

Screening Gender

Geschlechterkonstruktionen
im
Kinofilm

Ausgabe 14
2004

Freiburger
FrauenStudien

Zeitschrift
für Interdisziplinäre
Frauenforschung

Freiburg i.Br.

jos fritz verlag

Screening Gender

Geschlechterkonstruktionen
im
Kinofilm

Ausgabe 14
2004

Freiburger
FrauenStudien

Zeitschrift
für Interdisziplinäre
Frauenforschung

Freiburger FrauenStudien 14

Herausgeberin der Reihe: Zentrum für Anthropologie und *Gender Studies* (ZAG).
Herausgeberin der Ausgabe 14: Meike Penkwitt.

Redaktion:

Ruth Brand, Dr. Regula Giuliani, Martina Grimmig, Christina Harms,
Antonia Ingelfinger, Anne Lehnert, Gertraud Lenz, Bettina Mundt,
Meike Penkwitt, Tina-Karen Pusse.

Wissenschaftliche Leitung:

Prof. Dr. Nina Degele, Prof. Dr. Joseph Jurt, Prof. Dr. Eva Manske.
Die Verantwortung für die einzelnen Beiträge liegt bei den jeweiligen AutorInnen.

Redaktionsadresse:

Zentrum für Anthropologie und *Gender Studies* (ZAG), Belfortstraße 20,
79098 Freiburg, Tel.: 0761/203-8846, Fax: 0761/203-8876,
e-mail: frauenst@mail.uni-freiburg.de, <http://www.zag.uni-freiburg.de>

Öffentlichkeitsarbeit:

Franziska Bergmann, Jennifer Moos, Meike Penkwitt.
Umschlagsgestaltung: Marion Mangelsdorf.
Textverarbeitung: Elmar Laubender.

Verlag: jos fritz Verlag, Wilhelmstr. 15, 79098 Freiburg.
Druck: Hausdruckerei der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Brsg.

ISBN 3-928013-24-6

ISSN 0948-9975

AutorInnen finden Informationen zur Veröffentlichung auf Seite 347.

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 9 |
| Einleitung: | 11 |
| <i>Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt</i> | |
| Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm | 12 |
| <i>Aufsätze zum Thema ‚Screening Gender‘</i> | |
| <i>Elisabeth Bronfen</i> | |
| Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik | 41 |
| <i>Gabriele Brandstetter</i> | |
| Flucht aus der Zwangsjacke, oder „Ikone für Buster Keaton“ – Eine Einleitung zu Rebecca Horns Film <i>Buster’s Bedroom</i> | 57 |
| <i>Franziska Haller</i> | |
| Blue Steel – Die geopferte Heldin, oder: Warum Megan Turner einfach nicht glücklich werden kann | 69 |
| <i>Joachim Pfeiffer</i> | |
| Doppelte Fremde? Die Verbindung homosexueller und kultureller Fremdheit in Filmen der Gegenwart | 91 |
| <i>Claudia Liebrand</i> | |
| Go east! Topografie und Ikonografie in Anthony Minghellas <i>The Talented Mr. Ripley</i> | 103 |
| <i>Fanziska Schößler/Ingeborg Villinger</i> | |
| Mutter Rom und Vater Staat – Staats- und Geschlechtermodelle in Ridley Scotts Film <i>Gladiator</i> | 131 |
| <i>Michael Flitner</i> | |
| Tarzan und der Bundesnackedei. Überlegungen zu Geschlecht und moralischer Geografie in dem Film <i>Liane, das Mädchen aus dem Urwald</i> | 155 |

Weitere Aufsätze

Smilla Ebeling

**Geschlechterbinarität und sexuelle Fortpflanzung
in der Zoologie** 183

Gabrielle Hiltmann

**Interkorporeität von Frau und Mann – Ein Entwurf ausgehend
von Maurice Merleau-Pontys Figur des Chiasma** 205

Thorsten Lenz

Ehe und Politik – Aspekte politischer Gleichstellung 219

Karen Günzel, Karin Kleinn, Katharina Manderscheid, Britta Schinzel

**Unter Männern.
Bericht über eine Studie zur Situation von Frauen im
Studium der Mathematik an der Universität Freiburg** 245

Interview

Michèle le Doeuff im Gespräch mit Ulrika Björk

Übersetzt von Anne Reichold

Was bedeutet es, eine Philosophin zu sein? 269

Rezensionen zum Thema ‚Dimensionen von Gender Studies‘

Andrea-Leone Wolfrum

„Bye-bye feminism, hello gender?“ 287

*Regina Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli Knapp: Feministische Theorien zur
Einführung*

Vojin Saša Vukadinović

Pluralismuskategorien 289

Renate Kroll (Hrsg.): Metzler Lexikon Gender Studies/

Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe

Ursula Degener

**Eine echte Einführung in feministische und Gender-Theorien
– nicht nur für PolitikwissenschaftlerInnen** 295

Judith Squires: Gender in political theory

Antonia Ingelfinger

Künstlerinnen im Blick 297

Salean A. Maiwald: Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart

Judy Chicago/Edward Lucie-Smith: Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin

Frances Borzello: Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte

Rezensionen zum Thema ‚Grenzüberschreitungen:

Zwischen Feminismus und Postcolonial Studies‘

Miriam Nandi

Feministische Globalisierungskritik? – Gayatri Chakravorty Spivak – Imperative zur Neuerfindung des Planeten 307

Gayatri Chakravorty Spivak: Imperatives to Re-Imagine the Planet. Imperative zur Neuerfindung des Planeten

Rückblick/Vorschau

„Entfesselung des Imaginären“ – zur neuen Debatte um Pornografie 313

„Arbeit und Geschlecht“ 317

„Queering Gender – Queering Society“ 320

AutorInnen 327

Übersicht über die bisher erschienenen Titel 346

Vorwort

Die vorliegende Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien* widmet sich Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm. Sie geht auf eine Veranstaltungsreihe zurück, die im Sommersemester 2001 in Freiburg stattfand. Zeitlich reicht das Spektrum vom Kassenschlager der 50er Jahre *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* bis zum aktuellen Skandal-Film *Baise-moi*. Neben Hollywood-Produktionen wie *Gladiator* und *The Talented Mister Ripley* geht es um Arthouse-Filme wie *Drôle de Felix*, um den Independent Film *Oi! Warning* oder auch die Hommage der bildenden Künstlerin Rebecca Horn an den Stummfilm-Komiker Buster Keaton in *Buster's Bedroom*.

Zusätzlich zu den Texten zum Thema Film finden sich in diesem Band vier Aufsätze zu weiteren Themen: Die Biologin Smilla Ebeling setzt sich mit Ergebnissen aus dem Bereich Biologie auseinander, die die herkömmliche Vorstellung einer die gesamte Tierwelt durchziehenden binären Geschlechterordnung infrage stellen; die Philosophin Gabrielle Hiltmann entwickelt ausgehend von Merlau-Pontys Figur des ‚Chiasma‘ einen Entwurf zur „Interkorporeität von Mann und Frau“; der Politikwissenschaftler Thorsten Lenz setzt sich unter dem Titel „Ehe und Politik“ mit Aspekten der politischen Gleichstellung auseinander und eine Gruppe von Autorinnen berichtet über eine Studie zur Situation von Frauen im Studium der Mathematik an der Universität Freiburg.

Ebenfalls aus dem Bereich der Philosophie stammt das Interview, das Ulrika Björk mit Michèle le Doeuff führte und das der Frage „Was bedeutet es, eine Philosophin zu sein?“ nachgeht. Anne Reichold hat es für die *Freiburger FrauenStudien* aus dem Französischen ins Deutsche übersetzt.

Die Rezensionen schließen sich dieses Mal überwiegend an das Thema der beiden vorausgehenden Ausgaben der *Freiburger FrauenStudien* an (unserer zweibändigen Einführung in die Gender Studies in unterschiedlichen Fachbereichen). Eine der Rezensionen widmet sich der Theoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak und damit der ‚Grenzüberschreibung‘ zwischen Feminismus/*Gender Studies* und *Postcolonial Studies*.

Wie gewohnt wollen wir an dieser Stelle dem Rektor der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Prof. Dr. Wolfgang Jäger, für die Übernahme der Druckkosten danken. Weiterhin gilt unser Dank natürlich auch unseren AutorInnen sowie allen, die an der dieser Ausgabe der *Freiburger FrauenStudien* zugrunde liegenden Veranstaltungsreihe „Screening Gender“ mitgewirkt haben.

Meike Penkwitt

Freiburg, im Dezember 2003

Einleitung

Antonia Ingelfinger und Meike Penkwitt

Screening Gender – Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm

„Cinema is a cultural practice where myths about women and femininity, and men and masculinity, in short, myths about sexual difference are produced, reproduced, and represented. The stakes of feminist film theory are therefore high.“¹

Die Anfänge – Anstöße aus der Frauenbewegung

Bereits in den frühen siebziger Jahren entsteht unter dem Einfluss der Neuen Frauenbewegung die feministische Filmwissenschaft. Zunächst geht es dabei um die Suche nach einer ‚weiblichen‘ Geschichte des Films, ähnlich der so genannten ‚*her-story*‘ in anderen Fachbereichen. Gefragt wird hier nach Regisseurinnen, nach Drehbuchautorinnen und Produzentinnen, aber auch nach einer neuen Sichtweise auf Schauspielerinnen. Diese historische Herangehensweise wird schon bald durch einen soziologischen, **ideologiekritischen** Ansatz ergänzt, der das durch Hollywood erzeugte ‚falsche Bewusstsein‘ mit seinen stereotypen Bildern von Weiblichkeit kritisiert und nach den dahinter verborgenen ‚wahren‘ oder auch ‚tatsächlichen‘ Frauen fragt. Wichtige Namen in diesem Zusammenhang sind z.B. Molly Haskell² und Marjorie Rosen³.

Mit der Rezeption **semiotischer** Ansätze gewinnt die Analyse filmischer Techniken zunehmend an Gewicht. Dabei findet eine Verlagerung von der Ideologiekritik hin zur Analyse der Mechanismen und Mittel für die Bedeutungsproduktion im Film statt. Film wird nun als bedeutungskonstruierend und nicht mehr als bedeutungsreflektierend verstanden.

Das anglo-amerikanische Blickparadigma

Einen Paradigmenwechsel bedeutet die Veröffentlichung der oft als ‚bahnbrechend‘ bezeichneten Überlegungen der britischen Filmwissenschaftlerin **Laura Mulvey** in der Zeitschrift *Screen*, durch die die **Psychoanalyse** Einzug in die feministische Filmwissenschaft hält. Mulvey zeigt in ihrem Aufsatz ‚Visual Pleasure and narrative cinema‘⁴ mit Hilfe der Psychoanalyse auf, wie das Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft den Hollywoodfilm strukturiere oder – anders herum betrachtet – wie sich der typische Hollywoodfilm bereits existierende Faszinationsmuster (sowohl des Einzelsubjekts als auch der dieses formenden Gesellschaft) zu Nutze mache, um das Kinopublikum zu fesseln.

Mulvey bezieht sich bei diesen Überlegungen sowohl auf die von Sigmund Freud eingeführte ‚Schaulust‘ als auch auf das berühmte ‚Spiegelstadium‘ Jacques Lacans. Nach Freud geht es bei der voyeuristischen Schaulust darum, andere Menschen zum Objekt zu machen, sie einem kontrollierenden und neugierigen Blick zu unterwerfen. In seinen Beispielen beschreibt er in erster Linie Kinder, die einen heimlichen Blick insbesondere auf einen Geschlechtsakt oder auch die Genitalien anderer Menschen werfen. Obwohl die Kinobilder ganz offen gezeigt und nicht verborgen werden, ergeben sich, nach Mulvey überraschende Parallelen zwischen dem neugierigen Kind und dem Kinobesucher: So entwerfe nicht nur die Mehrzahl der Kinofilme eine in sich hermetisch verschlossene Welt, die Kinosituation als solche erzeuge durch den extremen Kontrast zwischen dunklem Kinosaal und gleißender Leinwand eine voyeuristische Situation. Aber auch der narzisstische Blick kommt – folgt man Mulvey – in der Kinosituation zum Tragen: In der Faszination an der Ähnlichkeit und dem Wiedererkennen der (eigenen) menschlichen Gestalt. Jacques Lacan beschreibt den Augenblick, in dem sich das kleine Kind erstmals im Spiegel erkennt, als entscheidend für die Ich-Entwicklung. Laut Lacan überschreiten zum Zeitpunkt der Spiegelphase die Ambitionen des Kindes dessen Fähigkeiten. Sein Spiegelbild erscheine ihm nun kompletter und perfekter als sein Körpererleben. Das Wiedererkennen mit dem gespiegelten besseren Alter-Ego stelle also gleichzeitig auch ein Verkennen dar. Mulvey parallelisiert dieses frühe subjekt-konstituierende Selbst-(V)Erkennen mit der Situation des Kinozuschauers, wobei die Leinwand dem Spiegel entspreche.

Am bekanntesten geworden ist Mulveys These, dass nicht nur in den von ihr untersuchten Hollywood-Filmen, sondern auch generell in der herrschenden patriarchalen Gesellschafts- und Geschlechterordnung, die Frauen als „Bild“, Männer hingegen als „Träger des Blicks“ („gaze“) fungierten, also eine Art „Blickregime“, eine geschlechtstypische Verteilung der Rollen im Verhältnis Betrachtete/r-BetrachterIn vorherrsche. Im Film spielten Frauen, so Mulvey, selten als tatsächlich Handelnde, stattdessen eher als eine Art Siegerprämie für den Helden – aber auch als schönes Blickobjekt sowohl für den Helden als auch für den zumeist männlich gedachten Zuschauer – eine entscheidende Rolle. Beim Blick auf die Frau im Film käme es so zur Kongruenz des Blickes des (männlichen) Helden, mit demjenigen der Kamera und des Zuschauers, die ebenfalls männlich konnotiert bzw. konstruiert seien. Während das Verhältnis des Zuschauers zum Helden durch den von Lacan beschriebenen identifikatorischen und narzisstischen Blick bestimmt sei, entspreche der Blick auf die weiblichen Hauptfiguren der voyeuristischen Schaulust.

Das Blickobjekt Frau erinnere die Betrachtenden jedoch durch den fehlenden Penis an den Kastrationskomplex. Mulvey arbeitet zwei Umgangsweisen des „männlichen Unbewussten“ mit diesem unangenehmen und beunruhigenden Gefühl heraus. Zum einen könne das zugrunde liegende Trauma nachge-

spielt werden, indem die Frau untersucht, ihr Geheimnis entmystifiziert werde und die Frau in Folge dann entwertet, bestraft oder auch gerettet werden müsse, ein Verfahren, das Mulvey als sadistisch klassifiziert. Die andere Möglichkeit, die Mulvey anführt, besteht in der vollständigen Verleugnung der weiblichen Kastration, indem die Frau durch ein Fetischobjekt ersetzt oder auch selber fetischisiert und damit selbst zum ‚Phallus‘ werde. Ersteres finde sich häufig im *film noir* – und ist eher auf der Handlungsebene anzusiedeln, Letzteres sei z.B. bei Sternberg in Reinform vertreten. Typisch für die Fetischisierung sei z.B. eine fragmentierende Darstellung des schönen Blickobjektes.

Mulveys Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ gilt mittlerweile als ‚Klassiker‘ oder als „eine Art (Be-)Gründungstext feministischer Filmwissenschaft“⁵. Seine aktuelle Gültigkeit wird allerdings inzwischen kontrovers diskutiert. Während z.B. Marie-Luise Angerer den theoretischen Texten Mulveys, „inzwischen nur mehr“ Bedeutung „als Pionierarbeit“ beimisst⁶, spricht Andrea B. Braidt davon, dass das von Mulvey durch ihren „nach wie vor legendären Artikel“ in die feministische Filmtheorie eingeführte psychoanalytische Blickparadigma „auch heute noch Gültigkeit“ habe.⁷ Interessanter- und vielleicht auch bezeichnenderweise ist es im Folgenden dann aber Angerer, die stark an die Thesen von Mulvey anknüpft, während sich Braidt in erster Linie von Mulvey absetzt. Deutlich wird dadurch, dass sowohl im Rahmen einer positiven Aufnahme als auch als Hintergrund, gegen den sich die jeweilige AutorIn abgrenzt, das psychoanalytische Blickparadigma einen wichtigen Bezugspunkt darstellt.⁸ So beziehen sich auch fast alle AutorInnen der vorliegenden Aufsätze unterschiedlich deutlich auf die Überlegungen Mulveys.⁹

„What about the women in the audience?“¹⁰ – Die Betrachterin rückt ins Zentrum des Interesses

Mulvey untersucht in „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, wie sie später betont, die „Beziehung zwischen dem Frauenbild auf der Leinwand und der Vermännlichung der Zuschauerposition unabhängig vom tatsächlichen Geschlecht (...) irgendwelcher Kinogänger im wirklichen Leben“¹¹ (Übers. und Hervorhebung M.P.). In der Folge wird aber trotzdem sehr oft nach den Frauen im Publikum gefragt. Obwohl sie keineswegs daran zweifelt, dass sich Frauen mit männlichen Figuren identifizieren können, sondern vielmehr davon ausgeht, dass „für Frauen (von Kindheit an) gegengeschlechtliche Identifikation eine *Gewohnheit* ist, die sehr leicht zur *zweiten Natur* wird“¹² (Übers. M.P.), wird sie oft in diesem Sinne rezipiert. Die Zugangsmöglichkeit von Frauen zum ‚Männerkino‘ wird daher bald zu einer der meistdiskutierten Fragen innerhalb der feministischen Filmtheorie.

So stellt z.B. die Berliner Filmwissenschaftlerin **Gertrud Koch** die oft zitierte Frage: „Warum aber gehen Frauen ins Kino, in ein Kino, das vorwiegend Filme zeigt, in denen Frauen sich der Schaulust der Männer darbieten?“¹³. Koch erklärt den Zugang, den Frauen zum ‚Männerkino‘ haben, aus der präödpalen bisexuellen Situation, aus der sich „eine Kongruenz des Blickes von Männern und Frauen auf die Frau“ ergäbe. Sowohl die Tatsache, dass die Mutter in der frühen Kindheit für beide Geschlechter das entscheidende Liebesobjekt darstelle, als auch der kindliche Glaube, das Geschlecht beliebig wechseln zu können, führt Koch als Voraussetzung dafür an, „dass nicht nur Männer, sondern auch Frauen eine infantile Schaulust aktivieren können, die sich auf Frauen bezieht und nicht auf gegengeschlechtliche Objekte.“¹⁴

Auch **Mulvey** selbst setzt sich, wie oben bereits angedeutet, in einem späteren Aufsatz mit der ihr oft gestellten Frage nach den Frauen im Publikum auseinander. Während sich Koch in erster Linie auf den lustvollen Blick der Zuschauerin auf die weibliche Filmfigur konzentriert, gilt das Interesse Mulveys den narzisstischen Blicken der Betrachterinnen, die sich scheinbar problemlos mit dem männlichen Helden identifizierten und die damit einhergehende „Vermännlichung“ akzeptierten.¹⁵ Diese narzisstische Identifikation verlaufe, so ihre These, jedoch nicht wirklich ohne Komplikationen. Um die Schwierigkeiten, die dabei entstehen, zu veranschaulichen, verknüpft Mulvey diese Analyse mit einer Untersuchung des bei Frauen besonders beliebten Genre ‚Melodrama‘, dem auch ihre persönliche Vorliebe gilt. Sie fokussiert dabei auf

„films in which a woman central protagonist is shown to be unable to achieve a stable sexual identity, torn between the deep blue sea of passive femininity and the devil of regressive masculinity“.¹⁶

Der von Mulvey als Beispieltext gewählte Film *Duel in the Sun* (1947) zeige das Dilemma auf, mit dem sich auch die Kinozuschauerin konfrontiert sehe: Die Protagonistin Pearl steht zwischen zwei Männern. Während sie durch die Eheschließung mit Jesse den für Frauen anerkannten Weg gehe, indem sie so eine „passive Sexualität“ erlerne und eine gesellschaftlich integrierte „Dame“ werde, scheine sie in der Beziehung mit Lewt als „tomboy“ („Wildfang“) ihre ‚männlichen Anteile‘ ausleben zu können. Den theoretischen Hintergrund für Mulveys Überlegungen stellen Freuds Ausführungen zum Thema ‚Weiblichkeit‘ und dessen Beschreibung des geschlechtsspezifisch verlaufenden ödipalen Prozesses dar. Nach Freud muss das kleine Mädchen, das sich, wie er ausführt, in der „phallischen Phase“ nur wenig vom kleinen Jungen unterscheidet, die es bis dahin bestimmende Männlichkeit überwinden um die gewünschte ‚Weiblichkeit‘ zu erlangen. Kommen bei Frauen im späteren Leben dann doch wieder ‚männliche‘ Züge zum Tragen, stellt das für Freud eine Regression dar.

Die Attraktivität der Identifikation mit männlichen Heldenfiguren resultierte, so Mulvey, aus der Möglichkeit, in die frühe ‚männliche‘ oder auch, wie Mulvey schreibt ‚aktive‘ Phase zu regredieren. Aus ähnlichen Gründen fühle sich Pearl von Lewt angezogen. Doch der ‚Macho‘ Lewt akzeptiere Pearl in ihrem ‚unweiblichen‘ Verhalten nur scheinbar. Die beiden liegen sich zwar am Ende in den Armen, allerdings erst nachdem sie sich im Duell gegenseitig tödlich verwundet haben. Die Filmfigur Pearl, so Mulvey, verdeutliche die ‚Traurigkeit‘ der männlichen Identifikation von Kinozuschauerinnen:

„Her ‚tomboy‘ pleasure, her sexuality, are not fully accepted by Lewt, except in death. So, too, is the female spectator’s fantasy of masculinisation at cross-purposes with itself, restless in its transvestite clothes.“¹⁷

Gemeinsam ist den Theoretikerinnen Koch und Mulvey, dass sie die Zugangsmöglichkeit von Frauen zu herkömmlichen *mainstream*-Filmen aus der präödpalen frühkindlichen Situation erklären: Sie (und andere ähnlich argumentierende Theoretikerinnen) wurden von späteren *gender*-orientierten Filmwissenschaftlerinnen dafür kritisiert, sie damit als regressiv abzuwerten.

Mary Ann Doane¹⁸ betont die binäre Opposition von Nähe und Distanz im Hinblick auf die BetrachterInnenposition im Film. Ausgehend von verschiedenen TheoretikerInnen wie Christian Metz, Luce Irigaray, Hélène Cixous und Sigmund Freud weist Doane darauf hin, dass ‚Weiblichkeit‘ mit Nähe identifiziert werde. Nach Freud fallen Sehen und Erkennen des Geschlechtsunterschiedes und seiner Bedeutung für das Mädchen zusammen, während der Junge erst auf den zweiten Blick die Kastrationsdrohung erkenne, die mit dem weiblichen Geschlecht verbunden sei. Diese Lücke zwischen dem Sichtbaren und dem Wissen erlaube es dem Mann, zum Fetischisten zu werden, d.h. Wissen und Glauben in Balance zu halten. Die Nähe der Frau zu ihrem Körper dagegen erinnere sie ständig an die Kastration und hindere sie daran, diese ‚wegzufetischisieren‘. Voyeurismus, einer der Grundpfeiler der Lust im Kino, setze Distanz voraus, eine Position, welche die Frau nicht einnehmen könne, da sie ‚Bild‘ sei: Die Frau könne also nie ganz Subjekt sein, da Weiblichkeit als Nähe konstruiert sei. Die Bildtheorie und ihr Apparat, das Kino, produzierten eine Position für die Betrachterin, die letztlich unhaltbar sei, weil dieser die Eigenschaft der Distanz fehle, die notwendig sei, um das Bild zu lesen.¹⁹ Die Betrachterin habe daher, wenn sie nicht die männliche Position in Bezug auf das kinematische Zeichen einnehmen wolle, nur zwei Möglichkeiten: Die des Masochismus durch Überidentifikation mit dem Bild der Frau oder die des Narzissmus, indem sie sich selbst zum Objekt des Begehrens mache.

Als Ausweg aus diesem Dilemma schlägt Doane weibliches Betrachten in Begriffen der Maskerade vor, wobei sie sich dabei auf Joan Rivières Maskeradenkonzept²⁰ bezieht. Weiblichkeit als Maske zu tragen, erlaube dem

weiblichen Subjekt, einen Unterschied zwischen ihm selbst und der repräsentierten Weiblichkeit herzustellen. So könne es Weiblichkeit auf Distanz halten. Die Betrachterin könne auf diese Weise mit den Identifikationen spielen, die ihr der Film anbiete, und sie zu ihrem Vergnügen und nach ihren Absichten manipulieren, ganz wie die *femme fatale* ihren Körper und ihre Weiblichkeit ‚benutze‘, um die männliche Struktur des Blicks zu verwirren und für ihre Ziele zu instrumentalisieren.²¹ Wie genau eine Maskeradenstrategie der Betrachterin funktionieren soll, führt Doane nicht aus, obwohl sie große Hoffnungen in eine aktive weibliche Betrachterposition setzt. Anhand ihrer Ausführungen lässt sich höchstens dadurch eine Distanz zwischen Betrachterin und Frauenfigur im Film imaginieren, dass die Figur selbst so übertrieben ‚weiblich‘ maskiert ist, dass ihre Künstlichkeit Abstand zur Betrachterin schafft und ihr damit Raum zur Reflexion gibt.²²

Ähnlich wie Mulvey bezieht sich auch Doane ausschließlich auf den im Film-,Text‘ implizierten bzw. den von ihm konstruierten Betrachter und nicht auf die ‚reale‘ BetrachterIn im Kino.

Auch **Theresa de Lauretis**²³ baut auf den grundlegenden Gedanken Mulveys auf. Sie wählt ebenfalls eine semiotisch-psychoanalytische Perspektive: Bei ihr geht es um die Themen ‚Identifikation‘, ‚Lust‘ und ‚Begehren‘ und deren Bezug zur Betrachterin in einer männlich-zentrierten Kultur. De Lauretis fragt nach weiblicher Subjektivität nicht nur hinsichtlich der Betrachterinnenposition, sondern auch hinsichtlich der narrativen Struktur des Films. Ihr Hauptanliegen ist die Frage nach der Funktion des Begehrens im Handlungsverlauf.

Diese sei von einer ödipalen Logik, Freuds ‚ödipaler Reise‘, bestimmt. Steht ein männlicher Held im Mittelpunkt, führe dieser Weg meist zu seiner voll entwickelten Persönlichkeit – inklusive dem Besitz der Frau. Die Reise weiblicher Protagonistinnen führe dagegen fast immer zur Aufgabe ihres Begehrens. Diese akzeptiere die von Freud vor allem als Passivität charakterisierte ‚reife Weiblichkeit‘, ihre Rolle als Objekt der Begierde des Mannes.²⁴

Bis zu diesem Punkt folgt de Lauretis Mulveys Theorie. Sie kritisiert jedoch deren Erklärung der Lust an der kinematischen Identifikation als zu kurz gegriffen: Weder könne die Identifikation mit dem ‚Blick‘ einfach mit der Übernahme der männlichen Position, noch die Identifikation mit dem ‚Bild‘ mit der weiblichen Position gleichgesetzt werden. Denn sowohl Narration als auch Identifikation seien nichts Statisches, sondern involvierten Bewegung; und Subjektivität sei keine fixe Einheit, sondern ein anhaltender Prozess von Selbstproduktion. Die Narration, so legt sie dar, sei zwar ein Weg Subjektivität zu produzieren, da aber die narrativen Strukturen durch das ödipale Begehren definiert seien, wirkten sie (analog zur sozio-politischen Ökonomie – oder auch Macht –, der männlichen Kontrolle über Frauen) indem sie den sexuellen Ursprung von Subjektivität

betonten. Die Funktion des Narrativen, Differenzen zu konstruieren, beschränke sich nicht auf deren Inhalt, sondern beträfe auch deren Struktur, so z.B. die Verteilung von Rollen und damit von Macht und Positionen. Ein wesentliches Ziel der Narration sei es, Frauen zu Weiblichkeit zu ‚verführen‘. Dies werde dadurch gewährleistet, dass sich Frauen im Kino doppelt identifizierten: mit dem agierenden, begehrenden Subjekt und dem passiven, begehrten Objekt. Sie identifizierten sich also *gleichzeitig mit beiden Positionen*.²⁵ Diese Verführung von Frauen zur ‚Weiblichkeit‘ durch das *mainstream*-Kino, bedeute aber nicht, dass sie keine anderen Filme und Deutungen produzieren könnten, um dort ihr Begehren jenseits der ödipalen Geschichte zu artikulieren.

De Lauretis' feministische Semiotik gibt Einblick in die Art und Weise wie narrative Strukturen Subjektivität konstruieren und repräsentieren und zeigt mögliche Veränderungen dieser Strukturen auf.²⁶

Kaja Silverman fragt in ihrem Buch *The Acoustic Mirror*²⁷ innerhalb des psychoanalytischen Diskurses nach dem weiblichen Begehren. Dabei verschiebt sie ihren Fokus vom Blick auf die Stimme. Der Lacan'schen Psychoanalyse folgend geht Silverman davon aus, dass jedes Subjekt vom Mangel oder durch die symbolische Kastration strukturiert ist, und zwar sowohl das männliche als auch das weibliche Subjekt. Das *mainstream*-Kino transferiere allerdings dieses Gefühl von Verlust und Machtlosigkeit über die Narration auf die Frau und bestrafe sie dafür. Das weibliche Subjekt müsse also die Bürde der Kastration tragen, um dem männlichen Subjekt die Illusion von Ganz- und Einheit zu verschaffen. Sie werde so zum Spiegel für das Gefühl des Mangels des männlichen Subjekts. Dieses ‚Kastrationsschauspiel‘ werde nicht nur mittels des Blicks, sondern auch durch den akustischen Apparat in Szene gesetzt. Während im Kino häufig eine körperlose männliche Stimme (aus dem Off) zum Einsatz komme, bleibe die weibliche Stimme auf das Reich des Körpers verwiesen, wodurch sie außerhalb des Diskurses angesiedelt sei.²⁸ Daher habe die weibliche Stimme auch keine signifikante Position in der Sprache, in Bedeutung oder Macht, sondern sei im Gegenteil reduziert auf Schreie, Gebrabbel oder Sprachlosigkeit.

Einen anderen Aspekt stellt Silvermans Neuinterpretation der Freud'schen Darstellung der psychologischen Entwicklung des kleinen Mädchens dar: Sie unterstreicht die wichtige Rolle der Mutter in der frühen Kindheit. Beim Eintritt in die Sprache gehe die Einheit zwischen Mutter und Tochter zwar verloren, dafür beginne das Kind aber die Mutter zu begehren. Silverman nennt dies den „negativen Ödipuskomplex“, der dem „positiven“, dem ‚klassischen‘ vorausgeht. Die gewonnene Distanz zur Mutter stelle die Voraussetzung dafür dar, sie als erotisches Objekt besetzen zu können. Anders als z.B. Mulvey oder Koch stellt Silverman also das auf die Mutter gerichtete Begehren von Frauen nicht als präödipal und damit tendenziell regressiv oder unreif, sondern als

ödipal dar. Sie siedelt dieses weibliche Begehren damit innerhalb der symbolischen Ordnung und innerhalb der Sprache an. Entscheidend ist dabei, dass sich laut Silverman innerhalb der Mutter-Tochter-Beziehung Identifikation und Begehren nicht gegenseitig ausschließen. Im „negativen Ödipuskomplex“ identifiziere sich das Mädchen mit der Mutter und begehre sie gleichzeitig. In diesem Stadium erlange das Mädchen seine Identität, indem es das Mutter-Imago inkorporiere; es wolle sowohl die Mutter besitzen als auch diese sein.

Nach der Kastrationskrise trete das Mädchen dann zwar in den „positiven Ödipuskomplex“ ein und lerne ihren Vater zu begehren. Für den Rest ihres Lebens ist das Mädchen (und später die Frau) dann, nach Silverman, jedoch zwischen dem Begehren des Vaters und dem Begehren der Mutter hin- und hergerissen, zwei miteinander unvereinbaren Richtungen. Die erotische Besetzung der Mutter bewertet Silverman als subversives, politisches Potential, als eine wertvolle libidinöse Ressource für ein homosexuell-mütterlich Phantasmatisches.

Ann Kaplan²⁹ stellt sich (anknüpfend an Mulvey) die Frage, ob der Blick wirklich männlich sei. Ausgehend von Mulveys Kino-Szenario und dessen ödipaler Struktur fragt Kaplan nach dem weiblichen Begehren und nach weiblicher Subjektivität, sowie nach einem Ausweg aus einer Welt überdeterminierter, phallogozentrischer Zeichen.³⁰ Dass ausgerechnet das Hollywoodkino von Feministinnen so häufig analysiert worden sei, das feministische Avantgarde-Kino dagegen vergleichsweise wenig Beachtung fände, hänge vermutlich damit zusammen, dass Ersteres letztlich mehr Vergnügen bereite.³¹ Die damit verbundenen Implikationen – dass Frauen offenbar Vergnügen an der Identifikation mit ihrer eigenen Objektivierung empfinden – seien jedoch bisher nahezu unbeachtet geblieben.

Die Psychoanalyse hält Kaplan – trotz der aus ihrer Sicht berechtigten Kritik, diese habe an der Frauenunterdrückung entscheidenden Anteil – für das geeignete feministische Handwerkszeug, um die Nähe von Film und Traum als Ort des Unbewussten im kapitalistisch organisierten Patriarchat in die Untersuchung mit einzubeziehen, die Zusammenhänge der Unterdrückung von Frauen zu verstehen und schließlich nach Lücken und Rissen zu suchen, um diese Situation zu verändern.³²

Um die Frage nach der Lust von Frauen an ihrem eigenen Objekt-Status zu klären, zieht Kaplan u.a. Nancy Fridays³³ Erkenntnisse im Bereich der Frauenfantasien zu Rate und konstatiert, dass das Muster Dominanz-Unterordnung offenbar zum festen Rüstzeug sexuellen ‚Antörnens‘ gehört. Frauen imaginierten sich als passive Adressatinnen männlichen Begehrens oder als Beobachterinnen von Frauen, die sich Männern passiv hingäben. Selbst Lesben sähen sich entweder in Positionen, in denen sie eine Frau dominierten oder sich ihr unterwürfen.³⁴ Im Gegensatz zu sexuellen Männer-Fantasien, die dem

Mann häufig eine lenkende Funktion beimäßen und ihn somit in vollem Besitze seines Begehrens sowie der Frau zeigten, besäßen Frauen nicht einmal als Zuschauerinnen ihr eigenes Begehren:

„The difference between this male voyeurism and the previous female form is striking: the women do not own the desire, even when they watch; their watching is to place responsibility for sexuality at yet one more remove, to distance themselves from sex; the man, on the other hand, owns the desire and the woman, and gets pleasure from exchanging the woman, as in Lévi-Strauss' kinship system.“³⁵

Diese Befunde führen Kaplan zu der Frage, ob sich Frauen somit in eine männlichen Position begeben, wenn sie die dominante Position einnehmen. Sie betont, dass die westliche Kultur klaren Geschlechterdifferenzen verpflichtet sei, die sich um einen komplexen Blick-Apparat drehen, und dass Dominanz-Unterordnungsmuster dabei eine große Rolle spielten. Diese Struktur privilegiere das ‚Männliche‘ durch die Mechanismen von Voyeurismus und Fetischismus, die männliche Operatoren seien, denn das männliche Begehren transportiere Macht und Aktion, was das weibliche normalerweise nicht tue. Frauen können aber, nach Kaplan, inzwischen auch die ‚männliche Position‘ besetzen, wenn Männer dafür die ‚weibliche Position‘ einnehmen und die Struktur damit insgesamt intakt bleibt. Daraus folgert Kaplan: „Der Blick ist nicht notwendigerweise (buchstäblich) männlich, aber *den Blick zu besitzen und zu aktivieren* bedeutet angesichts unserer Sprache und Struktur des Unbewussten, *in der männlichen Position zu sein*.“³⁶ (Übers. und Hervorhebung A.I.)

Da durch diese Umkehrung der Positionen nichts gewonnen sei, müsse auf andere Weise versucht werden, Widerstand gegen die patriarchale Dominanz zu leisten. In der bisher nur romantisierten und idealisierten, ansonsten aber unterbelichtet gebliebenen Mutterschaft sieht Kaplan den Ort, von dem aus eine Neuformulierung der Position von Frauen vorgenommen werden könne, und zwar in Bezug auf den ersten Blickaustausch zwischen Mutter und Kind, der ein gegenseitiger Blick und kein unterwerfender zwischen Subjekt und Objekt sei. Kaplan sieht die Chance, auf der Basis dieser Gegenseitigkeit des Blickes zu einer Transzendenz von Polarität überhaupt zu kommen.³⁷

Kaplans Ausführungen werfen die generelle Frage auf, ob es tatsächlich kein Begehren auf Augenhöhe geben kann, bei dem aktive Frauen (Betrachterinnen) aktive Männer- oder Frauengestalten auf der Leinwand begehren. Ist Begehren also prinzipiell nur von einer aktiven Position aus denkbar und immer nur auf ein passives Objekt bezogen?

Kritik an der dominierenden psychoanalytischen und semiotischen feministischen Filmtheorie

Kritik am Konzept eines einheitlichen ‚weiblichen‘ Subjekts

Sowohl von lesbischen und schwarzen Feministinnen als auch von postkolonialen Theoretikerinnen wird Kritik an der vorherrschenden psychoanalytisch dominierten Filmtheorie geäußert. Der zentrale Kritikpunkt ist dabei die Tendenz, Kategorien wie ‚Mann‘ und ‚Frau‘, ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ zu generalisieren und damit de facto auch zu essentialisieren. Indem das weibliche Subjekt nur innerhalb der Zwangsjacke des sexuellen Unterschieds wahrgenommen werde, sei es unmöglich, weibliches Begehren und weibliche Genussfähigkeit konzeptuell neu zu fassen. Die Kritikerinnen machen die ausschließliche Fokussierung auf geschlechtliche Unterschiede innerhalb des psychoanalytischen Interpretationsansatzes für die Vernachlässigung anderer Unterschiede wie Klasse, Rasse, Alter und sexuelle Präferenz verantwortlich.

Die **lesbischen** Filmstudien beanstanden an der hegemonialen feministischen Filmkritik, dass diese Repräsentation nicht außerhalb der Heterosexualität denken könne. Durch diese unreflektierte Unterwerfung unter das System der Zwangsheterosexualität werde – trotz des steigenden Interesses an der Betrachterin – das homoerotische Vergnügen, das auch heterosexuelle Zuschauerinnen empfinden, ignoriert, ganz zu Schweigen vom Erleben homosexueller Kinogängerinnen.³⁸

Jane Gaines³⁹ ist eine der ersten Theoretikerinnen, die das Ausblenden von ‚Rasse‘ aus auf der Psychoanalyse und ihrem Konzept des geschlechtlichen Unterschieds basierenden Filmtheorien kritisiert. Aus universalisierenden Theorien der Repräsentation von Frauen seien schwarze Frauen bislang ausgeschlossen geblieben, was auch Implikationen für die Dämonisierung schwarzer Frauen und ihrer Sexualität nach sich ziehe. Durch eine historische Analyse, so Gaines, können die Überschneidung von *gender* mit ‚Rasse‘ und ‚Klasse‘ sichtbar gemacht werden.

Die Thematisierung der Kategorie ‚Rasse‘ problematisiere zudem das Paradigma des ‚männlichen Blicks‘, der das weibliche ‚Bild‘ in Besitz nähme: Der ‚männliche Blick‘ auf die Frau sei nämlich dem weißen Mann vorbehalten, dem schwarzen jedoch verboten. Rassenhierarchien hätten also auch einen Einfluss auf die Art zu blicken und diese von der ‚Rasse‘ beeinflussten Blickstrukturen schlugen sich immer auch in Form von Stereotypen auf die Narrationsstrukturen nieder. Diese Einsprüche seitens des *black feminism* zeigen, dass Kontextualisierung und Historisierung von sexueller Differenz notwendig ist, damit eine Theorie nicht zu monolithisch bleibt.

Cultural studies

Die Filmtheorien, die im Rahmen der *cultural studies* entstanden sind, kritisieren ähnlich wie die Theorien der *lesbian* und der *black studies*, dass der psychoanalytische Ansatz zu einem universalistischen, reduktionistischen Zugang zur Subjektivität geführt habe, indem er die Differenzen *zwischen* Frauen, so z.B. die Aspekte ‚Klasse‘, ‚Rasse‘, sexuelle Orientierung und auch die Generationenzugehörigkeit unterschlagen habe. Auch die *cultural studies* monieren die fehlende Berücksichtigung des sozio-historischen Kontextes der BetrachterInnen zum Zeitpunkt des Betrachtens. Vor einem soziologischen Hintergrund analysieren sie das Medium Film auf verschiedenen Ebenen: auf der Ebene von Produktion und Ökonomie, der Ebene der Textanalyse und der Ebene der Filmrezeption. Nicht nur in ihrem Anliegen Differenzen und Andersheit zu denken, sind die *cultural studies* eng mit Frauenstudien und *gender studies*, *black studies* und *lesbian studies* verknüpft.

Christine Gledhill⁴⁰ arbeitet heraus, dass Bedeutung niemals genau festgelegt sei und auch nicht passiv aufgenommen werde. Vielmehr entstehe Bedeutung aus einem Kampf oder aus einer Art ‚Verhandlung‘ („*negotiations*“) zwischen konkurrierenden Referenzrahmen, zwischen Motivation und Erfahrung. Dieses Zusammenspiel könne auf der Institutions-, der Text- und der Zuschauerenebene analysiert werden. Gledhill ist besonders daran interessiert, wie weibliche und männliche Stimmen um die Bedeutung des Symbols ‚Frau‘ kämpfen. Wenn ‚Frau‘ ein Zeichen sei, so sei es keines mit einer festen Bedeutung, vielmehr befänden sich verschiedene soziale Gruppen darüber im Wettstreit. Der Text sei also Ausgangspunkt für ‚Verhandlungen‘ und die BetrachterInnen könnten die Identifikationsangebote so nutzen, dass sie ihr eigenes Verständnis von Identität konstruieren und festigen könnten. Gledhill sieht es als die Aufgabe feministischer Filmkritik an, herauszuarbeiten, welche unterschiedlichen Lesarten ein Text ermögliche. Die Kritik müsse sich dabei keineswegs ‚neutral‘ verhalten, sondern stelle einen bewussten Eingriff in die **Bedeutungs-Verhandlungen** von weiblicher bzw. feministischer Seite dar.

Jackie Stacey⁴¹ begibt sich auf die Suche nach einem Modell, um die Kluft zwischen psychoanalytischer Theorie und empirischer Rezeptionsforschung, zwischen Theorien unbewusster Identifikationsprozesse und Modellen kultureller Verhandlungen zu überbrücken. Sie versucht das Identifikationskonzept neu zu denken, das im Anschluss an Mulvey meist in Begriffen unbewusster Prozesse theoretisiert und über Textanalyse untersucht wurde. Sie berücksichtigt dabei sowohl „Identifikationsfantasien“⁴², die mit Identifikationsprozessen der KinozuschauerInnen zu tun haben und vor allem fantasierte Verhandlungen mit Grenzen zwischen dem Selbst und dem Ideal beinhalten, als auch „Iden-

tifikationspraktiken⁴³, die das tägliche Leben der ZuschauerInnen betreffen wie z.B. die aktive Verwendung von Star-Images zur Veränderung des eigenen Identitätsverständnisses. Ihr **Identifikationskonzept** ist dabei durch einen aktiven Verhandlungsprozess charakterisiert, bestätigt oder fixiert also nicht einfach bestehende Geschlechtsidentitäten, wie dies die psychoanalytische Theorie suggerieren könnte, sondern kann auch Veränderungsprozesse und die Produktion neuer partieller Identifikationen enthalten.

Kognitiver Ansatz

Andrea B. Braidt⁴⁴ schlägt ein **kognitiv orientiertes Konzept** vor, weil ihr die psychoanalytisch konzipierten Erklärungsmodelle der Position der Zuschauerin als unbefriedigend erscheinen. Ihre Hauptkritikpunkte⁴⁵ sind die Vorstellung vom ‚gebannten Blick auf die Leinwand‘, die der tatsächlichen Filmrezeption meist nicht entspreche, weil viele verschiedene Rezeptionssituationen denkbar seien (Fraglich ist allerdings, ob sie sich hier nicht eher auf die Fernsehrezeption bezieht). Visuelle Lust werde ausschließlich mit sexuellem Begehren beschrieben, wodurch die Objekte homogenisiert und emotionale Reaktionen nicht berücksichtigt würden. Außerdem würden bei der Definition von Geschlecht über den Besitz oder den Nicht-Besitz des Phallus eine rigide zweipolare Geschlechtlichkeit installiert, die Weiblichkeit *ex negativo* fasse. Ihr eigenes neues, an kognitiven Prozessen orientiertes Konzept berücksichtige sowohl die Verschiedenartigkeit der Rezeptionssituationen als auch die der RezipientInnen, denn sie trage der Tatsache Rechnung, dass Perzeption mithilfe kognitiver Schemata vonstatten ginge, die mit der Erfahrungswirklichkeit der Personen zusammenhänge. RezipientInnen organisierten nämlich das visuelle Angebot mithilfe ihrer eigenen kognitiven Schemata und kämen dadurch in den Genuss unterschiedlicher visueller ‚Lüste‘.⁴⁶ Ein besonderer Vorzug ihres Konzepts sei die Offenheit der Kategorie Geschlecht, die nicht mehr als binäre Opposition festgeschrieben sei, sondern in welche die jeweiligen Erfahrungen der RezipientInnen einfließen könnten (Geschlecht wird im Sinne eines Erfahrungszusammenhangs konzipiert). Nach Braidts eigener Vorstellung ermöglicht ihr Paradigma der „aktiven Zuseherin“ eine Befreiung von der Vorstellung einer unbewusst angenommenen Identifikation mit dem Blick und eine Nutzung eigenen Wissens, eigener Wertvorstellungen und Informationen bei der Filmrezeption. Braidt knüpft hier – ohne dies explizit kenntlich zu machen – an die Debatten der medienwissenschaftlichen Filmanalyse der 1990er Jahre an. Diese schreiben unter dem Einfluss konstruktivistischer (wie auch dekonstruktivistischer) Theorien die bereits in den sechziger Jahren entstandenen nutzerorientierten Ansätze weiter. Ausschlaggebend ist dabei die Fokussierung des Blicks auf die kognitiven Prozesse der RezipientInnen, für

die die Bilder etc. des Films ein perturbierendes (nicht aber determinierendes) Agens darstellen, dessen Prozessieren von den bisherigen Vorerfahrungen (die u.a. als kognitive Scripts beschrieben werden) abhängig ist.⁴⁷

Screening Gender – Gender Screening

Die Aufsätze dieses Bandes der *Freiburger FrauenStudien* mit dem Titel *Screening Gender* analysieren Filme zwischen *mainstream* und *Arthouse* bis hin zum Videoclip. Der doppeldeutige Ausdruck ‚*Screening Gender*‘ spielt einerseits darauf an, dass Geschlechterkonstruktionen auf die gleißende Leinwand gebracht werden, zum anderen aber auch auf die Durchleuchtung von Geschlechterkonstruktionen im Film. Während die vorgestellten wegweisenden feministischen Filmtheorien fast durchgängig ausgehend von der Analyse von Hollywoodfilmen der vierziger und fünfziger Jahre entwickelt wurden, beziehen sich die hier veröffentlichten Aufsätze schwerpunktmäßig auf neuere Produktionen. Insbesondere die besprochenen Filme, die das Thema Homosexualität und Homoerotik verhandeln, bieten neue Entwürfe von Geschlecht an. Das Blickparadigma stellt dabei für fast alle AutorInnen einen wichtigen Bezugspunkt dar. Die Fragestellungen aber ändern sich – im Sinne einer Entwicklung von der (feministischen) Frauenforschung hin zu den *gender* und den *queer studies*.

Die Freiburger Filmwissenschaftlerin **Franziska Haller** sieht in der Protagonistin Megan Turner (gespielt von Jamie Lee Curtis) aus Kathrin Bigelows *Blue Steel* (1990), entgegen der zunächst nahe liegenden Leseweise, keineswegs die von feministischen Kritikerinnen oft geforderte emanzipierte weibliche Identifikationsfigur. Überzeugend arbeitet Haller heraus, dass Bigelow weit davon entfernt ist, eine „ideale Actionheldin für ein Publikum (...), das die sexistischen und patriarchalischen Grundzüge des Genres satt hat“ zu entwerfen. Bigelow parodiere mit *Blue Steel* stattdessen vielmehr das Heldenklischee des Actionfilms.

Bereits vor dem eigentlichen Vorspann (in einer Szene, in der die Polizistenschülerin Megan Turner durch eine praktische Prüfung fällt) stelle Bigelow „die Figur des rettenden Actionhelden zur Diskussion“. Haller liest den Kommentar des Prüfers als „Mahnung und Vorhersage zugleich“: „Sie haben den Mann umgebracht, aber sie sind auch tot, Turner“.

Bigelow motiviere Megan Turners scheiterndes Heldentum vor allem durch deren „standardisierte[s] Heldenbild“, „ihre[] Naivität [, mit der sie das] unreflektierte Bild der Medien über die ‚harten Bullen‘ der amerikanischen Groß-

städte verinnerlicht hat“ und Turners „ambivalente Identifikation“ mit diesem Bild. Darüber hinaus kritisiere Bigelow aber durch Megan Turners Scheitern auf einer Art Metaebene die ‚feministischen‘ ebenso wie die Genre-Erwartungen des Publikums, „das von dem Anblick ästhetischer Gewalt fasziniert seine[] Held[In] dazu verpflichtet, immer neue Gewalttaten zu verüben“.

Anklänge an die theoretischen Reflektionen Mulveys finden sich bereits in Hallers Beschreibung der Inszenierung von Turners Pistole als „fetischiertes, fragmentiertes Blickobjekt“, das „[d]urch diese Darstellung (...) den gleichen Platz ein[nehme], den das narrative Kino der Frau als inszeniertes Objekt des männlichen Blicks zukommen lässt.“ Am deutlichsten ist Hallers Bezugnahme auf das ‚anglo-amerikanische Blickparadigma‘ allerdings in ihrer These, Bigelow thematisiere in *Blue Steel* die Funktionsweisen des voyeuristischen Zuschauerblicks: Megan Turners Kontrahent Eugene, so Haller, entspreche „de[m] Zuschauer, d[em] personifizierte[n] Publikum (...): Eugenes Morde sollen nur eines bezwecken: Megan zum Handeln zu zwingen. Ihr die Waffe in die Hand zu geben, damit wir sehen können, wie sie schießt.“ Durch die Figur ‚Eugene‘, der in einer faszinierenden Szene, selber (wie das Kinopublikum) im Dunkeln sitzend, die mit einer Pistole bewaffnete Megan in einem hellen Türausschnitt beobachtet, der an die erleuchtete Kinoleinwand denken lässt, reflektiere Bigelow, so Haller, die dem Zuschauerblick innewohnenden Machtstrukturen. Bigelow lasse ihre Heldin jedoch nicht aus diesen ausbrechen. Gegen ihren eigenen Willen werde Megan vielmehr zur Kämpferin, „die in ihren Handlungen dem Willen ihres innerdiegetischen, sowie ihres extradiegetischen Publikums Folge leiste“ und daran letztendlich (als Figur) zugrunde geht. Fragen lässt sich allerdings, warum Bigelow, zur Dekonstruktion eines sicherlich problematischen Heldenideals, ausgerechnet eine eigentlich sympathische und als befreiend und wohltuend anders erlebte starke Frau verwendet, eine Frage, der Haller nicht weiter nachgeht.

Elisabeth Bronfen greift Drucilla Cornells Überlegungen zur „Befreiung des weiblichen Imaginären“ auf, die in deren Auseinandersetzung mit dem Phänomen ‚Pornografie‘ eine entscheidende Rolle spielt. Pornografie wird für Cornell letztlich vor allem durch die Hegemonie der von Männern stammenden Fantasien im (trotzdem) vermeintlich geschlechtsneutralen kulturellen Imaginären problematisch. Wirksamer als eine juristische Beschränkung der von Männern geprägten Fantasien erscheint Cornell eine Sprengung der bisher männerdominierten Pornografie von innen.

Bronfen fragt nun anhand der Musikvideos „**Justify my love**“ und „**Express yourself**“ von Madonna, der Skandalfilme *Baise-moi* (Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi), *Romance* (Catherine Breillat) und *American Psycho* (Mary Harron) nach den Möglichkeiten mittels sexuell expliziter Darstellungen den imaginären Bereich weiblicher Subjektivität auszuloten, zu erweitern oder

auch: zu erforschen. „Was passiert“, so Bronfen „wenn Filmemacherinnen in diesen [insbesondere den pornografischen, M.P.] Bilddiskurs eingreifen, sich traditionelle Visualisierungen vom erotischen Körper aneignen und neu aus-handeln (...)?“ Madonnen (aber auch den anderen aufgeführten Regisseurinnen) gelinge es, so Bronfen, „Bilder aufzubrechen, parodistisch umzukodieren, neu zusammensetzen, um diese Codes durch ein eigenwilliges Aneignen und Neuartikulieren zu verunsichern, gleichwohl aber nicht ganz zu tilgen“.

In einem Interview zu ihrem umstrittenen Musikvideo „Justify my love“ äußerte Madonna den programmatischen Satz „I’m in charge of my fantasies.“, der in Bronfens Argumentation eine zentrale Rolle einnimmt. Bezeichnenderweise betont Madonna in jenem Interview, dass die ZuschauerInnen ihres Videos, sie gut genug kennen würden, um zu wissen, dass sie dessen Szenerie maßgeblich selbst gestaltet habe. Für Bronfens (und auch Madonnas) Argumentation spielt damit nicht nur die so genannte ‚Intention der AutorIn‘ – entgegen der aktuell dominierenden geisteswissenschaftlichen Theorien – eine ganz wichtige Rolle. Entscheidend ist es darüber hinaus, dass die RezipientInnen auch die notwendigen Informationen über die jeweilige Autorin (oder auch den Autor) besitzen.

Auch den RezipientInnen spricht Bronfen eine aktive und selbstbestimmte Rolle zu: Sie „beharrt“ – so kommentiert sie es selber – auf der Möglichkeit der „überkreuzten Identifikation“. „[D]iese[s] schillernde Identifikationsangebot“, so vermutet sie, würden manche verleugnen, da es „möglicherweise ... viel beunruhigender [sei], sich die eigene Identifikation mit dem Unterdrückenden einzugestehen, als mit dem, der unterdrückt wird.“ Bronfens Aufsatz stellt ein regelrechtes Plädoyer für ein mündiges (weibliches) Publikum dar. Sie schreibt ihm die Kompetenz zu, selber zu entscheiden, mit welchen Figuren es sich identifizieren wolle.

Auf der Ebene der Figuren im Film thematisiert Bronfen ebenfalls – in einer Art Exkurs – Frauen, die ihre eigenen Fantasieszenarien entwerfen. Sie findet diese in der Gestalt der für den *neo-noir* typischen ‚neuen‘ *femme fatale*: Diese erscheine hier nicht mehr als zwar Unheil bringendes aber letztlich nicht eigenverantwortliches Opfer einer tragischen Liebe, sondern als „Spielleiterin“ und werde zudem, gegen Ende des Filmes (anders als im vom Mulvey thematisierten *film noir*) nicht mehr „bestraft“.

Die Züricher Anglistin nimmt jedoch auch noch etwas expliziter auf das anglo-amerikanische Blickparadigma Bezug, zunächst bei der Analyse einer Szene aus *Baise-moi*, die sie als eine der überzeugendsten dieses Filmes bewertet. Es handelt sich dabei um die Situation, „in der die beiden Frauen in einem Hotelzimmer, spärlich bekleidet, miteinander tanzen.“ Obwohl sie sich ähnlich wie z.B. in einer Peep-Show oder dem *soft-porn* bewegten, unterscheidet sich diese Szene – laut Bronfen – davon jedoch grundlegend, da die hier gezeig-

ten Frauen „für- und miteinander“ tanzten und nicht für einen männlichen Zuschauer.

Abschließend untersucht Bronfen ein zweites Video („Express yourself“) von Madonna und fokussiert dabei sehr stark auf die Blickpositionen, mit denen Madonna hier regelrecht zu spielen scheint.

Die in Trier lehrende Literaturwissenschaftlerin **Franziska Schössler** und die Freiburger Politikwissenschaftlerin **Ingeborg Villinger** analysieren Ridley Scotts Hollywoodfilm *Gladiator* aus zwei verschiedenen, sich ergänzenden Perspektiven: der politikwissenschaftlich-rezeptionsästhetischen und der literaturwissenschaftlich-dekonstruktivistischen Sicht.

Villinger parallelisiert die Geschichte um die Rettung des römischen Imperiums und das binär, ja sogar genderisiert organisierte Kontrastpaar der Protagonisten Maximus (männlich/gut) und Commodus (weibisch/böse) mit Machiavellis Entwurf zur Staatsräson und arbeitet anhand dieses politischen Modells die vom Film transportierte Botschaft heraus: Ein Plädoyer für den „selbstlose[n] Einsatz für die Gemeinschaft zur Sicherung des Imperiums, motiviert im Zeichen der Familie und nicht zuletzt im Zeichen einer christologisch organisierten Religion“. Damit feiere der *blockbuster* auf der Makroebene zwei „amerikanische Erzählungen“, nämlich das erfolgreiche Imperium und den kommunitaristischen Opfer-Gedanken zur Sicherung dieses Imperiums, deren aktuellen politischen Bezug die Autorin überzeugend herausstellt.

Schössler widmet sich dagegen der Mikrostruktur des Filmtextes, wobei sie eindrucksvoll zeigt, dass die „kommunitäre Kerneinheit Familie“ und das „abwesende Weibliche“ Movers für die kulturellen Akte und Aktivitäten der Männer sind. Der *mainstream*-Film mache damit „Aussagen über die Identitätskonzepte von Männlichkeit“. So verdeutlicht sie an mehreren Beispielen, wie der Film das reale Weibliche in seine repräsentativ-phantasmagorische Gestalt überführt und wie dieses Zeichen für die Abwesenheit seines Referenten das Handeln des Helden in Gang hält. Im Zentrum männlicher Subjektwerdung stehe somit, psychoanalytisch gesprochen, eine Mangelerfahrung, die der Film zusammen mit den dadurch ausgelösten männlichen Fantasiekonstruktionen mittels avancierter Filmtechnik als Konstruktionen sichtbar mache. Die für die Geschichte entscheidenden Aktivitäten finden schließlich in der Arena statt, wo der Gladiator Maximus zunächst der genderisierten, voyeuristischen Blickordnung ausgeliefert und, nach Laura Mulvey, in eine weibliche, fetischisierte Rolle gedrängt werde, die mit dem Verlust seiner Subjektposition einhergehe. Dieser Entmächtigung des Helden in der Arena, einer Parallele zur Entmächtigung durch die Mutter qua Geburt, folge im *Gladiator* die Ermächtigung, der Sieg des Maximus und die damit verbundene Neuschöpfung des Römischen Reiches. Auf diese Weise werden, wie Schössler einleuchtend darlegt, „weibliche und männliche Schöpfungsakte gegeneinander ausgespielt“. Für

das entsprechend gebildete Publikum macht der Film demnach seine identitätsbildenden Konstruktionsmechanismen sichtbar, für den Rest entwirft er überzeugende Bilder zur effektiven Kommunikation seiner *gender*-basierten, politischen Aussage.

Anthony Minghellas *The Talented Mr. Ripley*, ist, wie **Claudia Liebrand** ausführt, nicht einfach eine Verfilmung des gleichnamigen Romans von Patricia Highsmith, sondern stattdessen ein Remake von René Cléments Literaturverfilmung *Plein Soleil*. Während es sich bei Cléments Ripley-Version, so die mittlerweile an der Universität Köln lehrende Literatur- und Filmwissenschaftlerin, um einen Thriller handele, ordnet sie die Ausführung Minghellas als „ein sehr genau historisch situiertes Seelendrama“ ein, vor allem aber als *gay's film*, den sie „aus der Perspektive von *Gender*-Topografien und *Gender*-Ikonografien“ untersucht. Sie folgt dabei ihrer „Ausgangshypothese, dass *Gender*, dass Geschlechtertexte in Filmen nicht nur den Plot, sondern das gesamte Repräsentationssystem organisieren“. Die (misslingende) „homosexuelle Initiationsgeschichte“, als die Liebrand den Film liest, stellt dabei eher einen Subtext dar, auf den in erster Linie eine Vielzahl von „Ikonen“ oder auch Chiffren verweisen, die Liebrand herausarbeitet. So ist es, wie Liebrand deutlich macht, bezeichnend, dass sich der Titelheld entgegen dem klassischen Aufruf ‚Go west!‘, dem insbesondere zahlreiche amerikanische (Western-)Helden folgen, auf den Weg gen Osten und letztlich nach Griechenland, dem Land der antiken Homosexualität, aufmacht. Auf der ikonografischen Ebene arbeitet Liebrand eine Parallelisierung von Ripley mit der antiken Hermesfigur heraus, die ihrerseits „seit Viscontis [Verfilmung des, M.P.] *Tod in Venedig* ... homosexuell konnotiert“ sei. Ein weiteres klassisches auf Homosexualität verweisendes Motiv, das Liebrand hervorhebt, ist daneben die Vampirthematik.

Auch Liebrand nimmt auf das anglo-amerikanische Blickparadigma Bezug: So analysiert sie, dass Tom, der zunächst überwiegend als derjenige, der schaut, dargestellt wird (allerdings in erster Linie auf einen Mann), in seiner Begegnung mit Dickie (seinem ursprünglichen Blickobjekt) später selber zum Angeschauten wird. „Wer – in ‚blicktechnischer‘ Hinsicht –“, so Liebrand, „im Verhältnis Tom-Dickie ‚als Mann‘, wer ‚als Frau‘ positioniert wird, bleibt ... unklar.“

In seinem von psychoanalytischen Theorien geprägten Beitrag untersucht der Freiburger Literaturwissenschaftler **Joachim Pfeiffer**, wie Filme der jüngeren Gegenwart homosexuelle Erfahrungen vor dem Hintergrund der herrschenden heterosexuellen Kultur vermitteln. Während es Reiner Werner Fassbinder in seinem Film *Faustrecht der Freiheit* 1975 am Beispiel einer ungleichen schwulen Beziehung noch vor allem um Klassengegensätze gegangen sei anstatt um die „spezifische Unterdrückung, mit der die homosexuelle

Minderheit konfrontiert war“, machten neuere Filme wie *Lola und Bilidikid* von Kutlug Ataman das ‚Fremdsein‘ in der herrschenden Kultur erfahrbar und verlegten Klassenkonflikte in die Nebenhandlung.

Der Diskriminierung von Schwulen und ihren Bemühungen um Anerkennung und Integration widmeten sich, laut Pfeiffer, die Emanzipationsfilme der sechziger und siebziger Jahre. In Frank Oz' *In & Out*, einer parodistischen Verabschiedung des schwulen Emanzipations- und Coming-out-Films, löse das auf seiner eigenen Hochzeit gemachte feierliche Bekenntnis des Protagonisten eine solidarische Outing-Welle aus, die dem Protagonisten zu Identität und Integration in die Gesellschaft ver helfe. Da der Begriff der Identität inzwischen allerdings problematisch geworden sei, finde auch die Affirmation des schwulen Daseins im Film immer weniger statt. Stattdessen würden homosexuelle Beziehungen als Variante heterosexueller Beziehungen aufgefasst und somit die Ähnlichkeiten anstatt der Spezifik der homosexuellen Erfahrung betont. Pfeiffer bedauert, dass damit das Gefühl des Anders-Seins, mit dem sich der Homosexuelle in unserer heterosexuellen Kultur seit der Pubertät konfrontiert sähe, aus der öffentlichen Wahrnehmung getilgt sei.

Diese unassimilierbare Fremdheit des Schwulseins werde in Atamans Film *Lola und Bilidikid* mit einer weiteren ‚Fremdheit‘ verbunden, nämlich der des fremden Herkunftslandes, des Türken in Deutschland. *Lola und Bilidikid* macht, wie Pfeiffer überzeugend darlegt, aus einer dezentrierten Perspektive die Konstruiertheit von Kultur und Geschlecht sichtbar und insistiert auf der „Marginalitätserfahrung des Homosexuellen, indem er sie mit anderen Fremdheiten verbindet“, und zwar jenseits des Multikulturalismus, „weil dieser immer noch die Begründung der Identität auf ethnisch-kultureller Basis und die Orientierung an einer Referenzkultur voraussetzt“.

Im Film *Oi! Warning* bedrohe die präödpale „Uneindeutigkeit der Geschlechter und der kulturellen Zuordnung“ in der Punkszene die Identität der Skins, die wiederum mit Körperkult und Männlichkeitsriten eine „gewaltsame Reödipalisierung“ vorantrieben. Mit *Drôle de Félix* werde dagegen ein „Anti-Ödipus“ inszeniert, der seine Suche nach dem unbekanntem Vater abbricht, um sich eine neue Familie nach dem Konstruktions- statt dem Blutprinzip zu schaffen. Auch hier finde wie in *Lola und Bilidikid* eine Dezentrierung des Blicks und eine Verbindung verschiedener Fremdheiten (Schwulsein, arabische Herkunft, französische Sprache) statt. Die veränderte Blickrichtung, sozusagen als Ausweg aus Mulveys Blickparadigma, manifestiere sich besonders eindrücklich in einer Szene, wo anstatt eines männlich-voyeuristischen Kamerablicks ein weiblicher Blick von „gewaltloser Zärtlichkeit“ gezeigt werde, der den nackten Männerkörper jenseits des Türspaltes nicht „beobachtet“ sondern „anblickt“.

Joachim Pfeiffer schätzt an den besprochenen Filmen, dass es ihnen gelungen sei, mit Hilfe einer Verbindung verschiedener Fremdheiten, die Fremdheit,

die Schwule in der Gesellschaft empfinden, nicht zu assimilieren, sondern erfahrbar zu machen. Diese Filme orientierten sich nicht an der herrschenden Kultur, sondern betrieben deren Dezentralisierung und öffneten neue Perspektiven auf „marginale“ Kulturräume und die spezifischen Erfahrungen der daran Partizipierenden.

Während Liebrand sich in ihrer Filmlektüre von der Zentralperspektive löst, fordert Pfeiffer eine Dezentralisierung von den Filmen selbst.

Wie Geschlecht und Geografie benutzt werden, um Probleme der jungen Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg zu verhandeln und zu lösen, untersucht der in den Forstwissenschaften angesiedelte Kulturwissenschaftler **Michael Flitner** exemplarisch anhand des fünfziger Jahre Kassenschlagers *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*. Dazu erhellte der Autor den Kontext des Films und seiner Entstehung und bettet ihn in die Ereignisse, die öffentlichen Debatten und Diskurse der fünfziger Jahre ein. So legt er dar, wie der Film beim Plot, bei den verhandelten Themen, oder über die SchauspielerInnen, den bereits bekannten Drehbuchautor und den Regisseur Anleihen bei verschiedenen Filmgenres, wie dem Tarzan-Genre, dem Heimatfilm, dem Kolonialfilm aber auch dem so genannten Halbstarkenfilm macht und damit auch bestimmte Implikationen übernimmt. Neben der Thematisierung von individuellem jugendlichem Aufbegehren und der Wiedereingliederung in die Reste von Familie werde der Einsatz von Gewalt im Film kommentiert und moralisch beurteilt, was auf eine Bejahung legitimer militärischer Gewalt hinauslaufe, ein Thema, das angesichts der Frage nach Wiederbewaffnung und NATO-Beitritt in den fünfziger Jahren hochaktuell war.

Der geografische Schauplatz, der Urwald in Afrika, in dem ein Großteil der Handlung spielt, biete, so Flitner, einen willkommenen Abstand zu den Ereignissen der jüngsten Geschichte in Deutschland und das dort vorgefundene halb wilde Mädchen Liane, an dessen Körper eine Zivilisierung vorgenommen wird, diene als Projektionsfläche und Ressource, um die Nachkriegsordnung in der neuen Bundesrepublik und ihre Werte durchzuspielen.

Die visuelle Aneignung des halb nackten Körpers der Hauptdarstellerin, der während des gesamten Filmes aus der Bemächtigung-Perspektive, dem Mulveyschen *male gaze*, des Hauptdarstellers Thoren gesehen wird, eröffne „weitere, metaphorische Bedeutungen“. So ver helfe das Medium Liane, eigentlich wörtlich nur Tarzans Transportmittel, dem Vertreter der Flakhelfergeneration Thoren zu Aufstiegschancen und sozialer Anerkennung, ja der „Bundesnackedei“, wie die Bild-Zeitung Liane zutreffend betitelt habe, sei letztlich eine Metapher für die Bundesrepublik nach den Schrecken der Naziherrschaft:

„Liane ist der Körper, in dem die junge Bundesrepublik halb widerstrebend als zivilisiertes Land entsteht, in einer europäischen Wertegemeinschaft, die von Adenauers Bananenkontingent bis zu Albert Schweitzers Vermächtnis reicht, einer neudeutschen Ordnung mit afrikanischen Ressourcen, einer männlichen Ordnung mit weiblichen Ressourcen, antiamerikanisch und doch amerikanisiert, immer noch etwas militärisch und doch in ein legitimes Verteidigungsbündnis eingebunden, abgelöst vom Stammbaum, aber ihn anerkennend – alles in allem vielleicht doch: ‚Prädikat: wertvoll.‘“

Gabriele Brandstetter, Leibniz-Preisträgerin (2003) und erste deutsche Professorin für den Bereich ‚Tanz‘ (an der Freien Universität Berlin), unternimmt den Versuch einer Annäherung an *Buster's Bedroom*, den Film der bildenden Künstlerin Rebecca Horn, die viel von ihren Performance-Objekten und geheimnisvollen Installationen in diesen Film einfließen lässt. In ihrer Besprechung wirft die Autorin Schlaglichter auf einzelne Szenen und beschreibt ihre Empfindungen angesichts ‚inszenierter Bilder‘ im Film. Dabei liest sie *Buster's Bedroom* als Hommage an Buster Keaton und den Film als solchen. Neben Anspielungen auf verschiedene Filmgenres thematisiert *Buster's Bedroom* nämlich, so Brandstetter, auf verschiedenen Ebenen das filmische Prinzip von Stillstand und Bewegung, das auf technischer Ebene ja in Bewegung versetzte Standbilder bedeutet.

Die Film-Handlung, in der die Protagonistin dem Leben Buster Keatons im Sanatorium „Nirvana-House“ nachspürt, wo er sich einst zu einer Entziehungskur aufhielt, bilde nur „das Gerüst des Geschehens“, entscheidend seien die starken Bilder und ihre Verknüpfung. Dieser energiegeladene Film einer Künstlerin, die sich in ihrem Werk immer wieder mit Masken, Fesselungen und Entfesselungen sowie Bewegung und Stillstand auseinandersetzt, folge einer Traumlogik und verknüpfe die Bilder mittels eines rhythmischen Verfahrens, einer Art „gegenseitiger Mimesis und Mimikry“ zwischen Menschen, Tieren und Objekten. Die „Kraft des Eros“ motiviere Maskeraden und Metamorphosen, den Austausch der Beteiligten über alle Grenzen hinweg, in viel weiterem Sinne, wie Brandstetter anmerkt, als dem von Geschlechtertausch und *sex/gender* Erfahrungen. Diese Überlegungen zur Sprengung klarer Grenzen und Überschreitung von Dualismen wie Mann/Frau, Mensch/Tier, Mensch/Maschine etc. weisen auffällige Parallelen zu Donna Haraways Cyborg-Mythos auf. Mittels dieser hybriden Figur aus Mensch, Technik und tierischen Elementen, aus Wirklichkeit und Fiktion, beschreibt Haraway nämlich einen Ausweg aus den Differenzen auslöschenden Konzepten von Identität und Totalität im politischen Kampf gegen eine patriarchalisch strukturierte Lebens- und Arbeitswelt.⁴⁸ Es stellt sich allerdings die Frage, ob in Horns Traumwelt, in der Grenzen zwischen Menschen und Tieren, Menschen und Maschinen durchlässig erscheinen, wirklich auch die Grenzen zwischen den Geschlechtern verschwimmen oder ob sich nicht vielmehr die Trennlinien zwischen den

Geschlechtern als erstaunlich stabil erweisen. So wird mit der früher erfolgreichen Sportlerin Diana, die sich im Rollstuhl in völliger Bewegungslosigkeit übt, um die Lebensphilosophie ihres geliebten Doktor O'Connors zu verkörpern, beispielsweise eine anpassungsfähige, eher passive Frauenfigur gezeigt.

Anmerkungen

- 1 Anneke Smelik: *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, Houndmills u. a. 1998, S. 7.
- 2 Molly Haskell: *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2. Auflage, Chicago/London 1987 (Erstveröffentlichung 1974).
- 3 Marjorie Rosen: *Popcorn Venus*, New York 1973.
- 4 Laura Mulvey: „Visual Pleasure and narrative cinema“, in: *Screen*, Glasgow 1975 (16:3), S. 6-18.
- 5 Claudia Liebrand: „Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie“, in: Renate Kroll: *Metzler Lexikon. Gender Studies und Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 108.
- 6 Marie-Luise Angerer: *body options: körper.spuren.medien.bilder*, 2. überarbeitete Auflage, Wien 2000, S. 47 (Erstveröffentlichung 1999).
- 7 Andrea B. Braidt: „Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma“, in: Sieglinde Klettenhammer; Elfriede Pöder (Hrsg.): *Das Geschlecht das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Innsbruck, Wien, München 1999, S. 163-173, S. 163.
- 8 Für die Aktualität des Blickparadigmas – nicht nur in der feministischen und gender-orientierten Filmwissenschaft – spricht auch der Titel des Buches von Michael Lommel/Isabel Maurer Queipo/Nanette Ribler-Pipka (Hrsg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld 20004. In welcher Weise sich dieser Sammelband auch auf Gender-Aspekte bezieht entzieht sich unserer Kenntnis, da er sich momentan noch im Druck befindet.
- 9 Wie auch viele andere feministische Theoretikerinnen, die sich mit Kinofilmen befassen, ist Mulveys kritische Auseinandersetzung mit der hegemonialen Bilderwelt Hollywoods mit der Hoffnung verbunden, ein ‚anderes‘ Kino jenseits patriarchaler Vorstellungsmuster zu schaffen. Für Mulvey, die selbst auch als Regisseurin aktiv ist, ist die skeptische Bestandsaufnahme im Kontext dieser Zielsetzung von Belang, was bei der Rezeption ihres einflussreichen Essays allerdings oft übergangen wird.
- 10 Laura Mulvey: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*“, in: *Framework* 15-16-17, Sommer 1981, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 122-130, S. 122.
- 11 Ebd.
- 12 Ebd., S. 125.
- 13 In der mittlerweile ebenfalls als eine Art ‚Klassiker‘ geltenden Monografie *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel/Frankfurt/M. 1989, S. 126.
- 14 Ebd., S. 127.
- 15 Ihnen stellt Mulvey Kinozuschauerinnen gegenüber, für die das von den meisten Hollywood-Filmen angebotene Vergnügen und die Vermännlichung, die es impliziere, wenig attraktiv und denen der Zugang zu

- entsprechenden Filmen darum nicht möglich sei, auf die sie im Folgenden dann nicht weiter eingeht.
- 16 Laura Mulvey: „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*“, in: *Framework* 15-16-17, Sommer 1981, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 122-130, S. 123.
- 17 Ebd., S.129.
- 18 Mary Ann Doane: „Film and the Masquerade“, in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 131-145. (Erstveröffentlichung in *Screen*, 23, 1982).
- 19 Vgl. ebd., S. 143.
- 20 Joan Rivière: „Womanliness as a Masquerade“, in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hrsg.): *Formations of Fantas*, London 1986, S. 35-44 (Erstveröffentlichung in *The International Journal of Psychoanalysis (IJPA)*, 10, 1929). Rivière versteht Maskerade nicht nur als eine häufig von Frauen übernommene Strategie, sondern sieht sie als eine der Weiblichkeit selbst inhärente Qualität. „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.“ (Ebd. S. 38).
- 21 Vgl. Mary Ann Doane: „Film and the Masquerade“, in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 131-145. (Erstveröffentlichung 1982 in *Screen*, 23), S. 139.
- 22 Damit hätte Doane bis zu einem gewissen Grad Butlers ‚Performanz-Theorie‘ aus *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 1990 vorweggenommen.
- 23 Theresa de Lauretis: *Alice doesn’t: Feminsm, Semiotics, Cinema*, Basingstoke/London 1984.
- 24 Vgl. Dies.: „Oedipus interruptus“, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A reader*, Edinburgh 1999, S. 83-96, S. 87/88.
- 25 Vgl. Dies.: „Oedipus interruptus“, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 83-96, S. 88/89.
- 26 Vgl. Anneke Smelik: *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, Houndmills u. a. 1998, S. 18.
- 27 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988.
- 28 Silverman setzt sich hier kritisch von Julia Kristevas Konzept der Mutter ab, wie diese es in *Die Revolution der poetischen Sprache* Frankfurt/M. 1978 (Übersetzung.: Reinhold Werner, (französisches Original: Paris 1974) entworfen hat.
- 29 E. Ann Kaplan: „Is the Gaze Male?“, in: Dies.: *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London 1983. Wieder abgedruckt in: Dies. (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 119-138.
- 30 Vgl. ebd., S. 122.
- 31 Vgl. ebd., S. 124.
- 32 Vgl. ebd., S. 126.

- 33 Nancy Friday: *My Secret Garden: Women's Sexual Fantasies*, New York 1981.
- 34 Vgl. E. Ann Kaplan: „Is the Gaze Male?“, in: Dies.: *Women and Film: Both Sides of the Camera*. London 1983. Wieder abgedruckt in: Dies. (Hrsg.): *Feminism and Film*. Oxford 2000, S. 119-138., S. 127.
- 35 Ebd., S. 127.
- 36 Ebd., S. 130.
- 37 Vgl. ebd., S. 135.
- 38 Vgl. Jackie Stacey: „Desperately Seeking Difference“, in: *Screen*, 28 (1) 1987, S. 48-61; Dies.: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994; Teresa de Lauretis: „Film and the Visible“, in: *Bad Object-Choices* (Hrsg.): *How do I Look? Queer Film and Video*, Seattle 1991, S. 223-264.
- 39 Jane Gaines: „White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory“, in: *Screen*, 29 (4) 1988, S. 12-27.
- 40 Christine Gledhill: „Pleasurable Negotiations“, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 166-179. (Erstveröffentlichung 1988).
- 41 Jackie Stacey: „Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations“, in: Ebd., S. 196-209. (Auszüge aus: Dies.: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994).
- 42 Ebd., S. 199.
- 43 Ebd., S. 202.
- 44 Andrea B. Braidt: „Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma“, in: Sieglinde Klettenhammer/Elfriede Pöder (Hrsg.): *Das Geschlecht das sich (un)jeins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Innsbruck/Wien/München 1999, S. 163-173.
- 45 Vgl. ebd., S. 169-170.
- 46 Vgl. ebd., S. 171.
- 47 Für diesen Hinweis danken wir dem Freiburger Medienpädagogen Sven Kommer.
- 48 Vgl. Donna Haraway: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, (deutsche Ausgabe hrsg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, aus dem Englischen von Fred Wolf), Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.

Literatur

- Angerer, Marie-Luise:** *body options: körper.spuren.medien.bilder*, 2. überarbeitete Auflage, Wien 2000 (Erstveröffentlichung 1999).
- Braidt, Andrea B.:** „Geschlechterkonstruktion im Film. Kritische Anmerkungen zum angloamerikanischen Blickparadigma“, in: Sieglinde Klettenhammer/Elfriede Pöder (Hrsg.): *Das Geschlecht das sich (un)eins ist? Frauenforschung und Geschlechtergeschichte in den Kulturwissenschaften*, Innsbruck/Wien/München 1999, S. 163-173.
- Butler, Judith:** *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/London 1990.
- de Lauretis, Theresa:** „Oedipus interruptus“, in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 83-96, S. 88/89.
- Dies.:** *Alice doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*, Basingstoke/London 1984.
- Dies.:** „Film and the Visible“, in: Bad Object-Choices (Hrsg.): *How do I Look? Queer Film and Video*, Seattle 1991, S. 223-264.
- Doane, Mary Ann:** „Film and the Masquerade“, in: Thornham, Sue (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 131-145 (Erstveröffentlichung in *Screen*, 23, 1982).
- Friday, Nancy:** *My Secret Garden: Women's Sexual Fantasies*, New York 1981.
- Gledhill, Christine:** „Pleasurable Negotiations“, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 166-179 (Erstveröffentlichung 1988).
- Haraway, Donna:** „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, (Deutsche Ausgabe hrsg. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß, aus dem Englischen von Fred Wolf), Frankfurt/M./New York 1995, S. 33-72.
- Haskell, Molly:** *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*, 2. Auflage, Chicago/London 1987 (Erstveröffentlichung 1974).
- Jane Gaines:** „White Privilege and Looking Relation: Race and Gender in Feminist Film Theory“, in: *Screen*, 29 (4) 1988, S. 12-27.
- Kaplan, E. Ann:** „Is the Gaze Male?“, in: Dies.: *Women and Film: Both Sides of the Camera*, London 1983. Wieder abgedruckt in: Dies. (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 119-138.
- Koch, Gertrud:** *Was ich erbeute sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel/Frankfurt/M. 1989, S. 126.
- Kristeva, Julia:** *Revolution der poetischen Sprache*, Frankfurt/M. 1978, (Übersetzung.: Reinhold Werner, (französisches Original: Paris 1974).
- Liebrand, Claudia:** „Film/Filmwissenschaft/Filmtheorie“, in: Renate Kroll: *Metzler Lexikon. Gender Studies und Geschlechterforschung*.

- Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002, S. 108/109.
- Lommel, Michael / Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette (Hrsg.):** *Theater und Schaulust im aktuellen Film*, Bielefeld 20004.
- Mulvey, Laura:** „Afterthoughts on ‚Visual Pleasure and Narrative Cinema‘ inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun*“, in: *Framework* 15-16-17, Sommer 1981, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 122-130.
- Dies.:** „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen*, Glasgow 1975 (16:3), S. 6-18.
- Rivière, Joan:** „Womanliness as a Masquerade“, in: Victor Burgin/James Donald/Cora Kaplan (Hrsg.): *Formations of Fantasy*, London 1986, S. 35-44 (Erstveröffentlichung in *The International Journal of Psychoanalysis (IJA)*, 10, 1929).
- Rosen, Marjorie:** *Popcorn Venus*, New York 1973.
- Silverman, Kaja:** *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988.
- Smelik, Anneke:** *And the Mirror Cracked. Feminist Cinema and Film Theory*, Houndmills u. a. 1998.
- Stacey, Jackie:** „Desperately Seeking Difference“, in: *Screen*, 28 (1) 1987, S. 48-61.
- Dies.:** *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994.
- Dies.:** „Feminine Fascinations: Forms of Identification in Star-Audience Relations“, in: Sue Thornham (Hrsg.): *Feminist Film Theory. A Reader*, Edinburgh 1999, S. 196-209. (Auszüge aus: Dies: *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London/New York 1994).

**Aufsätze zum Thema
*„Screening Gender“***

Anpassung oder Intervention. Gedanken zu einer weiblichen Filmsprache der Erotik

Nichts gehört so eindeutig der Privatsphäre des Menschen an wie seine intimen Sexualfantasien. Gleichzeitig gibt es kaum ein anderes Thema, das so hartnäckig und so allgegenwärtig von unserem öffentlichen Bildrepertoire in Umlauf gesetzt wird, wie sittliche Tabus überschreitende Darstellungen des erotisierten Körpers. Dabei stellt sich immer wieder von Neuem jene Frage, die so alt ist wie die sexuelle Einbildungskraft selbst: Ist Pornografie das mächtigste und greifbarste Ausdrucksmittel für die Unterdrückung von Frauen in der zeitgenössischen Kultur? Und benötigt es das Gesetz, um diese entwürdigende Praxis zu kontrollieren, weil Pornografie und reale Gewalt gegen Frauen immer zusammen gedacht werden müssen? Dem könnte man noch hinzufügen: Was passiert, wenn Filmemacherinnen in diesen Bild-Diskurs eingreifen, sich traditionelle Visualisierungen vom erotisierten Körper aneignen und neu aushandeln, die Gewalt dann aber nicht nur den weiblichen, sondern auch den männlichen Körper betrifft? Von einem ungebrochenen Verhältnis zwischen Produzenten und Rezipienten pornografischer Darstellungen ausgehend postuliert die Rechtsphilosophin Catherine MacKinnon, dass erotisierte Bilder der Unterwerfung mit unterwürfigen Handlungen gleichzusetzen sind. Zwischen dem, was man sieht – so ihr Plädoyer für Zensur – und dem, was man tut, besteht eine zwingende Kausalität. Dem hält die Politologin Drucilla Cornell entgegen, man sollte eher den imaginären Bereich, aus dem unser pornografisches Bildrepertoire stammt, als einen moralischen und psychischen Freiraum verstehen. In diesem sollten gerade auch Frauen ihr erotisches Fantasieleben ungehemmt entwerfen können, um über ihre sexuelle Identität selbstständig zu entscheiden, anstatt sich einer fremdbestimmten Definition zu unterwerfen. Einer Forderung nach Zensur hält sie deshalb den Anspruch entgegen, diesen imaginären Bereich, da er jegliche kulturelle Identifikationen nachhaltig prägt, auszubauen statt einzuschränken.¹

Ganz im Sinne dieser Forderung lässt Madonna in ihrem umstrittenen Musikvideo „Justify my love“ (1990) ihren Regisseur Jean-Baptiste Mondino bewusst pornografische Bildzitate einsetzen: Anspielungen auf Lilian Cavanis *Nachtportier* so wie auf Photos von Pierre Molinier. Dadurch entsteht ein bewusst ironisches Spiel, das darauf hinausläuft, tradierte Bilder aufzubrechen, parodistisch umzukodieren, neu zusammenzusetzen, um diese Codes durch ein eigenwilliges Aneignen und Neuartikulieren zu verunsichern, gleichwohl aber nicht gänzlich zu tilgen.² Ganz besonders auffallend, das Lachen, das wir zweimal zu sehen bekommen, und dann das Motto am Ende, in dem jegliche Unterwürfigkeit wieder zurückgenommen wird. In der Talkshow *Nightline* hat Madonna im Gespräch mit Forrest Sawyer, als es um die Kontroverse um dieses Musikvideo ging, auf ihr Recht als Künstlerin, eine Sprache weiblicher Erotik zu erforschen, beharrt:

„I feel that I am behaving in a very responsible way because I am displaying people being honest to each other about their sexuality. They're not alienating anyone, they're not degrading anyone. It's about honesty, it's about the celebration of sex.“

Sexuelle Fantasien, so ihre Selbstrechtfertigung, gehören zur Realität des erwachsenen Lebens, im gleichen Maße wie Gewaltdarstellungen. Sie bilden zwar nicht notwendigerweise immer schöne Bilder, sind sogar manchmal bedrohlich und erschreckend, machen dennoch aber einen wichtigen Bestandteil der psychischen Realität aus. Forrest Sawyer kontert mit der Frage, warum es Fernsehanstalten nie schwer fällt, sich mit den Realitäten der Gewalt oder des Sexismus auseinander zu setzen, während sie sich mit dieser von Madonna eingeforderten Realität sexueller Fantasien so schwer tun, worauf die Sängerin jenen prägnanten Satz äußert, auf den ich am Ende dieses Textes nochmal zurückkommen werde:

„I'm in charge of my fantasies. I put myself in these situations with men, you know, and everybody knows, in term of my image in the public, people don't think of me as a person who's not in charge of my career or my life, okay. And isn't that what feminism is all about, you know, equality for men and women?“³

Denn im Folgenden geht es mir gerade um die beunruhigende Komponente, die tradierten Bildern verführerischer und gleichzeitig gefährlicher weiblicher Erotik innewohnt, wenn die Trägerin dieser Fantasie eindeutig selbst die Kontrolle über diese Darstellung übernimmt.

Madonna zeigt in einem Musikvideo wie „Justify my love“ nämlich auf, wie sich das weibliche Subjekt produktiv auf riskante Experimente mit einer Umschrift des konventionellen pornografischen Szenarios einlassen kann. Dabei gelingt es ihr auch deutlich zu machen, dass die feministische Kritik

am pornografischen Imaginären eine statische Wiedergabe des dem sexuellen Verhältnis eingeschriebenen Streits der Geschlechter darstellt. Davon auszugehen, dass der Mann immer die Frau unterdrückt und dies zudem immer ein sie schmähernd und demütiger Akt sein *muss*, bedeutet nämlich auch, der Frau keine inneren Ressourcen zuzubilligen, die ihr erlauben würden, ein eigenständiges, von männlicher Dominanz unabhängiges erotisches Fantasieleben zu entwickeln. Was nun aber in einem Musikvideo wie „Justify my love“ sichtbar wird, in dem Madonna ihren Körper einsetzt, um erotische Fantasien bei sich selbst, ihren Mitspielern, wie auch dem Kinopublikum auszulösen, ist hingegen eine ambivalenterer Sichtweise. Innerhalb dieser filmischen Inszenierungen wird die Identifikation der Betrachtenden gerade nicht auf eine Position festgelegt. Sie bietet stattdessen die Möglichkeit einer *überkreuzten Identifikation* an, die gerade jenes von anti-pornografischen Argumenten vorausgesetzte eindeutige Verhältnis von weiblichem Opfer und männlichem Täter infrage stellt. Dass dieses schillernde Identifikationsangebot von manchen verleugnet wird, lässt darauf schließen: Es ist möglicherweise viel beunruhigender, sich die eigene Identifikation mit dem Unterdrückenden einzugestehen, als mit dem, der unterdrückt wird. Doch gerade weil es dem Bereich der Imagination angehört, ist der Effekt eines pornografischen Szenarios gerade nicht darauf zu beschränken, die Frauen zu zwingen, sich mit einer untergeordneten Position gleichzusetzen. Die erotische Inszenierung bietet der Erzählerin wie der Betrachterin durchaus die Möglichkeit, sich mit dem gesamten Szenario zu identifizieren – mit der Entwürdigung und Unterwerfung wie mit dem Triumph eines aktiven, aggressiven Aktes. Dazu kommt, dass der Umstand, sich als Betrachtende mit der Position der Verfügtten zu identifizieren, einen bewussten Entschluss und somit eine selbstständig gewählte Identifikation voraussetzt. Auf multiplen und offenen Möglichkeiten der Identifikation zu beharren, bedeutet eine Erkundung und Neudefinition von Sexualität dem einengenden Schutz der Frauen vor der imaginierten Brutalität männlicher Sexualität entgegen zu halten.

Femme Fatale im neo-noir

Wie Drucilla Cornell treffend bemerkt: Selbst redlich gemeinte Gesetze bringen eine Anpassung ans Gesetz mit sich. Von einer Erweiterung des pornografischen Szenarios hingegen können wir uns eine Bewegung jenseits dieser Anpassung versprechen. Um der von ihr aufgeworfenen Frage, in welchem Sinne Pornografie als Chance, den imaginären Bereich weiblicher Subjektivität auszuloten und zu erweitern zu verstehen ist, soll im Folgenden auf verschiedene Variationen des Bildes der erotisch gefährlichen Frau eingegangen werden. Dafür bietet die Umschrift der *femme fatale* in der seit den 80er Jahren wieder populär gewordenen Rückkehr zur Gattung des *film noir* mein erstes

Beispiel. Kathryn Turner in Kasdans *Body Heat* wäre eine der ersten dieser ‚neuen‘ *femmes fatales*, die für ihren mörderischen Betrug an ihrem Ehemann, sowie dem Liebhaber, den sie zum Mord anstiftet (im Gegensatz zu der von ihr explizit anzitierten Barbara Stanwyck in *Double Indemnity*) sogar mit ihrem Tod bezahlen muss. Sie löst sich am Ende des Films einfach auf, wie ein Phantom des transgressiven Begehrens des verblendeten von William Hurt gespielten Rechtsanwaltes, das ihn zum Gesetzesbruch verleitet hat und somit zur Bestrafung durch genau jenes Gesetz führt, das von ihm auch vertreten wird. Brisant daran, dass sie am Ende dieses Filmszenarios einfach verschwindet, erscheint mir folgender Umstand: In Abwesenheit ihres Körpers – sie scheint in der Explosion des Bootshauses mit zu verbrennen, doch es stellt sich heraus: Die Leiche, die dort gefunden wurde, ist die ihrer besten Freundin – kann der im Gefängnis sitzende betrogene Liebhaber von ihr träumen. Wie Roland Barthes dies einmal treffend formulierte: Das Stereotype entsteht an dem Ort, an dem der Körper fehlt.⁴ Somit wird eine Grundkomponente des Mythos der *femme fatale* entlarvt: Der Mann begehrt die erotisch gefährliche Frau als Fantasiebild, nicht als Realität. Von seinem Kerker aus stellt er sie sich an einem südlichen Strand sitzend vor. Doch am radikalen Verschwinden dieser Figur, die sich das Recht herausgenommen hat, ihre Sexualität selbst zu gestalten und sich gleichzeitig, wie dies Madonna am Ende von „Justify my Love“ für sich in Anspruch nimmt, in keine Abhängigkeit begibt, lässt sich noch ein weiterer Punkt festmachen. Im Gegensatz zum klassischen *film noir* kann in diesem Fall die gefährliche Frau weder kulpabilisiert noch hingerichtet werden. Das bedeutet auch, dass keine klare Schuldzuweisung und Bestrafung durchgeführt werden kann. Genau an dem Ort beziehungsweise an dem Körper, an dem sich ein moralisierendes Gesetz wieder herstellen würde, finden wir stattdessen eine Leerstelle.

Nun ist es durchaus der Fall, dass in einigen *neo-noirs* wie *Body of Evidence* (1992) die von Madonna gespielte sado-masochistische Verführerin schließlich vom Helden zu Fall gebracht wird, wenngleich die ausgiebig vorgeführte obszöne Gewalt, mit der diese Tilgung geschieht, gleichzeitig das Ausmaß an Angst entlarvt, das eine weibliche Figur, die auf das eigene Aushandeln ihrer sexuellen Fantasien besteht, auszulösen vermag. In den meisten *neo-noirs* hingegen bekommt die *femme fatale*, was der klassischen Verführerin verwehrt bleiben musste: Sie bricht das Gesetz, nutzt den verblendeten Helden schamlos aus, lässt ihn an ihrer Stelle ins Gefängnis gehen, bewirkt seinen Tod oder hält ihn emotional in Schach und überlebt glücklich mit dem erbeuteten Geld.⁵ Denken wir an Sharon Stone in *Basic Instinct* (1991), die den mörderischen Eispickel griffnahe unter dem Bett liegen hat, oder an Neve Campell in *Wild Things* (1998), die am Ende eines komplexen Intrigenspiels allein – wie eine postmoderne Medusa – stolz auf der von ihr erbeuteten Segelyacht durch südliche Gefilde gleitet, tritt bei diesen Abschlussbildern des *neo-noir* die für

Madonna charakteristische Devise in den Vordergrund: „I make my own decisions. I'm in charge of my fantasies“. War die *femme fatale* der 40er und 50er Jahre eine schillernde, geheimnisvolle Gestalt, verleiht die *femme fatale* des *neo-noir* explizit und ungehemmt ihrem sexuellen Verlangen, wie auch ihrer Aggression, Ausdruck und verkörpert somit wesentlich unzweideutiger eine weibliche Bedrohung männlicher Dominanz und Hegemonie. In *Last Seduction* hat Linda Fiorentino beispielsweise ihren Ehemann um das Geld betrogen, das er mit dem illegalen Handel von Pharmazeutika erworben hat, und muss nun in einer Vorstadt von Chicago untertauchen. In einem jungen von Peter Berg gespielten Betriebswirt findet sie das richtige Opfer. Dieser hatte aus Naivität in Buffalo, New York einen Transvestiten geheiratet, vor seinen Freunden in seiner Heimatstadt aber diese desaströse, von ihm sofort wieder abgebrochene Geschichte geheim gehalten. In der Bar, in der sie sich kennen lernen, lässt sich diese *femme fatale* listig auf das Begehren des Helden ein, tut dies aber, indem sie sowohl ganz direkt ihr eigenes Begehren zum Ausdruck bringt, wie ihn auch in seiner Männlichkeit wörtlich angreift. Sie ist die Herrin ihrer Fantasien, und lässt ihn – wie auch uns – dies unzweideutig wissen.

Am Anfang der Szene erklärt der junge Betriebswirt einem Freund, er könne nicht den Rest seines Lebens in dieser öden Kleinstadt bleiben, müsse aber noch warten, bis er sich in seiner Männlichkeit, die durch seine Eheschließung angegriffen worden war, wieder sicher fühlt. In genau dem Augenblick, in dem er seinen Freund fragt: „How long does it take to grow a new set of balls?“, betritt Linda Fiorentino die Bar. Nach einer plumpen Annäherung, erklärt der junge Mann dieser reizvollen Frau, die ihm eine Flucht aus seinem doppelten Dilemma – dem Leben in der Kleinstadt und der Krise seiner Männlichkeit – verspricht, er sei wie ein Hengst ausgestattet. Daraufhin wird gerade dieses Insignium seiner Männlichkeit von der *femme fatale* kritisch geprüft, jedoch nicht, um ihn in seinem Selbstbild zu bestätigen, sondern um ihr nicht nur das gestohlene Geld, sondern auch die symbolische Macht, die daran gekoppelt ist, zuzusprechen. Sie greift in seine Hose, um zu sehen, ob er wirklich so gut ausgestattet ist, wie er behauptet, und entschließt sich dann, mit ihm nach Hause zu gehen. Wie Slavoj Zizek von dieser Szene festhält:

„Linda Fiorentino's message to her sucker-partner is: I know that, in wanting me, what you effectively want is the fantasmatic image of me, so I'll thwart your desire by directly gratifying it. In this way, you'll get me, but deprived of the fantasmatic support-background that made me an object of fascination. In contrast to the traditional *femme fatale* who, by eluding forever her partner's grasp, by remaining forever in half-shadow, and especially by her ultimate (self)destruction, sustains herself as the fantasmatic spectral entity, Linda Fiorentino's character does the exact opposite: she sacrifices/destroys not herself, but her fantasmatic image/support. In contrast to the classic *femme fatale*

who is destroyed in reality in order to survive and triumph as the fantasmatic spectral entity, Linda Fiorentino's character survives in reality by sacrificing/destroying her fantasmatic support".⁶

Die Errungenschaft des *neo-noir*, könnte man sagen, liegt darin, dass sich deren *femme fatale* das männliche Spiel der Manipulation gänzlich anzueignen weiß und den Helden somit bei seinem eigenen Fantasiespiel schlägt. Sie profitiert aber auch deshalb von den transgressiven Machenschaften des Helden, weil sie sich jeglicher romantischer Verblendungen entledigt hat. Stützte die klassische *femme fatale* noch die Denkfigur einer verhängnisvollen Liebe, um dank dieser Schutzdichtung die Radikalität des eigenen Begehrens auszublenden, bringt die *femme fatale* des *neo-noir* sowohl ihre grenzenlose Geldgier wie auch ihre Zerstörungslust ungehemmt zum Ausdruck. Dies wird zudem jeweils als ein unverfrorenes Beharren auf dem Ausleben der eigenen Sexualität durchgespielt, auch wenn deutlich wird, dass es ihr nicht um die Beziehung zum Mann geht. Im Gegenteil – und darin zeigt sich im *neo-noir* auch eine radikale Anwendung Lacans Diktum „entre l'homme et la femme ça ne va pas“ – dieses heterosexuelle Gebot wird nicht nur als Phantasma dekonstruiert. Es wird in den *neo-noirs* immer wieder auch sichtbar gemacht, dass dieses Phantasma zudem ein unhaltbares ist; dass es nicht einmal die stützende Funktion einer tragfähigen Schutzdichtung im zeitgenössischen Bildrepertoire einnehmen kann.

Man könnte aber auch sagen, gerade weil diese neue *femme fatale* die Obszönität genau jenes symbolischen Gesetzes, das sie zu überschreiten gedenkt, gänzlich anerkannt hat, ist es ihr möglich, innerhalb der von diesem Gesetz regierten symbolischen Realität auch zu überleben. Dafür zeugt eine Szene aus Chris Nolans philosophischem *neo-noir* *Memento* paradigmatisch. Der von Guy Pierce gespielte Leonard Shelby leidet an einer Störung seines Kurzzeitgedächtnisses, seitdem er von Einbrechern in seinem Badezimmer überfallen wurde. Er hat sich davon überzeugt, sie seien am Tod seiner Frau schuld – obgleich die Auflösung des Films eine andere Deutung zulässt – und sucht seitdem nach dem Verbrecher, dem es gelungen war, zu entkommen. An diesem will er sich für den Tod seiner Frau rächen, und wird dabei von Natalie (Carrie Anne Moss) scheinbar unterstützt. Was er nicht weiss – weil er keine Erinnerungen mehr bilden kann – ist, dass er für den Tod von Nathalies Geliebten verantwortlich ist; dass er sich dessen Kleider angelegt, und dessen Jaguar genommen hat, und sie ihn somit sofort erkannt hat. Deshalb hat sie ihn auch in ihre Wohnung mitgenommen, weil sie mit ihm ein böses Spiel treiben will. Sie will ihn dafür einsetzen, sich sowohl des Mannes zu entledigen, der mit ihrem verstorbenen Geliebten zusammen Drogen handelte, und sich gleichzeitig an jenem Mann rächen, der Leonard zum Mord an ihrem Jimmy angestiftet hat. Diese *femme fatale* will also den Männern, die sie nur als Pfand in ihren illegalen Machtspielen einsetzen, zeigen, dass sie in der letzten Instanz die bessere

Spielleiterin ist. Nathalie übernimmt deshalb von dem Augenblick an, da sie Leonard erblickt, die Regie. Aufgrund Leonards Erkrankung kann Nathalie jedoch nicht nur ungehemmt dessen Schwäche für ihre eigenen Interessen ausnutzen. Sie kann zudem direkt aussprechen, dass die erotische Verblendung, auf die sich die Liebenden des *film noir* einlassen, eigentlich ein ganz anderes Begehren abdeckt: nämlich die Lust an der Zerstörung des Anderen. Nathalie quartiert den vermeintlich verwirrten Leonard bei sich zu Hause ein, kehrt dann wenige Stunden zurück, und verspottet seine Versehrtheit. Sie erklärt ihm ganz offen, dass sie ihn nicht nur ausnutzen wird, sondern auch einen Genuss darin finden wird, weil sie weiss, dass er sich weder an dieses Gespräch noch an die Handlungen, zu denen sie ihn bringen wird, nachträglich erinnern wird. Sie kann sich zudem deshalb so sicher sein, Leonards Rachelust erfolgreich in den Dienst ihrer eigenen zu stellen, weil sie, bevor sie dem versehrten Helden von ihrem Betrug erzählte, alle Kugelschreiber auf ihrem Schreibtisch in die Handtasche gesteckt hat. Listig sitzt sie dann, nachdem er sie aus Wut ins Gesicht geschlagen hat, in dem vor ihrem Haus geparkten Auto, blickt genussvoll auf Leonard, der verzweifelt nach einem Stift sucht, um das böswillige Anliegen Nathalies auf das Polaroid, das er von ihr hat, als Erinnerungsstütze aufzuschreiben, und wartet bis ein neuer Amnesieschub ihn überfallen hat. Dann betritt sie erneut ihre eigene Wohnung und setzt jene verhängnisvolle Kette an Ereignissen in Gang, die zu einem zweiten Mord führen wird.

Worum es mir bei dieser Szene jedoch vornehmlich geht, ist, dass hier die Kontingenz als weibliches Begehren *par excellence* inszeniert wird. Das sado-masochistische Spiel, das hier durchgeführt wird ist eines, in dem die Frau unzweideutig die Kontrolle hat, obgleich es so aussieht, als ob der Mann sie mit seinen Schlägen unterwürfig machen könnte. Gleichzeitig – und das wäre die Analogie zu der Programmatik von Madonnas Musik-Clips: Das Durchführen ihrer Fantasien ist explizit ein Spiel, und zwar eines, in dem der Mann vermeintlich die stärkere Position hat, die Frau aber eigentlich das Fantasieszenarium gänzlich selber definiert und ihre Lust darin besteht, dass er sich ihren Anweisungen fügen muss.

Die French Connection

Die im *neo-noir* oft nur verbal ausgeführte Verschränkung von einer weiblichen Sprache der Erotik als sadistische Gewaltfantasien wurde in den letzten Jahren von Virginie Despentes und Coralie Trinh Thi in *Baise-Moi* aufgegriffen, jedoch mit einer derartigen Kompromisslosigkeit, dass sowohl in Frankreich, wie auch in der deutschsprachigen Welt die Debatte um eine Zensur pornografischer Bildersprache im Kino aufgeworfen wurde. Man könnte vermuten, dass dieser Film von einigen so anstößig empfunden wurde, weil es hier vermutlich

um eine Frage des *gendering* eines tradierten *genre* geht. *Baise-Moi* stellt eine harte europäische Antwort auf *Thelma and Louise* dar, in der eine Kultur der Gewalt gegen Frauen auf radikal konsequente Art umformuliert wird, und – um das Beispiel von *Last Seduction* nochmals aufzugreifen – die Denkfigur durchgespielt wird, dass hier die beiden Frauengestalten das von der Logik des Patriarchats sanktionierte Gesetz, der Mann dürfe seinen sexuellen Genuss einfordern, durchaus auch auf Kosten einer gewalttätigen Erniedrigung der Frau, für sich aneignen, und somit die Männer bei ihrem eigenen Fantasiespiel schlagen. Despentes und Trinh Thi spielen nämlich die Logik der Demütigung konsequent durch. Von der Vergewaltigung am Anfang – die in dem Bild der in den Anus gefickten Frau ihren Höhepunkt erhält – bewegen sich die beiden Frauen durch eine Vielfalt an Positionen, die alle darauf zurückzuführen sind, dass sie sich jenseits jeglicher verbindlicher symbolischer Gesetze bewegt haben, und nun in einen Zwischenbereich ‚entre-deux-mort‘ (Lacan) wie gespenstische Gestalten agieren – bis sie in einem Swinger Club dann einen Besucher in den Anus schießen und damit das Durchlaufen ihres halluzinatorischen Szenarios im Sinne einer *passage à l'acte*, vollzogen haben.⁷ Deren logische Konsequenz ist dann die Hinrichtung der einen und die Festnahme der anderen, und in dem Sinne hält *Baise-Moi* sich durchaus an die Vorgabe der Gattung. Transgression muss vom Tod eingeholt und angehalten werden: Das ist die Logik der von George Bataille⁸ ausgeführten Selbstverschwendung als Merkmal der Erotik, eine Denkfigur, auf die Despentes und Trinh Thi explizit verweisen. Gleichzeitig aber könnte man für *Baise-Moi* auch festhalten: Indem hier die kulturell unliebsame Verschränkung von Unterwerfung und Beherrschung im sexuellen Akt, auf die Madonna so kontrovers beharrt, nicht nur durchgespielt, sondern geschlechtlich umgedreht wird, findet eine Erweiterung der traditionellen Bildsprache des weiblichen Begehrens statt. Dies geschieht auf Grund der für einige Betrachterinnen als Befreiung empfundenen Insistenz der beiden Frauen, sich die Lustbefriedigung, die sie sich vorstellen, auch zu holen; die sexuellen Fantasieszenarien selber zu gestalten und zu verwalten. Diese Erweiterung findet auch im Sinne einer vom männlichen Blick befreiten Körpersprache weiblicher Erotik statt. Eine der überzeugendsten Szenen im Film ist jene, in der die beiden Frauen in einem Hotelzimmer beginnen, spärlich bekleidet, miteinander zu tanzen. Sie bewegen sich zwar so, wie man das aus den Peep-Shows und dem *soft-porn* kennt; doch es hat sich ein ganz markanter Unterschied in die Darbietung eingeschrieben. Sie tanzen für- und miteinander, nicht für einen männlichen Blick. Die Bewegungen erhalten dadurch nicht nur eine eigene Poesie und Sinnlichkeit; wir sehen sie auch plötzlich ganz anders, weil die Situation, in der sie durchgeführt werden, nicht die herkömmlich durch einen männlichen Blick codierte ist. Gerade an solch einer Szene gelingt, was Drucilla Cornell als Erweiterung einer Sprache weiblicher Erotik fordert: Nicht eine Anpassung an vorgegebene Gesetze – ob der Sittlichkeit oder einer

von patriarchalen Begehrensstrukturen diktierten Sinnlichkeit –, sondern das Aneignen und Umdefinieren kulturell tradierter Körpergesten.

Der zentrale Gedanke, auf den sowohl *Baise-Moi* als auch Catherine Breillat in *Romance* somit immer wieder als traumatischen Kern erotischer Fantasiebilder zurückkehren, ist jedoch vornehmlich der Umstand, dass der Reiz, aber auch die Bedrohung der Sexualität darin begründet liegt, dass alle Beteiligten über sich verfügen lassen müssen. In Fragen der Verführung gibt es nie klare Täter- und Opferpositionen, sondern nur ein kompliziertes, überlagertes, sich gegenseitig einbeziehendes Changieren zwischen aktivem Genuss und passiver Hingabe an das Begehren des Anderen. Die Anforderung, die unsere Sexualität an uns stellt besteht darin, dass wir sowohl bemächtigt wie auch ohnmächtig sind, ebenso von einem auf Selbsterhaltung gerichtetem Lustprinzip geleitet, wie von einem Drang nach Selbstverschwendung oder Selbstentgrenzung. In *Romance* finden wir dafür die Szene der Fesselung, die die Heldin mit dem Leiter ihrer Schule als Antwort auf die sexuelle Enthaltsamkeit ihres Geliebten lustvoll durchspielt. Catherine Breillat findet aber noch eine andere Inszenierung des Changierens zwischen Hingabe und Genuss, das deshalb so prägnant ist, weil es mit den pornografischen Zügen der Wissenschaft um den weiblichen Körper, nämlich der Gynäkologie zu tun hat. Auf dem Gynäkologiestuhl gibt sich die von Caroline Ducey gespielte schwangere Marie als Objekt wissenschaftlicher Untersuchung den Eingriffen durch die Berührung und den Blick des Anderen hin. Dies löst bei ihr die Vorstellung aus, dass Kopf und Geschlecht voneinander im Akt der Sexualität zu trennen sind, und daran gekoppelt eine brillante Orgienfantasie. Ihr Körper ist durch eine Trennwand zweigeteilt. Auf der einen Seite ist ihr nackter Unterleib ausgestellt für eine anonyme Gruppe von Männern, die diese verkehrte Peep Show besuchen. Ohne den Oberkörper oder das Gesicht der Frau sehen zu können, dürfen sie ihr Geschlecht genießen. Auf der anderen Seite der Trennwand hingegen liegt die Heldin mit ihrem keusch bedeckten Oberkörper auf einem Bett, und blickt demütig ihren Liebhaber an, der sie sexuell nicht begehrt.

Natürlich spricht Breillat mit dieser Aufspaltung des weiblichen Körpers, den seit Petrarca zur Konvention der Liebeslyrik gewordenen Umstand an, dass der Geliebte die begehrte Frau entweder als ideales Geschöpf oder als Mutter, nicht aber als sexuell fordernde, leibliche Frau begehren kann, von ihren leiblichen Liebhabern hingegen nur als fleischliche Verkörperung ihres Begehrens genossen werden kann. Das bedeutet aber auch, dass der Genuss der Sexualität von der liebevollen Anerkennung innerhalb einer männlich diktierten Sprache der Erotik immer getrennt sein muss. Doch was Breillat hier auch durchspielt, ist die in *Last Seduction* angesprochene Trennung zwischen dem realen Körper der Frau und dem sexuellen Phantasma, das sie für ihren Liebhaber darstellt. Das hat, wie im amerikanischen *neo-noir*, wieder das Überleben der Frau zur Folge, und zwar dadurch, dass sie das Spiel des Geliebten

bis zur logischen Konsequenz durchführt und ihn bei diesem Spiel übertrifft. Wenn sie für ihn nur als ideelle Geliebte oder als Mutter bedeutsam ist, nicht aber als begehrendes Wesen, dann braucht sie ihn auch nicht, so wie sie die Bedeutung körperlich angenommen hat, die er ihr zubilligt: die der Mutterschaft. Darin zitiert Breillat weiterhin ein Diktum Lacans, dass nämlich ‚Die Frau‘ als Einheit im vom Phallus regierten symbolischen System nicht existiert, keinen festen Platz im Symbolischen hat – außer ihr Bezug zum Phallus ist der der Mutter.⁹ Doch da dieser leer ist – ein reines Symbol – braucht es dessen imaginäres Gegenstück, den Penis des Geliebten, nach dem Erreichen der Mutterschaft nicht mehr. Marie ist – wie die *femme fatale* des *neo-noir* –, gänzlich im Symbolischen angekommen: auf Kosten des Geliebten. Den jagt sie samt seiner schönen weißen Wohnung lustvoll in die Luft und umarmt bei dessen Beerdigung am Ende des Films liebevoll das Insignium ihrer leiblichen Verbindung mit ihm; den gemeinsamen Sohn. Hier hätten wir also eine weitere Variante dessen, was Cornell interessiert: Das Neuaushandeln einer tradierten weiblichen Sprache der Erotik, die in der Liebe zwischen Mutter und Kind durchgespielt wird.

Der weibliche Blick auf den Psycho-Killer

Ein brisantes Gegenstück zu den französischen Umschriften der Verschränkung von Gewalt und Erotik oder selbstverschwenderischer Hingabe und Genuss, bietet Mary Harrons Verfilmung von Brett Easton Ellis *American Psycho*, und zwar deshalb, weil hier auf eine andere Art das Spiel einer tradiert männlichen Bildsprache der Verfügung über den weiblichen Körper als untragbares Phantasma entlarvt wird. Der Punkt, auf den Harron sich nämlich in ihrer Verfilmung konzentriert, ist eine Spur, die Brett Easton Ellis in seinem Roman legt, ohne sie direkt aufzulösen: Sämtliche gewaltsamen erotischen Szenen, die im Mord diverser Geliebten wie auch Prostituierten enden, sind als Halluzinationen eines entgleisten Wall Street Bankers zu verstehen, der Gewaltfantasien braucht, um der Leere seines auf Konsumrausch ausgerichteten Lebens eine Substanz zu verleihen. Immer wieder betont Harron den imaginären Charakter der erotischen Vereinigung zwischen Bateman und den von ihm angeheuerteten Prostituierten. Wir sehen ihn, wie er sein glattes Gesicht und seine prallen Muskeln stolz im Spiegel betrachtet, während er mit zwei Prostituierten im Bett hantiert. Dann sehen wir in einer zweiten Szene die Ausübung Batemans erotischer Fantasien auf dem Videomonitor der Kamera, mit der er sich und die Prostituierten aufnimmt. Dann wiederum sehen wir, wie er zu pornografischen Filmen oder Slasher-Filmen seine morgendlichen Leibesübungen verrichtet. Jeweils signalisiert Harron uns: Erkrankt ist er an den Filmen, die er im Kopf hat, in denen Erotik und Gewalt, Lust und zerstörerische Hingabe sich verflüs-

sigen. Die brisanteste Szene ist jedoch die Abschlusszene. Denn hier nimmt – wie dies bei der Gesellschaftssatire notwendig ist – die Filmemacherin eine dezidiert kritische Haltung gegenüber ihrem monströsen Helden ein, tut dies aber bezeichnenderweise, indem sie uns seine Phantasmen durch den Blick seiner Sekretärin zeigt. Jean, die als einzige vernünftige Gestalt in *American Psycho* fungiert, entdeckt in seinem Kalender anstelle von Geschäftsterminen Bilder seiner erotischen Gewaltfantasien. In der in diese Entdeckungsszene eingeschnittenen Szene muss wiederum Bateman selber anerkennen, dass die Vorstellung, er sei ein bemächtigtter Serien-Killer, nichts anders als ein Phantasma war. Wodurch sich nun aber nicht nur die von ihm vermeintlich gefickten und getöteten Frauen in Rauch auflösen, sondern vornehmlich auch die an diesem Bild der verschwenderischen Hingabe festgemachte Vorstellung der eigenen Potenz. Man könnte sagen – Mary Harron schlägt Brett Easton Ellis bei seinem eigenen Spiel. Hatten vornehmlich Feministinnen an seinem Buch auf Grund der ausgiebigen Gewaltszenen gegen Frauen Anstoß genommen, und dabei nicht erkannt, dass er bewusst die Literatur des Serienmordes wie der klassischen Pornografie zitierte, und als klischierte Versatzstücke wiedergab, antwortet Harron, indem sie die unsaubere Schnittfläche zwischen Fantasie und Realität aufklärt. Dabei zeigt sich: Schlimmer als ein monströser Serienmörder zu sein ist es, sich das nur einzubilden. Wenn einem nämlich der phantasmatische Hintergrund genommen wird, der dieses Bild einer männlichen Potenz stützen soll, ist man tatsächlich nichts.

Back to Madonna

Dass Frauen durchaus ein erotisches Fantasieleben haben, in dem Männer zwar als Figur auftreten, deren Spielleiter jedoch die fantasierenden Frauen selber sind, ist die Haltung, mit der Madonna ihre Musik in visuelle Sprache umsetzte. Indem sie in diesen *clips* sexuelle Identitäten als Maskeraden durchspielt, die Grenze zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit, zwischen Mensch und Tier, zwischen Körper und Bild verflüssigt, geht es ihr sowohl darum, den Bereich des weiblichen Imaginären über die kulturell festgelegten Bilder hinausreichend zu erweitern. Es geht ihr aber auch darum, eine weibliche Sprache der Erotik zu erforschen, in der die Frau nicht notwendigerweise nur das Objekt eines sie beherrschenden männlichen Blickes sein muss, und in der es keine essenziellen Kategorien der Geschlechtlichkeit gibt, Körpergrenzen immer wieder, oder Kompositakörper gebildet werden können. Als Beispiel dafür, wie sie an ihrem Körper eine Sprache weiblicher Erotik erforscht, und zwar indem sie eine Umschrift kultureller Codes inszeniert, soll abschließend auf das von David Fincher gedrehte Musikvideo „Express Yourself“ eingegangen werden. Es beginnt mit einem direkten Verweis auf Metropolis. Noch bevor Madonna

ihre Fans mit der Aufforderung anspricht – „Come on girls, do you believe in love, because I have something to say about it, and it goes something like this“ – sehen wir die utopistische urbane Landschaft Fritz Langs: monumentale Gebäude, gigantische Statuen, frei im Raum schwebende Straßenbrücken, sowie die sich im Räderwerk des Maschinenraums verausgabenden Fabrikarbeiter. Auf der Tonspur des Videos ruft Madonna wiederholt ihre als weiblich codierten Fans dazu auf, die Authentizität ihrer Liebe dadurch auf die Probe zu stellen, dass sie ihren Geliebten zwingen sollen, seine wahren Gefühle zum Ausdruck zu bringen. So ist es von der Erzählsituation her klar – Madonna spricht eine weibliche Gemeinde an, obgleich außer ihr keine Frau im Video zu sehen ist. Dadurch wird aber auch deutlich: Madonna ist selbst Akteurin wie Autorin dieses Fantasieszenarios. In diesem Sinne ist es auch brisant, dass die unterschiedlichen Stellungen, die die selbstbewusste Frau im Verführungsszenario einnehmen kann, visualisiert werden. Die stereotype Analogie zwischen Katze und Frau wird aufgegriffen und gleichzeitig transformiert. Zuerst hält die mit einer tief ausgeschnittenen grünen Seidenrobe bekleidete Madonna die Katze noch im Arm, während sie diese lasziv streichelt. Dann setzt sie diese ab, und schmiegt sich, das Tier nachahmend, auf das dunkle Fell einer *chaise longue*, während die Katze davonläuft, um in den Armen des jungen Arbeiters einen neuen Schutz zu finden, ihn somit aber auch zu der vergötterten Frau, deren Stimme im Maschinenraum über den Lautsprecher ertönt, zu lotsen. In den dazwischen liegenden Sequenzen werden verschiedene Fantasien miteinander verknüpft. Der Gesang der weiblichen Stimme löst bei den beiden männlichen Protagonisten – dem Industriellen und dem Arbeiter – die erotische Fantasie einer mit schwarzen Strapsen bekleideten Domina aus, die später mit einer Eisenkette um den Hals in jenem Bett nackt liegt, wo der Arbeiter zu ihr vordringt, um ihr somit seine Liebe zu beweisen. Der Industrielle wird sinnend an seinem Schreibtisch, der Arbeiter träumend auf seinem Lager gezeigt. Gleichzeitig aber verflüssigt sich die Grenze zwischen passiv sich dem Blick anbietenden weiblichem Körper und dem diesen beherrschenden Mann. In den Traum des Arbeiters dringt nämlich ein Transvestit ein: Madonna hat sich den Nadelstreifenanzug des Industriellen angelegt, blickt durch dessen Monokel auf die im Maschinenraum schlafenden Männer, und stellt nicht nur ihr Dekolleté, sondern auch ihre Muskeln zur Schau, wie sie auch jene Geste Michael Jacksons imitiert, mit der dieser androgyne Sänger seine Männlichkeit demonstriert: der Griff zwischen die Beine. Und wenn sie daraufhin die Katze nachahmend unter einem Tisch langsam zu einer Schale Milch kriecht, hat sich dank der Schnittfolge auch eine Überlagerung der sich dem Blick anbietenden erotisierten Körper ergeben. Sie blickt auf die ihr zu Füßen liegenden Männer, wie die beiden Hauptdarsteller des Szenarios auf das im Bett entblößt liegende weibliche *pin-up girl*. Der Industrielle ist mit dem Anblick der angeketteneten Frau zufrieden, und wendet sich den eingblendeten Musikern zu; der Arbeiter

hingegen verlässt seine boxenden Kameraden und wird die Angebetete aus dem Schlafzimmer – der Arena erotischer Fantasien – befreien. Doch die Botschaft ist unzweideutig: Madonna verkörpert nicht nur die erotischen Fantasien der beiden Männer. Sie entwirft diese auch, wie sie auch deren privilegierter Betrachter ist. Sitzt sie doch mit dem Anzug des Industriellen bekleidet auf einem Sofa und beobachtet die eigene exhibitionistische Darbietung.

Auf den Vorwurf, sie hätte sich in diesem Video in für eine Frau entwürdigenden Stellungen aufnehmen lassen, hat Madonna listig geantwortet:

„There wasn't a man that put that chain on me. I did it myself. I was chained to my desires. I crawled under my own table. There wasn't a man standing there making me do it. I do everything by my own volition. I'm in charge. Degradation is when somebody else is making you do something against your wishes.“¹⁰

Madonnas Verteidigung hat programmatischen Charakter, versteht sie doch ihre Verantwortung als Künstlerin gerade darin, sexuelle Identitäten und Fantasien zu erforschen, um dort in der Aneignung und Umschrift vorgegebener kultureller Codes eine weibliche Stärke zu entdecken. Nicht die kulturell tradierte Gleichsetzung von Macht und Sexualität zu verleugnen ist ihr Ziel, sondern die Rollen der Aggressivität und Passivität neu zu verteilen: „I take the opinion about what a sex goddess is like and throw it back at my audience“ und fügt dieser Aussage selbstbewusst hinzu: „I can be a sex symbol without being a victim.“¹¹ Dabei inszeniert sie in der Sprache des Musik-Videos implizit das Anliegen der Politologin Drucilla Cornell, weibliche Künstlerinnen und Denkerinnen sollten den imaginären Bereich als einen moralischen und psychischen Freiraum verstehen, in dem sie ihr erotisches Fantasieleben ungehemmt entwerfen können, um über ihre sexuelle Identität selbstständig zu entscheiden. Madonna setzt die Forderung, diesen imaginären Bereich, da er jegliche kulturelle Identifikationen nachhaltig prägt, auszubauen, produktiv in künstlerische Praxis um, denn sie zeigt Wege auf, wie sich das weibliche Subjekt auf riskante Experimente mit einer Umschrift kultureller Codes einlassen kann, und bietet uns gleichzeitig die Möglichkeit einer *überkreuzten Identifikation* an; die Freiheit, sich mit dem gesamten Szenario zu identifizieren – mit der Entwürdigung und Unterwerfung wie mit dem Triumph eines aktiven, aggressiven Aktes – und die Entscheidung, welche Position privilegiert wird, ihrem mündigen Publikum zu überlassen.

Anmerkungen

- 1 Für einen Überblick über diese Debatte, siehe den von Drucilla Cornell herausgegebenen Aufsatzband *Feminism & Pornography*, Oxford 2000.
- 2 Für eine ausführliche Darstellung dieser Art ironischen Spiels mit erotischen Fantasien in der Fotografie siehe auch *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, herausgegeben von Jennifer Blessing, New York 1997.
- 3 „Madonna Interview – Nightline“, in: Ed Adam Sexton (Hrsg.): *Desperately Seeking Madonna.*, New York 1993, S. 285-286.
- 4 Roland Barthes: *Mythologies*, Paris 1957.
- 5 Für die vom *neo-noir* durchgespielte Umschrift des klassischen Filmgenres siehe auch Elisabeth Bronfen: *Femme Fatale und Liebestod*, Frankfurt/M. 2001.
- 6 Slavoj Žižek: *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle 2000, S. 11.
- 7 Diese Analogisierung von Lacans psychoanalytischem Modell und Filmszenarien entnehme ich Slavoj Žižeks Refigurieren dieser Terminologie, siehe Slavoj Žižek: *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Ma. 1991.
- 8 Siehe Georges Bataille: *L'Erotisme*, Paris 1957.
- 9 Siehe dazu Jacques Lacan: *Le Séminaire XX, Encore*, Paris 1975.
- 10 Ebd. S. 282.
- 11 Ebd. S. 282.

Literatur

- Barthes, Roland:** *Mythologies*, Paris 1957.
- Blessing, Jennifer:** *Rose is a Rose is a Rose. Gender Performance in Photography*, New York 1997.
- Bronfen, Elisabeth:** *Femme Fatale und Liebestod*, Frankfurt/M. 2001.
- Cornell, Drucilla:** *Feminism & Pornography*, Oxford 2000.
- Lacan, Jacques:** *Le Séminaire XX. Encore*, Paris 1975.
- Ed Adam Sexton (Hrsg.):** „Madonna Interview – Nightline.“, in: *Desperately Seeking Madonna*, New York 1993, S. 277-287.
- Zizek, Slavoj:** *Looking Awry. An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge, Ma. 1991.
- Ders:** *The Art of the Ridiculous Sublime. On David Lynch's Lost Highway*, Seattle 2000, S. 11.

Flucht aus der Zwangsjacke, oder „Ikone für Buster Keaton“ – Eine Einleitung zu Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom*

Es gibt ein Bild in meinem Kopf von einer Installation Rebecca Horns: ein Bild, das mir unvergesslich ist. Es handelt sich um eine seltsame Maske. Rebecca Horn nennt sie „Bleistiftmaske“⁴¹ (Abb. 1). Der Kopf und das Gesicht einer Frau sind hinter ein Gitter aus Bandagen gelegt. An jedem Kreuzungspunkt der Stoffstreifen ist ein Bleistift befestigt, der mit der Spitze nach außen zeigt – eine stachelige Konstruktion, die bedrohlich wirkt, wehrhaft. Ein bizarres Visier. Es ist zugleich ein Schreibapparat, der unlösbar verknüpft ist mit der Schreibenden. Wie und was wird da geschrieben?



Abb. 1: Bleistiftmaske, 1972. Stoff, 21 Bleistifte.

Mit sonderbaren Kopfbewegungen, die an die Stelle der gewohnten Bewegungen der distanzierten Hand treten. Der Kopf, Zentrum des Denkens, ist hier zugleich auch das Schreiborgan. Freilich ist die Bewegung dieses Kopf-

Schreibakts ungefügt, gehemmt. Vielleicht gerade aufgrund der fehlenden Distanz. Denn das Ich, das (sich) hier schreibt, kann seine eigene Schreibbewegung nicht sehen. Man könnte auch sagen: Wenn das Gesicht schreibt, fehlt das Gesichtsfeld der Einschreibung. Diese Selbst-Schreibung ist – sehenden Auges – blind.

Etwas davon findet man auch in Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom* von 1990.² Zum Beispiel die Blindheit. Zu Beginn des Films sieht man Micha, die weibliche Hauptfigur, in einem offenen Auto auf einem Highway durch eine typisch amerikanische Landschaft fahren. Sie sitzt am Steuer, die Augen mit einem blauen Tuch verbunden (Abb. 2).³



Abb. 2: *Ikone für Buster Keaton*, 1989. Photographie, Holz, Spiegel, Farbe.

Rebecca Horn ist eigentlich nicht in erster Linie als Filmemacherin bekannt, sondern als bildende Künstlerin, die zerbrechliche Maschinen, Installationen und Körper-Raum-Erkundungen durch gefiederte Objekte, Performances und Videos konstruiert hat. Doch alle diese Arbeitsformen lassen sich nicht voneinander trennen, und Elemente daraus findet man auch in ihren Filmen wieder. So ist es, bei Betrachtung je eines bestimmten Objekts ihrer Werke, gar nicht anders möglich, als zugleich den Fächer auch zu den anderen Objekten und den entsprechenden Darstellungsformen aufzuspannen. Und schließlich ist der Fächer auch eines der Lieblingsobjekte Rebecca Horns, mit dem sie eine eigentümliche Welt der Masken und Maskeraden erfindet – poetisch, zärtlich, aber auch dunkel und verwirrend.

In der Tat – die Federn und die Federmasken sind die weicheren und zärtlicheren Verwandten der Bleistiftmaske. Das Wort ‚Feder‘ weist schließlich ja

auf beides: auf das zarte Flügelgebilde, das in Rebecca Horns Körperfächern auftritt,⁴ und auch auf das Schreibgerät. Schon in den frühen Performances, den Installationen und „Körper-Extensionen“, zeigt sich etwas, das auch Rebecca Horns Arbeiten aus den 90er Jahren und dabei vor allem auch *Buster's Bedroom* prägt: das Interesse an Fesselungen und Entfesselungen des Körpers – etwa mittels Bandagen, die das Verhältnis des Körpers zu seinem Umraum verändern. So beispielsweise in der Installation und Performance „Unicorn“ – „Das Einhorn“ (1970)⁵ (Abb. 3): Hier erscheint das Fabelwesen als eine Frau, auf deren Kopf ein hoher Hornstab mit Bandagen befestigt ist. Sie schreitet durch ein lichtiges Kornfeld in langsamer Passage.



Abb. 3: Einhorn, 1970.

Es ist nicht so sehr eine Inszenierung des alten Themas „Die Dame und das Einhorn“; vielmehr *ist* die Dame das Einhorn - in solcher Gleichsetzung besteht Rebecca Horns poetische Umdeutung dieses bekannten Weiblichkeitstopos aus

dem Reich der Fabel und mittelalterlicher Tapisserien. Und dabei entfaltet sich auch noch ein kleines und subtiles Spiel mit dem Künstlernamen – Rebecca Horn: Denn dieses Ein-Horn, diese Performance, spielt auch mit dem Namen der Künstlerin.

Die Masken, die Instrumente und auch die Bandagen und Körperextensionen entfalten, so paradox es klingt, in ihrer Funktion als Disziplinarapparate und in ihren Konstruktionen als Versteck-Szenarien stets auch ein Stück neue Freiheit. Dies kommt auch in *Buster's Bedroom* mehrfach ins Bild. Ein Beispiel: Die Schauspielschülerin Micha wird von Doktor O'Connor, der den Arzt freilich nur spielt, in eine Zwangsjacke gelockt. Durch Konzentration entfaltet sie einen Wirbel-Drehkreis: Sie sprengt die Jacke, entfesselt sich selbst. Die Szene geht auf eine Episode zurück, die Rebecca Horn von Houdini, dem berühmten Entfesselungskünstler, gehört hatte, der zugleich auch Patenonkel Buster Keatons war. Durch Houdini hat Buster Keaton solche Entfesselungstricks gelernt, und als er eines Tages im Sanatorium in eine Zwangsjacke gesteckt wurde, konnte er sich – so die Anekdote – durch diese Tricks befreien und fliehen. In ihrem Text für Buster Keaton „Die innere Zwangsjacke der äußeren“ aus dem Jahr 1983 schreibt Rebecca Horn:

„Flucht aus der Zwangsjacke [...]. Seine Filme beginnen im simplen Alltag, auf den Straßen, Hinterhöfen, Treppen, in Landschaften, wo entfesselte Eisenbahnzüge panikartig über Straßen rasen, Bäume entwurzelt werden, Häuser durch die Lüfte fliegen, wo die Mechanik der menschlichen Zivilisation sich mit der Natur trifft, ihr den Kampf ansagt. Im Ablauf der Handlung verdichten sich die Ereignisse zu chaotisch-drohenden Zeichen. Nur er hat die erfinderische Intelligenz, die Sicherheit des Traumtänzers, alle Gefahren mit halsbrecherischer Akribie zu meistern.“⁶

Damit ist der Hintergrund des Films *Buster's Bedroom* schon gelichtet. Er ist eine veritable Hommage an Buster Keaton, an den unvergesslichen Komiker, dessen Gesicht niemals lachte. Die Handlung? Sie lässt sich erzählen, aber sie gibt nicht viel mehr als das Gerüst des Geschehens: Micha, eine Filmstudentin, ist auf den Spuren von Buster Keaton. Sie erfährt, dass er in den 30er Jahren in einem Sanatorium in der Wüste Kaliforniens zu einer Entziehungskur war. Der Name des Sanatoriums ist „Nirvana-House“ – eine eher luxuriös-dekadente Villa denn ein Spital. Rebecca Horn hat in Barcelona eine Installation überschrieben mit „Das Hotel“, „Das Bordell“, „Das Sanatorium“; dies alles könnte auch für „Nirvana House“ zutreffen: ein Heterotop im Foucaultschen Sinn, ein Ort für seltsame Begegnungen. Als Micha ankommt, hat das Sanatorium gerade sein medizinisches Personal (einen morphiumsüchtigen Arzt, der sich selbst aus Versehen Schlangengift injizierte) verloren. Übrig bleiben die Bewohner von „Nirvana House“, skurrile Figuren, die ihre Träume, Phantasien, Obsessionen leben. Ihre Ticks scheinen übrig gebliebene Gesten aus der Film-

welt zu sein, mit der fast alle früher irgendwann zu tun hatten: Jede und jeder ist irgendwie ein Star, der seine Bahn in diesem Nirwana/Nicht-Ort weiterzieht.

Micha wird sofort in diese Bahnen der um sich kreisenden Figuren hineingezogen. Zunächst ist sie Gegenstand misstrauischer Beobachtungen. Hier möchte ich die Inhaltserzählung jedoch lieber schon abbrechen, um nicht allzu viele Bilder erzählend vorwegzunehmen. Denn dieser Film spielt auf mehrere und unterschiedliche Filmmuster und Filmgenres an: Auf der einen Seite gibt es durchaus eine Action-Ebene, sodann aber auch eine Anspielung auf das Hollywood-Genre des Melodrams; und dann finden sich vor allem Anleihen beim surrealistischen Film – Buñuel-Zitate beispielsweise.⁷ Ich möchte noch einige Spotlights auf einzelne Szenen und Verfahrensweisen werfen, die mir persönlich an diesem Film besonders wichtig sind.

Zunächst: *Buster's Bedroom* ist für mich ein Liebesfilm. Das heißt: ein Film *über* die Liebe; aber auch und mehr noch ein Film *aus* Liebe. Warum? Natürlich weil der Film eine Liebeserklärung ist – eine Liebeserklärung an Buster Keaton und an den Film als Genre. Aber es ist auch ein Film *aus* Liebe: Denn die Bilder und die Szenen dieses Films sind vollgesogen mit einer Art Energie, die im Film selbst einmal als „the spirit of love“ bezeichnet wird: Bilder des Eros und der Sinnlichkeit. Es finden sich dafür auch differenzierte und fremde ‚Orte‘ und Körper der Liebe: Schlangen und Schmetterlinge zum Beispiel. Und doch muss man diese Bilder nicht unbedingt gleich deuten, wiewohl Mythen, wie etwa ‚Amor und Psyche‘ oder ‚Orpheus und Eurydike‘, immer auch mitspielen. Doch ist es in erster Linie die besondere Suggestion der Bilder, der Figuren, der Räume, die die Faszination dieses Films ausmachen. Ein Merkmal der Liebes-Szenen im Film besteht beispielsweise darin, dass es eine Art geheimer Verbindung gibt, gewissermaßen eine Liebes-Signatur, zwischen den Figuren, ihrer jeweiligen Liebes-Art und den Objekten, die sie bezeichnen und beleben. Eines färbt auf das andere ab: Serafina zum Beispiel, eine echte Diva, versammelt alle ihre früheren Geliebten als Schmetterlinge um sich. Sie selbst bewegt sich in einem Pavillon, mit wehenden Gewändern, wie ein solcher Traum-Falter. Oder, in einer anderen Szene, die Schlangenliebe von Doktor O'Connor. Er, der den Arzt spielt, züchtet Schlangen, und seine Augen, seine Liebe sind wie das Spiel der Schlangen (Abb.4). Oder wieder in einem anderen Szenenparcours: Diana, eine ehemals berühmte Schwimmerin und Turmspringerin, sitzt nun im Rollstuhl. Sie simuliert eine Lähmung und übt sich in vollkommener Bewegungslosigkeit. Dabei sucht sie – und dies ist eine (Über-)Lebensphilosophie – vollkommene Bewegungslosigkeit zu erlangen, alle Bewegung in Nicht-Bewegung zu konzentrieren. Sie ist scharlachrot gekleidet und sie liebt O'Connor, der ihr übrigens diese Idee der Immobilität suggeriert. Diana, gespielt von der faszinierenden Geraldine Chaplin, sagt einmal: „Ich bin ein Vulkan“. Und es gibt schließlich auch eine Explosion. Vorher

aber ist es allein der Blick in den Spiegel, der die Bewegungslose im Rollstuhl, umgeben von einem Meer roter Anthurien, als Symbol dieser gebündelten vulkanischen Energie an sich hält (Abb. 5).



Abb. 4: Buster's Bedroom, Szenenfoto 1990.



Abb. 5: Buster's Bedroom, Szenenfoto 1990.

Die Bilder dieses Films lassen sich nicht beschreiben. Ihre Logik folgt einer Traumlogik. Sie richten sich aber doch auch und vor allem nach der Logik des Mediums. Denn so wie dieser Film ein Film über die Liebe, über ihre dunklen

und obsessiven Seiten ist, so ist er doch insbesondere auch ein Film über den Film: ein Film über die Traumwelt des Kinos. Und darin haben nun vor allem auch Relikte des vom ‚Geist‘ Buster Keatons inspirierten Stummfilms ihren Platz. Alte Slapsticknummern tanzen da plötzlich aus der Reihe; Gegenstände, zum Beispiel Gabeln, führen auf einmal ein Eigenleben. Und in der großen Liebesszene, die Serafina mit dem extra für einen Kuss engagierten Darsteller „Joe“ probt, geht es zu wie im Stummfilm: große Gesten, theatralische Mimik, soufflierter Text und im Hintergrund die Pianomusik als Begleitung sowie Zuschauer, die Bewohner des Sanatoriums, die sich nach und nach einfinden. Alle Personen dieses „Nirvana House“ haben irgendwie etwas mit dem Kino zu tun. Jeder spielt nicht nur eine, sondern immer auch noch eine zweite Rolle; sogar die beiden frisch engagierten, zwillingsähnlichen ‚Krankenschwestern‘ erklären, dass sie eigentlich ja zum Film und zum Showbusiness gehen wollten – und davon sind sie zuletzt in „Nirvana House“ auch gar nicht so weit entfernt.

Für mich ist an diesem Film *Buster's Bedroom* besonders interessant, wie Körper, Räume und Gegenstände sich aufeinander beziehen. Auch hier findet in eigentümlicher Weise ein *screening gender* statt: nicht in einem soziologisch definierbaren Sinn von Geschlechterrollen; denn es geht hier nicht um Geschlechtertausch, *Crossdressing* oder Transvestismus. Vielmehr ereignen sich die Maskeraden und Metamorphosen in einem sehr viel weiteren Sinn: Körper und Gegenstände, Menschen, Tiere und Objekte sind in Formen des Austausches gebracht, die keine klaren Grenzen von *sex* und/oder *gender* voraussetzen. Diese Grenzen werden überspielt durch eine elementare Energie: durch die Kraft des Eros und die Überraschungen, die aus einem filmischen ‚Pakt aus Sex und Phantasie‘ entspringen. So erscheinen ‚Sinnlichkeit und Sinne‘ als das eigentliche Thema eines solchen *screening*, herausgeleitet aus dem Stoff der Träume und aus der Fabrik, die im 20. Jahrhundert das Begehren formiert: aus dem Kino.

Es ist ein besonderes, ein rhythmisches Verfahren, das man als Verknüpfungsstrategie in diesem Film entdecken kann: Menschen, Tiere und Objekte bewegen sich wie in einer Art gegenseitiger Mimesis und Mimikry. Warlock zum Beispiel, der immerzu mit dem Staubwedel die Palmen ‚bestäubt‘ und auch in seiner Kleidung ein Bienen- und Pollenphantasma ausagiert, tanzt einen sonderbaren Tanz durch Haus und Garten. Ebenso Serafina, die in ihrem „pavillon d’amour“ schwebt – „like a butterfly“. Und Diana, im Rollstuhl, beherrscht mit ihrer Maschine aggressiv und eruptiv die langen Korridore von „Nirvana House“. Einmal, als O’Connor nicht zur Party erscheint, dreht sie sich in diesem Rollstuhl allein, einsam, im Walzer. Und bis zuletzt, noch mit dem Sturz ins Schwimmbassin, sind alle diese Gegenstände eigentümlich beseelt. Als der Rollstuhl schließlich allein und absurd noch immer die Schöpfungsbewegung des

Whiskyglases weiter und weiter wiederholt, wird das Gerät wieder zu einer der Rebecca Hornschen Installationen des Begehrens (Abb. 6).

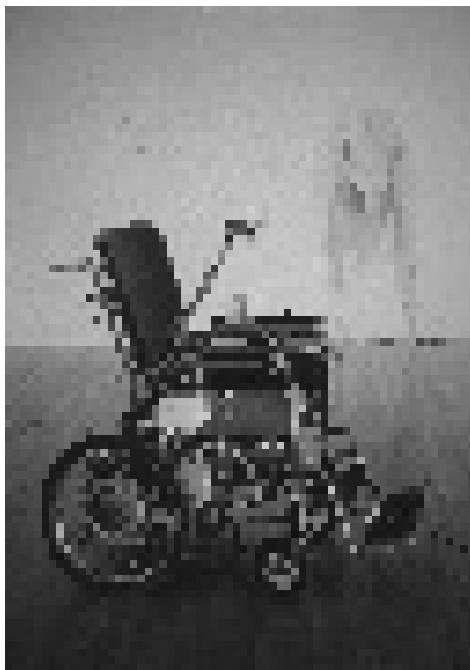


Abb. 6: Memorial Promenade, 1990.

So ist es oft nicht entscheidbar, ob die Mechanik der Apparate und die Magie der Dinge diese eigenartigen Tänze entfesseln oder ob sich die Energie der Personen und ihre Wünsche und Träume in die Objekte eintragen. Es ist jedenfalls eine ganz außerordentliche Energie, die die Bilder und Szenen erfüllt und die den Film in meinen Augen so stark macht: dunkel und doch witzig, skurril und märchenhaft. Energie ist im gesamten Film ein wichtiges Thema. Doktor O'Connor etwa hat eine Theorie der „Immobilität“ entwickelt – die vollkommene Bewegungslosigkeit ermögliche die größte Konzentration der Energie und die Stärkung der Willenskraft; ein Prinzip, das er seinen Schlangen abgeschaut habe, wie er sagt. Dieses Prinzip von Immobilität und Bewegung ist aber nicht zuletzt ein Prinzip, das das Medium Film grundsätzlich bestimmt: das *still* des einzelnen Bilds und seine Kraft; und demgegenüber die Bewegung der Bilder im Lauf der *movies*. Die Bewegung im Film *Buster's Bedroom* ist die einer sonderbaren Mechanik der Körper, der Instrumente und eben auch der Fesselungen, der Stillstellungen und der Maschinen. Und es gibt noch eine andere Energie, nämlich jene, die sich durch Farben überträgt. Es

sind wunderbare Farbspuren und Farb(t)räume in diesem Film angelegt. Auch hier entstehen Energiefelder und Metamorphosen. Dies symbolisiert schon das Chamäleon, das gleich zu Anfang des Films erscheint und in einer beinahe verschmitzten Gebärde anzeigt, dass hier ein Spiel von Färben und Entfärben, von Mimikry und Maskenspiel inszeniert wird. Es ist in der Tat auffallend: Die Farben färben ab. Der gelbe Schal des Pianisten, der sein Instrument immer erst „präparieren“ muss, wirft einen honigfarbenen Schein auf die Tasten des Flügels und auch auf die Papierblätter im Raum. Das Rot der Himbeeren, das der Corsage von Diana oder etwa das Rot der Blumen setzt kraftvolle Farb- und Leitspuren durch den Film. Und schließlich erscheint wiederum das Blau: das Blau des Schals, mit dem Micha mit verbundenen Augen die Reise beginnt, und schließlich und zuletzt das Blau des Wassers: im Blick auf das Meer. Die Farbe Blau, ihr mystischer Grund, hat ja ihre eigene Geschichte und sogar Filmgeschichte⁸ geschrieben. Für Rebecca Horn ist es aber ein ganz bestimmtes Blau, das sie immer wieder verwendet und das sie fasziniert: das so genannte „Preußisch Blau“. Eine ihrer Installationen trägt den Titel „Die preußische Brautmaschine“ (1988, ohne Abb.), eine fragile Konstruktion mit Motoren, Pinseln, Metallstäben und zwei Brautschuh, die mit preußisch-blauen Farbpigmenten überstäubt sind.

In einem Gedicht, „A Rather Wild Flirtation (Paris 1988) – Aufforderung zum Tanz“, schreibt Rebecca Horn:

„Die Preußische Brautmaschine:
einarmig
dreibeinig
befleckt sie preußischblau
die Bräute.“⁹

Es ist eine, wie ich meine, behutsame, kluge, sinnliche und doch auch ironische Umarbeitung der „Junggesellenmaschinen“¹⁰, die in der männlich repräsentierten Geschichte der Kunst und Kultur Epoche gemacht haben, zum Beispiel in der Installation „Die Braut, von ihren Junggesellen entblößt, sogar“ (1915 – 1923) von Marcel Duchamp. Etwas von diesem allem, als Antwort der Künstlerin in ihren Installationen, Maschinen, Farben und im Spiel mit dem Medium Film, zeigt sich in *Buster's Bedroom* wieder.

Anmerkungen

- 1 Rebecca Horn: „Bleistiftmaske“, Performance 1972; vgl. *Rebecca Horn*, Katalog, hrsg. v. d. Nationalgalerie Berlin u. Kunsthalle Wien in Zusammenarbeit mit dem Guggenheim Museum, Stuttgart (Cantz) 1994, Abb. 14 und 110.
- 2 Portugal, USA 1990. Regie: Rebecca Horn. Drehbuch: Rebecca Horn und Martin Mosebach, nach einer Erzählung von Rebecca Horn. Kamera: Sven Nykvist. 35mm, Farbe, 104 Minuten.
- 3 Germano Celant erwähnt in seinem Kommentar zu Rebecca Horns Film *Buster's Bedroom* die Verbindung dieser Szene mit dem blauen Tuch vor den Augen mit einer Foto-Montage: „1984 veröffentlichte Rebecca Horn im Rahmen eines Projekts für die Zeitschrift *Artforum* auf einer Seite eine Man-Ray-Fotografie von Luis Buñuel. Buñuels Augen wurden von einer bräunlichblauen Feder bedeckt. Dieses faszinierende Bild findet sich in *Buster's Bedroom* wieder, indem es sich symbolisch mit der Person Buster Keaton verbindet.“ Vgl. Germano Celant: „Alter Ego: Buster Horn“, in: *Rebecca Horn. Filme 1978-1990: Der Eintänzer – La Ferdinanda – Buster's Bedroom*. Mit Texten von Germano Celant, hrsg. v. Carl Haenlein, Hannover 1991, S. 21-29, hier S. 21.
- 4 Vgl. hierzu Giuliana Bruno: „Innenansichten: Die Anatomie der Brautmaschine“, in: *Rebecca Horn*, Katalog 1994, a.a.O., S. 93-113.
- 5 Vgl. Rebecca Horn, Katalog 1994, a.a.O., Abb. 103.
- 6 Rebecca Horn: Katalog, a.a.O., o. S. (zu Abb. 73).
- 7 Vgl. Germano Celant: „Alter Ego: Buster Horn“, in: *Rebecca Horn. Filme 1978 – 1990*, a.a.O., S. 21-29.
- 8 Man denke etwa an den Film *Blue* von Derek Jarman, England 1993, oder *Drei Farben: Blau* aus der Drei-Farben-Trilogie von Krzysztof Kieslowski, Frankreich/Polen/Schweiz 1993.
- 9 Zit. nach dem Katalog *Rebecca Horn*, a.a.O., (Anm. 4), o. S. (vor Abb. 63).
- 10 vgl. Michel Carrouges: „Mode d'emploi/Gebrauchsanweisung“, in: *Junggesellenmaschinen / Les Machines Célibataires*, Ausstellungskatalog hrsg. v. Harald Szeemann, Kunsthalle Bern u.a., Venedig 1975, S. 21 ff.

Literatur

Celant, Germano: „Alter Ego: Buster Horn“, in: *Rebecca Horn. Filme 1978 – 1990: Der Eintänzer – La Ferdinanda – Buster's Bedroom*, hrsg. v. Carl Haenlein, Hannover 1991.

Michel Carrouges: „Junggesellenmaschine/Mode d'emploi“, in:

Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires, Ausstellungskatalog, hrsg. von Harald Szeemann, Venedig 1975, S. 21 ff.

Nationalgalerie Berlin und Kunsthalle Wien (Hrsg.): *Rebecca Horn*, Katalog, Stuttgart 1994.

Blue Steel – Die geopfert Heldin, oder: Warum Megan Turner einfach nicht glücklich werden kann

„Der Augenblick, in dem die Hauptfigur durch den Spiegel geht und nie mehr zurück kann. (...) Das ist das Ende der Unschuld.“

Kathryn Bigelows 1990 entstandener Film *Blue Steel* mit Jamie Lee Curtis als Megan Turner in der Hauptrolle, gilt als geglücktes Beispiel für die Geschichte einer starken und emanzipierten Frauenfigur. In mehrfachem Sinne scheint er das zu erfüllen, was feministische FilmkritikerInnen lange Zeit vermissen mussten. *Blue Steel* ist einerseits das Werk einer jungen Regisseurin, der es gelungen ist, sich in der von Männern dominierten Regieszene Hollywoods zu etablieren. Andererseits ist er dennoch kein ‚Frauenfilm‘ im konventionellen Sinn, d.h. weder Melodram, noch Romanze oder leichte Komödie, sondern ein blutiger Thriller und Actionfilm voller Gewalt. Und: Der ‚Held‘ ist weiblich, eine Frau mit einer Waffe in der Hand, die von dieser auch Gebrauch macht. Eine Actionheroin mit emanzipatorischen Zügen: keine Sexbombe mehr, wie Barbarella, mit wallendem Haar, und auch noch keine digitalisierte Kampfmaschine, wie Lara Croft. Kurz: Sie scheint die ideale Actionheldin für ein Publikum zu sein, das die sexistischen und patriarchalischen Grundzüge des Genres satt hat. Megan Turner, so scheint es, greift durch, wenn sie kann, und dies mit den Waffen der Männer, ohne aber in deren oft blinden Aktionismus zu verfallen.

Tatsächlich aber ist Megan Turner als Figur weit entfernt davon der weiblichen Emanzipation das Banner zu tragen. Bei genauerer Betrachtung erweist sie sich im Gegenteil als tragische Figur: Sie erliegt dem Drang zur Identifikation mit einem Heldenideal, dessen Grundzüge mit den Strukturen des konventionellen Actions stark verwoben sind. Dieses Heldenideal trägt weder ihren Bedürfnissen nach persönlicher Anerkennung und Integration Rechnung, noch kann es emanzipatorische Vorstellungen erfüllen.

Bigelows Kritik ist versteckt, aber tief greifend: Das vom Mainstream generierte Heldenideal ist eine leere Hülse, die an vorderster Stelle auf die Bedürfnisse eines actionhungrigen Massenpublikums eingehen muss. Tiefergehende Charakterstrukturen, die den Helden als ambivalente Persönlichkeit zeichnen, fallen der Narrativik des Genres zum Opfer. *Blue Steel* illustriert diese bittere Erkenntnis aufs Deutlichste, obwohl er an der Oberfläche genau jene Art von Geschichte erzählt, die den Kampf zwischen Gut und Böse als Matrix für die Darstellung eines ‚echten‘ Helden nutzt. Die Inszenierung der latenten Todesthematik, die auf einer ins Mythische überhöhten Ebene den Film narrativ und strukturell prägt, unterwandert stereotype Strukturen, wie sie sowohl Action, als auch Film-Noir oder Thriller ausgebildet haben. Dadurch ist Megan Turner nicht mehr eingebettet in ein genrespezifisches Selbstverständnis, das ihre Heldenstruktur definieren und stärken könnte. Ihr Scheitern ist so ein zwangsläufiges, die Illusion von Heldentum, in die sie sich flüchtet, und die sie sich zu ihrem Diener machen will, wendet sich am Ende gegen sie.

1. Actionfilm und Heldenideal

Schon in der Eröffnung von *Blue Steel* wird die Figur des rettenden Actionhelden zur Diskussion gestellt. Bigelow tut dies, indem sie in einer eigentlich für das Actiongenre typischen Einführungssequenz leichte narrative Verschiebungen vornimmt. Ohne Vorwarnung, noch vor dem eigentlichen Vorspann, wird dem Zuschauer eine rasante Szenenfolge präsentiert. Der abrupte Beginn des Films nimmt jede Möglichkeit einer räumlichen oder zeitlichen Einordnung des Geschehens. Zusammen mit einer Person, deren Gesicht im Dunkeln bleibt, die wir aufgrund ihrer Uniform, Statur und Haarlänge aber auf den ersten Blick als jungen Polizisten identifizieren, jagt die Kamera unvermittelt einen schmalen Gang hinunter. Das Licht ist schwach, irgendwoher sind Schreie zu hören, eine Handkamera liefert wacklige Bilder, die das Publikum an dem actiontypischen Geschehen einer Hetzjagd teilhaben lassen. Der vermeintliche junge Polizist stürmt in Richtung der Schreie: Eine Frauenstimme ruft: „Nein, nein“, eine Männerstimme: „Ich bring dich um!“. Eine Tür wird aufgebrochen, und wir befinden uns einem Pärchen gegenüber: er mit gezückter Pistole, die Waffe an der Schläfe der Frau, die er im Würgegriff hält. Der junge Polizist versucht, der Situation Herr zu werden, seine Waffe im Anschlag. Der Angreifer zeigt sich davon allerdings wenig beeindruckt und droht, die Frau zu töten. Der Polizist schießt den Täter daraufhin nieder. Die Gefahr scheint gebannt, die Frau gerettet. Doch der Schein trügt: In Bigelows Filmen lauert die Gefahr überall. Die Frau, gerade noch Opfer, greift nun selbst zur Waffe ihres Partners, die vor ihr auf dem Boden liegt. Sie zielt auf den Polizisten und schießt. Es ist ein gemeiner Schuss aus dem Hinterhalt.

In der beschriebenen Konfrontation zwischen Held und Gaunern zeigt sich die Kluft zwischen ‚wahren Actionhelden‘ und der Hauptfigur in *Blue Steel*: Dieser fehlt erstens die Grundlage einer strikt in ‚Gut und Böse‘ aufgeteilten Welt, die es ihr leicht macht, Gegner als solche zu erkennen, und zweitens der den Actionhelden eingegebene, fast schon animalisch wirkende Instinkt, die Aktionen der Kontrahenten in Bruchteilen von Sekunden zu wittern und sich auf sie einzustellen. Was für den Actionhelden konsequenterweise tödlich wäre, löst sich hier in eine der erzählerischen Fallen auf, die Bigelow gestellt hat: Die Situation war eine Prüfung. Das Gaunerpärchen rappelt sich vom Boden auf und zieht feixend von dannen. Erst jetzt, da das Scheitern des Polizisten offensichtlich geworden ist, erlaubt die Kamera einen ruhigen Blick auf sein Gesicht: Es ist das Gesicht einer jungen Frau, die das Auge des Zuschauers in der Hektik der Ereignisse wie selbstverständlich für einen Mann gehalten hat. Ein schlechter Start für Megan Turner, die zur Hauptfigur des Filmes wird und die gerade eine praktische Prüfung auf dem Weg ins wahre Polizistendasein in den Sand gesetzt hat.

Obwohl die ganze Eingangssequenz in ihrer Struktur darauf angelegt ist, Megan Turner als Heldin zu inszenieren, führt Bigelow ihre Hauptfigur als Versagerin ein. Der Grund für Megans Versagen liegt in ihrer Vorstellung von Heldentum begründet, dessen praktischen Anforderungen sie nicht gewachsen zu sein scheint. Die Worte des Prüfers sind Mahnung und Vorhersage zugleich: „Sie haben den Mann umgebracht, aber Sie sind auch tot, Turner. Da draußen müssen ihre Augen überall sein.“

Kay Kirchmann definiert den Actionfilm im Sinne juveniler Abgrenzungs- und Reintegrierungsprozesse, die die meist männlichen Jugendlichen im Kino am Beispiel des Helden nachempfinden und mit ihren eigenen Problematiken vergleichen können.² Die spezifischen Attribute des Actionfilms unterliegen dabei einer streng logischen Struktur, die zur Affirmation eben jenes für den Actionfilm typischen Affektmusters dienen. Der Actionheld erleidet am Anfang der Narration (oder auch angesiedelt in deren außerdiegetischem Vorfeld) eine tiefgreifende Kränkung, durch die er von der Gesellschaft ausgegrenzt wird. Wichtig ist hierbei der Aspekt der Isolation, die den Helden einen einsamen Kampf gegen das Böse führen lässt. Der Opferstatus, der dem Helden anhängt, hat eine kathartische Wirkung und macht ihn in seiner Isolation bereit für seinen Kampf gegen das Übel, das in der Gesellschaft immanent ist. Im normalen, konventionellen Thriller oder Action geht der Held aus den Gefahren gestärkt hervor und gewinnt zunehmend an Autonomie.

Bigelow dreht diese Dynamik in *Blue Steel* gerade um: Megan sucht bewusst die Möglichkeit, sich als Heldin zu präsentieren, um mit Hilfe der erwarteten Anerkennung ihre Einsamkeit zu bekämpfen. Da die Strukturen des von ihr gewählten Ideals aber gerade entgegengesetzt verlaufen und die Isolation als Grundvoraussetzung für die Aktionsfreiheit des Helden verstanden wer-

den kann, verliert Megan im Laufe der Narration immer mehr von ihrer Souveränität und ihrem Selbstverständnis, bis sie am Ende zerstört zurückbleibt. So wird die Heldin des Films zwar immer wieder ausgegrenzt und bedroht, doch sie wird erst in dem Moment zum tatsächlichen Opfer, in dem sie den Strukturanforderungen des Heldenideals vollkommen nachkommt. Durch die finale Verortung innerhalb des filmischen Erzählgefüges wird Megans Opferstatus in seiner Bedeutung, entgegen den Strategien des Genres, nicht als Übergangsphase vor der beschriebenen Reintegration des Helden inszeniert. Stattdessen geriert er sich als finaler Zweck der Erzählung.

Zum ‚Opfer‘ ihres Heldenideals wird Megan durch Eugene, der als Zeuge von Megans erstem Einsatz, bei dem sie einen Ladendieb erschießt, fasziniert ist von dem Anblick der tötenden jungen Frau. Allmachtsfantasien folgend, die ihre erotische Komponente in der Verschmelzung von Eros und Thanatos finden, zieht er von da an mit dem Revolver des Täters bewaffnet durch die Stadt. Auf seinen Streifzügen erschießt er willkürlich Menschen, deren Tod Megan gewidmet ist, wie ihr in die Patronenhülsen eingeritzter Name beweist.

Megan wird daraufhin der Obhut des Polizei-Inspektors Nick Mann unterstellt, dessen überhebliches Verhalten ihr gegenüber zur Lösung der sich häufenden Fälle wenig beiträgt. Als Eugene, der inzwischen zu Megans ‚Bekanntem‘ avanciert ist, sich als Täter offenbart und kurz danach Megans beste Freundin Tracy erschießt, wendet sich das Blatt. Megan und Nick begeben sich gemeinsam auf die Jagd nach Eugene und werden dabei zum Paar. In Megans Wohnung schlafen sie miteinander, heimlich beobachtet von Eugene, der sich genau dort versteckt hält. Nachdem die beiden fertig sind, verletzt er Nick lebensgefährlich und flüchtet, nicht ohne einen vorherigen Versuch, Megan zu vergewaltigen. Diese macht sich dann vom Krankenhaus aus, in das sie und Nick eingeliefert wurden, auf den Weg, Eugene zur Strecke zu bringen.

Die idealisierten Identifikationsbilder patriarchalischer Dominanz, denen Megan aufsitzt, erweisen sich auch für andere Figuren in *Blue Steel* als Ausblicke, ihrer eigenen Wirklichkeit ein Stück weit zu entkommen, oder sie, wenn möglich, sogar gemäß den Vorstellungen von einem glücklicheren Leben zu verändern. Die Vorstellungen über den Typus des Helden sind dabei stark von dem tradierten Klischee des Actionfilms beeinflusst. Bigelow gibt hierfür die Richtung vor, indem sie an die oben beschriebene Eingangssequenz eine weitere anschließt, die als Gegenstück zur Prüfungssequenz verstanden werden kann. Sie ist ihr stilistisch entgegengesetzt und löst die irritierende Hektik in fast meditativ wirkende Ruhe auf. Die Einstellungen sind jetzt lang und von einer ruhigen Kamera gefilmt, die Bilder sorgfältig ausgeleuchtet, Großaufnahmen herrschen vor.

Zu sehen ist eine Waffe, eine „Smith & Wesson“, wie die Aufschrift verrät. Die Waffe wird als fetischisiertes, fragmentiertes Blickobjekt inszeniert und erscheint so beinahe personalisiert. Durch diese Darstellung nimmt sie den

gleichen Platz ein, den das narrative Kino der Frau als inszeniertes Objekt des männlichen Blickes zukommen lässt. Die fetischisierende Darstellung der Waffe spiegelt die von den feministischen Filmtheoretikerinnen konstatierte ambivalente Einstellung zum weiblichen Blickobjekt. Die Haltung des Zuschauers sowie der diegetischen Figuren zur Waffe als ‚belebtes Objekt‘ oszillieren zwischen ängstlichem Befremden und heilsversprechenden Besitzansprüchen.

Bigelow montiert diese Sequenz vor die sich anziehende Megan. Wie die Waffe wird auch sie wieder fragmentiert, ihr Körper auf seine weiblichen Reize hin in Szene gesetzt. Da Bigelow Megan häufig geschlechtsunspezifisch oder sogar im Ansatz maskulin inszeniert, ohne allerdings die dominant-martialischen Merkmale hervorzuheben, die viele Filmheldinnen der 90er Jahre aufweisen, ist diese extrem konventionelle weibliche Inszenierung in diesem Zusammenhang ein umso bedeutenderer Moment.

Gabriele Jofer hat auf die Reminiszenz an die parodistische Fernsehserie „Sledgehammer!“ verwiesen, die in dieser Sequenz mitschwingt, und den Film in die Nähe des Polizeifilms rückt.³ Hauptfigur der Serie ist ein durchgeknallter, schießwütiger Inspektor Sledgehammer, der seine Waffe dermaßen liebt, dass er ihr einen Namen gegeben hat und sie sogar mit in sein Bett nimmt. Mehr noch als der Genreverweis, der hier ohnehin nur als eines von vielen Puzzleteilen betrachtet werden kann, ist das wahnhaft (und im höchsten Grade destruktive) Imitieren von stereotypen Heldenzügen, dem Sledgehammer erliegt, für *Blue Steel* von Bedeutung. In ihrer absoluten Unreflektiertheit ist diese Figur ein (parodistischer) Spiegel dessen, was uns als Heldenstereotyp vom konventionellen Actionfilm als Identifikationsmuster angeboten wird. Sledgehammer nimmt die Identifikation wörtlich und führt sie zur Vollendung, indem er sie in seine filmische ‚Realität‘ hineinträgt. Der Illusion, sich an diesen Stereotypen nicht nur zu orientieren, sondern sie als Lebensform übernehmen zu können, verfallen auch die Figuren von *Blue Steel*. Neben Megan ist es vor allem Eugene, in dem sich diese Tendenzen am deutlichsten manifestieren. Er wird in dem Moment zu ihrem Gegenpart, in dem er Megan beim Töten ihres ersten ‚Bösewichtes‘ zusieht. Ihn zu stellen, wird zum zwangsläufigen Ziel Megans werden, die hundertprozentige Deckung mit dem Heldenideal ist dann erreicht. Aber, wie sich noch zeigen wird, auch der Kollege Megans, mit dem sie ihre erste Streife fährt, ihre Freundin Tracy und sogar ihr Vater, der sich erst dann zum Einlenken bewegen lässt, als Megan endlich den patriarchalischen Mustern gemäß dominant durchgreift, haben das stereotype Heldenbild des Actionfilms als Identifikationsmuster verinnerlicht.

Kathryn Bigelow spielt mit der von Kirchmann beschriebenen Erwartung des Massenpublikums, genrespezifische Aspekte innerhalb der Narration erfüllt zu sehen, nur um diese zu enttäuschen und erlernte Seherfahrungen in die Irre zu führen: Obwohl die meisten ihrer Filme auf extreme Weise mit gen-

respezifischen Codes arbeiten, lässt sich keines ihrer Werke einem bestimmten Genre zuordnen. Bigelow selbst betont in Interviews immer wieder, dass sie ihre Filme als Genrehybride konzipiert hat. Die Vermischung von Genres ist eine der spezifischen Arbeitsweisen, die sie als persönlichen Stil entwickelt hat. Sie zieht sich durch alle ihre Filme durch und verleiht ihnen eine komplizierte, fast artifizielle Struktur, die die Konzeption der Heldenfigur beeinflusst.

Auch *Blue Steel* ist ein Genrehybrid nach typischer Machart der Regisseurin. Bigelow verortet Megan, ihre Hauptfigur, in einer extrem stilisierten Welt, die verschiedene Codes von verschiedenen Genres aufgreift und inszeniert.

Ein gutes Beispiel hierfür ist die für den Film-Noir spezifische Bild-Ästhetik. Sie beherrscht den Film bis auf die Schlussequenz und wird durch die Lichtführung soweit überzeichnet, dass Teile innerhalb des Frames visuell ganz ausgelöscht bzw. unkenntlich gemacht werden. Es hat dann den Anschein, als streiche Bigelow manche von ihren Filmbildern wieder durch, um sie für die Narration nicht mehr rezipierbar zu machen. Diese Bilder gerieren sich als reine Ikone des stilisierten Film-Noir. Die meisten Sequenzen im Polizeipräsidium funktionieren z.B. so. Mit dieser Lichtführung verweist Bigelow nicht nur auf die Hauptthemen des Noir, die alles durchdringende Korruption der Gesellschaft und die vollkommen unheroische menschliche Natur, sondern sie erschwert gleichzeitig eine Identifikation mit der Hauptfigur, die für den Zuschauer oft kaum erkennbar ist. Bigelow inszeniert Megan vor einer unspezifischen narrativen Folie, die sich konventionellen Zuordnungen entzieht. Megan als Filmfigur einer spezifischen Ausrichtung zuzuordnen fällt aus diesem Grund extrem schwer. Das Zitieren von genrespezifischen Codes, ohne die Codes den Regeln des Genres gemäß zu erfüllen erschwert eine konventionelle Zuordnung der Narration. Es scheint, als deute Bigelow alle Optionen der narrativen Entwicklung an, nur um sie dem Zuschauer zu vergegenwärtigen. Vor der Schablone des konventionellen Helden entwickelt sie die Figur Megan Turner als gegenläufiges Modell, das nach seinen eigenen Regeln entsteht.

2. Harmoniebestrebungen vs. Vereinsamung

Das Heilsversprechen, das der Actionfilm, wie Kirchmann zeigt, immer wieder einlöst, und das mit der Formel ‚Ich muss nur stark sein (eine Heldin), dann werde ich geliebt werden.‘ umschrieben werden kann, erscheint anfangs nur allzu logisch und verführerisch für Megan, deren Leben von Einsamkeit gekennzeichnet ist.

Bigelow entwickelt mehrere Handlungsstränge, die alle dazu dienen, die Probleme ihrer Heldin scheinbar beiläufig zu thematisieren, und die eine Begründung für Megans Bedürfnis liefern, sich als ‚Heldin‘ Anerkennung und Liebe zu erkämpfen.

2.1. Die Familie

Zum Hauptschauplatz wird dabei Megans Kernfamilie, die sich aus Vater, Mutter und Megan als Tochter zusammensetzt. Beherrscht wird sie vom despotischen, übellauligen Vater, der die Mutter bisweilen schlägt und ansonsten einer Entfremdung der Familienmitglieder untereinander Vorschub leistet, indem er die Mutter-Tochter-Beziehung durch Bevormundung der Mutter manipuliert und Megan als *persona non grata* behandelt. Die häusliche Gewalt, deren direktes Opfer Megans Mutter ist, kann als eine der Hauptmotivationen für Megans Karrierewahl betrachtet werden. Der patriarchalischen Unterdrückung, die die innerfamiliäre Atmosphäre kennzeichnet, versucht Megan entgegenzutreten, indem sie sich selbst innerhalb der gleichen patriarchalischen Strukturen über ihren Vater stellt. Als ‚Bulle‘ geriert sie sich so endlich zur Beschützerin ihrer Mutter und zur Autorität, der sich auch ihr Vater unterwerfen muss. Megans (unbewusste) Kalkulation geht in dieser Hinsicht zumindest im Ansatz auf: Als Vertreterin des Rechtssystems droht sie ihrem Vater mit rechtsstaatlichen Konsequenzen und bricht so aus der innerfamiliären Hierarchie aus. Doch auch hier versagt Megan schlussendlich. Auf halbem Weg zum Revier wird sie den Wagen wenden und ihren prügelnden Vater, der verspricht, „so etwas“ nie wieder zu tun, in die Familie zurückführen.

Hinter der Unfähigkeit, konsequent zu handeln – denn dass dieses Versprechen keine Garantie sein kann, zumal der Vater außerstande ist, seine Gewaltausbrüche zu erklären („Ich werde manchmal einfach wütend.“) – zeigt sich auch Megans tief verankertes Harmoniebedürfnis, welches der Struktur des Actionhelden zuwiderläuft. Megan ist nicht fähig, ihre Familie zu opfern, und genau das müsste sie tun, um die einzelnen Familienmitglieder zu retten. Ihr patriarchalisch heldenhaftes Auftreten erweist sich im Nachhinein als bloße Drohgebärde.

Am Ende dieser Szene hat Megan nicht mehr gewonnen als den alten Status Quo: eine Familie, die im guten Sinne keine mehr ist, und ihre Einsamkeit dadurch nur verstärkt. Bigelow ergänzt diesen Strang durch Sequenzen, in denen sie Megans Singledasein thematisiert. Ihre Freundin Tracy lässt z.B. keine Gelegenheit aus, sie verkuppeln zu wollen – eine Bestrebung, die gut gemeint ist und immer fehl schlägt.

Das Singledasein Megans ist dabei nicht zu vergleichen mit dem vieler anderer Frauenfiguren in Filmen der 90er Jahre, die sich bewusst aus heterosexuellen Beziehungen zurückziehen, oder diese nur noch zur kurzen sexuellen Befriedigung nützen. Megan wird im Film indirekt mit einer alten Jungfer verglichen. In der ganzen Stadt heißt nur eine Frau genau wie sie: Es ist eine einsame 90jährige, die, wie Nick Mann beiläufig feststellt, sicherlich kaum noch von verrückt gewordenen Verehrern verfolgt wird.

2.2. Die Freunde

Tracy ist Megans einzige Freundin, die einzige Person, auf die sie sich verlassen kann. Trotzdem unterstreicht auch diese Figur Megans Einsamkeit nur um so deutlicher. Tracy und ihre Familie treten immer dann auf den Plan, wenn für Megan eine Ersatzfamilie von Nöten ist.

Während nach der Vereidigung die Kollegen Fotos mit ihren Kindern und Frauen machen, springt bei Megan Tracy mit ein, um die leere Stelle an der Seite der Freundin auf der Fotografie zu füllen. Der Status eines Ersatzes wird dabei so deutlich, dass die Kamera Mühe hat, das falsche Bild des Familienglücks für die Ewigkeit festzubannen (dauernd kreuzen unachtsame Kollegen das Bild, die Megans Hinweis, sie würden gerade ein Foto machen, komplett missachten). Tracys Wunsch, Megan in den Hafen der Ehe schippern zu sehen, spiegelt auch ihre eigene Beziehung zu ihr wider. Tracy hat eine Familie und sie scheint zu erkennen, dass diese ungleiche Freundschaft sich selbst nicht genug sein kann. Eine Freundschaft, wie sie in vielen Filmen der frühen 90er thematisiert wird, ist diesen beiden Frauen allein durch die liebevolle Beziehung Tracys zu ihrer Familie unmöglich. Die Voraussetzungen für eine enge Frauenfreundschaft, die Christiane Peitz für die Filmfiguren der 90er Jahre beschreibt, können zwar vielleicht von Megan, nicht aber von Tracy erfüllt werden:

„Frauen sind einsam, aber nur, was die Männer betrifft. Von denen werden sie misshandelt, ignoriert oder im Stich gelassen. (...) Über Mangel an tatkräftigen Freundinnen können die Leinwandheldinnen hingegen nicht klagen. In *Thelma und Louise* erschießt eine Frau den Mann, der ihre Freundin vergewaltigen will. Alan Rudolphs *Tödliche Gedanken* erzählt die Geschichte gleich zweier solcher Morde. Cynthia (Demie Moore) und Joyce (Glenn Headly) betreiben gemeinsam einen schäbigen Schönheitssalon in einer Industriestadt des amerikanischen Ostens. Aus Notwehr und Solidarität töten die Freundinnen den Ehemann der jeweils anderen, einen brutalen Alkoholiker und einen spießigen Law-and-Order-Fundamentalisten (...). Wie Thelma und Louise sind sie realistisch genug zu wissen, dass sie vor Gericht keine Chance hätten. Das Märchen vom Ehe- und Familienglück haben sie längst als Illusion durchschaut (...)⁶⁴

Vor diesem Hintergrund wird klar, dass sich Tracy nicht wirklich mit Megan solidarisieren wird. Sie ist vielmehr die ‚normale‘ Seite Megans, das Sinnbild einer kleinbürgerlichen Harmonie, nach der Megan im Inneren strebt.

Mit dem Mord an Tracy gelingt es Eugene, Megan im Mark ihrer Ideale zu treffen. Megans Kampf gegen Eugene bleibt so, wenn auch durch die Inszenierung Bigelows philosophisch überhöht, ein privater. Megan rettet die Welt vor keiner globalen Bedrohung. Die Zahl der Opfer bleibt relativ gering, ihre Schicksale werden für den Zuschauer nicht weiter ausgeführt. Wir erfahren nichts über ihre Leben, über ihre Charaktere, über ihren ‚Wert‘ für die Gesellschaft. Sie bleiben stereotype Bildüberschriften: ein gutherziger alter Mann, ein

Mann (ohne weitere Identität) und eine Prostituierte. Ihr Tod ist in der Handlung entpersonalisiert und erhält nur dadurch einen Sinn, dass er als Tat auf eine mythische Ebene verweisen kann, die die beiden Hauptfiguren miteinander in Verbindung bringt.

3. Identifikationsmuster und Rollenspiel

Megans soziales Umfeld liefert die Folie, auf der ihr Bedürfnis nach Anerkennung sich zum Motor geriert für ihr Bestreben, Polizistin zu werden. Bigelow deutet in einer kurzen Einstellung das Gefühl von Geborgenheit an, das sich Megan im Kreise ihrer neuen Kollegen als gleichwertiges Mitglied wohl erhofft: mit den Symbolen des Polizisten als einer von ihnen gekennzeichnet, geht sie bei der Vereidigung ein in eine uniformierte, standardisierte, größtenteils gesichtslose Menschenmasse, die das Individuum verschluckt und es dadurch gleichzeitig stark macht.

Bigelow enttarnt diese Hoffnung als Illusion. Schon die nächste Einstellung schlüsselt die einzelnen Figuren wieder auf. Unser Blick fällt wieder auf Megan und es wird klar, dass auch hier ihre Einsamkeit einen Fortgang finden wird: inmitten von hunderten von Menschen ist sie die einzige Frau. Damit ganz klar wird, was das bedeutet, fokussiert die Kamera noch einen weiteren Außen-seiter: einen Schwarzen, der später Megans Partner wird. Wie Megan ist er jemand, der sich zeitlebens schwach fühlen musste, und nun endlich zu denen gehören will, die, wie er selber sagt, „bestimmt keiner so schnell anscheisst“. Ein Schwarzer unter vielen Weissen und eine Frau unter lauter Männern. Zwei Vertreter von Minderheiten im Dunstkreis der vermeintlichen Macht.

Megans Bild des Polizisten entspricht dem Filmklischee. Mit der Uniform wird Megan, so denkt sie, einer von ihnen, eine Heldin auf der Leinwand der Realität. Dreimal wird sie gefragt werden, weshalb sie Polizistin geworden ist. „Ist also dein Traumberuf?“, fragt besagter Partner sie, als sie zusammen das erste Mal auf Streife sind. Sie antwortet mit einem Grinsen: „Ja. Ich will Leute erschießen.“ Natürlich antwortet sie, ähnlich wie beim zweiten Mal, als sie von einem Bekannten Tracys auf ihre Berufswahl angesprochen wird, im Spaß. Doch die Ironie der Geschichte will, dass sich ihre Antwort schon bald als bittere Realität herausstellen wird. Megans Scherz zeigt deutlich, in welchem Maße sie in ihrer Naivität das unreflektierte Bild der Medien über die ‚harten Bullen‘ der amerikanischen Großstädte verinnerlicht hat.

Die christliche Symbolik, die mit der dreifachen Frage an die drei Hahenschreie erinnert, die Petrus Verrat an Christus einläuten, ist unübersehbar. Megan geriert sich somit als Petrus und Christus in Personalunion. Sie selbst verursacht in großen Teilen ihr eigenes Opfer, verrät sich selbst, indem sie sich in den Kampf mit Eugene fügt. Das Ende des Filmes wird dies in seiner

christlichen Ikonografie der Pietà-Situation nochmals aufgreifen und Megan als geopfertem Erlöser inszenieren. Megan wird, nachdem sie sich selbst den Strukturen des Helden ergeben hat, wie tot von zwei Polizisten aus einem Auto gehoben. Die Arme der Polizisten umfassen dann ihren leblosen Körper in einer Geste von behutsamer Zärtlichkeit.

Das standardisierte Heldenbild, das Megan in dem kurzen Gespräch mit ihrem Kollegen reflektiert, versucht sie sich als neue Identität anzueignen. Diese Rolle kann sie aufgrund ihrer ambivalenten Motivationen (einerseits stark aufzutreten, andererseits damit aber nicht, wie der Actionheld, die Einsamkeit bewußt als Opfer anzunehmen, sondern diese gerade zu verhindern) nur wie eine Verkleidung tragen, nicht aber voll ausfüllen.

Nach ihrer Verurteilung macht sich Megan in ihrer neuen Uniform auf den Heimweg. Der filmische Subtext, den Bigelow mit vielen Hinweisen auf die Narration versehen hat, warnt den Zuschauer per Graffiti, der Illusion zu erliegen, in jeder Polizeiform stecke ein (viriler) Held. Nicht alle Worte an der Wand im Bildhintergrund sind erkennbar, doch schon auf den ersten Blick zu lesen ist das Wort „Lie“ (Lüge). Bei näherem Hinschauen lassen sich auch noch weitere Worte entziffern, so dass sich der Satzteil „believed in big lie“ (sie glaubten an eine große Lüge) ergibt. Gabriele Jofer macht auf die vielen versteckten Hinweise im Film aufmerksam, die, wie sie schreibt, „(...) ihre stummen Kommentare zu den kommenden Vorfällen abgeben (...)“, und die mit dazu beitragen, dass die Struktur von *Blue Steel* tiefer ist, als es die oberflächliche Narration vermuten ließe⁵.

An diese Einstellung montiert die Regisseurin Bilder Megans, die in ihrer Uniform die Straße hinuntergeht. Zwei Mädchen kommen ihr entgegen, die sich nach dem vermeintlichen jungen Mann umsehen. Die beiden Mädchen sind ein humoristischer Verweis auf die Wirkung von Uniformen als geschlechtsspezifische Verkleidung. Megan wird, wie schon die Eröffnungssequenz illustriert hat, in ihrer Uniform äußerlich zum Mann. Dieser Tatsache trägt auch die Bemerkung ihrer Freundin Tracy Rechnung, wenn diese zu ihr nach der Verurteilung sagt: „Megan, ich bin stolz auf meinen Polizisten. Ich liebe dich.“ Die Crux dabei ist, dass die Veränderungen Megans auf ihr Äußeres beschränkt bleiben. Sie zeigt trotz ihres häufig androgynen und gleichzeitig scheuen Auftretens kaum Ähnlichkeit mit anderen bekannten Filmheldinnen, wie G.I. Jane (*G.I. Jane*) oder Ripley (*Alien I-IV*), die auf eine weibliche Inszenierung ihrer Körper zugunsten eines betont männlich wirkendem Aktionismus verzichten.

Die anfänglichen Erfolge, die Megan mit ihrer geliebten Geschlechtsidentität in der Außenwelt verzeichnen kann, kehren sich innerhalb des Polizeireviers (das im Sinne der Copfilm-Tradition als Pool potentieller, meist gesichtsloser, Helden verstanden werden kann) in Fehlschläge um. Hier wird die Tarnung, die ihr die Uniform außerhalb zu gewähren scheint, als ungebührlicher Griff zu den Insignien männlich kodierter Macht verstanden. Ihre

Weiblichkeit stempelt sie zur Außenseiterin. Die patriarchalischen Spielregeln, die im Präsidium herrschen, erweisen sich als unüberwindliches Hindernis, an dem Megans naive Vorstellungen von Heldentum zerschellen müssen.

Die Uniform Megans ist und bleibt unter diesen Umständen Staffage. Ein Beispiel hierfür ist auch der Moment, in dem Megan in Uniform nach Hause kommt, und versucht, ihre neue Identität in ihre leere, leblose Wohnung einzutragen. Die Einsamkeit, die in dieser Situation übermächtig wird, löst sich durch die neue Rolle Megans nicht in Wohlgefallen auf. Die Stimme ihrer Mutter auf dem Anrufbeantworter, die ihr mitteilt, dass sie zur Verteidigung ihres einzigen Kindes nicht kommen konnte, vernichtet mit einem Schlag die Aufwertung, die Megan sich von ihrer Verkleidung erhofft hat. Das Bild, das Bigelow benutzt, um Megans Gefühle auszudrücken, ist eine kleine Geste: Megan, die auf der Kante ihres Bettes sitzt, nimmt sich die Dienstmütze vom Kopf und betrachtet sie mit einem traurigen Lächeln.

Der Grad, in dem Bigelow das Heldenklischee des Actionfilms ironisiert, kommt erst mit dem Ende des Filmes voll zur Geltung. Die oben beschriebene Isolation Megans gleicht auf den ersten Blick in vielen Komponenten der den Reintegrationsprozessen des Actionfilms vorangehenden notwendigen Reduktion des Helden auf sich selbst.

Den narrativen Strukturen des Actions an ihrer Oberfläche weiter folgend, konfrontiert Bigelow ihre Protagonistin mit einer Situation, in der sie doch noch den ersten Schritt auf den Weg zur Heldin bestreiten kann. Der Unterschied zum ‚reinen‘ Actionfilm steckt auch hier wieder im Detail: Megan folgt vorschnell und bereitwillig den Vorgaben ihres Heldenideals. Der traditionelle Actionheld gerät eher unfreiwillig, und wie um die bestehende Gefahr zu potenzieren, widerstrebend, in die Position des Retters hinein, bevor er sich mit den Strukturen seiner Rolle aussöhnt. Während Megans Partner eine kurze Pinkelpause einlegt, beobachtet sie in einem Laden auf der anderen Straßenseite einen Überfall. Nach kurzem Zögern stürmt sie aus dem Laden, in dem sie gerade zwei Kaffee kaufen wollte; wohlgermerkt ohne ihren Partner, der in der angrenzenden Toilette noch seinem Bedürfnis nachkommt, auch nur durch Zuruf von der Situation in Kenntnis zu setzen.

Ironie des Schicksals und Rache gedemütigter Weiblichkeit: Ihr urinierender Partner bringt Megan in die glückliche Lage, nun ganz allein und ohne Kontrolle von außen ‚ihren Mann zu stehen‘. Megan pirscht sich mit gezückter Pistole und außer Atem durch das Lager des Ladens an den bewaffneten Täter heran. Wie sie ihren Weg in diese hinteren Räume gefunden hat, lässt Bigelow ungeklärt. Fast scheint es als hätte der pure Wille der Heldin gereicht, um sie an den Ort des Geschehens zu befördern. Wie in der Prüfungssituation, zweifelt auch hier der Täter ihre Autorität an. „Ich habe keine Zeit, dich zu ficken, Schätzchen!“ ruft er ihr zu und bedroht sie mit einer Waffe. Megan schießt. Diesmal ist es keine Übung mehr. Sie schießt nicht ein Mal, sondern bis das

Magazin leer ist. Offen bleibt an dieser Stelle, ob sie aus Nervosität und mangelnder Routine so handelt, oder ob die vielen Schüsse nicht auch Ausdruck dafür sind, dass Megan die beruflichen und familiären Demütigungen, denen sie ausgesetzt wird, nicht mehr ertragen kann.

Dieser Vorfall fungiert als heimliche Initiation Megans. Durch den Tod des Ladendiebs verliert sie ihre Unschuld, die Grenze der „anderen Welt“, wie Bigelow es nennt, ist überschritten.⁶ Das Phantasma ihres Heldenideals ist in Megans Realität eingebrochen und wird von nun an seinen Preis fordern.

Bigelow verankert diesen Moment auf einer mythischen Ebene, die die Narration vom Modell des reinen Actionfilms fort führt hin zu den oben angesprochenen Genrehybridisierungen. Später wird sie diese Sequenz in einer anderen spiegeln, in der die Bildsymbolik expliziter auf die Verbindung von Tod und mythischem Moment hinweist: Megan schießt dabei, wütend auf Nick Mann, auf eine schwarze Zielscheibe in Menschenform. Durch die Einschusslöcher, die sich in der Herzgegend der Figur befinden, dringt von hinten gleißendes Licht. Gabriele Jofer interpretiert diese Sequenz als Verweis auf Megans Bestimmung, den „schwarzen Mann“ Eugene am Ende zur Strecke zu bringen.⁷ Wie hier, zeigt sich an vielen Beispielen die komplizierte Tiefenstruktur des Films, die die Bilder mit oft doppeldeutigen Verweisen ausstattet, die sich aber nicht gegenseitig ausschließen, sondern vor allem in ihrer Komplexität ein ‚rundes‘ Bild ergeben.

4. Weiblichkeit und Objektivierung

Durch die Ambivalenz von Integrationsbedürfnis und Heldenimitation, die dem strukturellen Konzept der Filmfigur Megan zugrunde liegt, wird diese vor der Schablone des Actionhelden zum gegenläufigen Modell, das seinen eigenen Regeln gehorcht. Dies wird unter anderem dann offensichtlich, wenn Megan im Beisein von Männern Verhaltensmuster an den Tag legt, die geradezu klischeehaft nach den Regeln tradierter Geschlechterrollen ablaufen, obwohl sie andererseits nur selten als Frau mit weiblichem Auftreten im konventionellen Sinn inszeniert wird. (Wie oben schon angeführt, steht eine explizite Akzentuierung der sexuellen Reize Megans häufig im Zusammenhang mit Gewalt und Waffen. Sie spiegeln also immer auch die Verbindung von Eros und Thanatos wider, die vor allem in der Figur Eugenes ihren Ausdruck findet.)

Nachdem das erste Mordopfer mit einer an sie adressierten Kugel in der Brust gefunden wurde, und Megan bei ihren Kollegen dadurch noch mehr in Misskredit geraten ist, trifft sie auf Eugene und fühlt sich von ihm verstanden und angezogen. Er erscheint einfühlsam und gleichzeitig lebenserfahren. Megan ordnet sich ihm sofort unter, als bestünde ihr Verständnis von Weiblichkeit vor allem in Subordination. Dies spiegelt auch der Dialog der beiden

im Restaurant, in das Eugene Megan spontan beim ersten angeblichen Kennenlernen einlädt. Es ist ein gutes Restaurant, und Megan erscheint sichtlich verunsichert:

M: „Ich weiss gar nicht, was ich sagen soll.“

E: „Sie soll'n ja auch gar nichts sagen.“

M: „Dann bin ich still.“

Auch während des Hubschrauberfluges, zu dem Eugene Megan einlädt, wird Megan gemäß eines konventionellen filmischen Frauenbildes charakterisiert. Megan befindet sich dank Eugene im ‚Wunderland‘ einer unreal anmutenden Stadtansicht. Mit der chaotischen, beinahe apokalyptischen Realität der Stadt, in der beide leben, hat dieses Bild nichts mehr gemein. Eugene entführt Megan aus dem Chaos, das ihre Existenz bestimmt, durch eine einfache räumliche Distanzierung, die die Möglichkeit der Abstraktion schafft. Megan reagiert wie ein kleines Kind. Sie, die staunend aus den Fenstern des Hubschraubers in die Nacht blickt, wird dabei gleichzeitig zum Blickobjekt Eugenes. Er blickt nicht mehr hinaus, sondern scheint die Welt nur noch durch den Anblick Megans erfahren zu wollen.

Die Objektivierung, die Eugene an Megan vornimmt, geht allerdings, wie der Kontext zeigt, über eine Fetischisierung der Frau als Blickobjekt hinaus. Nicht Megans Weiblichkeit fungiert an erster Stelle als Schlüssel zu Eugenes Begehren, sondern ihre Fähigkeit zu töten. Für ihn verkörpert sie, nachdem sie den Ladendieb erschossen hat, eine mystifizierte Heldin, die mit reinigender Wirkung Blut fließen lässt – das realisierende Pendant zu seinen bis dahin wohl nur phantasmagorischen Wünschen, als Racheengel Gottes durch die Welt zu ziehen.

Der Objektivierung Megans durch die Blicke Eugenes folgt eine andere auf der Dialogebene durch Nick Mann. Als Megan von ihrem Ausflug mit Eugene nach Hause kommt, wartet Nick schon in ihrer Wohnung. Damit ist er einfach in einen Raum eingedrungen, der eigentlich zum Schutz vor der Außenwelt dient, und hat diesen auf jede nur erdenkliche Weise okkupiert. Mit einer Tüte Chips in der Hand gibt er ihr zu verstehen, dass er sie als Hausfrau für untauglich hält. Sie ist seiner Meinung nach kein guter Polizist (eine gute Polizistin scheint seinen patriarchalischen Vorstellungen nach ein Paradoxon zu sein), sie ist noch nicht einmal eine gute Hausfrau. Ohne eine Existenzberechtigung als Hausfrau, als, wie es scheint, untere Kategorie von legitimer Weiblichkeit, vervollständigt sich so die, durch Eugene vorgenommene, Objektivierung der ‚Frau‘ Megan zum ‚Ding‘ Megan. Nick Mann, dessen Name zu diesem Zeitpunkt noch Programm zu sein scheint, macht Megan zum geschlechtslosen Besitztum, wie er ihr unmissverständlich klar macht: „Für den Fall, dass sie's noch nicht kapiert haben: Jeder Teil ihres Lebens geht mich etwas an. Sie gehören mir.“

5. Der Tod als metaphysisches Narrationselement

Die Motivation für Eugenes Todesfaszination ist weniger Gewaltverherrlichung, als ein mit erotischen Heilsfantasien aufgeladenes Machtspiel. Eugene oszilliert zwischen krankhaftem Wahn, ein neuer Erlöser zu sein (Stimmen scheinen ihm dies einzugeben) und einer schon fast abgeklärt wirkenden philosophischen Haltung über die Verschmelzung von Eros und Thanatos. Bigelow transponiert mit dieser wahnhaften erotisierten Todesfaszination die Diegese auf eine mythische Ebene innerhalb der filmischen Strukturen, die den Film von der konventionellen Action-Narrativik distanziert.

Nachdem Megan den Ladendieb erschossen hat, nimmt Eugene, der als Kunde im Laden anwesend war, die Waffe des Täters an sich und beginnt, vom Moment des Todes fasziniert, mit Kugeln, in die Megans Name geritzt ist, wahllos Menschen zu erschießen. Gleichzeitig fingiert er ein zufälliges Kennenlernen, um ihr näher zu kommen. Als er die Zeit für reif hält, gibt er sich Megan in seiner Wohnung zu erkennen. In einer stark erotisch aufgeladenen Situation bittet er sie, ihre Waffe auf ihn zu richten, so wie sie es damals getan hat, als sie dem Dieb gegenüberstand. Megan, entsetzt von ihrer Erkenntnis, einem kaltblütigen Mörder aufgesessen zu sein (und im kaltblütigen ist wohl der Unterschied zwischen den beiden zu sehen), distanziert sich von Eugene in dieser Sequenz innerlich und äußerlich. Sie nimmt eine Position im Raum frontal zu ihm ein und versucht, ihn mit ihrer Waffe in Schach zu halten. Eugene bleibt als ihr Gegenpol ruhig und souverän. Die auf einer ‚rationalen‘ Ebene vollzogene Distanzierung der beiden Charaktere zueinander, unterwandert Bigelow allerdings durch die gegenteilig strukturierte *Mise-en-scène*. Hier positioniert sie die Figuren während der Shot-Gegenshot-Montage des Dialoges innerhalb des Frames so, dass für den anderen, den Gegenpart, noch ausreichend Platz wäre. Die räumliche Leere an der rechten oder linken Seite der Figur verweist auf das Fehlen des anderen. Auch der freie Stuhl neben dem dezentral platzierten Eugene wird zur imaginierten Plattform für die beiden (eigentlich doch) zusammengehörenden Seiten, die Megan und Eugene als Gut und Böse von nun an personifizieren.

Die Betonung der janusköpfigen Zugehörigkeit des Doppelpaares Eugene/Megan treibt Bigelow auf den mythifizierten Showdown hin weiter an. Nach der Ermordung Tracys zeigt sie Eugene in zwei kurzen Einstellungen. In der ersten vergräbt eine Hand eine Pistole, in der zweiten – einer ‚Amerikanischen‘⁸, aber mit abgeschnittenem Kopf – wütet Eugene an seinem Schreibtisch. Beide Einstellungen stehen im zeitlichen Erzählfluss ungeortet und werden von der Sequenz der noch am Tatort am Boden liegenden Megan geklammert. Die Einstellungen von Eugene bekommen dadurch einen desintegrierten, irrealen Charakter, der sie in die Nähe einer von Megan visionierten Einsicht über das Verhalten Eugenes rücken.

6. Die Macht des Blicks

Es ist Eugenes Wunsch, Megan nochmals beim Töten betrachten zu dürfen, so, wie er damals im Supermarkt Zeuge ihres ersten ‚Mordes‘ sein durfte – für ihn eine Initiation, wobei nicht klar wird, ob sie Auslöser oder nur Verstärker seines Wahns ist. Mit der visuellen Lust kommt ein Motiv zum Tragen, das in den Filmen Bigelows immer wieder eine zentrale Stelle einnimmt. Nicht im Blut, sondern im identitätsstiftenden Blick, der den Mainstreamfilm sonst strukturell eher im Hintergrund bestimmt, und den die Figuren als Sehende und als Gesehene ertragen müssen, in diesem Blick liegt der wahre Horror, die wahre Gewalt ihrer Filme begraben.

In *Blue Steel* wird die Beschäftigung mit der Schaulust zum metasprachlichen Kern der Narration. Megan verweist darauf indirekt, wenn sie nach der Festnahme Eugenes im Revier erklärt: „Er wollte mir dabei zusehen, wie ich meine Waffe halte.“

Nichts anderes ist Ziel des Films. Das Publikum will zusehen, wie Megan ihre Waffe hält. Sprich, wie sie in Gefahr gerät und diese meistert, wie sie kämpft und gewinnt, oder eben auch verliert. Megan wird so gezwungen, die Strukturen einzulösen, die in dem Stereotyp des Actionhelden verankert sind. Das Mainstreamkino der frühen 90er macht mit seinen Thelma und Louises, mit seinen Cynthia und Joyces vor, was auch von Megan als Heldin erwartet wird: tatkräftiges Zupacken ohne allzu lange zu überlegen.

Mit dieser Erwartungshaltung spielt Bigelow bei ihren Inszenierungen und sie gibt ihr mit Eugene ein innerdiegetisches Gesicht. Durch den Wunsch, Megan mit einer Waffe in der Hand zu sehen, bietet Eugene dem Zuschauer eine klare und nicht zurückweisbare Identifikationsmöglichkeit. Megan geriert als gemeinsames Blickobjekt der Zuschauer und Eugenes. Statt dem traditionellen Erzähl-Schema zu folgen, bricht Bigelow hier aber die narrative Struktur auf. Ihre Heldin folgt nicht einfach den Erwartungshaltungen der Voyeure, sondern sie verzweifelt an ihnen und reflektiert sie so auf die Rezeptionsebene.

Nach dem Mord an Tracy folgen Megan und Nick Eugene in seine Wohnung. Dort sitzt er im Dunkeln und wartet auf Megan. Die Kamera wechselt nach einer Weile auf seine Seite. Der Zuschauer befindet sich mit ihm zusammen in einer Position, die das Halbdunkel des Kinosaals aufgreift. Auf der anderen Seite erscheint Megan im hellerleuchteten Ausschnitt des Türrahmens. Megan befindet sich wie auf einer Leinwand, die Waffe hält sie auf Eugene gerichtet, der sie gelassen und gleichzeitig gebannt betrachtet. Er ist der Zuschauer, das personifizierte Publikum, das von dem Anblick ästhetisierter Gewalt fasziniert, seinen Helden dazu verpflichtet, immer neue Gewalttaten zu verüben. Eugenes Morde sollen nur eines bezwecken: Megan zum Handeln zu zwingen. Ihr die Waffe in die Hand zu geben, damit wir sehen können, wie sie schießt. Eugene erklärt Megan, dass er ihren Körper liebt, und dass sie gut aussehe, und das

alles aus der Position des Zuschauers heraus, der im abgedunkelten Kinosaal sitzt und die erleuchtete Leinwand des Türausschnittes betrachtet. Seine Worte verweisen auf den Starkult, der die Filmheldinnen zu lebenden Fetischen macht. Mit Eugene holt Bigelow den Zuschauerblick und die ihm unterworfenen Automatismen in die filmische Diegese zurück. Sie spiegelt den Zuschauerblick nicht nur, sondern sie zeigt seine ureigenen Funktionsweisen auf. Dass der Zuschauerblick die Filmfigur zum Objekt werden lässt, ist das Dilemma vieler weiblicher Figuren Bigelows. Der Objektstatus gleicht einer Auslieferung der Figur an die Macht des Zuschauers, der durch seine Rezeption der Diegese diese gleichzeitig beeinflusst. Bigelow thematisiert die Machtstrukturen, die dem voyeuristischen Blick inhärent sind, aber sie lässt ihre Heldin nicht aus ihnen ausbrechen. Megan wird damit zur Kämpferin wider ihren Willen, die in ihren Handlungen dem Willen ihres innerdiegetischen, sowie ihres extradiegetischen Publikums Folge leistet. Die Befreiung von der Bedrohung, die Eugene für sie und andere darstellt, führt auf der Metaebene und im Subtext zu einer Unterwerfung unter die Regeln der Skopophilie, der der Zuschauer frönt.

Nach der Begegnung mit Eugene, ändert Nick Mann seine Einstellung zu Megan. Er wird zu ihrem Verbündeten. In dem Moment, in dem er sein patriarchalisches Rollenverhalten Megan gegenüber aufgibt, schwinden aber auch seine Fähigkeiten, aktiv die Handlung zu bestimmen. Nick sitzt neben Megan im Auto. Sie warten in der Dunkelheit darauf, dass Eugene seine Waffe sucht, die er im Park vergraben hat. Nicks Beurteilung der Situation lässt kaum noch etwas von der Souveränität erkennen, mit der er anfangs den Fall gehandhabt hat. Sein Fazit fällt eigentlich vernichtend aus: „Wir haben Ahnungen und Schlussfolgerungen und Instinkt: Das ist alles.“ Auch mit den eher weiblich konnotierten Eigenschaften wie Ahnung und Instinkt bereitet Nick Mann eine mögliche weibliche Umschreibung seines Charakters vor. Bigelow geht damit sicher, dass ein betont männlich aktiver Charakter an der Seite Megans nicht von ihrer eigenen Konzeptionalisierung ablenkt.

Nick ist auch derjenige, der an Megan zum dritten und letzten Mal die Frage stellt, warum sie Polizistin geworden sei. Diesmal ist Megans Antwort: „Seinetwegen“, und sie meint damit Eugene.⁹ Megan ist durch Eugene zu dem geworden, was er in ihr von Anfang an gesehen hat. Dadurch, dass er ihr die Verbindung mit ihm aufzwingt, wird sie zur ‚wahren‘, zur konventionellen Actionheldin, die auch wir in ihr sehen wollen. Die Zeit der Kompromisse, die Megan in ihrer ambivalenten Identifikation mit ihrem Heldenideal versuchte für sich aufrecht zu erhalten, ist vorbei. Entgegen ihrem eigentlichen Bedürfnis nach Integration muss sie nun endgültig zur einsamen Heldin werden, um sich von Eugene wieder befreien zu können. Die Situation gleicht einer Zwickmühle: Egal, wie Megan handelt, sie verliert. Eugene erreicht die Verschmelzung mit ihr allemal: Verweigert sie sich seinen Wünschen, ihn zu erschießen, bleibt

sie zwar von dem Objektstatus verschont, dem sie unterliegt, wenn sie sich der Heldenstruktur unterwirft, aber Eugene vernichtet alles um sie herum. Greift sie ein, erschießt sie ihn, dann unterstellt sie ihre Person dem Heldenschema, das Eugene für sie in dem Moment entworfen hat, in dem er sie töten sah.

Kurz darauf wird klar, dass sich Megan dem Diktat des Action ergeben hat. Sie wird zur Heldin und macht Ernst mit den Strukturen, die diesem Helden-tum immanent sind. Der Weg zum Einzelgängertum führt über Nick Mann, den sie überrumpelt und mit Handschellen ans Lenkrad fesselt. Nick, den sie abhalten möchte, ihr zu folgen, wird zum unfreiwilligen Köder auf der Jagd nach Eugene. Die eigentlich typisch weibliche Rolle eines Objektes auf dem Präsentierteller kommt nun ihm zu. Auch in dieser Sequenz spiegelt Bigelow wieder die konventionellen Inszenierungsstrategien des Mainstreams. Eugene erscheint am Fenster des Wagens und hält Nick eine Waffe an die Schläfe. Sein Monolog verweist auf die Bedeutung des konstituierenden Blickes auch für den Moment des Todes. Den Tod zu sehen, ihm in die Augen zu sehen, treibt den Menschen an den Rand seiner Erkenntnisse. Eugene, von der mythischen Seite des Todes besessen, möchte diese Grenze überschreiten. Seine Forderungen sind deutlich: „Sieh mich an. Du sollst mich ansehen. Ich will, dass du siehst, wie die Kugel kommt. In deinem Gesicht will ich es sehen.“

In *Strange Days*, ihrem bislang letzten Film, wird Bigelow versuchen, diese Forderung visuell umzusetzen.

7. Der Showdown

Eugene erschießt Nick nicht, denn Megan erscheint auf der Bildfläche. Eine Verfolgungsjagd nach Hollywood-Manier beginnt quer durch die Straßen der Stadt. Megan wird Eugene verlieren. Dieser sucht angeschossen Zuflucht ausgerechnet in Megans Wohnung. Auch Megan und Nick treffen dort wenig später ein. Es kommt zum Liebesakt zwischen den beiden, mit Eugene als heimlichem Zeugen, der, die Waffe im Anschlag, vom Badezimmer aus das Treiben der beiden verfolgt. Als Nick nach dem Akt das Bad betritt, schießt Eugene ihn nieder. Dann geht er ins Schlafzimmer und überrumpelt Megan, die noch im Bett sitzt. Er versucht sie zu vergewaltigen. Megan kann sich erst nach einiger Zeit zur Wehr setzen. Es kommt zum Kampf, doch Eugene kann wieder entweichen. Megan und Nick, der schwer verwundet ist, kommen ins Krankenhaus, der Ausgangspunkt für den finalen Showdown. Doch obwohl Megan nun ganz nach Heldenmanier einen Polizisten niederschlägt, um an dessen Uniform zu gelangen, wirkt diese doch immer noch wie eine Verkleidung. Die ausgelatschten Turnschuhe, die sich mit noch leicht benommenem Gang auf den Weg machen, verraten noch einmal die ‚wahre‘ Megan. Und auch ihr Blick auf den mit dem Tode ringenden Nick zeigt ein Mitleid, das weniger als

instrumentalisierter Motor für Rache zu taugen scheint, als dass es das Wissen um Verlust spiegelt, mit dem Megan in die Schlacht zieht.

Zwei Gründe sind es am Ende, die Megan zur Heldin werden lassen: die Liebe zu einem hilflosen Nick Mann und die beginnende Morgendämmerung, die die Schwester im Krankenhaus mit den Worten: „Es ist fünf Uhr, es wird bald hell werden.“ und mit einer Schlaftablette für Megan einläutet. Doch bevor Megan schlafen kann, muss Eugene sterben. Die Erhöhung der Geschichte ins Fantastische greift auch hier. Damit das Dunkel des Noir aus den Bildern des Filmes weichen kann, muss Megan ihre dunkle Seite – Eugene – töten. Bigelow inszeniert die Handlung an dieser Stelle des Filmes so stark nach mythischen Codes, dass klar wird, dass Megans Handeln nichts mehr mit selbstgewähltem, handfestem Heldentum gemein hat. Ihre Handlungen haben längst mythische und fatalistische Züge angenommen. Die Entschlossenheit Megans wird vor diesem Hintergrund zu einer determinierten und dadurch in sich relativiert.

Als Megan das Krankenhaus verlässt, setzt Bigelow sie als Schattenwesen in Szene, das sich, in einer Nebelwand verschwindend, auf seinen letzten Weg macht. Das Bild, das Bigelow hier heraufbeschwört erinnert an ihr Lieblingsthema Grenzüberschreitungen und wirkt gleichzeitig als eine Reminiszenz an *Near Dark*, ihren Vampir-Western von 1987. Megan nimmt die Züge einer Untoten an, ihre Bewegungen erscheinen plötzlich wie ferngelenkt, ihr Blick ist glasig. An die vielschichtige differenzierte und in ihrer Einsamkeit höchst lebendig wirkende Megan erinnert in dieser Sequenz nichts mehr.

In dem folgenden Duell zwischen ihr und Eugene in einer U-Bahn-Station wird Megan verletzt. Blut tritt aus ihrem Arm – Stigma des Actionhelden. Es folgt der Aufstieg zurück ans Tageslicht. Wie aus einem Grab schleppt sich Megan die Treppen der U-Bahn-Station hoch, dem finalen Show-Down entgegen. Das Ende von *Blue Steel* ist ganz nach den visuellen Konventionen des Actionfilms inszeniert. Prägend sind jetzt die schnellen Schnitte, eine dynamische Kamera, und eine helle Ausleuchtung, die während des übrigen Filmes weitestgehend vermieden wurde.

Eugene gewinnt das Duell, indem er Megan dazu zwingt, ihn zu erschießen. Megans Blick aus dem Bild heraus beantwortet die Frage nach der Konzeption der Heldin und erinnert an die Anforderungen des Kinos an seine Figuren. Megan unterliegt dem Zwang, zur Heldin zu werden. Ihr Sieg, lebend aus dem Duell hervorzugehen, ist gleichzeitig ihr größtes Opfer, ihr ‚Tod‘. Die charakterlichen Konzeptionen, die die Figur Megan Turner über weite Strecken ausgemacht haben, sind danach wie ausgelöscht. Mit der Vernichtung des Bösen ist auch das Gute gestorben, ganz im Sinne der Doppelhaftigkeit, die die beiden Protagonisten als ungleiches Paar personifiziert haben. Nach dem Tod Eugenes ist Megans Existenz grundlos geworden. Der Film hat beide Seiten narrativ zu eng miteinander verbunden, als dass die eine ohne die andere weiter bestehen könnte. Megan lässt die Waffe fallen und erstarrt zur Abwesenheit. Unbeteiligt,

aphatisch und den Blick von der Kamera abgewandt, hat sie in der Geschichte ausgedient.

Anmerkungen

- 1 Kathryn Bigelow/Gavin Smith: „Gavin Smith interviewt Kathryn Bigelow für *Film Comment* anlässlich des Kinostarts von *Strange Days*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 163.
- 2 Kay Kirchmann: „Die Rückkehr des Vaters. Psychomotorik und phantasmatische Strukturlogik des zeitgenössischen amerikanischen Actionfilms“, in: *Film-Dienst*, 24/96, S. 45-60.
- 3 Gabriele Jofer: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 84.
- 4 Christiane Peitz: *Marilyns starke Schwestern – Frauenbilder im Gegenwartskino*, Hamburg 1995, S. 24.
- 5 Gabriele Jofer: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 96f.
- 6 Kathryn Bigelow/Gavin Smith: „Gavin Smith interviewt Kathryn Bigelow für *Film Comment* anlässlich des Kinostarts von *Strange Days*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 155.
- 7 Gabriele Jofer: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Welf Kienast/Wolfgang Struck (Hrsg.): *Körperinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 88.
- 8 Einstellungsgröße. Der Bildausschnitt ist dabei so gewählt, dass der Körper der Filmfigur von Scheitel bis zur Hüfte sichtbar ist. Die „Amerikanische“ kommt aus dem Western, und ermöglicht dem Zuschauer sowohl das Gesicht eines Charakters, als auch dessen Pistolengürtel im Blick zu haben.
- 9 Megans Antwort auch in Bezug auf ihren Vater zu interpretieren, der mit seiner häuslichen Gewalt zur Berufswahl seiner Tochter beigetragen hat, ist eine weitere Möglichkeit, die in der Sequenz mitschwingt. Das ‚Böse‘ wird dann zum Universalbegriff, der weit in Megans Kindheit zurückreicht und der in Eugene nur eine weitere Verkörperung findet. Für diesen Hinweis bedanke ich mich bei der Diskussionsrunde zu *Blue Steel* vom 26.06.01 im Kommunalen Kino/Freiburg.

Literatur

Bigelow, Kathryn/Smith, Gavin:

„Gavin Smith interviewt Kathryn Bigelow für *Film Comment* anlässlich des Kinostarts von *Strange Days*“, in: Kienast, Welf/Struck, Wolfgang (Hrsg.): *Körpereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow*, Schüren 1999, S. 155-169.

Jofer, Gabriele: „Suchbilder – Im Labyrinth von *Blue Steel*“, in: Kienast, Welf/Struck, Wolfgang (Hrsg.): *Kör-*

pereinsatz – Das Kino der Kathryn Bigelow, Schüren 1999, S. 79-97.

Kirchmann, Kay: „Die Rückkehr des Vaters. Psychomotorik und phantasmatische Strukturlogik des zeitgenössischen amerikanischen Actionfilms“, in: *Film-Dienst* 24/96, S. 45-60.

Peitz, Christiane: *Marilyns starke Schwestern – Frauenbilder im Gegenwartskino*, Hamburg 1995.

Doppelte Fremde? Die Verbindung homosexueller und kultureller Fremdheit in Filmen der Gegenwart

Klassenkampf oder Emanzipation: Fassbinders *Faustrecht der Freiheit*

Im Jahr 1975 kam ein Film von Rainer Werner Fassbinder in die Kinos, der regelrechte ideologische Grabenkämpfe auslöste: Er hieß *Faustrecht der Freiheit*. Der Film schildert das Schicksal eines homosexuellen Jahrmarktarbeiters mit dem Namen Franz Biberkopf (er wird von Fassbinder selbst gespielt), der im Lotto gewinnt und daraufhin von einem reichen Industriellensohn namens Eugen als Lover angenommen und schamlos ausgebeutet wird: Glück im Lotto, Pech in der Liebe. Franz Biberkopf wird von seinem upper class-Lover gedemütigt, und die wohlhabenden Freunde mustern den schwulen Proletarier wie einen Affen im Zoo. Die Unterdrückung des Franz Biberkopf kommt in der zweiten Hälfte des Films auch in Dialogen deutlich zum Ausdruck. Am Ende hat Franz alles verloren – seinen Lover und sein Geld. Schließlich bringt er sich mit Gift um. Die letzte Einstellung prägt sich dem Zuschauer besonders ein: Franz liegt tot in einer Münchner U-Bahn-Station auf dem Boden, die Leute gehen achtlos an ihm vorbei, zwei Jungen holen ihm das letzte Geld aus der Tasche.

Die Empörung richtete sich damals gegen die Tatsache, dass in dem Film ein armer Schwuler von einem reichen Schwulen diskriminiert und ausgebeutet wird – das schien wie ein Hohn auf die neue Schwulenbewegung, die gerade verkündete: gemeinsam sind wir stark. Fassbinder hielt dagegen, ihn habe in dem Film vor allem die Klassenfrage interessiert, der Unterdrückungsmechanismus überhaupt; er bezweifelte die Einzigartigkeit der Schwulenunterdrückung.¹ Wie die kommunistischen Gruppen sah er darin nur einen Nebenwiderspruch, der sich zusammen mit dem Hauptwiderspruch – dem Antagonismus der Klassen – auflösen würde. Fassbinder verstand also die Diskriminierung der Schwulen

als Teil des Klassenwiderspruchs – und übersah dabei die *spezifische* Unterdrückung, mit der die homosexuelle Minderheit konfrontiert war.

Ein Film aus dem Jahr 1998 enthält eine späte Retourkutsche auf Fassbinders Film. *Lola und Bilidikid* von Kutlug Ataman verhält sich zu Fassbinders Film wie ein Zitat und dessen Kontrafaktur: Der Klassengegensatz ist jetzt nur noch ein Nebenschauplatz der Diskriminierung, der die schwulen Türken in Berlin, vor allem auch in den eigenen Reihen, ausgesetzt sind. Der Konflikt der Klassen ist ganz buchstäblich in eine Nebenhandlung verlegt (es ist keine Frage, dass Kutlug Ataman Fassbinders Film gekannt hat). Wie bei Fassbinder kommt es zu einer Liaison zwischen einem Reichen, dem adeligen Architekten Friedrich von Seeckt und dem armen türkischen Stricher Iskender. Doch die Gewichte haben sich verschoben: Der Reiche hat in Atamans Film keine Macht mehr über den Armen, der Proletarier Iskender erweist sich als der faktisch und moralisch Überlegene. In einer wunderbar komischen Szene beweist er diese Überlegenheit gegenüber der Mutter des Adligen, die er zu ihrer Villa am Wannsee fahren soll. Die Mutter will den ungeliebten Lover ihres Sohnes mit einer teuren Brosche abspesen und verlangt von ihm, dass er sich dafür von ihrem Sohn trennt. Iskender jedoch wirft die Brosche zum Autofenster hinaus und beschimpft die vornehme Dame, die davon ausgeht, alle Armen seien bestechlich. Der Proletarier beweist Rückgrat. Auch wenn er dem Gewerbe der käuflichen Liebe nachgeht, ist er selbst nicht käuflich.

Der Klassengegensatz ist in Atamans Film nur noch ein Nebenwiderspruch, der Hauptwiderspruch besteht in der Fremdheit von allen Seiten: der Herkunftsfamilie, der türkischen Tradition und der deutschen Kultur, der Existenz zwischen den Sprachen, der Fremdheit gegenüber der eigenen Veranlagung. Da Fassbinder sich vor allem für die polit-ökonomischen Bedingungen der Unterdrückung interessierte, vernachlässigte er die Spezifik der Diskriminierung, der die Schwulen ausgesetzt waren.

Diesem Thema widmeten sich umso ausgiebiger die Emanzipationsfilme der sechziger und siebziger Jahre, die die alten und neuen Leiden der Schwulen in Szene setzten: *Jagdscenen in Niederbayern*, *Die Konsequenz*, in England *The Taste of Honey* (1962), in Amerika Filme wie *Boys in the Band* bis hin zum ersten Hollywoodfilm, der die Schwulenthematik mit AIDS verband: *Philadelphia*. In all diesen Filmen geht es darum, dass die Schwulen – auch noch in ihrem Scheitern – das Recht auf Erlösung durch die Gesellschaft einklagen: Sie wollen anerkannt und gesellschaftlich integriert werden.

Die Überbietung des schwulen Emanzipationsfilms: *In & Out*

Eine Spätform dieses Emanzipationsfilms liegt in der Filmkomödie *In & Out* (dt. 2000) von Frank Oz vor. Das Genre des schwulen Emanzipations- und Coming Out-Films wird hier noch einmal aufgegriffen, parodistisch überboten und verabschiedet. Howard Brackett, der freundliche, allseits beliebte Lehrer an einem Kleinstadt-College steht kurz vor der Hochzeit und weiß selbst noch nicht, dass er schwul ist. Ausgerechnet bei einer Oscar-Preisverleihung wird er vor der ganzen Welt geoutet, und zwar von einem ehemaligen Schüler – was ein regelrechtes Erdbeben in der ländlichen Idylle von Greenleaf verursacht.

Dass der Film das Genre des pathetischen Coming Out-Films persifliert, zeigt der Binnenfilm, der in den Film integriert ist. Bei der Oscar-Preisverleihung an den ehemaligen Schüler wird ein Ausschnitt aus dem preisgekrönten Film gezeigt, der sich als unsägliches Machwerk erweist. Im Mittelpunkt dieses Films steht das gequälte und unfreiwillig komische Coming Out eines verletzten Soldaten, der auf der Schulter eines Kameraden durch den Bombenhagel getragen wird. Das Liebesbekenntnis von Mann zu Mann wirkt hier ausgesprochen lächerlich und lässt eine satirische Färbung erkennen. Auch der Filmtitel *Geboren am 16. Oktober* erweist sich als Persiflage von Oliver Stones *Geboren am 4. Juli*. Gleich dreierlei wird hier satirisch aufs Korn genommen: der pathosbeladene Coming Out-Film der siebziger Jahre, der problemschwangere Hollywood-Film und das Ritual der Oscar-Preisverleihungen.

Der Lehrer Brackett ist nun plötzlich out, nachdem er vorher so in war (bis zu seinem Outing im Fernsehen war er der beliebteste Lehrer der Schule). Das Outing lässt die Welt aus den Fugen geraten, wie die unehelichen Schwangerschaften die Welt der Dramen des 18. und 19. Jahrhunderts erschütterten. Doch während die unehelich Schwangeren in der Literatur etwa des Sturm und Drang mit der patriarchalischen Macht der Väter konfrontiert wurden, die die gefallenen Töchter verfluchten oder aus der Familie verstießen, sind die Väter in allen hier vorgestellten Filmen auffällig schwach oder meist gar nicht vorhanden. Das ödipale Dreieck, welches das Nadelöhr der Sozialisation und der männlichen Identitätsbildung darstellt, ist aufgebrochen und in seiner Macht geschwächt. Zwar kennt der Film Ersatz-Väter wie den Schulleiter, der aber als dementer Trottler figuriert, nicht als Repräsentant einer patriarchalischen Macht. Die Frauen- und Schwulenbewegung der siebziger und achtziger Jahre hat zu dieser Aufweichung des Ödipus sicher viel beigetragen.

Auf jeden Fall müssen sich die schwulen Söhne nicht mehr aus dem „Hals-eisen des Ödipus“⁴² befreien, das der Vater repräsentiert – eher aus der Umar-mung der Mutter. In einer Szene, die unmittelbar auf das Outing des Lehrers folgt, klagt die Mutter die Hochzeit des Sohnes ein – allerdings ist ihr die Genealogie, die in unserer Kultur patrilinear geregelt ist, ziemlich gleichgültig.

Die Heirat findet dann auch statt, aber anders, als es sich die Mutter vorgestellt hat. Die Hochzeit wird zu einem Geständnisritual, bei dem der Bräutigam vor Pfarrer und Gemeinde sein Schwulsein eingesteht. Das Bekenntnis erfolgt in aller Öffentlichkeit und bekommt gewissermaßen das Gewicht und die Verbindlichkeit eines Heiratsversprechens. Der Film spielt hier – nicht ohne parodistische Absicht – auf die Geständnisrituale schwuler Emanzipationsfilme an, wie sie in den siebziger und achtziger Jahren üblich waren. Die Parodie wird so weit getrieben, dass am Ende die ganze College-Gemeinde sich als schwul und lesbisch outet – in reiner Solidarität mit dem Lehrer. Welch ein Aufwand an Geständnisenergie: ein Outing vor der ganzen Welt im Fernsehen, ein Bekenntnis vor versammelter Kirchengemeinde, eine Geständnis-Orgie bei der Abschlussfeier des Colleges.

Foucault hat in seiner mehrbändigen Untersuchung *Sexualität und Wahrheit* auf die zwiespältige Funktion sexueller Geständnisrituale hingewiesen: Die vielfältigen Bekenntnisse, die die bürgerliche Gesellschaft ab dem 18. Jahrhundert im Hinblick auf die Sexualität hervorbringt, stellen Versuche dar, die Sexualität diskursiv zu regulieren: Die Vervielfältigung des Redens über Sexualität und der damit einhergehende Bekenntniszwang ist nicht Indikator einer großen Befreiung, sondern Multiplikator der Codes, die dem Sex seine Ordnung einschreiben.³

Der Film inszeniert mit dem öffentlichen Bekenntnis Howard Bracketts augenzwinkernd den Schritt vom falschen Leben zum echten, von der Lebenslüge zur Wahrheit, vom Schein zum Sein. Der Satz „Ich bin schwul“ bekommt hier fast einen ontologischen Status, in dem sich die neue Identität diskursiv begründen kann.

Jenseits des Emanzipationsfilms: die neue Normalität

Diese Affirmation eines schwulen „Seins“, das in den Emanzipationsfilmen lange Zeit anvisiert wurde, ist in den Filmen der letzten Jahre obsolet geworden. Geständnisrituale finden in der Regel nicht mehr statt, schon gar nicht in dieser Emphase und Exklusivität. Die Veränderung der Figurenkonstruktion trägt sicher auch der Einsicht Rechnung, dass der Begriff der Identität längst problematisch geworden ist. Identität, lange Zeit ein Funktionsbegriff des Bürgertums, wird heute nicht nur in dekonstruktivistischen Theorien, sondern auch in neueren psychoanalytischen Ansätzen problematisiert. Diese begreifen Identität zunehmend nur noch als Regulationsprinzip, wonach das Ich die Erhaltung von Kohärenz, Konstanz und Integrität anzustreben versucht. Die Grundlage dieses Regulationssystems sind Spiegelungs- und Selbstreflexionsprozesse, in denen sich das Ich permanent konstruiert und rekonstruiert, immer dem Blick der anderen ausgesetzt und an ihm gemessen. Als Beziehungs- und Reflexions-

prozess kann Identität somit niemals ontologisiert oder in irgendeiner Weise festgeschrieben werden.

In neueren Filmkomödien wird auf solche Geständnisrituale und essentialistische Festlegungen ganz verzichtet, z.B. in *Der bewegte Mann*, *Stadtgespräch*, *Echte Kerle*, *Vier Hochzeiten und ein Todesfall*. Eine Normalisierung und Entdramatisierung homosexueller Beziehungen findet hier statt, die allerdings oft mit einer Verflachung der Charaktere und einem Verlust an Tiefenschärfe erkaufte werden. Am Ende sind alle vereint in dem Bewusstsein, dass sich die Beziehungsprobleme gleichen.

Die Redramatisierung der Homosexualität: *Lola und Bilidikid*

So sehr die Verabschiedung geschlossener Identitätskonzepte in diesen Filmen zu begrüßen ist, so problematisch ist es, dass sie die *differentia specifica* unterschlagen, die spezifische Fremdheit, die Bestandteil der homosexuellen Erfahrung ist. Worauf beruht das, was ich „spezifische Fremdheit“ genannt habe? Sie ist offensichtlich in folgendem Paradox beheimatet (das Reimut Reiche vor kurzem präzise beschrieben hat⁴): In der Adoleszenzphase sind alle Jugendlichen mit der experimentellen Ausgestaltung ihrer Geschlechterrollen beschäftigt. Für die (prä)heterosexuellen Jugendlichen ist dabei die Heterosexualität der Referenzpunkt, an dem sie sich orientieren und konturieren, an dem sie ihre Gestalt und ihr sexuelles Begehren gewinnen. Und für die (prä)homosexuellen Jugendlichen auch. Das heißt: Für den Heterosexuellen ist die *eigene* sexuelle Kultur der Referenzpunkt – und für den Homosexuellen die fremde, nämlich ebenfalls heterosexuelle Kultur. Damit ist das Wesen der Andersheit des Homosexuellen benannt. Sie enthält in ihrem Innersten das (ihr zugleich so bekannte) Fremde, an dem sie sich bilden muss. Der gemeinsame Referenzpunkt „heterosexuelle Kultur“ ist zugleich abhängig von dem Referenzpunkt Familie, dem Nadelöhr der Sozialisation. Der Homosexuelle kann seine Andersheit nur *gegen* das Gesetz der Familie durchsetzen, das dem Gesetz seines Begehrens strukturell zuwiderläuft. Die Familie, das heterosexuelle Elternpaar bleibt in seinen unbewussten Fantasien als eigenartige Macht gegenwärtig. Das gleichgeschlechtliche Begehren muss gegen die Präsenz der heterosexuellen Referenzlinie aufrechterhalten werden: Das ist die Abstraktionsleistung, die dem Homosexuellen abverlangt wird.

Es ist das Verdienst eines Filmes wie *Lola und Bilidikid*, uns bewusst zu machen, dass Homosexualität einer Fremdheit ausgesetzt bleibt, die sich nicht assimilieren lässt. Der Film inszeniert die vielfältigen Fremdheiten schwuler Türken in Berlin, für die weder eine Anpassung an die deutsche Kultur noch ein Rückweg zur eigenen türkischen Tradition denkbar ist. Zur offenen Wunde und zum Kampfplatz wird dabei die Familie, die als beständiger Referenzpunkt

das Bewusstsein der Andersheit wachhält. Die Homosexualität (oder besser: der Transvestitismus) türkischstämmiger Berliner wird zum Faustpfand ihrer Nichtassimilierbarkeit.

Exponent dieser Ortlosigkeit ist in dem Film Murat, der jüngste Sohn einer türkischen Einwandererfamilie, der gerade dabei ist, seine Homosexualität zu entdecken. Es gibt insbesondere eine Szene, die seine Fremdheit nach allen Seiten zum Ausdruck bringt: Gerade wurde er von Neonazis verprügelt, da erfährt er von seiner Mutter, dass der (inzwischen verstorbene) Vater den älteren Sohn aus der Familie verstoßen hat, weil dieser sich als Frau („Lola“) verkleidete. Während die Mutter den beschmutzten und geschlagenen Sohn in einem Zuber wäscht, erzählt sie ihm die traurige Geschichte des verstoßenen Sohnes. Dabei hält sie seinen Kopf mit einem Klammergriff fest, der die familiäre Gefangenschaft des jüngsten Kindes zum Ausdruck bringt.

Diese Bedrohtheit von allen Seiten treibt in dem Film die Konstruktion einer anderen Kultur aus sich hervor, einer Kultur des Überlebens, die auf Anpassung und Eindeutigkeit verzichtet (Seeblen spricht in diesem Zusammenhang von einer „Kultur der métissage“⁶⁵). Es ist die schillernde Kultur schwuler türkischer Bauchtänzer und Transvestiten, die sich nicht ohne Stolz die „Gastarbeiterinnen“ nennen – schon der Name ist Signum einer bleibenden Differenz zur Kultur des Aufnahmelandes. Die Kultur des Überlebens konstituiert sich vom Rande her und macht die Konstruiertheit von Kultur sichtbar – ebenso wie die Konstruierbarkeit von Geschlecht, mit dem die „Gastarbeiterinnen“ ihr Spiel treiben. Dies wird in einer Szene deutlich, in der ein Mitglied der Gruppe mit der Nachbarin ein regelrechtes Verwirrspiel treibt: Fikret, der transvestitische Mann, erscheint vor der Nachbarin als Frau, die sich als Mann verkleidet hat, um sich vor den türkischen Männern zu schützen – und zugleich gibt sie vor, den Mann der Nachbarin als Frau verführt zu haben, obwohl diese ihn doch zu Recht für einen Mann gehalten hat.

Diesen Figuren, die auf geschlechtliche Eindeutigkeit verzichten, steht Billy the Kid gegenüber, ein schwuler Macho-Türke und Zuhälter, der von seinem Freund Lola verlangt, eine Geschlechtsumwandlung vornehmen zu lassen, damit sie wie Mann und Frau zusammenleben können: Er verlangt eine affirmative und eindeutige Auffassung von Geschlechtlichkeit, die in der eben erwähnten Szene lustvoll verabschiedet wird. Doch Heimat gibt es nicht mehr in der Eindeutigkeit, das klare Konzept ist gerade die Falle. Es ist wohl kein Zufall, dass der Film selbst, obwohl er zunächst als zusammenhängendes Narrativ erscheint, keine Einheitlichkeit mehr aufkommen lässt. Er spielt mit einer Vielfalt von Genres, die ihn als verwunderliches Patchwork erscheinen lassen: In den Straßenkämpfen leben die Gangs der West Side-Story wieder auf; in Murats und Lolas Geschichte ist der Film ein Familien-Melodram mit blutigem Ausgang; in der Nebenhandlung mit den Adligen wird er zur Boulevard-Komödie; zugleich ist er ein Gangster- und Actionfilm mit dem typischen

Showdown am Ende. Die Uneinheitlichkeit spiegelt sich sogar in der Kameratechnik wider: Dem schrillen subkulturellen Chaos der Transvestiten und Bauchtänzer entspricht die unruhige Handkamera, während die „Oberwelt“ mit ruhigeren Stativ-Aufnahmen ins Bild gesetzt wird.

In der hybriden Welt der türkischen Transvestiten in Berlin wird auch der Begriff des Multikulturalismus gegenstandslos, weil dieser immer noch die Begründung der Identität auf ethnisch-kultureller Basis und die Orientierung an einer Referenzkultur voraussetzt. Eine Welt „beyond multiculturalism“, wie es vor etlichen Jahren in einem Buchtitel formuliert wurde,⁶ hat zum Modell die Marginalität hybrider Kulturen, den Stolz des Ghettos, der aus der Verbannung eine neue Heimat macht. So wie in Homi Bhabhas postkolonialen Theorien der Diskurs der Minderheiten zum Modell zukünftiger Erfahrung wird,⁷ so führt der Film *Lola und Bilidikid* eine Form der Dezentrierung vor, die sich geradezu lustvoll von ethnozentrischen Modellen abhebt und auf die Masken der Integration verzichtet.

Deswegen liegt es auch in der Logik des Films, dass die Familie Murats als ethnozentrischer Ort am Ende zerstört wird. Genauer gesagt, sie löst sich selbst auf: Der älteste Bruder tötet Lola, dessen Ausbrechen aus der Eindeutigkeit er nicht ertragen kann, und die Mutter verlässt die Wohnung und wirft in einer theatralischen Geste ihr Kopftuch auf die Straße.

Zugegeben, das ist etwas plakativ und melodramatisch geraten. Aber es ist nicht das geringste Verdienst des Films, dass er auf der Marginalitätserfahrung des Homosexuellen insistiert, indem er sie mit anderen Fremdheiten verbindet und zum Ausgangspunkt der Konstruktion einer Kultur der Uneindeutigkeit macht – jenseits des Multikulturalismus.

Reödpalisierung oder lustvolle Entgrenzung: *Oi! Warning*

Es ist wahrscheinlich kein Zufall, dass der Film *Oi! Warning* eine Art Ethnofilm geworden ist, der eine Kultur der Marginalität in Szene setzt. Die Punks, die feuerspuckend und jonglierend in eine vornehme Festgesellschaft einbrechen, kommen dem Zuschauer wie exotische Wilde aus einer anderen Welt vor. Auch hier ist es die Uneindeutigkeit der Geschlechter und der kulturellen Zuordnung, die als identitätsbedrohend erlebt wird – von den Skins, die ihre Männlichkeit über Männlichkeitsrituale immer neu bekräftigen müssen. Bedrohlich ist für sie das Uneindeutige, das Unstrukturierte, Präödpale (in dem die Geschlechter noch nicht klar determiniert sind). Die präödpalen Bilder des Fließens, Flutens, von Schmutz, Schlamm, Sekreten und Exkrementen bedrohen den faschistischen Mann mit der Auflösung seines Ich (wie Theweleit in seinen *Männerphantasien*⁸ gezeigt hat). Äußere Disziplin, Uniform, Zucht und Ordnung sind die Gegenkräfte, die der Ich-Schwäche wehren sollen. Auch die

Sexualität, die mit Entgrenzung, mit Fließen, Sperma, Speichel und Schleim zu tun hat, muss abgewehrt werden. In Gewalt-Fantasien verschafft sich der faschistische Mann die Kontrolle, die ihm im Leben entgleitet.

Oi! Warning kontrastiert die Welten der Skins und der Punks, die besonders über die Semiotik der Körper differentiellen Zeichencharakter erhalten: Dem metallisch konturierten, an Riefenstahl-Filme erinnernden Körper des Skins Koma stehen die schmutzbedeckten Körper von Janosch und Zottel entgegen, die sich im Schlamm eines Schwimmbads lieben und damit nicht nur die Grenzen von Zucht und Ordnung, sondern auch die Geschlechtergrenzen überschreiten. Das lustvolle Spiel mit Geschlechtsidentitäten ist für Koma, der die starre Eindeutigkeit liebt, absolut unerträglich. In einer langen Parallelmontage werden Kommas verbissene Strenge und die spielerische, lustbetonte Auflösung der Geschlechtergrenzen Zottels gegenübergestellt.

Mit dem Körperkult und den Männlichkeitsriten der Skins inszeniert der Film eine gewaltsame Reödipalisierung, in der das präödipal Fließende abgewehrt wird. Der lustvollen Auflösung werden starre Strukturen sowie die Betonung fest konturierter Körpergrenzen entgegengesetzt.

Anti-Ödipus: *Drôle de Félix*

Im Gegensatz dazu wird in dem Film *Drôle de Félix* (einem Film von Olivier Ducastel und Jacques Martineau) ein regelrechter „Anti-Ödipus“ in Szene gesetzt. Der Film dringt in das Herz dessen ein, was die Fremde des Homosexuellen ausmacht, und löst es auf: die traditionelle Familie, die die Normen der Gesellschaft und der Zweigeschlechtlichkeit über das Gesetz des Vaters vermittelt. Félix hat seinen Vater nie gekannt und macht sich, nachdem er arbeitslos geworden ist, auf den Weg, um ihn zu suchen. Aber er wird ihn nie finden und wird auch die Suche nach ihm bald aufgeben. Der Weg von Dieppe nach Marseille ist hier selbst das Ziel: Auf diesem Weg nämlich begegnet er Menschen, die nach und nach die traditionelle Familie, die sich über Allianzen und Blutsverwandtschaft konstituiert, ersetzen. Die fünf Episoden des Films sind denn auch mit Verwandtschaftsbezeichnungen überschrieben: „Mein kleiner Bruder, meine Großmutter, mein Cousin, meine Schwester, mein Vater“. Die neue Familie am Weg folgt nicht dem Allianzmodell, sondern dem Konstruktionsmodell. Eine Familie kann man konstruieren, jenseits des Naturgesetzes und der Allianzen – das wissen die drei Kinder der „Schwester“, die alle von einem anderen Vater abstammen. Das Gesetz der Blutsverwandtschaft wird von den Kindern wie selbstverständlich außer Kraft gesetzt. Am Wochenende werden sie zu ihren jeweiligen Vätern gefahren, aber die Fixierung auf *einen* Vater widerspricht ihrer Erfahrungsrealität: Jedes Kind sieht alle drei Männer als seine Väter an. Was Félix zunächst nicht richtig versteht, bringen ihm die

Kinder bei und klären ihn damit über sich selbst auf: Den Vater kann man sich, jenseits des Blutprinzips, selbst suchen. Auch die „Großmutter“ und der „Vater“ am Weg machen Félix klar, dass die biologische Vaterschaft nicht das Entscheidende ist, ja, dass sie ganz unbedeutend sein kann. Sie verunsichern ihn in seiner Suche nach dem biologischen Vater, auf die er schließlich ganz verzichtet.

Die große Heiterkeit, die der Film ausstrahlt, rührt von der Freiheit her, mit der sich Félix gegenüber den Ordnungen der Gesellschaft behauptet. Symbolisiert wird diese Freiheit durch die Abwesenheit des Vaters: durch die Freiheit vom ödipalen Gesetz. Sie entsteht in gewisser Weise auch durch die multiplen Marginalitäten, die Félix kennzeichnen: Er ist nicht nur homosexuell, sondern auch arabischer Herkunft, zugleich beheimatet in der französischen Sprache. Wegen seines Aussehens wird er zweimal von Rechtsradikalen verprügelt; er wagt es nicht, zur Polizei zu gehen, weil er von ihr erneute Diskriminierung befürchtet. Die großen Städte meidet er auf seinem Weg nach Marseille. Er lebt sein Außenseitertum aber so selbstverständlich, dass er keine Integration und keine Geständnisrituale anstrebt. Trotz der schweren Themen wirkt der Film sehr heiter, weil er sich selbst von der Tradition spielerisch befreit. So gibt es z.B. eine Szene, in welcher der Film die traditionellen Sehgewohnheiten auf den Kopf stellt: Während des Aufenthalts bei der neuen „Großmutter“ kommt es zu einer Blickszene, die den gewohnten Kamerablick auf wunderbare Weise umkehrt. Im traditionellen Film – darauf hat die feministische Kinotheorie hingewiesen⁹ – ist der *männliche* Kamerablick voyeuristisch auf die Frau als Objekt der Begierde gerichtet, wobei der Kamerablick mit dem Zuschauerblick verschweißt wird. Hier dagegen nimmt die Kamera den Blick der alten Frau ein, die zugleich betont, dass ihr Blick von männlichem Voyeurismus frei ist. Wenn Félix sie fragt, ob sie ihn durch den Türspalt nackt in seinem Bett beobachtet habe, antwortet sie: „Ich habe Sie nicht beobachtet, ich habe Sie angesehen.“ Sie legt also Wert darauf, dass ihr Blick nicht mit dem voyeuristischen Blick männlicher Sehtradition verwechselt wird. Der weibliche Blick ist hier von gewaltloser Zärtlichkeit.

Im Unterschied zu neueren Filmkomödien eliminieren die besprochenen Filme nicht die Fremdheit, die dem Homosexuellen in der bürgerlichen Gesellschaft anhaftet. Sie setzen sie ins Licht und machen durch die Verbindung mit vielfältigen Fremdheiten klar, dass es nicht um Normalisierung, auch nicht um Integration und Assimilation, sondern um die kreative Konstruktion einer Kultur der Marginalität geht, die auf Einheitlichkeit und Totalitätskonzepte verzichtet. Die Filme denken vom Rand, nicht vom Zentrum her. In dieser Dezentrierung liegt eine Stärke, die die nivellierenden Filmkomödien (mit ihren „normalen“ schwulen Figuren) nicht kennen. Die Kultur der Marginalität, die *zwischen* bestehenden Kulturen neu erfunden wird, fungiert als Modell

zukünftiger Erfahrung. Manchem Zuschauer mag dabei klar werden, dass es das Zentrum möglicherweise gar nicht gibt, in dem er sich zu befinden glaubt.

Anmerkungen

- 1 Näheres zu der kontroversen Debatte in den siebziger Jahren bei Florian Mildner: „Klassenkampf auf der Leinwand – Grabenkrieg in der Diskussion. Zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinders Film *Faustrecht der Freiheit*“, in: *Forum Homosexualität und Literatur* 38/2001, S. 77-83.
- 2 Vgl. hierzu Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Anti-Ödipus*, Frankfurt/M. 1977.
- 3 Vgl. hierzu Michel Foucault: *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1979, S. 20: „[...] unterbricht der gegen die Unterdrückung gerichtete kritische Diskurs den Lauf eines bis dahin unangefochten funktionierenden Machtmechanismus oder gehört er nicht vielmehr zu demselben historischen Netz wie das, was er anklagt [...]?“.
- 4 Reimut Reiche: „Der gewöhnliche Weg zur Homosexualität beim Mann“, in: Hans Bosse/Vera King (Hrsg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis*, Frankfurt/M. 2000, S. 178-198.
- 5 Georg Seeblen: „Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“, in: *epd Film* 12/2000, S. 22-29.
- 6 David A. Hollinger: *Postethnic America. Beyond Multiculturalism*, New York 1995.
- 7 Vgl. Homi K. Bhabha: „Postkoloniale Kritik. Vom Überleben der Kultur“, in: *Das Argument* 38/1996, H. 3, S. 345-359. Ders.: *Die Verortung der Kultur*. Mit e. Vorw. von Elisabeth Bronfen, Tübingen 2000.
- 8 Klaus Theweleit: *Männerphantasien*. Bd. 1: *Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, München 1995.
- 9 Gertrud Koch: *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt/M. 1989, S. 15-21.

Literatur

- Bhabha, Homi K.:** „Postkoloniale Kritik. Vom Überleben der Kultur“, in: *Das Argument* 38/1996, H. 3, S. 345-359.
- Bhabha, Homi K.:** *Die Verortung der Kultur*, Tübingen 2000 (mit e. Vorw. von Elisabeth Bronfen).
- Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix:** *Anti-Ödipus*, Frankfurt/M. 1977.
- Foucault, Michel:** *Sexualität und Wahrheit, Bd. 1: Der Wille zum Wissen*, Frankfurt/M. 1979.
- Hollinger, David A.:** *Postethnic America. Beyond Multiculturalism*, New York 1995.
- Koch, Gertrud:** *Was ich erbeute, sind Bilder. Zum Diskurs der Geschlechter im Film*, Basel, Frankfurt/M. 1989, S. 15-21.
- Mildenberger, Florian:** „Klassenkampf auf der Leinwand – Grabenkrieg in der Diskussion. Zur Rezeption von Rainer Werner Fassbinders Film *Faustrecht der Freiheit*“, in: *Forum Homosexualität und Literatur* 38/2001, S. 77-83.
- Reiche, Reimut:** „Der gewöhnliche Weg zur Homosexualität beim Mann“, in: Hans Bosse/Vera King (Hrsg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis*, Frankfurt/M. 2000.
- Seeßlen, Georg:** „Das Kino der doppelten Kulturen. Erster Streifzug durch ein unbekanntes Kino-Terrain“, in: *epd Film* 12/2000, S. 22-29.
- Theweleit, Klaus:** *Männerphantasien. Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte*, München 1995.

Go east! Topografie und Ikonografie in Anthony Minghellas *The Talented Mr. Ripley*

Bei Minghellas *The Talented Mr. Ripley* handelt es sich, genau genommen, nicht um die Verfilmung von Patricia Highsmiths *The Talented Mr. Ripley*, sondern um ein Remake von René Cléments *Plein Soleil*.¹ *Plein Soleil* allerdings ist als Literaturverfilmung zu rubrizieren. Der französische Regisseur René Clément, der mit seiner *Talented Mr. Ripley*-Version von 1960 einen der – auch international – bei Publikum und Kritik erfolgreichsten Filme der frühen 60er-Jahre vorlegte, setzt auf das Genre Kriminalfilm, erzählt die Geschichte eines von Gewinnstreben und Kalkül bestimmten Mörders, Tom Ripley (gegeben vom jungen Alain Delon, der schon hier als ‚eiskalter Engel‘ figuriert; Clément besetzt die US-amerikanischen Figuren also mit französischen Akteuren). Alain Delon, dessen Schauspiel ‚minimalistisch‘ und ‚statisch‘ anmutet, fungiert als Zentrum und – enigmatische – ‚Diva‘ des Films, der nicht psychologisierend angelegt, sondern ganz durch die vom Genre vorgegebene *suspense*- und Verzögerungsstruktur gekennzeichnet ist. *The Talented Mr. Ripley* dagegen macht aus dem Krimi, dem Thriller Cléments, ein sehr genau historisch situiertes Seelendrama. Minghella greift gelungene semantische Effekte von *Plein Soleil* auf, kontextualisiert sie neu und resemantisiert sie. Minghellas Remake von 1999 (das natürlich auch gesellschaftliche Veränderungen seit den 50ern in der Akzeptanz von Homosexualität spiegelt) transponiert den Thriller Cléments in einen *gays' film*. Konnte Clément die ‚Originalschauplätze‘ im Italien der frühen 60er ‚abfilmen‘, war Minghella mit einer aufwändigen Rekonstruktion des Italiens der späten 50er-Jahre befasst: bezogen etwa auf Filmarchitektur, Requisiten, Kostüme, Musikstile – einer Rekonstruktion, die nicht bloßen Hintergrund darstellt, sondern ästhetisch funktionalisiert wird. Insgesamt evoziert das Remake ‚echtere‘ Effekte als Cléments *Plein Soleil*; Minghellas Rekonstruktion bringt ein ‚originaleres‘ (und weniger klischiertes) Italien der späten 50er hervor als Cléments Film. Der französische Regisseur übernimmt weitgehend das ‚naive‘ Italienbild des zeitgenössischen US-ameri-

kanischen Films; Minghella dagegen verhandelt mit postkolonialem Blick das Verhältnis USA/Italien als komplexe hybride Struktur (und reflektiert damit sein eigenes Remake-Projekt, die Aneignung und ‚Kolonisation‘ eines fremdsprachigen Films). Verhandelt wird diese komplexe hybride Struktur vor allem auch auf der akustischen Ebene: ‚Europäische‘ Klassik und ‚amerikanischer‘ Jazz werden den Film hindurch gegeneinander geführt – und zwar ist es der US-Amerikaner Tom Ripley, der Bachs „Italienisches Konzert“ ‚zurück‘ nach Italien bringt, und es ist ein *neapolitanischer* Jazzkeller „Hot Jazz Vesuvio“, in dem amerikanischer Jazz gefeiert und gelebt wird, gewissermaßen zu sich selbst kommt.

Ich werde im Folgenden Minghellas *The Talented Mr. Ripley* aus der Perspektive von *Gender-Topografien* und *Gender-Ikonografien* in den Blick nehmen. Dabei ist meine Ausgangshypothese, dass *Gender*, dass Geschlechter-Texte in Filmen nicht nur den Plot, sondern das gesamte Repräsentationssystem organisieren. Gibt es doch nahezu keine Erzählmodelle – auch keine filmischen –, die *nicht* geschlechtlich konnotiert sind: Wenn im konventionellen Western (um nur ein Genre-Beispiel zu nennen) etwa der Held in die Weite der Prärie reitet, ist das eine mit *gender*-spezifischen Bedeutungen aufgeladene Aktion. Der aktive und mobile, traditionell ‚männlich‘ kodierte Held ‚penetriert‘ einen ‚weiblich‘ semantisierten Raum (der gefährvoll, rätselhaft, unheimlich ist: also jenen dunklen unbekanntem Kontinent figuriert, den nicht erst Freud mit ‚Weiblichkeit‘ gleichsetzte: Die Landschaft substituiert in diesem Fall den Frauenkörper). Diese Struktur funktioniert unabhängig von dem biologisch jeweils fixierten Geschlecht der Heldenfigur (nichtsdestotrotz ist der Held [generisches Maskulinum] häufiger ein Mann als eine Frau). Die Rhetorik der Bilder, die auch in Bezug auf Geschlechter-Repräsentationen keine einfache, eindeutige ist, sondern gekennzeichnet durch Metonymien, Chiasmen etc., erweist sich also als besonders geeignete Zeichenkonstellation, die Geschlechter-Opposition in Szene zu setzen und zu verhandeln, sie wieder einzuspielen oder zu subvertieren. Nicht nur die Schauspieler sind also als Männer und Frauen auf *Gender* bezogen, auch die Topografien der Filme und die filmischen Erzählmodelle sind geschlechtlich semantisiert: Sie nehmen Bezug auf *Gender*-Modelle und -Inszenierungen. Wie sehr Minghella mit solchen topografischen *Gender*-Semantisierungen operiert, lässt sich beispielsweise auch an *The English Patient* von 1996 ablesen: Die Wüste figuriert in Minghellas Ondaatje-Verfilmung den Frauenkörper: Kartografierung der Wüste und Kartografierung des Körpers der Protagonistin werden bis ins Detail parallelisiert. Auch für den *Talented Mr. Ripley* sind *Gender-Topografien* von außerordentlicher Bedeutung: Minghella operiert mit vertikalen und horizontalen Modellen: zum Beispiel mit dem Aufstieg aus dem tiefen Keller, zum Beispiel mit der Semantisierung von Reiserouten, Toms Weg von New York über Italien nach Athen.

Meine Aufmerksamkeit wird aber nicht nur auf *Gender*-Topografien, sondern auch auf *Gender*-Ikonografien gerichtet sein: Besondere Beachtung werde ich der Hermes-Ikonografie schenken, die mich im Kontext meiner Lektüre von Minghellas Film als einem *gays' film* besonders interessiert.

Insgesamt lässt sich zum theoretischen *framing* meines Vortrags sagen, dass es an einer Filmwissenschaft orientiert ist, die vom *performative turn* in *Cultural Studies* und *Gender Studies* profitiert hat. Rückt die Perspektivierung auf ‚Performanz‘ doch den kulturellen und medialen Akt der Herstellung und Darstellung von ‚Geschlecht‘ in den Blick. Filme führen also in Bewegung gesetzte Konstruktionen von Geschlecht *und* deren Dekonstruktion vor. *Gender*-Konfigurationen sind als konstitutiv mediale Performationen zu bestimmen, dokumentiert das Medium Film doch nicht nur die ‚alltagspraktische‘ Herstellung von ‚Weiblichkeit‘ und ‚Männlichkeit‘ und modelliert und präfiguriert unser *Gender*-Verhalten, sondern verweist auch selbstreflexiv auf den inszenatorischen und den performativen Aspekt von *Gender* (wie er in den 90ern im Anschluss an Riviere in den *Gender Studies* etwa als Weiblichkeits- und auch Männlichkeitsmaskerade beschrieben worden ist). *Doing gender* ist als unhintergehbare Voraussetzung der medialen Praxis anzusehen. Filme kennen keine ‚natürlichen‘ Körper, sondern ausschließlich Repräsentationen der Geschlechter (auch wenn sie Körperlichkeit sichtbar und erfahrbar machen können); Filme verweisen also auf die Konstruktionsmechanismen, auch die medialen, von *Gender*-Semantiken.

Ich beginne mit einer kleinen Inhaltsskizze des Films: Wir haben es bei dem aufwändigen Historien- und Kostümfilm *The Talented Mr. Ripley* nicht mit einer konventionellen heterosexuellen Liebesgeschichte zu tun: *The Talented Mr. Ripley* erzählt eine nicht gelingende Initiation in Homosexualität. Tom Ripley (gespielt von Matt Damon), ein begabter, armer junger Amerikaner, wird vom Schiffsbaumagnaten Herbert Greenleaf (der sein Geld, die *greenbacks*, die grünen Dollar-Blätter resp. Noten, schon im Namen trägt) beauftragt, dessen Sohn Dickie, der in Italien *la dolce vita* genießt, zurück nach Amerika zu locken. Dickies Leben in Italien – und das seiner amerikanischen Freunde – ist (der Amerikaner in Italien ist genauso topisch wie der Amerikaner in Paris) modelliert nach Fellinis *La Dolce Vita*.² Minghellas Ripley reist also nach Italien, trifft dort Dickie (gegeben von Jude Law³) – und lernt auch dessen Verlobte Marge kennen (gespielt von Gwyneth Paltrow);⁴ Tom verliebt sich in Dickie, tötet ihn bei einer Bootstour (Mordmotiv: gekränkte, zurückgewiesene Liebe), übernimmt die Identität des Getöteten, begeht einen weiteren Mord, um den ersten zu vertuschen. Der Film endet auf einer Fähre von Italien nach Griechenland. Tom, der inzwischen die falsche Identität wieder abgelegt hat, begleitet den Komponisten Peter Smith-Kingsley zu einem Konzert nach

Athen. Auf dem Schiff trifft Tom Meredith, die ihn als Dickie Greenleaf kennt. Anschließend gesteht Peter in seiner Kabine Tom seine Liebe.

Penetrationen

Für den Zuschauer bleibt die Kabinenszene auf dem Schiff zwischen Peter und Tom im Dunkeln, nur der Zuhörer, nicht der Zuschauer vernimmt etwas. Während der Zuhörer noch „Tom, Tom, you are crushing me“, dem Stöhnen und Würgen und „O God“, „I love you“, „I love you“ lauscht, sehen wir Ripley wieder in seine Kabine zurückkehren. Die Episode ist wohl als Tötung Peters durch Tom angelegt. Tom vergräbt also in seinem imaginären Keller eine weitere Leiche.⁵ Dieser Keller ist auch, so setzt es der Film in Szene, der Keller seiner verleugneten (Homo-)Sexualität.

Wenn es aber auch nahe liegt, die Kabinenszene als Tötungsszene aufzufassen, so ist zu konstatieren, dass ein Rest von Uneindeutigkeit bleibt.⁶ Die gesprochenen Sätze ließen sich auch im Kontext einer Liebesvereinigung verstehen; Tom würde dann nicht langsam zum Serienmörder mutieren, sondern hätte beschlossen, den Rest der Reise unter Deck zu verbringen; Peters Liebesgeständnis hätte ihn erlöst – und hätte ihm zum ersten Mal erlaubt, mit einem Mann zu schlafen. So oder so, der Liebessatz Peter Smith-Kingsleys (dass es ein Liebessatz ist, macht die Stimmfärbung ganz deutlich) „Tom, Tom, you’re crushing me“ rückt diese Filmszene in die Nähe der Ermordungsszene Dickies.⁷ Ton und Bild werden also zur Ambiguitätsgenerierung entkoppelt, ob Tom Peter tötet oder nur fest drückt, weil er ihn so liebt, bleibt offen. Dagegen wird die Ermordung Dickies durch Tom ausführlich gezeigt. Dickies Tötung ist eher als Pfählung denn als Erschlagen inszeniert – auch das scheint einen Liebesakt, grotesk misslungen, nachzustellen. Die Ermordung erlaubt Tom, eine Penetration zu vollziehen, nicht ganz die, nach der er sich sehnt, aber eine, die ins Riesenhafte verzerrt, jenes stoßweise Eindringen in Dickies Körper nachstellt, auf das seine Fantasien bezogen sind. Der Ort dieses verqueren Sexualaktes ist ein im Sinne Foucaults heterotopischer: das Boot, das auf den Wellen und in der Weite des Mittelmeeres schaukelt. Nach dem Mord schwenkt die Kamera über das Meer und verliert ihren Fokus, das Meeresrauschen und die Lichtreflexe auf dem Wasser bestimmen die Leinwand. Die Kamera fährt in Aufsicht über

„das ruhende Paar [...], das in Blutlachen endlich vereinigt zu schlafen scheint. [In] der folgenden und letzten Einstellung Dickies und Toms hat die Kamera Vogelperspektive [...] [eingenommen], lässt das Blut verschwinden und das Bild des zärtlichen Paares nach dem [letalen] Koitus noch [...] [friedvoller] aussehen.“⁸

Einige Zeit nach dem Mord besucht Tom in Rom Tschaikowskij's „Eugen Onegin“,⁹ sieht zu (und erlebt das als Spiegel seiner eigenen Situation), wie auf der Bühne ein Freund den anderen ermordet.¹⁰ Der Film greift in dieser Opernepisode, in der das Blut der ermordeten Bühnenfigur sich zu ‚Fledermausflügeln‘ ausbreitet, die Vampirikonografie der Tötungsszene wieder auf: Fledermäuse gehören zu den Attributen von Dracula und seinen Genossen, die Pfählung dagegen verweist auf eine der wenigen Möglichkeiten, Vampire tatsächlich unschädlich zu machen.¹¹ Dieser ikonografische Rekurs auf Vampirtopoi ist deshalb zentral,¹² weil Vampire in allen einschlägigen Genres die heterosexuelle Matrix subvertieren. Sie figurieren als *cross-dressers*, als Transvestiten (mit zweifelhaften, ‚perverse‘ Sexualpraktiken), sie geben sich als Menschen und verhüllen damit ihr wahres Interesse: dem nächstbesten Opfer an den Hals zu springen und es auszusaugen. Das menschliche Opfer, dem Vampirin oder Vampir an die Halsschlagader gehen, um mit ihm auf vampirische Art zu kopulieren, kann weiblich oder männlich sein: Draculas Brüder und Schwestern orientieren sich nicht an der heterosexuellen Norm. Kein Wunder also, dass Vampirerzählungen, Vampirfilme fast so etwas wie homosexuelle Selbstverständigungstexte geworden sind; kein Wunder überdies, dass ein Vampirverweis in die homosexuelle Initiationsgeschichte gesetzt ist, die Minghella's Film erzählt.

Go East! – Male Bondings

Diese Initiationsgeschichte lässt den Titelhelden Tom die lange Reise von Amerika über Italien nach Griechenland absolvieren: Dem Protagonisten wird mithin ein Programm verordnet, das als dezidiertes Gegenprogramm des genuin amerikanischen Helden-Initiationsprogramms, das (nicht nur) der Western propagiert, angesehen werden kann; jenes lautet: *Go west* – Ripley's Marschroute ist gegenläufig angelegt, für ihn heißt es: *Go east!* Mache Dich auf in das Land der antiken Homosexualität. Mit seiner Reise nach Italien und Griechenland inszeniert Ripley gleichzeitig auch so etwas wie sein „rebirth in Europe“: ein Zurück zur Kultur!¹³ Auf diesem Trip ‚back to the cultural roots‘ postfiguriert Ripley einen der Götter des antiken Griechenlands: Die Titelfigur verweist diaphanisch auf den Hermes der mythologischen Tradition. Der – Götterbote, Sohn des Zeus und der Nymphe Maia – wurde als Gott der Wege, des Handels und des Glückes verehrt, figurierte aber auch als der schlaue Gott der Diebe und Betrüger. Als immer einen Ausweg Findender war Hermes der Gott der Redekunst und des Denkens. Als Hermes Psychopompos führte er die Verstorbenen in die Unterwelt. Dargestellt wird Hermes in der Regel mit Flügelschuhen. Ripley nun, der Wanderer zwischen neuer und alter Welt, der Grenzen und Gesetze übertritt, ist brillanter Täuscher und inspirierter Lügner, großar-

tiger Improvisator, der die schwierigsten und ausweglosesten Situationen noch wenden kann. Eines der zentralen Erkennungsmerkmale Toms sind die von ihm getragenen Schuhe (zum Beispiel die, die er in seiner römischen Wohnung trägt, als er auf Freddy Miles trifft: Es sind Dickies bestickte Hausschuhe,¹⁴ die, wenn auch nicht durch Flügel, so doch durch ein Wappen auffällig markiert sind). Tom fungiert als Bote des Magnaten Herbert Greenleaf, der ihn mit einem Auftrag nach Europa schickt (der Übervater in der neuen Welt sendet ihn nach seinem Sohn aus). Und er ist wahrlich ein Todesbote: Geleitet er doch Dickie Greenleaf, Freddy Miles (und Peter Smith-Kingsley?) in die Unterwelt. Als Hermesfigur ist Ripley – was filmische Bezugstexte angeht – seit Viscontis *Morte a Venezia*¹⁵ (Venedig ist der Ort, an dem Tom Peter wiedertrifft) auch deutlich homosexuell konnotiert.

Um zurück auf Tom zu kommen: Tom rettet sich aus der Herrentoilette, in der er in New York seine Dienste anbietet (dort bürstet er die Anzüge der Toilettenbesucher), nach Venedig und Athen – er kommt also, ein Fall für Eve K. Sedgwicks *Epistemology of the Closet*,¹⁶ vom Herren-WC (einem der Orte für männliche Homosexuelle im pruden Amerika der 50er-Jahre). Erst nachdem er Dickies Vater kennen gelernt hat, kann er seinen Job als männliches Pendant der Klofrau kündigen: Er bekommt jenes 1. Klasse-Ticket in die Hand gedrückt, das ihm einen überaus luxuriösen Transfer nach Italien erlaubt. Das Ticket ermöglicht ihm den Aus- und Aufstieg aus dem Kellerloch, in dem er wohnt, und dem *washroom*, in dem er arbeitet, in die Welt der Schönen und Reichen (zu der er auf seiner Atlantiküberfahrt Zugang findet). In der Vertikalen wird Tom also (um die Raumkonstellationen zu bemühen, mit denen Minghellas Film operiert) nach oben, in der Horizontalen nach Osten befördert: Er bewegt sich horizontal und vertikal der Sonne entgegen.¹⁷ Kurz nachdem er in Italien, in Mongibello,¹⁸ eingetroffen ist, beobachtet Tom mit einem Fernglas Marge, Dickie und dessen Boot ‚Bird‘.¹⁹ Bei dieser visuellen Exploration²⁰ ist es nicht Marge, die von Tom begehrtlich angeschaut wird, attrahierender – und somit in die feminisierte Position des angeblickten Objekts gerückter – Blickfang ist vielmehr Dickie: Er ist der *eye-catcher*. Lacanianisch gesprochen (bekanntlich sind Frauen nach Lacan der Phallus, den die Männer *haben*), ist Dickie (das sagt auch schon sein Name) der Phallus, den Tom sich zu haben sehnt. Positioniert ist ‚peeping Tom‘ in seinem Hotel, von dort aus betrachtet er das Strandleben, hinter ihm im Spiegel wird Mongibello reflektiert. Der Kinozuschauer, die Kinozuschauerin sieht – den mit dem Fernglas in die Kamera sehenden – Tom in Halbtotale von vorne und im Spiegel ein Ausschnitt dessen, was Tom beobachtet. Zurückgeworfen im Spiegel wird auch der Ort, an dem die – den Blick des Zuschauers vorgebende – Filmkamera (die Tom in jener Halbtotale aufnimmt) positioniert sein müsste. Natürlich erinnert ‚peeping Tom‘ an den Helden von Hitchcocks *Rear Window*²¹ Jeff(ries) (James Stewart); zwar ist er nicht

„an den Rollstuhl gefesselt und verdammt, seine Langeweile mit dem Auskundschaften seiner Hinterhofnachschaft zu vertreiben. Doch in gewisser Weise ist Ripley auch (noch) gelähmt, in der Fremde, umgeben von fremden Menschen und fremder Sprache. Sein Voyeurismus ist [...] ein gezielter, ein investigativer und kein zufälliger.“²²

Die Kamera ist zunächst Ripley gegenüber positioniert, dann simuliert sie den *point-of-view* Ripleys, um danach wiederum den Protagonisten in der ‚amerikanischen Einstellung‘ in seinem Hotelzimmer in den Blick zu nehmen. Minghella zitiert hier jene Einstellungs- und Perspektivenwechsel, die Hitchcocks *Rear Window* über die ganze Spielfilmlänge hin bestimmen. Toms kameratechnisch so sorgfältig inszenierte Dickie-Beobachtung lässt sich natürlich auch als Kommentar und Variation zur voyeuristischen Ur-Situation von Kino überhaupt auffassen: Dem Kinozuschauer wird sein eigenes Blickdispositiv vorgeführt.

Der Film positioniert Tom – zumindest in seinem ersten Teil²³ – fast durchgehend als denjenigen, der schaut, macht ihn aber gelegentlich zu dem, der angeschaut wird. So transformiert Dickie Tom vom Zuschauer zum Blickobjekt, indem er ihm die Brille abnimmt.²⁴ „Without your glasses you’re not even ugly“. Auch Dickie setzt Toms Brille auf und ab und changiert so – wie Tom treffend kommentiert – zwischen Superman und Clark Kent: zwischen demjenigen der blickt, die kulturell männlich konnotierte voyeuristische Position einnimmt, Clark Kent, und demjenigen, der in die kulturell weiblich semantisierte Position des Angeblicktwerdens rückt.²⁵ Wer – in ‚blicktechnischer‘ Hinsicht – im Verhältnis Tom-Dickie ‚als Mann‘, wer ‚als Frau‘ positioniert wird, bleibt also unklar. Diffus werden kulturelle *Gender*-Zuschreibungen auch in Bezug auf Dickies liebstes Spielzeug, sein Segelboot. Topisch ist die kulturell *weibliche* Semantisierung von Booten und Schiffen;²⁶ Dickies Boot aber ist nicht etwa nach Marge benannt, sondern heißt ‚Bird‘. Die Freundin findet das durchaus irritierend – sie kommentiert diese Namensgebung: „Which is ridiculous. Boats are female. Everyone knows you can’t call a boat after a man.“ Genau das konnte Dickie, offensichtlich hat er das Boot nach dem Saxophonisten Charlie ‚Bird‘ Parker benannt – nach einem Mann mithin. Der US-amerikanische Jazzmusiker (1920-1955) zählt zu den Wegbereitern und Exponenten des Bebop. Seine Quintette, in denen unter anderen Dizzie Gillespie und Miles Davis mitwirkten, wurden in den 1940er Jahren stilbildend für die gesamte Entwicklung des Modern Jazz. Als Saxophonist entwickelte Parker eine eigenständige bluesorientiert-expressive Spielweise. Und Dickie liebt nicht nur ‚Bird‘ Parker – er liebt auch Chet Baker. Dessen Song „My Funny Valentine“ wird zu einem – akustische *Gender*-Gesetze außer Kraft setzenden – Leitsong, der über das „migratorische Potential der Stimme“ belehrt.²⁷ „I don’t even know if this is a man or a woman“, so kommentiert Tom Ripley zu Beginn des Films „My Funny Valentine“. Wie Chet Bakers Stimme²⁸ und Charlie ‚Bird‘ Parkers

Saxophon ist auch die Geschlechtszuschreibung von Schiffen in Minghellas Film prekär: Die Grenzen zwischen weiblich und männlich werden unklar. Boote, Schiffe, diese exterritorialen Räume in Bewegung, werden mithin zu heterotopischen Orten der In-Differenz, zu Orten des Dazwischen – zu Plätzen von *Gender*-Diffusion. Und ganz Italien, jener Ort zwischen dem ‚heterosexuell‘ konnotierten Amerika und dem ‚homosexuell‘ konnotierten Griechenland scheint ein Schauplatz solcher *Gender*-Diffusion zu sein. Bei der Vernehmung Toms durch die italienische Polizei in Venedig wird Tom, der gefragt wird, ob er homosexuell sei (natürlich verneint er das mit Verve), von Peter informiert: „By the way, officially there are no Italian homosexuals. Makes Leonardo and Michelangelo very inconvenient“.²⁹ Nicht nur Leonardo und Michelangelo bevölkern aber das Totenreich der Homosexuellen in Italien – auch Kaiser Hadrian gehört dazu. Hadrian unterhielt eine Liebesbeziehung zum Knaben Antinous (anders als Nero heiratete er seinen Lustknaben allerdings nicht). Ripley (der in Rom zwar feudaler, aber ebenso einsam lebt wie vor Monaten im seinem New Yorker Kellerloch) macht sich einen steinernen Hadriankopf selbst zum Geschenk – aus Anlass jenes ersten Weihnachtsfestes, das er in der neu angemieteten römischen Wohnung als Dickie Greenleaf verbringt. Dieses Präsent wird handlungstragendes Requisit bei jenem (für den Gast tödlichen) Besuch Freddy Miles‘. Den erschlägt Tom mit dem Kaiserkopf, der danach so blutig ist, wie es auch Dickies Kopf war, nachdem Tom Dickie getötet hat. Hadrians Kopf steht (bevor und nachdem er als Mordinstrument gedient hat) im Zentrum von Kommunikationen zwischen Ripley und anderen: Ripley und Freddy Miles, aber auch Ripley und dem Kommissar; der Film drapiert immer wieder Männergruppen vor Hadrians Plastik, bildet gewissermaßen ‚Gruppen mit Kaiserkopf‘.

In Minghellas Film werden – Hadrian, Michelangelo, Leonardo – nicht nur *tote* Homosexuelle aufgerufen; bei seinem ersten Besuch in Rom sieht Tom zwei liebevoll miteinander befasste junge Männer, die zwar einer vorbeigehenden Frau nachpfeifen, von denen der eine dem anderen aber auf dem Schoß sitzt und sich überaus zärtlich mit ihm beschäftigt. Aber nicht nur diese beiden Männer (und natürlich Peter Smith-Kingsley) lassen sich in engen Bezug zur Homosexualität setzen; mehr oder weniger scheinen alle sich in Italien aufhaltenden Amerikaner und Engländer des Films schwul zu sein, genauer: Sie performieren *Gender*-Verschiebungen und -inversionen. Weder für Freddy oder Fausto, Dickies italienischen Freund in Mongibello, noch für Dickie lässt sich die Frage beantworten, ob sie *eigentlich* homosexuell oder eben doch heterosexuell ‚sind‘ – ihre Performanz jedenfalls stellt nicht nur homosoziales *male-male-bonding* aus, sondern ist überdeutlich homosexuell konnotiert. Freddy Miles (gegeben von Philip Seymour Hoffman) inszeniert ein schräges und outriertes Spektakel; und trägt als Deckidentität seine „molte fidanzate“ (seine vielen Verlobten) vor sich her. Freddys Auftritt beim ersten gemein-

samen Besuch von Tom und Dickie in Rom (der nach einer Parallelszene in Fellinis *La dolce vita* mit einem Auftritt von Anita Ekberg modelliert ist) ist als Auftritt einer großen Hysterika, als Riesenspektakel inszeniert: Die Show der beiden Römerinnen, die vor ihm das Café betreten und etwa bei Dickie Aufsehen erregen, ist im Vergleich zum Mega-Schauspiel, das Freddy inszeniert, schlicht und unauffällig. Nicht diese beiden Römerinnen setzen auf Inszenierung, Maskerade, Spektakel (wie es die herkömmliche filmtheoretische und *gender*-theoretische Herleitung postulieren würde), Freddy ist derjenige, der die (aus einem roten Cabriolet entsteigenden – von einer Wolke aufstiegender Tauben umkränzte³⁰) Diva gibt. Und eine Diva ist zweifellos auch Dickie. Der imitiert zwar den italienischen Machismo, agiert als ‚*womanizer*‘, der, obwohl mit Marge liiert, Silvana schwängert³¹ und dann zusehen muss, wie die Selbstmörderin in Mongibello ans Ufer getrieben wird (während einer Madonnenprozession, in der junge Männer die Madonna aus dem Meer ersteigen lassen, taucht die den heidnischen Wald im Namen tragende ‚Hure‘ Silvana als Wasserleiche auf: Die Szene spielt topisch mit der schaumgeborenen Venus und Maria Immaculata, die als Meerjungfrau verkleidet ist). Nicht erst im Tod, der auch Dickie zur ‚weiblichen Leiche‘ machen wird, transgrediert Dickie aber sein ‚*doing masculinity*‘. Er ist von Anfang an jedermanns/jederfraus Objekt der Begierde, ist narzisstisch, exhibitionistisch, ein Blickfang,³² entsteigt – in einer der erotischsten Szenen des Films – vor Toms Augen als Nixe dem häuslichen Bad; er liegt häufiger in den Armen seiner Freunde als in den Armen von Marge. Wie Marge Tom ganz richtig erklärt: Alle (i. e. Fausto, Freddy, Silvana etc.) lieben Dickie – wie Tom eben auch. Im Gespräch vor Dickies Ermordung resp. Totschlag weist Dickie dann Toms nicht mehr wirklich verhülltes Liebesgeständnis, den Vorschlag, zusammenzuziehen, Marge zu verlassen, zurück.³³ Nach dieser für Dickie tödlichen Abfuhr verwandelt sich Tom in Dickie, gibt gewissermaßen dessen Wiedergänger. Auf dieses Wiedergängertum verweist bereits sein Name: Klingt Ripley – wenn man es ‚italienisch‘ ausspricht – doch ähnlich wie *replay*, und genau das ist Tom: ein Remake, eine Replik Dickies; und auch der gesamte Film ist als ‚*replay*‘ organisiert.³⁴ Er beginnt mit dem Zitat des Endes (Toms Gesicht in der Schlusseinstellung), damit ist eine Erinnerungskonstruktion angelegt, die im Film selbst thematisch wird. Diese Erinnerungskonstruktion ist auch relevant für die nur vermeintlich auktoriale Erzählperspektive, nur so werden die schnellen Schnitte, das Springen in Zeit und Raum, in der Exposition verständlich, als Erinnerungstextur wird auch die Nicht-Simultaneität von Ton und Bild in zahlreichen Szenen nachvollziehbar. Tom erinnert sich den Film hindurch also an seine unterschiedlichen Maskeraden – und die beginnen nicht erst mit seiner Übernahme von Dickies Identität. Schon zu Beginn des Films haben wir Tom als jemanden vor Augen, der sich sozialer Travestie verschrieben hat,³⁵ der in der Maske eines Princeton-Absolventen, der er nicht ist, auftritt – Tom wird chamäleonartig die *couleurs* seiner

je neuen Umgebungen aufnehmen. Es gibt keinen Tom *jenseits* der jeweiligen Performanzen und Inszenierungen. Der männliche Protagonist tritt also in die (seit der Antike traditionell kulturell ‚weiblich‘ besetzten) Domänen Schauspiel, Masochismus, Passivität, Maskerade und Körper ein.³⁶

Tom, Dickie, Freddy, Fausto – und wie sie alle heißen – füllen viel Leinwandraum aus: Die weiblichen Figuren scheinen deutlich an den Rand gedrängt: Meredith geht in ihrer Funktion auf, Toms Leben unter ‚falschem‘ Namen (Ripley – so sagt er ihr – sei der Name seiner Mutter, unter dem er reise) zu spiegeln,³⁷ Silvana wird Opfer des rigiden katholischen Moralsystems Italiens und der heterosexuellen Maskerade Dickies, der der Welt und sich beweisen muss, dass er ein ‚Kerl‘ ist, der Frauen schwängern kann. Nur Marge (deren Name schon ihr Ziel, nämlich ‚*marriage*‘ ist)³⁸ spielt als Freundin Dickies eine wichtige Rolle in der eigenartigen ‚*ménage à trois*‘, die die drei Amerikaner in Mongibello eingehen – überdies ist sie die einzige (der Film spricht ihr ‚weibliche Intuition‘ zu), die Tom für den Mörder Dickies hält. Indes glaubt ihr niemand, sie wird in ihren (zurückgewiesenen) Anschuldigungen immer hysterischer – mithin ungläubwürdiger – und endet als psychisch desolatester Charakter des Films. Dabei wird sie von diesem eingeführt als kühle souveräne Frau, die an einem Buch arbeitet; sie besetzt also die traditionell männlich konnotierte Autorposition (und schreibt mit der Hand, während Dickie die Schreibmaschine benutzt, was ihn technisch aufgeschlossener erscheinen lässt, ihn aber auch ein bisschen in die Nähe einer – die Orthografie wie auch die Schreibmaschine nur äußerst unvollkommen beherrschenden – Tippmamsell rückt). Anders als die männlichen Protagonisten, die sich der Lüge, der Maskerade, der inszenierten Körperlichkeit verschrieben haben, agiert Marge zuverlässig und freundlich,³⁹ vermag aber weder Dickie zu zähmen noch Ripley dingfest zu machen. Marges Hysterie am Ende des Films⁴⁰ banalisiert und trivialisiert allerdings bloß jene komplexen hysterischen Inszenierungen, mit denen Tom Ripley/Matt Damon und Dickie Greenleaf/Jude Law operieren. Wie bereits Silvana (die weibliche Wasserleiche, die als Ankündigung für den toten Dickie Greenleaf fungiert) übernimmt auch Marge die Funktion eines ‚*screens*‘. Ihre hysterische ‚Schmierenkommödie‘ maskiert und verdeckt – aber verweist eben auch – auf die diffizilen hysterischen Inszenierungen etwa des Freundespaars Dickie und Tom, aber auch die von Freddy Miles. Und auch in ihrer sexuellen Beziehung zu Dickie übernimmt Marge eine Platzhalter- und *screen*-Funktion: Bei der ‚Marge-Wartung‘ („Margemaintenance“: so bezeichnet Dickie den sexuellen Akt mit Marge⁴¹) gibt es einen Zuhörer und einen Zuschauer, Freddy und Tom; akustisch resp. optisch ‚teilen‘ beide Dickies Akt mit Marge, die mithin eine *copula*-Funktion zwischen Männern erfüllt. Die drei Männer Dickie, Tom und Freddy sind alle auf eine Weise mit der ‚Margemaintenance‘ befasst. Es gibt zwischen ihnen eine Intimität, die zwischen Dickie und Marge nicht existiert.

Musik und Hybridität

Intime Augenblicke gesteht Minghellas Film immer wieder Männern zu: Dickie, Fausto und Tom im Jazzklub beim Singen von „Tu vuo‘ fa l’Americano“, Freddy und Dickie in der Hörkabine im Plattengeschäft, die gemeinsame Zugfahrt von Dickie und Tom von Mongibello nach Rom, die Umarmung des am Klavier sitzenden Tom durch Peter Smith-Kingsley – die Liste ließe sich verlängern. Viele dieser intimen Momente zwischen Männern haben mit Musik zu tun: Tom sitzt am Klavier – oder Peter liegt, eine Partitur studierend, auf dem Bett – oder Dickie, Tom, Fausto treten auf der Bühne ihres bevorzugten Jazzkellers auf. Auch mit Freddy Miles zieht sich Dickie in die Kabine eines Plattenladens zurück. Es scheint tatsächlich so zu sein: „music undermines the social fabric, its laws and mores, and threatens the very ontological order“ – und auch das ‚heterosexual system‘.⁴² In Italien überantworten sich Dickie, Fausto, Tom im Jazzkeller dem Experiment, der Improvisation, der Rebellion und Lebensfreude. Dickies Saxophon seufzt, schreit und weint, evoziert Triebhaftigkeit und Ekstase. Dolar konzipiert Blasinstrumente, wie es die Flöte und das Saxophon sind, als Ausdrucksmittel des Dionysischen:

„[O]ne cannot speak words while playing the flute. The wind instruments have the vicious property that they emancipate themselves from the text, they are substitutes for the voice as the voice beyond words. No wonder that Dionysus has chosen the flute as his preferred instrument [...]“⁴³

Toms Intonation von Chet Bakers „My Funny Valentine“ ist stimmlich nicht weniger indefinit, männlich-weiblich, als Bakers eigene Präsentation. Das „Tu vuo‘ fa l’Americano“ (etwa: „Du machst einen auf Amerikaner“), das Fausto und Dickie – danach auch Fausto, Dickie und Tom – auf der Bühne des Jazzkellers zum Besten geben (ein Song, mittels dessen Nationalität als performative Kategorie beschrieben wird und der Ontologisierung von Nationalität ironisiert), ist voller Energie, Spaß und Komik. Mit einer einzigen Ausnahme (der von Tom open-air begleiteten Sängerin ganz am Anfang des Films) sind alle, die Musik machen, männlich. Damit wird die seit Homer topische Verschränkung von Musikalischem und Weiblichem (und auch die traditionelle Allegorisierung der Kunst als weiblich) invertiert. Jener ‚andere‘ Bereich des Musikalischen, der – so zumindest das bis heute wirkmächtige romantische Paradigma – für das einstehen soll, was Ratio und gesellschaftliche Ordnung übersteigt, ist ein Männer-Bereich: im neapolitanischen Jazzklub „Hot Jazz Vesuvio“ wie in jener Welt der klassischen Musik, die im Film vor allem durch Tom Ripley und Peter Smith-Kingsley vertreten wird. Toms und Peters Instrument ist das Klavier. Auf dem Klavier spielt Tom immer wieder Johann Sebastian Bachs „Italienisches Konzert“. Er re-importiert also das Bachkonzert nach Europa, nach Italien und fördert damit jene kulturelle Hybridisierung,

von der der Film handelt – und die auch sein eigenes Verfahren, *high-* und *low-culture* zu überblenden, thematisiert. Minghellas Film trägt zwar das Label eines ‚Independent Films‘, ist aber (wenn er auch eher auf ein Arthouse-, als ein Mainstream-Publikum abzielt) für den Hollywoodmarkt gedreht. Minghella operiert mithin mit einer hybriden Konfiguration – und eben diese Hybridisierung von *popular culture* und *high art*, von ‚*high*‘ und ‚*low*‘ verhandelt der Film auch inhaltlich. Chet Bakers Jazz steht neben Vivaldis „Stabat Mater“, das „Italienische Konzert“ neben Dickies Saxophonimprovisationen und „Tu vuo‘ fa l’Americano“ steht neben Tschaikowskij’s „Eugen Onegin“ (auch die Wahl dieser Oper folgt wohl dem ‚Hybridisierungsprogramm‘ des Films: Im neapolitanischen Opernhaus besucht Tom Ripley im Geburtsland der Oper keine italienische, sondern eine russische Oper). Die Jazzkultur Amerikas scheint erst im neapolitanischen „Hot Jazz Vesuvio“ – angereichert mit italienischer, sprühend-überbordender Lebensfreude – zu sich selbst zu kommen (die einzige Episode, in der der Film Jazz in New York zeigt, ist situiert in Toms Souterain-Appartement; dort hört dieser, als Vorbereitung für das Zusammentreffen mit Dickie, angespannt und verständnislos Jazzplatten). Tom beginnt in Italien, Jazz zu lieben (in einem seiner letzten Gespräche mit Dickie gesteht er ihm – und das ist einer der wenigen wahren Sätze, die der gewohnheitsmäßige Lügner im Film spricht – seine erworbene Leidenschaft für die nichtklassische Musik). Allerdings sehen wir Tom den ganzen Film hindurch nie am Klavier Jazz spielen. Das Klavier – Toms Instrument – bleibt der Klassik vorbehalten. Auf ihm intoniert Tom immer wieder das „Italienische Konzert“, das erste Mal im leeren Opernhaus, in New York, in dem er eigentlich auf der Herrentoilette arbeitet – und dann wiederholt in Italien. Das Klavier ist nicht nur Toms musikalisches Ausdrucksmittel. Es steht auch metonymisch für ihn ein. Schon der Vorspann des Films (in dem sich in einer schwarzen Fläche Spalten öffnen,⁴⁴ hinter und in denen sich Toms Porträt abbildet) – lässt sich auf das Klavier als Leitinstrument des Films beziehen; die Spalten bilden jene (Klavier-)Tastatur ab, auf der Tom sich auszudrücken versucht: mit nicht wirklich großem Erfolg (dazu ist die Sprache der Musik dann doch zu ambig, zu wenig semantisch fixiert). Ein einziges Mal, als er in Venedig mit Peter Smith-Kingsley zusammen ist, spricht ihn dieser auf seine Trauer an (vermutend, dass Tom traurig sei, weil ihn die von ihm gespielte Musik traurig mache). Tom, dessen Trauer kein Effekt der Musik, sondern der Gewissenslast und der verleugneten, ‚eingeschlossenen‘ Homosexualität ist, vermag sich Peter Smith-Kingsley nicht zu öffnen. Dennoch: Die klassische Musik – ob Tschaikowskij’s „Eugen Onegin“, ob Bachs „Italienisches Konzert“ oder Vivaldis „Stabat Mater“ bilden für Tom und für Peter, den englischen Dirigenten, so etwas wie einen homosexuellen Selbstverständigungs-Raum, in dem sie sich in empfindsamer Kunstsinnigkeit treffen können.

Die Spalten, die (Klavier-)Tasten, mit denen der Vorspann spielt – und die Toms Gesicht aus dem Dunkel heraus erscheinen lassen, verweisen auf ein zentrales Thema des Films: auf die Fragmentierung, die auch im Titel des Films fassbar wird. Im Titel ist das Attribut ‚*talented*‘ nur das letzte in einer Serie flüchtig und austauschbar präsentierter Attribute (die Schriftgrafik wird in Bewegung gesetzt). Diese Attribute zitieren die Figurenrede von Peter Smith-Kingsley in der Schlussequenz: Der wird damit positive Eigenschaften von Tom Ripley benennen.

„The Innocent Mysterious Yearning Secretive Sad Lonely Troubled Confused Loving Musical Gifted Intelligent Beautiful Tender Sensitive Haunted Passionate Talented Mr. Ripley”.

Der Film, der Vorspann beginnt mit einem Zitat der letzten Einstellung des Films, einer Großaufnahme, in der das Gesicht Ripleys schließlich in ein Prisma aufgelöst wird. Wir haben es also mit einer Kreisstruktur zu tun. Mit facialen Konstruktionen sind wir den Film hindurch befasst: bis hin zur Auslöschung des angeeigneten Gesichtes von Dickie auf dem Passfoto des Personalausweises. Diese Konzentration auf das Gesicht steht meist auch im Zusammenhang mit dem in unterschiedlichen Kontexten favorisierten Spiegelmotiv. So etwa auf der Fahrt mit Dickie im Zug, als er – vorgeblich schlafend – wie zufällig seinen Kopf auf Dickies Brust fallen lässt und danach eine Spiegelbegegnung seines und Dickies Kopf im Abteilfenster beobachtet (bei der unklar ist, ob er beide Köpfe übereinanderblenden will oder ob der eine Kopf dem anderen einen Kuss geben soll). So etwa in der Badewannenszene, in der Dickie im Wasser sitzend mit Tom Schach spielt. Tom schaut sich sein Gesicht wie weiland Narziss im Wasser an, um dann verschämt, aber voller Begehren, den nackten Körper des der Badewanne entstiegene Dickie zu beäugen. So in der besonders exponierten Spiegelszene, in der Tom halb als Dickie verkleidet (halb bedeutet, dass er nur Hemd, Jackett, Unterhosen, Schuhe, Hut und Schal, aber keine Hosen trägt) vor einem Stehspiegel eine fast musicalmäßig choreografierte Tanzszene hinlegt.

Narziss hinterm Spiegel

Der Film zitiert also sein eigenes ‚Kostümverfahren‘: Der Zuschauer, die Zuschauerin sieht Tom bei einer Gesangs- und Tanznummer zu, in der ‚*doing film*‘ und ‚*doing gender*‘ korrelieren. Vom Plattenspieler kommt (der zuvor bereits extradiegetisch angestimmte und nun intradiegetisch eingespielte) Bing Crosby-Song „May I?“ aus der Musical Comedy *We’re not Dressing* von 1934 (R: Norman Taurog). Tom spielt im Stil von Music Hall und Vaudeville eine ‚Nummer‘ nach: Er liefert also ein Update des 30er-Jahre-Klassikers und singt:

„May I be the only one to say I really fell in love the day I first set eyes on you.“ Tom wird bei seiner Travestie von Dickie überrascht – und das führt zu einer dreifachen Brechung der Inszenierung: Als Dickie hereinkommt, flüchtet Tom hinter den Spiegel, nur noch sein Kopf und seine Füße sind sichtbar; im Spiegel dagegen sehen wir den Körper des hereingekommenen Dickie; neben dem Spiegel ist ein nackter antiker Männertorso aufgestellt. Tom erscheint als körperlos – Dickie ist derjenige, der ihm im Spiegel seinen Körper leiht (ironischerweise in dem Moment, in dem er Tom tadelt und zurechtweist, der qua Kleidung seine Identität usurpiert hat). Der nackte Männertorso, der neben dem Spiegel steht, verweist nicht nur auf das Problem der Fragmentierung, das für den Film so zentral ist; er verweist auch auf das heimliche Sujet, das zwischen Tom und Dickie verhandelt wird: das homosexuelle Begehren, das zwischen Tom und Dickie steht. Auf eben dieses – dissoziierte, nicht in die Beziehung integrierte – Begehren verweist jener in Stein gehauene nackte Männerkörper neben dem Spiegel.⁴⁵

Durch das im Film immer wieder inszenierte und vielfach variierte Spiegelmotiv wird die Identitätsproblematik, die Auflösung des Subjektes und kontextabhängige Neukonstruktion, auch auf der visuellen Ebene thematisiert. Die freigesetzte Semantik setzt durchaus auf ganz traditionelle Weise Narzissmus in Szene (die bedeutsamste Episode in diesem Zusammenhang ist zweifellos jene, in der Tom sich in der Wasseroberfläche der Badewanne spiegelt, aus der als männliche Seejungfrau Dickie steigt). Allerdings ist die Narzissmustopik (auch gerade in dieser Szene) immer schon prekär: Liebt Tom nun sich – oder nicht doch Dickie? Liebt er in Dickie nur ein idealisiertes, phantasmagorisch überhöhtes Selbstbild – oder eignet er sich Dickies Identität nur deshalb an, weil ihm diese Annexion leichter fällt als das Ausagieren seines homosexuellen Begehrens, das nicht den eigenen, sondern den Körper eines anderen Mannes meint? Ist homosexuelles Begehren (wie es die traditionelle Psychoanalyse postulieren würde) immer schon narzisstisch konfiguriert? Welche Bedeutung hätte die – bereits durchgespielte – Lesart der Bett-/Kabinenszene zwischen Tom und Peter nicht als Mordscene, sondern als Geschlechtsaktszene in Bezug auf die Narzissmusthematik? Scheint in dieser Schlussepisode doch ein narzisstisches Strukturmuster radikal aufgehoben zu sein. Das Problem des Narziss seit Ovid ist das Problem eines, der liebt (sich selbst nämlich), aber aufgrund dieser Objektwahl nicht die Erfahrung macht, von einem anderen geliebt zu werden. Der Dialog der Kabinenszene nun macht deutlich, dass zum allerersten Mal im Film diese Möglichkeit des Geliebt-Werdens für Tom thematisiert wird.

Ripley: „[...] Tell me some good things about Tom Ripley. No, don't get up. Just tell me some nice things.“ *Peter:* „Good things about Tom Ripley? That could take me some time!... Tom is talented. Tom is tender...Tom is beauti-

ful." Ripley: „You are such a liar..." Peter: „...Tom is a mystery... Tom is not a nobody. Tom has secrets he doesn't want to tell me, and I wish he would. Tom has nightmares. That's not a good thing. Tom has someone to love him. That is a good thing! Tom is crushing me. Tom is crushing me. Tom, you're crushing me."

Der Film exponiert an dieser Stelle zumindest die Möglichkeit, einen Ausweg aus narzisstischer Selbstbezogenheit zu finden; und – wie bereits eingangs ausgeführt – es ist als hochsignifikant festzuhalten, dass (auch wenn die Mordlesart diejenige ist, die sich eher anbietet) die Lesart ‚Liebesvereinigung‘ definitiv nicht ausgeschlossen werden kann. Wie auch immer die Schlusszene aber gelesen wird, sie profiliert so oder so ein thematisches Zentrum des Films: den Narzissmus – und die Frage danach, ob es möglich ist, den Narzissmus hinter sich zu lassen. Dieses ‚Narzissmusproblem‘ wird im Film verschränkt mit Toms Identitätsproblematik verhandelt – wie sagt der Protagonist am Ende des Films?

„I'm going to be stuck in the basement, aren't I, aren't I, that's my ...– terrible and alone and dark – and I've lied about who I am, and where I am, and now no one will ever find me. [...] I always thought – it would be better to be a fake somebody than a real nobody.“

Tom scheint auch in dieser Schlusszene unter dem Lügenspiel mit seiner Identität zu leiden, sich zu wünschen, ‚er selbst‘ zu sein, was immer das sein mag – und der Film bietet sicher eine Form von moralistischer Lesart an, die die Geschichte eines Scheiterns erzählt und Tom als jemanden profiliert, der sich, statt er selbst zu sein, in ein – für andere tödliches – Lügennetz verstrickt. *The Talented Mr. Ripley* erlaubt aber sicher auch, und das ist wohl die spannendere Lesart, die Frage danach, wie jemand *eigentlich* ist, zu suspendieren. Tom führt den ganzen Film hindurch vor, wie er sich selbst erfindet; wie er mit Vorgaben spielt, wie er Gelegenheiten nutzt: Er ist ein Opportunist im sehr spezifischen Sinne des Wortes; er führt Gelegenheiten nicht herbei, aber wenn er über sie stolpert, vermag er sie für sich zu nutzen. Tom improvisiert. Er hat besser verstanden als – der sich so viel auf seine Lebensimprovisationen, auf seine Spontaneität und seine Leichtlebigkeit zugute haltende – Dickie, dass Leben ‚Spiel mit Vorgaben‘ ist, die variiert werden müssen. Offenbar waren die Bach'schen Improvisationen im „Italienischen Konzert“ der effektivere Übungs-Platz für Lebens-Improvisationen als die *sessions* im Jazz-Keller es für Dickie waren. Diese Improvisationen führen Tom zur Übernahme von Dickies Identität – und (und damit wird das überkommene Identitätskonzept, an dem der Film nur vorgeblich festhält, deutlich überdehnt) es lässt sich nicht wirklich behaupten, dass Dickie der bessere Dickie war. Nicht nur, dass Tom Dickies Passbild mehr entspricht, als es Dickie selber tat (der wurde von den Angestellten von American Express, die ihm Geld auszahlen sollten, immer misstrauisch

beäugt, sein Konterfei wurde sorgfältigst mit dem Foto im Pass verglichen), Tom dagegen erregt kein Misstrauen – Dickies Foto wird als das seine, Toms, problemlos anerkannt. Überdies ist Tom auch noch in anderer Hinsicht der bessere, der mit sich selbst identischere Dickie. Er vermag das ererbte Geld stilvoller auszugeben; er schreibt Marge Briefe, beschenkt sie usw. Toms Inszenierung seiner selbst als Amerikaner in Italien fällt nicht hinter die Dickies zurück. Ohnehin scheinen in einem Film, der extravagante, outrierte Inszenierungen und Performanzen vorführt, in dem Auftritte von Personen wie Auftritte von Figuren im Musical gestaltet sind,⁴⁶ die Personen zu einer Funktion ihrer Performanz zu werden. Wenn Tom, zum Beispiel in dem Schlussgespräch des Films, eine Form von ontologischem Identitätsmangel beklagt, ist er also nicht wirklich auf jener Höhe, auf der der Film das Problem von Performanz und Identität verhandelt: Die Erzähltechnik des Films macht Identität zu einer vielleicht noch nostalgisch gefeierten, aber eben zu einer überkommenen Größe, die jedenfalls nicht mehr handlungserklärend ist. Die Frage nach der Identität wird heruntergerechnet auf die Frage danach, was ‚aussieht wie‘ resp. ‚sich verhält wie‘: Insofern formuliert Freddy Miles kurz vor seinem Tod gegenüber Tom tatsächlich einen der zentralsten Sätze des Films: „The only thing that looks like Dickie is you“.

Göttervater Greenleaf und Kain vs. Abel

Auch Herbert Greenleaf, der Tom Ripley zu Beginn des Films nach Europa geschickt hat, um den abtrünnigen Sohn zurückzuholen und der im letzten Teil des Films zusammen mit einem Privatdetektiv wieder auftaucht, um den Tod des eigenen Sohnes aufzuklären,⁴⁷ scheint jenes ‚*look alike*‘, die ‚Ähnlichkeit‘ von Dickie und Tom, zu bemerken,⁴⁸ jedenfalls behandelt er Tom wie er Dickie behandelt hatte: Er stattet ihn finanziell großzügig aus, zahlt an ihn eine Apanage, wie sie auch an seinen geliebten Sohn geflossen war. Auf eine Weise adoptiert Herbert Greenleaf Tom. Nachträglich rechtfertigt er damit fast Toms Usurpation der Existenz des ermordeten Dickies. Das Geld, das er Tom zahlt, fungiert als Schweigegeld (Herbert Greenleaf ist – wie die italienische Polizei – überzeugt, dass sein Sohn der Mörder Freddys ist und möchte verhindern, dass Tom den Behörden belastende Informationen über Dickie zukommen lässt). Überdies würdigt Herbert Greenleaf mit der großzügigen Abfindung, die er Ripley zukommen lässt, dessen Position als engster Freund seines Sohnes. Immer wieder macht er deutlich, dass er Tom glaubt (und nicht Marge), dass er davon ausgeht, der Freund Tom und nicht die Freundin Marge verfüge über die intimere Kenntnis in Bezug auf Dickie. Der Eindruck lässt sich nicht ganz von der Hand weisen, dass der Magnat Greenleaf die homosozialen/homosexuellen Beziehungsstrukturen seines Sohnes nicht nur nicht sanktioniert, sondern aner-

kennt. Marge geht leer aus; Tom dagegen wird eine ‚Witwenpension‘ gewährt. Für Herbert Greenleaf ist ganz klar: Privatstes und Persönlichstes klären Männer ‚unter sich‘ (klärten Dickie und Tom untereinander, wie es nun Tom und Herbert Greenleaf tun), Frauen stören solche Männerbünde nur.

Die Annahme, dass Greenleaf senior die dubiose Beziehung seines Sohnes zu Tom Ripley deckt und postum prämiert (er erklärt faktisch Tom – und eben nicht Marge – zur ‚Witwe‘ seines Sohnes), rückt den amerikanischen Tycoon, der auf den ersten Blick für das steht, was sein Sohn Dickie flieht: eine traditionelle familiäre Konstellation, ein wenig ins Zwielficht. Der amerikanische ‚Übervater‘ scheint korrumpierbar und korrumpiert zu sein, charmiert und eingenommen von Tom (wie er zuvor auch von Dickie eingenommen war, dem er trotz allen Grolls die finanziellen Zuwendungen nicht kürzte); seine kranke Frau schiebt er vor sich her: literal (sie sitzt im Rollstuhl) und auch figurativ (sie ist seine *screen-woman*; der Schirm, der ihn selbst und allen anderen einer soliden familialen Konstellation versichert). Der Konzernchef Greenleaf, der doch für die ökonomischen und familialen amerikanischen Werte zu stehen scheint, setzt zugleich die Brüchigkeit dieser ‚Werte‘ in Szene: Er ‚verschwendet‘ sein Geld, um nach der *dolce vita* seines Sohnes auch die von dessen Mörder zu finanzieren; er wird zum Schutzpatron des homosexuellen Ripley, dem er sehr viel freundlicher gesinnt zu sein scheint als der ‚verfehlten Witwe‘ Marge. Diese Dubiosität Greenleafs, der in Minghellas Film durchaus als amerikanische Allegorie fungiert, als Inbild aller Dollarkönige, ‚selfmade men‘ und erfolgreichen Unternehmer, versieht die *Gender-Topografie*, mit der *The Talented Mr. Ripley* arbeitet, mit irritierenden Markierungen. Toms Trip erscheint nun nicht mehr als Reise vom eindeutig heterosexuell konnotierten Amerika über Italien ins homosexuelle Eldorado Griechenlands; schon im Amerika, das Tom Ripley verlässt, sind Verwerfungen in die heterosexuelle Matrix eingezeichnet. Die beiden Orte, an denen Herbert Greenleaf zu Beginn des Films auftritt, sind der New Yorker Dachgarten, in dem jenes Fest stattfindet, auf dem Tom Ripley als Klavierbegleiter auftritt – und seine Werft, auf der er (große) Schiffe bauen lässt. Beide Orte, der Garten und die Werft, haben heterotopische Konnotationen: der Garten, als einer der privilegierten Orte der Heterotopie und die Werft, als Ort, an dem jene Schiffe gefertigt werden, die für Foucault die Heterotopie schlechthin darstellen. Derselbe Mann also, der Tycoon Greenleaf, der für den amerikanischen Wertekanon ‚an sich‘ steht, wird in Bezug zu Räumen gesetzt, die jene eindeutige Zuordnung an die Norm und die Tradition in Frage stellen.

Auf dem Gartenfest in luftiger Höhe singt Frances, die junge Frau, die Ripley auf dem Klavier begleitet (und die im Folgenden, wie auch Meredith, zu einer seiner *screen-Frauen* wird⁴⁹), ein „Lullaby for Cain“.⁵⁰ Dieses ‚Wiegenlied‘, das Frances ‚als Eva‘ singt, ist insofern instruktiv, als es als musikalisches Motto des *Talented Mr. Ripley* zu gelten hat – und eine Deutungsfolie

vorgibt, auf die die Protagonisten selbst auch immer wieder zu sprechen kommen. Dass sie nun ‚Brüder‘ seien, ihre Erfahrungen als Einzelkinder, nachdem sie sich getroffen haben, nun hinter sich lassen könnten, davon ist wiederholt die Rede: „You’re the brother I never had“, erklärt Tom dem bewunderten und geliebten Dickie. Immer wieder werden Dickie und Tom filmisch nicht nur als Brüder, sondern gar als (siamesische Zwillinge) in Szene gesetzt: Der eine (Tom) vermag gar, in die Haut des anderen zu schlüpfen, dessen Existenz auf sich zu nehmen. Dennoch: die Brüderrhetorik, die der Song „Lullaby for Cain“ vorgibt, ist irreführend – auch wenn in dem ‚Eingangswiegenlied‘ das erste jener Attribute auftaucht, das der den Titel vorstellende Filmvorspann Tom zuspricht: ‚innocent‘. Die Brüderrhetorik ist deshalb irreführend, weil sie ein Deckschirm für das ‚eigentliche‘ Sujet: Homosexualität ist.⁵¹ Tom spricht Dickie als seinen Bruder an, weil er sich nicht traut, ihn seinen Geliebten zu nennen. Die Bruderadresse ist eine Deckadresse – und diese ‚Deckadresse‘ stellt das an den Beginn des Films gestellte ‚Wiegenlied‘ aus.

Topografische Konstellationen und Konnotationen

Auch im weiteren Verlauf des Films wird es immer wieder um solcherart falsche Adressen gehen – und seien es Wohnungsadressen, wie Toms in Rom unter dem Namen von Dickie gemietete Wohnung, die aufwändig durch ‚schwules Dekor‘ gekennzeichnet ist: „Schwere Brokatvorhänge, vergoldete Türen, rote Plüschsofas, Seidentapeten und als besondere Ausstaffierung die Büste des Hadrians.“⁵² Das römische Apartment, das Tom als Dickie mietet, scheint vom Mieter so aufwändig möbliert und ausgestattet zu sein,⁵³ um seine psychischen Fragmentierungen und Zerstückelungen, die *The Talented Mr. Ripley* immer wieder in Szene setzt, auszubalancieren. Gespiegelt und in Szene gesetzt werden diese Fragmentierungen und Zerstückelungen in jener Episode, in der Tom bei Sonnenuntergang⁵⁴ oberhalb des *Forum Romanum* sitzt, mit einem Buch. Ripley figuriert hier topisch ‚den‘ kulturinteressierten Italienreisenden. Er blickt auf eine Ruinenlandschaft, in der Zerrüttungen, Zerstörungen, Fragmentierungen isolierte Spuren der Vergangenheit zu lesen sind: Das Ruinenfeld wird zum Bild für Toms prekäre Existenz. Die Szene verweist aber auch auf Toms Einsamkeit (das Forum ist menschenleer – der Zuschauer weiß, dass Tom lieber mit Dickie zusammen wäre: Dickie aber wurde von Freddy mit Beschlag belegt). Zuvor hatte Ripley auf einer Piazza jenes innige Männerpaar gesehen, das ihm – in aller Straßen-Öffentlichkeit – eine Form von Intimität vorführt, wie er sie selbst gerne hätte. Statt mit Dickie Rom zu erkunden, sitzt Tom aber einsam und frierend in der Abenddämmerung.

Die räumlichen Konstellationen, in die der Film seinen Protagonisten (und dessen ‚Mitspieler‘) positioniert, ‚bebildern‘ Seelen- und soziale Lagen:

Zerrüttung, Einsamkeit, aber auch bittere Armut (Ripleys ‚dunkles‘, ‚tiefes‘ New Yorker Kellerloch) oder strahlenden Reichtum (der uns im Film auf der luftigen und sonnigen Dachterrasse eines Wolkenkratzers erstmals begegnet). Und auch das filmische Italien lässt sich separieren in die ‚hellen‘, lichten Räume (etwa in Mongibello oder auf dem offenen Meer) und die ‚darkrooms‘ (die neapolitanische Jazzbar, das venezianische Polizeirevier, Toms Keller in Rom, die abgedunkelten Schiffskabinen), in die Räume von *high culture* und *low culture* (römische Oper vs. neapolitanischer ‚Vesuvio‘; Grandhotel vs. ‚Goldoni‘ etc.). Immer wieder aber kollabieren diese binären Oppositionen auch: Das Jazzfestival in San Remo, das Tom und Dickie auf ihrem letzten gemeinsamen Trip besuchen, präsentiert ‚low‘ Jazz in einem als ‚high‘ zu beschreibenden Ambiente: auf den Terrassen edler Hotels. Der Film entkommt einer einfachen binären Logik der Entgegensetzungen aber auch, weil er immer wieder Transfers und Bewegungen inszeniert: Vor allem der Protagonist Tom ist – seinem unausgesprochenen ‚Go east‘-Motto folgend – ständig in Bewegung: auf Schiffen, in Zügen. Athen, Griechenland, das utopisch konnotierte Eldorado (vielleicht nicht nur antiker) Homosexualität, erreicht Tom allerdings nicht – jedenfalls nicht im Film: Der endet, als sein Protagonist sich auf dem Weg von Venedig nach Athen befindet, irgendwo dazwischen im Mittelmeer. In diesem ‚Dazwischen‘ spielt der Film, der vom sinnierenden Tom in seiner Schiffskabine seinen Ausgang nimmt (und an seinem Ende zu seinem Protagonisten zurückkehrt, der an seine Leichen im Keller denkt [die nicht uneigentliche, sondern durchaus ‚eigentliche Leichen‘ sind]⁵⁵ – und an Peter).

Peter hatte nie Tom, sondern allenfalls Dickie als Mörder in Betracht gezogen. Dass Dickie, dass ein Mörder mit einem Mord leben könne, vermag Peter Smith-Kingsley sich nicht vorzustellen und so fragt er Tom:

„Can you imagine, if he did kill Freddie, what that must be like? Just to wake up every morning, I mean, how can you? Just wake up and be a person, drink a coffee ...?“ Ripley: „Whatever you do, however terrible, however hurtful – it all makes sense, doesn’t it? In your head. You never meet anybody who thinks they’re a bad person.“ Peter: „But you’re still tormented, you must be, you’ve killed somebody ...“ Ripley: „Don’t you put the past in a room, in the basement, and lock the door and never go in there? That’s what I do.“ Peter: „Oh yes. Of course in my case it’s probably a whole building.“ Ripley: „And then you meet someone special and all you want to do is toss them the key, say open up, step inside, but you can’t because it’s dark and there are demons and if anybody saw how ugly it is ...“

Sowohl die Kellermetaphorik als auch die Schlüsselmetaphorik verweisen auf einen homosexuellen Subtext; Toms Rede vom ‚basement‘, vom ‚cellar‘ nimmt ganz literal Bezug auf jenes Kellerloch, in dem er in New York lebt (auf die ‚Tiefen der Gesellschaft‘ mithin, denen er zu entkommen sucht); das ‚basement‘ meint aber auch figurativ jenen ‚unteren‘ (Blaubart-)Mordraum in

Toms Existenz und Psyche sowie jene ‚unteren Räume‘ seiner schambesetzten Homosexualität. Beide Geheimnisse, die Morde und die Homosexualität, stehen in Konnex miteinander. Tom kann Peter weder das eine noch das andere gestehen. Er kann ihm den Schlüssel zu seiner Homosexualität deshalb nicht geben, weil er das Gefühl hat, als Mörder könne er sich Peter nicht entdecken. Mit seiner Rede davon, jemandem den Schlüssel zu geben, meint Tom sowohl das Mordgeständnis als auch das Homosexualitätsgeständnis, das damit in die Sphäre des ganz und gar Verbotenen und Strafwürdigen gerät. Mord und Homosexualität rücken nebeneinander, werden zu Synonymen.⁵⁶

Peter Smith-Kingsley, der mit großer Selbstverständlichkeit und Souveränität jene Homosexualität lebt, die für Tom verschlossen ist und der gegenüber Tom sich verschlossen zeigt, lässt sich auf das Bild Toms vom verschlossenen Keller zwar ein – aber nur, um es mit Eleganz und Leichtigkeit zu suspendieren:

Tom: „Don't you put the past in room, in the basement, and lock the door and never go in there? [...]“ *Peter:* „Oh yes. Of course in my case it's probably a whole building.“

Peters ‚Geheimnis‘ der Homosexualität ist nicht mehr im Keller eingeschlossen, sondern in allen Zimmern zuhause: Was Smith-Kingsley Ripley also anbietet (natürlich ist das ‚Haus‘ ein populäres Bild für die Psyche eines Menschen), ist eine Strategie der Integration: Er schlägt ihm vor, seine Homosexualität anzuerkennen und öffentlich zu machen, sie aus dem Keller heraus und ins Haus einziehen zu lassen.

Minghellas Film schickt Tom also auf seine lange Reise aus den Kellerlöchern und Herren-WCs von New York über Italien nach Athen. Und stattet ihn auf dem letzten Teil seiner Reise noch mit einem ganz besonders reizvollen homosexuellen Reisebegleiter aus. Tom trifft Peter in Venedig – jener Stadt, die (nicht nur) in den englischen Reiseberichten des 19. und 20. Jahrhunderts als Sündenpfuhl, als Ort der Lüsterheit und Ausschweifung, der Dekadenz und der Sinnenfreude geschildert wird:⁵⁷ Wir können davon ausgehen, dass Peter weiß, warum er in Venedig lebt – und warum er Tom auf seinen Trip nach Athen, nach Griechenland, ins Eldorado der antiken Homosexualität, mitnimmt – jenen Tom, den er immer wieder aufgefordert hatte, sein ‚Geheimnis‘ aus dem Keller heraus und ins Haus einziehen zu lassen.

Literatur

- 1 *The Talented Mr. Ripley*. (USA 1999, R: Anthony Minghella), dt. Titel: *Der talentierte Mr. Ripley*; *Plein Soleil* (F 1960, René Clement), dt. Titel: *Nur die Sonne war Zeuge*. Inzwischen ist eine detailliertere Fassung des hier abgedruckten Textes erschienen in: Claudia Liebrand: *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, Köln 2002, S. 60-93.
- 2 *La Dolce Vita* (I 1960, R: Federico Fellini).
- 3 In seinem DVD-Kommentar erläutert Minghella, er habe Dickies Rolle mit dem englischen Schauspieler Law besetzt, weil dieser so „unbearable handsome“ sei – und diese umwerfende Schönheit wird tatsächlich vom Film aufwendig inszeniert, i. e. hervorgebracht.
- 4 Es bleibt offen, wie ‚freiwillig‘ sich Dickie mit Marge verlobt hat. Sie ist es jedenfalls, die diesbezüglich initiativ wurde. Sie folgte Dickie nach Italien; sie schenkte ihm einen Verlobungsring.
- 5 Tom selbst spricht zwar nicht vom ‚cellar‘, aber vom ‚basement‘, aus dem nicht herauskommen zu können er beklagt.
- 6 Zu konzedieren ist, dass der Film eine Reihe von Hinweisen gibt, die uns veranlassen sollen, von einem Mord auszugehen. Als Tom Meredith trifft, fragt er sie, ob sie allein reise. Dem Zuschauer wird suggeriert, dass Tom mit dem Gedanken spielt, in diesem Falle Meredith (und nicht Peter) umzubringen. Meredith reist aber nicht allein, sondern mit ihrer gesamten Familie, die Tom als Dickie kennt. Tom muss diesen Plan also verwerfen. Überdies sieht der Kinozuschauer Tom, bevor nur noch die Tonspur ihm mitteilt, was in der Kabine zwischen Peter und Tom passiert, mit einem Schal (mithin einem Mordinstrument) in den Händen. Dieser Schal indiziert aber nicht zwingend einen Mord (sondern möglicherweise sexuelle Vorlieben: zu fesseln, gefesselt zu werden etc.).
- 7 Der Film bedient sich hier eines Wortspiels: „Tom, Tom you are crushing me“ kann in Bezug gesetzt werden zu: ‚To have a crush on somebody‘ (etwa: ‚in jemanden verliebt sein‘).
- 8 Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley“ und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 76.
- 9 Der Zuschauer/Zuhörer wohnt wie Tom dem Ende des zweiten Aktes bei, an dem das Duell der Freunde Onegin und Lenski stattfindet. „Vorangegangen war eine Eifersuchtsszene, in der der Dichter Lenski Onegin vorwarf, mit seiner Verlobten Olga zu flirten. Onegin erschießt Lenski und flieht entsetzt von dem Ort des Grauens“ (Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley“ und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 87. Dominique Ferndanez liest Onegin als die einzige Oper mit explizit homosexueller Handlung: „Die Freunde treffen sich endlich, doch um sich zu schlagen und sich gegenseitig zu töten. Dieses Duell markiert gleich-

- zeitig den Höhepunkt ihrer Liebe und die Bestrafung, die sie ihr zufügen müssen. Einige Schritte voneinander entfernt, unmittelbar bevor sie ziehen, drehen sie einander die Rücken zu und singen im Kanon: Gleichzeitig geeint und getrennt sind sie erst frei, sich ihre Zärtlichkeit zu zeigen, in dem Augenblick, in dem sie sich dafür bestrafen. [...] Lenski wird getötet, der Tod ist der einzige Ausweg, den ihr Begehren erlaubt, das Geständnis und die Neigung ihrer Liebe. ‚Jeder tötet was er liebt‘.“ (Dominique Fernandez: *Der Raub des Ganymed*, Freiburg 1992, S. 198).
- 10 Tom weint beim Zuschauen – seit *Pretty Woman* (USA 1990, R: Garry Marshall) ein Charaktertest für Titelhelden. Meredith liest Toms Tränen (natürlich nicht als Reue eines Mörders, sondern) als Indiz seiner Feinsinnigkeit.
- 11 Der *locus classicus*, der Vampirikonografien ausführt und Vampirvernichtungsstrategien expliziert, ist Bram Stokers *Dracula* (Bram Stoker: *Dracula*, New York 1897; vgl. auch Claudia Liebrand: *Vampir/inn/e/n. Anne Rice ‚Interview with a Vampire‘, Sheridan LeFanus ‚Carmilla‘ und Bram Stokers ‚Dracula‘*, in: *Freiburger FrauenStudien* 4, Band: *Frauen und Mythos*, 1998, S. 91-113).
- 12 Wichtig ist das Vampirsujet auch als Beschreibungsfolie der Beziehung zwischen Tom und Dickie, die durchaus etwas Vampirisch-Aussaugendes hat. Das einzige, was nicht ganz klar ist, ist: wer wen aussaugt, wer der Vampir ist.
- 13 Minghella spricht in seinem DVD-Kommentar von der „classical american idea [...] of rebirth in Europe“.
- 14 Diese – und andere – Schuhe werden in Minghellas Film wie Fetische inszeniert.
- 15 *Morte a Venezia* (I/F 1971, R: Luchino Visconti) dt. Titel: *Tod in Venedig*:
- 16 Eve Kosofsky Sedgwick: *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.
- 17 Zur Semantisierung des Ostens, des Morgenlandes als homosexuell vgl. Robert Tobin: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000.
- 18 Bei Mongibello handelt es sich um einen Fantasieort. Eigentlich ist ‚Mongibello‘ die Bezeichnung der Sizilianer für den Ätna.
- 19 Kurz danach arrangiert er ein Treffen mit Marge und Dickie am Strand. In dem kurzen Gespräch zwischen den drei Amerikanern weist Dickie darauf hin, dass Marge und Tom beide so ‚weiß‘ seien, konstatiert also eine Ähnlichkeit zwischen beiden. Die ‚Ähnlichkeit‘ beider wird sich nicht auf ihre Hautfärbung beschränken: Tom und Marge werden um dasselbe Liebesobjekt, um Dickie, kämpfen.
- 20 Diese visuelle Expedition ist sicher auch als ironisches intermediales Zitat der amerikanischen Serie *Baywatch* zu lesen.
- 21 *Rear Window* (USA 1954, R: Alfred Hitchcock).
- 22 Dietrich Fenner: *Minghellas „Ripley“ und Gender Performances* (Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001), S. 28.
- 23 Als Dickie setzt er dann die Brille ab.

- 24 Brillen sind im Film als Instrument der Blickordnung nie ein naives Requisit: Seit Eisenstein ist die Brille topisch für verstellte Wahrnehmung und Lüge.
- 25 „Eines der Maskerade-Accessoires Ripleys zur Inszenierung der Doppelrolle Tom Ripley und Dickie Greenleaf wird der Einsatz seiner Brille sein. Bis zu Dickies Tod ist sie Toms unentbehrlicher Begleiter. Ripley ist stark kurzsichtig, setzt seine hässliche ‚Clark-Kent‘-Brille sofort nach dem Erwachen auf und benötigt sie bei allen Tätigkeiten, er braucht sie zum Lesen so sehr wie zur Wahrnehmung seiner Umgebung. Tom ist der, der sieht, Tom Dickie der, der angesehen wird. Ripley inszeniert seinen Greenleaf stilecht und originalgetreu ohne Brille, was jedoch bedeutet, dass er als Greenleaf-Imitat seheingeschränkt durch das neue Leben läuft. Die Brille [...] verleiht Tom, dem Sehenden, mehr männliche Kontrolle und macht Dickie wie auch die Tom Dickie-Inszenierung zum Objekt des Blicks. Dickie Greenleaf selbst betont, dass er keine Brille braucht, weil er nie liest“ (Dietrich Fenner: *Minghella's „Ripley“ und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 42).
- 26 Dass Schiffe weiblich sind, hat zuletzt James Camerons in *Titanic* (USA 1997) in Szene gesetzt (das Englische fixiert diese Semantisierung von Schiffen sogar grammatikalisch: ein ‚boat‘ ist eine ‚she‘).
- 27 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indiana-
- polis 1988, S. 84, Übersetzung von Claudia Liebrand.
- 28 Geschlechtlich indifferent ist auch die Singstimme von Matt Damon: Damon singt auf der Bühne des Nachtclubs „Hot Jazz Vesuvio“ „My Funny Valentine“ (wir haben es also immer wieder mit Theater, mit Show *im* Film zu tun).
- 29 Es gibt in Italien nicht nur ‚keine Homosexuellen‘, es gibt in Italien vor allem keine Strafgesetzgebung gegen Homosexuelle. Der in Venedig wohnende Engländer Peter Smith-Kingsley folgt wohl dem Ratschlag seines Landsmannes E. M. Forster: „I'm afraid I can only advice you to live in some country that has adopted the code Napoleon, ... France or Italy, for instance. There homosexuality is no longer a crime. ... England has always been disinclined to accept human nature“ (E. M. Forster: *Maurice*, London 1972, S. 184 f.). Die zitierte Textstelle ist der abschließende Rat von Maurice Halls Analytiker Lasker Jones, für den Homosexualität nicht pathologisch ist.
- 30 Tauben gelten seit der Antike als ‚Vögel der Venus‘.
- 31 Nach der Filmlektüre Dietrich Feners schwängert Dickie *nicht* Silvana, sondern spielt der Dorfgemeinde und Marge ein Verhältnis mit dieser nur vor, um von seiner eigentlichen Affäre – mit Fausto – abzulenken. „[...] Schuld trifft Dickie offenbar nur in unterlassener Hilfeleistung, als seine Freundin ihn um Geld für einen Schwangerschaftsabbruch gebeten hat. Als Zeuger schließt sich Dickie aus, da er nie mit ihr geschlafen hat.

Silvana war – wie Dahlia im Vesuvio – eine bezaubernde Anbeterin, aber keine Sexpartnerin für Greenleaf. Das Kind ist weder von ihm noch von ihrem Verlobten Guiseppe. Doch Dickie akzeptiert stillschweigend Ripleys bedrohliche Loyalitätsbekundung, da sie doch die Alibi-Funktion Silvanas über ihren Tod hinaus bestehen lässt und seine wahrhaft amourösen Treffen mit Fausto deckmäntelt. Zu auffällig waren seine Rendezvous mit Silvana in dem hellichten Bergdörfchen (möglicherweise hat sie Dickie zu einem anderen Rendezvous gefahren), zu schlecht auch seine Lügen gegenüber Marge, die insoweit subversiv waren, als er ihr die Wahrheit erzählt hatte: Er war mit Fausto fischen. Fausto wird von Dickie in der Öffentlichkeit geküsst, in dunklen Bars getroffen und von Marge zu den wichtigen Männern gezählt, die in Dickies Leben eine Rolle spielen. „It’s always the same when someone new comes into his life – Freddy, Fausto, Peter Smith-Kingsley – ... and especially you ... and that’s only the boys.“ Mit Silvana stirbt die Beziehung zu Fausto, der mit seinen starken Armen im Hafenbecken ihren Verlobten Guiseppe tröstet“ (Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley‘ und Gender Performances* [Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001], S. 63f.). Tom wisse von Dickies Affäre mit Fausto nicht, ebenfalls nichts von einer (früheren) Affäre zwischen Dickie und Peter, von der Fenner ausgeht: „Im späteren Handlungsverlauf, nach Dickies Tod, könnte es Tom deutlicher erkennbar werden. Marge und Peter thematisieren, dass Peter für Dickie

wichtig sei. Ein interessanter Fakt, da Peter von und für Musik lebt, die Greenleaf Junior zuwider ist, weder über Geld verfügt noch über einen erlesenen Lebens- oder Kleidungsstil, der Dickie ebenbürtig ist. Auch Peter ist sicherlich kein Leistungs- oder Gesellschaftssportler, ebensowenig wie Tom. Als Erklärung bleibt, dass sich Peter und Dickie im schwulen Kontext, vielleicht in einer Untergrundszene, kennengelernt haben“ (ebd., S. 135).

32 Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror, The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988, S. 27; Katrin Oltmann: ‚Hybridisierung als Konzept‘ in Anthony Minghellas ‚The Talented Mr. Ripley‘, Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 9.

33 „Dickie hat Tom nicht nur das Leben der Reichen und Schönen nahegebracht, ihn eingeführt in die Herstellung von Cocktails und die Grundbegriffe des Segelns, er hat ihn auch ein Stück weit verführt, ihn durch seine feminine und körperliche Performance verwirrt. Tom hat Mut geschöpft, sich aus dem ‚Closet‘ zu trauen, seine Gefühle für einen, für den Mann, für Dickie zuzulassen. Denn die Leichtigkeit, mit der Dickie die extern wohnende Freundin Marge und das Zusammenwohnen mit Ripley in den vergangenen Monaten gelebt hat, wie er homosexuelle Identität diskret und mit Stil lebt [...] imponiert Tom, erweist sich aber gleichermaßen als Imago und Trugschluss“ (Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley‘ und*

- Gender Performances* Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001, S. 74).
- 34 Katrin Oltmann: ‚*Hybridisierung als Konzept*‘ in Anthony Minghella’s *The Talented Mr. Ripley*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 36, Fußnote 106.
- 35 Mit seiner homosexuellen Disposition ist Tom (der überdies noch ‚Agent‘ ist, ‚Spion‘ – und sich als solcher auch ‚verkleidet‘ geben muss) noch so mancher anderen Travestie verdächtig.
- 36 Katrin Oltmann: ‚*Hybridisierung als Konzept*‘ in Anthony Minghella’s *The Talented Mr. Ripley*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 23.
- 37 Meredith formuliert gegenüber Ripley, sie seien „partners in disguise“.
- 38 Katrin Oltmann: ‚*Hybridisierung als Konzept*‘ in Anthony Minghella’s *The Talented Mr. Ripley*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001, S. 27.
- 39 Selbst Tom, den sie durchaus als Konkurrenten um Dickies Gunst wahrnimmt, tröstet sie, als der, nachdem der ‚honeymoon‘ seiner Beziehung mit Dickie verstrichen ist, an dessen Launenhaftigkeit und Kälte leidet.
- 40 Paltrow wurde von den Kritikern vorgeworfen, dass sie ihre Rolle zu outriert angelegt habe; meine These ist, dass Paltrow ihr hysterisches Spektakel auch kompensativ eingesetzt hat: als Aufmerksamkeitsfänger am Ende eines Films, der sie, die Oscarpreisträgerin und das Attraktionsobjekt von *Shakespeare in Love* (USA/UK 1998, R: John Madden) nicht als Blickfang, sondern nur als hinter den Protagonisten stehende Figur eingesetzt hat.
- 41 Eine der Bedeutungen von ‚*maintenance*‘ ist ‚Aufrechterhaltung‘, ‚Bei-
- halten‘. Das ist insofern instruktiv, als über Marge ja das heterosexuelle Image Dickies aufrechterhalten wird. (Der Lexikoneintrag zu ‚*maintenance*‘ lautet: „**maintenance** s. **1.** Instandhaltung *f*, Erhaltung *f*; **2.** *Technik* Wartung *f*; **maintenance man** Wartungsmonteur *m*; **maintenance-free** wartungsfrei; **3.** Unterhalt(smittel *Plural*) *m*; **maintenance grant** Unterhaltszuschuß *m*; **maintenance order** *Recht* Anordnung *f* von Unterhaltszahlungen; **4.** Aufrechterhaltung *f*, Beibehalten *n*; **5.** Behauptung *f*, Verfechtung *f*; **6.** *Recht* illegale Unterstützung einer prozeßführenden Partei.“ [*Langenscheidts Pop-up Wörterbuch XL. Englisch – Deutsch*, Version 2.0, Berlin/München 1999.])
- 42 Mladen Dolar: „The Object Voice“, in: Renata Salecl/Slavoj Žižek (Hrsg.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/London 1996, S. 18. Die Überlegungen zur Musik übernehme ich weitgehend von Katrin Oltmann: ‚*Hybridisierung als Konzept*‘ in Anthony Minghella’s *The Talented Mr. Ripley*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001.
- 43 Ebd., S. 19.
- 44 Die Spalten des Vorspannes referieren auf zwei berühmte Hitchcock-Filme: den Vorspann von *North by Northwest* (USA 1959), in dem es auch um Identitätsverlust und -findung geht, aber auch auf die Linie im Vorspann des Serienkiller-Klassikers *Psycho* (USA 1960). Beide Vorspanne sind vom ‚Altmeister des Vorspanns‘, Saul Bass, gestaltet worden.
- 45 Eine weitere beeindruckende Spiegelszene ist die, in der Toms Kopf

janusköpfig auf der schimmernden Oberfläche des Klaviers reflektiert wird. Als Tom den Deckel über der Tastatur schließt, wohnt der Zuschauer gewissermaßen der Trennung von siamesischen Zwillingen bei. Die beiden (der Film operiert hier mit [allerdings nicht computergenerierten] Morphing-Effekten, erzielt durch Reflexion auf gewölbten Oberflächen) trennen sich; aus dem Doppelwesen wird ein einzelnes. Anschließend setzt Tom sich auch noch seine Brille auf (*das* Requisite, das ihn von Dickie am deutlichsten unterscheidet). Janus Dickie-Tom wandelt sich zum Solitär Tom Ripley.

46 erinnert sei an Freddy Miles Auftritt auf der römischen Piazza.

47 Der italienischen Polizei traut er – nicht ganz ohne Grund – nicht viel zu.

48 Diese Ähnlichkeit zwischen Dickie und Tom ist durchaus nicht nur eine optische. Auch Dickie – wie Tom Narziss – hat einmal zumindest beinahe jemanden getötet.

49 Marge und Dickie erzählt er, er sei mit Frances verlobt, mit der Frances, die als ‚Eva‘ das ‚Lullaby for Cain‘ sang (auf eine Weise verlobt sich Tom also mit einer ‚Mutterfigur‘).

50 „*From the silence/ from the night/ comes a distant lullaby// Cry, remembering that first cry/ Your brother standing by/ and loves/ both loves/ beloved sons of mine/ sing a lullaby/ mother is close by/ innocent eyes/ and innocent eyes// Envy stole your brothers life/ came home murdered peace of mind/ left your nightmares on the pillow/ sleep now// Soul, surrendering your soul/ the heart in you not whole/*

for love/ but love/ what toll// Cast into the dark/ branded with the mark/ of shame/ of Cain// From the garden of God's light/ to a wilderness of light/ sleep now/ sleep now.“ (Während des Vorspanns ist es die irische Sängerin Sinead O'Connor, die das Schlaflied singt, mit der Überblendung auf die Balkonszene setzt Francis ein, die von Ripley am Klavier begleitet wird: „*Oh such fleeting paradise/ such innocent delight/ to love/ be loved/ a lullaby/ then silence.*“ [Nur der kursiv gedruckte Text ist im Film zu hören, im Drehbuch ist die längere Version nachzulesen resp. auf der zum Film veröffentlichten CD anzuhören.]

51 Allerdings ruft das Motiv der ‚Brüderschaft‘ auch den (wenn auch nur dem deutschsprachigen Kinopublikum bekannten) Begriff der ‚warmen Brüder‘ zur Bezeichnung schwuler Männer auf (vgl. Robert Tobin: *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000).

52 Dietrich Fenner: *Minghellas ‚Ripley‘ und Gender Performances* (Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001), S. 96. Richard Dyer verweist auf das Wohnungsinterieur als mögliches Indiz für homosexuelle Protagonisten, z. B. „the decor as signifier of queer/gay identity in ‚The Detective‘ (USA 1968)“ (Richard Dyer: „Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical“, in: Ders.: *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York 1993, S. 20).

53 Wenn er es nicht selbst ausgestattet hat, hat er sich zumindest ein so

ausgestattetes Apartment zur Miete gesucht.

54 Faktisch machen die Lichtverhältnisse sehr deutlich, dass es sich nicht um einen Sonnenuntergang, sondern um einen Sonnenaufgang handelt. Minghella war auf den frühen Morgen offenbar angewiesen, um ungestört von Römern und Touristen drehen zu können.

55 Freddy muss seine Erkenntnis, dass Tom das Einzige ist, das hier wie Dickie aussieht, mit seinem Leben bezahlen. Tom verwandelt ihn (ganz literaliter) zu einer seiner Leichen im Keller. Dabei ist nur der Keller figurativ ausdeutbar (der kann ersetzt werden durch das Meer oder den Stadtrand: Dort deponiert der Protagonist die anfallenden Leichen).

56 Der Film entwickelt eine kleine kulturkritische Theorie des Spielens und des Tötens zwischen Männern. Als Marge und Tom einmal allein auf der ‚Bird‘ sind (Dickie und Freddy sind im

Wasser, versuchen sich gegenseitig unterzutauchen) fragt Marge Tom: „Why is it when men play they always play at killing each other?“ Die Antwort, die *The Talented Mr. Ripley* gibt, ist ganz unambigue. Der (gespielte) Mord als Möglichkeit, einen engen, fast-sexuellen Kontakt zu einem anderen Mann herzustellen.

57 So schreibt etwa der Benediktinermönch John Chetwode Eustace in seinem Reisebericht *A Classical Tour Trough Italy* (1813): „Luxury had corrupted every mind, and unbraced every sinew. Pleasure had long been the only object of pursuit [...]. Hence Venice [...] gradually sunk from her eminence, and at length became the foul abode of effeminacy, of wantonness, and of debauchery“ (Barbara Schaff: „*Gendered Cities*. Italienische Städte im Blick britischer Reisender“, in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 182).

Literatur

- Mladen Dolar:** „The Object Voice“, in: Renata Salecl/Slavoj Žižek (Hrsg.): *Gaze and Voice as Love Objects*, Durham/London 1996, S. 7-31.
- Richard Dyer:** „Seen to Be Believed. Some Problems in the Representation of Gay People as Typical“, in: Ders.: *The Matter of Images. Essays on Representation*, New York 1993, S. 19-52.
- Dietrich Fenner:** *Minghellas ‚Ripley‘ und Gender Performances*, Magisterarbeit, Universität Freiburg 2001.
- Dominique Fernandez:** *Der Raub des Ganymed*, Freiburg 1992.
- E. M. Forster:** *Maurice*, London 1972.
- Claudia Liebrand:** *Gender-Topographien. Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*, Köln 2002.
- Dies:** *Vampir/inn/e/n. Anne Rice‘ ‚Interview with a Vampire‘, Sheridan LeFanus ‚Carmilla‘ und Bram Stokers ‚Dracula‘*, in: *Freiburger FrauenStudien* 4, Band: *Frauen und Mythos*, 1998, S. 91-113.
- Katrin Oltmann:** *‚Hybridisierung als Konzept‘ in Anthony Minghellas ‚The Talented Mr. Ripley‘*, Magisterarbeit, Universität Köln 2001.
- Barbara Schaff:** *‚Gendered Cities. Italienische Städte im Blick britischer Reisender‘*, in: Andreas Mahler (Hrsg.): *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*, Heidelberg 1999, S. 173-196.
- Eve Kosofsky Sedgwick:** *Epistemology of the Closet*, Berkeley 1990.
- Kaja Silverman:** *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington/Indianapolis 1988.
- Bram Stoker:** *Dracula*, New York 1897.
- Robert Tobin:** *Warm Brothers. Queer Theory and the Age of Goethe*, Philadelphia 2000.

Mutter Rom und Vater Staat – Staats- und Geschlechtermodelle in Ridley Scotts Film *Gladiator*

I. Politische Modelle im *Gladiator*

In Ridley Scotts außerordentlich erfolgreichem Film *Gladiator*¹ feiern sich zwei amerikanische Erzählungen: Die erste ist der Traum des ebenso guten wie erfolgreichen Imperiums, im Film der „Traum, der Rom war“² genannt. Im Lichte seiner Größe erstrahlen die Eroberungen und Kriege der Vergangenheit, aber auch die noch kommenden Kämpfe, als Licht der Geschichte, die damit über alle Untiefen hinweg in schönstem Glanz erscheinen kann. Die zweite Erzählung, die der ersten, der wechselvollen und krisenhaften Geschichte des Imperiums gute, weil moralisch kaum überbietbare Gründe zu dessen opferbereiter Verteidigung zur Verfügung stellt, diese zweite Erzählung lautet: „Nur wer für seine Familie kämpft, kann das Imperium retten“.³

Politiktheoretisch gewendet heißt das, dass im *Gladiator* zwei einander ergänzende und aufeinander bezogene Ideenhorizonte ins Bild gesetzt werden. Der erste ist Machiavellis Entwurf der Staatsräson zur Gründung, Reorganisation und Stabilisierung politischer Einheiten. Der zweite ist die kollektive Botschaft des Kommunitarismus, dieser Bewegung „zur Wiederherstellung der Bürgertugenden“ und zur „Stärkung der moralischen Grundlagen unserer Gesellschaft“⁴. Beide werden hier im ersten Teil der Abhandlung Gegenstand der Analyse sein, während die zentrale kommunitaristische Kerneinheit, die Familie, ihre Konstruktion und die ihr zugrunde liegende Formation des Geschlechterverhältnisses Gegenstand des zweiten Teils sein werden. Bereits vorab soll festgehalten werden, dass im Film *Gladiator* politische Herrschaft und *Gender*-Konstruktionen aufs Engste miteinander verschränkt sind und sich wechselseitig bedingen, denn die tragende Säule des politischen Herrschaftsmodells ist das im zweiten Teil gezeigte Familienmodell.

Zunächst jedoch kurz die Story des Films: Der alte Cäsar Marc Aurel ist seit mehr als 20 Jahren von Rom entfernt, unterwegs um Krieg zu führen und damit das Imperium, in dem „mehr als ein Viertel der Weltbevölkerung lebte“, zu vergrößern. Aktuell befindet er sich in einer Schlacht gegen das „letzte Bollwerk“, die Barbaren, die im Film einen „auf erbarmungslose Eroberung und Zerstörung“ erpichten Feind repräsentieren, gegen den deshalb der Krieg ohne weiteres gerechtfertigt erscheint. Nach dem siegreichen Ende dieser Schlacht teilt Aurelius seinem ebenso getreuen wie erfolgreichen Heerführer Maximus, von Soldaten und Prätorianern gleichermaßen verehrt, mit, dass er *ihn* und nicht seinen Sohn Commodus zu seinem Nachfolger ernennen möchte, weil nur er imstande sei, dem während seiner Abwesenheit gänzlich korrumpierten Rom wieder eine gute, am Gemeinwesen orientierte Senatsherrschaft zu geben. Maximus lehnt dies mit der Begründung ab, er sei kein Politiker, sondern ein Bauer, der nach langer Zeit der Trennung wieder zu seiner Familie, zu Frau und Kind, nach Hause wolle. Gleichzeitig reisen in einer üppig ausgestatteten Kutsche Marc Aurels Sohn und Tochter, Commodus und seine Schwester Lucilla, zum römischen Heer-Lager, wo er den Vater mit den Worten begrüßt „Habe ich die Schlacht verpasst?“, um „vom Vater ein ‚Du hast den Krieg verpasst‘ zur Antwort zu bekommen“.⁵ Commodus kommt in der Erwartung an, vom greisen Vater endlich die Herrschaft übertragen zu bekommen. Als Aurel ihm – wider alle politische Vernunft – unter vier Augen mitteilt, dass er an seiner Stelle Maximus aufgrund seiner Kriegserfolge und seines hohen Ansehens bei den Soldaten zum Nachfolger bestimmen will, umarmt ihn Commodus unter Tränen, erwürgt ihn dabei und erteilt, nun als legitimer Herrscher agierend, den Prätorianern den Auftrag, Maximus, der ihm die geforderte Gefolgschaft verweigert, zu ermorden. Der Anschlag auf sein Leben misslingt, was aber Commodus nicht erfährt, da Maximus alle daran Beteiligten tötet. Nach einem erschöpfenden Heimritt erreicht Maximus sein toskanisches, bereits von Brandwolken umhülltes Gut, um dort seine verkohlte Frau und sein totes Kind vorzufinden. Diesem Geschehen folgt eine Traumsequenz, die den zweiten Teil des Films einleitet – in ihm erwacht Maximus als nun namenloser Gladiator unter Gladiatoren. Die folgenden Schaukämpfe der Gladiatoren in der römischen Provinz zeigen ihn als ebenso taktisch geschickten wie erfolgreichen Kämpfer, der nicht nur alle anderen an Geist und Stärke weit überragt. Sondern er ist auch von der Aura eines Geheimnisses umgeben und verfügt damit über Eigenschaften, die in der Arena zur charismatischen Ausstrahlung werden, was ihm Beifall und Zuneigung der Zuschauer einbringt. Da der neue Cäsar Commodus an Regierungsgeschäften völlig desinteressiert ist, holt er die unter Aurel verbannten Gladiatoren-Schaukämpfe wieder nach Rom, um sich mit diesen Spielen die Zuneigung des Volkes und damit die Stabilität seiner Herrschaft zu sichern. Deshalb trifft Maximus als immer noch namenloser Gladiator bald im Zentrum des Imperiums ein. Dort organisiert er mithilfe von

Kampftechniken aus Krieg und Schlacht die in der Arena gegen die Prätorianer antretenden, eigentlich gänzlich chancenlosen Gladiatoren in einer Weise, dass sie die römische Geschichte umschreiben: Die Inszenierung des 3. Punischen Krieges endet im Schaukampf nicht mit dem Sieg, sondern mit der Niederlage der Römer. Gladiator Maximus erobert damit die Herzen des vor allem am guten Schaukampf interessierten Volkes und schränkt damit den Handlungsspielraum von Commodus, der diese Bedrohung seiner Macht am Ende des Kampfes töten lassen will, dramatisch ein: Er muß ihn unter dem Druck der Menge begnadigen. Er zwingt ihn jedoch, in einem ersten Showdown in der Arena die Maske abzulegen und seinen Namen zu nennen – eine Aufforderung, der Maximus mit Hinweis auf seine tragische Familiengeschichte in aller Öffentlichkeit nachkommt. Der derart in die Enge getriebene Commodus bringt Maximus schließlich im Dunkel eines Verließes und kurz vor dem letzten Schaukampf mit dem Dolch, dieser Waffe des feigen „Verschwörers“ (Machiavelli), eine lebensgefährliche, gleichwohl nach außen nicht sichtbare Wunde bei. An ihr wird er am Ende des Zweikampfes gegen Commodus sterben – doch vor ihm stirbt Commodus, den Maximus trotz seiner Verletzung töten konnte. Damit ist der Weg frei für eine neue, gute republikanische Herrschaft des Senats, die Roms Größe wieder herstellen wird.

Dass Hollywood auf Machiavelli und seine These vom *uomo virtuoso*, dem großen tatkräftigen Politiker, der zur Gründung oder Neugründung eines Gemeinwesen benötigt wird, zurückgreift, ist kein spektakulärer Zufall, sondern reflektiert die vielthematisierte aktuelle Krise des Imperiums Amerika. Diese Krise besteht aus verschiedenen Facetten, erwähnt sei hier nur – neben dem Einbruch der Fortschrittsperspektive und der wirtschaftlichen Prosperität – die politisch-soziale Orientierungsunsicherheit seit dem Wegfall der beiden Blöcke Ost und West. Damit sind bewährte Feindbilder entfallen, und die Angst vor dem neuen, noch nicht deutlich erkennbaren Feind dominiert die Vorstellungen. Gerade dessen Ungreifbarkeit provoziert die Wahrnehmung von Schwäche, von drohender Gefahr und damit die grundlegende Frage nach den Orientierung gebenden und die Gemeinschaft sichernden Werten von Moral und Religion.⁶ Die Antwort des Filmes ist so eindeutig, wie bei einer im Kontext der politischen Elite im antiken Rom spielenden Geschichte überraschend. Die Antwort nach Moral und Religion lautet: selbstloser Einsatz für die Gemeinschaft zur Sicherung des Imperiums, motiviert im Zeichen der Familie und nicht zuletzt im Zeichen einer christologisch organisierten Religion, der Maximus, als siegreicher römischer Feldherr, wie als Gladiator im Film Tribut zollt.

An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass Kritiken, die dem Film historische Ungenauigkeiten vor- und ihn daher verwerfen, deshalb gänzlich ins Leere laufen, weil es sich zum einen nicht um einen historischen Dokumentar-

sondern um einen Spielfilm handelt. Und zum anderen, weil die Intention des Films, die Ebene seiner Aussage, also die von ihm übermittelte symbolische Bedeutungsebene eine aktuelle ist. Gerade dieser ‚Botschaft‘ und nicht der historischen Faktizität gilt das Interesse Hollywoods. Dass der Film dazu historische Versatzstücke nutzt und auf eine Weise in Szene setzt, der in der amerikanischen politischen Kultur eine hohe Evidenz zukommt, dafür spricht bereits der große Publikumserfolg.

Doch zurück zum Orientierung gebenden Horizont, der – wie bereits erwähnt – im Film *Gladiator* im Zeichen der Staatsräson Machiavellis steht. Zu ihrer Sicherung löst Machiavelli – und das kennzeichnet ihn als den ersten politischen Theoretiker der Neuzeit – die Religion aus ihrem immanenten Überzeugungshorizont heraus und funktionalisiert sie, indem er sie in den Dienst gelingender politischer Abläufe stellt. Das heißt, er situiert sie auf der Ebene der „Technik politischen Handelns“, wo er ihr die eigentliche Daseinsberechtigung als „Plus an Lebenskraft“ zuschreibt.⁷ Dieses Plus steht Maximus zur Verfügung – er ist im *Gladiator* der Träger von Machiavellis Auffassung vom Zusammenhang von Religion und Politik:

„Monarchien oder Freistaaten“, so heißt es dazu bei Machiavelli,

„die sich unverdorben erhalten wollen, müssen vor allem die religiösen Gebräuche rein erhalten und immer Ehrfurcht vor ihnen bezeigen, denn es gibt kein schlimmeres Zeichen für den Verfall eines Landes als die Missachtung des religiösen Kults [...]. Die Häupter eines Freistaats oder eines Königreichs müssen daher die Grundlagen der Religion [...] bewahren; dann wird es ihnen leicht sein, ihren Staat in Gottesfurcht und damit gut und einträchtig zu erhalten. Sie müssen alles, was für die Religion spricht, unterstützen und fördern, auch wenn sie es für falsch halten“.⁸

Damit trennt Machiavelli aus politikwissenschaftlicher Perspektive die Bereiche Politik und Religion und spricht dem „Politischen gegenüber ethischen und moralischen Kriterien“⁹ Autonomie zu; mehr noch: Er etabliert einen „Widerspruch zwischen Politik und Moral“,¹⁰ billigt ihr aber eine unverzichtbare Aufgabe bei der Schaffung stabiler Ordnung zu. Dass es sich dabei um einen Gewinn an Rationalität handelt, darauf soll nur kurz mit dem Hinweis auf bestehende Regimes verwiesen werden, in denen Religion und Politik aufgrund von Tradition und Herkommen nicht getrennt sind. Gleichfalls ist aber darauf hinzuweisen, dass auch in westlichen Zivilgesellschaften, insbesondere in Zeiten von Krisenwahrnehmung, die „Grenzen der Vernunft“, die Grenzen von Rationalität und Aufklärung überschritten und ihre „negativen Schattenseiten“ als Sehnsucht nach Komplexitätsreduktion, Geborgenheit und Sicherheit hervorgekehrt werden.¹¹

Machiavelli ist zum anderen jener Theoretiker, auf den stets in Krisenzeiten zurückgegriffen wird, weil sein Werk selbst „in einer Zeit der sozialen wie religiösen Unsicherheit“ entstanden ist und er sich mit der Frage konfrontiert sah, wie politisches Handeln dem Zufall und seinen unberechenbaren Abläufen entzogen, kalkulierbar und vorhersehbar gemacht werden kann. Er thematisiert in diesem Kontext den „Ruf nach dem tatkräftigen Politiker“ und versucht Antworten zur Beseitigung des Mangels „an politischer Tatkraft“ zu formulieren.¹² Seine Antworten und Ratschläge findet Machiavelli modellhaft in der Zeit, die auch der Film *Gladiator* thematisiert: in der römischen Antike. In einem seiner beiden Hauptwerke zur politischen Theorie, den *Discorsi*, findet sich nicht nur die im *Gladiator* inszenierte „historical greatness or gloria of Rome“¹³, sondern auch das gesamte Personal des Films: Aurelius und Maximus sind „Helden“ auch bei Machiavelli und Commodus eine zwielichtige, in Verschwörungen involvierte Gestalt.

Commodus und Maximus

Die moralischen Eigenschaften und die daraus resultierenden Persönlichkeitsmerkmale der beiden Protagonisten werden im Film in einer Weise zugespitzt, dass sie als sich wechselseitig intensivierende Kontrastfolien eine starke Asymmetrie der Binarität Gut und Böse repräsentieren. Mit diesem grundsätzlich durchgehaltenen Konstruktionsmodell weicht der Film von Machiavelli insofern ab, als dessen Staatsräson auch moralisch negative Eigenschaften in das Handlungsreservoir eines guten Herrschers einschließt und sie mit politischen Vorzeichen versieht. Sie sind deshalb immer dann gerechtfertigt, wenn sie dem politischen Ziel der Einigung Italiens und der Sicherung stabiler Herrschaft von Nutzen sind. „Man muß nämlich wissen“, so heißt es dazu in Machiavellis *Principe*, dieser Handlungsanleitung zur Machtsicherung des Fürsten,

„daß es zweierlei Waffen gibt: die des Rechtes und die der Gewalt. Jene sind dem Menschen eigentümlich, diese den Tieren. Aber da die ersten oft nicht ausreichen, muß man gelegentlich zu den anderen greifen. Deshalb muß der Fürst verstehen, gleicherweise die Rolle des Tieres und des Menschen durchzuführen.“¹⁴

Doch nicht nur Gewalt gehört zum akzeptierten Handlungsrepertoire des Fürsten, sondern „wenn es nötig ist“ muß er auch imstande sein, „Milde, Treue, Menschlichkeit, Redlichkeit und Frömmigkeit“ in „ihr Gegenteil zu verkehren“.¹⁵ Was Machiavelli deutlich beim Namen nennt und damit als rationales Kalkül im Dienste eines politischen Zwecks sichtbar macht, erfährt im *Gladiator* eine moralische Überhöhung oder Abwertung, womit es jeweils zum *principium individuationis* von Maximus und Commodus werden kann. Die beiden

Protagonisten werden damit deutlich konstruiert gemäß der zentralen Merkmale kommunitaristischen Denkens, das in „moralischen Dialogen“¹⁶ Moral nicht nur als Funktion einer guten Ordnung der Dinge betrachtet, sondern die Dialoge dienen zugleich immer auch dem Erhalt der Moral als solcher.

Noch ein weiteres Moment kommunitärer Moral, das Machiavelli in Rückgriff auf Aristoteles formulierte, repräsentieren die beiden Protagonisten: „Der Mensch erfüllt danach sein wahres Wesen als Bürger“, denn erst „als Staatsbürger [...] kann der private Mensch [...] zur Selbsterfüllung kommen“.¹⁷ Paradigmatisch verkörpert diesen *citoyen* der Tribun Maximus, dessen Negativbild der ganz dem persönlichen Genuss frönende Commodus repräsentiert, über den es bei Machiavelli heißt: „[E]r führte ein ausschweifendes Leben ohne sich um die Regierung zu kümmern“.¹⁸ Nicht nur diese Aussage übernimmt der Film *Gladiator* präzise, sondern auch Machiavellis Feststellung von Commodus Eigenschaften, dass nämlich „der Fürst, der für wankelmütig, leichtfertig, weibisch, feige und unentschlossen gilt“, verächtlich wird.¹⁹ Dieses Argument des Weiblichen dient bei Machiavelli wie im *Gladiator* durchgängig dem Ausschluss der Frau aus dem öffentlichen Leben.

Der Film situiert die beiden Protagonisten im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um Liberalismus und Kommunitarismus, die sich um individuelle oder kollektive Werteorientierung drehen: Commodus ist an den Spielen der Gladiatoren zur Unterhaltung, an seinem persönlichen Genuss und Wohlergehen orientiert und verkörpert damit Eigenschaften, die im *Gladiator* als ‚Hässlichkeit‘, ‚Krankheit‘ und ‚Abweichung‘ gezeigt werden, und zwar mithilfe seiner filmtechnisch stark hervorgehobenen Lippenspalte. Maximus dagegen denkt an Familie und Heimat, und dafür – so Marc Aurel – „lohnt es sich zu kämpfen“. Gerade diese stark komplexitätsreduzierte Entweder-Oder-Konstruktion rückt den Film demokratietheoretisch in ein problematisches, weil antiliberales Feld ein. Denn ob es sich um Heimat, Familie oder das „Sittengesetz“ eines Volkes, also um Werte handelt, für die man, so Botho Strauß, „bereit ist, ein Blutopfer zu bringen“ – anschwellende Bocksgesänge werden immer dann angestimmt, wenn im gleichen Atemzug „unsere liberal-libertäre Selbstbezogenheit“ angeklagt wird. Die von Strauß eingeklagte „Rechristianisierung unseres modernen egoistischen Heidentums“²⁰ und seine Erinnerung an die nicht endenden „tragischen Dispositionen der Geschichte“ sind programmatische Grundlagen, die im *Gladiator* in Szene gesetzt und beispielhaft von Maximus’ Opfermut, den die finale Szene des Films mit Rosen und Fanfaren feiert, vorgeführt werden.

Auch im Kontext der Herrschaftsübertragung greift der Film auf Machiavelli zurück, allerdings werden auch hier die bei ihm vor allem dem Staats-

zweck dienenden Handlungsanleitungen mit individueller Moral bzw. Unmoral aufgeladen. So heißt es zur Frage der Machtübertragung bei Machiavelli:

„Alle Kaiser, die durch *Erbgang* zur Regierung kamen, waren schlechte Regenten, mit Ausnahme von Titus; alle, die durch *Adoption* zur Regierung gekommen sind, waren gute Regenten“.

„Richtig betrachtet“, heißt es zum Thema Machtübernahme weiter,

„ist die Geschichte der römischen Kaiser für alle Machthaber eine ausgezeichnete Lehre, um ihnen den Weg zum Ruhm oder zur Schande, zur Sicherheit oder zur Angst zu zeigen [... Ein] Machthaber sollte sich daher die Zeiten von Nerva bis Aurel vor Augen halten und sie mit den früheren und späteren vergleichen.“²¹

Dass Commodus' Übernahme der Erbfolge durch Vatermord erfolgt, steht zunächst für einen klassischen Topos in Geschichte und Literatur; neu ist jedoch die Inszenierung des Mordes als Kippphänomen zwischen Vater und Sohn, zwischen Umarmung und Tötung, womit der Mord an Marc Aurel zu einer moralisch besonders verwerflichen Tat wird. Damit wird im *Gladiator* zugleich symbolisiert, dass Commodus – weil ein moralisch schlechter Mensch – kein guter Herrscher sein, seine Macht also nicht Bestand haben kann. Denn erst, so Machiavelli, wenn ein Staat gut regiert wird, leben „die Bürger und die Welt in Frieden und Gerechtigkeit“, der Senat wird geachtet,

„die Reichen genießen ihren Reichtum; Adel und Verdienst werden hervorgehoben, überall herrschen Ruhe und Wohlstand. Es gibt keinen Streit, keine Zügellosigkeit, keine Bestechung und keinen Ehrgeiz“²²

– diese von Commodus beanspruchte politische „Tugend“, die in Aurels Tugendkatalog im *Gladiator* nicht zu finden ist.

Doch nicht nur der Akt der Machtübernahme, sondern ebenso seine Legitimationsbasis weist Commodus als Tyrannen aus. Der Film folgt auch hier Machiavellis Hinweis, dass schon Aristoteles „lehrte, dass der Tyrann das Volk gewinnen und die Großen unterdrücken müsse“, weil im Besitz der Volksgunst die Kräfte zunächst hinreichen, um sich an der Macht zu erhalten.²³ Deshalb besteht Commodus einziges Regierungsprogramm darin, das Volk mithilfe der Gladiatoren-Spiele für sich zu gewinnen. Allerdings übersieht er, dass seine „Kinder“, wie er das Volk nennt, keine Kinder sind, sondern eine politische Größe, der auch Machiavelli ein hohes Maß an Urteilskraft zuschreibt. Er hält das Volk „für weise und beständig“, weshalb man es auch nicht davon überzeugen könne, „dass es ein Vorteil sei, einen minderwertigen, verderbten Menschen mit einer hohen Würde zu bekleiden“. Und er belegt dies mit der folgenden Beobachtung: Wann immer es „im Interesse des öffentlichen Wohls“

nötig war, „sich gegen einen Mächtigen aufzulehnen, so tat es dieses“²⁴. Genau dies wird in der Arena Roms inszeniert: Dem mutig und erfolgreich kämpfenden Gladiator Maximus, der für das Überleben aller Gladiatoren im Kampf sorgt, wendet das Volk seine Sympathie zu und zwingt damit Commodus seinen Willen auf.

Im *Gladiator* ist es der moralisch handelnde Maximus, der am Ende über alle von Machiavelli beschriebenen Pfeiler der Legitimation einer guten und deshalb stabilen Herrschaft verfügt: Soldaten und Prätorianer, Senat und Volk. Das Volk und den Senat gewann der im Kriege siegreiche und deshalb von Soldaten wie Prätorianern verehrte Maximus als Gladiator in Rom. Denn dort, in der Arena, handelt er nicht wie Commodus „grausam und roh“²⁵, sondern als ein mit Geschick und Mut kämpfender Soldat, dessen Motto, das zugleich die politische Botschaft des Films ist, lautet: „Wir haben eine bessere Überlebenschance, wenn wir zusammenhalten, versteht ihr: zusammenhalten.“

Erstes Resümee

Der Schlusskampf zwischen Maximus und Commodus lässt noch einmal alle Elemente der binären Asymmetrie zwischen beiden Revue passieren: Der Regeln verletzende, heimtückisch agierende Commodus steht dem übermenschliche Kräfte besitzenden, fairen Maximus in einem Showdown zwischen Gut und Böse gegenüber. Der permanent von imaginären Bildern seiner Familie getragene Gewinner Maximus ordnet vor seinem ‚Heimgang‘ mithilfe familialer Antriebskräfte die politischen Verhältnisse des Imperiums. Er setzt den Senat wieder ein und stellt damit jene traditionsreiche politische Herrschaftsform wieder her, die für Machiavelli die beste Herrschaft repräsentiert, weil sie den Staat und den damit erneuerten Glanz Roms dauerhaft stabil halten kann. Die gesellschaftlichen Fundamente, die dazu erforderlich sind, erfahren in dieser Schlussequenz ihre wie aus dem Lehrbuch des kommunitaristischen Zuchtmeisters Amitai Etzioni entnommene eindeutige Definition: Erst wenn die private und die öffentliche Familie – als solche wird auch das Imperium im Film *Gladiator* entworfen – einen deckungsgleichen Wert repräsentieren, lohnt sich der Kampf für die Gemeinschaft.²⁶ Diese innenpolitische Ausrichtung ist schließlich auch die Basis für die Bereitschaft, das eigene Leben für das Imperium im Falle einer Bedrohung von außen zu opfern.

II. Mikrostrukturelle Prozesse in *Gladiator*: Die Phantasmagorie Familie

Wurden bislang die makrostrukturellen gesellschaftspolitischen Zusammenhänge des Films beleuchtet, so soll im Anschluss die kommunitäre Kerneinheit Familie betrachtet werden. Die These ist folgende: Weiblichkeit, über die der Film vordergründig nicht viel zu sagen hat, steht im Zentrum der Fantasiearbeit der männlichen Figuren und damit ihrer kulturellen Akte, also auch der staatlichen Gründungsakte. Das abwesende Weibliche, dessen Verschwinden der Film *en détail* vorführt, bildet den Motor für die männlichen Aktivitäten, die sich, wie dargelegt wurde, um das Opfer und den Krieg zentrieren. Der Film trifft damit zugleich Aussagen über die Identitätskonzepte von Männlichkeit, spricht über das ‚Spektakel‘ Männlichkeit. Vorgeführt werden Identitätskonstruktionen der männlichen Figuren zwischen Ent- und Bemächtigung, zwischen Territorialisierung und Exterritorialisierung, um mit Elisabeth Bronfen zu sprechen. Die Erfahrung des Verlustes – der Heimat, der Frau –, die Erfahrung der Exterritorialisierung setzt Versuche der Territorialisierung frei, zum Teil ganz buchstäblich als Landgewinnung, als Eroberung.

Rom als Hure und Heilige

Neben der prominenten Schwester des Commodus, Lucilla, kommen in dem Sandalenfilm *Gladiator* recht wenige Schauspielerinnen zum Einsatz. Doch heißt das nicht auch schon, dass Frauen nicht präsent wären, denn das Weibliche ist dem imperialistischen Szenario als abstrakter Makrokörper eingeschrieben, wird als Rom, als die Stadt refiguriert, wie es traditionellen Weiblichkeitsrepräsentationen entspricht. Christina von Braun hält fest:

„Die Tatsache, dass der Gemeinschaftskörper als weiblicher Körper gedacht wird, galt nicht nur für religiöse, sondern auch für politische Gemeinschaften. Der Begriff der *Ecclesia* selbst, den Paulus auf die Gemeinde der Gläubigen übertrug, bedeutet im Griechischen politische Gemeinschaft. Und so wie die Kirche wurde auch die Stadt Athen durch eine weibliche Gestalt, *Pallas Athene*, und Rom durch die mütterliche Wölfin repräsentiert. Das gleiche gilt für die modernen Nationen. Ob als *Germania*, *Marianne*, oder *Britannia*: Der Kollektivkörper stellt fast immer die Analogie zum Individualkörper her, indem er sich selbst als *weiblichen* Körper präsentiert.“²⁷

Ridley Scotts Film setzt diese Zuschreibung nicht nur genau um, nimmt nicht nur die geläufige Binarität von Hure und Heiliger auf, sondern macht noch dazu deutlich, dass es sich dabei um eine Transposition des realen Weiblichen in eine repräsentativ-phantasmagorische Gestalt handelt.

Dieser Zusammenhang wird in einer dreigliedrigen Filmsequenz subtil in Szene gesetzt²⁸: Der sterbende Marc Aurel verpflichtet seinen adoptierten Lieblingssohn Maximus, dessen Name bereits seinen Vorsprung vor dem Rivalen Commodus markiert, auf den Mythos Rom und damit auf ein offensichtliches Phantasma, das als Geschichte von Intaktheit und Destruktion konfiguriert wird, mithin als die Geschichte einer gefallenen Frau, einer *femme mal gardée* – sowie ihrer Rettung. Aufgegriffen wird zunächst die kulturelle Grundopposition von Geist und Körper, (spiritueller) Reinheit und Sexus. Maximus' Credo lautet: „Rom ist das Licht“, doch Marc Aurel entwirft das düstere Bild einer korrumpierten Stadt, die von Lügnern und Betrügern regiert wird. Damit scheint das Projekt einer Heilung auf: Aurel wünscht derjenige Kaiser zu sein, der Rom „sein wahres Selbst zurückgegeben hat“. Die Machtübergabe²⁹ erscheint mithin als imaginiertes Schöpfungsakt: Mit der Rettung der gefallenen Frau/Stadt wird dieser der Odem ihres Beschützers eingehaucht – eine Pygmalion-Konfiguration, wobei Rom noch dazu nach dem Paradigma der *femme fragile* modelliert wird.³⁰

Der enge Konnex zwischen Frau und Stadt wird durch eine profilierte Lichtmetaphorik verstärkt. In der nächsten Sequenz begegnet Maximus der Schwester des Commodus, die bezeichnenderweise Lucilla heißt; zudem ist hier zum ersten Mal von ihrem Sohn die Rede, von Lucius – beides Namen, die auf Lux, auf das Licht bezogen sind, das kurz zuvor zum Epitheton Roms erklärt wurde. Über diese Namensgebung wird die marianische Konfiguration von Mutter und Sohn in das Phantasma der Stadt Rom eingelassen. Die nahezu syllogistische Gleichung (Rom ist das Licht; Mutter und Sohn sind das Licht), die über Namen und Vergleiche hergestellt wird, lässt den Traum Rom mit der Inkarnation von reiner Mutterschaft zusammenfallen, mit der Marien-Ikone: Rom erscheint als Maria. Dieser Codierung entspricht die Tendenz des Films, antike durch christliche Riten zu ersetzen.³¹ Allerdings wird Lucilla in diesem Gespräch, und damit wiederholt sich die Binarität von Hure und Heiliger,³² auch als Lügnerin bezeichnet – eine der notorischen Weiblichkeitsattributonen, wie sie u.a. Nietzsche und Weininger schätzen.

Diese Mutter-Sohn-Konfiguration, die dem Mythos Rom unterlegt wird, wird in der sich anschließenden Episode noch einmal umspielt. Maximus, in arge Bedrängnis geraten, zieht sich in sein Zelt zurück, um die Götter anzurufen. Die Kamera fährt auf zwei Tonfigürchen zu, die die abwesende Ehefrau des Maximus und seinen Sohn vorstellen. Umgeben sind diese Figuren vom flackernden Lichtschein einer Vielzahl von Kerzen, so dass sich unweigerlich ein weihnachtliches Bild einstellt; ins Spiel gebracht wird damit erneut der christliche Mythos der heiligen Familie, die Ikone der bürgerlichen Kernfamilie schlechthin. Zudem wird die Lichtmetaphorik, von der zuvor die Rede war,

in Szene gesetzt. Dieses sakralisierte Bild macht die bereits assoziierte Marien-Ikone endgültig sichtbar.

Es folgt dann eine Überblendung von den Tonfiguren auf die Ehefrau von Maximus und ihren Sohn, und zwar in einer Art von psychologisch motiviertem *flashback* oder aber einer Imagination, wie die nochmalige Überblendung mit dem Gesicht des Betenden nahelegt. Auf die Repräsentation von Mutter und Sohn folgt ihr ‚reales‘ Bild. Was mithin als das Grundprinzip des Films bezeichnet werden kann, nämlich der Transfer von Mimesis in Semiosis, d.h. dass die Räume und Figuren des Öfteren in ihrer Zeichenhaftigkeit und kulturellen Codiertheit vorgeführt werden, das zeigt sich auch hier – die Konfiguration von Mutter und Kind wird in den Raum der Repräsentation verschoben. Es werden zwei Tonfiguren, also Repräsentationen von Mutter und Sohn gezeigt, aus denen sich mittels Überblendung das reale Bild der Frau und ihres Kindes ergibt. Die Realität folgt einem Modell, wie diese Bildabfolge deutlich werden lässt. Zugleich wird damit der phantasmagorische Status dieser Mutter-Sohn-Figuration kenntlich, denn das Zeichen signalisiert bekanntlich die Abwesenheit seines Referenten. Nicht die Präsenz von Mutter und Sohn ist es, die das männliche Handeln motiviert, so lässt sich folgern, sondern gerade ihre Absenz und damit die Möglichkeit ihrer ikonischen Repräsentation. Damit geht es in Scotts Film nicht unmittelbar um die Restitution der Familie, wie Rainer Rother ausführt, sondern um den Ausweis dieses Konzeptes als Phantasmagorie und als Movens kultureller Akte,³³ die gerade durch Absenz in Gang gehalten werden.

Der Film führt entsprechend nicht nur diese Transposition von Weiblichkeit in ihre phantasmagorische Gestalt, in ihre kulturellen Imagines vor, sondern exponiert zugleich die Auslöschung des ‚realen‘ Weiblichen wie der Heimat und lässt diesen Verlust als Fundament der männlichen Aktivitäten erscheinen. Heimat wird von Beginn des Films an, und zwar bereits in seinem Vorspann, als Paradies gemäß verbindlicher Topoi beschworen. Maximus erklärt dem Kaiser, dass auf seiner Farm die Feigen und Datteln blühen, dass im übertragenen Sinne Milch und Honig fließen und dass die Erde dort schwarz sei wie das Haar seiner Ehefrau – es wird das Phantasma von Mutter Erde beschworen und an das verbindliche Sehnsuchtmuster des goldenen Zeitalters angeknüpft, wie es Ovid, Vergil und andere antike Autoren beschreiben. Auf die Eloge des Maximus – Crowe soll einer Anekdote nach seine Farm in Australien vor Augen gehabt haben – antwortet der Kaiser: „Dafür lohnt es sich zu sterben“. Die Funktion der Heimat besteht also darin – das wird in diesem Zusammenhang unmissverständlich – als permanent aufgeschobene Sehnsuchtsvision den Taten der Soldaten Sinn und Bedeutung zu verleihen. Die Effizienz dieser Vision ist dabei abhängig von dem Maß an Aufschub, den diese Fantasie erträgt.

Erst die verlorene Heimat oder die innere, die ins Jenseits transponierte – so die Logik des Films –, ist also die wahre, die eigentlich funktionsfähige.

Genau diese Erfahrung von Verlust wird in einer eindringlichen Filmsequenz in Szene gesetzt.³⁴ Gezeigt wird der Heimritt des verwundeten Maximus, nachdem dieser sich der Gewalt der Häscher entziehen konnte. In eindrucksvollen Bildern wird sein Ritt vor einem erhabenen Landschaftspanorama gezeigt, wobei in einer spannungssteigernden Parallelmontage das Ziel seiner Reise, die toskanische Heimat, vergegenwärtigt wird, um dann jedoch als verlorene in den Raum der Imagination verschoben zu werden.³⁵ Diese Transposition wird auf formaler Ebene durch die Aufhebung mimetischer Bildlichkeit umgesetzt. Gearbeitet wird mit harten Kontrasten zwischen Nahaufnahmen und Vogelperspektive; durch technische Verfahren wie Aufprojektion oder auch die Arbeit mit Kamerafiltern wird zudem die Artifizialisierung der Landschaft erreicht. Und während der Bewusstlosigkeit des Maximus werden Schwarzbilder, *high speed camera* und Überblendungen eingesetzt, um die Konstruktion eines Fantasiebildes, eben das von Mutter und Sohn, sinnfällig zu machen. Es wird also filmisch ein gleitender Übergang zwischen Paradiesevokation und dessen Transposition in den innerlichen Raum der Fantasie vorgenommen, der ursächlich auf das zukünftige erfolgreiche Handeln des Maximus bezogen wird. Dem Bilderarrangement, das Maximus in seiner Halbbewusstheit überflutet, ist in einer Überblendung ein späteres Bild integriert, das Maximus kämpfend in der Arena Roms zeigt. Der Film gestaltet diesen Verlust von Heimat und ihre Verinnerlichung auf formaler Ebene als Semiotisierungsprozess. Deutlich wird das konstruktiv-artifizielle Moment dieser Verschiebung des Weiblichen in den Fantasieraum. Was zuweilen in Filmkritiken zu Scotts Sandalenfilm moniert wurde, die eigentümliche Schnitttechnik, das macht seine Qualität aus – die Technik tritt in den Vordergrund und damit das konstruktive Moment des Artefakts Film, was mit der inhaltlichen Analyse kultureller Konstruktionen koinzidiert. Auch Rother hält fest: „Wo die Zeitgenossen des Kinematografen den Film als ein technisches Wunder bestaunten, weil sie die artifizielle Produktion seiner Bilder durchschauten, da ist das heutige Publikum von Bildern fasziniert, die es nicht als Abbilder, sondern als Konstruktionen genießt. Der Trick, als solcher genossen, macht staunen.“³⁶ Die mimetische Qualität der Bilder wird in *Gladiator* zuweilen suspendiert, wobei den formalen Mitteln wie Aufprojektion, Farbfilter, *high speed camera*, die das Konstruierte der Bilder in Erscheinung treten lassen, die inhaltliche Demonstration männlicher Fantasiekonstruktionen entspricht. Diese Mittel gehören im übrigen zum Stilreservoir des BLAM, des Genres des Big and Loud Action Movie, das sich seit den 80er Jahren durchsetzt.³⁷

Was also die krude Destruktion von Frau und Kind ermöglicht, ist die Verinnerlichung des Ursprungsbildes. Zentrum jeglichen Handelns, das in *Gladiator* gezeigt wird, stellt eine Ursprungserfahrung dar, deren „Mangel“, um mit Elisabeth Bronfen (und Lacan) zu sprechen,

„die Bedingung für jegliche Form des Begehrens ist; oder, anders formuliert, auf die Sehnsucht nach einer uneingeschränkten Zugehörigkeit [verweist], deren Unmöglichkeit Heimat-, Einheits- und Heilungsfantasien ins Leben rufen“.³⁸

Die Figuren stehen im Zeichen ihrer „psychischen Entortung“,³⁹ was, so Lacan, von

„der vorsprachlichen, körper- und mutterdominierten Phase übrigbleibt, ist ein bloß imaginäres Phantasma eines angeblichen ‚Realen‘: das Ideal einer verlorenen, ursprünglichen Ganzheit“.⁴⁰

das in dem Film über das kulturelle Phantasma der marianischen Mutter-Kind-Konfiguration bebildert wird. Der Film führt entsprechend die Versuche der männlichen Figuren vor Augen, diese Entortung durch Fantasiearbeit, durch Einbildungskraft zu kompensieren, ohne dass allerdings der traumatische Verlust restlos getilgt werden könnte. Der Film *Gladiator* trifft damit Aussagen über männliche Subjektwerdung, über männliche Strategien, sich zu territorialisieren.

Die Gladiatorenspiele als Arena der Ent- und Bemächtigung

Der Fall des Maximus lässt sich auch als ein Fall aus der symbolischen Ordnung beschreiben und damit als Entzug einer gesicherten Subjektposition. Folgerichtig ist es, dass sich der Soldat das Zeichen seiner Legionszugehörigkeit, das er auf dem Arm trägt, während seiner neuen Karriere als Gladiator tilgt. Die staatliche Machtordnung, die sich als Legitimations- und Bedeutungsinstanz in seinen Leib eingeschrieben hat, wird ausgelöscht. Dieser Austritt aus der symbolischen Ordnung wird auch über die spekularen Arrangements, über die Blickkonstellationen umgesetzt, wie sie in der Arena während der Gladiatorenspiele herrschen. Maximus ist als Gladiator, und an dieser Stelle gewinnt der Film eine reflexive Dimension, dem Blick der Beobachter, der Massen, ausgeliefert; er wird zum Fetisch, zum Objekt der Massen und nimmt damit eine Position ein, die in der älteren Filmtheorie gemeinhin weiblich semantisiert wird – Mulvey legt recht apodiktisch fest,⁴¹ dass Männer blicken und Frauen erblickt werden, dass es der weibliche Körper ist, der fetischisiert werde.⁴² Diese genderisierte Blickordnung kann generell als Problem des Genres Sandalenfilm⁴³ gelten:

„[A] male may very well find himself situated in positions analogous to those of the fetish or object of punishing voyeurism Mulvey describes as woman's in cinema's classic scopic regime.“⁴⁴

Der Sandalenfilm, in dem nicht nur der männliche, nahezu nackte Körper ausgestellt wird, sondern die Blickordnung des Kinos gedoppelt wird, verlangt „the ample spectacularization of male characters“.⁴⁵ Diese Auslieferung an den voyeuristischen Blick lässt den männlichen Körper auch in Scotts Film ausdrücklich zum Fetisch werden. Die Gladiatoren in der Arena sind mit Masken und Uniformen ausgestattet, wobei mit John Ellis ein struktureller Zusammenhang zwischen Fetischisierung und Theatralität hergestellt werden kann.⁴⁶ Männlichkeit wird, und das kann als Pendant zu Revieres Aussage gewertet werden, dass Weiblichkeit immer Maskerade sei, buchstäblich als Maskierung deutlich, und zwar auch, indem der männliche Körper zum Objekt der Blicke von Arena- und Kinozuschauern wird, also theatralisiert wird.

Dieser potenziellen Fetischisierung des männlichen Körpers wird im Sandalenfilm grundsätzlich durch zwei Strategien entgegengewirkt. Durch eine forcierte Enterotisierung wird einem möglichen Homosexualitätsverdacht begegnet;⁴⁷ zum anderen versucht ein spezifisches narratives Schema diese Irritation stillzustellen. Gezeigt wird für gewöhnlich, dass der Protagonist lediglich aufgrund ungerechter Staatsverhältnisse zum Opfer und damit zum fetischisierten Gegenstand (männlicher) Blicke wird.

„From Robin Hood to Rambo [damit sind freilich nicht mehr nur Sandalenfilme angesprochen; Anm. v. Verf.], captive or outlawed men revolt because the powerful subject positions within their societies have been usurped by male oppressors who don't qualify for them.“⁴⁸

Vielfach wird, und damit ist das narrative Schema von *Gladiator* beschrieben, zum Schluss die Restitution der patriarchalen Autorität und die Unterwerfung des schlechten Herrschers, hier Commodus, gezeigt;⁴⁹ die Subjektposition des zuvor Degradierten wird wieder hergestellt.

Die Arena als *theatrum mundi*, als Weltmetapher,⁵⁰ ist also aufgrund ihres spekularen Arrangements Ort des Subjektverlustes – doch auch der Subjektconstitution. Als sich Maximus beispielsweise durch seine kühnen Kämpfe auszeichnet, lässt sich der Herrscher buchstäblich zu ihm herab, um ihn zu beglückwünschen. Maximus setzt nicht nur die fetischisierende Maske ab, sondern antwortet auf die Frage, wie er heißt, beim zweiten Anlauf mit seinem Namen, der ihn innerhalb der symbolischen Ordnung positioniert. In dieser Szene wechseln zudem die Vorzeichen von Ent- und Bemächtigung, denn Commodus muss dem Willen des Volkes nachgeben. Dieser Tausch von Positionen wird wiederholt durchgespielt, wobei die Arena insgesamt das Kino dop-

pelt. Sloterdijk sieht „in den Unterhaltungsexzessen der römischen Theater die Ursprünge der Massenkultur“;⁵¹ „[h]ier wie dort organisiert die Massenkultur den Zwang zum Hinschauen“.⁵²

Diese Überlegung lässt einen weiteren Aspekt der Gladiatorenspiele sichtbar werden, nämlich dass die Arena als Gegenentwurf zur Weiblichkeit, genauer zu einer Form weiblicher ‚Produktion‘, zum Gebären, betrachtet werden kann. Die Gladiatorenspiele können als Versuch gesehen werden, die fundamentalste Erfahrung von Entmündigung, wie sie die Abhängigkeit von der Mutter bedeutet, über eine Form von Theatralisierung in eine Erfahrung der Ermächtigung umzuschreiben. Dass Ohnmacht in Macht umcodiert wird, entspricht zudem dem historischen Verständnis der Gladiatorenspiele. Diese zeichnen sich, so wird z.B. bei Tertullian deutlich,⁵³ dadurch aus, dass die vollkommene Hoffnungslosigkeit, wie sie ein Leben im Bannkreis der Fortuna mit sich bringt, angenommen wird, dass die unvermeidliche Sterblichkeit in einem Akt von Freiwilligkeit anerkannt wird. Das *sacramentum gladiatorium*, der Schwur der Gladiatoren, lautet wie folgt: „Uri, vinciri, verberari, ferroque necari patior“; er sei bereit, verbrannt, gefesselt, geschlagen und getötet zu werden.⁵⁴ Damit ist ausgesagt, dass der Sklave, der Kriegsgefangene oder auch der freie Römer die Verurteilung zum Tod akzeptiert, den Tod damit in die eigene Hand nimmt.⁵⁵ In der Arena – die Gladiatorenspiele sind ursprünglich *munus mortis*, Totenspiele⁵⁶ – wird die Macht über Leben und Tod in Szene gesetzt. Das entscheidende Zeichen mit dem aufwärts- oder abwärtszeigenden Daumen signalisiert nichts anderes. Hergestellt wird damit eine Form von Omnipotenz, die – so der *status quo* der feministischen Forschung – an sich auf die Mutter fokussiert ist. Bronfen z.B. betont die „Analogie von Erde und Mutter [...], mithin auch von Tod und Geburt oder Tod/Empfängnis und Geburt/Auferstehung“.

[Das] „weibliche *Andere* als ‚Schoß-Grab-Heimat‘ ist auf ambivalente Weise ein Ort des Todes. Es ist jener Ort, aus dem Leben als Antithese zum Tod hervorgeht, wie es auch jener Ort ist, der die tödliche Einschrift des Körpers bei der Geburt erzeugt: das Mal des Nabels.“⁵⁷

Die Entmündigung, die die Geburt, die Abkunft von der Mutter mit sich bringt, wird in den kulturellen Spielen der Männer, und dazu gehört auch der Krieg, wiederholt und zu einer Geste der Ermächtigung innerhalb der patriarchalen Ordnung umgeschrieben. Ridley Scotts Film ist also auf eine fundamentale Rivalität zwischen den Geschlechtern fokussiert. Die kulturellen Spiele der Männer sind als Strategien der Ermächtigung und Autonomisierung zu beschreiben, und das heißt auch als Eliminierung von Abhängigkeiten und Dependenz, mithin von Weiblichkeit – im Zentrum des Films steht entsprechend die Auslöschung der Frau. Damit trägt der Film *Gladiator* Geschlechterrivalitäten aus, wie sie in *blockbustern*, doch auch in Filmen für ein *arthouse*-Publikum, z.B. auch in *Matrix* und *Blade Runner* – beliebig herausgegriffen

– obsessiv thematisiert werden. Weibliche und männliche Schöpfungsakte werden gegeneinander ausgespielt, indem z.B. christologisch motivierte Opferungen als Form, einem anderen das Leben zu schenken, gegen die Geburt gesetzt werden. In *Gladiator* ist es unter anderem die Arena, die diese Verschiebung ermöglicht.

Zusammenfassend ist Folgendes festzuhalten: Vorgestellt wurden aus der Perspektive der Politikwissenschaft und der Literaturwissenschaft zwei etwas unterschiedlich gelagerte Lesarten des Films. Es zeigt sich, dass der Film *Gladiator* auf seiner Makroebene kommunitaristischen Modellen folgt, die auf das Opfer zentriert sind, und Machtkonstellationen entwirft, die in Parallelität zu Machiavellis Entwürfen zur Staatsraison konturiert sind. Aus der Perspektive der *gender*-Konstellationen des Films erscheinen das Opfer wie auch die Gladiatorenspiele als rivalisierende Schöpfungsakte, die das Weibliche ausschalten – Weiblichkeit, die als kulturelle Ikone und als Makrokörper Rom omnipräsent ist, wird in Scotts Film radikal eliminiert. Zugleich wurden damit zwei Analysemöglichkeiten filmischer Produktionen, zumal des Mainstream-Films, vorgestellt. Die politikwissenschaftliche Lektüre hat aus einer rezeptionsästhetischen Sicht eher die kulturkonservativen Anteile des *blockbusters* *Gladiator* profiliert. Im zweiten Teil hingegen wurde eine andere Lesart versucht: Der Film gibt über Mechanismen kultureller, geschlechtlich semantisierter Identitätsbildung sowie über die Arbeit mit kulturellen Ikonen Aufschluss. Thematisch wird die ikonische Refigurierung realer Phänomene gemäß eines verbindlichen Bildpools – mithin das, was Filme grundsätzlich, zumal Hollywood-Filme, leisten.

Anmerkungen

- 1 Mit *Gladiator* landet der Brite Ridley Scott, der durch den SF-Horrorfilm *Alien* (GB 1979) und den futuristischen Film Noir *Blade Runner* (USA 1982) mit Harrison Ford bekannt geworden ist, endlich wieder einen Publikumsrenner mit hohen Einspielquoten; sein Sandalenfilm auf den Spuren des legendären *Spartacus* (USA 1959/60) mit Kirk Douglas heimste gleich vier Oscars ein, darunter einen für den besten Film.
- 2 Patrick Bahners: „Rom ist der Traum eines glorreichen Feiglings“, in: *FAZ* vom 25.5.2000, S. 49.
- 3 Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück“, in: *Merkur* 4, 2001, S. 356-361, S. 361.
- 4 Amitai Etzioni: *Die Entdeckung des Gemeinwesens. Ansprüche, Verantwortlichkeiten und das Programm des Kommunitarismus*, Stuttgart 1995, S. IX.
- 5 Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück“, in: *Merkur* 4, 2001, S. 360.
- 6 Siehe dazu beispielhaft die vielbeachteten und diskutierten Thesen von der islamischen Gefahr für die westliche Welt: Samuel Huntington: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Welt-politik im 21. Jahrhundert*, München/ Wien 1996.
- 7 Hans Freyer: *Einführung zu Niccolo Machiavellis „Der Fürst“*, Stuttgart 1961, S. 3-32, S. 16.
- 8 Niccolo Machiavelli: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, I, Stuttgart 1977, S. 12.
- 9 Xuewu Gu: „Machiavelli und Han Fei: Der europäische und der asiatische Vorreiter machtpolitischen Denkens im Vergleich“, in: *ZfP* 2, 1998, S. 627-650, S. 627.
- 10 Herfried Münkler: „Die Verdrängung der transzendent begründeten Moral aus dem Feld der Politik“, in: ders.: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt/M. 1984, bes. S. 281-299.
- 11 Hans-Martin Schönherr-Mann: „Machiavelli und die Grenzen der Vernunft. Politisches Handeln zwischen Zufall und Berechenbarkeit“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 3, 1996, S. 357-367.
- 12 Ebd.: S. 357.
- 13 Robert A. Kocis: *Machiavelli Redeemed. Retrieving His Humanist Perspectives on Equality, Power, and Glory*, London 1998, S. 24.
- 14 Machiavelli, Niccolo: *Der Fürst (Il Principe)*, Stuttgart 1986, S. 104.
- 15 Ebd., S. 105.
- 16 Hans Ulrich Nübel: „Der Kommunitarismus – eine Ordnungsidee?“, in: Klaus Beckmann u.a. (Hrsg.): *Individuum versus Kollektiv? Der Kommunitarismus als „Zauberformel“?*, Frankfurt/M. 2000, S. 31-52, S. 31.
- 17 Alessandro Pinzani: „Bürgertugenden und Demokratie“, in: ebd., S. 97-130, S. 100.
- 18 Niccolo Machiavelli: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, III, Stuttgart 1977, Anm.15.
- 19 Niccolo Machiavelli: *Der Fürst (Il Principe)*, Stuttgart 1986, S. 19.

- 20 Botho Strauß: „Bocksgesang“, in: Heimo Schwilk/Ulrich Schacht (Hrsg.): *Die selbstbewusste Nation. „Anschwellender Bocksgesang“ und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, Frankfurt/M. 1996, S. 19-42, S. 21f.
- 21 Niccolò Machiavelli: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, I, Stuttgart 1977, S. 10.
- 22 Ebd., I, S. 12.
- 23 Ebd., I, S. 40.
- 24 Ebd., I, S. 58.
- 25 Machiavelli stellt an dieser Stelle zu Commodus weiter fest: Er stieg „häufig in die Arena“ herab, „um mit den Gladiatoren zu kämpfen, und gab sich anderen niedrigen und eines Kaisers unwürdigen Vergnügungen hin, wodurch er sich in den Augen der Soldaten verächtlich machte“. Ebd. Darauf weist der Film bereits am Anfang mit Commodus Gladiatoren-Kampfszene im Wald des Heerlagers hin.
- 26 Siehe dazu das in Form eines Vertrages formulierte „Kommunitaristische Programm“ von Etzioni, in dem es u.a. heißt „Schulen – die zweite Verteidigungslinie“, in: Etzioni: *Die Entdeckung des Gemeinwesens*, S. 281-299.
- 27 Christina von Braun: „Gender, Geschlecht und Geschichte“, in: dies./Inge Stephan (Hrsg.): *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000, S. 16-57, S. 27f.
- 28 Vgl. dazu die Filmsequenz [21.20-30.00].
- 29 Diesem Vorgang männlicher Situierung entspricht die Kameraführung von *shot/reverse-shot*. Vgl. dazu David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia 1985, S. 8. Auf diese Weise werden die Gesichter der Lebenden in die Phalanx der aufgestellten Büsten, also in die Genealogie der römischen Potentaten, integriert.
- 30 Rom, so erklärt er, sei ein Traum, von dem nur flüsternd gesprochen werden darf, um ihn nicht zu zerstören. Rom sei ein fragiles Gebilde.
- 31 Das Phantasma unbefleckter Mutterschaft erweist sich als das Zentrum kultureller Konstruktionen und Machtordnungen. Es scheint ein „unmittelbares Junktim zwischen [...] der Transzendenz und der Macht [zu bestehen], und das heißt auch: zwischen der Heiligen Familie einerseits und dem Staatswesen auf der anderen Seite.“ Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/M. 2000, S. 117.
- 32 Auch in *Spartacus* spielt diese klassische Binarität abendländischer Weiblichkeitsrepräsentation eine Rolle. So führt der Herrscher über die Umsturzversuche von Crassus aus: „Die römische Republik ist so etwas wie eine wohlhabende Witwe. Die meisten Römer lieben sie wie eine Mutter. Aber Crassus träumt davon, die nicht mehr ganz junge Dame zu heiraten.“ Und Auslöser der Revolte des Spartacus sind selbstverständlich die „Töchter der Venus“, aufgetakelte und heftig geschminkte „Dämchen“, wie der Besitzer der Gladiatorschule, der hinreißende Peter Ustinov, abfällig anmerkt. Diese hätten sich, das wird zu Beginn des Films gezeigt,

- Gladiatoren ausgesucht, und – so der verschreckte Ustinov – „kaum sah ich mich um, war der Aufstand da“.
- 33 Das Fazit seiner Analyse wäre zu präzisieren. Rother führt aus: „Nur wer für seine Familie kämpft, kann das Imperium retten. Darin ist der Film, den soviel von früheren Antikfilmen scheidet, dann doch wieder ein Muster des Genres.“ Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück“, in: *Merkur* 4, 2001, S. 356-361, S. 361.
- 34 Vgl. dazu die Filmsequenz [39.30-44.20].
- 35 Damit gilt auch für den *Gladiator*, was Bronfen über das Kino, über die Illusionsfabrik Hollywood im allgemeinen festhält, dass nämlich nirgends deutlicher die Oszillation zwischen Trauma und Bewältigung durch den „Rückgriff auf kulturell erlernte Mustergeschichten, Typologien und Kategorien“ zu erfahren sei. Elisabeth Bronfen: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999, S. 42. Das Kino kann diese ikonografischen Sinnzuschreibungen und ihre Defizite in besonderem Maße sichtbar machen.
- 36 Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück“, in: *Merkur* 4, 2001, S. 359.
- 37 *Gladiator* knüpft an dieses Genre an, z.B. durch Übernahme von Elementen des *buddy*-films; Scotts Film folgt damit dem *genre crossing* der 90er Jahre.
- 38 Bronfen: *Illusionsspiele*, S. 46.
- 39 Ebd.
- 40 Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995, S. 113.
- 41 Zu einer Diskussion ihres Identifikationskonzeptes im Kontext heterosexueller Männlichkeitsrepräsentationen vgl. Steve Neale: „Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema“, in: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, edited by Steven Cohan/Ina Rae Hark, London, New York 1993, S. 9-20. Er streicht die Dominanz voyeuristischer Konstellationen in Genres wie Western, Sandalenfilmen u.a. heraus. Ebd., S. 16.
- 42 Vgl. dazu Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16/3, 1975, S. 6-8; Siegfried Kaltenecker: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996. Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987.
- 43 Der Sandalenfilm und der Bibelfilm gelten als Versuch des Kinos, dem Fernsehen durch monumentale Aufnahmen, also das Breitwandformat und Massenszenen zu begegnen – besonders in den fünfziger Jahren war das Genre deshalb attraktiv. Der Sandalenfilm kann als adeptes Genre gelten, die Leinwand zu füllen. Allerdings gibt es Antikfilme bereits seit 1901 mit *Quo vadis?*, einer Liebesgeschichte zwischen einer Christin und einem römischen Offizier zur Zeit Neros. 1907 erscheint *Ben Hur*. Das Genre zeichnet sich durch hohe Produktionskosten aus. Der Titel „der teuerste Film aller Zeiten“ wird wiederholt vergeben, 1912 für die ita-

- lienische Version von *Quo vadis*, 1959 für *Ben Hur* von William Wyler.
- 44 Ina Rae Hark: „Animals or Romans. Looking at masculinity in *Spartacus*“, in: *Screening the male*, S. 151-172, S. 151.
- 45 Ebd., S. 152.
- 46 John Ellis: *Visible Fictions*, London 1982, S. 47.
- 47 „As it is, male homosexuality is constantly present as an undercurrent, as a potentially troubling aspect of many films and genres, but one that is dealt with obliquely, symptomatically, and that has to be repressed.“ Neale: *Masculinity as Spectacle*, S. 19.
- 48 Hark: *Animals or Romans*, S. 152.
- 49 Commodus als schlechter Herrscher wird bezeichnenderweise verweiblicht. Durch seine Narbe über dem Mund wird er als doppelzüngiger buchstäblich markiert. Wie eine Schlange – ein Tier, das des öfteren mit ihm in Verbindung gebracht wird, beispielsweise als das Gleichnis von der Wasserschlange erzählt wird, die sich verletzt stellt – spricht Commodus mit gespaltener Zunge. Zu den weiblichen Eigenschaften, die Commodus zugeschrieben werden, gehört auch die Fantasie, die Einbildungskraft. Er ist der Herr der Fantasie, der Herr des Theaters, das grundsätzlich weiblich semantisiert wird. Zudem gleicht er in seinem Rollenspiel einer Hysterica. Als er den Verrat seiner Schwester aufdeckt, ruft er sich diverse Geschichten von Potentaten in Erinnerung, um in die richtige Rolle zu schlüpfen; auf dem Balkon stehend – hinter ihm erheben sich die Monumente Roms, in rotes Licht getaucht – experimentiert er z.B. mit der Rolle des Barmherzigen.
- 50 Peter Sloterdijk: *Sphären II. Globen*, Frankfurt/M. 1999, S. 326. Bezeichnenderweise wählt er das Bild eines Fötus in einer Fruchtblase, um die zirkuläre Form der Arena, aus der es kein Entkommen gibt, zu illustrieren. Ebd., S. 146.
- 51 Ebd., S. 334. „Der antike Amüsierfaschismus [...] nimmt funktional zahlreiche Merkmale der modernen Massenregie durch Erregungsmedien vorweg.“ Ebd., S. 335.
- 52 Ebd.
- 53 Er erklärt in *De spectaculis* 22: „The perversity of it! Yet, they love whom they punish; they belittle whom they esteem; the art they glorify, the artist they debase. What judgement is this: on account of that for which he is vilified, he is deemed worthy of merit!“ Zitiert nach Carlin A. Barton: *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, New Jersey 1993, S. 12.
- 54 Ebd., S. 14.
- 55 Diese theatralisch in Szene gesetzte und damit sichtbare Akzeptanz des Unvermeidlichen macht den Ruhm der Gladiatoren aus; sie gelten als Vorbilder für Soldaten und auch für Weise, wie z.B. Seneca ausführt. Barton hält verallgemeinernd fest: „The gladiator, by his oath, transforms what had originally been an involuntary act to a voluntary one, and so, at the very moment that he becomes a slave condemned to death, he becomes a free agent and a man with honor to uphold.“ Ebd., S. 15. Im Eid verbindet sich höchste Verpflichtung mit Stolz

und Freiwilligkeit. „The gladiator’s oath expresses the highest ideal and commitment of the virtuous man (the philosopher/soldier), a man severe and without hope or illusion.“ Ebd.

56 Die Gladiatorenspiele waren ursprünglich als Gedenkfeiern für berühmte Verstorbene gedacht; vgl. dazu ebd., S. 13.

57 Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 99. Entsprechend „fungieren Mutter und Geliebte als Allegorie für die Sterblichkeit des Mannes, als feststehendes Bild menschlichen Schicksals.“ Ebd., S. 101.

Literatur

- Bahners, Patrick:** „Rom ist der Traum eines glorreichen Feiglings“, in: *FAZ* vom 25.5. 2000.
- Barton, Carlin A.:** *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, New Jersey 1993.
- Bordwell, David/Staiger, Janet/Thompson, Kristin:** *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia 1985.
- von Braun, Christina:** „Gender, Geschlecht und Geschichte“, in: dies./Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000, S. 16-57.
- Bronfen, Elisabeth:** *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- Dies.:** *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999.
- Ellis, John:** *Visible Fictions*, London 1982.
- Etzioni, Amitai:** *Die Entdeckung des Gemeinwesens. Ansprüche, Verantwortlichkeiten und das Programm des Kommunitarismus*, Stuttgart 1995.
- Freyer, Hans:** *Einführung zu Niccolo Machiavellis „Der Fürst“*, Stuttgart 1961, S. 3-32.
- Gu, Xuewu:** „Machiavelli und Han Fei: Der europäische und der asiatische Vorreiter machtpolitischen Denkens im Vergleich“, in: *ZfP* 2, 1998, S. 627-650.
- Hark, Ina Rae:** „Animals or Romans. Looking at masculinity in *Spartacus*“, in: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, edited by Steven Cohan/Ina Rae Hark, London, New York 1993, S. 151-172.
- Huntington, Samuel:** *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, München/Wien 1996.
- Kaltenecker, Siegfried:** *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996.
- Kocis, Robert A.:** *Machiavelli Redeemed. Retrieving His Humanist Perspectives on Equality, Power, and Glory*, London 1998.
- Koschorke, Albrecht:** *Die heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/M. 2000.
- de Lauretis, Teresa:** *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987.
- Lindhoff, Lena:** *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995.
- Machiavelli, Niccolo:** *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, Stuttgart 1977.
- Ders.:** *Der Fürst (Il Principe)*, Stuttgart 1986.
- Münkler, Herfried:** *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt/M. 1984.
- Mulvey, Laura:** „Visual Pleasure and Narrative Cinema“, in: *Screen* 16/3, 1975, S. 6-8.
- Neale, Steve:** „Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema“, in: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, edited by Steven

- Cohan/Ina Rae Hark, London, New York 1993, S. 9-20.
- Nübel, Hans Ulrich:** „Der Kommunitarismus – eine Ordnungsidee?“, in: Klaus Beckmann u.a. (Hrsg.): *Individuum versus Kollektiv? Der Kommunitarismus als „Zauberformel“?*, Frankfurt/M. 2000, S. 31-52.
- Pinzani, Alessandro:** „Bürgertugenden und Demokratie“, in: Klaus Beckmann u.a. (Hrsg.): *Individuum versus Kollektiv? Der Kommunitarismus als „Zauberformel“?*, Frankfurt/M. 2000, S. 97-130.
- Rother, Rainer:** „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück“, in: *Merkur* 4, 2001, S. 356-361.
- Schönherr-Mann, Hans Martin:** „Machiavelli und die Grenzen der Vernunft. Politisches Handeln zwischen Zufall und Berechenbarkeit“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 3, 1996, S. 357-367.
- Sloterdijk, Peter:** *Sphären II. Globen*, Frankfurt/M. 1999.
- Strauß, Botho:** „Anschwellender Bocksgesang“, in: Heimo Schwillk/ Ulrich Schacht (Hrsg.): *Die selbstbewußte Nation. „Anschwellender Bocksgesang“ und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, Frankfurt/M. 1996, S. 19-42.

Tarzan und der Bundesnackedei. Überlegungen zu Geschlecht und moralischer Geografie in dem Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald*¹

In den 1950er Jahren blühte der Kinobetrieb in Deutschland wie nie zuvor. Das Fernsehen war noch wenig verbreitet, das Kino ein kollektives Ereignis, welches selbst in Mittelstädten Säle mit tausend Plätzen füllen konnte. Der quantitative Höhepunkt der Kinobegeisterung wurde 1956 mit über 800 Millionen Kinobesuchen erreicht, eine Zahl, die heute kaum noch die gesamte Europäische Union erreicht. Von den damals 15 Besuchen pro Kopf und Jahr sind in Deutschland keine zwei mehr übrig geblieben.²

Das damalige Kinoprogramm genießt im Rückblick allerdings geringe Wertschätzung. Zuerst werden da die berüchtigten Heimatfilme wachgerufen, die im Spitzenjahr mehr als ein Drittel der uraufgeführten Filme ausmachten. Allein der heute sprichwörtliche *Förster vom Silberwald* konnte von 1954 bis 1958 mehr als 20 Millionen Zuschauer verbuchen.³ Und auch das *Schwarzwaldmädchel*, *Grün ist die Heide* und *Sissi* wurden von einem Millionenpublikum besucht – Titel, die allesamt nach süßlich-seichter Unterhaltung klingen.

Weniger bekannt ist, dass das Kinoprogramm der 1950er Jahre auch Anlass zu gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen gab. Die einen beklagten den dramatischen Sittenverfall und riefen zum Kampf gegen ‚Schmutz und Schund‘, die sie in Form unzüchtiger Bekleidung und niveauloser Populärkultur über die gefährdete Jugend kommen sahen. Wie Rockmusik, Jeans und Comic-Strips kamen auch die verpönten filmischen Vorbilder oft aus ‚Amerika‘. Andere stießen sich vielmehr daran, dass der deutsche Kinobetrieb zu sehr dem der NS-Zeit ähnelte. Nicht nur waren auf der Leinwand oft noch die selben Stars zu sehen, wie Hans Albers, Paula Wessely, Kristina Söderbaum oder Heinz Rühmann. Auch unter den Regisseuren waren wohlbekannte Namen schon bald wieder vertreten. Vor allem an den neuen Filmen des *Jud-Süß*-Regisseurs Veit Harlan entzündete sich heftiger Protest, der zu verschiedenen Demonstrationen und gerichtlichen Auseinandersetzungen führte. In Freiburg

etwa kam es 1952 vor dem Friedrichsbau zu blutigen Übergriffen der Polizei gegen protestierende Studenten, die bundesweit Beachtung fanden.⁴

Für die verschiedenen Dimensionen, die damit kurz angerissen sind, steht der Film *Liane, das Mädchen aus dem Urwald* exemplarisch. Auch diesen Film sahen Millionen, er war äußerst populär, ein bisschen ‚amerikanisch‘ und zugleich heftig umstritten wegen seiner ‚Freizügigkeit‘. Einige Betrachter mögen in dem Film heute einen erfrischenden Aufstand gegen die rigide Sexualmoral der 1950er Jahre sehen oder sogar eine befreiende Dimension erkennen.⁵ Die lange Zeit vorherrschenden Interpretationen des Unterhaltungsfilms der 1950er Jahre und seiner Erfolge legen dagegen nahe, *Liane* als eine exotisierende Variante der Flucht aus der mühsamen Alltagsrealität und den schrecklichen oder unangenehmen Erinnerungen an Krieg und Faschismus zu deuten. Eine gründlichere Betrachtung kann sich mit beiden Lesarten nicht ganz zufrieden geben. Sie folgt zunächst der Annahme, dass uns *Liane* – wie andere populäre Filme der Zeit – Wichtiges über die Veränderung gesellschaftlicher Selbstbilder und Rollenverständnisse zu sagen hat und dass diese gesellschaftspolitischen Gehalte in ihren konkreten Bezügen zu würdigen sind.⁶

Zwei Hauptmotive sollen dabei auf den folgenden Seiten näher ausgearbeitet werden. Zum einen werde ich der Frage nachgehen, was *Liane* zur Nachkriegsordnung mitzuteilen hat, und zwar sowohl zur inneren Ordnung der jungen Bundesrepublik als auch zu deren neuer Rolle in der Welt. Was bietet der Film als innen- und außenpolitischer Kommentar gelesen, wie besetzt er verschiedene Räume, welcher Art ist die ‚moralische Geografie‘, die er uns unterbreitet? Auf der methodischen Ebene verlangt diese Fragestellung, dass der Film in den öffentlichen Debatten der 1950er Jahre genau situiert werden muss, in Bezug gesetzt werden muss zu den Ereignissen und diskursiven Ereignissen, die im Umfeld seines Erfolges diese Debatten prägten. Eine vertiefte Kontextualisierung macht daher einen wesentlichen Teil der folgenden Ausführungen aus.

Zum zweiten betrachte ich die Geschlechterrollen in dem Film. Dies legen schon der Titel und eine oberflächliche Betrachtung der erzählten Geschichte nahe, die als Ausgangspunkt unschwer eine Figur erkennen lassen, deren Geschlecht gegenüber der ursprünglichen Erzählung geändert wurde. Auch aufgrund genereller Erwägungen und der Befunde früherer Arbeiten lässt sich davon ausgehen, dass das Verhältnis der Geschlechter ein wichtiges Feld ist, in dem die Auseinandersetzungen um die soziale Ordnung durchbuchstabiert und ausgetragen werden.⁷ Die Frauen bzw. bestimmte Frauenbilder dienen hier als gesellschaftliche Ressourcen, so meine Interpretation, um die soziale Ordnung wieder herzustellen und zu erneuern. Dabei geht es jedoch nicht allein um eine ‚Rückkehr in die Bürgerlichkeit‘, um eine Wendung des Freiburger Historiker Ulrich Herbert zu strapazieren, sondern zugleich um eine – wenn auch äußerst zweifelhafte – Kritik der alten Bürgerlichkeit.

Story und Besetzung

Der erste Teil des Films spielt in Ostafrika. Eine von einem deutschen Wissenschaftler geleitete, international besetzte Expedition, deren Mandat nicht ganz klar wird, findet dort beim Stamm der „Wo-Dos“ ein halbwildes, junges Mädchen, das nach genauer Beobachtung unzweifelhaft europäischer Abstammung ist. Es gelingt den Expeditionsteilnehmern das Mädchen, welches von dem Stamm offenbar verehrt wird, zu fangen. Bald ergibt sich die Vermutung, dass es sich bei ihr um eine gewisse „Liane“ handeln könnte. Damit aber wäre sie die Enkelin des reichen alten Hamburger Reeders Theo Amelongen, die womöglich als einzige einen Schiffsuntergang vor der afrikanischen Küste im Jahr 1941 überlebt hätte.

Nun gilt es, diese Vermutung zu prüfen und Liane reist nach Hamburg, wo der zweite Teil des Films spielt. Zum Schutz und zur Aufsicht begleitet sie dorthin der etwas ungehobelt charmante Expeditionsteilnehmer und Fotograf namens Thoren. In Hamburg leitet seit längerem der karrierebewußte Neffe des besagten Reeders, Viktor Schöning, den Betrieb. Er entpuppt sich in der Folge als Bösewicht, der Lianes Ansprüche hintertreibt, wobei er zu immer drastischeren Mitteln greift und schließlich selbst vor einem Mord nicht zurückschreckt. Es kommt zu einem spannenden Showdown, welcher Liane in ihr verdientes Recht setzt. Liane und Thoren kehren schließlich siegreich und als verliebtes Paar nach Ostafrika zurück, wo sie begeistert von den zurückgebliebenen Expeditionsteilnehmern empfangen werden, und natürlich auch von den Wo-Dos, die dies zum Anlass nehmen, einmal mehr die Tanz- und Trommelriten zu zelebrieren, mit denen sie im Film die meiste Zeit beschäftigt sind.

Liane, Thoren und der böse Viktor Schöning sind also die Hauptfiguren des Films. Wie die meisten Rollen sind sie mit relativ jungen oder unbekanntem Schauspielern besetzt, die der Nachkriegsgeneration angehören: Liane wird von Marion Michael gegeben, auf deren Werdegang ich unten noch zurückkommen werde, Thoren von Hardy Krüger, der gerade als aufmüpfiger Jugendlicher Karriere macht, und der böse Viktor Schöning von Reggie Nalder, der im selben Jahr auch den Mörder in Hitchcocks *Der Mann, der zuviel wusste* („che sara, sara...“) spielte und später noch in allerlei dunklen Genres aktiv war (*Zoltan, der Hund von Dracula; Startrek – Die Reise nach Babel*).

Eine wichtige Nebenrolle spielt die Tropenärztin Jacqueline, oder „Fräulein Doktor Jacqueline“. Auch sie hegt zeitweise gewisse Gefühle für den rauen Thoren und begleitet diesen gemeinsam mit dem Tierpfleger Tibor bei der Rückführung von Liane nach Hamburg, wo sie eine Stelle am Tropeninstitut antreten kann. Mit Irene Galter als Jacqueline und Peter Moosbacher als Tibor Tekely kommen auch hier junge Gesichter zum Einsatz – sie war zwei Jahre zuvor in ihrem ersten größeren Film an der Seite von Vittorio de Sica zu sehen (*Cento anni d'amore*), er hatte 1950 im *doppelten Lottchen* seinen Auftritt vor

einem breiten Publikum. Einzig Theo Amelongen, der Reeder und Großvater, wird von einem altbekannten und berühmten Darsteller gespielt, Rudolf Forster, der schon seit den Stummfilmen der 1920er Jahre gut im Geschäft war (u.a. in dem antisemitischen Film *Wien 1910* unter der Regie von E. W. Emos). Insgesamt verdient die Besetzung trotz Forster die Bezeichnung unverbraucht. Mit dem Verzicht auf die bekannten UFA-Stars signalisiert der Film vorab schon klar die Zugehörigkeit zu einem neuen, jungen Kino.

Tarzan: Von der Zivilisierung zur re-education

Souverän werden in dem Film *Liane* verschiedene Film-Genres gemixt, wobei oft nur bestimmte Elemente aufgenommen, andere aber vernachlässigt oder stark verändert werden. Ganz offensichtlich bezieht sich der Film in dieser Weise auf das Tarzan-Genre, das deutet schon der Name der Hauptfigur an, dem diese durch einige Schwingübungen an Baumranken im Verlauf des Films gerecht wird.

Da sind zunächst die äußeren Ähnlichkeiten und Bezüge. Wie *Tarzan* spielt auch *Liane* in Afrika, wie ihr Vorbild ist auch sie meist nur dürrig gekleidet, und ähnlich begrenzt ist auch ihre Sprachmächtigkeit, die im ganzen Film nur ein gutes Dutzend Äußerungen zulässt, selten mehr als zwei Silben lang. Ähnlich ist schließlich vor allem die zentrale Problematik der Herkunft: Tarzan ist bekanntlich der Abkömmling eines Adligen, Lord Greystoke, und so geht es in dem ersten, das Genre begründenden Erfolgsroman von Edgar Rice Burroughs, *Tarzan of the Apes* (1914), ganz wesentlich darum, wer der rechtmäßige Nachfahre des in Afrika umgekommenen Lord Greystoke ist, und damit zugleich auch ein angemessener Gatte für Jane Porter. „Vor allem interessierte mich die Vorstellung eines Wettkampfs von Vererbung und Umwelt“, schrieb Burroughs rückblickend über die Grundkonstellation der Tarzangeschichte:

„Zu diesem Zweck wählte ich ein kleines Kind von einer Rasse, die stark von erblichen Eigenschaften der feineren und edleren Art gezeichnet war, und ich warf dieses Kind in einem Alter, in dem es noch nicht vom Zusammensein mit Geschöpfen der eigenen Art beeinflusst sein konnte, in eine Umwelt, die derjenigen, in der es geboren wurde, so weit wie möglich diametral entgegengesetzt sein sollte [...]“⁶⁸

Keine Frage, dass letztlich die guten Gene auch dort – und gerade im Urwald! – obsiegen werden.

Auch Liane lebt seit dem Kleinkindalter mit fremden Geschöpfen in der afrikanischen Wildnis zusammen, und es stellt sich im Verlauf der Handlung doch eindeutig heraus, dass sie aus bestem Hause stammt. Was sich bei ihr – genau wie bei Tarzan – schließlich an zufällig konservierten Fingerabdrü-

cken aus Kindertagen beweisen lässt, hat der kernige Thoren schon zu einem früheren Zeitpunkt an ihrem Gesichtsschnitt erkannt: „... die kommt aus einem guten Stall“.

Allerdings gibt es auch Unterschiede zwischen Tarzan und Liane, erstens und vor allem den des Geschlechts. Weibliche Tarzanwesen sind zwar keine Erfindung der Autorin oder des Regisseurs von *Liane*. Es gab sie bereits in einigen Comics, am populärsten als *Sheena, die Dschungelkönigin* ab Ende der 1930er Jahre, und zehn Jahre später in der italienischen Version der *Pantera bionda*. Im Film jedoch stellte dieser Geschlechtswechsel meines Wissens eine Neuerung dar, so erfolgreich, dass bald zahlreiche Nachahmungen folgten. Neu war dabei nicht der Auftritt leicht bekleideter Frauen in tropischen Gefilden, denn schon manche von Tarzans Partnerinnen und Gegnerinnen trugen nur einige Lederfetzen oder einen Leopardenfell-Bikini.⁹ Neu war, dass Frauen in dieser Figur auch die Hauptrolle haben konnten, sportlich, kämpferisch und aufregend.¹⁰ Liane, wohlgemerkt, tritt uns dabei weniger als Königin oder frauliche Pantherin entgegen denn als pubertärer ‚Wildfang‘, halb noch ein ‚Mädchen‘, wie es schon im Titel heißt.

Neben dem Geschlecht hat sich zweitens das historische Panorama deutlich verschoben, vor dessen Hintergrund die Geschichte zu lesen ist. Wohl lässt sich auch *Liane* als eine außenpolitische Fantasie lesen, wie Eric Cheyfitz dies mit der Tarzanfigur unternommen hat.¹¹ Die Inszenierung der technischen und moralischen Überlegenheit der Europäer, die hier unter deutscher Leitung Afrika erforschen, trägt einen paternalistischen Führungsanspruch erkennbar vor sich her. Die naiven Afrikaner, die wir im Film kennen lernen, bedürfen allemal der Hilfe und des Schutzes von außen. Doch ist der Bezug auf Afrika aus deutscher Perspektive nach dem Zweiten Weltkrieg von ganz anderer Beschaffenheit als der Blick des US-amerikanischen Publikums auf die europäischen Einfluss-Sphären dort nach dem Ersten Weltkrieg. Die Hochphase des kolonialen Imperialismus ist definitiv vorbei und Zentralafrika ist für das deutsche Publikum in den 1950ern kaum eine Chiffre, die geeignet wäre, vergangene Kolonialträume zum zweiten Mal wieder zu erwecken. Afrika fungiert hier eher als ein Natur-Raum, in welchem sich menschliche Probleme gerade fern der Geschichte rekonfigurieren und vielleicht auch lösen lassen. Und wenn doch ein bestimmter historischer Gehalt zumindest negativ signalisiert werden soll, heißt fern der Geschichte vor allem: fern der jüngsten deutschen Geschichte. Der Bezug zum Kolonialismus fungiert dann als eine Erzählfigur, die es ermöglicht, in einem historisch abgelegten Feld heikle Themen wie Rassismus und territoriale Expansion zur Sprache zu bringen. Der implizite Vergleich mit der jüngsten Vergangenheit erlaubt es, diese zu historisieren und gegebenenfalls auch zu relativieren.

Zwei andere Aspekte des Tarzangenres sind in diesem Zusammenhang von Interesse: Erstens das Motiv der Zivilisation und Zivilisierung, das mit diesem

Genre eingeführt wird, und zweitens der unausgesprochen hergestellte Bezug zu der bemerkenswerten deutschen Rezeptionsgeschichte der Tarzanfigur. Jan Feddersen hat Liane als „eine Art Ethnopygmalion“¹² bezeichnet und tatsächlich nimmt das klassische Motiv der Zähmung und standesgemäßen Erziehung in dem Film beträchtlichen Raum ein, nachdem Liane einmal von der Expedition gefangen worden ist. Nun wird die halbwilde Frau zivilisiert und gefügig gemacht. Sie lernt die deutsche Sprache, wenn auch nur rudimentär, ihre Haare werden geschnitten, ihr wird beigebracht sich anständig zu kleiden und Tee zu trinken usw., Liane als *My fair Lady*. Eines ihrer ersten Worte lautet bezeichnenderweise „Seife“, Jacquelines Warnung nachplappernd, nachdem Liane bei ihrer ersten Waschung tollpatschig am Schaum geschleckt hat. Für die zeitgenössischen Zuschauer dürfte das Seifenthema nicht nur die gängigen Sauberkeitswünsche wachgerufen haben, sondern im vorliegenden Kontext auch das Thema Hautfarbe, genauer die körperlich kodierte (post-)koloniale Situation. Anne McClintock hat in ihrem anregenden Buch *Imperial leather* die Rolle ausgiebig diskutiert, die der Saubermach- und Seifendiskurs im kolonialen Rassismus spielte.¹³ Die Haut als Schauplatz des Kampfes um Sauberkeit und Zivilisation, ein Kampf, in dem die natürliche Hautfarbe unhintergebar bleibt wie die Fingerabdrücke. Weiße Haut wird denn auch zum Namen gebenden Zeichen für die Figur, die paradoxerweise qua Biologie zumindest moralisch schon zivilisiert ist, „Weißhaut“ – in Burroughs Affensprache: „Tarzan“.

Die Dunkelhäutigen sind bei *Liane* vor allem die ganz primitiven Wo-Dos, die das helle Mädchen nicht umsonst abgöttisch verehren. Sie kämpfen noch 1956 vor allem mit Blasrohren und rennen vor den Klängen eines Lautsprechers erschreckt davon. Kindliche Freude und blinde Wut sind ihr Ausdruck, von Zivilisationserscheinungen weder getrübt noch verfeinert. Affen spielen dagegen bei *Liane* nicht dieselbe wichtige Rolle wie in der klassischen Tarzangeschichte, wo sie geradezu Halbmenschen sind und als Sinnbild natürlicher Vergesellschaftung dienen.¹⁴ Doch tauchen immer wieder Tiere im Film auf, deren Bedeutung sich leicht zum Fortgang der Geschichte in Beziehung setzen lässt. Schon ganz am Anfang des Films sehen wir verschiedene Tierfamilien durch die Landschaft stapfen, die die Restauration der Amelongschen Familienverhältnisse vorzeichnen. Liane, die meist ein einsames Löwenjunges mit sich führt, wird selbst wie ein Tier mit dem Netz gefangen. Sie beißt um sich und soll deshalb auch eine Nacht im Tierkäfig eingesperrt verbringen. Kaum verschleppt, wird sie von Thoren mit einer Banane gefüttert; auf dem Schiff füttert sie später selbst einen Affen mit einer Banane – so werden ikonografische Übergänge geschaffen. In der Summe der bildlichen und textlichen Bezüge entsteht im Laufe des Filmes aus den Elementen Kleidung, Sprache, Seife, Hautfarbe, Tierwelt ein Muster sozialer Ordnung, in dem für Liane die Abstammung mit der Kulturstufe und dem Grad an individueller Zivilisierung in Einklang gebracht wird.

Aber dieses Motiv der Zivilisierung lässt sich nicht nur auf Liane beziehen. Auch Thoren, der junge Fotograf, macht im Verlauf des Films eine Wandlung durch. Marschiert er am Anfang noch als ungehobelter paramilitärischer Bursche im Khakihemd durch den Busch, so sehen wir ihn im Laufe seines Deutschlandaufenthaltes zu einem properen Schwiegersohn gedeihen, der in Anzug und Krawatte im Blankeneser Garten des Reeders Amelongen sitzt und der sozialen Ordnung huldigt, die hier zugleich die natürliche ist. Die Zivilisierung ist da fast eine *re-education*, jedenfalls eine Wiedereingliederung in die anständigen Reste von Heimat und Familie. Ganz zum Schluss jedoch, und das ist eine nicht zu unterschätzende Pointe des Films, kehren Liane und Thoren zusammen in den afrikanischen ‚Urwald‘ zurück, nachdem sie den sittlichen Dschungel in Deutschland kennen gelernt haben. Der afrikanische Wald macht sie frei und gleich: schön, jung, primär menschlich. Hier gibt es jedenfalls keinen Stand und keine Klasse, die sie in Hamburg zu trennen drohten, keine bürgerlichen Konventionen und keine allzu belastete Geschichte.

Edward Said hat in einem Essay über Johnny Weissmuller dessen Tarzan als einen „einsamen Überlebenden“ bezeichnet, der sozialer Perspektiven beraubt „im dauerhaften Exil“ verharren müsse.¹⁵ Sein Gedanke lässt sich mehr noch auf Thoren als auf Liane beziehen. Liane könnte sich in Hamburg einfügen, eine Heimat finden, die sie nie zu verlieren die Gelegenheit hatte. Thoren dagegen ist ein heimatloser Überlebender, ein Junge der Flakhelfergeneration, dessen Aussichten auf Anerkennung und sozialen Aufstieg prekär sind, der nicht weiß, wo er hingehört, ja der nicht einmal seine eigenen Gefühle wirklich kennt. Sein Ort bleibt jedenfalls einstweilen ‚außerhalb‘.

Die Einordnung ins soziale Ganze und das begrenzte, individuelle Aufbegehren gehen für Liane und Thoren Hand in Hand. Diese Doppelbotschaft des Filmes wird in verschiedener Form vorgetragen, wie wir in den folgenden Abschnitten weiter sehen werden. Sie gewinnt eine zusätzliche Nuance, wenn wir uns der bemerkenswerten Rezeption des Tarzangenres in Deutschland zuwenden. Tarzan hat hier von Anfang an einen schwierigen Stand gehabt. Schon Mitte der 1920er Jahre wurden die Romane von Burroughs in der deutschnationalen Presse scharf angegriffen. Insbesondere der Roman *Tarzan the Untamed* wurde attackiert, weil darin die deutschen Kolonialtruppen in Ostafrika als besonders grausame Übeltäter gezeichnet waren und dementsprechend von Tarzan gnadenlos niedergemacht wurden. Dieser Roman, der ursprünglich despektierlicher *Tarzan und die Hunnen* heißen sollte, erschien dann auch erst Jahrzehnte später auf deutsch, wobei die deutschen Truppen kurzerhand und unkommentiert durch eine internationale Bande von Sklaven- und Elfenbeinhändlern ersetzt worden waren.¹⁶

Die meisten Bücher und auch die meisten frühen Tarzanfilme wurden vorerst jedoch gedruckt bzw. aufgeführt, bis hin zum ersten Tonfilm mit Johnny Weissmuller, *Tarzan, Herr des Urwalds*, im Jahr 1932. Wenig später wurden

Tarzanfilme dann vollständig aus dem Programm genommen. Während der gesamten NS-Zeit erschienen keine Tarzanfilme und auch keine Tarzanpublikationen mehr in Deutschland. Und im Krieg wurde Tarzan von dem erklärten Eugeniker (und fröhlichen Rassisten) Burroughs sogar tatsächlich noch zum kämpfenden Antifaschisten geadelt. *Tarzan triumphs* hieß der hierzulande wenig bekannte Film, der erst 1971 unter dem Titel *Tarzan und die Nazis* im deutschen Fernsehen gezeigt wurde. Eigentlich wollte sich Tarzan ja auch in diesem Fall politisch gar nicht einmischen, aber wenn sogar die eigene Familie angegriffen wird: „Took away Boy? – Now, Tarzan make war!“¹⁷

Vor diesem Hintergrund rückt nicht nur der Tarzanboom der 1950er und 1960er Jahre in ein etwas anderes Licht, sondern auch das Misstrauen, mit dem die Hüter der Hochkultur die längst bekannte Figur bei ihrem Wiederauftritt beäugten. Zwischen 1950 und 1960 wurden Dutzende der alten Filme und einige neue gezeigt, die Bücher und Comics wurden veröffentlicht, zudem drängten in großer Zahl neue, deutschsprachige Bildergeschichten mit Tarzan-ähnlichen Figuren wie Akim und Tibor auf den Markt.¹⁸ Das Tarzangenre stand ohne Zweifel für einen Bruch mit der jüngeren Vergangenheit, für eine neue, amerikanische, undeutsche Welt, die im Kulturellen nun Einzug halten konnte. Der Bruch bezieht sich dabei allerdings in erster Linie auf die Darstellungsweise, denn *Tarzan* war nur sehr bedingt ein Vorkämpfer für Völkerverständigung oder demokratische Gesellschaftsformen. An kolonialgeprüften Klischees über die Tropenbewohner mangelte es vielen Versionen der Geschichte nach wie vor ebenso wenig wie an dumpfen Ansichten über die Geschlechterordnung. Es waren denn wohl auch vor allem anti-amerikanische und ästhetische, anti-moderne Ressentiments, wenn die Elterngeneration darin eine sittliche Gefährdung der Jugend erkennen mochte.

Ernst von Salomon: Von den Geächteten zu den Halbstarke

Das Buch, das den Film inspirierte, so lässt sich an dieser Stelle nachtragen, wurde von Anne-Day Helveg verfasst und erschien zuerst als Fortsetzungsroman in der Bild-Zeitung. Die tatsächlich verfilmte Geschichte, das Drehbuch zum Film und die Dialoge verfasste jedoch ein anderer Schriftsteller, der wohl zu den bizarrsten Figuren in der deutschen Medienszene des 20. Jahrhunderts gehört, Ernst von Salomon. Seine Person liefert uns den Zugang für einige weitere Aspekte des Films.

Ernst von Salomon, 1902 geboren und 1972 gestorben, wird heute gelegentlich als ‚Nationalbolschewist‘ bezeichnet. Andere sprechen von einem Faschisten, der kein Nazi gewesen sei. Diese Einschätzungen treffen wenigstens für bestimmte Phasen seines Lebens zu, dessen Eckpunkte kurz nachgezeichnet werden sollen: Salomon besuchte in Kiel die Kadettenschule und schloss sich

dann als Achtzehnjähriger um 1920 den Freikorps an, um vor allem auf dem Baltikum mit der berüchtigten Brigade Ehrhardt zu kämpfen, die schon damals das Hakenkreuz am Helm trug und als besonders grausame Truppe verrufen war. Salomon war in den Kapp-Putsch verwickelt und musste wenig später wegen seiner Beteiligung an der Ermordung Walter Rathenaus vier Jahre ins Gefängnis. Kaum aus dem Gefängnis nahm er 1927 an der Vorbereitung eines Fememords teil, saß wiederum für einige Monate ein, ehe er aus gesundheitlichen Gründen entlassen wurde. Berühmt wurde er bald darauf mit seinem ersten Buch unter dem Titel *Die Geächteten* (1930), in dem er seinen Werdegang zum nationalistischen und antidemokratischen Kämpfer reuelos nachzeichnete. Das Buch hat auch heute noch seine Qualitäten als zeithistorisches, literarisches Dokument, geschrieben mit reaktionärem Scharfsinn und viel Blut und Stahlgewittern, ein Fundus zum Thema Männlichkeit und Militär, den Klaus Theweleit in seinen *Männerphantasien* genutzt hat.

Trotz der öffentlichen Anerkennung, die seinen Werken ab 1933 zuteil wurde, hatte Salomon wohl nur begrenzte Sympathien für die NSDAP und trat politisch im engeren Sinne nicht hervor. Ab Mitte der 1930er Jahre begann er Drehbücher für Unterhaltungsfilme zu schreiben, und zwar unter anderem für einige der großen Kolonialfilme der NS-Zeit. Die Filme *Kautschuk* (1938) und *Kongo-Express* (1939) waren noch die harmloseren Titel, an denen Salomon mitarbeitete. Vor allem *Carl Peters* von 1941 war ein hetzerischer, antisemitischer und antienglischer Kolonialfilm, mit Hans Albers in der Hauptrolle des deutschen Urkolonisten. *Liane* macht unverkennbar Anleihen bei diesem Genre und knüpft auf verschiedene Weise an die genannten Filme an: *Carl Peters*, ein populärer und stark beworbener Film, der nach dem Krieg noch einige Jahre mit Aufführungsverbot belegt war, spielt in Tanzania bzw. Deutsch-Ostafrika, wo auch *Liane* spielt. Und *Kautschuk* wie *Kongo-Express* drehte mit Eduard von Borsody sogar derselbe Regisseur, der *Liane* machte. *Liane* als direkter Abkömmling der Kolonialfilme: Umso mehr sind auch die entsprechenden Aspekte der Tarzangeschichte ernst zu nehmen.

Nach dem Krieg und zwei Jahren in einem amerikanischen Internierungslager schrieb Salomon seinen zweiten Erfolgsroman unter dem Titel *Der Fragebogen*. Darin verwendete er die Fragen der Entnazifizierungsbehörden, um in autobiografischer Form nochmal seine Version der deutschen Geschichte zu erzählen, nicht mehr so blutrünstig wie in den *Geächteten*, dafür umso souveräner und raffinierter als eine Art aufbegehrende Apologie des Faschismus. Das Buch ist, wie Rolf Schneider schreibt, „von einem gefährlichen restaurativen Charme“¹⁹, es wurde zum ersten Bestseller der Bundesrepublik, bei Rowohlt mit einer Auflage von bald über 200.000 Exemplaren verlegt. Salomon wurde damit zu einem der großen rechten Geister der Bonner Republik und stand bald in einer Reihe mit Männern wie Ernst Jünger, Hans Grimm u.a. – heute bietet die rechte *Junge Freiheit* den Roman im Internet zur Bestellung an.²⁰ Bald nach

diesem Erfolg, 1954/55, schrieb Salomon das Drehbuch für den Film *08/15*, einen dreiteiligen, pseudokritischen Film über den Barras bzw. die Wehrmacht, eine Armeeklamotte mit Blacky Fuchsberger in der Hauptrolle als aufrechter Gefreiter Asch, der gegen sinnlose Schleiferei und Korruption ankämpft – für eine saubere und gute Armee. Im Jahr darauf kam *Liane*.

Eines der durchgängigen Themen im Leben und in den Schriften Ernst von Salomons ist die Gewalt, der wir auch im Film *Liane* begegnen, mehr oder weniger subtil ausgeübt, bevorzugt, aber nicht ausschließlich, gegen Frauen oder Afrikaner gerichtet. Gleich sehr früh im Film wird das Motto dazu vorgegeben und einmal mehr spielt hier die Tierwelt in die Etablierung der sozialen Norm. Da ist der Fotojäger Thoren mit einheimischen Helfern unterwegs und will gerade einen Vogel fotografieren. Ein Afrikaner hebt sogleich die Waffe, um den Vogel abzuschießen. Mit der belustigt und kopfschüttelnd vorgetragenen Bemerkung „Immer gleich totmachen“ hält ihn Thoren davon ab. Wenige Schritte später: Großes Geschrei der Helfer, eine Schlange zischt vom Baum. Thoren haut sie erbarmungslos mit der Machete entzwei und brummelt: „Diesmal ging’s ja wohl nicht anders.“

Um diese Denkfigur geht es auch im weiteren Verlauf immer wieder, wenn Gewalt ins Spiel kommt, also um die Frage, wann Gewalt berechtigt und erlaubt ist. So gibt es etwa ein halbes Dutzend Übergriffe auf die beiden Frauen Jacqueline und Liane und dabei wird sehr fein unterschieden. In guter Absicht, und das heißt besonders wenn Thoren Liane etwas härter anfasst, dann billigt dies der Film direkt durch seine Bilder, indem die Perspektive des Täters übernommen wird, oder durch den weiteren Verlauf, der die Irrtümlichkeit oder Notwendigkeit der Tat schnell erhellt. In zweifelhafter oder gar böser Absicht, etwa wenn der Grobian Keller Liane ‚unnötig‘ hart anfasst oder gar Jacqueline begripscht, dann wird dies im Fortgang der Geschichte bestraft, entweder durch eine Tracht Prügel von Thoren, oder durch direkte Gegenwehr in Form einer Ohrfeige von Jacqueline. Die tierischere Liane verteidigt sich gerne mit Bissen.

Analog gilt dieses Muster auch bei militärischen Konflikten. Der erste Überfall der Wo-Dos zu Anfang des Films wird hart zurückgeschlagen. Und auch bei ihrer zweiten Attacke muss von der Waffe Gebrauch gemacht werden. Allerdings ist hier der Angriff seinerseits legitim, oder zumindest nachvollziehbar, denn die Wo-Dos wollen nur ihre verehrte Liane befreien: Das findet sogar Thoren verständlich. Und so werden die Angreifer dann schließlich doch vor allem mit symbolischer Gewalt in die Flucht geschlagen. Hingegen wird des Bösewichts Schönings Gewalttat am Ende des Films mit aller Konsequenz verfolgt.

Diese Motivik lässt sich vor dem Hintergrund der Debatten um verschiedene Formen von Gewalt sehen, die Mitte der 1950er Jahre die deutsche Öffentlichkeit bestimmten. Eine dieser Debatten ist die um die Wiederbewaffnung

der Bundesrepublik und den Eintritt in die NATO. Adenauer schreitet im Januar 1956 die Front der ersten Kompanien ab und noch im selben Jahr wird auch die Nationale Volksarmee der DDR gegründet. „Nicht für Dollar, nicht für Rubel, fort mit dem Kasernentrubel“ heißt es auf zahlreichen Demonstrationen.²¹ Franz-Josef Strauß, der nach dem Krieg noch gewünscht hatte, wer jemals wieder eine Waffe in die Hand nehme, dem möge der Arm abfallen, ist gerade Verteidigungsminister geworden, als *Liane* erscheint. In der Bejahung legitimer militärischer Gewalt, so könnte man argumentieren, ist der Film ganz staatstragend im Sinne der jungen Republik. Gewalt ja, aber nur, wenn es sein muss bzw. als notwendige Verteidigung.

Gewalt spielte im Jahr 1956 aber noch ein zweite Rolle in der Öffentlichkeit, denn dieses Jahr war auch ein Höhepunkt, jedenfalls ein medialer Höhepunkt, der sogenannten ‚Halbstarkenbewegung‘. Eher als eine Art Mode-Protest Jugendlicher hatte das Anfang der 1950er schon begonnen, Mädchen trugen die langen Haare verwerflich offen, malten Schmollmund und Lidstrich, Jungen trugen spitze Schuhe, Elvistolle und Röhrenhosen, alles offensichtlich stark amerikanisch beeinflusst. Insbesondere die jungen Männer zeigten dabei zeitweise einen ausgeprägten Hang zur Randalie. Scheinbar sinnlose Schlägereien untereinander und mit der Polizei waren in größeren Städten an der Tagesordnung, oft mit zahlreichen Verletzten und Festnahmen. Politiker äußerten vielfach ihre Besorgnis über die sogenannten Halbstarken oder auch ‚Frühreifen‘. Der legendäre Familienminister Franz-Josef Wuermeling war Vorreiter dieser Bemühungen und sorgte nicht nur für die Kampagne gegen „Schmutz und Schund“, welche die Jugend verdarben, sondern bald auch für das bis heute gültige Jugendschutzgesetz oder „Gesetz zum Schutz der Jugend in der Öffentlichkeit“, wie es genauer heißt, in welchem auch die Normen für die freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) festgeschrieben wurden.²²

Ab Mitte der 1950er gab es dann mehr oder weniger subkulturelle Identifikationsfiguren für die ‚Halbstarken‘, allen voran James Dean, der Ende 1955 umkam und bald zum Mythos wurde. In Deutschland lief nur wenig zeitverzögert eine Filmwelle an, die das Thema aufnahm. Nach Nicholas Rays ...*denn sie wissen nicht, was sie tun* kam 1956 ein Film von Georg Tressler unter dem Titel *Die Halbstarken* ins Kino, mit Horst Buchholz, dem ‚deutschen James Dean‘, in der Hauptrolle, 1957 folgten *Die Frühreifen* (Joseph von Baky), ebenfalls ein Film zur sogenannten ‚Gefährdungsthematik‘, 1958 wiederum von Tressler mit Buchholz *Endstation Liebe*.

Liane hat einen Bezug zu dieser Gruppe von Filmen schon alleine wegen Hardy Krüger, der in mehreren Filmen über die ‚gefährdete Jugend‘ große Rollen hatte.²³ *Liane* ist auch ein Film über und für die aufmotzende Jugend und ganz sicher nicht ohne Sympathie für diese. Die unnahbare und ruppige Art, in der Thoren im Kreis der Expeditionsteilnehmer agiert und die freche Unbekümmertheit von Liane, die auf Einordnung und Konventionen nur halb

aus Unkenntnis pfeift, machen gerade den Charme dieser Figuren aus. In dem Aufbegehren gegen die bürgerliche Ordnung, oder jedenfalls in der Pose des Aufbegehrens, konnte sich auch Salomon wiederfinden. Zumal dürfte er mit der ungerichteten Gewalt keine Probleme gehabt haben, die in diesem Zuge ausagiert wurde. Eine Stelle aus seinem Roman *Die Geächteten* gibt auf wenigen Zeilen einen Eindruck von seiner Bilderwelt, aber auch von seinen raffinierten rhetorischen Wendungen:

„Was wir wollten, das wussten wir nicht, und was wir wussten, das wollten wir nicht. Krieg und Abenteuer, Aufruhr und Zerstörung und ein unbekannter, quälender, aus allen Winkeln unserer Herzen peitschender Drang! Aufstoßen ein Tor durch die umklammernde Mauer der Welt, marschieren über glühende Felder, stampfen über Schutt und stiebende Asche, jagen durch den wirren Wald, über wehende Heide, sich hineinfressen, stoßen, siegen nach Osten, in das weiße, heiße, dunkle, kalte Land, das sich zwischen uns und Asien spannte – wollten wir das? Ich weiß nicht, ob wir es wollten, wir taten es. Und die Frage nach dem Warum verblasste unter den Schatten immerwährender Gefechte.“²⁴

„Denn sie wissen nicht, was sie tun“, leicht abgewandelt. Man kann in Salomons Lob der heroischen Tat – und sei diese auch sinnlos – zumindest sprachlich einige Verwandtschaft mit dem wüsten und scheinbar grundlosen Aufbegehren der jugendlichen Halbstarken erkennen. Zum Glück gab es da den bereits erwähnten Familienminister, der immer noch klar benennen konnte, wo der Feind der deutschen Ordnung stand und was die zeitgemäße Form war, ihn zu bekämpfen: „Millionen innerlich gesunder Familien mit rechtschaffenen erzo-genen Kindern sind als Sicherung gegen die drohende Gefahr der kinderreichen Völker des Ostens mindestens so wichtig wie alle militärischen Sicherungen.“²⁵

Sünde und Herkunft

Ein nordamerikanischer Vertrieb – ja, man kann den Film heute auch in den USA erwerben – preist *Liane jungle goddess* mit den Worten: „One of Germany’s all time ranking films [...], full of adventure, action and excitement. Some nudity and topless situations.“ Einige Nacktszenen sind tatsächlich in dem Film enthalten, doch dürfte sich der Film damit heute kaum mehr die Bezeichnung Erotikfilm oder den Vorwurf der Pornografie einhandeln. Meist fallen da doch die langen Haare des Urwaldmädchens im entscheidenden Moment geschickt über die Brüste, huscht Liane schnell aus dem Bild oder ist die Kamera entfernt genug bei ihrem erfrischenden Bad im Waldsee. Die öffentliche Aufregung, d. h. die Erregung öffentlichen Ärgernisses ebenso wie die Anziehungskraft dieser Bilder, ist nur in historischer Sicht nachvollziehbar.

Was die Darstellung von Nacktheit angeht waren die 1950er Jahre sehr restriktiv, da bestätigt einschlägige Literatur die spontane Vermutung. „Bare Brüste, wie sie selbst im Nazifilm gelegentlich vorkamen, waren [...] tabu“, schreibt ein Filmhistoriker knapp über diese Zeit, und das stimmt für den deutschen Film mit wenigen Ausnahmen.²⁶ Unter diesen waren vor allem die sogenannten ‚Kulturfilme‘ über südamerikanische Indigene (z.B. *Hito-Hito* von Hans Ertl) oder afrikanische Völker, die am Rande von Tierfilmen auftauchten, in Grzimeks *Kein Platz für wilde Tiere* (1956) etwa, oder Heinz Sielmanns *Herrscher des Urwalds* (1958), Filme, in denen auf die ‚paradiesischen Primitiven‘ draufgehalten werden durfte. Das mag nicht den geringsten Reiz dieser Filme ausgemacht haben und hier knüpft *Liane* zumindest vom Setting her an: Afrika, Tiere, Wilde, da ist ein gewisses Maß an Nacktheit schon etabliert und vorgesehen. Allerdings ist diese Nacktheit doch weitgehend an die dunkle Hautfarbe geknüpft und in gewisser Weise wird Lianes helle Blöße durch die intertextuelle Kontrastierung auch besonders sichtbar. Ohne Frage war *Liane* ein ‚freizügiger‘ Film und er wurde auch aggressiv mit diesem Hinweis beworben und bekämpft.

Ob der Wirbel, den der Film auslöste, das massenhafte Interesse und die Proteste allein dadurch bewirkt wurden, scheint dennoch fraglich. Eine gute Illustration dafür, wie ein ‚Sexskandal‘ andere Aussagen eines Films verdecken und fast vollständig verdrängen konnte, bietet der Aufruhr um den Film *Die Sünderin* von Willi Forst, der 1951 in die Kinos kam. In diesem Film war Hildegard Knef in der Hauptrolle für einige Sekunden nackt von hinten zu sehen, als sie sich von ihrem Geliebten, einem kranken Maler abbilden lässt und später nochmal kurz, als sie in einem See schwimmt. Diese Nacktszenen waren Auslöser für einen unglaublichen Aufruhr um den sogenannten „Schandfilm“, der vor allem von den Kirchen unnachgiebig gezeißelt wurde, bis hinein in die Sonntagspredigten vieler Pastoren.²⁷ Der Film wurde aber trotz und wegen dieser Appelle ein Hit mit vier Millionen Zuschauern.

Erst eine genauere Betrachtung zeigt, dass die ‚Freizügigkeit‘ wohl der Auslöser, keineswegs aber der Kern des damaligen Konflikts war. In der wenig zuvor (1949) nach amerikanischem Vorbild gegründeten FSK hatten die kirchlichen Vertreter zum einen gegen den Selbstmord der jungen Frau in dem Film protestiert und, mehr noch, gegen die sehr weit ausgelegte Sterbehilfe, die sie zuvor ihrem leidenden Mann angedeihen lässt. Darin wurde eine gefährliche Verharmlosung der Euthanasie-Praktiken gesehen, die nur wenige Jahre zurücklagen. Als die FSK den Film dennoch freigab, zunächst ab 16 Jahren, stellten die Kirchen aus Protest dort vorübergehend ihre Mitarbeit ein.²⁸ Der enthüllte Körper von Hildegard Knef trat demnach erst dann so stark in den Vordergrund, als der politische Skandal bereits im Rollen war.

Sex eher als einen Deckmantel zu sehen, unter dem andere Tabu-Themen zur Sprache gebracht werden können, mag als Leitlinie für den *Liane*-Film eine

zu starke These sein. Doch eröffnet auch hier der Körper einer Frau, die visuelle Aneignung des Körpers einer jungen Frau, weitere, metaphorische Bedeutungen. Die Frauenbilder in dem Film geben darüber genauer Aufschluss.

Zunächst ist da eine Frau, die überhaupt nur als Bild vorhanden ist, als standesgemäßes Ölbild im Salon des Hamburger Reeders, ein Bild, das wir gleich mehrfach zu Gesicht bekommen. „Mutter“ lautet auch Lianes erstes, klar erkennbares, deutsches Wort in dem Film und es ist das einzige, welches sie mehrfach ausspricht. Bei ihrer ersten Hör- und Sprechprobe leuchten ihre Augen bei dem Wort, beim zweiten Mal, im Haus des Großvaters spricht sie es selbsttätig aus, als sie ihre Mutter auf dem besagten Bild zu erkennen scheint, umso erstaunlicher, als sie diese ja bereits im Alter von zwei Jahren verloren hat. Die Mutter, kein Zweifel, steht für die instinktive Verbundenheit mit dem „guten Stall“, für Lianes Blutsbande.

Das Wort ‚Vater‘ hingegen kommt im ganzen Film nicht vor, wir wissen auch nichts über ihn. Daraus könnte man sicher ein psychoanalytisch gefärbtes Argument stricken, wenn man denn könnte, derart, wie sie in der Filmtheorie beliebt und verbreitet sind. Liane als eine Elektra, Thoren als liebender Bruder, der Vater historisch reingewaschen – das machte zeitgeschichtlich jedenfalls Sinn. In einer weniger voraussetzungsreichen Sicht bringt uns diese prekäre Elternkonstellation aber auch direkt zum Heimatfilm – einem weiteren Genre, an das *Liane* anknüpft, einem, das viel konfliktreicher ist, als wir anzunehmen geneigt sind. Das legen jedenfalls neuere Untersuchungen nahe, die nicht nur das Süßlich-versöhnlerische in den Blick nehmen. „Auffallend oft begegnen uns im deutschen Heimatfilm der fünfziger Jahre, zerstörte, beschädigte Familienstrukturen“, schreibt etwa Jürgen Trimborn,

„die in der Regel – ob im Film selbst thematisiert und explizit angedeutet oder nicht – wohl als Resultate des Zweiten Weltkrieges angesehen werden können [...]. In den meisten Fällen besteht die Familie des Heimatfilms bemerkenswerter Weise aus einem verwitweten Vater und seiner heiratsfähigen Tochter, (d.h. es ist) in der Regel [...] gerade die Mutterfigur, die in den Familien der Heimatfilme wegfällt. Über den Verbleib der Mutter wird in der Regel überhaupt keine Angabe gemacht.“²⁹

Dies lässt sich einleuchtend als relativ plumpe Verschiebung deuten, da ja in der großen Mehrzahl der unvollständigen Familien tatsächlich der Vater fehlte, woran die Erinnerung zu sehr schmerzen mochte. Liane aber fehlen beide Eltern und mit dem Schiffsunglück im Jahr 1941 wird jedenfalls der Zeitpunkt ihres Verschwindens explizit in die Kriegsjahre gelegt. In diesem Punkt ist der Film direkter als die meisten Heimatfilme der Zeit. Und die totale Abwesenheit des Vaters wird durch die wiederholt erwähnte, jedenfalls im Geiste anwesende Mutter geradezu in den Vordergrund gerückt.

Eine Ersatzmutter ist im Film nicht in Sicht, mit Abstrichen vielleicht die Haushälterin bei Amelongens, die den schönen Namen Alma trägt, die nähernde Frau des Hauses. Die Suche nach Ersatzvätern für Liane bzw. Thoren im Film bietet uns drei Personen der entsprechenden Generation. Des Reeders Neffe Viktor Schöning, der Bösewicht, der offenbar im Krieg seine zivile Karriere gemacht hat, während andere an die Front mussten, kommt ebenso wenig in Betracht wie der Funker Keller, ein Rüpel, der gerne schießt und auch seine Funkerei kaum bei den Pfadfindern gelernt haben dürfte. So bleibt eigentlich nur der Expeditionsleiter, Prof. Danner, ein guter Wissenschaftler und besonnener Patriarch, zudem Internationalist qua Amt, man könnte sagen so eine Art Prof. Grzimek, ein anderer Afrika-Reisender, der zu dieser Zeit berühmt und beliebt wurde.³⁰ Auch Jane Porters Vater Archimedes im Urtarzan war schon Professor, auch er ein guter, in dem die Figuren von Vater und Forscher zusammenfließen. Zu ihrem Prof. Danner kehren Liane und Thoren denn schließlich auch zurück.

Diese Rückkehr lässt viele Deutungen zu. Für Liane ist es mit der kindlichen, unschuldigen Freiheit vorbei, denn sie weiß jetzt woher sie stammt. Sie ist nicht nur in gewissem Umfang erzogen worden, sondern durch die Einordnung auch ihrer mythischen Stellung weitgehend beraubt. Thoren hat in Hamburg immerhin die Aussicht und den Segen gewonnen, an dem guten Stall zu partizipieren. Aber die Bedingungen für den sozialen Aufstieg scheinen für ihn nicht sonderlich anziehend. Beide wählen einstweilen die unnatürliche Familie, ein ungeklärtes Gemisch aus der Expeditionscrew und den wilden Wo-Dos. Ein angemessenes Vorbild für die Jugend der 1950er Jahre konnte diese Wahl kaum abgeben. Wie vergnügt man das junge Paar zum Schluss im Waldsee baden sieht, lässt kaum einen anderen Schluss zu, als dass es fern von Heimat und Familie allemal amüsanter zugeht als zuhause. Die Wildnis lockt, das Leben geht weiter. Aber diese Deutung übersieht die moralische Heimkehr und die soziale Einordnung, die die beiden aktiv durchgemacht haben. Das Bad im See wäre dafür vielleicht nur eine kleine Belohnung.

Liane und Jacqueline

Liane ist der Star des Films und spielt im Wesentlichen die Rolle des dummen Blondchens. Das anti-konventionelle, aufmüpfige Element der Figur ist heute nur stellenweise noch zu erkennen. Liane ist und bleibt ein weitgehend unbeschriebenes Blatt, eine Projektionsfläche, ein Medium. Nehmen wir ihren Namen wörtlich. Liane ist eben nicht Tarzan, nicht einmal Jane, oder L-Jane, sie ist vielmehr Tarzans Transportmittel. Da kommen wir Liane schon näher. Sie verschafft unserem Tarzan-Teutschen-Donnergott Thoren Bewegung, ein-

mal die soziale Bewegung aufwärts, soziale Anerkennung und Aufstiegschance, zudem die moralische Heimkehr der Flakhelfergeneration.

In diese Interpretation fügt sich, was im Film fast beiläufig am Anfang passiert: dass Liane nämlich bei der ersten Begegnung Thoren rettet. Die Wodos haben ihn geschnappt, das Messer ist gezückt, Liane tritt auf und spricht die Begnadigung aus. Seine Rettung ist, dass sie ihn entdeckt, nachdem er sie bereits früher entdeckt hatte. Später dann wird er sie beschützen und gleichfalls retten. Der Gründungsakt bleibt diese erste, primäre Rettung, Pocahontas lässt grüßen.³¹ Zwar muss sich Liane nicht gleich an Thorens Statt als Opfer darbieten, später aber wird sie zumindest von seinen Gnaden abhängig und muss sozial zu ihm hinabsteigen.



Bild 1: *Liane rettet Thoren*

In der zweiten Rettungsszene, als sich Thoren um die gefangene Liane bemüht, wird es bildlich geradezu fassbar, wie sie zur Ressource wird. Während sie rechts im Bild auf einer Pritsche halbnackt im Netz zappelt und von Thoren gebändigt wird (Bild 3), liegt links im Zelt auf einer Sanitätsliege der im Kampf verletzte Kersten und wird von Jacqueline in weißer Schwestertracht verarztet (Bild 2). Die Kamera schwenkt zwischen diesen beiden Einstellungen hin und her: Thoren hält den halbnackten ‚Wildfang‘ Liane nieder, der Verwundete liegt derweil nebenan auf dem Rücken und wird von der weißen Frau geheilt. Eine merkwürdige Körperverschmelzung, eine Transfusion zumindest scheint hier stattzufinden: der männliche, kriegerische Körper wird in der Unterwerfung des sexualisierten Frauenkörpers restauriert.



Bild 2: Jacqueline verarztet Kersten



Bild 3: Thoren bändigt Liane

Während Liane also vor allem als Medium und Ressource zum Einsatz kommt, hat Jacqueline weit mehr Möglichkeiten. Sie kann eine weiße Ärztin sein, mit blauem Kopftuch, marienhaft und unnahbar, Klischeebild eines Lazarettengels. Dann aber ist sie auch kess gekleidet und kokett, sehr selbstbewußt, und sie weiß sich zu wehren, ob verbal oder mit Ohrfeigen; sie ist erwachsen, zwischendurch zwar ein bisschen pubertär in Thoren verknallt, aber am Ende nähert sie sich doch einem anderen an – und die Zuschauenden wissen, soweit sie darüber nachdenken, dass sie da besser fährt, was immer sich daraus ergeben wird. Sie geht ‚zurück‘ nach Deutschland, auch wenn wir nicht so ganz sicher sind, ob das wirklich zurück ist, für sie, schon allein wegen ihres Namens. Und sie geht in den Beruf, einen hoch qualifizierten zumal. Es wäre allzu leicht gewesen in einem Film, der sonst vor keiner Banalität zurückscheut, sie als zarte dunkle Gestalt gegen die nordisch-kernige Liane zu stellen, als verstocktes Wesen gegen den Wildfang, als verbildete Frau gegen das Naturmädchen. Aber das ist nicht der Fall, und das ist vielleicht das Beste, was man über den Film sagen kann: dass seine heimliche Sympathie Jacqueline gehört, einer recht emanzipierten Frau.

Wir sehen das nicht zuletzt an der Fotografie, den Einstellungen des Films. Während Liane zappelig herumtollt, hat Jacqueline regelrechte Auftritte (Bild 4). Es gilt übrigens auch für die Art, wie Thoren Jacqueline ansieht, im Film. Die Frage des ‚Blickregimes‘³², um einen Begriff von Kaja Silverman aufzunehmen, wird im Film explizit thematisiert: Thoren ist nicht umsonst Fotograf, wir haben ihn ganz am Anfang selbst filmen, und später Bilder entwickeln gesehen, die er von Liane in freier Wildbahn geschossen hat. Wir bekommen aber keines dieser Bilder zu Gesicht, das erledigt der Film selbst, der uns insgesamt in Thorens Position des *male gaze* setzt, jedenfalls was Liane angeht. Ob die viel inszeniertere Fotografie Jacquelines mehr Möglichkeiten für eine wenn nicht gerade weibliche, so doch zumindest vielschichtiger Blickposition enthält, bedürfte einer genaueren Analyse.³³ Die oberflächliche Betrachtung zeigt jedenfalls mehr Abstand in der Darstellung, mehr ruhige

Halbtotale, mehr kunstvollen Lichteinsatz, die Jacqueline mehr Persönlichkeit zugestehen.



Bild 4: *Jacqueline blickt*

Thoren sieht sich denn auch kaum in der Lage, mit dieser selbstständigen Frau zurecht zu kommen. Ein Gespräch zwischen den beiden, abends im Zelt stehend, kann dies illustrieren:

- Th: „Sie sind so ganz anders, sie wissen soviel, haben studiert – ich weiß gerade soviel, dass hier das Herz sitzt, und hier der Magen, wenn ich Hunger hab.“
- J.: „Falsch, höher.“
- Th.: „Na seh’n Sie!“
- J.: „Aber das ist doch nicht ausschlaggebend, Sie haben doch auch was gelernt!“
- Th.: „Nicht viel, ich habe gelernt am Leben zu bleiben, deshalb habe ich angepackt was so kam, Bauarbeiter, Träger... dann konnte ich mal dabeisein beim Filmen und so hab ich Fotografieren gelernt – das ist alles.“
- J.: „Machen Sie sich nicht kleiner als Sie sind.“
- Th.: „Ich bin ziemlich klein, Ihnen gegenüber.“
- J.: „Das nehm ich Ihnen nicht ab.“
- Th.: „Und dann war da noch die Sache mit dem Ehrenwort...“
- J.: „Und Sie haben sich daran gehalten.“
- Th.: „Andere etwa nicht? – Denen schlage ich die Knochen zusammen!“
- J.: „Ich kann mich meiner Haut allein wehren... wenn ich will.“
- Th.: „...wenn Sie... Jacqueline?“ [tritt näher]
- J.: „Wir wollen vernünftig sein, Thoren. In zwei Tagen muss ich weg und ich kann jetzt wirklich keine Liebschaft brauchen...“

Thoren hat gelernt, „am Leben zu bleiben“, wie er sagt. Aber noch ist er ein „armer fahrender Ritter unserer Zeit“, den eine erwachsene Frau „ins rech-

te Gleis bringen muss“. Dieses letzte Bild stammt wiederum von Salomon, der den erwähnten *Fragebogen* mit der Schilderung einer gestandenen Ärztin beginnt, die ihm im richtigen Moment seines Lebens begegnet. Aber es muss für Thoren, für den Zuschauer, für den Film, für den Zeitgeist, dann doch Liane sein, die ihn rettet, durch ihre Liebe, die unschuldig-verruchte, Liane, das Medium.

„Bundesnackedei“

Worum geht es in dem Film also? Um den rechten Weg in ein Leben, das vielleicht ein wenig unbürgerlicher ist, als sich die Eltern dies wünschen, aber doch letztendlich anständig. Um junge Mädchen, die nicht ganz wissen, wo sie hingehören und auch nicht mehr jedem älteren Mann gehorchen wollen, aber schließlich doch ihren Kerl bekommen. Um die Ausübung kontrollierter Gewalt, die sich zwar in einer diffusen sittlichen Überlegenheit legitimieren muss, deren Motive und Grenzen im Einzelnen aber nicht zur Diskussion stehen. Um die Rückkehr der Flakhelfergeneration aus dem Dunkel da draußen, das als afrikanischer Wald schon nur noch halb so schlimm war. Um die vermeintlich Geächteten, zu Unrecht Ausgefragten. Und ein wenig auch um die Rückkehr der jungen Bundesrepublik in den Kreis der zivilisierten Nationen, wehrhaft aber einstweilen ganz fern von imperialen Ambitionen.

In diesem Sinne lässt sich die längste Äußerung von Liane interpretieren, immerhin der einzige grammatikalisch vollständige, wenn auch nicht fehlerfreie Satz, den Liane im ganzen Film spricht. Eine asiatisch wirkende Journalistin fragt sie im Hafen von Port Said, genauer gesagt, sie fragt den Beschützer Thoren: „Kann sie nicht selbst etwas sprechen, vielleicht in ihrer Muttersprache?“ Lianes Antwort, sehr zögerlich, schüchtern und stockend gesprochen: „Ich bin ... froh ... auf Europa.“

Heimwärts geht's, nicht mehr nach Hamburg oder nach Deutschland, sondern nach Europa, noch etwas zögerlich, jung und unbedarft. Liane ist der Körper, in dem die junge Bundesrepublik halb widerstrebend als zivilisiertes Land entsteht, in einer europäischen Wertegemeinschaft, die von Adenauers Bananenkongingent bis zu Albert Schweitzers Vermächtnis reicht, einer neu-deutschen Ordnung mit afrikanischen Ressourcen, einer männliche Ordnung mit weiblichen Ressourcen, anti-amerikanisch und doch amerikanisiert, immer noch etwas militaristisch und doch in ein legitimierte Verteidigungsbündnis eingebunden, abgelöst vom Stammbaum, aber ihn anerkennend – alles in allem vielleicht doch noch: ‚Prädikat: wertvoll‘.

In einer genialischen Intuition war es der Bild-Zeitung vorbehalten, dies alles in einem Begriff zu verdichten: Sie hat Liane irgendwann einmal den „Bundesnackedei“ getauft. Das gewollt harmlose Wort Nackedei, der Hauch

von Pädophilie, den es in Kombination mit den ‚freizügigen‘ Bildern des ‚blutungen‘ Mädchens in der Ära Wuermeling verströmen musste, und als nähere Bestimmung dazu die Bundesrepublik. Nicht etwa der deutsche Nackedei hieß es, oder der Nationalnackedei – nein, die politische Verfasstheit muss her: der Bundesnackedei. Gegenpol und gewissermaßen die große Schwester dieses „Bundesnackedei“ ist wohl die „Reichswasserleiche“ gewesen, wie die Schauspielerin Kristina Söderbaum im Volksmund genannt wurde, die germanische Kindfrau, Ehefrau von Veit Harlan, die „gemeinsame Mutter-Figur von Melodram und Nazi-Ideologie“³⁴, die in verschiedenen Filmen angesichts der ihr zugefügten Schande ins Wasser gehen musste.

Einen Bundesnackedei, der schwimmen geht, anstelle der Reichswasserleiche, die sich ertränkt: Die Wiedergeburt der Nation, nicht als Melodram oder gar als Tragödie, weniger als befreiender Akt denn als kontrollierte Enthüllung, als repressive Entsublimierung, als Entfaltung durch den fröhlichen Volks-Körper, den gnädig spät geborenen Körper eines Mädchens des Volkes.

Marion Ilonka Delonge *alias* Marion Michael

Ein kurzer Nachtrag zur Darstellerin der Liane, der Person, die mit dem spät geborenen Körper aufstieg und fiel, eine Starlet-Tragödie, wie sie das Leben schreibt, so pflegt es zu heißen. Dem Abdruck des Romans in der Bild-Zeitung folgt eine Ausschreibung der Rolle ebendort. Mehr als 10.000 Mädchen bewerben sich, angeblich. Marion wird ausgewählt, aus einfachem Hause, Realschülerin in Berlin-Hiddensee, 15-jährig. 1300 Mark garantierte Gage und gute Verpflegung dazu. Die deutsche Antwort auf Brigitte Bardot soll sie werden, nach ein paar Korrekturen: Die Haare blond gefärbt, der fremd klingende Name verkürzt und eingedeutscht. *Liane* wird zum Triumph und spielt Millionen ein. Der Produzent, Arca-Chef Gero Wecker, heiratet Marion, sie leben in einer Villa am Wannsee, machen weitere Filme. 1959, während der Dreharbeiten bei Monaco dann: ein Autounfall. Liane ist kaputt, Marions Kapital zerstört, es bleibt eine große Narbe zwischen Kinn und Mund. Denkbare Charakterrollen bleiben nun aus, stattdessen die Scheidung, eine neue Heirat, später Theaterarbeit, ein Kinderladen in Kreuzberg, schließlich 1979 die Auswanderung in die DDR, nach Ostberlin, ein neues Leben? Nein, doch nicht: Alkohol, Selbstmordversuch, noch eine Ehe, die bis heute anhält, Arbeit als Synchronassistentin, Ende der DDR, dann arbeitslos. Sie lebt heute sechzigjährig in Berlin, ein schlechtes Musical und ein Dokumentarfilm gibt es über sie, und ein reich bebildertes kleines Büchlein in der Serie „Kulleraugen“³⁵.

Anmerkungen

- 1 Ich danke Martina Grimmig und Christine Zimmer für entscheidende Hinweise sowie zwei anonymen Leserinnen für Kritik und redaktionelle Ratschläge. Ein Dank geht zudem an die Mitarbeiter des AV-Medienzentrums der Universitätsbibliothek Freiburg für verschiedenliche Unterstützung. Der Abdruck der Video-Stills erfolgt mit freundlicher Genehmigung der e-m-s GmbH, Dortmund.
- 2 Eurostat: *Statistik kurz gefasst. Thema 4 - 2/2001 – Kinostatistiken*. (Red. Richard Deiss), Luxembourg 2001.
- 3 Willi Höfig 1973 zit. n. Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt/M. u.a. 1990, S. 157.
- 4 In der Folge musste der zuständige Polizeidirektor zurücktreten; siehe dazu Wolfgang Kraushaar: *Die Protestchronik 1949–1959*, Bd. 1, Hamburg 1996, S. 542ff. Zum Boykott von Harlan-Filmen hatte bereits 1950 der Hamburger Senatsdirektor Erich Lüth aufgerufen, was ihm vom Hamburger Landgericht 1951 untersagt wurde. Die Rechtmäßigkeit des Boykottaufrufs wurde vom Bundesverfassungsgericht erst 1958 in einem wegweisenden Urteil zur Meinungsfreiheit bestätigt.
- 5 <http://www.sign-lang.uni-hamburg.de/medienprojekt/Archiv.KVV/Ss01/sem2.3.html>.
- 6 Vgl. Georg Seeblen: „Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*. Frankfurt/M. 1989, S. 138.
- 7 S. dazu mit Bezug zum selben Zeitraum etwa die Studie von Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Frankfurt/M. u.a. 1990, insbesondere Kap. 3.
- 8 Burroughs zit. n. John Taliaferro: *Tarzan forever. The life of Edgar Rice Burroughs, creator of Tarzan*, New York 1999, S. 14 (Übers. MF).
- 9 S. die Darstellungen bei David Fury: *Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to „Tarzan“ on Screen and Television*, Jefferson u. London 1994, S. 29, 73, 80 und 111.
- 10 Unter den Vorläuferinnen im Film wäre vor allem Meelah (Gale Sherwood) aus dem Film *Blonde Savage* von 1947 zu nennen.
- 11 Eric Cheyfitz: *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from ‚The Tempest‘ to Tarzan*. Expanded edition, Philadelphia 1997.
- 12 Jan Feddersen: „Ich will sagen, wie es wirklich war.“, in: *taz*, 9.12.1996.
- 13 Anne McClintock: *Imperial Leather: race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York 1995.
- 14 Vgl. Erling B. Holtmark: *Tarzan and Tradition. Classical Myth and Popular Literature*, Westport u. London 1981, Kapitel 3.
- 15 Edward Said: „Jungle calling. On Johnny Weissmuller’s Tarzan“, in: ders.: *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2000, S. 336.
- 16 Detlef Lorenz: *Alles über Tarzan. Bücher, Filme, Comics*, Braunschweig 1982, S. 118.

- 17 David Fury: *Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to ‚Tarzan‘ on Screen and Television*, Jefferson u. London 1994, S. 102. Der Film wird in der Freiburger Universitätsbibliothek vorgehalten.
- 18 „Ein gutes spannendes Buch deiner Wahl“ versprach die Städtische Volksbücherei in Freiburg im November 1956 allen Jugendlichen „bei Ablieferung von 10 verschiedenen Heften (z.B. El Bravo, Sigurd, Akim oder Tarzan...)“ zur Vernichtung unter dem Motto: „Was an Schund und Schmutz ich hab, hinein damit ins Schmöckergrab“ (s. die Abbildung bei Petra Jäschke: „Produktionsbedingungen und gesellschaftliche Einschätzungen“, in: Klaus Doderer (Hrsg.): *Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945–1960*, Weinheim u. Basel 1988, S. 329). Vgl. auch Georg Seeßlen: „Gezeichnete Tropen. Urwald-Flora in Comics, vor allem bei Hansrudi Wäscher“, in: Michael Flitner (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94–110.
- 19 Rolf Schneider: „Der Geist des Offizierskasinos. Ernst von Salomon, ein Leben im Schatten des Rathenau-Mordes“, in: *Der Tagesspiegel*, 17.04.1994.
- 20 S. <http://www.jungefreiheit.de/jf.htm> (11.01.02)
- 21 Wolfgang Kraushaar: *Die Protestchronik 1949–1959*, Bd. 2, Hamburg 1996, S. 1394.
- 22 Lutz Keßler: „Jugend und Film während der Adenauerzeit“, in: *Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films. Die 50er Jahre*. Online-Dokument des Deutschen Filminstituts, 2001.
- 23 Ulrich Kurowski: „Denn viel von uns sind verlorene Kinder.“ Schauspielerinnen und Schauspieler im deutschen Nachkriegsfilm“, in: Hilmar Hoffmann/Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt/M. 1989, S. 129.
- 24 Ernst von Salomon: *Die Geächteten*, Berlin 1933, S. 73.
- 25 Franz Josef Wuermeling in der Kirchen-Zeitung vom 6. Dezember 1953, zit. n. Bärbel Westermann: *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt/M. u.a. 1990, S. 110.
- 26 Til Radevagen: „Wie die blonden Tanten bei Capri baden gingen“, in Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Bikini – Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*, Berlin 1981, S. 244.
- 27 Selbst der Kölner Erzbischof Frings ließ es sich nicht nehmen zu erklären, er erwarte, dass die „katholischen Männer und Frauen, erst recht unsere gesunde katholische Jugend in berechtigter Empörung und in christlicher Einmütigkeit die Lichtspielhäuser meidet, die unter Missbrauch des Namens der Kunst eine Aufführung bringen, die auf eine Zersetzung der sittlichen Begriffe unseres christlichen Volkes hinauskommt“; zit. nach Stefanie Schneck: „Die Sünderin – der erste Filmskandal Deutschlands“, 1951, <http://www.censuriana.de/texte/suenderin.htm> (02.03.2002).
- 28 <http://www.filminstitut.de/dt2nj10.htm> (23.06.2001).
- 29 Jürgen Trimborn: *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive,*

- Symbole, Handlungsmuster*, Köln 1998, S. 80.
- 30 Vgl. Michael Flitner: „Vom ‚Platz an der Sonne‘ zum ‚Platz für Tiere‘“, in: ders. (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94-110.
- 31 Klaus Theweleit: *Pocahontas in Wonderland, Shakespeare on Tour. Indian Song*, Frankfurt/M. und Basel 1999.
- 32 Kaja Silverman: „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41-64.
- 33 Vgl. Jackie Stacey: „Desperately Seeking Difference“, in: E. Ann Kaplan (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 450–465.
- 34 Vgl. Dietrich Kuhlbrodt: „In Teufels Küche: Stephen Spielbergs ‚A.I.‘ ist der Film zum Terrorkrieg.“, in: *Jungle World* 39, 19.09.2001.
- 35 S. CineGraph, Lg. 28, sv. *Marion Michael*; Brigitte Tast/Hans-Jürgen Tast: *Marion Michael – eine Fotogeschichte*, Düsseldorf 1980.

Literatur

- Burroughs, Edgar Rice:** *Tarzan of the apes*, New York 1914.
- Bock, Hans-Michael (Hrsg.):** *Cine-Graph-Lexikon zum deutschsprachigen Film*, Loseblatt-Sammlung, München 1984.
- Cheyfitz, Eric:** *The Poetics of Imperialism. Translation and Colonization from The Tempest to Tarzan*, Expanded Edition, Philadelphia 1997.
- Eurostat:** *Statistik kurz gefasst. Thema 4 – 2/2001 – Kinostatistiken* (Red. Richard Deiss), Luxembourg 2001.
- Feddersen, Jan:** „Ich will sagen, wie es wirklich war“, in: *taz – die Tageszeitung*, 09.12.1996.
- Flitner, Michael:** „Vom ‚Platz an der Sonne‘ zum ‚Platz für Tiere‘“, in: ders. (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94-110.
- Fury, David:** *Kings of the Jungle. An Illustrated Reference to „Tarzan“ on Screen and Television*, Jefferson u. London 1994.
- Holtmark, Erling B.:** *Tarzan and Tradition. Classical Myth and Popular Literature*, Westport u. London 1981.
- Jäschke, Petra:** „Produktionsbedingungen und gesellschaftliche Einschätzungen“, in Klaus Doderer (Hrsg.): *Zwischen Trümmern und Wohlstand. Literatur der Jugend 1945–1960*, Weinheim u. Basel 1988, S. 209–520.
- Keßler, Lutz:** „Jugend und Film während der Adenauerzeit“, in: *Sozialgeschichte des bundesrepublikanischen Films. Die 50er Jahre*, Online-Dokument des Deutschen Filminstituts (<http://www.deutsches-filminstitut.de/sozialgeschichte> v. 01.07.2001), Frankfurt 2001.
- Kuhlbrodt, Dietrich:** „In Teufels Küche: Stephen Spielbergs ‚A.I.‘ ist der Film zum Terrorkrieg.“, in: *Jungle World* 39, 19.09.2001.
- Kurowski, Ulrich:** „Denn viel von uns sind verlorene Kinder.“ Schauspielerinnen und Schauspieler im deutschen Nachkriegsfilm“, in: Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt 1989, S. 112–134.
- Kraushaar, Wolfgang:** *Die Protestchronik 1949–1959*, 4 Bde, Hamburg 1996.
- Lorenz, Detlef:** *Alles über Tarzan. Bücher, Filme, Comics*, 2., korr. Aufl., Braunschweig 1982.
- MacClintock, Anne:** *Imperial Leather. Race, gender and sexuality in the colonial contest*, New York 1995.
- Radevagen, Til:** „Wie die blonden Tanten bei Capri baden gingen“, in: Eckhard Siepmann (Hrsg.): *Bikini – Die fünfziger Jahre. Kalter Krieg und Capri-Sonne*, Berlin 1981, S. 236–253.
- Said, Edward:** „Jungle calling. On Johnny Weissmuller’s Tarzan“, in: ders.: *Reflections on Exile and Other Essays*, Cambridge 2000, S. 327–336.
- Salomon, Ernst von:** *Die Geächteten*, Berlin 1933.

- Salomon, Ernst von:** *Der Fragebogen*, Hamburg 1951.
- Schneider, Rolf:** „Der Geist des Offizierskasinos. Ernst von Salomon, ein Leben im Schatten des Rathenau-Mordes“, in: *Der Tagesspiegel*, 17.04.1994.
- Seeblen, Georg:** „Durch die Heimat und so weiter. Heimatfilme, Schlagerfilme und Ferienfilme der fünfziger Jahre“, in: Hilmar Hoffmann / Walter Schobert (Hrsg.): *Zwischen Gestern und Morgen. Westdeutscher Nachkriegsfilm 1946–1962*, Frankfurt/M. 1989, S. 136–161.
- Seeblen, Georg:** „Gezeichnete Tropen. Urwald-Flora in Comics, vor allem bei Hansrudi Wäscher“, in: Michael Flitner (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald. Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M. 2000, S. 94–110.
- Silverman, Kaja:** „Dem Blickregime begegnen“, in: Christian Kravagna (Hrsg.): *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin 1997, S. 41–64.
- Stacey, Jackie:** „Desperately Seeking Difference“, in: E. Ann Kaplan (Hrsg.): *Feminism and Film*, Oxford 2000, S. 450–465.
- Tast, Brigitte / Tast, Hans-Jürgen:** *Marion Michael – eine Fotogeschichte* („Kulleraugen“ 13.), Düsseldorf 1980.
- Taliaferro, John:** *Tarzan forever. The life of Edgar Rice Burroughs, creator of Tarzan*, New York 1999.
- Theweleit, Klaus:** *Pocahontas in Wonderland, Shakespeare on Tour. Indian Song*, Frankfurt/M. und Basel 1999.
- Trimborn, Jürgen:** *Der deutsche Heimatfilm der fünfziger Jahre. Motive, Symbole, Handlungsmuster*, Köln 1998.
- Westermann, Bärbel:** *Nationale Identität im Spielfilm der fünfziger Jahre*, Frankfurt/M. u.a. 1990.

Weitere Aufsätze

Geschlechterbinarität und sexuelle Fortpflanzung in der Zoologie

„Like transgendered humans, vaginaless female hyenas may seem strange. But life shows far more variety in the sexual realm, both within and among species, than our straight-and-narrow view of normalcy might suggest.“

Lynn Margulis und Dorion Sagan¹

Für die meisten Menschen westlicher Kulturen ist es selbstverständlich, Menschen, Tiere und Pflanzen als weiblich und männlich zu unterscheiden. Und ebenso wie es genau zwei Geschlechter gibt, werden die Fortpflanzungsformen in die zwei Gruppen der sexuellen und asexuellen Fortpflanzung unterteilt. Im Biologieunterricht wird darüber hinaus gelehrt, dass es Hermaphroditen gibt: Organismen, die – wie etwa der Regenwurm – weibliche und männliche Geschlechtsorgane besitzen. Doch die dichotome Kategorisierung der Geschlechter und der Fortpflanzungsformen wird als vorherrschend dargestellt.

Ich werde im Folgenden einige Tierarten und Fortpflanzungsweisen beschreiben, die quer zu den bipolaren Konzeptionen der Geschlechter und der Fortpflanzungsweisen liegen und dabei die Frage aufwerfen, ob das ‚Primat der Zwei- und Getrenntgeschlechtlichkeit‘ in seiner herkömmlichen Form aufrechterhalten werden kann.² Diese Frage werde ich im Kontext der Interaktionen zwischen den Geschlechterverhältnissen des Menschen und der biologischen Wissensproduktion erörtern und dabei aufzeigen, dass den Aushandlungsprozessen um die Geschlechterverhältnisse eine wichtige Rolle zukommt.

Tierarten, die nicht der dichotomen Geschlechterkonzeption entsprechen

Im Tierreich werden nicht nur simultane Hermaphroditen beschrieben, die beide Geschlechtsorgane gleichzeitig besitzen, sondern auch konsekutive Hermaphroditen, die in zeitlicher Folge beide Geschlechtsorgane aufweisen. Ein anschauliches Beispiel ist die im Atlantik lebende Fischart *Thalassoma bifasciatum*. Sie werden als Weibchen geboren und wechseln ihr Geschlecht, sobald sie eine gewisse Körpergröße erreicht haben. Dieser Geschlechterwechsel wird sozial kontrolliert: Sind nur wenig große Männchen vorhanden, so werden aus einigen der vielen Blaukopf-Weibchen Männchen. Neben diesem protogynen Hermaphroditismus werden protandrische Tierarten beschrieben, wie etwa die Weißbrücken-Anemonenfische (*Amphiprion akallopisos*). Sie werden als Männchen geboren und wandeln sich als große Tiere zum Weibchen um. Auch bei ihnen wird der Geschlechterwechsel sozial kontrolliert: Wird von den in monogamen Paaren lebenden Fischen ein großes Weibchen eines Paares entfernt, so wandelt sich das verbleibende Männchen in ein Weibchen um und ein kleineres Männchen kommt hinzu.³

Doch auch diese dichotome Unterteilung in protandrische und protogyne Hermaphroditen wird der Komplexität hermaphroditischer Formen nicht gerecht. So wird beispielsweise für die Feuerwalzen (Thaliacea/Gruppe der Manteltiere) ein recht komplizierter Generationenwechsel beschrieben: Aus einer Eizelle entsteht zunächst ein Oozoid, das ungeschlechtlich durch Knospung vier Blastozoiden erzeugt, die ebenfalls durch Knospung eine Kolonie bilden. Die ältesten Tiere einer Kolonie pflanzen sich dann protandrisch fort, indem sie zuerst Spermien und später eine Eizelle produzieren. Die Tiere mittleren Alters bilden weibliche und männliche Gameten gleichzeitig, während die jüngsten Tiere einer Kolonie protogyn sind und zuerst eine Eizelle und dann die Spermien bilden.⁴

Unter den Strudelwürmern (Turbellaria) sind weitere Formen des Hermaphroditismus zu finden: So werden Strudelwurmart beschrieben, bei denen die Männchen und Weibchen gleichzeitig das Geschlecht wechseln. Eine gänzlich andere ‚extreme‘ Form des Hermaphroditismus zeigen wiederum die Zwitter, die über zwittrige Geschlechtsorgane verfügen. Beispielsweise besitzen die Lungenschnecken (Pulmonata) Zwittergonaden, die im gleichen Zeitraum Eizellen und Spermatophoren produzieren.⁵ Andere Arten zeigen sexuelle Zwischenstufen. Dazu gehören beispielsweise die Halbseitigengynandromorphe, deren eine Körperhälfte männlich und deren andere weiblich ist.⁶

Diese wenigen Beispiele sollen einen Eindruck in die Vielfalt der hermaphroditischen Formen geben und stellen keine vollständigen Beschreibungen der Hermaphroditen dar. Hinsichtlich der Zahlenverhältnisse ergibt sich in den biologischen Grundlagenbüchern folgendes Bild: Unter den 24 Tierstämmen sind nur acht Stämme (=33%) getrenntgeschlechtlich, wobei allerdings ein Geschlechterwechsel vorkommen kann. In den restlichen 16 Stämmen macht der Hermaphroditismus einen großen Anteil unter den Tieren aus. Da die Artenanzahl der Stämme erheblich variiert, ist dies jedoch nur eine grobe Kalkulation, die einer detaillierten Untersuchung der Arten bedarf, um aussagekräftiger zu werden.

Bisher wurde deutlich, dass im Tierreich neben der Getrenntgeschlechtlichkeit verschiedene Formen des Hermaphroditismus beschrieben werden und im Tierreich weit verbreitet sind. Auch erweist sich das Geschlecht als eine Eigenschaft eines Tieres, die nicht lebenslang unverändert bleiben muss, sondern gewechselt werden kann.

Nachdem ich mit den verschiedenen hermaphroditischen Tierarten Geschlechterkonzeptionen vorgestellt habe, die direkt auf einer dichotomen Struktur aufbauen, möchte ich nun einige Tierarten vorstellen, die weniger leicht in diese bipolare Struktur einzuordnen sind, da sie einzelne Eigenschaften beider Geschlechter vereinigen. Zum Beispiel haben die weiblichen Tüpfelhyänen (*Crocuta crocuta*) einen Penis, jedoch keine Vagina und gebären ihre Nachkommen durch die Klitoris. Die Weibchen werden als ‚maskulinisiert‘ und ihr Penis als ‚weiblicher Penis‘ bezeichnet.⁷ Ein weiteres Beispiel sind die Seepferdchen, bei denen die Eizellen von den Weibchen in die Bauchtaschen der Männchen übertragen, dort befruchtet und ausgetragen werden. Schließlich gebären die Männchen die Nachkommen lebend.⁸

Schließlich werden in der Biologie Tierarten beschrieben, die nur aus Weibchen bestehen, bzw. wurden unter diesen reinen Weibchenarten bis heute keine Männchen gefunden, weswegen man annimmt, dass es keine Männchen gibt.

Wie sind diese Tierarten in der dichotomen Geschlechterkonzeption einzuordnen? Sind sie Ausnahmen oder Abweichungen von der Norm der Zwei- und Getrenntgeschlechtlichkeit oder stellen sie die herkömmliche Geschlechterkonzeption in Frage? Meiner Meinung nach weisen sie darauf hin, dass diese Konzepte im Tierreich möglicherweise nicht so vorherrschend sind, wie bisher angenommen.

Fortpflanzungsformen, die quer zur Heterosexualität und zur Zweigeschlechtlichkeit liegen

Richtet man den Blick auf die verschiedenen Fortpflanzungsformen, so finden sich im Tierreich ebenfalls viele Beispiele, die sich nicht in die herkömmliche Konzeption der zweigeschlechtlichen Fortpflanzung einordnen lassen. Wie in der Darstellung der Hermaphroditen bereits deutlich wurde, wechseln viele Tierarten mit den aufeinander folgenden Generationen ihre Fortpflanzungsweise. So wechseln beispielsweise einige Arten der Fadenwürmer (Nematoda) mit den Generationen zwischen getrenntgeschlechtlichen und zwittrigen Individuen. Bei den Hohltieren (Cnidaria) alternieren hingegen geschlechtliche Organismen mit Organismen, die sich ungeschlechtlich fortpflanzen. Dabei stellen die frei beweglichen Quallen die Geschlechtstiere und die festsitzenden Polypen die ungeschlechtlichen Individuen dar.

Ausgehend von dem herkömmlichen Konzept der Heterosexualität ist zu fragen, wie sich die erwähnten reinen Weibchenarten fortpflanzen, wenn ihnen keine Männchen, bzw. keine Spermien zur Verfügung stehen? Ihre Fortpflanzungsweise wird in der Biologie als Parthenogenese bezeichnet. Dieses griechische Wort bedeutet wörtlich übersetzt ‚Jungfernzeugung‘. Diese Metapher der Jungfernzeugung evoziert die Frage, wie eine derartige Fortpflanzung unter Tieren aussehen kann.

Der Begriff der Parthenogenese umfasst verschiedene Fortpflanzungsformen, die gemeinsam haben, dass sich die Eizellen ohne eine Befruchtung entwickeln. Eine Form der Parthenogenese ist zum Beispiel die Gynogenese, bei der die Weibchen einer reinen Weibchenart mit artfremden nah verwandten Männchen kopulieren. Die Spermien dieser Männchen regen die Eizellenteilung an, es kommt aber nicht zu einer Befruchtung, so dass nur die Erbanlagen der Weibchen an die Nachkommen weitergeben werden.

Jedoch pflanzen sich den biologischen Beschreibungen zufolge nicht nur reine Weibchenarten parthenogenetisch fort, sondern auch zweigeschlechtliche Tierarten. Beispielsweise pflanzen sich Blattläuse (Aphidae) und Wasserflöhe (Daphnia) je nach Umweltbedingungen entweder parthenogenetisch oder zweigeschlechtlich fort. In der parthenogenetischen Phase entstehen nur Weibchen, während in der zweigeschlechtlichen Phase Weibchen und Männchen entstehen. Neben dieser Form einer fakultativen Parthenogenese gibt es die geographische Parthenogenese: Hier pflanzt sich eine Art in unterschiedlichen Gebieten entweder parthenogenetisch oder zweigeschlechtlich fort, etwa die Assel (*Trichoniskus provisorius*) und die Silberkarausche (*Carassius auratus*).⁹

Diese Beispiele verschiedener Parthenogeneseformen machen deutlich, dass auch hinsichtlich der Fortpflanzung Formen beschrieben werden, die nicht

in die dichotome Kategorisierung der sexuellen und asexuellen Fortpflanzungskategorien einzufügen sind. Dementsprechend ist in der biologischen Literatur ungeklärt, ob die Parthenogeneseformen als geschlechtliche bzw. ein- oder ungeschlechtliche Fortpflanzung anzusehen sind. Sie werden aber – da nur weibliche Erbanlagen an die Nachkommen weitergegeben werden – häufig als weibliche Fortpflanzung bezeichnet.

Im Folgenden werde ich die biologischen Beschreibungen von drei reinen Weibchenarten etwas detaillierter vorstellen und dabei die Wirkmächtigkeit der Vorstellung einer „preponderance of sexual reproduction“¹⁰ sowie der Geschlechterverhältnisse des Menschen in der biologischen Wissensproduktion aufzeigen.

Das erste Beispiel sind die Bdelloidea. Dies ist eine ganze Gruppe der Rädertiere (Rotatoria), die aus reinen Weibchenarten besteht.¹¹ Die Bdelloidea sind mikroskopisch kleine Organismen (1/1000 bis 2 mm) und leben in Gewässern und feuchten Habitaten wie Moos- und Flechtenlager.¹²

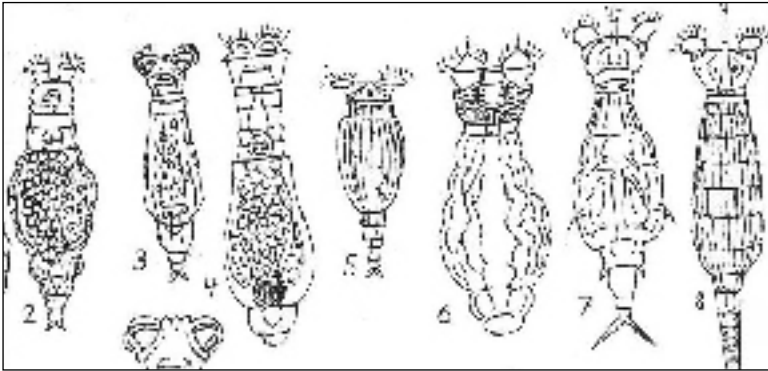


Abb. 1: Weibchen verschiedener Arten der Bdelloiden: 2. *Habrotrocha minuta*; 3. *Otostephanus auriculatus*; 4. *Scephanotrocha corniculata*; 5. *Philodina megalotrocha*; 6. *Pleureta humerosa*; 7. *Dissotrocha aculeata*; 8. *Rotaria macroceros*.¹³

Zwei metaphorische Redewendungen fallen in den Darstellungen der Bdelloidea besonders auf: So heißt es in populärwissenschaftlichen Schriften, die Bdelloidea repräsentierten mit ihrem männchenlosen Leben eine „answer to the female liberation movement“.¹⁴ Damit werden die Rädertier-Weibchen in den Kontext der Frauenbewegung gestellt und – je nachdem, was das Publikum von der Frauenbewegung hält – positiv wie negativ konnotiert. Gleichzeitig werden in dieser metaphorischen Redewendung Aussagen über Frauenrechtlerinnen gemacht: Sie streben ein Leben ohne Männer an.

In wissenschaftlichen Texten werden die Bdelloidea als ‚evolutionsbiologischer Skandal‘ bezeichnet.¹⁵ Diese Aussage wird vor dem Hintergrund einer evolutionsbiologischen Grundannahme getroffen, derzufolge die Parthenogeneseformen im Vergleich zur zweigeschlechtlichen Fortpflanzung nur kurzfristige Vorteile und langfristig gesehen Nachteile aufweisen. Parthenogeneten können demnach nicht lange existieren. Da die Bdelloidea jedoch aufgrund ihrer großen morphologischen Diversität auf ein hohes Alter von mehreren Millionen Jahre geschätzt werden,¹⁶ stellen sie einen Widerspruch zu dieser evolutionsbiologischen Grundannahme dar. Theoretisch darf es sie also ‚eigentlich gar nicht geben‘, ihre Existenz ist skandalös.

Eine zweite reine Weibchenart gehört zu den Zahnkärpflingen und heißt *Poecilia formosa*. Die Weibchen pflanzen sich gynogenetisch fort, d.h. sie kopulieren mit artfremden nah verwandten Männchen, deren Spermien die Eizellenteilung anregen. Eine Befruchtung erfolgt jedoch nicht, so dass nur das weibliche Genom vererbt wird.

Der deutsche Trivialname der *Poecilia formosa*-Weibchen lautet Amazonenkärpfling. In der Amazonen-Metapher werden die Fisch-Weibchen mit den Amazonen der griechischen Mythologie assoziiert. Den griechischen Mythen zufolge gelten die Amazonen als reine Frauenvölker.¹⁷ Sie werden als von Männern unabhängige, kriegerische Frauen und Bedrohung der Griechen dargestellt und mit Namen wie „Jungfrauenvölker“, und „männerhassendes Heer“ betitelt.¹⁸ In der Mythenschreibung werden die Amazonen als Eroberinnen und Jägerinnen beschrieben und bewohnten reine ‚Fraueninseln‘, wie beispielsweise Tauros, Lemnos und Lesbos. Sie bildeten reine ‚Töchterreiche‘, in denen die jungen Frauen zu Kriegerinnen erzogen wurden, während die Söhne zum Volk der Väter gegeben oder getötet wurden. Um 1190 vor unserer Zeitrechnung sollen die Amazonen unter Penthesilea in der Schlacht gegen Troja besiegt worden sein.

Den biologischen Beschreibungen der *Poecilia formosa*-Weibchen zufolge müssen die Amazonenkärpflinge Männchen anderer Arten dazu bewegen, mit ihnen zu kopulieren. Die *Poecilia formosa*-Weibchen ‚fallen dafür in die Schwärme der nah verwandten Arten ein‘, stören die Balz und Kopulationen der Männchen mit ihren arteigenen Weibchen und vertreiben diese Weibchen, um selbst mit den Männchen kopulieren zu können.

Zum einen werden die *Poecilia formosa*-Weibchen in der Metaphorik des Amazonenkärpflings mit dem kriegerischen und besiegten Volk der Amazonen verbunden und erscheinen dabei als bedrohlich für andere Fischarten – insbesondere für die artfremden Männchen, da diese ohne einen Nutzen, aber mit hohen Kosten mit den *Poecilia formosa*-Weibchen kopulieren. Gleichzeitig werden die *Poecilia formosa*-Weibchen dem Metaphernfaden folgend wie die griechischen Amazonen aussterben.

Zum anderen ist dieses Zitat eines Mythos m.E. aus einem in den Naturwissenschaften auch heute verbreiteten traditionellen Verständnis von Mythen heraus intendiert. Diesem Verständnis nach stehen Mythen als Aberglaube und Fiktion einer wissenschaftlichen Rationalität gegenüber. Im Zusammenhang mit dem griechischen Mythos erscheinen die *Poecilia formosa*-Weibchen also als Aberglaube oder Fiktion.

Ähnlich wie über die Bdelloidea heißt es in populärwissenschaftlichen Texten, die *Poecilia formosa*-Weibchen hätten dem „Geschlechterkampf ein Ende gesetzt“¹⁹ und würden in einem „feministischen Paradies“ leben.²⁰ Auch bei dieser reinen Weibchenart wird nicht nur die Fortpflanzung der Weibchen in den Kontext der Frauenbewegungen und des Feminismus gestellt, sondern gleichzeitig wird die Abschaffung der Männer als Ziel des Geschlechterkampfes bzw. der Frauenbewegung formuliert. Die Metapher des feministischen Paradieses impliziert, dass ein Leben ohne Männer für Feministinnen ein Paradies bedeuten würde.

In den biologischen Beschreibungen der *Poecilia formosa*-Weibchen sind also ebenfalls Aussagen über die Fische als auch über die Frauenbewegung und den Feminismus zu finden: Die Feministinnen streben ein Leben ohne Männer an und die weiblichen Fische sind wie die griechischen Amazonen bedrohlich und werden wie sie aussterben. Außerdem stehen sie im Kontext eines Mythos einer wissenschaftlichen Rationalität gegenüber. Hier wird also wiederum ein Zusammenhang zwischen der Darstellung einer parthenogenetischen Weibchenart und den Geschlechterverhältnissen des Menschen wie auch eine Wirkung des ‚Primats der zweigeschlechtlichen Fortpflanzung‘ deutlich.

Der Gesichtspunkt, dass es Parthenogenen eigentlich nicht gibt, zeigt sich ebenfalls in dem Begriff der Parthenogenese selbst, d.h. in dem Bildfeld der Jungfernzeugung. So finden sich in den evolutionsbiologischen Texten Metaphern wie „Zölibat“²¹, „Keuschheit“²², „jungfräuliche Geburt“²³, „Jungfern“²⁴ und „unbefleckte Empfängnis“²⁵. Über einen Sackfalter heißt es beispielsweise:

„Die Jungfer heißt Solenobia [...] Als Imago ist sie flügellos und harrt keusch und züchtig in ihrem Gehäuse aus wie eine Nonne in ihrem Kloster. Dort legt sie ihre Eier ab und stirbt als Jungfrau, ohne es je verlassen und sich je gepaart zu haben.“²⁶

In wissenschaftlichen Texten werden die *Poecilia formosa*-Weibchen häufig als ‚jungfräuliche Weibchen‘ bezeichnet.²⁷

Diese Metaphern verknüpfen die Fortpflanzungsformen von Weibchenarten mit bis in die Antike zurückreichenden Assoziationen unverheirateter Frauen und mit der ‚unbefleckten Empfängnis‘ Marias. Weibliche Insekten, Rädertiere

und Fische, deren Eizellen sich ohne Befruchtung entwickeln, werden in dieser Metaphorik als ‚unberührt‘, ‚rein‘ und ‚unschuldig‘ assoziiert.

Eine Interpretationsvariante der Metapher der ‚unbefleckten Empfängnis‘ bezieht sich auf die Verknüpfung der Parthenogenese von Tieren mit der christlichen Vorstellung eines Gottes, der seinen Geist durch Maria weitergibt, die selbst nur als Gefäß und Nährmaterial für Gottes Sohn dient. Die Parthenogeneseformen werden in der Metapher der Jungfernzuegung mit der ‚unbefleckten Empfängnis‘ Marias verknüpft, wobei die Weibchen als Nährmaterial und die als rein weiblich geltende Parthenogenese als Fortpflanzung eines männlichen Gottes erscheinen. Zudem stellt die Parthenogenese in Verbindung mit den christlichen Lehren eine Glaubensfrage dar, so dass die Parthenogenten in einem außerwissenschaftlichen Bereich stehen.

In dem folgenden Zitat werden die Parthenogenten auf eine gänzlich andere Weise dargestellt:

„Asexuelle Geschöpfe sparen sich zudem die aufreibende Balz, die Paarung und die oft mühselige Partnersuche [...] Sie brauchen keine langen bunten Federn, die sie im Flug behindern, kein Geweih, mit dem sie im Unterholz hängenbleiben, und keinen Porsche, mit dem sie sich auf der Autobahn überschlagen. Schließlich gibt es kein anderes Geschlecht, das sie beeindruckend müßten.“²⁸

Mit den ‚asexuellen Geschöpfen‘ sind ‚Parthenogenten‘ gemeint. Es werden also Weibchen beschrieben, die sich ohne Befruchtung vermehren und bei denen Männchen den biologischen Schilderungen zufolge entweder keine oder eine eingeschränkte Rolle zukommt. Doch der Autor beschreibt eine Situation, in der Männchen nicht mehr balzen müssen, weil es das andere Geschlecht – sprich Weibchen – nicht gibt. Damit werden die Verhältnisse verdreht, denn sollte bei der Parthenogenese ein Geschlecht fehlen, so wäre es nicht das weibliche, sondern das männliche. In diesem Zitat werden die parthenogenetischen Weibchen quasi wegformuliert.

Die dritte reine Weibchenart ist die Rennechsenart *Cnemidophorus uniparens*. Die Weibchen von *Cnemidophorus uniparens* kopulieren miteinander, wobei ein Weibchen aufreitet und im biologischen Sprachgebrauch ‚männliches Sexualverhalten‘ zeigt. Eine US-amerikanische Forschergruppe um den Biologen David Crews hat untersucht, wie dieses Verhalten ausgelöst wird und kam zu dem Ergebnis, dass das ‚weibliche‘ Hormon Progesteron die Weibchen zum Aufreiten anderer Weibchen veranlasst. Hier wird also ein ‚männliches Sexualverhalten‘ durch ein ‚weibliches‘ Hormon verursacht.²⁹

Da die Ergebnisse der Forschergruppe quer zu dem allgemeingültigen Konzept der bipolaren Geschlechterkonzeption liegen und die Forschergruppe mit

den vorgegebenen Strukturen der Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität arbeiten muss, geraten die Autoren im Verlauf ihrer Studien in sprachliche Schwierigkeiten. Sie behelfen sich mit Umschreibungen wie ‚männchen-ähnliches Verhalten‘, ‚weibchen-typisches Sexualverhalten‘ und ‚pseudosexuell‘ oder setzen Begriffe wie ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ in Anführungsstriche. Die Autoren verwenden damit Begrifflichkeiten, die nur für die zweigeschlechtliche Fortpflanzung und ihren eigenen Aussagen zufolge nicht für die *Cnemidophorus uniparens*-Weibchen stimmig sind. Ihr Sprachgebrauch stellt einen Bezug zur bipolaren heterosexuellen Geschlechterkonzeption her, obwohl diese eingeschlechtliche Tierart wie auch ihre Fortpflanzungsweise dieser Konzeption nur schwer anzupassen sind.

Der Bezug zu den herkömmlichen Geschlechter- und Fortpflanzungskonzeptionen ist auch in einer klassischen Zuschreibung von männlichen und weiblichen Eigenschaften zu finden. So gelten die aufreitenden Weibchen als aktive und männchen-ähnliche Tiere, während das Aufreiten-lassen als passives und weibchen-ähnliches Verhalten bezeichnet wird. Hinsichtlich der Fortpflanzung werden jedoch diejenigen Weibchen als aktiv angesehen, die zur Eiablage und damit zur Fortpflanzung kommen, während die aufreitenden Weibchen keine Eier ablegen und als passiv bezeichnet werden. Die Einteilung in passive und aktive Weibchen erfolgt also unter den Gesichtspunkten des Fortpflanzungsverhaltens und der Weitergabe des Genoms in unterschiedlicher Weise. Allerdings ist diese Zuordnung in beiden Fällen zu hinterfragen, denn das Aufreiten-lassen kann verhaltensbiologisch als aktiv interpretiert werden. Gleiches gilt für die Anregung zur Eiablage durch das aufreitende Weibchen, das in einer weiteren Interaktion aufreiten lässt und dadurch selbst zur Eiablage kommt. Insgesamt erscheinen die Zuschreibungen von Aktivität und Passivität als überflüssig.

Ebenso löst sich m.E. in dieser Tierart die bipolare Geschlechterkonzeption in verschiedener Hinsicht auf. So macht es keinen Sinn, von einem ‚männlichen Sexualverhalten‘ zu sprechen, wenn dieses Verhalten von einem Weibchen ausgeführt und durch ein weibliches Hormon ausgelöst wird. Auch wird die Unterscheidung von männlichen und weiblichen Hormonen fragwürdig, da ein weibliches Geschlechtshormon ein männliches Sexualverhalten auslöst. Schließlich ist zu fragen, ob es noch Sinn macht, von Weibchen zu sprechen, wenn der zweite Pol dieser binären Kategorisierung – die Männchen – fehlen. David Crews und seine KollegInnen resümieren, dass die bipolaren Geschlechtsunterschiede für *Cnemidophorus uniparens* widerlegt seien und jedes Individuum bisexuell sei. Sie schlagen als Alternativmodell für die Geschlechtsunterschiede ein Kontinuum vor und plädieren dafür, die Gemeinsamkeiten der Geschlechter stärker zu erforschen als deren Unterschiede.³⁰ Damit hinterfragen sie die bipolare Geschlechterkonzeption, stellen aber in ihren Beschreibungen der *Cnemidophorus uniparens*-Weibchen einen kontinuierlichen Bezug zur

Zwei- und Getrenntgeschlechtlichkeit sowie zur Heterosexualität her. Dieses Beispiel verdeutlicht, dass die herkömmliche bipolare Geschlechterkonzeption auch bei Tierarten, die ihr nicht entsprechen, bisher nicht gänzlich aufgegeben werden kann, sondern auch dort aufrecht erhalten wird.

Zusammenfassend erweisen sich bei *Cnemidophorus uniparens* die beiden Zuschreibungspaare von aktiv/passiv und männlich/weiblich als fragwürdig. In der Koppelung von aktiv/männlich und passiv/weiblich stellen sie jedoch einen Ausdruck der symbolischen Geschlechterordnung des Abendlandes dar, was ein Grund für ihre Beibehaltung sein dürfte.

Andro- und gynozentrische Perspektiven auf die eingeschlechtlichen Fortpflanzungsformen

Der Aspekt, dass Parthenogenese ohne Männchen erfolgt und als weibliche Fortpflanzungsweise gilt, wird in den biologischen Schilderungen der verschiedenen Parthenogeneseformen besonders hervorgehoben. Daher möchte ich im Folgenden näher auf diesen Gesichtspunkt eingehen.

Die Möglichkeit einer geschlechtlichen Fortpflanzung ohne Männchen wird zum Beispiel in dem folgenden Zitat über Wasserflöhe sieben Mal benannt und damit stark betont:

„Und wieder sind alle Nachkommen weiblich. Die Männchen fehlen. Sie sind überflüssig – die Eier entwickeln sich ohne sie; Parthenogenese ist die Regel. Wie es kommt, daß sich die Eier der *Daphnia* von selbst, ohne die Hilfe von Spermatozoen, zu entwickeln vermögen, geht, soweit ich sehen kann, heute noch über unseren Verstand.“³¹

Das Zitat kann als Ausdruck der Bewunderung, aber auch der Beängstigung gelesen werden. Da viele Beschreibungen der Parthenogenese, in denen die Abschaffung von Männchen und Männern thematisiert wird, negative Bewertungen enthalten, steht meiner Ansicht nach eine Beängstigung durch die Überflüssigkeit der Männchen im Vordergrund. Beispielsweise wird das Nichtvorhandensein von Männchen in einem wissenschaftlichen Text als „dramatisch“³² und parthenogenetische Heuschrecken in einem populärwissenschaftlichen Artikel als „Männerverächter“³³ bezeichnet. Eine derartige Beängstigung macht jedoch nur Sinn, wenn das männchenlose Leben der Parthenogenten im Zusammenhang mit dem Menschen gedacht wird. Solch ein Bezug zu Männern ist in vielen biologischen Darstellungen vorzufinden. So lautet die Überschrift eines Kapitels, in dem Parthenogenese bei wirbellosen Tieren thematisiert wird: „Die Abschaffung der Männer (Parthenogenese)“³⁴

In einem populärwissenschaftlichen Text heißt es über die Bdelloidea:

„Might human males, like rotifer males, become evolutionary redundant? Certainly, the cloning of women's eggs could, in principle, circumvent our two-parent sexual cycle. But it is doubtful that meiosis and fertilization in such women can be entirely abandoned. Rather these hardy mothers will be self-fertilizing. Their haploid eggs will probably require a fertile boost of self-fusion – the egg nuclei fertilized by an egg equivalent such as another haploid nucleus from the female's own body. Indeed, this is what occurs today in all-female rotifers.“³⁵

In diesem Beispiel evoziert Parthenogenese bei Tieren die Vorstellungen von überflüssigen Männern und reinen Frauengesellschaften. In ähnlicher Weise werden die Parthenogeneseformen bei Wirbeltieren mit einem „erschütterten männlichen Selbstbewußtsein“³⁶ und „dem Schicksal des Mannes“ verknüpft.³⁷

Im evolutionsbiologischen Kontext, in dem die Fortpflanzung als eine Hauptfunktion des Lebens gilt, kommt den Fortpflanzungsanteilen der Geschlechter eine erhöhte Bedeutung zu. Pflanzt sich ein Organismus nicht fort, so hat sein Leben evolutionsbiologisch betrachtet keinen Sinn. Bei der obligaten Parthenogenese und bei reinen Weibchenarten geben nur Weibchen ihre Erbanlagen weiter, Männchen werden in diesen Arten gar nicht beobachtet. Diese ‚Fortpflanzung ohne männlichen Anteil‘ kann als Ausschluss von Männchen gelesen werden. Jedoch nur vor dem Hintergrund einer androzentrischen Perspektive und einer angenommenen Vorrangigkeit von Zweigeschlechtlichkeit und Heterosexualität sind die Bewertungen der Überflüssigkeit von Männchen als „bedenklich“³⁸ oder ‚dramatisch‘ nachvollziehbar.

In diesen Darstellungen der Parthenogenese wird also deutlich, dass eine Fortpflanzung ohne Männchen die Vorstellung einer Abschaffung der Männer evoziert und in diesem Zusammenhang als beängstigend beschrieben wird.

Die verschiedenen Parthenogeneseformen werden ebenfalls im Zusammenhang mit Frauen beschrieben und dabei positiv bewertet. So bezieht sich die Biologin Tekla Reimers auf eine Fiktion und schreibt:

„In ihrem utopischen Roman *Herland* hat Charlotte Gilman-Perkins die soziale Struktur und Geschichte der parthenogenetischen Frauengesellschaft ausgesponnen. Ziemlich korrekt in den Einzelheiten biologischer Möglichkeiten entwirft sie ein faszinierendes Sozialgefüge auf der Basis allgemeiner autonom-mütterlicher Zeugungskraft. [...] Eine zweite Chance, sein Leben zu gestalten – wem gefiele das nicht? Für Frauen könnte tatsächlich die Möglichkeit entstehen, ihr Leben in einer ‚Zwillingstochter‘ neu zu beginnen.“

Reimers bezeichnet Parthenogenese beim Menschen weiter als „eine Form von individueller Transzendenz des Todes, eine unabsehbare Fülle neuer Chancen für die einzelne Frau und weibliche Vergesellschaftung.“³⁹

Insgesamt werden die Parthenogeneseformen also sehr unterschiedlich bewertet. Vornehmlich von Männern werden sie als bedrohlich beschrieben, während eine Biologin sie als wertvolle Möglichkeit für Frauen positiv bewertet.

Was mir hier wichtig ist, sind die Aushandlungsprozesse um eine eingeschlechtliche Fortpflanzung. Denn die Existenz der Parthenogeneseformen wird in verschiedener Weise diskutiert und verhandelt: In biologischen Darstellungen ist beispielsweise ihr Status als geschlechtliche Fortpflanzung umstritten. Manche Biologen bezeichnen sie als ungeschlechtliche Fortpflanzungsweisen, weil es zu keiner Neukombination des Genoms zweier Elternindividuen kommt. Andere sehen sie hingegen als sexuelle Fortpflanzung an, da sie unter einer Eizellenentwicklung ablaufen. Für manche ist es wiederum wichtig, dass während der Eizellenentwicklung eine Meiose erfolgt. Nur die meiotischen Parthenogeneseformen gelten in diesem Fall als geschlechtliche Fortpflanzung.

In evolutionsbiologischen Argumentationen werden die Parthenogeneseformen als Fortpflanzungsweisen beschrieben, die zum Aussterben führen, und das obwohl ihnen im Vergleich zur zweigeschlechtlichen Fortpflanzung enorme Vorteile für die Individuen zugesprochen werden. Gleichzeitig kann die Existenz der Parthenogenese evolutionsbiologisch nicht erklärt werden.

Den Erzählungen und Metaphern biologischer Texte folgend kann und darf es Parthenogenten wie erläutert eigentlich gar nicht geben. Dies möchte ich mit der Metapher des ‚Lotteriespiels‘ untermauern, die in wissenschaftlichen Texten häufig verwendet wird: Dem Metaphernfaden des Lotteriespiels folgend kaufen alle Organismen einer parthenogenetischen Gruppe Lose mit der gleichen Nummer und sich zweigeschlechtlich fortpflanzende Tiere Lose mit verschiedenen Nummern, so dass die Parthenogenten mit größter Wahrscheinlichkeit verlieren werden.⁴⁰ Andere Metaphern enthalten Handlungsanweisungen. So gelten Parthenogenten zum Beispiel in den Metaphern des „Unkrauts“⁴¹ und der „Krankheit“⁴² als zu beseitigende Phänomene. Bei den reinen Weibchenarten *Poecilia formosa* und *Cnemidophorus uniparens* wird schließlich versucht, künstlich Männchen zu produzieren und so aus einer eingeschlechtlichen weiblichen Fortpflanzung eine zweigeschlechtliche heterosexuelle Fortpflanzung herzustellen.

Zusammengefasst wird die Existenz der Parthenogeneseformen sowohl innerhalb der biologischen Argumentationen also auch in den Erzählungen und Metaphern biologischer Texte verhandelt. Dieser evolutionsbiologische Diskurs über Parthenogenese im Tierreich steht m.E. in Zusammenhang mit Aushandlungsprozessen um die Möglichkeit einer eingeschlechtlichen Fortpflanzung beim Menschen, die wiederum in Beziehung zu einer Koppelung von Fortpflanzung und Macht in westlichen Kulturen steht.

Diese Koppelung von Fortpflanzung und Macht wird in Texten westlicher Kulturen wiederholt formuliert. Zum Beispiel ist sie in Texte über die Große Göttin, die griechischen Gottheiten und das Christentum als auch um historische naturwissenschaftliche und psychologische Darstellungen der Geschlechter zu finden. Sie alle haben die eingeschlechtliche Fortpflanzung beim Menschen zum Thema und illustrieren, dass sowohl in den Beschreibungen einer weiblichen ‚Fortpflanzungskraft‘ als auch in denen einer männlichen ‚Zeugungskraft‘ eine Verbindung von Lebensschaffung und Macht formuliert wird. Einige beispielhafte Zitate sollen dies veranschaulichen:

„Von den beiden geheimnisvollen Grundformen [...] ist das Weibliche älter, mächtiger, ertümlischer, denn weit in die Tierreiche hinein herrscht jungfräuliche Entstehung: Parthenogenese. [...] Mehr noch: Das Urweib im Tierweibchen pflanzt sich nicht nur selbst fort, es hat ganz allein das Männliche hervorgebracht; das Männchen nie irgend etwas ohne das Weib.“⁴³

„Es kann keinen Zweifel darüber geben, daß während der frühesten Epochen der Menschheitsgeschichte die magischen Kräfte der Frau als ebensolches Wunder erachtet wurden wie das Universum selbst. Dadurch hat die Frau eine wundersame Macht bekommen, die zu brechen, zu kontrollieren und für eigene Zwecke nutzbar zu machen eines der Hauptanliegen des männlichen Teils der Bevölkerung gewesen ist.“⁴⁴

„Der als Erzeuger anerkannte Vater führte die väterliche Abstammung ein. [...] Die Allmacht des Vaters trat an die Stelle der Allmacht der Mutter. Die Zeugungsmacht liegt jetzt vor allem bei ihm.“⁴⁵

Mir geht es nicht darum, den ‚Wahrheitsgehalt‘ dieser Aussagen zu thematisieren. Vielmehr möchte ich mit den Zitaten zeigen, dass demjenigen Geschlecht, das den jeweiligen Vorstellungen nach zur alleinigen Fortpflanzung fähig ist, eine machtvollere Stellung zugeschrieben wird als dem jeweils anderen Geschlecht.⁴⁶

Vor dem Hintergrund dieses kulturhistorischen Kontextes und den aufgezeigten Wechselwirkungen zwischen wissenschaftlichen Theorien und gesellschaftlichen Verhältnissen zeigen sich auch in den biologischen Darstellungen der Parthenogenese im Tierreich Aushandlungsprozesse um die rein weibliche Fortpflanzung. Die Parthenogenese bei Tieren wird jedoch nicht nur an eine machtvolle Position, sondern auch an die Existenz eines Geschlechts gekoppelt. Angesichts der inzwischen von feministischen Naturwissenschaftlerinnen vielfach aufgezeigten Naturalisierungen der Geschlechterverhältnisse und angesichts der hier dargelegten Verbindungen zwischen einer alleinigen geschlechtsspezifischen Fortpflanzung und Macht, bietet sich die Parthenogenese bei Tieren als ein Aushandlungsfeld von Machtverhältnissen geradezu an.

Ich meine also, dass den Geschlechterverhältnissen des Menschen eine wirkmächtige Rolle in den biologischen Darstellungen der Geschlechter und der verschiedenen Fortpflanzungsweisen im Tierreich zukommt. Dabei wird der Zwei- und Getrenntgeschlechtlichkeit sowie der Heterosexualität eine Vorrangigkeit zugeschrieben, die es zu überprüfen gilt.

Meine Thesen werden dadurch gestärkt, dass viele Studien, in denen biologische Theorien unter einer Geschlechterperspektive analysiert werden, Beispiele enthalten, in denen die herkömmliche bipolare Geschlechterkonzeption als kulturelles Deutungsmuster erscheint. So schildert Bonnie Spanier in anschaulicher Weise Geschlechtszuschreibungen bei Bakterien, obwohl diese Organismen nach biologischen Kriterien eigentlich nicht geschlechtlich differenziert werden.⁴⁷ Als ein Beispiel für Geschlechterkonstruktionen in höheren Tierarten sind die verhaltensbiologischen Arbeiten von Wolfgang Wickler und Valerius Geist über Dickhornschafe zu nennen.⁴⁸ Bereits in den 1980er Jahren machte Ruth Hubbard auf die Zuschreiben von Geschlechterstereotypen bei den Dickhornschafen durch diese beiden Biologen aufmerksam.⁴⁹ Diese Berichte über Geschlechterkonstruktionen im Tierreich sind jedoch Einzelfunde, so dass es einer systematischen Untersuchung der biologischen Aussagen über die Geschlechter- und Fortpflanzungskonzeptionen bedarf. Eine derartige Analyse halte ich zudem für besonders wichtig, da das biologische Wissen als Interpretationsgrundlage für die Geschlechterverhältnisse des Menschen dient.

Anmerkungen

- 1 Lynn Margulis/Dorion Sagan: *What is Sex?*, New York 1997.
- 2 Eine Analyse der Geschlechterbinarität und der zweigeschlechtlichen Fortpflanzung in der Botanik ist m.E. ebenfalls vielversprechend: Zum Beispiel ist die Mehrzahl der Pflanzenarten nicht gonochoristisch (getrenntgeschlechtlich), sondern hermaphroditisch. Bisher liegt allerdings keine quantitative Erfassung aller Pflanzenarten vor. Sabine Riewenherm „Wenn Pflanzen zu sehr lieben“, in: *22. Kongreß von Frauen in Naturwissenschaft und Technik. Dokumentation*, Darmstadt, 1996, S. 278-294, erstellte eine Übersicht von 1411 europäischen Blütenpflanzen, nach der 92% dieser Arten hermaphroditisch und nur 3% der Arten zweihäusig sind. Zusätzlich gestalten die Kategorisierungen der Monözie und Diözie (Ein- und Zweihäusigkeit) die Verhältnisse im Pflanzenreich noch komplexer. In monözischen Pflanzenarten trägt ein Individuum weibliche und männliche Blüten, in diözischen Pflanzenarten hingegen trägt eine Pflanze entweder ausschließlich weibliche oder ausschließlich männliche Blüten. Da monözische und diözische Pflanzen darüber hinaus in unterschiedlichen Kombinationen mit hermaphroditischen Blüten vorkommen können, werden beide Kategorien weiter unterteilt. Diese Kombinationen können wiederum innerhalb einer Population variieren. Eine ausführliche Darstellung dieser Verhältnisse gibt Eduard Strasburger 1983. Ich möchte es jedoch mit diesem Hinweis über die Geschlechter der Pflanzen belassen und beschränke mich in diesem Artikel auf das Tierreich.
- 3 Vgl. John R. Krebs/N.B. Davies: *Einführung in die Verhaltensökologie*, Stuttgart/New York 1984.
- 4 Vgl. Adolf Remane/Volker Storch und Ulrich Welsch: *Systematische Zoologie*, 2. bearbeitete Auflage, Stuttgart/New York 1980.
- 5 Vgl. Rolf Siewing: *Lehrbuch der Zoologie, Systematik*, Band 2, 3. völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart/New York 1985.
- 6 Vgl. Adolf Remane/Volker Storch/ Ulrich Welsch: *Kurzes Lehrbuch der Zoologie*, Stuttgart/New York 1989.
- 7 Vgl. Lynn Margulis/Dorion Sagan: *What is Sex?*, New York 1997.
- 8 Vgl. Rolf Siewing: *Lehrbuch der Zoologie, Systematik*, Band 2, 3. völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart/New York 1985.
- 9 Für eine Übersicht der verschiedenen Parthenogeneseformen siehe Kirsten Smilla Ebeling: *Die Fortpflanzung der Geschlechterverhältnisse. Das metaphorische Feld der Parthenogenese in der Evolutionsbiologie*, Talheimer 2002.
- 10 Jeroen Gerritsen: „Sex and Parthenogenesis in Sparse Populations“, in: *The Amerikan Naturalist*, Vol. 115, No. 5, May 1980, S. 718.
- 11 Sie werden entweder als Klasse der Rotatoria mit vier Ordnungen, 18 Gattungen und 363 Arten (vgl. Olivia P. Judson und Benjamin B. Normark: „Ancient asexual scandals“, in: *Tree*,

- Vol. 11, No. 2, Feb. 1996, S. 41-45) oder als Ordnung mit 200 beschriebenen Arten, vier Familien und 19 Gattungen (vgl. Michael J.D. White: *Modes of Speciation*, San Francisco 1978) eingestuft.
- 12 Vgl. Max Voigt: *Rotatoria: Die Rädertiere Mitteleuropas. Ein Bestimmungswerk*, Berlin-Nikolassee 1957.
- 13 Quelle: Kurt Wulfert: *Die Rädertiere (Rotatoria)*, Wittenberg Lutherstadt 1969, S. 94.
- 14 Lynn Margulis/Dorion Sagan: *What is Sex?*, New York 1997, S. 142.
- 15 siehe z.B. John Maynard Smith: „Contemplating life without sex“, in: *Nature*, Vol. 324, 27. Nov. 1986, S. 301; Laurence D. Hurst/William D. Hamilton/R. J. Ladle: „Covert Sex“, in: *Tree*, Vol. 7, No. 5, May 1992, S. 145; Andrew Cockburn: *Evolutionsökologie*, Stuttgart/Jena/New York 1995, S. 80.
- 16 Vgl. Olivia P. Judson/Benjamin B. Normark: „Ancient asexual scandals“, in: *Tree*, Vol. 11, No. 2, Feb. 1996, S. 41-45.
- 17 Vgl. Hubert Cacik/Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 1, Stuttgart/Weimar 1996.
- 18 Vgl. ebd. und Sir Galahad: *Mütter und Amazonen. Liebe und Macht im Frauenreich*, erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M./Berlin 1987.
- 19 Matthias Glaubrecht: „Auch Fisch-Amazonen gehen mitunter fremd. Aber der Seitensprung dient nur der Jungfernzeugung“, in: *Der Tagespiegel Berlin*, Nr. 16234, 29.1.1998, S. 32
- 20 Norman Berill: *Natur und Geschlecht*, München 1954, S. 43.
- 21 Bernice Wuethrich: „Why Sex? Putting Theory to the Test“, in: *Science*, Vol. 281, 1998, S. 1981 (übers. S.E.).
- 22 Thomas Willke: „Was soll das mit dem Sex?“, in: *Geo* 4-96, S. 70.
- 23 Herbert Wendt: *Das Liebesleben in der Tierwelt*, Rheinbek bei Hamburg 1970, S. 190.
- 24 Ingo Schlupp/Jakob Parzefall/Manfred Schartl: „Male Mate Choice in Mixed Bi-sexual/Unisexual Breeding Complexes of *Poecilia* (Teleostei: *Poeciliidae*)“, in: *Ethology*, Vol. 88, Berlin/Hamburg 1991, S. 217 (übers. S.E.).
- 25 Herbert Wendt 1970, S. 61.
- 26 Adrian Forsyth: *Die Sexualität in der Natur*, München 1987, S. 213. Ein Imago ist ein adultes Insekt.
- 27 Ingo Schlupp: *Biologie und Ökologie der Weibchenart *Poecilia formosa* Grigard 1859 (Poeciliidae, Teleostei)*, Dissertation an der Universität Hamburg 1995, S. 29, 36 und 41.
- 28 Michael Miersch: „Wozu taugt der Mann?“, in: *Die Zeit*, Nr. 41, 4. Oktober 1996, S. 35.
- 29 Vgl. David Crews: „The problem with gender“, in: *Psychobiology*, Vol. 16 (4), 1986, S. 321-334, „The Organizational Concept and Vertebrates without Sex Chromosomes“, in: *Brian Behavior Evolution*, Vol. 42, 1993, S. 202-214, „Constraints to Parthenogenesis“, in: R.V. Short/E. Balaban (Hrsg.): *The Differences Between the Sexes*, Cambridge, 1994, S. 23-49; M. M. Moore/J. M. Whittier/A. J. Billy/D. Crews: „Male-like behaviour in an all-female lizard: relationship to ovarian

- cycle“, in: *Animal Behavior*, Vol. 33, 1985, S. 284-289; David Crews/Kevin T. Fitzgerald: „Sexual‘ behavior in parthenogenetic lizards (*Cnemidophorus*)“, in: *Proceedings of Natural Academy of Science USA*, Vol. 77, No. 1, 1980, S. 499-502.
- 30 Vgl. David Crews: „Geschlechtsausprägung bei Wirbeltieren“, in: *Spektrum der Wissenschaft*, März 1994a, S. 54-61.
- 31 Norman Berill: *Natur und Geschlecht*, München 1954, S. 41f.
- 32 John Maynard Smith: „Age and the unisexual lineage“, in: *Nature*, Vol. 356, 23. April 1992, S. 662 (übers. S.E.).
- 33 Wolfgang von Buddenbrock: *Das Liebesleben der Tiere*, Bonn 1953, S. 54f.
- 34 Ebd., S. 50 und S. 54.
- 35 Lynn Margulis/Dorion Sagan: *What is Sex?*, New York 1997, S. 142.
- 36 Norman Berill: *Natur und Geschlecht*, München 1954, S. 35, 36 und 40.
- 37 Ebd.
- 38 Wolfgang von Buddenbrock: *Das Liebesleben der Tiere*, Bonn 1953, S. 50f.
- 39 Tekla Reimers: *Die Natur des Geschlechterverhältnisses. Biologische Grundlagen und soziale Folgen*, Frankfurt/New York 1994, S. 218.
- 40 Vgl. John Maynard Smith: *The Theory of Evolution*, Cambridge/London/New York/Melbourne 1976, S. 203. Die Metapher des Lotteriespiels verwenden beispielsweise auch P. Bierzychudek: „Resolving the paradox of sexual reproduction: A review of experimental tests“, in: Stephan C. Stearns (Hrsg.): *The evolution of sex and its consequences*, Basel/Boston/Stuttgart 1987, S. 163-174; Paul J. Greenwood: *The Ecology of Sex*, London/Victoria/Baltimore 1987; George C. Williams: *Sex and Evolution*, Princeton/New Jersey 1975.
- 41 Paul J. Greenwood: *The Ecology of Sex*, London/Victoria/Baltimore 1987, S. 2 (übers. S.E.).
- 42 P. D. N. Hebert: „Genotypic characteristics of cyclic parthenogens and their obligately asexual derivatives“, in: Stephan C. Stearns (Hrsg.): *The evolution of sex and its consequences*, Basel/Boston/Stuttgart 1987, S. 193; Diemut Klärner: „Wenn Jungfernzeugung ansteckend wird“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7.1997, S. 3.
- 43 Sir Galahad: *Mütter und Amazonen. Liebe und Macht im Frauenreich*, erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M./Berlin 1987, S. 11.
- 44 Joseph Campell, zitiert nach Gena Corea: *Muttermaschine. Reproduktionstechnologien – von der künstlichen Befruchtung zur künstlichen Gebärmutter*, Frankfurt/M. 1988, S. 274.
- 45 Elisabeth Badinter: *Ich bin Du*, 4. Auflage, München 1988, S. 91.
- 46 Für eine detaillierte Darstellung dieser Aushandlungsprozesse um eine eingeschlechtliche Fortpflanzung siehe Kirsten Smilla Ebeling: *Die Fortpflanzung der Geschlechterverhältnisse. Das metaphorische Feld der Parthenogenese in der Evolutionsbiologie*, Talheimer 2002.
- 47 Vgl. Bonnie Spanier: *Im/partial Science: Gender Ideology in Molecular*

- Biology*, Bloomington/Indianapolis 1995.
- 48 Wolfgang Wickler: *The Sexual Code: The Social Behavior of Animals and Men*, Garden City 1969; Valerius Geist: *Mountain Sheep*, Chicago 1971.
- 49 Vgl. Ruth Hubbard: „Hat die Evolution die Frauen übersehen?“, in: Elisabeth List und Herlinde Studer (Hrsg.): *Denkverhältnisse*, Frankfurt/M. 1989; Kirsten Smilla Ebeling: *Die Fortpflanzung der Geschlechterverhältnisse. Das metaphorische Feld der Parthenogenese in der Evolutionsbiologie*, Talheimer 2002.

Literatur

- Badinter, Elisabeth:** *Ich bin Du*, 4. Auflage, München 1988 .
- Berill, Norman J.:** *Natur und Geschlecht*, München 1954.
- Bierzchudek, P.:** „Resolving the paradox of sexual reproduction: A review of experimental tests“, in: Stephan C. Stearns (Hrsg.): *The evolution of sex and its consequences*, Basel/Boston/Stuttgart 1987, S. 163-174.
- Buddenbrock, Wolfgang von:** *Das Liebesleben der Tiere*, Bonn 1953.
- Cacik, Hubert/Schneider, Helmuth (Hrsg.):** *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*, Band 1, Stuttgart/Weimar 1996.
- Cockburn, Andrew:** *Evolutionsökologie*, Stuttgart/Jena/New York 1995.
- Corea, Gena:** *MutterMaschine. Reproduktionstechnologien – von der künstlichen Befruchtung zur künstlichen Gebärmutter*, Frankfurt/M. 1988 .
- Crews, David:** „The problem with gender“, in: *Psychobiology*, Vol. 16 (4), 1986, S. 321-334.
- Crews, David:** „The Organizational Concept and Vertebrates without Sex Chromosomes“, in: *Brian Behavior Evolution*, Vol. 42, 1993, S. 202-214.
- Crews, David:** „Constraints to Parthenogenesis“, in: R.V. Short/E. Balaban (Hrsg.): *The Differences Between the Sexes*, Cambridge 1994, S. 23-49.
- Crews, David:** „Geschlechtsausprägung bei Wirbeltieren“, in: *Spektrum der Wissenschaft*, März 1994a, S. 54-61.
- Crews, David/Fitzgerald, Kevin T.:** „Sexual‘ behavior in parthenogenetic lizards (*Cnemidophorus*)“, in: *Proceedings of Natural Academy of Science USA*, Vol. 77, No.1, 1980, S. 499-502.
- Crews, David/Grassman, Mark/Lindzey, Jonathan:** „Behavioral facilitations of reproduction in sexual and unisexual whiptail lizards“, in: *Proceedings of Natural Academy of Science USA*, Vol. 83, 1986, S. 9547-9550.
- Ebeling, Kirsten Smilla:** *Parthenogenese und die Geschlechterverhältnisse im evolutionsbiologischen Fortpflanzungsdiskurs. Eine Metaphernanalyse*, Dissertation der Technischen Universität Braunschweig 2001.
- Forsyth, Adrian:** *Die Sexualität in der Natur*, München 1987.
- Geist, Valerius:** *Mountain Sheep*, Chicago 1971.
- Gerritsen, Jeroen:** „Sex and Parthenogenesis in Sparse Populations“, in: *The Amerikan Naturalist*, Vol. 115, No. 5, May 1980, S. 718-743 .
- Glaubrecht, Matthias:** „Auch Fisch-Amazonen gehen mitunter fremd. Aber der Seitensprung dient nur der Jungfernzeugung“, in: *Der Tagespiegel Berlin*, Nr. 16234, 29.1.1998, S. 32.
- Greenwood, Paul J.:** *The Ecology of Sex*, London Victoria Baltimore 1987.

- Hebert, P. D. N.:** „Genotypic characteristics of cyclic parthenogens and their obligately asexual derivatives“, in: Stephan C. Stearns (Hrsg.): *The evolution of sex and its consequences*, Basel/Boston/Stuttgart 1987, S. 175-195.
- Hubbard, Ruth:** „Hat die Evolution die Frauen übersehen?“, in: Elisabeth List/Herlinde Studer (Hrsg.): *Denkverhältnisse*, Frankfurt/M. 1989.
- Hurst, Laurence D./Hamilton, William D./Ladle, R- J.:** „Covert Sex“, in: *Tree*, Vol. 7, No. 5, May 1992, S. 144-145.
- Judson, Olivia P./Normark, Benjamin B.:** „Ancient asexual scandals“, in: *Tree*, Vol. 11, No. 2, Feb. 1996, S. 41-45.
- Klärner, Diemut:** „Wenn Jungferzeugung ansteckend wird“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.7. 1997, S. 3 (Natur und Wissenschaft).
- Krebs, John R./Davis, N.B.:** *Einführung in die Verhaltensökologie*, Stuttgart/New York 1984.
- Margulis, Lynn/Sagan, Dorion:** *What is Sex?*, New York 1997.
- Miersch, Michael:** „Wozu taugt der Mann?“, in: *Die Zeit*, Nr. 41, 4. Okt. 1996, S. 35.
- Miersch, Michael:** *Das bizarre Sexualleben der Tiere. Ein populäres Lexikon von Aal bis Zebra*, Frankfurt/M. 1999.
- Moore, Michael M./Whittier, Joan M./Billy, Allen J./Crews, David:** „Male-like behaviour in an all-female lizard: relationship to ovarian cycle“, in: *Animal Behavior*, Vol. 33, 1985, S. 284-289.
- Reimers, Tekla:** *Die Natur des Geschlechterverhältnisses. Biologische Grundlagen und soziale Folgen*, Frankfurt/New York 1994.
- Remane, Adolf / Storch, Volker / Welsch, Ulrich:** *Systematische Zoologie*. 2. bearbeitete Auflage, Stuttgart/New York 1980.
- Remane, Adolf / Storch, Volker / Welsch, Ulrich:** *Kurzes Lehrbuch der Zoologie*, Stuttgart/New York 1989.
- Riewenherm, Sabine:** „Wenn Pflanzen zu sehr lieben“, in: *22. Kongreß von Frauen in Naturwissenschaft und Technik*. Dokumentation, Darmstadt 1996, S. 278- 294.
- Schlupp, Ingo:** *Biologie und Ökologie der Weibchenart Poecilia formosa Grigard 1859 (Poeciliidae, Teleostei)*, Dissertation an der Universität Hamburg 1995.
- Schlupp, Ingo/Parzefall, Jakob/Schartl, Manfred:** „Male Mate Choice in Mixed Bisexual/Unisexual Breeding Complexes of Poecilia (Teleostei: Poeciliidae)“, in: *Ethology*, Vol. 88, Berlin/Hamburg 1991, S. 215-222.
- Siewing, Rolf (Hrsg.):** *Lehrbuch der Zoologie, Systematik*, Band 2, 3. völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart/ New York 1985.
- Sir Galahad:** *Mütter und Amazonen. Liebe und Macht im Frauenreich*, Erweiterte Ausgabe, Frankfurt/M. Berlin 1985.
- Smith, John Maynard:** *The Theory of Evolution*, Cambridge/London/New York/Melbourne 1976.

- Smith, John Maynard:** „Contemplating life without sex“, in: *Nature*, Vol. 324, 27. November 1986, S. 300-301.
- Smith, John Maynard:** „Age and the unisexual lineage“ in: *Nature*, Vol. 356, 23. April 1992, S. 661-662.
- Spanier, Bonnie:** *Im/partial Science: Gender Ideology in Molecular Biology*, Bloomington Indianapolis 1995.
- Stearns, Stephan C. (Hrsg.):** *The evolution of sex and its consequences*, Basel/Boston/Stuttgart 1987.
- Strasburger, Eduard:** *Lehrbuch der Botanik*, 32. neubearbeitete Auflage, Stuttgart/New York 1983.
- Voigt, Max:** *Rotatoria. Die Rädertiere Mitteleuropas. Ein Bestimmungswerk*, Berlin-Nikolassee 1957.
- Wendt, Herbert:** *Das Liebesleben in der Tierwelt*, Rheinbek bei Hamburg 1970.
- White, Michael J. D.:** *Modes of Speciation*, San Francisco 1978.
- Wickler, Wolfgang:** *The Sexual Code: The Social Behavior of Animals and Men*, Garden City 1969.
- Willke, Thomas:** „Was soll das mit dem Sex?“, in: *Geo*, 4-96, S. 64-73.
- Williams, George C.:** *Sex and Evolution*, Princeton/New/Jersey 1975.
- Wuethrich, Bernice:** „Why Sex? Putting Theory to the Test“, in: *Science*, Vol. 281, 1998, S. 1980-1982 .
- Wulfert, Kurt:** *Die Rädertiere (Rotatoria)*, Wittenberg Lutherstadt 1969.

Interkorporeität von Frau und Mann – Ein Entwurf ausgehend von Maurice Merleau- Pontys Figur des Chiasma

1. Interkorporeität von Person-en und Welt

1.1. ‚Etre au monde‘

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty entwirft in der unvollendet gebliebenen Schrift *Le visible et l'invisible* das „Ineinander“¹ von wahrnehmender Person und Welt als „être au monde“². Wir sind in der Welt. Unser Körper ist ein Ding unter Dingen. Er ist mit ihnen verwandt. Als Wahrnehmbarer ist er Objekt, als Wahrnehmender Subjekt. Die Verdoppelung des Körpers als Wahrnehmender-Wahrgenommener situiert M. Merleau-Pontys Denken außerhalb der traditionellen Subjekt-Objekt-Philosophie. Unser Wahrnehmen richtet sich auf die Welt. Unser In-der-Welt-Sein ist ein Der-Welt-Angehören durch unseren Körper und sein Offensein zur Welt. Das Ineinander von Person-en, Körper und Welt kann anhand der Figur des Chiasma ausgehend von der Erfahrung des Sichberührens der Hände konzipiert werden. Wenn ich mit einer Hand meine andere Hand berühre, spüre ich eine Hand als fühlende und die andere als gefühlte. Ich bin zugleich Subjekt und Objekt der Wahrnehmung. Versuche ich, diese duale Konfiguration umzukehren, mache ich die Erfahrung eines Hiatus im Moment des Umschlagens des Fühlens und Gefühltwerdens der beiden Hände. Das Überkreuzen von Fühlen und Gefühltwerden beim Sich-Berühren meiner beiden Hände ergibt sich daraus, dass mein Händepaar meinem Körper angehört. Dieser eine Körper – der Bürge für das Chiasma von Fühlen und Gefühltwerden – wird als Spürender-Gespürter gleichsam zu zwei Körpern. Er ist, wie M. Merleau-Ponty sagt, „weder eins noch zwei“. Im Chiasma findet eine zwiespältige Bewegung der Verbindung-Unterscheidung statt. Es sind zwei Hände – ein Paar – die sich in der Berührung finden und sich findend als Linke und Rechte unterscheiden. Ihre Paarbeziehung ist weder ausschließlich komplementär noch gegensätzlich, sondern differenzierend-über-

greifend. Zusammen mit dem Augen- und Ohrenpaar situiert das Händepaar den Körper durch die je unterscheidend-verfühlende visuelle, akustische und taktile Orientierung im dreidimensionalen Raum.

1.2. ‚Etre à l’autre‘

Im Kontakt zweier Personen beispielsweise beim Händedruck eröffnet sich ein Beziehungsraum der Interkorporeität. Bei jeder Begegnung werden die zusammentreffenden Personen auf unterschiedliche Weise und in graduell verschiedener Intensität zu unterschiedlichen Interkorporeitäts-Konstellationen miteinander verflochten. Die andere Person ist nicht lediglich Gegenstand meiner Wahrnehmung wie in der traditionellen Konzeption. Sie ist eine wahrnehmend-wahrgenommene Person. Beim Händedruck oder wenn ich die Hand einer anderen Person halte, fühle ich ihre Hand und spüre zugleich meine Hand als gefühlte – ich spüre die Hand der anderen Person als spürende. Es findet eine Dehiszenz statt, d.h. ein Aufspringen des einen auf sich und sein Wahrnehmen bezogenen Körpers für die andere Person. Sie sind weder eine noch zwei. Das wechselseitige Spüren erschöpft sich nicht in der Sinneswahrnehmung. Beim Berühren der Hände werden immer auch emotionale oder gar sinnliche Momente eines Kontaktes bemerkbar, beispielsweise Widerwille, Zuneigung oder Sinnlichkeit.

Gretchen am Spinnrad

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Wo ich ihn nicht hab,
Ist mir das Grab,
Die ganze Welt
Ist mir vergällt.

Mein armer Kopf
Ist mir verrückt,
Mein armer Sinn
Ist mir zerstückt.

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Nach ihm nur schau ich
Zum Fenster hinaus,
Nach ihm nur geh ich
Aus dem Haus.

Sein hoher Gang,
Sein edle Gestalt,
Seines Mundes Lächeln,
Seiner Augen Gewalt,

Und seiner Rede
Zauberfluss,
Sein Händedruck,
Und ach, sein Kuss!

Meine Ruh ist hin,
Mein Herz ist schwer,
Ich finde sie nimmer
Und nimmermehr.

Mein Busen drängt
Sich nach ihm hin.
Ach dürft ich fassen
Und halten ihn,

Und küssen ihn,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

Oh, könnt ich ihn küssen,
So wie ich wollt,
An seinen Küssen
Vergehen sollt!

An seinen Küssen
Vergehen sollt.
Meine Ruh ist hin
Mein Herz ist schwer.

In F. Schuberts Vertonung von J.W. Goethes Gedicht „Gretchen am Spinnrad“ wird die Verschlingung der geschlechtlich verschiedenen Interkorporeität hörbar. Das Lied setzt mit der Klavierbegleitung ein. Der regelmäßig fließende Sechzehntelrhythmus des Spinnrades in der rechten Hand der Klavierstimme und die in den Stoßbewegungen der punktierten Halben der linken Hand fassbaren Fußtritte, die das Rad über die vier Achtel des schwingenden Fußbretts in der Oberstimme der linken Hand des Klaviers in Bewegung halten, sind akustischer Ausdruck der inneren Bewegtheit der liebenden Frau. Margarethe, die bei ihrer Arbeit am Spinnrad in Gedanken bei Faust ist, und ihr Spinnrad sind im Zusammenspiel dieser Rhythmen chiastisch verschränkt weder eins noch zwei und für die Zuhörenden körperlich anwesend.

F. Schubert verflucht diesen rhythmischen Hintergrund der Unruhe von drehendem Spinnrad und liebender Frau mit J. W. Goethes Text, indem er die erste Strophe des Liedes zweimal als eine Art Refrain in den Verlauf des Gedichtes einfügt und das Lied mit den beiden ersten Versen „Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer“ schließt. Gretchen findet die vor der Begegnung mit dem geliebten Mann gewohnte innere Ruhe nicht mehr. Ihr ‚*être au monde*‘, das sich über das unbewusste Spüren der körperlichen Grundempfindungen konstituiert, ist durcheinander geraten. Die Abwesenheit des Geliebten, macht alles unerträglich: „Die ganze Welt ist mir vergällt“. ‚*Etre au monde*‘ bedeutet immer schon ‚*être à l'autre*‘ – sich in der rhythmisch schwingenden Bewegung auf die andere Person zu, von ihr weg halten.

Im Lied wird die chiastische Bewegung aufeinanderzu-voneinanderweg der Liebenden, die auch während der Abwesenheit der geliebten Person weitergeht, hörbar. Ab Takt 51 schwingt das Trittbrett – der Hiatus der chiastischen Dehiszenz – stumm im Crescendo und Accelerando der pianissimo beginnenden Fußtritte.³ Gretchen stößt immer stärker und schneller. Der Körper des geliebten Mannes ist da – in Gretchens Erinnerung, ihren Gefühlen. Sie sieht seinen hohen Gang, seine edle Gestalt, seines Mundes Lächeln und erliegt von neuem seiner Augen Gewalt. Sie hört seiner Rede Zauberfluss. Sie spürt seinen Händedruck. Die Intensität des chiastischen Daseins des abwesenden Geliebten im Körper Margarethes setzt sich in die energische Bewegung der zunehmend stärker hörbaren, beinahe forcierten Klavierbegleitung des drehenden Rades

und des mit aller Kraft tretenden Fußes um. Das Rad überdreht. Beim Spüren des Kusses stößt Gretchen mit dem Fuß gewaltsam das Trittbrett auf den Boden und bremst die Drehbewegung abrupt. Sie verweilt – selbstvergessen, ganz der Erinnerung hingegeben – im Kuss. Die Fermate auf dem eingestrichenen G, der zweithöchsten Note des Liedes, eröffnet in der Regularität des Metrums einen gleichsam von anderswo herkommenden Zeitzwischenraum des stillstehenden Fließens der Zeit. Nach einer Pause – in der Gretchen das hinuntergepresste Fußbrett durch die Gewichtsverlagerung auf den Hinterfuß aus der Blockierung löst – setzt sie das Spinnrad erneut in Bewegung. Die linke Hand des Klaviers setzt auf dem tiefen A – der tiefsten Note des Liedes – *pianissimo* ein. Der Fuß stößt das Trittbrett ohne Gewalt aber kraftvoll nach unten, es kommt schwerfällig in Bewegung – ein Achtel verbunden mit einem punktierten Viertel – und versetzt das Rad in eine zögernde Schwingung von sechs Sechzehnteln in einem Achtel endend, die ein weiterer Fußtritt unterbricht. Das Rad steht einen Augenblick von zwei Achtelpausen still. Noch zweimal wiederholt sich dieses zögernde Ansetzen bis das Rad in einer regelmäßigen Drehung von 12 Sechzehnteln schwingt und Fuß und Trittbrett von der fließenden Bewegung der rechten Hand des Klaviers mitgetragen werden.

Der Rest des Liedes, also insgesamt etwa die Hälfte, kreist um Gretchens Verlangen, den geliebten Mann zu küssen und von ihm geküsst zu werden. F. Schubert macht die Intensität des Verlangens mit den Anweisungen „*crescendo a poco e accelerando*“ hörbar. Diese zweite Hälfte des Liedes ist fast durchgehend *Forte* und *Fortissimo* mit den durch die *Forzati* gut hörbaren Stößen des Fußes. Gretchens Ruh ist hin. Ihr Herz ist schwer. Das Lied schwingt mit einem „*Decrescendo e ritardando*“ im *Pianissimo* aus. Der Fuß lässt sich in punktierten Vierteln auf dem dritten Notenwert also nicht auf dem betonten ersten Wert vom auf- und abschwingenden Trittbrett mittragen, ohne Energie zuzuführen. Das Tempo des Rades nimmt in einem „*Diminuendo pianissimo*“ kontinuierlich ab, bis es stillsteht.

Die Durchwachsung der Interkorporeität erwächst insbesondere in intimen Beziehungen, bei denen die taktilen Kontakte mit Händen und Lippen den ganzen Körper betreffen. ‚*Faire l’amour*‘ ist eine chiasmisch verschlungene Bewegung aufeinanderzu-voneinanderweg des Sich-Einschwingens der beiden Partner in einen gemeinsamen Rhythmus von schwingenden Stoß- und Gleitbewegungen. Es eröffnet sich ein Hiatus, der die Verwicklungen des ‚*désir*‘ in Bewegung hält. Dieser ‚*désir*‘ gilt nicht nur dem Körper des Partners/der Partnerin sondern seiner/ihrer Persönlichkeit, d.h. immer auch seinem/ihrer Anderssein. Es bildet sich eine Vertrautheit mit dem Partner/der Partnerin heraus, die aus der erotischen Interkorporeität des wechselseitigen taktilen Sich-Spürens und Gespürtwerdens beim Küssen und beim Liebesakt erwächst. In der Begegnung mit einer andern Person eröffnet sich eine gemeinsame und je

verschiedene Welt des Wahrnehmens, Empfindens, Denkens, die sich in dieser Begegnung jeweils neu konstituiert. Diese Konstellation zweier Personen und ihrer gemeinsam-verschiedenen Welten ist immer schon eingebunden in Konstellationen mit weiteren Personen.

Das Lied entwickelt, indem es Gretchens Kontakt mit dem Spinnrad in Musik setzt, die Beziehungskonstellation von Gretchen und Faust. F. Schubert, der wohl nie selbst an einem Spinnrad gearbeitet hat, gelingt es, J.W. Goethes Text derart in Musik zu setzen, dass eine Person, die spinnen kann, den Kontakt mit dem Spinnrad, den aktiven Hintergrund der Bein- und Körperbewegungen beim Hören des Liedes spürt. Dabei wird zugleich F. Schuberts Sensibilität spürbar – sowie seine Sinnlichkeit, die der Komponist in einer liebenden und begehrenden Frau verkörpert. Die Zuhörenden, ihre Sensibilität und Sinnlichkeit, die sie in ihren je eigenen Beziehungskonstellationen leben, sind in der akustischen Wahrnehmung mit den Konstellationen des Liedes, die Gretchen, das Spinnrad, den abwesenden Geliebten und den Komponisten je verschieden verbinden, chiastisch verschlungen.

1.3. Das chiastische Durchwachsen der Interkorporeität

Die Denkfigur des Chiasma verbindet vier Momente. Graphisch lässt sich die Figur als Kreuzung in der Form des griechischen Buchstabens χ darstellen. Das sich berührende Händepaar, die sich küssenden Lippen verschlingen sich in einer aktiv-passiven Wechselbeziehung. Meine Lippen (ML) fühlen aktiv die Lippen der anderen Person (AL). Diese sind sowohl passiv (p) gefühlte, als auch aktiv (a) fühlende meiner Lippen, die damit ihrerseits passiv sind.

$$ML_a - AL_p / AL_a - ML_p / ML_a - AL_p / AL_a - ML_p$$

Die Form der Figur ML – AL – AL – ML wird in der Stilistik als Chiasma bezeichnet.

Mit dieser chiastischen Struktur verschränkt ist ein weiteres Chiasma: Beim Fühlen der Lippen der anderen Person spüre ich meine Lippen als gespürte. Ich spüre das Spüren der anderen Person, die ihrerseits mein Spüren spürt. Die chiastische Dehiszenz aufeinanderzu-voneinanderweg entfaltet einen ungeschlossen-unabschließbaren Vorgang wechselseitigen Ineinanderwucherns. Dabei findet keine dialektische Synthese statt. Die beiden Bewegungspole stehen nicht in einem Gegensatz zueinander. Sie heben sich weder gegenseitig auf, noch ergänzen sie sich zu einer Einheit. Die chiastische Konstellation bildet eine Familie verwandter Spielarten der Verflechtungen, die je in ihrer Eigenart in den Blick genommen werden müssen. Allgemeine Aussagen wie die folgenden, dienen lediglich der Orientierung. Sie entwickeln keine für

alle Familienmitglieder gültige Grundstruktur. Das chiasmische Geschehen kann beispielsweise in Form von Wellenbewegungen, einer Spiegelung, einer Verschiebung, einer Drehung, einer Abweichung, einer Dezentrierung, einer Umkehrung, einer Verkehrung, einer Wendung erfolgen. Die dabei stattfindenden Bewegungen verquicken sich auf verschiedene Weise, sich verschlingend, verfilzend, verzahnend, verwirrend, ineinander wuchernd, sich übergreifend. Es lassen sich verschiedene Arten von Verbindungsstellen ausmachen: Nahtstellen, Schnittflächen, Auswechslungen – z.B. bei Balken –, Gelenke, Scharniere, Spiegelachsen, die Kopulation in der sexuellen Begegnung von Frau und Mann.

In der chiasmischen Dehiszenz brechen die Berührungsstellen auf, entfalten Asymmetrien im Zwischenraum von weder eins noch zwei. Es eröffnet sich ein je verschiedener, auf den konstituierenden Vorgang bezogener Hiatus – weder etwas noch nichts. Diese Konstellation ist nicht fundiert. Sie hält sich – vergleichbar mit den Planeten unseres Sonnensystems – in der sich anziehenden und abstoßenden Bewegung der Konstellation als ganzer und ihrer Elemente untereinander. Die elliptischen Planetenbahnen drehen um zwei Fixpunkte, von denen nur einer mit einem Fixstern besetzt ist. Es handelt sich um eine Konstellation von weder einer noch zwei Achsen, die ihrerseits von der zentrifugalen-zentripetalen Bewegung der um sie kreisenden Planeten und der zwischen diesen aktiven Kräfte gehalten werden, ohne im Weltraum befestigt zu sein, in dem sie wie andere Sonnensysteme in Bewegung ist.

Gretchen, ihr Spinnrad und der abwesende Geliebte bilden eine derartige interdependente chiasmische Konstellation von ‚être au monde‘ und ‚être à l’autre‘.

2. Das Chiasma von Sprache, Körper und Welt

Die Denkfigur des Chiasma betrifft – wie erwähnt – auch die Relation von Sprache und Welt. M. Merleau-Ponty versucht, ausgehend vom Körper zu denken. Sein Ansetzen beim Körper stellt die philosophische Reflexion mit der Implikation eines gleichsam körperlosen Denkens insofern vor ein Problem, als unser Körper immer schon eine Vielzahl von sprachspielimmanenten Bedeutungen hat. Unsere Körper sind in der Sprache sozio-kulturell verfasst und zugleich gehört unser Sprechen zur „Naturgeschichte“⁴ der Menschen. Die philosophischen Sprachspielen der Ontologie bilden Spielarten der Interaktion von Körper sowie Welt und Philosophierenden, denen es nie gelingt, direkt zu den Dingen vorzustoßen. Kann M. Merleau-Ponty, indem er auf dem Sprechen von Wahrnehmung, also der Relation von Körper und Welt beharrt, eine indi-

rekte Ontologie entwerfen, die der sprachlichen Verfassung von Objekten und Subjekten entgegen?

Seine Reflexion auf das Verhältnis von Sprache und Körper sowie Welt nimmt die Feststellung des naiven Wahrnehmungsglaubens – d.h. der nicht zu rechtfertigenden Gewissheit, dass es etwas gibt und dass alle in einer gemeinsam-verschiedenen Welt leben – zum seinerseits zu reflektierenden Ausgangspunkt seiner Überlegungen. Das ‚Es gibt Welt‘ bezieht sich nicht auf eine vorsprachliche Welt, die in einem binären Ansatz hinter der sprachlichen Konstruktion gesucht werden könnte. Als Sprechend-Entwerfende sind wir diesem Entwurf immer schon immanent. Welt und Körper sind nicht Objekte, die von einem unabhängigen Subjekt – einem ‚kosmotheoros‘ – von einem externen Standort aus betrachtet und untersucht werden könnten. Die wechselseitige Immanenz von Sprache und Körper sowie Welt ist unhintergebar. Das Entwerfen von Welt ist immer ein sprachspielimmanenter Prozess der Interaktion, dem wir mittels Sprache auf die Spur kommen können. M. Merleau-Pontys Ansatz einer indirekten Ontologie spürt in seiner Verwendung von Sprache der chiasmatischen Verfilzung von sprechenden Subjekten und widerständigen Objekten nach. Er unterscheidet zwischen der „parole parlante“, in der erworbene Bedeutungen fixiert werden, und dem „langage opérant“, der aktiv, schöpferisch erobert, als Prozess des Entstehens einer Ding-Sprache, die das Geschehen tangential berührend eine Ontogenese ausdrückt.⁵ In der Sprache spricht ‚etwas‘, das nicht Sprache ist, ohne etwas Nichtsprachliches zu sein.

Dieser Ansatz impliziert ein Sprachverständnis, das sich nicht in der Referenz erschöpft, ohne diese, die dem naiven Wahrnehmungsglauben implizit ist, auszuschließen. Sein Verständnis von Bedeutung als Differenzierungsprozess steht im Zusammenhang mit F. de Saussures struktureller Linguistik der Differenz. Es geht ihm jedoch nicht um ein geschlossenes Sprachsystem, sondern um den schöpferischen Charakter der Sprache und deren unabschließbare Offenheit für ... Die schöpferische Sprache der Philosophie nähert sich Literatur und Dichtung an. In den letzten Schriften reflektiert Maurice Merleau-Ponty nicht nur auf das schöpferische Potential der Sprache. Im Vergleich mit früheren Werken ist eine bemerkenswerte Veränderung seines Sprechgestus festzustellen. Es fällt insbesondere der passivische Sprachstil und das Fluktuieren der Bedeutung von Begriffen im Zusammenhang mit dem jeweiligen Kontext auf. Er entwickelt selbst eine sinnliche Begrifflichkeit, eine Sprache der „chair“. Er gestaltet eine schöpferische, bewirkende Sprache in der Gegenstände und Sprache nicht als Bezeichnetes und Zeichen aufeinander bezogen sind, sondern sich als Praxis einer chiasmatischen Hervorbringung wechselseitig erschaffen. Dabei wird der Hiatus des Überspringens der chiasmatischen Bewegung als Schweigen hörbar. Dieses Schweigen ist lediglich aber immerhin über diese Praxis des hervorbringenden Sprechens wahrnehmbar. M. Merleau-Ponty

ist ein wagemutiger Don Quixote: mit seinem Unternehmen des Entwurfs einer indirekten Ontologie sucht er sprechend das schweigende Werden der Dinge, ihr Leben, hörbar zu machen.

3. Geschlechtlich verschiedene Konstellationen der Interkorporeität

3.1. Die geschlechtlich verschiedenen Konfigurationen des psychophysischen Körpers

Wir stehen hier vor zwei ineinander verwickelten Schwierigkeiten. Zum einen stellt sich die Frage, nach der unauflösbaren Durchwachsung von psychischen und körperlichen Momenten einer Person. Und zum anderen geht es darum, dass diese Durchwachsung der beiden für die Person konstitutiven Momente geschlechtlich verschieden ist und sich in der abstoßenden und anziehenden Begegnung mit anderen Personen konstituiert, die ebenfalls geschlechtlich verschiedene psychophysische Wesen sind.

Die Beziehung von physischem und psychischem Körper wird in der philosophischen Tradition unter dem Stichwort Leib-Seele/Geist-Problem angesprochen. Anhand der Figur des Chiasma kann für die Schwierigkeit, wie die Verwachsung von physischen, psychischen und intellektuellen Momenten zu denken ist, ein fruchtbarer Lösungsansatz entwickelt werden. Eine Person konstituiert sich als psychophysische Konfiguration im chiastischen Durcheinanderwachsen mit anderen Personen und der Welt.

Das Durcheinanderwachsen des geschlechtlich verschiedenen psychophysischen Körpers über Wahrnehmung und körperliche Grundempfindungen ist immer ein sprechhandlungsimmanentes Geschehen, an dem andere Personen sprechend und handelnd mitwirken. Der psychische Körper entwickelt sich während der Schwangerschaft und nach der Geburt während unseres ganzen Lebens zusammen mit dem physischen Körper, dessen Wahrnehmungen, Bedürfnissen und deren Befriedigung im wechselseitig spürend-gespürten Kontakt mit anderen Personen. Ich erinnere an die Darstellung des Eröffnens des wechselseitigen Spürens einer anderen Person im taktilen Kontakt des Händedrucks, des Küssens und der Liebesbeziehung. Diese Erfahrungen situieren sich auf dem Hintergrund der insbesondere taktilen Konfiguration-Konstellation der Interkorporeität von Mutter und Kind während der Schwangerschaft, wie sie sich während 40 Wochen über wechselseitige Wahrnehmungen und Empfindungen entwickelt. Das ungeborene Kind lebt in der psychophysischen Konfiguration der Mutter und teilt deren Grundempfindungen wie z.B. Entspannung, Zufriedenheit, Glück, aber auch Hektik und Stress,⁶ und deren Konstellationen mit

anderen Personen, insbesondere seinem Vater, den es hört, dessen Hände es auf dem Bauch der Mutter wahrnimmt und den es spürt, wenn seine Eltern sich lieben. Nach der Geburt dehiziert der sich über Geruchs-, Geschmacks-, Gehörs-, Gesichts- und Gefühlserinnerungen im Zusammenhang mit körperlichen Grundempfindungen wie Hunger und Durst, Müdigkeit, Sinnlichkeit konfigurierende psychophysische Körper immer von neuem auf andere Personen und damit auf neue Empfindungen zu, die in einem unabgeschlossenen Geschehen mit dem Ensemble der Erinnerungen chiasmatisch ineinander wuchern. Im tätigen Gespräch sind die beteiligten Personen einander spürend im Kontakt. Dieser Kontakt betrifft nicht nur das intellektuelle Verstehen, sondern auch das Gefühlsleben und den Körper. Das schöpferische Sprechen dringt zum stummen Werden der Person vor.⁷

Das Sprechen *vom* Körper blendet dessen sexuelle Differenzierung aus. Demgegenüber ist festzuhalten, dass der weibliche und der männliche Körper eine chiasmatische Konstellation von ‚weder eins noch zwei‘ bilden, in welcher *der eine menschliche Körper zu zwei geschlechtlich verschiedenen Gestalten dehiziert, ohne sich in einer Zweiheit der Geschlechter zu befestigen*. Diese Konstellation im Rahmen der Zweiheit wird noch dadurch kompliziert, dass der Körper einer Person in sich selbst eine zwiespältige Bewegung in Richtung Verdoppelung macht. Er öffnet sich als wahrnehmender-wahrgenommener nicht nur der Welt, vielmehr der anderen Person, die ihrerseits wahrnehmend-wahrgenommene ist. Das Flechtwerk der sexuell verschiedenen Konfiguration einer Person und ihrer Beziehungskonstellationen mit anderen Personen und deren sexuell differenten Konfiguration konstituiert sich wechselseitig. Unser geschlechtlich verschiedener Körper, der den Hintergrund für unsere Beziehungen bildet, impliziert immer schon geschlechtlich verschiedene Konstellationen mit anderen Personen, die ihrerseits den Hintergrund für unsere geschlechtlich verschiedene Persönlichkeit bilden.⁸

3.2. Zweigeschlechtlichkeit als geschlechtlich verschiedene Interkorporeität

In Abgrenzung von einem dichotomischen Ansatz, bei dem die Frau das Gegenteil oder die Ergänzung des Mannes darstellt, ist ein Denken der sexuell differenten Interkorporeität zu gestalten, welches das chiasmatische Durcheinanderwachsen der geschlechtlich differenzierten Konfigurationen und Konstellationen von Frauen und Männern in gleich- oder verschiedengeschlechtlichen Beziehungen entwirft. Anhand der Denkfigur des Chiasma, die eine Konstellation von weder eins noch zwei entwickelt, kann die Zweigeschlechtlichkeit nichtdichotomisch gefasst werden. Die chiasmatische Bewegung aufeinanderzu-

voneinanderweg löst die Zweierheit nicht in der Vereinigung auf, belässt sie aber auch nicht in der Binarität. In der chiasmatischen Dehiszenz auf das andere Geschlecht zu kann eine Frau ‚männliche‘ Züge ihrer Person entwickeln und ebenso kann ein Mann ‚weibliche‘ Züge seiner Person ausbilden. Die sexuell differente Konfiguration einer Person bewegt sich, ausgehend von ihrer geschlechtlichen Gestalt im nichtbinären Zwischenraum der Konstellation von weder einem noch zwei Geschlechtern.

Kehren wir zu Margarethe und ihrem Spinnrad zurück. F. Schuberts Lied gestaltet ein sonores Körperbild, in dem die Verschränkung der geschlechtlich verschiedenen Interkorporeität hörbar wird. Gretchens Körper und ihre in der Paarkonstellatation mit Faust erregte Sinnlichkeit, die sie in der Gegenstandskonstellatation mit dem Spinnrad lebt, nehmen in der ästhetischen Konstellatation der Interpretation in den geschlechtlich verschiedenen Körpern der Zuhörenden Gestalt an. Der Träger, welcher Gretchens Gestalt durch Raum und Zeit in den Zuhörenden konfiguriert, ist die musikalische Materialität. Diese ist immer schon sprechhandlungsimmanent. Die verschiedenen musikalischen Kulturen haben verschiedene musikalische Sprachen mit verschiedenen Tonsystemen und unterschiedlichen Notationen und Techniken entwickelt, welche im Musikunterricht vermittelt werden. F. Schuberts Kompositionen sind geprägt von der okzidentalen, mathematisch orientierten Musikkultur, wie sie zu Beginn der Neuzeit – am deutlichsten in den Werken Johann Sebastian Bachs – auf dem Hintergrund des sich gleichzeitig anbahnenden mathematisch-physikalischen Weltbildes entstand. Dass die musikalische Materialität nie an sich fassbar ist, sondern immer nur auf dem Hintergrund einer bestimmten musikalischen Ausdrucksweise in einer bestimmten Musikkultur, heißt nicht, dass ihre Bedeutung eindeutig fixiert wäre. Die musikalische Materialität – das macht ihren Reichtum aus – ist mehrdeutig.

In F. Schuberts Liedern sprechen Frauen und Männer ihr Verlangen aus. In den Liedern für eine Stimme sind sie in der Regel allein, im Kontakt mit Gegenständen, z.B. einem Spinnrad, oder Tieren wie den Krähen, die den Wanderer auf der Winterreise begleiten, oder der Natur – fließendem Wasser, Eis, Bäumen, der Sonne. Diese Kontakte finden in der Klavierbegleitung Gestalt. Sie ist vieldeutig und betrifft nicht lediglich die äußere Welt, sondern immer auch das Innenleben, die Konstellatation mit dem/der fernen Geliebten. Außen und Innen sind über dieselbe sonore Materialität chiasmatisch verwuchert. Das Ineinanderwuchern von Personen mit den Dingen der Welt betrifft zwei chiasmatische Bewegungsmomente. Eine Bewegung setzt beim äußeren Moment des Kontakts mit den Dingen, Lebewesen und Personen d.h. den Körpern ein und geht hin zum Spüren, zur Integration des Kontakts in die eigenen psychophysische Konfiguration. Der wahrnehmende Kontakt schließt die Körper zusammen. Gretchen und ihr Spinnrad sind intim miteinander verbunden.

Während Jahren sitzt sie tagein, tagaus an ihrem Rad und spinnst Leine. Sie kennt die Eigenschaften und Dickköpfigkeiten ihres Spinnrades. Sie reagiert – zum Teil unbewusst – auf ihr Rad, lässt sich von diesem lenken, so wie sie es ihrerseits durch ihre Art, es zu verwenden, ihren Tritt, ihre Handfertigkeit geprägt und dadurch dessen Eigenheiten verstärkt oder ausgemerzt hat. Das Rad sitzt ihr im Fleisch. Gretchen und ihr Spinnrad bilden eine Konstellation. Die Arbeit geht ihr von der Hand. Die Bewegungen des Fußes mit dem Trittbrett sind eingespielt. Alles läuft „ohne Absicht, außer dem Zusammenhang von Denken und selbstbewusster Aufsicht“⁴⁹. Das zweite Bewegungsmoment des Verwachsens von Person-en und Welt/Dingen betrifft das Spüren. Margarethe ist in Gedanken und Empfinden bei ihrem abwesenden Geliebten. Sie gibt sich der Erinnerung seines Gangs, seiner Rede, seines Händedrucks, seines Blicks, seines Kusses hin. Sie kann ihre Gefühle, deren Intensität im Kontakt mit dem Spinnrad *ausleben*. F. Schubert gibt der Innerlichkeit des Verlangens mit der vieldeutigen Gestaltung der musikalischen Materialität *Ausdruck*.

In allen Werken lässt sich die Verflechtung mehrerer Klangebenen bemerken, die je nach Gesichtspunkt unterschiedlich gedeutet werden können. Es findet sich immer eine Klangebene mit einem mehr oder weniger schnell fließenden Notenlauf. Die fließende Sechzehntelbewegung in der rechten Hand der Klavierbegleitung von „Gretchen am Spinnrad“ wird im Zusammenhang mit dem Liedtext als Drehbewegung des Rades hörbar. In anderen Werken beispielsweise der „Schönen Müllerin“ gibt die fließende Begleitung dem Wasser und dem darin drehenden Mühlrad Gestalt. Die stillstehende Fließbewegung im zweiten Satz des Streichquintetts in C-Dur erinnert mit seiner unabgeschlossenen, unabschließbaren Bewegung an ein träge fließendes Gewässer, aber auch an die stillstehende Bewegung der Zeit in Momenten der Selbstvergessenheit. In „Suleika I“ bläst der Ostwind säuselnde Kunde vom fernen Geliebten. Diese regelmäßig fließende Bewegung, die jeweils das ganze Lied und große Teile eines Instrumentalsatzes durchzieht, ist mit einem Klopfrhythmus im Bass der linken Klavierhand oder des Cellos durchsetzt. Das Stoßen von Gretchens Fuß auf das Trittbrett des Rades ist in der Ballade „Der Zwerg“ ins Anstoßen des Schiffskörpers gegen den regelmäßigen Rhythmus der Wellen verwandelt. Im „Erkönig“ verschlingt sich das Pferdegetrappel, das während des ganzen Liedes die Beziehung zum Boden vermittelt, mit den Stößen der Windböen. Das regelmäßig wiederholte, aber nicht monotone oder stereotype Klopfen des Basses wird – nicht nur in „Gretchen am Spinnrad“, wo die liebende Frau sich der Erinnerung an den Geliebten hingibt und ihr Verlangen aktiv in kräftige Fußtritte umsetzt – als die Stoßbewegungen der chiasmischen Kopulation des Liebesaktes spürbar. Die Interpretation des Musikstücks verschlingt im Kontakt mit dem Instrument die Sensibilität und Sinnlichkeit des Komponisten mit derjenigen Gretchens, der Interpretierenden und der Zuhörenden zu einem

sonoren Körperbild. Dabei werden nicht isoliert einzelne Klangebene und der Text hörbar. Die geglückte Interpretation ist ein ‚faire l’amour‘, das in der Selbstvergessenheit der ‚jouissance‘ einen Zeitzwischenraum des gleichzeitigen Ineinanders aller Momente eröffnet.

Anmerkungen

- 1 Es ist bemerkenswert, dass M. Merleau-Ponty regelmäßig den deutschen Term verwendet, um der unlösbaren Verflechtung der „chair“, d.h. von wahrnehmend-wahrgenommenem Körper und Welt, der Beziehung zweier Personen, von Individuum und Gesellschaft Ausdruck zu geben.
- 2 M. Merleau-Ponty: *La phénoménologie de la perception*, Paris 1945, beispielsweise S. 270, wo der Term „être au monde“ im Zusammenhang mit der Synergie der Sinne entwickelt wird.
- 3 Vgl. die Anweisungen Schuberts ab Takt 51. Von einem Pianissimo geht es über ein *Crescendo a poco* zu einem *Forte* in Takt 60 und einem weiter zunehmenden *Crescendo* und einem *Accelerando* ab Takt 63 zu einem *Fortissimo*, in dem die Fußtritte Gretchen noch durch *Forzati* hervortreten.
- 4 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Werke Band I, Frankfurt/M. 1984, § 25.
- 5 Vgl. dazu Regula Giuliani: *Sprache und Erfahrung in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty*, Bern 1983, S. 214 ff.
- 6 Das ungeborene Kind ist beispielsweise den Giftstoffen, die eine von Tabak, Alkohol oder von anderen Drogen abhängige Mutter zu sich nimmt, ausgesetzt. Es entwickelt möglicherweise eine drogenabhängige Konfiguration.
- Nach der Geburt hat es in schweren Fällen unter anderem Entzugserscheinungen und braucht medizinische und psychologische Betreuung.
- 7 Kinder, die in der Wildnis, in der Gemeinschaft mit wilden Tieren aufgewachsen sind, entwickelten eine andere psychophysische Konfiguration und Beziehungskonstellation als Kinder, die in der Gemeinschaft mit Menschen aufwachsen. Dies betrifft nicht nur die beschränkte Fähigkeit von so genannten ‚enfants sauvages‘, im späteren Kontakt mit Menschen sprechen zu lernen, d.h. die verbale Kontaktfähigkeit, sondern deren Persönlichkeitsentwicklung und Beziehungsfähigkeit insgesamt.
- 8 Diese doppelt verschränkte Grundfigur-Relation – denken Sie an Kippfiguren, wie sie die Gestaltpsychologie verwendet – konstituiert sich wechselseitig. Sowohl M. Merleau-Ponty als auch L. Wittgenstein haben sich intensiv mit den Überlegungen der Gestaltpsychologie auseinandergesetzt. Der jeweils unterschiedliche Neuansatz ihrer Philosophie ist durch diese graphischen und klanglichen Möglichkeiten, komplexe Beziehungskonstellationen zu fassen, maßgeblich geprägt.
- 9 Uwe Johnson: *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt/M. 1988, S. 75.

Literatur

- Giuliani-Tagmann, Regula:** *Sprache und Erfahrung in den Schriften von Maurice Merleau-Ponty*, Bern 1983.
- Hiltmann, Gabrielle:** *Aspekte sehen. Bemerkungen zum methodischen Vorgehen in L. Wittgensteins Spätwerk*, Würzburg 1998.
- Hiltmann, Gabrielle:** „Haben philosophische Konzeptionen ein Geschlecht? Friedrich Nietzsches närrische Kritik am autoerotischen Monismus“, in: *Topos* 5, 2002, S. 2-3, 101-121.
- Hiltmann, Gabrielle:** „Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten“. Ludwig Wittgensteins Sprach- und Philosophieverständnis“, in: *Die Philosophin* 1997/16, S. 10-22.
- Johnson, Uwe:** *Mutmassungen über Jakob*, Frankfurt/M. 1988.
- Merleau-Ponty, Maurice:** *La phénoménologie de la perception*, Paris 1945 (deutsch: *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, Nachdruck 1974).
- Merleau-Ponty, Maurice:** *Le visible et l'invisible*, Paris 1964 (deutsch: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986).
- Schubert, Franz Peter:** *Op. 2, D 118*, Text von Johann Wolfgang von Goethe, in: internationalen Schubert-Gesellschaft (Hrsg): *Neue Ausgabe sämtlicher Werke. VI: Lieder*, Bd. 1a, Kassel u.a. 1970, S. 10-19.
- Wittgenstein, Ludwig:** *Philosophische Untersuchungen*, Werke Band 1, Frankfurt/M. 1984.

Ehe und Politik – Aspekte politischer Gleichstellung

1. Der Angriff auf die Ehe

Seit dem 1. August 2001 gibt es die eingetragene Lebenspartnerschaft.¹ Mit diesem Modell sollen gleichgeschlechtliche Lebensgemeinschaften auf eine verbindliche rechtliche Basis gestellt werden. Eine Vielzahl von Regelungen, wie beim Miet- oder Erbrecht, werden den Regelungen zur Ehe angeglichen. Der Gesetzgeber ist nicht so weit gegangen, die sexuelle Orientierung ganz außer Acht zu lassen und damit die Norm der Heterosexualität aufzugeben, sondern hat die Angleichung in einem deutlichen Abstand zur herkömmlichen Ehe angesiedelt. Die wichtigste Begründung für die Norm der Heterosexualität stellt die Reproduktion der Gesellschaft dar. Die Erhaltung der Art wird aber von den Ehen nicht mehr gewährleistet und sie stellen längst nicht mehr die einzige Form des Zusammenlebens dar.² Während die Erhaltung der Art durch die massenhafte Zeugung im Reagenzglas zwar möglich, aber noch nicht recht vorstellbar ist, bleibt den Verfechtern der Ehe als vermeintlich stärkstes Argument die Aufzucht der Kinder in angeblich ‚natürlichen‘ Verhältnissen. Vater, Mutter und Kind – die Unausweichlichkeit dieser Lebensform ist mit der Bibel gottgegeben. Dabei ist es allerdings mit einer partnerschaftlichen Gestaltung der bundesdeutschen Ehen schlecht bestellt. Die Versorgung und Erziehung der Kinder wie auch die Masse der Hausarbeit sind immer noch Sache der Frau – obwohl sie in der Regel ebenfalls erwerbstätig ist.³

Bei der Diskussion um die Ehe handelt es sich nicht um einen Interessenkonflikt, der sich über die Institutionen der repräsentativen Demokratie einfach lösen ließe. Vielmehr werden hier Werte verhandelt, die in ihrer Gesamtheit ein ideologisches System konstituieren. Es geht einmal um den Einfluss der Politik auf das hegemoniale Beziehungsmodell ‚Ehe‘ wie auch um den Einfluss dieses Modells auf die Politik. Ziel dieses Textes ist es, die Bedeutung der Ehe für das

Geschlechterverhältnis und ihren engen Zusammenhang mit moderner Politik in der repräsentativen Demokratie anzureißen.

Die Feststellung einer ungleichen Beteiligung der Geschlechter in den politischen Institutionen und damit auch am politischen Prozess wie auch am ‚Agenda-Setting‘, am Bestimmen der Prioritäten staatlicher Politik, ist in einer Vielzahl quantitativer Untersuchungen geleistet worden.⁴ Beate Hoecker hat schon frühzeitig auf andere politische Beteiligungsformen hingewiesen, als die als konventionell bezeichneten in den verfassungsmäßig festgelegten Institutionen. Danach vertreten Frauen ihre Interessen eher in unkonventionellen Formen wie in Bürgerinitiativen oder bei Demonstrationen. Die Diskussion einer anderen Art, Politik zu betreiben, eben eine spezifisch ‚weibliche‘, ist mittlerweile abgeklungen, nachdem klar wurde, dass auch eine größere Beteiligung von Frauen in den Parlamenten und Regierungen auf das Geschlechterverhältnis keine Auswirkungen hat und auch die staatliche Politik, insbesondere für junge Frauen, nicht attraktiver macht.⁵

Gravierende Veränderungen sind – zumindest momentan – von einer Frauenbewegung weniger zu erwarten als von technischen Neuerungen, die in universitären und Forschungszirkeln diskutiert werden. Was die Frauenbewegung nicht geschafft hat, regeln Biotechnologen im Handumdrehen: Wie weit werdendes Leben zu Forschungszwecken herangezogen werden darf, ist heute abhängig von dem möglichen Nutzen für bestehendes Leben. Wenn mit der embryonalen Stammzellenforschung Therapie- und Heilungschancen steigen, dann wird sich der Markt seinen Platz suchen, an dem er produziert. Eine Rationalität, gegen die auch die Kirche nicht ankommt. Den Fokus auf das bestehende Leben hat die Frauenbewegung in die Diskussion zum §218 gegen die Argumentation der Kirche vorgebracht, die – so der Vorwurf – sich um die Ungeborenen weit mehr kümmere als um die Geborenen. Das Machbare wird mit großer Anstrengung verfolgt, sobald ökonomische Interessen dies verlangen. Da werden die Rahmenbedingungen für die Gentechnikforschung schnell zu einem Standortfaktor für die Arbeitsmärkte der Zukunft.

Forschung und Wissenschaft halten damit die Deutungshoheit über das Leben – sie haben die Macht der Welterklärung. Peter Döge hat in seinem Männerforschungsansatz die Auswirkungen der Dominanz von Männern im universitären Bereich auf die politischen Beratungsgremien und die spezifische Forschungssicht untersucht.⁶ Experten und Wissenschaftler aus Universitäten und Forschungseinrichtungen haben über eine Vielzahl von Beratungsgremien einen entscheidenden Einfluss auf die Politik.

Es kommt dabei nicht so sehr darauf an, dass es sich v.a. um Männer handelt, sondern darauf, dass es sich um Menschen mit ähnlich gelagerten persönlichen Prioritäten handelt. Auch im Wissenschaftsbetrieb sind es die flexiblen, von familialer Arbeit oft freigestellten und an der Rationalität des Marktes

ausgerichteten Forscher und Forscherinnen, die den Ton angeben⁷. In dem Maß aber, in dem die Belange des öffentlichen Lebens dominieren, geraten die Interessen des privaten Raumes aus dem Blick. Die Menschen, die in den Haushalten tätig sind (in der Regel immer noch die Ehefrauen) und die Kinder, haben nicht einmal im Ansatz eine vergleichbare Interessenvertretung wie die Arbeitgeber und die Arbeitnehmer.

2. Alles privat?

Die Vertretung von Interessen ist ein zentrales Scharnier moderner Demokratien. Indem Politikerinnen und Politiker Interessen vertreten, spiegeln sie die vielfältigen gesellschaftlichen Meinungen, Wünsche und Ideen wider. Im Fall der Geschlechterfrage war die Interessenvertretung immer schon schwierig, weil sich zwischen den beiden biologischen Geschlechtern keine eindeutige Konfliktlinie benennen lässt. Was sollten denn spezifisch weibliche Interessen sein? Nicht jede Frau will Familie, nicht jede Frau hält es für ihre höhere Bestimmung, Kinder aufzuziehen und nicht jede Frau will im Berufsleben voll ‚ihren Mann stehen‘. Die Geschlechtsbilder sind vielfältiger geworden und viele Menschen erheben den Anspruch, nicht mehr in erster Linie als Mann oder als Frau angesehen zu werden. Die Frauenbewegung ist als Interessenvertretung in die schwierige Position geraten, dass die augenfälligsten Diskriminierungen von Frauen als beseitigt gelten. Wie soll die Masse der Frauen bewegt werden, wenn sich die Anteile der biologischen Frauen in den Medien und der Politik beständig vergrößern? Eine Emanzipationsbewegung muss auch nicht mehr für den Grundsatz der Gleichberechtigung kämpfen, der eine bundesdeutsche Verfassungsnorm mit Staatszielcharakter darstellt und Aufnahme in den EG-Vertrag gefunden hat.⁸

Die Gleichberechtigung von Frauen und Männern erscheint mittlerweile als ein Problem der Feinabstimmung und das lässt sich mit den politischen Instrumenten der repräsentativen Demokratie lösen. Mit dem ‚Gender-Mainstreaming‘ gibt es jetzt innerhalb der Politik der EG eine Methode, die über die Ressortzuständigkeiten eines Frauenministeriums hinausgeht, indem jede Verordnung und jedes Gesetz auf seine Auswirkungen auf die Gleichstellung von Männern und Frauen geprüft wird.

So begeistert frau über die Anerkennung der Querschnittsaufgabe ‚Gleichstellung‘ sein kann, das *Gender-Mainstreaming* deckt vielleicht einige Diskriminierungen auf und wirkt, optimistisch betrachtet, an der Bewusstseinsbildung mit. Als ein Instrument der repräsentativen Politik, die auf dem Zusammenwirken starker Interessenvertretungen basiert, kratzt das *Gender-Mainstreaming* lediglich an der Oberfläche der gesellschaftlichen Verhältnisse und sagt wenig aus über die zugrunde liegende Struktur des politischen Systems.

Um diese Struktur und ihre wechselseitige Beziehung zum Geschlechterverhältnis soll es im vorliegenden Text gehen. Der Ansatzpunkt ist der von Carole Pateman identifizierte *Geschlechtervertrag*, der dem *Gesellschaftsvertrag* der modernen Demokratien vorausgeht und als eine Tiefenstruktur auch weiterhin wirksam ist.⁹ Während der Gesellschaftsvertrag die Unterordnung der Menschen unter ein Staatswesen auf der Grundlage politischer Garantien (z.B. Grundrechte) regelt, beschreibt der Geschlechtervertrag die Aufgabenteilung von Mann und Frau – sichtbar u.a. im Ehevertrag.

In der politischen Theorie John Lockes, der als liberaler Gründungsvater moderner Demokratien gilt, lassen sich beide Verträge identifizieren. In beiden Verträgen tritt eine widersprüchliche Haltung zwischen der grundsätzlichen Rechtsgleichheit und der Entscheidungskompetenz der Menschen zutage. So wenig vergleichbar beide Verträge sind, sind sie doch Ausdruck eines hierarchischen Verständnisses der Gesellschaft. Im Ehevertrag ist der Mann mit der Kompetenz der Letztentscheidung ausgestattet, im Gesellschaftsvertrag sind es die wahlberechtigten Eliten, die das Sagen haben. Das Zusammenwirken der beiden Vertragsformen strukturiert die bürgerlichen Staatswesen. Der Ehevertrag regelt den privaten Bereich der Menschen, wobei die öffentliche Vertretungskompetenz des Mannes fast vollständig in seiner wirtschaftlichen Funktion der materiellen Sicherung aufgeht. Die bürgerliche Öffentlichkeit fällt auseinander in (männliche) wirtschaftliche und politische Tätigkeit. Während die Masse der Männer in der wirtschaftlichen Tätigkeit aufgeht und für die Masse der Frauen im Wege der Industrialisierung die sog. Doppelbelastung entsteht, bildet sich im wirtschaftlichen und im politischen Bereich eine bürgerliche Elite heraus, die als Träger einer neuen hegemonialen Männlichkeit die politischen Geschäfte übernimmt. Die politischen Kontinuitäten vom Absolutismus bis in die modernen Staaten bestehen in einer – veränderlichen – Dominanz von Eliten.

Dass es sich dabei nicht um biologische Männer als Männer handelt, wird bei der näheren Betrachtung der Geschlechtsbilder deutlich. Biologische Männer stellen zwar die Masse der politischen Entscheidungsträger und ihre rechtliche Dominanz in den privaten Beziehungen lässt sich bis in die bundesrepublikanische Ordnung hinein nachweisen. Aber auch innerhalb der Gruppe der Männer gibt es starke hierarchische Verhältnisse. Mit dem Konzept einer hegemonialen Männlichkeit identifiziert Robert W. Connell einen Mechanismus der Unterordnung, der Frauen wie auch Männer betrifft.¹⁰ Die Vorstellung von der patriarchalischen Struktur der Gesellschaft ist heute durch die des ‚Geschlechterregimes‘ abgelöst.¹¹

Damit haben wir eine gesellschaftliche Grundstruktur beschrieben, die auch den heutigen Demokratien noch zugrunde liegt. Ausgehend von der Vorstellung John Lockes zur Legitimität des Staatswesens ist die Frage zu stellen, ob eine

Minimaldefinition von Demokratie – beispielhaft Giovanni Sartori¹² – ausreichen kann, um die politische Gleichheit der Geschlechter zu sichern.

Wie also könnte eine zustimmungswürdige Ordnung beschaffen sein?

Feministische Theoretikerinnen haben mit der Vorstellung von der ‚Demokratie als Lebensweise‘ die Bedeutung der frauenbewegten Losung, dass das Private politisch sei, deutlich gemacht. In diesem Sinn schließe ich dem Politikbegriff von Eva Kreisky und Birgit Sauer, die Politik auch als „Regelung privater Beziehungen“ verstehen, zwei Strategien an, diese ‚privaten‘ Beziehungen und Interessen auf die politische Agenda zu setzen.¹³

3. Das Patriarchat des Staatsgründers

Die politische Theorie John Lockes, einer der Gründungsväter des modernen liberalen Staates, setzt die eheliche Familie als Keimzelle der Gesellschaft voraus. Ihren Schutz und ihren Bestand sieht er als ein wesentliches Ziel des Staatswesens. Damit entsteht das Private als eine politische Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft; das ‚Recht auf Privatheit‘ wird festgeschrieben. Dadurch wird aber auch der Anspruch auf Rechtsgleichheit innerhalb des Staatswesens durch die Unterordnung in der ehelichen Familie konterkariert.

Ist also das Private politisch?

In seiner Abhandlung *The second treatise of Government* – zuerst erschienen 1690 – zeigt er die Gründe auf, die die Menschen bewegen, sich einer politischen Gewalt, einem Staatswesen zu unterwerfen. Der alles entscheidende Grund ist die Garantie des Eigentums. *Property* beinhaltet bei John Locke allerdings die Unversehrtheit des ‚Lebens‘, die ‚Freiheit‘ der Entscheidung und den materiellen ‚Besitz‘; das sind die bürgerlichen Freiheiten. Dahinter steckt die folgende Überlegung:

„Wenn ich kein Eigentum an meinem eigenen Leben und somit auch nicht die Freiheit habe, mein Leben eigenständig zu gestalten, welchen Sinn sollte es dann haben, dass ich über meinen Besitz verfügen kann?“¹⁴

Die Schutzfunktionen der Rechtsgleichheit (§ 125), der Rechtssicherheit, der Gleichheit vor dem Gesetz und der Garantie der Einhaltung der Gesetze („durch Richter mit Autorität“, §§125f.) erstrecken sich auf alle Menschen im Staatswesen; das ist die bürgerliche Gleichheit.

Aufgrund dieser Bedingungen entscheiden sich die Menschen, die Freiheit des Naturzustandes – der freilich verbunden ist mit der Unsicherheit des Eigen-

tums *property* – gegen die Unfreiheit des liberalen Staates einzutauschen. Es handelt sich um den klassischen Tausch von Freiheit für Sicherheit.

In Bezug auf die Frauen finden wir eine aus heutiger Sicht seltsam anmutende Konstruktion vor. So haben Frauen zwar einen Rechtssubjektstatus – was sich am Beispiel des Ehevertrags zeigen lässt –, aber sie genießen kein politisches Wahlrecht. Die Erklärung hierfür könnte in den traditionellen Rollenmustern liegen und der Vorstellung, dass der Mann die Interessen der gesamten Familie vertritt.¹⁵ Im Übrigen hatte im England John Lockes nur ein vergleichsweise geringer Teil der Bevölkerung überhaupt ein politisches Wahlrecht.¹⁶

Carole Pateman hat mit Bezug auf den Ausschluss und die Unterordnung von Frauen auf den doppelten Vertrag hingewiesen. Dem Gesellschaftsvertrag geht der Geschlechtervertrag voraus, der mit Begründungen natürlicher Gegebenheiten die politische Herrschaft der Männer über die Frauen festschreibt.¹⁷ Aber wie funktioniert dies im Einzelnen? Lockes Gesellschaftsvertrag ist keineswegs der erste Vertrag zwischen Menschen. Locke selbst nennt als Urzelle den Ehevertrag, dessen einzige Begründung er in der natürlichen Funktion der Reproduktion der Gesellschaft sieht. Die Ehe begründet eine, der politischen Ordnung, dem Gesellschaftsvertrag, vorgängige gesellschaftliche Struktur (§ 83). Sie ist die erste – und zwar freiwillige – Gesellschaft der Menschen (§§ 77-81). Ihr Ziel ist die Erhaltung der Art, ihr Bestand ein Naturrecht. Insofern hat die Ehe für John Locke Verfassungsrang. Ihr Bestand muss durch das Staatswesen geschützt und gefördert werden (§ 83). Die Ehe darf vom Staat zwar reglementiert, in ihrer grundsätzlichen Anlage aber nicht verändert werden.¹⁸ Während sich die Dauer der Ehe für John Locke an den natürlichen Erfordernissen orientiert und wenigstens bis zur Selbstständigkeit der gemeinsamen Kinder dauern soll, so ist doch ihr weiterer Bestand durch positives Recht regelbar; eine mögliche Veränderung der Ehe wäre für ihn beispielsweise das Verbot der Ehescheidung (vgl. § 81). Und weil die Ehe für John Locke ein ‚freiwilliger‘ Vertrag zwischen vernunftbegabten Wesen ist, spricht nichts dagegen, dass die Vertragsparteien den Vertrag auch wieder kündigen. Aber die Ehepartner befinden sich dennoch nicht auf gleicher Augenhöhe.

„[82.] Ehegatten haben zwar ein gemeinsames Interesse, aber sie haben nicht dieselben Meinungen, und so werden sie unvermeidlich auch manchmal nicht denselben Willen haben. Es ist daher notwendig, daß irgendwo die letzte Entscheidung bzw. Herrschaft liegen soll. Und dies fällt naturgemäß dem Manne als dem Fähigeren und Stärkeren zu.“¹⁹

Während in der Ehe also das Letztentscheidungsrecht – von der Kindererziehung bis zur Nutzung des materiellen Eigentums – beim Manne liegt, hat die Frau doch ein Anrecht auf Eigentum, wie bei John Locke daraus hervorgeht,

dass ihr Mann im Krieg nur ‚sein‘ Eigentum nicht aber ihres verwirken kann (vgl. § 183). Hinweise auf diese eigenständige Position finden sich auch bei verwitweten Frauen.

Einige Regelungen des Eherechts bleiben bis weit in die Bundesrepublik hinein erhalten. Mit Ute Gerhard lässt sich zudem fragen, inwieweit diese Gewohnheitsrechte nicht auch noch weiter wirken²⁰: Bis ins Jahr 1953 besteht das Letztentscheidungsrecht des Ehemannes (§ 1354 BGB alte Fassung), bis ins Jahr 1959 der Stichtscheid des Vaters in Erziehungsfragen (aufgehoben durch ein Urteil des BVerfGe) und schließlich die bis 1977 verankerte vorrangige Pflicht der Frau zur Hausarbeit.

Die Diskriminierung der Frauen ist damit auf eine sehr breite Basis gestellt. Das Eherecht ist zwar nur ein Puzzle-Teil, aber die patriarchale Struktur wird in der Zusammenschau der Normen sichtbar.²¹ So ist in dem angesprochenen § 1354 BGB a. F. von den „ehelichen Pflichten“ und damit der Verfügungsgewalt über den Körper der Ehefrau die Rede. Die vorrangige Pflicht zur Hausarbeit schließt die Frauen aus der öffentlichen Sphäre der Erwerbsarbeit aus – mit den daran anschließenden Folgen einer nur schwer zu erlangenden selbstständigen Position im öffentlichen, im politischen Bereich. Die Konsequenz dieses alles überdauernden Ranges des Eherechtes ist die Verbannung der Frauen in die familiäre Privatheit. Mit der Herausbildung der bürgerlichen Öffentlichkeit im 18. Jahrhundert konstituiert sich die Trennung von Privatheit und Öffentlichkeit. Diese Entwicklung ist verbunden mit – wie Pateman anmerkt – dem Sturz der Väter und darauf folgend der Herrschaft der Brüder (*fraternité*). Soweit es das Eherecht betrifft scheint dieser Befund zutreffend zu sein. Fraglich bleibt aber, ob die Teilhabe am öffentlichen, politischen Leben unter den ‚Brüdern‘ als eine gleiche und freie Teilhabe gedacht werden kann.

Die Kontinuitäten im Eherecht und damit auch die Fortschreibung des Geschlechtervertrags erfolgt vom Naturzustand und dem absolutistischen Staat über die konstitutionelle Monarchie bis in die moderne Demokratie hinein. Soweit es das Wahlrecht betrifft erfolgt eine rechtliche Angleichung für Frauen im Übergang in den demokratischen Verfassungsstaat.²² Gleich den Kontinuitäten im Eherecht ist auch im politischen Bereich ein kontinuierlicher Übergang vom Absolutismus zur konstitutionellen Monarchie zu beobachten. Die Ausrichtung der politischen Ämter bleibt am Gemeinwohl orientiert, wird aber durch die Rückbindung an die Wählerschaft in eine stärkere Abhängigkeit zum Volk gesetzt. Die politischen Führer werden gegenüber dem Volk verantwortlich.²³ Das Amtsethos verschiebt sich vielleicht ein wenig – bleibt aber, geschlechterkritisch gewendet, patriarchalisch.

Jürgen Habermas zeigt in *Student und Politik* wie sich im liberalen Rechtsstaat die Interessen des dritten Standes (der Bourgeoisie, des Bürgertums) gegenüber den kleinbürgerlichen Interessen durchsetzen.²⁴ Letztendlich

bleibt die politische Mitbestimmung den Honoratioren vorbehalten. Die sich im 19. Jahrhundert entwickelnden Parteien sind im wesentlichen Honoratiorenparteien.²⁵

Das heißt, dass es sich um eine bestimmte Schicht – die großbürgerliche Schicht handelt und auch um bestimmte Männlichkeiten. Robert A. Dahl weist in seiner Studie *Who governs?* nach, dass es zunächst die Patrizierfamilien, dann die Unternehmer sind, die sich in der Politik engagieren und in machtvollen Positionen aufrücken.²⁶ Dies ist übrigens auch unabhängig vom politischen Wahlrecht; das Zensuswahlrecht wird in New Haven zwischen 1840 und 1850 aufgehoben. Die politische Beteiligung in Form der Übernahme von Ämtern bleibt einer kleinen Schicht von Männern vorbehalten, die sich diese Beteiligung auch leisten können. Politische Beteiligung, zumindest die konventionelle Beteiligung über die staatlichen Institutionen, bleibt zu allen Zeiten einem begrenzten Kreis an Menschen vorbehalten, die zudem bis zum Ende der konstitutionellen Monarchie, lediglich aus Männern besteht.

Als zentrales Ergebnis der politischen Entwicklung lässt sich festhalten: Das liberale Versprechen des allgemeinen Zugangs der Menschen zum politischen System und ihre Gleichheit vor dem Gesetz bleibt nicht nur für Frauen unerfüllt, sondern auch für die Masse der Männer. Die Annahme, dass der Übergang in die demokratische Gesellschaft bundesrepublikanischen Stils aufgrund des allgemeinen und gleichen Wahlrechts einen grundlegenden Wandel widerspiegeln hat sich als falsch erwiesen. Das Wahlrecht kann, um es mit Ute Gerhard auszudrücken, das ‚Fundament‘ oder die Grundlage eines neuen Verhältnisses der Geschlechter sein – keinesfalls ist es die ‚Krone‘ der demokratischen Bewegung. Ohne Zweifel war die Aneignung einer politischen Kompetenz für die Masse der Bürgerinnen und Bürger eine wichtige Aufgabe in der ersten deutschen Republik. Die Gewährung des Frauenwahlrechts stellt zugleich den Endpunkt einer langen Frauenrechtsbewegung dar,²⁷ wie es auch einen ersten politischen Schritt weg von der Ungleichheit der Geschlechter einleitet.

Wie weit die Angleichung der Geschlechter zu treiben ist, ist angesichts der alles überdauernden Einteilung der Welt in zwei Geschlechter fraglich. Was heißt heute ‚Ungleichheit der Geschlechter‘? Und was ist der politische Anteil an dieser Ungleichheit?

4. Warum die Zweigeschlechtlichkeit ein grandioser Irrtum ist.

Letzte Woche habe ich Susanne, die Frau eines Kollegen und ihre Tochter Hannah kennen gelernt. Susanne, eine aufgeschlossene junge Frau, abgeschlossenes Referendariat Gymnasium, kommentiert begeistert die Eskapaden ihrer 13-monatigen Tochter Hannah. Sie moniert, dass Hannah immer noch nicht die Haare richtig gewachsen seien. Ich schaue sie fragend an. „Na ja“, meint sie, „es wäre schön, wenn Hannah Locken hätte. – Zumindest,“ so fährt sie fort, „könnte ich ihr aber ein Schleifchen ins Haar machen, ,damit man sieht, dass sie ein Mädchen ist!.“

Wir kennen das alle. Gerade bei Säuglingen, aber auch bei vielen Kleinkindern fehlen eindeutige Signale, die uns das biologische Geschlecht anzeigen. Kleine Mädchen tragen dann Röcke, rosa Kleidung oder haben Schleifchen im Haar. Dass wir es mit zwei Geschlechtern im biologischen Sinn zu tun haben, dass es Jungen und dass es Mädchen gibt, scheint nicht zu bestreiten zu sein. Wenn es aber um die jeweils angemessenen Verhaltensweisen oder um die sozialen Zuschreibungen und Zuweisungen von Räumen und Chancen geht, dann wird schnell die Beliebigkeit dieser Zuschreibungen deutlich. Diese Beliebigkeit zieht dann allerdings eine umso heftigere Reaktion nach sich, um den Unterschied auch deutlich zu machen – schließlich war das immer schon so, mit den Mädchen und den Jungs.

In diesem Sinn hat Geschlecht mindestens zwei Komponenten: das biologische Geschlecht (*sex*) mit den primären Geschlechtsmerkmalen und das soziale Geschlecht (*gender*), das erst in den Handlungen der Menschen sichtbar wird. Die Herausbildung der Geschlechtsrolle ist ein interaktiver Prozess – ist eine eigenständige Leistung jedes Menschen, der damit auf die Erwartungen seiner sozialen Umwelt reagiert. Regine Gildemeister und Angelika Wetterer kritisieren in ihrem Ansatz zur sozialen Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit²⁸ die Herstellung eines kausalen Verhältnisses von *sex* und *gender*. Die Tatsache, eines bestimmten biologischen Geschlechts zu sein, sagt – so Gildemeister/Wetterer – nichts darüber aus, welches Konstrukt des sozialen Geschlechts dem jeweiligen Körper zugeschrieben wird.

Etwas weniger abstrakt ausgedrückt: Die Gebärfähigkeit der Frau sagt nichts darüber aus, ob sie für die Reproduktionsarbeit geeignet ist oder nicht. Das Gebärenkönnen zieht nicht zwangsläufig das Vermögen nach sich, die Versorgung der Kinder gewährleisten zu können. Tatsächlich ist das aber immer noch das gängige Geschlechterbild und das hat auch weitreichende Folgen für das, was man typische Frauenarbeit nennen könnte. Ist es dem weiblichen Arbeitsvermögen geschuldet, dass der Anteil von Frauen im Pflegebereich oder im Bereich des Sekretariats besonders hoch ist? Beide Ausformungen weiblicher Berufe können als idealtypisch gelten. Hier zeigt sich auch, dass Zuschreibungen nach dem Prinzip der Naturalisierung funktionieren. Gemäß

der Zuständigkeit im Reproduktionsbereich wird den Frauen und schreiben sich die Frauen selbst, die besondere Befähigung für den Pflegeberuf zu. Was als eine Form der Annehmlichkeit zu sehen war – die Frau gebärt und versorgt dann auch das Kind – wird zu einer gesellschaftlichen Form der Zuteilung von bestimmten Tätigkeiten. Und dabei handelt es sich, wie am Beruf der Sekretärin zu sehen ist, um hierarchisch aufgeladene Tätigkeiten, die auch einen bestimmten sozialen Status zuweisen. Noch im 19. Jahrhundert war der Beruf des Sekretärs ein Beruf gebildeter Männer mit einem hohen sozialen Status.²⁹

Die Unterschiede sind also gesellschaftlich vermittelt und keineswegs natürlicher Art. Das zeigt sich auch daran, dass es zwar eine Vorstellung von Weiblichkeit und von Männlichkeit gibt, diese aber in ihren realen Ausgestaltungen selbst so verschieden sind, dass man im Plural von Männlichkeiten und Weiblichkeiten sprechen muss.³⁰

Robert W. Connell beschreibt ‚Geschlecht‘ als Konfigurationen von Geschlechterpraxis, die in der Zeit veränderlich sind.³¹ Zwischen diesen Konfigurationen gibt es vielfältige Beziehungen, die nicht nur zwischen biologisch ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ verlaufen, sondern auch innerhalb dieser biologischen Klassen. Als die zentrale Männlichkeit nennt Connell die so genannte hegemoniale Männlichkeit, die als ein Ideal die Norm des Mannseins vorgibt. Im Mitteleuropa des 19. Jahrhunderts war das der preußische Landadel, der eine bestimmende Funktion in Wirtschaft, Politik und Verwaltung ausübte. Als eine modernere Form ist dann der Erfinder und Firmengründer zu nennen. Heute ist es der globalisierte Unternehmer, der frei von sozialen Bindungen sein Geld weltweit vermehrt – obwohl oder gerade weil ihm seine Ehefrau ‚den Rücken freihält‘.

Die hegemoniale Männlichkeit muss selbst gar nicht so viele reale Vertreter haben – es reicht, wenn die Idee von dieser Männlichkeit allgemein akzeptiert wird. Andere Männlichkeiten mit Merkmalen wie ‚schwul‘, ‚nicht weiß‘, ‚niedrigem beruflichem Status‘ werden untergeordnet. Dabei besteht für Männer, aber auch für Frauen die Möglichkeit, an der ‚patriarchalen Dividende‘ teilzuhaben. Mit der Unterordnung unter eine erfolgversprechende Norm partizipiert man am Ansehen der hegemonialen Männlichkeit. Im Fall der Arbeitsbeziehung funktioniert die Unterordnung über eine große Verfügbarkeit, die Bereitschaft Überstunden zu leisten, Arbeiten auch am Wochenende oder die Beteiligung an dem hierarchischen Spiel des kontinuierlichen Aufstiegs gegen uneingeschränkte Loyalität.

Männlichkeiten ordnen sich also in eine Geschlechterordnung ein, die man aufgrund ihrer prinzipiellen Änderbarkeit bei einem großen Beharrungsvermögen mit Connell als ‚Geschlechterregime‘ bezeichnen kann. Die Mechanismen des Ausschlusses und der hierarchischen Strukturierung treten bei biologischen Frauen offen zutage, etwa wenn es um die Verteilung der Hausarbeit bzw. die sog. kinderinduzierte Hausarbeit geht. Der Ausschluss und die Unterordnung

verschiedener Männlichkeiten ist dagegen wenig bewusst – welcher Mann sieht sich schon gerne als ‚Opfer‘ des Geschlechterverhältnisses.³²

Eine Zweiteilung der Gesellschaft besteht bei einer oberflächlichen Ansicht gesellschaftlicher Verhältnisse. Cornelia Behnke und Michael Meuser konstatieren einen Wandel der Leitbegrifflichkeit vom Begriff des ‚Patriarchats‘ zu dem des *gender* und des ‚Geschlechterregimes‘.³³ Das ist im Wesentlichen Ausdruck dessen, dass nicht allein das biologische Geschlecht über die gesellschaftlichen Zugänge entscheidet, sondern auch die eigene Positionierung innerhalb des Geschlechterregimes. Der grandiose Irrtum der Zweigeschlechtlichkeit liegt also nicht in dem biologischen Geschlecht. Es gibt den kleinen Unterschied, und das Spiel mit den sozialen Konventionen kann ja auch ein netter Zeitvertreib sein. Aber: Die Ableitung von bestimmten Aufgaben aus dem biologischen Geschlecht, die Zuweisung von bestimmten Sphären, die Strukturierung des Arbeitsmarktes und des politischen, des öffentlichen Raumes ist durch nichts gedeckt als nur durch Traditionen. Und diese Zuweisung ist eine politische Frage – eine von Strukturen und eine von Handeln.

5. Zur Legitimität staatlicher Ordnung

So wie die Geschlechter in eine Struktur (das Geschlechterregime) eingebettet sind und sich im Geschlechtshandeln konstituieren, so reagieren die Menschen in ihrem politischen Handeln auch auf die politischen Strukturen. Und wie die Zweiteilung der Gesellschaft als Struktur immer wieder vorgegeben wird und das Geschlechtshandeln beeinflusst, so wirken auch die Vorgaben der politischen Struktur und das was überhaupt als ‚politisch‘ angesehen wird auf das politische Handeln.

Die Begründung des Staatswesens erfolgt in seiner Notwendigkeit für das friedliche Zusammenleben der Menschen und den Schutz vor einem totalitären Zugriff des Staates auf das Privatleben. Die modernen Demokratien sind daher bei der scharfen Trennung der privaten und der öffentlichen Sphäre geblieben. Ganz in der liberalen Tradition John Lockes werden auf dieser Grundlage einige unumstößliche Normen formuliert, die einen demokratischen Standard garantieren sollen. So orientiert sich die Minimaldefinition der Demokratie zunächst an dem Prinzip der Rechtsstaatlichkeit mit den, schon bei Locke genannten Elementen der Rechtssicherheit („stehende Gesetze“), Rechtsgleichheit und Sanktionsgewalt („Richter mit Autorität“). Diesen Rahmenbedingungen sind heute auch die Regierungen unterworfen. Der zentrale Mechanismus der Anbindung der politischen Führer an den Volkswillen erfolgt über die Verantwortlichkeit.

„Großdemokratie ist ein Verfahren (und/oder Mechanismus) der a) eine offene Polyarchie erzeugt, deren Konkurrenz auf dem Wahl-Markt b) dem Volk Macht verleiht und c) insbesondere erzwingt, daß sich die Führer gegenüber den Geführten aufgeschlossen zeigen.“³⁴

Um die Konkurrenz auf dem ‚Wahl-Markt‘ zu garantieren, müssen weitere Bedingungen erfüllt sein. So ermöglichen die freie Meinung und Minderheitenrechte, wie das Recht auf Opposition, erst die Möglichkeit, eine Alternative – eine ‚Wahl‘ zu haben. Die Verantwortlichkeit der Regierung, bzw. dass „sich die Führer gegenüber den Geführten aufgeschlossen zeigen“, wird durch die Allgemeinheit der Wahl gefördert. Die Legitimität des politischen Systems basiert also auf den grundsätzlich gleichen Zugängen und – mit dem Mittel der Repräsentation von Interessen – auf dem Willen der Mehrheit der Bevölkerung.

Ein wesentlicher Punkt der feministischen Kritik besteht in der Formulierung von Fraueninteressen. Da bis in die siebziger Jahre Diskriminierungen offen in Form von Rechtsnormen angreifbar sind, kann wenigstens im Bereich dieser Benachteiligungen eine große Mehrheit unter den Frauen mobilisiert werden. Diese Mehrheit ist weit schwieriger zu beschaffen, wenn die Benachteiligungen subtiler sind und – wie mit dem Modell der hegemonialen Männlichkeit gezeigt – die Benachteiligungen gar nicht nur bei Frauen liegen. Damit ist das strukturelle Problem angesprochen, dass die Interessen von marginalisierten Menschen nur sehr schwer zu organisieren sind.

Ganz ähnlich der Vorstellung bei John Locke, dass die Interessen des gemeinen Volkes, der Ehefrauen und des Gesindes über die vermögenden Wahlbürger schon vertreten würden, da diese ja am Gemeinwohl orientiert seien, entspricht die Auffassung, dass die Auswahl der ‚Besten‘ über die demokratische Methode auch zur besten demokratischen Politik führt. Die Besonderheit beim Emanzipationskampf der Frauen besteht ja gerade in einer großen gesellschaftlichen Übereinstimmung mit einer Vielzahl von Männern, die die Zielsetzung der Gleichberechtigung unterstützen. Dennoch bleiben wesentliche Ausgrenzungsmechanismen erhalten. Im Gegensatz zur Legitimierung des politischen Systems fragen Seyla Benhabib und Linda Nicholson nach der Legitimität der sozialen Ungleichheit.³⁵ Diese ist, wenn man den Grundsätzen der Verfassung glaubt, durch das Staatswesen nicht gedeckt.

Anne Phillips zeigt, dass die sozialen und die politischen Verhältnisse eng miteinander verbunden sind.³⁶ Die soziale Benachteiligung hat ihre Entsprechung in der politischen Benachteiligung. Wenn man den Anspruch hat, eine möglichst paritätische Beteiligung der beiden Geschlechter (Phillips) zu erreichen, kommt man um eine Bearbeitung der sozialen Verhältnisse nicht herum. Phillips ist aber auch der Ansicht, dass umgekehrt eine 50-prozentige Beteiligung von Frauen im Parlament nichts an den sozialen Verhältnissen ändert. Es handelt sich hier also keineswegs um ein sich selbstregulierendes System, wie

es Sartori nahe legt, der, mit der demokratischen Methode und dem Wettbewerb, von jedem Interesse glaubt, dass es in die machtvolle Position der Vertretung durch die Regierung kommen kann. Für Anne Phillips ist dagegen klar, dass es ohne Eingriffe in die Methode zu keinen grundlegenden Veränderungen im Geschlechterverhältnis kommt.

Der Charme der Definition Sartoris liegt in der Kürze und der Einfachheit der Begründung der Demokratie. Sein grundlegender Irrtum ist allerdings, dass er sich damit einer möglichst wertfreien Definition der Demokratie annähert. Die heutigen Demokratien haben keinen Nullpunkt im Sinn einer plötzlichen Demokratisierung der Gesellschaft. Sie haben sich aus anderen politischen Ordnungen heraus entwickelt und dabei „nicht alles anders, aber vieles besser zu machen“ versucht.³⁷ Und auch die im politischen und im administrativen Bereich Tätigen sind in dem Geschlechterregime eingebunden und entsprechendem Handeln verpflichtet. Selbst wenn man von den Menschen, die vorwiegend im öffentlichen Raum tätig sind, annimmt, dass sie guten Willens sind, die Interessen des privaten Raumes und damit ihrer Partner und Kinder mitzuvertreten, so bleibt doch fraglich, ob sie überhaupt die Sensibilität aufbringen diese Interessen zu erkennen.

Das allgemeine Wahlrecht allein reicht also noch nicht aus, die Vielfalt der Interessen widerzuspiegeln. Zu fragen ist, welche grundlegenden Änderungen vorstellbar sind, die eine zustimmungswürdige Ordnung im Sinn der sozialen Gerechtigkeit ermöglichen.

6. Demokratie als Lebensweise

Anne Phillips spricht in ihrer Demokratiekritik von dem notwendigen „engendering“ der Demokratie. Hier sind sich Frauenforscherinnen und Männerforscher einig:

- es braucht einen Wandel der Geschlechtsrollenideologie
- es braucht die Wahrnehmung der Geschlechterpluralisierung
- und es braucht die Diskussion der Trennung von öffentlich und privat und es bedarf dort der Strategien, diese Trennung nicht weiterhin einen Faktor für die politische Ungleichheit sein zu lassen.

„Das Private ist politisch.“ Und es bleibt politisch, solange die darüber mittelten politischen Ungleichheitsbeziehungen erhalten bleiben. Eva Kreisky und Birgit Sauer entwickeln hierfür einen neuen Politikbegriff, der

die staatliche, die öffentliche Politik wieder an den gesellschaftlichen Raum zurückbindet.

„Wir begreifen Politik als die Regelung von gesellschaftlichen Beziehungen, d.h. von Identitäten und Interessen, von Beziehungen zwischen Männern und Frauen, zwischen Frauen wie auch zwischen Männern, also auch von Intimität und Sexualität.“³⁸

Notwendig sind also Strategien, die die privaten Beziehungen an einer demokratischen Norm ausrichten, die mit Connell als „Projekt sozialer Gerechtigkeit“³⁹ angesehen werden kann. Wenn man dieses Projekt als die Chancengleichheit einer autonomen Lebensgestaltung begreift, dann liegt es nahe, die Menschen selbst zu fragen, wie sie leben wollen. Wenn wir sowohl Intimität als auch politische Gemeinschaft als Formen lebensnotwendiger Bezüge oder Bindungsformen begreifen, dann sollte die Stärkung der Partizipation an den politischen Inhalten ein zentrales Anliegen von Geschlechterpolitik sein.

Im Folgenden sollen zwei ‚geschlechterdemokratische‘ Ansätze kurz beleuchtet werden, wobei der erste das Problem der Interessenvertretung von Frauen betrifft und der zweite einen konkreten Ansatz liefert, wie man die ‚Partizipationsdividende‘ einstreichen kann.

6.1 Innovative Potenziale von Politikerinnen

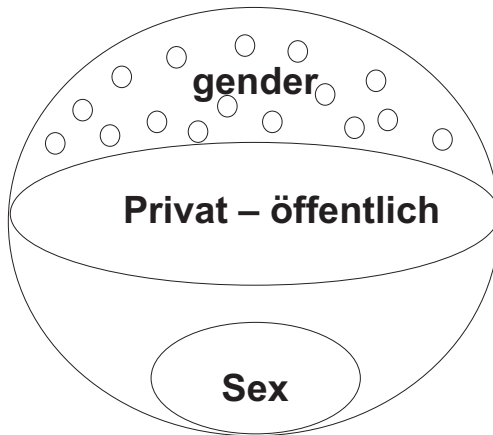
Brigitte Geißel wendet die besondere Belastung von Frauen in der Politik ins Positive. Sie sieht Politikerinnen nicht – wie allgemein üblich – unter dem Aspekt der Mehrfachbelastung, sondern betrachtet diese Vielfalt als Chance.⁴⁰ Ihre Idee ist, dass insbesondere Frauen einen Beruf erlernt haben, sich um die Familie kümmern und Freundschaften pflegen. Kommen sie in die Politik, haben sie gegenüber den meisten Männern einen deutlichen Vorteil: Sie kennen auch die private Seite des Lebens.

Im Anschluss an das Repräsentationsprinzip und die Vielfalt von Interessen lässt sich also sagen, dass die Mehrfachorientierten durch diese doppelte Verwurzelung die gesellschaftlichen Interessen – und zwar nicht nur von Frauen und Männern, Privaten und Öffentlichen, sondern auch von Kindern – wesentlich besser widerspiegeln als dies von den vorwiegend öffentlich Orientierten zu erwarten ist. Auf die (privaten) Frauen bezogen heißt das, dass die Forderung nach mehr Präsenz von Frauen in der Politik letztendlich doch zu einer besseren Vertretung von Frauen führt, weil ihr spezieller – häufig anzutreffender – Lebenszusammenhang von Zuständigkeiten für die Familie und Ausübung des Berufs die Realität von vielen Frauen ausmacht und daher auch eingebracht wird. Mehrfachorientierte können damit eine gesellschaftlich integrierende Funktion einnehmen.

Ich sehe hier die Möglichkeit, von der Zweigeschlechtlichkeit und den damit verbundenen – gleichwohl schwer zu identifizierenden – Interessen wegzukommen, und nach Interessen zu fragen, die aus den unterschiedlichen Handlungsräumen der Menschen stammen.



Das alte Geschlechtermodell ist gefangen in der Unausweichlichkeit des Geschlechts. Die Festlegung erfolgt biologisch. Die sozialen Rollen stehen von Anfang an fest. Anders der Ansatz ‚privater‘ und ‚öffentlicher‘ Interessen. Hier sind nicht nur Frauen im Sinn der Mehrfachorientierung beteiligt. Je besser der private Raum ausgestattet wird mit Ressourcen, desto besser – idealer wird die Repräsentation gesellschaftlicher Interessen sein. Da ist es auch unwichtig, wessen biologischen Geschlechts man/frau ist.



Diese Chancen werden allerdings nur ergriffen werden können, wenn die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verändert werden: Flexible Arbeitszeiten, Teilzeit und Möglichkeiten der Freistellung von der Berufsarbeit sind genauso wichtig, wie die partnerschaftliche Aufteilung der Familienarbeit.⁴¹

Grundlage ist daher auch ein anderes Geschlechterbild. Eines, das die integrierende Funktion der Mehrfachorientierten aufnimmt und die Bereiche auf ‚gleiche Augenhöhe bringt‘, wie es ihrer gesellschaftlichen Bedeutung ja auch angemessen ist.

6.2 Die Planungszelle

Eine andere Möglichkeit, die Beteiligten auf gleiche Augenhöhe zu bringen, stellt die so genannte Planungszelle dar. Peter Dienel propagiert sein Konzept seit er im Jahr 1977 eine ausführliche Darstellung veröffentlicht hat.⁴² Dienel hat eine Vision. Ausgangspunkt seiner Überlegungen war, dass die Vision ‚Demokratie‘ nicht umgesetzt werden könne – und zwar,

- dass sie nicht basisdemokratisch umgesetzt werden könne, weil zu viele Untereinheiten notwendig und die Wege bis zu den letzten Gremien damit zu weit wären,
- dass die Vision ‚Demokratie‘ auch nicht plebiszitär umgesetzt werden könne, weil die Themen zu vielfältig und zu komplex seien, als dass sie alle abgehandelt werden könnten,
- und dass sich dies auch nicht über das Internet bewerkstelligen ließe.

Und dennoch stellt Partizipation einen entscheidenden Wert dar, einen Schatz, den es zu heben gilt. Partizipation hat in Dienels Konzept zwei wesentliche Aspekte. Zum einen ermöglicht sie, das Wissen des und der Einzelnen für die Allgemeinheit verfügbar zu machen. Zum anderen bietet sie dem Individuum die Möglichkeit, sich für das Ganze verantwortlich zu fühlen, sich für übergreifende Interessen stark zu machen und in der Diskussion mit anderen die Notwendigkeit von Kompromisslösungen und den Weg dorthin zu erkennen.

Stellen sie sich vor, dass in einer Stadt ein neues Verkehrskonzept erarbeitet werden soll. Es werden Erhebungen zu den Verkehrsflüssen durchgeführt. Wer fährt wann wohin? Mit welcher Regelmäßigkeit usw. Eine Vielzahl von Experten – Koryphäen auf ihrem Gebiet, aus der ganzen Bundesrepublik – machen sich Gedanken, fertigen Gutachten an und entwerfen Modelle. Im besten Fall wird die Öffentlichkeit über die Zielsetzung eines neuen Verkehrskonzeptes informiert. Letztendlich hat man schöne Modelle, kann aber nicht sagen, ob diese auch angenommen werden.

Hier setzt nun die Planungszelle an. Per Zufallsauswahl werden 25 Bürger und Bürgerinnen ausgewählt.⁴³ Ihnen wird erklärt, dass ein neues Verkehrskonzept entwickelt werden soll und sie werden gefragt, ob sie bereit wären an einer etwa 4-tägigen Planungszelle teilzunehmen. Sie bekommen eine Aufwandsentschädigung in Aussicht gestellt. Dabei soll der Verdienstausschlag genauso berücksichtigt werden, wie die Betreuung von Kindern oder pflegebedürftigen Menschen. Kurz: Die Teilnahme wird in nicht unerheblichem Maße entlohnt.

Ziel der Planungszelle ist die Erstellung eines Bürgergutachtens, das die Ergebnisse der viertägigen Kleingruppenarbeit zusammenfasst. Den Bürgerinnen und Bürgern wird ermöglicht auf Zeit in eine verantwortliche Position zu rücken. Sie üben – gewissermaßen in Stellvertretung – die BürgerInnenrolle aus. Neben diesem staatsbürgerlichen Kompetenzgewinn müssen sie sich in den Kleingruppen immer wieder einigen, was Dienel als Aneignung sozialer Kompetenz beschreibt.

Um zu verhindern, dass ein paar der Teilnehmer den Ton angeben, wechselt die Besetzung der Kleingruppen täglich. So müssen sich immer wieder neue Gruppen zusammenfinden und neben den inhaltlichen Fragen auch den Umgang miteinander klären. Aus der Sicht der Stadtverwaltung steigt die Akzeptanz für die Entscheidung, weil Bürgerinnen und Bürger – ausgewählt nach dem Zufallsprinzip – daran teilgenommen haben.

Die Zufallsauswahl der Teilnehmer bewirkt,

- dass die Planungszelle sehr heterogen zusammengesetzt ist. Jeder und jede wird als fähig angesehen, mitzuarbeiten. Die Verteilung der beiden biologischen Geschlechter ist etwa 50:50.
- dass die Planungszelle als eine neutrale Gruppe angesehen werden kann, in der persönliche Interessen zurücktreten.

Erstaunlich sind die bisherigen Ergebnisse, die auf die schnellen Lernprozesse und die sehr guten Ergebnisse der Kleingruppenarbeit verweisen. Der wichtigste Effekt ist wohl die Erfahrung der Bürgerrolle, also der Möglichkeit

des Mitredens und der Erfahrung ‚für andere auch Meinungen mitzuvertreten‘. Die Orientierung am Gemeininteresse – an dem was der/die Einzelne dafür hält – ist eine Erfahrung, die die gesellschaftlichen Bindekräfte stärkt und der/dem Einzelnen signalisiert:

„Auch auf dich kommt es an.“

Anmerkungen

- 1 Zum 1.8.2001 ist das Gesetz zur eingetragenen Lebenspartnerschaft in Kraft getreten. Einem Eilantrag Bayerns und Sachsens hat das Bundesverfassungsgericht nicht stattgegeben. Vgl. „In Bayern muss das Jawort warten“, in: *Badische Zeitung*, 1. August 2001.
- 2 Vgl. Statistisches Bundesamt (Hrsg.): *Datenreport 1999*, Bonn 2000, S. 37ff. In 46,2% der deutschen Ehen leben ein, in 41,4% zwei und in 12,4% drei und mehr Kinder. Von den 13 Millionen Haushalten mit Kindern in Deutschland sind drei Millionen Haushalte von Alleinerziehenden oder nichtehelichen Lebensgemeinschaften – mit steigender Tendenz.
- 3 Vgl. Thorsten Lenz: *Frauenarbeit – Männerarbeit*, Marburg 2001.
- 4 Beispielhaft: Beate Hoecker: „Zwischen Macht und Ohnmacht: Politische Partizipation von Frauen in Deutschland“, in: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Politische Partizipation von Frauen*, Opladen 1998, S. 65-90.
- 5 Ute Molitor/Viola Neu: „Das Wahlverhalten der Frauen bei der Bundestagswahl 1998: Kaum anders als das der Männer“, in: *ZParl 2/99*, S. 252-267.
- 6 Peter Döge: *Männlichkeit und Politik: Krise der fordistischen Naturverhältnisse und staatlichen Forschungs- und Technologiepolitik i. d. BRD*, Bielefeld 1999.
- 7 Eine Ausrichtung, die neben der Schwerpunktbildung in der Forschungs- und Technologiepolitik auch die Leitbilder der Politik beeinflusst. So wird etwa das Prinzip der Nachhaltigkeit an technologische Entwicklungen der Ressourceneinsparung gekoppelt – kein Wort davon, dass Nachhaltigkeit auch einen veränderten Umgang mit Ressourcen im Alltag, ja vielleicht sogar Verzicht bedeuten könnte. Vgl. ebd. S. 167.
- 8 Im Grundgesetz: „Der Staat fördert die tatsächliche Durchsetzung der Gleichberechtigung von Frauen und Männern und wirkt auf die Beseitigung bestehender Nachteile hin.“ (Art. 3, Abs. 2, Satz 2, GG). Im EG-Vertrag: „[...] und die Gleichstellung von Männern und Frauen zu fördern.“ (Art. 3, Abs. 2, EG-Vertrag).
- 9 Carole Pateman: *The sexual contract*, Cambridge 1988. Das Einleitungskapitel liegt ins Deutsche übersetzt vor: Carole Pateman: „Der Geschlechtervertrag“, in: Erna Appelt/G. Neyer (Hrsg.): *Feministische Politikwissenschaft*, Wien 1994, S. 73-95.
- 10 Robert W. Connell: *Der gemachte Mann*, Opladen 1999.
- 11 Vgl. Cornelia Behnke/Michael Meuser: *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*, Opladen 1999. Die Autorin, der Autor sprechen von einem Wechsel der Leitbegrifflichkeit von ‚Patriarchat‘ zu *gender*. Während der Begriff ‚Patriarchat‘ die Zweigeschlechtlichkeit impliziert, ist der Begriff des *gender* offen für eine Vorstellung von Geschlecht, die sich nicht mehr an den biologischen Gegebenheiten orientiert. Die Machtbeziehungen – die Geschlechterverhältnisse – verlaufen nicht zwischen ‚den‘ beiden Geschlechtern, sondern auch

- durch die sog. biologischen Geschlechter hindurch. Ähnlich dem Begriff des Geschlechterverhältnisses bezeichnet ‚Geschlechterregime‘ auch die politische Dimension, zeigt zugleich aber auch die prinzipielle Änderbarkeit dieser Herrschaftsverhältnisse an. Zum Begriff ‚Geschlechterregime‘ vgl. Robert W. Connell: *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, Opladen 1999.
- 12 Giovanni Sartori: *Demokratietheorie* (orig. *The theory of democracy revisited*, 1987), Darmstadt 1992.
- 13 Eva Kreisky/B. Sauer: „Anti-Politikwissenschaft? Auf der Suche nach dem Geschlecht von Politik“, in: Dies. (Hrsg.): *Geschlecht und Eigensinn*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 7-23. Zur ‚Demokratie als Lebensweise‘ vgl. Barbara Holland-Cunz: *Feministische Demokratietheorie: Thesen zu einem Projekt*, Opladen 1998.
- 14 Im fünften Kapitel „Das Eigentum“ der zweiten Abhandlung führt John Locke aus: „27. [...] Über seine Person hat niemand ein Recht als nur er allein. Die Arbeit seines Körpers und das Werk seiner Hände [...] sind im eigentlichen Sinne sein.“ John Locke: *The second treatise of government*, Stuttgart 1983, S. 22. vgl. auch § 173. Die folgenden Angaben zu den Paragraphen entstammen dieser zweiten Abhandlung.
- 15 vgl. Seyla Benhabib/Linda Nicholson: „Politische Philosophie und Frauenfrage“, in: Iring Fetscher/Herfried Münkler (Hrsg.): *Pipers Handbuch der politischen Ideen*, München 1987, S. 531.
- 16 Nach dem Zensuswahlrecht waren nur etwa ein Fünftel der männlichen, volljährigen Bevölkerung wahlberechtigt. Siehe dazu: Rolf Meyer: *Eigentum, Repräsentation und Gewaltenteilung in der politischen Theorie von John Locke*, Frankfurt/M. u.a. 1991, S. 107.
- 17 Carole Pateman: *The sexual contract*, Cambridge 1988.
- 18 Wie stark aufgeladen die Reglementierung des Zusammenlebens von Menschen ist und welchen Bestand natürliche Erklärungsmuster auch heute noch haben, wird in der Diskussion zur sog. Homo-Ehe deutlich. Interessant ist, dass auch heute noch – trotz fundamental anderer Rahmenbedingungen, wie etwa der Kinderzahl pro Familie – die Ehe nach wie vor aufgrund ihrer Reproduktionsfunktion als besonders schützenswert angesehen wird. Die Vorstellung, dass ein Kind eine Mutter braucht, wird als natürliche Gegebenheit ins Feld geführt und entzieht sich der Regelbarkeit durch den Staat.
- 19 John Locke: *The second treatise of government*, Stuttgart 1983, S. 62.
- 20 Ute Gerhard: *Gleichheit ohne Angleichung. Frauen im Recht*, München 1990, 163f..
- 21 Vgl. Gerda Lerner: *Die Entstehung des Patriarchats*, Frankfurt/M. 1991, S. 295: „In einer umfassenden Bedeutung meint *Patriarchat* die Manifestation und Institutionalisierung der Herrschaft der Männer über Frauen und Kinder innerhalb der Familie und die Ausdehnung der männlichen Dominanz über Frauen auf die Gesellschaft insgesamt.“

- 22 Zu den ersten Parlamentswahlen der Weimarer Republik (1919) erhalten Frauen erstmals ein politisches Wahlrecht. Vgl. Ute Gerhard: *Gleichheit ohne Angleichung. Frauen im Recht*, München 1990.
- 23 Peter Graf Kielmansegg argumentiert im Anschluss an Wilhelm Hennis (1962) mit der engen Symbiose, die das Amtsprinzip mit dem Demokratieprinzip eingehe. Das Amtsprinzip erhält seine Funktion aus der damit verbundenen Verantwortlichkeit. In der historischen Herleitung wird aber die Beliebigkeit der Kombination der beiden Prinzipien deutlich. So schreibt Kielmansegg auch dem aufgeklärten Monarchen die Fähigkeit zu, sich in den Kategorien des Amtsprinzips als „erster Diener im Staat“ zu verstehen. Freilich eine virtuelle Verantwortlichkeit. Vgl. Peter Graf Kielmansegg: „Die Quadratur des Zirkels“. Überlegungen zum Charakter der repräsentativen Demokratie“, in: Ulrich Matz (Hrsg.): *Aktuelle Herausforderungen der repräsentativen Demokratie* (Sonderheft der *Zeitschrift für Politik*), München 1985, S. 9-41. Vgl. auch Wilhelm Hennis: „Amtsgedanke und Demokratiebegriff“, in: Ders.: *Die missverstandene Demokratie*, Freiburg (1962) 1973, S. 9-25.
- 24 Jürgen Habermas u.a.: *Student und Politik*, Neuwied 1961, S. 18.
- 25 Vgl. Peter Lösche: *Kleine Geschichte der deutschen Parteien*, Stuttgart u.a. 1993.
- 26 Robert A. Dahl: *Who governs?*, New Haven/London 1961: Dahl untersucht die Entwicklung der politischen Beteiligung in einer amerikanischen Stadt. Als größere Phasen kristallisieren sich heraus: 1784-1842 herrschen Patrizierfamilien. Nachdem zwischen 1840-50 in New Haven das Zensuswahlrecht aufgehoben wird, zeigt sich eine verstärkte Beteiligung von Unternehmern („entrepreneurs“), ab 1950 orientiert sich die Beteiligung dann stärker an Klasseninteressen und ethnischer Zugehörigkeit. Deutlich wird, dass trotz der Aufhebung des Zensuswahlrechts die politische Beteiligung v.a. eine Sache der Vermögenden ist.
- 27 Vgl. Ute Gerhard: *Gleichheit ohne Angleichung. Frauen im Recht*, München 1990.
- 28 Regine Gildemeister/A. Wetterer: „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“, in: Gudrun-Axeli Knapp/A. Wetterer (Hrsg.): *Traditionen-Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 201-254.
- 29 Wie weit die Berufe mit einem sozialen Status verbunden sind, wird an Berufsbezeichnungen deutlich. Bis ins 20. Jahrhundert war der Beruf des Sekretärs eine – hoch angesehene – Männerdomäne. Sprachliche Überreste finden sich in der Bezeichnung des ‚Generalsekretärs‘ – immerhin die leitende Funktion innerhalb der Vereinten Nationen. Als reiner Frauenberuf („Sekretärin“) wird die Tätigkeit heute wieder ‚umgeschrieben‘: Männer melden sich für die ‚Assistenz der Geschäftsleitung‘.
- 30 Vgl. Robert W. Connell: *Der gemachte Mann*, Opladen 1999.
- 31 Ebd. S. 92.

- 32 Zum Opferbegriff in der Männerforschung vgl. Hans-Joachim Lenz (Hrsg.): *Männliche Opfererfahrungen. Problemlagen und Hilfeansätze in der Männerberatung*, Weinheim 2000.
- 33 Cornelia Behnke/Michael Meuser: *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*, Opladen 1999.
- 34 Giovanni Sartori: *Demokratietheorie*, Darmstadt 1992, S.161ff..
- 35 Seyla Benhabib/Linda Nicholson: „Politische Philosophie und Frauenfrage“, in: Iring Fetscher/Herfried Münkler (Hrsg.): *Pipers Handbuch der politischen Ideen*, Band 5, München 1987.
- 36 Anne Phillips: *Geschlecht und Demokratie*, Hamburg 1995 (orig.: *Engendering Democracy*, 1991).
- 37 So charakterisierte Gerhard Schröder 1998 den Regierungswechsel und das Ziel seiner Amtszeit (Vgl. Regierungserklärung von Bundeskanzler Gerhard Schröder vom 10. November 1998 vor dem Deutschen Bundestag). Hier ist auch ein anderes Schröder-Zitat interessant: Im Zusammenhang mit dem Frauenministerium sprach er von „Frauen und Gedöns“. Vgl. Saarbrücker Zeitung, *Schröders Dame fürs „Gedöns“*, <http://www.sz-newsline.de/serien/minist7.htm>.
- 38 Eva Kreisky/B. Sauer: „Anti-Politikwissenschaft? Auf der Suche nach dem Geschlecht von Politik“, in: Dies. (Hrsg.): *Geschlecht und Eigensinn*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 7.
- 39 Robert W. Connell: *Der gemachte Mann*, Opladen 1999, S. 247.
- 40 Geißel, Brigitte: „Innovative Potenziale von Politikerinnen. Mehrfachorientierung auf Politik, Beruf und Privatleben“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 31-32/2000, S. 24-29.
- 41 Vgl. Thorsten Lenz: *Frauenarbeit – Männerarbeit. Politikwissenschaftliche Aspekte geschlechtlicher Arbeitsteilung*, Marburg 2001.
- 42 Peter C. Dienel: *Die Planungszelle. Der Bürger plant seine Umwelt. Eine Alternative zur Establishment-Demokratie*, Opladen (1977) 1992.
- 43 Ebd. S. 74.

Literatur

- Arendt, Hannah:** *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München 1981 (1958).
- Benhabib, Seyla/Nicholson, Linda:** „Politische Philosophie und Frauenfrage“, in: Iring Fetscher/Herfried Münkler (Hrsg.): *Pipers Handbuch der politischen Ideen*, Band 5, München 1987.
- Behnke, Cornelia/Meuser, Michael:** *Geschlechterforschung und qualitative Methoden*, Opladen 1999.
- Niedersächsisches Ministerium für Frauen, Arbeit und Soziales (Hrsg.):** *Gender-Mainstreaming. Informationen und Impulse*, Hannover 2001 (www.niedersachsen.de/MS1.htm (> Publikationen)).
- Connell, Robert W.:** *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, (orig. *Masculinities*, 1995), Opladen 1999.
- Dienel, Peter C.:** *Die Planungszelle. Der Bürger plant seine Umwelt. Eine Alternative zur Establishment-Demokratie*, Opladen 1992.
- Döge, Peter:** *Männlichkeit und Politik: Krise der fordistischen Naturverhältnisse und staatlichen Forschungs- und Technologiepolitik i. d. BRD*, Bielefeld 1999.
- Geißel, Brigitte:** *Politikerinnen. Politisierung und Partizipation auf kommunaler Ebene*, Opladen 1999.
- Geißel, Brigitte:** „Innovative Potenziale von Politikerinnen. Mehrfachorientierung auf Politik, Beruf und Privatleben“, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte*, B 31-32/2000, S. 24-29.
- Gerhard, Ute:** *Gleichheit ohne Angleichung. Frauen im Recht*, München 1990.
- Gildemeister, Regine/Wetterer, A.:** „Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion von Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung“, in: Gudrun-Axeli Knapp/A. Wetterer (Hrsg.): *Traditionen-Brüche. Entwicklungen feministischer Theorie*, Freiburg 1992, S. 201-254.
- Greven, Michael Th.:** *Die politische Gesellschaft: Kontingenz und Dezision als Probleme des Regierens und der Demokratie*, Opladen 1999.
- Habermas, Jürgen u.a.:** *Student und Politik*, Neuwied 1961.
- Hennis, Wilhelm:** „Amtsgedanke und Demokratiebegriff“, in: Ders.: *Die missverstandene Demokratie*, Freiburg 1973 (1962), S. 9-25.
- Hoecker, Beate:** *Politische Partizipation von Frauen: Kontinuität und Wandel des Geschlechterverhältnisses in der Politik; Ein einführendes Studienbuch*, Opladen 1995.
- Hoecker, Beate:** „Zwischen Macht und Ohnmacht: Politische Partizipation von Frauen in Deutschland“, in: Dies. (Hrsg.): *Handbuch Politische Partizipation von Frauen*, Opladen 1998, S. 65-90.
- Holland-Cunz, Barbara:** „Feminismus. Politische Kritik patriarchaler Herrschaft“, in: Franz Neumann (Hrsg.): *Handbuch politische Theorien und Ideologien*, Band 2, Opladen 1996, S. 357-388.

- Holland-Cunz, Barbara:** *Feministische Demokratietheorie: Thesen zu einem Projekt*, Opladen 1998.
- Janshen, Doris (Hrsg.):** *Blickwechsel. Der neue Dialog zwischen Frauen- und Männerforschung*, Frankfurt/M./New York 2000.
- Kielmansegg, Peter Graf:** „Die Quadratur des Zirkels‘. Überlegungen zum Charakter der repräsentativen Demokratie“, in: Ulrich Matz (Hrsg.): *Aktuelle Herausforderungen der repräsentativen Demokratie* (Sonderheft der Zeitschrift für Politik), München 1985, S. 9-41.
- Kreckel, Reinhard:** *Politische Soziologie der sozialen Ungleichheit*, Frankfurt/M. 1997.
- Kreisky, Eva:** „Diskreter Maskulismus. Über geschlechtsneutralen Schein politischer Idole, politischer Ideale und politischer Institutionen“, in: Eva Kreisky/B. Sauer (Hrsg.): *Das geheime Glossar der Politikwissenschaft*, Frankfurt/M./New York 1997, S. 161-213.
- Kreisky, Eva/Sauer, Birgit (Hrsg.):** *Feministische Standpunkte in der Politikwissenschaft, Eine Einführung*, Frankfurt/M./New York 1995 (Reihe *Politik der Geschlechterverhältnisse*, Bd. 4).
- Kreisky, Eva/Sauer, Birgit:** „Anti-Politikwissenschaft? Auf der Suche nach dem Geschlecht von Politik“, in: Dies. (Hrsg.): *Geschlecht und Eigensinn*, Wien/Köln/Weimar 1998, S. 7-23.
- Lenz, Hans-Joachim (Hrsg.):** *Männliche Opfererfahrungen. Problemlagen und Hilfeansätze in der Männerberatung*, Weinheim 2000.
- Lenz, Thorsten:** *Frauenarbeit – Männerarbeit*, Marburg 2001.
- Lerner, Gerda:** *Die Entstehung des Patriarchats*, Frankfurt/M. 1991.
- Locke, John:** *The second treatise of government*, Stuttgart (1690) 1983.
- Lösche, Peter:** *Kleine Geschichte der deutschen Parteien*, Stuttgart u.a. 1993.
- Meyer, Rolf:** *Eigentum, Repräsentation und Gewaltenteilung in der politischen Theorie von John Locke*, Frankfurt/M. u.a. 1991.
- Molitor, Ute/Neu, Viola:** „Das Wahlverhalten der Frauen bei der Bundestagswahl 1998: Kaum anders als das der Männer“, in: *ZParl* 2/99, S. 252-267.
- O’Brien, Mary:** *The politics of reproduction*, Boston 1981.
- Pateman, Carole:** „Der Geschlechtervertrag“, in: Erna Appelt/G. Neyer (Hrsg.): *Feministische Politikwissenschaft*, Wien 1994.
- Pateman, Carole:** *The sexual contract*, Cambridge 1988.
- Phillips, Anne:** *Geschlecht und Demokratie*, Hamburg 1995 (orig. *Engendering Democracy*, 1991).
- Rosenberger, Sieglinde:** *Geschlechter, Gleichheiten, Differenzen: eine Denk- und Politikbeziehung*, Wien 1996.
- Sartori, Giovanni:** *Demokratietheorie*, Darmstadt 1992 (orig. *The theory of democracy revisited*, 1987).
- Statistisches Bundesamt (Hrsg.):** *Datenreport 1999*, Bonn 2000.
- Walter, Willi:** „Gender, Geschlecht und Männerforschung“, in: Christina von Braun/Inge Stephan (Hrsg.):

Gender-Studien: eine Einführung,
Stuttgart/Weimar 2000, S. 97-115.

Zoll, Ralf: „Politikverständnis im Wandel. Die Abkehr der Studierenden von der Parteiendemokratie“, in: *APuZ* 32/97, S. 27-35.

Unter Männern

Bericht über eine Studie zur Situation von Frauen im Studium der Mathematik an der Universität Freiburg

I. Einleitung

„Über die gegenwärtige Situation der Frauen in der Mathematik ist wenig bekannt.“² Zu diesem Schluss kommt Irene Pieper-Seier in ihrem Bericht über Frauenforschung in der Mathematik. Eine wichtige Ursache ist sicher in der ‚Natur‘ des Faches Mathematik selbst zu finden: Denn im Allgemeinen wird Mathematik als eine Wissenschaft gesehen, die sich auf abstrakte Objekte bezieht, die von menschlichen Empfindungen, Beziehungen und Bedürfnissen nicht berührt werden. Wo sollte da ‚Geschlecht‘ eine Rolle spielen? Mit der Methode des logischen Schließens und mit dem axiomatischen Aufbau der Theorien scheint die Mathematik keinen *gender-bias* zu kennen. Doch ist die Mathematik in ihrer zweieinhalbtausendjährigen Geschichte in einem historischen Prozess von Menschen entwickelt worden (wie jede andere Wissenschaft auch), und zwar fast ausschließlich von Männern, so dass nicht ausgeschlossen werden kann, dass das Geschlechterverhältnis auch in der Mathematik Spuren hinterlassen hat. Die Entwicklung von forschungsleitenden Fragestellungen z. B. ist dabei nicht den Gesetzen der Logik unterworfen. Eine Reflexion über die Methoden des Faches wird nicht als Teil mathematischer Arbeit gesehen, sondern als ‚Grundlagen der Mathematik‘ zu einer Randdisziplin, wie auch Mathematikgeschichte und Mathematikdidaktik. Auch Anwendung und Nutzung von mathematischen Ergebnissen sind nicht ausschließlich objektiven Kriterien unterworfen.

Eine Frauenforschung in der Mathematik setzt bei den so genannten Randdisziplinen an und hat dort zu verschiedenen Aspekten bereits Arbeiten vorgelegt³. Ein wichtiger Aspekt ist dabei die Situation der Frauen in der Mathematik. Denn nach wie vor gilt die Mathematik in Deutschland als Männerdomäne. Das kann nicht ohne Auswirkungen auf die Ausbildungs- und Arbeitssituation von Frauen bleiben. Genau diese interessiert uns: Wie

die Ausbildungssituation für Frauen in der Mathematik an der Universität Freiburg aussieht, wollten wir untersuchen. In einem ersten Schritt wurden dazu Studentinnen befragt.⁴ Es wurde die Methode der qualitativen Befragung gewählt, da sie gegenüber der quantitativen Befragung mittels standardisierter Fragebögen den Vorteil der größeren Offenheit bietet: Dabei wird nicht von vorab formulierten Hypothesen der Forschenden ausgegangen, so dass das Forschungsfeld nicht prädeteminiert wird, vielmehr erhalten die Befragten Freiräume für ihre persönlichen Wirklichkeitsdefinitionen und für die für sie relevanten Themen.

Für die Interviews wurde ein Leitfaden entwickelt mit Fragen zu verschiedenen Themenkomplexen. Dabei ging es um die Situation im Studium, das Verhältnis zu den Lehrenden und um die Bedeutung der Kommilitoninnen und Kommilitonen. Das Verhältnis von Studium und Privatleben und Fragen nach den Zukunftsperspektiven der Studentinnen rundeten den Leitfaden ab. Die Probleme, die die Studentinnen als Frau unter Männern haben, wurden nicht direkt, sondern im Rahmen von verschiedenen der vorgenannten Themen angesprochen.

Die befragten Studentinnen wurden über Aushänge und direkte Kontakte der (damaligen) Frauenbeauftragten der Mathematischen Fakultät, Karen Günzel, angesprochen. Zwei von ihnen studierten Mathematik für das Lehramt (m3, m4) und drei im Diplomstudiengang (m1, m2, m5). Die Interviews, die auf Tonband aufgezeichnet wurden, dauerten zwischen 30 und 60 Minuten. Im Folgenden sollen die Ergebnisse zu verschiedenen Themenkomplexen dargestellt werden, um dann in einer Schlussfolgerung ein erstes Fazit zu der Situation von Frauen an der Mathematischen Fakultät zu ziehen.

II. Ergebnisse

1. Die Situation im Studium

Zwei wichtige Aspekte werden in den Interviews immer wieder deutlich: Zum einen ist die Arbeitssituation geprägt durch den hohen Anspruch der Mathematik und durch den daraus folgenden Druck und Frust. Zum anderen sind die Studentinnen alle stark intrinsisch motiviert: Sie studieren aus Interesse am Fach und schöpfen ihre Befriedigung und Motivation weitgehend aus diesem Interesse.

Alle Befragten stimmen der Aussage zu, Mathematik sei die Krone der Wissenschaft, und sie meinen auch, dass Mathematiker und Mathematikerinnen besonders klug sind. Für m2 ist die damit verbundene Haltung auch eine gewisse Überlebensstrategie im Studium gewesen:

„M2: [...] vielleicht brauch' man das, um die ersten beiden Semester zu überstehen, [...] Aber so 'n bisschen ist es schon so, dass glaub' ich auch ich irgendwie (überlegt) ja, irgendwie die Fähigkeit zur Mathematik, zum mathematischen Denken oder so relativ hoch schätze.“ (m2, Z. 47-50)⁵

Neben dem Selbstschutzeffekt dieser Einstellung – um mit der Frustration, die wohl für die meisten am Anfang des Studiums steht, umzugehen – weckt sie zugleich auch gewisse Selbstzweifel bei den Studierenden, ob sie dem hohen Anspruch denn auch gerecht werden können. Denn der fachlich hohe Anspruch geht einher mit einer hohen zeitlichen Beanspruchung der Studentinnen und führt dazu, dass gerade die ersten Semester reich an Frustrationen sind und ein großes Durchhaltevermögen erfordern. Entsprechend hoch sind auch die Abbruchquoten in den ersten Semestern.⁶

Alle von uns befragten Studentinnen fühlen sich phasenweise unter Druck und haben nicht immer das Gefühl, gut mitzukommen. In den Äußerungen wird auch deutlich, dass es in Mathematik unbedingt notwendig ist, permanent am Ball zu bleiben, da man sonst sehr schnell den Anschluss verliert. Entmutigend ist es für fast alle, wenn sie den Stoff nicht verstehen, obwohl sie viel Zeit investieren. Auch schlechte Vorlesungen werden als Quelle der Frustration genannt. Durch den Austausch mit KommilitonInnen bewältigen m2 und m4 diese Entmutigung:

„M4: Dass man halt nicht so ganz alleine da ist, sondern dass es eher so ist ‚Ja sag' mal, haste das jetzt verstanden?‘ oder so ‚Nein‘, ‚Nein‘ und von allen Seiten, dann fühlt man sich so ein bisschen wohler als wenn man irgendwo alleine sitzt und denkt, alle verstehen es aber verstehen es eigentlich gar nicht, nur man weiß es nicht, dass sie's nicht verstehen.“ (m4, Z. 481-486)

Vor allem zu Beginn des Studiums sind die Studentinnen bezüglich ihrer eigenen Leistungen sehr unsicher und auch frustriert. Problematisch ist diese Verunsicherung und Frustration in den ersten Semestern v.a. auch deshalb, weil die Studierenden von den Lehrenden wenig Rückmeldung bezüglich ihrer Leistung bekommen. Die häufigste Quelle der Rückmeldungen sind nach Einschätzung der von uns befragten Studentinnen Noten und Prüfungen. Da es die ersten Noten im Vordiplom gibt, dauert es relativ lange, bis die Studierenden ihre Selbsteinschätzung mit der Notengebung vergleichen können. Für die Lehramtsstudentinnen war entsprechend die Zwischenprüfung ein Schlüsselerebnis bezüglich der Selbsteinschätzung.

Von Seiten der Professoren kommt nach Einschätzung der Befragten wenig Unterstützendes. Wenn die Studierenden Feedback durch Professoren erhalten, dann geschieht das oft nicht direkt:

„M2: [...] und dann so Sachen, wenn man irgendwie von einem, bei dem man geprüft worden ist, angesprochen wird, ob man nicht nächstes Semester die und die Vorlesung tutorieren will oder so, kann man sich überlegen, dass man vielleicht nicht [...] ganz schlecht ist.“ (m2, Z. 30-33)

Mehr Rückmeldung gibt es schon in Tutoraten und Seminaren. Doch insgesamt lässt sich sagen, dass von ‚offizieller‘ Seite, d.h. durch die Lehrenden in der Mathematischen Fakultät wenig Rückmeldung kommt, was auf Seiten der Befragten auch zu Unsicherheit und Frustration gerade zu Anfang des Studiums führen kann. Diesen Mangel können einige Studentinnen durch die Zusammenarbeit mit anderen KommilitonInnen auffangen.

Die Frage, woher die Probandinnen dennoch Motivation zum Studium bekommen, wurde recht unterschiedlich beantwortet. Einige sind sich jedoch, dass die Motivation nicht von den Lehrenden kommt. Die größte Rolle spielt das Interesse am Fach Mathematik (m2, m3, m4, m5) und damit einhergehend eine Selbstmotivation:

„M3: Und, ja sobald man sich dann in ein Thema reingearbeitet hatte, hat’s ja dann auch Spaß gemacht, und dann kam die Motivation auch vom Fach selbst.“ (m3, Z. 43-44)

Darüber hinaus nennen die Befragten m2 und m4 den Erfolg des Verstehens und den Beweis dadurch, dass auch Frauen Mathematik können, als motivierend, m1 und m2 werden auch von ihren Mitstudierenden motiviert, während für die beiden Lehramtsstudentinnen m3 und m4 das Ziel des Abschlusses motiviert, weiter zu machen. Beide Lehramtsstudentinnen studieren jedoch auch aus Interesse am Fach selbst. Mit ihrer Motivation, den Abschluss zu erreichen, unterscheiden sie sich jedoch eindeutig von den Diplomstudentinnen.

Insgesamt kommt also bei allen befragten Studentinnen eine starke intrinsische Motivation zum Ausdruck: Das Interesse am Fach und das Erfolgserlebnis, wenn sie sich in neue mathematische Felder eingearbeitet haben und nach langem Rätseln und Knobeln die Sachen verstehen.

2. Kontakte zu den Lehrenden

Kontakte zu den Lehrenden haben die Studierenden im Rahmen ihrer Diplomarbeiten, zum Klären des Diplomarbeitsthemas, bei Verständnisfragen nach den Vorlesungen und bei Fragen zu Prüfungen. Insgesamt halten sich die Kontakte zu den Lehrenden stark in Grenzen, v.a. die zu den Professoren. Die Diplom-Studentinnen haben sogar das Gefühl, dass der Kontakt im Laufe des Studiums weniger wird.

Wie wir oben schon gesehen haben, erhalten die Studierenden wenig Feedback durch die Professoren. Entsprechend fühlen sich auch die wenigsten von den Professoren gefördert. Nur eine der Studentinnen nennt konkret Förderung von Seiten der Lehrenden bzw. Professoren, andere beklagen eher den Mangel an Förderung.

„M4: Also es ist schon, die Professoren kommen und sagen, ja, ‚Guten Morgen‘ und dann geht’s los und dann gehen se wieder. Sicherlich sind sie für Fragen immer da, aber, wenn man direkt nach der Vorlesung da hingehet und irgendwas fragt, also da hat man eh’ die Hälfte nicht verstanden, wenn man’s nicht nachgearbeitet hat und dann danach zu fragen, das bringt auch nichts. Also wenn, dann müsste es halt so sein, wenn man sich hinsetzt und das nachgearbeitet hat, dass man dann vielleicht noch mal irgendwie hinterher, ja, so ’ne Anlaufstelle hat, wo man einfach so Fragen klären kann. Und da hab’ ich einfach nicht so das Gefühl, dass da die Bereitschaft vorhanden ist [...] nach-zuhelfen.“ (m4, Z. 144-156)

Alle Probandinnen bis auf m2 fühlen sich jedoch gefördert durch die Zusammenarbeit mit ihren KommilitonInnen, sei es in der Gruppenarbeit der privaten Arbeitsgruppen, Übungsgruppen oder durch privaten Austausch.

Die Ursachen für den Mangel an Kontakten zwischen Professoren bzw. Lehrenden und Studierenden sind sicher vielfältig und komplex. Unterschiedliche Gründe werden von den befragten Studentinnen dafür angeführt:

M4 hat manchmal das Gefühl, Professoren mit ihren Fragen zu stören:

„M4: Aber, na ja, es war dann so, kam man rein und dann meint’ ich so ‚Entschuldigung, ich hoff’ ich stör’ nicht.‘ ‚Ja doch, Sie stören, aber können Sie trotzdem kurz reinkommen. Ich hab’ zwar keine Zeit, aber‘. Na ja, es ist dann immer so, dass man kein gutes Gefühl dabei hat.“ (m4, Z. 377-380)

Dementsprechend wünscht sie sich, mehr Ansprechpartner an der Fakultät für fachliche Fragen zu haben.

Die Studentin m3 macht dagegen den Massenbetrieb der Universität für mangelnden direkten Kontakt zu den Lehrenden verantwortlich. Und m2 sieht den Grund für geringe Kontakte zu Professoren und Lehrenden in einer gewissen Scheu vor deren Autorität:

„M2: Das ist eigentlich, ja, das ist halt irgendwie so ‘ne komische Scheu oder so, die eigentlich blöd ist...

I: ‘Ne Scheu vor was genau denn?

M2: Ja weiß ich nicht. Der fachlichen Autorität oder vielleicht sogar der Autorität, keine Ahnung. Irgendwie überlegt man sich drei Mal, ob die Frage nicht dumm ist, bevor man hingeht (lacht). Weiß nicht.“ (m2, Z. 272-281)

Insgesamt lässt sich aus den Äußerungen der Befragten schließen, dass der Kontakt zu den Lehrenden und gerade auch zu den Professoren nicht besonders gut ist und sich nur auf das Notwendigste beschränkt.

Der Grund dafür wird einerseits bei den Studierenden selbst gesehen, die in dieser Richtung eher zurückhaltend sind, andererseits werden Kontakte auch durch äußere Faktoren wie die Masse der Studierenden erschwert und von Seiten der Professoren scheint ebenfalls keine Initiative für einen besseren Kontakt auszugehen. Stattdessen versuchen alle, ihre Fragen mit KommilitonInnen oder AssistentInnen zu klären.

3. Die Bedeutung der Kommilitoninnen und Kommilitonen

Wie wir schon oben gesehen haben, ist der Kontakt zu den Kommilitonen und Kommilitoninnen ein wichtiger Ausgleich für den Mangel an fachlichen Kontakten zu den Lehrenden. Alle befragten Studentinnen können sich mit ihren Mitstudierenden gut über fachliche Themen austauschen, wobei m3 kritisiert, dass sich der Kontakt oft auf das Fachliche beschränkt und sich darauf reduziert, welche Aufgabe wer wie gemacht hat. Aber alle anderen haben auch über das Fachliche hinaus guten Kontakt zu den Mitstudierenden, wobei zwischen Studium und Privatem getrennt wird.

Alle Probandinnen lernen zumindest phasenweise – v.a. im Grundstudium – in Arbeitsgruppen zusammen mit anderen KommilitonInnen. In diesen Arbeitsgruppen werden vor allem die Übungszettel der Vorlesungen gemeinsam bearbeitet und damit zusammenhängende offene Fragen geklärt. Das gemeinsame Lernen in Gruppen ersetzt offensichtlich teilweise die fehlende Rückmeldung und fängt den Frust der Studierenden auf. Die Größe der Arbeitsgruppen variiert von zwei bis acht; als ideal werden drei oder vier StudentInnen gesehen.

Alle haben sich in ihren Arbeitsgruppen von den anderen anerkannt gefühlt, m2 stellt jedoch personenabhängig auch eine gewisse Konkurrenzsituation in den Gruppen fest:

„M2: also ich weiß nicht, also bei manchen Leuten entwickeln sich einfach irgendwie Konkurrenzsituationen. Also es gibt Leute, bei denen ich spontan fünf Mal sagen kann. ‚Versteh‘ ich immer noch nicht, tut mir leid, erklär es mir noch mal.‘, und es mir nichts ausmacht und bei anderen stört es mich und ich merke, also, ich will jetzt aber... Und das ist aber glaub‘ ich einfach ‚ne Sache, ob man mit den Leuten gut zurecht kommt irgendwie.“ (m2, Z. 139-143)

Dabei kann es auch unabhängig von den anderen Gruppenmitgliedern ganz unterschiedlich empfunden werden, wenn ein Niveauunterschied in der Lerngruppe vorhanden ist. Die einen sehen es sowohl als Vorteil für die Besseren in der Lerngruppe, da diese durch das Erklären sehr viel lernen können. Zugleich ist es natürlich von Vorteil für diejenigen, die eine Sache noch nicht verstanden haben, wenn jemand da ist, der oder die es ihnen erklären kann. Doch manche fühlen sich eher unter Druck, wenn sie in der Gruppe langsamer sind und meinen, die Gruppe aufzuhalten.

Die beiden Befragten m1 und m3 lernen inzwischen – anders als im Grundstudium – hauptsächlich zusammen mit anderen Frauen, geben für diese Entwicklung jedoch keine nähere Erklärung. Die Diplomstudentin m2 lernt dagegen in Gruppen, in der hauptsächlich Männer sind, während m4 und m5 in relativ gemischten Gruppen arbeiten. Während in den Frauengruppen (m1, m3) keine Konkurrenz erlebt wird, scheint dies eine Rolle in gemischten (m4) und fast reinen Männergruppen zu spielen. Dieser Befund deutet möglicherweise auf einen Zusammenhang zwischen dem Erleben von Konkurrenz und dem Geschlecht der Gruppenmitglieder hin.

Danach befragt, ob es Unterschiede im Kontakt zu Kommilitoninnen und Kommilitonen gibt, meinen die beiden Diplomstudentinnen m1 und m2 gewisse Unterschiede auszumachen, die sie aber nicht näher erläutern. Einig sind sich m2 und m3, dass Unterschiede am Einzelfall zu beurteilen sind und man nicht pauschal von geschlechtsspezifischen Differenzen sprechen sollte. Die beiden Studentinnen m4 und m5 sehen eigentlich keine Unterschiede im Kontakt zu männlichen und weiblichen Studierenden, m5 räumt jedoch ein, oft mit den männlichen besser zurecht zu kommen (so muss es für sie doch einen Unterschied machen).

Zu dem Auftreten von Männern räumen alle Probandinnen außer m5 ein, dass sich Männer mit ihrem Wissen eher profilieren. Manche beobachten, dass Männer mit ihrem Wissen eher angeben als Frauen, andere meinen, dass Männer öfter Frauen etwas erklären, auch wenn diese das gar nicht wissen wollen.

Ein Konkurrenzverhältnis zu ihren männlichen Mitstudenten sehen die Probandinnen eigentlich nicht, m4 hat jedoch eine gewisse Konkurrenz in Prüfungssituationen beobachtet, wobei die Leistungen von Frauen eher abgewertet werden:

„M4: Ja es ist halt oft so, wenn Frauen richtig gut sind, und das sind einige, die auch Diplom machen, die sind wirklich gut, dass das dann immer so ein bisschen abgetan wird von den guten Jungen. ‚Ja die lernt halt viel.‘ oder ‚Na ja, so gut ist se nicht, also schon ganz in Ordnung, aber na ja.‘ Irgendwie wird das immer so relativiert.“ (m4, Z. 810-813)

Auffällig an den Antworten zu diesem Fragenkomplex ist, dass zunächst alle geschlechtsspezifische Differenzen abstreiten, bei näherem Nachfragen wird jedoch deutlich, dass alle Probandinnen gewisse Unterschiede festgestellt haben. Dass diese zunächst jedoch nicht erwähnt werden, kann als relativ typisch für Frauen in einem männerdominierten Bereich gewertet werden (siehe auch Kapitel 6.3 Diskriminierungen).

Insgesamt empfinden die Diplomstudentinnen das Klima und die Atmosphäre im Studienfach Mathematik als gut, während die Lehramtsstudentinnen das Klima teilweise zu leistungsorientiert und verbissen finden:

„I: Wie ist denn so Ihrem Eindruck nach die Atmosphäre und das Klima im Fach?

M4: (überlegt) Ja (überlegt). Na ja nicht unbedingt so, dass ich halt hier irgend mehr Zeit als nötig verbringen möchte. [...] Also es ist halt so, wenn ich an die Sport-Uni komme, dann ist das ganz anders, oder Geo. Da kennt man sich und man sagt so ‚Hallo‘ und man redet ein bisschen und man sitzt beisammen und klönt und. Das möchte ich einfach hier nicht so machen, weil, ja, es ist halt nicht so offen, nicht so herzlich, sondern eher ’n bisschen verbissen.“ (m4, Z. 513-540)

Die Lehramtsstudentin m3 meint jedoch, dass sich das Klima im Hauptstudium positiv verändert hat. Möglicherweise hat dies auch mit der Trennung von den DiplomstudentInnen zu tun.

Fraglich ist jedoch, warum die Diplomstudentinnen das Klima positiver bewerten als die Lehramtsstudentinnen. Dies kann damit zusammenhängen, dass die Lehramtsstudentinnen auch andere Fächer studieren und deren Atmosphäre kennen lernen, die sich dann stark von der in der Mathematik unterscheiden. Möglich und wahrscheinlich ist aber auch, dass das Empfinden der Diplomstudentinnen als Überlebensstrategie bzw. als Lösung kognitiver Dissonanz⁷ zu werten ist, da sie ihr ganzes Studium in der Mathematik verbringen und keine (universitären) Ausweichmöglichkeiten haben.

4. Studium – Privatleben

Der Zeitaufwand für das Mathematikstudium wechselt im Verlauf des Studiums und ist, da sind sich die Befragten einig, im Grundstudium (und bei der Diplomarbeit) besonders hoch. Als zu hoch empfindet m1 den Zeitaufwand bei der Diplomarbeit und die beiden Lehramtskandidatinnen für das gesamte Studium. Für ihr Privatleben haben die Diplomstudentinnen im Prinzip genug Zeit. Dagegen wünschen sich die beiden Lehramtskandidatinnen mehr Zeit für ihr Privatleben.

Zu überprüfen wäre, ob der hier gefundene Unterschied darauf zurückzuführen ist, dass der Lehramtsstudiengang zeitaufwändiger ist, da sie zwei Fächer studieren, oder ob die Prioritätensetzung der Diplomstudentinnen im Vergleich zu den Lehramtsstudentinnen eine andere ist, nämlich dass für erstere das Mathematikstudium eine höhere Gewichtung hat. Nach der Bedeutung des Studiums für ihre Zufriedenheit gefragt, geben m1 und m5 dieses als wichtig an, während es bei den anderen eher als eingeschränkt wichtig gesehen wird:

„M3: Na ja, es war natürlich schon wichtig, weil es die Hauptbeschäftigung war. Insofern hat's ja schon seinen Wert daher. Aber es gab natürlich auch andere Sachen in privaten Bereichen, die eine Rolle gespielt haben, also es war nicht das Allumfassende Ausschlaggebende.“ (m3, Z. 300-308)

Bei keiner der Befragten setzt sich der Freundeskreis hauptsächlich aus Mitstudierenden der Mathematik zusammen: Während m1 ihren Freundeskreis vor allem außerhalb des Studiums hat, ist er bei allen anderen eher gemischt. Inwieweit dieser Befund, dass höchstens ein Teil des Freundeskreises ebenfalls Mathematik studiert, typisch für Mathematikstudierende oder nur für Frauen in der Mathematik ist, müsste in einem Vergleich überprüft werden.

5. Zukunftsperspektiven

Über ihre Zukunftsperspektiven reden m3 und m5 mit anderen Leuten häufig, m1, m2 und m4 nur manchmal. Dies scheint unter anderem mit dem Fortschritt ihres Studiums zusammenzuhängen: Für die Frauen, die sich dem Ende des Studiums nähern, ist natürlicherweise auch die Überlegung zu dem ‚Danach‘ naheliegender, während bei größerem Abstand zum Abschluss die Bewältigung der gerade anstehenden Probleme drängender ist.

Nur eine der befragten Mathematikstudentinnen ist sich bezüglich einer späteren Berufstätigkeit bereits sehr sicher, alle anderen wissen es noch nicht genau: An der Uni zu bleiben überlegen m1 und m2, die EDV-Branche stellt

für m2 und m3, die freie Wirtschaft für m2 und m5 eine Möglichkeit dar. Die Vereinbarkeit von beruflichen und privaten Wünschen sehen m1, m3 und m4 relativ optimistisch, bei m4 war dieser Aspekt auch ausschlaggebend für die Wahl ihres Studienganges: Lehrerin ist für sie der optimale Beruf um Familie und Beruf zu vereinbaren.

Diese Überlegungen spielen möglicherweise eine große Rolle für Frauen in der Mathematik und würden den höheren Frauenanteil bei den Lehramtskandidatinnen mit erklären. Die beiden Diplomstudentinnen m2 und m5 sehen dementsprechend bei der Vereinbarkeit von beruflichen und privaten Wünschen eher Probleme. Es fällt jedoch auf, dass in allen Äußerungen der Befragten hierzu ein ziemlich traditionelles Bild von Familie zu Tage kommt: Keine der Probandinnen hinterfragt die klassische Rollen- und Arbeitszuweisung, alle sehen das Problem der Vereinbarkeit von Beruf und Familie als Frauenproblem. Dies scheint uns auch nicht verwunderlich zu sein, da dies die konventionelle Sicht in allen gesellschaftlichen Bereichen spiegelt: Medien, Politik, Arbeitsmarkt etc.

6. Unter Männern

6.1. *Minderheitenstatus von Frauen in der Mathematik*

Den unterschiedlichen Frauenanteile im Diplom- und Lehramtsstudiengang entsprechend fühlen sich die Diplomstudentinnen als Frau in der Minderheit, die Lehramtsstudierenden jedoch nicht. Nur in den ersten Semestern haben sich auch die Diplomstudentinnen nicht als exponierte Minderheit empfunden, weil dort noch viele Veranstaltungen mit den Lehramtsstudierenden gemeinsam absolviert wurden. Dort schätzten sie den Frauenanteil auf ca. 30%.

Der Minderheitenstatus wird von den Diplomstudentinnen allerdings unterschiedlich bewertet. M1 und m2 finden es schade, dass im Hauptstudium der Frauenanteil im Diplomstudiengang sinkt und fühlen sich entsprechend unwohl:

„M2: Ein klein bisschen unwohl fühl' ich mich, wenn ich in meinem Seminar mit sechzehn Leuten sitze und die einzige Frau bin. [...] also ich, ich fühl' mich einfach so ein bisschen exponiert irgendwie.“ (m2, Z. 360-363)

Ganz anders m5: sie hat kein Problem damit, einzige Frau in einer Lehrveranstaltung zu sein, was offensichtlich auch damit zusammenhängt, dass sie sich auch außerhalb des Studiums in männerdominierten Bereichen bewegt:

„I: [...] Wie empfinden Sie es, wenn Sie die einzige Frau in einer Lehrveranstaltung sind?

M5: Das empfinde ich gar nicht irgendwie. Also das ist, ich bin das irgendwie gewohnt, schon immer, dass ich, also ich spiele zum Beispiel auch Trompete und hab Karate gemacht und da war ich, bin ich das irgendwie schon immer so gewohnt, dass ich meistens so eine der wenigen Frauen bin. [...] Und [...] also von dem her, das merke ich gar nicht.“ (m5, Z. 656-661)

6.2. Professorinnenmangel

In Freiburg gibt es keine Professorin, die Mathematik lehrt.⁸ Auch bundesweit ist der Frauenanteil unter den ProfessorInnen in der Mathematik verschwindend gering: 1995 waren 2,5% der Professuren in der Reinen und Angewandten Mathematik (also ohne Mathematikdidaktik und Mathematikgeschichte) von Frauen besetzt.⁹ Dies obgleich die weiblichen Mathematikstudierendenzahlen vergleichsweise hoch sind (im Vergleich zu Physik, Chemie oder Ingenieurwissenschaften). Von 1996/97 bis Ende 2001 hat sich die Zahl der C3-Professorinnen von 16,5 auf 22 erhöht, die Zahl der C4 Professorinnen von 10 auf 13.¹⁰ Dies scheint zwar ein enormer Anstieg zu sein, macht sich aber bei einer Zahl von ca. 1100 Planstellen kaum bemerkbar.

Alle von uns befragten Mathematikstudentinnen bedauern, dass es keine Professorin oder gar mehrere Professorinnen gibt. M5 meint, dass es v.a. auch für das Bild, das die Mathematikprofessoren über Frauen haben, nicht schaden könnte, wenn sie eine Kollegin hätten:

„M5: Dass die sehen, dass die das vielleicht auch können. [lacht] Ich weiß nicht, vielleicht haben die dann doch so eine Vorstellung, äh, vielleicht die Frauen, die machen dann halt bis zum Doktor, und dann gehen die, ich meine, was sollen die denken, warum gehen alle Frauen nach dem Doktor, oder die meisten, das ist ja schon komisch. Ich weiß nicht wie es, was dann ein Mann dann denkt.“ (m5)

Die Studentinnen machen sich auch Gedanken, warum es in Freiburg keine und insgesamt wenige Professorinnen in der Mathematik gibt. Bei den Gründen, die die Studentinnen anführen, lassen sich gesellschaftliche von eher individuellen bzw. frauenspezifischen unterscheiden, wobei sich hier natürlich die Frage stellt, inwieweit diese individuellen Gründe nicht eine gesellschaftliche Ursache haben.

Fast alle befragten Studentinnen nennen mangelndes Selbstvertrauen als Ursache für die geringe Anzahl der Mathematikerinnen in höheren akademischen Positionen:

„M2: [...] ich hatte auch mal das Gefühl, dass im ersten Semester noch mal tendenziell mehr Frauen abbrechen, was vielleicht wirklich 'ne Sache ist, ehm, wir hatten es am Anfang mal von, wie man Bestätigung erfährt. Dass ich manchmal das Gefühl habe, dass, vielleicht ist das auch ungerecht, [...] Männer können viel eher, sich irgendwie, ja, in eine Sache verbeißen, sozusagen, ‚ich will das jetzt aber schaffen‘ und es auch ohne irgendwie viel, viel Bestätigung von ihrer Umwelt zu bekommen, durchziehen. [...] Ist vielleicht auch noch ein Punkt, dass auf diese Weise direkt am Anfang mehr Frauen irgendwie ausscheiden oder so. Dann ist es, ja, umso weiter man irgendwie versucht, Karriere zu machen, umso schwieriger, denk' ich, wird's irgendwie mit Familie. Und, [...] ich hab' auch das Gefühl, irgendwie sind Frauen tendenziell weniger ehrgeizig so ein bisschen.“ (m2, Z. 691-719)

Diese Studentin sieht die Ursachen sehr stark bei den Frauen: Sie seien weniger ehrgeizig und brauchten mehr Bestätigung. Auch m1 und m4 nennen geringes Selbstvertrauen als Ursache für den Mangel an Frauen in den höheren Positionen in der Mathematik. An den Aussagen, dass Frauen weniger selbstbewusst seien, wird auch deutlich, dass vor allem Frauen unter der mangelnden Rückmeldung durch die Lehrenden leiden, dies vermutlich in eher männertypischen Fächern wie Mathematik mehr als in anderen, in denen das Geschlechterverhältnis eher ausgeglichen ist.

Für viele ist jedoch klar, dass die hohe Zeitintensität des Studiums und das Problem der Vereinbarkeit mit einer Familie ein wichtiger Grund für den Professorinnenmangel ist. M2 und m3 betonen jedoch auch, dass es sich bei dem Phänomen, dass wenig Frauen in höheren Positionen zu finden sind, nicht um ein mathematikspezifisches, sondern ein allgemeines, gesamtgesellschaftliches Problem handelt, das sich auch in anderen Fächern niederschlägt:

„M2: [...] irgendwie muss man ja das Professoren/Professorinnen-Verhältnis zum Studienanfänger/Studienanfängerinnen-Verhältnis sehen. Da ist in der Mathe das Verhältnis viel weniger schlimm als in Geschichte oder ich weiß nicht was, also ich mein', da ist es ja nun wirklich annähernd ein umgekehrtes, vielleicht je nach Fach wirklich deutlich mehr Frauen anfangen zu studieren und es trotzdem fast nur männliche Professoren gibt. [...] Und hier ist es wenigstens konsequent. Hier gibt's keine Studentinnen und keine Professorinnen (lacht). [...] nein, ich glaub', das ist kein typisch mathematisches Problem. Das ist sicherlich, wenn überhaupt, einfach ein gesellschaftliches. Dass irgendwie, weiß ich nicht, die Wertevorstellungen verschieden sind.“ (m2, Z. 712-727)

Bei allen Probandinnen werden die Gründe für den geringen Frauenanteil vorwiegend bei den Frauen selbst gesucht, die aus mangelndem Selbstbewusstsein das Studium eher abbrechen und aus Gründen der Vereinbarkeit mit Familie keine Karriere an der Universität anstreben. Zwar wird mit der Unvereinbarkeit von Familie und Beruf ein gesellschaftliches Problem angesprochen, jedoch wird es von den befragten Studentinnen (wie auch von der Gesellschaft)

als ein Problem der Frauen behandelt: Familie und Beruf lassen sich in der Mathematik schlecht vereinbaren, also muss ich als Frau einen anderen Beruf wählen. Eine Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen, was der Behandlung eines gesellschaftlichen Problems angemessen wäre, wird nicht in Erwägung gezogen. Wie Familie und Beruf unter einen Hut gebracht werden, bleibt Angelegenheit der Frau. Diese traditionelle Rollenverteilung spiegelte sich bereits in den Überlegungen der Studentinnen zu ihren Zukunftsperspektiven bezüglich der eigenen Chance auf Vereinbarkeit von Karriere und Familie.

6.3. Diskriminierungen

Diskriminierungen erfahren die Studentinnen nicht an der Universität, wenn sie direkt darauf angesprochen werden. Doch im Verlauf der Gespräche wurden bei verschiedenen anderen Themen immer wieder Ereignisse erzählt, die nach unserer Meinung als Diskriminierung gewertet werden müssen. Dass die Studentinnen sich aber nicht als diskriminiert empfinden, ist sicher auch ein Selbstschutzmechanismus durch Ausblenden von Störungen, der die Studierfähigkeit erhalten und das ‚Überleben‘ in einer Männerdomäne sichern soll.

Bezüglich der Leistungen wird Frauen weniger zugetraut, gute Noten tatsächlich verdient zu haben, und das wird ihnen auch offen gesagt:

„M4: Also die dachten immer, naja gut, ja Mädchen Mathematik ok, ist nicht schlecht. Ist schon ganz gut, wenn eine Frau das macht. Aber als ich dann die 1 gemacht hatte, da haben sie schon ganz schön geguckt. [...] Also ich kam rauf und da hatten zwei Jungs auf mich gewartet, [...] also Freunde von mir. Und dann meint' ich halt ‚Ja, es ist nicht so gut gelaufen‘. Bin wieder reingekommen, rausgekommen und dann hab' ich halt gesagt ‚Ja, ich kann's ja jetzt gar nicht glauben, ich hab' 'ne 1 gemacht.‘ Und dann ehm, mhm, haben sie halt so geguckt und na ja, ja gut und so ein bisschen verhalten ‚Ja herzlichen Glückwunsch‘ und so. Aber nicht, dass sie sich für mich jetzt so gefreut hätten, sondern sie waren einfach, na ja, vielleicht so ein bisschen geschockt (lacht). So, eh, sie hatten selber eine 2, also ich hatte 1,3 und die andern 2,3 oder 2,7 gemacht und, na ja, und dann wurde halt so gesagt ‚Na ja, du bist ja 'n Mädchen, Du weißt ja, der und der Professor, der bevorzugt die Mädchen immer.‘ Dann kamen solche Sprüche. ‚Und das ist ganz gut, dass Du zu dem gegangen bist. Also beim andern hättest du es nicht so gut gehabt‘ oder so was dann.

I: Ist das jetzt im Zusammenhang mit der Prüfung aufgetaucht oder kam das auch öfters vor, auch vorher?

M4: Das kam öfters vor, ja. Jetzt vor der Zwischenprüfung ‚Na ja, ziehst' dir 'n Mini an und dann geht das schon‘ so ungefähr. [...] Und das hat mich dann halt schon geärgert. Da hab' ich gesagt ‚Ihr wisst genau, dass ich nicht so bin und ich meine, ich meine, das war einfach gut, was ich gemacht habe‘ und also,

also das hat mich geärgert. [...] Und ich war auch also wirklich überhaupt gar nicht so angezogen, sondern eher total konservativ und das hatte [...] überhaupt gar nichts damit zu tun. Ah die Sprüche kamen halt und die kommen auch teilweise immer noch.“ (m4, Z. 446-475)

Die anderen Befragten haben selbst nichts erlebt, kennen jedoch Geschichten von anderen, in denen Professoren Frauen auf ihre Leistungen im Vergleich zu ihren männlichen Mitstudierenden angesprochen haben, und entsprechend den Ruf haben, frauenfeindlich zu sein. Das führt dazu, dass Frauen bei diesen keine Arbeit schreiben wollen (was auch wiederum dazu führen kann, dass diese Professoren ihre Meinung bestätigt sehen – eine sich selbst erfüllende Prophezeiung).

Auch allgemein im Studium nennt keine der Befragten Situationen, in der sie sich als Frauen unangenehm gefühlt haben, nur die Studentin m2 räumt ein, dass sie sich in verschiedenen Situationen als Frau zu exponiert fühlt, sei es, als einzige in einem Seminar zu sitzen, oder dadurch, dass sie von Professoren auf ihr Geschlecht angesprochen wird:

„I: Gab’s denn für Sie im Studium, also, Sie haben es kurz vorhin schon mal erwähnt, irgendwie unangenehme Situation mal als Frau [...]?“

M2: Ne. (fängt an zu lachen) Abgesehen von den ewigen Versuchen von Herrn Professor X, meine Meinung über Feminismus rauszufinden, nein.

I: Aber das finden Sie nicht so angenehm, oder wie, oder das können Sie nicht...

M2: Ich find’s, ich find’s einfach nur beim dritten Mal nervig. Aber, also, ehrlich gesagt, wenn man ihn nicht ernst nimmt, können die Gespräche sogar durchaus sehr amüsant sein. Nur damit sollte man nicht anfangen, weil dann wird’s glaub’ ich, [...] wenn man ihn ernst nimmt, dann wird’s anstrengend. Aber, ehm. Aber (lacht), das ist kein ernstes Problem, ne. (lacht) Es ist, es ist nur eigentlich der einzige Punkt, an dem ich mich wahrlich diskriminiert fühle, weil ich eine Frau bin, weil ich einfach das so nicht – es ist ja auch nicht oft passiert – aber, es ist eigentlich der einzige Punkt, wo ich wirklich das Gefühl habe, ich erfahre eine Sonderbehandlung, weil ich eine Frau bin (lacht). Aber... es fällt eigentlich unter die Kategorie ‚lustig‘ und nicht...“ (m2, Z. 734-751)

Alle fünf befragten Studentinnen haben jedoch Geschichten von anderen gehört, in denen diese als Frauen diskriminiert wurden:

„M3: Also was so, ja, was ich schon gehört hab’ war, dass eine schwangere Bekannte von mir halt’ ihre Arbeit bei einem Dozenten schreiben wollte und er meinte, da bräuchte sie ihre volle Aufmerksamkeit dafür und deshalb sollte sie ihre Arbeit woanders schreiben. Weil Sie halt aufgrund dessen, dass sie

schwanger war nicht die volle Aufmerksamkeit wohl darauf richten könnte seiner Meinung nach. [...] So was. Das finde ich dann schon diskriminierend.“ (m3, Z. 473-478)

Aber auch Überfürsorglichkeit kann diskriminierend wirken. Die Studentin m2 hat Schwierigkeiten im Umgang mit ihrem Mentor, die sie insgesamt jedoch eher runterspielt:

„M2: [...] (lacht) Ich hab' nämlich leider einen Mentor bekommen, der es so genießt, eine, ehm, Frau als Schützling zu haben, die er ständig damit nerven kann, warum und weshalb und ob ich mich diskriminiert fühle (lacht), was mir inzwischen wirklich auf den Nerv geht. Ehm. Aber wahrscheinlich meint er es noch nicht mal böse. Er ist da nur etwas ehm (überlegt) eigenartig. Und es ist auch nicht wirklich schlimm.“ (m2, Z. 597-610)

Offensichtlich gibt es bei den Lehrenden der Mathematischen Fakultät einige, die gewisse Vorurteile gegenüber Frauen haben und diese diskriminieren – davon haben alle hier interviewten Mathematikstudentinnen von anderen gehört, sie selbst – abgesehen von m2 – wurden mit solchen Einstellungen jedoch noch nicht konfrontiert, was sicherlich auch darauf zurückzuführen ist, dass die betreffenden Dozenten von Frauen aufgrund früherer Vorkommnisse gemieden werden.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch, dass von allen Frauen die Ereignisse, die sie selbst erlebten, heruntergespielt werden als „nicht wirklich schlimm“ oder „fällt unter die Kategorie ‚lustig‘“. Jede andere Art der Bewältigung würde mehr Kraft erfordern, so dass dieses ‚lockere Nehmen‘ der Diskriminierungen als Überlebensstrategie gewertet werden muss.

6.4. *Übungen ausschließlich für Frauen*

Die Meinungen über Übungsgruppen ausschließlich für Frauen gehen bei den Befragten weit auseinander: M1 ist die einzige, die solche Veranstaltungen vorbehaltlos begrüßen würde. Dagegen fänden m2 und m3 das Angebot solcher Veranstaltungen interessant, jedoch nicht unbedingt notwendig. V.a. m2 betont, dass sie besonders am Anfang des Studiums eine solche Übungsgruppe nicht besucht hätte, weil sie nicht das Gefühl hat, sich unter Männern nicht durchsetzen zu können. Sie fände das Angebot aber interessant, v.a. würde sie interessieren, ob sich überhaupt Frauen in eine solche Übungsgruppe eintragen würden. Inzwischen würde sie aus reiner Neugierde ein Frauentutorat besuchen, einfach um zu schauen, ob etwas anders ist als in einer gemischten Gruppe.

Völlig gegen solche Veranstaltungen ist m5, da sie darin eine Sonderbehandlung von Frauen sieht, die sie für schädlich hält:

„I: Wie finden Sie denn Übungen ausschließlich für Frauen? [...]

M5: Nicht, überhaupt nicht, nee, halt ich nichts davon.

I: Mhm, weshalb nicht?

M5: Weil ich keinen Unterschied sehe. [...] Und weil ich eben auch glaube, dass ich das nicht schön finde, nur mit Frauen zusammen. [...] Jetzt eben so eine Extrawurscht jetzt wieder [lacht]. [...] Nee, ich glaube das wäre komisch wenn man dann so sagt, wie im Sportunterricht dann früher so, so jetzt geht ihr in eure Mädchen-, ich glaube, dann fängt es an, [lacht] so mit lästern wird's dann anfangen, ‚jetzt geht ihr wieder in eure Mädchenübungsgruppe‘ oder so, nee, das ist so eine Absonderung, und ich sehe da keinen Grund für. Weil ich das nicht finde, dass es da einen Unterschied gibt. [...] Dass man das braucht.“ (m5, Z. 997-1015)

An dieser Äußerung, mit der diese Studentin im Vergleich zu den anderen relativ alleine dasteht, ist interessant, dass es ihr kaum darum geht, ob sie sich in einer Frauengruppe wohler fühlen würde, sondern darum, dass die anderen – womit offensichtlich ihre männlichen Studienkollegen gemeint sind – darüber lästern könnten und dass die teilnehmenden Frauen dadurch, dass sie sich anders verhalten, Gefahr laufen, abgewertet zu werden.

Genau aus diesen Gründen, die die Befragten genannt haben, sind Frauentutorien und geschlechtshomogene Übungsgruppen sehr ambivalent zu betrachten. Sie werden von den Frauen, die an ihnen teilgenommen haben, sehr positiv beurteilt, aber die grundsätzliche Annahme eines solchen Angebots durch die Frauen ist problematisch. Sie gelingt dann, wenn das Angebot wenig öffentlich, vorsichtig und einfühlsam bekannt gemacht wird, oder wenn sich die Frauengruppe quasi ‚zufällig‘ konstituiert. Das Angebot geschlechtshomogener Veranstaltungen kann nämlich leicht als das Angebot zu Nachhilfeleistungen missinterpretiert werden. Dies gilt umso mehr, je größer der männliche Druck an dem speziellen Studienort und in dem speziellen Studium ist. Für viele Studentinnen, ja für viele Wissenschaftlerinnen ist die Annahme gleicher Ausgangslagen und das damit bedingte Ausschalten aller Wahrnehmungen, die diese in Frage stellen könnten, notwendige Bedingung, um überhaupt das Studium bzw. die Berufssituation durchzustehen – auch wenn geschlechtsbedingte Probleme dann als individuelle Probleme oder Handicaps interpretiert werden müssen. Aus diesem Grund muss mit geschlechtshomogenen Lehrangeboten äußerst vorsichtig und auf die spezielle Situation abgestimmt umgegangen werden.

III. Schlussfolgerungen

Alle befragten Studentinnen lassen sich durch eine starke intrinsische Fachmotivation charakterisieren. Diese scheint notwendig zu sein, da die Ansprüche, die das Studium an die Studierenden stellt – besonders am Anfang – als recht hoch empfunden werden und zu viel Frustration führen. Eine ausschließlich extrinsische Motivation, also etwa die Orientierung an den guten Arbeitsplatz- und Verdienstchancen für den abgeschlossenen Beruf, dürfte nicht ausreichen, die schwierigen Phasen des Studiums zu überstehen. Entsprechend haben die Studentinnen einen hohen Anspruch bezüglich ihrer eigenen Leistungen.

Bei den Ergebnissen dieser qualitativen Befragung muss unterschieden werden nach Problemen, die vermutlich für alle Studierenden der Mathematik gelten, möglicherweise jedoch für Frauen stärkere Auswirkungen haben (was zu überprüfen wäre) und solchen Problemen, die frauenspezifisch sind.

Unter die erste Kategorie fällt vor allem das Ergebnis, dass die Quantität der Rückmeldung von den Lehrenden der Mathematischen Fakultät eher gering ist. Dies fällt um so mehr ins Gewicht, als vor allem zu Beginn des Studiums die Studentinnen sich von dem Stoff überfordert fühlen und sie bezüglich ihrer eigenen Leistungen sehr unsicher und deshalb frustriert sind. In einzelnen Äußerungen wird deutlich, dass dieser Sachverhalt Frauen möglicherweise besonders betrifft, da sie in einem eher männerdominierten Fach von vornherein bezüglich ihrer eigenen Leistungsfähigkeit eher unsicher und von daher auf Rückmeldung stärker angewiesen sind als ihre männlichen Kommilitonen. Zu überprüfen wäre, ob die Quote der StudienabbrecherInnen bei den Frauen höher ist als bei den Männern. In empirischen Untersuchungen wurde für die Mathematik eine besonders hohe Abbruchrate innerhalb der ersten vier Hochschulse semestre festgestellt,¹¹ wobei bei Frauen häufiger als bei Männern Überforderung als ausschlaggebendes Motiv festgestellt wurde.¹² Dieses Motiv ist jedoch bei den AbbrecherInnen nicht das häufigste, vielmehr brechen die meisten Studierenden – Männer etwas häufiger als Frauen – aufgrund einer mangelnden intrinsischen Studienmotivation, v.a. aufgrund einer Unzufriedenheit mit der praxisfernen Ausbildung ab,¹³ ein Kritikpunkt am Studium, der in unserer Untersuchung kaum eine Rolle spielt.

Die mangelnde Rückmeldung durch die Lehrenden gleichen die befragten Studentinnen vor allem im Grundstudium durch das gemeinsame Lernen in Arbeitsgruppen aus, in denen auch persönliche Frustration aufgefangen werden kann. Daran wird die Bedeutung der sozialen Kontakte zu den Mitstudierenden deutlich.

Während die Diplomstudentinnen das soziale Klima an der Mathematischen Fakultät in Ordnung finden, klagen beide Lehramtskandidatinnen darüber, dass das Klima zu leistungsorientiert sei, was sich erst im Hauptstudium ändert. Ob

sich daraus schließen lässt, dass unter den Diplomstudierenden eine höhere Leistungsorientierung herrscht, während bei den Lehramtskandidatinnen daneben auch soziale, zwischenmenschliche Aspekte eine größere Rolle spielen, bleibt zu überprüfen.

Zu den frauenspezifischen Problemen in der Mathematik sind alle Äußerungen zu rechnen, in denen es um ihren Status als Minderheit in der Fakultät im Verhältnis zu Kommilitonen und Lehrenden geht. Dabei fällt zunächst auf, dass alle Probandinnen auf die erste Frage hin geschlechtsspezifische Unterschiede mehr oder weniger abstreiten. Erst auf Nachfragen räumen fast alle ein, dass es einerseits Unterschiede im Verhalten von männlichen und weiblichen Studierenden gibt, und dass es von Seiten der Lehrenden Verhalten gibt, das Frauen diskriminiert, wobei alle Geschichten von anderen, jedoch nicht von sich selbst, erzählen können.

Dass geschlechtsspezifische Unterschiede zunächst gelegnet werden, könnte als Anpassungs- und Überlebensstrategie der Frauen in einem männerdominierten Fach interpretiert werden:

„Manche Frauen fürchten – zu Recht –, dass jede Beobachtung geschlechtsspezifischer Unterschiede als Beweis dafür genommen wird, dass es die Frauen sind, die anders sind – anders als der Standard, der sich in allen Bereichen danach definiert, wie der Mann ist. Der Mann gilt als Norm, die Frau als Abweichung von der Norm. Und es ist nur ein kleiner – vielleicht unvermeidlicher – Schritt von ‚anders‘ zu ‚schlechter‘.“¹⁴

Letztendlich räumen jedoch alle Befragten gewisse geschlechtsspezifische Differenzen auch im Verhalten der KommilitonInnen ein: Die Mehrheit hat beobachtet, dass sich Männer mit ihren Leistungen eher profilieren als Frauen.

Zwei der drei Diplomstudentinnen fühlen sich in Veranstaltungen, in denen sie die einzige Frau sind, ausgesprochen unwohl und bedauern auch, dass nach dem Grundstudium mit der Trennung von Diplom- und Lehramtsstudiengang der Frauenanteil noch weiter sinkt. Die Lehramtsstudentinnen scheinen das Problem, sich als Frau exponiert zu fühlen, nicht zu haben, was vermutlich auf ein anderes Verhältnis im Lehramtsstudiengang zurückzuführen ist. Wie sie mit ihrem Minderheitenstatus umgehen können, hängt auch vom Selbstbewusstsein der Frauen ab:

„Die Minderheitsposition führt natürlich dazu, dass Studentinnen in Mathematik leichter auffallen. Das kann sich positiv auswirken, wenn die betreffende Frau ein starkes Selbstbewusstsein hat, leistungsstark ist und entsprechende Bestätigung und Förderung findet. Für viele Frauen ist aber dieser Zustand eine zusätzliche Belastung. Sie fühlen sich ständig unter Beobachtung und Druck, obwohl sie doch nur ein ganz normales Studium absolvieren wollen.“¹⁵

Durchweg wird von den Befragten bedauert, dass es an der Mathematischen Fakultät keine Professorin und nur wenig Doktorandinnen gibt, auch wenn sie es gelernt haben, sich Männern gegenüber zu behaupten. Der Idee, spezielle Frauenübungsgruppen einzurichten, stehen fast alle hier befragten Studentinnen offen gegenüber, nur eine lehnt dies als Sonderbehandlung von Frauen ab.

Von Seiten mancher Lehrenden wird das Leben der Mathematikstudentinnen zusätzlich erschwert, dadurch, dass sie auf ihre Minderheitensituation immer wieder angesprochen werden. Von Diskriminierungen durch Lehrende können alle fünf der hier Befragten berichten – auch wenn keine selbst eine solche Situation erlebt, sondern nur davon gehört hat.

Entsprechend ihrer Hauptkritikpunkte am Mathematikstudium wünschen sich die Mehrheit der Befragten eine bessere Rückmeldung und einen besseren Kontakt zu den Lehrenden sowie mehr Frauen an der Fakultät.

Anmerkungen

- 1 Im Verlauf der Untersuchung und Auswertung haben außer den Autorinnen noch mitgearbeitet: Andrea Wegerle und Raphaela Swadosch.
- 2 Irene Pieper-Seier: „Mathematik“, in: Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: *Berichte aus der Frauenforschung: Perspektiven für Naturwissenschaften, Technik und Medizin*, Hannover 1997, S. 95-124.
- 3 Ebd., S. 108.
- 4 Die Interviews wurden im Sommersemester 1999 und Wintersemester 1999/2000 durchgeführt.
- 5 Nach jedem Zitat aus den Interviews werden die Interviewnummer (m1 bis m5) sowie die Zeilennummern aus der Auswertung mit Atlas/ti angegeben. Da die Fähigkeit, sich verbal gut verständlich auszudrücken, nicht bei allen Interviewten gleich ist, kann es vorkommen, dass einzelne Studentinnen häufiger als andere zitiert werden.
- 6 Heinz Griesbach et al.: „Studienabbruch – Typologie und Möglichkeiten der Abbruchsquotientenbestimmung“, in: *HIS-Kurzinformation A5*, 1998.
- 7 Kognitive Dissonanz ist „die Unvereinbarkeit von mehreren Überzeugungen, Einstellungen, Haltungen gegenüber Umweltsituationen, anderen Menschen und deren Anschauungen, den eigenen Verhaltensnormen oder Wertmaßstäben u.a.“ In: Günter Hartfiel/Karl-Heinz Hillmann: *Wörterbuch der Soziologie*, Stuttgart 1982.
- 8 Die einzige Professorin, die formal der Mathematikfakultät zugeordnet ist, gehört einem unabhängigen Institut an und lehrt vorwiegend in der Informatik.
- 9 Irene Pieper-Seier: „Mathematik“, in: Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kultur: *Berichte aus der Frauenforschung: Perspektiven für Naturwissenschaften, Technik und Medizin*, Hannover 1997.
- 10 Statistik zur Anzahl von Professorinnen an mathematischen Fachbereichen deutscher Universitäten und Hochschulen auf den Gebieten Mathematik, Informatik, Didaktik der Mathematik und Geschichte der Mathematik, Stand 31. 12. 2001, in: <http://www.mathematik.uni-bielefeld.de/dmv/archiv/memoranda/statW01.html>
- 11 Heinz Griesbach et al.: „Studienabbruch – Typologie und Möglichkeiten der Abbruchsquotientenbestimmung“, in: *HIS-Kurzinformation A5*, 1998, S 20.
- 12 Ulrich Heublein: „Fächerspezifische Motivationsprofile“, in: *HIS-Kurzinformation A14*, 1995, S. 31-49.
- 13 Ebd.
- 14 Deborah Tannen: *Du kannst mich einfach nicht verstehen. Warum Männer und Frauen aneinander vorbeireden*, Hamburg 1990, S. 13.
- 15 Irene Pieper-Seier: „Studien- und Arbeitsbedingungen von Mathematikerinnen an westdeutschen Hochschulen“, in: Annette Grabosch/Almut Zwölfer (Hrsg.): *Frauen und Mathematik. Die allmähliche Rückeroberung der Normalität?*, Tübingen 1992, S. 30-47.

Literatur

- Griesbach, Heinz et al.:** „Studienabbruch – Typologie und Möglichkeiten der Abbruchsquotientenbestimmung“, in: *HIS-Kurzinformation* A5, 1998.
- Hartfiel, Günter/Hillmann, Karl-Heinz:** *Wörterbuch der Soziologie*. Stuttgart 1982.
- Heublein, Ulrich:** „Fächerspezifische Motivationsprofile“, in: *HIS-Kurzinformation* A14, 1995, S. 31-49.
- Pieper-Seier, Irene:** „Studien- und Arbeitsbedingungen von Mathematikerinnen an westdeutschen Hochschulen“, in: A. Grabosch/A. Zwölfer (Hrsg.): *Frauen und Mathematik. Die allmähliche Rückeroberung der Normalität?*, Tübingen 1992, S. 30-47.
- Pieper-Seier, Irene:** „Mathematik“, in: Niedersächsisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst: *Berichte aus der Frauenforschung: Perspektiven für Naturwissenschaften, Technik und Medizin*, Hannover 1997, S. 95-124.
- Tannen, Deborah:** *Du kannst mich einfach nicht verstehen. Warum Männer und Frauen aneinander vorbeireden*, Hamburg 1990.

Interview

Michèle le Doeuff im Gespräch mit Ulrika Björk
Übersetzt von Anne Reichold

Was bedeutet es, eine Philosophin zu sein?

Michèle le Doeuff über die vielfältigen Ursprünge des Denkens und die Rolle persönlicher Erfahrung in der Philosophie

Ulrika Björk (U.B.)¹ 1: Im Vorwort zu *Hipparchias's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*² schreiben Sie, dass das philosophische Denken nicht in sich geschlossen ist. Und weiter: „Es gibt kein Denken, das nicht vagabundiert, und jedes ernsthafte Werk sollte im Titel ‚usw.‘ anführen und ehrlich zugeben, dass es nicht bei seinem Thema bleibt.“ (Übersetzung A. Reichold)³ Dieses Zitat steht in *Hipparchia's Choice* im Kontext der Frage nach den Frauen und der Philosophie, die Ihrer Meinung nach die Behandlung vieler anderer Themen erfordert. Im Hinblick auf den Themenkomplex Feminismus und Philosophie betrifft meine erste Frage den philosophischen Stil. Kann das ‚vagabundierende Denken‘ als methodisches Vorgehen verstanden werden? Oder ist es gerade umgekehrt im Gegensatz zu einer systematischen philosophischen Methode – etwa im Sinne Descartes – zu verstehen?

Michèle Le Doeuff (M.L.D.): Genau genommen würde ich das Vagabundieren weder als methodisches Vorgehen noch als Gegensatz zur Methode beschreiben. Wenn ich sage, es gibt kein philosophisches Denken, das nicht vagabundiert, so ist das zunächst als reine Beschreibung der Fakten zu verstehen. Diese Feststellung bezieht sich ebenso auf Descartes' Schriften wie auf Platons Dialoge oder jeden beliebigen anderen Autor oder Autorin. Vielleicht liegt es daran, dass Philosophie selbst Forschung oder zumindest Untersuchung ist, dass sie sich nicht strikt in methodischen Regeln fassen lässt; zugleich schafft sie aber in ihrem Fortgang Methoden und kann dann versuchen, diese auf den eigenen Diskurs und den eigenen Stil anzuwenden.

Obwohl Ihre ursprüngliche Frage auf Feminismus und Philosophie abzielte, möchte ich zuvor vielleicht einen kleinen Umweg über die ‚Philosophiegeschichte‘ als eigenen Bereich oder eigenes Lehrgebiet machen und erklären, wie einige Ansichten über das Wesen philosophischer Werke unseren Zugang

zu ihnen bestimmen können. Daher ist meine ‚Beschreibung der Fakten‘ nicht ganz so selbstverständlich, wie sie sein sollte. Als junge Studentin hatte ich das Glück, Martial Gueroult's letzte Vorlesungen an der École Normales Supérieure in Fontenay zu hören. Seine Herangehensweise an die Philosophie von Aristoteles und Hegel war architektonisch – er konzentrierte sich auf eine architektonische Leseweise ihrer Schriften. Eigentlich stellte er im Wesentlichen das Skelett oder das Gerüst einer Philosophie dar, er beschrieb die Struktur, selbst wenn im Kern dieser Philosophie eher ein Problem stand als ein Dogma. Diese Perspektive auf die Philosophie war bemerkenswert, hilfreich usw., aber zugleich wurde auch deutlich, dass sie dazu tendierte, jede Philosophie in ein System zu verwandeln – die historische Methode hatte also einen Einfluss auf ihren Gegenstand.

Gleichzeitig hatten wir auch die Gelegenheit, Henri Gouhier zu lesen, der einen philosophischen Gedanken eher als etwas sich Entwickelndes sah, wie ein Lebewesen sozusagen. Jede Philosophie verwandelte sich dadurch in ein Werden aus einem Ursprung. Wir besuchten aber auch die Seminare von Michel Serres, der zu jener Zeit Leibnizianer war und ein strenger Philosophiehistoriker. Seine Methode beruhte auf genauem Lesen – diese Kunst brachte er seinen Hörerinnen und Hörern wirklich bei. Wir untersuchten eine Seite eines Leibniztextes, unterstellten, dass sie einen Anfang und ein Ende hatte und dass dazwischen irgendetwas geschah. Man verließ das Seminar mit dem Eindruck, dass jede einzelne Seite in der Philosophie voll Bedeutung ist, voller Gedankennahrung, in sich geschlossen, insofern man zu ihrem Verständnis nicht auf andere Texte des Autors zurückgreifen musste – man könnte es eine ‚regulative Fiktion‘ (‚une fiction regulatrice‘) nennen, eine Fiktion, die zu den Arbeitsbedingungen der Technik gehört. Ganz und gar nicht in sich geschlossen war der Text aber insofern, als man sich zum Verständnis der einen Textstelle in der Mathematik des siebzehnten Jahrhunderts auskennen musste, zum Verständnis der anderen in der Astronomie, für den nächsten Paragraphen dagegen im Altertum, und Kenntnisse in der Philologie waren immer nötig. Tatsächlich musste man ein belesener Mensch sein, um nur eine einzige Seite mit klarem Blick lesen zu können. Diese Herangehensweise forderte also ganz bestimmte Eigenschaften von der Leserin: Sei eine sehr belesene, intelligente, hellsichtige Leserin oder sei verdammt! Nur auf diese Weise lebt eine Seite von Leibniz wirklich und kann angemessen verstanden werden. Ich möchte auch den Moralphilosophen Vladimir Jankélévitch erwähnen, der mein Betreuer war. Es gehörte eine Menge Mut dazu, im Paris der strukturalistischen Sechziger und Siebziger ein Moralphilosoph zu sein. Zu dieser Zeit wurde die Ethik zutiefst verachtet, Wissenschaftsphilosophie war der letzte Schrei, Wissenschaftshistoriker standen überall vorn. Ich musste dem Spott meiner Freunde Stand halten, als ich mich bei ihm als *graduate student* anmeldete, und er selbst stand ziem-

lich alleine da. Dies änderte sich über Nacht, als wir, eine handvoll Leute, die um ihn herum waren, eine Verschwörung zu seinen Gunsten planten. Wir hatten beschlossen, ihn zum Star zu machen und wir hatten Erfolg! Es war höchst interessant, wie er die alten Texte verwendete: Er griff zwei Sätze eines alten Autors heraus und entfaltete im Ausgang von ihnen seine eigenen Gedanken und bestimmte sie neu. Als Betreuer warnte er mich, nicht zu tief in die Philosophiegeschichte einzutauchen und empfahl, Moralphilosophie und die Diskussion um Werte nicht ganz zu vergessen, sondern sich eher vom Standpunkt der Werte aus mit alten Texten auseinander zu setzen. Mehr über seine Auffassung der vergangenen Philosophie habe ich geschrieben in: „Jankélévitch: sous le souffle du signe“.⁴

Alles in allem gab es, selbst wenn man die Frage auf die jüngere Zeit beschränkt, niemals eine einheitliche Französische Schule der Philosophiegeschichte, auf jeden Fall keine Schule, die einer einheitlichen Doktrin folgte. Man bekam schon damals den Eindruck, dass ein philosophischer Text in der einen oder anderen Weise gelesen werden konnte, so dass man – sagen wir, eine junge Frau – sich frei fühlen konnte, ihre eigene Herangehensweise an Texte zu finden, zumindest wenn man unabhängig genug von einem ‚Mentor‘ war, und natürlich im Rahmen bestimmter Regeln. Verstehen Sie mich nicht falsch, das bedeutete nicht, dass Texte beliebig interpretierbar wären. Das Forschungsfeld war zwar nicht vereinheitlicht, aber alle Beteiligten waren sich über bestimmte Normen einig. Zunächst: Texte sind von großer Bedeutung, sie existieren und man kann sich auf sie beziehen; ganz selbstverständlich haben Texte Vorrang vor Kommentaren. Man tat also gut daran, genau und exakt zu sein! Und alle stimmten darin überein, dass das Philosophieren eine Verbindung zur Geschichte der Philosophie haben müsse. Was wir ‚allgemeine Philosophie‘ nennen, sollte von Ideen getränkt sein, die sich der Geschichte der Philosophie verdanken. In der Entfaltung des eigenen Denkens musste Platz sein für ‚unsere guten Alten‘, alte Werke, die den Leuten immer noch etwas sagen können oder die durch den Kontrast, den sie anbieten, hilfreich sind. Umgekehrt musste Philosophiegeschichte auch einen philosophischen Blickwinkel haben. Liest man alte Texte, so sollte man stets mit ihnen denken, gegen sie denken, halb mit und halb gegen sie denken, wie es einem beliebt!

Das ist zumindest das, was ich mitgenommen habe. Vielleicht war das Ganze in der Gemeinschaft seinerzeit nicht so klar. Das Wichtigste jedenfalls war, dass ich eine Vielfalt innerhalb des Gebiets wahrnahm. Ebenso verstand ich intuitiv, dass sich eine junge Frau ein bisschen fern halten musste von jedem beliebigen ‚Mentor‘, wenn sie ihren eigenen Weg oder ihre Richtung finden wollte, selbst in der Geschichte der Philosophie. Jenkélévitch war ein lieber Freund und ein liberaler Betreuer, niemals ein Mentor. Und schon bevor

ich eine feministische Philosophin wurde, fing ich an, meine eigene Perspektive zu finden, als ich „Red ink in the margins“ schrieb, denn damals verstand ich, dass es – wenn man so will – eine Geschichte der Geschichte der Philosophie gibt. Ich meine damit, dass der Gegenstand, den wir ‚Descartes‘ nennen, nicht immer schon auf diese Weise ‚präpariert‘ wurde. Vor Kurzem habe ich diese Idee in einer Interpretation von John Stuart Mill’s Werk umgesetzt, und dadurch die Beziehungen zwischen Harriet Taylor, Mill und den Werken, die unter seinem Namen bekannt sind, ein bisschen entwirrt.⁵

Außerdem wurde mir klar, dass die Frage „Wer bin ich, wenn ich dieses oder jenes lese?“ in vielerlei Hinsicht relevant ist, und das ist auch der Beginn einer Antwort auf Ihre Frage. „Erkenne dich selbst, wenn du liest“ wäre in der Tat für jede und jeden ein gutes wissenschaftliches Prinzip. Erkenne dich selbst, um möglichst wenig mit dem Text zu interferieren und der Versuchung der Projektion möglichst zu widerstehen. Insbesondere wenn man eine Autorin liest, die einem nahe steht (wie in meinem Fall Beauvoir oder Gabrielle Suchon), ist es wichtig, sich selbst zurückzuhalten und sich bewusst zu machen, dass man selbst eine Person ist und die Autorin eine andere. Ebenso wichtig ist es, sich selbst zu kennen, wenn man etwas liest, das einem überhaupt nicht liegt. Ich hatte immer das Gefühl, im fünften Buch des *Emile* sei etwas faul. Sehr, sehr faul. Natürlich konnte ich das auf meine politische Überzeugung zurückführen. Darüber hinaus hinterlies der *Emile* bei mir aber auch eine unklare Frage eher intellektueller Art; irgendetwas war hier bizarr, philosophisch bizarr. Und als ich Mary Wollstonecraft las, die im Wesentlichen sagt, dass Rousseau ein Bastard sei, hatte ich das Gefühl, dass das noch nicht alles ist. Viele Jahre lang hatte ich dieses Rätsel im Kopf: „Irgendetwas ist hier wirklich faul, und der Grund ist nicht nur, dass ich eine Feministin des Zwanzigsten Jahrhunderts bin.“ Ein Enigma – ein Rätsel, wenn man so will. Dann las ich Gabrielle Suchon und begann zu verstehen. In *Le Sexe du savoir* erläutere ich, dass der junge Rousseau vermutlich Gabrielle Suchon gelesen hatte und später einen verkehrten Gebrauch von ihren Ideen machte. Eine Feministin, die einen Ausschnitt patriarchalischer Philosophie liest, sollte sich im Klaren darüber sein, dass der Grund für ihre mögliche Meinungsverschiedenheit mit dem Text nicht nur in einer politischen Unstimmigkeit liegen kann, sondern auch in einer internen Unstimmigkeit des Textes selbst, in etwas, das intellektuell nicht akzeptabel ist, das aber durch den patriarchalischen Konsens bisher für viele Leserinnen und Leser verborgen blieb!

Um auf Ihre Ausgangsfrage zum Thema Feminismus und Philosophie in Verbindung zum philosophischen Stil und insbesondere zum vagabundierenden Denken zurückzukommen, würde ich diese Frage nicht trennen wollen von unserer Verantwortung für jüngere männliche und weibliche Lehrende. Ich

halte es für wichtig, dass diese selbst sehen, dass in kanonischen Texten eine Menge Abschweifungen zu finden sind, ebenso wie Bildersprache, Imaginäres und begriffliche Spannungen. Sie sollten lernen, dass dies normal und legitim ist, unvermeidlich oder fruchtbar, und zugleich darauf vorbereitet werden, sich nicht zu schämen, wenn sie selbst Umwege und Abschweifungen machen, sobald sie beginnen, philosophische Texte zu schreiben. Im Grunde genommen glaube ich, dass es unsere erste Aufgabe ist, eine weniger einschüchternde Sicht auf das philosophische Arbeiten zu schaffen, indem wir es so zeigen, wie es ist und wie es war. Vergessen Sie für einen Moment Descartes' ‚System‘, das vielleicht ohnehin eine Erfindung der Kommentatoren ist. Lesen Sie ein Buch! Gewinnen Sie einen realistischeren Eindruck des Textausschnittes als er Ihnen als Leserin angeboten wird; achten Sie darauf, wie der Text sich selbst entfaltet. Das ist viel komplexer und interessanter als alles, was Sie über den Text gehört haben. Ich wette, dass ein direkterer und realistischerer Kontakt mit dem Text außerdem größeres Vergnügen bereitet.

Von einem etwas theoretischeren Standpunkt betrachtet meine ich nun, dass der philosophische Feminismus sich selbst erlauben sollte, Umwege und Abschweifungen zu machen. Bis auf weiteres eröffnet uns dies nämlich eventuell die einzige Möglichkeit, in unser Unternehmen so viele konkrete Punkte wie möglich zu integrieren. Es macht nichts, wenn wir scheinbar trödeln! Wir müssen das, was wir in unserem politischen Leben, das selbst ‚gelebte Erfahrung‘ ist, lernen, durchgehend mit dem konfrontieren, was wir denken, wenn wir ein philosophisches Buch oder etwas anderes lesen. Das ist zumindest meine Sicht auf die Frage. Ein philosophischer Gedanke hat nicht nur eine einzige Quelle, sondern einen vielfachen Ursprung („Polygenesis“), wie ich in *Hipparchia's Choice* geschrieben habe (und ich habe meine Meinung nicht geändert). Füge etwas ein und schau, was passiert, wenn du verschiedene Aspekte deiner Gedankenwelt aneinander reibst, wenn ich das so sagen darf. Sie könnten sich gegenseitig erhellen und dir dadurch helfen weiterzudenken; sie könnten einander umstoßen und dich dadurch zwingen weiterzudenken. Auf jeden Fall muss man selbst in der Logik, bei der Aufstellung eines formalen Systems – etwa eines axiomatischen – zunächst die normale Sprache benutzen. Wenn man das verstanden hat, wird deutlich, dass der Wunsch, auf der Ebene der formalen Operationen, Methoden, Systeme, reinen Begriffe usw. zu bleiben, einen dazu verdammt, schon am Anfang aufzuhören und sprachlos zu bleiben. Eine Untersuchung ist ein Prozess, etwas Dynamisches, und man weiß nie, welcher zufällige Fund einem helfen wird, ein Problem zu lösen.

U.B. 2: Was ist Ihrer Meinung nach die Bedeutung der persönlichen Erfahrung für die Philosophie, z.B. für philosophische Reflexionen und Untersuchungen? Lassen Sie mich meine Frage anhand eines Beispiels verdeutlichen,

das Sie in Ihrem Werk geben. Einer Ihrer philosophischen Aufsätze „Feminism is Back in France – Or is it?“⁶ fängt mit der Beschreibung eines Mittagessens an, das Sie mit einer Freundin, der Vorsitzenden der französischen Bewegung für Familienplanung, hatten. Das Thema des Treffens war die Fokussierung des staatlich geförderten Feminismus auf die Gleichstellung in der Regierung im Namen der Rechte der Frauen auf Abtreibung, Verhütung und vieles mehr. Die Frustration Ihrer Freundin darüber, dass für die Diskussion dieser Themen kein Platz bestehe, macht auf ein generelles Problem aufmerksam: Die Möglichkeit, oder besser gesagt, Unmöglichkeit einer freien Debatte innerhalb von politischen Institutionen. Der Aufsatz behandelt dieses Problem, indem er als Gegensatz eine Art aktive Staatsbürgerschaft durch Schreiben einführt, wie sie die französische Philosophin Gabrielle Suchon im Siebzehnten Jahrhundert beschreibt. Während der Aufsatz also eine öffentliche Streitfrage in allgemeiner Weise diskutiert, ist er strukturell verankert in einer einzelnen Erfahrung in Ihrem eigenen Esszimmer. Da fällt einem Virginia Woolfs Essay „Ein Zimmer für sich allein“ ein, in dem die allgemeine Frage nach den Frauen und der Literatur in einer fiktiven Erzählung von Mary Beatson (wie wir sie nennen können) behandelt wird. Ist das freundliche Mittagessen in ihrem Zimmer nur eine Fiktion? Oder besteht eine Verbindung zwischen persönlichen Erfahrungen und philosophischem Denken?

M.L.D.: In *Hipparchia's Choice* gebe ich darauf eine eindeutige Antwort: Wenn wir unser philosophisches Denken nicht mit unserer persönlichen Erfahrung in Verbindung bringen können, ist das ein schlechtes Zeichen. Ja, das Mittagessen mit meiner Freundin Danielle fand genauso statt, wie ich es beschrieben habe. Danielle hatte an der gedruckten Version des Gesprächs nichts auszusetzen. Bis auf die Tatsache natürlich, dass man bei der Beschreibung eines Ereignisses unbewusst durch die vorhergehende Lektüre von etwas anderem beeinflusst sein kann, und ich habe Virginia Woolfs Text oft gelesen ...

Wir müssen unseren Begriff der ‚persönlichen Erfahrung‘ näher bestimmen, spätestens dann, wenn die Erfahrung aufgeschrieben wird. Intertextualität kann die Art beeinflussen, in der wir ein Essen beschreiben. In diesem Fall müssen Sie allerdings bedenken, dass Danielle und ich die Politik der Regierung zu Frauenrechten diskutierten, nachdem ich die Rede einer Ministerin über ihr Programm gehört hatte. Das unterscheidet sich von dem, was Woolf in der Küche beschreibt. Es war eine inspirierende, persönlich-politische Gesprächserfahrung, für Danielle hoffentlich ebenso wie für mich. Es ging darum, dass Frauen, die nicht in der Regierung oder im Staatsapparat sind, in der Lage sein sollten, ihre Forderungen zu artikulieren, Gehör zu finden, frei über ihre Prioritäten diskutieren zu können, aber leider viel zu oft daran gehindert werden.

Freier Austausch, freie Rede, unabhängige Standpunkte – all diese sehr erstrebenswerten politischen Güter sind, fürchte ich, schwer zu finden, und das sogar manchmal im persönlichen Gespräch. In den letzten Jahren hat sich eine Art zwischenmenschlicher Tyrannei entwickelt, die etwa so charakterisiert werden kann: „Wenn du nicht zu hundert Prozent mit mir übereinstimmst, ist das der Beweis dafür, dass du gegen Demokratie, saubere Luft, die Jugend und die Zukunft bist!“ So witzelt jedenfalls meine Freundin Liliane Kandel. Ein ruhiges Gespräch wie das mit Danielle ist ein seltenes Erlebnis und verdankt sich vielleicht der Tatsache, dass wir Freundinnen sind, die von zwei unterschiedlichen Standpunkten aus sprechen. Sie ist verantwortlich für eine Organisation, ich arbeite mit Stift und Stimme. Manchmal unterstütze ich unsere gemeinsame Sache auf diese Weise. Um eine politische Situation zu verstehen und zu analysieren, versuchen wir das zu verbinden, was wir wissen. Sie repräsentiert Frauen als kollektive Organisation, ich bin nur ein Individuum. Keine von uns versucht, die andere zu überreden, eine gemeinsame ‚Linie‘ zu fahren oder was auch immer. Für uns beide ist es die persönliche Erfahrung eines fruchtbaren Gesprächs, und dieses Ereignis für sich ist im Kern schon intellektueller Natur. Natürlich könnte ich einfach fragen: „Und wie wäre mein philosophisches Denken, wenn ich die politische Erfahrung und das Wissen anderer Frauen außen vor lassen würde?“ Meine feministischen Schriften haben immer eine offene Flanke für praktische Themen. Auf jeden Fall kann ich von den echten Aktivistinnen lernen, und ich würde allen jüngeren Akademikerinnen empfehlen, sich aktiven feministischen Bewegungen gegenüber zu öffnen und von Zeit zu Zeit das Gespräch mit ihnen zu suchen. Aber das ist noch nicht alles. Der Anfang des so genannten Denkens liegt in der Existenz mindestens zweier Ansichten. Eine wahre Begegnung zwischen zwei Ansichten ist immer persönlich. Es gibt den Raum, in dem sie sich treffen, die konkreten Umstände. Deine Begegnung mit dieser oder jener Person zum richtigen Zeitpunkt ist niemals selbstverständlich, sie ist oft eine Sache des Glücks. Und man ist dann mit seiner ganzen Lebensgeschichte gegenwärtig. Lesen ist immerhin einmal bestimmt worden als ‚eine Unterhaltung mit ehrbaren Leuten aus der Vergangenheit‘. Ich stimme dem zu, aber auch in diesem Fall handelt es sich um eine echte Begegnung: Die Autorin ist real und sagt ihre Meinung, sagt möglicherweise eine Menge Dinge, die du gerade an diesem Tag *nicht* hören willst, genau wie mit wirklichen Freunden also – und im Gegensatz zu elektronischen Enzyklopädien vielleicht. Was das Denken betrifft, so würde ich die Intersubjektivität vor die Subjektivität stellen; Philosophie ist kein Fall von Robinson Crusoe, obwohl die Vorlage der Novelle von De Foe eine philosophische Geschichte über ein Kind war, das auf einer Insel geboren wird, dort ganz allein aufwächst und sich alle Ebenen des Wissens als Autodidakt aneignet. Ibn Tufayls Erzählung ist sehr hübsch, aber ich glaube nicht, dass man so die Ursprünge der Philosophie beschreiben kann.

U.B. 3: Die Feststellung, dass das persönliche Erleben politisch ist, war ein wichtiges Thema der Frauenbewegung der sechziger und siebziger Jahre. Sie betonen jedoch sowohl in *Hipparchia's Choice* als auch in dem oben erwähnten Artikel den Effekt der Bewusstseinserschärfung, der nicht von einer Gruppe von Leuten ausgeht, sondern den geschriebene Werke erzielen, denn diese bieten „die Möglichkeit, einer einzelnen Stimme zu begegnen, einer Intelligenz und einer einzelnen Art des Großmuts.“ (Übersetzung: A. Reichold)⁷ Das Buch, auf das Sie sich hier beziehen, ist Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht*⁸, das Sie sogar „eine Bewegung vor der Bewegung“ nennen.⁹ Ich verstehe Sie so, dass Beauvoirs Buch seinen politischen Einfluss nicht dadurch erzielte, dass sie eine ‚feministische Erfahrung‘ oder eine Art zu Denken zum Ausdruck brachte. Die feministische Bedeutung des Buches liegt vielmehr in der ethischen Authentizität, die es Beauvoir erlaubt, sich von ihrer Situation als Frau zu distanzieren und sie zu beschreiben. Würden Sie mir da zustimmen? Würden Sie sagen, dass Beauvoir die erste Philosophin war, die dies in der Vergangenheit in systematischer Weise durchgeführt hat?

M.L.D.: Eigentlich fand meine erste Begegnung mit dem Feminismus einige Jahre vor meiner Lektüre von *Das andere Geschlecht* statt. Aber Sie haben trotzdem Recht, denn auch das war eine Geschichte der Distanzierung. Ich lag mit Grippe im Bett, und hörte Radio. Ich war damals gerade Teenagerin, als ich Andrée Michel im Radio darüber reden hörte, dass in allen Gesellschaften Frauen diejenigen Tätigkeiten und Arbeiten machen, die Männer nicht selbst tun wollen. Wenn man nun die Aufteilung der Beschäftigung aus diesem Blickwinkel betrachtet – als eine Regel: Wir kriegen die Überreste angeboten, was immer das ist –, wird eine theoretische, mentale Distanz zwischen den uns zugewiesenen Beschäftigungen und der Idee der ‚Weiblichkeit‘ hergestellt. Es gibt keine ‚weiblichen Beschäftigungen‘, die von Natur aus weiblich sind; es gibt eine soziale Verteilung der Rollen, und man kann eine abstrakte Beschreibung davon geben oder eine theoretische Sicht darauf gewinnen. Diese Bemerkung im Radio ließ mich aufhorchen. Ich dachte nichts wirklich Bestimmtes, ich nahm mir einfach vor, mir bei Gelegenheit darüber Gedanken zu machen.

Im Hinblick auf Beauvoir haben sie Recht, wenn Sie die Bedeutung der Distanz betonen, die ethische Authentizität, aber *Das andere Geschlecht* ist auf mehreren Ebenen geschrieben. Vielleicht ist es auch so, dass mir bei jeder allgemeinen Ansicht über Beauvoir, meiner eigenen eingeschlossen, Aspekte einfallen, die irgendwie von dieser Sicht abweichen. Auf jeden Fall versucht sie herauszufinden, wie eine Frau – an erster Stelle sie selbst – sich von all dem mythischen Müll distanzieren kann, der über den Frauen ausgeleert wird, angefangen von der uns aufgezwungenen Bestimmung – Ehe, Mutterschaft, Hausfrau – bis hin zu dem, was ich in Ermangelung eines anderen Wortes

„Embleme“ nennen möchte. Was sie über Pubertät und Menstruation schreibt, ist größtenteils ein „Emblem“: „Gelebte körperliche Erfahrung“, die als Teil einer Situation beschrieben wird, nämlich ihrer eigenen Erinnerung an ihr körperliches Leben. Verwoben mit minuziösen Bemerkungen, die politischen Einfluss auf meine Generation hatten. Wie z.B. diese: „Ob einem Mädchen im Vorhinein von der Pubertät erzählt wurde oder nicht ...“. Keiner von meinen Freundinnen war in den Sechzigern vorher etwas darüber erzählt worden. Diese kurze Bemerkung von Beauvoir konnte jeder von uns helfen zu sehen, dass Vorher-nichts-erzählt-bekommen ein allgemeines Merkmal des Mädchen-Seins war, und zwar eine bedenkliche Entmachtung. Was bedeutete diese Wissensverweigerung uns gegenüber, die unser Los war? Es gibt viele Aspekte in *Das andere Geschlecht*, gelegentlich findet sich auch so etwas wie ein vielleicht angestrebter, aber unterdrückter Diskurs. Wie z.B. der Wunsch, sich mit sich selbst zu versöhnen. Oder eine Frage, die hier und da durchscheint: Was heißt es, eine moderne Frau zu sein? Nein, diese Formulierung ist zu hart. Vielleicht eher: Was kann ich für mich tun? Oder, philosophischer ausgedrückt: Welche Lebensformen kann unsere Freiheit, meine Freiheit, hervorbringen? Hier und dort legt sie ein gutes Wort für die Geburtenkontrolle ein, man findet ein flüchtiges Bild von Frauen in Hosen am Strand, eine kleine Bemerkung über Sinnlichkeit und Erotik, diese Äußerungen sind immer verstohlen, aber sie sind da. Das ist sicherlich keine „feministische Erfahrung“ in irgendeinem traditionellen Sinne, eher etwas, das man vielleicht freudig erwarten kann. Wirklich vorstellen kann sie es sich allerdings nicht.

U.B. 4.: Insbesondere nach dem fünfzigjährigen Jubiläum des Erscheinens von *Das andere Geschlecht* wuchs das Interesse an den philosophischen Implikationen nicht nur der kritischen Texte Beauvoirs, sondern auch ihrer literarischen und autobiographischen Werke. Außerdem wird ihr Werk in unterschiedlichen philosophischen Kontexten behandelt. Eine Näherung besteht darin, ihr Werk mit Bezug auf die Phänomenologie zu lesen. Was denken Sie als französische Beauvoir-Schülerin und Kritikerin der Phänomenologie Edmund Husserls¹⁰ über das philosophische Verhältnis Beauvoirs zu dieser kaum als feministisch zu bezeichnenden Bewegung?

M.L.D.: Philosophisch gesehen glaube ich, dass sie der Hegelschen Phänomenologie näher steht als der Husserlschen Schule. Die von uns eben beschriebene Bewegung eines sich von sich selbst distanzierenden Subjekts, das seine Freiheit gewissenhaft durch Abtrennung neu erschafft, aber auch durch Akzeptanz der „strengen Notwendigkeit einer Disziplin“ usw., und dann vielleicht – aber das erscheint nur am Horizont – konkrete Lebensformen erschaffen kann. Eine derartige Bewegung kann als hegelianisch bezeichnet werden, während Autoren wie Husserl und Sartre normalerweise ein großes „Ego“ im

Zentrum haben, dem alles andere untergeordnet wird. Sie beschränkt sich auch nicht auf ‚die Dinge, wie sie dem Bewusstsein erscheinen‘. Denken Sie an die Stelle über die Ausbeutung der arbeitenden Frauen,¹¹ und wie in Lyon im Neunzehnten Jahrhundert die Hälfte aller jungen Frauen vor dem Ende ihres ersten Lehrjahres an Tuberkulose erkrankten. Eine derartige Schilderung von Fakten können Sie weder bei Husserl noch bei einem seiner unmittelbaren Schüler finden. Nicht nur weil sie bürgerliche Männer waren, sondern aufgrund der philosophischen ‚Methode‘, wenn ich diesen Begriff noch einmal benutzen darf. Denn Beauvoirs Denken wird hier belegt durch Bestandsaufnahmen, empirische Untersuchungen über das Leben der Arbeiterinnen und deren Gesundheit. In der Methode Hegels gibt es auf jeden Fall Platz für ‚etwas, das nicht Ich ist‘ und das mir nicht als Phänomen des ‚Ego‘ erscheint. Etwas als außerhalb des Subjekts gegeben zu wissen, bildet zumindest ein ‚Moment‘ im großen Gebäude des Hegelschen Denkens. Bedenken Sie, was Hegel über Bacon und die Idee geschrieben hat, dass Wissen Arbeit ist, eine Anstrengung, etwas sozusagen Externes zu begreifen. Für Marx war es nicht so schwer, die Hegelsche Dialektik auf die Überlegungen zu Ausbeutung und Unterdrückung anzuwenden und eine möglichst wissenschaftliche Betrachtung von Unterdrückung, Nebenwirkungen usw. zu fordern. Ich sehe in der Husserlschen Phänomenologie eine klare Verwerfung von Wissenschaften, sofern diese sich von der Philosophie emanzipieren und ebenso eine Verwerfung jeder empirischen Untersuchung, ob diese nun am Ende zu einer Theorie der Gesellschaft führt oder nicht. Beauvoir weist keine Untersuchungsstrategie zurück; sie will alles wissen, was für die Situation von Frauen relevant ist.

U.B. 5: Die Lektüre Ihrer Werke ist eine intellektuelle Reise zwischen Gegenwart und Vergangenheit, in die Philosophiegeschichte, Politik und Philosophie, in das Alltagsleben, dann auch auf der Ebene des Ausdrucks eine Reise in Philosophie und Literatur. In Ihrem letzten Buch *Le Sexe du savoir*¹² behandeln Sie die Wissenschaften und ihre Methoden. Aus der Perspektive einer Philosophin, die eigenständig denken will, kritisch und mit Kreativität, argumentieren Sie gegen die Vorstellung, Wissenschaft sei von Natur aus männlich. Stattdessen unterscheiden Sie die wissenschaftliche Methode von der Maskulinisierung der Wissenschaft durch Männer und betonen, dass sowohl Frauen als auch Männer kritische Wissenschaft machen können. Die Maskulinisierung der Wissenschaft zeigt sich in akademischen Institutionen und im akademischen Diskurs. Welche Rolle spielen die Abteilungen für Frauen- oder Geschlechterforschung (*Gender Studies*), die als Ergebnis des aktiven Feminismus entstanden sind, für den institutionellen und diskursiven Wandel?

M.L.D.: Schwierige Frage! Auf der einen Seite helfen Seminare über *Gender Studies*, die in das reguläre Programm der Abteilungen implementiert werden, Studentinnen, sich besser zu fühlen. Darüber hinaus ist es so, dass ein Abschluss in den Geisteswissenschaften, in Soziologie oder Politik ohne einen Studienanteil in *Gender Studies* einfach hinter die internationalen Standards der Fächer zurückfallen würde. In den meisten Ph.D.-Programmen bilden *Gender Studies* eine Komponente, oder sollten es zumindest ...

U.B. 6: Dann würden Sie also dem Schwedischen Journal für Frauenstudien zustimmen, das in einer Sonderausgabe zu akademischen Institutionen behauptet, Geschlechterforschung sei nicht mehr länger eine Bewegung an den Rändern der akademischen Welt, sondern nehme inzwischen eine Position in ihrem Zentrum ein?¹³

M.L.D.: Ja. Andererseits gibt es bis jetzt keine Belege dafür, dass die Implementierung von *Gender Studies* in die Universität große strukturelle Veränderungen im Bereich der wissenschaftlichen Institutionen oder bei der Berufung von Professorinnen unterschiedlicher Fachrichtungen verursacht hat.

In *Le Sexe du Savoir* habe ich in der Tat versucht, eine diskursive Veränderung anzubieten, die junge Frauen, die in diese Welt eintreten, zumindest auf der moralischen Ebene stärken soll. Ich will ihnen Ideen anbieten, die ihnen helfen können, den negativen Selbstwahrnehmungen Widerstand zu leisten, die ihnen in der akademischen Welt aufgezwungen werden. Die Idee, dass Wissenschaft von Natur aus männlich sei, habe ich in der Hoffnung in Frage gestellt, dass Wissenschaftlerinnen mein Buch lesen und sich daraufhin durch die verrückten Meinungen, die immer noch in den Instituten kursieren, weniger herausgefordert fühlen. Und ich habe es auch in der Hoffnung geschrieben, die wenigen Frauen, die Entscheidungsmacht haben, und einige anständige Männer davon überzeugen zu können, dass es in ihrer Verantwortung liegt, ein paar Veränderungen herbeizuführen. In Frankreich hatte mein Buch viele Leserinnen und Leser, sogar einige auf hoher institutioneller Ebene, aber dann ist etwas Seltsames passiert. Hier nochmal ein persönliches Erlebnis: Eines Tages sprach mich jemand aus dem Erziehungsministerium an und fragte, ob es in der Vergangenheit weibliche Philosophen gegeben habe. Ich sagte „viele“ und begann näher auszuführen; ich wurde dann gefragt, wie man die Lehrpläne in der Philosophie ändern könne, so dass Philosophinnen der Vergangenheit darin präsenter seien usw.; alles in allem habe ich dieser Person am Telefon einen ungefähr zweistündigen Vortrag über Persönlichkeiten und Vorstellungen von Philosophinnen gehalten. „Könnten Sie sich für eine Änderung der Lehrpläne begeistern?“ Könnte ich. Und dann – nichts. Ich hatte zugestimmt, mit dem allgemeinen Prüfungsausschuss an der Einführung der Veränderung

zu arbeiten, wurde aber auf seltsame Weise ausgebootet. Später hielt ich eine programmatische Rede auf einer vom Forschungsminister organisierten Konferenz. Der Minister selbst hatte uns alle eingeladen und wir wollten uns nach einem Jahr wiedertreffen. Ein Jahr später fand die Konferenz statt – ich wurde nicht einmal eingeladen. Das war für mich keine Überraschung, denn im Jahr davor war meine programmatische Rede sofort durch den – natürlich männlichen – Vertreter einer führenden Gewerkschaft angegriffen worden, der erklärte, man müsse für eine wirkliche Veränderung die Wissenschaften selbst ändern. Man müsse stärker intuitiv arbeiten und weniger mit dem Verstand, denn Frauen seien intuitiver usw. Offensichtlich gibt es eine institutionelle Reglementierung auch auf der Ebene des Diskurses. Ich betonte, dass es so etwas wie eine ‚wissenschaftliche Sozialisierung‘ gibt, dass – meist männliche – Chefs von Instituten sich angehenden Wissenschaftlerinnen gegenüber anders verhalten als männlichen Anfängern gegenüber usw. Offensichtlich war das nicht akzeptabel.

„Wie man es nicht machen sollte“: In der Novelle *Kleine Dorrit* von Dickens arbeitet eine der Figuren in einem mysteriösen Büro, dessen Motto lautet „wie man es nicht machen sollte“ und es wird gemunkelt, dass dieses Büro in Wahrheit die ganze Regierung umfasst. In den letzten Jahren hatte ich in Frankreich das Gefühl, dass das Motto lautete: „Wie man so tut, als täte man etwas, während man es in Wirklichkeit gerade nicht tut.“ Europäische Empfehlungen zur Frauenförderung erleiden dieses Schicksal sicherlich in mehr als einem Land. In einer Institution, die ungenannt bleiben soll, gründeten einige Kolleginnen eine Frauenlobby auf der Basis dieser europäischen Empfehlungen. Später kam heraus, dass ihre wertvolle Arbeit nur den Frauen berühmter Männer zugute kam. Nennen Sie das nicht ‚persönliches Erlebnis‘ – ich hatte das Gefühl, Zeugin eines laufenden Experiments zu sein!

U.B 7: Unterstützen Sie die Idee staatlich geförderter Geschlechterforschung?

M.L.D.: Ja. Besonders, wenn die Forschung das wirkliche Leben der Frauen nicht außen vor lässt: Was ist mit Frauen und Armut? Was ist mit Frauen und Teilzeitbeschäftigung? Wenn sie als großes Labor angelegt wäre, in dem man Experimente wie das eben genannte analysiert und neue Strategien einführt, all dies unter den Bedingungen perfekter Freiheit, frei von der eben beschriebenen Reglementierung des Diskurses.

Welcher Staat auf der Welt hat den Mut, ein derartiges Labor einzurichten? Schweden vielleicht, aber sollte es nicht in allen Ländern und auf internationaler Ebene realisiert werden? Wie auch immer, selbst wenn es vom Staat oder

internationalen Vertretern nicht so umfassend angelegt würde und auch nicht so frei, so könnten wir doch vielleicht – und das ist meine letzte Verbeugung vor Virginia Woolf –, alle zu seiner Errichtung beitragen. Vielleicht tragen wir sogar jetzt schon alle zur Wirklichkeit eines derartigen Labors bei.

Anmerkungen

- 1 Dieses Interview mit Michèle Le Doeuff wurde erstmalig veröffentlicht in der finnischen Zeitschrift *Tiede & Edistys* 4/2002, Bd. 27. Die Übersetzung vom Englischen ins Finnische machten Virpi Lehtinen und Sara Heinämaa.
- 2 Michèle Le Doeuff: *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*, Oxford 1991. Die Werke Michèle Le Doeuffs liegen bisher nicht in deutscher Übersetzung vor. Das französische Original der englischen Übersetzung ist: *L'étude et le rouet. Des Femmes, de la philosophie, etc.*, Paris 1989.
- 3 Im französischen Original steht: „Il n'est de pensée que vagabonde, si bien que tout ouvrage sérieux devrait contenir un «Etc.» dans son titre et annoncer honnêtement qu'il sera hors sujet.“ Michèle Le Doeuff: *L'étude et le rouet. Des Femmes, de la philosophie, etc.*, Paris 1989, S. 8, 9.
In der englischen Übersetzung lautet der Satz: „There is no thinking which does not wander, and any serious work should have ‚etc.‘ in its title and honestly state that it will not stick to its topic.“ Michèle Le Doeuff: *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*, Oxford 1991, S. xii.
- 4 Michèle Le Doeuff: „Jankélévitch: sous le souffle du signe“, in: *Critique*, Mai 1980.
- 5 Vgl.: Michèle Le Doeuff: *Le Sexe du savoir*, Teil 3, Paris 1998.
- 6 Michèle Le Doeuff: „Feminism is Back in France – Or is it?“, in: *Hypatia* 15/2000, Nr. 4.
- 7 Der englische Text lautet: „the possibility of meeting the particular voice, an intelligence and a particular kind of generosity“. Michèle Le Doeuff: *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*, Oxford 1991, S. 57.
- 8 Simone de Beauvoir: *Le deuxième sexe. Les femmes et les travaux*, Paris 1949 (Deutsche Übersetzung: Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 1951, Neuausgabe: Reinbek 2000).
- 9 Das englische Zitat lautet: „a movement before the movement“. Michèle Le Doeuff: *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*, Oxford 1991, S. 57.
- 10 Bemerkungen zu Husserl finden sich z.B. in: Michèle Le Doeuff: *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*, Oxford 1991, S. 99-100, S. 108.
- 11 Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 1951, 1. Buch, 2. Teil, 4. Sektion.
- 12 Michèle Le Doeuff: *Le Sexe du Savoir*, Paris 1998 (Neuausgabe: Paris 2000, in engl. Übersetzung: Michèle Le Doeuff: *The Sex of Knowing*, Routledge 2003).
- 13 *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1/2001, Nr. 4.

Literatur

- Beauvoir, Simone de:** *Le deuxième sexe. Les femmes et les travaux*, Paris 1949.
- Beauvoir, Simone de:** *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 1951.
- Beauvoir, Simone de:** *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek 2000.
- Kvinnovetenskaplig tidskrift** 1/2001, Nr. 4.
- Le Doeuff, Michèle:** *L'étude et le rouet. Des Femmes, de la philosophie, etc*, Paris 1989.
- Le Doeuff, Michèle:** *Hipparchia's Choice. An Essay Concerning Women, Philosophy, etc.*, Oxford 1991.
- Le Doeuff, Michèle:** „Jankélévitch: sous le souffle du signe“, in: *Critique*, Mai 1980.
- Le Doeuff, Michèle:** *Le Sexe du savoir*, Paris 1998.
- Le Doeuff, Michèle:** „Feminism is Back in France – Or is it?“, in: *Hypatia* 15/2000, Nr. 4.
- Le Doeuff, Michèle:** *The Sex of Knowing*, Routledge 2003
- Tiede & Edistys** 4/2002, Bd. 27.

**Rezensionen zum Thema
,Dimensionen von *Gender Studies*'**

Andrea-Leone Wolfrum

„Bye-bye feminism, hello gender?“

Regina Becker-Schmidt/Gudrun-Axeli Knapp: *Feministische Theorien zur Einführung*, Hamburg 2001 (Junius Verlag, 180 Seiten, 12,50 €).

Im Jahr 1999 hat das Bundesministerium für Bildung und Forschung im Sinne des Amsterdamer Vertrages die Vergabe finanzieller Mittel an Gender Mainstreaming Prozesse geknüpft, d.h. es werden nur solche Projekte bewilligt, die eine Geschlechterperspektive integriert haben. Formal ist somit der Weg für eine geschlechteregalitäre Projekt- und Forschungstätigkeit geebnet. Auch in der universitären Lehre bahnt sich mit der Etablierung von *Gender*-Studiengängen und interdisziplinären Ringvorlesungen ein Ende des „beharrlichen Beschweigens *gender*-orientierter Forschungsansätze und -theorien“ an.¹

Doch wie sieht es mit dem Verhältnis zwischen egalitärer Gesetzgebung, struktureller Verankerung und ihrer Umsetzung im wissenschaftlichen und (arbeits)alltäglichen Handeln aus? Tatsächlich zeigt sich in interdisziplinär angelegten Projekten, in denen der *Gender*-Aspekt formal integriert wurde, erstens, dass *gender*-orientierte Forschungsansätze und -theorien mitnichten zum wissenschaftlichen Kanon gehören und dass, zweitens, projektinterne Strukturen nur selten die zu einer *Gender*-Sensibilisierung notwendigen (Kommunikations)Foren bieten. Von der geforderten Selbstverständlichkeit sind Forschung und Lehre noch weit entfernt. Im Universitäts- und Projektalltag ist die Störung des ‚malestream‘ in seinen Routinen nach wie vor notwendige Voraussetzung, um überhaupt über ‚Geschlecht‘ kommunizieren und verhandeln zu können. Mit anderen Worten: Auch wenn die *Gender*-Kategorie der Geschlechterforschung weniger an geschlechterpolitische und gesellschaftskritische Ziele geknüpft zu sein scheint als es die feministische Kategorie ‚Frau‘ der Frauenforschung war bzw. ist, im Praxisalltag geraten beide Kategorien zum Politikum.

Nun, der *Gender*-Begriff boomt und während in der deutschen Geschlechterforschung um das ‚richtige‘ Etikett für die sich etablierende Disziplin (alles *gender*, oder was?) gestritten wird, haben Regina Becker-Schmidt und Gudrun-Axeli Knapp sich klar positioniert und ihr 2000 erschienenen Buch nicht ‚Einführungen in die *Gender*-Studies‘, sondern ‚Feministische Theorien zur Einführung‘ genannt. Warum? Es ist, wie die Autorinnen in der Einleitung betonen, der „enge Zusammenhang zwischen wissenschaftlichem Erkenntnisinteresse und politischer Praxis“, welcher feministischen Theorien ungebrochen Aktualität verleiht. ‚Feministische Theorie‘ wollen sie als eine Form kritischer Theorie, als ein ‚Denk(werk)zeug‘ verstanden wissen, das zwar keine Festle-

gung auf einen bestimmten Analyseansatz meint, „wohl aber das Festhalten an einer kritischen Perspektive.“

In diesem Sinne skizzieren Becker-Schmidt und Knapp auf 140 Seiten die maßgeblichen (vorwiegend anglo-amerikanischen) Impulse und wichtigsten Diskussionsstränge der deutschsprachigen Frauen- und Geschlechterforschung.

Im sozial-historischen Exkurs des ersten Kapitels werden anhand von Studien Friederike Hassauers und Karin Hausens die Anstöße „feministischer Suchbewegungen“ in den tiefgreifenden gesellschaftlichen Umbrüchen der französischen bzw. industriellen Revolution verortet. Es wird deutlich, wie sich Emanzipationsbestrebungen von Frauen wie Olympe de Gouge in der Frauenbewegung der späten 1960er fortsetzen, aus der dann, in den 1970er Jahren, die akademische Frauenforschung mit ihren stark politisch motivierten Anfängen erwächst. Im Mittelpunkt stehen zunächst Auseinandersetzungen mit der gesellschaftlichen Diskriminierung ‚der Frau‘ und ihren Ursachen. Die gerade populäre Sozialisationsdebatte wird um die Kategorie ‚Geschlecht‘ ergänzt.

Neue Fragestellungen führen in den 1980ern zu einem wichtigen Perspektivenwechsel, der gleichzeitig den Übergang von der Frauen- zur Geschlechterforschung markiert: Die Auseinandersetzung mit der grundlegenden Asymmetrie zwischen den Geschlechtern führt dazu, die beiden Geschlechter in ihrer Bezogenheit aufeinander und dieses Geschlechterverhältnis in Bezug auf seine sozialhistorischen Entstehungsbedingungen zu betrachten.

Ab dem zweiten Kapitel zeichnen die Autorinnen die nächste große Perspektivenverschiebung nach: In den Theoriediskussionen der 1990er Jahre werden nun feministische Grundkategorien infrage gestellt. Becker-Schmidt und Knapp beziehen sich auf zwei der wesentlichen aus dem angloamerikanischen Raum herrührenden Diskussionsstränge: Im Mittelpunkt der Debatte um Identitätspolitik stehen Formen sozialer Ungleichheit unter Frauen und die Frage nach dem eigentlichen Subjekt feministischer Theorie und Praxis. In der ‚Sex-Gender-Debatte‘ wird das uns vertraute Ordnungssystem der Zweigeschlechtlichkeit selbst angegangen und das Verhältnis zwischen biologischem und sozialem Geschlecht, also das Objekt feministischer Theoriebildung radikal und grundlegend neu verhandelt.

Schön ist, dass Knapp die *Sex-Gender-Debatte* nicht ausschließlich am sprachlich-diskursiven Ansatz Judith Butlers festmacht. Im Kapitel „Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht“ erweitert sie den Blick auf die wissenschaftlich-technologischen Diskussion Donna Haraways und setzt somit zwei Ansätze in Beziehung, die mehrheitlich separat diskutiert werden.

Wie diese, so werden auch alle anderen theoretischen Strömungen von den Autorinnen stets auf ihren sozio-politischen Impetus hin geprüft und kritisch an ihrem Ertrag für das Verständnis des Geschlechterverhältnisses gemessen. Diejenigen, die sich vom Adjektiv ‚feministisch‘ und den mit ihm verbundenen

politischen Ansprüchen verabschiedet haben, mögen dies als eine Schwäche des Buches sehen.

Gleichgültig wie das Etikett nun lautet und mit welchen (politischen) Eigenansprüchen Frauenforschung, *Gender-Studies* oder Feministische Theorie auftreten, eines haben sie gemeinsam: die gesellschaftspolitische Wirklichkeit, auf die sie im (Arbeits)Alltag treffen. Noch ist ‚Gender‘ keine zentrale Handlungsmaxime. Nach wie vor ist es dieser Mangel an Selbstverständlichkeit, der die Auseinandersetzung mit Fragen des Geschlechts zum Politikum machen – und daher sollte es dann vielleicht eher heißen: „Hello gender – meet feminism!“

Anmerkungen

1 Antonia Ingelfinger: „Zaghafte Dialogversuche“, in: Meike Penkwitt (Hrsg.): *Perspektiven feministischer Naturwissenschaftskritik*, *FFS* 11, S. 278.

Vojin Saša Vukadinović

Pluralismusgrenzen

Renate Kroll (Hrsg.): *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart/Weimar 2002 (Metzler, 425 S., 39 €).

Ein *Gender-Studies*-Lexikon zusammenzustellen erweist sich als schwieriges Projekt. Schließlich muss ein sich in alle nur erdenklichen Richtungen enorm ausdifferenziertes Feld angemessen repräsentiert und Nutzenden ein einigermaßen aktueller (und primär englischsprachiger) Forschungsstand zugänglich gemacht werden. Das von Renate Kroll herausgegebene *Metzler Lexikon Gender Studies/Geschlechterforschung*, dessen Artikel von mehr als 90 AutorInnen verfasst wurden, ist diesbezüglich der längst überfällige, erste deutschsprachige Versuch.

Das „konkurrenzlose Lexikon“ (Klappentext) ist strukturiert in längere, Überblick verschaffende Dachartikel, die durch kleinere, Schlagwörter und Einzelaspekte erläuternde Einträge ergänzt werden. Hinzu kommen Personendarstellungen, die trotz der im Vorwort der Herausgeberin intendierten Erfassung neuester „Tendenzen, Phänomene, Erkenntnisse und Theorien“ der Geschlechterforschung schnell eine disziplinarthematische Privilegierung der Literaturwissenschaften erkennen lassen. Und, auch das wird bereits beim ersten Durchblättern klar: ‚Geschlecht‘ wird hier sehr oft quasi synonym mit ‚Frauen‘ verwendet.

Deutlich wird das an einer unausgesprochenen Fixierung auf Themen, die im weitesten Sinne um ‚Frauen‘ bzw. ‚Weiblichkeit‘ kreisen. Das hat seine Berechtigung, steht allerdings trotz herkunftsnachzeichnender Genauigkeit im Widerspruch dazu, ein Lexikon der Geschlechterforschung vorlegen zu wollen. Portraitierte nichtweibliche Menschen bzw. Artikel zu deren Problemen, Genealogien, Philosophien oder Leistungen gibt es kaum. Sieht man von Michel Foucault und dem (wie so oft) unter *Deleuze/Guattari* abgehandelten Félix Guattari einmal ab, sind beispielsweise schwule Theoretiker vor allem eins: spektakulär abwesend. Nicht einmal Roland Barthes, dessen Texte gerade der feministischen Analyse von Zeichensystemen die entscheidenden Impulse gaben, ist vertreten. Darstellungen zu Gay-Lib-Denkern wie Guy Hocquenghem und Mario Mieli fehlen ebenfalls. Auch Leo Bersani, Douglas Crimp, John D’Emilio, Jonathan Dollimore, Richard Dyer, David Halperin, Isaac Julien, Kobena Mercer, Lawrence Schehr und Michael Warner (um nur einige zu nennen), die seit Jahrzehnten genauso maßgeblich wie ihre Kolleginnen die Theoretisierung und Institutionalisierung der Geschlechterforschung vorangetrieben haben, sucht man vergebens. Gleiches gilt für Vertretende transidenter Theorie und Trans-Aktivismus. Da nicht einmal die Bekanntesten – Kate Bornstein, Leslie Feinberg und Allucquère Rosanne Stone etwa – aufgenommen wurden, erscheint der im Vorwort artikulierte Anspruch der Herausgeberin, hier würde „die Entwicklung der [...] *Queer Studies* berücksichtigen“, eher fraglich. Bei der überwältigenden Dominanz der auf ‚Frauen‘ bezogenen Artikel wäre ein Titel wie *Lexikon Women’s Studies/Frauenforschung* adäquater gewesen, allerdings hätte eine angemessenere Betitelung zahlreiche weitere Ungereimtheiten dieses Lexikons auch nicht mehr entschärft.

Dies betrifft vor allem Personendarstellungen, die offenkundig frei jeglicher Distanz verfasst wurden. Man stößt nicht nur auf Einträge, bei denen sich die jeweiligen AutorInnen gänzlich mit Kritik zurückhalten, sondern auch auf solche, in denen seit langem als suspekt geltende Viten nicht zu knapp schön-geredet werden. Der Artikel zu Andrea Dworkin etwa unterschlägt, dass diese vorbehaltlos mit der christlichen Rechten kooperiert, wenn Aktionen gegen ‚Pornographie‘ anstehen, da diese einen ähnlich pruden Sexualitätsbegriff verteidigt. Der Backlash, der von den von Dworkin mitformulierten Antipornographiegesetzen ausgeht, trifft mittlerweile in Form staatlicher Repressionen vor allem lesbische und schwule Zusammenhänge massiv. Dworkin ist zudem transphob und hält sich mit den entsprechenden Diskriminierungen nicht zurück. Irritierend unkritisch ist auch das Portrait zu Alice Schwarzer. Dass deren „feministisches und sozialpolitisches Engagement“ in den letzten Jahren die Rehabilitierung Leni Riefenstahls mitbeinhaltete, scheint der zuständigen Autorin so unproblematisch zu sein, dass sie es in ihrer minutiösen Aufzählung aller Lebensstationen und Auszeichnungen Schwarzers erst gar nicht erwähnt. Übertroffen werden diese Beispiele jedoch mit dem Artikel zu Mary Daly. Die

weiße Theologin, deren Haltung seit Jahrzehnten bekannt ist, wird mit einem sich über eine komplette Seite erstreckenden Artikel portraitiert, dessen euphorischer Ton beinahe wie eine Huldigung wirkt. Lesende können dort erfahren, dass Daly „dreifach promoviert“ und ihre Karriere „von zahlreichen Konflikten mit ihrem Arbeitgeber, dem jesuitischen [sic] Boston College geprägt“ sein soll. Vorenthalten wird hingegen, dass sich die explizit theoriefeindliche Christin gegenüber Nichtweißen wie eine kolonialzeitliche Missionarin aufführt und transidente Personen als „Frankensteins Monster“ diffamiert, die ein Weltpatriarchat erfunden haben soll, um Frauenbewegungen zu infiltrieren und zu zersetzen. Und wo von Weltverschwörung gesprochen wird, muss man selbst in einem vermeintlich feministischen Kontext nicht lange nach Antisemitismus suchen: „Ihre ‚nachchristliche‘ Position bedeutet für Daly ein Zurückgehen in ‚vorjüdische‘ Zeit; sowohl Judentum als auch Christentum sieht sie der gleichen patriarchalen Tradition verpflichtet“. Mal davon abgesehen, dass der für das Christentum elementare Sexismus keine appropriierte jüdische Tradition ist (eine ignorante Haltung, die etliche christliche Theologinnen auszeichnet), ist es beachtlich, dass die schwärmende Autorin des Artikels meint, Dalys Antisemitismus mit ein paar Anführungszeichen attraktiver machen zu können. Texte von von „vorjüdischer Zeit“ halluzinierenden Personen sind per se indiskutabel, egal ob sie sich selbst ‚feministisch‘ aufs Banner schreiben oder nicht. Daly ist keine Dissidentin, sondern Gläubige im konservativsten Sinne des Wortes – das ist nichts Neues, und im Zweifelsfall hätte ein beliebiger Blick in eines ihrer Traktate gereicht, um sich zu vergewissern, dass eine solch dubiose Person anders dargestellt werden muss.

Der Artikel zu Daly und zahlreiche ähnliche Einträge (u.a. zu *Göttin*, *Gyn/Ecology*, *Liminalität*, *Mond*, *Spiritualität*, *Theologie* usw.) legen die Vermutung nahe, dass hier eine ernsthafte Auseinandersetzung mit zwei ideologischen Grundsäulen westlicher Gesellschaften – christlicher Tradition und kapitalistischem Verwertungsprozess –, die Zweigeschlechtlichkeit und sexuierte Arbeitsteilung mythologisierten und sozial zementierten, nicht gesucht wurde. Das ist allerdings die Minimalprämisse jeder Bestandsaufnahme der Geschlechterverhältnisse – jedenfalls dann, wenn *Gender Studies* als präzise Gesellschaftsanalyse und nicht als Gegenkultur aufgefasst werden, die ihre Legitimation aus der Feststellung zieht, dass Frauen („Maria, Maria Magdalena, Martha“) schon in der Bibel „einen wichtigen Platz“ einnahmen (*Antike*). Nach den bis heute kaum aufgearbeiteten antisemitischen und transphoben Ausfällen der ‚feministischen Theologie‘ seit den 70er Jahren ist es bestenfalls rührend-naiv, einem weibliche(re)n Christentum befreienden, enthierarchisierenden und toleranten Charakter zuzuschreiben. Die Zuspitzung dieser unreflektierten Wissenskanonisierung findet sich in ohnehin fragwürdigen Artikeln zu *Jungfräulichkeit* und *Schwangerschaft*, die dermaßen ideologisch aufgeladen sind, dass sie auch einer katholischen Beratungsbroschüre entlehnt

sein könnten. Formulierungen, derer sich die entsprechenden Autorinnen dort bedienen (Fötus wird da beispielsweise als „heranreifendes Kind“ bezeichnet) und die abermals distanzlose Art und Weise, wie einer lustfeindlichen und heterosexistischen Doktrin mit wohlwollender Anerkennung statt grundlegender Kritik begegnet wird, werfen vor allem eine Frage auf: die nach der eigentlich mit diesem Lexikon verfolgten Absicht.

Ob es darum ging, ein seriöses Nachschlagewerk zu veröffentlichen, oder ob die Motivation möglicherweise darin lag, unbedingt das *erste* deutschsprachige *Gender-Studies*-Lexikon zusammenzustellen, ist angesichts der sehr selektiven Diskurswiedergabe eine durchaus legitime Frage. Zumindest wird man während der genaueren Lektüre nicht den Eindruck los, dass die versammelten 500 Einträge eher konzeptlos zusammengestellt wurden. In den bereits erwähnten Artikeln finden sich genügend Belege dafür, dass es nicht primär darum ging, alternatives Wissen zu vermitteln – und das trotz der emanzipatorischen Intention, die der Geschlechterforschung eigentlich inhärent sein sollte. Die enorme Materialfülle führt zur unreflektierten Aufnahme überflüssiger Einträge und mindert gerade den Nutzen der Schlagwortartikel: auf wenige Zeilen beschränkt lassen sich die für die *Gender Studies* zentralen, komplexen Begriffe aus Philosophie, Literaturwissenschaft oder Psychoanalyse kaum brauchbar erklären oder gar in einen größeren Zusammenhang einordnen. Eine die Qualität des Dargestellten senkende Simplifizierung schleicht sich unvermeidlich ein.

Deutlich wird dies unter anderem in Artikeln zur Thematik, die gemeinhin als ‚Französischer Feminismus‘ gehandelt wird. Sie sind beinahe durchgehend textfern und wirken wie aus einer schlechten Einführung in feministische Theorien abgeschrieben. Cixous’ Konzept der *écriture féminine* wird an verschiedensten Stellen so obskur gehandhabt, dass im eigentlichen Artikel zu diesem Begriff (der eben nicht ‚weibliches Schreiben‘ meint und deshalb lieber unübersetzt gelassen werden sollte) gleich noch die enorm divergierenden Thesen von Irigaray, Kristeva und Wittig subsumiert werden. Die Artikel zu Cixous oder Irigaray lesen sich zudem, als ob die Portraitierten seit 20 Jahren tot wären, da auf die zahlreichen Veröffentlichungen beider Autorinnen aus den 80er und 90er Jahren nicht eingegangen wird. Entsprechend endet die Darstellung Letzterer auch mit dem uralten Vorwurf des Essentialismus. Und da Essentialismus in der deutschen Diskussion als Synonym für ‚Differenzfeminismus‘ verwendet wird, ist die Folgeaussage eine Stigmatisierung (oder Vereinnahmung) aller genannten Denkerinnen als „Differenztheoretikerinnen“ (*écriture féminine*), die nicht wegen ihrer Leistungen, sondern „aufgrund der spezifischen politischen Konstellation Anfang der 70er Jahre Lehrstühle an Pariser Universitäten“ bekommen haben sollen. Wer die Atheistin Kristeva „Differenztheoretikerin“ nennt, obwohl diese bereits zu Hochzeiten von Matriachats- und Göttinnenkult visionär ein Ende der metaphysischen Diktatur des

Geschlechterdualismus forderte, sollte sich vielleicht doch lieber Primärtexten zuwenden. Unthematisiert bleibt zudem, weswegen eigentlich stets auf Cixous, Irigaray und Kristeva als exemplarischste Vertreterinnen poststrukturalistischer Theoriebildung in Frankreich rekuriert wird. Die imaginäre Gruppe, die nie ein kohärenter Zusammenschluss Pariser Intellektueller war, wird mit der Hinzuzaddierung von Wittig einfach zum Quartett eines vermeintlich weiblichen Schreibens erklärt. Eine differenziertere Darstellung hätte sich hier von selbst ergeben, wenn nicht fast sämtliche Artikel dieses Komplexes von der gleichen Autorin verfasst worden wären – vergleiche dazu den guten, inhaltlich merklich aus der Reihe fallenden, da eben aus anderer Hand stammenden Kristeva-Artikel.

Es bleibt unklar, wie man bei solch mangelhaften Personendarstellungen und Einträgen zu einem „historischen Verständnis der *Gender*-Wissenschaften“ (Vorwort) kommen soll. Laut Herausgeberin beinhaltet der Erwerb dieses Verständnisses nicht nur das Nachzeichnen von Entwicklungslinien wie der „Differenzdebatte (französischer Feminismus)“, sondern auch der „geographischen Besonderheiten der feministischen Strömungen“. Chicana-Theorien oder afroamerikanische Kritik am Eurozentrismus vieler weißer Feministinnen als „geographische Besonderheiten“ zu bezeichnen ist eine Haltung, die man getrost neokolonialistisch nennen darf, da die schiefe Wahrnehmung nicht nur im Vorwort artikuliert wird, sondern programmatisch für das ganze Lexikon ist. Entsprechend dem ihnen zugewiesenen Status als „Besonderheiten“ werden diese – von den an einer Hand abzuzählenden Ausnahmen (Angela Davis, bell hooks, Gayatri Chakravorty Spivak, Trinh T. Minh-ha) abgesehen – quasi ausschließlich in Artikeln wie *Chicana-Feminismus* oder *Dritte-Welt-Feminismus* behandelt. Dass man dafür jedoch alle paar Seiten auf irgendeine weiße Literaturwissenschaftlerin stößt, die vor x-Jahren eine x-beliebige geschlechterrelevante Monographie vorgelegt hat, scheint bei der Zusammenstellung des Lexikons niemanden gestört zu haben. Oder dass sich der Artikel zu Trinh T. Minh-ha unter *Minh-ha*, also deren Vornamen, eingeordnet findet. Solche Schlampereien laufen zwangsläufig auf uneingestandenen Eurozentrismus hinaus und erklären die Abwesenheit von Personendarstellungen zu Gloria Anzaldúa, Hazel Carby, Chandra Talpade Mohanty, Uma Narayan, Aihwa Ong, Barbara Smith, Sara Suleri und etlichen anderen von selbst.

Dass nicht nur eine befremdliche Auswahl an Personen, sondern auch an Grundbegriffen für dieses Lexikon vorgenommen wurde, wird bereits beim Durchblättern der ersten Seiten deutlich. AIDS wird auf diesen kein eigener Artikel zugestanden. Homophobie soll man unter *Heterosexualität* nachlesen, Transphobie sucht man vergebens. Das gilt auch für einen Artikel zu Aktivismus, der exemplarische Interventionen und Allianzen der letzten Jahre (etwa ACT UP, Guerilla Girls, Lesbian Avengers oder Sex Panic!) tradiert hätte. Die Abwesenheitsliste wichtiger Termini lässt sich fortsetzen: Heteronorma-

tivität, Riot Grrrl, Queercore, Strategischer Essentialismus und Zwangsheterosexualität fehlen genauso wie die Schlagwörter *disidentification*, *frontera*, *in/appropriate/d other* oder *unlearning*, die in der internationalen Diskussion seit Jahren selbstverständliche Verwendung finden.

Letztendlich ist es ein anderer Themenkomplex, welcher der Herausgeberin bei der Zusammenstellung offensichtlich relevant schien und dem deshalb Platz und Privileg eingeräumt wurde: „Auch die Tatsache, daß sich jahrhundertlang Autorinnen und Autoren, die sich öffentlich für das weibliche Geschlecht aussprachen, regelmäßig auf Maria und andere vorbildliche Jungfrauen bezogen, zeigt das emanzipatorische Potential der Jungfräulichkeit“ (*Jungfräulichkeit*). Und: „Andere sehen sie [Maria] als Frau, die in Freiheit ihren Lebensweg geht und in ihrer exemplarischen Spiritualität Vorbild für alle Menschen sein kann“ (*Maria*). Und: „Die Frauen-Mystik ist gekennzeichnet durch eine starke Dominanz des Gefühls, sinnliche Beschreibungen des Erfahrenen – als leidende, schmerzhaft Nachfolge Christi wie als erotische Jesusminne – in Visionen, Auditionen und Ekstasen“ (*Mystik/Frauenmystik*). Und: „Ein Einfluß des Mondes auf die weibliche [*sic*] Menstruation ist zwar wissenschaftlich nicht nachweisbar, jedoch bis heute Teil des abendländischen Volksglaubens und wiedererwachten Interesses an Esoterik und Okkultismus“ (*Mond*). Und: „Angesichts globaler politischer Probleme und Bedrohungen wurde die Göttin zu einer wesentlichen Figur für eine neue feministische Theologie und Spiritualität, zu einem Symbol für eine notwendige Ergänzung ‚männlicher‘ Eigenschaften“ (*Göttin*). Und so weiter.

Angesichts globaler politischer Probleme und Bedrohungen wäre vor allem eine rigorose Auswahl der Herausgeberin angebracht gewesen. In einer Zeit, in der sich noch nicht einmal ein vergleichsweise triviales Ziel wie die geschlechtsneutrale Sprache an Universitäten durchgesetzt hat, bedarf es nach wie vor einer mythenzersetzenden und akkuraten Wissensvermittlung, die nicht vor den am penibelsten gehüteten ‚Traditionen‘ der westlichen Welt halt macht – sei es aus einem falschen, allzu bequemen feministischen Pluralismusverständnis heraus oder auf Grund schlichter Ignoranz gegenüber jenen normierenden Strukturen, denen man in einer neoliberalen, nur vordergründig säkularisierten Gesellschaft ausgesetzt ist. Wenn die hier vorgenommene Aufwertung der repressivsten Elemente christlich-esoterischer Regression exemplarisch für den „aktuellen Forschungsstand“ der *Gender Studies* sein soll, ist zumindest das, was sich die Herausgeberin und einige beteiligte AutorInnen unter dem Fach vorstellen, nichts Geringeres als die totale Affirmation des Status quo.

Ursula Degener

Eine echte Einführung in feministische und Gender-Theorien – nicht nur für PolitikwissenschaftlerInnen

Judith Squires: *Gender in political theory*, Cambridge 2000 (Polity Press, 240 S., 32,00 €).

Die britische Politikwissenschaftlerin Judith Squires, die 1997 schon zusammen mit Sandra Kemp einen sehr erfolgreichen und umfassenden Oxford Reader mit dem Titel *Feminisms* herausgegeben hatte, hat 1999 ein Lehrbuch veröffentlicht, das in den englischsprachigen Ländern zu Recht als Standardliteratur in *Women's* und *Gender Studies*-Kursen verwendet wird, und das nicht nur im Bereich der Politikwissenschaft. Seit 2000 gibt es dieses Lehrbuch auch als bezahlbarere Paperback-Ausgabe. Squires hat eine systematische Überblicksdarstellung der wichtigsten Diskussionen innerhalb feministischer Theorien vorgelegt, die auch für AnfängerInnen verständlich, übersichtlich und spannend geschrieben ist. Das Buch ist reich an Begriffsklärungen, an politisch-praktischen Beispielen (z. B. Zahlen zur politischen Partizipation von Frauen in Großbritannien), Argumenten für und gegen verschiedene theoretische Positionen und Literaturanregungen zur Vertiefung der Diskussion.

Die ersten drei Kapitel des Buches beginnen mit der Diskussion der Begriffe *Gender*, Theorie und Politik. Diese Diskussionen werden jedoch nicht unabhängig voneinander dargestellt, sondern vielfach aufeinander bezogen. Unterschiedliche Politikbegriffe werden aus verschiedenen Perspektiven von *Gender*-Begriffen und von verschiedenen wissenschaftstheoretischen Positionen her erläutert und diskutiert. Die Autorin unterscheidet durchgängig zwischen Strategien der Inklusion, der Umkehrung und der Transformation in *Gender*-Theorien (*inclusion*, *reversal* and *displacement*). Diese Strategien, die in etwa liberalem Feminismus, radikalem Feminismus und genealogischem Feminismus/Dekonstruktion oder auch den politischen Positionen von Gleichheit, Differenz und Diversität entsprechen, bringt sie auch mit anderen Typologisierungen feministischer und *Gender*-Theorien in Zusammenhang und diskutiert alle Unterscheidungsverfahren kritisch aus politischer und theoretischer Sicht. Die anderen Typologisierungen, seien sie chronologisch, geografisch, politisch oder theoretisch inspiriert, könnten allerdings noch ausführlicher vorgestellt werden. Vor allem die alte, aber immer noch virulente ‚ideologische‘ Unterscheidung nach Alison Jaggar zwischen liberalem, marxistischem und radikalem Feminismus sollte in einem Einführungsbuch mehr Platz einnehmen. Die in den weiteren Kapiteln folgenden Diskussionsüberblicke zu den Schlüsselbegriffen Gleichheit, Gerechtigkeit, Bürgerschaft und Repräsentation nehmen konsequent die Systematik von Inklusion, Umkehrung und Trans-

formation immer wieder auf, was das Lesen sehr einfach und die Positionen leicht erinnerbar macht. Squires bleibt dabei immer scharf in der Analyse, aber zurückhaltend im Urteil.

Unter ‚Gleichheit‘ wird die Konkurrenz zwischen Gleichheits-, Differenz- und Diversitätspolitik diskutiert, das Kapitel über Gerechtigkeit beschäftigt sich mit dem Konflikt zwischen sozialer und kultureller Gerechtigkeit und der Dichotomie von Gerechtigkeits- und Fürsorgeethik. Im mit „Citizenship“ überschriebenen Kapitel über Bürgerschaft geht es um die Frage, ob (Staats)Bürgerschaft geschlechtsspezifisch ist. Mit den Rechten und Pflichten von BürgerInnen werden kommunitaristische und maternalistische politische Theorien diskutiert, Universalismus und Partikularismus in multikulturellen Gesellschaften werden problematisiert, und nicht zuletzt geht es auch um die Frage nach dem Staat oder der Gemeinschaft, deren Mitgliedschaft verhandelt wird. Das Repräsentationskapitel behandelt das Verhältnis von Interessen-, Identitäten- und Gruppenrepräsentation aus den verschiedenen Perspektiven und argumentiert viel mit empirischen Belegen zur Repräsentation von Frauen in Großbritannien.

Das Buch ist sehr ausgewogen in der Beurteilung der verschiedenen Ansätze; sollte man eine Tendenz ausmachen wollen, so ist sie in der Zustimmung zum integrativen Trend in der Transformationsstrategie zu finden. Ein Kritikpunkt könnte die eher beiläufige Anfügung eines Kapitels zu *Men's Studies* sein, die sich allerdings auch aus dem allgemein noch in den Anfängen befindlichen Dialog zwischen Männer- und Frauenforschung erklären lässt. „Gender in Political Theory“ ist ein wunderbares Lehrbuch zu *Gender*-Theorien in der Politikwissenschaft, aber in weiten Teilen durchaus auch in anderen Disziplinen nutzbar. Er führt mit einem guten Überblick und ausgewogenen Positionen in die wichtigsten Kontroversen feministischer politischer Theorie ein und verdeutlicht den Einfluss, den *Gender*-Ansätze in den englischsprachigen Ländern schon auf die Politikwissenschaft und die politische Theorie gewonnen haben.

Antonia Ingelfinger

Künstlerinnen im Blick

Salean A. Maiwald: *Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Berlin 1999 (Aviva Verlag, 212 S., 21,50 €).

Judy Chicago/Edward Lucie-Smith: *Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin*. Aus dem Englischen von Christian Kennerknecht, München 2000 (Knesebeck, 192 S., 39,90 €).

Frances Borzello: *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte*. Aus dem Englischen von Cornelia Panzacchi, Hildesheim 2000 (Gerstenberg, 224 S., 39,88 €).

Künstlerinnen sind im Kanon der offiziellen Kunstgeschichte bis heute immer noch recht spärlich vertreten, obwohl es sie nachweislich seit frühester Zeit gegeben hat. In jüngster Zeit wurden vermehrt Versuche unternommen, an (fast) vergessene Künstlerinnen zu erinnern und die Tatsache herauszustreichen, dass Frauen trotz erheblicher gesellschaftlicher Hürden bedeutende Kunstwerke geschaffen haben. Alle drei Bücher stellen Künstlerinnen und ausgewählte Werke seit dem Mittelalter oder der Neuzeit vor und beleuchten die Lebens- und Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen in der jeweiligen Zeit. Dabei befassen sie sich implizit oder explizit mit der Frage, warum diese teilweise sehr erfolgreichen Frauen so selten oder marginal in die Kunstgeschichtsschreibung eingegangen sind und wie es kommt, dass so viele von ihnen in Vergessenheit gerieten. Dass es an der Qualität der Arbeiten nicht liegen kann, stellen alle drei Bücher klar heraus. Es ist daher auch nicht das Ziel der AutorInnen, eine eigene ‚Frauen‘-Kunstgeschichte zu schreiben, die neben der offiziellen Kunstgeschichte steht, sondern die Darstellungen wollen Kunst von Frauen würdigen und sich dafür stark machen, dass deren kulturelle Leistungen in Zukunft adäquat anerkannt und in die Kunstgeschichtsschreibung und -lehre aufgenommen werden.

Wem ist heute schon bewusst, dass der weibliche Akt erst in jüngerer Zeit zum bevorzugten Sujet der Malerei geworden ist und dass ihm eine lange Tradition männlicher Aktdarstellungen vorangegangen ist? Erst recht, dass auch Künstlerinnen durch die Jahrhunderte den nackten menschlichen Körper verewigten, dürfte weitgehend unbekannt sein. Salean A. Maiwald stellt in dem ansprechend gestalteten, handlichen Buch *Von Frauen enthüllt. Aktdarstellungen durch Künstlerinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* Künstlerinnen vor, die sich trotz aller Hemmnisse religiöser, moralischer oder sozialer Natur nicht von der Darstellung des menschlichen Aktes haben abhalten lassen.

Ihre weitgehend chronologische, sehr knappe Vorstellung von Künstlerinnen und einer Auswahl ihrer Werke ist in die jeweilige Zeitgeschichte eingebettet und beleuchtet neben den Entwicklungen in der Kunst auch die Lebens- und Arbeitsbedingungen von KünstlerInnen. So erfahren wir, dass Frauen aufgrund des ihnen zugeschriebenen Schamgefühls den nackten menschlichen Körper nicht studieren und bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht am Aktzeichnen teilnehmen durften. Auf diese Weise wurden Frauen aus dem ‚Heiligsten‘ der künstlerischen Ausbildung ausgeschlossen und um die Anerkennung gebracht, welche die Darstellung des menschlichen Körpers, Jahrhunderte lang das angesehenste unter den Sujets, einbrachte.

Maiwald beginnt ihre Darstellung mit dem Mittelalter und führt sie bis ins 20. Jahrhundert hinein, wobei leider nicht alle besprochenen Kunstwerke eine Abbildung finden. Jedes Kapitel rückt in der Regel eine Künstlerin mit Vorbildcharakter in den Vordergrund, die meist schon einen gewissen Bekanntheitsgrad hat.¹ Dieser werden dann weitere Künstlerinnen oder Persönlichkeiten aus anderen kulturellen und gesellschaftlichen Bereichen zur Seite gestellt. Die Autorin streicht dabei immer das Positive heraus und ist besonders an selbstbewussten Positionen interessiert, die das eigene Frausein bejahend oder utopisch thematisieren. Im vorletzten Kapitel geht es um die ‚Neue Frauenbewegung‘, die aufgrund des sehr begrenzten Raumes nur noch cursorisch abgehandelt wird. Das mag angemessen erscheinen, weil es über die zeitgenössischen Künstlerinnen mehr Literatur gibt als über Künstlerinnen vor dem 20. Jahrhundert und es daher leichter ist, sich über sie zu informieren. Trotzdem wirkt dieser Abschnitt etwas kurzatmig, und es gelingt der Autorin nicht, über bloßes ‚Name-Dropping‘ hinaus zentrale Anliegen und spezifische Herangehensweisen der teilweise sehr verschiedenen Künstlerinnen zu vermitteln. Schade ist auch, dass das Thema Aktfotografie und überhaupt der Einfluss der Fotografie auf Aktmalerei und -skulptur nur in einem Nebensatz erwähnt werden.

Insgesamt bietet das Buch jedoch einen guten Einstieg in die Materie und macht Lust, mehr über die vergessenen Künstlerinnen und deren Werke zu erfahren. Anstöße zur Vertiefung ermöglichen die Anmerkungen im Text und eine angefügte Literaturliste. Empfehlenswert erscheint mir das Buch besonders für interessierte Laien, aber auch Studierende oder Dozierende der Bildenden Kunst und der Kunstgeschichte können durch die Lektüre den blinden Fleck ihrer Disziplin zu beseitigen beginnen.

Der andere Blick. Die Frau als Modell und Malerin ist das Gemeinschaftsprojekt der wohl bekanntesten feministischen Künstlerin, Judy Chicago, und des renommierten Kunsthistorikers Edward Lucie-Smith. In zehn thematischen Kapiteln werden Arbeiten sowohl von Künstlerinnen als auch von Künstlern vorgestellt und vor allem hinsichtlich ihres dargestellten Inhalts kritisch kommentiert. Die besprochenen Werke entstammen vor allem den

letzten beiden Jahrhunderten des westlichen Kulturkreises. Auf der Suche nach künstlerischen Vorbildern und Vergleichsbeispielen gehen die AutorInnen jedoch bis auf frühe und antike Hochkulturen zurück. Ihr erklärtes Ziel ist, die offizielle, durch ein patriarchales Wertesystem beeinflusste Kunstgeschichtsschreibung um Künstlerinnen und deren Werke zu bereichern und damit eine Tradition ‚weiblicher‘ Kunst zu schaffen. Gleichzeitig sollen die künstlerischen Qualitätskriterien kritisch hinterfragt werden, die Jahrhunderte lang dazu geführt haben, Künstlerinnen aus der Kunstgeschichte auszuschließen. Während Lucie-Smith den Haupttext kraft seiner Autorität als Kunsthistoriker bestreitet, steuert Chicago in Randkolumnen zum Thema passende Zitate aus anderen Quellen, sehr persönliche Einschätzungen und eigene Erfahrungen als Frau und Künstlerin bei.

Das Buch versammelt zahlreiche Abbildungen von Kunstwerken, die der Öffentlichkeit bisher kaum zugänglich waren, und stellt sie neben Werke, die in der Kunstgeschichte ein Begriff sind. Hintergrundinformationen zu der Stellung und den Lebensbedingungen von Frauen betten die vorgestellten Kunstwerke in einen historischen Kontext ein, der sich teilweise in den Werken widerspiegelt. Wir erfahren, dass Kunst von Männern nicht nur die Entwicklung der Stile und Avantgarden einzelner Epochen prägte, sondern auch die Sichtweise auf die Welt. Frauen hätten sich Jahrhunderte lang nur dann als Künstlerinnen etablieren können, wenn sie die von Männern geprägte Sichtweise übernommen hätten. In die Kunst hineingetragene ‚weibliche‘ Lebenserfahrungen hätten oft zu der abwertenden Bezeichnung ‚Frauenkunst‘ geführt, wogegen von Männern favorisierte Themen und Perspektiven als universell relevant akzeptiert worden seien. Sie stellen überzeugend dar wie Frauen gegen Benachteiligungen aufgrund ihres Geschlechts ankämpfen mussten, gegen schlechtere oder fehlende Ausbildungsangebote, den Ausschluss aus den Aktzeichenklassen und die traditionelle Rollenverteilung, die ihnen die Zuständigkeit für den Haushalt und die Versorgung der Kinder zuwies. Die erschwerten Schaffensbedingungen und der Ausschluss aus wichtigen Kulturbereichen hätten wiederum fast zwangsläufig zum Ausschluss aus der Kunstgeschichtsschreibung aufgrund angeblich minderer Qualität der Arbeiten geführt – ein Teufelskreis, aus dem nur schwer auszubrechen war.

Die AutorInnen führen uns dieses Problem-Szenario vor Augen und suchen nach einem „oppositionellen Blick“ in den Werken von Künstlerinnen. Außerdem nehmen sie das Bild der Frau unter die Lupe und setzen sich mit der Art und Weise auseinander, wie Frauen von KünstlerInnen gesehen und verewigt werden. Als Wertmaßstab gilt ihnen hier vor allem die Schilderung von aktiven, starken und selbstbewussten Frauen, um damit der traditionell eher passiven und objektivierenden Darstellung von Frauen ein positives Bild entgegenzusetzen.

Diese Forderung nach idealisierenden, kraftstrotzenden Visionen übergeht jedoch andere kritische Ansätze wie z.B. dokumentarische Darstellungen von Unterdrückung und Ausbeutung oder die ironische Übertreibung von Geschlechterklischees. Ihre rein inhaltliche Bildbetrachtung kann bei weitem nicht allen Arbeiten gerecht werden, weil diese dadurch aus dem Werkkontext gerissen werden und auf eine Analyse der Darstellungsmittel weitgehend verzichtet wird. Aber auch mit den besprochenen Bildwerken findet meist keine intensive Auseinandersetzung statt. So klären die AutorInnen nicht darüber auf, was genau eine Darstellung in ihren Augen problematisch oder gar frauenfeindlich macht, sondern gehen von einer auf den ersten Blick ablesbaren Botschaft aus.

Das Fehlen von tiefer gehenden Analysen und die Forderung nach einer ‚normierten‘ Darstellung von Weiblichkeit enttäuschen die Hoffnungen der LeserIn auf um feministische Perspektiven erweiterte Kunstkriterien. Die beiden AutorInnen drehen den Spieß der Kunstkritik lediglich um. Wenn vorher nur der männliche Blick und ein avantgardistischer Stil den Wert eines Kunstwerkes beglaubigen konnten, so soll es jetzt die positive, nicht-voyeuristische Darstellung der Frau sein – eine eindimensionale, moralisierende Haltung. Manche Künstlerinnen fallen dadurch zweimal durch das Raster der Auslese: einmal durch das der ‚offiziellen‘ Kunstgeschichte wegen angeblicher Qualitätsmängel und ein zweites Mal bei Chicago und Lucie-Smith wegen ihres ‚negativen‘ Inhalts. So basiert die geforderte, neu zu schreibende Kunstgeschichte weiterhin auf Ausschluss aufgrund einseitiger Auswahlkriterien.

Wenn man bei zahlreichen KunsthistorikerInnen kritisieren kann, dass sie sich auf formale Aspekte und die Entwicklung der Darstellungsmittel konzentrieren und vom Inhalt nahezu absehen, selbst wenn sie damit ästhetisierte Vergewaltigungsszenen indirekt legitimieren, so lässt sich hier das Gegenteil konstatieren. Die ausschließlich inhaltliche Analyse wird einem Kunstwerk ebenso wenig gerecht, weil sich auch in den formalen Mitteln der künstlerische Zugriff auf die Welt und die Auseinandersetzung mit ihr spiegeln. Beim Kampf um die Angemessenheit von Inhalten der Kunst und ihrer Darstellung bleibt außen vor, dass es schwierig ist, gültige, objektive Kriterien zu schaffen, die keine willkürlichen, dem Kunstmarkt oder einflussreichen KritikerInnen geschuldeten Anteile enthalten. Es bleibt also nach wie vor ein Desiderat der Kunstgeschichte, die von Männern gemachten Kunstkriterien kritisch zu hinterfragen und ihnen Kriterien gegenüber zu stellen, die auch Lebenserfahrungen von Frauen berücksichtigen.

Die das Buch durchziehende Stilisierung der Frau als die ‚Anderer‘, die aus ihrer eigenen Perspektive auf die Welt schaut, zementiert die traditionell biologistisch aufgefassten Unterschiede zwischen Mann und Frau. Dieser Essentialismus zelebriert letztlich ‚ewige‘ Wahrheiten und setzt auf Konfrontation und

Geschlechterkampf statt auf produktiven Austausch und die langfristige Änderung von festgeschriebenen Geschlechtsidentitäten.

Problematisch ist auch die Rollenaufteilung unter den AutorInnen. Während die von Chicago verantworteten Textpassagen kämpferisch eine feministische Sichtweise übernehmen, geriert sich Lucie-Smith als objektiver Kunstexperte, dessen Formulierungen allerdings immer etwas unbeholfen und naiv wirken, sobald er eine Lanze für ‚die‘ feministische Perspektive brechen will.² In diesen Momenten scheint er selbst nicht von seiner Rede überzeugt zu sein, was ein ungünstiges Licht auf das gesamte Buchprojekt wirft.

Die problematische Herangehensweise der AutorInnen macht das berechnete Anliegen, mehr Künstlerinnen in den Kanon der Kunstgeschichte aufzunehmen, diesen um neue Sichtweisen und Themen zu erweitern und tradierte Kunstkriterien kritisch zu hinterfragen, teilweise wieder zunichte. So liest sich das Buch, nicht zuletzt wegen des Fehlens von Quellenangaben und einer Literaturliste, eher als Bekenntnis oder Belehrung, denn als ernst zu nehmendes kunsthistorisches Werk.

Frances Borzello will mit dem reich bebilderten Buch *Ihre eigene Welt. Frauen in der Kunstgeschichte* der männlichen Kunstwelt, die Künstlerinnen nach ihrem Geschlecht beurteile, eine weibliche Genealogie der künstlerischen Erfolge gegenüberstellen. In sechs chronologisch angeordneten Kapiteln beleuchtet sie die Lebensumstände und die Entwicklung ausgewählter Künstlerinnen vom 16. Jahrhundert bis heute anhand zeitgenössischer Quellen und Literatur sowie deren eigener Aufzeichnungen. Die dargestellten Künstlerinnen – ausnahmslos selbstbewusste und erfolgreiche Frauen – rücken als Persönlichkeiten in den Blick und kommen bisweilen auch selbst zu Wort. Allerdings erscheint die Auswahl der Schlüsselfiguren vor allem ab dem 19. Jahrhundert sehr anglo-amerikanisch, und das 20. Jahrhundert ist nur rudimentär mit wenigen Positionen vertreten, die letztlich ein einseitiges Bild dieses Zeitraums entwerfen.

Borzello verschweigt keineswegs die Hemmnisse und Widerstände, denen sich Künstlerinnen zu allen Zeiten ausgesetzt sahen, betont aber vor allem deren geschickten Umgang mit ihrer besonderen Situation und feiert ihre Triumphe. Den Ausschluss von Frauen aus wichtigen Ausbildungsstätten, das Verwehren von Aktstudien und anatomischen Kenntnissen hätten Künstlerinnen schon früh zu umgehen versucht. Dass sie es trotz aller Finesse, Begabung und Selbstdisziplin weitaus schwerer hatten als ihre männlichen Kollegen und dass bei Künstlerinnen neben handwerklichem Können und innovativen Einfällen auch Jugend, Schönheit, Tugendhaftigkeit und gesellschaftlicher Umgang Voraussetzungen zum Erfolg darstellten, macht sie eindrucksvoll deutlich. Die Autorin unterstreicht an mehreren Stellen die Notwendigkeit, sich an gesellschaftliche Vorstellungen und Kundenwünsche anzupassen, um sich als Frau

in der Kunstwelt durchzusetzen. Problematisch erscheinen die ‚Anpassungskünste‘ der vorgestellten Künstlerinnen, wenn man sie mit den Maßstäben der ‚traditionellen‘ Kunstgeschichtsschreibung liest, die vorwiegend die ‚geniale‘ Umsetzung eigener, völlig neuer, gegen die herrschenden Erwartungen verstößender Ideen honoriert. Den sich dabei unwillkürlich einstellenden Eindruck von Minderwertigkeit hat Borzello mit Sicherheit nicht intendiert, sie versäumt es jedoch, sich gegen die gängigen Kunstkriterien abzugrenzen. Für das 20. Jahrhundert stellt sie heraus, dass sich feministische Künstlerinnen seit den 70er Jahren gegen die immer unerschwerter werdenden Versuche, Frauen aus der Kunstgeschichte auszuschließen, wehren, indem sie versuchen, die Spielregeln zu ändern, statt sich ihnen anzupassen. Die Autorin würdigt die Arbeit feministischer Protagonistinnen wie Judy Chicago, warnt aber auch vor subjektiven Verzerrungen und vor einer feministisch gewendeten Kunstgeschichte des Ausschlusses, wenngleich sie deren Fundamentalkritik an der von Männern dominierten Kunstwelt und deren einseitigem Blick teilt.

Dies zeugt von der generellen Schwierigkeit, mit der alternative Kunstgeschichtsschreibungen konfrontiert sind. Ist es ratsam, sich an den bereits etablierten kunsthistorischen Qualitätskriterien zu orientieren und diese um Gender-Aspekte zu erweitern, oder gilt es, eine völlig neue Perspektive einzunehmen? Welche Art von Kriterien lässt eine Künstlerin wie erscheinen und welche Auswirkungen hat diese Wahl? Gerade, wenn sich Künstlerinnen an das jeweilige Establishment der Zeit angelehnt haben, stellt sich die Frage, ob dies positiv oder negativ zu werten sei. Spricht es aus heutiger Sicht für oder gegen sie, wenn sie ihre eigenen Ausdrucksweisen erarbeitet haben? Das Problem besteht darin, dass die etablierten Kunstkriterien immer noch über alle Kritik erhaben und objektiv zu sein scheinen, auch wenn sich inzwischen herausgestellt hat, dass sie zu ungerechtfertigtem Ausschluss von Positionen geführt haben und auch andere Sichtweisen hohe Plausibilität besitzen. Borzello thematisiert diese Probleme, kritisiert aber explizit nur ‚die‘ feministische Sichtweise als einseitig. Angesichts von Publikationen wie die von Judy Chicago und Edward Lucie-Smith erscheint diese Reaktion verständlich, fügen diese doch der Diskussion um den Ausschluss von Frauen aus dem Kanon der Kunstgeschichte und der Neuverhandlung von Qualitätskriterien eher Schaden zu als ihr zu nutzen. Letztlich ist es jedoch bedauerlich, dass ein so gut recherchiertes und argumentativ überzeugendes Werk wie das von Borzello sich selbst nicht als feministisch einordnen will, obwohl es diese Bezeichnung mit Recht tragen und mit positivem Inhalt füllen könnte.

Insgesamt bietet das Buch eine gelungene, kenntnisreiche Darstellung der Kunst von Frauen durch die Jahrhunderte, ihrer Lebensumstände, ihrer Werdegänge, ihrer Probleme und Erfolge. Es ist als entscheidender Schritt hin zu einer angemessenen kunsthistorischen Würdigung von Künstlerinnen und ihren

Werken zu werten und sei Frauen wie Männern, Laien wie ExpertInnen zur Lektüre empfohlen.

Anmerkungen

- 1 Witzigerweise macht die Autorin aus dem amerikanischen Bildhauer Hiram Powers eine Frau und kritisiert die ablehnende Haltung der Öffentlichkeit angesichts ‚ihrer‘ Aktskulptur *Griechische Sklavin* aufgrund moralischer Bedenken. Chicago und Lucie-Smith beziehen sich dagegen abfällig auf dieselbe Skulptur, wobei sie sie fälschlicherweise als *Griechischen Sklaven* – vermutlich ein Übersetzungsfehler – bezeichnen.
- 2 Der im Folgenden zitierte doppelzüngige Schlusssatz über Botticellis *Die Geburt der Venus* zeugt von der lavierenden Ausdrucksweise des Autors, der seinen eigenen kunsthistorischen Einschätzungen lediglich eine ‚feministische‘ Wendung anfügt. „Glücklicherweise blieb uns dieses Gemälde von Botticelli erhalten, wenn auch das Sujet in einem feministischen Kontext kaum überzeugen kann.“ (S. 27)

Rezension zum Thema

„Grenzüberschreitungen: Zwischen Feminismus und *Postcolonial Studies*“

Miriam Nandi

Feministische Globalisierungskritik? – Gayatri Chakravorty Spivak – Imperative zur Neuerfindung des Planeten

Gayatri Chakravorty Spivak: *Imperatives to Re-Imagine the Planet. Imperative zur Neuerfindung des Planeten*, Wien 1999 (Passagen Verlag, zweisprachige Ausgabe, hrsg. v. Willi Goetschel, aus dem Englischen von Bernhard Schweizer, 95 S., 13,00 €).

Wenn es eine feministische Globalisierungskritik gäbe, dann wäre die in Columbia lehrende indische Kulturtheoretikerin Gayatri Chakravorty Spivak wahrscheinlich am ehesten dafür prädestiniert, einer solchen Kritik das Wort zu reden. Spivak, die in einer eklektischen theoretischen *Mélange* feministische, dekonstruktivistische und marxistische Ansätze miteinander verquickt, befasst sich seit nunmehr zwei Jahrzehnten mit dem komplizierten Geflecht aus Geschlechterdifferenz, Klasse und Ethnizität, das Frauen aus den untersten Schichten der Dritt-Welt-Länder gefangen hält. In dem vorliegenden zweisprachig erschienenen Band bleibt der feministische Impetus jedoch – für Spivak untypisch – eher verhalten.

„Imperatives to Re-Imagine the Planet“ ist die schriftliche Fassung der *Mary Levin Goldschmid Bollag Memorial Lecture*, die Spivak 1997 auf Einladung der Schweizer Stiftung Dialogik hielt. Der Kontext ist nicht unwesentlich, da Spivak ihren Text als Ergänzung, als *supplément*, zur Idee der Dialogik versteht. Ein *supplément* ist jedoch für die Dekonstruktivistin Spivak nicht einfach nur eine unwesentliche ‚Fußnote‘ zu einer in sich konsistenten und überzeugenden Theorie, sondern auch ein Weg, um die Ergänzungswürdigkeit, die Unvollständigkeit eines Theoriegebäudes aufzuzeigen. Hermann Levin-Goldschmids Konzept der Dialogik wird in den Begrüßungsworten, die ebenfalls in dem Band abgedruckt sind, als „gelebte Toleranz“ und „engagiertes Zugehen“ auf den Anderen definiert. Dies hält Spivak freilich für wichtig und notwendig. Allerdings, so Spivaks erste Ergänzung, bedeute Alteritätsdenken nicht nur, sich mit dem Anderen innerhalb der westlichen Gesellschaften, dem Migranten, zu befassen, sondern auch den Anderen auf der Südhälfte des Globus mitzudenken; denn an dessen Ausbeutung seien westliche Gesellschaften, ob sie es wollen oder nicht, im Zeitalter der Globalisierung beteiligt.

Aus dieser Einsicht heraus entsteht für Spivak die Notwendigkeit, der Globalisierung ein anderes Denken entgegenzusetzen, ein Denken, das sie als „planetisch“ („planetary“) bezeichnet. Das „planetische“ Denken ist für Spivak eine Form, die in westlichen Philosophien vorgenommene Trennung zwischen Recht und Verantwortung wieder aufzuheben. Spuren dieses Denkens sieht Spivak

in dem islamischen Konzept „Haq“, was sie als „para-individuelle strukturelle Verantwortung“, in die wir hineingeboren werden, umschreibt. Spivaks Pointe ist nun, dass diese Verantwortung zugleich ein Menschenrecht und nicht etwa eine Verpflichtung ist. Menschsein bedeutet für Spivak auf den Anderen hin intendiert zu sein. Wir sind als Menschen also in die Verantwortlichkeit hineingeboren. Wenn Verantwortung jedoch konstitutiv für das Menschsein ist, dann muss Verantwortung in erster Linie ein (Menschen)recht sein. Spivak erläutert, dass das planetische Denken im Grunde eine „vor-kapitalistische Einstellung“ sei, die auch von vor-kapitalistischen Gesellschaften gelebt würde. Erst im Diskurs der Moderne, dem Spivak auch den modernen Wohlfahrtsstaat zurechnet, seien Recht und Verantwortung voneinander getrennt worden. Unsere Aufgabe sei es nun, zu versuchen von den Anderen zu lernen, anstatt sie in den Diskurs der Moderne hineinzuholen. Ihr Verantwortungskonzept ist also in gewisser Hinsicht ein dialogisches: Verantwortung wird erst dann erreicht, wenn beide Seiten einander ‚antworten‘ können.

Was ihren Ansatz zugleich attraktiv und unbefriedigend macht, ist seine Radikalität: Spivak scheint nicht zu glauben, dass sich negative Globalisierungsfolgen einzig durch sozialstaatliche Maßnahmen eindämmen lassen, denn auch diese sind für sie Teil des westlichen Diskurses der Moderne. Vielmehr müsse Umverteilung durch eine robuste Verantwortungshaltung, die jedoch eben nicht aus moralischer Verpflichtung heraus entstehe, ergänzt werden. Nur wenige Intellektuelle wagen es, eurozentrische Philosophien so radikal infrage zu stellen, ohne dabei in Relativismus oder Beliebigkeit zu verfallen. Denn postmodern-unverbindlich ist Spivaks Text ganz und gar nicht: „Haq“ – Verantwortung als Menschenrecht – hat, wie der Titel schon sagt, Imperativ-Charakter. Dass wir es hier mit einem Imperativ zu tun haben, der sich nicht begründen lässt, spricht eher für als gegen die innere Konsistenz des Textes: Spivak geht es eben nicht darum, einen verbindlichen, rational begründeten Wertekatalog zu formulieren; denn das wäre von dem Diskurs der Aufklärung, in dem das Andere ja gerade als ‚unvernünftig‘ ausgegrenzt wird, kaum zu unterscheiden. Vielmehr versucht sie eine Geisteshaltung wiederzuentdecken, die von westlichen Philosophien an den Rand gedrängt worden ist. Dabei muss sie allerdings offen lassen, wie sich diese Einstellung in einer Gesellschaft umsetzen lassen könnte, die nun einmal von der Aufklärung durch und durch geprägt ist und daher Verantwortung nicht ohne weiteres als Menschenrecht statt als Pflicht ansehen wird. Offen bleibt auch, weshalb der planetische Imperativ vor allem die Situation von Frauen verbessern soll, wie Spivak behauptet.

Eine weitere Schwierigkeit stellt ihre Behauptung dar, dass das planetische Denken von den meisten vor-kapitalistischen Gesellschaften *befolgt* würde. Zwar ist es einzusehen, dass eine Geisteshaltung, in der Verantwortung als Menschenrecht hypostasiert wird, dem Diskurs der Aufklärung abträglich ist, das bedeutet jedoch nicht, dass ein solches Denken zwingend von bestimmten nicht-

westlichen Gesellschaften praktiziert wird. Spivak läuft hier Gefahr, obgleich sie das sicherlich nicht intendiert hat, tribale oder indigene Gesellschaften als von der westlichen Zivilisation unberührte ‚Edle Wilde‘ zu betrachten, die ‚uns‘ in gewisser Weise moralisch überlegen sind. Das ist unglücklich, zumal sie sich sonst heftig gegen unausgegorene Idealisierungen des Anderen wehrt.

Ein weiteres, nicht unwesentliches Problem, das dieser Band aufwirft, betrifft nicht Spivaks Theorie selbst, sondern die deutsche Übersetzung. Diese ist in weiten Teilen zwar sehr gelungen, was angesichts der Herausforderung, die Spivaks eigenwilliges Idiom für einen Übersetzer darstellt, keine Selbstverständlichkeit ist. Aber es nimmt doch Wunder, dass sich in die deutsche Fassung ein paar schwerwiegende Fehler eingeschlichen haben, die durch eine kurze Recherche ganz einfach zu vermeiden gewesen wären: So bezeichnet sich Spivak als „caste hindu“, was mit „Kastenhindu“ und nicht mit „Angehörige einer Kaste“ zu übersetzen ist. Letzteres mag zwar idiomatischer klingen, ist jedoch inhaltlich falsch. „Kastenhindu“ ist ein feststehender Begriff für Angehörige der vier *Varna* (Brahmanen, Kshatriya, Vaishya und Sudra), die in der sozialen Hierarchie weit über den Dalit, den sogenannten Unberührbaren, stehen. Dalit sind – und deshalb ist die Übersetzung falsch – ebenfalls Angehörige einer Kaste (*Jati*), nicht jedoch einer *Varna*. Inhaltlich irreführend ist auch die Übersetzung von „love thy neighbor“ in „Liebe deinen Nachbarn“. ‚Liebe deinen Nächsten‘ wäre korrekt gewesen. Darüber hinaus tauft der Übersetzer die Schweizerische Nicht-Regierungs-Organisation „Erklärung von Bern“ – im englischen Text „Berne Declaration“ – kurzerhand in „Berner Deklaration“ um, und aus Charles Taylors „Politik der Anerkennung“, wie Taylors Schlüsseltext in der deutschen Übersetzung heißt, macht er eine „Politik der Erkenntnis“. Da es sich in beiden Fällen um eine Rückübersetzung von ursprünglich deutschen Begriffen handelt (Taylor übernimmt den Begriff der Anerkennung von Hegel), sind diese Fehler etwas irritierend.

Trotz dieser Einwände ist der vorliegende Band besonders für Leserinnen, die Spivaks streckenweise recht kryptisches Englisch bisher abgeschreckt hat, ein großer Gewinn. Wie kaum eine andere Theoretikerin macht sich Spivak darum verdient zu zeigen, dass Migration und die daraus resultierende Multikulturalismusdebatte in weiten Teilen dem Machtgefälle zwischen ‚Erster‘ und ‚Dritter‘ Welt geschuldet sind. Zudem weist Spivak wie nur wenige andere postkoloniale Intellektuelle darauf hin, dass neo-koloniale Diskurse ebenso gründlich gegen den Strich gebürstet werden müssen wie koloniale Diskurse. Warum Spivak in diesem Essay nicht auf die Frage eingeht, inwiefern ihr Verantwortungskonzept zu einer feministischen Globalisierungskritik beitragen könnte, bleibt ein Rätsel.

Rückblick/Vorschau

Freiburger Frauenforschung

„Entfesselung des Imaginären“ – zur neuen Debatte um Pornografie

Gemeinsame Veranstaltungsreihe des Zentrums für Anthropologie und Gender Studies (ZAG) der Universität Freiburg, des DAI/Carl-Schurz-Haus, der Frauenbeauftragten der Philosophischen Fakultät III, des Büros der Frauenbeauftragten der Universität, des Frauenreferats des AStA, der Frauenbeauftragten der PH und des Studium Generale.

In Zusammenarbeit mit dem Kommunalen Kino im alten Wiehrebahnhof, dem AAK im E-Werk, der Buchhandlung Jos Fritz und tools & toys.

Mit dem Thema ‚Pornografie‘ greift die Reihe *Freiburger Frauenforschung* in diesem Semester ein nicht nur in feministischen und *gender*-bewegten Kreisen sehr kontrovers diskutiertes Thema auf. Die Uneinigkeit beginnt schon bei der Definition des Begriffs ‚Pornografie‘: Andrea Dworkin, Catherine McKinnon und Alice Schwarzer betrachten ‚Pornografie‘ als generell frauenverachtend und erniedrigend, womit sich die Frage nach einer ‚weiblichen‘ und insbesondere auch einer ‚feministischen Pornografie‘ natürlich von vornherein erübrigt. Andere feministische Theoretikerinnen, wie Drucilla Cornell, Elisabeth Bronfen und Claudia Gehrke, fassen ‚Pornografie‘ offener. Sie begeben sich auf die Suche nach einer ‚Pornografie‘ für Frauen und sehen die (auch öffentliche) Entwicklung ‚weiblicher‘ sexueller Phantasien als einen wichtigen Aspekt eines feministischen Emanzipationsprozesses an. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass sie deshalb jegliche Pornografie als unproblematisch betrachten würden. Verbote stellen für sie lediglich nicht den richtigen Weg für den Umgang mit diesem Produkt unserer Gesellschaft dar. Statt dessen setzen sie auf eine Unterwanderung des Genres, eine Neubesetzung und Aneignung des Begriffs. Und in der Tat scheinen selbstbestimmte Frauen, die sich in diesen bisher noch von Männern dominierten Bereich unserer Gesellschaft begeben, auf Männer sehr irritierend, ja sogar verstörend zu wirken.

In der Vortragsreihe soll das gesamte Spektrum der Pornografie analysiert und diskutiert werden. Es geht also sowohl um die sogenannten ‚Klassiker‘ bzw. die heutigen Mainstreampornos, als auch um unterschiedliche Versuche einer ‚anderen‘, vielleicht ‚besseren‘ Pornografie. Berücksichtigt werden ferner die (nicht nur typisch Jelineksche) ‚Antipornografie‘ und die ‚Postpornografie‘, die neuerdings im Autorenkino ausgemacht wurde. Im kulturellen Veranstaltungsteil, der Filme, eine Ausstellung, Lesungen und Performances umfasst,

soll gegenkulturellen, subversiven und spielerischen Ausdrucksweisen Raum geboten werden.

Veranstaltungsreihe im Wintersemester 2001/2002

Prof. Dr. Barbara Vinken, Hamburg

männlich/weiblich Pornografie als Politik/Pornografie als Perversion

Claudia Gehrke, Tübingen

Lust an Sich. Ein Streifzug durch die Geschichte erotischer Kulturen und Fantasien von Frauen

Dr. Veronika Rall, Berlin

Die neue Leibhaftigkeit. Zum Fall der Hüllen im Autorenkino

PD Dr. Franziska Schössler, Freiburg und Prof. Dr. Claudia Liebrand, Köln

Fragmente einer Sprache der Pornografie – Die ‚Klassiker‘ *Memoirs of a Woman of Pleasure (Fanny Hill)* und *Josefine Mutzenbacher*

Dr. Andreas Weber, Freiburg/Wien

Männliche Identitätsbildung in der Krise? Soziologische Überlegungen zur Geschlechterkonstruktion in der Mainstreampornografie

PD Dr. Lutz Ellrich, Freiburg

Wollust und Qual. De Sade, Apollinaire, Bataille – im Dreischritt der Übertretung

Marion Herz, München

„Lesbians sleep with men.“ – Die Aporien des Lesbenpornos

Prof. Dr. Nadine Strossen, New York

Defending Pornography

Dr. Silvia Henke, Basel

Unordnung der Geschlechter im Feld der Pornografie: Überlegungen zu Catherine Breillats Filmen

Prof. Dr. Drucilla Cornell, New Jersey und

Prof. Dr. Elisabeth Bronfen, Zürich

Roundtable-Gespräch: Pornography – the debate continues

Ulrich Wegenast, Stuttgart

„All you can eat.“ Gay artistic cinema – im Spannungsfeld zwischen Erotik und Pornografie

Antonia Ingelfinger, Freiburg

„Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Jelineks Gegenentwurf zu Batailles *Geschichte des Auges*.

Prof. Dr. Lothar Mikos, Berlin

„Nummernrevuen“ – Erotik, Sex und Pornografie in den Medien. Ein Feld sozialer Auseinandersetzung

Prof. Dr. Heide Schlüpmann, Frankfurt

„Projektionen der Sehnsucht“. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie

(Klavierbegleitung: Günter Buchwald)

PD Dr. Christiane Funken, Freiburg

Computerpornografie

Prof. Dr. Monika Frommel, Kiel

Das liberale Dilemma der Pornografiekontrolle

Prof. Dr. Linda Williams, Berkeley

Skin Flicks on the Racial Border: Pornography, Exploitation and Interracial Lust

Judith Butler, Berkeley

Is Pornography Hate Speech?

Filme:

Die Satansweiber von Tittfield (Faster, Pussycat! Kill! Kill!)

Regie: Russ Meyer; USA 1966, 75 Min. DF

Deep Throat

Regie: Gérard Damiano; USA 1972 62 Min. OF

Marquis de Sade (Marquis)

Regie: Henri Xhonneux; Belgien/Frankreich 1989, 83 Min. DF

Safe is Desire

Regie: Debi Sundal; USA 1993, 60 Min. OF

Kurzfilmzusammenstellung

von Ulrich Wegenast

Beefcake

Regie: Thom Fitzgerald; Kanada 1998, 93 Min., engl. m. dt. UT

Lesungen:

Else Kaudan, Iris Konopik

Die Besten im Bett. J.M. Redman, Barbara Wilson, Sarah Dreher u.a.

Bilder:

Pornografie – Eine interaktive Ausstellung

Mit Fotografien von Thomas Karsten, Anja Müller, Alexandra Dupoy und Del LaGrace Volcano.

Performances und Lesungen:

Love Bites – Erotische Nacht

Bridge Markland (Performancekünstlerin), Annette Berr und Rainer Kirchmann (Chanson und Piano), Sigrun Casper (Schriftstellerin), Anja Müller (Live-Foto-Act)

Freiburger Frauenforschung

„Arbeit und Geschlecht“

Gemeinsame Veranstaltungsreihe des Zentrums für Anthropologie und Gender Studies (zag) der Universität Freiburg, des DAI/Carl-Schurz-Haus, der Frauenbeauftragten der Philosophischen Fakultät III, des Büros der Frauenbeauftragten der Universität, des Frauenreferats des AStA, der Frauenbeauftragten der Pädagogischen Hochschule, der Landeszentrale für politische Bildung, der Buchhandlung jos fritz, der Buchhandlung Schwarz, des aka-Filmclubs, des Museums für Neue Kunst, der Katholischen Akademie und des Studium Generale.

Ausgangspunkt für die Veranstaltungsreihe „Arbeit und Geschlecht“ sind aktuelle Veränderungen der Arbeitswelt und Konsequenzen, Risiken und Chancen, die diese Veränderungen für das Geschlechterverhältnis haben oder auch: bieten. Grundlegend ist dabei eine Reflektion des traditionellen Arbeitsbegriffes. „Mutti spült, Papa arbeitet“ - diese Formulierung führt deutlich vor Augen, dass der Arbeitsbegriff noch immer eng mit der patriarchalen Geschlechterordnung verknüpft, und insbesondere durch traditionelle Vorstellungen von ‚Männlichkeit‘ geprägt ist. Mit dieser Überlagerung einher geht die dichotomische Gegenüberstellung von Privatem und Öffentlichem, oder auch Privatem und Politischem. Aufschlussreich in diesem Sinne ist etwa auch die Bezeichnung ‚Erziehungsurlaub‘, die noch bis vor Kurzem offizielle Formulierung. Vor einem solchen Hintergrund erscheint es schon beinahe als erfreulich, wenn von einer geschlechtsspezifischen *Arbeitsteilung* gesprochen wird.

Bezüglich dieses Konnexes zwischen dem traditionellen Arbeitsbegriff und den patriarchalen Geschlechterkonstruktionen besteht mittlerweile weitgehend ein Konsens innerhalb der feministischen und gender-theoretischen Diskussion. Wir werden diesen Konnex im Wintersemester 2002/2003 anhand unterschiedlicher Themen diskutieren, dabei nach Gestaltungsfreiräumen suchen und möglicherweise sogar eigene Visionen entwickeln. Einzelne Fragen, um die es in der Veranstaltungsreihe gehen wird, sind u.a.: die vieldiskutierte und weiter zunehmende Telearbeit, der feministische ‚Dauerbrenner‘ Hausarbeit, das sich als emanzipativ verstehende Konzept der Sex-Worker, die geschlechtstypische Segregation neuer Arbeitsmärkte und die Anforderungen im Hinblick auf immer mehr Flexibilität.

Veranstaltungsreihe im Wintersemester 2002/2003

Prof. Dr. Nina Degele, Freiburg

Arbeit und Geschlecht. Reflexionen zu einem Thema

Dr. Andrea-S. Végh, Lörrach

Zwischen Leinwand und Stolperstein. Werk und Arbeitsbedingungen der Künstlerinnen von der Renaissance bis heute

Stefanie Duttweiler, M.A., Freiburg/Basel

„Genießen Sie Ihre Arbeit!“ – Vom Glück der Arbeit und der Arbeit des Glücks

Prof. Dr. Gabriele Winker, Freiburg; Furtwangen

Flexible Arbeit – bewegliche Geschlechterarrangements?

Sabine Neumann, Berlin, liest aus ihrer Erzählung

„Streit“

Stephanie Klee, Berlin

Sexualität als Arbeit – Zur Legalisierung von Prostitution durch das neue Prostitutionsgesetz“

Prof. Dr. Angelika Krebs, Basel

Kann denn Liebe Arbeit sein? Ein philosophisches Plädoyer für die Aufwertung der Familienarbeit

Dr. Astrid M. Fellner, Wien

Haus, Haushalt, Häuslichkeit: Eine kulturhistorische Analyse der Rolle der Frau in den USA

Filmvorführung des aka-Filmclub, Einführung Franziska Haller, Freiburg

**Julia Roberts –Arbeit und Geschlecht im populären Hollywoodfilm
*Erin Brockovich***

Filmvorführung des aka-Filmclub, Einführung Franziska Haller, Freiburg

**Julia Roberts – Arbeit und Geschlecht im populären Hollywoodfilm
*Pretty Women***

Prof. Dr. Birgit Geissler, Bielefeld

Flexibilität in Arbeit und Alltag: Frauenarbeit in der Dienstleistungsgesellschaft

Filmvorführung des aka-Filmclub, Einführung Franziska Haller, Freiburg
Julia Roberts –Arbeit und Geschlecht im populären Hollywoodfilm
Seite an Seite

PD Dr. Angelika Wetterer, Dortmund
**Rhetorische Modernisierung: Zum Zusammenhang von Arbeitsteilung,
Alltagswissen und Geschlechterkonstruktion heute.**

Erica Pedretti, La Neuveville, liest aus Ihrem Roman
Kuckuckskind oder Was ich ihr unbedingt noch sagen wollte

Freiburger Frauenforschung

„Queering Gender – Queering Society“

Gemeinsame Veranstaltungsreihe von Zentrum für Anthropologie und Gender Studies der Universität Freiburg und Zentrum Gender Studies der Universität Basel, Carl-Schurz-Haus Freiburg, Pädagogischen Hochschule Freiburg, Fachschaft Soziologie, AIDS-Hilfe-Freiburg e.V., AAK im E-Werk, Landeszentrale für politische Bildung, Gender-Center Freiburg e.V., Jos Fritz Buchhandlung, Buchhandlung Schwarz, Buchhandlung Schwanhäuser, Theater Freiburg, Ballett Pretty Ugly Freiburg, tools & toys, Rosa-Hilfe-Freiburg, aka-Filmclub und Kommunales Kino, Dekanat der philosophischen Fakultät, Studium Generale, Büro der Frauenbeauftragten, FrankreichZentrum, Frauenreferat und schwulesbisches Referat des AstA, Fachschaft Gender (alle von der Universität Freiburg), HABS (homosexuelle Arbeitsgruppen Basel) und Verein „unverschämt unterwegs“, Basel.

Veranstaltet und organisiert von Nina Wehner und Meike Penkwitt (Freiburger Frauenforschung und Zentrum für Anthropologie und Gender Studies, Uni Freiburg) & Maja Ruef (Zentrum Gender Studies, Uni Basel).

Anregungen wurden dem Hauptseminar „Queer Studies“ im Wintersemester 2002/03 unter Leitung von Prof. Dr. Nina Degele entnommen.

Weitere Informationen und Aktualisierungen können der Homepage www.zag.uni-freiburg.de entnommen werden. Dort befindet sich auch ein Internetforum zum Thema.

Frauen drängen zum Kampf an die militärische Front und in den Boxing und rüsten sich für die nächste Kanzler(Innen)wahl. Bürgermeister sind nicht nur schwul (wie in Berlin oder Paris), sondern auch transsexuell (wie es in Quellendorf/Sachsen-Anhalt für kurze Zeit der Fall war), Lesben und Schwule erheben nicht nur Anspruch auf den ehelichen Segen des Staates und/oder der Kirche, sondern auch auf das gemeinsame Sorgerecht für Kinder. Nicht genug, dass sich in öffentlichen Einrichtungen Referate für Frauen oder für Gleichstellungsfragen etabliert haben, inzwischen gibt es auch – zum Unwillen zahlreicher PolitikerInnen und BürgerInnen – Referate „für gleichgeschlechtliche Lebensweisen“. Und Intersexuelle drängen mit ihrer Forderung nach der rechtlichen Berücksichtigung ihres Geschlechtsstatus' jenseits von „männlich“ und „weiblich“ auf eine gänzliche Aufhebung der Zweigeschlechtlichkeit.

Queere Verhältnisse? *Queer* bedeutet vielerlei: als Adjektiv „seltsam, komisch, fragwürdig“, als Verb „jemanden irreführen, etwas verderben oder

verpfuschen“, und als Substantiv ist *queer* ein Sammelbegriff für GLBT (Gay-Lesbian-Bi-Transsexuals). Gegenstand der in den neunziger Jahren entstandenen ‚*Queer Theory*‘ ist die Analyse und Destabilisierung gesellschaftlicher Normen von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit. Sie untersucht, wie Sexualität reguliert wird und wie Sexualität andere gesellschaftliche Bereiche – etwa staatliche Politik und kulturelle Formen – beeinflusst und strukturiert.

‚*Queering*‘ als dazu passende Methode will (Geschlecht und Sexualität) entnaturalisieren, (zweigeschlechtliche Denkkategorien) verunsichern und (vermeintlich Selbstverständliches) entselbstverständlichen. Entsprechend geht es in dieser Veranstaltungsreihe darum, queeres Denken als Projekt der Verunsicherung vorzustellen und für die Analyse gesellschaftlicher Wandlungsprozesse nutzbar zu machen. (Prof. Dr. Nina Degele, Allgemeine Soziologie und *Gender Studies*/Institut für Soziologie Uni Freiburg).

Veranstaltungsreihe im Wintersemester 2003/2004

Prof. Dr. Nina Degele, Freiburg

Heteronormativität entselbstverständlichen: Zum kritischen Potenzial von *Queer Studies*

Traude Bührmann, Schriftstellerin, Berlin

In Memoriam Monique Wittig – Weil Lesben keine Frauen sind ...

Johanna Küster, Dipl. Psy., München

Macht im Spiel?! Lesben und S/M

Christina Schenk, Dipl. Phys./Ex-MdB, Berlin

***queering legislation* – Notwendigkeit und Chancen für einen Paradigmenwechsel**

Prof. Dr. Sylvia Buchen, PH Freiburg

Neue Geschlechterkonstruktionen und (*queere*) subkulturelle Strömungen in der Weimarer Republik

Prof. Dr. Gunter Schmidt, Hamburg

Ist das Alltägliche *queer*? Über Veränderungen in der heterosexuellen Welt

Dr. Sandra Hestermann, Freiburg

***Queerness is beautiful* – Suniti Namjoshis feministische Fabelwelt**

HD Dr. Franziska Schößler, Bielefeld

Zur Anatomie der bürgerlichen Geschlechterordnung: Homo- und Heterosexualität bei Thomas Jonigk

Prof. Dr. Udo Rauchfleisch, Basel

Transsexualität und aktuelle Geschlechtertheorie (Arbeitstitel)

Dominique Schirmer, M.A.

Familie Feuerstein privat – Die Sache mit den Trieben oder warum konsumieren vor allem Männer Pornos?

Prof. Dr. Andrea Büchler, lic. iur. Michelle Cottier M.A., Zürich; Basel

Transgender-Identität und das Recht

Corinna Genschel, Dipl. Pol., Potsdam

Gerechtigkeit, Politik und Sexualität: Herausforderungen an *Queer Theorie* und Politik in Zeiten neoliberalen Wandels politischer und sozialer Räume

Maja S. Maier, M.A., PH Freiburg

***Queere* Paarbeziehungen? – Homosexuelle Paare als Untersuchungsgegenstand**

Prof. Dr. Susanne Schröter, Frankfurt am Main

Mehrgeschlechtlichkeit im Kulturvergleich? (Arbeitstitel)

Prof. Dr. Joachim Pfeiffer, PH Freiburg

Zu *Penthesilea*, Titel wird noch bekannt gegeben

Stephan Meyer, M.A., Basel

De- and Postcolonising *Queerness*: eine afrikanische Perspektive

Judith Halberstam, Associate Professor UC San Diego, USA

Titel wird noch bekannt gegeben

Lesungen

Sebastian Reiß (Buchhandlung Schwanhäuser) liest vor

2. Schwule Büchernacht in der Buchhandlung Schwanhäuser

Jan Stresenreuter (Köln) liest aus seinem Roman (Querverlag)
„Love to Love You, Baby“

Sabine Neumann (Berlin) liest aus ihrem Roman (Suhrkamp)
„Das Mädchen Franz“

Sebastian Reiß (Buchhandlung Schwanhäuser) liest vor
3. Schwule Büchernacht in der Buchhandlung Schwanhäuser

Theater

Ballett „f.A.M.“

mit Amanda Miller (Ballett Pretty Ugly Freiburg)

„Jupiter“: Vorstellung und im Anschluss Podiumsdiskussion

mit Thomas Jonigk (Autor), Oliver Held (Dramaturg), Miguel Abrantes Ostrowski (Schauspieler) und HD Dr. Franziska Schößler (Literaturwissenschaftlerin)

„Mann oder Frau? Maskeraden des Geschlechts in Shakespeares „Wie es euch gefällt“ – Podiumsdiskussion

mit Amélie Niermeyer (Regisseurin und Intendantin), Oliver Held (Dramaturg), Juliane Köhler (Schauspielerin), Urs Peter Halter (Schauspieler) und Manuela Rossini (Literaturwissenschaftlerin, Basel)

***Penthesilea* von Heinrich von Kleist**

Podiumsdiskussion im Anschluß an eine Vorstellung

Workshops

Workshop des Gender-Center zu ‚Gendermainstreaming‘

Leitung: Ralf Bengert/Anna Smutek-Hildebrandt

Blockseminar

mit Judith Halberstam, Associate Professor UC San Diego, USA, Zentrum Gender Studies, Universität Basel

Zur Vorbereitung: Einführungsseminar zu ‚Queer Theory‘

von Dr. des. Ulle Jäger

Filme

Filmreihe im aka-Filmclub

„Stonewall“

Film über zwei afrodeutsche Lesben

„get up & be vocal“

Doku über die queercore-AktivistInnen in San Francisco, Fachschaft Gender der Uni Freiburg

8. Ball VerQueer

Eine Benefizveranstaltung der AIDS-Hilfe Freiburg e.V. in Kooperation mit dem AAK im E-Werk sowie der Freiburger Frauenforschung, dem Gender-Center Freiburg e.V., der Fachschaft Gender der Uni Freiburg, dem Schwules-bi-Referat des u-asta und tools & toys

Ausstellung

„unverschämt – Lesben und Schwule gestern und heute“

Mit kulturellem Rahmenprogramm (Organisation: Verein “unverschämt unterwegs“, zusammen mit HABS Basel und zahlreichen weiteren Gruppierungen und Vereinen)*

Stadfführung

Klappe auf: ein lesbischwuler Stadtrundgang quer durch die Geschichte Freiburgs

Stadfführung mit Birgit Heidtke und Kai Woodfin

AutorInnen

AutorInnen

Ulrika Björk ist Ph.D.-Studentin am Institut für Philosophie an der Universität Helsinki, Finnland. Thema ihrer Doktorarbeit ist die Beziehung zwischen den biographischen Schriften Simone de Beauvoirs und dem phänomenologischen Verständnis der Person. Zur Zeit ist sie Gastforscherin am Institut für Philosophie an der Katholischen Universität Leuven, Belgien.

Gabriele Brandstetter war von 1993 bis 1997 Professorin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Universität Gießen; 1997 bis 2003 Ordinaria für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Basel. Seit 2003 Professorin für Theaterwissenschaft mit Schwerpunkt Tanz an der Freien Universität Berlin. Forschungsschwerpunkte: Theorie der Darstellung, Körper- und Bewegungskonzepte in Schrift, Bild und Performance; Forschungen zu Theatralität und Geschlechterdifferenz. Veröffentlichungen: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde* (1995); *ReMemberung the Body. Körper-Bilder in Bewegung* (2000, Mitherausgeberin Hortensia Völckers); *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt* (2002, Mitherausgeberin Sibylle Peters); Erzählen und Wissen. *Paradigmen und Aporien ihrer Inszenierung in Goethes ‚Wahlverwandschaften‘* (2003, Hrsg.); 2004 Leibniz-Preis der DFG.

Elisabeth Bronfen ist Lehrstuhlinhaberin am Englischen Seminar der Universität Zürich. Zu ihren Veröffentlichungen zählen *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (Antje Kunstmann Verlag), *Das Verknottete Subjekt. Unbehagen in der Hysterie* (Volk und Welt), *Heimweh. Illusionsspiele in Hollywood* (Volk und Welt) und die Aufsatzsammlung, *Feminist Consequences. Gender Studies for the New Century* (Columbia University Press).

Ursula Degener, geb. 1973, seit 2000 wissenschaftliche Angestellte am Seminar für wissenschaftliche Politik in Freiburg, hat hier, in Berlin und Uppsala Skandinavistik, Politikwissenschaft und Öffentliches Recht studiert. Forschungsbereiche sind Skandinavien und feministische Theorien.

Kirsten Smilla Ebeling, Biologin, Wissenschaftsforschung und Frauen- und Geschlechterforschung. Seit Januar 2003 Juniorprofessorin für „Gender, Bio-Technologien und Gesellschaft: Körperdiskurse und Geschlechterkonstruktionen“ an der Carl-von-Ossietzky Universität Oldenburg. Mitglied (Sprecherin) des *Zentrums für interdisziplinäre Frauen- und Geschlechterforschung* an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg (ZFG), www.member.uni-

oldenburg.de/kirsten-smilla.ebeling/index.htm. Veröffentlichung: *Die Fortpflanzung der Geschlechterverhältnisse*, Talheimer 2002.

Michael Flitner, Geograf, derzeit Visiting Scholar an der Universität Berkeley (USA), Schwerpunkte: Sozialwissenschaftliche Umweltforschung, Kulturgeografie, Wissenschaftsgeschichte. Letzte Buchveröffentlichung (Hrsg.): *Der deutsche Tropenwald: Bilder, Mythen, Politik*, Frankfurt/M./New York 2000.

Franziska Haller studierte in Bochum und Madrid Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, Germanistik und Romanistik. Ihre Magisterarbeit schrieb sie zum Thema „Lust, Abhängigkeit und Gewalt in den Filmen Pedro Almodóvars“. An der Universität Freiburg hielt sie mehrere Vorträge über Filmheldinnen und den weiblichen Blick in Hollywood-Produktionen. Daneben beteiligte sie sich an Workshops und arbeitete in einer Forschungsgruppe zu Geschlechterkonstruktionen in der Pornografie. Zuletzt war sie im Bereich *Gender Studies* an der Leitung von interdisziplinären Seminaren zum Thema weibliche Pornografie beteiligt.

Gabrielle Hiltmann, Lehrbeauftragte am Philosophischen Seminar der Universität Basel. Im Sommersemester 2002 Gastprofessorin für philosophische Geschlechterforschung an der Universität Hannover. Studium in Philosophie, Deutscher Literatur und Linguistik an der Universität Zürich (Schwerpunkte: Sprachphilosophie und Methodenfragen)

Zur Zeit arbeite ich an einem Habilitationsprojekt mit dem Titel *Das Chiasma der geschlechtlichen Differenz-en*. Gestützt auf M. Merleau-Pontys Spätwerk sollen unter anderem die Fragen, wie die Geschlechterrelation und das Verhältnis der geschlechtlich verschiedenen Körper nichtdichotomisch gedacht werden können sowie das Problem, ob philosophische Theorien ein Geschlecht haben, geklärt werden. Veröffentlichungen: *Aspekte sehen. Bemerkungen zum methodischen Vorgehen in L. Wittgensteins Spätwerk*. Königshausen & Neumann, Würzburg 1998; „Einen Text gebären. Körperbilder in Hélène Cixous' *Déluge*. Eine Bildbeschreibung“, in: *Die Philosophin*, 1994/10, S. 50-68; „„Philosophie dürfte man eigentlich nur dichten“. Ludwig Wittgensteins Sprach- und Philosophieverständnis“, in: *Die Philosophin* 1997/16, S. 10-22; „Geschlechterschemata. Die Beziehung von Frau und Mann von der Antike bis Ende 20. Jh.“, in: Jakobs, Monika u.a. (Hrsg.): *KörperSinnE. Körper im Spannungsfeld von Diskurs und Erfahrung*, erscheint Herbst 2002.

Antonia Ingelfinger, M.A., Fachhochschulausbildung zur Diplombibliothekarin in Konstanz und Stuttgart, Studium der Kunstgeschichte und der Neueren Deutschen Literatur in Tübingen und Freiburg, 1997 Magisterabschluss mit einer interdisziplinären Arbeit über Cindy Shermans *Sex Pictures* und Elfrie-

de Jelineks *Lust*. Lehraufträge für den Studiengang *Gender Studies* an der Universität Freiburg zusammen mit Franziska Haller (Film- und Fernsehwissenschaften) und Meike Penkwitt (Literaturwissenschaft) zu den Themen „„Pornografie“ in Literatur, Film und Kunst“ und „Ekel und Trauma im Film unter Genderaspekten“. Derzeit Promotion bei Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet über die Funktion des Ekels in Cindy Shermans *Disgust Pictures*. Redakteurin der *Freiburger FrauenStudien*.

Karin Kleinn, M.A., studierte Soziologie und Erziehungswissenschaft in Heidelberg und Freiburg. Wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung *Modellbildung und soziale Folgen* am *Institut für Informatik und Gesellschaft*, Universität Freiburg. Dort in verschiedenen Projekten zur Situation der Frauen in der Informatik tätig. Forschungsschwerpunkte: Empirische Sozialforschung, Genderforschung in Naturwissenschaft und Technik, insbesondere Informatik.

Michèle le Doeuff ist Leiterin des Forschungsbereichs Philosophie an der CNRS (Centre national de la recherche scientifique). Nach einem Studium an der Ecole Normale Supérieure in Fontenay und an der Sorbonne lehrte sie dort über zehn Jahre Philosophie. An der CNRS forschte sie insbesondere in den Bereichen Philosophiegeschichte und Wissenschaftsgeschichte. An der Universität Genf war sie einige Zeit Professorin für *Gender Studies*. 1976 schrieb sie ihren ersten Artikel über Frauen und Philosophie, der erstmals 1977 auf Englisch erschien (heute ist er zu finden in der Aufsatzsammlung *The Philosophical Imaginary*. London 2002). Seither hat sie enge wissenschaftliche Verbindungen nach Großbritannien und Australien. Sie lebt und arbeitet in Paris und Oxford.

Thorsten Lenz studierte in Freiburg Politikwissenschaft und Germanistik. In die Magisterarbeit *Frauenarbeit – Männerarbeit* (Tectum, 2001) ist die persönliche Haltung eingeflossen, dass Politik nie nur öffentlich ist und Lebensentwürfe nicht geschlechtlich vorbestimmt sein sollten. Den Lehrauftrag an der Universität Freiburg nutzte er für verschiedene politikwissenschaftliche *Gender*-Seminare. Er arbeitet mittlerweile als wissenschaftlicher Mitarbeiter in dem EU-Projekt *Trust in Food* in der Bundesforschungsanstalt in Karlsruhe und lebt ‚Teilzeit‘ mit seinen beiden Kindern zusammen.

Claudia Liebrand, Lehrstuhlinhaberin für Allgemeine Literaturwissenschaft/ Medientheorie am Institut für deutsche Sprache und Literatur an der Universität zu Köln; Studium der Germanistik und Geschichte an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg; Promotion 1989; Habilitation 1995; 1997-1999 Heisenberg-Stipendiatin; seit 1999 Teilprojektleiterin am Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg *Medien und kulturelle Kommunikation*. Publikationen zur

europäischen Literatur des 18.-20. Jahrhunderts, zu Geschlechterdifferenz und Kulturtheorie; Filmlektüren.

Katharina Manderscheid, M.A., studierte Soziologie, Politikwissenschaft und Neuere und Neueste Geschichte in Freiburg und arbeitete als studentische und geprüfte wissenschaftliche Hilfskraft am *Institut für Informatik und Gesellschaft* in der Abteilung *Modellbildung und soziale Folgen* u.a. am Forschungsprojekt *Frauen in der Softwareentwicklung* und an der Studie *Frauen im Mathematikstudium*. Sie schrieb ihre Dissertation über ein stadtsoziologisches Thema an der Universität Freiburg. Assistentin am Soziologischen Institut der Universität Basel.

Miriam Nandi, geb. 1974, studierte Soziologie, Philosophie und Englische Philologie in Freiburg und Reading (GB). 2001-2003 Mitarbeit im SFB 541 „Identitäten/Alteritäten“ Teilprojekt „Multikulturalismus und Postkolonialismus. Seit 2001 Dissertation über die literarische Verarbeitung von Kasten- und Armutsproblematik in der indisch-englischen Literatur bei Prof. Monika Fluderni. Veröffentlichungen zu postkolonialer Theorie, Multikulturalismus und Arundhati Roy.

Meike Penkwitt, geb. 1971, Studium der Fächer Deutsch und Biologie an der Albert Ludwigs Universität Freiburg, seit 1995 Organisatorin der Vortragsreihe *Freiburger Frauenforschung*, 1997 Frauenförderpreis der Universität Freiburg, 1999 erstes Staatsexamen, promoviert derzeit bei Gabriele Brandstetter (FH Berlin) zum Thema ‚Erinnern‘ in den Texten der Autorin Erica Pedretti. Mitarbeiterin im Zentrum für Anthropologie und *Gender Studies (ZAG)* an der Universität Freiburg. Redakteurin und seit 1998 Herausgeberin der *Freiburger FrauenStudien*.

Joachim Pfeiffer, Studium der Philosophie, Theologie, Germanistik und Romanistik in München, Paris, Innsbruck und Freiburg. Drittmittelprojekt zur Literaturpsychologie an der Universität Freiburg. Habilitation zum Thema „Tod in der literarischen Moderne“. Seit 1989 Herausgabe einer annotierten Bibliographie zur Literaturpsychologie. Zur Zeit Professor für Neuere deutsche Literatur und Literaturdidaktik an der Pädagogischen Hochschule Freiburg. Forschungsschwerpunkte: Literatur der Moderne, Kleist, Literaturpsychologie, *Gender Studies*, Kulturwissenschaft und Germanistik, Literaturdidaktik und neue Medien.

Publikationen: *Die zerbrochenen Bilder. Gestörte Ordnungen im Werk Heinrich von Kleists*, 1989, *Literaturpsychologie 1945-1987. Eine systematische und annotierte Bibliographie*, 1989, *Tod und Erzählen. Wege der literarischen Moderne um 1900*, 1997, *Franz Kafkas Die Verwandlung, Brief an den Vater*.

1998, *Konfigurationen der Gegenwart* (Hrsg.), 1998, „Friendship and Gender: The Aesthetic Construction of Subjectivity in Kleist“, in: Alice Kuzniar (Hrsg.): *Outing Goethe and His Age*, Stanford 1996, S. 215-227, Einzelpublikationen zu *Gender Studies*, Till Eulenspiegel, Goethe, Kleist, Raabe, Th. Mann, Musil, Kafka, H.H. Jahn, Th. Bernhard, Handke, J. Winkler, Hilbig, Süskind, zur interkulturellen Hermeneutik, zur Wendeliteratur, zur Literaturdidaktik.

Anne Reichold ist Juniorprofessorin für Philosophie an der Universität Flensburg. Von 1997-2003 war sie wissenschaftliche Mitarbeiterin am Fachgebiet Philosophie der Universität Kaiserslautern. 2002 hat sie dort in Philosophie promoviert. In ihrer Doktorarbeit „Die vergessene Leiblichkeit“ untersucht sie die Bedeutung körperlicher Bestimmungen im Personbegriff der analytischen Philosophie und stellt systematische Verbindungen zum Leibbegriff der Phänomenologie her.

Prof. Dr. Britta Schinzel, nach ihrem Studium der Mathematik und Physik (Algebraische Geometrie) stieg sie in die Compilerentwicklung (Compiler-Compiler) in der deutschen Computerindustrie ein. Von dort wechselte sie in die Theoretische Informatik an der TH Darmstadt (Automatentheorie und Rekursionstheorie), um sich dort zu habilitieren. Im Rahmen ihrer Professur für Theoretische Informatik an der RWTH Aachen arbeitete sie in verschiedenen Gebieten der Künstlichen Intelligenz, initiierte eine Reihe interdisziplinärer Projekte mit Linguistik, Soziologie, Biologie und Medizin und begann sich, zunächst im Rahmen der Lehre, mit Informatik und Gesellschaft zu beschäftigen. Dies alles führte zu einer Professur für Informatik und Gesellschaft an der Universität Freiburg, wo sie sich inzwischen vorwiegend mit einerseits *Gender Studies* in Naturwissenschaft und Technik, insbesondere Informatik, andererseits mit Neuen Medien in der Hochschullehre beschäftigt.

Franziska Schöbler, Dr. habil., Studium der Literaturgeschichte, Sprachwissenschaft, Philosophie und Kunstgeschichte in Bonn und Freiburg. 1994 Promotion in Literaturwissenschaft an der Universität Freiburg. Dramaturgie- und Regieassistentin an Theatern in Freiburg und Berlin; 1995-2001 wissenschaftliche Assistentin am Deutschen Seminar II der Universität Freiburg, Frauenförderpreis der Universität Freiburg. 2001 Habilitation an der Universität Freiburg. Seit 2001 Hochschuldozentin in Bielefeld.

Ingeborg Villinger, Studium der Politikwissenschaft, Germanistik und Komparatistik in Freiburg und Siegen. 1988-1991 Bearbeitung des Nachlasses von Carl Schmitt am Hauptstaatsarchiv in Düsseldorf, 1994 Promotion, 1998 Habilitation, seit 1998 Lehrstuhlvertretung am Seminar für Wissenschaftliche Politik der Universität Freiburg. Veröffentlichungen u.a. zu: Carl Schmitts Kulturkritik

der Moderne, Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen und die Medien des Politischen, Fragen politischer Einheitsbildung, Medien und Öffentlichkeit, politischer Kultur, sowie Literatur und Politik.

Vojin Saša Vukadinović, geboren 1979, studiert Geschichte, Germanistik und Geschlechterforschung an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg und ist wissenschaftliche Hilfskraft im Zentrum für Anthropologie und *Gender Studies*.

Andrea-Leone Wolfrum, geb. 1969, studierte Soziologie mit den Schwerpunkten Entwicklungsplanung und -politik, Frauenforschung und Kultur-anthropologie an der Universität Bielefeld. 2000 Diplom mit einer empirischen Arbeit zum Thema „Modernisierung und Islamisierung in Südostasien“. 2002 Lehrtätigkeit an der Universität Freiburg. Derzeit wissenschaftliche Mitarbeiterin im Verbundprojekt „Der Status des extrakorporalen Embryos“. Promoviert bei Frau Prof. Dr. Nina Degele zum Thema Stammzellenforschung.

das neue heft ist da!

no 80: *ich heiße maria*

e 4,80 + Versandkosten

schlangen

brut

zeitschrift für
feministisch und
religiös interessierte
frauen

postfach 7467
d-48040 münster

fon & fax (02 51) 27 97 98
info@schlangenbrut.de
www.schlangenbrut.de

DAS ARGUMENT

ZEITSCHRIFT FÜR PHILOSOPHIE UND
SOZIALWISSENSCHAFTEN

252 Amerika denken

- P. Bovens: Amerika verstehen oder Die amerikanische Ausnahme
H.J. Spiller: Die Zerstörung der amerikanischen Zivilgesellschaft
L. Haddo: Die Inszenierung des Empire als neue Weltordnung
T. Reitz: Friedhof der Kuscheltiere. Zur Neutralisierung Adornos
F. Haug: »Schaffen«
wir einen neuen Menschentypus. Von Henry Ford zu Peter Hartz
F. Dirkopf: Fühlen Lernen. Anordnung der Affektevaluation:
»Deutschland sucht den Superstar«
A. McRobble: Wozi. Mütter und Väter? Judith Butler's Niedrigeres
Verlangen ... und andere

253 20/10 Jahre Aufstand der Zapatisten

- A.E. Ceceña: Das zapatistische Subversive
A.A. Burens: Der Unwaid und die Polis. Fragen an den Zapatismus
J. Holloway: Zapatismus als Anti-Politik
A. Ocaña: Die Rebellion der Unrentablen
U. Brand/ J. Hirsche: Resonanzen des Zapatismus in Westeuropa
W.F. Haug: Zur Konkurrenz über mexozapatistische Politik
C.-S. Mahrkopf: Politik und neue Musik ... und andere

Argument, Verlag, Reichenbergerstr. 150, 10969 Berlin

Tel: 030 91 3983, F: 030 611 4270, verand@argument.de

Ein 30%iger Rabatt für Studierende im Mai und Sommersemester!

www.argument.de

Ariadne

Forum für Frauen- und Geschlechtergeschichte

NOVEMBER 2003 HEFT

44

Aus dem Inhalt:

Ulla Wischermann: Bewegungs(gegen) -öffentlichkeiten.

Zur Geschichte der politischen Presse von Frauen für Frauen.

Elisabeth Klaus: Journalist und Journalistin zugleich

Susanne Kinnebrock: Pionierinnen der Öffentlichkeitsarbeit.

Das Beispiel Anita Augspurg

Barbara Dutenhöfer: Emanzipationspotentiale in ›typischen‹ Frauenzeitschriften?

Journalistinnen und Leserinnen der Illustrierten »Die Welt der Frau« 1904-1920

Rudolf Muhs: Eine Stütze für Germanias »Töchter in der Fremde«.

»Der Vereinsbote« aus London

Dagny Eggert: Aufbruch in eine Männerdomäne. Die Erörterung internationaler

Fragen in Frauenzeitschriften der Weimarer Republik

Cornelia Matzen: Journalistinnen in der Zeit des Nationalsozialismus

Nadine Freund / Kerstin Wolff: »Um harte Kerne gegen den Kommunismus zu

bilden...«. Die staatsbürgerliche Arbeit von Theanolte Bähnisch in der Zeitschrift

»Die Stimme der Frau«

Das Einzelheft der Ariadne kostet 9,50 Euro + Porto; ein Abonnement, zwei Hefte jährlich, 15,- Euro + Porto; zu beziehen über den Buchhandel oder direkt bei:

Archiv der deutschen Frauenbewegung / Gottschalkstr. 57 / D - 34127 Kassel

Tel.: 0049-(0)561-9893670 / Fax: 0049-(0)561-9893672

E-mail: info@adef-kassel.de

Weitere Informationen: <http://www.adef-kassel.de>



Rauschen im Blätterwald

Journalistinnen und Frauenpresse



beiträge

zur feministischen theorie und praxis

Deutschlands größte und älteste theoretisch-feministische Zeitschrift

Neuerscheinungen

Heft 63 „Frauen und Migration“
(Arbeitstitel, erscheint im April 2003)

Heft 62 „Alternative Lebensformen“
(Arbeitstitel, erscheint im Dezember 2002)

Aktuelle Titel

Heft 61 „Frauen in den Medien“
(2002)

Heft 60 „Stammzellen, Stammhalter, Stammaktie“
(2002)

Heft 59 „Sterben und Tod“
(2001)

Alle Einzelhefte, je ca. 156 Seiten, 15,- €

Bezug: über Buchhandel sowie Abo- und Einzelbestellungen direkt beim Verlag

Preissenkung

Wichtige feministische Grundlagentexte und Diskussionen der 80er und 90er Jahre für nur 3,- bis 7,70 € !

Redaktion und Verlag

Niederichstr. 6 50668 Köln www.beitraege-redaktion.de

Tel. ++49+ 221-138490

e-mail: beitraege-redaktion@t-online.de

Fax +221+1390194



Heft 1/2004

Verfassungspolitik –
verfasste Politik

Informationen und Bestellungen

Redaktion: femina.politica@fu-berlin.de
Freie Universität Berlin
FB Politik- und Sozialwissenschaften
Innestr. 21, D-14195 Berlin
Email: femmod@qmz.de
www.femina-politica.de

Preise

Einzelheft: 15,- € zzgl. Versandkosten
Abonnement: 31,- € bzw. 21,- € ermäßigt
Informationsheft: 3,- €

femina politica

Zeitschrift für feministische
Politik-Wissenschaft

Mit Beiträgen von:

Gabriele Wilder: Einleitung – Zum Verhältnis von Verfassungen und Geschlechterpolitik

Heike Meyer-Schopaa & Karin Gille-Linne: Historische Entstehungsbedingungen des Art. 3 Abs. 2 GG

Stefanie Kron: Geschlecht in der Verfassung Venezuelas

Petra Dobner: Zur Konstitutionalisierung von Gleichberechtigungsansprüchen

Sabine Berghahn: Verfassungsgerichtsbarkeit und Multikulturalitätsproblematik

Ulrike Liebert: Demokratiedefizit und Verfassungspolitik in der EU

Claudia Neustliss: Verfassungspolitik in Polen
Gestherausgeberin: **Sabine Berghahn**

Bereits erschienene Hefte (Auswahl):

2/03 Parteilchkeit? Distanzierung?
Instrumentalisierung? Zum Verhältnis von Frauen-/Geschlechterforschung,
Frauenbewegung und Politik

1/03 Familienpolitik – Frauenpolitik?

2/02 Geschlechterdemokratie – ein neues
feministisches Leitbild?

1/02 Engendering der Makroökonomie

Menschen machen...

**Lösen Sie
Im aktuellen Heft über:**

Bioethik, Kinderwunsch,
Reproduktionstechnologien,
Hebammen, Vorgeburtliche
Erfahrungen, Pränatal-
diagnostik, Rechtssubjekte...

Bestellen unter koryphae@fluminut.at
für EUR 1,- zzgl. Versand.



Koryphäe
Magazin für Frauen mit Schwerpunkt in Wissenschaft und Technik

**Thema der
nächsten Ausgabe:**
Sicht, Wasser?
Weiße See... Frauen
und die Ozeane
Ab Mai 2004 erhältlich!

**Abonnieren Sie die
Koryphäe!**
Jahresabo: EUR 13,
Förderinnenabo:
EUR 22,- (Zwei Aus-
gaben inkl. Versand)

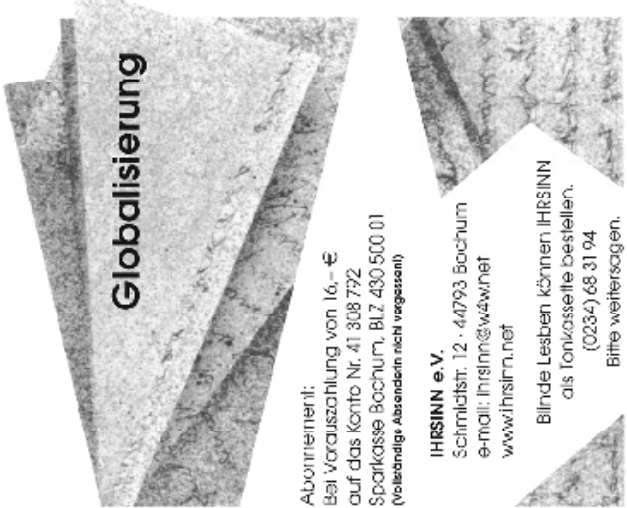
Verein FLUMINUT
c/o F 1031 (Feminist für
Technik und Gesell-
schaft), U-Wien
Karlssplatz 13,
A-1040 Wien

**Bestellungen und
Infos unter:**
koryphae@fluminut.at
www.fluminut.at/kory

IHRINN

eine radikalfeministische
Lesbenzeitschrift

27/03



Globalisierung

Abonnement:

Bei Vorauszahlung von 16,- €
auf das Konto Nr. 41 308 732
Sparkasse Bochum, BLZ 430 500 01
(Vollständige Adressen nicht vergessen!)

IHRINN e.V.

Schmidtstr. 12 · 44793 Bochum
e-mail: Ihrinn@w4winet
www.Ihrinn.net

Blinde Lesben können IHRINN
als Tonkassette bestellen.
(0234) 68 31 94
Bitte weitersagen.

■ **aus dem Inhalt:**

Monique Wittig

Wir werden nicht als Frauen geboren

Michèle Spieler

Lesben in der Marche mondiale des femmes

Ariane Breussell/Silke Voth

«Die Basis der Macht bekämpfen» –

Feminismus auf dem Weltsozialforum in Porto Alegre

Rosemary Hennessy

**Sexualität, Wert, Bewegung: An der US-
mexikanischen Grenze**

Phomi Mielczog

Globalización: alternativos GLBT

Hanna Hacker

**Über Sex und Unter Entwicklung. Trans-
nationale lesbische Interventionen**

Ewa-K. Hack

**Frauenlesbenprojekte im Zeitalter des
Neoliberalismus**

Christiane Leitzinger

**Globalisierung und Medien – der jährliche
Global Media Day/Media Democracy Day
am 18. Oktober**

Ulrike Jantz

Reichtum, Frauen und Heterosexualität

Glossie von Gitta Büchner:

Eine andere Welt ist möglich

DIE BESTEN JAHRE

Nähere
Informationen bei
TERRE DES FEMMES
Postfach 2506
72016 Tübingen
Tel. 07071/7073-0
tdf@frauenrechte.de
www.frauenrechte.de

verbringen
junge Frauen in
Bekleidungsfabriken in Asien,
Zentralamerika und
Osteuropa in Akkordarbeit.
**Menschenunwürdige
Arbeitsbedingungen
sind die Regel.**

TERRE DES FEMMES
organisiert eine
**Kampagne zur
Einhaltung sozialer
Mindeststandards in
allen Zulieferbetrieben!**

Spenden Sie unter:
TERRE DES FEMMES e. V.
Kreissparkasse Tübingen
Kto-Nr. 891 999, BLZ 641 500 20
Stichwort: „Mode“

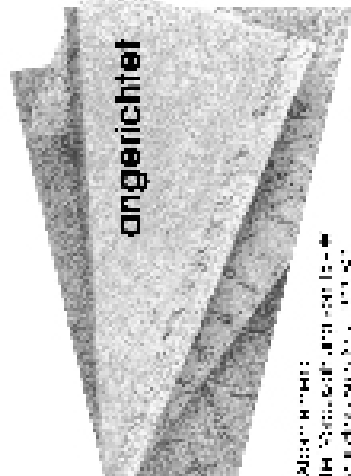
TERRE DES FEMMES



IHR SINN

eine radikal feministische
Leserzeitschrift

288/00



angerichtet

ausgegeben
in Zusammenarbeit mit
der Zeitschrift "Frauen
Kontexte", 1979-1982
Herausgeberinnen: Ingrid
Koch und Ingrid Wenzel

IHR SINN e.V.
Gartenstraße 10, 70372 Stuttgart
07141 35303-0
www.ihr-sinn.de

StB Dr. Annette von Hülshoff
c/o v. Hülshoff Rechtsanwälte
70372 Stuttgart
07141 35303-100

■ aus dem Inhalt:

- Ute Rosoff
Kommunismus: In und gegen die
Arbeitsklasse
- Die gutturalen Folgen des sozialistischen
Revolutionismus
- Sabbatplausen
- July 1977
- Die Co-operative Zürich und Barcelona
- Marxismus
- Lesben, Heilig und andere Gattinnen
- Prostitution
- Intermedialistische Sozialkritik
- Christa Jander
- Nein, nicht! - Antikne
- Physische Arbeit
- Aus demselben lesbischen Haus
- Julia Rosoff
- Mitteilungsblatt
- Erzählung
- Konventionen
- 2000 Jahre
- Tiere
- Was bedeutet Antikne?
- Indig, indig, diese, diese wie gut?
- Das Neue Spiel
- 82. Jahrestagung im Frauenklub Stuttgart
- 1985/86
- Sich gut machen heißt nicht nur Frauen ergötzen
- Leserzeitschrift
- Artikel über die neue Kleinfrauenzeitung

SOFIE SAARLÄNDISCHE SCHRIFTENREIHE ZUR FRAUENFORSCHUNG

Herausgegeben von einem interdisziplinären Herausgeberinnengremium an der Universität des Saarlandes

ZULETZT ERSCHIENEN

Band 7

Annette Mohr

Madame d'Epinays Konzeption der Mädchenerziehung

im Umfeld von frauenspezifischen
Erziehungstraktaten des 18. Jahrhunderts
in Frankreich

221 S., Br., ISBN 3-86110-144-0 21,- EUR

Band 8

Dorothee Jungblut

Gaia am Spülstein

Weiblichkeitstheorien als Voraussetzung
feministischer Theologie

327 S., Br., ISBN 3-86110-161-0 26,- EUR

Band 9

**Eva D. Becker, Sigrid Großmann, Renate
Jacobi, Barbara Sandig, Gerlinda Smaus,
Ilse Spangenberg, Margret Wintermantel**

Sofies Fächer

Wissenschaftlerinnen zu Frauen Themen
184 S., Br., ISBN 3-86110-171-8 19,- EUR

Band 10

Brigitte Schnock

Die Gewalt der Verachtung

Sexuelle Belästigung von Frauen am
Arbeitsplatz

201 S., Br., ISBN 3-86110-186-6 21,- EUR

Band 11

Sabine Grittner

"Aber wo Göttliches wohnt - die Farbe 'Nichts' "

Mystik-Rezeption und mystisches Erleben
im Werk der Nelly Sachs

321 S., Br., ISBN 3-86110-210-2 26,- EUR

Band 12

Susanne Nimmegern

„Vater Staat“ und „Mutter Fürsorge“

Weibliche Angestellte im kommunalen Ver-
waltungsdienst am Beispiel der Stadt Saar-
brücken, 1910-1950: Arbeitsplätze, Berufs-
felder, Biographien

549 S., Br., ISBN 3-86110-224-2 38,- EUR

Band 13

Sabina Becker (Hrsg.)

Rahel Levin Varnhagen

Studien zu ihrem Werk im zeitgenössischen
Kontext

285 S., Br., ISBN 3-86110-284-6 24,- EUR

Band 14

Angelika Scholbeck

Das Karriereverhalten von Frauen und Männern in unterschiedlichen Berufsdomänen

Eine empirische Studie über die berufliche
Situation im Ingenieurwesen, Pflege- und
Ärztbereich

209 S., Br., ISBN 3-86110-309-5 22,- EUR



**RÖHRIG
UNIVERSITÄTSVERLAG GMBH**

POSTFACH 1806 D-66368 ST. INGBERT

Internet: www.roehrig-verlag.de E-Mail: info@roehrig-verlag.de

Aus unserem Zeitschriften-Programm

**HISTORISCHE
ANTHROPOLOGIE**

Kultur –

Gesellschaft – Alltag

Erscheinungsweise:

Herausgegeben von

dreimal jährlich

Richard van Dülmen (†)

Einzelheft: € 19,50/SFr 33,-

Rebekka Habermas

Jahrgang: € 45,-/SFr 74,50

Alf Lüdtke, Hans Medick

(für Studierende:

Beate Wagner-Hasel u. a.

€ 34,50/SFr 57,10)

Die Vielfalt und Widersprüchlichkeit historischer Praxis, in der die Menschen sich Welt aneignen, steht im Blickpunkt der Zeitschrift *Historische Anthropologie*. Befindlichkeiten und Einstellungen, Deutungen und Imaginationen, Verhaltens- und Handlungsweisen sollen in ihren historisch-sozialen Bezügen untersucht und dargestellt werden. Es geht darum, in den gesellschaftlich-kulturellen Verhältnissen und alltäglichen Lebenswelten der Vergangenheit die Gleichzeitigkeiten von »Fremdem« und »Eigenem«, von »langer Dauer« und rapidem Wandel zu erschließen.

Historische Anthropologie bildet ein Forum für die wissenschaftliche Diskussion aktueller Themen und neuer Zugangsweisen zur Geschichte von der Antike bis zur Gegenwart. Die Zeitschrift hat ihren Schwerpunkt auf dem mitteleuropäischen Raum, gleichzeitig soll sie den historischen Blick auf außereuropäische Kulturen öffnen. Historische Anthropologie legt Wert auf interdisziplinäre Zusammenarbeit und bringt Wissenschaft »ins Gespräch«: sie bietet Materialien und Diskussionsstoff für eine an historisch-kultureller Selbstverständlichkeit interessierte Gegenwart.

Bitte fordern Sie unser Probeheft an!

URSULAPLATZ 1, D-50668 KÖLN, TELEFON (0221) 9139 00, FAX 9139 011

Bücher für QuerdenkerInnen



polymorph (Hrsg.)

(K)ein Geschlecht oder viele?

Transgender in politischer Perspektive

ISBN 3-89656-084-0 · € 15,50; sFr 27,70

„Vom historischen Abriss über Gespräche, Erfahrungsberichte bis hin zu Fotografien und Comics ist hier alles zu finden, was ‚Transgender‘ greifbar machen kann.“

Zeitschrift für Sexualforschung



Annamarie Jagose

Queer Theory

Eine Einführung

ISBN 3-89656-062-X · € 15,50; sFr 27,70

„Jagose und ihren ÜbersetzerInnen gelingt es, den LeserInnen die Verabschiedung traditionsreicher Geschlechter- und Identitätskonventionen nahe zu bringen.“

Berliner Zeitung



quaestio (Hrsg.)

Queering Demokratie

Sexuelle Politiken

ISBN 3-89656-057-3 · € 15,50; sFr 27,70

Sexualität und Geschlecht: als Schauplatz der Politik - ein leidenschaftliches Plädoyer gegen die Anpassung. Das Buch ist das Ergebnis eines Kongresses in Zusammenarbeit mit der Heinrich-Böll-Stiftung.



Sabine Hark (Hrsg.)

Grenzen lesbischer Identitäten

Aufsätze

ISBN 3-89656-012-3 · € 15,50; sFr 27,70

Das Denken in den Kategorien „lesbisch - nicht lesbisch“ taugt nicht mehr. Die Frage ist nicht, ob wir für oder gegen Identitäten sind, sondern wie wir mit Identitäten umgehen. Mit Beiträgen von Judith Butler u.a.

W W W . Q U E R V E R L A G . D E



Übersicht über die bisher erschienenen Titel:

- 1/95 Frauen und Wahnsinn (vergriffen)
- 2/95 Frauenräume (168 Seiten), 7,50 €
- 1/96 Frauenalter – Lebensphasen (140 Seiten), 7,50 €
- 2/96 Frauen – Bildung – Wissenschaft (136 Seiten), 7,50 €
- 1/97 Frauen und Körper (130 Seiten), 7,50 €
- 1/98 Frauen und Mythos (302 Seiten), 10,- €
- 2/98 Utopie und Gegenwart (237 Seiten), 10,- €
- 1/99 *Cross-dressing* und Maskerade (vergriffen)
- 2/99 Feminismen – Bewegungen und Theoriebildungen weltweit (304 Seiten), 10,- €
- 1/00 Beziehungen (310 Seiten), 10,- €
- 11 Perspektiven feministischer Naturwissenschaftskritik (312 Seiten), 10,- €
- 12 Dimensionen von *Gender Studies*, Band I (322 Seiten), 10,- €
- 13 Dimensionen von *Gender Studies*, Band II (391 Seiten), 10,- €
- 14 *Screening Gender* (347 Seiten), 12,50 €

Jeweils zzgl. Versandkosten (bei einem Bande 1,50 €, ab zwei Bänden 3,- €).

Die Ausgaben 2/95, 1/96, 2/96 und 1/97 kosten bei Erwerb von zwei und mehr Bänden jeweils nur 5,- €.

Der Bezugspreis pro Band beträgt im Abonnement 11,- € zzgl. Versandkosten.

Bei einem neuen Abo gibt es als Begrüßungsgeschenk einen der älteren Bände umsonst mit dazu.

Manuskripte:

Rich Text Format, als Attachment oder Diskette & zweifacher Ausdruck, Aufsätze inklusive Literaturliste maximal 50 000 Zeichen, Rezensionen maximal 7 000, besser 5 000 Zeichen. Bitte Stylesheet mit verbindlichen Vorgaben anfordern.