

ADELINA DEBISOW (HRSG.)

**GESCHLECHTER-DRAMEN:
LITERARISCHE UND FILMISCHE
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

GESCHLECHTER-DRAMEN

STUDIEN DER PADERBORNER KOMPARATISTIK

Herausgegeben von

Jörn Steigerwald und Claudia Öhlschläger

Bd. 2

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

**GESCHLECHTER-DRAMEN:
LITERARISCHE UND FILMISCHE
INSZENIERUNGEN VON 1800 BIS HEUTE**

Herausgegeben von Adelina Debisow

2017

Universitätsbibliothek Paderborn

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. Dr. Rita Morrien (Paderborn), Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper
(Paderborn), Dr. Leonie Süwolto (Paderborn)

I. ADELINA DEBISOW (Paderborn)

Geschlechter-Dramen:

Dramatising Gender in Literatur und Film. Eine Einleitung

Verbale Kontroversen, gewaltsame Kämpfe und folgenschwere Krisen, die aus den konflikthaften Kollisionen der Geschlechter hervorgehen, stellen nur einige denkbare Ausformungen von ‚Geschlechter-Dramen‘ dar. Aus einer interdisziplinären Perspektive wird im vorliegenden Band nach literarischen sowie filmischen Modellierungen ebensolcher Geschlechter-Dramen gefragt. Mit dieser Wortkomposition und ihrer Polysemie werden hier bewusst zwei grundlegende Denkmodelle der Literatur- und Kulturwissenschaft aufgerufen, welche in ihrer Verknüpfung die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit (inner)subjektiven, kategorialen und systemischen Konflikten von Geschlecht erlauben. Mit dem Drama wird zugleich auf das Ordnungssystem der Gattung – verstanden als Sorte oder Art von künstlerischen Werken, die in ihren charakteristischen Eigenschaften miteinander übereinstimmen – verwiesen, das im Folgenden untersucht werden soll im Hinblick auf die möglichen Zusammen-, Wechsel- und Gegenspiele mit dem Geschlecht, verstanden als eine die sozialen und kulturellen Verhältnisse grundlegend prägende Kategorie, die vor allem auf das binäre Geschlechterverhältnis und die damit einhergehende Bildung scheinbar feststehender Geschlechtsidentitäten bezogen ist. Die Inszenierungen von Geschlechter-Dramen werden auf den ‚Bühnen‘ der Literatur, der darstellenden und bildenden Künste sowie des Films auf höchst unterschiedliche Weise dargeboten und sind dabei historisch, gattungs- und medienspezifisch gebunden. Obgleich Geschlechter-Dramen zu allen Zeiten in den Gattungen und Medien sämtlicher mimetischer und nicht-mimetischer Kunstformen in Erscheinung treten, fokussieren die Beiträge des vorliegenden Bandes filmische und literarische Darstellungen moderner Geschlechter-Dramen seit 1800, die sich als ‚Probehandlungen‘ vorzugsweise in der Fiktion ‚abspielen‘.

Mit diesen einleitenden Bemerkungen möchte ich die übergreifende These des Sammelbandes vorstellen, dass die Analyse von Geschlechter-Dramen ein bemerkenswertes Potenzial aufweist, insofern die Perspektive der Reziprozität von Gattung und Geschlecht in besonderer Weise erlaubt, gesellschaftliche und künstlerische Ordnungen in ihrer Dynamik und Historizität interdisziplinär in den Blick zu nehmen. Vor diesem Hintergrund wird der Begriff des *dramatising gender* vorgeschlagen und entfaltet, mit dem in Absetzung und Ergänzung zu den Begriffen des *doing*, *staging* und *narrating gender* die Inszenierung von Geschlechter-Dramen in den unterschiedlichen Gattungen künstlerischer Ausdrucksformen bezeichnet wird. Die Beziehung der unterschiedlichen Modellierungen von Geschlechter-Dramen zu sozialhistorischen Wandlungsprozessen bildet dabei eines der zentralen Probleme, die im Folgenden diskutiert werden sollen, indem die Funktionalität der Fiktion als Spielraum von ‚Probehandlungen‘ mit der Reziprozität von Gattung und Geschlecht zusammengedacht wird. Zuvor werden die möglichen terminologischen Bedeutungshorizonte des Geschlechter-Dramas im Detail vorgestellt und somit eine erste Stoßrichtung vorgegeben.

Bestandsaufnahme:**Die terminologischen Bedeutungshorizonte des Geschlechter-Dramas**

Eine theoretische und begriffliche Annäherung an das Geschlechter-Drama stellt sich insofern als notwendig dar, als mit dem Geschlechter-Drama weder eine empirisch erfassbare Gesellschaftspraxis noch eine etablierte Gattung künstlerischer Ausdrucksformen benannt wird, wengleich bereits auf den ersten Blick eine wesentliche Bedeutungskomponente augenscheinlich wird, nämlich die des (zwischen)geschlechtlichen Konfliktes. Im Zentrum der erschütternden Ereignisse und disharmonischen Begegnungen eines Geschlechter-Dramas, sofern man den Begriff des Dramas in seiner umgangssprachlichen Gebrauchsform berücksichtigt, können sowohl Kontroversen zwischen den Geschlechtern als auch Krisen des Geschlechts stehen. Gemein sind allen möglichen Ausformungen von Geschlechter-Dramen ebenso gesellschaftlich wie individuell bedeutsame Initialmomente, in denen die Kategorien von Männlichkeit und Weiblichkeit, ebenso ihr Verhältnis zu- respektive ihre Abgrenzung voneinander in Unordnung geraten – Geschlechter-Dramen provozieren Unschärfen der Geschlechter-Binarität, wenn nicht die Ablehnung der etablierten Kategorien und die entsprechende Frage nach einem dritten Geschlecht. Künstlerische Modellierungen von Geschlechter-Dramen können die Irritation und Dekonstruktion von Geschlechterordnungen und den damit verbundenen Rollenentwürfen, aber auch deren Bestätigung fokussieren, wobei sich die Störung scheinbarer Stabilitäten in allen Fällen als Grundlage ihrer Verwerfung oder potenzieller Neuentwürfe erweist.

Über diesen grundlegenden Deutungsansatz hinaus eröffnet das Kompositum aus literatur- und kulturwissenschaftlicher Perspektive einen wesentlichen Bedeutungshorizont, denn löst man die Begriffe aus ihrer Verbindung, kann die schlichte, aber keinesfalls unbedeutende Beobachtung angestellt werden, dass es sich bei ‚Drama‘ und ‚Geschlecht‘ um Klassifikationsbegriffe handelt. Angefangen mit dem Geschlecht, sind in etymologischer Hinsicht drei Bedeutungsebenen auszumachen, die für die Ordnungsfunktion des Begriffs sprechen: Aus dem lateinischen *genus* abgeleitet, bezeichnet das Geschlecht erstens die ‚Abstammung‘, sowohl im Sinne einer allgemein menschlichen als auch familiär gedachten Nachkommenschaft, umfasst zweitens das grammatische Geschlecht und benennt drittens die Einteilung eines als natürlich angenommenen männlichen oder weiblichen Geschlechts (lat. *sexus*).¹ Mit Letzterem wird die traditionelle Unterscheidung von *sex* und *gender* aufgerufen, die im Deutschen zwar keine direkte begriffliche Entsprechung kennt, jedoch auf entscheidende Weise Männlichkeit und Weiblichkeit als Konstrukte sozio-kultureller Praktiken und Entwicklungen lesbar gemacht hat, die nicht einfach aus dem als *sexus* zu fassenden biologischem Geschlecht hergeleitet werden können, sondern als solche als historisch gebunden und somit als wandelbar zu verstehen sind.² Mit der sozio-kulturellen, historisch wandelbaren Geschlechter-

¹ Vgl. Lemma: ‚Geschlecht‘, in: Wolfgang Pfeifer (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen: A–L*, Berlin 1993 (¹1989), S. 437 und Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 25., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin und Boston 2011 (¹1881), S. 353.

² Zur Debatte um *sex* und *gender* und der Historisierung dieser Kategorien seien an dieser Stelle nur beispielhaft die richtungweisenden Studien von Gayle Rubin: ‚The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex‘, in: Rayna Reiter (Hrsg.): *Toward an Anthropology of Women*, New York 1975, S. 157–210 und Joan W. Scott: *Gender and the Politics of History*, New York 1988 genannt. Judith Butler hat mit

ordnung verbunden sind Fragen nach der Stabilität der Geschlechtsidentitäten, der Differenz der Geschlechter und den hieraus resultierenden Hierarchien, deren Verunsicherung den Ausgangspunkt der hier betrachteten Geschlechter-Dramen bildet.

Ebenso wie die Einteilung gesellschaftlicher Individuen in die Kategorien der Geschlechterordnung, kann die Klassifikation der Dichtkunst in Gattungen bekanntermaßen bereits in der Antike verortet werden. Eine der ältesten und wichtigsten schriftlichen Überlieferungen gattungstheoretischer Überlegungen stellt die *Poetik* des Aristoteles (um 335 v. Chr.) dar, in der die Klassifikation der Dichtkunst vor allem an den Merkmalen der Mimesis – Nachahmung – ausgerichtet wird.³ Nachahmung wird von Aristoteles gattungsspezifisch gedacht und zeitigt in Bezug auf die Dichtung wiederum bestimmte Auswirkungen auf die jeweilige Gestaltung der Figuren. Für die Gattung des Dramas im Speziellen waren und sind die überlieferten Abschnitte über die Tragödie und der verlorene Teil über die Komödie von zentraler Bedeutung. Auf ihrer Grundlage wurde das Drama gemeinhin als Nachahmung von Handlung in direkter Rede durch das Auftreten von Handelnden auf der Bühne begriffen. Wenngleich das antike Ordnungssystem – d.h. vor allem die aristotelische *Poetik* und ihre spezifische Ausrichtung durch die antike Rhetorik und Stillehre – bis heute prägend für das literarische Gattungsverständnis ist, werden die Grenzen der Gattungstheorie vor allem vor der Entwicklung der literarischen Praxis deutlich, in der den tradierten Mustern der einzelnen Gattungen ent- und / oder widersprochen werden kann, diese aber auch bis zur Unkenntlichkeit der theoretischen Grenzziehungen vermischt werden können. Dafür spricht beispielsweise die unüberschaubare Vielfalt der möglichen Texte, die vor dem Hintergrund postdramatischer Gattungsentwicklungen dem Drama zugerechnet werden können. Das Drama als Text, welcher – einem traditionellen Verständnis folgend – der Repräsentation von Handlungen durch die Figurenrede auf einer Bühne zugrunde liegt, oder – an einer postdramatisch ausgerichteten Theorie orientiert – zumindest in einem spezifischen Verhältnis zur szenischen Darstellung steht, beansprucht demnach ein ausgesprochen dynamisches und „kommunikatives“ Verständnis der Gattung.⁴

Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, New York 1990 diese traditionelle Unterscheidung mit der Formel *sex = gender* bekanntlich neu perspektiviert, indem sie das biologische Geschlecht als ebenso sozial und kulturell determiniert lesbar gemacht hat.

³ Hier heißt es bereits im ersten Paragraphen: „Epische und tragische Dichtung also, außerdem die Komödie, die Dithyrambendichtung und | der größte Teil der Kunst des Aulos- und Kitharatenspiels sind grundsätzlich alle Nachahmungen. Sie unterscheiden sich aber voneinander in dreifacher Hinsicht: dadurch, dass sie in verschiedenen Medien nachahmen, dadurch, dass sie Verschiedenes, oder dadurch, dass sie auf verschiedene Weise, d.h. nicht im selben (Darstellungs-) Modus nachahmen.“ Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung: Band 5: Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, herausgegeben von Helmut Flashar, Darmstadt 2008, S. 3.

⁴ Hierauf weist beispielsweise Manfred Pfister in seiner Dramentheorie zu Beginn hin: „Unserer Absicht einer deskriptiven kommunikativen Poetik dramatischer Texte, die ein historisch und typologisch höchst diverses Textkorpus abdecken soll, kommen die vorliegenden Reflexionen zu einer Gattungstheorie des Dramas nur wenig entgegen, da diese jeweils einen historisch spezifischen Formtyp normativ verabsolutieren und somit den Begriff ‚Drama‘ entscheidend einengen.“ Manfred Pfister: *Das Drama: Theorie und Analyse*, 11. Auflage, München 2001 (¹1977), S. 18. Ohne näher darauf eingehen zu können, sei an dieser Stelle bemerkt, dass die genauere Konturierung des Verhältnisses zwischen dem Dramentext als Vorlage und seiner Inszenierung auf der Bühne sowie die Frage nach dem Stellenwert der Handlung als Primat in den unterschiedlichen Dramentheorien variiert und vor allem im Hinblick auf die Frage einer Abgrenzung von traditionellen, aristotelisch gedachten Dramen einerseits und postdramatischen Formen andererseits diskutiert wird (z.B. bei Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999). Für einen allgemeinen literaturwissenschaftlichen Überblick über die Begriffsbestimmung und -geschichte sowie die Gattungstheorie und -ge-

Auf die darstellenden und bildenden Künste ist der literarische Gattungsbegriff indes nicht ohne Weiteres zu übertragen. Er wird in den theoretischen Überlegungen der betroffenen Disziplinen häufig von dem Begriff des Genres abgesetzt. Dies sei aufgrund der Relevanz des Mediums für die Beiträge des Bandes in aller Kürze anhand des Films verdeutlicht: In der Film- und Fernsehwissenschaft wurde der Gattungsbegriff erstmals von Käthe Rülicke-Weiler systematisch auf den Film bezogen und in eine Typologie gebracht, die zwischen Spielfilm, Dokumentarfilm, Animationsfilm und Mischformen unterscheidet, wobei eine trennscharfe Gattungseinteilung – dies gilt im Übrigen auch für die Literatur – als unmöglich herausgestellt und die Notwendigkeit eines dynamischen Gattungs- und Formenverständnisses hervor gebracht wurde.⁵ Als allgemeine Unterscheidung zwischen Gattung und Genre kann in Bezug auf den Film der „Modus des Erzählens und Darstellens“ in Form der Gattung einerseits und der „historisch-pragmatisch entstandenen Produktgruppe“⁶ als Genre (z.B. Western oder Horrorfilm) andererseits geltend gemacht werden.⁷ So unterschiedlich der Gattungsbegriff in den einzelnen Disziplinen ist, zusammenfassend kann eine Einteilung bestimmter Kunst- und Darstellungsformen in Gattungen bereits seit der Antike nachvollzogen werden, die der (Zu)Ordnung und Historisierung künstlerischer Ausdrucksformen dient.⁸ Versteht man ‚Drama‘ stellvertretend als Gattung, so tritt ebenso wie bei ‚Geschlecht‘ die ordnungstiftende Funktion des Begriffs dominant hervor.

Hierauf aufbauend ergibt sich unter der Berücksichtigung der etymologischen Bedeutung des Dramas als Handlung (altgriechisch: δράμα *dráma*) erstens die Frage nach dem Drama als Nachahmung – hier im weitesten Sinne gedacht – von (Sprach-)Handlungen des Geschlechts respektive der Geschlechter, während zweitens die Frage nach dem Geschlecht des Dramas

schichte des Dramas sei exemplarisch verwiesen auf Anja Müller-Wood: „Drama“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 143–157.

⁵ Vgl. Käthe Rülicke-Weiler, Wolfgang Gersch, Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst : Gattungen, Kategorien, Gestaltungsmittel*, Berlin 1987, S. 11–40. Vgl. dazu außerdem Knut Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Weimar 2007 (¹1993), Kapitel 11, S. 201–210, hier: S. 206–207 und die Überlegungen von Irmela Schneider: „Genre, Gender, Medien: Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag“, in: Claudia Liebrand und Ines Steiner (Hrsg.): *Hollywood hybrid: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, Marburg 2004, S. 16–28.

⁶ Hickethier: *Film- und Fernsehanalyse*, S. 206.

⁷ Vgl. einleitend ebd., S. 201–210; Lothar Mikos: *Film und Fernsehanalyse*, 3. Auflage, München 2015 (¹2003), S. 254–263. Genres werden in der Filmwissenschaft vor allem auch unter Berücksichtigung des Aspekts eines wechselseitigen Verhältnisses zwischen Produzent und Rezipient verstanden. Vgl. beispielsweise Francesco Casetti: „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, in: *Montage / AV*, Jg. 10 (2001), H. 2, S. 155–173; Thomas Schatz: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981; Markus Kuhn, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber: „Genretheorie und Genrekonzepte“, in: dies. (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin und Boston 2013, S. 1–36; Raphaëlle Moine: *Cinema Genre*, Malden und Oxford 2008.

⁸ Ebenfalls präsent sind Gattungsbegriffe etwa in der Kunstwissenschaft. Grundsätzlich sind hier für die tendenziell unverbindlichen Gattungseinteilungen die jeweiligen Bestimmungskriterien eines Werkes zu bedenken, die sich beispielsweise nach dem Material und der Technik, dem Sujet oder der jeweiligen Funktion eingliedern lassen (vgl. den Eintrag von Ulrich Pfisterer: „Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung“, in: Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010, S. 274–277, hier: S. 274). In der Musikwissenschaft werden Gattungen gemeinhin gefasst als „Typen musikalischer Kompositionen, die an bestimmte Zwecke, an bestimmte Verwendungsweisen, bestimmte Texte oder bestimmte Aufführungspraktiken geknüpft sind (z.B. ‚Motette‘, ‚Oper‘, ‚Concerto grosso‘, ‚Streichquartett‘), denen aber nicht notwendig bestimmte ‚Formen‘ (im speziellen Sinne) zugrunde liegen brauchen.“ Friedrich Blume: „Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen“, in: Siegfried Mauser (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005, S. 52.

bzw. nach dem *gendering* des Dramas – in diesem Fall in seiner Bedeutung als Gattung – aufgeworfen wird, woraus sich wiederum drittens die Frage ergibt, welche Konsequenzen sich für diese Zusammenspiele ergeben, insofern sowohl die Darstellungsmodi als auch die dynamischen Geschlechterbeziehungen einer historischen Wandelbarkeit unterliegen und somit höchst differente, tendenziell sogar gegenläufige ‚Dramatisierungen‘ der Geschlechter und ihrer Beziehungen erlauben. Eine zentrale vierte Frage stellt sich dahingehend, in welchem Verhältnis diese künstlerischen Modellierungen zu empirisch nachvollziehbaren Sozialpraktiken und gesellschaftlichen Kategorien stehen oder, mit anderen Worten, ob Geschlechter-Dramen eine außerkünstlerische, soziale Wirklichkeit ‚abbilden‘ oder ob diese ‚Wirklichkeit‘ nicht vielmehr in einem fiktionalen Spielraum des Probehandelns neu konfiguriert wird und die Geschlechter-Dramen dergestalt durch ihre Rezeption Auswirkungen auf das Verständnis ebendieser außerkünstlerischen Wirklichkeit haben. Hierbei spielen die Historizität sozialer Strukturen und Praktiken, die damit verbundene Konstruktion von Geschlecht (sowohl im Sinne des *sex* als auch des *gender*) und die Darstellungsmodi künstlerischer Ausdrucksformen in Form der Gattung eine entscheidende Rolle. Dabei vollzieht sich weder die Stabilisierung noch die Sprengung vorgefertigter Schemata in der Fiktion unter beliebigen Voraussetzungen. Letztere können, wie im nächsten Schritt dargelegt, mittels der Theorie der institutionellen Fiktionalität genauer konturiert und in einen produktiven Zusammenhang mit der Reziprozität von Gattung und Geschlecht gebracht werden.

Das Drama des Geschlechts und das Geschlecht des Dramas – *Dramatising Gender in der Fiktion*

Für die Frage, was die literatur- und kulturwissenschaftliche Analyse von Geschlechter-Dramen in der Literatur und im Film in einem übergeordneten Rahmen leisten kann, ist also die Verbindung von künstlerischen Inszenierungen und gesellschaftlichen Wandlungsprozessen der Geschlechter-Verhältnisse von besonderem Interesse. Ob öffentlich – und somit eine breite gesellschaftliche Masse – oder privat, den Bereich des Individuums betreffend: Geschlechter-Dramen haben die Differenz von männlichem und weiblichem Geschlecht sowie die damit verbundenen Asymmetrien von Hierarchie- und Machtverhältnissen zur Grundlage. Wie aktuell, maßgebend und dynamisch sich die hiermit aufgeworfene Frage nach der Unzulänglichkeit der Geschlechter-Binarität und den darauf aufbauenden, institutionell verbürgten Gesellschafts- und Lebensordnungen auf individueller, sozialer, politischer und juristischer Ebene präsentiert, wird durch die seit Oktober 2017 in Kraft getretene „Ehe für alle“ oder den jüngst entschiedenen Beschluss des Bundesverfassungsgerichts über einen dritten Geschlechtseintrag im Geburtenregister für Intersexuelle ohne jeden Zweifel deutlich.

Bevor die Gleichberechtigung homo-, bi-, trans- oder intersexueller Menschen ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit Nachdruck thematisiert wird, zeichnet sich die Infragestellung der Hierarchien zwischen dem männlichen und weiblichen Geschlecht bereits deutlich ab der Französischen Revolution und anhand der Organisation erster Frauenbewegungen ab.⁹ Die aktive Selbstbefreiung und soziale Unabhängigkeit der Frauen sowie ihre

⁹ Zu den drei ältesten Frauenbewegungen, die auf transnationaler Ebene aktiv sind, zählen der *International Council of Women* (gegründet 1888), die *International Alliance of Women* (gegründet 1904) sowie die *Women's International League for Peace and Freedom* (gegründet 1915). Wichtige Anstöße für die Organi-

Gleichberechtigung mit dem männlichen Geschlecht sind von jeher als Leitziele dieser Frauenbewegungen auszumachen, welche sich von der gesellschaftlichen Makroebene wie der Politik, des Rechts, der Bildung und des Arbeitssektors hinein in die privaten, gewissermaßen häuslichen Bereiche des weiblichen Individuums, der Ehe und der Familie erstrecken. Die internationalen Emanzipationsinitiativen bespielen in diesem Sinne bis heute die Bühnen des gesellschaftspolitischen Engagements und befinden sich – man denke nur an die weltweiten *Women's Marches* gegen Trump von 2017 – auf dem Höhenkamm öffentlicher, nicht-fiktionaler Geschlechter-Dramen. Vor diesem Hintergrund ist es nicht überraschend, dass Konflikte und Krisen des Geschlechts auch in der Literatur, der Kunst, auf den Konzert- und Theaterbühnen sowie ab dem 20. Jahrhundert auf den Kinoleinwänden thematisiert werden.

Aufbauend auf diesen Beobachtungen eröffnet ein zweiter Blick in die weiter zurückliegende Kulturgeschichte vor der Wende des 18. zum 19. Jahrhundert die unüberschaubare Vielfalt nicht-fiktionaler und fiktionaler Geschlechter-Dramen, die den oben skizzierten Entwicklungen vorausliegen und beweisen, dass das Geschlechter-Drama nicht nur als Ausdruck moderner Phänomene zu verstehen ist. Inwiefern die Wandlungsprozesse der gesellschaftlichen und geschlechtlichen Ordnungen dabei mit der literarischen und künstlerischen Inszenierung und Problematisierung derselben zusammenfallen können, lässt sich vor diesem Hintergrund exemplarisch anhand einer spezifischen Konstellation im Frankreich der Frühen Neuzeit aufzeigen: Die dezidiert weiblich geprägte Salonkultur, die sich in Frankreich bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entwickelte, kann als eine Vorläuferin der genannten Emanzipationsbestrebungen ab 1800 bezeichnet werden. In Folge der durch die Hugenottenkriege und weiterer politischer Problemlagen verursachten zivilisatorischen Schäden wurde in den Salons (beispielsweise dem Hôtel de Rambouillet) die Herausbildung gepflegter Umgangsformen im Rückgriff auf eine geregelte Sprache sowie besondere Bildungsideale gefördert. Durch eine elitäre Gesellschaftsschicht wurden ebendiese Umgangsformen kodiert und unter eigenen ästhetischen Vorzeichen in der Literatur und Kunst als Verhaltensideale der zwischengeschlechtlichen Interaktion präsentiert und in Folge praktiziert – Madeleine de Scudéry stellt mit ihren *Conversations* und ihren heroisch-galanten Romanen das wohl bedeutendste Beispiel dafür dar.¹⁰ In diesem Kontext hatten Frauen in den Salons erstmals die Möglichkeit, in einem zwar exklusiven, aber dennoch sozial geöffneten Raum einen zivilisatorisch geregelten Umgang mit Männern zu pflegen und darüber hinaus die Herausbildung jener Regeln und Ideale der Lebens- und Sprachkunst im Sinne der *Préciosité* vor dem Hintergrund eines spezifisch weiblichen Selbstverständnisses sowohl durch das eigene schriftstellerische Schaffen mit zu gestalten als auch in der Interaktion zu praktizieren, wobei auch männliche Dichter – man denke nur an Molière – an der künstlerischen Modellierung und Problematisierung der *Préciosité* einen wesentlichen Anteil hatten. In der außerliterarischen Wirklichkeit entwickelten sich in diesem Umfeld Bestrebungen zu einer freien Gattenwahl durch die Frau, die ebenfalls in der Literatur und auf dem Theater durchgespielt wurden, noch bevor es im 18. Jahrhundert mit dem Aufstreben des Bürgertums, im Zuge der Empfindsam-

sation der Frauenbewegung haben seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert beispielsweise die Texte von Olympe de Gouges (*Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*, 1791) sowie Mary Wollstonecraft (*A Vindication of the rights of Woman*, 1792) gegeben.

¹⁰ Vgl. hierzu im Einzelnen Delphine Denis: *La Muse galante: Poétique de la conversation de Madeleine de Scudéry*, Paris 1997 und Jörn Steigerwald: *Galanterie: Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg 2011.

keit und ihrer Gefühlskultur zu Intensivierungen, aber auch zu gravierenden Verschiebungen dieser künstlerisch entworfenen Ideale zwischengeschlechtlicher und familiärer Beziehungen sowie der in der außerkünstlerischen Wirklichkeit vollzogenen Transformationen gesellschaftlicher Ordnungen kam.

Um auf die grundsätzlichen Überlegungen zum Geschlechter-Drama zurückzukommen, können die in den bildenden und darstellenden Künsten entworfenen Geschlechter-Dramen also in allen möglichen historischen Phasen als Marker von (Neu-)Konfigurationen der Geschlechterverhältnisse sowie deren Infragestellungen gesehen werden, deren Ausprägungen nicht etwa ein tradiertes und somit beständiges Gefüge von *sex* und *gender* kennen, sondern dieses erst vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Bezugsrahmen entwerfen. Der jeweilige kultur- und sozialhistorische Kontext, in dem Geschlechter-Dramen modelliert werden, dient jedoch nicht nur als bloße Vorlage, sondern spielt vor allem eine Rolle, wenn es um Neuentwürfe geht, deren Radikalität sich gerade im künstlerischen Feld umsetzen lässt. Letzteres ist somit nicht einer schlichten Nachahmung der Wirklichkeit unterworfen, sondern umfasst einen erheblich extensiveren Möglichkeitsbereich, in dem nicht nur Strukturen der sozialen Wirklichkeit aufgenommen, sondern diese erheblich gedehnt, mit ihnen operiert, sie überschritten und schließlich gebrochen werden können. Anders gesagt, bilden Geschlechter-Dramen in Literatur und Film – aber auch in Musik und Kunst – nicht einfach bestehende Verhältnisse ab, sondern erlauben durch die Aufnahme bestimmter Thematiken und Problematiken sowohl deren Stabilisierung als auch deren Hinterfragung und fundamentale Umgestaltung. Unter diesen Voraussetzungen sind die Literatur und der (Spiel-)Film, um die es in den Beiträgen des vorliegenden Bandes vor allem geht, als kulturelle Zeichen- und Repräsentationssysteme für das Geschlechter-Drama vor allem insofern von Interesse, als diese vorzugsweise im Bereich der Fiktion verfahren.

Erscheint das Verhältnis von sozialhistorischen Wandlungsprozessen und den im Raum der Fiktion durchgespielten Geschlechter-Dramen zunächst dadurch gebrochen, dass die Fiktionalität von Texten und Filmen auf den Aspekt des Imaginären der präsentierten Welt verweist, kann das besondere Deutungspotenzial von Geschlechter-Dramen in eben jener Funktion des Probehandelns ausgemacht werden. Ein in diesem Zusammenhang besonders produktiver Ansatz ist in der Theoriebildung der Fiktionalität, als deren Grundlage die *Philosophie des Als Ob* Vaihingers (1911) gelten kann,¹¹ und hier speziell in der institutionellen Theorie der Fiktionalität zu finden.¹² Gemäß dieser Theorie zeichnen sich fiktionale Texte und Medien im Allgemeinen durch die Kombination fiktionaler Äußerungsakte mit einer fiktionsspezifischen Rezeptionshaltung aus.¹³ Diese Verbindung basiert auf einer, und dies ist mit Blick auf die Ordnungsbegriffe von Geschlecht und Gattung von besonderer Bedeutung, *regelmäßigen* Organisation, die in dem Übereinkommen besteht, dass der Produzent durch die Erzeugung fiktionaler Äußerungsakte eine bestimmte Haltung des Adressaten hervorruft. „Für

¹¹ Hans Vaihinger: *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Neudruck der 9. / 10. Auflage (Leipzig 1927), Aalen 1986 (¹1911).

¹² Hierfür besonders bedeutend ist die Variante von Peter Lamarque und Stein Haugom Olsen: *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford 1994.

¹³ Vgl. Tilmann Köppe: „Die Institution der Fiktionalität“, in: ders., Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin 2014, S. 35–49.

diese Rezeption ist wesentlich,“, so Tilmann Köppe in seiner Zusammenfassung dieser Theorie,

dass Leser den Text einerseits zur Grundlage einer imaginativen Auseinandersetzung mit dem Dargestellten nehmen und andererseits von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit absehen; so darf man insbesondere nicht davon ausgehen, dass die Sätze des Werkes wahr sind oder vom Autor des Werkes für wahr gehalten werden.¹⁴

Aus dieser Zusammenfassung gehen für das Geschlechter-Drama drei wesentliche Punkte hervor: Erstens wird durch die Institution der Fiktionalität ein bestimmter Kommunikationsmodus aufgerufen, der spezifischen Regeln unterliegt, die wiederum das imaginierte Probehandeln legitimieren. Zweitens ist im Hinblick auf den Zusammenhang von gesellschaftlichen Wandlungsprozessen und Geschlechter-Dramen zu betonen, dass das Gebot, „von bestimmten Schlüssen vom Text auf Sachverhalte in der Wirklichkeit ab[zu]sehen“, vornehmlich für die primäre, unmittelbare Übertragung des Präsentierten gilt, nicht aber auf mittelbare Synergien zwischen der dargestellten fiktiven Welt und der Wirklichkeit bezogen sein kann, weil schließlich die Strukturen, von denen ausgehend ein gegenseitiges Verständnis im ‚Kommunikationspakt‘ zwischen Produzent und Rezipient generiert wird, maßgeblich von kulturell geprägten Ordnungen und Institutionen abhängen. Drittens können hieraus insofern Parallelen zur ordnungsstiftenden Funktion von Gattung und Geschlecht gezogen werden, als einerseits die Äußerungs- bzw. Sprech-Akte, durch die Geschlecht erzeugt wird, im Raum der Fiktion wiederum einer bestimmten Regelmäßigkeit unterworfen sind,¹⁵ die gleichzeitig eine Neuordnung dieser Kategorie erlaubt, während andererseits die Gattung die formale sowie inhaltliche Gestaltung der fiktiven Welt beeinflussen kann, mitunter durch die mit der Fiktion verbundenen Äußerungsakte jedoch erst hervorgebracht wird.

Im Hinblick auf das reziproke Verhältnis zwischen Gattung und Geschlecht ist ein genauere Blick auf den letzten Punkt, also die Abhängigkeiten zwischen der Fiktionalität und Geschlechter-Dramen lohnenswert. Wesentliche Schnittpunkte der von den Gender Studies herausgearbeiteten Konzepte des *doing gender* sowie des *staging gender* mit der Theorie der Fiktionalität ergeben sich auf den Ebenen der sozialen (Sprech-)Akte und auf den mit dem Begriff der Institution zu fassenden ‚Bühnen‘ dieser sozialen Praktiken. Um dies eingehender zu erläutern: Mit dem in der interaktionstheoretischen Soziologie entwickelten Konzept des *doing gender* haben Candace West und Don Zimmerman die Blickrichtung auf die fortlaufenden sozialen Prozesse und Praktiken gelenkt, durch die Geschlechtszugehörigkeiten erzeugt, reproduziert und auf diese Weise als Mittel gesellschaftlicher Teilungen hervorgebracht werden.¹⁶ *Sex* und *gender* gelten diesem Verständnis folgend beide als sozial konstituierte Kate-

¹⁴ Vgl. ebd., S. 35.

¹⁵ Neben den Theorien von Kendall Lewis Walton (*Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, London 1990) und Gregory Currie (*The Nature of Fiction*, Cambridge 1990) ist die aus der Sprechakttheorie entwickelte Fiktionstheorie von John Searle (*Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969; „The Logical Status of Fictional Discourse“, in: *New Literary History* Jg. 6 [1975], H. 2, S. 319–332) ein bedeutender Vorläufer der institutionellen Fiktionalitätstheorie.

¹⁶ Vgl. Candace West und Don Zimmerman: „Doing gender“, in: *Gender and Society*, Jg. 1 (1987), H. 2, S. 125–151. Vgl. außerdem grundlegend Stefan Hirschauer: „Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 18 (1989), H. 2, S. 100–118; Judith Butler: *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*, New York 1990. Vgl. darüber hinaus zusammenfassend und überblicksartig Hannelore Faulstich-Wieland: „Doing Gender: Konstruktivistische Beiträge“, in: Edith Glaser, Dorle Klika und Annedore Prengel (Hrsg.): *Handbuch Gender und Erziehungswissenschaft*, Bad Heilbrunn

gorien. Die Auswirkungen des sprachlichen Handelns auf die Erzeugung von Geschlechtlichkeit hat Judith Butler aufbauend auf der Sprechakttheorie Searles mit dem Konzept der Performativität präzisiert, das als Modus für die Herstellung von Geschlechtsidentität zu verstehen ist, in dem letztere als Endprodukt ritueller Wiederholungspraktiken als Ausdrucksformen von Geschlecht produziert wird.¹⁷ Diese performativen Akte sind vor dem Hintergrund des traditionellen Systems der Zweigeschlechtlichkeit vornehmlich auf die Zuordnung zum männlichen oder weiblichen Geschlecht ausgerichtet. Ausgehend von der diesen Überlegungen zugrunde liegenden Theorie Searles sind die Sprechakte nicht etwa als regulativ zu verstehen, sondern funktionieren vielmehr – ähnlich wie Spielregeln – konstitutiv. Nimmt man die ‚Spielregeln‘ der Fiktionalität hinzu, so sind fiktionale Sprechakte nichts anderes als das Simulieren von Sprechakten durch einen Produzenten, die durch den Rezipienten angenommen werden, der wiederum so tut, *als ob* er dem Produzenten glaube.¹⁸ Bezogen auf das Geschlechter-Drama ergeben sich so spezifische Spielräume, in denen Ausdrucksformen von Geschlecht in Form sozialer Praktiken durchgespielt werden können. Die institutionellen Rahmenbedingungen, in denen solche interaktiven Herstellungsprozesse des *doing gender* stattfinden, wurden durch den von Gabriele Brandstetter eingeführten Begriff des *staging gender* erfasst.¹⁹ Während mit dem *staging gender* neben den kulturellen Rahmungen die politischen und ethischen Auswirkungen des *doing gender* in den Blick genommen werden, benennt die Institution der Fiktionalität die soziale Praxis geäußerter Probehandlungen und die damit verbundene Rezeptionshaltung. Die fiktionale Modellierung bestimmter sozialer Praktiken im Sinne des *doing gender* unterliegt somit spezifischen Regeln, kann hingegen auch durch die Anordnung bestimmte politische und ethische Konsequenzen einbeziehen und erproben (ohne dass diese einen unmittelbaren Einfluss auf die soziale Wirklichkeit haben); durch den Rezeptionsprozess kann sie jedoch mittelbar, und dies ist entscheidend, zur Infragestellung oder sogar zur Verschiebung interaktiver Herstellungsprozesse von Geschlechtlichkeit führen.

Das *staging gender* verweist darüber hinaus zusammen mit dem Aspekt der Performativität auf eine theoretische Verbindung zum Theater, die mit dem Geschlechter-Drama konkret eingeholt wird. Ähnlich wie das Drama in seiner etymologischen Bedeutung sowohl auf die Handlung als solche als auch auf die künstlerische Inszenierung von Handlungen und somit auf die wie auch immer gartete Aus- und Aufführung eines Textes verweist, kann zwischen der Performance in Form einer künstlerischen Inszenierung von Geschlecht und den ritualisierten sozialen Alltagspraktiken, durch die Geschlechtsidentitäten hergestellt werden, unter-

2004, S. 175–191; Regine Gildemeister: „Doing Gender. Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung“, in: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, 3. erweiterte und durchgesehene Auflage, Wiesbaden 2010 (1²⁰⁰⁴), S. 137–145.

¹⁷ Vgl. Judith Butler: *Gender Trouble*; dies.: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, New York und London 1993.

¹⁸ Vgl. Edgar Onea: „Fiktionalität und Sprechakte“, in: Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin 2014, S. 68–96. Onea baut maßgeblich auf die Überlegungen zur Sprechakttheorie und zum logischen Status der fiktionalen Rede von John Searle auf (*speech acts*, „The Logical Status of Fictional Discourse“).

¹⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter: „Staging Gender: Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft“, in: Franziska Frei Gerlach, Claudia Opitz, Annette Kreis-Schinck und Beatrice Ziegler (Hrsg.): *KörperKonzepte / Concepts du corps: Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaire*, Münster und Berlin 2003, S. 25–46.

schieden werden. Die Grenzen sind aber auch in diesen Fällen keineswegs fixiert, sondern vielmehr dynamisch zu denken. Insofern können Geschlechter-Dramen auch als Repräsentationen des *doing gender* aufgefasst werden, während die Konflikte und Krisen das permanente Anecken und Entsprechen von Geschlechterrollen im Kontext sozialer und künstlerischer Ordnungsmuster markieren. Dass jedoch die alleinige Ausrichtung des Geschlechter-Dramas auf den Bereich des Theaters viel zu kurz greifen würde, zeigt auch das in der Erzählforschung herausgearbeitete Konzept des *narrating gender*, in dem Geschlecht und Narration in einen Zusammenhang gebracht werden und dabei die Reziprozität von *erzähltem* und *erzählendem* Geschlecht erfasst wird.²⁰ Die Begriffe des *doing*, *staging* und *narrating gender* können im Hinblick auf das Geschlechter-Drama als Inszenierung von Geschlechter-Konflikten in den unterschiedlichsten Formen des künstlerischen Ausdrucks mit dem Begriff des *dramatising gender* ergänzt werden. Für dieses *dramatising gender* ist nun die Frage nach dem Einfluss, den die Geschlechterordnung auf die Gattungsordnung haben kann, von besonderer Bedeutung.

Um mit der Konkretisierung des letzten Aspekts diese einleitenden Überlegungen abzuschließen: Das Simulieren bestimmter sozialer Praktiken im Bereich der Fiktion ist nicht nur von den institutionellen Rahmenbedingungen der Fiktionalität abhängig, sondern bewegt sich als künstlerische Ausdrucksform im Kontext bestimmter Gestaltungsregeln, die mit der Gattung bzw. dem Genre einhergehen. Wenn mit dem Begriff des Geschlechter-Dramas also Inszenierungen von Konflikten zwischen den Geschlechtern sowie Krisen des Geschlechts, in diesem Fall in der Literatur und im Film, gefasst werden sollen, muss im Sinne des oben skizzierten *dramatising gender* auch nach den spezifischen darstellerischen Rahmenbedingungen dieser simulierten interaktiven Herstellungsprozesse von Geschlechtlichkeit gefragt werden. Denn die Auswirkungen des binären Geschlechtersystems auf die unterschiedlichen Modi und Formen der Literatur, der darstellenden und bildenden Künste sowie des Films können im *gendering* einer Gattung bzw. eines Genres gipfeln. Wenngleich weder der Gattungs- noch der Genrebegriff genau definierte Grenzen aufweisen und ein eher dynamisches Gattungsverständnis nahelegen, können das Geschlecht und die daran gebundenen sozialen Implikationen entscheidend für die strukturellen, inhaltlichen und ästhetischen Bestimmungskriterien einer Gattung bzw. eines Genres und deren Traditionen sein. Auf diese Weise werden Produzenten, also Autoren, Regisseure, Künstler und Komponisten, mit tradierten und konventionalisierten Mustern konfrontiert, denen sie entsprechen, die sie brechen oder undefinieren können. Gleichzeitig rufen die Gattungskonventionen bestimmte Erwartungen des Rezipienten hervor, die ebenso irritiert oder erfüllt werden können. Im Hinblick auf die Entwicklung von Gattungs- und Genrekonventionen ruft das Geschlechter-Drama jene möglichen Darstellungsmodi auf, in denen die Konstitution und Konstruktion von Geschlecht dramatisiert werden. Diese Geschlechter-Dramen sind hochgradig von ihren jeweiligen Ordnungsmustern und den damit verbundenen Transformationsprozessen abhängig. In diesem Sinne sind es vor allem die historisch spezifischen Brüche, Krisen und Neukonstitutionen von Geschlechter-Dramen, die mit der Transformation und (Neu-)Erfindung von Gattungen, Genres und Medien verbunden und von besonderem Interesse sind.

²⁰ Vgl. Sigrid Nieberle und Elisabeth Strowick: „Narrating gender: Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme*, Köln, Weimar und Wien 2006, S. 7–22.

Zum Aufbau des Bandes

Wie oben herausgearbeitet, ist die Untersuchung von Geschlechter-Dramen an eine interdisziplinäre Verfahrensweise und die dynamische Berücksichtigung bestimmter Ordnungs- und Denkmuster zu binden. Die einzelnen Parameter, die sich sowohl nach der Art des Geschlechter-Dramas, den einzelnen Gattungen und Genres, den inszenierten Geschlechtsidentitäten als auch nach den jeweiligen Wechselverhältnissen mit den soziokulturellen Kontexten richten, sind dahingehend für jedes Geschlechter-Drama neu zu bestimmen. Der historische Horizont des von der Antike bis in die Gegenwart reichenden, unüberblickbaren Variantenspektrums von Geschlechter-Dramen wird durch die Beiträge des vorliegenden Bandes bewusst auf den Zeitraum von 1800 bis in die Gegenwart ausgerichtet, während speziell literarische und filmische Verhandlungen von Geschlechter-Dramen die Grundlagen der jeweiligen Analysen bilden. Die Anordnung der Beiträge folgt dabei der historischen Abfolge der Untersuchungsgegenstände, da das Thema des Geschlechter-Dramas weder eine Klassifizierung der jeweiligen Konflikte zwischen den Geschlechtern oder den Krisen von Geschlecht erlaubt, noch eine Trennung der unterschiedlichen Gattungen und Genres nahelegt. Auf diese Weise wird vor allem das Zusammenspiel von Gattung und Geschlecht detailliert berücksichtigt.

Hervorgehend aus einer im September 2016 an der Universität Paderborn stattgefundenen studentischen Tagung, die im Rahmen eines Praxisseminars von Studierenden des Masterstudiengangs *Komparatistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft* organisiert und konzipiert wurde, versammelt der Band Beiträge von fortgeschrittenen Studierenden sowie in der Qualifikationsphase befindlichen Nachwuchswissenschaftler*innen, die bereits mit ihren Vorträgen im Rahmen der Veranstaltung diverse und für das Deutungspotenzial von Geschlechter-Dramen gewichtige Fragestellungen, Facetten und Thesen anhand einschlägiger Beispiele zur Diskussion stellten. Die Beiträge füllen in diesem Sinne in unterschiedlichen Ausrichtungen und Fokussierungen die oben skizzierten Überlegungen mit konkreten Inhalten, die jeweils für sich genommen, aber auch im Verhältnis zueinander verschiedenste Formen von Geschlechter-Dramen auf produktive Weise beleuchten.

In diesem Sinne diskutiert Aude Defurne in ihrem Beitrag (II.) die Frage, inwiefern weibliche Autorinnen die bis dato dezidiert durch männliche Autoren geprägte (literarische) Tradition des Amazonenmythos aufnehmen und für die Modellierung kämpferischer und unabhängiger Frauenfiguren nutzbar gemacht haben. Anhand von Karoline von Woltmanns *Der Mädchenkrieg* aus dem Jahr 1815 stellt Defurne heraus, dass Woltmanns Erzählung an den Sagenkreis der Königin Libussa und den damit verbundenen Gründungsmythos des böhmischen Reiches noch vor den Frauenbewegungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts angelehnt ist, dabei bestimmten stereotypischen, negativ konnotierten Mustern der Amazone als entfesselter Furie folgt, dieser Variante jedoch einen positiven Neuentwurf der kämpferischen Frauenfigur entgegenstellt und die Autorin somit eine zentrale Repräsentantin der aus einer weiblichen Perspektive geprägten Fiktionen von Amazonengeschichten darstellt. Mit diesem literarischen Neuentwurf der Amazone um 1800 wird ein ausgewogenes Geschlechterverhältnis überhaupt erst suggeriert, wenngleich dieses sich letztlich nicht durchsetzen kann und ebenso wie der Jungfrauenstaat scheitert.

Mit der Dominanz weiblicher über männlichen Identitätswürfen beschäftigt sich Lukas Betzler (III.), indem er die Gegenüberstellung von *Femme fatale* und *Homme fragile* als entscheidendes Charakteristikum der Erzählung *Der kleine Herr Friedemann* von Thomas Mann aus dem Jahr 1898 voraussetzt, die Interpretation dieses nur allzu binär wirkenden Geschlechterverhältnisses jedoch deutlich relativiert. Zu diesem Zweck schließt er diese Überlegungen mit dem Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ kurz und kommt dabei zu dem Schluss, dass sich die im Fokus stehende Geschlechterbeziehung mit den Symptomen der Krise der Geschlechterordnung um 1900 verbinden lässt. In dem Beitrag zeigt Betzler auf, dass sich die Inszenierung der *Femme fatale* als Schreckensvision von Weiblichkeit an einen dezidiert männlichen Blick des Protagonisten rückbinden lässt, der durch die Unzuverlässigkeit und die ironische Distanzierung des Erzählers wiederum ambivalent erscheint.

Ebenfalls an dem Ehe- und Sexualitätsdiskurs an der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert setzt der Beitrag Annkatrin Buchens (IV.) mit dem Titel „Wenn es aber... bei mir anders wäre?“ Geschlechter-Rollen-Spiele und alternative Rollenentwürfe in Arthur Schnitzlers *Reigen* an, dessen Hauptaugenmerk auf die im *Reigen* inszenierten Geschlechterverhältnisse und den hierin geschaffenen Spielräumen liegt. Die Verfasserin stellt fest, dass Schnitzler in seinem zyklisch angelegten Drama eine bemerkenswerte Beobachtung über den Umgang mit Sexualität und die damit verbundene Reziprozität männlicher und weiblicher Rollenentwürfe präsentiert. Dabei greift Schnitzler auf stereotypisierte Figuren zurück, die die moralische Repression von Sexualität mit der männlichen Dominanz respektive der weiblichen Unterlegenheit verbinden. Gleichzeitig stellt er diesen Figuren zum Teil radikale Gegenentwürfe weiblicher Frauenfiguren gegenüber und zeigt auf diese Weise die Problematisierung männlicher und weiblicher Rollenentwürfe zu einer Zeit auf, in der die explizite Thematisierung von Sexualität auf der Theaterbühne wie im Fall des *Reigen* zu einem öffentlichen Skandal führte.

Mit einem zeitlichen und medialen Sprung setzt sich Christin Harpering in ihrem Beitrag (V.) mit der Entwicklung der Bond-Girls in den populären Kinofilmen um den von Ian Fleming erfundenen Geheimagenten James Bond auseinander. Dabei setzt sie mit *Dr. No* (1962) bereits bei dem ersten Film der Bond-Reihe an und geht anhand ausgewählter Beispiele zu den jüngsten Bond-Verfilmungen, um die Geschlechterkonzeption(en) der Bond-Girls in den Fokus ihrer Analyse zu stellen. Die Verfasserin geht davon aus, dass die Inszenierung der Bond-Girls in den populären Strandszenen an das rinascimentale Bild der Venus von Botticelli angelehnt sind, diese sich aber in Folge der Serialität und der damit verbundenen Weiterentwicklungen in ihren Weiblichkeitsdarstellungen transformieren. Im Zusammenhang mit der Veränderung des männlichen Helden James Bond führt Harpering den Nachweis, dass die erstarkenden Bond-Girls nicht etwa zu einer Marginalisierung der Männlichkeit Bonds führen, sondern mit den jüngeren Filmen ein hypermaskuliner Bond auf die Kino-Leinwand gebracht wird, sodass die Transformation der weiblichen Geschlechterkonzeptionen in einer Wechselwirkung mit männlichen Geschlechterkonzeptionen verstanden werden kann.

Den im Jahr 1985 erschienen Roman *The Handmaids Tale* nimmt Ronja Hannebohm zur Grundlage ihres Beitrags (VI.), um die in einer Dystopie verorteten Geschlechterrelationen in den Fokus zu stellen, die auf den ersten Blick binär und in dieser Form starr erscheinen, jedoch anhand einer eingehenden Analyse relativiert werden können. In den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stellt der Beitrag die Gegenüberstellung von starken, machtvollen Männern

und schwachen, unterworfenen und auf ihre Gebärfähigkeit reduzierten Frauen, den sogenannten *Handmaids*. Diese scheinbar stabilen Verhältnisse werden – dies hebt Hannebohm bereits mit dem Titel ihres Beitrags „Geschlechter-Macht-Binarismen relativiert: Margaret Atwoods Männerdarstellungen in *The Handmaid’s Tale*“ hervor – in der Erzählung durch Ambivalenzen ersetzt, die erstens, den aktuellen Forschungstendenzen folgend, anhand der Beschreibungen der *Handmaids* ausgemacht werden, zweitens aber auch durch die männlichen Figuren, die im Roman als in ihrer Macht enthoben dargestellt werden, nachgewiesen werden können.

Mit dem Thema der krisenhaften Männlichkeit setzt sich Salina Reinhardt am Beispiel des seit den 1990er Jahren zum Kultroman avancierten *Fight Club* von Chuck Palahniuk auseinander (VII.). Der Konflikt des weißen, heterosexuellen Mannes konkretisiert sich in dem Protagonisten und lässt durch dessen Persönlichkeitsspaltung gegenläufige Rollenerwartungen sowie fehlende Neuentwürfe aufeinanderprallen und in einer Überkompensation eines hypermaskulinen, sich von jeder Form weiblicher Zuschreibung loslösenden Männlichkeitsentwurfs gipfeln, der in seiner Mythenhaftigkeit nicht nur thematisiert, sondern vor allem als ein in den Wahnsinn führendes Problem inszeniert wird. Den Konflikt zwischen dem Protagonisten und seiner abgespaltenen Persönlichkeit schließt Reinhardt mit dem Erzählmodus des Romans kurz, der in seiner Aufspaltung den Geschlechter-Kampf der schizophrenen Figur mit sich selbst reproduziert und diesen beinahe in einer Eigendynamik zu überhöhen scheint.

Dass Geschlechter-Dramen nicht zwingend in einer Eskalation der Verhältnisse münden müssen, beweist der Beitrag von Stephanie Polek (VIII.), die sich dem Thema „No Drama in Drama. Poetische Dekonstruktionen geschlechtsspezifischer Räume in der Romanverfilmung *Carol* von Todd Haynes“ widmet. Im Vordergrund der Betrachtungen steht die Inszenierung einer homosexuellen Beziehung zweier Frauen in den 1950er Jahren, die bereits in der literarischen Vorlage, die 1952 unter dem Titel *The Price of Salt* erschien, in den Termini der aristotelisch geprägten Tragödiendition gesprochen, nicht in einer Katastrophe mündet, sondern ein (stilles) Happy End für die Protagonistinnen vorsieht. Polek stellt heraus, dass der im Jahr 2015 erschienene Film nicht nur die Thematisierung von Homosexualität vornimmt, sondern diese vor allem mit den damit kollidierenden Lebensentwürfen verbindet, die in den gesellschaftlichen Verhältnissen im nordamerikanischen Raum der 1950er Jahre vorherrschten. Dies gelingt dem Regisseur Todd Haynes im Medium des Films durch formale Gestaltungsmittel in Form der Montage sowie der visuellen Darstellung geschlechtsspezifischer Räume, die eine entscheidende Bedeutung für die Veränderung und Dekonstruktion scheinbar stabiler Entwürfe der Geschlechterrollen einnehmen.

Eine in gewisser Weise auf die Spitze getriebene visuelle Inszenierung von Geschlechter-Dramen bildet die Grundlage des letzten Beitrags des vorliegenden Bandes von Anda-Lisa Harmening (IX.) „Mopa – Serielle und visuelle Geschlechter-Dramen in *Transparent* von Jill Soloway“, dessen Gegenstand die ersten beiden Staffeln der seit 2015 erscheinenden Drama-Serie bilden. Visuell steht zunächst das Coming-out eines Familienvaters im Fokus, der sich seiner Familie erstmals als Frau präsentiert und somit seine Transsexualität enthüllt. Dieses Ereignis scheint im Laufe der Serie die Krisenhaftigkeit der Geschlechtsidentitäten sämtlicher Familienmitglieder freizusetzen und diese in der Serialität in unterschiedlichen Variationen zu erproben. Harmening stellt anhand der Leitbegriffe Visualität, Maskerade und Serialität in ihrer Analyse heraus, dass die konflikthafteren Geschlechterkonstitutionen und -kons-

traktionen im privaten Bereich der Familie durchgespielt werden, gleichzeitig aber entscheidend mit der Historizität öffentlich wahrnehmbarer (Trans-)Gender-Debatten verbunden werden, die Geschlechter-Dramen also sowohl auf der Mikro- als auch auf der Makro-Ebene inszeniert und vor allem dramatisiert werden.

Abschließend möchte ich mich bei allen Beteiligten bedanken, die sowohl an der vorausgegangenen Tagung als auch an der Publikation dieses Bandes mitgewirkt haben. Zunächst bedanke ich mich herzlich bei allen Beiträger*innen für die anregende und stets produktive Zusammenarbeit. Mein Dank gilt darüber hinaus der Fakultät für Kulturwissenschaften für die finanzielle Unterstützung der Veranstaltung und die Möglichkeit, den vorliegenden Band in der Reihe „Studien der Paderborner Komparatistik“ zu publizieren, ferner Prof. Dr. Jörn Steigerwald, Jun.-Prof. Dr. Hendrik Schlieper und Dr. Leonie Süwolto für die Beratung in konzeptionellen Fragen sowie allen Mitarbeiter*innen des Fachs, durch deren Einsatz die Tagung reibungslos durchgeführt werden konnte. Außerdem danke ich insbesondere Anda-Lisa Harmening, Salina Reinhardt, Annkatrin Buchen und Christin Harpering, die im Rahmen eines Praxisseminars des Masterstudiengangs *Komparatistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft* im Sommersemester 2016 an der Vorbereitung und Durchführung der Veranstaltung maßgeblich mitgewirkt haben, sowie darüber hinaus den Studierenden, die in einem im Anschluss an die Tagung im Sommersemester 2017 stattgefundenen Praxisseminar engagiert bei der Publikation des Bandes mitgewirkt haben. Dies sind im einzelnen Jana-Kristin Barkei, Juliane Fröhling, Hannah Heinrich, Carolin Klenke, Annelen Krumpipe, Katharina Obloh, Sahra Puscher, Julia Schimmler, Laura Speer, Sarah Suchalla, Lukas Rummeny und Lena Wisdorf. Schließlich danke ich Dr. Samuel Vitali vom Kunsthistorischen Institut in Florenz herzlich für die Kooperation im Kontext des zuletzt genannten Praxisseminars, aus der bedeutende Anregungen für den Band hervorgegangen sind.

PADERBORN, IM DEZEMBER 2017

ADELINA DEBISOW

LITERATURVERZEICHNIS

Aristoteles: *Werke in deutscher Übersetzung: Band 5: Poetik*, übersetzt und erläutert von Arbogast Schmitt, herausgegeben von Helmut Flashar, Darmstadt 2008.

Blume, Friedrich: *Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen*, in: Siegfried Mauser (Hrsg.): *Theorie der Gattungen*, Laaber 2005.

Brandstetter, Gabriele: „Staging Gender: Körperkonzepte in Kunst und Wissenschaft“, in: Franziska Frei Gerlach, Claudia Opitz, Annette Kreis-Schinck und Beatrice Ziegler (Hrsg.): *KörperKonzepte / Concepts du corps: Interdisziplinäre Studien zur Geschlechterforschung / Contributions aux études genre interdisciplinaire*, Münster und Berlin 2003, S. 25–46.

Butler, Judith: *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of „Sex“*, New York und London 1993.

Butler, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990.

- Casetti, Francesco: „Filmgenres, Verständigungsvorgänge und kommunikativer Vertrag“, in: *Montage / AV Jg. 10* (2001), H. 2, S. 155–173.
- Currie, Gregory: *The Nature of Fiction*, Cambridge 1990.
- Denis, Delphine: *La Muse galante: Poétique de la conversation de Madeleine de Scudéry*, Paris 1997.
- Faulstich-Wieland, Hannelore: „Doing Gender: Konstruktivistische Beiträge“, in: Edith Glaser, Dorle Klika und Annedore Prengel (Hrsg.): *Handbuch Gender und Erziehungswissenschaft*, Bad Heilbrunn 2004, S. 175–191.
- Gildemeister, Regine: „Doing Gender. Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung“, in: Ruth Becker und Beate Kortendiek (Hrsg.): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*, 3. erweiterte und durchgesehene Auflage, Wiesbaden 2010 (¹2004), S. 137–145.
- Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Weimar 2007 (¹1993).
- Hirschauer, Stefan: „Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit“, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 18 (1989), H. 2, S. 100–118.
- Kluge, Friedrich: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 25., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin und Boston 2011 (¹1881).
- Köppe, Tilmann: „Die Institution der Fiktionalität“, in: ders., Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin 2014, S. 35–49.
- Kuhn, Markus, Irina Scheidgen und Nicola Valeska Weber: „Genretheorie und Genrekonzepte“, in: dies. (Hrsg.): *Filmwissenschaftliche Genreanalyse: Eine Einführung*, Berlin und Boston 2013, S. 1–36.
- Lamarque, Peter und Stein Haugom Olsen: *Truth, Fiction, and Literature: A Philosophical Perspective*, Oxford 1994.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main 1999.
- Mikos, Lothar: *Film und Fernsehanalyse*, 3. Auflage, München 2015 (¹2003), S. 254–263.
- Moine, Raphaëlle: *Cinema Genre*, Malden und Oxford 2008.
- Müller-Wood, Anja: „Drama“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009, S. 143–157.
- Nieberle, Sigrid und Elisabeth Strowick: „Narrating gender: Einleitung“, in: dies. (Hrsg.): *Narration und Geschlecht: Texte – Medien – Episteme*, Köln, Weimar und Wien 2006, S. 7–22.
- Onea, Edgar: „Fiktionalität und Sprechakte“, in: Tilmann Köppe und Tobias Klauk (Hrsg.): *Fiktionalität: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Berlin 2014, S. 68–96.
- Pfeifer, Wolfgang (Hrsg.): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen: A-L*, Berlin 1993 (¹1989).
- Pfister, Manfred: *Das Drama: Theorie und Analyse*, 11. Auflage, München 2001 (¹1977).
- Pfisterer, Ulrich: „Kunstwissenschaftliche Gattungsforschung“, in: Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart 2010, S. 274–277.
- Rubin, Gayle: „The Traffic in Women: Notes on the ‚Political Economy‘ of Sex“, in: Rayna Reiter (Hrsg.): *Toward an Anthropology of Women*, New York 1975, S. 157–210.

- Rülicke-Weiler, Käthe, Wolfgang Gersch und die Hochschule für Film und Fernsehen der DDR (Hrsg.): *Beiträge zur Theorie der Film- und Fernsehkunst : Gattungen, Kategorien, Gestaltungsmittel*, Berlin 1987.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*, New York 1981.
- Schneider, Irmela: „Genre, Gender, Medien: Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag“, in: Claudia Liebrand und Ines Steiner (Hrsg.): *Hollywood hybrid: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*, Marburg 2004, S. 16–28
- Scott, Joan W.: *Gender and the Politics of History*, New York 1988.
- Searle, John: „The Logical Status of Fictional Discourse“, in: *New Literary History* Jg. 6, (1975), H. 2, S. 319–332.
- Searle, John: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge 1969.
- Steigerwald, Jörn: *Galanterie: Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710)*, Heidelberg 2011.
- Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus; mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Neudruck der 9. / 10. Auflage (Leipzig 1927), Aalen 1986 (¹1911).
- Walton, Kendall Lewis: *Mimesis as Make Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, London 1990.
- West, Candace und Don Zimmerman: „Doing gender“, in: *Gender and Society*, Jg. 1 (1987), H. 2, S. 125–151.