

Der Auftritt der Diva

Heide Schlüpmann

"Die Filmdiva - Versuche eine Annäherung" - das Symposium steht im Zeichen der Filmdiva - nicht der Diva schlechthin. Ich will hier von dem Auftritt der Diva sprechen, wie es ihn nur im Kino und durch das Kino gibt. Meine Perspektive erwächst dem Gesamtprojekt "Darkroom" und folgt so der Frage nach den sexuellen, den Liebes-Verhältnissen, die sich im Film und mit ihm im dunklen Raum des Kinos entwickeln. Die Diva ist in diesem Zusammenhang offensichtlich Manifestation und Provokation eines leidenschaftlichen Verhältnisses zwischen Leinwand und Publikum. Eines Verhältnisses also, das in seiner Exzessivität die Funktionalität des Starsystems untergräbt.

Star oder Diva?

Nicht von ungefähr eröffnete Shanghai Express das "Divenprogramm" der Reihe "Darkroom". Josef von Sternbergs Film aus dem Jahr 1932 gewährt der Dietrich einen eminenten kinematografischen Auftritt. Zwar versucht Elisabeth Bronfen, die Dietrich aus dem Kreis der Diven auszumustern. In ihrem kürzlich mit Barbara Straumann zusammen veröffentlichten Buch "Diva. Geschichte einer Bewunderung" heißt es:

Marlene Dietrich aber unterscheidet sich radikal von den Diven, wie sie in diesem Buch definiert werden: Sie ist der Prototyp jenes mythischen Star-Systems, als dessen Unfall Marilyn Monroe und Maria Callas sich erweisen. Ihr gelang gerade deshalb die vollkommene Verkörperung von weiblichem Glamour, weil sie diesen explizit und ausschließlich als Kunstkörper darzubieten wusste. (S. 64)

In diesem Buch ist allerdings die Dietrich unter den wirklich wunderbaren Fotos stark vertreten und trägt zum aktuellen Glanz der Veröffentlichung bei. Die Definition "Prototyp des mythischen Starsystems" hingegen erinnert vage an die feministische Filmkritik der siebziger Jahre, die sich insbesondere an dem Verhältnis Sternberg-Dietrich - der Star als Produkt des Regisseurs - aufhielt.

So gibt mir der Versuch, die Dietrich als Filmdiva vorzustellen, unter anderem auch die Möglichkeit, eine gegenüber der Kritik der siebziger Jahre veränderte Einsicht in das Phänomen der Sternbergfilme zu gewinnen. Meine Vorstellung vom Divenauftritt der Dietrich in Shanghai Express erfährt Unterstützung durch ein Imitat, auf das ich zuerst zu sprechen kommen will. Diven - man denke nur an Elvis - haben ihre Imitatoren.

Das Imitat

In Blake Edwards Marine-Komödie Operation Petticoat (von 1959) tritt Tony Curtis mit allen Anzeichen der Filmdiva auf. Samt Lederkoffern und einem "asiatischen Boy" dem Taxi entstiegen, verkörpert er am Kai des Marinehafens - Shanghai Lilly, die sich anschickt, den Express zu besteigen.

Bevor allerdings wir im Kino das Divenimitat Tony Curtis auf der Leinwand entdecken, sehen wir dort erst einmal den Blick anderer durchs Objektiv auf seine erregende Erscheinung. Der Blick gehört richtigen Männern an. Sie stehen ratlos auf der Kommandobrücke eines ramponierten U-Boots und spielen mit dem dort verankerten Fernrohr. Das, was sie - einer nach dem anderen -

durch das Rohr sehen, zeigt sich dem neugierigen Kinopublikum zunächst nur in der Reaktion ihrer von Lachen geschüttelten Körper. Erst dann bietet die Filmkamera uns den Blick durchs Objektiv: auf die Diva am Kai. Tony Curtis steht dort in Paradeuniform, den dreckigen Kriegsumständen kontrastierend in tadellosem Weiß überaus elegant gekleidet. Weit davon entfernt, erhaben oder im Gegenteil einfach lächerlich zu wirken, geht von seiner Haltung ein Bewusstsein des Sexappeals aus, eine Herausforderung angeblickt zu werden, die verwirrt, die die Normen von weiblichem Blickobjekt und männlichem Blicksubjekt konterkariert. Die samtene Wimpern, die großen dunklen Augen verlocken ebenso intensiv wie die unverschämt üppigen, wohlgerundeten Lippen. Ist das ein Mann? Nicht nur sein Kommandant (Cary Grant) bezweifelt das. Mit dem Auftritt von Curtis dringt Weibliches in das angeschlagene U-Boot ein: Verführung, Luxus zum Einen, mütterliche Versorgung zum Anderen - rettend und subversiv zugleich. Das U-Boot verwandelt sich unter seinem/ihrer Einfluss in eine wahrhafte Arche Noah, die Menschen von allen Sorten, verschiedenen Geschlechts, verschiedener Rassen und Klassen, Babys und allerlei Tiere aufnimmt.

Tony Curtis tritt als Diva im Okular des Fernrohrs, bzw. der Kamera auf und setzt die filmkritisch viel beschriebene Männlichkeit des Blicks außer Kraft. Das zeigt sich am Lachen. Denn im Lachen tritt - wie es in Helmut Plessners anthropologischer Philosophie heißt - der Körper an die Stelle der normierten und normierenden Person und übernimmt für einen Augenblick die Regie. Die Parodie der Diva pointiert die Geschlechterverwirrung, die von ihr ausgeht.

Das Spiel mit der Geschlechteridentität - und nicht die "vollkommene Verkörperung weiblichen Glamours" machte immer schon die eigentümliche Faszination der Dietrich aus. Der Film in seinem ständigen Wechsel, seinem Fluss der Erscheinungen, kommt solcher Nichtidentität entgegen. Er bietet der Diva darüber hinaus einen flüchtigen Moment der Unabhängigkeit von ihrem Publikum, das sie im Atelier wie im Kino hat, - zwischen der Filmaufnahme und deren Projektion im Kino. Es ist die Autonomie der Reproduzierbarkeit. Während die Diva Elvis in ihren Imitatoren fortlebt, die leicht etwas Komisches haben, ist die Filmdiva im Ernst auf dem Celluloid aufgehoben. Der Filmdiva, liebe sich sagen, eignet etwas Sachliches, "Objektives".

Das Auftreten der Dietrich in Shanghai Express

Der erste Auftritt der Dietrich in Shanghai Express enthält zwei entscheidende und im Widerspruch stehende Elemente der Filmdiva: die Massenöffentlichkeit auf der einen Seite, die Aura der Intimität auf der anderen. Diese Aura dauert im Fetischismus von Kleidung und Ausstattung den Film hindurch an.

Shanghai Express eröffnet mit einem Genrebild des hektischen Treibens auf einem fernöstlichen Bahnhof einschließlich verschiedener Episoden, die sich dort abspielen. Eine davon beginnt mit der Ankunft eines Taxis, in dessen Fond wir die Passagierin erahnen. Der Auftritt der Dietrich kündigt sich an. Wenig später tritt ihre Gestalt aus dem Dunkel des Wagens heraus in das Helldunkel der hektisch bewegten Massenszenerie. Gebannt hängen unsere Augen an dem Anblick ihrer extravaganten Kleidung, den wilden Federn auf dem Hut, dem ausladend-gefiederten Kragen, und verschiedenen Accessoires, von deren Detailfülle wir geblendet werden. In der Menge hastender Menschen wird sie jedoch kaum beachtet, und wenn, dann mit einer wegwerfenden Geste: Shanghai Lilly. Man kennt sie. Allein der bewegten und neugierigen Kamera verdankt ihre Erscheinung, dass sie für einen Augenblick in der Masse entdeckt wurde.

Die Diva gehört ganz dem Film, der sie entdeckt. Zu sagen, die Dietrich hat ihren Auftritt in der bewegten Masse, trifft die Sache daher nicht ganz: im filmästhetischen Raum vielmehr dieser Masse findet ihr Auftritt statt. Film, so betont die Theorie des Films, hat eine besondere Affinität zur bewegten Wirklichkeit wie zur Masse. Sternberg entspricht diesen "Grundeigenschaften" des Films, wenn er die Wirklichkeit bewegter Menschenmengen vor der Kamera in einen ästhetischen Raum des Films transformiert. Die Eröffnung von Shanghai Express läßt sich wohl als Exposition der Geschichte sehen, die im Folgenden erzählt werden wird. Doch diese narrative Funktion erfüllen die ersten Sequenzen nur nebenbei, in der Hauptsache entfaltet sich in ihnen der kinematografische Raum. Er entsteht in den Aufnahmen der Licht und Schattenwürfe, die wie eine eigene, über der Materialität von Dingen und Menschen schwebende Oberfläche wirken und in den Bewegungen der Kamera, durch die im Vorüberstreichen diese Oberflächen sich auf dem Filmstreifen einbilden; und außerdem entsteht dieser Raum durch die Montage. In Überblendung, in Schnitt und Gegenschnitt von Bewegungen bildet sich eine Textur, eine filmische Wirklichkeit aus der Wirklichkeit vor der Kamera. Auf die Bedeutung des filmästhetischen Raums für das Phänomen der Diva komme ich später zurück.

Die Dietrich tritt in der Masse auf und mehr als das: sie zeigt sich vom ersten Augenblick an als ein die Masse gewohnter, ja durch sie geschaffener Körper. Die Kamera registriert ihre Bewegungen, ihre Gesten, ihre Mimik - in ihrer eleganten Lässigkeit zeugen sie doch von einer virtuoson Disziplin, einer hochgespannten Körperbeherrschung, einem ständigen Auf der Hut Sein und einer extremen Zurücknahme aller Lebensäußerungen unter die Körperoberfläche, die eine gewisse Kälte ausstrahlt. Nur so kommt dieser Körper unangefochten durch die Masse, nur so kann er sich behaupten. In vielen Szenen des Films wird uns dies vorgeführt: niemand ergreift Besitz von Shanghai Lilly, es sei denn, sie stimme dem zu. Doch der disziplinierte Körper ist nicht alles an der Erscheinung der Dietrich. Im Widerspruch, im Gegensatz zur Herstellung einer glatten, undurchdringlichen Oberfläche steht seine Inszenierung durch Kleidung und Accessoires. Im üppigen Federschmuck der knapp anliegenden Kappe, im wuchtigen Pelzkragen, der die schmale Silhouette des Kleides kontrastiert, löst sich Körperkontur auf. Alle Kleidung transformiert sich am Körper der Dietrich in Fetischgebilde, sie steht - wie die Hüte, der Schleier, die Handschuhe, die Peitsche, ja auch die Koffer - für das unter der Haut verborgene Begehren.

Beides, der disziplinierte, geschmeidige Körper und seine ausschweifende Ausstattung verbinden sich in einem gemeinsamen Interesse: dem Schutz, der Wahrung eines Lebendigen im Innern. Sie umschreiben ein Geheimnis. Das Geheimnis ist das gebrochene (Liebes-)Leben. Dies teilt die Diva auf der Leinwand mit den Menschen in der Masse. Es handelt sich also um ein offenes Geheimnis. Shanghai Lilly plaudert es schon zu Beginn der Geschichte aus, als sie den alten Freund auf der hinteren Plattform des Zugs besucht. Sie erspart uns auf diese Weise langwierige und sadistische Investigationen, in denen die Filme Hitchcocks sich ergehen. Den Gegensatz zwischen Hitchcock und Sternberg hat schon Laura Mulveys Text aus den frühen siebziger Jahren reflektiert; es handelt sich nicht nur um eine unterschiedliche Umgangsweise mit der Frau auf der Leinwand, sondern auch um den Gegensatz zwischen einer Dominanz der Narration über den filmischen Raum und einer Aufhebung der Narration in ihm. Sternbergs Stummfilmästhetik entfaltet eine Atmosphäre, eine Stimmung von Geheimnis - eines Geheimnisses, für das sie uns zugleich die Augen öffnet. Die Sprache verbirgt es, in der gesellschaftlichen Kommunikation ist die Gebrochenheit des Lebens Tabu; aber sie zeigt sich allerorten, sie läßt sich wahrnehmen.

Die Diva verstößt gegen das Tabu über dem verletzten Leben, indem sie das Geheimnis nicht nur stumm zeigt, sondern es offenbart - und dass heißt: es wie ein Wunder über die Logik der Sprache hinweg setzt. Das ist ihr Skandalon.

Die skandalöse Geste der Offenbarung

Die Inszenierung der Offenbarung geschieht mit den Mitteln des Films; sie aber werden gegen den ihnen von der Geschichte der Aufklärung her innewohnenden Sinn verwendet. Auf dieser ganz konkreten Ebene beginnt der Verstoß gegen das Tabu: der filmästhetische Raum wird in seinem Fluss unterbrochen, die Narration steht still. Angehalten wird so nicht nur die Erzählbewegung und ihre sprachliche Ordnung, sondern auch die Mimesis des Films an die Sprache. Béla Balázs sah in den Großaufnahme den Höhepunkt einer dem Film eigenen Sprache der Gebärde. Diese Auffassung vom Stummfilm hat eine Schauspielerin wie Asta Nielsen unbedingt nahegelegt. Die Großaufnahmen der Dietrich jedoch führen nicht zurück zu einer "Ursprache der Menschheit", sie sind nicht Ausdruck. In Shanghai Express gibt es - wie oft beschrieben - immer wieder Momente, in denen die Dietrich von der Kamera extrem isoliert wird - nicht nur von der Masse der Menschen und der konkreten dinghaften Umgebung, auch gewissermaßen von ihrer eigenen Körpereinheit. In solcher Isolierung wird ihr Gesicht, werden ihre Hände gezeigt. Zugleich mit der Großaufnahme findet eine Entblößung statt: es ist das nackte, ausdruckslose Gesicht, es sind die nackten Hände, die wir sehen, auch wenn uns der Ring am Finger, der Glanz der Haare auffällt. In diesen Momenten scheint der Film stillzustehen, ein Bruch mit seiner gewohnten Anschmiegung an die bewegte Wirklichkeit vollzieht sich, wie in Bann geschlagen durch das, was die Kamera entdeckt. Man könnte von einem Exzess des fotografischen Moments sprechen, der sein Echo in dem Unmaß der Filmstills und Fotografien findet, die von der Dietrich kursieren.

Die Kritik der siebziger Jahre hat diese Augenblicke der Dietrich als Fetischisierung identifiziert. Doch ebenso wenig wie ihre Großaufnahmen eine Sprache des Körpers zur Geltung bringen, gehen sie in dessen Fetischisierung auf. Die Arbeit der Kamera und des Lichts stehen vielmehr auf Seiten des Projekts der Diva, der Offenbarung des Geheimnisses. Das beginnt damit, die nackte Haut von ihrer Verdeckung durch die Fetische des Federschmucks, des Pelzes, des Schleiers und der Handschuhe zu befreien und setzt sich fort in der Entdeckung des Entlebendigten dieser klaren, makellosen Körperformen.

Was in den großen Momenten der Diva zunächst als Verstoß des Films gegen seinen ästhetischen Eigensinn erscheint, hat auch noch eine andere, zutiefst filmische Seite. Und es ist diese Seite, die der Diva erlaubt, nicht nur den tabuisierenden Sprachzusammenhang zu unterbrechen, sondern den Film in dieser Unterbrechung zur Vergegenwärtigung eines Grundes der Sprache oder der Sprachlosigkeit werden zu lassen, also: zur Geste der Offenbarung. In diesen großen Augenblicken nämlich legt die Filmprojektion ihren eigenen Untergrund offen. Erscheint auf der Leinwand bewegte Wirklichkeit, so setzt solche Erscheinung doch voraus, daß in der Filmaufnahme die Bewegung in lauter starre Momente zerlegt wurde. Der negative, mortifizierende Untergrund des Films, des Scheins bewegten Lebens, teilt sich auch den isolierten Auftritten der Diva mit: die Momente der Offenbarung sind innerfilmisch die eines Lebens, das nicht lebt. Solche Katastrophe entzieht sich dem schauspielerischen Ausdruck individuellen Leidens - setzte es doch ein des Leidens fähiges Leben voraus - und kommt allein über die Versachlichung des Films zur Darstellung. Was als Triumph der Fotografie wirken kann, verrät im Grunde das Katastrophische des Films.

Die Großaufnahmen der Dietrich verwehren in ihrer sachlichen Kühle eine Identifikation im Mitleiden, sie stilisieren jedoch ebenso wenig die Frau vollkommen zum schönen Schauobjekt, zum Fetisch, der den Abgrund des Geschlechts verstellt. Ein Beunruhigendes bleibt, es geht von der untergründigen Wahrnehmung des drohenden filmischen Stillstands aus, der oberflächlich konnotiert ist mit Einsamkeit und Tod. Das löst Unlust aus, die aber in Lust umbricht, sobald der Zuschauer, die Zuschauerin sich besinnen, dass sie selber nicht der Filmaufnahme unterworfen und in der Dunkelheit des Kinos folglich am Leben sind. Erhabenheit ist nach der kantischen Definition nichts, was dem Wahrgenommenen zugehört, sondern dem wahrnehmenden Subjekt und doch wird es fälschlicherweise jenem zugeschrieben. Das Publikum ernennt die Diva aus eigenem Lebensgefühl: zum Erhabenen.

Die Ernennung des Publikums

Die Zuschreibung der Diva findet durch das Publikum statt und sie entstammt einer Projektion. Es handelt sich um eine Gegenprojektion, mit der die Zuschauer und Zuschauerinnen auf den in den großen Augenblicken der Dietrich drohenden Zusammenbruch der filmischen Illusion bewegter Wirklichkeit reagieren. Die psychische Projektion ist damit auch eine ambivalente Reaktion auf die mythischen Strukturen, die in der Illusionsmaschine Kino wiederholt werden. Sie manifestiert Nichtidentität, sie manifestiert den Bruch mit solcher Struktur und kittet ihn zugleich. Die psychoanalytische Filmkritik hat die Wiederholung des Mythischen in der narrativen Ordnung des Films aufgedeckt. Teresa de Lauretis stellte dar, wie der ödipale Mythos in jeder Filmerzählung wiederkehrt: in der Männlichkeit des Erzählsubjekts, das die Frauen in den geschichtslosen Raum verbannt.

Sternbergs emphatische Entfaltung eines filmästhetischen Raums läßt sich daher als Parteinahme für die Frau sehen. Diese Sicht gewinnen wir um so mehr, wenn wir - statt von heute aus auf das klassische Hollywood zurückzublicken - versuchen, eine Perspektive aus der Frühzeit des Kinos heraus einzunehmen. Dort findet sich ein elementares Interesse an der Entfaltung eines ästhetischen Raums, der der Schauspielerin die Möglichkeit gibt, das Publikum mit ihrer Geschichte zu affizieren. Lässt Hollywood das kaum mehr zu, so ermöglicht Sternberg der Dietrich doch, dass das Publikum sie zur Diva erhebt. Was als Kult erscheint, enthält eine Opposition: in seiner Erhebung nimmt das Publikum eine Gegenposition zu der des narrativen Helden im Film ein.

In der Erzählung von Shanghai Express ist die Reproduktion patriarchaler Ordnung nicht zu übersehen - der Kolonialismus, die Hierarchie der Geschlechter. Der Mann definiert sich in seiner Einsamkeit als das Erhabene; ihm bildet die alleinreisende, alleinstehende schöne Frau das Gegenstück, das unmoralisch Egoistische, Gottlose, die käufliche Sexualität. Die fixen Ideen der Narration, die hölzernen Dialoge - all das ist jedoch von Anfang an unerheblich gegenüber der aufblühenden Visualität des Films.

In Shanghai Express drängt die Narration die Frau nicht einfach aus dem Film - sodaß "die Frau als Frau nicht existiert" - er drängt sie in den Kontext des filmästhetischen Raums ab, der dadurch die Konnotation des Weiblichen und - aus der Perspektive der herrschenden Sprache - der niederen Sphäre erhält. Der Film beugt sich einer Definition zum Massenmedium; er zeigt die Massen und er gehört ihnen an. In den ausgezeichneten Momenten der Diva, den Momenten der Offenbarung,

wenden sich jedoch die filmischen Mittel nicht nur für einen Augenblick gegen den Fluss des Films, sondern in ihnen wendet sich auch die filmische Erscheinung des Weiblichen gegen ihre narrative Zuschreibung, die der Fluss des Films mitteilt. Dadurch verändert die Unterbrechung ihren Sinn, sie wirkt nicht mehr nur als Mortifizierung, sondern auch als Befreiung von der Definition, als Transzendierung letztlich einer degradierenden Festlegung des kinematografischen Raums. Wie viel die Diva dem Film verdankt, sie verhilft auch umgekehrt dem Kino zu Anerkennung. Denn in der Gegen-Definition der Diva erhebt sich das Publikum aus dem ihm zugeordneten Platz des bloßen Konsumenten: im Gefühl seiner Leidenschaften und seiner eigenen Träume.

Es schafft dem Kino eine Göttin.

Die Göttliche

In der "Geschichte der Bewunderung" der Diven wird die Nähe der Diven zu den Fürstinnen konstatiert. Über dem Niedergang der Monarchien treten sie das Erbe von Glanz und Gloria an. Den Diven, den Filmdiven zumal, fällt aber noch ein anderes Erbe zu: das der schwindenden Religionen. Diva - das ist die Göttliche im Zeitalter der Gottlosigkeit. Kino gewährt - so Siegfried Kracauer - den Obdachlos gewordenen vorübergehend Obdach. Die Ernennung der Diva aus der Dunkelheit des Kinos heraus hat etwas mit solcher Zuflucht zu tun.

Anfang der 80er Jahre entfernte die amerikanische Filmwissenschaftlerin Gaylyn Studlar die Sternberg-Dietrichfilme aus dem Zugriff feministischer Kritik. Sie stellte die Dietrich im filmästhetischen Raum als Göttin in einem eigenen, pervers-sexuellen, dem masochistischen Universum dar: "Venus im Pelz". Die sexuell aufgeladene Sphäre, in der die Filmdiva erscheint, ist jedoch nicht so festzulegen. Letztlich liegt sie buchstäblich im Dunklen, im dunklen Raum des Kinos. In ihm geht es anarchisch zu, auch wenn das Publikum scheinbar passiv in den Sesseln ruht. Ein leidenschaftliches Verlangen wird geweckt, aber die Bedeutung des Kinos liegt gerade darin, dies Verlangen in seiner tiefen Unbestimmtheit und Gebrochenheit zu erregen. Es ließe sich vielleicht soviel sagen, dass unter dem Obdach des Kinos das Begehren seiner patriarchalen, mythischen Bestimmtheit gegenübertreten kann, an der es sich brach und an die nun keine Macht der Religion und so auch keine ethische Instanz des Individuums mehr bindet.

In Shanghai Express sind die religiösen Allusionen auf der narrativen wie der ikonologischen Ebene nicht zu übersehen: die gefalteten Hände, das Licht von oben, der zum Himmel gerichtete Augenaufschlag. Zu dieser reaktionär anmutenden Seite des Films gehört neben den Repräsentanzen des Religiösen auch deren Gegenteil, die kommunistischen chinesischen Revolutionäre im Hintergrund - Zeichen gottloser Moderne. In ihrer Abgehobenheit von den Anzeichen gesellschaftlichen Geschehens, wie in der Annahme religiöser Konnotationen werden die Gesten der Offenbarung umrandet von Klischees, trivialisierten Formeln der Transzendenz. Eine transzendierende Bewegung hingegen findet im Kino statt - im Verlangen, das die verinnerlichte Geschlechterordnung, dass die sexuelle Ordnung in einer Bewegung auf die Leinwand zu überschreitet. Es dauert so lange, wie die Reflexion des Projektorlichts ihm Atem gibt. Die erhabene Erscheinung der Diva, im Film mit dem Tod konnotiert, gewinnt an dieser dunkleibhaften Bewegung ein profanes Leben.