Zur Analyse des Armutsdiskurses in SHOES

Guido Kirsten

Noch bevor Lois Weber Shoes (USA 1916) fertiggestellt und ins Kino gebracht hatte, berichteten die *Motion Picture News*, der Film verhandele «a grave sociological problem»: «the problem of the underpaid working girl» (Anon. 1916a, 3221). Diese Zuschreibung entsprach dem Selbstverständnis der Regisseurin, die über sich sagte: «I'll tell you just what I'd like to be, and that is, the editorial page of the Universal Company» (Weber 2019 [1915], 36). So äußerte sich Weber 1915 in einem Gespräch mit *Universal Weekly* kurz nach ihrer Rückkehr von der Filmproduktionsfirma Bosworth zu den Universal Studios. Das Zitat belegt ihre Ambition, nicht nur unterhaltsame Filme zu drehen, sondern mit ihnen einflussreich am gesellschaftlichen Diskurs teilzunehmen:

> My close study of the editorial page has taught me that it speaks with stentorian tones and that its effect is far reaching upon thousands of readers. […] I feel that like them I can, in this motion picture field, also deliver a message to the world in the plays we have in contemplation that will receive a ready and cheerful response from the better element of the big general public. (Weber 2019 [1915], 36)

Diese Selbstpositionierung ist interessant, weil sie das eigene Filmschaffen explizit mit journalistischem Schreiben, genauer: dem Verfassen von Leitartikeln assoziiert. Anders als heute meist üblich, konzipiert Weber das Kino primär weder als Teil einer Kultur- oder Unterhaltungsindustrie noch

als Kunstform, vielmehr handelt es sich für sie um eine Art Publizistik mit anderen Mitteln. Ähnlich wie Zeitungen und Zeitschriften ein bestimmtes Segment der Leserschaft adressierten, hatte Weber explizit «den besseren Teil des allgemeinen Publikums» im Blick. Sie wendete sich besonders an damals, in der sogenannten *Progressive Era*, für gesellschaftliche Reformprojekte aufgeschlossene Teile der Mittel- und Oberschicht, an das Bildungsbürgertum. Gleichzeitig war sie sich bewusst, dass ihre Filme, um sowohl von der Kritik ernst genommen zu werden als auch an den Kinokassen erfolgreich zu sein, gewissen Ansprüchen sowohl an ihre handwerkliche Qualität wie auch an ihren Unterhaltungswert genügen mussten. Als ihr in Bezug auf Where Are My Children? (USA 1916) vorgeworfen wurde, das Thema der Geburtenkontrolle durch Verhütungsmittel und das der Abtreibung auf konfuse Weise vermengt zu haben, antwortete sie, dass sich offenbar viele ihrer Kritiker:innen nicht klarmachten, dass Filme auch dramatisch sein müssten, um überhaupt als Propaganda funktionieren zu können (vgl. Stamp 2015, 134).

In den 1910er-Jahren gehörte Weber zu den angesehensten und bestbezahlten Filmschaffenden in den Vereinigten Staaten, sie war «berühmt wie kein anderer Regisseur zu dieser Zeit» (Stamp 2021 [2015], 70). Von der Filmgeschichtsschreibung wurde sie hingegen in erstaunlichem Maße marginalisiert; in Standardwerken wie *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell/Staiger/Thompson 1985) oder *The Genius of the System* (Schatz 1988) wird ihr Name an keiner Stelle erwähnt. Ihre Wiederentdeckung und Rekanonisierung verdankt sie einer Monografie von Anthony Slide (1996) und der Arbeit feministischer Filmhistorikerinnen wie Jennifer Parchesky (1999) und Shelley Stamp (2004; 2010; 2015).[1]

Tatsächlich begann Webers Marginalisierung bereits in den 1920ern, als Hollywood eine Maskulinisierung im Diskurs und in den institutionellen Praktiken erlebte (Mahar 2006). Auch gerieten Independentproduktionen im Zuge der vertikalen Integration zunehmend in ökonomische Schwierigkeiten, und Webers mit einem kleinen Team produziertes, sozialkritisches und nicht selten moralistisches Kino kam aus der Mode; Kritiker bemängelten den «predigenden» Ton ihrer Werke (Stamp 2015, 185). Die zunächst stark männlich dominierte Filmhistoriografie trug dann ihren Teil zum Vergessen von Weber bei.

1 Materialien zu den zahlreichen Pionierinnen des frühen Kinos finden sich im von Jane M. Gaines, Radha Vatsal und Monica Dall'Asta herausgegebenen *Women Film Pioneers Project* (New York, NY: Columbia University Libraries): https://wfpp.columbia.edu/ (zuletzt abgerufen am 09.12.2022).

Allerdings denke ich, dass ein weiterer Grund für das Verschwinden Webers aus der Filmgeschichte gerade in ihrem Selbstverständnis als kinematografische Leitartiklerin besteht. Webers Werke wiesen nicht nur immer wieder moralisierende Obertöne auf, sie waren auch stark dem Kontext je aktueller Debatten in den USA verhaftet, was bedeutete, dass sie sich weniger gut exportieren ließen. Anders als DeMille, Griffith und Chaplin, die in den 1910er-Jahren in Europa enormen Erfolg hatten, blieb Weber außerhalb der USA eher unbekannt. Ihre Filme wurden zwar durchaus auch in Europa gezeigt, aber seltener, und ihr Name kam in filmaffinen Publikationen und im beginnenden cinephilen Diskurs weniger vor. Ihre Verbreitung war zudem nicht nur geografisch, sondern auch historisch beschränkt. Während viele Werke von Griffith, DeMille und Chaplin thematisch oder aufgrund ihrer Genres eine gewisse Zeitlosigkeit beanspruchen konnten, intervenierten Webers Filme zu Themen wie Geburtenkontrolle, Geschlechterkonflikten, Armut, Todesstrafe und Drogenabhängigkeit in politische Auseinandersetzungen ihrer Zeit und verloren mit ihnen rasch an Aktualität. Mehr als andere Filme waren sie vom unmittelbaren sozialen und politischen Kontext bestimmt und an ihn gebunden. Mit anderen Worten: Ihr Filmschaffen wurde nicht zuletzt aufgrund einer Eigenschaft aus dem kollektiven Gedächtnis verdrängt, die es für mich besonders interessant werden lässt – seinem dezidiert diskursiven Anspruch.

Die Realisierung dieses Anspruchs kann an ihrem Film SHOES aus dem Jahre 1916 veranschaulicht werden, der unfreiwillige Armut und deren Folgen thematisiert.[2] Das narrative Zentrum bildet die tugendhafte, aber hoffnungslos arme Eva Mayer (Mary MacLaren), die als einziges Mitglied

2 SHOES existiert heute in zwei digital restaurierten Fassungen. Die erste Restauration wurde 2010 vom EYE Film Instituut Nederland in Amsterdam angefertigt und basiert auf drei Quellen: Zwei Nitratkopien mit holländischen Zwischentiteln, die allerdings starke (durch Bakterien verursachte) Schäden aufwiesen, sowie die Kopie einer Kurzfilmversion, die 1932 aus dem Material von 1916 einen (den Ursprungsfilm parodierenden) Tonfilm machte. Aus diesen drei Quellen wurde 2010 der Film rekonstruiert, wobei Schäden am Bild behoben werden konnten und die holländischen Texttafeln ins Englische (rück-)übersetzt wurden. Nachdem 2016 das Originaldrehbuch und Angaben zu den ursprünglichen englischen Zwischentiteln aufgetaucht sind, konnten für eine neue Fassung die Texttafeln ersetzt und teilweise eliminiert werden (wodurch der zum Teil sehr moralistische Appell der für die niederländische Verleihkopie angefertigten Titel entschärft wurde). Auf diese Fassung, die dem Original von 1916 wohl am nächsten kommt, beziehe ich mich hier. Sie wurde 2018 als DVD und Blu-ray von Milestones veröffentlicht. Für ihre Recherche zu den verschiedenen Fassungen und zu zeitgenössischen Rezensionen danke ich Aleksandra Miljković sehr herzlich.

ihrer sechsköpfigen Familie ein schmales, aber regelmäßiges Einkommen beiträgt. Sie arbeitet in einem Billigwarenhaus und verdient fünf Dollar pro Woche. Der Vater vertreibt sich die Zeit zwischen seltenen Kurzzeitbeschäftigungen mit der Lektüre von Romanen; die Mutter besorgt den Haushalt und verdient mit Wäschewaschen ein kleines Zubrot, die drei Schwestern sind noch zu jung für eine Lohnarbeit. In ihrer zunehmenden Not und Verzweiflung erliegt Eva schließlich dem Werben eines schmierigen Sängers namens Cabaret Charlie (William V. Mong) und rutscht damit in die Gelegenheitsprostitution ab – vor dem Hintergrund des Moralkodex der 1910er-Jahre ein tiefer Sturz, der jede Hoffnung auf eine bürgerliche Existenz zunichte macht. In einer begeisterten Besprechung in *The Moving Picture Weekly* hieß es über den Film: «It takes for its subject, instead of the craving for immorality, the sadness of poverty and the unspeakable misery which an empty pocket book causes» (Anon. 1916b, 12).

Film als Diskurs

Meine Analyse von Shoes ist von einigen theoretischen Vorannahmen geleitet. So gehe ich – auf der Grundlage der Semiopragmatik Roger Odins (2000; 2019 [2011]) – davon aus, dass es sich bei der Diskursivierung um einen spezifischen Modus der Lektüre handelt. Dieser Annahme entsprechend können im Prinzip alle oder zumindest die allermeisten Filme (unterschiedlicher Gattungen und unterschiedlicher Genres) als Diskurse ‹gelesen› werden. Das wirft die Frage auf, welche Rezeptionsoperationen zu dieser Diskursivierung beitragen, also welche Art der Betrachtung einen Film als Diskurs konstituiert. Damit ist auch ein bestimmtes Begriffsverständnis impliziert, das – anders als im deutschen Sprachgebrauch mehrheitlich üblich – nicht nur eine diffuse Gemengelage von Texten und Äußerungen (zu einem Thema) als Diskurs begreift, sondern auch einzelne Texte oder Werke. Dies entspricht eher der französischen Begriffstradition, in der «discours» zunächst einfach «Rede» heißt. Entsprechend schreibt etwa André Bazin über die dokumentarisch-propagandistischen Kriegsfilme der Serie Why We Fight (Frank Capra et al., USA 1942–1945), diese hätten den Charakter von Diskursen und markierten damit eine historische Innovation in der Geschichte des dokumentarischen Montagefilms. Während andere Dokumentarfilme narrativ seien, hätten die Why We Fight-Filme das zu anderen Zwecken aufgenommene Material auf rein logische Weise zu Argumenten verknüpft: «Les meilleurs

documentaires de montage n'étaient encore que des récits, ceux-ci sont un discours» (Bazin 1946, 1024).[3]

Auf ähnliche Weise, aber im Rahmen einer anderen Problematik, verwendete Gilbert Cohen-Séat den Begriff zur selben Zeit. Der Begründer der Filmologie argumentiert, es sei zwar «widersinnig», den Film als Sprache zu bezeichnen, da er nicht in einem sprachlichen Sinn zeichenhaft sei. Das schließe jedoch nicht aus, dass Filme den Charakter eines Diskurses (einer Rede) annehmen könnten (Cohen-Séat 1949, 39). Christian Metz verwendet den Terminus in seinen Schriften (1972 [1966/68]; 2003 [1967]; 2000 [1975]) in Anschluss an sprachtheoretische Überlegungen von Émile Benveniste (1971 [1959]), der *discours* als eine bestimmte Textsorte betrachtet, die er jener der *histoire* gegenüberstellt.[4] Das Unterscheidungsmerkmal ist hier die Markierung einer Äußerung durch Merkmale, die auf ihre Hervorbringung verweisen und damit einen Text (oder einen Film) zu einem Diskurs werden lassen, während es sich bei *histoire* um unpersönliche, unmarkierte, scheinbar transparente Texte handelt. Andere französische Filmtheoretiker verwenden den Begriff ähnlich, wobei mal die Frage der argumentativen Form, mal der soziale oder politische Bezug, mal die enunziative Markierung im Vordergrund stehen (z. B. Bonitzer 1986 [1975]; Colin 1985; Vernet 2006 [1986/89], 39). Roger Odin unterscheidet zudem (ähnlich wie Metz 1997 [1991], 156) dezidiert eine weitere Verwendungsweise, bei der «Diskurs» jede Form zeichenhafter Verknüpfung einzelner Elemente meint, die dann jeweils genauer zu spezifizieren ist, von einer engeren, in der «Diskurs» (von Odin dann mit Anführungszeichen markiert) nur eine bestimmte, logische und rhetorische Form mit Bezug zu einer Äußerungsinstanz meint. In diesem zweiten Sinn spricht Odin von «Diskurs» als Modus der Sinn- und Affektproduktion (2019 [2011], 143).

Aus meiner Sicht ist es sinnvoll, an die Tradition der französischen Filmtheorie und die verschiedenen Aspekte des engeren Diskurs-Begriffs anzuknüpfen, um danach zu fragen, *was es heißt, einen Film als Diskurs zu verstehen*. Allerdings schließt das keineswegs das Begriffsverständnis der Foucault'schen Tradition aus, die als «Diskurs» selten von einzelnen Texten spricht, vielmehr von einem Ensemble von Äußerungen, die einer diskursiven Formation zugerechnet werden können. Diskurse entstehen

3 «Waren die besten Montage-Dokumentarfilme bislang noch Geschichten, bilden diese nun einen Diskurs (eine Rede).»

4 Siehe dazu auch unser Editorial in diesem Heft.

demnach aus einer Vielzahl von Äußerungen, die bestimmte Gemeinsamkeiten hinsichtlich ihrer Bezüge und der Arten der Hervorbringung von Gegenständen aufweisen (Foucault 1973 [1969]). Tatsächlich glaube ich, dass beide Begriffsverständnisse komplementär sind: Insofern wir *einen* Film als Diskurs betrachten, verstehen wir ihn auch als Element eines weiteren (diffuseren) gesellschaftlichen Diskurses, zu dem wir ihn in Beziehung setzen.

Einen Film als Diskurs zu lesen, heißt für mich des Weiteren nicht, dass er nicht gleichzeitig auch in anderen Modi rezipiert werden könnte. Wir können einen Film sowohl als Diskurs wie auch als Fiktion, als Dokument und als Kunstwerk betrachten. Jeweils fokussieren wir dabei andere Aspekte und stellen andere Bezüge her, oft geschieht dies unbewusst und die verschiedenen Lektüreoperationen interagieren miteinander. Im Fall des Spielfilms, den ich untersuche, ist die narrativierende Lektüre direkt mit der Diskursivierung verbunden. Es lässt sich sogar allgemein die Hypothese formulieren, dass im Fall von Filmen mit narrativer Dominanz – also Filmen, die als (fiktionale oder auch faktuale) *Erzählungen* gestaltet sind – die Narrativierung die notwendige Voraussetzung der Diskursivierung ist: Wir müssen zunächst aus dem audiovisuellen Material eine Geschichte konstruieren, um deren Elemente dann als Elemente eines Diskurses interpretieren zu können. Gewissermaßen handelt es sich bei der Diskursivierung daher um eine Operation zweiter Ordnung, die ein bereits mental zu einer Geschichte verarbeitetes Material weiterverarbeitet.

In diesem Zusammenhang möchte ich als weitere These formulieren, dass der Hauptunterschied zwischen den Modi der Fiktionalisierung und der Diskursivierung in der Dominanz verschiedener semantischer Dimensionen besteht. Während wir in der fiktionalen Lektüre eine Handlungswelt konstruieren (Diegetisierung), verstehen wir die Präsentation dieser fiktiven Welt im Fall der diskursiven Lektüre als Repräsentation und Kommentar realweltlicher Phänomene. Ich unterscheide terminologisch drei semantische Dimensionen: Intension (Sinn), Extension (Bedeutung) und Referenz (Bezug). Die filmische Intension bezeichnet das unmittelbare Verständnis der geformten audiovisuellen Ausdrucksmaterie unter Absehen der dargestellten diegetischen Verhältnisse. Hier spielen nur die direkt erkennbaren Phänomene eine Rolle: In der ersten Einstellung aus Shoes (Abb. 1) sehen wir beispielsweise die Großaufnahme einer ernst blickenden jungen Frau in gelblicher Viragierung. Diese unmittelbare Intension des Bildes (also all dessen, was ohne weiteres Wissen bei primärer figurativer Lektüre wahrzunehmen ist) bildet die

1 Mary MacLaren als Eva Mayer in SHOES

Grundlage der Extension (im Fall fiktionaler Lektüre: der Diegetisierung). In dieser Dimension handelt es sich um die fiktive Figur der Eva Mayer, die bestimmte Attribute hat (sie ist jung, moralisch integer, ehrlich, opfert sich für die Familie auf etc.), an einem bestimmten (diegetischen) Ort und in bestimmten (diegetischen) Verhältnissen lebt. Die gelbliche Einfärbung spielt auf der Ebene der Extension hingegen keine Rolle, denn wir gehen nicht davon aus, dass diese Färbung diegetischer Natur ist. In der diskursiven Lektüre schließlich stellen wir von dort aus realweltliche Bezüge her: Die Figur steht dann stellvertretend für einen bestimmten sozialen Typus und eine bestimmte soziale Lage, und ihre Geschichte wird auf gesellschaftliche Phänomene und Bedingungen bezogen. Ihre Attribute, die Figurenkonstellation und die sich entfaltende Handlung können entsprechend als Kommentar zur realen Gesellschaft aufgefasst werden, also als Diskursbeitrag.

Mit der Verschiebung von den Ebenen der Intension und der Extension zur Referenz verschieben sich auch die Affekte. Sie beziehen sich nun primär weder auf die filmische Ausdrucksmaterie noch auf die diegetischen Figuren und deren Gefühle, sondern auf die implizierten Aussagen zu realweltlichen Phänomenen: Was uns im Rahmen diskursiver Lektüren in Wallung versetzt, sind dem Film attribuierte Behauptungen, sind bestimmte Rhetoriken und Tendenzen, die wir in den vermeintlichen Aussagen und Suggestionen zu erkennen vermeinen, sind mitunter auch die als real angenommenen Zustände, auf die der Film verweist. Insofern ist die Diskursivierung nicht ärmer an Affekten, aber die Affekte sind anders bedingt und anders ausgerichtet als im fiktionalen Modus.

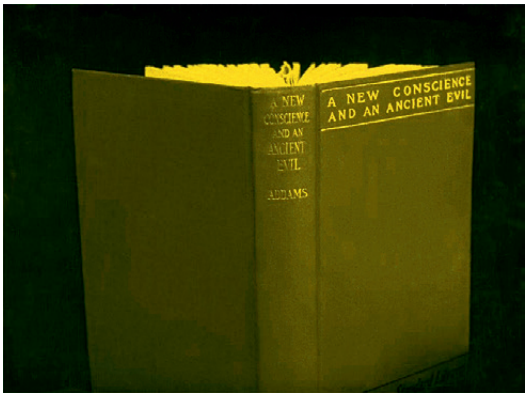
Die Privilegierung der referenziellen Semantik ist nach meinem Verständnis allerdings nur *eine* Bedingung der Diskursivierung. Weitere Operationen, auf die ich in Zusammenhang mit der folgenden Analyse zu sprechen komme, tragen zur vollen Entfaltung der diskursiven Lektüre bei.

Das Ziel meiner Analyse ist ein doppeltes: Zum einen möchte ich die Besonderheiten des historischen Filmdiskurses von Shoes analysieren: Welche Aussagen werden hier suggeriert? Welche Adressierungen und welche politischen Tendenzen lassen sich erkennen? Wie ist der Film im zeitgenössischen Diskurs verankert? Mit welchen filmischen Mitteln artikuliert er seinen Diskurs? Davon ausgehend möchte ich aber auch allgemeinere theoretische Überlegungen zu den verschiedenen Operationen der diskursiven Lektüre anstellen und anhand von Shoes erörtern, was diesen Modus ausmacht, wie er funktioniert und durch welche textuellen und extratextuellen Elemente er angeregt wird.

Dieser doppelten Frage- und Zielstellung folgend, operiere ich gewissermaßen auf zwei Ebenen. Zum einen versuche ich nachzuvollziehen, wie die Diskursivierung im filmischen Text von Shoes angelegt ist, zum anderen unterziehe ich ihn selbst bereits (m)einer diskursivierenden Lektüre und versuche, sie dabei als solche zu reflektieren. Auch das Eingangszitat kann auf beide Weisen aufgefasst werden: Es belegt, dass Weber ihre Rolle darin gesehen hat, kinematografische Diskursbeiträge zu schaffen und kann so als Element einer intentionalen Begründung der Form ihrer Werke im Sinne des *inferential criticism* von Michael Baxandall fungieren (1985; vgl. Kessler 2002). Gleichzeitig spielt es aber auch eine Rolle als paratextueller Stimulator diskursiver Lektüren.

Von der realistisch fiktionalisierenden zur diskursiven Lektüre

Shoes, den Weber 1916 für Universal drehte, lässt sich ohne Frage als realistische Fiktion lesen. Sowohl textuelle Elemente, die eine entsprechende Lektüre motivieren können (vgl. Kirsten 2013, 139–183), wie auch paratextuelle Zeugnisse (Rezensionen und Werbung) weisen in diese Richtung. Lois Weber und ihr Ehemann Philipps Smalley, mit dem sie sich die Verantwortung fast all ihrer Filmproduktionen in den 1910er-Jahren teilte, waren bekannt für die besondere Aufmerksamkeit, die sie noch den kleinsten Details der Mise en Scène widmeten. Auch Shoes wurde durch das Studio entsprechend beworben, es wurde etwa kolportiert, die Ein-



2 Jane Addams' soziologisches Buch in einer der ersten Einstellungen von SHOES

richtung des Haushalts der fiktiven Familie sei Leuten abgekauft worden, die wie die Mayers seien, und man habe einen echten *five-and-dime store* (ein Billigwarenhaus) auf dem Studiogelände nachgebaut. Eine Review in der *Moving Picture World* lobte den Film als überzeugende Sozialstudie; der *Los Angeles Examiner* sah in SHOES ein exaktes Porträt der aktuellen Armut, «a vision of life as it actually is, and devoid of all theatricalism» (zit. n. Stamp 2004, 147).

Bemerkenswert ist, dass in diesen Besprechungen der Realismus der Details unmittelbar auf die Botschaft des Films bezogen wurde. So stellt Louella Parsons in einer begeisterten Besprechung eine Verbindung von dem im Film Geschilderten zur Arbeit von Sozial- und Wohltätigkeitsvereinen und politischen Initiativen her, die sich für einen Mindestlohn für Frauen einsetzten (vgl. ibid.). Sie erwähnt in diesem Zusammenhang auch das Engagement von Jane Addams, einer Publizistin, die damals für progressive politische Reformen warb. Diesen Bezug suggeriert der Anfang von SHOES ganz explizit: Der Film beginnt mit einer Aufnahme des Buchs *A New Conscience and an Ancient Evil* von 1912 (Abb. 2), in dem Addams auf die soziale Not junger Frauen eingeht, die sich zur Prostitution genötigt sehen. Mit anderen Worten: SHOES ist von Beginn an nicht nur als realistischer Text, sondern durch die intertextuelle Referenz auch als Beitrag zu einem zeitgenössischen Diskurs markiert.

Nach der Einblendung des Buchs folgt ein (leicht verändertes und gekürztes) Zitat daraus, das die Geschichte von SHOES – verdichtet und nicht ohne Pathos – zusammenfasst. Ich gebe es hier in vollem Wortlaut aus dem Buch wieder:

> One girl said that she had first yielded to temptation when she had become utterly discouraged because she had tried in vain for some months to get enough money for a pair of shoes. She habitually spent two dollars a week for her room, three dollars for her board, and sixty cents a week for carefare, and she had found forty cents remaining from her weekly wage of six dollars inadequate to do more than re-sole her old shoes twice. When the shoes became too worn to endure a third soling and she possessed but ninety cents towards a new pair, she gave up her struggle; to use her own contemptuous phrase, she sold out for a pair of shoes. (Addams 2010 [1912], 24)

Dasselbe Zitat ist (wie im Film in gekürzter Form) bereits einer Kurzgeschichte desselben Titels vorangestellt, die als Vorlage für das Drehbuch diente: «Shoes» von Stella Wynne Herron, veröffentlicht am 1. Januar 1916 im *Collier's Magazine*. Die Geschichte verarbeitet die im Zitat angesprochene Anekdote in den etwas abgewandelten Plot der Protagonistin Eva Mayer, die sich aufgrund akuter Not zur Gelegenheitsprostitution genötigt sieht. Während die Kurzgeschichte dies durch Evas Besuch des Ausgehviertels in der Nachbarschaft andeutet und ansonsten der Fantasie der Leser:innen überlässt, erliegt Eva im Film dem Sänger Cabaret Charlie, der schon zu Beginn und im weiteren Verlauf der Handlung um sie gebuhlt hatte. Ihm verkauft Eva ihre körperliche Zuwendung, um sich ein dringend benötigtes Paar Schuhe leisten zu können.

Interessanterweise ist der Plot der Kurzgeschichte, der dem Film als Grundlage dient, nicht allein von der zitierten Stelle aus *A New Conscience and an Ancient Evil* inspiriert; vielmehr haben Herron und in noch stärkerem Maße Weber sie um einige andere Stellen und Anekdoten aus demselben Buch angereichert. Shoes amalgamiert so die Geschichten und Schicksale verschiedener junger Frauen, die Addams in ihrem Text erwähnt. Die Figurenkonstellation und die Attribute der Figuren lassen sich im Sinne einer diskursiven Lektüre als eine Quasi-Soziografie verstehen. Daraus, so möchte ich argumentieren, lassen sich aber auch Schlussfolgerungen für allgemeinere Thesen zur diskursiven Lektüre ableiten.

A New Conscience and an Ancient Evil basiert seinerseits auf einer Artikelserie, die Addams 1911 und 1912 für das *McClure's Magazine* verfasste. Ihre Quellen waren Untersuchungen der Juvenile Protective Association of Chicago zu den Gefahren des Großstadtlebens für junge Frauen. Unter anderem sammelte die Association die persönlichen Geschichten von 200 jungen Frauen, die in Kaufhäusern arbeiteten, von 200 Fabrik-

arbeiterinnen, 200 Migrantinnen, 200 weiblichen Büroangestellten sowie im Hotel- und Gastronomiebetrieb tätigen Frauen.

Eva Mayer vereinigt nun verschiedene Attribute auf sich: Durch ihren Namen ist sie erstens als *Migrantin* (möglicherweise deutscher Herkunft) markiert. Dieser Aspekt, der einen sozialen Faktor für die Armut der Familie darstellt, wird ansonsten im Film nur an jener Stelle angedeutet, als Eva auf einer Parkbank ein Sandwich isst, dessen starker Geruch die neben ihr sitzenden Gentlemen angewidert aufstehen lässt.[5] In *A New Conscience and an Ancient Evil* wird die prekäre Situation von Migrantinnen explizit erwähnt und anhand mehrerer Geschichten junger Frauen (aus Schweden, Russland und Polen) verdeutlicht (ibid., 10–17).

Ein zweites Attribut betrifft Evas Stellung in der Familie. Anders als die junge Frau aus dem obigen Zitat wohnt sie nicht alleine, sondern auf engem Raum mit Mutter, Vater und drei jüngeren Schwestern. Mit zweien von ihnen teilt sie sich sogar ein Bett. Da weder der Vater noch die Mutter ein regelmäßiges Einkommen beisteuern, muss Eva ihren gesamten Wochenlohn der Mutter übergeben, die davon die regelmäßigen Ausgaben der Familie bestreitet. Auch in diesem Punkt scheinen Herrons Kurzgeschichte und Webers Drehbuch unmittelbar von Addams inspiriert zu sein:

> Anyone who has lived among working people has been surprised at the docility with which grown-up children give all of their earnings to their parents. This is, of course, especially true of daughters. The fifth volume of the government report upon Women and Child Wage Earners in the United States, quoted earlier, gives eighty-four per cent as the proportion of working girls who turn in all of their wages to the family fund. In most cases this is done voluntarily and cheerfully, but in many instances it is as if the tradition of woman's dependence upon her family for support held long after the actual fact had changed, or as if the tyranny established through generations when daughters could be starved into submission to a father's will, continued even after the rôles had changed, and the wages of the girl child supported a broken and dissolute father. (Addams 2010 [1912], 26)

5 So jedenfalls die Interpretation von Stamp: «Class dynamics are further reinforced in the sequence's structure, for at the outset Eva finds herself sitting on the bench besides two well-dressed older men who object not only to the fact that she is eating outdoors (and therefore presumably unable to afford lunch in a restaurant), but also to the odor of strong cheese emanating from her sandwich, marking their offense not simply in class terms but presumably in ethnic terms as well» (Stamp 2004, 158 f.).

Der Film suggeriert, dass der Vater, die Romanlektüre der Jobsuche vorziehend, aufgrund seiner Faulheit Mitschuld an der verzweifelten Lage der Tochter trägt. Diese Konstellation ist als diskursiv zu betrachten, da ihre Setzung argumentative Konsequenzen hat: Insofern Eva als Opfer einer überkommenen Familienstruktur sowie eines verantwortungslosen Vaters angelegt ist, werden die Kausalursachen nicht der wirtschaftlichen Konjunktur oder der Lage der Arbeiterklasse oder gar dem Wirtschafts- und Gesellschaftssystem zugeschrieben, sondern im Bereich individueller Verantwortung (der Eltern, besonders des Vaters) verortet.[6] Entsprechend wurde der Film auch in der zeitgenössischen Kritik aufgenommen. So hieß es in einer Besprechung in *The Billboard* vom 3. Juni 1916, die den Vater als «lazy good-for-nothing» bezeichnete und als «too lazy to even look for work, being in constant fear of the possibility that he might find it», der Film zeige die «sub-structure of poverty, laziness, and its consequences» (Anon. 1916c, 75).

Theoretisch gefasst impliziert dieser Punkt die oben angesprochene konzeptuelle Differenz zwischen fiktionalisierender und diskursiver Lektüre: In der fiktionalisierenden Lektüre dominiert die Konstruktion einer (mehr oder weniger realistischen) Diegese, die als Grundlage einer Handlung und einer Perspektivkonstruktion dient. Diese oder jene charakterlichen Attribute plausibilisieren diese oder jene Handlungspräferenzen; diese oder jene Lage führt zu diesem oder jenem Konflikt. Der Fluchtpunkt der Konstruktion ist hier die Narration und die damit verbundene emotionale und kognitive Involvierung des Publikums. Insofern der Fluchtpunkt der diskursiven Lektüre hingegen die implizite oder explizite Aussage über als real existierend angenommene Tatbestände ist, werden die Elemente der Diegese auf andere Weise durch die Zuschauer:in motiviert: Sie stehen nicht als Elemente einer Handlungs-

6 Gewissermaßen zieht der Film damit innerhalb der Familie eine Binnendifferenzierung zwischen *deserving* und *undeserving poor* ein. Die Differenz dieser beiden Kategorien hat den angloamerikanischen Diskurs über Armut und wohl auch die filmische Repräsentation von Armut in Hollywood stark geprägt (so die These von Pimpare 2017, xxiii). Als *deserving poor* gelten unverschuldet Arme, die sich – wie Eva in Shoes – um Besserung bemühen oder aufgrund von Krankheit oder Alter nicht in der Lage sind zu arbeiten und daher finanzielle Zuwendungen verdient haben, während als *undeserving* jene Armen bezeichnet werden, die – wie Evas Vater – durch eigene Schuld (Faulheit, mangelnde Initiative, verantwortunglosen Hedonismus) in Not geraten sind. In England und anderen europäischen Ländern war dieselbe Unterscheidung auch wirkmächtig, indem sie Institutionen wie das *workhouse* legitimierten, mittels derer die vermeintlich *undeserving poor* zur Arbeit gezwungen werden sollten (vgl. Jakobs 2021, 17, 27 f.).

welt in Frage, sondern als Elemente einer Repräsentation der sozialen Welt und damit als Elemente (impliziter oder expliziter) Prämissen eines Arguments.

Argumentative Formen in filmischer Gestalt

In diesem Zusammenhang lässt sich die These formulieren, dass sich zwischen fiktionalisierender und diskursiver Lektüre sowohl der Stellenwert der *Paradigmatik* als auch die Art der *Syntagmatik* verschiebt. Für die diskursive Lektüre ist die Paradigmatik entscheidender als für die fiktionalisierende, da die möglichen Alternativen der Elemente die Aussage beeinflussen: Wäre der Vater nicht als arbeitsscheu oder antriebslos etabliert worden, sondern als vergeblich arbeitssuchend, hätte sich an der Geschichte relativ wenig geändert, ihre diskursive Bedeutung aber wäre eine andere gewesen, da die Ursachen von Evas Not anders zu interpretieren wären.

Während die Paradigmatik mögliche Alternativen für die vorhandenen Textelemente untersucht, geht es in der Syntagmatik um ihre horizontale Verknüpfung zu einer chronologischen Artikulation. In der fiktionalisierenden Lektüre handelt es sich um die Verknüpfung von Zuständen und Ereignissen zu einer Handlungskette. Diskursive Syntagmen haben dagegen eher die Form von Syllogismen. Während die Verbindung der Elemente im Fall der Narration dynamisch kausal ist (Bild einer komplexen Domino-Bahn), handelt es sich im Fall des Diskurses um *logische* Schlussfolgerungen. Die Logik muss dabei keine formale Konsistenz aufweisen, vielmehr handelt es sich um eine Art Alltagslogik oder Plausibilität. Offenkundig schließen sich Narration und Argumentation keineswegs aus, vielmehr baut letztere (im diskursiv gelesenen Spielfilm) auf ersterer auf und transformiert die Geschichte in eine Demonstration: die Vorführung einer Kausalkette im Sinne der Suggestion logisch notwendiger Schlüsse. Bemerkenswert ist im Fall von SHOES dabei die Tatsache, dass das Ende der Geschichte vorweggenommen wird: Es ist von vornherein bekannt, dass sich die Protagonistin «für eine Paar Schuhe verkaufen» wird. Statt auf die narrative Spannung, *was* passieren wird, lenkt der Film die Emphase so auf die Frage, *wieso* es passiert.

Dieser Verlauf ist als zunehmende Verzweiflung der Protagonistin in mehreren Phasen gestaltet. Der Film muss motivieren, dass sich auch eine tugendhafte und arbeitsame junge Frau unter den gegebenen Verhältnis-

3–4 Evas Hand als Synekdoche des Begehrens

sen genötigt sieht, ihren Körper zu verkaufen, um eigene Grundbedürfnisse zu befriedigen. Narrativ setzt SHOES mit einer Lohnauszahlung ein: «The fact that we see the women getting paid before we see them working underscores the importance of wages as the end product of their labor and the subsequent circulation of that income in the consumer economy» (Stamp 2004, 153). Eingeführt wird mit dieser Einstellung auch das Warenhaus, in dem Eva arbeitet und das stellvertretend für die neue Konsumgesellschaft der damaligen Zeit steht. Stamp (ibid., 152) weist auf die Verbindung zu der 1911 erschienenen Monografie *The Department Store Girl* (Bowen 1911) hin, in der es unter anderem heißt, die weiblichen Angestellten in großen Kaufhäusern seien in größerem Maße Versuchungen des Konsums ausgesetzt als Angestellte anderer Branchen, weil sie permanent von Waren und wohlhabenderen Kundinnen umgeben seien. Auch

5 William V. Mong als Cabaret Charlie

mit dem Attribut der Kaufhausangestellten schließt SHOES so an einen gängigen soziologischen Diskurs an.

Die folgende Szene scheint die Assoziation zur Konsumgesellschaft und zum materiellen Begehren junger Frauen zunächst zu bestätigen. Auf dem Nachhauseweg bleibt Eva, in Begleitung ihrer Kollegin Lil (Jessie Arnold) vor einem Schaufenster stehen und blickt verzückt auf ein Paar Stiefel. Um ihr Verlangen danach zu unterstreichen, springt die Kamera (nach einer etablierenden Halbtotalen) heran und setzt zentral die Schuhe, das Preisschild (drei US-Dollar) und die Hand der Figur ins Bild (Abb. 3 & 4). Durch die auf der Schaufensterkante liegende Hand wird ein vergebliches Greifen nach den Schuhen angedeutet. Sie wird so zur Synekdoche des Begehrens der Figur (Stamp 2004, 153). Die Auslage lädt zum Konsum ein, das Fenster verhindert jedoch dessen vorschnelle Realisierung.

Unmittelbar danach wird die Figur des Cabaret Charlie eingeführt, der aus dem Schuhgeschäft tritt und im weiteren Verlauf die Rolle des Verführers spielt. In dieser Konstruktion wird Evas Begehren der Schuhe mit Charlies Begehren nach ihr direkt verschaltet. So wie sie die Stiefel anblickt und am liebsten nach ihnen greifen möchte, wird sie von ihm possessiv in den Blick genommen (Abb. 5).[7] Während Eva darauf mit einem empörten Blick reagiert und den Ort verlässt, deutet Lil ihm mit ihren Augen an, doch besser ihr zu folgen. An dieser Szene wird bereits

7 Zur Rahmung seines männlichen Blicks vgl. die instruktiven Ausführungen von Aslı Özgen-Tuncer in ihrer Dissertation *The Image of Walking: The Aesthetics and Politics of Cinematic Pedestrianism* (2018, 35).

6–7 Bücher, Bier, Tabak, Streichhölzer – und Evas verächtlicher Blick

deutlich, in welchem Maße Weber ihre Geschichte über Blickstrukturen inszeniert.

Die folgende Sequenz dient der Veranschaulichung der Armut, in der die Familie Mayer lebt. Mit Eva, die hier wie in fast allen folgenden Sequenzen als Fokalisierungsfigur dient, betreten wir das Mietshaus. Nachdem sie beim Anblick der Schuhe noch lebensfreudig wirkte, schleppt sie sich nun müde die Treppe hinauf, vorbei an einem Putzlappen auf dem Geländer und halboffenen Mülleimern, in denen eine Katze nach Nahrung sucht. In der Wohnung angekommen, fällt ihr Blick zunächst auf den Vater, der rauchend und lesend im Bett liegt. Eine Aufnahme eines kleinen Tischs neben dem Bett bietet Details seiner Laster dar: zerlesene Romanhefte, Streichhölzer und Tabak, ein leeres Glas und einen großen Blechbecher mit Bier (Abb. 6). Erneut ist es Evas Blick, der verrät, was

8 Die schadhaften Schuhe

sie vom Verhalten ihres Vaters hält (Abb. 7), bevor ein Zwischentitel ihre verachtenden und gewalttätigen Gedanken direkt wiedergibt: «As his daughter looked at him, she longed for strength to seize him, to stand him upright and make him work for his family – under the lash if necessary.»

Danach betritt Eva die Küche; die Mutter kocht das Samstagabendessen («corned beef and cabbage – mostly cabbage») und die Tochter überreicht ihr die Lohntüte. Mit den Worten «That'll just make up the rent. The butcher will have to wait again», verstaut die Mutter die Scheine in einer Geldbörse, die sie unter ihrer Bluse trägt (vielleicht als Schutz vor dem Ehemann?). Eva reagiert empört: «Ain't you going to let me have the three dollars, mama? You know you promised.» Doch mit Verweis auf das Monatsende (die fällige Miete) und ihr leeres Portemonnaie muss die Mutter sie auf die nächste Woche vertrösten. An dieser Stelle offenbart der Film mit einer Aufnahme der schadhaften Stiefel Evas (Abb. 8), dass es sich durchaus nicht um ein rein modisch begründetes Begehren handelt, sondern eine Situation der Not. Abends versucht Eva die Schuhe, so gut es geht, zu flicken und die Sohle durch ausgeschnittenen Karton zu ersetzen.

Die filmische Artikulation des durch den Mangel motivierten Begehrens über Evas Wahrnehmung der Schuhe in der Auslage wird mehrfach wiederholt. Zunächst sehen wir sie am folgenden Montagmorgen, auf dem Weg zur Arbeit, wie sie kurz vor dem Schuhgeschäft stehen bleibt und einen Blick auf sie wirft, der nun nicht mehr allein als modisches Interesse gelesen werden kann, sondern durch das Bewusstsein der materiellen Notlage grundiert ist.

9–12 Der erneute Anblick der Stiefel in einer geschlossenen PoV-Struktur

Die Not steigert sich in der Folge. Durch die löchrigen Sohlen zieht Eva sich im Warenhaus einen großen Holzsplitter im Fuß zu. Abends versucht sie, die geschundenen Füße zu pflegen und die Sohlen erneut behelfsmäßig mit Pappkarton auszukleiden (jeweils nimmt sich der Film Zeit, diese Tätigkeiten genau zu registrieren). Allerdings macht ein heftiger Regen am nächsten Morgen die Bemühungen schnell zunichte, wie ein Zwischentitel erläutert: «In a short time her fair weather soles had soaked through, peeled off, and melted away.» Unterstrichen wird dies auf visuell beeindruckende Weise durch Großaufnahmen der durch den Starkregen laufenden Beine.

Im Warenhaus muss Eva, die inzwischen erschöpft und niedergeschlagen wirkt, den ganzen Tag mit geschwollenen Füßen in den durchnässten Schuhen herumstehen. Erneut wird ihr Erleben durch eine Point-of-View-Einstellung auf ihre Füße suggeriert, bevor der Film von ihrer Fantasie eines besseren Lebens mit Tanz, Ausgelassenheit und Amüsement berichtet und dazu «innere Visionen» nutzt. Das leitet über zur einem Bericht Lils von deren Besuch des Blue Goose-Clubs, in dem Cabaret Charlie auftritt. Zuvor hatte Lil von einem Treffen mit Charlie erzählt und erwähnt, dass er Eva gern wiedersehen würde. Die physische Not, die Imagination eines

13–15 Die nachts wachliegende Eva wird von bösen Gedanken heimgesucht

sorgloseren Lebens und das Werben Charlies werden an mehreren Stellen des Films unmittelbar aufeinander bezogen.

Dem durch das filmische Argument angestrebten Beweis – dass eine Notlage selbst tugendhafte Frauen zur Prostitution nötigt – entspricht, dass sich die Situation weiter zuspitzen muss. Auf dem Nachhauseweg wird erneut an die dringend benötigten Stiefel erinnert, diesmal in einer geschlossenen, nur durch einen Zwischentitel unterbrochenen PoV-Struktur (Branigan 2007 [1984]; Abb. 9–12). Inzwischen hat sich aufgrund der zeitlichen Entwicklung und der Verschärfung der Lage das Begehren in Resignation gewandelt. Auch in den nächsten Tagen regnet es, Eva reagiert zunehmend gereizt auf die Arbeitslosigkeit des Vaters, sie ist erschöpft und muss sich jeden Abend ein Gemisch aus Schlamm und aufgelöstem Karton von den geschwollenen Füßen schaben. Aufgrund ihres schadhaften Schuhwerks und zusätzlich geschwächt durch mangelhafte Ernährung – die Kondensmilch muss mit Wasser verdünnt werden – wird Eva krank. Nachts liegt sie wach, voller Wut auf den arbeitsscheuen Vater (visualisiert durch eine Doppelbelichtung) und bedrängt von der Armut, die durch eine Hand symbolisiert wird, die nach ihr greift (Abb. 13–15).

Zahlreiche Details und Mikrohandlungen dienen als Signifikanten der Armut: die räumliche Enge, die daran zu erkennen ist, dass Eva ein Bett mit zwei jüngeren Schwestern teilt; die schlechte Wohngegend, in der die Familie lebt, kenntlich gemacht durch einen Kleinganoven, der sich im Hauseingang herumdrückt; der Zucker, den sich eine der Schwestern in die verdünnte Milch rührt, als die Mutter gerade nicht hinschaut; deren permanent geäußerte Sorgen über unbezahlte Rechnungen.

Empathie und die diskursiven Beschränkungen von SHOES

Neben dieser dichten Evokation materiellen Mangels findet Weber auch eine szenische Konstruktion, die den ihn begleitenden psychischen Druck und die mit der Armut verbundene Scham veranschaulicht. Noch immer von der Krankheit gezeichnet und von der Arbeitswoche erschöpft, lässt sich Eva in der Pause auf einer Parkbank nieder, um ihr mitgebrachtes Sandwich zu essen. Eine Gruppe junger, fein gekleideter Damen spaziert gut gelaunt an ihr vorbei. Als eine von ihnen einen Handschuh fallen lässt, gleitet Evas Blick an den Frauen herab auf deren edles Schuhwerk. Die Bewegung ist in diesem Moment arretiert, die Beine stehen für ein paar Sekunden still, was die subjektive Färbung dieser Wahrnehmung unterstreicht. Von den Schuhen folgt ein Schnitt auf Evas Füße, die sie als Reaktion schamhaft unter der Bank versteckt (Abb. 16–19).

Obwohl keine der Frauen Eva Beachtung schenkt, imaginiert sie deren Blick auf ihre ausgetretenen Schuhe, die als deutlich sichtbares Symptom ihrer Armut fungieren. Die Konstruktion betont durch die reflexive Wahrnehmungsstruktur den intrinsisch *sozialen* Charakter der Armut (Putnam 2020). Zur Erfahrung von Armut gehört notwendig die Möglichkeit, *von anderen als arm wahrgenommen zu werden*. Fast immer ist dies mit Scham verbunden (Neckel 1991): Mangel wird dissimuliert, Armutssymptome werden so weit wie möglich den Blicken entzogen.

In der narrativen Kausal- wie auch in der syllogistischen Argumentationskette dient dieses Erleben als weiterer Motivator für die Selbstaufgabe der Protagonistin. Den Schlussstein dieser Kette bildet der Moment, als Eva erneut mit ihrer Lohntüte nachhause kommt und die Mutter ihr Versprechen, ihr davon drei Dollar zur Verfügung zu stellen, erneut brechen muss: «I can't do it, child. We've got to eat and no one will let us have anything more except for cash.» Der Vater kündigt auf unbestimmte und nach dem bisher Gezeigten wenig glaubwürdige Weise an, eine Arbeit zu

16–19 Armut als intrinsisch soziales Phänomen

finden und Eva dann das benötigte Geld zu geben. Wie ihre fast apathischen Bewegungen zeigen, ist sie nun am Ende ihrer Widerstandsfähigkeit angelangt. Von den vier verschiedenen Haltungstypen, die Marie Jahoda, Paul Z. Lazarsfeld und Hans Zeisel in ihrer berühmten soziografischen Studie *Die Arbeitslosen von Marienthal* (2018 [1933], 70 ff., 93 ff.) beschrieben haben, hat sie in relativ kurzer Zeit alle Stadien durchlaufen: Von der anfangs *ungebrochenen* und *hoffnungsfrohen* Haltung ist sie über eine Phase der *Resignation* über die *Verzweiflung* bis in die *Apathie* abgerutscht. Ihr Antlitz im zerbrochenen Spiegel – sie scheint sich nicht selbst ansehen zu wollen – versinnbildlicht die Selbstaufgabe (Abb. 20). Sie kämmt sich die Haare und steckt sie hoch, zieht sich mit niedergeschlagenem Gesichtsausdruck ihre beste Bluse an (selbst diese hat Löcher), rückt den Rock nach unten, um die Schuhe zu verdecken, und macht sich so bereit für den Selbstverkauf an Cabaret Charlie.

Laut Shelley Stamp lädt SHOES das Publikum hier auf eindrückliche Weise zur Empathie ein: «This, then, is the film's most radical model of identification: middle-class women, those chiefly targeted by the film's

20 Eva als gebrochene Frau

address, are asked to see Eva's image as their own reflection, to ask, Would I be able to look myself in the eye in similar circumstances?» (2015, 115). Die visuelle und narrative Strategie zielt darauf ab, ihre Not, ihre physischen und psychischen Leiden mitempfinden zu können: Die Empathie hat hier kognitive, affektive und auch somatische Dimensionen. Immer wieder geht es in Shoes auch um Sinneseindrücke, um Gerüche etwa oder die vom Splitter im geschwollenen Fuß verursachten Schmerzen. Als Eva zögerlich den Blue Goose Club betritt, bleibt sie kurz auf den Stufen stehen und spürt den dicken Teppich unter ihren Füßen: «Oh, the softness and smoothness of the deep carpet against the soles of her weary feet», beschreibt der Zwischentitel ihr Empfinden in indirekt subjektiver Rede.

Bald vom singenden Charlie bemerkt, der nicht zögert, ihr feist grinsend die Hand auf die Schulter zu legen und sich nach seinem Auftritt zu ihr an den Tisch zu setzen, ergibt sich die sichtlich verstörte Eva ihrem Schicksal. Obgleich diese Begegnung von Weber expliziter gestaltet wurde als in Herrons Kurzgeschichte, bleibt der weitere Verlauf des Abends auch hier der Fantasie des Publikums überlassen. Nach einer Ellipse von 48 Stunden diegetischer Zeit kehrt Eva am Montagabend nach Hause zurück. Eine blau viragierte Aufnahme zeigt sie vor dem Betreten des Hauses mit gesenktem Blick im «verlorenen Profil» (Abb. 21), ein frühes Beispiel einer melodramatischen «Abkehr aus Scham» (Kirsten 2012, 303 ff.).

Niedergeschlagenheit und Scham werden kontrastiert durch alternative Szenarien, die Eva imaginiert: In einem Szenario sieht sie sich als feine junge Dame auf einer festlichen Abendgesellschaft von Verehrern umringt; in einem anderen, weniger prunkvollen, stellt sie sich als klein-

21 Evas Niedergeschlagenheit und Scham

bürgerliche Frau beim Flirt mit einem Arbeiter vor dem Häuschen und Garten der Familie vor, auch der Vater kommt beschwingt von der Arbeit nachhause. Für das zweite, «realistischere» Szenario eines moderaten Klassenaufstiegs lässt sich der Film mehr Zeit, aber der Kontext macht deutlich, dass es sich nur noch um eine Formulierung im *Irrealis* (statt im *Potentialis*) handelt. Der Absturz in die Gelegenheitsprostitution, so suggeriert der Film, hat selbst die Hoffnung auf eine bescheidene kleinbürgerliche Existenz zunichte gemacht.

Der Mutter wird schlagartig klar, was geschehen ist, als sie die neuen Schuhe an Evas Füßen sieht, wie ein Zwischentitel zu verstehen gibt: «This flower had not had a fair chance to blossom in life. The worm of poverty had entered the folded bud and spoiled it.»[8] Nun gilt es, Eva zu trösten und den moralischen Fall der Tochter vor dem Vater zu verheimlichen. Ironischerweise (und der sich etablierenden melodramatischen Wendung eines schicksalhaften «Zuspätkommens» folgend), hat der nun tatsächlich, zumindest für eine Woche, Arbeit gefunden. Emotional verstärkt dies noch die Tragik und das Pathos der Situation, diskursiv deutet es aber auch darauf hin, dass es dem Vater durchaus möglich war, temporäre Jobs zu finden, wenn er nur wollte.

8 In der Kurzgeschichte von Herron, der das Zitat entstammt, ist dieser Gedanke eindeutig der Mutter zugeordnet, während er im Film auch auktorial verstanden werden kann. In der Geschichte führen die im gleichen Absatz unmittelbar folgenden Sätze die biologische Metapher fort, gehen aber in eine allgemeine Diagnose über: «This was the terrible thing about poverty: it took the young tender life before it had strength to grow and fight it. This was its awful menace to the future» (Herron 1916, 25).

Politisch bleibt Shoes damit ambivalent. Einerseits sieht er in der Armut und den zu geringen Gehältern die Ursache eines am Beispiel der Hauptfigur exemplifizierten «moralischen Ruins». Shoes ist ein visuell eindrucksvoller, bezüglich der Armutserfahrung einfühlsam und durchdacht gestalteter Film, dem es gelingt, ein soziales Phänomen in verschiedenen Aspekten zu beleuchten und mit der Protagonistin kognitiv, affektiv und sogar somatisch zu empathisieren. Andererseits sind die moralisch und politisch konservativen Tendenzen, die sich in diesen progressiven Diskurs mischen, nicht zu übersehen. Dass die (zunächst ja nur einmalige) Gelegenheitsprostitution einen tiefen gesellschaftlichen Fall darstellt, wird vom Film nicht in Frage gestellt, sondern als Axiom affirmiert. Auch wird weder das ausbeuterische Klassensystem des Kapitalismus angeprangert noch zumindest eine Forderung nach Mindestlöhnen für Angestellte erhoben (wie andernorts im zeitgenössischen medialen Diskurs durchaus geschehen). Klare politische Stellungnahmen finden sich in Shoes nicht, vielmehr ist der progressive Diskurs – die empathische und emphatische Anklage einer Situation sozialer Not und die quasi-soziologische Erklärung der Gelegenheitsprostitution – hinter einem Appell an die Mitverantwortung der Eltern versteckt, was angesichts realer Nöte (wenn auch unfreiwillig) zynisch anmuten mag. Das wiederum könnte darauf hindeuten, dass Weber mit den tatsächlichen Verhältnissen in proletarischen und subproletarischen Milieus nur unzureichend vertraut war. Mit dem Diskurs von Shoes bewegt sie sich jedenfalls im Rahmen – und damit auch: in den Grenzen – des bildungsbürgerlich reformerischen Diskurses der *Progressive Era*.

Fazit

Der zuletzt genannte Punkt betrifft eine Überlegung, die ich oben bereits erwähnt habe: Der weite und der enge Diskursbegriff verweisen wechselseitig aufeinander. Wenn wir einen Film als Diskurs verstehen, setzen wir ihn zum allgemeineren und diffuseren medialen Diskurs zum gleichen Thema in Beziehung. Innerhalb des diskursiven Feldes besetzt ein Film eine Position, die doppelt bestimmt ist: Durch die quasi-argumentative Binnenstruktur auf der einen, die impliziten und expliziten Bezüge zu Intertexten und weiteren diskursiven Formationen auf der anderen Seite. Es existiert damit auch ein Spektrum an diskursiven Lektüren. Manche setzen beim Kontext an und verfolgen die diskursiven Referenzen filmischer

Texte; andere gehen von bekannten anderweitigen Positionierungen der Autor:innen der Diskurse aus und betrachten den audiovisuellen Diskurs vor diesem Hintergrund und mit entsprechenden Vorannahmen (wobei auch widerstreitende Stimmen vernehmbar werden können); wieder andere lassen sich besonders von der filmischen Form, den Figuren- oder Personenkonstellationen und den narrativen oder andersgearteten Strukturen affizieren.

Wie andere Modi der Sinn- und Affektproduktion auch, werden die Lektüreoperationen der Diskursivierung in der Regel vollzogen, ohne im Akt der Rezeption eigens als solche reflektiert zu werden. Während wir einen Film sehen, stellen wir oft automatisch Bezüge her, deren Bedingtheiten und Kontingenzen wir nicht gleichzeitig befragen. Die Explizierung der Operationen ist Aufgabe der diskursiven Analyse, die den verschiedenen möglichen Verweisen nachgeht. Am Beispiel von SHOES habe ich versucht, sowohl den Kontext wie die filmisch-narrative Struktur und deren mögliche Übersetzung in einen quasi-argumentativen Diskurs mit bestimmter Rhetorik zu berücksichtigen. Webers Film ist durch seine explizite Referenz auf Addams' Sozialstudie *A New Conscience and an Ancient Evil* (und die Übernahme des Plots der Kurzgeschichte von Herron, die ihrerseits bereits eine Popularisierung von Addams' Arbeit darstellt) im sozialreformerischen Diskurs seiner Zeit verankert und teilt dessen Grundannahmen. In der Hauptfigur amalgamiert er Attribute verschiedener Frauen aus der Studie und legt so einen quasi-soziografischen Grundriss der Diegese an. Die Geschichte, deren Ausgang vorweggenommen wird, dient der Demonstration möglicher Folgen der Armut für junge, vulnerable Frauen. Das Quasi-Argument besagt, dass selbst tugendhafte Frauen aufgrund ökonomischer (und damit auch gesundheitlicher und psychischer) Prekarität in Gefahr geraten, ihre Körper zu verkaufen, und sich damit ein Leben in der bürgerlichen Gesellschaft verbauen. Die Empathie hat dabei – insofern sie sich nicht auf die fiktionale Figur beschränkt, sondern sie im Sinn der Diskursivierung als Stellvertreterin einer Gruppe realer Personen versteht, um deren Schicksal es letztlich geht – eine rhetorische, nämlich *persuasive* Funktion (vgl. Chatman 1990, 184 ff.). Der Film ist so angelegt, dass er uns gleichzeitig von der sozialen Folgerichtigkeit und von der moralischen Ungerechtigkeit vergleichbarer Schicksale überzeugen soll. In seiner Stoßrichtung ist er damit klar und eindeutig – und dennoch eignet ihm eine politische Ambivalenz, die darin besteht, einen Teil der Verantwortung nicht gesellschaftlichen Strukturen, sondern den Eltern (vor allem dem Vater) zuzuschreiben.

Einige der in Zusammenhang mit Shoes angestellten Überlegungen lassen sich verallgemeinern und auf den Modus der diskursiven Lektüre generell beziehen. Zumindest thesenhaft möchte ich zum Schluss auf folgende vier Punkte verweisen: Erstens scheint mir, wie oben geschrieben, die entscheidende Operation der diskursiven Lektüre darin zu bestehen, die realweltlich referenziellen Bezüge des Dargestellten gegenüber anderen (intensionalen und extensionalen) semantischen Dimensionen zu privilegieren. Insofern wir einen Film als Diskurs auffassen, beziehen wir ihn als Kommentar oder Thematisierung, als Verhandlung oder Problematisierung auf Teile der (angenommenen) Wirklichkeit und setzen ihn damit gleichzeitig ins Verhältnis zu anderen Diskursen, die sich auf dieselbe Wirklichkeit beziehen. Zweitens ist die syntaktische Grundstruktur, die in der Diskursivierung erzeugt wird, nicht die einer Narration, sondern eine Art Quasi-Argument. Auch wenn sich Diskurse der Erzählung bedienen, werden die Elemente der Erzählung in nicht mehr nur raumzeitlich-kausale, sondern syllogistische Ordnung gebracht. Es handelt sich nicht mehr nur um einzelne individuelle (fiktive oder reale) Schicksale, sondern um Aussagen oder Suggestionen (Kommentare, Problematisierungen, Thesen) zu allgemeineren Verhältnissen. Drittens erhält die Paradigmatik insofern eine besondere Bedeutung, als Setzungen beispielsweise von Figurenattributen und Handlungsverläufen eine argumentative Konsequenz haben können, selbst wenn sie narrativ sekundär sind. Mögliche (nicht-gewählte) Alternativen können semantisch und affektiv entscheidend werden. Viertens werden Elemente des filmischen Stils und der Narration sowie deren Anordnung rhetorisch funktionalisiert und dienen zum einen der Aufrechterhaltung der Kommunikation und zum anderen der Persuasion. Aus Sicht des Diskurses sind Découpage, Mise en Scène, Montage und Sounddesign besonders in ihrer affektiv-suggestiv-persuasiven Wirkung hinsichtlich der diskursiv artikulierten Thesen oder Kommentare wichtig.

Diese vier Punkte könnten den Ausgang einer allgemeineren Theorie audiovisueller Diskursivität bilden. Sie müssten sich an anderen Beispielen erhärten, um weitere Punkte ergänzen lassen und Anschluss an Überlegungen anderer Diskurstheorien suchen, die hier nicht berücksichtigt werden konnten. Zu untersuchen wäre insbesondere die Ebene der Dialoge, die in vielen heutigen Filmen und Serien einen beträchtlichen Teil des Diskurses ausmachen (indem Figuren zu ‹Sprecher:innen› des filmischen Quasi-Arguments werden oder konträre Positionen miteinander konfrontieren). Ebenso wichtig wäre es, die Unterschiede zwischen filmischen Diskursen, die sich der Mittel von Narration und Fiktion bedienen, und

solchen, die dokumentarisch vorgehen und dabei auf die Narrativierung verzichten, in der Theoriebildung stärker zu berücksichtigen. In jedem Fall wäre es notwendig, die Theorie audiovisueller Diskurse weiter zu verfolgen, um die vielfältigen Bezüge audiovisueller Produktionen zu gesellschaftlichen Phänomenen und zu anderen Diskursen angemessen modellieren und analysieren zu können.

Literatur

Addams, Jane (2010) *A New Conscience and an Ancient Evil* [1912]. Memphis, TN: General Books.

Anon. (1916a) SHOES Deals with Grave Sociological Problem. In: *Motion Picture News* 27.05.1916, S. 3221.

Anon. (1916b) SHOES. In: *The Moving Picture Weekly* 24.06.1916, S. 12–13 u. 34.

Anon. (1916c) SHOES Will Introduce a New Bluebird Star Found by Lois Weber in Universal City. In: *The Billboard* 28,23 (03.06.1916), S. 75.

Bazin, André (1946) À propos de POURQUOI NOUS COMBATTONS. In: *Esprit* (Juni 1946), S. 1022–1026.

Baxandall, Michael (1985) *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures.* New Haven / London: Yale University Press.

Benveniste, Émile (1966) Les relations de temps dans le verbe français [1959]. In: Ders.: *Problèmes de linguistique générale, I.* Paris: Gallimard, S. 237–250.

Bonitzer, Pascal (1975) Les silences de la voix. In: *Cahiers du cinéma* 256 (Feb./März 1975), S. 22–33.

Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960.* New York: Columbia University Press.

Bowen, Louise DeKoven (1911) *The Department Store Girl.* Chicago: Juvenile Protection Association of Chicago.

Branigan, Edward (2007) Die Point-of-View-Struktur [engl. 1984]. Übers. v. Christine N. Brinckmann. In: *Montage AV* 16,1, S. 45–70.

Carter, Aline (1921) The Muse of the Reel. In: *Motion Picture Magazine* (März 1921), S. 62–63 u. S. 105.

Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film.* Ithaca/London: Cornell University Press.

Cohen-Séat, Gilbert (1949) Le discours filmique. In: *Revue internationale de filmologie* 5, S. 37–48.

Colin, Michel (1985) *Langue, film, discours.* Paris: Klincksieck.

Foucault, Michel (1973) *Archäologie des Wissens* [frz. 1969]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jahoda, Marie / Lazarsfeld, Paul Z. / Zeisel, Hans (2018) *Die Arbeitslosen von Marienthal. Ein soziographischer Versuch* [1933]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Jakobs, Lydia (2021) *Pictures of Poverty. The Works of George R. Sims and Their Screen Adaptation.* New Barnet: John Libbey.

Herron, Stella Wynne (1916) Shoes. In: *Collier's* (1. Jan. 1916), S. 8–9 u. S. 25. [archive.org: https://is.gd/Pca6XW (letzter Zugriff am 09.12.2022)]

Kessler, Frank (2002) Historische Pragmatik. In: *Montage AV* 11,2, S. 104–112.

Kirsten, Guido (2012) Figuren im filmischen Raum. Anthropozentrische Anordnungen, stilisiertes *Staging* und realistische Rückseiten. In: *Film als Raumkunst. Historische Perspektiven und aktuelle Methoden.* Hg. v. Regine Prange, Henning Engelke & Ralf Michael Fischer. Marburg: Schüren, S. 294–311.

— (2013) *Filmischer Realismus.* Marburg: Schüren.

Mahar, Karen Ward (2006) *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Metz, Christian (1972) Bemerkungen zu einer Phänomenologie des Narrativen [frz. 1966/1968]. In: Ders., *Semiologie des Films*. München: Fink, S. 35–50.

— (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.

— (2000) Geschichte/Diskurs. Anmerkungen zu zwei Arten von Voyeurismus [frz. 1975]. In: Ders., *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Kino.* Münster: Nodus 2000, S. 73–78.

— (2003) Montage et discours dans le film [1967]. In: Ders., *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Klincksieck, S. 89–96.

Neckel, Sighard (1991) *Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit.* Frankfurt a. M.: Campus.

Odin, Roger (2000) *De la fiction*. Brüssel: De Boeck.

— (2019) *Kommunikationsräume. Einführung in die Semiopragmatik* [frz. 2011]. Aus dem Franz. übers. u. hg. v. Guido Kirsten, Philipp Blum, Laura Katharina Mücke & Magali Trautmann. Berlin: oa books.

Özgen-Tuncer, Aslı (2018) *The Image of Walking: The Aesthetics and*

Politics of Cinematic Pedestrianism. Diss. Amsterdam: Universität Amsterdam.

Parchesky, Jennifer (1999) Lois Weber's THE BLOT: Rewriting Melodrama, Reproducing the Middle Class. In: *Cinema Journal* 39,1, S. 25–53.

Pimpare, Stephen (2017) *Ghettos, Tramps, and Welfare Queens: Down and Out on the Silver Screen*. New York: Oxford University Press.

Putnam, Daniel (2020) Poverty as a Social Relation. In: *Dimensions of Poverty. Measurement, Epistemic Injustices, Activism*. Hg. v. Valentin Beck, Henning Hahn & Robert Lepenies. Cham: Springer, S. 41–55.

Schatz, Thomas (1988) *The Genius of the System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon.

Slide, Anthony (1996) *Lois Weber: The Director Who Lost Her Way in Film History*. Westwood, CT: Greenwood Press.

Stamp, Shelley (2004) Lois Weber, Progressive Cinema, and the Fate of «The Work-a-Day Girls» in SHOES. In: *Camera Obscura* 56 (= 19,2), S. 140–169.

— (2010) Lois Weber, Star Maker. In: Vicki Callahan (Hg.): *Reclaiming the Archive: Feminism and Film History*. Detroit: Wayne State University Press, S. 131–153

— (2015) *Lois Weber in Early Hollywood*. Oakland, CA: University of California Press.

— (2021) Lois Weber im Hollywood der Frühzeit [engl. 2015]. In: *«… weil nur zählt, was Geld einbringt»: Frauen, Arbeit, Film*. Hg. v. Gaby Babić & Heide Schlüpmann. Frankfurt a. M.: Kinothek Asta Nielsen, S. 68–75.

Vernet, Marc (2006) Die Figur im Film [frz. 1986/ndl. 1989]. In: *Montage AV* 15,2, S. 11–44.

Weber, Lois (2019) The Smalleys Have a Message to the World [1915]. In: *Lois Weber: Interviews*. Hg. v. Martin F. Norden. Jackson: University Press of Mississippi, S. 35–37.