



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

## **Zeus als Frau**

**Konstruktion, mythologische Kodierungen und Symbolik weiblicher  
Selbstbestimmung in Pre-Code Hollywood.  
Theoretisierung der film-praktischen Arbeit All the World's Her Stage.**

verfasst von / submitted by  
**Raimund Schlager**

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
**Magister der Philosophie (Mag. phil.)**

Wien, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 190 333 313

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Lehramtsstudium UniStG  
UF Deutsch;  
UF Geschichte, Sozialkunde, Politische Bildung;

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Frank Stern



## **Danksagung**

An meine Familie, ihre an Grenzenlosigkeit kaum zu überbietende Unterstützung und ihr anfängliches Tolerieren und späteres Respektieren meiner kreativen Flausen

An meinen Freundeskreis, für zahllose Diskussionen, anregende Gespräche und Trost in allen Lebenslagen

An Alexis, für ihre Anregungen, ihre Geduld und ihren Zuspruch

An alle, die an der Entstehung des Filmes beteiligt waren

An dfw, für die wohltuenden Ausführungen zu den Absurditäten des Alltags



## Inhaltsverzeichnis

<b>1. EINLEITUNG</b> .....	<b>7</b>
<b>2. AUFBAU UND METHODE DER ARBEIT</b> .....	<b>8</b>
<b>3. KULTURHISTORISCHER HINTERGRUND</b> .....	<b>9</b>
3.1. PRE-CODE HOLLYWOOD .....	9
3.2. DIE ENTSTEHUNG DES PRODUCTION CODES .....	12
3.2. PRE-CODE ALS WEGBEREITER DES FILM NOIRS .....	16
<b>4. „ALL THE WORLD’S HER STAGE“ ALS PRE-CODE FILM</b> .....	<b>19</b>
4.1. DER PREDIGER: EINE FIGURATION DES PRODUCTION-CODES.....	19
4.2. MUSIK ALS NARRATIVES ELEMENT .....	21
<b>5. „ALL THE WORLD’S HER STAGE“ UND MYTHOLOGIE</b> .....	<b>23</b>
5.1. MYTHOLOGIE IN DER KUNST .....	23
5.2. MYTHENTHEORIEN .....	26
5.3. FIGURENKONZEPTION UND MYTHOLOGIE IN „ALL THE WORLD’S HER STAGE“ .....	30
5.3.1. DIE TÄNZERIN – ZEUS ALS FRAU .....	31
5.3.2. DIE GELIEBTEN – DANAË, LEDA UND IO .....	35
5.3.3. DAS ÜBERWINDEN DER HETERONORMATIVITÄT .....	43
5.3.4. DIE VERLORENEN SEELEN – KATABASIS UND DIE BAR ALS ORT OHNE ENTKOMMEN .....	45
<b>6. CONCLUSIO</b> .....	<b>48</b>
<b>7. BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>49</b>
7.1. BÜCHER UND ZEITSCHRIFTEN.....	49
7.2. INTERNETQUELLEN.....	51
<b>8. FILMOGRAPHIE</b> .....	<b>52</b>
<b>9. ABSTRACT</b> .....	<b>53</b>



## 1. Einleitung

Die vorliegende Diplomarbeit dient als analytisch-vertiefender Begleittext und ergänzende Theoretisierung einer filmpraktischen Arbeit, die in Zusammenarbeit mit Alina Bachmayr-Heyda entstand. Dabei handelt es sich um einen Kurzfilm zu den Themen Pre-Code und Film Noir und trägt den Titel „All the World’s Her Stage“. Er ist der filmhistorische, zeitgeschichtliche und ästhetische Ausgangspunkt und integrativer Teil der vorliegenden Diplomarbeit. Entstanden ist die Arbeit im Rahmen des DiplomandInnen-Seminars unter der Leitung von Herrn Professor Dr. Stern. Die filmpraktische Arbeit und die theoretische Untersuchung waren Gegenstand intensiver Betreuung und gemeinsamer Sichtungen des Filmmaterials. Als Grundlage für das Film-Konzept ebenso wie als ergänzende Theoretisierung ist die vorliegende Arbeit zu verstehen. Konzept und Skript für den Film wurden gemeinsam und in ständiger Rück- und Absprache mit Professor Stern und den KollegInnen der Visuellen Zeit- und Kulturgeschichte am Institut für Zeitgeschichte entworfen. Die Departments wurden wie folgt zwischen uns aufgeteilt: Regie, Maske, Kostüm und Ausstattung fiel in Frau Bachmayr-Heydas Zuständigkeitsbereich, während Kamera, Ton, Licht, Schnitt und Szenenbild von mir übernommen wurden.

Im Film „All the World’s Her Stage“ werden Themen und Motive der schon erwähnten Phasen der Filmproduktion aufgegriffen und ihre Codierungsmechanismen und ästhetischen Konzepte angewandt, um die richtungsweisende Wirkung selbstbestimmter Frauen in filmischen Erzeugnissen aufzuzeigen, wobei das Augenmerk dieses Textes vor allem bei Pre-Code Filmen gelegt wird und der Begriff Film Noir nur kurz angeschnitten wird.

Während sich Alina Bachmayr-Heyda in ihrer Arbeit *„Re-Framing Femme fatale. Auf den Spuren selbstbestimmter Frauen in Pre-Code und Film noir.“* mit der Frage der emanzipatorischen Potenziale der Femme fatale-Figur in Neo-Noir Filmen auseinandersetzt, wird sich diese Arbeit mit den mythologischen Motiven und Narrativen im filmischen Material beschäftigen. Beide theoretischen Arbeiten dienen zum besseren Verständniss der praktischen Arbeit und setzen sich auf unterschiedliche Weise mit dem gemeinsam im kreativen Austausch erarbeiteten Filmmaterial. Für eine umfangreiche Interpretation sei an dieser Stelle auch die Lektüre des Textes von Bachmayr-Heyda ausdrücklich empfohlen.

Der Film „All the World’s Her Stage“ ist dieser Diplomarbeit als DVD beigelegt, kann aber auch unter folgender URL online abgerufen werden:

<https://youtu.be/T91fj31Typk>

Er hat eine Länge von 17:19 Minuten und wurde, gefördert durch die Österreichische HochschülerInnenschaft der Universität Wien, im Zeitraum 2018/2019 in schwarz/weiß und im Format 1080p/24 gedreht.

Der Titel ist eine Anlehnung an „All the World’s a Stage“ aus dem Stück *As you like it* von William Shakespeare und unterstreicht die Wichtigkeit der im Film auftretenden Protagonistin. Diese Anspielung dient auch als Anhaltspunkt auf die zahlreichen intertextuellen Verweise, die in dieser Arbeit vorgestellt, erläutert und begründet werden.

## 2. Aufbau und Methode der Arbeit

Der theoretischer Teil der Diplomarbeit wird in einem ersten Schritt einen kulturhistorischen Einblick in die behandelte Ära von Pre-Code Hollywood vornehmen und einen kurzen Abriss über die geschichtliche Entwicklung von Hollywood kurz vor und kurz nach diesem Zeitraum versuchen, um eine kontextuelle Einordnung der in der praktischen Arbeit behandelten Themen und Codes zu gewährleisten. Außerdem wird dabei ein kurzer Ausblick auf den Begriff des Film Noir geliefert und somit eine Brücke zwischen Pre-Code Filmen und den einige Jahre später aufkommenden Noir-Filmen geschlagen. Auf die viel diskutierte Frage, ob es sich bei Film Noir um ein Genre, einen Stil oder eine Filmreihe handelt und den damit einhergehenden unterschiedlichen Definitionsversuchen wird hier nicht eingegangen werden, geht es doch vor allem um eingeschriebene Symbolik und Merkmale, weshalb nur einige Kennzeichen angeführt werden.

Bevor es zu einer Untersuchung der mythologischen Deutungsebene kommt, soll ein zweites Kapitel anhand zweier Punkte intertextuelle Verweise aufzeigen. Zum einen soll gesondert auf den Production Code eingegangen haben, der in Bezug auf Elemente der praktischen Arbeit analysiert und kontextualisiert wird. Es wird außerdem auf der Ebene des Sounds gezeigt, wie sich der Film „All the World’s Her Stage“ der Gestaltungsmittel, Diskurse und Ästhetik des Pre-Code Filmes bedient, dadurch den Versuch, einer praktischen Annäherung und Interpretation dieser kulturgeschichtlichen Phase vornimmt und somit als ein Beitrag zu ihrer Beforschung gesehen werden kann.

Das dritte Kapitel stellt den Kern dieser Arbeit dar und befasst sich mit mythologischen Narrativen, die in vielen Filmen aufzufinden sind und auch bei der Planung der praktischen Arbeit eine große Rolle spielten. Dabei werden Konzepte aus unterschiedlichen

Mythentheorien aufgelistet und vorgestellt, um ein passendes Analysewerkzeug zur Hand zu haben.

Vergleiche mit anderen Filmen der besprochenen Zeit ziehen sich durch die gesamte theoretische Arbeit und dienen dazu, das Material einzuordnen und die für Pre-Code Filme und Film Noir typischen Motive und ästhetischen Gestaltungsmittel herauszuarbeiten. Zusätzlich werden Begrifflichkeiten aktueller Filmtheorien einfließen.

Es muss jedoch festgehalten werden, dass eine Analyse des eigenen Filmmaterials durchaus ein schwieriges Unterfangen darstellt, ist den Filmschaffenden doch bewusst, welche Codes und Anspielungen dem Film innewohnen. Das führt zwangsläufig dazu, dass die Intention des Filmteams und die Wirkung auf die Rezipientinnen und Analytikerinnen zusammenfallen. Daher wird das Hauptaugenmerk auf die Intention der in die Produktion involvierten Personen gelegt, wobei die angebotenen Decodierungsvorschläge keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben wollen.

### 3. Kulturhistorischer Hintergrund

#### 3.1. Pre-Code Hollywood

Ist von Hollywood der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts die Rede, werden meist Filme wie *Gone with the wind* (1939), *The Wizard of Oz* (1939), *Casablanca* (1942) oder *Citizen Kane* (1941) zu den Klassikern gezählt. So kommt es nicht von ungefähr, dass in zahllosen Auflistungen zu Filmen dieser Zeit ebenjene Werke auftauchen.<sup>1</sup> Weniger bekannt ist eine kurze, aber sehr fruchtbare Periode, die von den Anfängen des Tonfilms bis zum Jahr 1934 reicht, in der brisante Themen der Gesellschaft auf sehr offene Art und Weise behandelt wurden. Bis zur Einführung und rigorosen Durchsetzung des sogenannten *Production Codes* im Juli 1934 traten beispielsweise erstmals starke und aktiv handelnde Frauenfiguren als Protagonistinnen in Erscheinung. Tabuisierte, weil den Moralvorstellungen Mancher widersprechende Bereiche des modernen Zusammenlebens rückten in den Mittelpunkt und totgeschwiegene, soziale Missstände von häuslicher oder sexueller Gewalt wurden plötzlich

---

<sup>1</sup> Doherty, Thomas: *Pre-Code Hollywood: Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934*. (Columbia University Press, New York 1999) S. 1 -2.

verhältnismäßig eindeutig dargestellt und zu tragenden Plotpoints ausgebaut.<sup>2</sup> So ist es auch nicht verwunderlich, dass die Pre-Code Ära eine Liste an weiblichen Stars hervorbrachte, die ein modernes Bild von selbstbestimmter Weiblichkeit verkörperten. So schreibt Mick LaSalle in seiner Einleitung über diese Ära treffend:

*„The best era for women’s pictures was the pre-Code era, the five years between the point that talkies became widely accepted in 1929 through July 1934, when the dread and draconian Production Code became the law of Hollywoodland. Before the Code, women on screen took lovers, had babies out of wedlock, got rid of cheating husbands, enjoyed their sexuality, held down professional positions without apologizing for their self-sufficiency, and in general acted the way many of us think women acted only after 1968.”<sup>3</sup>*

Um die Phase des Pre-Codes, den offenen Umgang mit Sexualität, die Thematisierung von sozialen Fragen und Leid und als Gegenbewegung die Entstehung der Organisation der *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) und ihre Bestrebungen, ein Regelwerk zur moralischen Reinheit von Filmen durchzusetzen, zu verstehen, soll an dieser Stelle ein knapper kulturhistorischer Überblick unternommen werden.

Die Jahre nach dem Ersten Weltkrieg waren in den USA geprägt von Wirtschaftswachstum, Modernisierung und soziokulturelle Umwälzungen. Neue Produkte und moderne Technologien fanden Einzug in den Alltag der Gesellschaft. Der Absatz von Autos stieg rasant an, wodurch sich die Auffassung von Mobilität änderte und eine neue Infrastruktur entstand.<sup>4</sup>

Auf soziokultureller Ebene kam es auch zu zahlreichen Modernisierungswellen und Brüchen mit der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg. Nach dem das Frauenwahlrecht in europäischen demokratischen Ländern eingeführt wurde, folgte 1920 auch die USA, was dazu führte, dass sich für Parteien neue WählerInnensegmente auftaten, um deren Stimmen geworben werden musste. Das brachte neue Themenspektren wie Kinder- und Familienpolitik oder Fokussierung auf Fragen der öffentlichen Gesundheit in die Auseinandersetzung.<sup>5</sup> Diese Umwälzungen brachten auch eine Veränderung in der Mode und der Selbstwahrnehmung der Frau mit sich

---

<sup>2</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood, S. 2.

<sup>3</sup> LaSalle, Mick: *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood* (Thomas Dunne Books, E-Book, New York 2000) S. 1.

<sup>4</sup> Zinn, Howard: *A people’s History of the United States: 1492-Present*. (Harper, New York 2005) S. 382.

<sup>5</sup> Zinn: *A people’s History of the United States: 1492-Present*. S. 384-385.

und das Aufkommen des Jazz und die steigende Beliebtheit von Tanzclubs in Verbindung mit der zunehmenden Emanzipation brachte einen neuen Sozialtypus hervor, den sogenannten *Flapper*. Der Pre-Code Film *Three on a Match* (1932) beinhaltet die Jugendjahre dreier Frauen in den 20er Jahren und geht dabei immer wieder auf Ereignisse und Umwälzungen der sogenannten Roaring Twenties ein.<sup>6</sup>

Neben dem Radio wurde das Kino, vor allem durch die aufkommenden Tonfilme, zu einem Massenphänomen und in Hollywood entwickelte sich mit dem Studiosystem ein riesiger eigener Industriezweig. Gegen Ende der zwanziger Jahre kamen auch erstmals Dialoge in Filmen vor, die sogenannten *Talkies* steigerten die Begeisterung der Bevölkerung für das Kino noch weiter.<sup>7</sup>

Im Oktober 1929 kam es in New York zum Börsencrash, der der Auslöser für eine weltweite Wirtschaftskrise in den 1930ern war und die Roaring Twenties somit ein jähes Ende fanden. Es kam zu hoher Arbeitslosigkeit und immensen Lohneinbußen, was zu einer Anspannung der sozialen Lage führte.<sup>8</sup>

Vor diesem Hintergrund wurden neue Stoffe und Themen für die Filmindustrie interessant und die Filme griffen eben diese sozialen Umwälzungen auf und behandelten neue gesellschaftliche Fragestellungen. Die Pre-Code Filme *Little Caesar* (1931), *The Public Enemy* (1931) und *Scarface* (1932) machten die durch die Prohibition zu Reichtum und Bekanntheit gelangten Mobster zu Protagonisten und deren organisierte Kriminalität zu wichtigen Handlungselementen, wodurch sie als Grundsteine der Hollywood Gangsterfilme gesehen werden können.<sup>9</sup>

Hollywoodstudios und Produzenten mussten dafür sorgen, dass trotz angespannter wirtschaftlicher Lage während der Great Depression eine große Zahl an Zuseherinnen und Zusehern ins Kino strömten. Dies wurde zum einen durch immer größere Freizügigkeit angestrebt und immer öfter kam es für damalige Verhältnisse zu sehr eindeutigen Anspielungen von sexuellen Handlungen. Viele Musicalfilme verbanden den Wunsch des Publikums nach

---

<sup>6</sup> Dixon, Wheeler Winston: Precursors to Film Noir. In: Spicer, Andrew/ Hanson, Helen (Hg.): A Companion to Film Noir (Malden/ Oxford/ Chichester 2013) S. 83-84.

<sup>7</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood. S. 4-5.

<sup>8</sup> Zinn: A people's History of the United States: 1492-Present. S. 386 -387.

<sup>9</sup> LaSalle, Mick: Dangerous Men. Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man (Thomas Dunne Books, New York 2002) S. 44-59.

Unterhaltung mit der Möglichkeit, relative Nacktheit zu zeigen, ohne dabei zu weit zu gehen oder ins Voyeuristische abzugleiten. Eines der bekanntesten Beispiele hierfür ist sicherlich der Film *Gold Diggers of 1933* (1933), dessen aufwändig gestaltete Tanznummern vom Choreographen Busby Berkeley beeindruckend in Szene gesetzt wurden.<sup>10</sup> *Babyface* (1933) und *Red-Headed Woman* (1932) wiederum zeigten Frauenfiguren, die sich mit Hilfe ihrer weiblichen Reize Vorteile verschaffen und sich so aus finanziell prekären Lagen befreien können.<sup>11</sup>

Eines der wichtigsten Merkmale der Pre-Code Ära ist die bereits erwähnte steigende Anzahl an starken Frauenfiguren in Filmen. Darstellerinnen wie Bette Davis, Mae West, Miriam Hopkins, Joan Crawford oder Barbara Stanwyck wurden zu Stars. Auch Marlene Dietrich drehte in dieser Phase ihre ersten Hollywoodfilme und durch ihre Zusammenarbeit mit dem Regisseur Josef von Sternberg wurde sie zu einer gefragten Schauspielerin und Stilikone.<sup>12</sup>

### 3.2. Die Entstehung des Production Codes

Parallel zu diesen Entwicklungen gab es als Reaktion darauf schon sehr früh Bestrebungen, bestimmte Richtlinien für Filme zu moralischen Fragen einzuführen. In den 1920er Jahren kam es zu einigen Skandalen in Hollywood und man entschied sich dazu, eine eigene Zensurbehörde einzurichten, um der Schaffung einer im Raum stehenden staatliche Zensurbehörde zuvorzukommen. Zu diesem Zweck wurde die *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) gegründet und William H. Hays als Präsident mit der Aufgabe betraut, die Reputation Hollywoods wiederherzustellen.<sup>13</sup> Hays versuchte zu erreichen, dass Drehbücher an seine Behörde geschickt würden, um sie auf Tauglichkeit unter konservativ-moralischen Gesichtspunkten überprüfen zu lassen, was jedoch nur in geringem Ausmaß geschah. 1927 schuf er einen ersten Entwurf der sogenannten ‚*Don'ts and be Carefuls*‘.<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> LaSalle: *Complicated Women*. S. 158-161.

<sup>11</sup> LaSalle: *Complicated Women*. S. 91.

<sup>12</sup> Doherty: *Pre-Code Hollywood*. S. 123.

<sup>13</sup> Dixon: *Precursors to Film Noir*. S.79-80.

<sup>14</sup> Doherty, Thomas: *Hollywood's Censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration*. (Columbia University Press, New York 2007) S. 37.

1930 einigten sich führende Studios gemeinsam mit der MPPDA schließlich auf den *Production Code*, auch Hays-Code genannt, der aus den ‚*Dont’s and be Carefuls*‘ weiterentwickelt wurde. Es wurde begonnen, in Entstehung befindliche Filme auf sogenannte unmoralische Themen und Szenen zu untersuchen und es kam zu Eingriffen in Drehbücher oder Vorschläge für Veränderungen im Schnitt von bereits abgedrehten Filmen.<sup>15</sup>

Stellvertretend soll anhand zweier Beispiele die Arbeitsweise der Zensurbehörde gezeigt werden. Beim ersten handelt es sich um Verhandlungen rund um den Film *Blonde Venus* (1932), einer Kollaboration von Sternberg und Dietrich. Lea Jacobs schreibt darüber, „*Blonde Venus has been interpreted as being relevatory of conflicts relating to the representation of female sexuality and the family*“<sup>16</sup>.

Neben Briefwechselln zwischen der MPPDA und den Filmproduzenten, Korrespondenzen zwischen Zensoren in Hollywood und Hays und Daten zu Veränderungen im Schnitt, verwendet Lea Jacobs Informationen zu Beschwerden nach Veröffentlichung des Filmes für ihre Analyse der Arbeitsweise der MPPDA. Als eine Schwierigkeit weist sie darauf hin, dass „*some of the most important decisions seem to have occurred in verbal negotiations.*“<sup>17</sup>.

Einer der größten Streitpunkte zwischen Sternberg und der MPPDA kreiste um das Ende des Filmes. In der finalen Fassung sehen wir eine Rückkehr der Protagonistin Helen (Dietrich) zu ihrem Ehemann Ned und eine Abwendung von ihrem luxuriösen, aber unmoralischen Leben mit Nick (Cary Grant). Zwischen dem erstem Drehbuchentwurf und dem Endprodukt gab es jedoch einige Verhandlungen, wobei es Sternberg gelang, das, auf den ersten Blick wie ein Happy End wirkende Finale, welches eine Wiederherstellung der moralischen und vernünftigen Lebenswelt suggeriert, durch geschickte narrative Mittel zu ironisieren und dem oberflächlichen Ideal der Familie einen fahlen Beigeschmack zu verpassen. Für die Doppeldeutigkeit und die charakterliche Komplexität der Hauptfigur, dient unter anderem der Tanz Hot Voodoo und der dazu gesungene Inhalt dieses Liedes. Unter Punkt 5.3.3 wird noch genauer auf die Umkehrung der Geschlechterrollen in Pre-Code Filmen eingegangen. Dass es zu offensichtlicher Prostitution zwischen Helen und Nick kommt, wird in der finalen Fassung

---

<sup>15</sup> Doherty: *Hollywood's Censor*. S.43-45.

<sup>16</sup> Jacobs, Lea: *The Censorship of Blonde Venus: Textual Analysis and Historical Method*. In: *Cinema Journal* 27 (1988) S. 21.

<sup>17</sup> Jacobs: *The Censorship of Blonde Venus*. S. 22.

des Films nicht explizit erwähnt und kann vom Publikum nur zwischen den Zeilen herausgelesen und errahnt werden.<sup>18</sup>

Als zweites Beispiel wird hier die Filmkomödie *She done him wrong* (1933) mit Mae West in der Hauptrolle angeführt. Leslie Kreiner Wilson schreibt über die Bedeutung Mae Wests und ihre Auseinandersetzung als Drehbuchautorin mit den Zensurbehörden: „*the obstacles and complications she faced from citizen activists, censors, and executives had [...] to do with an understanding that the revolutionary work women like West were producing would upset a certain balance of power in America.*”<sup>19</sup> Auch hier spielen Briefwechsel als Belege eine Rolle, wobei unter anderem auch auf die Autobiographie Wests als Quelle verwiesen wird. Die filmische Adaption des von West geschriebenen Broadway Stücks *Diamond Lil* (1928) konnte nur unter großen Anstrengungen und vielen Eingriffen durch die MPPDA produziert werden. Schon alleine der Umstand, dass es sich um eine Adaption des Stücks handelt, durfte weder in der Bewerbung noch durch die Namen der Figuren aufscheinen. Inhaltlich wurden viele Elemente, wie die Streichung der Erwähnung von Sklaverei und Sexhandel, verändert und ganze Dialogpassagen mussten viele Male überarbeitet werden, um eine zu offensichtliche Darstellung von Prostitution zu verhindern. Ähnlich wie bei *Blonde Venus* war auch hier das Ende Thema einer geforderten Veränderung durch die Zensur.<sup>20</sup>

Trotz dieser Beispiele hatte der Code und damit die MPPDA noch nicht jene Bedeutung, die er ab 1934 haben sollte und die Studios und ihre Filmschaffenden hatten immer noch große Freiheiten in ihrer Filmproduktion. Sie mussten vor dem Hintergrund der Weltwirtschaftskrise darauf achten, dass produzierte Filme einen finanziellen Erfolg mit sich bringen, also ein größtmögliches Publikum generieren, wodurch riskantere und freizügigere Produktionen (zur Vermarktung wurden oft Schlagworte wie Skandalfilm oder Sexfilm herangezogen) trotz *Production Code* herausgebracht wurden. *The Story of Temple Drake* (1933), einer Verfilmung des Romans *Sanctuary* von William Faulkner und *She Done Him Wrong* gelten als Tropfen, die das Fass zum Überlaufen brachten und in konservativen Kreisen Debatten zur rigorosen Durchsetzung des Codes auslösten.<sup>21</sup> So kam es zur Gründung der *Catholic Legion of Decency*,

---

<sup>18</sup> Jacobs: *The Censorship of Blonde Venus*. S. 24-29.

<sup>19</sup> Wilson, Leslie Kreiner: Mae West, *She Done Him Wrong* and the Code. In: *Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present*, Hollywood Nr. 16. Ausgabe 2. (Herbst 2017) S. 2.

<sup>20</sup> Wilson: Mae West, *She Done Him Wrong* and the Code. S. 5-8.

<sup>21</sup> Doherty: *Hollywood's Censor*. S. 54.

die zwischen 1933 und 1934 Boykottaufrufe gegen Filmvorführer startete und vor Kinos demonstrierte, um Vorstellungen von in ihren Augen moralisch verwerflichen Filmen zu unterbinden. Der Journalist und Zensor Joseph Breen wurde eingesetzt und innerhalb der MPPDA rief er die *Production Code Administration* (PCA) ins Leben, die für ein rigoroses Durchsetzen des Production Codes eintrat.<sup>22</sup> Die *Legion of Decency* entfaltete innerhalb eines Jahres eine große Wirkmacht und übte immer mehr Druck auf Kinobetreiber, also indirekt auf die Hollywoodstudios aus. Die Ächtung von Filmproduktionen durch Kardinal Dougherty von Philadelphia, die Unterstützung der *Legion* durch den Bischof von St. Louis oder der Proteste gegen die Vorführung von Filmen des Kardinals von Chicago zeugten von der Wirkmacht dieser katholischen und konservativen Kreise. Im Nachhinein sprach man von der “Crisis of 1934” oder vom „Storm of 1934“.<sup>23</sup>

Unter diesen Vorzeichen schaffte es Breen, dass die Studios einer neuen Regelung zustimmten, und dafür zu sorgen hatten, dass des *Production Code* eingehalten würde. Ab dem 1. Juli 1934 musste jede Produktion von der PCA geprüft und genehmigt werden, ansonsten durfte sie nicht veröffentlicht werden. Geschah dies trotzdem, wurden Geldstrafen in der Höhe von 25 000 US-Dollar verhängt.<sup>24</sup>

Diese Ereignisse führten dazu, dass die seit Jahren anhaltenden Versuche der Durchsetzung einer konservativen Moralvorstellung letztendlich mit Erfolg beschieden waren und der einige Jahre vordergründig auf dem Papier existente *Production Code* auch in der Wirklichkeit der Filmschaffenden angekommen war und bis ins Jahr 1965 Bestand haben sollte. Mit Grundsätzen wie „*the sanctity of the institution of marriage and the home shall be upheld [and] Pictures shall not infer that low forms of sex relationship are the accepted or common thing*”<sup>25</sup>, “*Obscenity in word, gesture, reference, song, joke, or by suggestion [...] is forbidden*”<sup>26</sup> oder “*Indecent or undue exposure is forbidden*”<sup>27</sup> und vielen weiteren endete auch die reiche und fruchtbare Phase des Pre-Code Films, zahlreiche Filme dieser Zeit wurden erst Jahre später

---

<sup>22</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood. S. 325.

<sup>23</sup> Doherty: Hollywood's Censor. S. 66-67.

<sup>24</sup> Doherty: Hollywood's Censor. S. 67.

<sup>25</sup> Doherty: Hollywood's Censor. S. 352.

<sup>26</sup> Doherty: Hollywood's Censor. S. 353.

<sup>27</sup> Doherty: Hollywood's Censor. S. 354.

wieder ins Programm genommen, viele Originalfassungen sind wegen Kürzungen durch die PCA nicht mehr erhalten.<sup>28</sup>

### 3.2. Pre-Code als Wegbereiter des Film Noirs

Der strenge Blick der PCA bedingte in den kommenden Jahren eine Entwicklung von Symbolik und Metaphorik, die es über Umwege erlauben sollte, brisante, in der Pre-Code Ära gängige Themen in Filmen zu behandeln, ohne gegen Richtlinien des Codes zu verstoßen. Es wurde immer wichtiger, auf die Ebene unter das auf den ersten Blick Gesehene zu gehen und die versteckten Andeutungen und Anspielungen zu beachten, um etwaige gesellschaftskritische Anspielungen von Filmproduktionen zu entschlüsseln. Dabei ist Pre-Code weniger aus ästhetischer Sicht als Wegbereiter des Noir-Stils zu nennen, als vielmehr auf inhaltlicher und thematischer Ebene. Im Hinblick auf selbstbestimmte Frauenfiguren schreibt Ann Kaplan “[Noir is] *one of the few periods of film in which women are active, not static symbols, are intelligent and powerful, if destructively so, and derive power, not weakness, from their sexuality.*”<sup>29</sup>

Verführerische Frauen, am gesellschaftlichen Rand verortete Außenseiter, verlorene oder gescheiterte Existenzen oder kriminelle Akteurinnen und Akteure dienen als Titelfiguren der Produktionen, die Stadt ist oft zentraler Ort, die Nacht Zeit der Handlung, was schon bei vielen Pre-Code Filmen der Fall war. Oft handeln diese Filme von Kriminal- oder Todesfällen, die von einem Antihelden gelöst werden müssen. Narrative Elemente sind psychologisch aufgeladene Plots und stereotype Figuren, Träume und Rückblenden, narrative Verwendung der Musik.<sup>30</sup> Einige aufgelistete Elemente, die sich auf die Handlungsebene beziehen, findet man schon in zahlreichen Pre-Code Filmen. Wheeler Dixon formuliert es sehr treffend mit *“many pre-Code films are actually more noirish than noir. Their central characters exist in paranoid, horrifying realities from which there is often no escape. Extortion, rape, mistaken*

---

<sup>28</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood. S. 1.

<sup>29</sup> Place, Janey: Women in Film Noir. In: Women in Film Noir. Hrsg. von Kaplan, E. Ann (BFI, London 1999) S. 47.

<sup>30</sup> Borde, Raymonde; Chaumeton, Etienne: A panorama of American Film Noir 1941-1953 (City Light Books, San Francisco 2002) S. 5-14.

*identity, murder, theft, sexual harassment, depravity of all kinds are dished out in rapid fire plots, in films that often last as little as sixty-five minutes.*”<sup>31</sup>

Neben Pre-Code können noch einige weitere Einflüsse auf den Film Noir genannt werden. Der deutsche expressionistische Film der 1920er Jahre mit seinen Hell-Dunkel-Gegensätzen und bis ins Groteske verzerrte Kulissen und Perspektiven sind zu nennen, wobei Fritz Langs Werke *Dr. Mabuse, der Spieler* (1922) und *M* (1931) eindeutige Parallelen zum späteren Film Noir aufweisen. Der letztgenannte Film stellt einen Antagonisten in den Mittelpunkt und beschäftigt sich mit der Dichotomie von Gut/Böse und Fragen zur Gerechtigkeit. Daneben sind auch französische Filme der 1930er Jahre für den späteren Film Noir von Bedeutung. Diese beschäftigten sich im Sinne des poetischen Realismus mit Schattenseiten der Wirklichkeit. Im Laufe der 1930er Jahre emigrierten viele Filmschaffende auf Grund der politischen Lage von Europa in die USA und prägten die dortige Filmindustrie mit. Daneben können beispielsweise auch die verbitterten und zynischen Detektive aus der sogenannten *Hard-Boiled* Literatur als Einfluss für den Film Noir genannt werden.<sup>32</sup>

Das eindeutigste und bekannteste Kennzeichen von Film Noir ist wohl die sogenannte Low-Key Beleuchtung, also ein starker Fokus auf Hell-Dunkel-Kontraste, die oftmals unterstützende und verstärkende Funktion in Bezug auf psychoanalytische Metaebenen im Filmtext haben. Wie bereits erwähnt wurde, ist dieses Beleuchtungsmerkmal schon im Expressionismus deutscher Filme der 1920er Jahre zu finden. Andere visuelle Merkmale sind die Verwendung von Spiegeln, nassen Straßen, Rauch, Zügen, et cetera und subjektive Kameraeinstellungen. Eine wesentliche Rolle spielten die Theorien der Psychoanalyse, was sich in Voice-Over, Traum- oder Phantasiesequenzen oder unüblichen Erzählstrukturen bemerkbar macht. Im Film Noir ist deshalb vor allem das Wie der Darstellung und nicht so sehr das Was der Darstellung von Bedeutung. Psychoanalytische Topoi wie unter- oder unbewusste Wunschkonstruktionen fanden ihre visuelle Ausgestaltung in Träumen oder phantastischen Sequenzen und Begriffe wie Trauma oder Triebe spielten für die handelnden Figuren eine große Rolle.<sup>33</sup>

Im Film Noir kam es auch zur Änderung von Einstellungsgrößen. Es wurden ungewöhnliche Perspektiven angewandt, Kamerafahrten eingesetzt und kürzere Einstellungen

---

<sup>31</sup> Dixon: Precursors to Film Noir. S. 113-114

<sup>32</sup> Grob, Norbert: Filmgenres: Film Noir (Reclam 18552, Stuttgart 2008) S. 9-53.

<sup>33</sup> Grob: Filmgenres: Film Noir. S. 9-53.

zusammengesetzt, was die Geschwindigkeit der Schnitte veränderte. Zusätzlich zur Low-Key Beleuchtung wurden auch Lichtquellen direkt in den Einstellungen verwendet, welche weitere vielseitige Schatteneffekte erzeugen konnten.<sup>34</sup>

Diese Auflistung ist natürlich bei Weitem nicht vollständig und soll auch nur einen kurzen Einblick in das reichhaltige Inventar der Filme, die dem Film Noir zugerechnet werden, geben.

---

<sup>34</sup> Grob: Filmgenres: Film Noir. S. 9-53.

## 4. „ALL THE WORLD’S HER STAGE“ als Pre-Code Film

Bevor auf die mythologische Ebene des Filmtextes eingegangen wird, soll in diesem Kapitel erläutert werden, welche stilistischen und inhaltlichen Merkmale des Pre-Code-Films die vorliegende Arbeit „All the World’s Her Stage“ zitiert.

### 4.1. Der Prediger: Eine Figuration des Production-Codes

Als deutliche Referenz auf den Production Code dient der auftretende Prediger am Ende des Films. Es wurde versucht, durch audiovisuelle Mittel des Film Noir und narrative Motive des Pre-Code, ein personifiziertes Auftreten des Codes möglich zu machen. Den gesamten Film über befindet sich der Prediger im Halbschatten, zuerst an einem Tisch in der Ecke und später auf der Bühne, wobei sein Gesicht im Schatten bleibt und nur schemenhaft erkennbar ist. Auch in den Nahaufnahmen ist sein Gesicht nicht im Bild, er wirkt unnahbar und unbedeutend.

Das Publikum wird das einzige Mal mit gesprochener Sprache konfrontiert, was einen verstärkenden Effekt bewirken und dem Gesagten mehr Gewicht verleihen soll. Außerdem kompensiert die Stimme das Aus der zuvor stark in Szene gesetzten Musik und steht im Kontrast mit der plötzlichen Abwesenheit der handlungstragenden Figur des Filmes.



Abbildung 1: *All the World's Her Stage* (Timecode 14:41)

Da der Sprecher sich nicht immer im Bild befindet und auch nicht im Fokus der Einstellungen ist, stellt das Gesagte auch eine Vorausdeutung und Anspielung auf das im späteren Film Noir sehr oft zur Anwendung gebrachte Voice-Over dar. Zwar handelt es sich bei der Stimme um eine Diegetische Tonspur, das heißt alle Anwesenden können sie vernehmen<sup>35</sup>, trotzdem erzeugt sie durch das späte Einsetzen eine Wirkung als kommentierendes Element auf das Filmpublikum.

---

<sup>35</sup> Butzel, Marcia; Percheron, Daniel: Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis. In: Yale French Studies, Nr. 60 (1980) S. 16-23.

Der Inhalt des Monologs besteht aus Versatzstücken des Production Codes von 1930.<sup>36</sup> Es wurde diese Version als Vorlage gewählt, weil sie aus einer Zeit stammt, in der die Durchführung noch sehr dürftig war und die einzelnen Punkte und Leitlinien weniger Wirkung zeigten, als es sich die MPPDA und konservative Kreise erhofften. Diesem Umstand wird Rechnung getragen, indem die moralischen und religiösen Ermahnungen des Sprechers keine Aufmerksamkeit zu Teil werden und die Lokalbesucher sich wieder ihren jeweiligen Tätigkeiten zuwenden. Die Predigt stellt also die kulturhistorische Phase des Pre-Codes als solches dar.

„*Obszönitäten sind verboten. Nacktheit ist Obszönität und muss daher den Blicken verborgen bleiben.*“, heißt es im Monolog und verweist auf die Punkte *Obscenity* und *Costumes* im Production Code. „*Ehebruch, Hurerei, Unsittlichkeit sind zu unterlassen.*“ ertönt es weiter und umschreibt die Passagen zu „*Adultery as a subject should be avoided.*“<sup>37</sup> Auf diese Art und Weise wurden viele weitere Vorschriften des Codes in diese predigtähnliche Sprache übergeführt.

Der Sprecher ist auch der einzige Gast im Lokal, der keinen Alkohol zu sich nimmt und stattdessen Milch trinkt. Durch die Farbe kann ein starker Kontrast beim Low-Key Stil gesetzt werden, was Alfred Hitchcock im Film *Suspicion* (1941) in einer Szene durch die Belichtung eines Glases Milch eindrucksvoll beweist. Milch steht meist für Reinheit und Unschuld, wie sie Kindern zugeschrieben wird<sup>38</sup>, was im Falle von „*All the World's Her Stage*“ eine Anspielung auf die selbstausgerufene moralische Überlegenheit der MPPDA und William Hays, der PCA und Joseph Breen, der *Legion of Decency* und anderen konservativen Gruppierungen gewertet werden kann. Der Prediger steht also in starkem Gegensatz zu den restlichen, sich dem Alkohol hingebenden Barbesuchern. Die Konsumation von Milch in Filmen wird aber auch oftmals in Szene gesetzt, um Personen als exzentrisch, manchmal unheimlich oder seltsam wirkend zu kennzeichnen.<sup>39</sup>

Als Vorlage beziehungsweise Inspiration zur Aufmachung und der Gestik des Predigers diente der Film *Rain* (1932) von Lewis Milestone, in dem die von Joan Crawford gespielte Protagonistin auf einen Missionar trifft, der bei dem Versuch, sie zu einem moralisch besseren

---

<sup>36</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood. S. 347 – 367.

<sup>37</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood. S. 353.

<sup>38</sup> Barthes, Roland: Mythen des Alltags (Suhrkamp 4338, Berlin 2010) S.98.

<sup>39</sup> Barthes: Mythen des Alltags. S.98.

Menschen zu machen, kläglich scheitert, da er sie vergewaltigt und danach Selbstmord begeht.<sup>40</sup> Ein derart drastisches Schicksal bleibt dem Sprecher in „All the World’s Her Stage“ zwar erspart, sein Versagen und die Bedeutungslosigkeit seiner Worte wird am Ende jedoch dadurch verstärkt, indem mitten in seiner Predigt, noch bevor das Bild zu schwarz ausgeblendet wird und das endgültige Ende des Films eintritt, das Bühnenlicht erlischt.

#### 4.2. Musik als narratives Element

Als weiterer Verweis auf Pre-Code und Film Noir soll an dieser Stelle die Musik in „All the World’s Her Stage“ und die damit verbundenen Implikationen besprochen werden.



Abbildung 2: *All the World's Her Stage* (Timecode 01:25)

Als musikalische Elemente haben wir auf der einen Seite ein Duo, bestehend aus Schlagzeuger und Blues-Gitarristen und auf der anderen Seite ein Grammophon als

Quelle der den Tanz begleitenden Melodie, die durch ihren Sound und ihre Instrumentierung aus der Zeit gefallen zu sein scheint. Diese beiden Musikstücke stehen in starkem Kontrast zueinander. Die Band spielt ihre Musik live und der Sound bleibt den ganzen Auftritt hindurch innerdiegetisch. Die Musik aus dem Grammophon startet zwar auch eindeutig innerdiegetisch, es kommt jedoch zu einer ‚Verbreiterung‘ des Sounds an jenem Punkt, der das endgültige Abgleiten des Tanzes in eine phantastische Sequenz überführt. Das Kratzen der Schellack-Platte ist nicht mehr zu hören, die Regengeräusche sind verstummt und die Quelle der Musik scheint nicht mehr das Grammophon zu sein, sondern sie vereinnahmt die gesamte Tonspur des Films. Am Ende des Tanzes wird ein ‚Erwachen‘ der Kamera suggeriert und durch das abrupte Überblenden in eine innerdiegetische Tonspur wieder in die Erzählwelt des Filmes übergeführt.

Es handelt sich bei beiden Musiknummern um repetitive Melodien, die sich jedoch in ihrer Funktion deutlich voneinander unterscheiden. Dient die Musik während des Tanzes dazu, den hypnotischen Charakter des Tanzes und seine Wirkung zu verstärken, markiert die

---

<sup>40</sup> Millichap, Joseph R.: Lewis Milestone. Twayne’s Filmmakers Series (Twayne Publishers, Boston 1981) S. 60-68.

Melodiewiederholung der Band Langeweile und auf den ersten Blick Auswechselbarkeit des Vorgeführten. Außerdem ist der Ton eher in den Hintergrund gemischt, die Nebengeräusche, die sich durch das Lokal ausbreiten, wirken dagegen sehr präsent.

Die Wahl der Melodieführung der Band ist trotz ihrer scheinbaren Unbedeutsamkeit nicht zufällig gewählt, handelt es sich doch um eine stark veränderte und verfremdete Bearbeitung des Songs *St. Louis Blues*, der von W.C. Handy 1914 veröffentlicht wurde und im Laufe der Zeit zahlreiche unterschiedliche Interpretationen nach sich zog.<sup>41</sup> Dieser Song wurde als intertextueller Bezug auf mehrere Pre-Code Filme, in denen er prominent eingesetzt wurde, gewählt, um verschiedene Motive zu unterstreichen oder zu implementieren. Auf der Ebene des Liedtextes handelt das Stück von zwei Frauentypen – verlassene Frau mit Liebeskummer auf der einen und Verführerin auf der anderen Seite<sup>42</sup> – die um einen Mann kämpfen. Peter Stanfield schreibt über den Film *Rain* „it [St. Louis Blues] suggests ambivalence about whether a character is sexually exploitative or exploited“<sup>43</sup>. „[The St. Louis Blues] helps to underpin a character’s duplicitous use of sex“<sup>44</sup>, so der Autor weiter zur Protagonistin im Film *Red-Headed Woman*.

Die Verwendung einer Anlehnung des Stückes dient in der praktischen Arbeit also als Vorausdeutung auf die sexuelle Anziehungskraft der Tänzerin. Im Kontext des Tanzes wird jedoch ein eher erhabenes Stück verwendet, um die auf den ersten Blick voyeuristisch anmutende Szene zu untergraben. Dass beim Tanz ein Grammophon verwendet wird und nicht aktiv auftretende musizierende Figuren, dient der Unterstreichung der Selbstbestimmtheit der Tänzerin, da sie dadurch nicht auf andere Personen angewiesen ist. Stanfield schreibt dazu „the use of phonograph recordings suggests characters [...] are active agents in the art of seduction, an idea that would be less persuasive were the music played either a live band or over the radio [...] radio and the public performance of live music are outside the women’s control, while the domestic space occupied by the phonograph is registered as female and under the control of

---

<sup>41</sup> Stanfield, Peter: An Excursion into the Lower Depths: Hollywood, Urban Primitivism, and “St. Louis Blues” 1929-1937. In: *Cinema Journal* Bd. 41 Nr.2 (2002) S. 86-87.

<sup>42</sup> Stanfield: An Excursion into the Lower Depths. S. 87.

<sup>43</sup> Stanfield: An Excursion into the Lower Depths. S. 87.

<sup>44</sup> Stanfield: An Excursion into the Lower Depths. S. 87.

*the women*”<sup>45</sup>. Diese Selbstbestimmtheit wird auch von der Protagonistin Helen in *Rain* symbolisiert.

Durch den *St. Louis Blues* als Live Performance, der aber nur vor dem Tanz vorkommt und später durch die anachronistische Musik, abgespielt auf einem Grammophon, ersetzt wird, sollen also Assoziationen des sexuell aufgeladenen Klassikers anfangs erzeugt und später gebrochen oder zumindest in Frage gestellt werden.

## 5. „ALL THE WORLD’S HER STAGE“ und Mythologie

### 5.1. Mythologie in der Kunst

Nach dem kulturhistorischen Abriss und der Verortung des Diplomfilmes in der Ästhetik und Gestaltungsmittel von Pre-Code Filmen folgt in diesem Kapitel die mythologische Ebene.

Mythologische Motive und Narrative aus den verschiedensten Kulturkreisen finden sich in der bildenden Kunst ebenso, wie in Romanen, Gedichten, Filmen, Comics et cetera. Narrative, die auf die Antike zurückzuführen sind, werden in modernen Erzählungen wieder aufgegriffen und aktualisiert. Zum einen geschieht das ganz offensichtlich und für den Rezipienten eindeutig durch das Rückgreifen auf mythologische Helden, Protagonisten oder Schauplätze.<sup>46</sup> Hier kann der Roman *Die letzte Welt* von Christoph Ransmayr genannt werden, in welchem Vergangenheit und Gegenwart geschickt miteinander verwoben werden und das Leben des antiken Dichters Ovid Gegenstand der Handlung ist.<sup>47</sup>

In der bildenden Kunst wird seit jeher mit mythologischen Figuren, Erzählungen, Stoffen, Begebenheiten et cetera, gearbeitet, wobei diese zu bestimmten Zeiten mit christlichen Motiven vermischt wurden. Als offensichtliche Beispiele können hier die verschiedenen Darstellungen der Leda und dem Göttervater Zeus als Schwan genannt werden, wobei die wohl bekannteste auf Leonardo da Vinci zurückgeht. Diese Darstellungen wurden für die Bildkomposition im Film genutzt und werden daher im entsprechenden Kapitel detailliert besprochen.

---

<sup>45</sup> Stanfield: *An Excursion into the Lower Depths*. S. 100.

<sup>46</sup> Winkler, Martin M.: Introduction. In: *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Hrsg. v. Winkler, Martin M. (Oxford University Press 2001) S. 3-9.

<sup>47</sup> Godel, Rainer: Mythos und Erinnerung. Christoph Ransmayr: *Die letzte Welt*. In: *Germanica* 45, 2009. S.87-106.

Die Antike ist auch im Film ein beliebter Schauplatz und so ist es nicht verwunderlich, dass unzählige in der Antike spielende und mythologisches Personal aufweisende Blockbuster immer wieder in den Spielplänen der Kinos zu finden sind. Wolfgang Petersens *Troy* (2004), Jack Snyders *300* (2007) oder Louis Leterriers *Clash of the Titans* (2010) können als neuere Beispiele, welche die griechische Antike nach Erzählungen von Homer und Aeneas oder Motive und verschiedene Protagonisten der griechischen Mythologie behandeln, genannt werden. Ein älteres Beispiel ist Marion Camerinis *Ulisse* (1954). Neben griechisch-römischer Mythologie fanden aber auch andere Kulturkreise Eingang in filmischen Erzeugnissen. Für die germanisch-nordische Mythologie kann stellvertretend Fritz Langs *Die Nibelungen* (1924) genannt werden. Cecille B. DeMilles *The Sign of the Cross* (1932) wiederum greift Christianisierung und christliche Mythologie auf.

Auch die enorme Anzahl von Fantasyliteratur und -Filmen, die sich mythologischer Versatzstücke bedienen und neue fantastische Erzählungen spinnen, deutet auf die Aktualität von Mythologie hin. An dieser Stelle soll eine Aufzählung einiger weniger Beispiele genügen: *Der Herr der Ringe*, *Star Wars*, *Die Chroniken von Narnia*, *Game of Thrones*, etc.

Neben diesen eindeutigen und offensichtlichen Darstellungen von mythologischen Themen gibt es jedoch auch einen zweiten, subtileren Gebrauch mythologischer Narrative und Motive. Es werden Bausteine aus mythologischen Erzählungen entnommen, aktualisiert – oftmals gut verschleiert und versteckt – und in eine moderne Umgebung gebettet und es bedarf einige Interpretations- und Entzifferungsarbeit von Seiten des Rezipienten, diese versteckten Andeutungen zu erkennen.<sup>48</sup>

Der Roman *Ulysses* (1922) von James Joyce ist wohl eines der bekanntesten Werke, in welchem ein mythologisches Thema in einer aktualisierten Form verwendet wird. Hier wird die jahrelange Irrfahrt des Odysseus ins Dublin von 1904 geholt und die einzelnen Erlebnisse werden in verschiedenen Episoden an einem einzigen Tag erlebt.<sup>49</sup> Ein weiteres Werk ist der Roman *Unendlicher Spaß* (1996) von David Foster Wallace, der hier viele verschiedene mythologische Versatzstücke – beispielsweise die Erzählung der Medusa, die in der Odyssee

---

<sup>48</sup> Winkler: Introduction. In: Classical Myth and Culture in the Cinema. S. 3-9.

<sup>49</sup> Vgl.: Vanderbeke, Dirk; Wollschläger Hans (Hrsg.): Joyce, James: Ulysses. (Suhrkamp, Frankfurt/Main 2004).

alles Überspannende Beziehungskonstruktion von Vater und Sohn und anderes – in sehr abgewandelter und versteckter Form verarbeitet.<sup>50</sup>

Ähnliche Methoden der Aktualisierung von mythologischen Motiven und Narrativen finden sich natürlich auch im Film, wobei dabei nicht nur der Historienfilm Figuren und Legenden aus der Antike thematisiert. So lassen sich bei genauerer Betrachtung vieler Filme Erzählstrukturen, die seit der Antike gängig sind, entdecken, obwohl es kein antikes oder mythologisches Setting gibt.<sup>51</sup>

Als ein Beispiel für versteckte mythologische Versatzstücke wird in dieser Arbeit das Motiv der *Katabasis* eine Rolle spielen, welches auch in zahlreichen Filmen unterschiedlichster Art vorkommt. Eine symbolische Höllenfahrt, der Übertritt der Hauptfigur in eine andere, gefährliche Welt wird beispielsweise bei *Westworld* (1973) von Terry Crichton, *Platoon* (1984) von Oliver Stone oder Sam Peckinpahs *The Wild Bunch* (1969) sichtbar, wobei in dieser Auswahl – ein Science-Fiction Film, ein Kriegsfilm und ein Western – ersichtlich wird, dass mythologische Motive keine Genre Grenzen kennen.<sup>52</sup>

Als Beispiel einer Aktualisierung von mythologischen Stoffen auf der Leinwand ist der von den Brüdern Ethan und Joel Coen gedrehte Film *O Brother, Where Art Thou?* (2000), der – ähnlich wie James Joyce – die Odysseus-Sage der Antike in eine jüngere Zeit, hier ins Mississippi der 30er Jahre verfrachtet.<sup>53</sup> Ein sehr aktuelles filmisches Erzeugnis stellt der Film *The Killing of a Sacred Deer* (2018) von Yorgos Lanthimos dar, der von der antiken Erzählung *Iphigenie in Aulis* des griechischen Tragikers Euripides inspiriert ist.<sup>54</sup>

Neben diesen, die Erzählstruktur betreffenden mythologischen Motiven lassen sich auch in vielen anderen Bereichen von Filmen mythologische Bausteine finden. Analysiert man Figurenkonstellationen, Topographie des Films, Aspekte der audiovisuellen Gestaltung, Szenenbild, et cetera, zeigt sich, dass der Mythos in all seinen Facetten zur Gestaltung von

---

<sup>50</sup> Vgl.: Burn, Stephen J.: David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide. (Continuum, London/New York 2012).

<sup>51</sup> Winkler: Introduction. In: Classical Myth and Culture in the Cinema. S. 7.

<sup>52</sup> Holtsmark, Erling B.: The Katabasis-Theme in Modern Cinema. In: Classical Myth and Culture in the Cinema. Hrsg. v. Winkler, Martin M. (Oxford University Press 2001) S. 27 – 50.

<sup>53</sup> Flensted-Jensen, Pernille: Something Old, Something New, Something Borrowed. The Odyssey and O Brother, where art thou? In: Classica Et Mediaevalia: Revue Danoise De Philologie 53 (2002) S.13-30.

<sup>54</sup> Lincoln, Kevin: The Ancient Greek Plays That Explain How The Killing of a Sacred Deer Got Its Title. In: vulture.com 27.10.2017 Online unter <<https://www.vulture.com/2017/10/the-killing-of-a-sacred-deer-and-greek-myths.html>> (12.04.2019).

Narrativen eine große Rolle spielen kann. Wenn eindeutige Darstellung und Narration nur bedingt möglich ist, ist der Griff zu mythologisch aufgeladenen Versatzstücken eine willkommene Herangehensweise.

## 5.2. Mythentheorien

Damit es zu einer Filmanalyse der praktischen Arbeit kommen kann und um die Aktualität des Mythos im Zusammenhang mit (Film-)Texten zu belegen, sollen in diesem Kapitel einige theoretische Überlegungen zum Thema Mythologie dargestellt werden. Es handelt sich, da sind sich alle Mythentheorien weitestgehend einig, bei Mythen um Narrative, wobei es im Hinblick auf ihre Funktion und Struktur doch einige unterschiedliche Auffassungen gibt. Im Folgenden wird auf die, für die praktische Arbeit wichtigsten Überlegungen zu Funktion und Form des Mythos hingewiesen.

In seiner Einleitung über Wesen und Funktionen des Mythos schreibt Christoph Jamme zum Begriff und zur Definition:

*„Das ‚Wesen‘ des Mythos sperrt sich einer einheitlichen Definition. Der Mythos hat eine narrative Struktur; erzählt werden bestimmte wiederholbare Ereignisse, die außerhalb von Raum und Zeit liegen und ansetzen an bestimmten Knotenpunkten der menschlichen Existenz. In einem weiteren Sinne ist der Mythos eine erzählte Geschichte [...] mittels derer ein von Generation zu Generation wachsendes Wissen weitergereicht worden ist.“<sup>55</sup>*

Meist wird Mythos synonym zu Sage, Legende oder Märchen verwendet. Daneben können auch Personen, Orte, Gegenstände und ähnliches den Status eines Mythos erlangen, somit verherrlicht und zu etwas Kultigem oder Legendärem erhoben werden. So wird beispielsweise von griechischer und römischer Mythologie genauso gesprochen, wie in den USA vom Mythos John F. Kennedy die Rede ist. Und während man in Filmen mythologische Bausteine entdecken kann und verschiedene Mythen behandelt werden können, kann man in manchen Überschriften sogar vom Mythos Film per se lesen. Die Verwendung des Begriffes umfasst also einerseits alltagssprachlichen, alltäglichen Gebrauch, andererseits ist der Mythos auch Gegenstand vieler

---

<sup>55</sup> Jamme, Christoph: Mythos – Kulturphilosophische Zugänge. In: Mythos und Kulturtransfer. Neue Figuration in Literatur, Kunst und modernen Medien. Hrsg. v. Krüger, Brigitte; Stillmark, Hans-Christian. (transcript, Bielefeld 2013) S. 19.

theoriegeleiteter geistes- und kulturwissenschaftlicher Disziplinen, wie Literatur-, Geschichts- oder Kunstwissenschaft, wobei hier ebenfalls keine einheitliche Verwendung des Begriffes vorherrscht. Neben Nietzsche und Freud können vor allem Roland Barthes, Claude Lévi-Strauss, Hans Blumenberg oder Jan Assmann als sich mit Mythentheorien beschäftigende Wissenschaftler genannt werden.<sup>56</sup>

Roland Barthes und sein Werk *Mythen des Alltags* von 1957 ist einer der bekanntesten mythentheoretischen Texte in welchem der Autor einen sehr weiten Mythenbegriff definiert, der über den einer Erzählung hinausgeht und semiologische Systeme von Bedeutungen in Gesellschaften und Kollektiven miteinschließt.<sup>57</sup>

*„Der Mythos ist eine Rede [...] Die Sprache muß [sic!] bestimmte Bedingungen erfüllen, um Mythos zu werden. Der Mythos ist ein System der Kommunikation, eine Botschaft. Man ersieht daraus, daß [sic!] der Mythos kein Objekt, kein Begriff und keine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form.“<sup>58</sup>*

Laut Barthes kann alles zum Mythos werden, was er in seinem Text durch viele verschiedene Beispiele anschaulich erklärt. An das Zeichensystem von DeSaussure anschließend, versteht er den Mythos als der Sprache übergeordnetes metasprachliches Zeichensystem, in der Signifikant und Signifikat – die bei DeSaussure gemeinsam das Zeichen ergeben – zusammengenommen wiederum den Signifikant darstellen und auf ein abstraktes Signifikat verweisen. Zusammen ergeben sie dann das Zeichen des Mythos: *„Der Mythos ist ein sekundäres semiologisches System“*.<sup>59</sup> Als Beispiel bringt der Autor ein Titelbild eines Magazins, das einen jungen schwarzen Soldaten in französischer Uniform salutierend zeigt. Für Barthes erweist der Soldat der nicht abgebildeten französischen Flagge den militärischen Gruß und symbolisiert so den Mythos des inklusiven französischen Imperiums. Der Signifikant des mythologischen Systems besteht aus einem untergeordneten semiologischen System (französischer militärischer Gruß durch einen schwarzen Soldaten) und einem auf Nationalstolz basierendem Signifikat.<sup>60</sup> Für

---

<sup>56</sup> Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg: Einleitung In: Texte zur modernen Mythentheorie. Hrsg. v. Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg (Reclam 17642, Stuttgart 2012) S. 8-9.

<sup>57</sup> Detken, Anke: Einleitung: Roland Barthes *Mythen des Alltags* 1957. In: Texte zur modernen Mythentheorie Hrsg. v. Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg (Reclam 17642, Stuttgart 2012). S 87-89.

<sup>58</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*. S. 251.

<sup>59</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*. S. 258.

<sup>60</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*. S. 258-261.

Roland Barthes verwandelt der Mythos letzten Endes Geschichte in Natur, täuscht also dem Mythenkonsumenten Natürlichkeit bestimmter Aussagen beziehungsweise Ideologien vor.<sup>61</sup>

Claude Levi-Strauss beschäftigte sich bei seiner Mythentheorie mit der Struktur von mythologischen Erzählungen und deren Wirkung und Aussagen für eine Gesellschaft, beziehungsweise für einen bestimmten Kulturkreis. In Anlehnung an DeSaussures Begriffe Langue und Parole, begreift er den Mythos einerseits als Teil eines abstrakten Sprachsystems und andererseits zeigt sich der Mythos im konkreten gesprochenen Wort. Er hat also eine Doppelstruktur. Außerdem geht es Levi-Strauss darum, Denkstrukturen von Kollektiven durch ihre vorhandenen Mythen aufzuzeigen, wobei er der Überzeugung ist, dass sich bestimmte narrative Muster und Bausteine in allen Kulturen rund um den Globus nachweisen lassen und es somit eine Grundstruktur von Mythen geben muss. Er spricht von Mythen, die er in Anlehnung an die sprachwissenschaftlichen Begriffe Phonem und Morphem als Grundbausteine von mythischen Erzählungen annimmt. Diese Bausteine lassen sich in unzähligen Varianten miteinander verbinden und bilden zusammen den Mythos.<sup>62</sup> Am Beispiel des Ödipusmythos versucht Levi-Strauss, seine Theorie zu veranschaulichen. Er bildet verschiedene Mytheme und ordnet diese in bestimmte Kategorien ein. So werden Bausteine wie ‚*Die Spartoi rotten sich gegenseitig aus*‘, ‚*Ödipus erschlägt seinen Vater Laios*‘ oder ‚*Eteokles tötet seinen Bruder Polyneikes*‘ zusammengeführt zur Kategorie der ‚*unterbewerteten Verwandtschaftsbeziehungen*‘, bei denen die Verwandten eine intimere Behandlung als üblich erfahren. Analog zu dieser bildet er noch einige weitere Mythemkategorien. Erst durch die Untersuchung ihrer unterschiedlichen Zusammensetzungen und möglicher Strukturierungen lässt sich, so Levi-Strauss, Bedeutung der Mythen sichtbar machen.<sup>63</sup>

Eine Mythentheorie, die sich vordergründig auf die Funktion des Mythos konzentriert, bietet Hans Blumenberg, der ihn als Reaktion auf die Übermacht der Natur über den Menschen sieht. Er greift den in Mythentheorien oftmals auftauchenden Gegensatz von Logos und Mythos auf, sieht beide jedoch als gleichberechtigt an. Der Mythos stellt hier ein älteres Erklärungsmodell

---

<sup>61</sup> Barthes: *Mythen des Alltags*. S. 278.

<sup>62</sup> Detken, Anke: Einleitung: Claude Levi-Strauss: *Die Struktur der Mythen* 1955. In: *Texte zur modernen Mythentheorie* Hrsg. v. Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg (Reclam 17642, Stuttgart 2012) S. 56-58.

<sup>63</sup> Levi-Strauss, Claude: *The structural study of myths*. In: *The Journal of American Folklore*. Vol 68. No 270. 1955. S. 432-434.

dar, in dem das Hineingeworfensein in die Welt durch Vermenschlichung und mythologische Narrationen erklärt werden soll.<sup>64</sup>

*„Der Mythos repräsentiert eine Welt von Geschichten, die den Standpunkt des Hörers in der Zeit derart lokalisiert, daß (sic!) auf ihn zu der Fundus des Ungeheuerlichen und Unerträglichen abnimmt.“<sup>65</sup>*

Nachdem die Funktion des Mythos für Blumenberg durch diese Begründung geklärt ist, spricht er im weiteren Verlauf vom narrativen Charakter des Mythos und nennt dessen einzelne, kleinste Bestandteile *Mythologeme*, was dem Mythem bei Levi-Strauss vergleichbar ist. Auch unterscheidet er die Kategorien Grundmythos und Kunstmythos. Als Resultat aus diesen Überlegungen ergibt sich für Blumenberg die Tatsache, dass wir als Rezipientinnen auf den Grundmythos, also die Grundstruktur eines Mythos, als solches gar nicht zugreifen können, sich uns dieser nur in Form konkreter Ausformulierungen (Kunstmythos) erschließt und es daher zu einer Ausdifferenzierung und einem Nebeneinander zahlreicher Erzählvarianten des Mythos kommen muss.<sup>66</sup>

In der folgenden Aufarbeitung der praktischen Arbeit wird diese Vielfalt an Narrativen dadurch sichtbar, dass auf die vielen Erzähl-, Darstellungs- und Deutungstraditionen der einzelnen mythologischen Stoffe kurz eingegangen wird und, obwohl an manchen Stellen von Rezeption die Rede ist, immer mitbedacht werden muss, dass durch diese Beschäftigung und das Aufgreifen bestimmter Motive im Laufe der Kunst- und Kulturgeschichte, der Grundmythos als solcher weitergeführt wird und sich so als Mythos überhaupt erst manifestiert. Der Diplomfilm „All the World’s Her Stage“ ist, folgt man den Erläuterungen Blumenbergs, also ebenso wie Gemälde des Tizians, die *Metamorphosen* des Ovids oder Wandmalereien in archäologischen Ausgrabungsstätten nichts anderes als eine Ausformulierung mythologischer Stoffe und somit visualisierende Arbeit am Mythos.

Als wichtiger Beitrag zur Mythen­theorie können auch Jan Assmanns Ausführungen zum Kulturellen Gedächtnis angesehen werden. Er entwickelt das sogenannte Konzept der Mythomotorik, das für Gesellschaften prägend ist und die stabilisierende, aber auch

---

<sup>64</sup> Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979) S. 127f.

<sup>65</sup> Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 128.

<sup>66</sup> Simonis, Annette: Mythos und Fraktale Form. Figuration der Hadesreise in Moderne und Gegenwart. In: Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien. Herausgegeben von: Krüger, Brigitte; Stillmark, Hans-Christian (transcript Metabasis - Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien Bd.14, Bielefeld, 2014) S. 155-158.

verändernde Funktion mythologisch-narrativer Bausteine beschreibt. Mit dem Rekurs auf die in der Vergangenheit entstandenen Mythen und ihre Vergegenwärtigung kommt es also zu möglichen Erklärungen und Weiterentwicklungen von Deutungsmustern für Gegenwart und Zukunft.<sup>67</sup>

Das Konzept von Mythologemen (oder bei Levi-Strauss Mythememen) als konstante Bausteine, die Bedeutung des Mythos als in der Gesellschaft vorhandene und sie mitkonstituierende Narrative, der Mythomotorik und die Überlegungen zum Mythos als diskursive Praxis von Roland Barthes dienen als wichtige Grundannahmen für die Auseinandersetzung mit mythologischen Topoi im Film und sollen hier als Begründung der durchgeführten Analyse genügen.

Um ein weiteres Mal Blumenberg zu zitieren:

*„Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns [...] Ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, sie auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.“<sup>68</sup>*

### 5.3. Figurenkonzeption und Mythologie in „ALL THE WORLD’S HER STAGE“

In „All the World’s Her Stage“ werden ästhetische Mittel des Film Noir und Symboliken des Pre-Codes aufgegriffen und zitiert, wobei bei genauerer Betrachtung mythologische Versatzstücke und Motive eine wichtige Rolle spielen. Im Folgenden soll dabei anhand einiger Ausschnitte gezeigt werden, wie sich die mythologischen Motive und Bausteine auf Figurenkonstellation und Figurenkennzeichnung, Szenenbild und Ausstattung, auf Bildgestaltung und Belichtung und auf Sound und Musik auswirken und im Zusammenspiel mythologische Narrative ergeben.

Zuerst sollen die einzelnen Figuren kurz vorgestellt und ihre Beziehung zueinander dargestellt werden. Der Fokus des Films liegt auf einer Frau, im Folgenden Tänzerin bezeichnet, die sich in einem schummrigen Lokal einer nicht näher definierten Stadt befindet. Sie wird als erste

---

<sup>67</sup> Assmann, Jan: Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (Beck’sche Reihe 1307, München 1992) S. 78-87.

<sup>68</sup> Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 40.

Figur eingeführt, der Film zeigt sie in der Garderobe und später bei ihrem, alle Besucher verzaubernden Tanz. Drei weitere Figuren, denen im Verlauf des Films mehr Beachtung geschenkt wird, sind die Kellnerin des Lokals, eine Bühnenhilfe und ein männlicher Besucher in schwarzem Anzug. Diese treten nacheinander in direkten Kontakt mit der Tänzerin. In der Bar befinden sich außerdem eine Zwei-Mann-Musikkapelle, ein älterer, in sein Buch vertiefter Mann, ein Trinker, zwei Kartenspieler und ein milchtrinkender Zuseher. Letzterer stellt sich am Ende als der schon erwähnte Prediger heraus.

Um den Bezug zur Mythologie für das Publikum etwas zu erleichtern, wurde ein Zitat von Ovids *Metamorphosen* in die Eingangssequenz eingefügt, das als direkter Verweis auf die griechische Mythologie zu verstehen ist. Ein wichtiges Motiv des Filmes ist die Verwandlung, da sich im übertragenen Sinn die Tänzerin in andere Daseinsformen verwandelt, um ihr Publikum in den Bann zu ziehen. Als visueller Hinweis dazu dient Franz Kafkas *Die Verwandlung*, das der Buchleser in den Händen hält.

### 5.3.1. Die Tänzerin – Zeus als Frau

Die Tänzerin steht im Mittelpunkt des Filmes und ihr Auftritt ist der narrative Höhepunkt einer sonst durch Repetition, Langeweile und Alltäglichkeiten gekennzeichneten Nacht. Der Film soll suggerieren, dass ein schier endloser Abend in einer gewöhnlichen, unscheinbaren Bar seinen Lauf nimmt und die desinteressierten Lokalbesucher eine Bühnennummer nach der anderen an sich vorüber ziehen lassen, ohne sie jedoch zur Kenntnis zu nehmen.

In diese Welt der Langeweile und Repetition bricht der Auftritt der Tänzerin wie magisch und übernatürlich herein. Sie tritt nicht auf, sondern in Erscheinung und verzaubert durch ihren Fächertanz die Barbesucher, die ihre sonstigen Tätigkeiten unterbrechen, um der angedeuteten Verwandlung zu verfallen. Das magische Element wird gesteigert, indem während der Tanzszene ein Ortswechsel von der Bühne in einen verwilderten Wald stattfindet und der Fokus nur noch auf die Figuren der Tänzerin und der Kellnerin gelegt wird. Es wird weitergeführt durch die Auflösung der Protagonistin im Wasser und letztendlich mit der darauffolgenden Abwesenheit der Kellnerin abgeschlossen. Dabei wird aber letztendlich offengelassen, ob die beiden Figuren wirklich buchstäblich verschwinden oder die Gäste durch die hypnotisierende Wirkung des Tanzes den Abgang der beiden nicht wahrgenommen haben. Nach dem Tanz erwachen alle Figuren wieder aus ihrer Trance, der trostlose Abend geht weiter, als wäre nichts

gewesen und die Barbesucher scheinen das Abhandenkommen der Kellnerin nicht zu bemerken, beziehungsweise ignorieren es.

Die Protagonistin steht ganz im Zeichen des Pre-Code Films, sie wird als selbstbewusste, moderne Frau dargestellt, die sich ihrer Wirkung auf Männer durchaus bewusst ist und diese auch geschickt einzusetzen vermag. Vergleiche zu Barbara Stanwyck in *Baby Face* von Alfred E. Green sind hier durchaus angebracht. Die Protagonistin namens Lily Powers spielt ihre Reize gekonnt aus, alle Männer verfallen ihr nach und nach und sie nutzt dies aus, um ihren sozialen und finanziellen Status zu verbessern.<sup>69</sup>

Auch die Tänzerin nutzt ihre Reize aus, bringt sie doch alle Anwesenden dazu, ihre Tätigkeiten zu unterbrechen. Der Mann im schwarzen Anzug überreicht ihr in der Garderobe zusätzlich noch ein Medaillon für einen Kuss und es scheint, als wäre er nur wegen der Tänzerin im Lokal.

Ein weiterer Pre-Code Film, zu dem, auf Grund einer starken und modernen Frauenfigur als Protagonistin, Parallelen gezogen werden können, ist *Blonde Venus* mit Marlene Dietrich als Nachtclubsängerin Helen. Es kommt im Laufe dieses Films zu einer Transformation der Charaktereigenschaften, die der Protagonistin eingeschrieben sind und von der paradiesischen Fremden, zur braven Hausfrau und Mutter bis zur übersexualisierten Kabarettperformerin reichen.<sup>70</sup> Ein wichtiger Punkt für diese ambivalenten Zuschreibungen ist die Bühnenummer *Hot Voodoo*, in der sich Dietrich aus einem Affenkostüm schält und einen erotisch aufgeladenen Song singt.<sup>71</sup> Diese Tanzeinlage kann als eine Inspiration in Bezug auf Kameraeinstellungen und Schnitt für „*All the World's Her Stage*“ genannt werden.

Das der Tänzerin etwas Rätselhaftes und Fremdes verleihende Setting wurde als bewusster Bezug zu mythologischen Motiven gewählt. Als selbstbewusste und alle verzaubernde Frauenfigur wohnt der Tänzerin etwas Überlegenes inne, wobei bei genauerer Betrachtung des Filmes viele Details auf den antiken Gott Zeus verweisen. Der griechische Gott wird also als Frau dargestellt, um die emanzipatorischen und aktiv handelnden Rollen vieler Frauen in Pre-Code Filmen auf mythologische Weise zu metaphorisieren und es soll so für die RezipientInnen eine weitere Deutungsebene eröffnet werden.

---

<sup>69</sup> IMDB: *Baby Face*: <<https://www.imdb.com/title/tt0023775/>> (23.04.2019).

<sup>70</sup> Zucker, Carole: *The Idea of the Image: Josef von Sternberg's Dietrich Films* (FDU Press, Rutherford 1988) S. 135-137.

<sup>71</sup> Vgl.: Sarris, Andrew: *The Films of Josef von Sternberg*. (Doubleday, New York 1966).

Bei Zeus handelt es sich in der griechischen Mythologie um den Göttervater, der als Oberhaupt im Olymp herrscht. Er ist zum einen wortwörtlich Vater vieler Götter und Heroen, zum anderen metaphorisch Patriarch über die gesamte Menschheit. Der antike Dichter Hesiod beschäftigt sich in der *Theogonie* mit der Erschaffung der Welt und der Götter, wobei Zeus hier als Sohn des Titanen Kronos auftritt und seine Herrschaft untermauert, indem er die Welt vor den Titanen befreit und sie in den tiefsten Teil der Unterwelt, den Tartaros stürzt. Wie bei Mythen typisch, variieren verschiedene Erzähltraditionen, was zu unterschiedlichen Sukzessionsmythen führt. Außerdem übernahmen später die Römer den Großteil der griechischen Götterwelt – Zeus wurde hier Jupiter genannt – und erweiterten die Erzähltraditionen noch zusätzlich, was die ‚fraktale Form des Mythos‘<sup>72</sup>, wie Simonis sie nennt, sehr deutlich zeigt. Neben Zeus, der über den Himmel herrscht, hat Kronos noch zwei weitere Söhne, die der Unterwelt (Hades) und dem Meer (Poseidon) vorstehen. Der Göttervater Zeus kommt sehr häufig in anderen Erzählungen als Nebenfigur vor, wobei er mehrfach in verschiedenen Gestalten auf ProtagonistInnen und Erzählstränge einwirkt. Als Herrscher über den Himmel wird er mit Blitz und Donner in Verbindung gebracht, was sich auf die Bildende Kunst niedergeschlagen hat. Außerdem kann er Menschen mit Unsterblichkeit beschenken, was das Thema vieler Heldensagen ist.<sup>73</sup>

Die Tänzerin im Film wird durch die Gleichsetzung mit Zeus also mit höchster Macht ausgestattet und erreicht dadurch Autorität und emanzipiert sich so in letzter Konsequenz auch von ihren ZuschauerInnen, da ihr diese als Sterbliche untergeben sind, daher verfallen und so die sexuelle Objektifizierung, die oberflächlich stattfindet, karikiert wird.

Zeus ist Vater vieler verschiedener mythologischer Gestalten und es finden sich schon sehr früh Aufzählungskataloge der Geliebten und sexuellen Opfer des Gottes. Neben seiner bekanntesten göttlichen Ehefrau Hera, der Göttin der Ehe und Familie, finden sich unter anderem die Göttinnen (oder Titaninnen) Metis, Themis, Demeter und Leto als Gemahlinnen, mit denen er verschiedene Gestalten der griechischen Mythologie zeugt. Die verschiedenen Erzähltraditionen unterscheiden sich in Abfolge und Form der Beziehungen, wobei vor allem

---

<sup>72</sup> Vgl: Simonis, Annette: Mythos und Fraktale Form. S. 158-167.

<sup>73</sup> Henrichs, Albert; Bäbler, Balbina: Zeus. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003) Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM\\_0131](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM_0131)> (23.04.2019).

die daraus entstehenden Kinder für viele mythologische Erzählungen von Bedeutung sind. Viele Halbgötter oder Helden zeugt er auch dadurch, dass er sterbliche Frauen in unterschiedlichen Gestalten verführt oder vergewaltigt.<sup>74</sup> Im Mythos von Europa beispielsweise raubt Zeus die phönikische Königstochter in Gestalt eines Stiers, bringt sie nach Kreta und zeugt mit ihr drei Söhne.<sup>75</sup>

Durch Blitz und Donner und einem damit verbundenen Schwenk vom Himmel auf den Erdboden am Beginn des Filmes wird ein Abstieg vom Olymp in das Reich der Menschen symbolisiert. Danach folgt eine Sequenz, in der sich die Tänzerin in der Pfütze spiegelt und es wirkt aufgrund der Low-Key-Beleuchtung so, als würde sie aus dem Nichts erscheinen.

Die Thematik der Verwandlung wird sich im Laufe des Tanzes symbolisch wiederholen. Am Ende des Auftrittes signalisiert das plötzliche Verschwinden, verknüpft mit stärker werdendem Regen und einem lauten Donner die Rückkehr der Gottheit auf den Olymp.



Abbildung 3: *All The World's Her Stage* (Timecode 00:27)

Untersucht man das Szenenbild und die Ausstattung, werden viele Anspielungen auf Zeus und verschiedene, mit ihm verbundenen mythologischen Narrative ersichtlich. So finden wir auf einer Postkarte in der Garderobe das Motiv eines Berges, welcher auf den Sitz der griechischen Götter, den Olymp hindeutet. Des Weiteren kann man bei genauerer Betrachtung einen Adler – das Symboltier des Göttervaters – auf der Postkarte des Trinkers entdecken. Außerdem ist die angedeutete Verwandlung in den Schwan eine Bezugnahme zum Mythos *Leda und der Schwan*. Diese und weitere Hinweise in Bezug auf Zeus und seine Liebhaberinnen sollen im nächsten Kapitel erläutert werden.

---

<sup>74</sup> Henrichs; Bäbler: Zeus. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM\\_0131](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM_0131)> (23.04.2019).

<sup>75</sup> Henrichs; Bäbler: Zeus. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM\\_0131](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM_0131)> (23.04.2019).

### 5.3.2. Die Geliebten – Danaë, Leda und Io

Zeus tritt in vielen mythologischen Erzählungen als Nebencharakter auf und so ist es nur logisch, dass auch in der praktischen Arbeit viele Bezüge zu Zeus nur assoziativ zu anderen mythologischen Figuren möglich werden. Der Fächertanz, der auf die Verwandlung des Zeus in einen Schwan hindeutet und den Mann im Anzug als Leda ausweist, ist ein solches Beispiel. Darüber hinaus finden sich unzählige Andeutungen dazu auf narrativer und visueller Ebene. Ähnlich verhält es sich auch mit versteckten Mythologemen, die sich bei der Kellnerin und der Bühnenhilfe finden.

Der Handlungsstrang der Bühnenhilfe bedient sich der Erzählung von Io und Zeus. Der oberste Gott vereint sich in Form einer Wolke oder als dunkler Nebel mit der Frau. Im weiteren Verlauf des Mythos wird Io in eine Kuh verwandelt, um vor der eifersüchtigen Hera verborgen zu bleiben. Dies gelingt jedoch nicht und die Göttermutter lässt Io vom hundertäugigen Riesen Argos bewachen. Io kann fliehen, wird aber von Hera in Form einer Fliege verfolgt.<sup>76</sup>

Ovid widmet dieser Erzählung in seinen *Metamorphosen* einen ganzen Gesang im ersten Buch seiner *Metamorphosen*, welches später dem Maler *Antonio da Correggio* als Grundlage für das berühmte Gemälde *Jupiter und Io* diente, das um 1530 entstand und heute im Kunsthistorischen Museum in Wien ausgestellt ist. Es entstand gemeinsam mit anderen Gemälden, welche sich alle mit Geliebten des Zeus auseinandersetzen.<sup>77</sup>

Im Film ist eine Version nach dem Vorbild von Correggio zu sehen, als die Bühnenhilfe auf dem Weg zur Garderobe ist. Das Gemälde zeigt die nackte Io, die von dunklem Nebel umgeben wird. Dieser



Abbildung 4: *All the World's Her Stage* (Timecode 04:06)

---

<sup>76</sup> Henrichs; Bäbler: Zeus. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM\\_0131](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/zeus-COM_0131)> (23.04.2019).

<sup>77</sup> Web Gallery of Art. Online unter <<https://www.wga.hu/frames-e.html?html/c/correggi/mytholog/index.html>> (23.04.2019).

Nebel, der in starkem farbllichem Kontrast zur weiblichen Figur steht, zeigt die Andeutung eines Kopfes und lässt Hände, die die Frau umschlingen, erahnen.<sup>78</sup>

Es wurde nun, ausgehend von diesem Gemälde versucht, die Erzählung von Io und Zeus symbolisch in das Pre-Code Setting zu integrieren. Dabei wurde wieder darauf geachtet, der Ästhetik der Zeit und der Symbolik des Film Noirs treu zu bleiben und um eine zusätzliche, mythologische Ebene zu erweitern. Schlüsselszene für die beiden Figuren und ihre Erzählung ist das Aufeinandertreffen in der Garderobe. Hier bildet der Spiegel im linken Drittel des Bildes den Rahmen für die Darstellung der Vereinigung von Io und Zeus.



Abbildung 5: *All the World's Her Stage* (Timecode 04:37)

Durch das Teilen einer einzigen Zigarette wird ganz in der Symbolik des Film Noirs der Geschlechtsakt metaphorisiert und mit einem Schnitt auf das Bild zweier liebenden Frauen, das sich ebenfalls in der Garderobe befindet, wird der Akt noch verdeutlicht. Der Zigarettenrauch, der die beiden umgibt und nur im Spiegelbild durch den dunklen Hintergrund sichtbar wird, symbolisiert die von Ovid beschriebene und von Correggio verbildlichte mythologische Vereinigung. Mit einem Zwischenschnitt auf eine Pfauenfeder als Dekorationsgegenstand in der Garderobe wird auf den Bewacher Argos hingewiesen, dessen hundert Augen von Hera auf das Federkleid des Vogels überführt wurden, nachdem er vom Götterboten Hermes erschlagen wurde.

Zurück in der Bar setzt sich die Bühnenhilfe wieder an ihren Platz, erst jetzt fokussiert die Kamera auf die Streichholzschachtel in ihrer Hand, auf der sich eine Kuh und die Aufschrift ‚Cattle-Matches‘ befindet, was eine Anspielung auf die Verwandlung in eine Kuh in der Mythologie darstellt. Um die mythologischen Anspielungen zu vervollständigen, ist im Lokal nach dem Tanz das Surren einer Fliege – die zuvor schon während der Szene im Wasser durchs Bild fliegt – zu hören, welche die Bühnenhilfe belästigt und von ihr verscheucht wird.

Als nächstes folgt das Filmpublikum der Beziehung zwischen Tänzerin und dem Mann im Anzug. Wieder werden Versatzstücke aus der griechischen Mythologie auf mehreren

---

<sup>78</sup> Kunsthistorisches Museum. Online unter <<https://www.khm.at/objektdb/detail/40/>> (23.04.2019).

audiovisuellen Ebenen verwendet, um ein Narrativ des Zeus und eine seiner Liebschaften mit der Film Noir Ästhetik zu verknüpfen. Die Tänzerin und der Mann werden wieder in ihrer Garderobe eindeutig zueinander in Beziehung gesetzt, wobei hier oberflächlich eine Hierarchie angenommen werden könnte. Die Tänzerin sitzt und wirkt passiv im Vergleich zum Mann, der hinter ihr steht und eine erhöhte Position einnimmt. Der Tausch Halskette gegen Zuneigung, hier dargestellt durch einen Kuss, scheint das Bild der käuflichen Liebe abzurunden. Wie schon erwähnt, dient die mythologische Ebene dazu, die Tänzerin



Abbildung 6: *All the World's Her Stage* (Timecode 06:46)

nicht als passives Objekt für den männlichen Zuseher zu inszenieren. Ein Anliegen des Filmes ist, das Konzept des *Male Gaze* ad absurdum zu führen. Es handelt sich um ein von Laura Mulvey beschriebenes filmtheoretisches Konzept, das einen heterosexuellen, aktiven und kontrollierenden, männlichen Blick annimmt, welcher die Frau und den weiblichen Körper als sexuelles und ästhetisches, passives Objekt anstarrt, um im vordergründig männlichen Publikum Lust zu erzeugen. Der Begriff Publikum bezieht sich auf drei Ebenen des Betrachtens, welche sich aus der Perspektive der Kamera, dem Blick der RezipientInnen des Filmes und dem Blick der AkteurInnen innerhalb des Filmes zusammensetzen.<sup>79</sup>

In der praktischen Arbeit werden zunächst durch typische Kameraeinstellungen und genreübliche Narrative heteronormative Geschlechterbeziehungen vorbereitet, um im Verlaufe des Filmes negiert und andauernd durch zahlreiche versteckte Andeutungen torpediert zu werden. Betrachtet man die Beziehung zwischen der Tänzerin und dem Mann im schwarzen Anzug, deutet in ihrer Begegnungsszene in der Garderobe manches darauf hin, dass es sich bei ihm um den finanziell potenten Gönner handelt, der die Protagonistin in einem Abhängigkeitsverhältnis festhält und mit kostbaren Geschenken gefügig macht. Im ersten Teil des Filmes sehen wir ihn auch meist nur von hinten auf die Bühne blickend und den Auftritt erwartend. Er ist quasi die Personifizierung des Male Gaze, was durch die Bildkomposition in der Garderobe nochmal verdeutlicht wird. Hinter der sitzenden Tänzerin stehend, in einer sie überragenden Position,

---

<sup>79</sup> Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Hrsg. Von. Braudy, Leo; Cohen, Marshall. (Oxford UP, New York 1999) S. 833-844.

den Rücken zur Kamera gedreht, starrt er auf das Spiegelbild der Tänzerin herab. Sein Gesicht sehen wir durch eine doppelte Spiegelung. Durch die mythologische Inbezugsetzung mit Leda wird die in der Garderobe angedeutete männliche Überlegenheit zusätzlich torpediert, die Tänzerin (als Zeus) ist die eigentlich alles überblickende und aktiv handelnde Figur.

Diese Schlüsselszene zwischen der Tänzerin und dem Mann im Anzug, der Kuss vor dem Garderobenspiegel, dient nun auch dazu, den Mann mit der mythologischen Figur der Leda zu besetzen. Ausgangspunkt bei dieser Einstellung war die Erzählung von Leda und Zeus als Schwan, die in der Kunstgeschichte dutzende Male bearbeitet



Abbildung 8: *All the World's Her Stage* (Timecode 06:31)

wurde. Das bekannteste Arrangement dieses Sujets geht auf Leonardo Da Vinci zurück, dessen Originale jedoch nicht erhalten sind. Lediglich Studienentwürfe und Kopien von Zeitgenossen zeugen davon. Leda ist hier meist kniend oder stehend zu sehen, den Kopf leicht zur Seite neigend, während angedeutet wird, dass sie der Schwan in den Hals beißt, was als Anspielung auf den sexuellen Akt zu verstehen ist. Außerdem sieht man die aus dieser Verbindung hervorgehenden Eier, aus denen unter anderem Helena schlüpfen wird. Auch der schon genannte Maler Antonio de Correggio verwendete dieses Motiv in seinem Gemälde *Leda und der Schwan*. Im Film wurde eine Fassung gewählt, die ebenfalls auf Leonardo Da Vinci zurückgeht und sich derzeit im Philadelphia Museum of Art befindet.

Diese in der Neuzeit vorherrschende Darstellung, die die Vereinigung der Leda mit dem Schwan durch einen Biss nur symbolisiert, stellt auch schon ein Darstellungsmuster in der Antike dar und geht vermutlich auf eine Skulptur des Timotheos (um 360) zurück. Daneben finden sich aber auch Ausführungen in der Bildenden Kunst mit deutlich freizügigeren Sujets. Zum einen gibt es Abbildungen, die eine Vergewaltigung der Leda durch den Schwan suggerieren, da hier das Tier die Frau im Nacken packt und nach unten zu drücken scheint, seine Füße in ihre Oberschenkel krallend. Ein dritter Darstellungstypus ist die Wiedergabe eines vermutlich einvernehmlichen Geschlechtsaktes, wobei sich der Schwan zwischen den Beinen

der Leda befindet.<sup>80</sup> Ein Beispiel dieser Darstellungsweise fanden Forscher bei Ausgrabungen in Pompeji im Herbst 2018. Hier sieht man ein Wandgemälde, das den Mythos zeigt und letztgenannte Darstellungsweise des Schwans im Schoß der sitzenden, halbnackt anmutenden Leda bezeugt.<sup>81</sup> Im Mittelalter kommen auch allegorische Deutungen des Stoffes vor, wobei hier, zurückgehend auf Ovid, vor allem die Menschwerdung Jesu und Leda als Gottesmutter Maria eine Rolle spielt, um im Laufe der Neuzeit wieder an Gewicht verlieren.<sup>82</sup>

Am narrativen und visuellen Höhepunkt des Filmes wird schlussendlich die Tänzerin mit der Kellnerin in Beziehung gesetzt. Als letzte Person erliegt auch die mit Danaë gleichzusetzende Figur der Verführung des Zeus. Dabei wird eine mythologische Erzählung nahtlos in eine andere übergeführt. Von der angedeuteten Verwandlung in einen Schwan kommt es am Ende des Tanzes zum Ablegen der Federn, was mit einer weiteren gestaltlichen Änderung gleichgesetzt werden kann. Mit dem Eintauchen in das Gewässer und der darauffolgenden Auflösung des Körpers treten wir in das Narrativ des Goldregens und der Danaë ein.

In der griechischen Mythologie handelt es sich bei ihr um die Tochter des Königs Akrisios, der einen folgenreichen Orakelspruch erhielt. Sollte seine Tochter einen Sohn zur Welt bringen, würde dieser ihn töten. Daraufhin lässt der König seine Tochter, je nach Erzähltradition, in einen hohen Turm, einen unterirdischen Kerker oder eine Grube sperren. Das Begehren des Zeus nach ihr ist jedoch so groß, dass er sich in Form eines Goldregens Zugang zu Danaës Gefängnis verschafft und sich so mit ihr vereinigt, worauf sie Perseus, einen der berühmtesten Helden der griechischen Mythologie gebiert. Im weiteren Verlauf werden Danaë und ihr Sohn auf dem Meer ausgesetzt, stranden jedoch sicher auf einer Insel, wo Perseus aufwächst. Eines seiner Abenteuer ist das Abschlagen des Hauptes der Medusa, mit welchem er den König auf der Insel versteinert und gemeinsam mit seiner Mutter zurück in seine alte Heimat geht, wo er

---

<sup>80</sup> Waldner, Katharina: Leda. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003) Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/leda-COM\\_0078?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/leda-COM_0078?s.num=1)> (23.04.2019).

<sup>81</sup> Neuentdecktes Fresko zeigt Zeus als Schwan beim Sex mit Leda. In: derStandard, 20.11.2018; Online unter <<https://derstandard.at/2000091758537/Neu-entdecktes-Fresko-zeigt-Zeus-als-Schwan-beim-Sex-mit>> (23.04.2019).

<sup>82</sup> Waldner: Leda. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/leda-COM\\_0078?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/leda-COM_0078?s.num=1)> (23.04.2019).

– den Orakelspruch am Ende unabsichtlich erfüllend – durch einen Diskuswurf seinen Großvater tötet.<sup>83</sup>

Schon in der Antike erfreute sich dieser Stoff großer Beliebtheit und wurde in unzähligen Dramen und Darstellungen verarbeitet. So findet man Abbildungen der Danaë mit dem Goldregen auf Vasen oder Wandmalereien und antike Dichter wie Sophokles und Euripides bedienten sich diverser Bausteine des Mythos. Im Mittelalter gab es verschiedene Deutungsmöglichkeiten für das Motiv der den Goldregen empfangenden Frau. Auf moralischer Ebene ging es um die Verfügungsmacht des reichen Mannes über die Frau. Im allegorischen Sinn entsprach Danaë der Jungfrau Maria und auch der Keuschheit per se.<sup>84</sup>

In den Darstellungen schlagen sich diese verschiedenen Deutungen auf unterschiedliche Weise, wie die Verwendung der Farbe Blau als Hinweis auf die Gottesmutter und die Farbe Rot als Zeichen der Sinnlichkeit, nieder. Die Versionen von Tizian zeigen Danaë als auf dem Bett liegende und den Goldregen empfangende Figur. Weitere wichtige Darstellungen kommen von Tintoretto oder Rembrandt. Auch der schon genannte Correggio schuf ein Werk zu diesem Motiv. Für Ausformulierungen des Mythos in der Moderne können Gustav Klimts und Pablo Picassos Interpretationen des Danaë-Mythos genannt werden, wobei hier im Falle Klimts auf Staffage, die den Mythos und seine Deutungen genauer erklären sollen, verzichtet wurde oder, wie bei Picasso, Verweise und Deutungen auf Unter- und Unbewusste Vorgänge im Menschen und somit Bezüge auf Freuds Anthropologie möglich sind.<sup>85</sup>

Der offensichtlichste Hinweis auf eine Gleichsetzung der Kellnerin mit Danaë ist die Verwendung einer Variante des Gemäldes von Tizian, das den Mythos um den Goldregen zeigt und in der Szene der geldzählenden Kellnerin an der Wand im Hintergrund zu sehen ist. Dieses Gemälde wurde vor allem deshalb gewählt, da es sich um eine passive Darstellungsweise<sup>86</sup> der

---

<sup>83</sup> Nelting, David; von Ehrlich, Isabel: Danaë. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003) Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/Danaë-COM\\_0036?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/Danaë-COM_0036?s.num=1)> (23.04.2019).

<sup>84</sup>Nelting; von Ehrlich: Danaë. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/Danaë-COM\\_0036?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/Danaë-COM_0036?s.num=1)> (23.04.2019).

<sup>85</sup> Nelting; von Ehrlich: Danaë. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/Danaë-COM\\_0036?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/Danaë-COM_0036?s.num=1)> (23.04.2019).

<sup>86</sup> Panofsky, Erwin: Der gefesselte Eros. In: Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History Bd. 50 Nr. 1 (1933) S. 208-209.

Danaë handelt, was sich gerade in der Verführungsszene durch die aktive Tänzerin und die passive Kellnerin widerspiegelt.

Während sie in der ersten Hälfte des Filmes eine sehr aktive Rolle in der Bar einnimmt, kommt es durch die Verführung des Zeus zum Erliegen der Tätigkeiten und zum Erstarren aller Barbesucher und in letzter Konsequenz auch der Kellnerin. Verdeutlicht wird diese Passivität auch durch eine Statue im magischen Garten, die diese Versteinerung noch einmal betonen soll. Dass es sich bei diesem Verführungsversuch der Tänzerin/des Zeus um eine rein auf die Kellnerin bezogene Tätigkeit handelt, unterstreicht das plötzliche Fehlen der anderen Barbesucher und verdeutlicht den Tanz als nur für Danaë bestimmt.



Abbildung 9: *All the World's Her Stage* (Timecode 08:53)



Abbildung 10: *All the World's Her Stage* (Timecode 10:52)

Auch auf narrativer Ebene finden sich zahlreiche Hinweise auf den antiken Mythos. Eine symbolisierte Entsprechung der genannten Renaissancegemälde ist die Einstellung auf die leere Bar, die nach dem Verschwinden der Protagonistin ebenfalls die Absenz der Kellnerin verdeutlicht. Während Einstellungen der noch erstarrten Barbesucher aufeinanderfolgen, sind fallende Münzen zu hören und nach einem letzten Schnitt auf den Tresen ist ein mit Münzen bedecktes Geschirrtuch zu sehen. Diese im Tuch liegenden Münzen symbolisieren, ganz in der Tradition der Renaissancegemälde, die Vereinigung des Zeus und der Danaë. Der dadurch symbolisierte Goldregen zeigt sich auch noch an anderer Stelle. Nachdem die Tänzerin durch das Wasser taucht und sich dabei auflöst, kommt es das einzige Mal zur Schnittmethode der

Überblende, was zum Ineinanderlaufen der Wellenbewegung und des funkelnden Vorhangs führt, um die Metamorphose von Zeus zu Goldregen visuell darzustellen.

Die Figur der Kellnerin ist neben der Tänzerin die einzige, deren primärer Bezugspunkt im Film nicht der Publikumsraum vor der Bühne, sondern der Tresen darstellt. Die Perspektiven wurden so gewählt, dass zwischen der Kamera und der Kellnerin immer die Theke als Trennobjekt zu sehen ist, was unter anderem das Eingesperrtsein in den



Abbildung 11: *All the World's Her Stage* (Timecode 13:13)

Turm/das Verlies/die Grube symbolisiert. Auch die Einstellung am Beginn des Tanzes, der die geldzählende Kellnerin durch einen Bilderrahmen zeigt, kann als symbolisiertes Gefängnis gesehen werden. Dieser Bilderrahmen, der zu Beginn von der Bühnenhilfe durch die Bar getragen wird und neben der Kellnerin platziert wird, ist auch eine Vorausdeutung auf das Verschwinden der Kellnerin. Durch die beiden sich gegenüberliegenden Perspektiven auf den Tresen erscheint sie aus dem einen Betrachtungswinkel als Inhalt des Bildes, während aus der anderen Sicht der Rahmen jedes Inhalts beraubt ist.

Während des Tanzes kommt es zu einem Achsensprung und wir sehen erstmals die Bar aus der Sicht der Tänzerin und mit ihr sieht auch die Kamera direkt in die Gesichter der ZuseherInnen. Am Ende des Tanzes, Tänzerin und Kellnerin sind verschwunden, sehen wir die gleiche Perspektive ein weiteres Mal, diesmal beobachtet man nur noch die männlichen



Abbildung 12: *All the World's Her Stage* (Timecode 12:56)

Zuseher, die Kamera bedient sich also nicht des schon genannten Male Gaze, sondern legt ihn in Form des starrenden Publikums offen.

### 5.3.3. Das Überwinden der Heteronormativität

Es wurde in der praktischen Arbeit versucht, mehrere mythologische Bausteine und Motive in die Figurenentwicklung einzubeziehen, um unterschiedliche Anknüpfungspunkte zur Analyse und Interpretation zu ermöglichen. Daher lassen sich bei Bühnenhilfe und Kellnerin auch andere mythologische Entsprechungen als die bisher genannten feststellen.

Ein erwähnenswertes Mythologem ist der Ganymed-Mythos. Hier handelt es sich um die einzige Verführung eines männlichen Liebhabers durch Zeus, was in der Kunst- und Kulturgeschichte zu mehreren Rezeptions- und Interpretationslinien führte. In der Antike galt der Mythos gerne als Legitimation der Knabenliebe, im Laufe der Zeit nahm jedoch die homoerotische Deutungsebene zu. Im Mittelalter wurde der Mythos als moralisierende Deutung gegen Knabenliebe gesehen und erst durch die Ovid-Rezeption kam es zu einer Änderung der Interpretationsebene hin zur Allegorisierung von Zeus und Ganymed als Gott und Jesus. Ab der Neuzeit stand Ganymed dann als Sinnbild für den menschlichen Geist und Zeus als Adler für die göttliche Erleuchtung, wobei die homoerotische Ebene der Erzählung immer ein wichtiger Bestandteil bleibt.<sup>87</sup>

Ganymed wurde in der griechischen Mythologie als wunderschöner junger Mann beschrieben, der von Zeus in Gestalt eines Adlers entführt wird, um im Olymp als Mundschenk eingesetzt zu werden. Ein Großteil der Darstellungen in der Antike zeigen die Entführung des Ganymed oder seine Tätigkeit als Mundschenk.<sup>88</sup>

Die homoerotische Komponente finden wir in „All the World’s Her Stage“ zwischen Tänzerin und Kellnerin am eindeutigsten, wobei mit dem Verschwinden der beiden und der generellen Tätigkeit der Kellnerin zwei mögliche Bezüge zu Mythologemen des Ganymed erkennbar sind. Mit Federn bedeckt, verführt die Tänzerin die Kellnerin, was auch eine Anspielung auf den Raub durch Zeus in Form eines Adlers sein kann.

---

<sup>87</sup> Sölch, Brigitte: Ganymedes. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003) Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/ganymedes-COM\\_0049?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/ganymedes-COM_0049?s.num=1)> (23.04.2019).

<sup>88</sup> Sölch: Ganymedes. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption. Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/ganymedes-COM\\_0049?s.num=1](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/ganymedes-COM_0049?s.num=1)> (23.04.2019).

Eine Inspirationsquelle zur Wahl von Kameraperspektiven und Schnitttechniken war neben der Tanznummer *Hot Voodoo* im Film *Blonde Venus* auch der Film *The Sign of the Cross*, in dem eine lesbische Tanzszene zu sehen ist, die später dem *Production Code* zum Opfer fiel.<sup>89</sup>

Eine so eindeutig feminin wirkende homosexuelle Zuschreibung ist äußerst selten zu sehen. Homosexuelle Frauen wurden im Pre-Code und später im Film Noir noch viel mehr vor allem männlich inszeniert, wenn sie überhaupt thematisiert wurden.<sup>90</sup>

Die Beziehung zwischen Bühnenhilfe und Tänzerin hat ebenfalls eine erweiterte, die Heteronormativität unterwandernde Bedeutungsebene. Es wird auch hier auf in manchen Pre-Code Filmen Eingang findende, mögliche alternative Beziehungskonstellationen hingewiesen.

Die Bühnenhilfe stellt ein konkretes Beispiel von Gender Performativität dar. Indem eine weibliche Schauspielerin eine geschlechtlich nicht näher definierte Bühnenhilfe spielt, deren Kostümierung ihr etwas Jungenhaftes verleiht, wird das Publikum mit Fragen zur Konstruktion von Geschlecht konfrontiert, um Irritationen zu erzeugen. Es sollen durch das Konzept *Gender Bending* Erwartungshaltungen und Sehgewohnheiten (bspw. Male Gaze) gestört werden, um soziale Normen und Stereotypen aufzubrechen.

An Ausführungen von *Gaylyn Studlar* zu Reaktionen des Publikums auf Bisexualität in ihrem Text *Visual Pleasure and the masochistic Aesthetic* anknüpfend, kann die Figur der Bühnenhilfe darüber hinaus die Möglichkeit darstellen, den „drive to be both sexes“<sup>91</sup>, wie ihn Lawrence Kubie postuliert, durch filmische Erzeugnisse erlebbar zu machen:

„*The Cinema provides an enunciative apparatus that acts as a protective guise like fantasy or dream to permit the temporary fulfillment of what Kubie regards as “one of the deepest tendencies in human nature.”*“<sup>92</sup>

Als Beispiel in Pre-Code Hollywood führt Studlar die Filme von Sternberg und Dietrich an, in denen Charaktereigenschaften, die als stereotypisch weiblich angesehen wurden, den männlichen Figuren innewohnen, um so auf unterschwellige Weise *Gender Bending* zu

---

<sup>89</sup> LaSalle: *Complicated Women*. S. 140-141.

<sup>90</sup> Doherty: *Pre-Code Hollywood*. S. 120-124.

<sup>91</sup> Vgl.: Kubie, Lawrence: *The drive to become both sexes*. In: *The Psychoanalytic Quarterly* Bd. 80 Nr. 2 (April 2012) S. 369-439.

<sup>92</sup> Studlar, Gaylyn: *Visual Pleasure and the masochistic Aesthetic*. In: *Journal of Film and Video*. Bd. 37. Nr. 2. *Sexual Difference* (1985) S.13.

betreiben.<sup>93</sup> Marlene Dietrich inszenierte sich auch abseits ihrer Filmrollen gerne als androgyn, trat bei Premieren in Smoking und Hut auf und dieses Auftreten führte auch in der MPPDA zu großem Unmut.<sup>94</sup>

Neben der Ambiguität der Bühnenhilfe, passiert im Film „All the World’s Her Stage“ genau diese, für Sternberg übliche, subtile Form der Stereotypen-umkehrenden Charakterzeichnung, das vor allem männliche Publikum wird passiv und unterwürfig dargestellt – also genau das Gegenteil von dem, was durch die Einführung des Production Codes in späteren Filmen erreicht werden sollte.

#### 5.3.4. Die verlorenen Seelen – Katabasis und die Bar als Ort ohne Entkommen

Das Motiv der Katabasis bereits genannt und ist ein mythologisches Narrativ, welches sich durch die Kunst- und Kulturgeschichte zieht und durch zahllose Ausformulierungen in verschiedensten Kontexten auftritt. Der Begriff ist altgriechischen Ursprungs, bedeutet Abstieg und wird in verschiedenen wissenschaftlichen Kontexten verwendet. Das Schema der Hadesreise läuft zumeist gleich ab. Zuerst muss der Held oder die Heldin den Eingang zur Unterwelt finden, der meist in Höhlen zu suchen ist und durch Gewässer topografisch vom Rest der Welt abgeschnitten erscheint. Die Abenteuer finden normalerweise in der Dunkelheit statt und dienen dazu, mit den Toten in Kontakt zu treten oder Verstorbene in die Welt der Lebenden zurückzuholen. Oftmals handelt es sich bei der Katabasis auch um eine Reise der (Selbst-)Erkenntnis.<sup>95</sup> Zu den bekanntesten Hadesreisen der griechisch-römischen Mythologie zählen Orpheus, Odysseus und Aeneas. Später kamen Narrative christlicher Mythologie hinzu und es folgten allegorische Umdeutungen. Eine der bekanntesten Reisen in die Unterwelt mit christlichen Motiven wird in der *Göttlichen Komödie* von Dante Alighieri beschrieben.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup> Studlar: Visual Pleasure and the masochistic Aesthetic. S.13.

<sup>94</sup> Doherty: Pre-Code Hollywood. S. 120-124.

<sup>95</sup> Holtsmark, Erling B.: The Katabasis-Theme in Modern Cinema. In: Classical Myth and Culture in the Cinema. Hrsg. v. Winkler, Martin M. (Oxford University Press 2001) S. 25-26.

<sup>96</sup> Simonis: Mythos und Fraktale Form. S. 158-167.

Das Nachtlokal kann mit dem mythologischen Ort der griechischen Unterwelt gleichgesetzt werden. Der Beginn des Films, das Überschreiten der Pfütze durch die Tänzerin, stellt einen symbolischen Übertritt einer Schwelle dar, der nur von ihr oder durch ihre Hilfe durchgeführt werden kann. Ähnlich dem Fluss Styx, der als zu überwindende Schwelle in die Unterwelt in der Mythologie fungiert, fungiert das Wasser die Grenze zum Lokal dar. Die Tonspur suggeriert das Eintreten in die Bar durch das Geräusch einer sich öffnenden und wieder schließenden Tür und unterstreicht das darunterliegende Mythologem.

Die triste, eintönige Atmosphäre und die größtenteils vorherrschende Passivität der Barbesucher deutet auf die in zahlreichen antiken Erzählungen erwähnte Ödnis der Landschaft im Hades hin. Der Barraum mit der Bühne wird so zum Fluss des Vergessens, in dem sich in der Mythologie der Großteil der Toten als Schatten befindet und ein freudloses Dasein fristet.



Abbildung 13: *All the World's Her Stage* (Timecode 04:08)

Die schemenhafte Darstellung des Publikums steht für die schattenhafte Existenzen im Hades. Daneben existiert die Garderobe als Gegenkonzept zur Bar, die als Elysion oder Insel der Seligen – je nach Erzähltradition – aufgefasst werden kann, was sich visuell in der Helligkeit des Raumes und der hellen Ausleuchtung der Garderobe widerspiegelt. Dieser Raum ist durch einen Perlenvorhang vom Rest des Lokals getrennt und ein Übertritt dieser Schwelle kommt im Film nur zweimal vor.

Um ein weiteres substantielles Motiv aufzugreifen, bildet in „All the World's Her Stage“ das Motiv des Loops beziehungsweise der Repetition einen wichtigen narrativen Grundbaustein. Dieser entspricht auf mythologischer Ebene den qualvollen Tätigkeiten, die einige Verurteilte im Tartaros, dem tiefsten Ort noch weit unter dem Hades, bis in alle Ewigkeit verrichten mussten. Die sprichwörtliche Sisyphusarbeit oder Tantalusqualen gehen auf die Mythen rund um diesen Teil der Unterwelt zurück.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Hinz, Berthold: Sisyphos. In: *Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003) Online unter <[https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/sisyphos-COM\\_0122?s.num=2](https://referenceworks.brillonline.com/entries/der-neue-pauly-supplemente-i-5/sisyphos-COM_0122?s.num=2)> (23.04.2019).

Wir finden das Motiv der Wiederholung auf narrativer, visueller als auch auditiver Ebene des Filmes. Man sieht sich wiederholende Tätigkeiten der einzelnen Figuren, das Kartenspiel wird endlos fortgesetzt, die Kellnerin vollzieht jedes Mal eine Kreisbewegung durch den Raum, der Prediger in der ersten Reihe streichelt immer wieder sein Buch, et cetera. Die Kreisbewegung findet seine bildhafte Entsprechung unter anderem in den durch den Sprung ins Wasser auftretenden Wellen oder im Grammophon und der sich drehenden Schellackplatte.

Zu Beginn läuft die Nadel wie üblich spiralförmig nach innen, was der Hypnotisierung durch die Tänzerin entspricht, um am Ende des Tanzes in einer Endlosschleife, durch das rhythmische Kratzgeräusch betont, stecken zu bleiben, die erst durch die Wiederaufnahme der Tätigkeit durch die Bühnenhilfe durchbrochen wird. Auf der Soundebene finden wir außerdem noch weitere Repetitionen. Die Wiederholungen der Tätigkeiten von Kellnerin, Bühnenhilfe und Zuschauern werden durch Wiederholungen in der Musik unterstrichen. Die Band spielt ein sich immer wieder wiederholendes Thema und beendet dieses auch sehr abrupt ohne musikalische Höhepunkte geliefert zu haben. Auch die Abwechslung des Tanzes zur Monotonie des Abends wird durch ein repetitives, absteigendes, also katabatisches Thema nicht vollständig durchgeführt.

Die einzelnen Darbietungen auf der Bühne sind in sich abgeschlossene Nummern, die austauschbar erscheinen. Es gibt zwar einen Beginn und einen Schluss des Filmes, innerhalb der Filmrealität scheint es jedoch keinen Anfang und kein Ende zu geben. Man weiß nichts über die einzelnen Figuren, wie sie hierhergekommen sind oder wie viel sie schon konsumiert haben, ist für die Erzählung genauso irrelevant, wie die Frage, ob es für sie zu einem Ende der Nacht und einem Aufbruch in einen Alltag kommt. Am Ende des Filmes sehen wir den predigtähnlichen Auftritt, dem wieder keine Beachtung wiederfährt, der ‚Alltag‘ ist wieder in die Bar eingekehrt, ein Ende der Nacht nicht in Sicht und die verlorenen Seelen verharren an ihrem Ort ohne Entkommen. Sie scheinen im Kreislauf gefangen. Der Mann im Anzug blickt auf seine Taschenuhr und es folgt die Blende zu schwarz, das Ticken der Uhr wird jedoch über den Abspann weitergeführt, der Loop bleibt erhalten.

## 6. Conclusio

Ein Hauptanliegen der praktischen Arbeit war die kreative Auseinandersetzung mit Ästhetiken, Kodifizierungsstrategien und Merkmalen aus Pre-Code-Filmen und Film-Noir vor dem Hintergrund uralter, schon in Mythen auftauchenden Narrativen und Deutungsmustern. Mit der theoretischen Arbeit wurde veranschaulicht, auf welche Weise der Filmtext gelesen werden kann, welche audiovisuellen Hinweise zu anderen Filmen auffindbar sind und welche Narrative und Bildkompositionen als Vorlagen oder zumindest Inspirationen dienen.

Es wurde aufgezeigt, welche metaphorischen, auf mythologische Bausteine zurückgehende Elemente verwendet werden können, um die im Pre-Code auftretenden, selbstbestimmten, aktiven Frauenrollen zu kennzeichnen. In Kombination mit intertextuellen Bezügen und Querverweisen zu anderen visuellen Arbeiten lässt sich dadurch ein Konzept von Weiblichkeit erstellen, das, dem Pre-Code nachempfunden, aktiv, selbstbestimmt und emanzipatorisch definiert ist und heutigen FilmemacherInnen ein zusätzliches Instrumentarium liefert, um den Filmtext mit Deutungsmustern anzureichern. Es wurde also ein kurzer Überblick darüber gegeben, wie sich Filmschaffende mit ästhetischen Konzepten auseinandersetzen, um ihre Aussagen, Kommentare und Anliegen in den finalen Film zu platzieren. Das geschieht von der ersten groben Konzeption von Handlung, Ort und Figuren, über Fragen zu Ausleuchtung, Kameraeinstellung und Ausstattung bis hin zum finalen Schnitt und Sounddesign.

Am Ende bleibt an dieser Stelle ein letztes Mal die Feststellung, dass eine weitergehende Analyse zur Wirkung und Rezeption anderen überlassen sei, da man als Erzeuger des Werkes Gefahr läuft, bei der Analyse in einem Zirkelschluss festzusitzen. Man bleibt, dem Publikum in *All the World's Her Stage* nicht unähnlich, gefangen im eigenen Loop.

## 7. Bibliographie

### 7.1. Bücher und Zeitschriften

- Assmann, Jan: Das Kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen (Beck'sche Reihe 1307, München 1992).
- Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg: Einleitung In: Texte zur modernen Mythentheorie. Hrsg. v. Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg (Reclam 17642, Stuttgart 2012).
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags (Suhrkamp 4338, Berlin 2010).
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. (Suhrkamp, Frankfurt/Main 1979).
- Borde, Raymonde; Chaumeton, Etienne: A panorama of American Film Noir 1941-1953 (City Light Books, San Francisco 2002).
- Burn, Stephen J.: David Foster Wallace's Infinite Jest. A Reader's Guide. (Continuum, London/New York 2012).
- Butzel, Marcia; Percheron, Daniel: Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis. In: Yale French Studies, Nr. 60, 1980.
- Detken, Anke: Einleitung: Roland Barthes Mythen des Alltags 1957. In: Texte zur modernen Mythentheorie Hrsg. v. Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg (Reclam 17642, Stuttgart 2012).
- Detken, Anke: Einleitung: Claude Levi-Strauss: Die Struktur der Mythen 1955. In: Texte zur modernen Mythentheorie Hrsg. v. Barner, Wilfried; Detken, Anke; Wesche, Jörg (Reclam 17642, Stuttgart 2012).
- Dixon, Wheeler Winston: Precursors to Film Noir. In: Spicer, Andrew/ Hanson, Helen (Hg.): A Companion to Film Noir (Malden/ Oxford/ Chichester 2013).
- Doherty, Thomas: Hollywood's Censor. Joseph I. Breen and the Production Code Administration. (Columbia University Press, New York 2007).
- Doherty, Thomas: Pre-Code Hollywood: *Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934*. (Columbia University Press, New York 1999).
- Flensted-Jensen, Pernille: Something Old, Something New, Something Borrowed. The Odyssey and O Brother, where art thou? In: *Classica Et Mediaevalia: Revue Danoise De Philologie* 53, 2002.
- Godel, Rainer: Mythos und Erinnerung. Christoph Ransmayr: Die letzte Welt. In: *Germanica* 45, 2009.
- Grob, Norbert: Filmgenres: Film Noir (Reclam 18552, Stuttgart 2008).
- Henrichs, Albert; Bäbler, Balbina: Zeus. In: *Der Neue Pauly Supplemente* 1, *Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003).
- Hinz, Berthold: Sisyphos. In: *Der Neue Pauly Supplemente* 1, *Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*,

- Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003).
- Holtmark, Erling B.: The Katabasis-Theme in Modern Cinema. In: Classical Myth and Culture in the Cinema. Hrsg. v. Winkler, Martin M. (Oxford University Press 2001).
- Jacobs, Lea: The Censorship of Blonde Venus: Textual Analysis and Historical Method. In: Cinema Journal 27 (1988).
- Jamme, Christoph: Mythos – Kulturphilosophische Zugänge. In: Mythos und Kulturtransfer. Neue Figuration in Literatur, Kunst und modernen Medien. Hrsg. v. Krüger, Brigitte; Stillmark, Hans-Christian. (transcript, Bielefeld 2013).
- Kubie, Lawrence: The drive to become both sexes. In: The Psychoanalytic Quarterly Bd. 80 Nr. 2 (April 2012).
- LaSalle, Mick: Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood (Thomas Dunne Books, E-Book, New York 2000).
- LaSalle, Mick: Dangerous Men. Pre-Code Hollywood and the Birth of the Modern Man (Thomas Dunne Books, New York 2002).
- Levi-Strauss, Claude: The structural study of myths. In: The Journal of American Folklore. Vol 68. No 270, 1955.
- Millichap, Joseph R.: Lewis Milestone. Twayne's Filmmakers Series (Twayne Publishers, Boston 1981).
- Mulvey, Laura: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Film Theory and Criticism: Introductory Readings. Hrsg. Von. Braudy, Leo; Cohen, Marshall. (Oxford UP, New York 1999).
- Nelting, David; von Ehrlich, Isabel: Danaë. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003).
- Panofsky, Erwin: Der gefesselte Eros. In: Oud Holland - Quarterly for Dutch Art History Bd. 50 Nr. 1, 1933.
- Place, Janey: Women in Film Noir. In: Women in Film Noir. Hrsg. von Kaplan, E. Ann (BFI, London 1999).
- Sarris, Andrew: The Films of Josef von Sternberg. (Doubleday, New York 1966).
- Simonis, Annette: Mythos und Fraktale Form. Figuration der Hadesreise in Moderne und Gegenwart. In: Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien. Herausgegeben von: Krüger, Brigitte; Stillmark, Hans-Christian (transcript Metabasis - Transkriptionen zwischen Literaturen, Künsten und Medien Bd.14, Bielefeld, 2014).
- Sölch, Brigitte: Ganymedes. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003).
- Stanfield, Peter: An Excursion into the Lower Depths: Hollywood, Urban Primitivism, and "St. Louis Blues" 1929-1937. In: Cinema Journal Bd. 41 Nr.2, 2002.

Studlar, Gaylyn: Visual Pleasure and the masochistic Aesthetic. In: Journal of Film and Video. Bd. 37. Nr. 2. Sexual Difference, 1985.

Vanderbeke, Dirk; Wollschläger Hans (Hrsg.): Joyce, James: Ulysses. (Suhrkamp, Frankfurt/Main 2004).

Waldner, Katharina: Leda. In: Der Neue Pauly Supplemente 1, Mythenrezeption: Die Antike Mythologie in Literatur, Musik, und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart, Herausgegeben von: Cancik, Hubert; Schneider, Helmuth; Landfester, Manfred. (Der neue Pauly Supplemente 1 Band 5, Stuttgart, 2003).

Wilson, Leslie Kreiner: Mae West, She Done Him Wrong and the Code. In: Americana: The Journal of American Popular Culture, 1900 to Present, Hollywood Nr. 16. Ausgabe 2 (Herbst 2017).

Winkler, Martin M.: Introduction. In: Classical Myth and Culture in the Cinema. Hrsg. v. Winkler, Martin M. (Oxford University Press 2001).

Zinn, Howard: A people's History of the United States: 1492-Present. (Harper, New York 2005).

Zucker, Carole: The Idea of the Image: Josef von Sternberg's Dietrich Films (FDU Press, Rutherford 1988).

## 7.2. Internetquellen

IMDB: Baby Face: <<https://www.imdb.com/title/tt0023775/>> (23.04.2019).

Kunsthistorisches Museum. Online unter <<https://www.khm.at/objektdb/detail/40/>> (23.04.2019).

Lincoln, Kevin: The Ancient Greek Plays That Explain How The Killing of a Sacred Deer Got Its Title. In: vulture.com 27.10.2017 Online unter <<https://www.vulture.com/2017/10/the-killing-of-a-sacred-deer-and-greek-myths.html>> (12.04.2019).

Neuentdecktes Fresko zeigt Zeus als Schwan beim Sex mit Leda. In: derStandard, 20.11.2018; Online unter <<https://derstandard.at/2000091758537/Neu-entdecktes-Fresko-zeigt-Zeus-als-Schwan-beim-Sex-mit>> (23.04.2019).

Web Gallery of Art. Online unter <<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/correggi/mytholog/index.html>> (23.04.2019).

## 8. Filmographie

Camerini, Mario: *Ulisse* (1954), IT, 104 min.  
Coen, Joe.: *O Brother, Where Art thou?* (2000), USA, 106 min.  
Conway, Jack: *Red Headed Woman* (1932), USA, 74 min.  
Crichton, Michael: *Westworld* (1973), USA, 88 min.  
Curtiz, Michael: *Casablanca* (1942), USA, 102 min.  
DeMille, Cecil B.: *Sign of the Cross* (1932), USA, 124 min.  
DeMille, Cecil B.: *Cleopatra* (1934), USA, 100 min.  
Fleming, Victor: *Gone with the Wind* (1939), USA, 217 min.  
Fleming, Victor: *The Wizard of Oz* (1939), USA, 101 min.  
Green, Alfred E.: *Baby Face* (1933), USA, 71 min.  
Hawks, Howard: *Scarface* (1932), USA, 99 min.  
Hitchcock, Alfred: *Suspicion* (1941), USA, 99 min.  
Kubrick, Stanley: *Clockwork Orange* (1971), UK, 131 min.  
Lang, Fritz: *Nibelungen* (1922/1924), DE, 142 min.  
Lang, Fritz: *Dr Mabuse, der Spieler* (1922), DE, 270 min.  
Lang, Fritz: *M* (1931), DE, 117 min.  
Lanthimos, Yorgos: *The Killing of a Sacred Deer* (2018), UK/USA/IE, 116 min.  
LeRoy, Mervin: *Little Caesar* (1931), USA, 80 min.  
LeRoy, Mervin: *Three on a Match* (1932), USA, 64 min.  
LeRoy, Mervin: *Gold Diggers of 1933* (1933), USA, 96 min.  
Leterrier, Louis: *Clash of the Titans* (2010), USA, 106 min.  
Milestone, Lewis: *Rain* (1932), USA, 92 min.  
Peckinpah, Sam: *The Wild Bunch* (1969), USA, 145 min.  
Petersen, Wolfgang: *Troy* (2004), USA/UK/MT, 163 min.  
Roberts, Stephen R.: *The Story of Temple Drake* (1933), USA, 70 min.  
Sherman, Lowell: *She done him wrong* (1933), USA, 66 min.  
Snyder, Zack: *300* (2007), USA, 117 min.  
Stone, Oliver: *Platoon* (1984), USA, 111 min.  
Von Sternberg, Josef: *Blonde Venus* (1932), USA, 92 min.  
Welles, Orson: *Citizen Kane* (1941), USA, 119 min.  
Wellman, William A.: *Public Enemy* (1931), USA, 85 min.

## 9. Abstracts

### 9.1. Abstract Deutsch

Diese Diplomarbeit beschäftigt sich mit visuellen Darstellungsmöglichkeiten von mythologischen Motiven und Narrativen in Pre-Code Filmen. Der Text stellt den theoretischen Teil dar und wird durch eine praktische Arbeit vervollständigt. Dabei handelt es sich um den Kurzspielfilm *All the World's Her Stage*, der in Zusammenarbeit mit Alina Bachmayr-Heyda entstanden ist. Ihre theoretische Arbeit beschäftigt sich mit dem Filmtext im Hinblick auf den Begriff *Femme Fatale* und seine emanzipatorischen Potenziale.

Es wird in der vorliegenden Arbeit zunächst ein historischer Abriss der Phase von Pre-Code Hollywood in der ersten Hälfte der 1930er Jahre vorgenommen und anhand einiger Filmbeispiele typische Merkmale aufgezeigt. Des Weiteren werden einige Eigenschaften und Kennzeichen des späteren Film Noirs vorgestellt. Unter Zuhilfenahme mythentheoretischer Überlegungen wird aufgezeigt, wie mythologische Narrative und Motive im Pre-Code und Film Noir zum Einsatz kommen, um gesellschaftlich relevante Themen wie weibliche Selbstbestimmung oder Queer-theoretische Überlegungen darzustellen und zu verhandeln. Dabei werden verschiedene Mythentheorien vorgestellt, um eine visuelle Arbeit mit mythologischen Versatzstücken zu begründen.

Das Hauptanliegen dieses Textes ist das Sichtbarmachen und Auflisten der in den Filmtext eingeschriebenen Codierungen und Anspielungen auf mythologische Narrative wie die Sagen um Zeus und einige seiner Geliebten, sowie abstraktere mythologische Motive wie das Katabasis-Thema. Dabei wird auf die, sich durch die Kunst- und Kulturgeschichte ziehenden, bildlichen Ausgestaltungen und ihre jeweiligen Interpretationen und Deutungsmuster Bezug genommen.

### 9.2. Abstract English

This diploma thesis examines various types of visual representations of mythological motifs and narratives in Pre-Code Hollywood movies. It is completed by a short movie with the title “All the World’s Her Stage”. This movie was a product of a collaborative project with Alina Bachmayr-Heyda, whose diploma thesis elaborates on the extent to which the emancipatory potential of the *femme fatale* figure can be explored in neo-noir.

After an introductory chapter on the historical background of the era of Pre-Code Hollywood and some typical examples of movies of that time, this thesis will present a description and typical characteristics of the later arising era of *Film Noir*.

Following some theoretical considerations about definition, conception and purpose of myths in societies, and particularly in art and culture, it is demonstrated how mythological narratives and motifs in Pre-Code and Film Noir are used to represent themes such as female self-determination or discourses surrounding queer theory. Furthermore, various theoretical works on myths are presented in order to justify a visual work with mythological allusions.

The main focus of that part is to point out the mythological encodings inscribed in the film, such as the legends surrounding Zeus as well as more abstract motifs like the katabasis theme. It will be shown, that this encoding strategies are used on both auditory and visual level. Additionally, references will be made to art depicting mythological themes and their interpretations throughout history.