Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 48 (2006)

Heft: 276

Artikel: Photogenie erotischer Lebendigkeit : zum hundertsten Geburtstag von Louise Brooks

Autor: Kasten, Jürgen

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864567

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 10.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

1 ROLLED STOCKINGS
Regie: Richard Rosson (1927)

1

Photogenie erotischer Lebendigkeit

Zum hundertsten Geburtstag von Louise Brooks

"Diese Frau ist ein öffentlicher Skandal, dazu geschaffen, die Liebe-losen Frauen zum Selbstmord zu treiben und das Gesicht wie die Substanz der Welt zu verändern."

Als der pubertär verzückte Ado Kyrou dies 1957 in seinem Buch «Amour, Erotisme & Cinéma» über Louise Brooks schrieb, war die von den Kinemathekaren Henri Langlois in Paris und James Card in Rochester gerade erst dem Vergessen der Filmgeschichte entrissen worden. Ihr Mythos als Ikone des Stummfilms und als Verkörperung einer freizügigen weiblichen Existenz im Zeitalter des Jazz basiert eigentlich auf nur zwei Filmen, die sie 1928/29 in Deutschland gedreht hatte, sowie auf einigen Glamourfotos aus ihrer Zeit bei Paramount 1926 bis 1929. Ihre einundzwanzig US-Filme sind selbst Filmhistorikern kaum geläufig, gehören sie doch eher zur Studiomassenware, in denen sie oft noch nicht einmal die weibliche Hauptrolle spielte. Trotzdem hat sich das Bild der Louise Brooks in das kollektive Gedächtnis eingebrannt, und das sogar jenseits der Vermarktungsstrategien der Filmkonzerne. Auf fast jedem Grossstadtboulevard kann man heute Postkarten mit ihrem Abbild kaufen, das sich von ihren Filmrollen weitgehend gelöst hat.

Maske und Natürlichkeit

Henri Langlois hielt sie für die perfekteste Inkarnation des *photogénies*, sie verkörpere «die Intelligenz des kinematographischen Prozesses». Ihr Bild wirke zeitlos, wie die Statuen der Antike, es vereine «totale Natürlichkeit und totale Einfachheit». Wirft man einen Blick auf ihre stilisierte Erscheinung, will das zunächst kaum einleuchten. Da ist eine sehr junge Frau mit sehr kurzem, geometrisch geformtem Haarschnitt (einem Bob), spitzwinklig auslaufend im Schläfen-Wangenbereich. Das tiefdunkle Haar funkelt wie schwarz lackiert. Es bedeckt fast vollständig die Stirn und bildet kurz oberhalb der ebenfalls dunkel unterstrichenen Augenbrauen

eine scharfe Kante. Die tiefdunklen Augen werden durch dunklen Lidstrich unterstrichen und durch betont helles Make-up konterkariert. Das weisse Gesicht ist ein wenig rundlich, nicht so länglich oval wie im klassischen Schönheitsideal, dem etwa die Garbo entspricht. Die Lippen der Brooks wirken etwas schmal, können aber durch Farbbetonung verstärkt werden. Nacken und Schulteransatz liegen fast immer frei und bilden einen weiteren hellen Hautkontrast. Auf den Publicity-Fotos und auch in vielen Filmen trägt sie zumeist kniekurze Kostüme oder Abendkleider, die rückenfrei und fast bis zum Bauchnabel dekolletiert sind. Ihre kleinen Brüste werden zwar durch die Seitenteile geradeso verdeckt, aber durch einen Seitenblick einsehbar.

1

Sie gibt den Blick auf ihren Körper ungehemmt frei, ja zieht ihn regelrecht an, so dass sie einen fast nackten Anblick bietet, obwohl sie angezogen ist.

Der Begriff des Flappers, der Mitte der zwanziger Jahre auf den Typ des lebenslustigen, hedonistischen jungen Girls mit den kurzen Haaren und der sportiven Erscheinung gemünzt wurde, trifft auf Louise Brooks nur halb zu. Sie verbindet diesen neuen, leicht androgynen Frauentypus mit einer regelrecht aggressiven Stilisierung des Weiblichen, die Aspekte der *femme fatale* einbezieht. Ihre nonchalant direkte Ansprache des männlichen Betrachters, auf den ihre Lebenslust gerichtet zu sein scheint, die expressive Zeichenhaftigkeit ihrer Weiblichkeitsinszenierung haben etwas von der beschwingten Dekadenz, die einer Figurine von Aubrey Beardsley entströmt. Trotzdem ist Louise Brooks eine überaus moderne Erscheinung, die auch im *laissez faire* der Postmoderne *en vogue* ist, denn sie zeigt und modelliert ihren Körper ebenso freizügig wie selbstbestimmt.

Ihre nur etwa 1,60 Meter Körperhöhe steigert sie mit wenigstens acht Zentimeter hohen Absätzen, trotzdem wirkt sie auch in den hauchdünnen Kleidern aus Seide, Satin oder Chiffon nur bedingt durch die Linie. Louise Brooks ursprüngliches Ausdrucksmittel ist die Bewegung. Mit fünfzehn Jahren kommt sie 1921 nach New York, um hier modernen Tanz zu studieren, in den Kompanien von Martha Graham und Ruth St. Denis aufzutreten und bald ein bei den Männern überaus gefragtes Chorus- und Nachtclub-Girl zu werden. Sie tappt in die Jetset-Falle. Ihre Affären sind Legion. Bald zirkulieren Nacktaufnahmen von ihr. Aber sie entscheidet frei, wem

2

sie sich hingibt. Sie wird stets ein ebenso ungerichteter wie rebellischer Freigeist bleiben, eine Einzelgängerin, die – wie sie später schreiben wird – «durch vorübergehenden Erfolg beim Film zeitweilig vom Eremitenpfad abgelenkt» wurde. In ihren Filmen wird sie oft Tänzerinnen darstellen, ohne dass es je um ihren Tanz geht. Geblieben ist davon das Ausstellen ihrer gut trainierten, aber nicht sehr langen Beine, die ebenso mondäne wie leichte Bekleidung und die freigiebige Akzentuierung des Körpers. Für den Film ist das ein Glücksfall. Der ist eben nicht nur ein Bewegungsmedium, sondern auch eines der Körperschaulust und der voyeuristischen Blicke. Er kann, wie kein anderes szenisches Medium, Details regelrecht fetischistisch herausheben, das Gesicht und die Augen, den Nacken oder das Drehen des Kopfes in der Grossaufnahme oder im Umschnitt.

Louise Brooks' auffälligstes Wirkungsmerkmal ist die Lebendigkeit und vermeintliche Natürlichkeit ihres mimischen Ausdrucks. Dass der durch die Modellierung von Gesicht und Haaren für die foto- und die kinematografische Aufnahme bewusst überformt worden ist, gerät schnell in Vergessenheit. Ihr faszinierender Blick erinnert an die urwüchsige Unschuld eines Mädchens aus Kansas (wo sie am 14. November 1906 geboren wurde). Ihre Augen strahlen Anmut und tiefe Klarheit aus. Ihr Blick ist einladend, obwohl oft in eine kaum bestimmbare Ferne gerichtet, so dass er viele Adressaten haben kann. Er sendet anziehende Intensität aus, aber er fordert auch Distanz. Er ist offen, direkt, ja fast schamlos (= ohne Scham). Er ist sehr präsent und erscheint zugleich passiv, auch wenn die Augen der Brooks selten niederblicken. Er ist überhaupt nicht schwer (wie etwa der der Dietrich), sondern federleicht. Ihr Blick verschmilzt Mädchen und Frau, *femme fatale* und Naturgeschöpf. Er belebt die Maske der Louise Brooks, die sie sich mit dem scharfkantigen schwarzen Helm des Haarschnitts, den harten Kontrasten von Hell und Dunkel, nackter und bedeckter Körperteile zugelegt hat, auf ungeheuer vitale Weise. Das erstaunlichste an ihrer Erscheinung ist die Verschmelzung von Maske und Natürlichkeit, deren kontrastreiche Zutaten sich wechselseitig verstärken und doch eine Einheit bilden. Es entsteht eine flirrende Sinnlichkeit, zu dem sich im männlichen Blick, der in der Betrachtung aussergewöhnlicher Frauen nun einmal ein sexistischer ist, schnell auch Assoziationen von Unschuld und Verführung, Passivität, Hingabe und erfüllbarem Begehren gesellen.

Helldunkler Glanz des bad girl

Zum Film kommt Louise Brooks im Mai 1925. Sie soll nicht besonders scharf darauf gewesen sein, sondern hätte eigentlich lieber die Tänzerinkarriere bei den Ziegfeld-Follies fortgesetzt. Ihre Rolle in STREET OF FORGOTTEN MEN ist klein. Von Anfang an wird die dekorative dunkle Schönheit, die sie in diesem Bowery-Gangsterdrama zu geben hat, verbunden mit dem Charakter des quicklebendigen *bad girl*. Sie erhält einen Fünf-Jahres-Vertrag bei Paramount mit einem wöchentlichen Gehalt von 250 Dollar. THE AMERICAN VENUS (1925/26) erzählt von zwei verfeindeten Familien aus der Kosmetikbranche. Doch das ist nur Vorwand, um reale und inszenierte Bilder von der Miss-America-Wahl vorführen zu können. Louise Brooks ist Miss Bayport, die sich von den langbeinigen Blondinen nicht nur wegen ihrer dunklen Haare und kleineren Erscheinung abhebt. Obwohl sie die Wahl natürlich nicht gewinnt, ist sie der Blickfang, sowohl im Badeanzug wie auch im aufregenden Abendkleid, das ihren Oberkörper geradeso bedeckt und das sie lässig, lasziv, fast stoisch präsentiert. Eine solch brisante Körper-Kleid-Legierung

3

kann sie auch in A SOCIAL CELEBRITY (1926) vorführen, nachdem sie *Adolphe Menjou* zu einer imposanten Karriere getrieben hat, denn die Brooks als kleine Maniküre will um jeden Preis aufsteigen. In IT'S THE OLD ARMY GAME (1926) spielt sie an der Seite eines anderen Schauspielers, der

1 *Glamourfoto*

2 ROLLED STOCKINGS *Regie: Richard Rosson (1927)*

3 THE AMERICAN VENUS *Regie: Frank Tuttle (1926)*

4 LOVE 'EM AND LEAVE 'EM *Regie: Frank Tuttle (1926)*

5 *Victor McLaglen und Louise Brooks in* A GIRL IN EVERY PORT *Regie: Howard Hawks (1928)*

6 *Louise Brooks und W. C. Fields in* IT'S THE OLD ARMY GAME *Regie: Edward Sutherland (1926)*

4

Louise Brooks' auffälligstes Wirkungsmerkmal ist die Lebendigkeit und vermeintliche Natürlichkeit ihres mimischen Ausdrucks. Ihr Blick ist einladend, obwohl oft in eine kaum bestimmbare Ferne gerichtet.

5

6

wie Menjou einen absoluten Kontrast zur Lebendigkeit der Brooks gibt: *W. C. Fields*. Ein unglaubliches Spannungspaar bilden dessen griesgrämige Misanthropie und ihr smartes und befreiendes Lächeln, das sogar Fields den verschämten Anflug eines liebevollen Blicks entlockt.

In LOVE 'EM AND LEAVE 'EM (1926, Regie: Frank Tuttle) ist nicht nur ihre Rolle grösser, sondern auch ihre Amoralität. Die Einführungsszene zeigt sie als Ladenmädchen, das eine Leiter hochsteigt und sich der Blicke der Männer hinter ihrem Rücken durchaus bewusst ist. Am Ende der Leiter wippt sie mit dem Unterschenkel, als winke sie ihnen zu. Sie trägt die schönen Kleider und Dessous ihrer Schwester und spannt ihr den Verlobten aus, als der aufzusteigen beginnt. Sie verzockt das Geld des Wohlfahrtsfonds und schiebt die Unterschlagung ihrer Schwester zu. Ein Drittel des Films ist sie im extra kurzen Tutu mit weissem Puschelabsatz und weissem Zylinder zu sehen. Innerhalb einer Stunde wird sie erst ihren Abteilungsleiter und dann den Kaufhauschef verführen. Die älteren Herren fallen auf die laszive Jugendlichkeit und ihr aggressives sexy Outfit herein, der Verlobte ihrer Schwester auf ihren unschuldigen Blick. Wieso der biedere Schaufensterdekorateur der Auffassung ist, «You may not be real bright, but you're some snappy dresser», bleibt unerfindlich. Denn bereits in diesem Film ist sie nicht nur betont schick, sondern offenbart gerade in ihrer schauspielerischen Unbedarftheit einen fast auratischen Glanz und eine beängstigende

1

körperliche Direktheit. Vom üblichen Code, dem routiniert unterspielten Naturalismus der übrigen Schauspieler, ist sie weit entfernt. Sie kann nicht in dieser Weise spielen, vielleicht kann sie im Sinne dramatischer Rollenauslegung überhaupt nicht spielen. Sie verbindet sich kaum mit der Rolle, der Szene oder den Mitspielern. Ihre Präsenz ist unübersehbar, aber die Figur ist greifbar wie ein Windhauch. Sie ist ein leuchtender Fremdkörper in einer rührseligen Liebesgeschichte, in der sie unbeschwert ob Moral, Anstand und Konventionen (auch der schauspielerischen) eine federleichte *femme fatale* gibt.

Flapper, Hobo und femme fatale

Dass die Brooks auch in weniger exaltierten Rollen, die eigentlich einer dramatischen Differenzierung bedürften, eine gute Figur macht, hatte sie schon 1926 mit THE SHOW OFF bewiesen. Hier spielt sie das nette Mädchen von nebenan, das mit dem Nachbarssohn wohl schon seit Kindstagen liiert ist. Zwar trägt sie auch hier hochhackige Schuhe und gelegentlich ein Kleid mit durchsichtigem Hals- und Armbereich. Doch sie wirkt etwas zurückgenommener, der Blick ist sehr wach, aber auch fragend und träumerisch. Ihr Freund (*Gregory Kelly*) ist ein stiller Erfinder, dem es nicht gelingt, seine Entdeckung zu vermarkten, der aber in seinen sanften Augen fast ebenso viel Glanz hat wie sie. In einem emotionalen Ausbruch sagt sie dem Aufschneider, der sich in die Familie eingeschlichen hat, wütend und mit zusammengekniffenen Augen die Wahrheit. Ansonsten sind ihr neckisches Lächeln und ihre sich urplötzlich zuwendenden Kopfbewegungen selten handlungsrelevant. Trotzdem bringt sie der Regisseur *Malcolm St. Clair* immer wieder ins Bild, weil sie verschwenderische Unbekümmertheit, Begeisterung und Elan versprechen.

Der betont aktive Habitus des Flappers und seine Inszenierung in Kleidung und Körpergestus demonstriert einerseits Selbstbewusstsein und deutet andererseits eine gewisse Geschlechtsambiguität an. Auch Louise Brooks' Körperbild hat – nicht nur wegen der kurzen Haare und der sportlichen Figur – einen Zug ins Androgyne, der jedoch die jugendlich weiblichen Merkmale nur umso stärker hervortreten lässt. In BEGGARS OF LIFE (1928) wird dieser Kontrast auch dramatisch genutzt. Sie spielt ein Mädchen, das sich auf der Flucht vor der Polizei als Junge verkleidet. Den Grund dafür berichtet die Eröffnungssequenz kurz und knapp: Der Farmer, der sie aufgenommen hat, will sie vergewaltigen, worauf sie ihn erschiesst. Regisseur *William Wellman* zeigt das traumatische Geschehen in einer Doppelbelichtung, projiziert auf das Gesicht des Mädchens, das einem Landstreicher davon erzählt. Ihm schliesst sie sich an und kommt in eine Art Vorhölle. Denn der Anführer der Hobo-Gruppe bemerkt trotz der Schirmmütze, die tief in die jetzt freie Stirn gezogen ist, die weibliche Ausstrahlung, vor allem die des femininen Blicks. Damit wird sie Objekt der Begierde und des Kampfes. Dem Reiz von androgyner Figur und weiblichem Gesicht kann sich Wellmann nicht entziehen und bringt es wiederholt im Um- oder Gegenschnitt gross ins Bild, obwohl die Brooks den Charakterkonflikt nicht wirklich ausdeuten kann. Der Versuch, die Wangen und das Gesicht etwas zu vereisen, muss genügen, um auszudrücken, dass sie entwurzelt und verzweifelt einen Platz im Leben sucht. Dass ihr das ausgerechnet in der Verkleidung als altmodisches Bauernmädchen mit Haube gelingen soll, entlockt ihr das einzige zarte Lächeln in diesem dunklen Film voller sozialrealistischer Klischees.

BEGGARS OF LIFE ist einer der wenigen Filme, wo sich die Brooks für einen Mann entscheidet. Stets wird sie von mehreren begehrt, wobei sie erstaunlich wenig Unterschiede zwischen den Attraktivitätsniveaus macht. Das ist auf der Ebene der Rolle oft berechnend, auf der Ebene der Darstellung verschwenderisch. Es hat den Anschein, als sei sie bereit, ihre Zugewandtheit und ihr Lächeln fast jedem Mann zu schen-

2

ken. Nur die wenigsten können das Geschenk genau so frei annehmen, sondern versuchen, Besitz von ihr zu ergreifen. So auch in A GIRL IN EVERY PORT (1928, Regie: Howard Hawks). Eigentlich geht es um die Freundschaft zweier raubeiniger Seemänner. Der Ältere, äusserlich derb, aber mit weichem Kern (gespielt von *Victor McLaglen*), verliebt sich sofort in sie. Als Mademoiselle Godiva steigt sie im hautengen Badetrikot und schwarzglänzender Lederkorsage langsam eine Leiter

3

hoch, um sich im Kopfsprung in ein kleines Becken zu stürzen. Der gutmütige Seemann will mit ihr eine Farm kaufen, was ihr ein irritiertes Lächeln entlockt. Tatsächlich domestiziert sie ihn. Mit Inbrunst putzt er ihre Schuhe, während sie auf dem Sofa heftig mit seinem jüngeren Freund flirtet, den sie von früher kennt. «Some boys are just borned saps», meint er, nicht erkennend, was um ihn herum geschieht. Und Louise Brooks nickt in Grossaufnahme dazu. Natürlich kommt es zu Eifersucht und Schlägerei, doch

1 *Glamourfoto*

2 BEGGARS OF LIFE *Regie: William Wellman (1928)*

3 A GIRL IN EVERY PORT *Regie: Howard Hawks (1928)*

4 LOVE 'EM AND LEAVE 'EM *Regie: Frank Tuttle (1926)*

5 *Richard Arlen (stehend) und Louise Brooks in* BEGGARS OF LIFE *Regie: William Wellman (1928)*

3

Sie verbindet sich kaum mit der Rolle, der Szene oder den Mitspielern. Ihre Präsenz ist unübersehbar, aber die Figur ist greifbar wie ein Windhauch.

4

5

nur aus einem Missverständnis. Denn der jüngere Seemann betrügt seinen Freund nicht. Er verlässt fluchtartig seine Wohnung, als die Godiva sich ihm begehrlich nähert. Voraussetzung dafür, dass sich die beiden Männer wieder versöhnen, ist die Ausklammerung dieser Frau. Sie wird in der Schlusssequenz einfach vergessen.

In ihrem letzten amerikanischen Stummfilm lässt man sie noch drastischer verschwinden. In THE CANARY MURDER CASE (1928/29) wird sie nach fünfzehn Minuten erwürgt. Sie spielt einen Varietéstar, der hoch über den spärlich bekleideten Chorusgirls in einem knappen Federkostüm als schillernder Kanarienvogel schaukelt, unter ihr die Männer, die sie begehren – und die sie gnadenlos ausnutzt und erpresst. Sie will den Sohn eines Bankers heiraten. Ihr ist es völlig egal, ob der eine andere liebt. Als Dreingabe erpresst sie noch die eine oder andere Tiffany-Preziose von ausgemusterten Liebhabern. Louise Brooks wirkt ungewöhnlich angestrengt in diesem Film, den sie offensichtlich nicht gemocht hat. Ihr zunehmender Trotz und ihre Verachtung gegenüber der Arbeitsweise wie den Erzeugnissen des Hollywood-Studiobetriebs ist fast körperlich spürbar. Die kühle Berechnung der Liebesabenteuer, welche die Rolle narrativ vorgibt, kann sie kaum darstellen. Sie wird vor allem über das neureiche Interieur ihrer Wohnung definiert. Mimisch kämpft die Offenheit ihres Gesichts mit der behaupteten Verschlagenheit des Charakters. Noch heikler wirkt ihre Erscheinung durch die Einfügung nachgedrehter Tonpassagen und die Vertonung mit einer Stimme, die einen derb-schrillen Brooklyn-Akzent aufweist. Anmut wie Extravaganz ihrer Erscheinung werden arg ramponiert. Doch mehr noch: In den nachgedrehten Szenen wird sie zur

1

Silhouette degradiert, von hinten oder der Seite aufgenommen, so dass nur noch das hohle Zeichen ihres Bobs übrig bleibt.

Eine Fantasie aus Amoralität und Unschuld

G. W. Pabst hatte Brooks 1928 in einem Film gesehen, ob THE GIRL IN EVERY PORT oder das komische Drama EVENING CLOTHES (1927), wo sie eine quicklebendige Pariser Tänzerin namens Fox Trott gibt, ist heute schwer zu entscheiden. Dass er die Rolle der Lulu in der Verfilmung von Frank Wedekinds «Die Büchse der Pandora» (1929) mit einem in Deutschland un-

2

bekannten amerikanischen Revuegirl besetzt, grenzt an einen Skandal. Ihre «lächelnde Interessenlosigkeit» und die «kaum zwei wechselnden Ausdrucksnuancen für die Urgewalt der Lulu» quittiert die zeitgenössische Kritik kopfschüttelnd und daumensenkend. Ihr fehle die «Sinnenkraft» und die «Gewalt des Trieblichen». Von ihr gehe in einer der hochdramatischsten weiblichen Rollen, die Film und Theater bereithalten, nichts weiter aus als «Heiterkeit und Jugend». Jahrzehnte später wird sich das als einzigartiger erotischer Zauber und als Sternstunde der Filmgeschichte entpuppen. Über ihre Rolle wusste die Brooks zunächst nichts. Sie kannte Pabsts Filme nicht, die seit DIE FREUDLOSE GASSE (1925) den Zusammenhang von materieller und sexueller Attraktion und Macht thematisierten, die begierig Reinheit und Unschuld zerstört. Sie kannte das Drehbuch nicht. Pabst soll ihr nur wenig zum Inhalt der jeweiligen Szene gesagt haben. Dass sie aufgrund ihrer eigenen Lebenserfahrung viel über Sex und Tauschbeziehungen im Showbusiness und in der Finanzwelt erfahren hatte, war wahrscheinlich weder ihr noch Pabst wirklich klar. Gleiches gilt für ihre unbeschwerte Zügellosigkeit und ihre natürliche Renitenz, im wahren Leben wie in vielen ihrer Filme. Die Kindereinfalt des Lasters, die Wedekind in der Kunstfigur einer Monstertragödie versteckte, war für die Brooks völlig normal, so dass ihr die Vorgänge nach eigener Aussage wie ein «wahrheitsgetreues Bild dieser Welt der Lust» vorkamen.

Auch Pabst wollte die Lulu entdämonisieren. Ihm war aber klar, dass es nicht um eine realistische, sondern um eine laborhafte Anordnung von Geschlechterbeziehungen ging. Lulu sollte als völlig unverformtes Wesen erscheinen, das Begriffe wie gut und schlecht, Berechnung und Gegenleistung, Anstand und Konvention nicht kennt. Sie sollte unschuldig und amoralisch sein, aber nicht als schicksalhaftes Fabelwesen eines betörenden Erdgeists, sondern ganz selbstverständlich als moderne junge Frau. Pabst suchte eine Verkörperung des weiblichen Urzustands in völlig gegenwärtiger Gestalt, Erotik und Zugewandtheit. Ihn interessierte, wie darauf die geballte männliche Kraft, Macht und Panzerung reagiert. Er konfrontiert diese Frau, die nicht viel mehr als ihr Lächeln nutzt, mit den verkrampften Hahnenkämpfen der Männer, wobei abzusehen ist, dass der Gewinner der nächste Hahnrei sein wird. Daraufhin wird sie der Schlag treffen, sie bringen sich selbst um oder werden umgebracht. Den mächtigsten der Männer, den Lulu liebt und der sich gegen seinen Willen in sie verliebt, wird sie in einer Mischung aus Notwehr und Liebesbeweis eigenhändig töten. Damit beginnt ihr dramatisch und aus männlicher Selbsterhaltung notwendiger Abstieg zur Strassendirne. Ihr Schicksal erfüllt sich bei Jack the Ripper. Louise Brooks interpretierte das Jahrzehnte später als «Geschenk, von dem sie (Lulu) seit ihrer Kindheit geträumt hat: Tod aus der Hand eines Lustmörders». Ihrer Erinnerung (oder Einschätzung) nach sollte der Film enden, indem Jack ihr das Messer in die Vagina stösst. Doch das war bei aller Lust am sexuellen Hass, den Brooks als Obsession bei dem von ihr sehr bewunderten G. W. Pabst später ausgemacht hat, nicht darstellbar.

Auch in ihrem zweiten Film mit Pabst, DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN (1929),

3

hatte Louise Brooks nach eigener Aussage keine Ahnung von der Handlung und dem dramatischen Gehalt ihrer Rolle. Der Regisseur probte mit ihr kaum Szenen, und er zeigte ihr auch nie die Muster. Der Film verlange vom Darsteller Wahrheit, meinte er später. Aber offensichtlich gibt es verschiedene Wege, diese im Film zu codieren. Eine davon ist die erotische Anschauung, die Pabst in Aufnahmen des entblössten Hals-Schulter-Nacken-Bereichs (eines der beliebtesten Darstellungsfelder von Kindfrauen) sucht. Alle erotischen Situationen kulminieren

1 THE CANARY MURDER CASE *Regie: Malcolm St. Clair (1929)*

2 DIE BÜCHSE DER PANDORA *Regie: G. W. Pabst (1929)*

3 DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN *Regie: G. W. Pabst (1929)*

4 *Louise Brooks und Fritz Kortner in* DIE BÜCHSE DER PANDORA *Regie: G. W. Pabst (1929)*

5 *Adolphe Menjou und Louise Brooks in* EVENING CLOTHES *Regie: Luther Reed (1927)*

6 *Fritz Rasp und Louise Brooks in* DAS TAGEBUCH EINER VERLORENEN *Regie: G. W. Pabst (1929)*

4

G.W. Pabst konfrontiert diese Frau, die nicht viel mehr als ihr Lächeln nutzt, mit den verkrampften Hahnenkämpfen der Männer, wobei abzusehen ist, dass der Gewinner der nächste Hahnrei sein wird.

5

6

1 *Georges Charlia und Louise Brooks in* PRIX DE BEAUTÉ *Regie: Augusto Genina (1930)*

2 *Louise Brooks und Buck Jones in* EMPTY SADDLES *Regie: Lesley Selander (1936)*

3 *John Wayne und Louise Brooks in* OVERLAND STAGE RAIDERS *Regie: George Sherman (1938)*

1

Vom Projektorlicht bestrahlt, sinkt sie im Bildvordergrund zusammen. Ihr Lächeln erstirbt, während es auf der Leinwand im Hintergrund lebendig ist und bleiben wird, solange die Maschinerie des Kinos läuft.

2

3

darin, dass Louise Brooks' Kopf als Zeichen der Hingabe in den Nacken zurückfällt. Um psychologische Wahrheit bei Brooks herzustellen, griff Pabst zu simplen Psychotricks, etwa den Entzug oder die Zuwendung von Aufmerksamkeit und die Stimulierung von Eifersucht. Die erotische Anziehungskraft der Hauptdarstellerin setzte er auch gegenüber den völlig anders spielenden deutschen Schauspielerkollegen ein, um bei ihnen Abwehr- oder Reizaffekte hervorzurufen. Trotz der szenischen Detailversuche des Regisseurs, einen psychologischen beziehungsweise erotischen Realismus herzustellen, geht Brooks auch durch diesen Film mit einer eindringlichen Unpersönlichkeit. Sie verkörpert Thymian, die auf ihrer Konfirmationsfeier vergewaltigt und der das Kind genommen wird. Aus dem Haus gewiesen, landet sie im Erziehungsheim, das Pabst als sadistische Vorhölle zeigt, und später im Bordell, das er als familiären, fast arkadischen Ort inszeniert. Das junge Mädchen, das angesichts dieser traumatischen Ereignisse zur Frau wird, verfolgt dies mit offenen, staunenden, aber merkwürdig unbetroffenen Augen. Was Thymian jenseits von situativen Primärreaktionen empfindet, ist in ihrer Maske eines Konzentrats unschuldiger Schönheit und sozial erzwungener Amoralität schwer auszumachen. Im Vergleich zur Lulu scheint sie weniger getrieben, fast gelassen zu agieren. Und sie setzt ihr Lächeln erheblich sparsamer ein, das hier aus einer melancholisch verhangenen Situation entsteht und dann umso leuchtender erstrahlt. Im Bordell entlockt es einem dicken Freier (*Kurt Gerron*), der um die Einmaligkeit dieses Anblicks weiss, Tränen der Rührung.

Louise Brooks gehe, so der irritiert berührte Kritiker Ernst Blass, «erschrocken, trotzig, wartend, verwundert durch den Film. Fast wie ein schöner, tragischer Buster Keaton. Grossäugig, infantil, in entzückenden Kleidern». Eigentlich spielt sie gar nicht. Sie codiert Bedeutung nicht mit artistischen Mitteln des Schauspielers. Sie scheint nur sich selbst zu geben, mit unglaublicher Präsenz da zu sein und sich an den Augenblick zu verströmen. Das Vorher und Hinterher, die Entwicklung einer Rolle, damit hat sie wenig im Sinn. In einem Filminterview, das sie 1974 dem Dokumentarfilmer Richard Leacock gab, meinte sie, dies sehr genau reflektierend: «Wenn ich spielte, hatte ich nicht die blasseste Ahnung, was ich eigentlich tat. Ich spielte mich einfach selbst; das ist die schwierigste Sache der Welt – wenn man weiss, dass es schwierig ist. Ich wusste es nicht, und so kam es mir leicht vor. Ich brauchte nichts zu verlernen.» Das Wissen um sich und ihre Wirkung hätte ihren Ausdruck wahrscheinlich zerstört. G. W. Pabst beliess sie bewusst in diesem Status genialer Unbefangenheit. Er bemühte ein paar inszenatorische Tricks und besonders empfindliches Filmmaterial, sie zur Geltung zu bringen.

PRIX DE BEAUTÉ (1929/30, Regie: Augusto Genina) ist ihr letzter Film in Europa. Er entsteht nach Drehbuchideen von G. W. Pabst und *René Clair*, der ihn ursprünglich inszenieren sollte. Louise Brooks verkörpert den Prototyp des lebenslustigen Flappers, die Sekretärin, vor allem durch ihr Lachen. Es ist hell, klar, vital, Leben aufsaugend, manchmal auch etwas verlegen – und es wird, so zauberhaft es ist, vom Regisseur zu häufig ins Bild gesetzt. Eine wichtige Charakterisierung erfolgt über den Kontrast, das Ausstellen des Nicht-lächeln-könnens, als sie mit ihrem Verlobten für ein Foto der Liebe posieren soll. Es gelingt der sonst so natürlich lachenden Lucienne nicht, ihr Lächeln gefriert, sie schlägt

1

die Augen nieder. Denn ihr Traum vom Leben ist ein anderer. Sie bewirbt sich bei einer Schönheitskonkurrenz, gewinnt und wird Miss Europa. So gerät sie zwischen zwei Welten, die beide an ihr zerren. Zunächst entscheidet sie sich für das Vertraute der kleinbürgerlichen Beziehung, die sie bald als beengend empfindet. Als sie ein Filmangebot erhält, ist der Konflikt riesengross. Doch Konflikte mimisch oder körperlich auszudrücken, das hat Louise Brooks nie gelernt, und kaum ein Regisseur hat es mit ihr versucht. Genina löst das Problem über Requisiten (den zerrissenen und nachts wieder zusammengesetzten Filmvertrag) sowie Detailaufnahmen der Arbeiterhand ihres schlafenden Verlobten, die sie noch einmal streichelt, bevor das verlassene Bett von ihrer Rückkehr in die Glamourwelt berichtet. Grandios gespielt und inszeniert ist die Schlusssequenz. Mit einer Pistole im Sakko nähert sich der Verlobte dem Studio, wo man die ersten Probeaufnahmen der Miss Europa sichtet. Weil der noch stumm gedrehte PRIX DE BEAUTÉ als Tonfilm herausgebracht wird, muss sie singen. Natürlich ist es ein sentimentales Chanson. Er erschiesst die schönste Frau, die er und der Kontinent je gesehen haben. Vom Projektorlicht bestrahlt, sinkt sie im Bildvordergrund zusammen, ihr Lächeln erstirbt, während es auf der Leinwand im Hintergrund lebendig ist und bleiben wird, solange die Maschinerie des Kinos läuft.

Serienwestern und Depressionen

Zurück in den USA erstirbt die Filmkarriere der Louise Brooks. Paramount rächt sich für ihre Weigerung, am Tonfilm-Nachdreh zu THE CANARY MURDER CASE mitzuwirken. Sie selbst lehnt andere Angebote stolz ab. 1931 kann sie in einem Kurzfilm und zwei Billigproduktionen einen Musicalstar spielen. Kürze und Belanglosigkeit dieser Auftritte müssen beziehungsweise sollten wie eine Ohrfeige für den eigenwilligen Jungstar von einst gewirkt haben. Louise Brooks geht zurück zum Varieté und tritt in Nachtclubs auf. 1936 spielt sie in dem konfusen Billigwestern EMPTY SADDLES, den der B-Star *Buck Jones* für Universal produzierte. Brooks trägt jetzt kinnlange Haare, das Gesicht ist fast ungeschminkt, es wirkt trotz des noch immer wachen Blicks etwas müde. Meist läuft sie in Jeans, Baumwollhemd und flachen Cowboystiefeln herum, was künstlicher wirkt als früher ihre stilisiertesten Garderoben. Sie spielt eine patente, eingreifende, kumpelhafte Frau, die vom Helden schliesslich aus dem davonfahrenden Zug auf sein Pferd und die verwunschene Ranch geholt wird. Auch ihr letzter Film, OVERLAND STAGE RAIDERS (1938), ist ein schnell und billig gedrehter Serienwestern. Modern ist hier allein, dass die Räuber zu Pferd jetzt Omnibus und Zug überfallen, bevor ein Flugzeug den Goldtransport übernimmt. Brooks unterhält mit ihrem Bruder den Flugplatz, trägt Verantwortung, schulterlange Haare und stark geschminkte Lippen. Das Timing ihrer kurzen Auftritte stimmt, auch ihre Stimme ist absolut tonfilmtauglich. Trotzdem bleibt ihre Figur kaum in Erinnerung. Ein weiterer Star der damaligen Billigwestern, *John Wayne*, rettet unter Einsatz von Fäusten und Revolvern Flugzeug und Fracht. Er hat zwar auf Louise Brooks ein Auge geworfen, aber der Film hat angesichts seiner Actionvorfälle keine Zeit, dem nachzugehen.

Mit zweiunddreissig Jahren zieht sich Louise Brooks endgültig vom Film zurück. Es beginnt eine schonungslose Reise zu sich selbst, die manche auch als Abstieg bezeichnen. Die Stationen sind: Alkohol, zurück ins Elternhaus, Warenhausverkäuferin, Call Girl, Prostitution und langjährige Depression, bevor ein früherer Bewunderer ihr regelmässig einen Scheck spendiert. In den späten fünfziger Jahren beginnt sie, ebenso reflektiert wie unverhohlen, filmhistorische Artikel zu schreiben. Ihre Memoiren jedoch vernichtet sie. Hollywood soll ihr für die Verfilmung eine hohe Summe geboten haben. Doch auch diesmal weigert sie sich. Louise Brooks stirbt 1985 in Rochester.

Jürgen Kasten

Literatur

Louise Brooks: Lulu in Berlin und Hollywood. München, Schirmer/Mosel, 1983

Kenneth Tynan: The Girl in the Black Helmet – Louise Brooks. In: Ders.: Show People. London, Virgin, 1981

Barry Paris: Louise Brooks. New York, Alfred Knopf, 1989

Karin Moser (Hg.): Louise Brooks. Rebellin, Ikone, Legende. Wien, Filmarchiv Austria, 2006