

**Katharina Sykora**

**Ava. Göttliches Palindrom**

**Vortrag im Rahmen des Symposiums : Die Filmdiva. Versuche einer Annäherung,  
Frankfurt am Main, Schauspielhaus, 15.1.2005**

(links: Starfotograf von Ava Gardner, entstanden im Zusammenhang mit *The Killers* von Robert Siodmak, MGM Production 1946)

(rechts: Coverfoto von Ava Gardners Autobiografie: *AVA. My Story*, New York u.a. 1990)

## **I. Ein geliehener Prolog**

„So sieht die Filmdiva aus. Sie ist 24 Jahre alt, sie steht auf der Titelseite (...). Wir schreiben (1946). Wer durch die Lupe blickte, erkannte die Raster, die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva (...) besteh(t). Aber mit dem Bild ist nicht das Punktnetz gemeint, sondern die lebendige Diva (...). Zeit: Gegenwart. Der Begleittext nennt sie dämonisch;<sup>1</sup> unsere dämonische Diva. Trotzdem entbehrt sie nicht eines gewissen Ausdrucks. (...) - alle von der Kamera gewissenhaft aufgezählten Details sitzen richtig im Raum, eine lückenlose Erscheinung. Jeder erkennt sie entzückt, denn jeder hat das Original schon auf der Leinwand gesehen. Sie ist so gut getroffen, dass sie mit niemandem verwechselt werden kann, wenn sie vielleicht auch nur der zwölfte Teil eines Dutzends von Tillergirls ist. (...) ein Wesen aus Fleisch und Blut, unsere dämonische Diva, 24 Jahre (...). Wir schreiben (1946).

Sah so (Ava Gardner) aus? Die Photographie, über 60 Jahre alt und schon eine Photographie im modernen Sinn, zeigt sie als Mädchen von 24. Da Photographien ähnlich sind, muss auch diese ähnlich gewesen sein. Sie ist in dem Atelier eines (...)Photographen mit Bedacht angefertigt worden. Aber fehlte die mündliche Tradition, aus dem Bilde ließe sich (Ava Gardner) nicht rekonstruieren. (...) Am Ende ist auf der Photographie gar nicht (Ava Gardner) zu sehen, sondern ihre Freundin, der sie glich? Mitlebende existieren nicht mehr, und die Ähnlichkeit? Längst ist das Urbild vermodert.“<sup>2</sup>

## **II. Der verletzte Star oder Die Diva als Palindrom<sup>3</sup>**

Wir schreiben 2005, Zeit Gegenwart. Der zitierte Text stammt von 1927. Sein Autor, Siegfried Kracauer, konnte beim Schreiben unsere Diva nicht vor Augen gehabt haben – sie war damals erst fünf. Und dennoch stimmt sein Text, in dem nur der Name der Großmutter

und die Jahreszahl ersetzt sind, zu unserem Foto. Nur zeigt dieses keine Diva der Zwanziger Jahre, sondern eine des klassischen Hollywoodkinos. Wir sehen Ava Gardner als Vierundzwanzigjährige im Kleid jener Rolle, die sie zum Star machte: der Kitty Collins aus Robert Siodmaks Film *The Killers* von 1946. Wenn wir mit Kracauer genauer hinschauen, sehen wir aber mehr: ein Foto nämlich, das über eine grundsätzliche Störung erzählt. Denn das Foto ist zugleich Teil einer physischen Gegenwart, die nicht mehr die Ava Gardners und noch weniger die unsere ist. Ava Gardner war bereits nach dem Moment der fotografischen Aufnahme eine andere als die im Bild und mit ihrem Tod 1990 konnten auch keine neuen fotografischen Bilder mehr von ihr entstehen, die die Kluft zwischen ihrem sich wandelnden Körper und dessen fotografischem Bild hätten überbrücken können.

Das Foto von Ava Gardner, wie wir es hier und jetzt sehen, erzählt so zugleich von einem Zusammenhang und einer Spaltung. Sie betreffen das Verhältnis des Körpers der Schauspielerin zu ihrem Bild als Star, sei dies filmisch oder fotografisch. Denn das analoge Bild bringt immer zwei Körper hervor: den im Moment der Aufnahme zurückgelassenen Körper der fotografierten Person vor der Kamera und den Bildkörper der Fotografie nach der Aufnahme. Im Zeitalter der massenhaft re(produzierbaren) analogen Bilder sind beide nicht mehr voneinander zu trennen und sie sind trotzdem grundsätzlich voneinander unterschieden. Einerseits ist das fotografische Körperbild ohne die individuelle Physis der Abgebildeten nicht möglich. Und was wären wir andererseits heute ohne unser fotografisches Porträt, steht es doch nicht zuletzt in unseren Passfotos ein für unsere Identität und gesellschaftliche Existenz. Dieser doppelte Körper verknüpft den Star und mehr noch die Diva mit der Fotografie. Als hochgradig öffentliche Figur unterscheidet sie sich aber von uns, hat sie doch seit dem 19. Jahrhundert das Erbe der Könige und Kaiserinnen angetreten.<sup>4</sup> Als solche muss sie anders als wir das Paradox einer Identität in der Differenz immer auch stellvertretend für ihr Publikum und in dessen Angesicht repräsentieren. Was immer sie auch verkörpert, ihre Glaubwürdigkeit steht permanent auf dem Prüfstand des Rampenlichts. Das Publikum *erwartet* von ihr das Unmögliche: dass sie die zwei qualitativ getrennten Facetten ihres physischen und ihres bildlich-repräsentativen Körpers vollständig, ja metonymisch, miteinander verschmilzt. Und das Publikum *glaubt* ihr das Unmögliche: Für es *ist* ihr Bild der Körper und ihr Leib *ist* zugleich Bild. Zusammen aber sind sie die Inkarnation eines Ideals. Dieser Glaube an die Verkörperung des Unmöglichen macht das Magische im Verhältnis von Star und Publikum aus. Es hat kompensatorische und zugleich eschatologische Züge, erlöst er uns doch vom Wissen um die eigene Unvollkommenheit und physische Endlichkeit und verspricht eine fleischliche Verewigung im schönen Bild. Noch in diesem unbedingten

Glauben scheint jedoch der Zweifel durch. Das hat mit der Doppelstruktur des Starkörpers zu tun. Sie erlaubt uns, einmal mehr auf die Identität und einmal mehr auf das Auseinanderfallen von physischem Körper und seinem Bild zu schauen. In dem Moment aber, wo dieser Zweifel offensiv ins Spiel und ins Bild kommt, da wird der Star zur Diva. Das macht sie strukturell dämonisch, während der Star tendenziell harmonisch ist.

Schauen wir uns diese Doppelstruktur also noch näher an. Mir scheint sie am genauesten mit der Figur des Palindroms fassbar. Das Palindrom bezeichnet eine spezifische Form der achsensymmetrischen Doppelung. Sie macht – so meine These – den Kern des analogen Mediums wie auch des Stars und mehr noch der Diva aus. Im Vornamen „Ava“ von Ava Gardner ist das Palindrom per Zufall, denn es handelt sich nicht um einen Künstlerinnennamen, eingeschlossen. Von einem zentralen Buchstaben – hier dem V - aus entfaltet sich gleichzeitig ein Wort, das wiederum in zwei Richtungen lesbar ist. Der statischen Symmetrie von der Mittelachse aus gesellt sich so eine bewegliche Lektüre in entgegengesetzte Richtungen hinzu, die jenseits spezifischer Bedeutungen immer schon davon erzählt, dass es mehr als Leseweise dieser Figur gibt. Die Strukturen achsensymmetrischer Doppelung und des Umschlags von einer linearen Narration in ihr Gegenteil treiben ihrerseits zahlreiche dichotome Semantiken hervor, die gleichwohl unhintergebar miteinander verknüpft sind. Im Zentrum des Palindroms der Fotografie und des Stars steht dabei der Körper. Wie bei einem Schmetterling bildet der Körper die Achse der symmetrischen Verdoppelung, an der er sich in die Physis hier und das Bild dort auffaltet. Beide sind einander zum Verwechseln ähnlich, haben einen gemeinsamen physischen „Motor“ und könnten dennoch unterschiedlicher nicht sein. Der Star und die Fotografie sind also strukturell verwandt, sie beziehen sich aber auch aufeinander wie die zwei Flügel eines Falters.

Die Diva geht jedoch anders mit ihrem Körper und ihrem Bild um als der Star. Nie will sie reine Erlösungsfigur sein, nie nur die Summe von realem Körper und idealem Bild repräsentieren. Nichts liegt ihr ferner, als ein befriedendes Gesamtbild abzugeben, uns mit dem Glauben an die Versöhnung der Gegensätze abzufinden. Vielmehr betreibt die Diva die größt mögliche Fusion von Physis und Image und hält zugleich in jeder Sekunde die Zerbrechlichkeit dieses Gefüges präsent. Dies kann eine intentionale oder eine zufällige Brüchigkeit sein. So kann die Diva sich als perfekte Ikone zeigen und zugleich ihre Macht zu deren Zerstörung durchscheinen lassen. Die Diva kann jedoch auch ihre äußerste Gespanntheit in der Verkörperung des idealen Bildes angesichts einer von außen kommenden Gefährdung demonstrieren. Die Potenz der Diva ist somit ihr Spiel mit diesen gegensätzlichen

Potentialitäten. Sie gewinnt dadurch eine Qualität zweiter Ordnung. Dieses ihr eigene Kennzeichen ist die Zerreißprobe. Das unterscheidet sie vom Star. Ihm geht es um die lückenlose bildliche Inkarnation des Mythos, um die bloße Perfektion der verkörperten Ikone. Deren Gefährdung ist in die Starstruktur nicht eingebaut. Sie taucht höchstens am Horizont auf; dort, wo die Stars aufhören, solche zu sein; wenn sie als „fallen stars“ passé sind. Die Diva hingegen ist zwar immer auch ein Star, aber ein demonstrativ doppeldeutiger, zwischen höchster Vollkommenheit und tiefstem Fall oszillierender. Sie eignet sich daher nicht zum Pin-up, denn sie lässt sich nicht festnageln. Da ist immer noch etwas idealeres als ihr Körper oder noch etwas fleischlicheres als ihr Bild. In jede Richtung gelesen, hält sie jeweils einen Überschuss, einen Exzess bereit, der sich der Fixierung entzieht, die Grenze der Eindeutigkeit überspielt. Die Diva ist daher nicht zu fassen und macht uns deshalb fassungslos. Sie ist nie allein Körper und nie allein Ikone. So wird auch unser Blick ein gespaltener, oszillierender, zwischen Extremen sich bewegender Blick.

**(Foto: Ava Gardner im Strahlenkranz)**

Das bringt eine Tendenz der Diva an die Oberfläche, die dem Kino zuarbeitet. Denn die Diva ist – so statisch ihre Posen auch erscheinen mögen – ein „Bewegungsbild“ im Wortsinn. Sie *steht* nicht zwischen Gegensätzen, sie *bewegt* sich zwischen ihnen. Das macht sie noch in der unmöglichsten Situation in kapriziöser Weise souverän. Während der Star sich auf die minimale Bewegung von kometenhaftem Erscheinen und Verlöschen reduziert und alles darauf richtet, dazwischen solange wie möglich als statisch unverrückbarer Stern am Firmament der Filmsphäre zu glänzen, weist die Diva eine Eigenbewegung auf, die sowohl konzentrisch wie exzentrisch verläuft. Sie verausgabt sich in ihrer Performanz sowohl bei ihrer Bildwerdung wie in ihrer Existenz diesseits der Bilder. Die enorme Kraft, die die konzentrierte Pose der Bildwerdung herstellt, droht dabei gleichsam zu implodieren. Sie wird als dynamischer Überschuss spürbar, der sich bei der Diva als Charisma wieder nach außen wendet. Das (selbst)zerstörerische Moment verkehrt sich bei ihr so in sein Gegenteil und stattet ihre Ausstrahlung mit einer umso stärkeren Kraft aus. Die Diva ist daher nicht nur in sich bewegt, sie bewegt vor allem auch uns, die Zuschauerinnen und Zuschauer. Sie ist nicht nur ein vorfilmisches „Bewegungsbild“, sondern auch ein besonders wirkungsmächtiges *Vorstellungsbild*, das sich in unserer Phantasie entwickelt. Sie lässt uns nicht nur wie der Star in Bewunderung vor ihrem idealen Bild erstarren, sondern sie rührt uns mit ihrer Ausstrahlung, die sich einem Hauch von Unmaß verdankt, auch emotional und physisch an. Das ist es, was die Diva zum privilegierten Kontext des Kinos treibt. Dort mischen sich in einzigartiger Weise unsere kennerschaftliche Adoration des Idols auf der Leinwand mit

unserem empathischen Mitvollzug ihrer heldenhaften Verkörperung eines prekären idolatrischen Status im Angesicht drohender Zerstörung.

Die von den Thronen der Herrscherhäuser herabgestiegene Diva der Theater und Opernhäuser des 19. Jahrhunderts ist daher im 20. Jahrhundert zur Filmdiva geworden. Als solche hat sie sich in der Mitte des letzten Jahrhundert auch aus jener Dichotomie emanzipiert, die Siegfried Kracauer noch mit seinem Text von 1927 heraufbeschworen hat. Bei ihm gibt es nur auf der einen Seite das rein indexikalische Bild – hier die Fotografie der Kracauer'schen Diva - . Es zerstört den Bezug zur realen Person, indem es nur deren leere Hülle zeigt, ohne von der Bedeutung der Person zu erzählen, die diese in Relation zu anderen, die sie kennen oder kannten, gewinnt. Und da ist bei ihm auf der anderen Seite das Erinnerungsbild an eine reale Person – im Falle Kracaues ist es das seiner Großmutter, die ich im zweiten Abschnitt seines Textes durch den Namen Ava Gardner ersetzt habe. Das Erinnerungsbild funktioniert demnach allein über die Beweiskraft der Zeugenschaft und wird solange überliefert, wie diese Zeugen als lebende Garanten für die Gültigkeit ihrer Behauptungen eintreten. Bringt das erste Bild nach Kracauer die reine Oberfläche, das reine Image, hervor und stellt diese entindividualisierte Hülle im Register des Ewigwährenden still, so verdichtet das zweite, das Erinnerungsbild, die Person zum bedeutsamen Zeichen, allerdings nur für die, die den Menschen persönlich kannten. Ist das Foto der Kracauer'schen Diva von vorne herein von persönlicher Semantik entleert und auf Dauer gestellt, um sich umso stärker einer fortgesetzten, überpersönlichen, projektiven Wahrnehmung der Zuschauer zu öffnen, so adressiert das Foto der Person (sei es die Großmutter, sei es die Schauspielerin Ava Gardner) zunächst exklusiv die ihr individuell Nahestehenden und ist Mittel für die Erstellung jenes verdichteten Erinnerungsbildes, das zum persönlichen Monogramm von „*der* Großmutter“ oder „*unserer* Ava“ kondensiert. Beide Bildfacetten unterhalten nach Kracauer ein je unterschiedliches Verhältnis zum Körper der Dargestellten und beide evozieren unterschiedliche Wahrnehmungsformen. Ist das Bild der Kracauer'schen Diva von vorne herein überindividuell, so wird das Erinnerungsbild von „Ava“ oder „*der* Großmutter“ nach spätestens einer menschlichen Lebensspanne postindividuell. Tendiert das eine zum ewigen Bild *des* Körpers, so tendiert das andere zum sterblichen Körper *im* Bild. Das ideale ewige Bild des Körpers bietet sich zur distanzierten Bewunderung an, während das Bild des „echten“, und daher zum Tode verurteilten Körpers zur mitleidenden Nähe animiert.

Denken wir hier an die Struktur der Diva zurück, wie ich sie zuvor beschrieben habe, so kommen an dieser Stelle Zweifel auf, ob Benjamins Diva in unserem Sinne überhaupt eine ist. Denn die Diva zieht sich nicht auf eine Seite der dichotomen Extreme zurück, sondern hält

deren Spannbreite nicht nur aus, sondern bespielt sie souverän. Sie erhebt Anspruch darauf, indexikalisches und Erinnerungsbild zugleich zu sein.

Handelt es sich also bei Kracauers Diva nicht eher um einen Star der Zwanziger Jahre, deren Bild reine Oberfläche ist, in der die Person der Dargestellten tendenziell verschwindet? Ein reines Bild also, das in den Illustrierten Zeitschriften kursiert und sich in unzähligen Projektionen vervielfältigt? Man möchte – vor allem vor dem Hintergrund der Argumentation Kracauers – mit Ja antworten, wäre da nicht das Attribut des Dämonischen, das den Hauch der Diva durch das Bild ziehen lässt, es in den zum Zerreißen gedehnten Bogen zwischen diviner, ewiger Schönheit und umso abgründigerer, real verkörperter Laster spannt. Diese Laster – und es ist kein Zweifel, dass es sich dabei um das Aufblitzen des Sexuellen im Signum des weiblichen Stars handelt – holen die Dargestellte am Schluss der Kracauerschen Textpassage jedoch ganz von ihrem göttlichen Sockel und ziehen sie in die Erdennähe der BetrachterInnen herab, machen sie im spöttischen Blick des Autors zu „unserer“ dämonischen Diva, einer Sünderin, wie du und ich. Das Dämonische scheint hier im Starimage aufgehoben, ohne Irritationen auszulösen. Es verringert sich zum Attribut einer übermächtigen Bildkonvention, die alle Extreme frisst. Der Filmstar und sein Bild, wie sie Siegfried Kracauer in seinem Aufsatz skizziert hat, stellen also tatsächlich keine Diva in unserem Sinn dar. Sie formen vielmehr nur die Ausgangsbasis für das Konzept der Filmdiva und zugleich seine Grenze und größte Gefährdung. Denn da, wo die Diva ihre existenzielle Verausgabung im Oszillieren zwischen Extremen unter körperlichem Einsatz demonstrativ zeigt, tilgt der zur Schablone geronnene Exzess im Bild des Stars gerade jenes leibliche Surplus, das über die Ikone hinausweist, diese in Bewegung versetzt oder besser: ins Schleudern bringt.

Das wusste Hollywood und das wussten einige wenige Schauspielerpersönlichkeiten in der Ära des klassischen Hollywoodkinos wie Ava Gardner. Die Konsequenzen, die beide Seiten daraus zogen, könnten unterschiedlicher jedoch nicht sein. Hollywood – so würde ich behaupten – war nicht an Diven interessiert. Es tat alles, um deren lebendigen Störfaktor zu domestizieren. Ein Weg war der, den Stars die Darstellung jeglicher Gefährdung ihres Idolcharakters auszutreiben. Der andere war der, die internen Widersprüche, welche die Diva artistisch auslebt und souverän ausstellt, auf verdaubare, miteinander versöhnbare Formate zurückzustutzen. Die aufgrund der internen Gefährdung nach außen gewendete Ausstrahlung der Diva wurde so zur „screen credibility“ und zum „sex appeal“ reduziert, dadurch dem Starimage einverleibt und machte dieses attraktiver, verkaufbarer. Das Starsystem Hollywoodscher Prägung ist daher Nährgrund der Hollywooddiven, zugleich aber auch deren größter Feind. Es treibt deren Exzess hervor, profitiert von ihm und vernichtet ihn dann.

Deshalb sind die Hollywooddiven doppelt gefährdet. Einmal von innen – das bringt die Diva im beschriebenen Sinne einer virtuos und ungeschützt verkörperten Zerreißprobe erst hervor; und einmal von außen – das macht der Diva durch Verkleinerung ihrer Verausgabung und Versöhnung ihrer Widersprüche ein Ende.

Vielleicht hat das klassische Hollywoodkino daher besonders viele Diven hervorgebracht, oder anders gesagt: vielleicht haben sich in der Reibung mit dem Starsystem des Hollywoodkinos besonders große, weil besonders gefährdete Diven herauskristallisieren können.

### **III. Ava-Diva alias Venus-Maria-Pandora**

**(Starfotos Ava Gardner)**

Ava Gardner war mit Sicherheit eine solche Hollywood-Diva. Wie bei vielen Stars arbeitete ihre Produktionsfirma Metro Goldwyn Mayer von Anfang an daran, ihre Privatperson und ihre Filmrollen in einer großen Publicity-Erzählung eng miteinander zu verknüpfen. Früh jedoch sperrte sich die Schauspielerin gegen diese Verknüpfung und sie tat es mit jener Energie, Geschwindigkeit und Verausgabung, die es den Studiobossen schwer machte, das Verstörende ihres Privatlebens in ihr Starimage und ihre Rollen zurückzubinden und sie dadurch zu entschärfen. Ihre nur einige Monate währende Ehe mit dem MGM Star Mickey Rooney, die kurz darauffolgende halbjährige Ehe mit dem Bigbandleader Artie Shaw, und die turbulente Ehe mit Frank Sinatra, ihre zahlreichen erfundenen wie realen Affären mit bekannten Männern und die Gerüchte ihrer Beziehungen zu Frauen, ihr exzessives Partyleben, das die Nacht zum Tage machte, ihre Neigung zum rauschhaften Tanzen und Trinken, all das passte eher zu einem männlichen Starimage, als dem eines weiblichen Hollywoodstars der vierziger und fünfziger Jahre. Ihre Attacken gegen Reporter, ihr zeitweises Verschwinden, ihre permanente Drohung, sich aus dem Filmgeschäft zurückzuziehen, ihre Übersiedlung nach Europa und nicht zuletzt ihre durchgängige Kritik an den ihr angebotenen Rollen, machten sie bald zur persona non grata des Studios und MGM lieh sie fast nur noch an andere Studios aus. Ava Gardner hatte sich als zu widersprüchlich erwiesen. Schon in ihrer Hochzeit als Star zwischen Mitte der vierziger bis Ende der fünfziger Jahre sind es daher bezeichnenderweise drei Filme anderer Studios, die Ava Gardner nicht nur als Kinoikone errichten und stabilisieren, also den Zusammenfall von physischem Körper und idealem Bild betreiben, sondern die über diesen Prozess selbst reflektieren und damit von einer der Fusion vorgängigen Spaltung des doppelten Starkörpers erzählen. Man könnte auch sagen, sie zeigen den Übergang Ava Gardners vom Star zur Diva.

Es handelt sich dabei um drei Filme: *One Touch of Venus*, eine auf einem Drehbuch von Frank Tashlin basierende Produktion der Universal Studios von 1948; Albert Lewins in England und Spanien gedrehter Film *Pandora and the Flying Dutchman*, 1951 von British Lion produziert; und Joseph Mankiewicz's *The Barefoot Contessa*, 1955 bei United Artists hergestellt.

(links: Ausschnitt aus *One Touch of Venus*)

(rechts: Farbfoto: *Pandora and the Flying Dutchman*)

Alle drei Filme bauen eine wichtige Parallelerzählung zum Plot auf. Sie handelt von der Verwandlung eines bildlichen Artefakts in eine lebende Frau und vice versa. *One touch of Venus* ist dabei ganz moderner Pygmalionmythos und kommt als kommodiantisches Märchen daher, in dem die ideale Statue einer Kaufhausdekoration durch die brennende Liebe eines linkischen Angestellten lebendig wird, und dann wieder versteinert, nachdem sie in den Körper einer von ihm zuvor unbeachteten Verkäuferin geschlüpft ist. Der libidinöse Transfer vom idealen Bild auf die nicht weniger ideale weibliche Figur ist im Happy End geglückt. *One Touch of Venus* zeigt also nicht nur die imaginäre *Fusion* von Bild und Körper, sondern lässt beide in der Narration vor unseren Augen wieder *auseinander* treten. Am Schluss jedoch hat nicht nur die männliche Hauptperson im Film, sondern auch der Zuschauer eine Verschiebung seiner Wahrnehmung durchlaufen. Auch wir sind nämlich davon überzeugt, dass die Figur der jungen Angebeteten mit Namen Venus Jones am Ende die inkarnierte Göttin der Schönheit ist. Denn sie tritt uns im selben Körper entgegen wie zuvor die Gestalt der antiken Göttin. Dass es zuallererst der physische Körper von Ava Gardner in ihrer Doppelrolle ist und zum zweiten das analoge Medium des Films, die uns diese Illusion realer Idealität des weiblichen Körpers ermöglichen, leugnet *One Touch of Venus* jedoch. Er lässt uns als zufriedene kleine Pygmalions im Kinossessel zurück. Wenn der Film reflexiv ist, dann erzählt er lediglich vom Star und seiner Konstitution als Vorstellungsbild, das durch den Glauben an die korporeale Wirklichkeit des schönen Fraubildes in der Wahrnehmung der Betrachter entsteht.

Der Film *Die barfüßige Gräfin* verhält sich zu *One Touch of Venus* argumentativ gegenläufig. Auch ihm liegt die Parallelerzählung von der Statue als fixiertem Weiblichkeitsideal und ihrem Verhältnis zur „lebendigen“ Filmfigur zugrunde. Nur steht hier am Schluss die Mortifizierung des weiblichen Ideals im Monument aus Stein. Zu heroisch ist die aus dem Volk zum Hollywoodstar aufgestiegene Titelheldin Maria Vargas, die nach langem promiskuen Suchen ihren Idealmann gefunden hat, nur um in der Hochzeitsnacht zu erfahren, dass er – durch den Krieg impotent geworden - am wundesten Punkt versehrt ist, in seiner Männlichkeit. Um ihm dennoch einen Erben zu schenken, gibt sich die Protagonistin ein

letztes Mal einem anderen hin, wird von ihrem eifersüchtigen Gatten jedoch in flagranti überrascht und getötet. Es gibt also keine narrative Erlösung durch das Happy End des Traumpaares und damit keine Erfüllung des Begehrens. Die weibliche Kinofigur ist dem Mann im Tode und als ehernes Denkmal ebenso entzogen wie dem Zuschauer. Auch uns bleibt am Schluss nur der imaginäre Platz neben den Trauernden der Rahmenhandlung, die sich bei der Beerdigung der Contessa auf dem Friedhof versammeln und zur Statue aufblicken. War die Skulptur in *One Touch of Venus* Anstoß einer amour fou mit glücklichem Ausgang, so ist sie hier zum Grabstein mutiert, in der alles Lebendige der idealen Gestalt versiegelt und zum Stillstand gebracht ist. Scheint die Hauptfigur von *The Barefoot Contessa* in ihrer Kombination aus erratischer Schönheit, Unerfülltsein und erotischem wie emotionalem Exzess der Diva bereits recht nahe zu kommen, so macht die Narration das Melodrama am Ende wieder ebenso eindeutig wie die Komödie – nur unter umgekehrten Vorzeichen. Es konstruiert einen kausalen – und vor allem untergründig moralischen – Zusammenhang zwischen dem Aus-der-Rolle-Fallen des exzentrischen Stars und seinem Untergang. Diese Argumentation vermag nur posthume Bewunderung hervorzubringen. Sie endet in der unüberbrückbaren Distanz zum auf ewig erstarrten Idol. Mankiewicz hat die Rolle der Maria Vargas Ava Gardner auf dem Leib geschneidert wie kein Film vorher oder nachher. Das macht den Film zu einem perfekten Vehikel für ihre Starimago, in dem der Zusammenhang von Vita und Rolle bis zur scheinbaren Kongruenz vorangetrieben wird. Dass der Film selbst das Fixativ ist, das den Star im analogen Medium – und sei es noch so bewegt – festhält, verpuppt er pietätvoll in der Metapher vom steinernen Idol weiblicher Schönheit. Dass wir hier nicht Pygmalion sind, haben wir dabei im Kinosaal schon mitbekommen. Dass unser Augenschmaus ein visueller Leichenschmaus ist, das vermag uns das Melodram im Starsyndrom zu verschleiern, indem es ihn uns optisch opulent versüßt.

*One Touch of Venus* und *The Barefoot Contessa* bilden also zwei reflexive Auseinandersetzungen mit dem Filmstar. Sie enden einmal ausschließlich in der Perspektive auf seine Vollkommenheit als lebendiges, fleischliches Ideal von Weiblichkeit, das andere Mal ausschließlich in der Sicht auf das stillgelegtes, reine Bild. Beide bleiben innerhalb ihrer jeweiligen Perspektive tendenziell hermetisch, obwohl beide Genres – die Komödie durch den Witz und das Lachen und das Melodram durch den emotionalen Exzess und die im Zuschauer aufsteigenden Tränen – das Potential einer Irritation dieses homogenen Blicks bergen. Diese Störung im System aber ist notwendiges Ingredienz für die Diva.

**(Starfotos von Ava Gardner aus *Pandora and the Flying Dutchman*)**

Dem mittleren der drei Filme, *Pandora and the Flying Dutchman*, gelingt es weitgehend, diese Hermetik zu sprengen und die Zerreißprobe der Diva immer wieder aufblitzen zu lassen.

Er erzählt am deutlichsten davon, dass die Diva nur um den Preis einer Verletzung des Starimages zu haben ist. Am Ende hält der Film nur die Erinnerung an ein perfektes Bildnis der weiblichen Hauptfigur bereit sowie einen toten Körper und auch den nur als Fragment. Zugleich erzählt er in seiner plastischen und farblich opulenten Form aber vor allem vom Körper Ava Gardners, der hier zwischen physischer Präsenz und malerischer wie filmischer Verbildlichung oszilliert. In einer Kernsequenz schließlich macht er diese Spannung explizit zum Thema und hebt sie so als unhintergehbare Störung auch des filmischen Systems ins optische und narrative Bewusstsein der Zuschauer. Das analoge Medium und die Diva bringen sich so selbstreferentiell und wechselseitig als verwundbare Perfektionsmaschinen hervor. Und die Souveränität wie auch die Gefährdung, die sie hierdurch gleichermaßen verkörpern, teilt sich auch den Zuschauern mit. Weder Pygmalion noch Totenbeschauer oder vielleicht beide zugleich, werden wir vielmehr Mitspieler in einem überspannten Drama, dessen (selbst)bewusster Teil wir sind.<sup>5</sup>

Anders als Venus in *One Touch of Venus* und oder Maria in *The Barefoot Contessa* ist Pandora in Albert Lewins Film keine pagane Schönheits- und Liebesgöttin und keine unbefleckte christliche Heilsträgerin. Sie ist vielmehr schon als antiker Mythos ein Paradox. Als Elementargestalt ist sie aus Erde und Wasser geformt, Undine und Erdgeist zugleich. Von den olympischen Göttern mit allen vorzüglichen Gaben ausgestattet – ihr Name bedeutet „die Allbeschenkte“ – erhält sie zuletzt von Zeus einen gefährlichen Makel, ein Gefäß, dessen Inhalt und Funktion sie nicht kennt, das in der abendländischen Überlieferung aber von Beginn an die Konnotation des weiblichen Sexus trägt. Auf die Erde gesandt, bezaubert Pandora alle Männer. Sie öffnet das Gefäß jedoch gegen das Verbot der Götter und wird dadurch zur Verderberin. Nur eine letzte gute Gabe bleibt beim Öffnen des Gefäßes zurück: die Hoffnung. Sie ist der missing link, der Pandora in der Verfilmung mit ihrem männlichen Gegenpart, dem Fliegenden Holländer, zusammenführt. Auch er ist eine sagenhafte Figur, ein verdammter Seefahrer des 17. Jahrhunderts, der aus unbegründeter Eifersucht seine Frau tötete. Als Strafe muss er solange als Untoter in einem Gespensterschiff auf den Meeren kreuzen, bis ihn eine Frau so liebt, dass sie ihm ihr Leben opfert. In die Zeit des Jahres 1930 und an den Ort eines kleinen spanischen Küstenortes versetzt, verstricken sich die beiden Figuren im Gespinnst von Albert Lewins modernem Märchen, das die dämonische Verderberin und den ruhelosen Mörder zum idealen Paar zwischen „Himmel und Hölle“ macht.<sup>6</sup>

**(Fotos: Schlüsselszene: *Pandora and the Flying Dutchman*)**

In der genannten Schlüsselszene begegnen sich beide zum ersten Mal. Die Sequenz wiederholt sich jedoch – der achsensymmetrischen Doppelfigur des Palindroms folgend – am Ende des Films in spiegelbildlicher Variation. Zu Beginn der ersten Szene sehen wir Pandora,

die junge amerikanische Sängerin, die allen den Kopf verdreht, nachts zu jenem weißen Schiff aufs offene Meer hinaus schwimmen, das sie schon am Tage magisch angezogen hatte. Dort findet sie einen Mann vor der Staffelei mit einem Bildnis, dessen Gesicht ihr verblüffend ähnlich sieht. Als der Maler Henrik van der Zee, gespielt von James Mason, ihr erklärt, das Gemälde stelle Pandora dar, den Liebling der Götter, fragt sie irritiert, wie ihr Gesicht und ihr Name in das Bild geraten seien. Er erzählt ihr von der antiken Sage und lässt durchscheinen, dass er an einen Funken Vorsehung im Kern von zufälligen Begegnungen glaube. Mit dem beachtlichen Satz: „Ich bin Pandora Reynolds aus Indianapolis und interessiere mich nicht für Mythologie“ lässt sich die Protagonistin jedoch nicht auf diese Ebene ein.

Und dennoch entspinnt sich nun ein Gespräch und eine Handlung zwischen beiden, die über den Status des Stars als Körper zwischen Physis und Bild reflektieren und damit den Finger in die Wunde des Starsyndroms legen. Die offene Wunde wird dabei nicht nur als Verletzung des Stars, sondern auch als Störung des filmischen Systems artikuliert. Beide Diskurse treiben die Handlung des Films voran und nehmen sie zugleich vorweg. Die Hoffnung auf Erlösung und das Wissen um deren Scheitern sind von dieser Szene an die Ingredienzien, die die Heldin so verführerisch und trotz ihrer strahlenden Schönheit so schmerzlich fragil machen. Pandora Reynolds entdeckt nämlich neben der Differenz auch die Ähnlichkeit zwischen der Frau auf dem Gemälde und sich selbst, wenn sie feststellt, van der Zee habe sie so gemalt, wie sie zu sein wünsche, und sich fragt, warum sie nicht so ist wie auf dem Bild. Ihr Sehnsuchtsmotiv wird damit zum Indikator ihrer Versehrtheit. Der Künstler gibt ihr daraufhin die populärfreudianische Antwort, sie habe noch nicht gefunden, was sie suche, und müsse deshalb alles um sich herum zerstören. Das animiert Pandora, ihn beim Wort zu nehmen, und sie zerkratzt das Gesicht ihres Konterfeis auf seinem Gemälde. Gelassen tritt der Maler vor die Staffelei und bemerkt, sie habe dem Bild zu einer entscheidenden Verbesserung verholfen, denn man könne kein Meisterwerk schaffen ohne das Element des Unvorhersehbaren. Das Unkalkulierbare aber lässt sich weder in der Starimago noch in seinem Gemälde fixieren, ohne dass die Wiedererkennbarkeit gestört wird. Van der Zee kommentiert daher in der Folge, während er das Bildnis überarbeitet, es sei ein Fehler gewesen, die mythische Pandora als Individuum zu malen. Mit wenigen Strichen entsteht währenddessen ein anderes Bild. Pandoras Kopf wird ersetzt durch jene eiförmige weiße Maske, die viele surrealistische Mannichini Giorgio de Chiricos tragen. Beide Protagonisten haben dieses neue Bild hervorgebracht, Pandora Reynolds durch ihren Bildersturm und van der Zee durch seine Abstraktion. Resultat ist die Auflösung der Referenz auf eine außerbildliche physische Wirklichkeit: „Das ist vielleicht Pandora, aber das bin sicherlich nicht ich“, sagt Pandora

Reynolds daher zurecht. Der hohe Grad der Verallgemeinerung und die optische Zerstörung des „ganzen Körpers“ Pandoras machen den Bezug zwischen Gemälde und Filmfigur unmöglich.

Genau dies aber ist die Triebkraft für die folgende Handlung. Denn der Film selbst wird nun daran gehen, die zerbrochene Einheit der mythischen Pandora innerhalb seines Systems wiederherzustellen. Dazu bringt er gegen die Abstraktion des Gemäldes sein Vermögen der Wirklichkeitsevokation in Anschlag und gegen die montierte Figurine auf der Staffelei die ganz und gar plastische Körperinszenierung Ava Gardners. Ziel in diesem Wettstreit zwischen Bildnis und Körper ist deren größtmögliche Fusion, um diese dann umso deutlicher als unerreichbar zu erklären. Der filmischen Arbeit am Mythos und an der Errichtung der fulminanten Starimago Ava Gardners zuzusehen, ist *eine* Facette seines Schauwerts. Die prekäre Instabilität des filmischen Systems und des Stars ständig als beunruhigendes und bewegendes Moment mit zu spüren, ist die nicht minder wirksame *andere* Seite seiner Attraktion. Das Palindrom als Denk- und Bewegungsfigur der Diva kontaminiert dabei auch die andere mythische Figur im Film. Denn – so meine These – James Masons fliegender Holländer wird durch den Film in seiner instabilen, gleichwohl virilen Ikonizität zu einer männlichen Diva, die Ava-Pandora durchaus ebenbürtig ist. Ihm fehlt ja auch etwas zu seiner Vollkommenheit und diesen Mangel trägt er offensiv als melancholisches Stigma, das zugleich Movens ist für seine ewige Suche nach dem vollkommenen Weiblichen.

Eines Tages, so träumt der Maler daher, werde er nicht nur die Abstraktion des antiken Mythos, sondern auch das Porträt von dessen weiblicher Verkörperung malen, in dem, wie er sagt, „durch die Gesichtszüge und die Form Pandora Reynolds‘ jene geheimnisvolle Göttlichkeit durchscheint, die jeder Mann in seinem Herzen begehrt.“ Das Gemälde wird somit zum Parallelfeld des Films, in dem das Erscheinen, dann das Verschwinden und schließlich das Wiedererscheinen seiner Protagonistin exerziert werden. Durch Ausstreichen der individuellen Züge auf dem Bild war zunächst eine abstrakte, komposite Ikone entstanden. Sie treibt ihrerseits wieder die Sehnsucht nach Re-Individualisierung hervor. Dies ist jener Umschlagpunkt, an dem der Körper Ava Gardners ins Spiel kommt. Sie ist vor unseren Augen bereits zu Pandora Reynolds geworden. Indem wir ihr nun am Faden der Narration entlang dabei zusehen, wie diese sich in Pandora, also das Urbild des Weiblichen, verwandelt, durchlaufen wir gleichsam Schritt für Schritt die Schichten des Starsyndroms. Das Opake an ihm wird dabei wieder transparent. Durch die explizite Transformation von Pandora Reynolds zur Pandora des mythischen Bildes und vice versa erfahren wir nämlich auch, wie das Verhältnis von Ava-Pandora funktioniert.

Und so sehen wir in jener gedoppelten Schlüsselsequenz am Ende der Handlung Pandora wieder durch die nächtlichen Wellen zum Schiff des Holländers schwimmen, als wären die Zeit oder der Film angehalten und dann zurückgedreht worden. Alles verläuft fast rituell genauso wie beim ersten Mal. Nur ist das Gemälde jetzt vollendet. Der Maler hat es in seinen ursprünglichen Zustand zurückgeführt, nun allerdings – wie er sagt – nach dem lebenden Modell Pandora Reynolds. Hier taucht Ava Gardner erstmals als Rückenfigur in ein- und demselben Kader mit dem Gemälde auf. Ihr milchiger Bademantel ist so gefältelt, dass er der gleichfarbigen Tunika auf der Staffelei ähnelt, ihr nasses Haar und ihre vom Ozean benetzte Haut zeigen sie als renaturalisierte Frau. Als solche ist sie jene Mischung aus Elementargestalt und moderner Aktualisierung des Mythos, welche die neu gewonnene Identität von Bildnis und Filmfigur beschwört. Sie erkennt nun, dass sie die ist, die sie schon immer war. In diesem Moment inkarniert sie eine zirkuläre, in sich erfüllte, abgeschlossene Zeit. Es ist diejenige des Stars. Die gegenseitige Liebe der Urfrau und des ewig sehnsuchtsvollen Mannes wird hier zum *Amour éternel* erklärt. „Es ist, als stünden wir unter einem Zauber, außerhalb der Zeit, in der Ewigkeit“, sagt Pandora, als der Sand der Stundenuhr zu stocken beginnt und ihr Glas unter dem Krachen eines Donners zerschellt.

Der Sturm, so erfahren wir anschließend, hat alle drei - das perfekte Paar und das perfekte Bildnis – zerstört. Vielleicht aber waren ja alle nur Phantome, Wunsch- und Vorstellungsbilder am Horizont unserer Projektionen? Die letzte Einstellung verwehrt uns auch diese versöhnliche Distanz. Dort sehen wir nur noch die zwei ineinander verschränkten Hände der Toten, die am Ufer des Städtchens mit Namen *Esperanza* gestrandet sind. Es ist dasselbe Bild, das wir in der ersten Einstellung des Films zu sehen bekamen. Dort waren es Fragmente zweier Körper, die der Film in seinem Verlauf grandios wieder zusammengesetzt und wiederbelebt hat, um sie am Ende erneut zu zerstören. Der Überschuss gegenüber den Starreflexionen von *One Touch of Venus* und *The Barefoot Contessa* ist daher, dass *Pandora and the Flying Dutchman* sein eigenes Bild vom Starkörper nicht nur reflektiert, sondern am Ende wieder dekomponiert. Wir werden uns so bewusst, dass wir selbst uns im Kinosaal stets nach der Vollkommenheit der Starimago sehnen, dass es aber immer in ein Bild aus Teilen auseinanderbrechen kann. Albert Lewin bringt nicht nur den Film selbst zum Oszillieren zwischen übersteigter Künstlichkeit und exzessivem Realitätsbezug, zwischen Medienreflexivität und massiver Körperpräsenz seiner beiden Stars. Er spannt vielmehr auch bei den Zuschauern den Bogen zwischen Idolatrie und deren Verweigerung bis zum Zerbersten. Das Palindrom als Figur der Doppelung und der Gegenlektüre, also der Verstärkung des Ikonischen im Starsystem und zugleich als dessen Störung, macht so nicht

nur seine Darsteller zu Diven, sondern schreibt sich in das gesamte filmische System von *Pandora and the Flying Dutchman* ein. Vielleicht – so könnte man überspitzt sagen – macht das Albert Lewin zu einem der Diven unter den Regisseuren Hollywoods.

#### **IV. Ein geliehener Epilog**

**(undatiertes Starfoto, erste Hälfte Fünfziger Jahre, aus Gilles Dagneau: Ava Gardner, Paris 1984)**

Im Verlauf meiner Auseinandersetzung mit Ava Gardner und den Starbildern von ihr „habe ich bemerkt, dass es unter denen, die ausgewählt, bewertet, anerkannt, in Bildbänden oder Zeitschriften zusammengetragen worden waren (...), bestimmte Photos gab, die stillen Jubel in mir auslösten, so als rührten sie an eine verschwiegene Mitte – einen erotischen Punkt oder an eine alte Wunde. (S.25) (...) auf einmal (begegnet mir) ein bestimmtes Photo; es beseelt mich, und ich beseele es (S.29) (Ein) Element (...) schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen. (...) Dies (...) Element (...) möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum* meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft) (35,36)“.<sup>7</sup>

Roland Barthes, der Autor dieses Textes, hat mit seiner Kategorie des *Punctum* den Versuch gemacht, dem Körper des Betrachters und seiner subjektiven Wahrnehmung gegenüber dem konventionellen Bild und seiner gelehrten Lektüre wieder zu ihrem Recht zu verhelfen. Sehr oft sind es Personenfotos, die ihn derart affizierten. Sein Körper reagierte auf sie mit einer Sprache des Eros und der Liebe. Die Diva ist – denke ich – prädestiniert, uns in dieser Weise zu affizieren, lässt sie doch jene Versehrtheit als Signal ihres gefährdeten Körpers in unnachahmlicher Weise immer wieder aufscheinen; ein Signal, das uns physisch so unmittelbar anspricht. Vielleicht lieben wir sie deshalb so und finden sie deshalb so erotisch. In diesem Starfoto Ava Gardners aus der ersten Hälfte der Fünfziger Jahre waren es die zarten Äderungen an ihren Händen, vor allem aber an den Oberarmen und am Decolleté, die mich bestachen. Ihr Körper als physische Existenz durchschlägt durch sie die Konvention des Starbildes und macht Ava Gardner zu einer fragilen und zugleich bestechenden Diva. Roland Barthes hat in seiner Theorie vom Körper als Quelle affektiven Erkennens, die er in *Die helle Kammer* entwickelt hat, zwar behauptet, er liebe die Photographie *gegen* das Kino. Die Diva könnte uns jedoch lehren, seine Frage „Was weiss mein Körper von der Photographie?“ auch auf den Film anzuwenden und zu fragen „Was weiß mein Körper vom Kino?“. Dann könnten

wir das Kino *mit* der Fotografie lieben und würden dort auf mehr Diven treffen, als wir uns träumen lassen.

---

<sup>1</sup> Tatsächlich referiert der Klappentext der Autobiografie Ava Gardners auf die dämonische Seite ihres Divenstatus, wenn von ihrem Privatleben als „a damn sight more dramatic than the movies themselves“ die Rede ist. Vgl. Ava Gardner: *AVA. My Story*, New York u.a. 1990.

<sup>2</sup> Siegfried Kracauer: *Die Photographie* (1927), in: Ders. *das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main 1977, S.21-39, hier: S. 21-22.

<sup>3</sup> Als erster hat Richard Brem die Grundstruktur der Verletzung und des Bruchs in der Verkörperung des Star-Images als Kern der Diva herausgearbeitet. Vgl. Ders.: „Verletzte Diva“, in: Ders. und Theo Ligthart (Hg.): *Hommage à Hedy Lamarr*, Wien 1999, S. 9-23; Silvia Eiblmayr übernimmt das Konzept für ihre Ausstellung mit demselben Namen. Vgl. Dies., Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes und Matthias Wintzen (Hg.): *Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, Köln 2000. Ihr folgen Christina von Braun: „Die Stimme der Diva“, ebd., S. 95-108; und Elisabeth Bronfen: „Die Sprache der Versehrtheit“, ebd., S. 118-128; Schließlich bildet dieses Konzept die Matrix für die größer angelegte Studie von Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München 2002.

<sup>4</sup> Der Name der Diva wurde bezeichnenderweise historisch zum ersten Mal im alten Rom verwendet. Er wurde den römischen Kaiserinnen nach deren Tod verliehen, vgl. Meyers Lexikon, Stichwort *Divia*. Vgl. auch Barbara Straumann: „Queen, Dandy, Diva“, in Elisabeth Bronfen und Dies.(Hg.): *Die Diva*, wie Anm. 3, S. 69 ff.

<sup>5</sup> Mit Bronfen ist Richard Dyer daher zuzustimmen, wenn er als Kern der Diva nicht nur ihren (ideologischen) Konstruktionscharakter herauskristallisiert, sondern dass sie darüber hinaus diese auch thematisiert und reflektiert. Vgl. Richard Dyer: *Heavenly Bodies. Filmstars and Society*, New York 1986; Elisabeth Bronfen: *Die Diva*, wie Anm. 3, S. 49.

<sup>6</sup> Vgl. Elisabeth Bronfen: *Die Diva*, wie Anm. 3, S. 7.

<sup>7</sup> Roland Barthes, wie Anm. 5.