der Illustration und stehen stellvertretend für eine größere Gruppe.



es um den kulturellen Haushalt der Bilder, der Körper und Sinne sowie der Geschlechter; vor allem soweit dieser Haushalt die Grenze von Ordnung und Ordnungsstörung organisiert.

Die Belege dieser einleitenden Bemerkungen sind der Literatur entnommen. Sie sind somit weniger leicht als ‚Dokument‘ mißzuverstehen als der Film. Dem Projekt ist es um die je historisch spezifische Ökonomie des Denkens und Wissens der Kultur zu tun, weniger um Illustrationen für die politische und Sozialgeschichte. Zudem ist damit die literale Sphäre als Ausgangspunkt markiert. Nach ihrem Vorgang, durch Anleihen und Abgrenzungen, in Konkurrenz und komplementärer Ergänzung, auf der Basis ihrer Bedeutungszuschreibungen und der von ihr über Bild-Archive und Körperpraxen gezogene Netze von Konnotationen gestaltet sich die audiovisuelle Kultur im Zeitalter der Weltkriege.

2. Männer-Körper

Weiß‘ Roman ist für das Projekt so interessant, weil er bereits ganz zwanglos die Kategorie der ‚hysterischen Blindheit‘ auf A. H. anwendet. Die ausdrückliche Berufung auf die Tradition seit Jean-Martin Charcot erinnert dagegen daran, daß die Kategorie der Hysterie¹⁰ seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts zur allgemeinen kulturellen Repräsentation von Weiblichkeit verdichtet und zu einer Semiotik, einer Zeichenlehre, der Weiblichkeit verfeinert wurde.¹¹ Der Psychiater Charcot produziert in der Pariser Frauenanstalt Salpêtrière Photoserien von Anfallspatientinnen.¹² Ein vordem chaotisches Krankheitsbild ordnet sich im photographischen Medium zu einem Archiv von Ausdrucksgebärden. Vor dessen Publikation stehen mindestens zwei Generationen von Wissenschaftlern und Künstlern fasziniert; sie vergleichen und übertragen und setzen damit die Mechanismen in Gang, die Reproduktion und Ausbreitung eines Diskurses sichern. Der produziert und modelliert den weiblichen Körper. Und zwar sowohl retrospektiv im auslaufenden Historismus, der die konvulsivische Schönheit tanzender bacchantischer, mänadischer Leiber in antiken Bildwerken ausmacht, als auch noch präskriptiv durch die Kunst-Avantgarden. Die berauschen sich bevorzugt an den je zeitgenössischen Etappen des Neuen Tanzes, aber auch seinen Auftrittsorten in der Populärkultur, der Music-Halls und Revuetheater, die er wiederum mit den frühen Sensationen des Films teilt. Die Neubewertung und -ordnung von ‚hoch‘ und ‚niedrig‘ befördert die Zusammenarbeit und die

¹⁰ Zur ‚langen Geschichte‘ derselben vgl. von Braun, Christina: *Nicht Ich. Logik, Lüge, Libido*. Frankfurt/M. 1994.

¹¹ Schneider, Manfred: „Hysterie als Gesamtkunstwerk. Aufstieg und Verfall einer Semiotik der Weiblichkeit“. *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*. Stuttgart 39. Jg. (1985), S. 879-895.

¹² Vgl. Didi-Hubermann, Georges: *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*. München 1997.



Austauschprozesse zwischen den Künsten, den Medien. Die gegenseitige Beobachtung ist kaum je so vielfältig und ertragreich gewesen wie in Stücken wie *Parade* (UA 18. Mai 1917),¹³ woran Jean Cocteau, Pablo Picasso, Léonide Massine und Eric Satie arbeiteten.

Am ‚sichtbarsten‘ sind es die ‚Traumtänzerinnen‘ seit der Jahrhundertwende, die erste Verschränkungen zwischen den epistemologischen Schwierigkeiten mit nicht-einsehbaren Psychen und den Bildreservoirs der Künste herzustellen erlauben. Insbesondere die vom Arzt und Psychologen Freiherr von Schrenck-Notzing 1904 in München vor diversen Notabeln der Kunst und Gesellschaft in Hypnose versetzte und in Trance tanzende Pariserin Madeleine G. gilt als ein gut belegter Kreuzungspunkt und Nucleus der Verteilung diskursiver Energien.¹⁴ Hier zeigt sich die Geschichte der Hysterie gleichermaßen als eine Musik-, Bild- und Geschichte der Medientechnik im bekannten doppelten Sinn. Nicht nur, die Texte derer, die die Inszenierungen angeordnet und beobachtet haben, auch die sich an die Theatralik der Seance anschließende Theatralik der klassischen und Revuetheater und Tanzvorstellungen sowie deren plakative und photographische Verwertung, begründen ihre Popularisierung, die einer breiten Akzeptanz sowie dem allgemeinen Nachvollzug, der Nachahmung, Vorschub leistet. Der Neue Tanz und dessen neue Bewegungen stimulieren so die Photographie auf ihrem Weg, eine Kunst zu werden. Der Zusammenhang von (industrialisierter Massen-) Unterhaltung, Mode, theatralischer Körperinszenierung,¹⁵ tänzerischen Ausdrucksgebärden und Psychiatrie/Psychologie wird auch die Handlungsmuster und die Selbstreflexion einer Reihe deutscher Filme der Folgezeit bestimmen. Deren meistbesprochener aber nicht einziger ist *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Der Weltkrieg erst hat die Voraussetzungen geschaffen, traumatisierten und verstümmelten Soldaten das visuelle und auditive Repertoire der Hysterika zuzurechnen.¹⁶ Die Vorbehalte gegen die ‚männliche Hysterie‘¹⁷ werden nicht nur so häufig und umfassend dargetan, weil die therapeutische Konstellation um das zentrale Herrschaftsverhältnis der

¹³ Zu *Parade* vgl. Noller, Joachim: „Wenn die Dinge tanzen. Objektivismus im Ballettschaffen der klassischen Moderne“. *tanzdrama* 44/45 (1/1999), S. 36-46, bes. S. 41-45.

¹⁴ Vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt/M.: Fischer, 1995, S. 250ff.

¹⁵ Vgl. dazu Janz, Rolf-Peter: „Drama, Tanz und Mode. Inszenierungen des Körpers in den zehner und zwanziger Jahren“. *Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. Selbstbestimmung und Anpassung. Vorträge des Germanistentages*, Bd. 1. Hg. Norbert Oellers. Berlin 1987, S. 218-227.

¹⁶ „Handicaps isolieren und thematisieren Sinnesdatenströme“, merkt zu Recht Friedrich A. Kittler an: *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose, 1986, S. 39.

¹⁷ Vgl. Link-Heer, Ursula: „Männliche Hysterie“. *kuluRRvolution. zeitschrift für angewandte diskurstheorie* 9 (Juni 1985), S. 39-47. von Braun, Christina: „Männliche Hysterie – Weibliche Askese. Zum Paradigmenwechsel in den Geschlechterrollen“. *Konkursbuch 20: Das Sexuelle, die Frauen und die Kunst*. Hg. Karin Rick. Tübingen 1987, S. 10-38. Link-Heer, Ursula: „Männliche Hysterie“. Eine Diskursanalyse“. *Weiblichkeit in geschichtlicher Perspektive. Fallstudien und Reflexionen zu Grundproblemen der historischen Frauenforschung*. Hg. Ursula A. J. Becher/Jörn Rüsen. Frankfurt/M. 1988, S. 364-396.



Geschlechter aufgebaut war. Es dürfte die Latenz einer Feminisierung der Gesamtheit der ‚Krieger‘ gewesen sein, die als die Bedrohung aller Ordnungen empfunden wurde.

‚Feminisierung‘ bedeutete damals, eine neue Mobilität über den Körper zu verhängen, der seit den 1840er Jahren zu einem die eigentliche ‚Person‘ nuremehr begrenzenden Panzer des kampfbereiten Mannes zurückgebildet worden war. In der Konsequenz sind es wohl auch weniger die Frauen in der Arbeitswelt der Weimarer Republik, die Emanzipierten und Angestellten, gewesen, die Ängste auslösten.¹⁸ Vielmehr waren sie diejenige Teilgruppe von Frauen, über deren Expertise in männlichen Belangen öffentlich gesprochen und gestritten werden konnte – stellvertretend. Die Expertise *in hystericis*, über die tanz- und schauspielerfahrene sowohl als in den populären Bildbeständen versierte Frauen verfügten, war dagegen indiskutabel. Ernst Weiß‘ Interpretation der modernen Kultur im Lichte der Kranken- und Therapieggeschichte von A. H. lokalisiert das Zentrum der kulturellen Verwerfungen genau in diesen Körperbildern der Geschlechterordnung. Im Verfolg des oben bezeichneten epistemologischen Interesses stellen sich die Fragen, woher die Veränderungen kommen und wer über die Bilder verfügt, sie produziert, sie verteilt, wo sie entstehen, wie sie zirkulieren, wie und warum sie variieren.

Diese Fragen gehören in den Kontext einer historischen Anthropologie, die den Orientierungswechsel der Moderne hin zum Körper und zu Körperbildern verfolgt.¹⁹ Dieser Wechsel organisiert nicht mehr vorderhand das bürgerliche Individuum, sondern vollzieht sich in einem Problemzusammenhang, wo Körperbewegungen als Bindekräfte von Kollektiven nachgefragt werden. In neuen Körpertechniken und medialen Konfigurationen werden Gefahren für überkommene, zugleich aber auch Chancen für neue Ordnungsweisen der vielen Fremden in urbanen Nahräumen vermutet. Wo man auf literale und sowohl starre wie bewegliche visuelle, oft daraus kombinierte, Aussagen über den Individualkörper trifft, finden sich zugleich häufig die Wege der Übertragung sozialer Energien thematisiert. Soziale Kollektive, ‚Volk‘ und ‚Nation‘ im besonderen, werden auf der Ebene ihrer rhetorischen Kennzeichnung gern anthropomorph und korporal (in der Rede vom ‚Volkskörper‘ etwa) verfaßt dargestellt, während umgekehrt die zeitgenössische Sozialwissenschaft, als Lehre aus der Völkerpsychologie und Ethnologie, die historische (Norbert Elias) und soziomorphe Gestalt (Marcel Mauss) der empirischen Körper zu verstehen beginnt.²⁰ Neben, mit und gegen diese an Einfluß gewinnenden und sich

¹⁸ Bei Kittler (wie Anm. 16), der in der Frau am Typewriter eine medientechnische und damit symbolische Figur erblickt, würde sich die Argumentationsrichtung umkehren.

¹⁹ Vgl. Braungart, Georg: *Leibhafter Sinn: der andere Diskurs der Moderne*. Tübingen: Niemeyer, 1995.

²⁰ Zu Marcel Mauss‘ ‚Körpertechniken‘ Schneider, Katja/Frank, Gustav: ‚Tanz-Technik: Körper-Dispositive in der Massenkommunikation der Moderne‘. *tanzdrama* 54 (5/2000), S. 6-15, hier S. 13f..



ausdifferenzierenden Wissensmengen und Wissenschaften vom Menschen ist der Beitrag nicht spezialisierter Inter-Diskurse²¹ in Literatur und Film kaum zu unterschätzen, jedoch längst nicht hinreichend empirisch und systematisch erhoben.²² Offenbar geht das Auftreten von Körpern hierbei über ein thematisches Apropos weit hinaus und in die formalen Bestimmungen, die Verfahrensweisen und Selbstentwürfe literaler und visueller Kommunikation ein.

3. Bilder

In Weiß' Roman wird A. H.s Bewerbung an der Wiener Kunstakademie gestreift, seine Existenz als Postkarten-Maler nach der Ablehnung ebenso. Durch den ‚Zufall‘, von dem wir heute wissen, der Eintragung H.s als „abgelehnt“ im selben Jahrgang 1906, in dem etwa Egon Schiele als „aufgenommen“ in die Akademie erscheint, lassen sich konkurrierende Bilderserien der Moderne konfrontieren, die um die neue ‚Verkörperung‘, Sexualisierung und Hysterisierung von Männern erstellt werden.²³ Ihre Komplementarität wird bis in die parallelen Ausstellungen des Jahres 1937 in München immer bewußt gehalten.²⁴

Eine Ikonographie männlicher Bilder ist in diesem historischen Augenblick nicht als Überschußprodukt einer Beobachtung von Frauen-Bildern verfaßt. Natürlich wirft eine Geschichte der Kodierungen von Weiblichkeit immer eine Korrelation mit Konzepten von Männlichkeit aus, sei es in der Verteilung von Repräsentation und Rezeption auf die Geschlechter im Konzept des *male gaze*²⁵ oder anderem. Hier dagegen ist die Korrelation eine engere: Männer-Bilder scheinen aus der Bildgeschichte der ‚Frau‘ zu entstehen, indem die Traumata des Krieges Männer in eine weibliche Choreographie und Ikonographie zwingen. Diese Doppelung des Schocks dürfte weit wirksamer über der Kultur von Weimar liegen als die soziale Tatsache des differenzierten und eher kontinuierlichen beruflichen Aufstiegs von Frauen

²¹ Zum Begriff Link, Jürgen: „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“, in: Fohrmann, Jürgen/Müller Harro (ed.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1988, S. 284-307.

²² Ein Versuch am Beispiel Thea von Harbous bei Bruns, Karin: *Kinomythen 1920-1945. Die Filmentwürfe der Thea von Harbou*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1995.

²³ Zu Schieles *Selbstbildnis masturbierend* (1911) vgl. Vincent, Gérard: „Eine Geschichte des Geheimen?“. *Geschichte des privaten Lebens. 5. Band: Vom Ersten Weltkrieg zur Gegenwart*. Hg. Antoine Prost, Gérard Vincent. Frankfurt/M.: Fischer, 1993, S. 153-344, hier 307ff. Schieles Œuvre, in das auch wieder Faszinationen durch das exotische Fremdkulturelle und das Tänzerische eingehen, belegt im übrigen recht gut, daß der Weltkrieg die Bilder grotesker Körperlichkeit nicht hervorbringt, sondern ihre Signifikanz, ihre Reichweite grundlegend ändert, damit gleichfalls die Art und Dimension der Reaktionen.

²⁴ Vgl. Seeßlen, Georg: *Natural Born Nazi. Faschismus in der populären Kultur*. Bd. 2. Berlin: Klaus Bittermann, 1996, S. 37-51.

²⁵ Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“. *Weiblichkeit als Maskerade*. Hg. Liliane Weissberg. Frankfurt/M.: Fischer, 1994 [engl. 1975], S. 48-65.



allein. Erst wenn man diese als Ko-Phänomene zu begreifen lernt, wird die Wucht imagologischer und sozialer Umbrüche samt den mentalitären Reaktionen darauf vielleicht in Zukunft verständlicher.

Männer-Bilder werden hier als Kunst- und Medien-Körper in nie gekanntem Umfang aus Frauen-Bildern gearbeitet. Das Ausmaß dieses Maßnehmens an Weiblichkeitsstereotypen als auch neu eroberten weiblichen Bewegungsräumen übertrifft die, soweit ich sehe, einzig diesem Vorgang vergleichbare, funktionale Feminisierung des nach-goethezeitlichen Literatursystems der 1820er und 1830er Jahre bei weitem.²⁶ Die faschistischen Bilderserien befinden sich in einer noch genauer zu charakterisierenden Spannung dazu.²⁷

Aus diesen Beobachtungen läßt sich die Aufgabenstellung des Projekts gewinnen. Es wird auf drei Ebenen operieren. Zunächst wird es sich der Ausdruckswelt der Bilder und Bewegungen zuwenden, die das weite Gebiet der nicht nur von Hoffmannsthal so hoch geschätzten „stummen Künste“ regieren und dadurch von – bislang eher unterschätztem – Einfluß auf die Vorstellungen, die ‚Bilder‘ vom Menschen sind. Das Moment der „Sprachkrise“ um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ist viel diskutiert und erforscht worden; wie sich im Schatten dieser *beredten* Krise die Bilder verhielten dagegen kaum umfassend dokumentiert. Die „stummen Künste“ treffen sich, wo sie Menschen als Körper/Körper als ‚den Menschen‘ in den Blick rücken.

Ein wichtiges Moment im historischen Prozeß scheint zunächst das Tanz/Tänzerinnen-Bild zu sein, dessen Bedeutung von Hofmannsthal²⁸ über den Expressionismus²⁹ zu Valéry³⁰ gut dokumentiert ist. Die Bedeutung des Tanzes erhellt aber vor allem auch, wenn man beobachtet, wie über die Wahrnehmung des Neuen Tanzes von den 1890er bis in die 1930er Jahre, eine Theoriebildung zur Sprache entsteht, die sich um 1900 noch in einer massiven Krise befand. Diese Beobachtung des Tanzes trägt dazu bei, der Sprache eine neue Geschichte zu unterlegen und sie gleichsam neu zu rechtfertigen, indem sie den Körperbildern nachgeordnet wird, denen

²⁶ Vgl. Frank, Gustav: „Die Rolle kultureller Dispositive für weibliche Biographie, Autorschaft und Literatur und ein komplexes Beispiel des Vormärz: *Memoiren der Lola Montez (Gräfin Landsfeld)*“. *JB Forum Vormärz Forschung* 2 (1997), S. 163-210.

²⁷ Vgl. Hoffmann-Curtius, Kathrin: „Die Frau in ihrem Element. Adolf Zieglers Triptychon der ‚Naturgesetzlichkeit‘.“ *Frauen und Faschismus in Europa: der faschistische Körper*. Hg. Leonore Siegele-Wenschkewitz/Gerda Stuchlik. Pfaffenweiler: Centaurus, 1988, S. 151-180. Wenk, Silke: „Götter-Lieben. Zur Repräsentation des NS-Staates in steinernen Bildern des Weiblichen“. Ebd. S. 181-210. Schlüppmann, Heide: „Trugbilder weiblicher Autonomie im nationalsozialistischen Film“. Ebd. S. 211-227.

²⁸ Vgl. Brandstetter (wie Anm. 14), S. 98ff, S. 275ff.

²⁹ Vgl. Rothe, Wolfgang: *Tänzer und Täter. Gestalten des Expressionismus*, Frankfurt/M.: Klostermann, 1979.

³⁰ Vgl. Gumpert, Gregor: *Die Rede vom Tanz. Körperästhetik in der Literatur der Jahrhundertwende*, München: Fink, 1994. Brandstetter (wie Anm. 14), S. 284ff.



sie verdankt sei und die in ihr aufgehoben seien (so bei Rudolf von Laban schon Mitte der 1920er Jahre, später auch bei Walter Benjamin, etwa in *Über Mimesis*).³¹

Neben der Sprache bedurfte auch die Anschauung neuer Kontextualisierungen und Leistungszuschreibungen, um restituiert zu werden. Ein neues Verständnis, eine neue Schule des Sehens war erforderlich. Und das alles konnte nur über die Bilder vom Körper geschehen. Bedeutsame Elemente, deren Zusammenhang erst noch herauszuarbeiten wäre, sind dafür sicher die Anschauung der unsichtbaren und seit der Psychoanalyse nicht nur geheimnisvollen, sondern auch gefährliche Potentiale bergenden Seele/Psyche in den schon erwähnten „Traumtänzen“.³² Und gerade über ihre Körperbilder definieren sich auch die zunehmend an Organisationskomplexität gewinnenden und dennoch den ob der Sprachskepsis so gerühmten „stummen Künsten“ zugehörigen filmischen Bilderserien. Eine oft hierarchische, zumindest komplexe Schichtung innerer Bilder wird erstmals entworfen und das Verhältnis innerer zu äußeren/äußerer zu inneren Bildern tritt damit in ein neues Stadium seiner Geschichte ein. Die literarische Semiotik des Realismus hatte hier eine schwere Hypothek hinterlassen, deren semantische Struktur als Voraussetzungssystem zu berücksichtigen ist.³³

Daraus ergibt sich als eine zweite Ebene die Frage nach der Bedeutung von Medienübergängen für kulturelle Modelle und Ikonographien des ‚Menschen‘. Dabei ist nicht von Medienkonkurrenzen und Ablösungsverhältnissen zwischen literalen und bildgebenden Verfahren auszugehen,³⁴ sondern ebenso ist nach Übergängen, Kooperationen, neuen Verteilungen, Synergien und Sympraxen³⁵ zu fragen. Denn Bilder stehen, anders als die gegenwärtige Konzentration auf die neuen visuellen Medien seit der Photographie suggeriert, schon seit alters als Begleiter des Logos vielfältig in Gebrauch.³⁶

Wie der Bild-Begriff hier in einem weiten Sinne als Abkürzung der visuellen Kultur, nicht zuletzt der literalen Beiträge zu ihr, gebraucht werden soll, so auch der Körper-Begriff. Er

³¹ Vgl. Schneider/ Frank (wie Anm. 20), S. 14.

³² Vgl. Inge Baxmann: „Traumtänzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur“. *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Hg. Hans Ulrich Gumbrecht, K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt/M. 1991, S.316-340.

³³ Vgl. Ort, Claus-Michael: *Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus*. Tübingen : Niemeyer, 1998.

³⁴ Für die „Entfaltung medienhistorischer und medienvergleichender Analyseverfahren [...], die es erlauben könnten, die *Geschichte der Schrift- und Druckkultur* in ein *universales Konzept von Mediengeschichte* einzuordnen“, plädiert Harro Segeberg schon 1993: „Rahmen und Schnitt. zur Mediengeschichte des Sehens seit der Aufklärung“. *Wirkendes Wort* (2/1993), S. 286-301, hier S. 286.

³⁵ Vgl. Kloepfer, Rolf/Landbeck, Hanne: „Sympraxis et Publicité. L’art audiovisuel appliqué ou la puissance de l’ersatz“. *Texte et Médialité*. Hg. Jürgen Müller. *MANA* 7 (1987), S. 63-96. Kloepfer, Rolf: „Für eine Geschichte der Literatur als Kunst – Sympraxis am Beispiel Diderots“. *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer, 1991.

³⁶ Vgl. Willems, Gottfried: *Anschaulichkeit: zu einer Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen: Niemeyer, 1989.



soll Sinne, Repräsentation und Institutionen, organologisch gedachte und gezeichnete Ordnungen, der Analyse zugänglich halten.

Das Projekt will diesen Zusammenhängen in einer bereits historischen Etappe der Bild-Geschichte und der Medienentwicklung – vor allem der Jahre in und zwischen den Weltkriegen – nachgehen und sie zudem mit den Entwicklungen verschiedener Symbolsysteme verknüpfen. Unumstritten lösen in der heutigen Mediengesellschaft bildbasierte Information und Kommunikation eine kulturübergreifende, bisherige Vorherrschaft von Sprache als Schrift und Text ab. Seit die Industrialisierung der Bildmedien – der Photographie schon um 1870 – eingesetzt hat, sind jedoch längst weitreichende und vielfältige Verwerfungen im Verhältnis der damaligen Leitmedien zum Bild nachweisbar. Sie in einem historisch bedeutsamen Ausschnitt, unter einer spezifiziert anthropologischen Perspektive zu beobachten, tritt das Projekt an. Daraus kann in der Umkehrung der Betrachtungsrichtung aufgeklärt werden, was die Prozesse des Übergangs und/oder des Bruchs zwischen den medienspezifischen Verfahren für unsere gegenwärtigen Konzepte vom ‚Bild‘ besagen. In dieser Phase sind Elemente in unsere Bild- und Medien-Vorstellungen implementiert worden, die in ihrer Historizität freizulegen wären. Mit der Institutionalisierung des Films um den Ersten Weltkrieg scheint ein neues Stadium erreicht. Hier will das Projekt ansetzen, indem es Problemkonstellationen aus den Anthropologien, die das 19. Jahrhundert zu entworfen hat, weiterzuverfolgen versucht.

Schon für die Zeit nach dem Zusammenbruch der idealistischen Episteme der Goethezeit konnte ich zeigen, dass sich eine neue Situation der Mischung von spezifischen medialen Verfahren und Orten einstellt.³⁷ Der Medien- und Gattungsmix war einer kulturellen Krise verdankt, einem kurzen historischen Moment „offener Epistemologie“.³⁸ Er entstand in den Bahnen der aktuellen *gender*-Konstrukte, hier der polaren Geschlechtercharakteristiken der Goethezeit. Mit der kombinatorischen Überschreitung der Gattungsgrenzen, der Entgrenzung von Prosazweckformen der Wissenschaften und der Publizistik gegenüber der erzählenden Literatur war die Tendenz zu einer „Feminisierung des Literatursystems“³⁹ gegeben – biedermeierlich-vormärzliche Verirrungen und Verwirrungen, denen die Autoren des

³⁷ Vgl. Frank, Gustav: "Romane als Journal: System- und Umweltreferenzen als Voraussetzung der Entdifferenzierung und Ausdifferenzierung von 'Literatur' im Vormärz". *JB Forum Vormärz Forschung* 1, (1996), S. 15-47.

³⁸ Vgl. Gumbrecht, Hans-Ulrich/ Pfeiffer, K. Ludwig: *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1991

³⁹ Vgl. Frank (wie Anm. 26).



beginnenden Realismus nach der 1848er Revolution mit dem „Mythos vom Matriarchat“⁴⁰ erfolgreich den Kampf ansagten. Gattungstrennungen, eindeutige Orte der Schriftproduktion kennzeichnen diese Phase der Reaktion. Eine jüngere semiotische Studie arbeitet heraus, wie die Problematik dieser realistischen Ikonographie wie Anthropologie in ihrem Verhältnis zum Bild besteht: die Konkurrenz von Anwesenheit und Abwesenheit, von Lebendem und Totem, Geschichte und Zukunft prägt die sprachlichen Operationen und literarischen Verfahrensweisen.⁴¹ Diese Ebene des ‚Bildes‘ ist mit der ebenfalls die Zeit seit 1850 prägenden optischen Aufladung des Umfelds von Literatur (die illustrierten Familienzeitschriften und die anschwellende Verbreitung und einsetzende Alltäglichkeit der Photographie) zusammen zu betrachten.

Durch das Vorhaben aufgesucht werden soll der Moment, an dem die metonymischen wie die metaphorischen Bildverfahren des Schrift/Text-Feldes, in bildgebende Verfahren transformiert werden. Aus der Betonung des historischen wie anthropologischen Konnex mit vorgängigen Verfahren der kulturellen Imagologie (Bildende Kunst, vertextete Bildende Kunst, etwa die vertextete Archäologie des Historismus, textuelle, rhetorische Repräsentationen im Modus der Bildlichkeit, die hierher gehörenden Verknüpfungsregeln...) könnten dem Bildbegriff für die jungen Massenmedien neue Zugänge erwachsen. Inwieweit sind es nämlich Latenzen der älteren Verfahren, die die neuen vor-*bilden*?

In diesem Feld interessieren auf einer dritten Ebene im besonderen die Rolle, die Beiträge und Chancen von Frauen. Die Frauen-Bilder im Titel des Projekts sind also in einem doppelten Sinn von Produziertheit und Produktion zu verstehen. Und besonders soll damit nach ihrer Bedeutung für die Produktion männlicher Medien-Körper gefragt werden. Dazu ist es notwendig, verschiedene Phasen und verschiedene Orte der kulturellen Wissens-, vor allem Bildproduktion zu betrachten, in die Frauen eintreten konnten.

4. Stimmen

Von den tänzerischen Körpertechniken und ihrer rückversichernden Funktion für die Legitimation von Sprache als Bildersprache war schon die Rede. Aus diesem Zusammenhang kann man auch für die Krise der optischen Kodierung und des Auges als ihres Leitorgans neue Einsichten gewinnen. Sie ergeben sich aus den veränderten Zuschreibungen, wie Rezeptionsprozesse ablaufen. Tanz wie massenmediale Bilder(serien) werden weniger als ‚gesehen‘ aufgefaßt, denn als ganzkörperlich durch Mitschwingen einerseits und mimetischen

⁴⁰ Vgl. Frank, Gustav: „Der ‚Mythos vom Matriarchat‘ als realistische Reaktion auf Experimente des Biedermeier bei Bachofen, Hebbel, Gutzkow, Wagner u.a.“ *Von der ‚Goethezeit‘ zum ‚Realismus‘: Spezifik und Wandel in der Phase des ‚Biedermeier‘*. Hg. Michael Titzmann. Tübingen: Niemeyer [i.Dr. 2001].

⁴¹ Ort (wie Anm. 33)



Nachvollzug andererseits rezipiert.⁴² Die Aufmerksamkeit verschiebt sich deswegen auf die bislang nachrangigen anderen Sinne, wobei der akustische Bereich (wiederum auch historisch durch die weitgehende Ausarbeitung und Differenzierung der musikalischen Formen und ihre textuelle Repräsentation bereits präformiert) selbst metaphorischer Bildspender wird: In städtischen Massen etwa würden sich gleichordnende Impulse wie Schallwellen, wie Schwingungen, übertragen und ausbreiten.

Die Stimme gewinnt jetzt aufgrund ihrer spezifischen sinnlichen Qualitäten an Interesse, denen Verkörperungen, Repräsentationen von unsichtbaren, uneigentlichen und als kaum in die Sprache der Vernunft übersetzbar betrachteten Eigenschaften zugeschrieben werden.⁴³ Die „Sprachkrise“ hatte das vorbereitet. Und schon die erste Etappe einer Neukonzeption der Sprache – etwa bei Wilhelm Wundt – hatte von der Stimme ihren Ausgang genommen. Dennoch haftet der Stimme – in den Diskussionen um den Tonfilm etwa – immer der Verdacht an, Agent jener öffentlichen Sprache zu sein, deren konventionelle Erstarrung den Zugang zur Dynamik der Psyche und zum ‚eigentlichen Leben‘, dem so gern metaphorisch als ‚Strom‘ abgebildeten Leben, zu sein.

Parallel dazu breiten sich Phonograph und Grammophon seit dem letzten Viertel des 19. Jahrhunderts aus.⁴⁴ Nicht so sehr das phonographische Aufzeichnen bestimmt die Wahrnehmung, als die Möglichkeit des individuellen Hörens, wann und wo immer man wollte, die Grammophone erlaubten; man vergleiche noch Hans Castorp im *Zauberberg* (1924). Erst der Rundfunk der zwanziger Jahre, der die Tonträger bereits wieder als Material integriert, ordnet ein Auditorium von einander Unbekannten, oft vor dem Empfänger mit Kopfhörer Isolierten. Mit der Durchsetzung des Tonfilms nach 1929 geht wieder eine neue kulturelle Konvention in diesem Bereich einher, ohne daß schon geklärt wäre, ob hier neue Sensibilitäten bedient oder geschaffen oder verhandelt werden. Es entsteht eine Komplexität der Wechselverhältnisse, so daß die Begeisterung für den visuellen Part die Bedeutung der Audition bislang eher verdeckt hat.⁴⁵ Dazu gehören nicht nur die neuen Gelegenheiten der Mehrfachverwertung von Ton und Bild. Von größerem Interesse sind die Effekte, die sich vom Einsatz und der Loslösung des Tons herleiten lassen. Die Vereinzelung von Stimme, Musik und Geräusch kann die Bilder dabei evozieren, ein Begehren provozieren, wie es die Literatur seit der Goethezeit zu simulieren

⁴² Vgl. dazu jetzt Baxmann, Inge: *Mythos: Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*. München 2000.

⁴³ Friedrich Kittler sieht schon in der Alphabetisierungskampagne der Goethezeit die Literatur den Muttermund ersetzen und den Spracherwerb lustvoll nachahmen: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Fink, ²1987.

⁴⁴ Vgl. Kittler, *Grammophon* (wie Anm. 16).



versuchte. Die Trennung vom Bild, ja schon die fehlende Synchronie der Qualitäten oder Quantitäten von Bild und Tonspur, kann andererseits die verlorenen Ganzheiten von Menschen und Gemeinschaft technisch bewußt machen/halten.

Es sind mehrere Beweggründe, die das Projekt bestimmen, der Stimme im Kontext der Körper-Bilder einige Aufmerksamkeit zu widmen. Mit der Stimme hält die Sprache in den Film Einzug zu einem Zeitpunkt, an dem sie selbst bereits auf der Basis einer körperlichen Pragmatik, die von der Stimmqualität ihren Ausgang nahm, rekonstruiert werden kann. Die Sprache, nunmehr Subkategorie von Stimme und Körperbildern, tritt nicht als ‚dieselbe‘ in den kulturellen Kontext wieder ein. Zwar sind Schrift und Text auch im stummen Film vielfach präsent gewesen: als Zwischentitel, in der Darstellung, doch dienten sie der Problematisierung des Verhältnisses von Schreiben, Lesen, Schriften und gleichartigen Zeichensystemen zum Film. Indem er mit Ton und Stimme eine weitere Ebene einbezieht und komplexer wird, ermöglicht der Film jetzt für seine Gegenstände umgekehrt ein Phantasma von Kohärenz und Vollständigkeit durch Integration auseinanderstrebender Wirklichkeitspartikel. Zudem kann es in diesem Moment bereits um die Stimme als Repräsentation gehen, die mit der Sprache und dem Visuellen vielfache Beziehungen unterhält. Nicht zuletzt entscheidet die Anwesenheit der Stimme über die Fiktionen von Verfaßtheit und Ganzheit des Körpers, mithin über ein wesentliches, das anthropologische Kriterium bei der Selbstbestimmung des Films.

Zu den Höhepunkten des beginnenden Tonfilms gehören die Revue-Filme, die auch auf der Darstellungsebene durch ein Zusammentreffen von Tanz, Stimme und Film den Medien-Körper organisieren. Kanal, Trägermedium der sozialen Kohäsionsbildungen, zumindest –hoffnungen ist in dieser Zeit der rhythmisierte Resonanz-Körper. Der Revue-Film, gern als Höhepunkt trivialen Filmschaffens für den Massengeschmack gebrandmarkt, erweist sich als Form der Medienintegration, mithin der Komplexitätssteigerung. Die neuen Körpertechniken erscheinen an Medien-Körpern. Körper-Bilder im Durchgang durch die Medien lagern derart unterschiedliche Eigenschaften an, streifen andere ab, so daß die Materialität der Zeichenträger als konstitutiv für die Semantik der Bilder kenntlich wird. Dabei darf nicht, wie in der technophilen Medientheorie schon üblich, übersehen werden, dass die jeweilige Medientechnik die Bilder nicht macht, sondern etwas aus und mit Bildern.

⁴⁵ Zum Überblick vgl. Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek: Rowohlt, 1989.



5. Mediale Umbauten

Die zweite Ebene der Untersuchung bildet die der Medienübergänge: von der Literatur über das Drehbuch zum Film; vom Schauspiel über Tanz zu(r) Film(bildchoreographie); vom Stummfilm über den Tonfilm zum Revuefilm. Die Verwerfungen in einer Zeit der Wandlung medialer Konstellationen können sich dabei in mehrerlei Gestalt manifestieren: In der des gegenseitigen Austauschs, der gegenseitigen Anverwandlung und Nachahmung (von proto-cinematographischen Vertextungsverfahren etwa der Literatur des 19. Jahrhunderts – als Überbietung der konkurrierenden unbewegten Bildmedien Illustration und Photographie – ist deshalb schon gelegentlich die Rede). Doch ebenso in der Gestalt der Konkurrenz, der Bewahrung von medialer, sektorieller Identität – durch Steigerung der Eigenkomplexität etwa, die den Eintritt in oft erhitzte Selbstreflexion und Systemreferenz bedeutet –, des Angebots einer genuinen Lösung für Probleme der kulturellen Episteme, die den je anderen Bereich übertreffen.

Rhetorische Bildensembles, die Medienproduktion in Körperschaften zu denken erlauben (von Dombauhütten spricht etwa Benjamin im *Kunstwerk*-Essay, an Tapisserien führt ein Film die mögliche mediale Selbstverständigung durch⁴⁶), stehen der starken Präsenz von Autorsubjekten gegenüber. Wie diese Autorposition unter massenmedialen Bedingungen, und nach ständigen Professionalisierungsschüben schon im literarischen Feld äußerst problematisch geworden, hier zu besetzen ist, dürfte zu den interessanten Fragestellungen des Projekts gehören: die Position ‚Regie‘ bietet sich an, aber auch andere Positionen verfügen über Autoreigenschaften: der ‚Schnitt‘ etwa. Versuche der vollständigen Kontrolle über einen Film scheint es wenige zu geben: Ideengeber, (Drehbuch-)Autor, Regisseur und Hauptrolle – das vollbringt neben Luis Trenker nur noch Leni Riefenstahl.

Gemeinhin lassen Produktionskollektive die arbeitsteilige Industrialisierung der Kunst als reproduzierbare Unterhaltung kenntlich werden. Kompensationen sind Star-Images von Regisseuren, mehr von den sichtbareren Akteuren. Kann es eine industrielle Avantgarde, wie sie das Bauhaus sein möchte, eine Industrialisierung autonomer Künste überhaupt geben? Die Identitätsfindung erfolgt über den Status der Repräsentationen des Menschen. Das Spiel mit Körper-Bildern, (nicht-)narrativen Sequenzen, autopoietischen Dimensionen erlaubt eine Selbstbestimmung durch Differenz, aber zugleich auch eine Parallelität mit den anderen Künsten, die Teilhabe an deren Ansehen erleichtert.

6. Drei Frauen

Der oben vorgetragene Durchgang durch das 19. Jahrhundert liefert als Ausgangshypothese die geschlechtsspezifische Differenzierung einer Bild-Geschichte in anthropologischer Hinsicht. Aufgrund der

⁴⁶ Vgl. Peucker, Brigitte: *Verkörpernde Bilder – das Bild des Körpers: Film und die anderen Künste*. Berlin: Vorwerk 8, 1999.



Komplexität der gegenseitigen Abhängigkeiten sind die Leitkategorien der Untersuchung als Begriffskreuz angeordnet: Frauen-Bilder X Medien-Körper. ‚Frau‘ oder ‚Körper‘ interessieren somit weniger als Themen, die ‚ins Bild gesetzt‘ und in Medien massenhaft übermittelt werden. Sie interessieren vielmehr als selbst konstitutive Ordnungen des ‚Bildes‘, die die Verfahrensweise der Bildproduktion wie der, auch apparativen, raumzeitlichen und formalen, Medienkonfiguration generieren. Dies am Gegenstand konkret herauszupräparieren, macht den Anspruch des Projekts aus.

Diese dritte Ebene des Projekts sucht Frauen auf, die an verschiedenen Systemstellen an die Produktion des kulturellen Imaginären angeschlossen waren/sind. Durch diese biographische Reduktion auf Fallstudien, soll die Verschränkung von Systemen und Handelnden gewahrt werden. Der Partikularität, die bei der Gültigkeit der Ergebnisse dadurch in Kauf zu nehmen ist, steht als Gewinn der Blick auf den Charakter von Chancen Einzelner und auf die Grenzen individueller Gestaltungsspielräume in den beobachteten Ordnungen gegenüber. Kern der Untersuchung ist die Beobachtung von drei für die Bild- und Körpergeschichte vor allem in und zwischen den Weltkriegen wichtigen Frauen sein. Die drei Frauen geben die Dimension des Projekts vor: Es geht weniger um globale Diagnosen als um konkrete Fallstudien, für die allerdings eine gewisse Repräsentativität behauptet wird. Die Wahl des Korpus ist somit nicht nur eine Frage der Arbeitsorganisation, sondern eine Funktionale des gesamten Ansatzes.

Von der Öffentlichkeit – neben den Zwistigkeiten der „großen Männer“, die somit noch immer Geschichte ‚machen‘ – wenig beachtet, ist Ende der 1980er Jahre ein „Historikerinnenstreit“⁴⁷ über die Rolle der Frauen im Nationalsozialismus entbrannt. „Far from remaining untouched by Nazi evil, women operated in its very center“⁴⁸ mehr noch, indem sie ein zweigeteiltes Geschlechtermodell akzeptierten, ja befürworteten, hätten ‚die Frauen‘ erst die Rahmenbedingungen von Terror, Krieg und Genozid geschaffen. Gegen die eher polemisch brauchbaren und noch immer rege gebrauchten Kategorien von „Täterin“ und „Opfer“ hat sich die Forschung an die Rekonstruktion von „Handlungsräumen“⁴⁹ von Frauen und Männern gemacht. Daran will das Projekt, das besonders an Geschlechterverhältnissen interessiert ist, für den Bereich der Produktion des kulturellen Imaginären anschließen. Denn ebenso wie die konkreten politischen und sozialen Rahmenbedingungen, die mentalitären Prägungen und Strukturen langer Dauer gestalten die Symbolsysteme, insbesondere die modellbildenden sekundären semiotischen Systeme der Künste, diese Handlungsräume mit; andere erschaffen sie gar erst. Neben der Frage nach den besonderen Möglichkeiten und den Bedingungen weiblicher (statt männlicher) Karrieren in Situationen von Medien-Übergängen, -Brüchen und -Konkurrenzen sollen vor allem die Chancen und Spielräume von weiblichen Konstruktionen und Repräsentationen von Männlichkeit/(Weiblichkeit) ausgelotet werden. Dabei gilt es, die Feinheit der Verschränkung von Sozialsystem und Symbolsystemen aufzudecken.

Thea von Harbou (1888-1954) kommt aus der Schauspielerei zur Literatur, zum Drehbuch und Film. Mit Fritz Lang begründet sie eine Art ‚medialer Existenz‘, in der sich die Lese- und Spieltexte mit Marketingkampagnen und Selbstinszenierungen für illustrierte Zeitungen und Wochenschauen kreuzen. Diese Zusammenhänge und die Frage nach der Körpererziehung für das Schauspiel und nach dem Status des Krieges (*Der Krieg und die Frauen*. Stuttgart, Berlin 1913. *Die deutsche Frau im Weltkrieg*. Leipzig 1916) sind kaum erörtert. Ebenso wenig ist die ikonische Potenz der Romanvorlagen für die Bildgeschichte der gemeinsam mit Lang entstandenen Filme wie *Die Nibelungen* und *Metropolis* schon hinreichend diskutiert. Eine Kategorie wie die Kollektivsymbolik,⁵⁰ die hierfür bereits als transmediale

⁴⁷ Bock, Gisela: „Ein Historikerinnenstreit?“. *Geschichte und Gesellschaft* 18 (1992), S. 400-404.

⁴⁸ Koonz, Claudia: *Mothers in the Fatherland. Women, the Family, and Nazi Politics*. New York 1987, S. 6.

⁴⁹ Vgl. Heinsohn, Kirsten/Vogel, Barbara/Weckel, Ulrike (Hg.): *Zwischen Karriere und Verfolgung. Handlungsräume von Frauen im nationalsozialistischen Deutschland*. Frankfurt/M., New York: Campus, 1997.

⁵⁰ Vgl. Link (wie Anm. 21).



operationalisiert und angewendet worden ist,⁵¹ sollte es auch auf Leni Riefenstahls (*1902) Filmbilder werden.

Damit stellt sich das Projekt dem Problem der Begrenzung der biographischen Wahlmöglichkeiten durch kollektive Prozesse, durch Kontexte, auf den Ebenen des Sozial-, vor allem aber des Symbolsystems. Das bedeutet vielfach, daß die Person der drei Frauen nicht in ihrer ‚Autorschaft‘ an zurechenbaren ‚Werken‘ aufgeht, wie es die Biographien großer Männer noch oft verheißen. Vielmehr besteht ihr künstlerisches Handeln aus komplex eingeflochtenen Teilhaben: Thea von Harbou schreibt aus Kollektivsymbolen Sensationsromane und erarbeitet daraus Drehbücher mit Fritz Lang, der sie mit einem Team verfilmt. Zarah Leander singt Lieder, die sie nicht geschrieben und komponiert hat, und spielt in Filmen, an deren Buch, Regie und Schnitt sie keinen Anteil hat; beides macht sie zum Star. Leni Riefenstahl arbeitet konsequent an einem Gegenbild dazu, an Differenz und Erkennbarkeit. Die Bereitschaft, der kulturellen Praxis von Namen und Autorschaften zu folgen und sie zugleich als diskursive Orte zu rekonstruieren, zu denen sich historische Akteure verhalten können, zieht also methodische Schwierigkeiten nach sich.

Die Erfolgsschriftstellerin Thea von Harbou ist als Drehbuchschreiberin von Fritz Langs *Der müde Tod*, *Mabuse*, *M* und anderen annähernd vergessen. Zugleich wird sie jedoch als nazistisches Gegenbild zur Legitimation des emigrierten Regisseurs bemüht, mit der er die tendenziös rechten Geschichten zu seinen avantgardistischen Filmbildern in Deutschland zurückläßt. Die Berechtigung dieser Trennungserzählung von Populärliteratur und Filmkunst, Verfahrensweisen der Textvorlage, erzählter Geschichte und Regiekunst gilt es zu überprüfen. In diesen Erzählungen, nicht zuletzt Langs wenigen autobiographischen Statements, wird das Paar und seine Teams auseinanderdividiert. Es sieht so aus, als ob anspruchslose Sensationsromane, umgesetzt in schlichte Drehbücher die notwendige geringe Anforderung an den Regisseur gestellt hätten, um sich ganz auf das ‚Filmische‘ konzentrieren zu können.

Die Tänzerin und (tragische) Bergfilm-Heldin Leni Riefenstahl reüssierte als Propagatorin von viriler Körperlichkeit (*Olympia*-Film) und Männerbünden (Parteitags- und Wehrmachtsfilme). Heute ist sie als „die Letzte“⁵², die die Kontinuität des Faschismus⁵³ visualisiert, besonders umstritten. Ihre Filme vollziehen die Anknüpfung an verschiedenste Bildtraditionen. In *Das Blaue Licht* wird Bildmaterial seit der Romantik eingeflochten. Auf allen

⁵¹ Vgl. Bruns (wie Anm. 22).

⁵² Wieland, Karin: „Die Letzte. Leni Riefenstahl und das 20. Jahrhundert“. *Merkur. Zeitschrift für europäisches Denken*. Stuttgart Jg. 54, H. 12 (Dezember 2000), S. 1193-1202.

⁵³ Vgl. Krahn, Hans (Hg.): *Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute*. Kiel: Ludwig, 1999



Ebenen, des Lichts, der Figur des Malers, wird das Visuelle thematisch und zugleich beeindruckend vorgeführt. Riefenstahl hat die Schule des Bergfilmers Arnold Fanck durchlaufen. Auch diese Zusammenhänge sind über den Komplex *Bergfilm* hinaus wenig erörtert.⁵⁴ Neben der Kontrastfigur des Autors, Regisseurs und Darstellers Luis Trenker verbindet der ‚Berg‘ Riefenstahl ebenso mit Populärliteratur/film (etwa Harbous/Langs *Das wandernde Bild*, 1920) wie mit Thomas Manns *Zauberberg* und Hermann Brochs Bergroman *Die Verzauberung*.

Ebenso hat sie die Schule des Ausdruckstanzes, sie nennt die Pole Wigman und Anita Berber, durchlaufen. Das Interesse an der Funktionsweise und Rolle von Körper-Dispositiven, das die Zeit im Tanz manifestiert, bündelt die Tradition der bildenden Künste für das Bild vom Körper: antike Vasen und Plastiken (man vergleiche den Exkurs im *Olympia*-Film), exotische Sujets, Porträtmalerei, die Formtraditionen der bildlichen und photographischen Pornographie (Riefenstahls Mitwirkung im Ufa-Kultur-Kassenschlager *Wege zu Kraft und Schönheit*), die säkularisierte Bildersprache der christlichen Ikonographie von Flauberts *La Tentation de saint Antoine* (1874), die etwa Klimt aufnimmt, über Musils *Versuchung der stillen Veronika* (1911) bis hin zu Harbous/Langs *Metropolis* (1925/26).

Und schließlich widmet sich das Projekt Zarah Leander (1907-1981), dem gefeierten Stimmkörper einer kulturellen und geschlechtlichen Fremde. Die Konstitution ihres *Star-Images* zugleich in der hetero- wie homosexuellen Kultur⁵⁵ erlaubt es, die These von der Bedeutung der Frauen- für die Männer-Bilder, die an Riefenstahls Filmen zu überprüfen wäre, weiter zu verfolgen. Wie und warum wird Androgynität erzeugt und dann domestiziert zwischen den Massornamenten des Revuefilms und von der Einbindung in Muster erzählter Geschichten?

Damit wird zum einen eine Erweiterung der Chronologie über 1933/45 hinaus geleistet, und der Fokus kann auf historische Kontinuität verschoben werden.⁵⁶ Der Zusammenhang von Frauen mit der extremen Rechten kann weiter gefaßt werden. Nicht zuletzt die Produktion von Männlichkeit aus dem psycho-physiologischen Theater der Frauen-Bilder rückt ‚weibliche‘ Zuständigkeiten und Kompetenzen in ein neues Licht. Zudem kommen drei ‚Generationen‘ – und die historische Veränderung ihrer je spezifischen Möglichkeiten – sowie drei Systemstellen ins Spiel, die die Modernisierungsgeschichte der kulturellen Geschlechter- und Körperbilder für Frauen bereithält. Ergänzt durch die Weite des Bild- und Körperbegriffs wird so eine wechselseitige Kontextualisierung der Künste, der Medien und der ‚Fälle‘ möglich. Insbesondere der ‚Fall‘ Leni Riefenstahl läßt sich damit entgegen der überwiegenden Selbst- und Fremdstilisierung zum singulären durch die Kontrastwirkungen der beigesellten Umfeldler aus seiner Isolierung lösen.

⁵⁴ Am ausführlichsten zum Problem Moderne und Modernisierung bei Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8, 1999, S. 279-304.

⁵⁵ Vgl. dazu die englische Außenperspektive in Emig, Rainer: „Transgressive Travels: Homosexuality, Class, Politics and the Lure of Germany in 1930s Writing“. *Critical Survey* 10:3 (Herbst 1998), Special Issue Literature of the 1930s, S. 48-55.

⁵⁶ Elizabeth Boa und Rachel Palfreyman machen darauf aufmerksam, welche Bedeutung der Filme *Heimat* (von Carl Froelich, 1938) und *La Habanera* (von Detlef Sierck, 1937), beides Zarah Leander-Filme, in Edgar Reitz *Heimat* (1984) rekonstruiert wird: *Heimat. A German Dream. Regional Loyalties and National Identity in German Culture 1890-1990*. Oxford: Oxford University Press, 2000, S. 181f, 190ff.