

3. Die Büchse der Pandora

Bassanio: I swear to thee, even by thine own fair eyes
Wherein I see myself.

Portia: Mark you but that?
In both my eyes he doubly sees himself!
In each eye one, swear by your double self,
And there's an oath of credit.¹

William Shakespeare, *The Merchant of Venice*

Wenn van Helsing (Edward Van Sloan) und Dracula (Bela Lugosi) in Tod Brownings gleichnamiger Verfilmung von 1931² das erste Mal aufeinandertreffen, durchschaut der Wissenschaftler van Helsing den Grafen im wörtlichen Sinne. In einer Variation auf das fehlende Spiegelbild des Vampirs inszeniert Browning den Spiegel auf bemerkenswerte Weise, indem er ihn im Deckel eines kleinen Kästchens platziert. Die Montage des Films konstruiert dabei eine Blickkonstellation, in welcher der Körper von Dracula zwar im Salon sichtbar ist, nicht aber im Spiegelbild. Als van Helsing seinen Kontrahenten bittet, in das Kästchen zu blicken, reagiert der Ertappte nahezu manisch. Er schlägt ihm den Kasten aus der Hand und verliert die Kontrolle über seine Gesichtszüge, die sich zu einer Grimasse verziehen. Es ist dieser zornig-ladene, hypnotisierende Blick, dem ein Zug von Wahnsinn innewohnt, durch den Bela Lugosi über Jahrzehnte zum Synonym für seine Rolle wurde.³ Kurz darauf hat Dracula seine *Contenance* (von frz. »contenir«) wiedererlangt und verabschiedet sich mit der gleichen Eleganz, die seinen Auftritten in

1 William Shakespeare, *The Merchant of Venice* [1600], New Haven und London: Yale UP 2006, 5.1.242–246.

2 Tod Brownings *Dracula* (1931), nach einem Drehbuch von Garrett Fort, das auf dem Bühnenstück von Hamilton Deane und John Balderston (1924, 1927) basiert, welches wiederum auf den Briefroman von Bram Stoker (1897) zurückgeht. Bela Lugosi verkörperte die Rolle des Grafen bereits in den Broadway-Aufführungen des Bühnenstücks.

3 Vgl. Elisabeth Bronfen, »Speaking with Eyes. Tod Browning's ›Dracula‹ and its Phantom Camera«, in: Bernd Herzogenrath (Hg.), *The Films of Tod Browning*, London: Black Dog 2006, S. 151–171, hier S. 153, 160 und 170. Alec Charles, »Double Identity. Presence and Absence in the Films of Tod Browning«, in: ebd., S. 79–93, hier S. 81.

Gesellschaft eigen ist. Für einen kurzen Moment jedoch befindet sich van Helsing in der Machtposition, Dracula und das Geheimnis seiner Existenz auf ein kastenförmiges Objekt zu reduzieren.

3.1 Die Kehrseite zwischen Blick und Körper

Siebzig Jahre später inszeniert Steven Spielberg in *Artificial Intelligence: AI* (2001) einen ähnlichen Machtgestus, der – wie die Aufführung der Illusionsbühne – von einer Asymmetrie der Geschlechterrollen bestimmt wird.⁴ In einem Konferenzraum sind zahlreiche Mitarbeiter zusammengekommen, um der Präsentation des Gründers und Kopfes der Firma, Prof. Hobby (William Hurt), der nächsten Entwicklungsstufe in der Produktion maschineller Intelligenz beizuwohnen. Unter den Angestellten befindet sich eine Maschinenfrau, Sheila (Sabrina Grdevich), die sich äußerlich durch nichts von den anwesenden Menschen unterscheidet und somit modellhaft für die Kreationen des Hauses einsteht. An ihr demonstriert Prof. Hobby die technologischen Errungenschaften seiner Forschung und zugleich ihre Limitationen. Die Präsentation erfüllt weniger einen wissenschaftlichen Anspruch (vor allem dient sie auf raffinierte Art und Weise der Information der RezipientInnen), sondern trägt deutliche Züge eines Spektakels. Hobby demonstriert Sheilas Gehorsam, indem er sie anweist, sich vor der Versammlung zu entkleiden. Wenig später sticht er ihr unangekündigt eine Nadel in den Handrücken. Zwar reagiert sie erschrocken, bringt die Ursache aber nicht mit einem Gefühl in Verbindung. Sie personifiziert die vollkommene Maschine: Sie ist gehorsam, vermag weitgehend autonom zu denken, Informationen zu speichern und empfindet weder körperlichen Schmerz noch Schamgefühl.



Abb. 3.1 & 3.2: Sheila in Steven Spielbergs *Artificial Intelligence: AI* (2001).

4 Nach der Kurzgeschichte von Brian W. Aldiss, »Super-Toys Last All Summer Long« [1969], in: *Best SF Stories of Brian W. Aldiss*, London: Victor Gollancz 1988, S. 194–201. Stanley Kubrick arbeitete über mehrere Jahre (u. a. mit Sara Maitland) an der Umsetzung der Kurzgeschichte und gab die Regie schließlich in die Hände von Spielberg.

Auf dem Höhepunkt seiner Demonstration – die auch eine männliche Machtdemonstration ist – weist Hobby Sheila an, sich zu setzen und den Mund zu öffnen. Nachdem er einen Mechanismus an Sheilas Gaumen aktiviert hat, verschieben sich ihre Gesichtshälften und offenbaren die darunterliegende Mechanik eines Androiden (Abb. 3.1 & 3.2). In diesem Moment entgleiten Sheila wortwörtlich die Gesichtszüge und sowohl ihre Existenz als auch ihr Wille geben sich als Produkt menschlicher Programmierung zu erkennen. Um den Unterschied zwischen Mensch und Maschine zu demonstrieren, zieht Prof. Hobby einen kleinen Kubus, der in ihrer Stirn eingelassen ist, heraus und verkündet, dass es sich bei ihrem Körper, der sich zuvor noch einem Menschen gleich bewegt hat, lediglich um ein Spielzeug (»a sensory toy«) handelt. Mit dieser »Black Box« hält er den entscheidenden Schaltkreis und damit die Essenz der maschinellen Existenz in seinen Händen – die Differenz zwischen Mensch/Frau und Maschine, reduziert auf ein materielles Ding.

Sheila steht nicht nur als technisches Objekt, sondern auch als sexualisierter Körper im Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie dient zugleich als Anschauungsobjekt und als Schauobjekt. In diesem dualen Blick markiert die Box im gleichen Maße eine Differenz, in welchem eine andere kaschiert wird. Die Beurteilung der sexuellen Differenz und der Differenz zwischen Mensch und Maschine sind ineinander verschränkt. Sheilas täuschende »Echtheit« geht allerdings mit einer zusätzlichen Unterscheidung einher, durch die der Modus der Betrachtung auffällig wird und die Betrachtenden selbst einem Urteil unterwirft: Die Frage danach, was die Maschine vom Menschen unterscheidet, birgt ebenso die Frage danach, was den Menschen von der Maschine unterscheidet. In dieser Konstellation markiert die Box die Grenze zwischen betrachtendem und betrachtetem Körper, zwischen Mensch und Maschine.

Die Gleichsetzung des Subjekts mit einem Objekt untergräbt jegliche vermeintlich stabile Subjektposition. Durch diese Diskriminierung (im Sinne einer Herabsetzung) ist das Subjekt folglich nicht länger selbstbestimmter Akteur, sondern Gegenstand der Handlung. Dabei zeugt die Geschichte der Objektivierung von Subjekten überwiegend von einer Gleichsetzung von Frauen mit einem Objekt. Allem voran bildet der Mythos der Pandora (deren äußere Schönheit mit einem unheilbringenden Gefäß kontrastiert wird) die archetypische Vorstellung körperlicher Reduzierung.

Im Folgenden soll der Pandora-Mythos im Anschluss an die Arbeiten von Jane E. Harrison und von Dora und Erwin Panofsky untersucht werden, um die Zwangsläufigkeit der Verbindung von Pandora und der ihr zugeschriebenen Büchse in Frage zu stellen. In einem weiteren Schritt werden zwei Texte von Sigmund Freud herangezogen, in denen ein ähnlicher Kurzschluss der »Weiblichkeit« mit einem Gefäß formuliert wird. Anschließend wird G. W. Pabsts *Die Büchse der Pandora* (1929) zu untersuchen sein, in dem die mythische Büchse in der Diegese

des Films zwar vorrangig von Requisiten repräsentiert wird, die Hauptfigur Lulu (Louise Brooks) aber dennoch explizit als Pandora identifiziert wird. Anders als in den zugrundeliegenden Dramen von Frank Wedekind inszeniert Pabst Lulu nicht als ›Vamp‹, sondern als Erkenntnisobjekt. Zentral für den fünften Akt des Films sind die Großaufnahmen der Hauptfigur, deren Gesicht fetischisiert wird und sich beständig einer abschließenden Beurteilung entzieht. Das Anliegen dieses Kapitels ist es, auf die Strategien der Objektivierung hinzuweisen und die damit verbundenen misogynen Züge im Wechselspiel zwischen Bewegung und Stasis bzw. Eindeutigkeit und Polyvalenz offenzulegen.

3.2 Der Mythos der Pandora

In mythischen Erzählungen erlangen die Protagonisten zuweilen Kontrolle über ein scheinbar unausweichliches Los, indem sie es auf ein Objekt beziehen – insbesondere auf ein Gefäß, in dem sich die Quintessenz des Schicksals einschließen lässt. Diese Fantasie von einer eingedämmten Katastrophe (im Englischen ist die Rede von »containment«), deren Ausmaße aber erst in ihrem Ereignis sichtbar werden, unterliegt einer expliziten Zeitstruktur. Es ist dieser Übergang vom ›status quo ante‹ zum schicksalhaften, meist tragischen ›post‹, vom unbewegten ›Vorher‹ zu den umgestürzten Verhältnissen eines ›Danach‹, für den die Büchse der Pandora emblematisch einsteht.

Das älteste erhaltene literarische Zeugnis des Pandora-Mythos stammt vom griechischen Dichter Hesiod, der die Schöpfung Pandoras und das anschließende Unheil in *Werke und Tage* und seiner *Theogonie* beschreibt.⁵ Nach Hesiod wird Pandora auf Geheiß des Zeus, der für den Raub des Feuers an Prometheus und den Menschen auf Rache sinnt, von Hephaistos geschaffen. Athene haucht Pandora Leben ein, sie wird von Aphrodite mit äußerer Schönheit und von Hermes mit »falscher Rede« beschenkt,⁶ bevor sie zur Erde entsandt wird. Dort angekommen, nimmt sie Prometheus' Bruder Epimetheus zur Frau. Als sie den Deckel des mitgesandten Gefäßes abnimmt, das sprichwörtlich zur Büchse der Pandora wurde, lässt sie alle darin enthaltenen Plagen bzw. Übel (und später Sünden) frei, die

5 In letzterer wird Pandora allerdings nicht namentlich genannt. Hesiod, *Werke und Tage*, V. 57–101 und *Theogonie* V. 570–593, zitiert nach Hesiod, *Theogonie/Werke und Tage. Griechisch und deutsch*, übers. von Albert von Schirnding, München und Zürich: Artemis und Winkler 1991. Jane E. Harrison, »Pandora's Box«, *Journal of Hellenic Studies* 20 (1900), S. 99–114, hier S. 103: »Hesiod is clearly repeating a story already current and familiar.«

6 Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die wörtliche Bedeutung ihres Namens als »Allbegabte«. Vgl. Hesiod, *Werke und Tage*, V. 80–82. Dieser Auslegung steht die Deutung Pandoras als »Allgebende« Erdgöttin entgegen. Vgl. Dora und Erwin Panofsky, *Pandora's Box. The Changing Aspects of a Mythical Symbol* [1956], New Jersey: Princeton UP 1991, S. 4.

in der Folge die Erde heimsuchen. Allein die Hoffnung bleibt in dem Gefäß zurück.⁷

Der Mythos der Pandora wirkt weit über die Grenzen des griechischen Sprachraumes hinaus, sodass u. a. von der »Büchse der Pandora«, »boîte de Pandore«, »Pandora's box«, »caja de Pandora«, »Pandoras ask« oder »doos van Pandora« gesprochen wird.⁸ Lediglich im Italienischen ist die Rede vom »vaso di Pandora«.⁹ Dabei hat Jane Harrison darauf hingewiesen, dass Pandora ursprünglich nie über ein solches Gefäß verfügt hat, obgleich die »Büchse der Pandora« über die Jahrhunderte zu einem feststehenden Idiom geworden ist:

No myth is more familiar than that of Pandora, none perhaps has been so completely misunderstood. Pandora is the first woman, the beautiful mischief: she opens the forbidden box, out comes every evil that flesh is heir to; hope only remains. The box of Pandora is proverbial, and that is the more remarkable as she never had a box at all.¹⁰

In ihrem herausragenden Werk über das mythische Symbol haben Dora und Erwin Panofsky nachgewiesen, dass Pandora erst durch eine Modifikation des Mythos in der Renaissance mit einem handlichen Gefäß ausgestattet wurde. In der Übersetzung des Mythos durch Erasmus von Rotterdam, der zwei Mal in seiner *Adagiorum chiliades tres* (1508) auf Pandora und ihr Gefäß zu sprechen kommt, ersetzt er das »dolium« (gr. *πίθος*, *phíthos*) durch »pyxis« und damit ein fassförmiges, tönernes Lagerungsgefäß (in dem zum Teil auch Verstorbene bestattet wurden) durch eine handliche Büchse.¹¹ Wie Dora und Erwin Panofsky ausführen, gibt es in der Darstellung von Erasmus sogar eine grammatikalische Ambiguität hinsichtlich der Frage, ob die Büchse tatsächlich durch Pandora oder von Epimetheus (gr. »der danach Denkende«) geöffnet wird. Sie verweisen auf Philodemos von Gadara als Vertreter dieser Deutung und sehen in ihm den Urheber für eine

7 Dora und Erwin Panofsky verweisen auf die Variationen des Mythos nach Babrius und dem Epigrammiker Makedonios von Thessaloniki, in der nicht das Übel der Welt, sondern alle Güter enthalten sind. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 7; vgl. Harrison, »Pandora's Box«, S. 100.

8 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 18.

9 Vgl. ebd., S. 19 und 67, siehe auch S. 9.

10 Harrison, »Pandora's Box«, S. 99.

11 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 15–17; ebd., S. 17: »The replacement of *πίθος* or *dolium* by *pyxis* transformed a big, practically immovable storage jar into a small, portable vessel [...].« Harrison, »Pandora's Box«, S. 100: »*πίθος* is a very large jar, that either stands *on* or is partly buried *in* the earth.« (Hervorhebung im Original) Harrison setzt darüber hinaus die Verwendung der *πίθος* als Grabstätte mit »Geistererscheinungen« (*κῆρες*) in Verbindung.

Darstellungstradition in Dichtung und Kunst vom 16. bis ins 19. Jahrhundert, in der Epimetheus besagte Büchse öffnet.¹²

Ergänzend zur grammatikalischen mag es noch eine weitere, handlungsorientierte Erklärung für die Substitution eines stationären durch ein wesentlich kleineres und mobiles Objekt geben, die mit der Wandelbarkeit des Gefäßes in Verbindung steht: In dem Moment, in dem das mythische Gefäß geöffnet wird, strömt der symbolische Inhalt aus dem räumlichen Einschluss. Die Öffnungsbewegung führt unmittelbar in eine Gegenbewegung, mit der eine fundamentale Veränderung der Rahmensituation einsetzt, welche die Beteiligten in eine irreversible, passive Position versetzt. Diese Fähigkeit zur Transformation entspricht eher der beweglichen »pyxis« als dem stationären »dolium«. Das Gefäß symbolisiert nicht nur einen Mythos, sondern steht im Mittelpunkt eines Ereignisses, in dem es als Objekt eine größere und nachhaltigere Handlungsmacht erhält als die beteiligten Subjekte. Wer das Gefäß öffnet, ist zur Optionslosigkeit verdammt. Wie in den Sagen des Prometheus, der die immergleiche Wiederholung erleidet, und des Sisyphos, der seine Aufgabe nie zum Abschluss bringt, bleibt auch im Mythos der Pandora der Pithos nie verschlossen.

Entscheidend für den Mythos ist weniger die Gestalt des Gefäßes als das Potenzial, das sich darin befindet und dessen Wirkung sich in zahllosen Fassungen realisiert und als Narrativ tradiert hat. Die Bewegung, die in der potenziellen Öffnung des Pithos begriffen liegt, und die Iteration des Symbols machen aus dem Objekt ein Motiv (nach lat. »motivum«). Die Ausführungen von Dora und Erwin Panofsky spiegeln diese Überlegung, wenn sie von einem Pithosmotiv ausgehen (»pithos motif«).¹³ »Pandora's Box« ist nicht (nur) ikonisch,¹⁴ sondern steht mit einer Handlung und einer Idee in Verbindung, die in der bildenden Kunst zwangsläufig statisch erscheinen muss,¹⁵ in der räumlichen und zeitlichen Realisierung des Films aber ihre Bewegung zurückerhält. Während die Vermittlung des unsichtbaren Inhalts des Gefäßes in den darstellenden Künsten nur durch einen »Trick« zum Ausdruck kommt, sei es durch Transparenz oder die verheißungsvolle Ab-

12 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 8 und 17.

13 Vgl. ebd., S. 9, 10, 18, 50, 53 und 149f. Zu einer kontextorientierten Verwendung des Motiv-Begriffs siehe ebd., S. 48f., 54, 58, 64, 77, 102 und 167.

14 In diesem Sinne schreiben Dora und Erwin Panofsky von einem »pithos motif in duplicate«. Ebd., S. 50.

15 Zum Laokoon-Problem siehe Inka Mülder-Bach, »Bild und Bewegung: Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings ›Laokoon‹«, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 66.1 (1992), S. 1–30; David E. Wellbery, *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, New York: Cambridge UP 1984; Gotthold Ephraim Lessing, »Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie« [1766], in: *Laokoon/Briefe, antiquarischen Inhalts*, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 2007.

bildung auf der Außenwand,¹⁶ unterliegt sie im Film, in der raumzeitlichen Darstellung von Interieur und Exterieur, keiner Begrenzung.

Der Vorzug, der im Begriff des Motivs begründet liegt und den Dora und Erwin Panofsky exemplarisch vorgeführt haben, besteht in der Möglichkeit, die jeweilige Repräsentation im Hinblick auf ihr implizites Handlungspotenzial kritisch zu hinterfragen. Dabei steht nicht länger der Inhalt der Büchse der Pandora und keinesfalls die Rekonstruktion eines »wahrhaftigen« Mythos' im Vordergrund. Ermöglicht wird vielmehr ein methodischer Ansatz, der weniger an dem interessiert ist, was offen vor Augen liegt, als daran, was sich der unmittelbaren Einsicht entzieht.

Eine der kritischen Fragen, die durch die Auflösung der scheinbar essenziellen Verbindung zwischen Pandora und dem Pithos-Motiv offengelegt werden, betrifft die Kritik der Misogynie in der Rezeption des Pandora-Mythos. Die Faszination am äußeren Erscheinungsbild der Pandora führt bereits bei Hesiod zu einer Gleichsetzung des »Weiblichen« mit einem Objekt, die symptomatisch für eine latent misogynen Auslegung des Pandora-Mythos steht. In diesem Zusammenhang wird das, was unerklärlich erscheint – wie die äußere Schönheit der Pandora –, als Trugbild einer verborgenen (inneren) Intention herabgesetzt:

Als er [Hephaistos] bereitet das schöne Übel, das Gute vergeltend, führte er sie hinaus zu den anderen Göttern und Menschen, prangend im Schmuck der Athene, der Tochter des mächtigen Vaters. Staunen erfüllte da alle: die Götter und sterblichen Menschen, vor dem Anblick des Trugs, für Menschen nicht zu durchschauen. Stammt doch von ihr das Geschlecht der zarter gebildeten Weiber, ja von ihr das böse Geschlecht, die Stämme der Frauen, die den sterblichen Männern zu großem Leide gestellt sind, nicht als Gefährten verderblicher Armut, sondern des Reichtums.¹⁷

Nicht der Mangel, sondern eine opake Qualität der äußeren Erscheinung wandelt Hesiods Pandora in eine unheilbringende Figur, die urteilenden Blicken unterzogen wird. Nach Hesiod wirkt sich ihre (Leib-)Eigenschaft als Nachteil auf ihren »Besitzer« aus.¹⁸ Und es ist gerade ihr »undurchschaubares« Äußeres, aufgrund dessen Pandora nicht als Verbündete, sondern als trügerische Gegnerin erscheint.

16 Vgl. Panofsky, *Pandora's Box*, S. 33.

17 Hesiod, *Theogonie*, V. 585–593.

18 Friedrich Nietzsche betrachtet die »Hoffnung« als das eigentliche Übel des Pandora-Mythos, wenn er schreibt: »Zeus wollte nämlich, dass der Mensch, auch noch so sehr durch die anderen Übel gequält, doch das Leben nicht wegwerfe, sondern fortfahre, sich immer von Neuem quälen zu lassen. Dazu giebt er dem Menschen die Hoffnung: sie ist in Wahrheit das übelste

Bevor sie sich der Rolle Pandoras im Theater zuwenden, nennen Dora und Erwin Panofsky gegen Ende ihrer Studie die Werke zweier »post-impressionistischer«¹⁹ Künstler. Beide reduzieren den Pandoramythos auf die Darstellung eines Objektes: Max Beckmann hatte 1936 die Arbeiten an seiner Gouache *Pandora's Box* begonnen, sie 1947 von Grund auf überarbeitet und versucht, den Horror nuklearer Bedrohung mit Rückgriff auf das unheilbringende Attribut Pandoras in Gestalt einer Kiste abzubilden.²⁰ Eine leibliche Pandora sucht man allerdings vergeblich – einzig ihr in den Deckel eingeschriebener Name zeugt von der mythischen Verbindung. Die moderne Wende vom äußeren Erscheinungsbild hin zu Ansichten innerer Gefühlswelten lässt sich im Hinblick auf Paul Klees *Die Büchse der Pandora als Stilleben* (1920) jedoch auch als Folgeerscheinung der Psychoanalyse begreifen. Im Zusammenhang mit einem »psychoanalytischen Symbolismus«²¹ wird der Mythos der Pandora endgültig mit einem Objektkörper gleichgesetzt. Wissend um die kunsthistorische Tradition (und insbesondere der misogynen Repräsentationen in der Linie von Hesiod), fassen Dora und Erwin Panofsky die pejorative, suggestive Körperlichkeit von Klees Pandora entsprechend nüchtern zusammen:

Paul Klee, ironically inscribing his little drawing [...] *Die Büchse der Pandora als Stilleben* and, perhaps unbeknownst to himself, reviving two rather timeworn traditions at the same time, represented the ominous receptacle as a kind of goblet rather than a box and converted it into a psychoanalytical symbol: it is rendered as a kantharos-shaped vase containing some flowers but emitting evil vapors from an opening clearly suggestive of the female genitals.²²

In seiner sexualisierten Darstellung stilisiert Klee das mythische Gefäß – ursprünglich ein stationäres Vorratsgefäß (Pithos) – endgültig als mobiles Behältnis (Pyxis).

der Uebel, weil sie die Qual der Menschen verlängert.« Friedrich Nietzsche, »Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister« [1878], in: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Band 2*, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Berlin und New York: DTV/de Gruyter 1980, S. 81 (§ 71).

19 Panofsky, *Pandora's Box*, S. 111.

20 Vgl. ebd., S. 113: »'Pandora's box' is a small, square object charged with an incalculable amount of energy and exploding into a chaos of shattered form and color.«

21 Joachim Harst und Tobias Schmid, »Pandora«, in: Maria Moog-Grünwald (Hg.), *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Stuttgart und Weimar: Metzler 2008, S. 545–550, hier S. 550.

22 Panofsky, *Pandora's Box*, S. 113.

3.3 Das »Kästchen« bei Sigmund Freud

Als »psychoanalytisches Werkzeug« setzt Freud das Pyxis-Motiv auch an zwei Stellen seiner Schriften prominent in Szene: zum einen in seinem Aufsatz »Das Motiv der Kästchenwahl«²³, in dem er zwei Szenen aus dem Werk von Shakespeare interpretiert, und zum anderen als »Schmuckkästchen« in *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*. In letzterer

[...] werden nun sexuelle Beziehungen mit aller Freimütigkeit erörtert, die Organe und Funktionen des Geschlechtslebens bei ihren richtigen Namen genannt, und der keusche Leser kann sich aus meiner Darstellung die Überzeugung holen, daß ich [Freud] mich nicht gescheut habe, mit einer jugendlichen weiblichen Person über solche Themata in solcher Sprache zu verhandeln.²⁴

Bei aller Offenheit erscheint es stellenweise fraglich, ob die Vulgärnamen – die ebenso aus Diderots *Les Bijoux indiscrets* stammen könnten – mehr dem Wohl seiner Patientin als den paternalistischen Darstellungen Freuds dienen.²⁵ Das »Schmuckkästchen«²⁶ aus Doras Traum identifiziert Freud (mit unverhohlener Freude) mit einem Organ: »Die Dose – *box*, *πύξις* – ist, wie das Schmuckkästchen wieder nur eine Vertreterin der Venusmuschel, des weiblichen Genitales!«²⁷ Von Doras Umgang mit ihrer Tasche schließt Freud weiterhin auf eine »Symptomhandlung«, in der sich die psychische Motivation in eine körperliche Symptomatik übersetzt. »Symptomhandlungen nenne ich jene Verrichtungen, die der Mensch, wie man sagt, automatisch, unbewußt, ohne darauf zu achten, wie spielend, vollzieht, denen er jede Bedeutung absprechen möchte und die er für gleichgültig und

23 Sigmund Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl« [1913], in: *Gesammelte Werke, chronologisch geordnet. Zehnter Band. Werke aus den Jahren 1913–1917*, hg. von Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: S. Fischer 1969, S. 25–37. In einem Brief an Sándor Ferenczi vom 23. Juni 1912 fasst Freud die zentralen Thesen zusammen; Eva Brabant, Ernst Falzeder und Patrizia Giampieri-Deutsch (Hg.), *Briefwechsel/Sigmund Freud; Sándor Ferenczi. Band I. 2: 1912–1914*, Wien, Köln und Weimar: Böhlau 1993, S. 103.

24 Sigmund Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse« [1905], in: *Hysterie und Angst (Studienausgabe Band VI)*, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1971, S. 83–186, hier S. 89.

25 Vgl. Denis Diderot, *Les Bijoux indiscrets* [1784], Paris: Hermann 1978.

26 Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, S. 136, 140 und 159.

27 Ebd., S. 147. Vgl. die Verbindungen, die Freud zum »Zündhölzchenbehälter« und zur Bonbon-Dose zieht, ebd. S. 142 f. und 147. Vgl. auch ebd., S. 164: »Wenn sie dabei an den Ingenieur dachte, so hätte es gestimmt, daß dieses Ziel der Besitz eines Weibes, ihrer eigenen Person, sein sollte. Anstatt dessen war es ein – Bahnhof, für den wir allerdings nach dem Verhältnisse der Frage im Traume zu der wirklich getanen Frage eine *Schachtel* einsetzen dürfen. Eine Schachtel und ein Weib, das geht schon besser zusammen.« (Hervorhebung im Original).

zufällig erklärt, wenn er nach ihnen gefragt wird.«²⁸ In den automatischen Gesten meint Freud die Dora unbewussten Intentionen zu erkennen, die ihre Handlungen auf ein mechanisches Reiz-Reaktions-Schema übertragen. In dieser Objektivierung des »Weiblichen«, das mit einem materiellen Attribut gleichgesetzt wird, teilen Freuds Patientinnen Pandoras Schicksal.²⁹

In seinem Aufsatz über »Das Motiv der Kästchenwahl« erhält das »Motiv« eine zusätzliche Bedeutung. Es verweist nicht mehr allein auf die unbewusste Motivation einer Patientin (»Krankheitsmotive«³⁰), die sich aus der Deutung ihrer Träume ableitet, vielmehr wird das Kästchen im Kontext einer mythologischen Entwicklung gedeutet. Am Beispiel zweier Szenen aus dem Werk von William Shakespeare skizziert Freud eine historische Entwicklung des Motivs von den Horen des »Naturmythos« hin zu den Moiren des »Menschenmythos«.³¹ Shakespeares *Kaufmann von Venedig* (ca. 1596–1599) entnimmt er »die Wahl zwischen drei Kästchen«:

Die schöne und kluge Porzia [sic!] ist durch den Willen ihres Vaters gebunden, nur den von ihren Bewerbern zum Manne zu nehmen, der von drei ihm vorgelegten Kästchen das richtige wählt. Die drei Kästchen sind von Gold, von Silber und von Blei; das richtige ist jenes, welches ihr Bildnis einschließt. Zwei Bewerber sind bereits erfolglos abgezogen, sie hatten Gold und Silber gewählt. Bassiano, der dritte, entscheidet sich für das Blei; er gewinnt damit die Braut, deren Neigung ihm bereits vor der Schicksalsprobe gehört hat.³²

Zwar erhält Portia durch vielsagende Anspielungen,³³ mit denen sie ihren Favoriten Bassanio übervorteilt, ein gewisses Maß an Handlungsmacht. Allerdings bleiben es die ihr zugeschriebenen Attribute (über die sie zu einem Objekt in Ana-

28 Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, S. 146; vgl. ebd., S. 140 und 147.

29 An anderer Stelle geht Freuds Sexualsymbolik sogar soweit, eine Erklärung für das sprichwörtliche »Frauenzimmer« zu liefern: »Zimmer« im Traum wollen recht häufig »Frauenzimmer« vertreten, und ob ein Frauenzimmer »offen« oder »verschlossen« ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein. Auch welcher »Schlüssel« in diesem Fall öffnet, ist wohl bekannt.« Freud, »Bruchstück einer Hysterie-Analyse«, S. 138. Die Handlungsmacht, die er der träumenden Frau abspricht und dem Objekt übereignet, steht symptomatisch für das rigide Geschlechterbild, das Freud in seiner »Analyse« iteriert.

30 Ebd., S. 118.

31 Vgl. Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, S. 32.

32 Ebd., S. 24.

33 Vgl. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3.2.

logie gesetzt wird),³⁴ die sie und ihr Schicksal einer Wahl unterwerfen.³⁵ Cordelia aus *King Lear* (ca. 1605) ähnlich,³⁶ besteht ihre Eigenschaft darin, dass sie sich »unkennlich [macht], unscheinbar wie das Blei, sie bleibt stumm, sie »liebt und schweigt.«³⁷

Erst durch das Maskenspiel vor dem Gerichtssaal in Venedig, durch das sie die Treue Bassanios auf den Prüfstand stellt, kehren sich die Machtverhältnisse um. Die vermeintliche Einheit von Blick und Urteil(smacht) wird bereits in der zweiten Szene des dritten Aktes von Portia problematisiert:

Beshrew your eyes,
They have o'erlooked me and divided me,
One half of mine is yours, the other half yours –
Mine own I would say, but if mine, then yours,
And so all yours. O these naughty times
Puts bars between the owner and their rights.³⁸

Auch hier wird eine Machtstruktur auffällig, die über einen gerichteten und einen verhinderten Blick gebildet wird.

Ein buchstäbliches Kästchen sucht man in *King Lear* hingegen vergeblich. Vielmehr verschiebt Freud das »Motiv«, im Vergleich mit dem Urteil des Paris und den Erzählungen von Psyche³⁹ und Aschenputtel, in die Wahlentscheidung eines Mannes.⁴⁰ Auch hier werden die Frauenfiguren über ein Traumsymbol auf das Geschlechtsorgan reduziert: »Wenn wir es mit einem Traum zu tun hätten, würden wir sofort daran denken, daß die Kästchen auch Frauen sind, Symbole des Wesentlichen an der Frau und darum der Frau selbst, wie Büchsen, Dosen, Schach-

34 Vgl. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 2.7.11 f.: »The one of them contains my picture, Prince. | If you choose that, then I am yours withal.«; »One of these tree contains her heavenly picture. | Is't like that lead contains her?« (2.7.48 f.); »If you choose that wherein I am contained, | Straight shall our nuptial rights be solemnized.« (2.9.5f.).

35 Vgl. Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 1.2.20–23: »O me, the word »choose«. I may | neither choose whom I would, nor refuse whom I dislike, so | is the will of a living daughter curbed by the will of a | dead father.« Siehe auch ebd., 2.1.13–16: »In terms of choice I am not solely led | By nice direction of a maiden's eyes. | Besides, the lottery of my destiny | Bars me the right of voluntary choosing.«

36 Vgl. Gerburg Treusch-Dieter, *Die heilige Hochzeit. Studien zur Totenbraut*, Herbolzheim: Centaurus 2001, S. 240 f.: »In diesem Sinne wählt sie Lear in dem Maß, wie er sie gewählt hat. Dennoch gelingt es Freud am Ende aus Cordelia die Moira, das den Vater tötende Weib zu machen.«

37 Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, S. 28.

38 Shakespeare, *The Merchant of Venice*, 3.2.14–19.

39 Zur Verwechslung von Pandora und Psyche siehe Panofsky, *Pandora's Box*, S. 18–26.

40 Vgl. Freud, »Das Motiv der Kästchenwahl«, S. 33.

teln, Körbe usw.«⁴¹ Zwar thematisiert Freud eine weibliche Sexualität, allerdings wird »Weiblichkeit« als Sexualobjekt ausgespielt, indem sie nur sinnhaft wird, wenn sie von einem Mann ausgefüllt oder ausgedeutet wird.⁴² In der Assoziation des weiblichen Körpers mit mythischen Bedeutungsstrukturen konstruiert er einen gegenstandslosen Essenzialismus. Zweifelsohne bezieht sich Freud auf eine Reihe von bereits existierenden und höchst problematischen Konzepten, die Systematisierung seiner Sexuelsymbolik versucht diese Objektivierungen weiterhin zu validieren. Auf Grundlage dieser psychoanalytischen Apologetik konnte sich das »Pyxis«-Motiv nachhaltig auswirken.⁴³

3.4 (Un-)Lesbarkeit des Gesichts – Die Büchse der Pandora (1929)

Die unmittelbare Einsicht, die sich dem Beobachter entzieht, erhält in feministischen Theorien schließlich eine positive Umdeutung. Auf den Mythos der Pandora bezieht sich auch Laura Mulvey, die (vor dem Hintergrund der Frauenbewegung der 1970er Jahre) die Psychoanalyse freudscher Prägung zu einem praxisorientierten Feminismus entwickelt. In der Einleitung zu ihrer Aufsatzsammlung *Visual and Other Pleasures* greift sie die Dualität auf, die mit dem Mythos der Pandora assoziiert wird: »The box, and its motif of inside/outside, echoes the motif of Pandora's exterior beauty/interior duplicity.«⁴⁴ An der Schnittstelle des sichtbaren Äußeren und des unsichtbaren Inneren verortet sie ein Maskenspiel, das sie exemplarisch im Werk von Frida Kahlo und in Mary Kellys Triptychon-Serie *Corpus* nachweist.⁴⁵ Sowohl bei Kahlo als auch bei Kelly finden sich Frauenbilder, die sich nicht mehr auf die Rolle eines Blickobjekts reduzieren lassen, sondern einen

41 Ebd., S. 26.

42 Vgl. Sarah Kofman, *L'énigme de la femme. La Femme dans les textes de Freud*, Paris: Galilée 1983.

43 Siehe u. a. die »mouche en boîte« in Luis Buñuels *Belle de jour* (FR/IT 1967). Zur Symbol-Kultur der »mouches« im 17. und 18. Jahrhundert siehe Sigrid Metken, »Ein Schmuck, den sie uns Fliegen abgeborgt ...«, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *Geist und Galanterie. Kunst und Wissenschaft im 18. Jahrhundert aus dem Musée du Petit Palais, Paris*, Leipzig: E. A. Seemann 2002, S. 90f.; Rosemarie Gerken, *La Toilette. Die Inszenierung eines Raumes im 18. Jahrhundert in Frankreich*, Hildesheim, Zürich und New York: Olms 2007, S. 94–101.

44 Laura Mulvey, »Introduction«, in: *Visual and Other Pleasures*, in: *Visual and Other Pleasures*, Bloomington und Indianapolis: Indiana UP 1989, S. vii–xv, hier S. xi. Barbara Creed stellt ihrem Essayband den Mythos der Pandora als Emblem voran. Im Zeichen einer Kompartimentalisierung von Theorien verwendet sie die Box, um das Potenzial einer kritischen Lektüre zu beschreiben, das in einer konkreten Theorie begründet liegt oder sich aus der Debatte zwischen unterschiedlichen Theoriezweigen ergibt. Barbara Creed, *Pandora's Box. Essays in Film Theory*, Victoria: Australian Centre for the Moving Image 2004.

45 Vgl. Margaret Iversen, Douglas Crimp und Homi K. Bhabha, *Mary Kelly*, London: Phaidon 1997.

alternativen, de-erotisierten Körperdiskurs repräsentieren.⁴⁶ Hinter der Maske konstruierter Schönheit verbirgt sich demnach eine komplexe Subjektposition, die über einen eigenen, politischen Blick verfügt.

Mary Ann Doane differenziert (neben der transvestitischen Position, die sich mit der Sexualität des Anderen identifiziert) zwei Optionen der »weiblichen Beobachterin« im Bezug auf restriktive Weiblichkeitsbilder: die masochistische Position der Überidentifikation oder die narzisstische Entscheidung, selbst zum Objekt der Begierde zu werden.⁴⁷ Die »Maskerade«, die mit der performativen Zurschaustellung eines Weiblichkeitsbildes als Konstruktion einhergeht, bietet hingegen die Möglichkeit der Distanzierung und damit der Hinterfragung der Repräsentation.⁴⁸ Diese Distanzierung scheidet das Blickobjekt von einem beobachtenden Subjekt.

Judith Butler wiederum fasst das Maskenspiel im Anschluss an Jacques Lacans Konzept der symbolischen Ordnung als »Spiel der Erscheinungen« als eine Verhandlung zwischen scheinbarem Mangel und verkörpertem Geschlecht zusammen.⁴⁹ In diesem Maskenspiel kann »die Maskerade als performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie verstanden werden«⁵⁰. Ebenso wenig wie der »Phallus« in diesem Zusammenhang mit einem Organ identisch ist, ließe sich das anatomische Geschlecht (»sex«) mit der Geschlechtsidentität (»gender«) gleichset-

46 Vgl. Mulvey, »Introduction«, S. xi; dies., »Impending Time: Mary Kelly's »Corpus« [1986], in: *Visual and Other Pleasures*, a. a. O., S. 148–155, hier S. 154; dies. und Peter Wollen, »Frida Kahlo and Tina Modotti«, in: *Visual and Other Pleasures*, a. a. O., S. 81–107, hier S. 91 f., 101 f. und 104 f.

47 Vgl. Mary Ann Doane, »Film and the Masquerade«, *Screen* 23.3/4 (1982), S. 74–87, hier S. 87.

48 Vgl. ebd., S. 81 f. und 87; Doane schließt an die Analyse von Joan Riviere an, »Womanliness as a Masquerade« [1929], in: Joan Raphael-Leff und Rosine Jozef Perelberg (Hg.), *Female Experience: Three Generations of British Women Psychoanalysts on Work with Women*, London: Routledge 1997, S. 228–236, insbes. S. 231: »Womanliness therefore could be assumed and worn as a mask, both to hide the possession of masculinity and to avert the reprisals expected if she was found to possess it – much as a thief will turn out his pockets and ask to be searched to prove that he has not the stolen goods. The reader may now ask how I define womanliness or where I draw the line between genuine womanliness and the »masquerade«. My suggestion is not, however, that there is any such difference; whether radical or superficial, they are the same thing.« Zur möglichen Konzeption eines feministischen Films siehe Mary Ann Doane, »Woman's Stake. Filming the Female Body«, *October* 17 (1981), S. 22–36.

49 Vgl. Judith Butler, »Lacan, Riviere und die Strategien der Maskerade«, in: *Das Unbehagen der Geschlechter* [1990], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 75–93, hier S. 79.

50 Vgl. Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, S. 79. Vgl. ebd., S. 228: »Die feministische Literatur über die Maskerade ist weitreichend. Unser Versuch hier beschränkt sich auf eine Analyse der Maske im Verhältnis zu der Problematik des Ausdrucks und der Performanz. Anders formuliert: unsere Frage lautet, ob die Maskerade eine als genuin oder authentisch zu verstehende Weiblichkeit verschleiert oder ob die Maskerade das Mittel darstellt, durch das die Weiblichkeit und die Kämpfe um ihre »Authentizität« produziert werden.«

zen. Die »sexuelle Differenz« realisiert sich für Butler als soziale Konstruktion von Bildern des »Weiblichen« wie des »Männlichen«, die unabhängig vom physischen Körper erzeugt werden.⁵¹

Die konzeptuelle Trennung der mythischen Figur Pandora von der symbolischen Büchse stellt demnach nicht nur eine sozio-historische Notwendigkeit dar, sondern dient zudem als Instrument der Kritik an der Konstruktion vermeintlicher Homologien.

Insbesondere im Kino der 1920er Jahre tritt die »Politik der Bilder« offen zutage, wenn die Gesichter von Darstellerinnen in Großaufnahmen zum Fetischobjekt stilisiert werden. Als Schauobjekt par excellence erscheint Brigitte Helm als Maschinen-Maria in Fritz Langs *Metropolis* (1927). In ihrem berühmten Tanzauftritt steigt sie aus einem Gefäß empor, bevor ihr Körper in einer immer schneller werdenden Montage überblendet wird von einer Collage aus den Augen der korruptierten Vertreter der Bourgeoisie. Wenn Helm hier als »große Babylon« auftritt,⁵² wandelt sich unter ihren Augen das voyeuristische Publikum in eine geifernde Masse.

What is interesting about Lang's *Metropolis* is not so much that Lang uses the male gaze in the described way. Practically all traditional narrative cinema treats woman's body as a projection of male vision. What is interesting, however, is that by thematizing male gaze and vision in the described way the film lays open a fundamental filmic convention usually covered up by narrative cinema.⁵³

Zwar erscheint sie mit einem kantharos-förmigen Kelch in der Hand als fetischisiertes Ideal, zugleich wirft sie den unverhohlenen voyeuristischen Blick zurück, der in der collagierten Montage aus Augen thematisiert wird. Das stereotype Gegenbild zu dieser unheilbringenden Erscheinung des »Maschinen-Vamps« wird durch die tugendhafte Maria verkörpert.

Auch in G. W. Pabsts zwei Jahre später erschienenen Film *Die Büchse der Pandora* wird die filmische Konvention des voyeuristischen Blicks ausgestellt. Louise Brooks wird allerdings kein personifiziertes Gegenmodell gegenübergestellt und obgleich sie ständig voyeuristischen und urteilenden Blicken unterzogen wird, ist

51 Vgl. Judith Butler, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* [1990], New York und London: Routledge 2006, S. 34: »There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is performatively constituted by the very ›expressions‹ that are said to be its results.«

52 Vgl. Mathias Rissi, *Die Hure Babylon und die Verführung der Heiligen. Eine Studie zur Apokalypse des Johannes*, Stuttgart: Kohlhammer 1995. Zur Darstellungstradition der Pandora als Personifikation einer Stadt siehe Panofsky, *Pandora's Box*, S. 55–67.

53 Andreas Huyssen, »The Vamp and the Machine: Fritz Lang's ›Metropolis‹«, in: Michael Minden und Holger Bachmann (Hg.), *Fritz Lang's Metropolis. Cinematic Visions of Technology and Fear*, Rochester: Camden House 2000, S. 198–215, hier S. 209.

ein abschließendes Urteil über ihre Beweggründe weder den Protagonisten noch den RezipientInnen des Films möglich. Sie vereint polare Weiblichkeitsbilder, die mehr über die auf sie gerichteten Blicke verraten, während ihr Gesicht eine enigmatische Oberfläche bleibt.

Es ist diese Oberflächlichkeit – »the camera-caress of surfaces«⁵⁴ –, die Harry Alan Potamkin in seinen Essays von 1931 und 1933 über den sonst von ihm geschätzten Pabst kritisierte.⁵⁵ Wie Siegfried Kracauer vermisst auch er einen sozialen Realismus, den er in Pabsts früheren Filmen wahrgenommen hatte.⁵⁶

In motion pictures like *The Loves of Jeanne Ney*, adapted from Ehrenburg, and *Lulu* (*Pandora's Box*), from Wedekind's *Erdegeist* and *Pandora*, the polishing of surfaces, the feints, the detachment, the rarefied atmosphere of the ineffable – all the qualities that have effected (sic) the cult of Pabst – are as distracting as Herr Pabst's scrutinies are to the Herr Pabst of his abstruse days. [...] [The sources] stop Pabst at the surface of his films, entice him into exploits *chic*, pseudo-intellectual, seeming so subtle yet really saying nothing. There is no impetus for him to lift the lid of *Pandora's Box*. Here is a man meant for character and all that he is submitting is a manner. His intensive considerations temporize in skin-grafting, though he has been called an »anatomist« – an anatomist of surfaces!⁵⁷

Dem entgegen macht Lotte Eisner in der vermeintlichen Oberfläche der Großaufnahmen die Besonderheit von Pabsts Film aus: »Die Großaufnahmen bestimmen den Charakter dieses Films, die der Plastik des Ganzen gleichermaßen Akzente aufsetzen [...]. Erst in den beiden Louise Brooks-Filmen werden Großaufnahmen von ihm [Pabst] bewußt dramaturgisch verwendet.«⁵⁸

54 Harry Alan Potamkin, »Die Dreigroschenoper« [1931], in: Lewis Jacobs (Hg.), *The Compound Cinema. The Film Writings of Harry Alan Potamkin*, New York und London: Teachers College Press 1977, S. 490–492, hier S. 490.

55 Vgl. Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*. Frankfurt a. M.: Fischer TB 1980, S. 311: »In ›Close Up‹ bedauert seinerseits Potamkin, daß Pabst filmische Probleme nicht vertiefte, daß er nur gerade die Oberfläche seiner Sujets streife.«

56 Vgl. Mary Ann Doane, »The Erotic Barter: ›Pandora's Box‹ (1929)«, in: Eric Rentschler (Hg.), *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*, New Brunswick: Rutgers UP 1990, S. 62–79, hier S. 66 f.; Derselbe Aufsatz ist enthalten in *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, New York und London: Routledge 1991, S. 142–162. Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 188 f.

57 Harry Alan Potamkin, »Pabst and the Social Film« [1933], in: Jacobs (Hg.), *The Compound Cinema*, a. a. O., S. 410–421, hier S. 412. Einen Ausblick auf die zeitgenössische Rezeption gibt Gerald Koll, *Pandoras Schätze. Erotikkonzeptionen in den Stummfilmen von G. W. Pabst*, München: diskurs film 1998, S. 270–272.

58 Eisner, *Die dämonische Leinwand*, S. 314 f.

Georg Wilhelm Pabsts Film *Die Büchse der Pandora* (engl. *Pandora's Box*) verfolgt das Schicksal einer jungen Frau, die mit ihrer Schönheit den Redakteur Dr. Schön (Fritz Kortner) verführt. Ihr Auftreten und ihre Bekanntschaften verwickeln sie in Entwicklungen, die sie kontinuierlich und unaufhaltsam in den sozialen Abstieg führen, bis sie schließlich verarmt, in den Gassen Londons gestrandet, Jack the Ripper zum Opfer fällt.

Wie schon in Frank Wedekinds Doppeldrama *Der Erdgeist* (1895) und *Die Büchse der Pandora* (1904)⁵⁹ erfüllt die Büchse in Pabsts Film vornehmlich eine metaphorische Rolle und verweist auf den Mythos der Pandora. In zwei Szenen jedoch sind Pyxis-Motive ins Szenenbild integriert – zwei kleine Kästchen und eine Deckelvase –, die keine handlungstragenden Funktionen übernehmen. Sie sind weniger für die Protagonisten als für die ZuschauerInnen in Szene gesetzt. Auf dem Kaminsims in Lulus Wohnung steht eine kleine Dose mit Beinen (Abb. 3.3) hinter einem Keramikessel, den Dr. Schön zu sich dreht – ganz so, als spiegelte sich sein gesellschaftliches Bild in diesem Tier.⁶⁰ In einer weiteren Szene dringt Lulu in das Arbeitszimmer von Schön ein, um ihm die Skizze eines Kostüms vorzuführen, in dem sie später in der Revue von Schöns Sohn Alwa (Franz Lederer) auftreten wird. Auf dem Schreibtisch von Dr. Schön findet sie jedoch die gerahmte Fotografie von dessen Verlobter. Vor dem Bild, der Kamera zugewandt, liegt abermals ein Kästchen (Abb. 3.4). Und nachdem Lulu den Raum verlassen hat, ermahnt der plötzlich hinzugetretene Schön seinen Sohn, sich vor Lulu in Acht zu nehmen.⁶¹ Im Mo-

59 Wie der Untertitel von Pabsts Film verrät, handelt es sich um »Variationen auf das Thema Frank Wedekinds *Lulu*«. Wedekind fasste die beiden Dramen 1913 unter dem Titel *Lulu. Tragödie in fünf Aufzügen mit einem Prolog* zusammen. Zur Übertragung der Tragödien von Wedekind, mit besonderer Berücksichtigung der Blickkonstellationen, siehe Cathy Raymond, »Lulu Recast: G. W. Pabst's Cinematic Adaptation of Wedekind's Plays«, *Kodikas/Code. Ars Semeiotica* 12.1-2 (1992), S. 83–97. Frank Wedekinds Tragödie *Die Büchse der Pandora* enthielt sowohl in der Fassung aus dem Jahr 1894 als auch in der Erstausgabe von 1904 französische und englische Passagen. Karin Littau stellt die Textfassungen des letzten Aktes von 1894, 1904 und 1911 exemplarisch gegenüber. Karin Littau, »Refractions of the Feminine: The Monstrous Transformations of Lulu«, *MLN* 110.4 (1995), S. 888–912. Zur Rezeptionsgeschichte von Wedekinds Stücken siehe Michael Meyer, *Theaterzensur in München 1900–1918. Geschichte und Entwicklung der polizeilichen Zensur und des Theaterzensurbeirates unter besonderer Berücksichtigung Frank Wedekinds*, München: Kommissionsverlag UNI-Druck 1982, insbes. S. 155 f., 188–190 und 271–298. Vor Brooks verkörperten bereits Erna Morena in Alexander von Antalfys *Lulu* (1917) und Asta Nielsen in *Erdgeist* unter der Regie von Leopold Jessner (1923) die Rolle der Lulu.

60 Koll erkennt in diesem Tier ein Lamm und bemerkt zu Schöns Neuausrichtung der Figurine: »Schön ordnet etwas, er ordnet so, wie er sein Leben mit Lulu zu verändern gedenkt. Das Lamm ist verstehbar als Lulu selbst, die Schön nach seinem Willen lokalisieren und arrangieren will (z. B. als Teil der Revue).« Koll, *Pandoras Schätze*, S. 284. Tatsächlich ist die Gestalt der Figur ambig.

61 *Die Büchse der Pandora*, (DE 1929, R.: G. W. Pabst), 0:24:10: »Aber eins noch, Junge: Hüte Dich vor dieser Frau!«

ment, in dem er diese Warnung äußert, steht Schön vor einer geschlossenen Vase, deren Konturen parallel zu seinem Rücken verlaufen (Abb. 3.5).



Abb. 3.3: Utensilien in Lulus Apartment. | Abb. 3.4: Lulu am Schreibtisch von Dr. Schön. | Abb. 3.5: Dr. Schön mit einer Deckelvase im Rücken.

In beiden Szenen distanziert sich Dr. Schön von Lulu, indem er die Offenlegung des Verhältnisses, aufgrund ihres zweifelhaften moralischen Rufs, zunächst als »Selbstmord«⁶² und schließlich als »Hinrichtung«⁶³ bezeichnet. Beide Male verweisen die geschlossenen Requisiten subtil auf potenzielles Unheil, das letztlich eintritt, als die räumliche Trennung von heimlicher Affäre und Öffentlichkeit kollabiert. Dabei dient die Szene in Schöns Arbeitszimmer als Vorspiel für eine Sequenz, die Thomas Elsaesser in seinem wegweisenden Essay über *Die Büchse der Pandora* analysiert hat.⁶⁴

Dr. Schön erliegt Lulu letztendlich hinter den Kulissen einer Theaterrevue, in einer Requisitenkammer. Nachdem Lulu, nun in der Verkörperung ihrer Skizze, sich beim Anblick ihrer Konkurrentin weigert aufzutreten,⁶⁵ führt Schön sie in eine abgeschiedene Kammer. Der Versuch, sie umzustimmen führt allerdings dazu, dass Alwa und seine Verlobte die beiden eng umschlungen vorfinden, als sie die Tür der Kammer öffnen. Mit dem Eröffnen der verschlossenen Kammer wird die Verbindung zwischen Lulu und Schön publik. Die Kammer erfüllt damit die Funktion, die im Mythos der Pandora dem Pithos-Motiv zugeschrieben wird. Elsaesser fasst diesen Einblick wie folgt zusammen:

Not to appear in public means to re-stage a private, Oedipal, sexual drama in a space ambiguously poised between private and public, thus exacerbating the inherently voyeuristic-exhibitionist relationship between audience and performer.

62 Ebd., 0:22:29.

63 Ebd., 0:39:13.

64 Thomas Elsaesser, »Lulu and the Meter Man. Louise Brooks, Pabst and ›Pandora's Box‹«, *Screen* 24.4/5 (1983), S. 4–36; eine deutsche Fassung findet sich in ders., *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 201–233.

65 *Die Büchse der Pandora* (1929), 0:32:11: »Ich tanze für die ganze Welt – aber nicht vor dieser Frau!«

With it, the battle of the sexes, the question of possession, of who belongs to whom and who controls whom, becomes a battle of the right to the look and the image, the positionality of the subject as seeing or seen.⁶⁶

Dieses Spiel in einem Zwischenraum des Theaters, zwischen Sicht- und Unsichtbarkeit, gab Elsaesser den Anlass anzumerken, dass »Pabst die Szenen während der Revue als Dekonstruktion des Theaters durch einen konstruktivistischen Film verstand.«⁶⁷ Nachdem er selbst zum Objekt des Blicks geworden ist, entscheidet sich Schön, resolut und in der Gewissheit, nichts mehr verlieren zu können, dazu, Lulu zu heiraten und stirbt noch am Abend der Hochzeit durch einen Schuss aus seinem eigenen Revolver.

Der Film fährt anschließend mit dem fünften Akt vor Gericht fort, in dem es vordergründig um die Schuldfrage an diesem Todesfall geht. Wie vorab in Dr. Schöns Wortwahl angeklungen, ist es durchaus nicht eindeutig, ob es sich bei seinem Tod um Selbstmord oder Mord, um Fremd- oder Selbstverschulden handelt. Hintergründig steht allerdings vielmehr der Charakter Lulus auf dem Prüfstand, gleichermaßen vor dem Publikum im Gerichtssaal wie vor den Augen der FilmrezipientInnen (Abb. 3.6). Dabei wird beständig die Frage nach der medialen Wahrnehmung und der Kommunikation der Anwesenden verhandelt.

Mit den Plädoyers werden zwei Bilder der Angeklagten gezeichnet, die sich fundamental unterscheiden. In den Ausführungen des Verteidigers erscheint Lulu als Opfer eines furchtbaren Schicksals und verhängnisvoller Zusammenhänge. Der Staatsanwalt hingegen bezeichnet sie als Pandora, die Dr. Schön durch ihre Verführungskunst ins Unheil führte. Der Verteidiger argumentiert als Advokat der (visuellen) Wahrnehmung und bedient sich einer Rhetorik der immanenten Sichtbarkeit, wenn er Formulierungen verwendet wie »Hoher Gerichtshof, ich habe Ihnen ein furchtbares Schicksal in rascher Bilderfolge gezeigt ...«, oder »Meine Herren Geschworenen! Sehen Sie diese Frau an ... Habe ich ihnen nicht gezeigt, daß diese Frau nicht gemordet hat ... daß ihr Mann das Opfer verhängnisvoller Zusammenhänge wurde?«⁶⁸ Seine Rhetorik erklärt die Anwesenden zu Augenzeugen, die sich nur erinnern müssten, um Lulus Unschuld zu erkennen. Dabei liegt einer der Verdienste des Anwaltes in der Verschiebung der Schuldfrage von der Person auf externe, schicksalhafte Zustände. Zudem wandelt er die Frage der Schuld von der Beurteilung vergangener Ereignisse in ein Urteil über die Unschuld, die man gegenwärtig aus der Physiognomie der Angeklagten ablesen könne.

Während die Verteidigung an die Wahrnehmung der Anwesenden im Gerichtssaal appelliert, zitiert die Anklage hingegen den Mythos der Pandora, der

66 Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 26.

67 Elsaesser, »Lulu und der Stromableser«, S. 223; ders., »Lulu and the Meter Man«, S. 28.

68 *Die Büchse der Pandora* (1929), 0:59:04; 0:59:13–0:59:34.

die Umstände von Dr. Schöns Ableben erklären und die Schuld Lulus anhand einer Urgeschichte nachweisen soll: »Hoher Gerichtshof! Meine Herren Geschworenen! Die griechischen Götter schufen ein Weib: Pandora. Es war schön, – liebreizend, – kannte betörende Schmeichelkünste ...«⁶⁹ An dieser Stelle seiner Ansprache gerät er ins Stocken, offensichtlich von Lulus Antlitz irritiert, das immer wieder in Großaufnahme zwischengeschnitten ist.⁷⁰ Um nicht selbst der von ihm beschworenen »Schmeichelkunst« zu erliegen und um sein Plädoyer zu beenden, muss der Staatsanwalt seinen Blick von Lulu abwenden, bevor er fortfährt: »... aber die Götter gaben ihm auch ein Gefäß, in das sie alles Übel der Welt einschlossen. – Die Unbesonnene öffnete die Büchse und alles Unheil kam über uns!«⁷¹ Koll hat auf die Paradoxie in der Argumentation des Staatsanwaltes hingewiesen: »Dem Plädoyer des Staatsanwaltes wohnt ein Widerspruch inne zwischen logisch-juristischer Sinnzuschreibung und allegorischem Rekurs auf den Pandora-Mythos, also auf ein a-logisches Denksystem. Auch er greift damit auf ein ›Bild‹ zurück, auf ein der griechischen Mythologie entlehntes Symbol.«⁷²

Das Unheil, das Lulu über die Welt bringt, liegt in der Uneindeutigkeit ihres Gesichtsausdrucks. Sie erscheint in der Szene zugleich als unschuldige, trauernde Witwe, und als schuldhaft, gewissenlose Schönheit. Verteidiger und Staatsanwalt liefern jeweils das entsprechende Narrativ.

Mit den Sprechakten der beiden Juristen verändern sich die epistemologischen Parameter im Film. Beide Anwälte entfalten ein Narrativ, das Lulus Motivation erklärt – sie rahmen Lulu mit sprachlichen Mitteln.⁷³ Gesten und Mimik von Lulu illustrieren die jeweilige Narration. In diesem Sinne erscheint Lulu nicht nur als Bildmotiv, sondern als Projektionsfläche für eine narrative Erklärung ihrer Motivation, in die ihre äußere Erscheinung eingeschrieben wird.⁷⁴

69 Ebd., 1:00:53.

70 Vgl. Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960], übers. von Friedrich Walter und Ruth Zellschan, hg. von Karsten Witte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2012, S. 138: »Die Kamera stellt nicht nur theatralische Aufmachung bloß, sondern enthüllt auch die delikaten Wechselwirkungen zwischen physischen und psychischen Beschaffenheiten, äußeren Bewegungen und inneren Veränderungen.«

71 *Die Büchse der Pandora* (1929), 1:01:28.

72 Koll, *Pandoras Schätze*, S. 295.

73 Mit George Lakoff und Mark Johnson könnte man an dieser Stelle von »framing« sprechen. George Lakoff und Mark Johnson, *Metaphors We Live By* [1980], Chicago: The University of Chicago Press 2003.

74 Vgl. Littau, »Refractions of the Feminine«, S. 891: »As Simone de Beauvoir argues, ›woman represented by men has a ›double and deceptive image [...]. She incarnates all the moral virtues from good to evil, and their opposites [...]. He projects upon her what he desires and what he fears, what he loves and what he hates.« It is in this sense then that woman or Pandora or Lulu are without history, are those empty screens onto which have been inscribed whatever images

Und dennoch lässt sich Lulu auf keine der Erklärungen reduzieren. Sie entzieht sich der Eindeutigkeit.⁷⁵ Wenn sie überhaupt mit der mythologischen Büchse der Pandora irgendetwas gemein hat, dann allein in dem Sinne der Un(be)greifbarkeit, den Karin Littau umschrieben hat: »Rather than lacking, therefore, it [the box] endlessly frustrates (re-)containment – it becomes a container for the uncontainable.«⁷⁶

Auffällig gestaltet sich in dieser Szene der Einsatz optischer Prothesen: Als der Verteidiger die Geschworenen auffordert, die Angeklagte anzusehen, um sie zu beurteilen, trägt der Herr im Zentrum des Bildes ein Monokel,⁷⁷ das durch die Reflektion eines Lichtstrahls im Glas hervorgehoben wird (Abb. 3.7). Der Staatsanwalt trägt ebenfalls Monokel, welches er demonstrativ putzt, bevor er die Todesstrafe fordert. Und auch Dr. Schön trug in den Momenten, in denen er Lulu widerstand, ein Monokel.⁷⁸ Die Beurteilung von Lulu wird vor diesem Hintergrund erst durch Einnehmen einer Distanz möglich.⁷⁹ Und im Publikum vor Gericht werden plötzlich optische Prothesen aufgesetzt, als die Prozessbeobachter sehen möchten, wie Lulu auf die Verkündigung des Strafantrags reagiert, ob sich in ihrer Mimik ablesen ließe, was im bisherigen Prozess verborgen ge-

or representations he chooses to project onto her.« (Auslassungen nach Littau) Vgl. Simone de Beauvoir, *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau* [1949], übers. von Uli Aumüller und Grete Osterwald, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2016, S. 257f.

75 Vgl. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 19: »Lulu is an object of desire in the imagination of men and women, old and young; but her symbolic position is never fixed, it criss-crosses both class and gender, both the Law and moral authority.«

76 Littau, »Refractions of the Feminine«, S. 899.

77 Vgl. Siegfried Kracauer, »Das Monokel. Versuch einer Biographie«, *Frankfurter Zeitung* (30.11.1926); vgl. Inka Mülder-Bach, »Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracaurs Metaphorik der ›Oberfläche‹«, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 61.2 (1987), S. 359–373. Dallet-Mann beschreibt das Monokel als »regard social«; es wäre jedoch angemessener, von einem patriarchalen Blick als von einem gesellschaftlichen zu sprechen – sowohl der Geschworene als auch der Staatsanwalt und Dr. Schön gehören einer höheren Klasse an und blicken von oben herab, während das Publikum im Gerichtssaal sich weit weniger in moralischer Zurückhaltung übt. Véronique Dallet-Mann, »Die Büchse der Pandora de Georg Wilhelm Pabst: Lulu ou le(s) masque(s) de l'amour?«, in: Ingrid Haag (Hg.), *L'amour entre deux guerres 1918–1945. Concepts et représentations*, Aix-en-Provence: Université de Provence 2008, S. 115–130, hier S. 122. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 29: »We might call it the look of the Father, the Law, and its force is never broken or subdued [...]«; Doane, »The Erotic Barter«, S. 66.

78 Vgl. Koll, *Pandoras Schätze*, S. 289.

79 Ganz im Sinne von Mary Ann Doane, die von einer Distanz spricht, die das Objekt des Blicks vom Beobachter trennt. Am Beispiel der Brille tragenden Frau weist sie auf das subversive Potenzial dieser Distanzierung hin. Doane, »Woman's Stake«.

blieben war. Lulu wird förmlich zu einem Bild,⁸⁰ das sich die Anwesenden von einer Angeklagten machen wollen, deren Schicksal zwischen Todesurteil und Freispruch hängt. Über die optischen Prothesen inszeniert der Film diese Bildhaftigkeit jedoch als epistemischen Blick einer dispositiven Struktur. Im Fokus der Aufmerksamkeit steht Lulus Gesicht, von dem sich vermeintlich ihre Absichten oder ihre Beweggründe ablesen lassen. Ihre äußere Erscheinung wird zum Träger für die Projektion einer Frage nach der moralischen Schuld. Die Schuldfrage dient dabei sowohl als Ursache als auch als Legitimierung für einen ungehinderten Blick.



Abb. 3.6 & 3.7: Publikum und Geschworene vor Gericht.

Im Mittelpunkt dieser voyeuristischen Schaulust flüchtet sich Lulu in die Undurchsichtigkeit ihres Schleiers, der sie für die RezipientInnen, anders als für die anwesenden Beobachter, nicht vollkommen in Opazität hüllt. Der Schleier stellt ein Accessoire zur Verhüllung der Trauer dar, das die Trauernde als solche ausweist, und zugleich ein Mittel, um sich den forschenden Blicken zu entziehen. Als der Richter Lulu das Wort erteilt, erhebt sich Lulu langsam, lüftet für einen kurzen Moment den Schleier, um ihr Gesicht den forschenden Blicken darzubieten und sinkt schließlich kraftlos in ihren Stuhl zurück (Abb. 3.8–3.11).

80 Andrew Burkett plädiert für eine Lektüre von Lulu als Bildobjekt. Obgleich er sich wiederholt auf Elsaesser bezieht, steht seine Argumentation für die bildliche Stasis von Lulu in diametralem Widerspruch zu dem von Elsaesser analysierten Dynamismus. Andrew Burkett, »The Image Beyond the Image: G. W. Pabst's *Pandora's Box* (1929) and the Aesthetics of the Cinematic Image-Object«, *Quarterly Review of Film and Video* 24.3 (2007), S. 233–247.



Abb. 3.8–3.11: Lulu lüftet ihren Schleier.

Der Moment dieses inszenierten Schleier-Lüftens wird photographisch durch zwei Kameras dokumentiert, die zu diesem Zeitpunkt erstmals im Bild erscheinen (Abb. 3.12). Die Gehäuse der Fotoapparate, die den objektiven Blick einer technischen Reproduktion versprechen,⁸¹ stellen die eigentlichen Büchsen der Pandora im Film dar. Die Kamera verbürgt scheinbar eine neutrale Beurteilung der Angeklagten, von einer privilegierten Beobachterposition aus, jenseits der rhetorischen Suggestion und frei von kulturellen Erklärungsmustern. Durch sie wird eine Momentaufnahme des unverschleierte Gesichtes belichtet. Der Moment, auf den die Anwesenden in Spannung gewartet haben, dauert hingegen nur einen Augenblick an. Im Auge der Kamera verdoppelt sich zwar das äußere Erscheinungsbild, aber sie bezeugt – anders als beispielsweise in Hesiods Schilderung der Pandora – keinesfalls eine doppelte Erscheinung (von äußerer Schönheit und innerlichem Verderben).

81 Die deutlichste Formulierung dieser prothetischen Vision eines mechanisierten Sehens findet sich wohl in den Schriften von Dziga Vertov zum »Kinoglaz«; u. a. »Kinoki – Umsturz« [1923], in: Franz-Josef Albersmeier (Hg.), *Texte zur Theorie des Films*, Stuttgart: Reclam 2003, S. 36–50.



Abb. 3.12: Kameras im Moment des Schleierlöffens. | Abb. 3.13: Die Gerichtsphotografie als Fahndungsbild.

Das Kameragehäuse wird zu einem Ideenträger, der die Aussicht auf einen eindeutigen Gesichtsausdruck birgt, an dem Lulus Charakter ablesbar sein wird. Als Black Box invertieren die Kameras die sich gegenwärtig vor Gericht abspielende Szene. Das Kameragehäuse umschließt damit, neben der technischen Apparatur, das Phantasma einer eindeutigen Einsicht – einer reglosen Ansicht von Lulus Gesicht im raumzeitlichen Kontext, das von der Bewegung und damit der Ambivalenz bereinigt ist.⁸² Es erhält damit den disruptiven Charakter einer optischen Intervention und die nachträgliche Eindeutigkeit – im Bild – geordneter Verhältnisse. In diesem Schnappschuss gefriert Lulus Dynamismus.⁸³ Das Objektiv des Fotoapparates dient hier im doppelten Sinn: als Instrument der Evidenz, das auch der Verteidiger in seinem Plädoyer für sich beanspruchen wollte (»in rascher Bildfolge«) und als sachliche und unabhängige Instanz.

Die Tatsache, dass in der Einstellung zwei Kameras erscheinen,⁸⁴ die das Gesicht der Angeklagten kurz nach dem Strafantrag fotografieren, kündigt allerdings bereits das enigmatische Produkt an, das später auf der Titelseite einer Zeitung wiederkehrt (Abb. 3.13). Angesichts des Bildes aus dem Gerichtssaal, das schließlich als Fahndungsbild dient, wird offensichtlich, dass das Versprechen der Eindeutigkeit nicht gehalten werden konnte. Die Mimik Lulus bleibt auch in der Reproduktion des Augenblicks undurchschaubar und mehrdeutig. Mary Ann Doane

82 Vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 59: »Denn die Dinge tragen meistens, wie schamhafte Frauen, einen Schleier vor dem Gesicht. Den Schleier unserer[!] traditionellen und abstrakten Betrachtungsweise. Diesen Schleier nimmt ihnen der Expressionismus der Künstler ab. [...] Es gibt keine Kunst, die so berufen wäre, dieses »Gesicht der Dinge« darzustellen wie der Film.«

83 Vgl. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 21. Elsaesser betont zudem die Rolle von Pabsts Schnitttechnik, dem »Schnitt in der Bewegung«, der die Bildwechsel im Film besonders unauffällig und dynamisch wirken lässt (ebd., S. 26).

84 Die zwei Kameras ließen sich auch als Hinweis auf eine Stereoskopie sehen, die einen Tiefenraum und damit keine leicht zu durchschauende, zweidimensionale Oberfläche darstellt.

versucht diese Ambivalenz im Bezug auf die von Potamkin kritisierte Oberflächlichkeit zu beschreiben:

What strikes one about Lulu in Pabst's film is that she is totally devoid of thought, a blank surface. Thomas Elsaesser refers to the emptiness of her smile. There is no suggestion of a depth – only depths which are projected onto her by the various male characters, in an apparent confirmation of Potamkin's diatribe against Pabst's overconcern with surface.⁸⁵

Im Zeitungsbild hat sich die Uneindeutigkeit vor Gericht in die photographische Abbildung verlängert: Das Bild zeigt sowohl eine ›femme fatale‹ als auch eine ›femme fragile‹. Cathy Raymond zitiert Karl Kraus' Unterscheidung der Frau in der Weimarer Republik in eine »gebärende« oder »begehrende« Frau und weist am Beispiel der oben beschriebenen Theaterszene Schöns Verlobter die erste und Lulu die zweite Rolle zu: »In my opinion Pabst utilizes this setting in order to expose the artificial nature of various male projections of female sexuality.«⁸⁶ Es ließe sich hinzufügen, dass die Figur der Lulu diese Polarität jenseits der Szene in der Kammer in ihrem Bild vereint. Eine eindeutige Aussage über die Intention(en) der Angeklagten wird damit unmöglich.

Obgleich die kastenförmige Kamera im Film eine finale Beurteilung der Mimik in Aussicht stellt, enttäuscht das optische Produkt diese Erwartung. Die Fotografie bildet eine Lulu ab, deren Miene sich nicht in einfache Begriffe, geschweige denn in die Kategorien der ›Schuld‹ oder ›Unschuld‹ übersetzen ließe. Dass der Kontext, in dem das Bild zustande kommt, minutiös inszeniert wird, stellt jedoch eine Besonderheit in Pabsts Film dar. Im Film birgt jedes Bild implizit den Kontext seiner Entstehung.⁸⁷ Zwei Bilder, die zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Film erscheinen, sind niemals identisch. Besonders deutlich wird dieser Umstand in der Wiederholung ein und desselben Motivs: Jedes Bild entfaltet die Bedeutung im Kontext, in dem es steht, bzw. wahrgenommen wird. Die kastenförmige Kamera jedoch konzentriert die Sukzession der Bilder, bildet ab und wird selbst in einem Bild fixiert. Wenn der Kasten oder das entwickelte Bild an anderer Stelle wiederkehrt, erscheint es als Motiv, das die unterschiedlichen raum-zeitlichen Kontexte und Zusammenhänge in ein relatives Verhältnis setzt. In der Gerichtsverhandlung projizieren die beiden Juristen zwei diametral entgegengesetzte Beweggründe auf Lulu. Dass sie sich widersprechen, aber koexistieren können und

85 Doane, »The Erotic Barter«, S. 70. Für die betreffende Stelle bei Elsaesser siehe »Lulu and the Meter Man«, S. 27; vgl. ebd., S. 17, 18, 21 und 32 f.

86 Raymond, »Lulu Recast«, S. 90 f.

87 Vgl. Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 33: »Pandora's Box is the cinema-machine, the machinery of filmic *mise-en-scène*.«

sie als ›Unschärfe‹ im Film transportiert und thematisiert werden, wird durch etwas begründet, das ich als ›Pandora-Prinzip‹ bezeichnen möchte. Mit fortschreitendem filmischen ›discours‹ erweitert sich kontinuierlich der Wissenshorizont in der Rezeption. Der semantische Horizont verschiebt sich mit jeder Information, die im Verlauf des Films gegeben wird. Durch diese Prozessualität können zentrale Konflikte im Verlauf des Films variiert und sogar substituiert werden.

Kurz nach dem Urteilsspruch – in dem Lulu »wegen Totschlags zu fünf Jahren Zuchthaus verurteilt« wird – kommt es zu einem Eklat. Durch einen falschen Feueralarm und eine (inszenierte) Panik stürmt das Publikum regelrecht den Gerichtssaal und eskortiert Lulu in ihre Freiheit. Die Ungewissheit darüber, wer über diese Befreiungsaktion informiert ist, macht die Sequenz zu einem Freispruch einer niederen Klasse, die gegen die herrschende Ordnung revoltiert. Im anschließenden Chaos wird Lulu, umringt und abgeschirmt von einer Männergruppe, der Schleier vom Kopf gezogen.⁸⁸ Ungeachtet des Urteils, zu dem die institutionalisierte Rechtsprechung gekommen ist, wird Lulu von einem Publikum freigesprochen, das sein Urteil durch Validierung ihres Gesichtes mit eigenen Augen gefällt hat. Vor diesen Zuschauern, die den Gerichtssaal in einen Kinosaal verwandeln, bedarf Lulu nicht länger des Schleiers.

Die Großaufnahme des Kameragehäuses in der Gerichtsszene aus Pabsts *Büchse der Pandora* markiert vor diesem Hintergrund das Phantasma der eindeutigen und abschließenden moralischen Beurteilung von Lulus Motivation (und damit der eindeutigen Aussage über Lulus Schuld am Tod von Dr. Schön). Als das Porträt jedoch an späterer Stelle wiederkehrt, ist die Frage nach ihrer Schuld aufgrund der jüngsten Entwicklungen belanglos geworden. Lulu hat sich durch ihre Flucht der staatlichen Rechtsprechung entzogen und befindet sich in einer neuen, grundverschiedenen Situation, in der die nächste Büchse der Pandora erscheint.⁸⁹ Erst durch »Jack the Ripper, who kills Lulu, or kills her seriality, who de-terminates her«⁹⁰ kommt diese Sukzession der Bilder schließlich an ein Ende.

Mit Lulus Tod löst sich endgültig die vermeintliche Diskrepanz zwischen der inneren Motivation und dem äußeren Erscheinungsbild. Thomas Elsaesser greift Henri Langlois' Faszination für Louise Brooks auf, wenn er das Erscheinungsbild von Lulu mit dem Mechanismus des filmischen Mediums gleichsetzt: »Pabst called his film not *Earth-Spirit*, but *Pandora's Box*: Pandora's Box is the cinema-machine,

88 *Die Büchse der Pandora* (1929), 1:07:28.

89 Vgl. die Schachtel Pralinen, die der Marquis für Lulu erwirbt. Was man der Schachtel jedoch nicht ansieht, ist, dass der Baron Lulu und Alwa in der Hand hat und Alwa im Zuge dieser Erpressung für die Pralinen bezahlt. Koll hebt die Geschlossenheit der Szenenräume hervor, wenn er von »der Separation der dargestellten Welt in isolierte Räume« spricht. Koll, *Pandoras Schätze*, S. 277.

90 Littau, »Refractions of the Feminine«, S. 902.

the machinery of filmic *mise-en-scène*.«⁹¹ In dem Moment, da Lulu ihrem Mörder gegenübertritt, wird ihr Bild durch das Flackern einer Kerze segmentiert.

Jack the Ripper, as a stand-in for the spectator, wanting to grasp the presence that is Lulu, finds that he is distracted/attracted by the flickering candle and the glittering object: oscillating between the source of light and its reflection, his gaze traverses the woman, making her an image, a phantom, a fading sight.⁹²

Durch ihren Tod ergibt sich schließlich die Trennung von Körper und Vorstellung. Bei letzterer handelt es sich nur selten um Lulus eigene Vorstellung, sondern vielmehr um eine Projektion auf die Figur Lulu.

Pabsts Film führt ein Objekt im Titel, das sich im Film nicht explizit als materielles Ding wiederfindet. Anders als Brownings *Dracula*, in dem eine Vielzahl unterschiedlicher Gefäße prominent im Bild inszeniert werden – die unter anderem die Schwelle zwischen Leben und Tod kennzeichnen –, nehmen die Kästen und Gehäuse in *Die Büchse der Pandora* eine weitaus dezentere Position ein. Pabsts Film inszeniert mit diesen Gefäßen sexualisierte Machtverhältnisse, die auf einer höchst problematischen Metonymie beruhen. Von Hesiod über Freud wird nahezu unverändert die Gleichsetzung der Frau mit einem Objekt, das für verborgenes Unheil einsteht, als Duplizität von äußerem Schein und verborgener Gefahr tradiert. Die Büchse der Pandora ist in diesem Sinne nicht absent, sondern als Ausdruck sexualisierender Macht (im Sinne von Michel Foucault)⁹³ absolut geworden.

Wenngleich Lulu erst durch das Plädoyer des Staatsanwalts als Pandora und somit mit der mythischen Büchse assoziiert wird, inszeniert Pabst sie von Beginn an als Objekt der Begierde. Die Besonderheit des Films liegt darin, dass Louise Brooks sich dem voyeuristischen Blick entzieht. Obwohl sie in zahlreichen Großaufnahmen erscheint, lässt sich von ihrem Gesicht nichts über ihre psychische Verfassung ablesen. Im Zuge der filmischen Inszenierung tritt hingegen der Modus der Betrachtung, der sie unterzogen wird, dafür umso stärker hervor.

Wie Dora und Erwin Panofskys mythologische Genealogie gezeigt hat, hat die Box nur eine mittelbare Verbindung zu Pandora. Lulus Gesicht erscheint als Maskenspiel, das sich einem Werturteil entzieht, aber Fremdzuschreibungen reflektiert. Die mythische Büchse lässt sich zwar nicht Lulu zuschreiben, aber die räumlichen Einschlüsse im Film (die Dose auf dem Kaminsims, die Deckelvasse im Rücken von Dr. Schön und die Kammer in den Theaterkulissen) markieren

91 Elsaesser, »Lulu and the Meter Man«, S. 33.

92 Ebd., S. 33.

93 Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1* [1976], übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.

die Machtstrukturen der filmischen Topographie. Vor dem Zusammenbruch der bürgerlichen Ordnung in Dr. Schöns Leben existiert eine Trennung zwischen privatem und öffentlichem Raum. In Lulus Wohnung wie in Schöns Arbeitszimmer erscheinen Requisiten, deren geschlossener Deckel die soziale Katastrophe vorausdeuten, die hinter einer Theaterkulisse ihren Ausgang nimmt. Nach Schöns Tod werden folglich die Machtverhältnisse der geschlossenen Räume von einem Spiel zwischen der Direktion des Blicks und dessen Entzug im Gerichtssaal abgelöst.

In *Die Büchse der Pandora* wird das namensgebende Gefäß nicht länger als Attribut der Hauptfigur eingesetzt. Stattdessen spielt der Film mit der Versuchung, Figuren auf einfache Beweggründe zu reduzieren. Die Kamera im Gerichtssaal markiert dabei eine doppelte Funktion des geschlossenen Raumes im Film. Einerseits verweist sie auf einen Prozess der Belichtung eines Augenblicks, dessen Produkt eine zeitliche Einteilung in ein ›ante‹ und ein ›post‹ vornimmt. Zwar tragen die Konsequenzen nicht die gleiche Fatalität wie die mythische Box, sie sind aber ebenso irreversibel. Andererseits wird die Fotografie in einer spezifischen Situation aufgenommen und zeugt somit jeweils von einem konkreten Kontext. Anders als bei der Beobachtung durch eine einfache optische Prothese (wie Fernglas oder Monokel) fixiert die kastenförmige Kamera einen Augenblick in einer Sukzession von Bildern. Das entwickelte Bild in Pabsts Film mag zwar uneindeutig sein, es führt damit aber ein zentrales Charakteristikum des Motivs vor Augen. Im Unterschied zum Bildmotiv entwickelt das kinematographische Motiv seine Bedeutung nicht in der augenblicklichen Betrachtung, sondern performativ, in Relation zu einer Matrix rekurrenter Objekte.

