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)

INHALTSVERZEICHNIS

I. ADELINA DEBISOW
Geschlechter-Dramen:
Dramatising Gender in Literatur und Film. Eine Einleitung 9

II. AUDE DEFURNE
„Was haben die Männer vor uns voraus?“
Amazonenmotiv und Frauenaufstand in Karoline von Woltmanns *Mädchenkrieg* 25

III. LUKAS BETZLER
„War sie nicht eine Frau und er ein Mann?“
Die Krise der Geschlechterordnung in Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* 41

IV. ANNKATRIN BUCHEN
„Wenn es aber... bei mir anders wäre?“
Geschlechter-Rollen-Spiele und alternative Rollenentwürfe in Arthur Schnitzlers *Reigen* 57

V. CHRISTIN HARPERING
Die erstarkende Venus – Die Entwicklung der Geschlechterkonzeption der Bond-Girls 71

VI. RONJA HANNEBOHM
Geschlechter-Macht-Binarismen relativiert:
Margaret Atwoods Männerdarstellungen in *The Handmaid's Tale* 85

VII. SALINA REINHARDT
Krisenhafte Männlichkeit als Erzählmodus in Chuck Palahniuks *Fight Club* 101

VIII. STEFANIE POLEK
No Drama in Drama. Poetische Dekonstruktionen geschlechtsspezifischer Räume
in der Romanverfilmung *Carol* von Todd Haynes..... 111

IX. ANDA-LISA HARMENING
Mopa – Serielle und visuelle Geschlechter-Dramen in *Transparent* von Jill Soloway 127

AUTORINNENVERZEICHNIS 139

BILDNACHWEISE 141

I. ADELINA DEBISOW (Paderborn)

Geschlechter-Dramen:
Dramatising Gender in Literatur und Film. Eine Einleitung

Verbale Kontroversen, gewaltsame Kämpfe und folgenschwere Krisen, die aus den konfliktthaften 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, wenngleich 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 ([1]1989), S. 437 und Friedrich Kluge: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, bearbeitet von Elmar Seebold, 25., durchgesehene und erweiterte Auflage, Berlin und Boston 2011 ([1]1881), S. 353.

[2] Zur Debatte um *sex* und *gender* und der Historisierung dieser Kategorien seien an dieser Stelle nur beispielhaft die richtungsweisenden 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 ([1]1977), 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 hervorgebracht 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 ordnungsstiftende Funktion des Begriffs dominant hervor.

Hierauf aufbauend ergibt sich unter der Berücksichtigung der etymologischen Bedeutung des Dramas als Handlung (altgriechisch: δρᾶμα 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 ([1]1993), 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. einführend ebd., S. 201–210; Lothar Mikos: Film und Fernsehanalyse, 3. Auflage, München 2015 ([1]2003), 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, *regelhaften* 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 ([1]1911).

[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 Regelhaftigkeit 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 genauerer 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 hervogebracht 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 geartete 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 ([1]2004), S. 137–145.

[17] Vgl. Judith Butler: *Gender Trouble*; dies.: *Bodies That Matter: On the Discoursive 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 umdefinieren 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 Identitätsentwürfen 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 Tragödientradition 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 Dramedy-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 konflikthaften Geschlechterkonstitutionen und -kons-

truktionen 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 Discoursive 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 ([1]2004), S. 137–145.

Hickethier, Knut: *Film- und Fernsehanalyse*, 4. aktualisierte und erweiterte Auflage, Weimar 2007 ([1]1993).

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 ([1]1881).

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 ([1]2003), 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 ([1]1989).

Pfister, Manfred: *Das Drama*: *Theorie und Analyse*, 11. Auflage, München 2001 ([1]1977).

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 ([1]1911).

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.

II. AUDE DEFURNE (Löwen)

„Was haben die Männer vor uns voraus?“ Amazonenmotiv und Frauenaufstand in Karoline von Woltmanns *Mädchenkrieg*

Eine männliche Fiktion? Amazonen in der westlichen Kultur um 1800

Der Amazonenmythos bildet bereits seit der Antike die Grundlage für die ältesten, bekanntesten und auch radikalsten literarischen Gestaltungen des Kampfes zwischen den Geschlechtern. Amazonen bevölkern sowohl die griechische, germanische, slawische, indische sowie persische Mythologie und haben AutorInnen aus den unterschiedlichsten Epochen zu Neuinterpretationen inspiriert, was zeigt, wie sehr die Vorstellung der kämpferischen Frau eine quasi „universale – überregionale und überzeitliche – Denknotwendigkeit“[1] ist.

Obwohl unzählige Versionen dieses alten Mythos zirkulieren, kehren einige Leitmotive immer wieder.[2] Die Amazone wird erstens als eine bedrohliche Figur wahrgenommen, die entweder getötet oder gezähmt und in ‚weibliche Rollen‘ zurückgedrängt werden soll. Um der Bedrohung zu entgehen, wird der Amazonenstaat besiegt und die maskuline Kontrolle über die autonome, unkonventionelle Weiblichkeit wiederhergestellt. Zweitens erscheint die Amazone häufig als eine fast ‚übermenschliche Frau‘ von extremer Schönheit und Stärke, deren Überwindung im Kampf zur Glorifizierung des männlichen Helden beiträgt. In der Forschungsliteratur wird die Figur gemeinhin als Projektionsfläche diverser männlicher Wünsche und Ängste interpretiert. Wie Patrick Geary nachweist, spielen Amazonen außerdem in den Gründungsgeschichten unterschiedlicher Kulturen eine entscheidende Rolle.[3] Der Sieg über das Amazonenvolk und die Vernichtung ihres Reiches sind unter anderem in griechischen und germanischen Mythen Vorzeichen für das Ende einer barbarischen Vorzeit und markieren den Anfang der demgegenüber gerecht erscheinenden patriarchalen Ordnung sowie der nationalen Geschichte. Amazonenfiguren fungieren somit seit jeher als ‚Others‘, deren Unterwerfung individuell-männliche oder allgemein-nationale Selbstdefinition ermöglicht. Obwohl die unterschiedlichen Bearbeitungen des Amazonenmotivs einflussreiche, unabhängige und talentierte Frauenfiguren hervorbringen und darüber hinaus zu den wenigen literarischen Visionen von Frauen „as makers of civilization: builders of cities, rulers of empires, leaders of armies“[4] zählen, sind die misogynen Bedeutungen des Motivs unverkennbar.

---

1 Renate Kroll: „Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckbild: Amazonomanie in der Frühen Neuzeit“, in: Klaus Garber, Jutta Held, Friedhelm Jürgensmeier, Friedhelm Krüger und Ute Széll (Hrsg.): *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden: Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, München 2001, S. 521–537, hier: S. 522.

2 Vgl. Abby Wettan Kleinbaum: „Amazon Dreams: Feminism and the Amazon Image“, in: *Minerva: Quarterly Report on Women and the Military*, Jg. 3 (1985), H. 1, o.S.; Helen Watanabe-O'Kelly: *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford 2010, S. 74–83; Kroll: „Zwischen Wunsch- und Schreckbild“, S. 521–529; Sarah Colvin und Helen Watanabe-O'Kelly: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Women and Death 2: Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*, Rochester 2009, S. 1–14; Susanne Zantop: „Amazon“, in: Friederike Ursula Eigler und Susanne Kord (Hrsg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport 1997, S. 12–14.

3 Vgl. Patrick J. Geary: *Women at the Beginning: Origin Myths from the Amazons to the Virgin Mary*, Princeton 2006, S. 26–42.

4 Kleinbaum: „Amazon Dreams“, o.S.

Die inhärente Ambivalenz des Amazonenparadigmas erreicht in Westeuropa um 1800 einen Höhepunkt, der bis weit ins 19. Jahrhundert reicht. Für diese Zeit lässt sich ein Wandel im Denken über die Geschlechter nachweisen. In unterschiedlichen philosophischen, pädagogischen, anthropologischen, biologischen und medizinischen Diskursen wurde versucht, den sogenannten weiblichen und männlichen ‚Geschlechtscharakter' voneinander abzugrenzen und zu definieren. Der Begriff ‚Geschlechtscharakter' wurde in der sozialhistorischen Forschung wesentlich von Karin Hausen geprägt und bezeichnet die Überzeugung, dass mit biologischen Geschlechterunterschieden psychologische Merkmale und Eigenschaften einhergehen.[5] Für den deutschsprachigen geschlechterideologischen Diskurs um 1800 sind die Texte von Fichte, Kant, Humboldt und Hegel, die nach Ute Frevert zum „Kanon bürgerlicher Selbstverständigung"[6] gehörten, beispielsweise von besonderer Bedeutung. Obzwar ihre theoretischen Entwürfe der bürgerlichen Gesellschaft sehr unterschiedlich sind, werden sie, der Argumentation Freverts zufolge, ohne Ausnahme von der Vorstellung zweier polar entgegengesetzter geschlechtsspezifischer Wirkungssphären durchzogen. Wiederholt wird die Frau auf ihre ‚natürliche Rolle' als Mutter, Ehefrau und Verwalterin des Hauses reduziert und ihre Untauglichkeit für die Bereiche des Staates und der Wirtschaft (ideo)logisch festgeschrieben.[7] Sowohl Frevert als auch Hausen konkludieren, dass die Idee einer natürlich gegebenen Geschlechterdichotomie ein „elementares Ordnungsprinzip der bürgerlichen Gesellschaft"[8] darstellt.

Ein Zeitpunkt, an dem das emanzipatorische sowie das misogyne Bedeutungspotenzial des Amazonenmotivs besonders deutlich hervortritt, ist die Französische Revolution. Obwohl die Frau von der politischen Praxis der Revolution ausgeschlossen war,[9] spielte sie auf der Ebene der Repräsentation eine wesentliche Rolle.[10] In der Ikonografie der jungen Republik wurden allegorische Frauenfiguren als Verkörperungen republikanischer Tugenden wie Freiheit und Egalität gefeiert. Auch Kriegsgöttinnen, Siegesheldinnen und andere amazonenhafte Figuren waren für die revolutionären Festlichkeiten und Rituale von zentraler Bedeutung. Marianne, Personifikation der Revolution, wurde während der radikalen Revolutionsjahre 1792 und 1793 zum Beispiel als kampfbegierige, aggressive Figur mit Lanze oder Stichwaffe dargestellt.[11] In scharfem Gegensatz zu diesem ‚Amazonenkult' steht jedoch das Schicksal der ‚realen Amazonen' der Revolution, die sich an der revolutionären Politik beteiligten oder sich für

---

5 Vgl. Karin Hausen: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere' – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben", in: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363–393, hier: S. 363.

6 Ute Frevert: „Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis: Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. Zum 19. Jahrhundert", in: dies. (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger: Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1988, S. 17–48, hier: S. 19.

7 Vgl. ebd., S. 30.

8 Ebd., S. 31; vgl. Hausen: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere'", S. 393.

9 Zum fundamentalen Paradox der Französischen Revolution, eines politischen Umbruchs, der universale Bürgerrechte proklamierte, Frauen aber aus der neuen bürgerlich-politischen Öffentlichkeit verbannte, vgl. Carole Pateman: *The Sexual Contract*, Stanford 1988; Joan Landes: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaka und London 1988; Lynn Hunt: *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley und Los Angeles 1992.

10 Vgl. Joan Landes: *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaka und London 2001, S. 132.

11 Vgl. Hunt: *Family Romance*, S. 82; dies.: *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, Los Angeles und London, 1984, S. 93.

die Frauenemanzipation einsetzten.[12] Diese Frauen wurden vehement kritisiert oder verfolgt, wie die Hinrichtung von Olympe de Gouges oder das Verbot republikanischer Frauenklubs im Jahre 1793 belegen. Infolge der weiblichen Emanzipationsbewegung während der Revolution wurde der Amazonenmythos von französischen und deutschen Zeitgenossen mit zunehmender Ambivalenz wahrgenommen.[13] Joachim Pfeiffer diagnostiziert sogar eine regelrechte „Amazonenfeindlichkeit um 1800".[14] Schillers berühmtes *Lied von der Glocke* (1799) demonstriert, dass die mögliche Emanzipation der Frau durch die Revolution eine Schreckensvision darstellte:

> Freiheit und Gleichheit! hört man schallen,
> Der ruhge Bürger greift zur Wehr,
> Die Straßen füllen sich, die Hallen,
> Und Würgerbanden ziehn umher,
> Da werden Weiber zu Hyänen
> Und treiben mit Entsetzen Scherz,
> Noch zuckend, mit des Panthers Zähnen,
> Zerreißen sie des Feindes Herz.[15]

Weibliche Überhöhung durch Allegorisierung bewirkt also nicht unbedingt die Aufwertung realer Frauen, sondern eher deren Unterdrückung, insofern die Frau aus realen Handlungsspielräumen in eine rein zeichenhafte Sphäre transponiert wird.[16] Dieser Mechanismus lässt sich auch aus den deutschen nationalistischen Diskursen des 19. Jahrhunderts herleiten. Die Gestalt der Kriegerin bekommt einen prominenten Platz in der nationalistischen und kriegspropagandistischen Symbolik zugewiesen. Das bekannteste Beispiel ist Germania, die Personifikation Deutschlands, die im 19. Jahrhundert zum Gegenstand zahlloser plastischer, musikalischer und literarischer Darstellungen wird.[17] Wie Watanabe-O'Kelly herausstellt, steht die Zahl der künstlerischen Repräsentationen kriegerischer oder kämpferischer Frauen wiederum in einem umgekehrten Verhältnis zu der tatsächlichen Partizipation deutscher Frauen im Krieg und in der öffentlichen Sphäre der damaligen Zeit im Allgemeinen.[18]

Zur gleichen Zeit, als die Städte der deutschsprachigen Gebiete in großer Zahl ihre Parks, Alleen, Plätze und öffentlichen Gebäude mit Skulpturen mythologischer Kriegerinnen und Siegesgöttinnen ausstatten, wird der Typus der Kämpferin auch ein prominentes Motiv in der deutschen Literatur.[19] Beispiele, die in den deutschen Kanon gelangt sind, sind unter anderem Friedrich Schillers *Die Jungfrau von Orleans* (1801), Heinrich von Kleists *Penthesilea* (1808), Zacharias Werners *Wanda, Königin der Sarmaten* (1808), Clemens Brentanos *Die Gründung Prags* (1814) und Friedrich Hebbels *Judith* (1840). Zwar bietet die Figur der unab-

---

[12] Inge Stephan: „‚Da werden Weiber zu Hyänen…': Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist", in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Feministische Literaturwissenschaft: Dokumentation der Tagung in Hamburg von Mai 1983*, Berlin 1984, S. 23–42, hier: S. 33.

[13] Vgl. Stephan: „Da werden Weiber zu Hyänen…", S. 26–29.

[14] Joachim Pfeiffer: „Grenzüberschreitungen: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists *Penthesilea*", in: *Freiburger Frauenstudien*, Jg. 11 (2005), H. 17, S. 187–201, hier: S. 190.

[15] Friedrich Schiller: „Das Lied von der Glocke", in: Norbert Oellers (Hrsg.): *Schillers Werke: Nationalausgabe, Gedichte, Zweiter Band*, Weimar 1983, S. 227–239, hier: S. 237.

[16] Vgl. Hunt: *Family Romance*, S. 82–84; Landes: *Women and the Public Sphere*, S. 158–168.

[17] Vgl. Bettina Brandt: „Germania in Armor: The Female Representation of an Endangered German Nation", in: Colvin und Watanabe-O'Kelly (Hrsg.): *Women and Death 2*, S. 86–126.

[18] Vgl. Watanabe-O'Kelly: *Beauty or Beast*, S. 6.

[19] Vgl. ebd., S. 7–10.

hängigen und gewalttätigen Kriegerin Autoren die Möglichkeit, Frauen außerhalb der strikt häuslichen und familiären Sphäre zu denken,[20] jedoch erweist eine genauere Analyse, dass die Figur in den unterschiedlichen Texten gerade zur Zementierung herkömmlicher Geschlechtervorstellungen und -verhältnisse eingesetzt wird. Die literarische Repräsentation einer Kämpferin oder Herrscherin schließt mit anderen Worten nicht notwendigerweise eine Infragestellung des restriktiven Gendermodells um 1800 ein.[21]

Ein fester Bestandteil der Amazonengeschichten von männlichen Autoren ist zum Beispiel, dass die Kämpferin sich verliebt, was sich aber mit ihrer freien und kriegerischen Existenz nicht vereinbaren lässt. Das Motiv erreicht in der deutschen Literatur in Kleists Drama *Penthesilea* einen Höhepunkt, aber auch Schiller, Werner und Hebbel haben ihre Amazonengeschichten um diese Thematik komponiert. Zwar erfahren auch männliche Helden in der Literaturgeschichte den Konflikt zwischen Pflicht und persönlichen Gefühlen, bei Kriegerinnen besitzt das Dilemma jedoch ganz andere Implikationen. Es führt nicht nur zum Verlust der Emanzipationsbestrebungen und der Unabhängigkeit der Kriegerin, sondern bedeutet auch eine Bestätigung des patriarchalen Status quo und dessen scheinbar ‚natürlichen Gesetzen': Entweder unterwirft sich die Amazone dem Mann in der Ehe oder sie geht an der unhaltbaren Situation zugrunde.[22] Männliche Autoren lassen ihre Amazonenfiguren außerdem häufig aufgrund von persönlichen anstatt von politischen Motiven in den Kampf ziehen, wodurch die Wahrnehmung der Frau als politisch Handelnde verhindert wird. Werners Wanda nimmt zum Beispiel einen tödlichen Zweikampf mit ihrem Geliebten auf, weil sie nur so den ausweglosen Konflikt ihrer unmöglichen Liebe bewältigen kann und Hebbels Judith gesteht, dass sie Holofernes nicht an erster Stelle getötet hat, um ihr Volk zu schützen, sondern vielmehr, um sich persönlich zu rächen: „Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst".[23]

Eine andere (literarische) Konvention ist die Darstellung der Kriegerin als irrationale und hysterische Furie, was die Unnatürlichkeit kämpfender oder in der Öffentlichkeit agierender Frauen betont und den Ausschluss weiblicher Akteure von politischen und gesellschaftlichen Entscheidungen zu legitimieren scheint. Andererseits wird weiblicher Heroismus wiederholt mit Leiden und Selbstaufopferung gleichgesetzt: Wenn sie keine unmenschliche Furie ist, tritt die Kämpferin häufig als Märtyrerin auf – eine der wenigen positiven Heldenrollen, die weiblichen Krieger-Figuren zugestanden wird. Durch ihre Hingabe und Opferbereitschaft entspricht sie in dieser Modellierung letztlich doch den traditionellen Gendernormen, die sie

[20] Vgl. zum Beispiel Ritchie Robertson: „Women Warriors and the Origin of the State: Zacherius Werner's Wanda and Heinrich von Kleist's Penthesilea", in: Colvin und Watanabe-O'Kelly (Hrsg.): *Women and Death 2*, S. 61–85.

[21] Kleists *Penthesilea* stellt in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme zu den anderen Texten dar. Wie die Forschung festgestellt hat, liegt in Kleists Amazonendrama eine ausdrückliche Kritik an strikt polaren Geschlechtercharakteristiken und festen Identitätskonzepten. Andererseits drückt das Drama tief sitzende Männerängste vor amazonenhaften Frauenfiguren aus und gestaltet (auf interessante Weise) verschiedene von den hier besprochenen literarischen Konventionen. Vgl. Pfeiffer: „Grenzüberschreitungen", S. 190–196; Helga Kraft: „Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868): Frauen proben den Aufstand: ‚Herma' und die Amazonendramen ihrer Zeit", in: Irina Hundt (Hrsg.): *Vom Salon zur Barrikade: Frauen der Heinezeit*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 205–222, hier: S. 209.

[22] Vgl. Kraft: „Charlotte Birch-Pfeiffer", S. 208–211; Kroll: „Zwischen Wunsch- und Schreckbild", S. 529; Stephan: „Da werden Weiber zu Hyänen…", S. 35.

[23] Friedrich Hebbel: *Judith: Eine Tragödie in fünf Acten*, Hamburg 1841, S. 121.

oberflächlich gesehen zu übertreten scheint.[24] Kleists Penthesila und Schillers Johanna sind Musterbeispiele für das Kontrastpaar der entfesselten Furie einerseits und der idealisierten Heiligengestalt andererseits. Im Endeffekt ist es aber gleichgültig, ob die Kämpferin ‚Hexe' oder ‚Heilige' ist: Sie wirkt immer als ambivalente und potenziell bedrohliche Figur, die unterworfen oder getötet werden soll.[25]

Autorinnen nehmen das Amazonenmotiv auf: Karoline von Woltmanns *Der Mädchenkrieg* (1815)

Fest steht, dass die Amazone im Fokus einer intensiven Ideologie- und Wunschproduktion steht und für Frauen „nur eine ambivalente Bezugsfigur"[26] sein kann. Autorinnen, die das Motiv literarisch bearbeiten wollen, sehen sich mit wesentlichen Fragen konfrontiert: Wie soll eine Schriftstellerin das inspirierende, emanzipatorische Potenzial des Stoffes zur Entfaltung bringen und zugleich die misogynen Bedeutungen aufheben? Kann die Thematik für eigene Zwecke eingesetzt und ein Bild der Amazone kreiert werden, das sich von dem patriarchalen textuellen Horizont löst?

Im Laufe der westlichen Literaturgeschichte gibt es vereinzelte Versuche von Autorinnen, die männliche Traditionslinie zur Amazone zu durchbrechen. Beispiele solcher Ausnahmen sind *Le Livre de la Cité des Dames* (ca. 1405) der spätmittelalterlichen Autorin Christine de Pizan oder die Tragödie *Les Amazones* (1749) der französischen Autorin Anne-Marie du Boccage.[27] Watanabe-O'Kelly stellt fest, dass erstmals seit dem späten 19. Jahrhundert eine größere Gruppe von Autorinnen das Motiv aufnehmen und die vom patriarchalen Diskurs geprägte Perspektivierung kritisch beleuchten, was sich dadurch erklären lässt, dass Frauen in dieser Periode erste Schritte auf dem Weg zur Emanzipation machen. Beispiele aus der deutschen Literatur sind das Festspiel *Zwölf Kulturbilder aus dem Leben der Frau*, das die Frauenrechtlerin Marie Haushofer 1899 anlässlich des ersten Frauentages des bayerischen bürgerlichen Frauenvereins verfasste, die Komödie *Amazonen* (1933) von Ilse Langner oder der Roman *Amazonen vor Athen* (1938) von Maria Elisabeth Kähnert.[28]

Im Hinblick auf den oben beschriebenen historischen Horizont tritt die Frage hervor, welche Amazonengeschichten Autorinnen aus den Jahren um 1800 schrieben. Wie behandeln sie die Figur der Amazone zu einem Zeitpunkt, an dem sich die inhärente Ambivalenz des Motives intensiviert und Amazonen und Kriegerinnen zwar Sinnbilder französisch-revolutionärer und deutsch-nationalistischer Bestrebungen sind, ‚reale Frauen' jedoch aus den politischen und öffentlichen Bereichen ausgeschlossen werden?

---

[24] Vgl. Renate Kroll: „Von der Heerführerin zur Leidensheldin: Die Domestizierung der Femme forte", in: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters (Hrsg.): *Die Galerie der Starken Frauen: Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München 1995, S. 51–63; Sigrid Weigel: „Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin: Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen", in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin 1988, S. 138–152.

[25] Vgl. Inge Stephan: „Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d'Arc und ihrer literarischen Verarbeitung", in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin 1988, S. 35–66.

[26] Stephan: „Da werden Weiber zu Hyänen…", S. 23–42, hier: S. 29.

[27] Vgl. Kleinbaum: „Amazon Dreams", o. S.

[28] Vgl. Watanabe-O'Kelly: *Beauty or Beast?*, S. 238–253.

Besonders relevant ist angesichts der hier formulierten Frage nach dem weiblichen Umgang mit dem Amazonenmotiv die Geschichte *Der Mädchenkrieg*, die 1815 von Karoline von Woltmann (1782–1847) publiziert wurde.[29] *Der Mädchenkrieg* ist einer der wenigen Amazonentexte, die vor 1899 im deutschen Sprachraum von einer Frau geschrieben wurden.[30] Die Geschichte macht deutlich, welche literarischen Strategien eine Autorin anwenden musste, wenn sie das Amazonenmotiv aufnahm. Die folgende Analyse zeigt einerseits, dass männlich geprägte Bilder und Szenarien nicht von dem Motiv zu trennen sind, aber andererseits, dass mit Karoline von Woltmann bereits 1815 eine Autorin das Motiv zur kritischen Reflexion der zeitgenössischen (Geschlechter-)Verhältnisse aufnahm und versuchte, den etablierten Darstellungen Neuentwürfe gegenüberzustellen.

Tigerinnen und Löwinnen: Stereotype Amazonendarstellungen in *Der Mädchenkrieg*?

Karoline von Woltmann schrieb *Der Mädchenkrieg* als Teil ihrer Legendensammlung *Volkssagen der Böhmen*, nachdem sie 1813 mit ihrem ebenfalls schriftstellerisch tätigen Ehemann Karl Ludwig von Woltmann nach Prag übergesiedelt war. Obwohl zahlreiche Werke Woltmanns publiziert und diese zu Lebzeiten auch positiv aufgenommen wurden, ist sie heute eine unbekannte und quasi unerforschte Autorin.[31] Mit dem um die sagenhafte böhmische Fürstin Libussa situierten Stoffkreis greift Woltmann ein zu ihrer Zeit beliebtes Thema auf, das unter anderem auch Zacharias Werner, Clemens Brentano und Franz Grillparzer inspiriert hat.[32] Obwohl Werner, Brentano und Grillparzer die Legende zu Dramen verarbeitet haben, hat Woltmann eine Erzählung geschrieben. Die feministische Literaturforschung hat heute zwar die Vielfalt der dramatischen Produktion von Schriftstellerinnen im 18. und 19. Jahrhundert aufgezeigt, fest steht jedoch, dass für Autorinnen der Zugang zum Drama weitaus schwieriger als zu anderen Gattungen war.[33] Während Poesie oder Prosa anonym veröffentlicht und im Privaten konsumiert werden können, ist das Drama eine öffentliche Kunstform, die außerdem

---

[29] Für eine andere Analyse der weiblichen Gestaltung des Amazonenmotivs in der deutschsprachigen Literatur des 19. Jahrhunderts, vgl. Kraft: „Charlotte Birch-Pfeiffer“, S. 205–222.

[30] Andere Beispiele sind die Oper *Thalestris* von Maria Antonia, Kurfürstin von Sachsen (1760) und das Drama *Herma oder der Sohn der Rache* (1823) von Charlotte Birch-Pfeiffer.

[31] Für ein Beispiel der positiven zeitgenössischen Kritik Woltmanns vgl. Hartmut Vollmer: *Der deutschsprachige Roman 1815–1820: Bestand, Entwicklung, Gattungen, Rolle und Bedeutung in der Literatur und in der Zeit*, München 1993, S. 154. Bisher liegen nur eine Monographie und wenige Einzelanalysen zu Woltmanns Werk vor. Die Monographie befasst sich mit dem Briefwechsel zwischen Woltmann und der Schriftstellerin Therese Huber: vgl. Brigitte Leuschner: *Der Briefwechsel zwischen Therese Huber (1764–1829) und Karoline von Woltmann (1782–1847): Ein Diskurs über Schreiben und Leben*, Marburg 1999. Einzelanalysen ihrer Werke findet man bei Kontje, Vollmar und Watanabe-O'Kelly (vgl. Todd Kontje: *Women, The Novel, and the German Nation: Domestic Fiction in the Fatherland*, Cambridge 1998, S. 114–122; Vollmar: *Der deutschsprachige Roman*, S. 148–158; Watanabe-O'Kelly: *Beauty or Beast?*, S. 87–90). Vgl. auch den Eintrag von Sabine Schmidt: „Woltmann, Karoline von“, in: Gudrun Loster-Schneider und Gaby Pailer (Hrsg.): *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)*, Tübingen 2006, S. 465–469.

[32] Zacharias Werner: *Wanda, Königin der Sarmaten: Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten* (1808); Clemens Brentano: *Die Gründung Prags: Ein historisch-romantisches Drama* (1814); Franz von Grillparzer: *Libussa: Trauerspiel in fünf Aufzügen* (1848).

[33] Vgl. Dagmar von Hoff: *Dramen des Weiblichen: Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989; Susanne Kord: *Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992; Susan Cocalis und Ferrel Rose (Hrsg.): *Thalia's Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen 1996; Anne Fleig: *Handlungs-Spiel-Räume: Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1999.

von unterschiedlichen externen Personen, Institutionen und Faktoren abhängig ist. Vor allem, wenn eine Autorin zu jener Zeit ein kontroverses Thema wie die kriegerische Frau behandeln wollte, wäre eine öffentliche Darstellung auf der Bühne ein prekäres Unternehmen.[34]

Woltmann beginnt ihre Geschichte mit dem Tod der Herrscherin Libussa und fokussiert den gewalttätigen Geschlechterkampf, der nach ihrem Tod ausbricht: der sogenannte ‚Mägdekrieg' oder ‚Mädchenkrieg'. Wie der auktoriale Erzähler nachdrücklich betont, hat Libussa auch nach ihrer Ehe die Macht behalten und zusammen mit ihrem Ehemann über das prähistorische Böhmen regiert. Nach ihrem Tod wollen die adligen Männer Böhmens die männliche Vorherrschaft aber wiederherstellen und gleich nach der Machtübernahme Pržemysls fangen sie an, den Einfluss der sogenannten Jungfrauen Libussas, die am Hof jahrelang allgemein anerkannt wurden, einzuschränken. Die Jungfrauen versuchen auf eine friedliche Weise die alte Situation wiederherzustellen, indem sie eine Ehe zwischen Pržemysl und Wlastislawa, einer von Libussas Hofdamen, vorschlagen. Sie träumen von einem egalitären Geschlechterverhältnis und fordern eine geteilte Herrschaft und Partnerschaft zwischen Mann und Frau, „damit es auf Erden sey, wie bei den Göttern".[35] Ctirad, der frauenfeindliche Vertraute Pržemysls, lehnt den Antrag aber halb spöttisch, halb drohend ab mit den Worten: „Das ist das Recht der Männer, daß sie Herren sind, und sich ein Weib erkiesen, ihnen unterthan zu seyn nach Gefallen."[36] Daraufhin verwerfen die Jungfrauen ihre utopischen Träume und entschließen sich, nach dem Beispiel der griechischen Amazonen zu leben und unter der Führung Wlastislawas einen Krieg gegen die Männer anzufangen. Sie errichten eine eigene Burg, den Diewin, und immer mehr böhmische Frauen schließen sich der Frauenarmee an. Nachdem Pržemysl mittels einer heimtückischen List fünfzig Jungfrauen ermordet, spitzt sich die Gewalt zu: Die rachedurstigen Jungfrauen setzen jetzt alle Mittel ein und unternehmen einen erfolgreichen Feldzug nach dem anderen gegen die Männer. Watanabe-O'Kelly bemerkt: „The Amazons are brave, ruthless, bloodthirsty, and cunning, and the men are no match for them – the reader cannot help feeling that Woltmann enjoys telling us this."[37]

Zwei Frauen weigern sich aber, sich dem inzwischen zur Schreckensherrschaft transformierten Frauenstaat anzuschließen: die Schwestern Hrawka und Dobromilia, die eine Ehefrau, die andere Verlobte von den Brüdern Radowich und Stiason, engen Freunden des Ctirads. Weil sie Libussa nah verwandt und im Lande sehr angesehen sind, ist ihr Zutritt zur Jungfrauenarmee der Frauensache sehr wichtig. Deshalb wird Hrawka schließlich durch eine List auf den Diewin gelockt und Dobromilia wird nach dem Mord Ctirads durch die Jungfrauen von den Brüdern verstoßen, wodurch auch ihr keine Wahl mehr bleibt, als ihrer Schwester zu folgen. In der Frauengemeinschaft befiehlt Wlastislawa ihr, Stiason in eine Falle zu locken, damit die Jungfrauen auch ihn angreifen und töten können. Unter der Gefährdung des eigenen Lebens warnt Dobromilia ihn aber und hilft den Männern, die Jungfrauen in einem letzten Kampf zu besiegen. Das bedeutet das Ende von Wlastislawas Tyrannei, aber auch von den weiblichen Emanzipationsansprüchen: Viele Jungfrauen werden getötet, ihre Burg wird zerstört und das patriarchale Geschlechterverhältnis wird wiederhergestellt.

---

[34] Vgl. Watanabe-O'Kelly : *Beauty or Beast?*, S. 30–31.

[35] Karoline von Woltmann: „Der Mädchenkrieg", in: dies. (Hrsg.): *Volkssagen der Böhmen: Zweiter Teil*, Prag 1815, S. 62.

[36] Ebd. S. 62.

[37] Watanabe-O'Kelly: *Beauty or Beast?*, S. 88.

Die Darstellung der amazonenhaften Jungfrauen in *Der Mädchenkrieg* scheint auf den ersten Blick von der stereotypen Pathologisierung kämpferischer Frauen geprägt zu sein. Wlastislawa und ihre Anhängerinnen treten als hemmungslose und vom Blutrausch getriebene Furien auf, die an die Hyänen aus Schillers *Lied von der Glocke* erinnern: Im Kampf wütet Wlastislawa „wie ein vielhäuptiges Ungeheuer“,[38] ihre Jungfrauen sind listig wie „Schlange[n]“[39] und verteidigen sich wie „Tiegerinnen“.[40] Die tierischen Metaphern scheinen anzudeuten, dass der Verlust männlicher Kontrolle und „die Übernahme des männlich konnotierten Heldenkonzepts […] zu einem ins Monströse verkehrten Weiblichen“[41] führen.

Aus einer genaueren Lektüre ergibt sich aber, dass der misogyne Diskurs zur Amazone an verschiedenen Stellen umgeschrieben und untergraben wird. Erstens wird hervorgehoben, dass sich nicht nur die Frauen irrational und gewalttätig verhalten. Sobald Pržemysl der alleinige Herrscher ist, missbraucht er seine Macht und setzt als Erster eine grausame List als Kampfmethode ein, wodurch sich ein endlos scheinender Kreislauf von List, Gegenlist und Rachedurst entspinnt. Ein zentrales Thema der Erzählung ist, dass Gewalt, Missbrauch und Korruption der Macht an sich inhärent sind – egal, ob ein Mann oder eine Frau die Herrschaft innehat.

Zweitens wird die Revolution der Frauen legitimiert: Erst nachdem Pržemysl und die seiner Gefolgschaft angehörigen Adligen damit gedroht haben, dass die Jungfrauen eine Zukunft in Unterwerfung und Machtlosigkeit erwartet, vereinen sie sich und nehmen die Waffen auf. Wlastislawas Motive sind am Anfang nobel: Sie fordert die Gründung einer „Freistatt, wo jedes Weib Zuflucht finde, Ehre und Freiheit“.[42] Immer wieder begehen die böhmischen Männer Fehler – nicht nur aus kampfstrategischer, sondern auch aus moralischer Perspektive. Das einst harmonische Zusammenleben von Hrawka und Dobromilia mit den Hesky-Brüdern wandelt sich zum Beispiel in ein von Misstrauen und Hass geprägtes Verhältnis, weil die Brüder durch das Auftreten der Jungfrauenarmee Verdacht gegen alle Frauen hegen, auch gegen ihre eigenen. Nach jeder Niederlage gegen die Jungfrauen behandeln Radowich und Stiason ihre unschuldigen Frauen grausamer. Schließlich beteuert Radowich im Beisein Hrawkas, Frauen nur noch auf sexueller Ebene zu begegnen und auf jeden weiteren Umgang zwischen den Geschlechtern zu verzichten: „Nicht mit [Frauen] schlagen soll man sich, nicht mit ihnen leben; sie sind schön: ihrer Schönheit soll man sich freun, und sie verachtet lassen! […] und das will ich hinfüro thun.“[43]

Zum Schluss wird das das binäre und biologisch determinierte Gendermodell des 19. Jahrhunderts in der Geschichte einer fundamentalen Kritik unterzogen. Während der Diskurs um die Kriegerin in Texten männlicher Autoren häufig etablierte Geschlechtervorstellungen bestätigt, ist eine der auffälligsten Eigenschaften von Woltmanns Text, dass männliche und weibliche Gender-Rollen als kulturelle Konstruktionen entlarvt werden. Die vielen gewalttätigen Kampfszenen, in denen sich die Frauen immer wieder als überlegene Kämpferinnen erweisen, zeigen zum Beispiel, dass männlicher Heroismus eine Performance ist, die von

---

38 Woltmann: „Der Mädchenkrieg“, S. 189.
39 Ebd., S. 178.
40 Ebd., S. 103.
41 Jennifer Kern: *Von Heroinen und Mörderinnen: Zur Konstellierung weiblichen Gewalthandelns in der deutschsprachigen Drama- und Prosaliteratur ab 1800*, Paderborn 2015, S. 203.
42 Woltmann: „Der Mädchenkrieg“, S. 71.
43 Ebd., S. 126.

jedem Geschlecht ‚aufgeführt' werden kann. Obwohl sich die Ereignisse in ferner Vorzeit abspielen, kennen die Jungfrauen die neuzeitlichen, bürgerlichen Gender-Normen, aber sie verspotten die Stereotypen der zarten und liebenden Weiblichkeit und verneinen, dass so etwas wie eine angeborene ‚weibliche Natur' existiert. So fragt sich eine Amazone: „Wenn wir uns ihren Muth zu eigen machen, ihre Gewandtheit in Reiterübungen und Wehr, was haben die Männer vor uns voraus?"[44] Dobromilia und Hrawka kritisieren die Jungfrauen zwar aufgrund ihres gewalttätigen Handelns, aber nicht, weil sie die traditionellen Grenzen der Weiblichkeit verlassen. Nach Hrawkas Ansicht sei es nichts anderes als „*natürlich*, daß diese [die Jungfrauen] im Bewußtseyn ähnlicher Gaben, als welche ihre Frau [Libussa] groß, das Land reich und schöner gemacht, nach Ehre trachteten und Wirksamkeit [Herv. A. D.]".[45] Es sind nur die Männer, die immer wieder die ‚Unnatürlichkeit' der Jungfrauen hervorheben und auf die Gender-Ideologie verweisen. Pržemysl warnt zum Beispiel:

> [Die Jungfrauen] verkehr[en] nicht nach Art und Gebühr der Frauen. Sie üben Waffen, sie tummeln Rosse; den Motol haben sie mörderisch in der Nacht überfallen, erschlagen, und sich seines Hofes bemeistert. Solch unnatürliches Wesen drohet dem Lande Gefahr […]. Deswegen bitte ich euch, wollet mir Hülfe verleihen, auf daß wir mit starker Waffenmacht den Drachen im Neste ersticken.[46]

Das grausame Benehmen der Hesky-Brüder demonstriert außerdem, worin die Konsequenzen bestehen, wenn das Zusammenleben der Geschlechter auf festen Vorstellungen der Geschlechtscharaktere basiert. Die Geschichte ist deshalb auch als äußerst kritisch gegenüber der sogenannten ‚Bestimmung der Frau in der Ehe und Familie' zu verstehen: Beide werden als Herrschaftsstrukturen und unterdrückende Institutionen entlarvt. Wie der auktoriale Erzähler beschreibt, inspiriert der Amazonenstaat böhmische Frauen über das ganze Land dazu, sich gegen ihre herrischen Väter oder Ehemänner zu erheben:

> Wollte jetzt ein Vater seine Tochter dem reichen, strengen Nachbar vermählen, die entfloh auf den Diewin. Hatte ein Mann Streit mit seiner Frau wegen versagter Geschenke, geforderter Dienste, ungleicher Absichten; die Frau dachte an den Diewin, und that, was sie wollte. […] Die Ordnung der Dinge kehrte sich um.[47]

„Ein herrlich, hochberühmtes Volk von Frauen"[48] – Auf der Suche nach einem Neuentwurf

In *Der Mädchenkrieg* werden nicht nur die etablierten Bilder und Szenarien des Amazonenstoffes nuanciert und hinterfragt, sondern es wird mit den Schwestern Dobromilia und Hrawka auch ein Gegenentwurf zum männlich geprägten Paradigma der Amazone vorgeführt. Während die Regierungsperiode Libussas, ihre Ehe mit dem ehemaligen Bauern Pržemysl und der Aufstand der Jungfrauen nach ihrem Tod bekannte Elemente des Sagenkreises sind, gehört die Geschichte der Schwestern zu den eigenständigen literarischen Schöpfungen Woltmanns. Dobromilia und Hrawka fungieren als Kontrastfiguren zu den furienhaften Jung-

[44] Ebd., S. 64.
[45] Ebd., S. 93.
[46] Ebd., S. 81.
[47] Ebd., S. 87.
[48] Ebd., S. 63.

frauen. Sie sind ebenfalls stark und kämpferisch, werden aber als treue, intelligente und liebevolle Frauen präsentiert. Sie befürworten zwar das weibliche Emanzipationsbestreben, verwerfen jedoch das mörderische und rücksichtslose Vorgehen der Jungfrauen und streben stattdessen nach Gleichheit und einem liebevollen Zusammenleben der Geschlechter. Diese positive Reinterpretation der Kämpferin in einem Text aus dem Jahr 1815 stellt eine Ausnahme dar, da, wie bereits dargelegt wurde, Autorinnen erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in zunehmendem Maß anfangen, traditionskritische Amazonengeschichten zu schreiben.

In dem traditionellen Bildentwurf in der bildenden Kunst und Literatur scheint sich die Figur der Amazone nur durch die Übernahme ‚männlicher' Geschlechtsattribute als heldenhaft oder stark definieren zu können.[49] Auch der Heroismus und die Kampfbereitschaft der Jungfrauen beruhen auf der Imitation eines maskulin konnotierten Heldentums, damit verbundenen Verhaltensweisen und körperlichen Attributen: Wlastislawas Verhalten wird zum Beispiel von Gewalt, Dominanz, Aggressivität und Körperkraft geprägt und im Verlauf der Geschichte scheint sie „mit jedem Tage größer zu werden",[50] die Brust wird breiter, die Haltung stolzer. Im Woltmann'schen Entwurf der Figur Dobromilias zeigt sich aber der Wunsch nach einer Überwindung dieser strikt binären Geschlechter-Logik und nach einer eigenen weiblichen Identitätskonstruktion, die sich nicht an Männlichkeit als vorgegebenem Maßstab orientiert. Dobromilia verkörpert am Anfang der Geschichte das patriarchale Idealbild der passiven, sanften und schüchternen Weiblichkeit, die die Quälereien der Brüder gelassen duldet und ein Leben entsprechend den herkömmlichen Genderkonventionen führt: „Jagten Radowich oder Stiason, so erwarteten die Schwestern sie daheim geruhig, richteten ihre Beute zu zum frohen Mahle."[51] Nachdem sie jedoch von ihrem Verlobten verstoßen wird, entwickelt sich Dobromilia zu einer starken Frau, die sich sowohl der Schreckensherrschaft Wlastislawas als auch den Aufforderungen Stiasons widersetzt. Nachdem sie Stiason den Plan der Jungfrauen, ihn zu ermorden, offenbart hat, will sie gegen seinen Willen auf den Diewin zurückkehren, um Hrawka zu retten – trotz der Gewissheit, dass sie dort für ihren Verrat mit dem Tod bestraft werden wird. Die vorher scheue Dobromilia, die mit fast kindlicher Hingabe an Stiason hing, entpuppt sich als mutige und heroische Figur, die dem Bildnis eines Siegesengels ähnelt:

> Laß mich! antwortete Dobromilia, sich heftig seinen [Stiasons] Armen entwindend, riß mit kräftiger Hand ihr Schwert von der Linken hervor, und stand behelmt, mit der Klinge, die im Abendroth flammte, vor ihm, wie ein zürnender Engel. Willst du mich noch unglücklicher machen? Soll ich mich hier vor deinen Augen tödten, und Hrawka dort, die allerelendeste? Was Frauenmuth vermag, ihr habt's erfahren, er ist zur Tugend stärker, als zum Unheil. So wahrhaftig das Schloß dort oben steht, so wahrhaftig der Tod meiner dort wartet, so wahrhaftig will ich dorthin zurück![52]

Mit Dobromilia wird also eine weibliche Ausprägung von Heroismus gestaltet, die genauso zu Mut, Resolutheit und Furchtlosigkeit imstande ist, diese traditionell ‚männlichen Eigenschaften' jedoch um ‚weibliche Tugenden' wie Liebe, Treue und Pazifismus ergänzt.[53] Besonders auffällig ist auch die Relativierung des Konfliktes zwischen Pflicht und Liebe, ein

[49] Vgl. Kroll: „Von der Heerführerin", S. 54–57.
[50] Ebd., S. 98.
[51] Woltmann: „Der Mädchenkrieg", S. 98.
[52] Ebd., S. 175.
[53] Vgl. Kern: *Von Heroinen und Mörderinnen*, S. 203.

Thema, das in den traditionellen literarischen Entwürfen der Amazone zentral ist. Woltmanns konventionelle Varianten kriegerischer Jungfrauen werden aber ausschließlich vom Hass gegenüber den Männern getrieben, wodurch jede mögliche Annäherung zwischen den Geschlechtern a priori ausgeschlossen ist. Sie machen den Männern zwar einen Heiratsantrag, dies ist jedoch eindeutig gesellschaftlich motiviert. Andererseits ist die Fähigkeit der Schwestern, einen Mann zu lieben und zur gleichen Zeit stark und autonom zu sein, die zentrale Eigenschaft von Woltmanns alternativem Heldinnenentwurf. Das tritt einer patriarchalen Logik nachdrücklich entgegen, denn was der Konflikt zwischen Liebe und Pflicht im Grunde besagt, ist die Unvereinbarkeit der angeborenen ‚weiblichen Natur' mit Kriegs- bzw. Staatsfunktionen oder aktivem Handeln in der Öffentlichkeit im Allgemeinen – eine Überzeugung, die zu Woltmanns Zeit kaum angezweifelt wurde. Indem keine der Jungfrauen diesen Konflikt erfährt und die Möglichkeit einer gelungenen Liebeserfahrung in die Konstruktion der alternativen Heldin integriert wird, wird Skepsis gegenüber dieser prinzipiellen Unvereinbarkeit ausgedrückt.

Die Liebe steht außerdem im Mittelpunkt des alternativen Gesellschaftsentwurfs, den die Schwestern verteidigen. Sie träumen von einer sozialen und politischen Ordnung, die nicht auf Hierarchien und Feindlichkeit zwischen den Geschlechtern, sondern auf Gleichheit und Partnerschaft beruht. Die Revolution der Jungfrauen scheint einen radikalen Bruch mit der patriarchalen Ordnung zu bedeuten, im Endeffekt lässt sich die Neuheit dieser Ordnung aber hinterfragen: Wlastislawas neues Regime würde an die Stelle des Mannes schlicht die Frau setzen und die Binarismen vollständig aufrecht erhalten. Anhand von Dobromilia und Hrawka wird aber eine utopische Alternative suggeriert, die die Logik des Patriarchats sowie des Matriarchats durchkreuzt und stattdessen ein gleichberechtigtes Machtverhältnis zwischen den Geschlechtern befürwortet.

Und am Ende siegt das Patriarchat?

Weder Dobromilias utopischer, noch Wlastislawas matriarchaler Gesellschaftsentwurf werden im Endeffekt verwirklicht. Das Ende der Erzählung scheint allen Konventionen einer Amazonengeschichte zu entsprechen: In einem letzten blutigen Kampf werden Wlastislawa und viele andere Jungfrauen getötet, der Diewin wird zerstört und das alte Herrschaftsverhältnis zwischen den Geschlechtern wiederhergestellt. Das neue Regime wird von Pržemysl sorgfältig konstruiert:

> Als man dem Pržemysl die goldne Kette und einen kostbaren Ring Wlastislawa's nebst ihrem Schwerte brachte: da nahm er keins von allen. Die Kette nebst dem Ringe gab er den Sieger, Stiason: das furchtbare, muthgeweihte Schwert der Jungfrau aber seinem jungen Sohne Nezamisl.[54]

Der Verweis auf Pržemysls Nachfolger Nezamisl ist nicht ohne Bedeutung: Er steht für die Zukunft Böhmens, die deutlich von einer dynastischen Machtstruktur über die männliche Linie bestimmt sein wird. Die Verteilung der Machtsymbole zeigt, dass in dieser neuen Ordnung nur Männer die machtvollen Positionen besetzen werden. Eine weibliche Herrschaft wie die der Libussa wird in der Zukunft unmöglich sein. *Der Mädchenkrieg* fungiert also wie die

[54] Ebd., S. 193.

meisten anderen Amazonengeschichten als Gründungsmythos des böhmischen Volkes und des Patriarchats: Mächtige Frauen müssen beseitigt werden, damit das Patriarchat erfolgreich funktionieren kann. Es ist Stiason, der gehuldigt wird und eine anerkannte Position im neuen Reich bekommt, während Dobromilias Rolle totgeschwiegen und sie aus der neuen Ordnung verbannt wird.

Der bemerkenswerten Entwicklung Dobromilias wird durch die Machtübernahme der Männer also ein Ende gesetzt. Außerdem tauchen auch in diesem alternativen Heldinnenentwurf bestimmte patriarchale Klischees auf, denn Dobromilia verfällt gegen Ende immer mehr in das Stereotyp der opferbereiten und selbstlosen Märtyrerin. Als sie auf den Diewin zurückkehrt, nachdem sie Stiason den Plan der Jungfrauen offenbart hat,

> [triumphirten] Tod und Liebe […] in ihren flammenden Augen, ihrem gehobenen Schritt, als trüge es sie schon über die Erde hinauf. Sie erwartete nichts anders, als daß […] der nächste Morgen ihr den Tod bringe werde; gefaßt sahe sie ihm entgegen, ruhig während der kurzen Frist der Nacht. Durch das Beisammenseyn mit ihrer Schwester, durch Staison Liebe mit einer Heiterkeit erfüllt, welche die dunkeln Stunden verklärte, voll Zuversicht hinausblickend über die Gränze ihres Lebens, daß bald, daß durch ihren Tod dann Wlastislawa‘s heilloses Reich ein Ende gewinnen [würde].[55]

Weiblicher Heroismus wird also wiederum mit Tod, Selbstaufopferung und Hingabe an einen Mann verbunden. Die Figur der Märtyrerin ist nicht nur ein Beispiel dafür, wie der Typus der starken Frau mit patriarchalen Weiblichkeitsmustern in Einklang gebracht wird, sondern auch, wie er sogar „patriarchalen Zielen dienst- und nutzbar gemacht“[56] wird, denn es ist nur durch das mutige Eingreifen Dobromilias möglich, dass die Männer den Jungfrauenstaat schließlich überwinden können.

Obwohl Dobromilia eine positive Amazonenfigur verkörpert, wird auch sie für ihr vermeintlich unweibliches Benehmen bestraft und am Ende in die Familie und in ein stilles, zurückgezogenes und häusliches Leben verbannt. In der Beschreibung ihres Schicksals ist die Ironie deutlich spürbar: „Der Diewin wurde geschleift. Die Söhne des Hesky kehrten mit den Schwestern zurück in ihre Hütte. Und spiegelhell wie der See verflossen dort ihrer Zukunft reiche Tage.“[57] Was mit den überlebenden Jungfrauen geschieht, wird nicht gesagt, aber es ist zu erwarten, dass auch sie in traditionelle weibliche Rollen gezwungen werden. Das scheinbar märchenhafte und idyllische Ende ist also tatsächlich ein sehr zynisches und kritisches: Es geht um Frauen, die sich gegen ihren subordinierten Platz in der patriarchalen Gesellschaft erhoben sowie erfolgreich einen eigenen Staat geführt und verteidigt haben, am Ende jedoch mit Gewalt in ihre Hütten zurückgetrieben werden und sich unter Zwang wieder den patriarchalen Verhaltensmustern und Hierarchien fügen müssen. Diese Gezwungenheit steht im Gegensatz zu verschiedenen Entwürfen männlicher Autoren, in denen am Schluss der Geschichte der Durchbruch des ‚ewig Weiblichen‘ – das kulturelle Ideal eines liebenden und hingebungsvollen weiblichen ‚Geschlechtscharakters‘ – als unvermeidlich und ‚natürlich‘ erscheint. Watanabe-O’Kelly konkludiert, dass Woltmann im Endeffekt genauso wie Brentano, Werner und Grillparzer der notwendigen Gründung des Patriarchats zustimmt, was vor diesem Hintergrund jedoch nuanciert werden soll: Die Erzählung zeigt auf, dass die patri-

55 Ebd., S. 179.
56 Kroll: „Von der Heerführerin“, S. 62.
57 Woltmann: „Der Mädchenkrieg“, S. 194.

archale Ordnung nicht gottgewollt, natürlich oder notwendig ist und sie unterzieht die Hierarchien und Herrschaftsverhältnisse, die einem derartigen System eigen sind, einer scharfen Kritik.[58] Das Matriarchat, in der Art einer entfesselten Frauengemeinschaft, wird zwar ebenfalls nicht befürwortet, aber es wird eine utopische Alternative in Form von Gleichheit und Partnerschaft zwischen den Geschlechtern suggeriert.

Der Mädchenkrieg entspricht also nur oberflächlich dem traditionellen Ende der Amazonengeschichte, denn im Gegensatz zu den Kriegerinnen aus den literarischen Werken von Woltmanns Zeitgenossen hat sich das Identitätsbewusstsein der Jungfrauen grundlegend geändert und die scheinbar natürliche Ideologie der dichotomisch aufgefassten Geschlechtercharaktere wurde als kulturelles Konstrukt entlarvt. Der Schlussabschnitt der Erzählung, der auf die nachfolgenden Jahrhunderte vorausblickt, ist vielsagend. Der Erzähler warnt, dass die neu gegründete patriarchale Ordnung brüchig ist und starke und unabhängige Frauen nicht zu einer längst vergangenen Vorzeit gehören, sondern ein wesentlicher Teil der nationalen Geschichte und Gegenwart Böhmens sind. Die Funktion der Amazonengeschichte als Gründungsgeschichte des Patriarchats wird also in Frage gestellt:

> Lange Jahrhunderte sahen die Trümmer des Jungfraunschlosses noch niedrig und flasterdick auf dem Felsen ragen. Die Zeit nahm sie hinweg, nur der Name blieb dem Felsen; jetzt hat sie diesen selbst entführt. In alten Urkunden trifft, als eine Seltenheit, der Forscher ihn. Doch ein Geschlecht von Frauen lebt im Lande, feurig, hochgebaut, der Anstrengung gewachsen, das zeugt, wie diese alte Sage wohl keine Fabel sey.[59]

Bis zum Ende oszilliert *Der Mädchenkrieg* zwischen patriarchalen Bildern, Szenarien und Schemata einerseits und radikalen Neugestaltungen andererseits. Das zeigt die Schwierigkeit für Autorinnen dieser Periode, ihr Denken endgültig von den dominanten Weiblichkeitsdefinitionen und Gender-Doktrinen zu trennen und führt darüber hinaus zu der Frage, ob es am Anfang des 19. Jahrhunderts überhaupt einen Ort außerhalb patriarchaler Ideologien gab. Denn was der Amazonenmythos im Grunde ausdrückt, ist, wie sehr die westliche Kultur auf der Gründung des patriarchalen Regimes basiert und mit patriarchalen Denkmustern verwurzelt ist – aber auch, wie es seit jeher Öffnungen für weibliche Kritik und Alternativen gab.

LITERATURVERZEICHNIS

Brandt, Bettina: „Germania in Armor: The Female Representation of an Endangered German Nation“, in: Sarah Colvin und Helen Watanabe-O'Kelly (Hrsg.): *Women and Death 2: Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*, Rochester 2009, S. 86–126.

Cocalis, Susan und Rose Ferrel (Hrsg.): *Thalia's Daughters: German Women Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen 1996.

Colvin, Sarah und Helen Watanabe-O'Kelly: „Introduction“, in: dies. (Hrsg.): *Women and Death 2: Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*, Rochester 2009, S. 1–14.

[58] Vgl. Watanabe-O'Kelly: *Beauty or Beast?*, S. 83.
[59] Woltmann: „Der Mädchenkrieg“, S. 194.

Fleig, Anne: *Handlungs-Spiel-Räume: Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg 1999.

Frevert, Ute: „Bürgerliche Meisterdenker und das Geschlechterverhältnis: Konzepte, Erfahrungen, Visionen an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert", in: dies. (Hrsg.): *Bürgerinnen und Bürger: Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1988, S. 17–48.

Geary, Patrick J.: *Women at the Beginning: Origin Myths from the Amazons to the Virgin Mary*, Princeton 2006.

Hausen, Karin: „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere' – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben", in: Werner Conze (Hrsg.): *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas*, Stuttgart 1976, S. 363–393.

Hebbel, Friedrich: *Judith: Eine Tragödie in fünf Acten*, Hamburg 1841.

Hunt, Lynn: *Politics, Culture, and Class in the French Revolution*, Berkeley, Los Angeles und London, 1984.

Hunt, Lynn: *The Family Romance of the French Revolution*, Berkeley 1992.

Kern, Jennifer: *Von Heroinen und Mörderinnen: Zur Konstellierung weiblichen Gewalthandelns in der deutschsprachigen Drama- und Prosaliteratur ab 1800*, Paderborn 2015.

Kleinbaum, Abby: „Amazon Dreams: Feminism and the Amazon Image", in: *Minerva: Quarterly Report on Women and the Military*, Jg. 3 (1985), H. 1, o. S.

Kontje, Todd: *Women, The Novel, and the German Nation: Domestic Fiction in the Fatherland*, Cambridge 1998.

Kord, Susanne: *Ein Blick hinter die Kulissen: Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1992.

Kraft, Helga: „Charlotte Birch-Pfeiffer (1800–1868): Frauen proben den Aufstand: ‚Herma' und die Amazonendramen ihrer Zeit", in: Irina Hundt (Hrsg.): *Vom Salon zur Barrikade: Frauen der Heinezeit*, Stuttgart und Weimar 2002, S. 205–222.

Kroll, Renate: „Die Amazone zwischen Wunsch- und Schreckbild: Amazonomanie in der Frühen Neuzeit", in: Klaus Garber, Jutta Held, Friedhelm Jürgensmeier, Friedhelm Krüger und Ute Széll (Hrsg.): *Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden: Religion – Geschlechter – Natur und Kultur*, München 2001, S. 521–537.

Kroll, Renate: „Von der Heerführerin zur Leidensheldin: Die Domestizierung der Femme forte", in: Bettina Baumgärtel und Silvia Neysters (Hrsg.): *Die Galerie der Starken Frauen: Regentinnen, Amazonen, Salondamen*, München 1995, S. 51–63.

Landes, Joan: *Visualizing the Nation: Gender, Representation, and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca und London 2001.

Landes, Joan: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca und London 1988.

Leuschner, Brigitte: *Der Briefwechsel zwischen Therese Huber (1764–1829) und Karoline von Woltmann (1782–1847): Ein Diskurs über Schreiben und Leben*, Marburg 1999.

Pateman, Carole: *The Sexual Contract*, Stanford 1988.

Pfeiffer, Joachim: „Grenzüberschreitungen: Die Konstruktion der Geschlechter in Kleists *Penthesilea*", in: *Freiburger Frauenstudien*, Jg. 11 (2005), H. 17, S. 187–201.

Robertson, Ritchie: „Women Warriors and the Origin of the State: Zacharias Werner's *Wanda* and Heinrich von Kleist's *Penthesilea*", in: Sarah Colvin und Helen Watanabe-O'Kelly

(Hrsg.): *Women and Death 2: Warlike Women in the German Literary and Cultural Imagination since 1500*, Rochester 2009, S. 61–85.

Schiller, Friedrich: „Das Lied von der Glocke“, in: Norbert Oellers (Hrsg.): *Schillers Werke Nationalausgabe: Gedichte, Zweiter Band*, Weimar 1983, S. 227–239.

Schmidt, Sabine: „Woltmann, Karoline von“, in: Gudrun Loster-Schneider und Gaby Pailer (Hrsg.): *Lexikon deutschsprachiger Epik und Dramatik von Autorinnen (1730–1900)*, Tübingen 2006, S. 465–469.

Stephan, Inge: „‚Da werden Weiber zu Hyänen…‘: Amazonen und Amazonenmythen bei Schiller und Kleist“, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Feministische Literaturwissenschaft: Dokumentation der Tagung in Hamburg von Mai 1983*, Berlin 1984, S. 23–42.

Stephan, Inge: „Hexe oder Heilige? Zur Geschichte der Jeanne d’Arc und ihrer literarischen Verarbeitung“, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin 1988, S. 35–66.

Vollmer, Hartmut: *Der deutschsprachige Roman 1815–1820: Bestand, Entwicklung, Gattungen, Rolle und Bedeutung in der Literatur und in der Zeit*, München 1993.

Hoff, Dagmar von: *Dramen des Weiblichen: Deutsche Dramatikerinnen um 1800*, Opladen 1989.

Watanabe-O’Kelly, Helen: *Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from the Renaissance to the Present*, Oxford 2010.

Weigel, Sigrid: „Die geopferte Heldin und das Opfer als Heldin: Zum Entwurf weiblicher Helden in der Literatur von Männern und Frauen“, in: Inge Stephan und Sigrid Weigel (Hrsg.): *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft*, Berlin 1988, S. 138–152.

Woltmann, Karoline von: „Der Mädchenkrieg“, in: dies. (Hrsg.): *Volkssagen der Böhmen: Zweiter Teil*, Prag 1815, S. 56–194.

Zantop, Susanne: „Amazon“, in: Friederike Ursula Eigler und Susanne Kord (Hrsg.): *The Feminist Encyclopedia of German Literature*, Westport 1997, S. 12–14.

III. LUKAS BETZLER (Lüneburg)

„War sie nicht eine Frau und er ein Mann?“ Die Krise der Geschlechterordnung in Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann*

Das Verhältnis zwischen den Geschlechtern, vor allem seine Konflikt- und Krisenhaftigkeit, ist ein wesentliches und immer wiederkehrendes Thema im Werk Thomas Manns. Insbesondere in seinem Frühwerk wird es, wie in der Forschung vielfach betont wird, geradezu als „Geschlechterkrieg“[1] gezeichnet. Das Ziel dieses Aufsatzes ist es, das Geschlechterverhältnis in Manns früher Novelle *Der kleine Herr Friedemann* (1897) genauer zu untersuchen.[2] Die fragile Männlichkeit des Protagonisten Johannes Friedemann und sein Verhältnis zur weiblichen Hauptfigur, Gerda von Rinnlingen, sollen mithilfe des Konzepts der ‚hegemonialen Männlichkeit‘ der Soziologin Raewyn Connell analysiert werden. Die in der Forschung verbreitete Deutung, der zufolge die beiden Figuren modellhaft die Geschlechtertypen der *Femme fatale* und des *Homme fragile* verkörperten, kann mit Connells Konzept und unter Einbezug einer Analyse der Erzählsituation differenziert werden. Indem die Gestaltung des Geschlechterverhältnisses in der Novelle zudem in Bezug zum sozial- und ideengeschichtlichen Kontext ihrer Entstehungszeit gesetzt wird, können die fragilen und ambivalenten Geschlechtsidentitäten der Figuren als Symptome einer Krise der Geschlechterordnung um 1900 begriffen werden.

Die Handlung

Die Novelle beginnt mit einer Exposition, in der die Vorgeschichte des Protagonisten Johannes Friedemann dargestellt wird. Sein Vater, „niederländische[r] Konsul“[3] in einer kleinen Handelsstadt, die deutlich die Züge Lübecks trägt, stirbt unerwartet schon vor Friedemanns Geburt, und so wächst dieser als Halbwaise mit seinen drei älteren Schwestern bei seiner Mutter auf. Weil er im Säuglingsalter durch die Unachtsamkeit seiner alkoholkranken Amme vom Wickeltisch gefallen ist, ist er stark ‚verwachsen‘: Er hat eine „spitze und hohe Brust“ und einen „weit ausladenden Rücken“.[4] Aufgrund dieser körperlichen Beeinträchtigung wird Friedemann schon in seiner Kindheit ausgegrenzt und ist ein Außenseiter. Als Konsequenz aus einer unglücklichen, unerwiderten Liebe beschließt er im Alter von sechzehn Jahren, zwischengeschlechtlichen Beziehungen für den Rest seines Lebens zu entsagen. Nach dem Abschluss der Schule nimmt er eine Kaufmannslehre auf, macht sich schließlich selbstständig und führt ein zwar recht einsames, aber ruhiges und biedermeierliches Leben,

---

1 Benedikt Wolf: „Männerbilder / Frauenbilder“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 322–324, hier: S. 323. Vgl. auch Yahya Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner: Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen“, in: Christine Kanz (Hrsg.): *Zerreissproben / Double Bind: Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts*, Bern 2007, S. 159–180, hier: S. 162.

2 Zugrunde gelegt wird folgende Ausgabe: Thomas Mann: „Der Kleine Herr Friedemann“, in: ders.: *Frühe Erzählungen, 1893–1912*, große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 2, 1, herausgegeben von Terence J. Reed, Frankfurt am Main 2004, S. 87–119.

3 Ebd., S. 87.

4 Ebd., S. 89.

das auch der frühe Tod seiner Mutter – er ist zu dem Zeitpunkt 21 Jahre alt – nicht aus dem Gleichgewicht bringt: Er ist ein Genussmensch, liebt die Musik, spielt Violine und geht leidenschaftlich gern ins Theater. Immer noch lebt er zusammen mit seinen unverheirateten Schwestern im elterlichen Haus. An seinem dreißigsten Geburtstag schaut Friedemann daher zufrieden auf sein bisheriges Leben zurück und auf die kommenden Jahre voraus.

Die Erzählgegenwart setzt mit dem Wechsel der Bezirkskommandantur in der kleinen Handelsstadt ein, der Friedemanns ruhiges Leben nachhaltig stört. Die Frau des neuen Bezirkskommandanten, Gerda von Rinnlingen, erregt nämlich mit ihrem selbstbewusst-burschikosen Auftreten sofort Aufsehen in der kleinstädtischen Gesellschaft. Auf Friedemann übt Gerda schon ab der ersten Begegnung eine äußerst starke Anziehung aus, die er als bedrohlich erkennt und abzuwehren versucht, indem er Gerda zunächst meidet. Doch nach einer Begegnung in der Oper, in der Friedemann Gerda wider Willen nahekommt, ist er endgültig in ihren Bann geschlagen. Er stattet ihr einen Besuch ab und wird von ihr zu einem Empfang eingeladen, bei dem er Gerda schließlich stammelnd seine leidenschaftlichen Gefühle gesteht. Sie jedoch stößt ihn von sich und sucht das Weite, woraufhin Friedemann sich erniedrigt und verzweifelt im Fluss ertränkt.

Homme fragile und *Femme fatale*?

Das Verhältnis zwischen Mann und Frau in dieser Novelle war und ist häufig Gegenstand der Thomas-Mann-Forschung. Friedemann gilt dabei aufgrund seiner körperlichen Beeinträchtigung und seiner Außenseiterrolle als prototypischer *Homme fragile*, ein Männertypus des *Fin de Siècle*, der willens- und handlungsschwach, empfindsam, kränklich und ästhetizistisch ist und aus diesem Grund häufig am Rand der Gesellschaft steht.[5] Seiner Deuteragonistin Gerda von Rinnlingen wird analog dazu meist das Attribut *Femme fatale* zugewiesen. Die *Femme fatale* ist ein klassischer (literarischer) Frauentypus: Sie ist eine zumeist junge schöne Frau, die einen Mann verführt und dann ins Verderben stürzt. Die *Femme fatale*, so Carola Hilmes in ihrer einschlägigen Studie,

> lockt, verspricht und entzieht sich. Zurück bleibt ein toter Mann. […] Die Femme fatale fasziniert durch ihre Schönheit und das in ihr liegende Versprechen auf Glück, einen Wunsch nach leidenschaftlicher Liebe. Gleichzeitig wird sie jedoch auch als bedrohlich empfunden. Die Gefahr geht aus von der in ihr verkörperten Sexualität und der Einbindung in eine Geschichte voller Intrigen [...]. Die Femme fatale repräsentiert die permanente Verführung, die ebensosehr gewünscht wie gefürchtet wird. Diese Doppelbödigkeit macht sie so geheimnisvoll wie unheimlich.[6]

Der „Trivialmythos“[7] der *Femme fatale* erweist sich als ein tradiertes patriarchales Schema zur Deutung von Geschlechterkonflikten, in dem sich vor allem die „(männliche) Angst vor

---

5 Vgl. Thomas Wortmann und Sebastian Zilles (Hrsg.): *Homme fragile: Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg 2016 sowie Toni Tholen: „Deutschsprachige Literatur“, in: Stefan Horlacher, Bettina Jansen und Wieland Schwanebeck (Hrsg.): *Männlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2016, S. 270–287, hier: S. 278–279.

6 Carola Hilmes: *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990, S. XIII–XIV.

7 Ebd., S. XII.

dem weiblichen Geschlecht“[8] manifestiert. Als Produkt männlicher Projektionen eröffnet das Motiv der *Femme fatale* jedoch gerade keinen Blick auf Weiblichkeit, sondern verrät vielmehr etwas über den Status von Männlichkeit: „Die Femme fatale spiegelt das Prekäre der männlichen Situation.“[9] Nicht zufällig wird sie als literarischer Typus insbesondere in der durch vielfältige Krisenerfahrungen geprägten Umbruchzeit um 1900 populär.[10]

Besonders in der älteren Forschung zum *Kleinen Herrn Friedemann* wird diese Ambivalenz und Widersprüchlichkeit der *Femme-fatale*-Figur jedoch nicht reflektiert. Stattdessen wird das Schema affirmativ und unkritisch auf Gerda angewandt: exemplarisch etwa bei Wolfdietrich Rasch, der schreibt, Gerda richte „mit kalter Grausamkeit den armen Herrn Friedemann zugrunde, indem sie ihn anlockt und dann von sich stößt. Friedemann durchschaut genau das böse Spiel, aber er kann sich nicht dagegen wehren.“[11] Ferner wird Gerda als „Tyrannin“,[12] als „dämonisch schön“ und „mitleidlos“[13] bezeichnet. Auch in jüngeren Analysen findet sich diese Zuschreibung, ohne problematisiert zu werden, etwa wenn Julia Schöll Gerda als „grausame Frau“[14] charakterisiert oder wenn Tobias Kurwinkel behauptet, Gerda entspreche „dem Motiv des dekadenten, destruktiven Frauentypus, welcher den Mann unweigerlich in seinen erotischen Bann zieht, ihn um den Verstand bringt, um ihn in letzter Konsequenz zu vernichten“,[15] und übe eine „destruktiv-dionysische Gewalt“[16] aus. In all diesen Interpretationen erscheint Gerda als kaltherzig-grausame Verführerin, Friedemann dagegen als ihr schwaches, wehrloses Opfer.

Doch auch wenn – wie bei Yahya Elsaghe – der Typus der *Femme fatale* und das mit ihr verbundene Schema, in dem stets die Frau die Schuld am Verderben des Mannes trägt, als „Variante gynophober Phantasmen“[17] entlarvt werden, wird die Deutung als solche der Komplexität des in der Novelle zum Ausdruck gebrachten Geschlechterverhältnisses nicht gerecht. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Gerda von Rinnlingen zwar durchaus Züge einer *Femme fatale* trägt, dass sie diesen Typus jedoch „vom Stereotyp in signifikanter Weise abweichend verkörper[t]“,[18] wie Benedikt Wolf im Hinblick auf die Frauenfiguren in Manns Frühwerk allgemein feststellt. Reduziert man sie auf den Typus der *Femme fatale*, werden patriarchale Mythen nicht problematisiert, sondern reproduziert. Dem Deutungsschema *Homme fragile* versus *Femme fatale* soll hier aus diesem Grund eine interdependente Analyse des in der Erzählung zum Ausdruck gebrachten Geschlechterverhältnisses gegenübergestellt werden.

---

8 Ariane Totzke: „Liebe und Erotik“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 320–322, hier: S. 321.

9 Hilmes: *Die Femme Fatale*, S. XIV.

10 Vgl. Toni Tholen: „Deutschsprachige Literatur“, S. 277.

11 Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986, S. 80.

12 Holger Rudloff: *Pelzdamen: Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*, Frankfurt am Main 1994, S. 72–73.

13 Alois Hofmann: „Dostojewskij und Thomas Manns erste Novellensammlung“, in: Georg Wenzel (Hrsg.): *Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns*, Berlin und Weimar 1966, S. 169–189, hier: S. 174.

14 Julia Schöll: *Einführung in das Werk Thomas Manns*, Darmstadt 2013, S. 46.

15 Tobias Kurwinkel: *Apollinisches Außenseitertum: Konfigurationen von Thomas Manns „Grundmotiv“ in Erzähltexten und Filmadaptionen des Frühwerks*, Würzburg 2011, S. 59.

16 Ebd., S. 62.

17 Yahya Elsaghe: „Konzeptionen von Männlichkeit und ihre sozialgeschichtliche Interpretierbarkeit in Thomas Manns frühesten Erzählungen: eine Fallstudie zum *Kleinen Herrn Friedemann* und seiner Rezeptionsgeschichte“, in: Thomas Wortmann und Sebastian Zilles (Hrsg.): *Homme fragile: Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg 2016, S. 65–84, hier: S. 75.

18 Wolf: „Männerbilder / Frauenbilder“, S. 323.

Im Folgenden werde ich dafür zunächst Connells Konzept der hegemonialen Männlichkeit erläutern. Auf dieser Basis werden daraufhin die beiden Figuren und ihre Stellung in der Geschlechter- und Sozialordnung vorgestellt. In einem zweiten Schritt wird dann ihr Verhältnis untersucht, das, wie ich zeigen möchte, nicht in ein ‚Täterin-Opfer-Schema' passt, sondern grundlegend von *Ambivalenz* gekennzeichnet ist, wozu wesentlich auch die Erzählperspektive beiträgt. Abschließend werde ich den Versuch unternehmen, das so analysierte Geschlechterverhältnis in seinen sozialgeschichtlichen Kontext einzubetten.

Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit'

Komplex wird das Verhältnis zwischen den beiden Hauptfiguren der Novelle insbesondere dadurch, dass sich eine ‚schwache' Männerfigur und eine ‚starke' Frauenfigur in einem vielschichtigen vergeschlechtlichten Machtgefüge gegenüberstehen. Um dieses Machtgefüge genauer zu analysieren, werden hier Raewyn Connells einschlägige Überlegungen zu Männlichkeit als sozialer Kategorie herangezogen.[19] Connell begreift Männlichkeit als eine dem historischen Wandel unterworfene sowie heterogene Kategorie und greift dafür auf Gramscis Begriff der *Hegemonie* zurück. Gramscis Konzept basiert auf der Annahme, dass (stabile) Herrschaft nicht primär über Zwang funktioniert, sondern „über eine Verpflichtung auf geteilte Werte und gemeinsame Deutungsmuster".[20] *Ökonomische* und *politische* Macht sind demzufolge zwar notwendige, aber nicht hinreichende Bedingungen dafür, gesellschaftliche Vormacht zu erlangen und aufrechtzuerhalten. Entscheidend für die Legitimation dieser Vormacht und der mit ihr verbundenen Durchsetzung partikularer Interessen ist vielmehr die Fähigkeit, einen *ideologischen* Konsens herzustellen.

Das von Gramsci für die Analyse des Klassenverhältnisses entwickelte Hegemonie-Konzept wendet Connell auf das Geschlechterverhältnis an. Als Strategie zur Legitimation von patriarchaler Herrschaft und Geschlechterhierarchie dient ihr zufolge ein bestimmtes hegemoniales Modell von Männlichkeit. Diese *hegemoniale Männlichkeit* repräsentiert jeweils die dominierende Position im Machtgefüge der Geschlechterordnung.[21] Dominant ist die hegemoniale Männlichkeit in zweierlei Hinsicht: erstens und vor allem in einer *heterosozialen* Dimension, also bezüglich der männlichen Vorherrschaft gegenüber Frauen. Hegemoniale Männlichkeit ist jene „Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis",[22] durch die Weiblichkeit abgewertet und männliche Dominanz legitimiert und reproduziert wird. Die hegemoniale Männlichkeit bedarf aber zweitens auch einer Abgrenzung in der *homosozialen* Dimension, also im Verhältnis von Männern untereinander: Männlichkeiten, die von der hegemonialen Form abweichen und / oder aufgrund anderer Faktoren – wie etwa Klassenzugehörigkeit oder negative Betroffenheit von Rassismus – *marginalisiert* sind, haben in dieser Binnenhierarchie einen niedrigeren Status.[23] Doch auch diese marginalisierten Männlichkeiten profitieren in

---

[19] Vgl. Raewyn Connell: *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2015 ([1]1999).

[20] Michael Meuser und Ursula Müller: „Männlichkeiten in Gesellschaft: Zum Geleit", in: Connell: *Der gemachte Mann*, S. 9–20, hier: S. 10.

[21] Vgl. Connell: *Der gemachte Mann*, S. 130–131.

[22] Ebd., S. 130.

[23] Formen von Männlichkeit wiederum, die so weit von der hegemonialen Männlichkeit abweichen, dass sie die Geschlechterordnung *als Ganze* in Frage stellen, werden in dieser Binnenhierarchie *untergeordnet* und unter-

aller Regel von der heterosozialen Dimension hegemonialer Männlichkeit, indem sie „an der patriarchalen Dividende teilhaben“,[24] das heißt durch einen „Zugewinn an Achtung, Prestige und Befehlsgewalt“[25] sowie durch materielle Vorteile. Daher haben auch sie strukturell ein Interesse, die patriarchale Geschlechterordnung und die ihr inhärente Form hegemonialer Männlichkeit aufrechtzuerhalten und Veränderungen entgegenzuwirken.

Friedemann als Vertreter marginalisierter Männlichkeit

Welche Form von Männlichkeit hegemonial ist, ist historisch variabel. Im wilhelminischen Deutschland des *Kleinen Herrn Friedemann* wird das Ideal hegemonialer Männlichkeit durch den in der preußisch-aristokratischen Tradition stehenden soldatischen Mann verkörpert.[26] In der Novelle repräsentiert Gerdas Ehemann, der Oberstlieutenant und Bezirkskommandant von Rinnlingen, dieses Ideal. Er ist nicht nur von großer Statur, sondern gehört auch dem Adel an und hat einen hohen militärischen Rang inne. Diesem Status entspricht auch sein Habitus, wie man von der Rechtsanwaltsgattin Frau Hagenström erfährt, die schwärmend berichtet: „[…] korrekt, stramm, ritterlich, ein prächtig konservierter Vierziger, ein glänzender Offizier“.[27]

Johannes Friedemann kann diesem Ideal nicht entsprechen, ja, mehr noch: „Mit seiner körperlichen Versehrtheit befindet sich Friedemann im grösstmöglichen Abstand zum militaristischen Männlichkeitsideal des Wilhelminismus“.[28] Schon als Schüler ist er isoliert, weil er an sportlichen Betätigungen und den Spielen der anderen nicht teilnehmen kann,[29] und anders als seine Schulkameraden hängt er keinen „Schwärmereien“[30] für Mädchen nach. Sie gehören zu den „Dinge[n] […], für die er sich nicht eignete, wie Turnen und Ballwerfen“,[31] womit zwei zentrale Normen hegemonialer Männlichkeit – heterosexuelle Aktivität und körperliche Leistung – unmittelbar parallelisiert werden. Die so konstatierte ‚Untauglichkeit‘ scheint sich durch Friedemanns unglückliche, unerwiderte Neigung für ein Mädchen zu bestätigen; der Beschluss des Jugendlichen, der (geschlechtlichen) Liebe für immer zu entsagen, erscheint als resignierte Anerkennung der Tatsachen.

---

drückt, Männlichkeit wird ihnen oft gänzlich abgesprochen. Das galt und gilt vor allem für schwule und Trans-Männlichkeiten (vgl. ebd., S. 131–132).

24 Ebd., S. 133.

25 Ebd., S. 136.

26 Vgl. Ute Frevert: „Das Militär als Schule der Männlichkeiten“, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.): *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld 2008, S. 57–75.

27 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann“, S. 96. Oberstlieutenant von Rinnlingen gilt außerdem als „außerordentlich vermögend“ (ebd., S. 95) und präsentiert seinen sozialen Status durch zahlreiche Dienstboten, Pferde und Kutschen (vgl. ebd.). Auch die weiteren Charakterisierungen bestätigen dieses Bild: Er ist „ein großer, breiter Herr“ (ebd., S. 100), hat ein gesundes „braunes Gesicht“ (ebd., S. 109), spricht zu Friedemann mit einer „kräftigen und scharfen Stimme“ und wendet sich an seine Frau „mit zusammengezogenen Absätzen“ (ebd., S. 109). Doch auch dieses Bild ist nicht gänzlich ohne Risse, denn von Rinnlingen ist auch nach fünf Jahren Ehe noch kinderlos. Frau Hagenström scheint sich zwar sicher zu sein, dass Gerda die Schuld an der Kinderlosigkeit des Paars trägt, doch es bleibt eine Unsicherheit hinsichtlich der wahren ‚Potenz‘ von Rinnlingens. Zur Bedeutung der Nachkommenschaft für die Konzeption von Männlichkeit um 1900 vgl. Elsaghe: „Konzeptionen von Männlichkeit“, S. 70–71.

28 Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner“, S. 161. Zusätzlich zu seiner körperlichen Beeinträchtigung leidet Friedemann an Asthma (vgl. Thomas Mann: „Der Kleine Herr Friedemann“, S. 93).

29 Connell bezeichnet den Sport als „Prüfstein für Männlichkeit“ in der Moderne (Connell: *Der gemachte Mann*, S. 78).

30 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann“, S. 90.

31 Ebd.

Auch in anderer Hinsicht werden Friedemann ‚unmännliche', ‚weibliche' oder sogar kindliche Eigenschaften zugeschrieben. Das beginnt bei seinem Aussehen, das der Erzähler mit weiblich konnotierten Attributen belegt: „Seine Hände und Füße […] waren zartgeformt und schmal, und er hatte große, rehbraune Augen, einen weichgeschnittenen Mund und feines, lichtbraunes Haar."[32] Eher weiblich konnotiert sind auch seine bevorzugten Beschäftigungen, die vor allem häuslich sind: Neben seiner Leidenschaft fürs Theater ist er ein Liebhaber und Kenner der Literatur, spielt Violine und verbringt viel Zeit in seinem Garten. Im Umgang mit anderen Männern wird er mit kindlichen Attributen belegt: Neben dem „ungewöhnlich großen" Herrn Stephens spaziert er „winzig und wichtig".[33] Und als er dem strammen Herrn von Rinnlingen begegnet, heißt es, dass er „immer erwartete, wohlwollend von ihm auf die Schulter geklopft zu werden".[34] Nicht zuletzt trägt zu dieser Infantilisierung die Bezeichnung ‚der *kleine* Herr Friedemann' bei, die sich in der Erzählung elfmal findet.[35]

Nichtsdestoweniger konstituiert Friedemann sich als Mann. Weil ihm zentrale Bereiche männlicher Identitätskonstruktion verwehrt sind, bleiben ihm dafür nur seine ökonomische und gesellschaftliche Stellung und ein betont männlicher Habitus. Als Kaufmann geht er einer angesehenen und männlich konnotierten Tätigkeit nach. Zudem raucht er Zigarre, trägt Zylinder, Spazierstock und Überzieher, verkehrt an der Börse und führt politische Gespräche.[36] Doch diese habituelle und materielle Konstruktion von Männlichkeit ist auf den zweiten Blick sehr prekär. Friedemanns Tätigkeit scheint eher unbedeutend zu sein, denn er hat nur „irgendein kleines Geschäft […], eine Agentur oder dergleichen"[37] und von seinem „Büreau"[38] ist immer nur in Anführungszeichen die Rede. Friedemann, dessen Vater immerhin Konsul gewesen war, ist also ein Absteiger: Seine ökonomische Lage entspricht nicht mehr dem ursprünglichen gesellschaftlichen Status seiner Familie.[39] Und auch sein männlicher Habitus erscheint fragil, was sich vor allem an diminutiven Zuschreibungen zeigt, mit denen der Erzähler Friedemann häufig bedenkt: Friedemann „marschiert" zwar durch die Straßen, jedoch „mit seiner putzigen Wichtigkeit";[40] und an der Börse hat er nicht mehr als „ein Wörtchen mitgeredet".[41] Angesichts dieser prekären Männlichkeit wird die Askese zum entscheidenden Element seiner männlichen Subjektkonstitution. Der Verzicht auf zwischenmenschliche Liebe bewahrt ihn nicht nur vor der Kränkung, von einer Frau abgewiesen zu werden, sondern wird darüber hinaus zum Zeichen seiner Selbstbeherrschung, zum Beweis von Härte und Willenskraft.

Betrachtet man diese Konstellation nun vor dem Hintergrund von Connells Konzept der ‚hegemonialen Männlichkeit', lässt sich Friedemann deutlich als Vertreter einer *marginali-*

---

32 Ebd., S. 89.
33 Ebd., S. 92.
34 Ebd., S. 109.
35 Vgl. Astrid Lange-Kirchheim: „Maskerade und Performanz: vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* und *Luischen*", in: Stefan Börnchen und Claudia Liebrand (Hrsg.): *Apokrypher Avantgardismus: Thomas Mann und die Klassische Moderne*, München 2008, S. 187–224, hier: S. 194.
36 Vgl. Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 96.
37 Ebd., S. 93.
38 Ebd., S. 98, 103. Vgl. Elsaghe: „Konzeptionen von Männlichkeit", S. 74.
39 Vgl. Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner", S. 175.
40 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 92.
41 Ebd., S. 96. Vgl. dazu auch Elsaghe: „Konzeptionen von Männlichkeit", S. 74.

sierten Männlichkeit einordnen. Er wird zwar mit zahlreichen weiblichen und / oder ‚unmännlichen' Attributen belegt, doch zugleich orientiert er sich an den Männlichkeitsidealen seiner Zeit und seiner gesellschaftlichen Schicht. Sein Verhältnis zur hegemonialen Männlichkeit ist daher ambivalent: Deren restriktive (Körper-)Normen schließen ihn als körperlich Beeinträchtigten von vornherein aus und schränken seine Möglichkeiten gesellschaftlicher Partizipation und individuellen Glücks ein. Um überhaupt eine bürgerliche Existenz führen zu können, muss er seine Sexualität vollständig verdrängen. Zugleich aber profitiert er als Mann von patriarchalen Verhältnissen: Dass er beispielsweise überhaupt die Möglichkeit hat, Kaufmann zu werden und ein ökonomisch unabhängiges Leben zu führen, verdankt er nur der patriarchalen Struktur der Gesellschaft.[42] Und so scheint sich Friedemann mit seiner Stellung in der Gesellschafts- und Geschlechterordnung arrangiert zu haben.

Gerda als Bedrohung für die patriarchale Ordnung

Problematisch wird seine prekäre Männlichkeit erst wieder, als Friedemann erneut in eine heteroerotische Konstellation gerät. Dazu kommt es durch sein Verhältnis zu Gerda von Rinnlingen. Gerda steht nach ihrer Ankunft sofort im Zentrum des Interesses der städtischen Gesellschaft und ruft vor allem bei den Damen unmittelbar Ablehnung hervor. Man merkt ihr, wie Frau Hagenström es ausdrückt, die „hauptstädtische Luft"[43] an: Sie raucht, reitet und legt ganz allgemein ein freies und burschikoses Auftreten an den Tag.[44] Besonders viel Anstoß erregt ihr Verhalten gegenüber ihrem Mann, dem gegenüber sie sich distanziert verhält und mit dem sie auch nach vier Jahren Ehe immer noch kinderlos ist – und das, obwohl er die hegemoniale Männlichkeit derart perfekt verkörpert. Als derart selbstbewusste, auf ihrer Autonomie bestehende Frau wird Gerda von den misstrauischen Bürgerinnen als Fremdkörper in der Provinzstadt wahrgenommen. Jede Abweichung von den Rollenerwartungen wird von ihnen registriert und kommentiert. So fühlt sich Gerda denn auch „ein wenig beengt und beobachtet",[45] wie sie gegenüber Friedemann gesteht.

Ist Frau Hagenström in ihrer ablehnenden Haltung gegenüber Gerda zwar sehr sicher, so fehlen ihr zur deren Charakterisierung aber die „rechte[n] Wort[e]":[46] Gerda scheint sich der Einordnung in bekannte Kategorien zu entziehen. Diese Ungreifbarkeit verstärkt sich durch zahlreiche widersprüchliche Charakterisierungen im Verlauf der Erzählung. Sie ist schön, Frau Hagenström zufolge jedenfalls „nicht häßlich", aber entbehrt „jedes weiblichen Reizes";[47] mal ist sie kühl und distanziert, mal teilnahmsvoll; sie wirkt maskulin und spröde, zu-

---

42 Seinen Schwestern bleibt eine derart autonome Lebensgestaltung verwehrt. Da sie alle drei am weiblichen Rollenideal, dessen Kern Heirat und Familiengründung darstellen, gescheitert sind, sie jedoch anscheinend auch keinen Beruf erlernen durften, mangelt es ihnen an einer sozialen Funktion. Ihre wesentliche Beschäftigung scheint darin zu bestehen, für ihren Bruder die gesamte häusliche Reproduktionsarbeit zu erledigen.

43 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 95.

44 Astrid Lange-Kirchheim zufolge ist das Rauchen ein „Zeichen der ‚neuen' emanzipierten Frau, der *New Woman* der Jahrhundertwende [Herv. i. O.]" (Lange-Kirchheim: „Maskerade und Performanz", S. 196). Vgl. dazu auch Sabina Brändli: „‚Sie rauchen wie ein Mann, Madame': Zur Ikonographie der rauchenden Frau im 19. und 20. Jahrhundert", in: Thomas Hengartner und Christoph Maria Merki (Hrsg.): *Tabakfragen: Rauchen aus kulturwissenschaftlicher Sicht*, Zürich 1996, S. 83–109.

45 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 109.

46 Ebd. S. 95.

47 Ebd.

gleich aber auch weiblich und verführerisch; mehrmals wird ihr Aussehen und Verhalten mit dem Wort ‚seltsam' charakterisiert;[48] und ‚seltsam' ist auch ihre gesundheitliche Verfassung: Sie sei „viel krank", erwähnt sie im Gespräch mit Friedemann, „aber niemand merkt es".[49]

Dass Gerda von Rinnlingen eine schillernde, schwer greifbare Figur bleibt, liegt nicht zuletzt daran, dass sie fast ausschließlich durch Figurenrede eingeführt und charakterisiert wird. Die Zuverlässigkeit etwa von Frau Hagenströms Äußerungen über Gerda ist äußerst fraglich und wird vom Erzähler auch nicht bestätigt. Gerda selbst kommt nur selten zu Wort, und da die Erzählperspektive keinen Einblick in ihr Inneres ermöglicht, bleiben die Motive ihres Handelns rätselhaft. So entsteht ein höchst ambivalentes Bild: Gerda von Rinnlingen erscheint einerseits als eine emanzipierte, unangepasste Frau, die sich selbstbewusst den bürgerlich-provinziellen Erwartungen an sie entzieht; andererseits jedoch wird sie als fragile, kranke, leidende Frau gezeigt, die unter dem Druck der an sie gestellten Erwartungen leidet. Einerseits scheinen ihre Unangepasstheit und ihr Eigensinn eine Bedrohung für die etablierten (patriarchalen) Strukturen darzustellen, andererseits jedoch ist sie als Ehefrau eines Offiziers eine privilegierte Angehörige der wilhelminischen Aristokratie und profitiert in hohem Maße von diesem ständisch-patriarchalen System, wovon nicht zuletzt ihr luxuriöses, geradezu ‚dekadentes' Leben zeugt.

Der Geschlechterkonflikt zwischen Gerda und Friedemann

Beide Figuren gleichen sich also darin, dass sie in vielerlei Hinsicht nicht den gängigen (Geschlechter-)Normen entsprechen und dass sie dadurch zu Außenseiter-Figuren werden. Doch während Friedemann marginalisiert ist, weil er die männlichen Ideale von Stärke und Autonomie nicht vollständig erfüllen kann, ist Gerda in der Kleinstadt gerade deshalb eine Außenseiterin, weil sie diese Autonomie selbstbewusst für sich einfordert. Dementsprechend scheint das Verhältnis zwischen den beiden von der ersten Begegnung an auch durch eine eindeutige Überlegenheit Gerdas gekennzeichnet zu sein: Bei dieser Begegnung sitzt sie auf einer Kutsche, die sie zudem selbst lenkt, während Friedemann zu Fuß unterwegs ist. Das derart räumlich repräsentierte Machtgefälle wird noch dadurch verstärkt, dass sie eine Peitsche in der Hand hält. Auch in anderen Szenen kommt dieses Gefälle immer wieder in vertikalen Arrangements zum Ausdruck, etwa wenn Friedemann aufgrund seiner geringen Körpergröße zu Gerda aufschauen muss und natürlich am Schluss, als er vor ihr auf die Knie sinkt und am Ende von ihr auf den Boden geworfen wird.[50]

Eine Umkehrung der Geschlechterrollen findet auch bei der nächsten Begegnung zwischen Friedemann und Gerda statt. Bei einer Opernaufführung sitzen Friedemann und Gerda zufällig nebeneinander in derselben Loge. Friedemann ist von der erzwungenen Nähe zu Gerda erkennbar irritiert: Er schwitzt und ist blass im Gesicht.[51] Dann, während der zweiten Hälfte

---

[48] So ist zweimal von ihren „seltsamen Augen" (ebd., S. 102, 107) die Rede, außerdem spricht sie „seltsam" (ebd., S. 108) bzw. in einer „seltsam stillen Art" (ebd., S. 110).

[49] Ebd., S. 107–108. Vgl. dazu Hannelore Mundt: „Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann's Work", in: Herbert Lehnert und Eva Wessell (Hrsg.): *A Companion to the Works of Thomas Mann*, Rochester und New York 2004, S. 271–295, hier: S. 274.

[50] Vgl. Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner", S. 167.

[51] Vgl. Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 100.

der Aufführung „geschah es, daß Frau von Rinnlingen sich ihren Fächer entgleiten ließ“.[52] Unabhängig davon, ob sie dies absichtlich tut oder nicht, ist so der Rahmen für ein klassisches amouröses Motiv gesetzt: Lässt eine Frau ihren Fächer oder Handschuh fallen, dient das traditionell dazu, auf diskrete Weise eine Berührung mit einem Mann zu ermöglichen. Zugleich ist dieses Szenario gebunden an patriarchale Handlungsmuster, denn die Etikette zwingt den Mann dazu, den ‚verlorenen‘ Gegenstand aufzuheben.[53] Dass Friedemann sich dieser Rollenerwartung gemäß verhalten will, Gerda diese Erwartung aber durchkreuzt, führt nun zu einer entscheidenden Szene der Erzählung.[54] Denn beide bücken sich gleichzeitig nach dem Fächer, sodass Friedemann ihr ganz nahekommt und „einen Augenblick den warmen Duft ihrer Brust atmen“[55] muss. Gerda hingegen ergreift den Fächer, bevor Friedemann dies tun kann, und dankt ihm „mit einem Lächeln, das spöttisch war“.[56]

Auch in den zahlreich geschilderten Blicken scheitert Friedemanns Versuch, in der Interaktion mit Gerda seine Männlichkeit zu repräsentieren, daran, dass sie sich über Rollenerwartungen hinwegsetzt. Mehrere Male schaut Gerda ihn scharf und eindringlich an,[57] in der Oper lässt sie ihren Blick gar so lang auf ihm ruhen, „bis er selbst, bezwungen und gedemütigt, die Augen niederschlug“.[58] Diese Blicke empfindet Friedemann jedes Mal als tiefe Demütigung, die in ihm einen ‚süßen‘, ‚wollüstigen‘ Zorn weckt.[59] In einem inneren Monolog Friedemanns, in dem er an das ‚Blickduell‘ zurückdenkt, offenbart sich der Grund für seinen Zorn: „Wie sie ihn angesehen hatte! Wie? Sie hatte ihn gezwungen, die Augen niederzuschlagen? Sie hatte ihn mit ihrem Blick gedemütigt? War sie nicht eine Frau und er ein Mann?“[60] Gerda macht ihn mit ihrem forschenden Blick zum passiven Blickobjekt und kehrt das Geschlechterverhältnis damit symbolisch um.

Das patriarchale Machtverhältnis scheint in all diesen Szenen invertiert zu sein. Eine genauere Analyse aber zeigt, dass dieser Eindruck täuscht. Dies zeigt sich gerade an den Blicken: Schon bei ihrer ersten Begegnung sieht Friedemann Gerda „groß und aufmerksam“[61] an, während sie beiseite schaut. Sie selbst erzählt Friedemann, dass sie sich in der Stadt beobachtet fühlt.[62] Und beim Empfang der von Rinnlingens sind „seine großen Augen ohne

---

52 Ebd., S. 101.

53 Vgl. Irmela von der Lühe: „‚Die Amme hatte die Schuld‘: Der kleine Herr Friedemann und das erzählerische Frühwerk Thomas Manns“, in: Thomas Sprecher (Hrsg.): *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo: Die Davoser Literaturtage 2004*, Frankfurt am Main 2005, S. 33–48, hier: S. 38.

54 Der personalen Erzählperspektive gemäß ließe sich annehmen, dass Gerda diese Situation aus Bösartigkeit absichtlich herbeiführt, um Friedemann zu demütigen und zu verspotten. Ob jedoch die Aussage des Erzählers, die ein vorsätzliches Handeln Gerdas suggeriert, zuverlässig ist, bleibt fraglich.

55 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann“, S. 101.

56 Ebd.

57 Vgl. ebd., S. 101, S. 107.

58 Ebd., S. 101.

59 Dass der Hass „wollüstig“ (ebd., S. 102, 118), der Zorn „süßlich“ (ebd., S. 101) ist, weist darauf hin, dass die (imaginierte) Entmachtung auch lustvoll ist. Freud erklärt, dass masochistische Phantasien „die Person in eine für die Weiblichkeit charakteristische Situation versetzen […]“ (Sigmund Freud: „Das ökonomische Problem des Masochismus“, in: ders.: *Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es: Und andere Werke aus den Jahren 1920–1924*, Gesammelte Werke, Band XIII, 3. Auflage, London 1955 [[1]1940], S. 371–386, hier: S. 374). Allerdings soll und kann an dieser Stelle keine umfassende psychoanalytische Deutung Friedemanns geleistet werden.

60 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann“, S. 102.

61 Ebd., S. 97.

62 Vgl. ebd., S. 109.

Unterlaß auf Frau von Rinnlingen gerichtet",[63] während sie sich unterhält. Dass Friedemann sich aber gerade in dieser Situation zugleich von ihr beobachtet fühlt[64] und dass er an anderer Stelle ihren ‚grausamen Blick' auch in ihrer Abwesenheit auf sich liegen zu spüren meint,[65] zieht die Zuverlässigkeit seiner Perspektive in Zweifel.

Eine Analyse der Erzählsituation, wie sie etwa Jens Ole Schneider vorgenommen hat,[66] kann diesen Eindruck bestätigen: Denn die „Klassifizierungen der auftretenden Figuren" werden überwiegend nicht von einem nullfokalisierten, heterodiegetischen Erzähler vorgenommen, sondern werden „lediglich durch die fiktiven Figuren selbst geäußert".[67] Das gilt, wie bereits erwähnt, insbesondere für Gerda von Rinnlingen, deren Verhalten und Wirkung fast ausschließlich aus Friedemanns Perspektive geschildert wird, vorzugsweise in inneren Monologen. Zudem ist der Erzähler keineswegs auktorial, sondern insbesondere bei den Begegnungen zwischen Gerda und Friedemann personal fokalisiert: Die Interaktionen zwischen den beiden Figuren sowie die räumlichen und situativen Kontexte, in denen diese Interaktionen stattfinden, werden sämtlich aus Friedemanns Perspektive geschildert.[68] Somit deutet vieles darauf hin, dass Friedemanns Eindruck, von Gerda vorsätzlich und aus sadistischen Motiven heraus verführt zu werden, vorrangig seiner subjektiven Wahrnehmung entspricht. Erst aus seiner Perspektive, unter seinen *männlichen* Blicken, wird Gerda überhaupt zu einer *Femme fatale*.[69]

Bemerkenswert ist demzufolge, dass die Wahrnehmung Gerdas als eine sadistische, dämonische, grausame Frau nahezu ausschließlich auf aus Friedemanns Perspektive gedeuteten *nonverbalen* und *paraverbalen* Aspekten der Kommunikation beruhen, vor allem in Bezug auf ihre Blicke und Gesten. Die *verbale* Kommunikation hingegen zeichnet ein weniger eindeutiges Bild von ihr. Gerda äußert Interesse für Friedemann und sein Befinden, spricht ihm gegenüber vertrauensvoll und offenherzig in einem „leise[n], nachdenkliche[n] und sanfte[n] Ton".[70] Im Gegensatz zu allen anderen Menschen, die sich Friedemann gegenüber befangen oder mit aufgesetzter Freundlichkeit verhalten und in ihm bloß einen „unglückliche[n] Krüppel"[71] sehen,[72] scheint Gerda ihn – bewertet man bloß ihre wörtlich wiedergegebenen Äußerungen – zunächst unabhängig von seiner Beeinträchtigung ernst zu nehmen. Friedemann hingegen spricht zu Gerda nur auf eine förmliche und distanzierte Weise – etwa, wenn er auf ihren Vorschlag, gemeinsam Musik zu machen, antwortet: „Ich stehe der gnädi-

---

63 Ebd., S. 115.

64 Es heißt: „[…] ohne ihn anzublicken, als ob sie ihn während der ganzen Zeit heimlich beobachtet hatte, schritt sie auf ihn zu" (ebd., S. 115).

65 „Lag nicht noch immer ihr Blick auf ihm? Aber nicht wie zuletzt, leer und ohne Ausdruck, sondern wie vorher, mit dieser zitternden Grausamkeit, nachdem sie eben noch in jener seltsam stillen Art zu ihm gesprochen hatte?" (ebd., S. 110).

66 Vgl. Jens Ole Schneider: „‚Ich will euch Wahrheiten in die Ohren schreien.' Anthropologischer Wissensanspruch und narrative Wissensproblematisierung in Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* und *Der Weg zum Friedhof*", in: *Scientia Poetica: Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*, Jg. 18 (2014), H. 1, S. 103–135.

67 Ebd., S. 117.

68 Besonders deutlich wird dies bei Friedemanns Besuch bei Gerda, vgl. ebd., S. 106–110.

69 Diesen projektiven Charakter des *Femme-fatale*-Typus generell betont auch Hilmes: „Nur unter der Herrschaft des männlichen Blicks vermag die *Femme fatale* ihre Macht zu entfalten" (Hilmes: *Die Femme fatale*, S. XIV).

70 Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 117.

71 Ebd., S. 92.

72 Vgl. ebd., S. 90.

gen Frau mit Vergnügen zur Verfügung".[73] Häufig schweigt er auf ihre Fragen oder Bemerkungen hin (mehrmals heißt es „er antwortete nicht"[74]) und schlägt somit ihre Gesprächsangebote aus. Sein stammelndes ‚Liebesbekenntnis' am Schluss ist symptomatisch für diese Sprachlosigkeit: „Sie wissen es ja ... Laß mich ... Ich kann nicht mehr ... Mein Gott ... Mein Gott ...".[75]

Schon bevor er diese Worte spricht, ist Friedemann vor Gerda zu Boden und auf die Knie gesunken. Dass sie ihn in dieser Situation verächtlich lachend von sich stößt, wird häufig zum endgültigen Beweis dafür erklärt, dass sie eine *Femme fatale* sei.[76] Ignoriert wird dabei, dass sich Friedemann in dieser Szene nicht nur ihr gegenüber erniedrigt, sondern sie zugleich auf offensive Weise körperlich bedrängt, indem er „sein Gesicht in ihren Schoß drückt".[77] Es mag somit die in dieser Nötigung zum Ausdruck kommende Respektlosigkeit sein, die Gerdas Verachtung hervorruft. Durch die Unzuverlässigkeit und Beschränktheit der Erzählperspektive stellt sich außerdem die Frage, ob ihr Lachen überhaupt ‚verächtlich' ist, oder ob es nicht eher ihrer Nervosität oder Unsicherheit entspringt.

Krisenhafte Geschlechterordnung – Die ‚Feminisierung des Subjekts' in der Moderne

Die Analyse hat gezeigt, dass die Interpretation Gerdas als *Femme fatale* und die damit einhergehende dichotome Konstruktion von weiblicher Täterin und männlichem Opfer, die in der Rezeption lange vorherrschend war und auch heute noch verbreitet ist, der Komplexität und Ambivalenz des Geschlechterverhältnisses in der Novelle nicht gerecht wird, wenngleich es sich bei Friedemann um einen schwachen, marginalisierten Mann und bei Gerda um eine starke, emanzipierte Frau handelt. In diesem Zusammenhang scheint es zunächst so, als seien die Schuldigen an Friedemanns Unglück schnell ausgemacht – eine Frau trägt die Schuld für seine Behinderung, eine andere Frau ist verantwortlich für seinen Suizid.[78] Doch diese Deutung ist, wie im vorliegenden Beitrag herausgearbeitet werden konnte, verkürzt und muss relativiert werden. Stellt man die Handlung der Novelle in den Kontext der damaligen Männlichkeitsdiskurse und legt man der Deutung des Geschlechterkonflikts nicht primär Gerdas vermeintliche Handlungsmotive (über die, wie bereits dargelegt, nur bedingt Aussagen getroffen werden können), sondern eine Analyse des Machtverhältnisses zwischen ihr und Friedemann innerhalb der fragilen Geschlechterordnung zugrunde, ergibt sich ein sehr viel komplexeres Bild: Als emanzipierte Frau weigert sich Gerda, die ihr als Frau zugeschriebene

---

[73] Ebd., S. 108.

[74] Ebd., S. 108, 116.

[75] Ebd., S. 118. Zum Zusammenhang von Sprachkrise und Krise der Männlichkeit vgl. Stefanie von Schnurbein: *Krisen der Männlichkeit: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*, Göttingen 2001.

[76] Vgl. etwa Walter Schönau, der zu dieser Szene in seiner ansonsten sehr hellsichtigen psychoanalytisch fundierten Studie schreibt: „Gerda lacht Friedemann aus und entlarvt damit die von ihr gezeigte Sympathie mit dem verwachsenen Freund als Eigennutz oder als Machtwillen." (Walter Schönau: „Thomas Manns Novelle ‚Der kleine Herr Friedemann'", in: *Freie Assoziation*, Jg. 2 (1999), H. 3, S. 343–358, hier: S. 346); Julia Schöll, die die letzte Szene der Novelle folgendermaßen kommentiert: „Durch die Klarheit, mit der die Erzählinstanz den Vorgang schildert, tritt die Grausamkeit der Frau umso deutlicher zutage." (Schöll: *Einführung*, S. 46); und Holger Rudloff, demzufolge Gerda erst in diesem Moment „zu einer grausamen Frau, zu einer *femme fatale* [Herv. i. O.]" werde (Rudloff: *Pelzdamen*, S. 72).

[77] Mann: „Der Kleine Herr Friedemann", S. 118.

[78] Vgl. Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner", S. 162.

Rolle zu erfüllen, und „usurpiert die männliche Rolle“.[79] Friedemann wird dadurch in seiner ohnehin prekären Männlichkeit verunsichert – und das, wo für ihn die (Über-)Affirmation seiner Männlichkeit die einzige Möglichkeit darstellt, sich als autonomes Subjekt zu konstituieren. Auch die Leidenschaft, die Gerda in ihm weckt, stellt seine mit großen Opfern erkaufte männliche Autonomie in Frage: Durch sie wird der ‚Panzer‘, den er mit Mühe gegen die Bedrohung seiner Autonomie errichtet hat, gegen seinen Willen aufgebrochen. Dieser ‚Angriff‘ auf seinen ohnehin prekären Subjektstatus löst in Friedemann Wut aus, sodass sein Verhältnis zu Gerda wesentlich durch Ambivalenz geprägt ist, durch die Gleichzeitigkeit von Liebe und Hass.

Das Bild von Friedemann als Opfer und Gerda als Täterin wird zudem dadurch in Frage gestellt, dass die Erzählperspektive weniger auktorial ist, als der ironisch-distanzierte Ton des Erzählers es bisweilen suggeriert. Insbesondere die handlungsleitenden Motive Gerdas bleiben „ganz oder doch bis auf ihre ‚Nervosität‘ und auf ihre ‚merkwürdigsten Zustände‘ im Dunkeln“.[80] Dahingehende Zuschreibungen wie Sadismus oder Grausamkeit erweisen sich als personal fokalisiert und daher unzuverlässig. Jens Ewen konstatiert: „Wegen dieser narrativen Perspektivierung ist es letztlich eine Interpretationsfrage, ob die Bewertung ihres Verhaltens allein Friedemanns Deutung geschuldet ist.“[81] Indem apodiktische oder scheinbar auktoriale Aussagen narrativ unterlaufen werden, fordert der Text eine Infragestellung der in diesen Aussagen artikulierten hegemonial männlichen Perspektive jedenfalls geradezu heraus.[82] Berücksichtigt man vor diesem Hintergrund die Ambivalenz des Verhältnisses von Friedemann zu Gerda und den projektiven Charakter des Typus der *Femme fatale*, liegt die These nahe, dass die scheinbar unverständlichen Widersprüche in Gerdas Verhalten primär ein Produkt projektiver Zuschreibungen des zwischen Hass und Liebe, Angst und Begehren schwankenden Friedemann sind.

Abschließend möchte ich noch kurz die Figurenebene verlassen und zu einer ideen- und sozialgeschichtlichen Einordnung der Analyseergebnisse kommen. In Orientierung an Elsaghes sozialhistorischer Deutung der frühen Erzählungen Manns kann die Gestaltung des Geschlechterkonflikts in der Novelle als Ausdruck einer Krise der Geschlechterordnung und als Teil eines allgemeinen Krisenbewusstseins im europäischen Bürgertum um 1900 verstanden werden.[83] In diesem Zeitraum vollzieht sich, wie Cornelia Klinger anmerkt, ein „entscheidender Einschnitt im Männlichkeitsdiskurs“,[84] den man als ‚Krise der Männlichkeit‘ fassen kann. Während um 1800 insbesondere der Weiblichkeitsdiskurs einen starken Wandel erlebt hat, ist die Zeit um 1900 – nach einer Ära der „Restauration bzw. der Konsolidierung bürgerlicher Herrschaft“ im 19. Jahrhundert – geprägt von einer Krise patriarchaler Strukturen.[85] Entscheidend dafür ist, dass gesellschaftliche Entwicklungen ebenso wie neue naturwissenschaftliche Erkenntnisse, philosophische und politische Strömungen das ausschließlich

---

79 Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner“, S. 168.

80 Ebd., S. 164.

81 Jens Ewen: „Der Kleine Herr Friedemann (1897)“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 94–97, hier: S. 95.

82 Vgl. Wolf: „Männerbilder / Frauenbilder“, S. 323.

83 Vgl. Elsaghe: „Konzeptionen von Männlichkeit“.

84 Cornelia Klinger: „Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie: Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert“, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.): *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld 2008, S. 25–35, hier: S. 32.

85 Ebd.

männlich gedachte ‚universale Vernunftsubjekt' infrage stellen:

> Aus dem autonomen und souveränen Subjekt wird das kontingente Individuum, das durch Körper und Gefühl definiert und determiniert ist. Dieser Übergang vom universalen Subjekt zum partikularen Individuum kann als Verleiblichung und Verweiblichung, als Individualisierung und Feminisierung des Subjekts aufgefasst werden.[86]

Diese „Feminisierung des Subjekts" findet nun auch noch zeitgleich mit der „Subjektwerdung der Frau"[87] statt, also mit dem zunehmenden Erfolg der Bewegungen für die Frauenemanzipation. Die Konjunktur des Frauentypus der *Femme fatale* am Ende des 19. Jahrhunderts ist Ausdruck der männlichen Angst, die diese Entwicklung auslöst, und stellt zugleich den Versuch dar, die Frau in ein Schema zu bändigen und damit die männliche Herrschaft wieder zu stabilisieren.[88] Die ‚Vernichtung' Friede*mann*s durch eine starke Frauenfigur spiegelt eine „bürgerliche Existenzangst"[89] angesichts der Dynamik der beginnenden Moderne wider, wie Elsaghe in Bezug auf das Frühwerk Manns im Allgemeinen schreibt – einer *hegemonial männlichen* Existenzangst, wäre hinzuzufügen.

Denn das komplexe Verhältnis zwischen Friedemann und Gerda von Rinnlingen, und hier insbesondere Friedemanns ambivalente Hassliebe, lässt sich – so meine abschließende, bewusst spekulative These – als Ausdruck für ein widersprüchlicheres Verhältnis zur Moderne verstehen. Auch wenn Gerda von Rinnlingen als Offiziersgattin aus Berlin den preußischen Adel, also die maßgebende Schicht im deutschen Kaiserreich repräsentiert und daher kaum als Verkörperung *der* Moderne gelten kann, steht sie als selbstbewusste Frau doch für ein modernes oder modernisiertes Geschlechterverhältnis und für die Emanzipation von tradierten (Geschlechter-)Normen. In dieser *symbolischen* Bedeutung Gerdas liegt der Ursprung der ambivalenten Gefühle – des Begehrens wie der Angst, der Liebe wie des Hasses –, die Friedemanns Verhältnis zu ihr prägen. Einerseits nämlich vertritt Friedemann als männlicher Angehöriger des Bürgertums die streng patriarchale Geschlechterordnung des 19. Jahrhunderts, die ihm trotz seines Status als gesellschaftlicher Außenseiter eine ‚patriarchale Dividende' garantiert. Seine Angst vor Gerda und der Hass auf sie ließen sich daher auf die Angst vor der Auflösung des patriarchalen Geschlechterverhältnisses zurückführen, also vor dem Verlust von Macht und Sicherheit. Andererseits leidet Friedemann als *marginalisierter Mann* an dieser Geschlechterordnung, an ihren Anforderungen und Normen sowie an den von ihr produzierten Ausschlüssen. Und so richtet sich sein Begehren auch deshalb auf Gerda, weil er in ihr, die tradierte Normen selbstbewusst überschreitet und sich gesellschaftlichen Erwartungen nicht beugt, das moderne Versprechen einer anderen, egalitären Gesellschaft aufscheinen sieht: einer Welt ohne den Zwang, sich als Mann entlang eines Ideals soldatischer Härte zuzurichten, einer Welt, in der Schwäche kein Stigma ist und Abweichung nicht zu Ausgrenzung und Diskriminierung führt.

---

86 Ebd., S. 30.
87 Ebd.
88 Vgl. Hilmes: *Die Femme fatale*, S. XIV.
89 Elsaghe: „Die kleinen Herren Friedemänner", S. 176.

LITERATURVERZEICHNIS

Brändli, Sabina: „‚Sie rauchen wie ein Mann, Madame‘: Zur Ikonographie der rauchenden Frau im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Thomas Hengartner und Christoph Maria Merki (Hrsg.): *Tabakfragen: Rauchen aus kulturwissenschaftlicher Sicht*, Zürich 1996, S. 83–109.

Connell, Raewyn: *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2015 ([1]1999).

Elsaghe, Yahya: „Die kleinen Herren Friedemänner: Familie und Geschlecht in Thomas Manns frühesten Erzählungen“, in: Christine Kanz (Hrsg.): *Zerreissproben / Double Bind: Familie und Geschlecht in der deutschen Literatur des 18. und des 19. Jahrhunderts*, Bern 2007, S. 159–180.

Elsaghe, Yahya: „Konzeptionen von Männlichkeit und ihre sozialgeschichtliche Interpretierbarkeit in Thomas Manns frühesten Erzählungen: eine Fallstudie zum *Kleinen Herrn Friedemann* und seiner Rezeptionsgeschichte“, in: Thomas Wortmann und Sebastian Zilles (Hrsg.): *Homme fragile: Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg 2016, S. 65–84.

Ewen, Jens: „Der Kleine Herr Friedemann (1897)“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 94–97.

Freud, Sigmund: „Das ökonomische Problem des Masochismus“, in: ders.: *Jenseits des Lustprinzips / Massenpsychologie und Ich-Analyse / Das Ich und das Es: Und andere Werke aus den Jahren 1920–1924*, Gesammelte Werke, Band XIII, 3. Auflage, London 1955 ([1]1940), S. 371–386.

Frevert, Ute: „Das Militär als Schule der Männlichkeiten“, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.): *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld 2008, S. 57–75.

Hilmes, Carola: *Die Femme Fatale: Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*, Stuttgart 1990.

Hofmann, Alois: „Dostojewskij und Thomas Manns erste Novellensammlung“, in: Georg Wenzel (Hrsg.): *Betrachtungen und Überblicke zum Werk Thomas Manns*, Berlin und Weimar 1966, S. 169–189.

Klinger, Cornelia: „Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie: Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert“, in: Ulrike Brunotte und Rainer Herrn (Hrsg.): *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*, Bielefeld 2008, S. 25–35.

Kurwinkel, Tobias: *Apollinisches Außenseitertum: Konfigurationen von Thomas Manns „Grundmotiv“ in Erzähltexten und Filmadaptionen des Frühwerks*, Würzburg 2011.

Lange-Kirchheim, Astrid: „Maskerade und Performanz: vom Stigma zur Provokation der Geschlechterordnung. Thomas Manns ‚Der kleine Herr Friedemann‘ und ‚Luischen‘“, in: Stefan Börnchen und Claudia Liebrand (Hrsg.): *Apokrypher Avantgardismus: Thomas Mann und die Klassische Moderne*, München 2008, S. 187–224.

Lühe, Irmela von der: „‚Die Amme hatte die Schuld‘: Der kleine Herr Friedemann und das erzählerische Frühwerk Thomas Manns“, in: Thomas Sprecher (Hrsg.): *Liebe und Tod – in Venedig und anderswo: Die Davoser Literaturtage 2004*, Frankfurt am Main 2005, S. 33–48.

Mann, Thomas: „Der Kleine Herr Friedemann“, in: ders.: *Frühe Erzählungen, 1893–1912*,

große kommentierte Frankfurter Ausgabe, Band 2, 1, herausgegeben von Terence J. Reed, Frankfurt am Main 2004, S. 87–119.

Meuser, Michael und Ursula Müller: „Männlichkeiten in Gesellschaft: Zum Geleit“, in: Raewyn Connell: *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*, 4. durchgesehene und erweiterte Auflage, Wiesbaden 2015 ([1]1999), S. 9–20.

Mundt, Hannelore: „Female Identities and Autobiographical Impulses in Thomas Mann’s Work“, in: Herbert Lehnert und Eva Wessell (Hrsg.): *A Companion to the Works of Thomas Mann*, Rochester und New York 2004, S. 271–295.

Rasch, Wolfdietrich: *Die literarische Décadence um 1900*, München 1986.

Rudloff, Holger: *Pelzdamen: Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*, Frankfurt am Main 1994.

Schneider, Jens Ole: „‚Ich will euch Wahrheiten in die Ohren schreien.‘ Anthropologischer Wissensanspruch und narrative Wissensproblematisierung in Thomas Manns *Der kleine Herr Friedemann* und *Der Weg zum Friedhof*“, in: *Scientia Poetica: Jahrbuch für Geschichte der Literatur und der Wissenschaften*, Jg. 18 (2014), H. 1, S. 103–135.

Schnurbein, Stefanie von: *Krisen der Männlichkeit: Schreiben und Geschlechterdiskurs in skandinavischen Romanen seit 1890*, Göttingen 2001.

Schöll, Julia: *Einführung in das Werk Thomas Manns*, Darmstadt 2013.

Schönau, Walter: „Thomas Manns Novelle ‚Der kleine Herr Friedemann‘“, in: *Freie Assoziation*, Jg. 2 (1999), H. 3, S. 343–358.

Tholen, Toni: „Deutschsprachige Literatur“, in: Stefan Horlacher, Bettina Jansen und Wieland Schwanebeck (Hrsg.): *Männlichkeit: Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2016, S. 270–287.

Totzke, Ariane: „Liebe und Erotik“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 320–322.

Wolf, Benedikt: „Männerbilder / Frauenbilder“, in: Andreas Blödorn und Friedhelm Marx (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2015, S. 322–324.

Wortmann, Thomas und Sebastian Zilles (Hrsg.): *Homme fragile: Männlichkeitsentwürfe in den Texten von Heinrich und Thomas Mann*, Würzburg 2016.

IV. ANNKATRIN BUCHEN (Paderborn)

„Wenn es aber... bei mir anders wäre?“ Geschlechter-Rollen-Spiele und alternative Rollenentwürfe in Arthur Schnitzlers *Reigen*

Zirkulärer Partnertausch, wechselnde Sexualkontakte und die im Stück repräsentierten Geschlechterrollen im Rahmen eines bürgerlichen Ehe- und Sexualitätsdiskurses um die Jahrhundertwende sorgten in ihrer Darstellung in Arthur Schnitzlers *Reigen* nach der ersten Veröffentlichung 1903 und der Aufführung einzelner Szenen für einen Skandal. Die Uraufführung im Jahr 1920 in Berlin zog ferner einen Prozess wegen Unzucht und Erregung öffentlichen Ärgernisses nach sich. Der „zeitgenössisch diffamierte“[1] Liebesreigen Schnitzlers, so die Grundannahme der folgenden Überlegungen, traf das empfindliche Zentrum eines sich in der Krise befindenden bürgerlichen Liebes- bzw. Sexualitätsdiskurses des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Schnitzler gelang eine enthüllende Beobachtung des Umgangs mit Sexualität in Wechselwirkung mit verschiedenen (typologisierten) Entwürfen von Weiblichkeit und Männlichkeit, deren Lektüre bis heute, besonders unter der Perspektive eines gendertheoretischen Zugriffs, virulent erscheint.

Dieser Aufsatz geht der Frage nach, ob und wie Arthur Schnitzler im *Reigen* das zur Zeit der Jahrhundertwende vorhandene (minoritäre) weibliche Rollenbild – in Abgrenzung und Abwertung zum männlichen Geschlecht – problematisiert und welche alternativen Rollenentwürfe von Weiblichkeit und Männlichkeit er den zeitgenössischen Geschlechterrollen gegenüberstellt. In diesem Sinne werden im Folgenden erstens der Kontext eines sich formierenden Sexualitäts- und Geschlechterdiskurses der Zeit um 1900 skizziert sowie das daraus resultierende Spannungsfeld zwischen vorherrschenden Konzepten von Weiblichkeit und Männlichkeit sowie aufkommenden alternativen Rollenentwürfen in den Blick genommen. Dies wird zweitens anhand des Zusammenhangs zwischen Sprache und Sexualität bzw. anhand sprachlicher Performation von (Geschlechter-)Rollen in dem Stück näher herausgearbeitet. Drittens werden mittels exemplarischer Figuren die im *Reigen* aufgeworfenen Geschlechterrollen näher analysiert. Dabei wird in Bezug auf die weiblichen Figuren zunächst die Erfüllung zeitgenössischer Rollenerwartungen und in Abgrenzung dazu die Subversion dieser Rollenentwürfe skizziert. Anschließend wird die Auswirkung der Geschlechter-Rollen-Spiele der Frauenfiguren auf die im *Reigen* modellierten Männerfiguren, gemäß einer Vorführung und Untergrabung männlicher Rollenbilder der Zeit, umrissen.

Jahrhundertwende und Sexualitätsdiskurs

Zur Kontextualisierung des Schnitzler’schen *Reigen* und des hierin abgebildeten Geschlechterdiskurses sei zunächst der zeitgeschichtliche Horizont der Jahrhundertwende kurz skizziert: Schnitzlers Zeitgenossen sahen sich mit der Modernisierung und Urbanisierung der Lebenswelt in Folge der zweiten Industriellen Revolution, der Entwicklung der ‚neuen Medien‘ wie

[1] Cornelia Fischer: „Arthur Schnitzler: *Reigen: Zehn Dialoge*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 14 (Ror – Sez), 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2009 ([1]1972), S. 588–589.

Photographie und Kino sowie mit sozialen Wandlungsphänomenen konfrontiert. Letztere betrafen neben dem Ausbau von (Sport-)Vereinen zu Massenorganisationen sowie der Erfindung von Freizeit und den dazugehörigen Freizeitvergnügungen (Sport, Kino, Tanz, Reisen) vor allem Entwicklungen bezüglich der Geschlechterverhältnisse. Dies wird insbesondere mit Blick auf die Rolle der Frau, dem Wandel von Familienkonzeptionen sowie einen breit geführten Sexualitätsdiskurs virulent. Dabei war die Gesellschaft jener Zeit von einer Doppelmoral geprägt: äußerlich prüde, das Sexuelle streng unterdrückend, lässt sich eine innerlich bzw. heimlich „erotisiert[e] Gesellschaft"[2] erkennen. Zum Ausdruck kommt dies sowohl in der künstlerischen Manifestation von Sexualität, beispielsweise innerhalb der teilsweise anonym veröffentlichten literarischen Werke mit frivolem bis hin zu pornografischem Inhalt,[3] als auch in der breiten Rezeption sexualwissenschaftlicher Schriften wie Richard von Krafft-Ebings *Psychopathia sexualis* oder Otto Weiningers misogynem und rassenideologischem Werk *Geschlecht und Charakter*. Sexualität stand demnach im Spannungsfeld von Unterdrückung und Befreiung. Die Thematisierung von Sexualität, Lust und Begierde war allgegenwärtig, unterlag jedoch weiterhin strengen Verboten und Beschränkungen. Dies zeigen unter anderem auch die zeitgenössische Rezeption und der Skandal um die Veröffentlichung und Aufführung des *Reigen*. Für die Lektüre des Schniztler'schen *Reigen* in Bezug auf die Repräsentation von Geschlechterrollen lohnt sich ein Blick auf die Ausführungen Krafft-Ebings zu der vorausgesetzten Norm des Sexus.

Der Sexualwissenschaftler bindet den Sexus und die befriedigende Ausübung von Sexualität an die Liebe, die wiederum an eine dauerhafte Verbindung, im Sinne einer psychischen und intimen Gemeinschaft der liebenden Personen, gebunden ist. Somit wird die bürgerliche Ehe als Naturform des Sexus festgelegt.[4] Den Geschlechtern kommen dabei laut Krafft-Ebing differente naturgegebene Charaktereigenschaften zu: Dem Mann wird „ein lebhafteres geschlechtliches Bedürfnis"[5] zugeschrieben, ohne dass dieses naturgegebene Verhalten gänzlich seine Psyche bestimmen würde. Konträr dazu habe die Frau ein geringeres sinnliches Verlangen. Ferner richte sich das geschlechtliche Bedürfnis der Frau innerhalb der Liebe eher auf eine seelische Verbundenheit, denn auf den Geschlechtsakt und wandle sich schließlich nach der Geburt von Kindern völlig in einen Mutter- und Familieninstinkt, der das sinnliche Bedürfnis verschwinden lässt.[6] Jedoch, so stellt Krafft-Ebing weiter heraus, „macht sich im Bewusstsein des Weibes das sexuelle Gebiet mehr geltend als in dem des Mannes".[7] Zeitgenössisch entsteht im gesellschaftlichen Kontext auch die Angst vor der weiblichen Sexualität im

---

2 Marianne Fischer: *Erotische Literatur vor Gericht: Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*, Wien 2003, S. 5.

3 Beispielsweise die Felix Salten zugeschriebenen Erzählungen „Josefine Mutzenbacher: Die Geschichte einer Wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt" (1906) und „Bekenntnisse einer Prinzessin" (1907). Vgl. Andre Schwarz: *Lustvolles Schweigen und Enthüllen: Eine Poetik der Darstellung sexuellen Handelns in der Literatur der Wiener Moderne*, Marburg 2012, S. 20.

4 Vgl. Horst Thomé: „Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende", in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft 138, 139 (*Arthur Schnitzler*), herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, April 1998, S. 102–113, hier: S. 104.

5 Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis: Eine klinisch-forensische Studie*, herausgegeben von Georges Batailles, München 1984 [Stuttgart [1]1886], S. 9–10.

6 Vgl. Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 10 sowie Thomé: „*Reigen* und Sexualanthropologie", S. 105.

7 Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 10.

Sinne einer Furcht des Mannes vor dem ‚Fremden' der Frau.[8] Dies gipfelt in der binären Zuschreibung der Frau zwischen Hure und Heiliger bzw. Mutter.

Die zeitgenössisch exzessive Beschäftigung mit der Sexualität wird als Folge der gesellschaftlichen Tabuisierung des Sexus reflektiert. Besonders die Psychoanalyse (Freud) untersuchte in diesem Zusammenhang die der Repression unterliegende, aber stets durchbrechende Triebhaftigkeit der Menschen und die in Folge dessen entstehenden psychischen Störungen. In Übertragung des oben skizzierten medizinischen und psychologischen Sexualitätsdiskurses auf den künstlerischen Diskurs, auf den sich der vorliegende Beitrag vorzugsweise konzentriert, kommt der Literatur dabei die Funktion eines Experimentierfeldes für die Problematisierung von (geschlechtlichen) Normen und Rollenbildern sowie für die Erprobung alternativer Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit zu.[9] Stellvertretend für die von der Norm abweichenden Rollenbilder entstehen in jener Zeit in den Künsten im Allgemeinen und der Literatur im Speziellen Typisierungen der Frau als „femme fatale", „femme fragile" oder auch „femme enfant".[10] Analog dazu werden ebenfalls von der Norm abweichende männliche Rollenbilder wie der Dandy, der Flaneur, der kindliche Exot oder der Hochstapler entworfen.[11]

Dies lässt sich als Indiz für die tiefgreifenden kulturellen Wandlungsprozesse in Bezug auf die Geschlechterentwürfe und deren Verhältnis zueinander deuten. Um einen konkreteren Eindruck der Problematisierung von Geschlechterverhältnissen und -konflikten sowie von der möglichen Erprobung neuer Geschlechterrollen zu gewinnen, wird im Folgenden der Schnitzler'sche *Reigen* aus der Perspektive der Performanz von Weiblichkeit und Männlichkeit im Kontext von Körperlichkeit und Sexualität analysiert. Es soll nachvollzogen werden, ob und wie Schnitzler im Sinne einer ‚Versuchsreihe', einer ‚Verhaltensstudie' die historischen Gegebenheiten der Epoche reflektiert, problematisiert und unter Umständen unterläuft.

Zirkularität, Sprache und Geschlechterrollen in Arthur Schnitzlers *Reigen*

Zunächst seien der Aufbau und die Handlung des Schnitzler'schen *Reigen*[12] in aller Kürze skizziert: der *Reigen* bildet eine Folge von zehn Szenen. Die Konzeption des Stückes entspricht nicht der pyramidalen Bauform des klassischen Dramas, sondern orientiert sich in seiner (vermeintlich) kreisförmigen Anlage eher an der zeitgenössisch populären und eher

---

8 Zum Hysterie-Diskurs der Jahrhundertwende vgl. überblicksartig Franziska Schößler: *Einführung in die Gender Studies*, Berlin 2008, v.a. Kapitel 3.1 sowie besonders in Hinblick auf die zeitgenössische Geschlechterordnung: Regina Schaps: *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main 1992; Dorion Weickmann: *Rebellion der Sinne: Hysterie – ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920)*, Frankfurt am Main 1997 und Silvia Kronberger: *Die unerhörten Töchter: Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Innsbruck 2002.

9 Vgl. Dorothee Kimmich und Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt 2006, S. 60.

10 Zu den zeitgenössischen Rollenbildern bzw. Typisierungen von Weiblichkeit vgl. einschlägig Stephanie Catani: *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg 2005.

11 Vgl. Kimmich, Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 62.

12 Arthur Schnitzler: *Reigen: Zehn Dialoge*, herausgegeben von Michael Scheffel, Stuttgart 2002, S. 12.

offenen Form des Einakters und des Einakterzyklus.[13] So ergibt sich für die Szenenreihe ein gewisser Ausschnittcharakter, da eine potentiell unendliche Weiterführung und Wiederholung der Szenen und ihrer Konstellationen möglich wäre. Kompositorisch ergibt sich daraus keine fortführende Handlung, sondern die Szenen werden durch die auftretenden Figuren miteinander verknüpft. Im Sinne eines AB-BC-CD-DE (usw.) Schemas kommen in jeder Szene eine Frau und ein Mann zusammen, wobei jeweils einer der beiden in der vorherigen Sequenz bereits mit einem anderen Partner gezeigt wurde und der andere dann in der folgenden Szene mit einem nächsten Partner zusammentrifft. Die Andeutung einer potentiell unendlichen Fortsetzung der Zusammenkünfte verweist auf die (graduelle) Austauschbarkeit der beteiligten Figuren und eine beliebige Wiederholbarkeit der sexuellen Verbindungen.

Die Figuren im *Reigen* bilden dabei die Skala sozialer Möglichkeiten der Gesellschaft Wiens zur Jahrhundertwende ab: Proletariat bzw. einfaches Volk (Dirne, Soldat, Stubenmädchen), Kleinbürgertum (süßes Mädel), (Groß-)Bürgertum (junger Herr, junge Frau, Ehemann), Künstlertum bzw. Boheme (Schauspielerin, Dichter) und Aristokratie (Graf). Die eingegangenen Verbindungen bzw. intimen Zusammenkünfte der Figuren entsprechen in ihren sozialen Konstellationen und im Stattfinden an wechselnden Schauplätzen den lebensweltlichen Gegebenheiten der Epoche. Das Zustandekommen von Überkreuzungen sozialer Grenzen ist dabei keinesfalls beliebig, sondern unterliegt seinerseits ebenfalls detaillierten Normierungen.[14] So kann der Soldat sowohl mit der Dirne als auch mit dem Stubenmädchen zusammenkommen, eine Verbindung mit der jungen Frau wäre jedoch im Hinblick auf das soziale Gefüge der Wiener Gesellschaft zur Zeit der Jahrhundertwende nicht vorstellbar.[15] Dennoch stiftet die zyklische Komposition des *Reigen* ein verbindendes Moment, sowohl im Hinblick auf die soziale Zugehörigkeit, als auch bezüglich der Geschlechterzugehörigkeit. Das zweimalige Auftreten jeder Figur und die gleiche Anzahl weiblicher wie männlicher Figuren innerhalb des Liebesreigen führen anschaulich vor, dass „ein nicht notwendig von der Liebe abhängiger Sexus nicht nur alle sozialen Schichten, sondern ohne jeden Unterschied auch die Naturen von Mann und Frau beherrscht".[16] Schnitzlers Szenenfolge kann demnach als ‚Versuchsreihe' und soziale ‚Verhaltensstudie', strukturiert nach den Gesetzen des Sozialen (den gesellschaftlichen Schichten sowie den Geschlechterrollen), verstanden werden. Die handlungsbestimmenden „Normen und Codes der Verhältnisse werden mit Aufstieg auf der sozialen Skala komplexer",[17] gemeinsam ist aber allen Verbindungen, dass die Beteiligten stets „bestrebt sind, sich gegenseitiges […] sexuelles Interesse zu versichern, jedoch ohne es ausdrücklich zu benennen."[18] Die Sprache, mit Hilfe derer die Annäherung der jeweiligen Partner gestaltet ist, variiert ebenfalls in Relation zu sozialer Zugehörigkeit und reicht von

---

[13] Vgl. Peter Sprengel: „*Reigen: Zehn Dialoge*: Die ungeschriebenen Regeln der Liebe", in: Hee-Ju Kim und Günter Saße (Hrsg.): *Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen*, Stuttgart 2007, S. 101–116, hier: S. 102 sowie „Nachwort", in: Schnitzler: *Reigen*, S. 135–147, hier: S. 139.

[14] Vgl. Kimmich, Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 108.

[15] Vgl. Rolf-Peter Janz und Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler*: *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977, S. 74.

[16] Nachwort *Reigen*, S. 146. Die Auftritte der Dirne in der ersten sowie der letzten Szene des Stückes bilden hierbei deutlich ein verbindendes Moment, da sie mit Männern des niedrigsten (Soldat) sowie des höchsten (Graf) Ranges verkehrt und somit das Bedürfnis nach Sexualität, als schichtübergreifendes Motiv und Triebziel, durch die Dirne verkörperlicht wird.

[17] Kimmich, Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, S. 107–111, hier: S. 108.

[18] Ebd.

„der schlichten, dialektal gefärbten Rede von Soldat, Dirne und süßem Mädel über das Bildungsdeutsch des gehobenen Bürgertums bis hin zum Jargon des Aristokraten.“[19]

Die ‚Darstellung‘ von tabuisierter Sexualität als ‚Bühnenhandlung‘, die seinerzeit als anstößig und unsittlich empfunden wurde, wurde von Schnitzler sehr diskret bzw. indirekt gestaltet.[20] Der Vollzug des Geschlechtsaktes ist nämlich nicht als körperlicher Vorgang präsent. An der Stelle der jeweiligen Szenen, an denen die körperliche Vereinigung stattfindet, wird die Darstellung oder Beschreibung ausgespart und die gewissermaßen verborgene sexuelle Handlung durch Gedankenstriche (in der Erstfassung durch Auslassungszeichen) markiert. Ferner gibt es verschiedene sprachliche Motive, die sich innerhalb des *Reigen* zirkulär wiederholen und somit Aufschluss über die zentralen Themen des Stücks geben: Sexualität, ihre gesellschaftliche Regulierung bis ins Privateste hinein sowie (klassenspezifische) Rollenbilder von Männlichkeit und Weiblichkeit. Das Aufbrechen starrer Geschlechterrollen gelingt (ansatzweise) in den Szenen des Stücks, in denen sich die jeweiligen Figuren den vorgegebenen Sprechschablonen verweigern bzw. diese unterlaufen.

Gemäß der theoretischen Prämissen des performativen Modells, das Judith Butler in ihrer einschlägigen Studie *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity* entwirft, ist die Produktion von Geschlecht vor allem an die Notwendigkeit der Zitation und der performativen Wiederholung geknüpft.[21] Mittels der Aufnahme männlich konnotierter Sprechakte durch die weiblichen Figuren – insbesondere der jungen Frau sowie der Schauspielerin – wird das zeitgenössische weibliche Rollenbild aufgebrochen, und durch die Wiederholung dieser männlich konnotierten Sprechschablonen Männlichkeit performiert. Daher soll im Folgenden die Struktur der Wiederholung, die (auch) sprachlich repräsentiert wird, anhand einiger Motive exemplarisch aufgezeigt und auf ihre Implikationen bezüglich des Sexualitätsdiskurses und den Geschlechterrollen bzw. -verhältnissen überprüft werden.

Zu den dagegen spezifisch weiblich geprägten Sprechschablonen wäre beispielhaft ein Motiv anzuführen, das Erna Nause als „Angst, daß jemand kommt“[22] definiert, welches in fast allen Szenen des *Reigen*, vor allem durch Äußerungen der weiblichen Figuren, aufgegriffen wird. Bemerkenswert sei im Hinblick auf dieses Motiv, dass jenes von allen Figuren als einziger Grund angeführt wird, die sexuelle Handlung nicht zu vollziehen. Keinesfalls werden Bedenken hinsichtlich der Verletzung von Moral oder problematischer hygienischer Gegebenheiten ins Feld geführt.[23] Das Bewusstsein einer notwendigen Verhüllung von Sexualität, die außerhalb des gesellschaftlich legitimen Geschlechtslebens zwischen Ehemann und Ehefrau stattfindet, wirkt also als allgegenwärtig und die Demonstration der Absicht zur Verhüllung scheint besonders den weiblichen Figuren wichtig zu sein. Moralische Bedenken in Bezug auf die illegitimen Sexualkontakte spielen hingegen eine untergeordnete Rolle, was auf die

---

19 Nachwort: *Reigen*, S. 142.

20 Vgl. Nachwort: *Reigen*, S. 140.

21 Vgl. Judith Butler: *Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990. Vgl. für einen Überblick außerdem Dagmar von Hoff: „Performanz / Repräsentation“, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 ([1]2005), S. 275–295.

22 Erna Neuse: „Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers Reigen“, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Jg. 64 (1972), H. 4, S. 356–370, hier S. 360–361.

23 Vgl. Neuse: „Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers *Reigen*“, S. 361.

oben thematisierte zeitgenössische sexuelle Doppelmoral verweist. Auffallend ist, dass mit einer Ausnahme ausschließlich die weiblichen Figuren des Stücks diese Bedenken äußern:

> DIE DIRNE: Pst. Jeden Moment kann ein Wachmann kommen.[24]
> STUBENMÄDCHEN: - aber pst, wenn wer kommen tät![25]
> DAS SÜSSE MÄDEL: Aber Karl… und wenn wer hereinkommt…[26]
> GRAF: … ich hab immer so die Empfindung, als könnte die Tür aufgehn…[27]

Der Graf ist die einzige männliche Figur des Stücks, die die Sorge vor dem ‚Erwischt-Werden' äußert und somit diesbezüglich effeminiert wirkt. Dies wird besonders evident, da er diese Sorge in der Szene seiner Zusammenkunft mit der Schauspielerin ausspricht, welche die einzige weibliche Figur des Stückes ist, die derlei Bedenken nicht äußert. Durch diese umgekehrte Aufnahme der Sprechschablone werden die Geschlechterrollen in dieser Szene verkehrt. Analog dazu wiederholen ebenfalls die Frauenfiguren des Stücks immer wieder, dass sie über die Verführung seitens der Männer überrascht seien und betonen ihre Unbedarftheit bzw. Passivität in Bezug auf das Voranschreiten körperlichen und sexuellen Kontakts. Die Wiederholung von Sprechschablonen wie „Ah, was machen S' denn? Wenn ich das gewußt hätt!",[28] „In dem Wein muß was drin gewesen sein"[29] oder „Alfred, Alfred, was machen sie aus mir!"[30] sollen die Verführung der weiblichen durch die männlichen Figuren und die vermeintliche Unschuld der Frauen unterstreichen. Gedoppelt wird dieser Unschuldsgestus durch eine Schein-Selbstanklage der weiblichen Figuren untermauert: „Was bin ich für eine leichtsinnige Person!",[31] „Du mußt dir eigentlich was schönes von mir denken! […] Daß ich gleich so mit Ihnen ins Chambre séparée gegangen bin".[32] Laut Nause sind aber beide Formen dieser Anklagen nur geheuchelt und verdeutlichen somit einmal mehr, dass die Ausübung von Sexualität überhaupt nur unter Einhaltung der stereotypen Geschlechterrollen möglich ist, die besonders anhand von geschlechtlich konnotierten Sprechakten performiert wird. Einmal mehr sind es die Figuren der Schauspielerin und der jungen Frau, die trotz der Aufnahme dieser stereotypen Sprechschablonen, im Sinne der Betonung ihrer Passivität und Unschuld, den aktiv verführenden Part in den Zusammenkünften mit dem Dichter und dem Grafen bzw. dem jungen Herrn übernehmen.[33]

Im Gegensatz zu den bisher herausgearbeiteten sprachlichen Motiven sind die wiederkehrenden Äußerungen von Komplimenten und Schmeicheleien primär den männlichen Figuren zugeordnet:

> DER JUNGE HERR: Sie sind sehr nett angezogen, Marie. […] Sie haben eine schöne weiße Haut, Marie.[34]
> DER JUNGE HERR: So schön waren sie noch nie. […] Ich weiß jetzt erst, was Glück ist. […] Ich bete dich an, Emma.[35]

---

24 Schnitzler: *Reigen*, S. 7.
25 Ebd., S. 14.
26 Ebd., S. 65
27 Ebd., S. 106.
28 Ebd., S. 13.
29 Ebd., S. 65–66.
30 Ebd., S. 30.
31 Ebd., S. 29.
32 Ebd., S. 55.
33 Vgl. Neuse: „Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers *Reigen*", S. 361.
34 Schnitzler: *Reigen*, S. 22.

> DER GATTE: Du bist ja das entzückendste Wesen, das es gibt. […] Und schön bist du! … schön![36]
> DER DICHTER: - Diese süßen Augen […] Du bist schön, du bist die Schönheit, du bist vielleicht sogar die Natur, du bist die heilige Einfalt. […] Herrgott, siehst du so entzückend aus![37]

Nur eine weibliche Figur, die der Schauspielerin, greift dieses Motiv männlich konnotierten Sprechens auf und übernimmt somit männliches Rollenverhalten. Die potentielle Umkehrung (stereotyper) Geschlechterrollen wird demnach erneut anhand der Schauspielerin repräsentiert. Sie war es auch, die bereits bei weiteren weiblich konnotierten Sprechschablonen die Ausnahme zu den anderen Frauenfiguren des Stücks gebildet hat und somit in doppelter Weise als maskulin charakterisiert wird. Neben der Schauspielerin, die schon von Berufswegen mit Rollenspiel und Rollentausch assoziiert wird, ist es vor allem die junge Frau, die männliche Sprechschablonen aufgreift und somit die Zuordnung einer stereotypen weiblichen Geschlechterrolle aufbricht. Diese beiden Figuren können in Teilen als Repräsentantinnen des Entwurfs einer alternativen, von der zeitgenössischen Norm abweichenden, weiblichen Geschlechterrolle gelten. Im Folgenden sollen die im *Reigen* abgebildeten Geschlechterrollen anhand exemplarischer Textstellen weiterführend skizziert werden. Die Betrachtung des Stubenmädels sowie des süßen Mädels, welche als Frauenfiguren die zeitgenössischen Rollenerwartungen (größtenteils) erfüllen, dient dabei als Folie, vor der nachfolgend die von der Norm abweichenden, alternativen weiblichen Rollenentwürfe, repräsentiert durch die Figuren der jungen Frau und der Schauspielerin, illustriert werden.

Geschlechter-Rollen-Spiele: Frauenfiguren zwischen Normbewahrung und Subversion im *Reigen*

Als schematische Modelle für Frauenfiguren, die dem zeitgenössischen Rollenbild gemäß ihrer gesellschaftlichen Zugehörigkeit (größtenteils) entsprechen, können vor allem das Stubenmädchen und das süße Mädel gelten, die den unteren Schichten (Proletariat, Kleinbürgertum) angehören. Beide geben sich vor den Männern, mit denen sie zusammenkommen, eher passiv bzw. zurückhaltend und erfüllen somit weitestgehend die zeitgenössischen Rollenerwartungen. Vor dem sexuellen Akt geben sie sich zögerlich und zieren sich vor den Annäherungen und (eindeutigen) Avancen der Männer:

> STUBENMÄDCHEN: - aber pst, wenn wer kommen tät!;[38]
> Ah, was machen S‘ denn? Wenn ich das gewußt hätt![39]
> DAS SÜSSE MÄDEL: Aber Karl… und wenn wer hereinkommt…;[40]
> In dem Wein muß was drin gewesen sein;[41]
> Nein, ich muß wirklich schon zu Haus gehen. Was glaubst denn, was die Mutter sagen wird.[42]

---

35 Ebd., S. 28, 30, 34.
36 Ebd., S. 45, 52.
37 Ebd., S. 72, 80, 83.
38 Ebd., S. 14.
39 Ebd., S. 13.
40 Ebd., S. 65.
41 Ebd., S. 65–66.
42 Ebd., S. 60.

Nach dem Akt sind diese Frauenfiguren bestrebt, den stattgefundenen Geschlechtsakt durch die Bekundung emotionaler Verbundenheit und / oder die Absicht der Anbahnung einer Partnerschaft zu legitimieren:

> DAS STUBENMÄDCHEN: Sag wenigstens, hast mich gern?[43]
> DAS SÜSSE MÄDEL: Jetzt sag mir, ob du mich wirklich gern hast.[44]

Vor dieser Folie – der die Norm erfüllenden weiblichen Geschlechterrollen – ist zur Illustration der von der Norm abweichenden, alternativen Rollenentwürfe vor allem die Figur der jungen Frau beachtenswert, da diese als junge Ehefrau das (vermeintliche) Idealbild einer bürgerlichen sowie moralisch integren Frau darstellt bzw. darstellen sollte. Gerade indem Schnitzler diese junge (Ehe-)Frau jedoch zunächst während des Betrugs ihres Ehemannes mit dem jungen Herrn und direkt im Anschluss in der Zusammenkunft mit ihrem Ehemann zeigt, im Rahmen derer sie, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, kritisch-emanzipatorisches Potential aufzeigt, wird das Zentrum des (bürgerlichen) Moralverständnisses jener Zeit massiv unterlaufen.

In der Szene zwischen dem jungen Herrn und der jungen Frau wird Letztere als Rollenspielerin gezeigt: übertrieben maskiert tritt sie mit zwei Schleiern auf, um ihr Gesicht als anständige und tugendhafte Frau zu wahren. Die junge Frau sorgt jedoch selbst dafür, dass ihre Tugendhaftigkeit als Selbstinszenierung und lediglich gespielte Rolle aufgedeckt wird, indem ihre Taten konträr zu dem stehen, was sie sagt. Sie äußert, dass sie gehen wolle, zieht sich aber dabei aus;[45] später betont sie erneut, sie müsse aufbrechen, bleibt dann aber, um sich ein zweites Mal mit dem jungen Herrn körperlich zu vereinigen.[46] Die „Subversion dieser Geschlechterrolle“[47] gipfelt schließlich in der Bemerkung des jungen Herrn, nachdem die junge Frau gegangen ist: „[…] (*Er lächelt vor sich hin und sagt zu sich selbst*). Also jetzt hab ich ein Verhältnis mit einer *anständigen* Frau [Herv. A.B.].“[48]

Die Anständigkeit der jungen Frau sieht der junge Herr in Bezug auf ihre soziale Rolle als gesellschaftlich angesehene Dame im Kontrast zu dem gesellschaftlich niedriger gestellten Stubenmädchen, mit dem er zuvor zusammen gekommen war, als gegeben. Der Begriff der Anständigkeit wird in seiner Bedeutung also von der moralischen auf die soziale Ebene verschoben und somit „aus der tradierten Geschlechterrolle ausgeklammert und subvertiert letztlich sowohl den Terminus als auch die dahinter stehende Geschlechterrolle und die patriarchale Ordnung.“[49] Diese „Technik der Subversion ethischer Begriffe“[50] und in der Folge die Subversion tradierter Geschlechterrollen, die ursprünglich durch eben jene Begriffe gestützt werden, wird vor allem auch in der darauf folgenden Szene zwischen der jungen Frau und dem Ehemann evident.[51] Der Ehemann tritt in dieser Szene initiativ in Bezug auf den von ihm intendierten sexuellen Akt, zugleich aber moralisch belehrend und kalkulierend in Bezug auf

---

43 Ebd., S. 16.
44 Ebd., S. 66.
45 Vgl. ebd., S. 27.
46 Vgl. ebd., S. 39.
47 Simela Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen Décadence um 1900: Arthur Schnitzlers Reigen“, in: *Literatur für Leser*, Jg. 26 (2003), H. 4, S. 225–234, hier: S. 230.
48 Schnitzler: *Reigen*, S. 42.
49 Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 229–230.
50 Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 230.
51 Vgl. ebd.

Begehren und Sexualität auf. Er entscheidet, dass an diesem Abend die rechte Zeit für eine „Liebschaft“[52] sei, die er zum Erhalt der „Heiligkeit“[53] der Ehe nur wohl dosiert zulässt:

> DER GATTE: […] Hätte ich mich von Anfang an meiner Leidenschaft für dich willenlos hingegeben, es wäre uns gegangen wie den Millionen von anderen Liebespaaren. Wir wären fertig miteinander. […] Darum ist es gut, immer wieder für einige Zeit nur in guter Freundschaft miteinander zu leben.[54]

Die junge Frau macht durch einsilbige, nur schwach zustimmende Antworten („Oh…“; „Das ist mir zu hoch“; „Ach so“[55]) deutlich, dass sie dem Ehebegriff ihres Ehemannes nicht folgen kann bzw. will – wie die vorhergehende Szene, in der sie sogar eine Form außerehelicher Sexualität auslebt, beweist. Der Ehemann übergeht in seiner Kalkulation von Leidenschaft und Sexualität im Sinne eines funktionierenden Ehelebens jedoch die zögerliche Haltung seiner Ehefrau, da innerhalb seines Ehebegriffs und Rollenverständnisses im Hinblick auf seine Frau („euch junge Mädchen aus guter Familie“[56]) kein weibliches sexuelles Begehren oder gar sexuelle Initiative seitens der Frau vorkommt:

> DIE JUNGE FRAU: Und jetzt… scheint also wieder eine Freundschaftsperiode abgelaufen zu sein - ?
> DER GATTE: (*sie zärtlich an sich drückend*). Es dürfte so sein
> DIE JUNGE FRAU: Wenn es aber … bei mir anders wäre?
> DER GATTE: Es ist bei dir nicht anders. Du bist ja das klügste und entzückendste Wesen, das es gibt. […][57]

Durch die Äußerung bzw. Frage der jungen Frau „Wenn es aber … bei mir anders wäre?“ wird deutlich, dass ihre Rolle als moralisch integre Ehefrau nur eine Maskerade ist, hinter der sich eine differente weibliche Rolle offenbart. Ihre subversive Haltung gegenüber dem Verständnis der Heiligkeit der Ehe, wie es der Ehemann zuvor proklamiert hat, gipfelt darin, dass sie ihr sexuelles Begehren außerhalb dieser engen, männlich bestimmten Rahmung andeutet. Im weiteren Verlauf der Szene gelingt es der jungen Frau durch (Rück-)Fragen und Äußerungen dieser Art immer wieder die Argumentation des Ehemanns zu demontieren und ihn dem Rezipienten, wissend um die vorherige Szene, als satirisches Porträt eines betrogenen Ehemannes vorzuführen.[58] Der Ehemann vollzieht eine klare Abgrenzung zwischen den moralischen und anständigen Mädchen aus gutem Hause, zu denen er seine Ehefrau zählt, und den sündhaften „armen Geschöpfen“,[59] zu denen seinem Verständnis nach Dirnen, aber auch Frauen gehören, die sich nicht aus materieller Not, sondern lustgeleitet sexuellen Handlungen hingeben. Die junge Frau fragt daraufhin (rhetorisch): „Aber warum sind sie zu bedauern? – Denen geht’s ja ganz gut“.[60] Und auf die Antwort ihres Ehemanns, dass jene „Wesen von Natur aus bestimmt sind, immer tiefer und tiefer zu fallen“,[61] entgegnet die junge Frau (wissend):

---

52 Schnitzler: *Reigen*, S. 44.
53 Ebd., S. 43.
54 Ebd., S. 44.
55 Ebd., S. 44.
56 Ebd., S. 45.
57 Ebd., S. 45.
58 Vgl. Brigitte Prutti: „Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen“, in: *Orbis Litterarum*: *International Review of Literary Studies*, Jg. 52 (1997), H. 1, S. 1–34, hier: S. 21.
59 Schnitzler: *Reigen*, S. 46.
60 Ebd., S. 46.
61 Ebd., S. 46.

„Offenbar fällt es sich ganz angenehm“.[62] Sie deutet also erneut ihr auch außerhalb der ehelichen Vorschriften ihres Mannes und sogar außerhalb der Ehe existierendes sexuelles Begehren an. Sie unterläuft somit deutlich die ihr auferlegte Zuschreibung der asexuellen Ehefrau und „enthüllt diese Rolle als Projektionsfläche des in der patriarchalen Ordnung verhafteten Mannes.“[63] Dieses Spiel mit den Rollen(-bildern) wiederholt sich in Bezug auf die Ausweitung der Rolle der (asexuellen) Ehefrau auf die (asexuelle) Mutter durch den Ehemann: „Du hast eine Art, zu reden… denk doch, daß du Mutter bist … daß unser Mäderl da drin liegt …“,[64] woraufhin die junge Frau zunächst das Rollenbild der Ehefrau und Mutter annimmt, die nur zwecks Fortpflanzung sexuellen Kontakt mit ihrem Ehemann eingeht: „Aber ich möchte auch einen Buben“.[65] Anschließend betont sie ihre (vernachlässigten) sexuellen Bedürfnisse erneut und führt das Spiel mit den weiblichen Rollenbildern ad absurdum: „Geh sei nicht so … freilich bin ich deine Frau … aber ich möchte auch ein bissel … deine Geliebte sein“.[66] Im Spiel mit den weiblichen Rollenbildern und -erwartungen durch die junge Frau wird wechselseitig auch der Ehemann in seiner männlichen Geschlechterrolle, die er zunächst zeitgenössisch stereotyp zu erfüllen scheint, subvertiert, indem zum einen seine Ehefrau die von ihm propagierte (Sexual-)Moral im Gespräch in Frage stellt und seine Versuche, das weibliche Rollengefüge Hure – Mutter (Heilige) aufrecht zu erhalten, zusehends lächerlicher erscheinen. Dies tritt besonders durch den offensichtlichen Bruch dieser Rollenaufteilung durch das Verhalten seiner Frau in der vorherigen Szene als auch durch seinen eigenen Ehebruch im Rahmen der szenisch folgenden Verbindung mit dem Stubenmädchen deutlich hervor. Diese lässt sich wohl eher der Gruppe Frauen zuordnen, die er im Gespräch mit der jungen Frau noch verteufelt hat, somit demaskiert er die von ihm vertretene Sexualmoral schließlich (auch) selbst.

Gesteigert wird dieses Geschlechter-Rollen-Spiel schließlich in den Szenen mit der Schauspielerin, die schon berufsbedingt „Mittel der Parodie, Travestie und Maskerade“[67] benutzt, um stereotype weibliche Rollenbilder zu unterlaufen, wie Delianidou treffend bemerkt:

> Die Figur der Schauspielerin stellt in ihrem übertriebenen Rollenspiel, in dieser Übererfüllung ihrer Rollen eine subversive Drohung für die patriarchale Ordnung dar. Sie versteht es die altbewährten Projektionen weiblicher und männlicher Geschlechterrollen auf der Bühne zu aktualisieren, sie dort aber der Lächerlichkeit preiszugeben und in diesem dekonstruktiven Potential der bebzw. verlachbaren Komik zerbröckeln zu lassen.[68]

So fällt die Schauspielerin zu Beginn der Zusammenkunft mit dem Dichter – die die beiden in einen Gasthof auf dem Land führt und somit als einzige Szene nicht in der Stadt (Wien) spielt – zunächst betend auf die Knie, demaskiert ihre Rolle der (naiven) Gläubigen aber im Folgenden durch ihre derbe (verhöhnende) Sprache gegenüber dem Dichter und der gespielten Empörung über ihren Aufenthaltsort, den sie selbst im Vorfeld vorgeschlagen hat:

---

62 Ebd., S. 47.
63 Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 230.
64 Schnitzler: *Reigen*, S. 48.
65 Ebd., S. 48.
66 Ebd., S. 48.
67 Delianidou: „Gestörte Geschlechterbeziehungen“, S. 231.
68 Ebd.

> SCHAUSPIELERIN: (sinkt am Fenster plötzlich nieder mit gefalteten Händen)
> […]
> DICHTER: Was machst du denn?
> SCHAUSPIELERIN: Siehst du nicht, daß ich bete? -
> DICHTER: Glaubst du an Gott?
> SCHAUSPIELERIN: Gewiß, ich bin ja kein blasser Schurke.
> DICHTER: (kniet neben sie hin und umfaßt sie).
> SCHAUSPIELERIN: Wüstling! - (Erhebt sich.) Und weißt du auch, zu wem ich gebetet habe?
> DICHTER: Zu Gott, nehm ich an.
> SCHAUSPIELERIN: (Großer Hohn) Jawohl zu dir hab ich gebetet.
> […]
> SCHAUSPIELERIN: Sag mir lieber, wo du mich da hingeschleppt hast, Verführer!
> DICHTER: Aber Kind, das war ja deine Idee. Du wolltest ja aufs Land - und gerade hierher.[69]

Die grobe Sprache der Schauspielerin geht im Verlauf der Szene zusehends in einen beleidigenden Duktus über, der seinen Höhepunkt kurz vor der sexuellen Vereinigung erreicht: „Mein Kind du bist schwer gehirnleidend“[70]; „Ich bitte dich, rede nicht so märchenhaft blöd“.[71] Anhand dieser verbalen Heftigkeit, mit der die Schauspielerin sich dem Dichter gegenüberstellt und die wiederholte Anrede des Dichters als „mein Kind“, mit der in den vorherigen Szenen die Frauen angesprochen werden, lässt sich ein Geschlechterrollentausch ableiten: die Schauspielerin wird als phallische Frau skizziert und der Dichter in seiner Männlichkeit degradiert (zum Kind, zum Verführten, zum Unterwürfigen) bzw. seiner männlichen Geschlechtsidentität beraubt.[72] Wie bereits für die Szene zwischen der jungen Frau und dem Ehemann herausgearbeitet, werden auch in den Szenen zwischen der Schauspielerin und dem Dichter – initiiert durch weibliche Geschlechter-Rollen-Spiele – vorherrschende männliche Rollenbilder vorgeführt und gleichsam untergraben. Indem die Auseinandersetzung der Frau sowohl mit den männlichen Rollenbildern als auch mit ihrer eigenen Rolle ambivalent verläuft.

Alternative Rollenentwürfe in Schnitzlers *Reigen*

Wie im vorliegenden Beitrag herausgearbeitet werden konnte, illustriert Schnitzler alternative Rollenentwürfe vor allem anhand des weiblichen Figurenpersonals. Zum einen gelingt dies durch die Abgrenzung subversiver / alternativer Frauenfiguren, wie der jungen Frau und der Schauspielerin, von schematisch modellierten weiblichen Figuren, wie dem Stubenmädchen und dem süßen Mädel. Zum anderen werden alternative Rollenentwürfe durch die Geschlechter-Rollen-Spiele erstgenannter Frauenfiguren generiert, innerhalb derer sie Männlichkeit performieren, um sowohl die Erwartung an die eigene, weibliche Rolle zu unterlaufen als auch die männliche Rolle vorzuführen und zu untergraben.

Dass Schnitzler die Frauenfiguren im *Reigen* in den Vordergrund rücken lässt, insofern sie das größte emanzipatorische und subversive Potential entfalten, verweist auf eine (moralische) Überlegenheit der weiblichen Figuren gegenüber den männlichen Figuren. Schnitzler

---

69 Schnitzler: *Reigen*, S. 85–86.
70 Ebd. S. 92.
71 Ebd. S. 92.
72 Vgl. Delianidou: Gestörte Geschlechterbeziehungen, S. 232–233. Delianidou spricht in diesem Zusammenhang, in Anlehnung an Judith Butler, sogar von einem Geschlechterrollentausch im Sinne des Butler’schen *gender trouble*.

räumt seinen Frauenfiguren „persönliche sexuelle Freiheit“ ein und „stellt gleichzeitig dar, wie diese Charaktere allein an den verdrehten Normen der Gesellschaft scheitern, die ihnen genau diese Rechte auf Unabhängigkeit und Eigenverantwortung verweigert.“[73] In der Gegenüberstellung von diesen Frauenfiguren und den jeweiligen Männerfiguren gelingt es ihm aber auch, durch eigene Erfahrungen und „das Bewusstsein für seine eigenen [männlichen] Schwächen“,[74] diese Doppelmoral innerhalb der Gesellschaft zu lokalisieren und zu benennen, und somit männliche Rollenbilder infrage zu stellen. Abschließend ist festzuhalten**,** dass die Figuren des *Reigen* geradezu stereotypisiert die moralische Repression des Sexuallebens verknüpft mit einem Geschlechterverhältnis, welches die Frau eindeutig gegenüber dem Mann abwertet und Frauen generell kein sexuelles Verlangen zugesteht, repräsentieren. Durch die Spiegelung dieses Geschlechterverhältnisses im *Reigen* entsteht jedoch zur Zeit der Wiener Moderne das Potential, diese Geschlechterrollen performativ zu unterlaufen. Schnitzlers *Reigen* kann daher als eines der ersten Dramen gelten, das den Geschlechterdiskurs (der Zeit) aufnimmt und gleichsam alternative Entwürfe von Geschlechterrollen generiert. Dies geschieht primär in Bezug auf die Rolle der Frau, jedoch konnte auch eine Demontage stereotyp männlicher Geschlechterrollen herausgearbeitet werden.

LITERATURVERZEICHNIS

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 2003 ([1]1991).

Catani, Stephanie: *Das fiktive Geschlecht: Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925*, Würzburg 2005.

Delianidou, Simela: „Gestörte Geschlechterbeziehungen in der literarischen Décadence um 1900: Arthur Schnitzlers *Reigen*“, in*: Literatur für Leser*, Jg. 26 (2003), H. 4, S. 225–234.

Fischer, Cornelia: „Arthur Schnitzler: *Reigen: Zehn Dialoge*“, in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Kindlers Literatur Lexikon*, Bd. 14 (Ror – Sez), 3., völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart und Weimar 2009 ([1]1972), S. 588–589.

Fischer, Marianne: *Erotische Literatur vor Gericht: Der Schmutzliteraturkampf im Wien des beginnenden 20. Jahrhunderts*, Wien 2003.

Hoff, Dagmar von: „Performanz / Repräsentation“, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 ([1]2005), S. 275–295.

Janz, Rolf-Peter und Klaus Laermann: *Arthur Schnitzler*: *Zur Diagnose des Wiener Bürgertums im Fin de siècle*, Stuttgart 1977.

Kimmich, Dorothee und Tobias Wilke: *Einführung in die Literatur der Jahrhundertwende*, Darmstadt 2006.

Krafft-Ebing, Richard von: *Psychopathia sexualis: Eine klinisch-forensische Studie*, herausgeben von Georges Batailles, München 1984 [[1]1886].

[73] Julia Mihajlovic: „‚Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz‘ – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers“, in: Corinna Schlicht (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen 2004, S. 116–127, hier: S. 117.

[74] Hartmut Scheible: „Nachwort zur Traumnovelle“, in: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle, Die Braut*, Stuttgart 2002, S. 105–127, hier: S. 109.

Kronberger, Silvia: *Die unerhörten Töchter: Fräulein Else und Elektra und die gesellschaftliche Funktion der Hysterie*, Innsbruck 2002.

Mihajlovic, Julia: „‚Ich bin nicht geschaffen für eine bürgerliche Existenz' – Frauenfiguren im Werk Arthur Schnitzlers", in: Corinna Schlicht (Hrsg.): *Geschlechterkonstruktionen: Frauen- und Männerbilder in Literatur und Film*, Oberhausen 2004, S. 116–127.

Neuse, Erna: „Die Funktion von Motiven und stereotypen Wendungen in Schnitzlers Reigen", in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur*, Jg. 64 (1972), H. 4, S. 356–370.

Prutti, Brigitte: „Inszenierungen der Sprache und des Körpers in Schnitzlers Reigen", in: *Orbis Litterarum*: *International Review of Literary Studies*, Jg. 52 (1997), H. 1, S. 1–34.

Schaps, Regina: *Hysterie und Weiblichkeit: Wissenschaftsmythen über die Frau*, Frankfurt am Main 1992.

Scheible, Hartmut: „Nachwort zur Traumnovelle", in: Arthur Schnitzler: *Traumnovelle, Die Braut*, Stuttgart 2002, S. 105–127.

Schnitzler, Arthur: *Reigen: zehn Dialoge*, herausgegeben von Michael Scheffel, Stuttgart 2002.

Schwarz, Andre: *Lustvolles Schweigen und Enthüllen: Eine Poetik der Darstellung sexuellen Handelns in der Literatur der Wiener Moderne*, Marburg 2012.

Sprengel, Peter: „*Reigen: Zehn Dialoge*: Die ungeschriebenen Regeln der Liebe", in: Hee-Ju Kim und Günter Saße (Hrsg.): *Arthur Schnitzler: Dramen und Erzählungen*, Stuttgart 2007, S. 101–116.

Thomé, Horst: „Arthur Schnitzlers *Reigen* und die Sexualanthropologie der Jahrhundertwende", in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur*, Heft 138, 139 (*Arthur Schnitzler*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold, April 1998, S. 102–113.

Weickmann, Dorion: *Rebellion der Sinne: Hysterie - ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880–1920)*, Frankfurt am Main 1997.

V. CHRISTIN HARPERING (Paderborn)

Die erstarkende Venus – Die Entwicklung der Geschlechterkonzeption der Bond-Girls

Es gibt keine erfolgreichere Reihe von Agentenfilmen als die von James Bond. Mit 24 Filmen in inzwischen 55 Jahren hat dieses Format Filmgeschichte geschrieben. Um über eine derartige Zeitspanne so erfolgreich zu sein, muss ein ausgewogenes Verhältnis zwischen altbekannten, liebgewonnenen Mustern und kulturell notwendigen Neuerungen und Variationen gelingen. Eine der vielen Ebenen, auf denen sich diese Entwicklung vollzieht, ist die der Geschlechterkonzeption der Bond-Girls, auf die sich dieser Beitrag vornehmlich konzentriert. Als Anschauungsbeispiele sollen dafür die Filme *Dr. No* (1962), *Die Another Day* (2002) und *Casino Royale* (2006) dienen. Sie eignen sich besonders gut, da sie aus verschiedenen Ären der Bond-Rezeption stammen, die Hauptrolle jeweils von anderen Darstellern gespielt wird (Sean Connery, Pierce Brosnan, Daniel Craig) und außerdem in jedem dieser Filme eine Szene enthalten ist, die an Sandro Botticellis Gemälde *Geburt der Venus* (ca. 1485) rückgebunden werden kann. Weiterhin gelten die hierin vorkommenden Bond-Girls als die Prominentesten der Reihe, die den Paradigmenwechsel sukzessive nachvollziehbar werden lassen und in deren Gegenlicht sich auch die Frage nach der Neugestaltung der Bond-Figur selbst stellt. An diesen entsprechenden Szenen, und durch den Vergleich derselben mit dem Ursprungsbildnis Botticellis, werden exemplarisch die grundlegenden Veränderungen in der Modellierung des Genders – verstanden als die persönliche oder gesellschaftliche Wahrnehmung der Geschlechtsidentität – der Bond-Girls festgemacht. Diese Veränderungen beeinflussen die Maskulinität der Hauptfigur James Bond, welche ebenfalls kurz beleuchtet wird, da die Geschlechter- und Machtrelationen in den Filmen in einem wechselwirkenden Verhältnis zueinander stehen. In diesem Sinne wird zunächst in den Kosmos um James Bond eingeleitet, um dem Thema des vorliegenden Beitrags eine Basis zu geben. Weiterhin werden die Strandszenen der einzelnen Filme analysiert. Die einzelnen Figuren werden hinsichtlich ihrer Verortung in den Kategorien *Race*, *Class* und *Gender* betrachtet, was sie in den größeren Kontext einer vollständigen kulturwissenschaftlichen Figurenanalyse setzt und Anknüpfungspunkte für weitergehende Überlegungen bietet. Anschließend werden die Ergebnisse mit der Analyse von Botticellis Venus verknüpft und mit Raewyn W. Connells Theorie der „hegemonialen Männlichkeit“ hinterlegt.

Das ‚James-Bond-Universum‘

Die Filme um den britischen Geheimagenten basieren auf der literarischen Vorlage des Autoren Ian Fleming.[1] Dieser publizierte den ersten Roman der Reihe, *Casino Royale*, im Jahre 1953. Die Reihenfolge der Verfilmungen stimmt nicht mit der Reihenfolge der Publikationen Flemings bzw. dem chronologischen Aufbau des Plots überein. So beginnt die Erzählung und Einführung der Hauptfigur mit *Casino Royale* 2006 neu: Bond erhält seinen Doppelnull-Status und den Auftrag für seine erste Mission. Außerdem gibt es sieben Filme, die keinen Text

[1] Beginnend mit Ian Fleming: *Casino Royale*, London 1953.

Flemings als Ursprung hatten.[2] Ungeachtet dessen wird in allen Filmen der Dualismus von Gut und Böse verhandelt, aus dem einige wiederkehrende Konflikte hervortreten, die Bond lösen muss, z.B. die Opposition von Westen und Osten, die aufgrund des Kalten Krieges für das Publikum bis Ende der 1980er Jahre besonders aktuell war. Die Themensetzung wurde so gewählt, dass die Romane und Filme dem gesellschaftlichen Kontext der Rezipienten möglichst nahe kamen, sodass durch diese Rückbindung eine Identifikation begünstigt wurde. Bis heute bemüht man sich um Inhalte, die möglichst realistisch wirken und sich um aktuelle politische und gesellschaftliche Problematiken drehen.

Da James Bond durch die Filme und Bücher ein fester Bestandteil der westlichen Kultur geworden ist und in der öffentlichen Wahrnehmung glorifiziert wird, ist er inzwischen zu einer mythischen Figur geworden, wodurch er sich insofern der von Roland Barthes und Claude Lévi-Strauss geprägten Kategorie des „Alltagsmythos" zuschreiben ließe.[3] Der Name Bond ist jedem ein Begriff und die modernen Heldengeschichten um die Figur weisen viele Verbindungen zu Abenteuern der Heldenfiguren aus der Antike auf. So spricht beispielsweise der Medienwissenschaftler Knut Hickethier von einer „Verfügbarkeit von Zeit und Raum",[4] die man bisher von den Heldenreisen z.B. von Odysseus kannte, welche sowohl in der Literatur-, der Film- als auch in der Kunstgeschichte aufgenommen, tradiert und inszeniert worden sind. Denn für die Deixis der Filme ist es notwendig, dass dort, wo James Bond ist, signifikante Ereignisse geschehen, durch die die Handlung vorangetrieben wird.

Mit der auf Serialität angelegten Erzählung wurde 1962 für das Kino eine ganz neue Ästhetik eingeführt: Nie zuvor wurde ein Geschichtenkomplex in mehreren Filmen im Kino gezeigt.[5] Bis heute gibt es keine Filmreihe, die über einen so langen Zeitraum Bestand hat. Damit verbunden besteht ein erhöhtes Forschungsinteresse an unterschiedlichen Aspekten um den Bond-Komplex, die von der Filmmusik über die Narrationsweisen bis hin zur Verortung Bonds im Heroismusdiskurs reichen. Einen neuen Höhepunkt bildet in dieser Hinsicht der 2012 herausgegebene Sammelband von Marc Föcking und Astrid Böger, der unter dem Titel *James Bond – Anatomie eines Mythos* erschienen ist.[6] Der aufgezogene Rahmen für diese fortsetzungsgeschichtliche Narration bietet, und dies ist für den vorliegenden Beitrag von besonderer Bedeutung, vor allem auch durch seine lange Tradition einen Raum für die Verhandlung von Geschlechterkonzeptionen. Durch den Vergleich von ähnlich narrativierten aber unterschiedlich konzipierten Strandszenen wird in den folgenden Kapiteln deutlich, wie sehr sich die Bond-Girls und auch James Bond selbst verändert haben und inwiefern durch deren (Neu-)Entwürfe Facetten der jeweils zeitgenössischen Genderdiskurse erkennbar werden.

---

2 Die Filme ohne literarische Vorlage sind: *Licence To Kill* (1989), *Goldeneye* (1995), *Tomorrow Never Dies* (1997), *The World Is Not Enough* (1999), *Die Another Day* (2002), *Skyfall* (2012) und *Spectre* (2015).

3 Vgl. Jan Christoph Meister: „*A Licence to Tell*: Wie James Bond erzählt (wird)", in: Marc Föcking und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 31–57, hier: S. 36; Claude Lévi-Strauss: *Mythologies*, Bd. 1–4, Paris 1964–1971; Roland Barthes: *Mythologies*, Paris 1957.

4 Knut Hickethier: „Macht über die Zeit und Gewalt über den Blick. James Bond als Paradigma moderner Aufmerksamkeitsorganisation", in: Marc Föcking und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 131–143, hier: S. 140.

5 Vgl. Hickethier: „Macht über die Zeit und Gewalt über den Blick", S. 137.

6 Marc Föcking und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012.

Wie die Venus und der Held dem Wasser entsteigen – Strandszenen in *Dr. No*, *Die Another Day* und *Casino Royale*

Dr. No (*James Bond jagt Dr. No*), Honey Ryder

Der erste Film der Bond-Reihe, der unter der Regie von Terence Young produziert wurde, kam 1962 unter dem Titel *Dr. No* in die Kinos und spielte weltweit knapp 60 Millionen Dollar ein. In dem Spielfilm wurden die wichtigsten Figuren und Motive des ‚Bond-Universums' eingeführt, wie beispielsweise M, Q und Moneypenny sowie Bonds ‚Lizenz zum Töten' und sein unverkennbarer ‚*High-Class-Charme*'. Die Rolle von James Bond spielte hier Sean Connery. In *Dr. No* besteht Bonds Mission darin, das Verschwinden eines MI6-Agenten auf Jamaika aufzuklären und gleichzeitig dem mysteriösen Aufkommen von radioaktiver Strahlung nachzugehen. Beides scheint im Zusammenhang mit dem geheimnisvollen Dr. No und seiner Insel Crab Key zu stehen. Als Bond sich unbemerkt auf die Insel schleicht, trifft er Honey Ryder, eine Muschelsammlerin, die vermutet, dass Dr. No ihren Vater hat töten lassen. Gemeinsam mit ihr und Bonds Gehilfen Quarrel, der alsbald von Dr. Nos Handlangern erschossen wird, deckt Bond Nos Plan auf, die Raketenstarts vom amerikanischen Cape Canaveral zu manipulieren. Schlussendlich gelingt es dem Agenten die Reaktoren zu überladen, sodass die gesamte Insel explodiert. Er kann mit Honey Ryder fliehen und verführt sie.

Honey Ryders erster Auftritt ist ikonisch für die Filmgeschichte und machte die Schauspielerin Ursula Andress weltberühmt:[7] Bond wird während einer Ruhepause durch ihren Gesang („Underneath the Mango Tree") auf sie aufmerksam. Ryder steigt mit einem beigen Bikini inklusive Gürtel und daran befestigtem Messer aus dem Wasser, eine Taucherbrille auf dem Kopf tragend. In den Händen hält sie zwei Gehäuse von Meeresschnecken. Sie ist ganz in der Betrachtung ihrer Beute versunken, bis sie James Bond bemerkt. Sogleich zückt sie ihr Messer und hält ihn auf Abstand. Bond kann sie jedoch mit wenigen Worten beschwichtigen, sodass sie das Messer wieder wegsteckt. Von nun an vertraut sie Bond. Später erzählt sie ihm, dass ihr Vater Biologe war und womöglich von Dr. No getötet wurde. Nach seinem Tod war sie auf sich allein gestellt, wurde von einem Mann vergewaltigt und tötete diesen aus Rache. Obwohl sie vertrauensselig und naiv wirkt, ist sie dennoch wehrhaft und bereit, sich bei einem Angriff zu verteidigen. Außerdem ist es aufgrund der Aktivitäten Dr. Nos gefährlich, regelmäßig die Insel Crab Key zu besuchen, um dort Muscheln und Gehäuse zu sammeln – ein weiterer Hinweis auf ihre Risikobereitschaft. Dennoch widersteht sie Bonds Charme nicht und gibt sich ihm hin. In der Strandszene sticht besonders ihre körperliche Präsenz hervor. Mit Ursula Andress in der Besetzung ist Honey Ryder eine große, schlanke Frau mit langen blonden Haaren und hellen Augen. Die Schönheit Honey Ryders fällt auch Bond direkt auf: Er macht ihr Komplimente und will sie beschützen. Es liegt bei ihr zunächst eine Ambivalenz aus Verletzlichkeit und Wehrhaftigkeit vor, die jedoch dadurch aufgehoben wird, dass Bond sie am Ende rettet.

In dem Film tritt die Figur relativ spät, ca. ab Minute 59, auf. Sie spielt für die Entwicklung des Plots eine eher untergeordnete Rolle und dient mehr als Blickfang und Mittel, mit dessen Hilfe Bond seine Heldenhaftigkeit unter Beweis stellen kann.

---

[7] Terence Young: *James Bond 007: Dr. No*, UK 1962, Min. 59.

Die Another Day (*James Bond – Stirb an einem anderen Tag*), Jinx

Der zweite Film, in dem eine derartige Strandszene vorkommt, ist *Die Another Day* aus dem Jahre 2002. Vierzig Jahre nach *Dr. No* entstand er unter der Regie von Lee Tamahori. Hier wird Bond von Pierce Brosnan verkörpert. Die lange Zeitspanne zwischen diesen vergleichbaren Szenen kann durch die erst spät eintretende Selbstreferentialität der Reihe begründet werden. Vor allem in den vergangenen zwanzig Jahren bediente man sich vermehrt intraserieller Verknüpfungen und Metaisierungen des Inhalts.

Im zwanzigsten Film der Reihe geht es um den Konflikt von Großbritannien und den verbündeten USA mit Nordkorea. James Bond kommt zu Beginn des Filmes in Nordkorea in Gefangenschaft und wird nach vierzehn Monaten Folter und Haft gegen den Koreaner Zao eingetauscht. Da M James Bond misstraut und ihm Geheimnisverrat vorwirft, wird sein Doppelnullstatus annulliert und er fällt in Ungnade. Daraufhin ermittelt er im Alleingang, wer der Informant der Koreaner ist und trifft dabei auf die attraktive CIA-Agentin Giacinta Johnson, die auf den Namen „Jinx“ hört. Erst im Verlauf des Filmes wird Bond bewusst, dass beide dem mysteriösen Gustav Graves auf der Spur sind, dessen Diamanten in Nordkorea als Zahlungsmittel benutzt wurden. Bei einem Aufeinandertreffen von Bond und Graves in London wird Bond von ihm nach Island zu einer Präsentation seines Projektes „Ikarus“ eingeladen, mit dem Sonnenstrahlen gebündelt werden sollen, um ganzjährige Ernten gewährleisten zu können. Kurz zuvor wird er von M aufgrund seiner Ermittlungsergebnisse rehabilitiert. In Island trifft er wieder auf Jinx, die allein ermittelt und von Graves Handlangern gefasst wird. Bond rettet sie in letzter Sekunde. Nach einigen Komplikationen beendet Bond die Mission erfolgreich, rettet die Welt vor einem Krieg und verbringt als Erholung einige Tage mit Jinx.

Der erste Auftritt dieses Bond-Girls ist an den Auftritt von Honey Ryder angelehnt.[8] Ihr Bikini ist eine zeitgemäßere Version des Modells von Honey Ryder. Wieder ist ein Gürtel mit einem Messer daran vorhanden, was ein Hinweis auf ihre Wehrhaftigkeit ist. Jinx, die von Halle Berry gespielt wird, ist Afroamerikanerin, hat eine durchtrainierte Figur und sehr kurzes Haar. Sie tritt selbstbewusst auf und ist zielstrebig. Als sie am Strand mit geschmeidigen Bewegungen aus dem Wasser steigt, wird sie von Bond beobachtet, der sie anspricht. Darauf folgt ein Dialog voller anzüglicher Doppeldeutigkeiten, wobei beide sehr aktiv vorgehen, was schließlich dazu führt, dass sie die folgende Nacht miteinander verbringen.

Jinx ist CIA-Agentin, also das amerikanische, weibliche Pendant zu James Bond. Sie ist intelligent und schlagfertig. Bis zum Ende des Films agiert sie unabhängig von Bond. Meist ist sie ihm in ihren Ermittlungen einen Schritt voraus und hat alles perfekt durchgeplant, während Bond hauptsächlich aufgrund seiner Intuition und mithilfe von glücklichen Fügungen erfolgreich ist. Bis Jinx in Island gerettet werden muss, ist Bond für die Entwicklung der Geschichte kaum von Nutzen. Erst ihre Rettung gibt Bond die Legitimation für sein Vorkommen im Plot, macht ihn notwendig für denselben und für das positive Ausgehen der Mission.

---

8 Lee Tamahori: *James Bond 007: Die Another Day*, UK und USA: 2002, Min. 33.

Casino Royale, James Bond

Casino Royale ist der 21. Film der Reihe und gleichzeitig der erste Film, in dem Daniel Craig die Hauptrolle übernimmt. Er wurde unter der Regie von Martin Campbell produziert und kam 2006 in die Kinos. In der Kontinuität der Filmreihe beginnt er mit seiner Erzählung ganz zu Beginn von Bonds Karriere: Er erhält seinen Doppelnullstatus, seine Lizenz zum Töten, und begibt sich auf seine erste Mission. Es fällt auf, dass einige der sonst üblicherweise auftretenden Figuren wie Moneypenny und Q noch nicht in Erscheinung treten.[9] Zudem handelt es sich nun um einen sehr modernen Bond, der sich durch sein Verhalten und seinen Umgang mit den Bond-Girls stark vom Sean-Connery- oder Timothy-Dalton-Bond unterscheidet, da diese den weiblichen Figuren keinen Raum bieten, sie bevormunden und unselbstständig erscheinen lassen.

In diesem Abenteuer geht es um die illegalen Geldgeschäfte des Bankiers Le Chiffre. Auf den Bahamas kommt James Bond ihm durch dessen Mittelsmann Dimitrios auf die Spur, dessen Ehefrau er verführt, um Informationen über Dimitrios zu erlangen. Bond verhindert einen manipulierten Börsencoup Le Chiffres und zwingt ihn, das dadurch verlorene Geld, welches ihm wiederum von einem Offizier der ugandischen Widerstandsbewegung anvertraut wurde, durch ein Pokerturnier in Montenegro zurückzugewinnen. Bond wird vom MI6 als bester Spieler entsandt und um den Auftrag erfolgreich auszuführen, wird ihm die hübsche Vesper Lynd vom Schatzamt zur Seite gestellt. Während der gemeinsamen Zeit in Montenegro kommen sich die beiden sehr nahe. Bond gewinnt das Turnier und wird von Le Chiffre gefoltert, der dadurch an die erspielten 100 Millionen Dollar gelangen will. Dies gelingt nicht: Le Chiffre wird von seinen Auftraggebern wegen seiner Unzuverlässigkeit erschossen. Bond und Lynd erholen sich von den Strapazen und planen eine gemeinsame Zukunft. Der Agent kündigt beim MI6 und wird kurz darauf von Lynd verraten, die von den Terroristen erpresst wurde. Letztendlich stirbt sie und bricht Bond das Herz. Die Handlung wird im folgenden Film *Ein Quantum Trost* (2008) fortgeführt.

Die Strandszene wird dieses Mal nicht von einem Bond-Girl gespielt, sondern von Bond selbst.[10] Auf den Bahamas befindet er sich im Meer vor dem Strandhaus von Dimitrios. Dessen Frau Solange reitet auf einem Pferd am Strand entlang, steigt ab und sieht Bond aus dem Wasser kommen, der mit einer engen Badeshorts bekleidet ist. Die Szene legt den Grundstein dafür, dass er Solange verführen und Informationen über ihren Mann beschaffen kann.

James Bond verhält sich im Umgang mit Solange berechnend und benutzt seine Anziehungskraft und Attraktivität für seine Zwecke, was ihm bei Solange Vorteile verschafft. Dabei ist er emotional distanziert – ihr späterer Tod beschäftigt ihn beispielsweise nicht – und handelt mit Kalkül. Als MI6-Agent ist er intelligent und muss durchtrainiert sein, um den körperlichen Anforderungen des Berufs gerecht zu werden. In der Strandszene wird diese Körperlichkeit hervorgehoben. Während diese sonst durch seine Nahkampftechniken gezeigt wird, geschieht es hier im Sinne sexueller Anziehungskraft. Es ist beinahe allein sein Aussehen, das ihm die Nacht mit Dimitrios Frau ermöglicht. Dies lässt sich durch seine extrem ausgestellte

---

[9] Moneypenny und Q treten erst ab *Skyfall* (2012) wieder auf. Sie waren zehn Jahre lang in keinem Bond-Film zu sehen, was dem Sprung der Reihe in der Chronologie geschuldet ist. Beide sah man zuletzt in *Die Another Day* (2002).

[10] Martin Campbell: *James Bond 007: Casino Royale*, UK und USA 2006, Min. 29.

Männlichkeit begründen, die später Vesper Lynd zusammenfasst: „James, I just want you to know that if all that was left of you was your smile and your little finger, you'd still be more of a man than anyone I've ever met."[11]

Botticellis *Geburt der Venus* (ca. 1485) als Urbild der Strandszenen

Um den Vergleich der Strandszenen aus den oben genannten Filmen mit Sandro Botticellis *Geburt der Venus*, einem der bekanntesten Gemälde überhaupt, zu leisten, sei dieses zunächst in aller Kürze beschrieben: Das Bild befindet sich heute in den Uffizien in Florenz, ist 1,73 m hoch und 2,72 m breit[12] und kann anhand seines Schaffenszeitraums zwischen 1484 und 1486 der Florentiner Frührenaissance zugeordnet werden.[13] Als Materialien benutzte Botticelli Tempera und eine Leinwand. Die Malfarbe Tempera erscheint eher fein auf dem Untergrund,[14] sodass die Struktur der Leinwand noch zu erkennen ist. Dadurch wirken die Farben transparenter und geben insbesondere der Venus das Aussehen, als sei sie aus Marmor gemeißelt. Somit ist bereits die gemalte Venus das Zitat einer Marmorskulptur und einer „[antikisierenden] Formensprache".[15] Eben dieses trifft auch auf die Szenen in den Filmen zu. Die Bezugnahme auf das Gemälde wirkt wie ein Zitat dieser „Formensprache".

Die Venus steht mittig im Vordergrund des Bildes auf einer überdimensionalen Muschel, ist unbekleidet und verdeckt in einer keuschen Geste Teile ihres Körpers. Links von ihr befinden sich zwei Windgötter, eng umschlungen der Venus entgegen fliegend. Auf der rechten Seite nimmt sie die Hore des Frühlings mit einem Umhang in den Händen in Empfang. Den größten Teil des Hintergrundes nimmt das Meer in Anspruch. Auf der rechten Seite, hinter der Hore, beginnt eine Küstenlandschaft mit Bäumen und kleinen Buchten. In dem Gemälde besteht ein harmonisches Zusammenspiel aus Starrheit und Bewegung. Die Venus steht still, ebenso wie die Bäume in der Landschaft. Dagegen sind die Windgötter ineinander verhakt, werfen Blumen auf die Venus und blasen Wind in ihre Richtung. Auch die Hore strebt der Bildmitte und der Venus zu. All dies wird deutlich durch das Wehen der Haare und Gewänder. Außerdem trägt das Wasser mit seinen Wellen die Muschel an Land.

Das Thema des Bildes ist der römischen Mythologie zuzuordnen und zeigt die „Landung der Göttin nach ihrer Geburt auf Cythera",[16] wo sie von den Horen und Windgöttern empfangen und „in die Schar der Unsterblichen [eingeführt]"[17] wird. Die hier dargestellte Venus ist die Göttin des Frühlings und der Fruchtbarkeit; zugleich „huldigt das Gemälde der weiblichen Schönheit"[18] im Allgemeinen. Darüber hinaus kann es als eine für die Zeit der Renaissance typische „allegorische Interpretation der Mythen"[19] verstanden werden. Bis heute dienen die Mythen der abendländischen Geschichte als Vorlage für viele Werke in der neueren bildenden

---

11 Martin Campbell: *James Bond 007: Casino Royale*, UK und USA 2006, Min. 1:51.
12 Vgl. Jan Lauts: *Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus*, Stuttgart 1958, S. 6.
13 Vgl. Lauts: *Geburt der Venus*, S. 3.
14 Vgl. Georges Didi-Huberman: *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, Berlin 2006, S. 19.
15 Lars Olof Larsson: *Antike Mythen in der Kunst: 100 Meisterwerke*, Stuttgart 2009, S. 43.
16 Larsson: *Antike Mythen in der Kunst*, S. 14.
17 Lauts: *Geburt der Venus*, S. 11.
18 Larsson: *Antike Mythen in der Kunst*, S. 21.
19 Larsson: *Antike Mythen in der Kunst*, S. 21.

Kunst, Musik und Literatur. Claudia Öhlschläger begründet dies damit, dass diese Mythen „realitätsstiftend“[20] wirken.

Die Strandszenen der James Bond-Filme weisen viele Ähnlichkeiten mit der Ikonographie der *Geburt der Venus* auf: Jedes Mal entsteigt eine Person dem Wasser, die besonders attraktiv erscheint. Der Körper der jeweiligen „Venus“ soll eine Anziehung beim Betrachter auslösen (sowohl innerhalb des Films als auch beim Kinobesucher) und weist auf die Gesundheit und Fruchtbarkeit der Person hin. Sie wird zum Objekt der Begierde. Auch hier wird die Attraktivität der Person mit allen Mitteln in Szene gesetzt: mit knapper und enger Badebekleidung, nasser Haut und eleganten Bewegungen. Dieses wiederholt vorkommende Bild ist auf die selbstreferenzielle Erzählweise der Bond-Filme zurückzuführen. Es wird zunächst von der *Geburt der Venus* aus dem 15. Jahrhundert entlehnt und stammt somit ursprünglich von außerhalb des Bond-Komplexes. In der Narration der Bond-Filme finden sich viele Verweise auf die antike Mythologie und auf literarische Großwerke, so z.B. der Name Jinx, das Ikarus-Projekt in *Die Another Day* und Madeleine Swann in *Spectre*, deren Name an Prousts *Du côté de chez Swann* angelehnt ist. Dieses ständige Zitieren und Entlehnen kann mit Roland Barthes *effet de réel* verbunden werden.[21] Dieses Verfahren lässt die fiktionale Welt um James Bond realistischer erscheinen, in dem Wissen, dass sie dennoch nicht real ist, wodurch ein *effet de réel* im Sinne Barthes erzeugt wird. Das Einweben von realen Kulturgütern in fiktionalen Erzählungen bietet eine Identifikationsfläche für den Rezipienten. Der Plot erscheint dadurch so, als wäre er in der Realität verortet.[22] Das Ursprungsmotiv der schaumgeborenen Venus wird dann innerhalb der Filme mehrmals zitiert und weiterentwickelt, sodass es stets dem Zeitgeist entspricht.

Anhand der Entwicklung des Venusmotivs lassen sich Rückschlüsse auf die Entwicklung der Charaktere der Bond-Filme ziehen. Die ‚Ursprungsvenus‘ Botticellis ist eine junge, schöne und unschuldige Frau, die Weiblichkeit und Fruchtbarkeit repräsentiert. Sie ist keusch und scheint fast schüchtern. Die Erscheinung Honey Ryders weist mit ihren blonden Haaren und der femininen Figur eine offensichtliche Ähnlichkeit zum rinascimentalen Vorbild auf. Dennoch ist sie weniger keusch, da sie mit Bond eine kurzweilige sexuelle Beziehung eingeht. In *Die Another Day* wird das Venusmotiv mit Jinx weitergeführt, die dagegen eine eigenständige, selbstbewusste Frau ist und der Venus Botticellis äußerlich kaum ähnelt, weil sie dunkelhäutig ist, sehr kurzes Haar trägt und offensiv mit Bond flirtet. Gleichzeitig wird sie sehr attraktiv und verführerisch dargestellt. James Bond selbst, der in *Casino Royale* die Venus verkörpert, steigert und überhöht zuletzt dieses Motiv in der Folge. Obwohl auch er blond ist und einen wohlproportionierten Körper hat, ist er dennoch männlich und kann somit nicht für die weibliche Schönheit einstehen. Während das Motiv der schaumgeborenen Venus in anderen Kontexten somit unterlaufen und ins Lächerliche gezogen werden könnte, ist der britische Geheimagent in seiner Männlichkeit so gefestigt, dass er das Bild auf eine ganz neue

---

[20] Claudia Öhlschläger: „Gedächtnis“, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 ([1]2005), S. 365–389, hier: S. 385.

[21] Siehe hierzu: Marc Föcking: „James Bond – Superuomo di massa? Umberto Ecos Fleming-Lektüre und ihre post-moderne (Selbst-)Revision“, in: ders. und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 79–103, hier: S. 95; Meister: *Licence to Tell*, S. 46; Öhlschläger: „Gedächtnis“, S. 385. Die Handlungen haben einen Effekt von Authentizität. Die dargestellte „Wirklichkeit“ muss dem Zuschauer glaubhaft vorkommen, was durch diese Verweise gelingt.

[22] Vgl. wieder Claudia Öhlschläger: „Gedächtnis“, S. 385.

Ebene hebt. Er steht über den traditionellen Geschlechterzuschreibungen, sodass die Weiblichkeitszuschreibungen bei ihm wegfallen und er in diesem Moment für Fruchtbarkeit und Männlichkeit einsteht. Die beiden Bond-Girls kommen aus dem Wasser und bemerken gar nicht, dass sie beobachtet werden. James Bond hingegen benutzt seinen Auftritt mit Kalkül und inszeniert sich bewusst als Lustobjekt.[23] Dass das Venusmotiv in dieser Art weiterentwickelt wurde, zeigt die Fortschrittlichkeit der Filmreihe hinsichtlich ihrer Verhandlungen von Gender. Der analytische Dreischritt, der für die kulturwissenschaftliche Untersuchung von Figuren besonders bedeutsam ist und die drei Kategorien *Race*, *Class* und *Gender* umfasst, muss auch auf die hier genannten Figuren angewandt werden.[24] In dieses Denkmodell lassen sich die einzelnen Figuren wie folgt eingliedern: Botticellis Venus ist weiß und weiblich. Als Alleinstellungsmerkmal dient hier die *Class*, da sie eine Göttin darstellt. Honey Ryder ist ebenfalls weiß und weiblich. Auch sie ist als Tochter eines Biologen auf eine gewisse Art privilegiert aufgewachsen. Das zweite Bond-Girl Jinx sticht in dieser Folge insbesondere wegen ihrer dunklen Hautfarbe hervor. Gleichwohl ist sie ebenfalls weiblich und hat eine elitäre Ausbildung genossen. Zuletzt handelt es sich bei James Bond selbst um einen weißen, privilegierten Mann, der auch eine elitäre Ausbildung genossen hat und der weißen Oberschicht Englands angehört. Hinsichtlich der Kategorien ergibt sich folglich nur bei dem Aspekt *Class* eine Überschneidung, die alle behandelten Figuren miteinander verbindet. Bei *Race* und Gender bilden sich Unterschiede heraus, anhand derer die Differenzen der jeweiligen Zeit erarbeitet werden konnten.

Zusammenfassend kann an diesem Punkt festgestellt werden, dass das Bild der schaumgeborenen Venus in den Bond-Filmen aufgenommen und weiterentwickelt wird.[25] Zunächst steht es für die ursprüngliche Art der Weiblichkeit in Form einer schutzbedürftigen Honey Ryder. Dann wird es durch die selbstbewusste und aufgrund ihrer Unabhängigkeit attraktiv wirkende Jinx weitergeführt, bis es auf der Gender-Ebene in *Casino Royale* insofern auf die Spitze getrieben wird, als James Bond durch seine maximal zur Schau gestellten Männlichkeit das Motiv glaubhaft weiterentwickelt. Somit kann das Venusmotiv als Metapher für eine ausgelebte Körperlichkeit unabhängig von Gender gesehen werden, an der sich die Entwicklung der Bond-Girls über die Jahre hinweg festmachen lässt.

Die erstarkende Venus – Entwicklung der Bond-Girls und Geschlechter-Macht-Verhältnisse im ‚Bond-Universum'

In jedem Film der Bond-Reihe kommt mindestens ein Bond-Girl vor. Sie gehören zur Konzeption der Filme und ermöglichen auf unterschiedliche Art und Weise, dass die Filme ein Erfolg werden. James Bond ist von ihnen regelrecht abhängig. Auf der erzähltheoretischen Ebene des *Discours* sind Bond-Girls außerdem notwendig, weil an ihnen Bonds Männlichkeit

[23] Vgl. Astrid Böger: „Zum Sterben schön: Das Bond-Girl als modische Projektionsfläche", in: dies. und Marc Föcking (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 169–184.

[24] Das Konzept wird zunächst insbesondere hinsichtlich seiner Anwendbarkeit für die Analyse verschiedenster Arten der Diskriminierung untersucht in Margaret L. Andersen, Patricia Hill Collins (Hrsg.): *Race, class, and gender: An anthology*, 9. Auflage, Boston 2016 ([1]1992).

[25] Der Begriff „schaumgeboren" entstammt dem griechischen Namen für Venus: Aphrodite, *Aphros* (griechisch): „Schaum".

festgemacht wird.[26] Er braucht schöne Frauen um sich, die er erobern kann damit er als „ganzer Mann“ auftreten kann. Auf der Ebene der *Histoire* sind es zudem häufig die Frauen, die wichtige Hinweise für die Erfüllung der Mission liefern. Sie helfen Bond durch ihr Wissen und ihre Kooperation.[27] Während der Nutzen der Bond-Girls auf der *Discours*-Ebene in allen Filmen der gleiche bleibt – sie dienen als Augenschmaus und als Staffage –, hat sich die Bedeutung der Frauen für die Handlung deutlich intensiviert. Die moderneren Bond-Girls spielen eine aktivere Rolle bei der Bekämpfung des Feindes und stehen in einem ausgewogeneren Machtverhältnis zum (modernen) Bond als noch vor 50 Jahren.

In diesem Sinne gibt es insgesamt drei Arten von Bond-Girls.[28] Das erste Bond-Girl tritt zu Beginn des Filmes auf und ist auf der Seite des Geheimagenten. Sie stirbt im Film recht früh durch die Hand des Feindes. Die Bond-Girls der zweiten Kategorie gehören zu den Antagonisten, deren Loyalität sich allerdings ändert, sobald sie James Bond kennenlernen. Sie können seinem Charme nicht widerstehen und helfen ihm. Dafür werden sie von den ‚Bösen‘ mit dem Tod bestraft. Das dritte Bond-Girl ist ‚pro-Bond‘ und tritt erst im letzten Drittel des Filmes auf. Sie überlebt das Abenteuer und landet am Ende in Bonds Armen. Diese „girl formula“[29] bleibt, bei aller Weiterentwicklung der Gespielinnen, in der gesamten Filmreihe unangetastet. Honey Ryder und Jinx können als Bond-Girls der dritten Kategorie betrachtet werden. Sie sind auf Bonds Seite, überleben und werden zum Schluss in einer Liebesszene mit dem Briten gezeigt.

Die Darstellung der handlungstragenden Frauen in den Filmen hat sich mit den Jahren geändert. Zunächst wurden die Frauen als weniger intelligent und eher als naiv dargestellt. Primär stand ihr Körper im Vordergrund: So z.B. bei Honey Ryder, die immer in enger und knapper Bekleidung zu sehen ist.[30] Hier liegt das Hauptaugenmerk auf der visuellen Wirkung der Bond-Girls, also auf ihrem Wert für den *Discours.* In den frühen Bond-Filmen ist die Frau mit ihrer Weiblichkeit noch das „Objekt der Unterwerfung und [ein] Austragungsort von Macht“.[31] Immer entscheidet Bond über die Frauen, gibt Anweisungen und weist sie zurecht. Der Blick auf die Frauen ist dabei männlich geprägt. Es entsteht jedoch Unbehagen, sobald die Frau „den Blick erwidert, das Blickverhältnis umkehrt und die Stelle der Autorität der männlichen Position anficht“,[32] was aber erst im Laufe der Zeit geschieht. Ab 1995, als Pierce Brosnan die Hauptrolle zu spielen beginnt, wird den Frauen mehr Macht im Geschlechter-Verhältnis zugestanden. Das geänderte Blickverhältnis wird besonders im Vorspann zu *Die Another Day* offensichtlich: Während Bond sich in Gefangenschaft in Korea befindet, wird er unter Aufsicht einer Frau gefoltert. Sie beobachtet mit strengem Blick, wie der Agent u.a. durch Waterboarding und Stromstöße gefoltert wird. Trotzdem wirkt er noch immer sehr männlich und attraktiv. Aber nicht nur die weiblichen Gegenspieler Bonds gewinnen an

---

26 Vgl. Böger: „Zum Sterben schön“, S. 169.
27 Vgl. ebd.
28 Vgl. Roald Dahl: „007’s Oriental Eyefuls“, in: *Playboy* 6 (1967), S. 87–94.
29 Ebd., S. 87.
30 Vgl. Böger: „Zum Sterben schön“, S. 172.
31 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: „Körper“, in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 ([1]2005), S. 77–95, S. 78.
32 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991, S. 7.

Macht. Auch die Bond-Girls selbst haben sich vom „sex kitten“[33] zu komplexen und starken Charakteren entwickelt. Das beste Beispiel hierfür ist Jinx: Durch ihren Kurzhaarschnitt und ihr Auftreten wirkt sie maskulin. Als Antwort hierauf darf James Bond nicht weiblicher werden, sondern muss noch mehr auf seine Männlichkeit verweisen. Bond wird in dieser Folge, laut Astrid Böger, „hypermaskulin“.[34] Dieser Eindruck wird durch seine „extreme körperliche Präsenz“[35] erzeugt, insbesondere in den Folterszenen in *The World Is Not Enough* (1999), *Die Another Day* (2002), *Casino Royale* (2006) und *Spectre* (2015). Die Bond-Girls entwickeln sich also weiter, werden stärker und selbstständiger. Ihr Machtgewinn hat einen Einfluss auf James Bond und auf das patriarchale System, für das er – hauptsächlich in den älteren Filmen – einsteht.

Die Geschlechter-Macht-Verhältnisse des ‚Bond-Universums‘ können mithilfe der Theorie der „hegemonialen Männlichkeit“ von Raewyn W. Connell genauer beschrieben werden. Es liegen insbesondere in den ersten 40 Jahren dieser Filmreihe Strukturen eines reinen Patriarchats vor, in denen starke Frauenfiguren lediglich als Gegenspielerinnen Bonds auftreten können (z.B. Rosa Klebb in *From Russia with Love*, 1963), während in den anderen Fällen die Frauenfiguren dazu eingesetzt werden, um Bonds Männlichkeit durch ihre Unterordnung zu unterstützen. Laut Connell existieren vier Pfeiler, auf denen die hegemoniale Männlichkeitskonstruktion aufbaut. Der erste Pfeiler ist die Hegemonie. Dieser zeigt die zu der jeweiligen Zeit aktuelle Legitimation des Patriarchats an, welche die dominante Rolle des Mannes gegenüber der untergeordneten Rolle der Frau garantiert.[36] Diese Dominanz ist kulturell bedingt und nicht starr, sondern ändert sich im Verlauf der Geschichte. Die hegemoniale Männlichkeit wird besonders in den frühen James Bond-Filmen offensichtlich. So ist beispielsweise in *Dr. No* der britische MI6-Agent Strangways auf Jamaika Teil des „Queen’s Clubs“, eines privaten Clubs, dem nur britische Männer angehören.[37] Hier kann also ein elitäres, homophiles Verhalten der Männer beobachtet werden. Darüber hinaus besteht in diesen ersten Filmen die gesamte Führungsriege des MI6 aus Männern. Die Hegemonie wird laut Connell immer auch mit Körperlichkeit verbunden. In Wettkämpfen werden Dominanz und Autorität gefestigt: „Bodies are *substantively* in play in social practices such as sport, labour and sex. [Herv. i. O.]“[38] Die betonende Darstellung des Körpers von James Bond findet aber auch während des Nahkampfes statt. Obwohl dies nicht zu den „social practices“ gehört, lernt der Betrachter dennoch viel über die Materialität des Körpers des Agenten, denn oft ist es eben nur dieser, der Bond als Waffe dient.[39]

Der zweite Pfeiler des Modells ist die Unterordnung von Frauen und homosexuellen Männern. Verschiedene Praktiken festigen diese Unterordnung. Darunter sind politische und kul-

---

33 Michelle Adams: „Bond Girls: Gender, Technology and Film“, in: *Gnovis, a journal of communication, culture & technology (Georgetown University)*, 12.03.2003, online unter: http://www.gnovisjournal.org/ files/Michelle-Adams-Bond-Girls.pdf [Zuletzt aufgerufen am 06.09.2016], S. 13.

34 Böger: „Zum Sterben schön“, S. 181.

35 Ebd.

36 Vgl. Reawyn W. Connell: *Masculinities*, Cambridge 1995, S. 77.

37 Dieser Umstand verweist außerdem auf die Spuren einer kolonialen Denkweise der alten Bond-Filme: Die privilegierten britischen Gentlemen lassen sich in diesen Etablissements von dunkelhäutigen Männern bedienen.

38 Connell: *Masculinities*, S. 58.

39 Vgl. Vergils Begrifflichkeit des „Arma virumque“: Der Held und seine Waffen sind miteinander verbunden. Dieses Motiv wird gesteigert, sobald der Körper die Waffe wird. Publius Vergilius Maro: *Aeneis*, herausgegeben von Manfred Lemmer, übersetzt von Johannes Götte, München 1979.

turelle Ausgrenzung, verschiedene Arten von Gewalt (rechtliche und private) und wirtschaftliche Diskriminierung zu nennen.[40] Auch das Beispiel des „Queen's Clubs" in *Dr. No* zeigt diese Unterordnung der Frauen, welche hier durch deren Exklusion zum Ausdruck gebracht wird. Ebenso ordnet sich Honey Ryder unter, die James Bond während ihres gemeinsamen Abenteuers ergeben gehorcht. Bei Jinx ist diese Unterordnung nicht mehr zu erkennen. Ihre Intelligenz und Zielstrebigkeit lassen sie autonom auftreten und die Tatsache, dass sie Gustav Graves beinahe allein besiegt hätte, untermauert dies.

Als dritten Grundstein für die Konstruktion von Männlichkeit nennt Connell „Complicity".[41] Dieser Begriff bezeichnet das Profitieren der Männer von ihrer privilegierten Stellung. Das Patriarchat wird von ihnen akzeptiert und nicht angefochten. Sie genießen alle Vorteile und betrachten Frauen dennoch als gleichwertig. Laut Connell ist dieses Verhalten der Standard bei Männern.[42] In den älteren Filmen nutzt Bond sein Geschlecht für seine Ermittlungen aus. In *Dr. No* wäre es einer weiblichen Agentin schlichtweg nicht möglich gewesen, undercover in einem *Gentlemen's Club* nachzuforschen. In den Filmen ab 1995 spielen solche Vorteile dagegen keine Rolle mehr. Die Aufgaben Bonds könnte ebenso eine Frau erledigen, wie Jinx es größtenteils auch tut.

Als letzten Pfeiler der Männlichkeitskonstruktion wird „Marginalization"[43] genannt. Dies hebt das Modell Connells auf eine allgemeinere Ebene. Demzufolge findet Ausgrenzung inner- und außerhalb der Geschlechterordnung statt. Die Verhältnisse, die innerhalb dieser Ordnung für die Exklusion von Menschen sorgen, sind die oben genannten ersten drei Pfeiler des Modells: Hegemonie, Unterordnung und „Complicity" / Komplizenschaft. Außerhalb der Geschlechterordnung werden Personen überdies wegen ihrer Ethnie (*Race*) und sozialen Klasse (*Class*) unterdrückt. Mit dem Hinzufügen der außergeschlechtlichen Aspekte *Class* und *Race* gelingt so der Schritt zu einem Modell für breit gefächerte Analysen sozialer Verflechtungen. Bond-Girls gibt es aus allen ethnischen und klassenspezifischen Kategorien dieses Modells.

Mit der neu überarbeiteten Konzeption der Bond-Filme ab 1995 (*Goldeneye*, erster Film mit Pierce Brosnan) tritt nun Judi Dench als M auf und unterläuft somit das Patriarchat und die „hegemoniale Männlichkeit" im MI6. Ab jetzt ist die Vorgesetzte Bonds eine Frau. M kann als Repräsentation für das Erstarken des Feminismus betrachtet werden. Astrid Böger begründet die Besetzung der Figur mit dem „Zugeständnis an die realen Fortschritte bei Gleichberechtigung von Mann und Frau"[44] und beschreibt das Verhältnis von Bond und M als „ödipale Hassliebe".[45] Mit Judi Dench, einer mehrfach ausgezeichneten Schauspielerin, wird die Figur weiblich besetzt, aber auch mit männlichen Zügen ausgestattet. Mit ihrem Kurzhaarschnitt und dem pragmatischen, zielorientierten Auftreten wirkt sie streng. Jan Christoph Meister fasst ihre Erscheinung zusammen: M ist das „androgyne Mannweib, dem die große Judi Dench das kalkulierte Anmutsdefizit einer gestrengen Übermutter verleiht".[46] Außerdem macht Meister einen Vergleich zur „eisernen Lady" Margaret Thatcher auf – ein Verweis auf

[40] Vgl. Connell: *Masculinities*, S. 78.
[41] Ebd., S. 79.
[42] Vgl. ebd., S. 79–80.
[43] Ebd., S. 80.
[44] Böger: „Zum Sterben schön", S. 180.
[45] Ebd.
[46] Meister: *Licence to Tell*, S. 33.

ihre ‚*Britishness*' und Loyalität.[47] Ferner ist M die einzige Person, die Bonds Umgang mit Frauen kritisch beleuchtet. In *Goldeneye* äußert sie sich beispielsweise abwertend darüber.[48]

Auch die Bond-Girls brechen langsam aus den Strukturen der durch Bond vermittelten „hegemonialen Männlichkeit" aus. Sie werden selbst maskuliner, stärker und eigenständiger. Sie müssen das gleiche können wie Bond, nur in High Heels.[49] Durch ihre Körperlichkeit wird den Frauen Macht über den Agenten verliehen. So verführt Miranda Frost als Doppelagentin Bond in *Die Another Day* und manipuliert seine Waffe. Als Resultat aus dieser Maskulinisierung der Bond-Girls muss der Agent reagieren und seine Männlichkeit steigern. Was bei anderen Männern hätte lächerlich wirken können, funktioniert bei Bond durch dessen souveränes Auftreten. Man kann in den Strandszenen von „körperliche[r] Inszenierung"[50] der jeweiligen Figuren sprechen, wobei die Bond-Girls trotz aller Selbstständigkeit und Stärke dennoch als Objekte der Begierde beschrieben werden müssen:

> Der Wert der Frau im Netz kultureller Repräsentationen besteht darin, gleichzeitig Telos und Ursprung des männlichen Begehrens und des männlichen Drängen nach Repräsentation zu sein, gleichsam Objekt und Zeichen seiner Kultur und seiner Kreativität.[51]

James Bond überlässt seinen Frauen ab 1995 ihre Individualität und Eigenständigkeit. Dennoch profitiert er von ihnen. Indem sie sich ihm bereitwillig hingeben, was selbst ein Zeichen ihrer Unabhängigkeit ist, steigert er seinen eigenen Wert. Eine ‚Eroberung' wie Jinx zeigt, dass er auch auf intelligente Frauen attraktiv wirkt. Gleichwohl bleibt die Frage, inwiefern es sich in *Die Another Day* bei Jinx um eine Eroberung handelt, da sie ebenso offensiv flirtet.

Es ist festzustellen, dass die Bond-Girls die „hegemoniale Männlichkeit" Bonds mit der Zeit durch ihre eigene Maskulinität unterlaufen. Der James Bond, der von 1962 bis 1995 existierte, muss reagieren und sich verändern. Ein „popoklatschender"[52] Macho-Agent kann vor der neuen Generation der Bond-Girls nicht bestehen, geschweige denn sie für sich gewinnen. Er muss sie in ihrer Maskulinität noch übertreffen und allgemein tiefgründiger werden, um die Frauen und auch das Publikum von sich zu überzeugen. Besonders ab 2006 wird die Figur des James Bond auch auf der psychischen Ebene komplexer. Er verliebt sich, wird enttäuscht und lässt sich seitdem auf keine ernsthafte Beziehung mehr ein. Nun kann sich der erfahrene Zuschauer erklären, warum Bond ewiger Junggeselle ist. Darüber hinaus wird er auch in seiner Rolle als Geheimagent angreifbarer. In *Skyfall* (2012) wird Bond angeschossen und taucht für einige Zeit unter. Neuere Gender- und Körpertheorien besagen, dass

> auch der normstiftende und darin scheinbar unsichtbare Männerkörper – sei es als heroisch-soldatischer, sportlicher, viriler oder kreativer Körper – bzw. die historisch sich wandelnden Vorstel-

---

47 Vgl. Ebd.

48 „You are a sexist, mysoginist dinosaur, a relic of the cold war." Martin Campbell: *James Bond 007: Goldeneye*, UK und USA 1995, Min. 00:45.

49 Vgl. John Christopher Farley: „Live Another Day", in: *Time Magazine*, 10.11.2002, S. 1–2, S. 1.

50 Krüger-Fürhoff: „Körper", S. 87.

51 Elisabeth Bronfen: „Wirklichkeit und Repräsentation. Aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse", in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 408–445, S. 410.

52 Meister: *Licence to Tell*, S. 41.

> lungen von Männlichkeit als Ort und Ergebnis von Rollenzuweisungen, Maskierungsprozessen und (durchaus auch vom Scheitern bedrohten) Konstruktionsvorgängen verstanden werden muss.[53]

Dieses äußerst passende Zitat beschreibt die neue Vielschichtigkeit und Verletzlichkeit des aktuellen Bonds. Seine Männlichkeit ist dem Wandel unterzogen und durchaus auch angreifbar. Diesem komplexen Bond werden zum Teil sehr starke Frauen zur Seite gestellt (M, Eve Moneypenny ab *Skyfall*), aber gleichzeitig auch Frauen, die gerettet werden müssen, sodass die Legitimation des Helden und seiner Erzählung bestehen bleibt.

Die Geschlechterkonstruktionen in den Bond-Filmen sind voneinander abhängig und beeinflussen einander. Verändert sich Bond, so müssen die Damen um ihn herum reagieren und vice versa. Das Erstarken der Bond-Girls führt so zu einem „hypermaskulinen" Bond.

Fazit

Die Gender-Relationen in den Bond-Filmen haben sich im Laufe der vergangenen 54 Jahre stark verändert. Die Bond-Girls nehmen eine wichtigere Rolle ein, sowohl konzeptionell als auch inhaltlich. Ihr Wert liegt nicht länger in ihrer ästhetischen Erscheinung, sie sind aktiv, treiben die Handlung voran, werden so zu weiblichen Bonds, sind autonom und intelligent. Grundlage für dieses Erstarken der Bond-Girls sind kulturelle Entwicklungen wie z.B. die Feminismus- und Gleichberechtigungsbewegungen. Das Venusmotiv dient in dieser Hinsicht als Anschauungsbeispiel und zeigt, wie sich traditionelle Weiblichkeitszuschreibungen verändert haben: Die Darstellung der Frau wandelte sich von der keuschen Schönheit zur selbstbewussten Agentin. Dass in *James Bond* diese Motivik aufgenommen und weitergeführt wird, zeigt die Fortschrittlichkeit der Filmreihe hinsichtlich Genderverortungen. Die „hegemoniale Männlichkeit" wird durch die Bond-Girls der jüngeren Filme unterlaufen. Die Bond-Girls sind, ebenso wie Bond selbst, zu Mythen der Moderne geworden, da sie sich zu festen Größen in der westlichen Kultur entwickelt haben.

LITERATURVERZEICHNIS

Adams, Michelle: „Bond Girls: Gender, Technology and Film" in: *Gnovis, a journal of communication, culture & technology (Georgetown University)*, 12.03.2003, online unter: http://www.gnovisjournal.org/ files/Michelle-Adams-Bond-Girls.pdf [Zuletzt aufgerufen am 06.09.2016].

Andersen, Margaret L., Patricia Hill Collins (Hrsg.): *Race, class, and gender: An anthology*, Boston 2016 ([1]1992).

Böger, Astrid: „Zum Sterben schön: Das Bond-Girl als modische Projektionsfläche", in: Marc Föcking und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 169–184.

Bronfen, Elisabeth: „Wirklichkeit und Repräsentation. Aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse", in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, S. 408–445.

[53] Krüger-Fürhoff: „Körper", S. 87.

Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main 1991.
Connell, Raewyn. W.: *Masculinities*, Cambridge 1995.
Dahl, Roald: „007's Oriental Eyefuls", in: *Playboy* 6 (1967), S. 87–94.
Didi-Huberman, Georges: *Venus öffnen: Nacktheit, Traum, Grausamkeit*, Berlin 2006.
Farley, John Christopher: „Live Another Day", in: *Time Magazine*, 10.11.2002, S. 1–2.
Föcking, Marc und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012.
Föcking, Marc: „James Bond – Superuomo di massa? Umberto Ecos Fleming-Lektüre und ihre post-moderne (Selbst-)Revision", in: ders. und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 79–103.
Fleming, Ian: *Casino Royale*, London 1953.
Hickethier, Knut: „Macht über die Zeit und Gewalt über den Blick. James Bond als Paradigma moderner Aufmerksamkeitsorganisation", in: Marc Föcking und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 131–143.
Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: „Körper", in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 ([1]2005), S. 77–95.
Larsson, Lars Olof: *Antike Mythen in der Kunst: 100 Meisterwerke*, Stuttgart 2009.
Lauts, Jan: *Sandro Botticelli: Die Geburt der Venus*, Stuttgart 1958.
Meister, Jan Christoph: „*A Licence to Tell*: Wie James Bond erzählt (wird)", in: Marc Föcking und Astrid Böger (Hrsg.): *James Bond: Anatomie eines Mythos*, Heidelberg 2012, S. 31–57.
Öhlschläger, Claudia: „Gedächtnis", in: Christina von Braun und Inge Stephan (Hrsg.): *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*, Köln, Weimar und Wien 2013 ([1]2005), S. 365–389.
Vergilius Maro, Publius: *Aeneis*, herausgegeben von Manfred Lemmer, übersetzt von Johannes Götte, München 1979.

Filme:

Campbell, Martin: *James Bond 007: Casino Royale*, UK und USA 2006.
Campbell, Martin: *James Bond 007: Goldeneye*, UK und USA 1995.
Hamilton, Guy: *James Bond 007: Goldfinger*, UK 1964.
Mendes, Sam: *James Bond 007: Skyfall*, UK und USA 2012.
Tamahori, Lee: *James Bond 007: Die Another Day*, UK und USA 2002.
Young, Terence: *James Bond 007: Dr. No*, UK 1962.

VI. RONJA HANNEBOHM (Paderborn)

Geschlechter-Macht-Binarismen relativiert: Margaret Atwoods Männerdarstellungen in *The Handmaid's Tale*

Margaret Atwoods 1985 erschienener Roman *The Handmaid's Tale* inszeniert Geschlechter-Dramen als Zuschreibung, Transformation und Aneignung geschlechtlich codierter Macht vor der Kulisse einer theokratischen Diktatur namens Gilead. Gilead wird als hermetisch abgeriegelter und christlich-fundamentalistisch geprägter Staat auf dem Gebiet der USA imaginiert, deren Präsident in der Fiktion von unbenannt bleibenden Usurpatoren erschossen worden ist. In Folge biologischer und chemischer Kampfstoffe, die im Krieg um Territorien eingesetzt worden sind, hat Gilead eine sinkende Geburtenrate zu verzeichnen, welcher mittels staatlich verpflichteter Leihmütter entgegenzuwirken versucht wird. Unverheiratete, nachweislich fruchtbare Frauen werden auf ihr biologisches Potenzial als „two-legged wombs"[1] reduziert, ranghohen, aber kinderlosen *Commanders* als sogenannte *Handmaids* zugewiesen und zu einem monatlichen, stark ritualisierten Geschlechtsverkehr mit ihnen gezwungen.[2] Die politische Führung instrumentalisiert dabei das biblische Vorbild Rahels, welche ihrem Mann Jakob keine Kinder gebären konnte und deshalb ihre Magd Bilha als Leihmutter einsetzte.[3]

Ich-Erzählerin dieser Geschichte ist eine *Handmaid* namens Offred, wobei dieser Name einen Zugehörigkeitsausweis zu Fred, ihrem *Commander*, darstellt. Offred gehört zur ersten Generation von *Handmaids* in Gilead: Bis zur Etablierung des Regimes lebte sie das Leben einer typischen US-Amerikanerin des späten 20. Jahrhunderts mit einem Beruf und einer Beziehung; nach der Machtergreifung wurde sie im „Rachel and Leah Re-education Centre" zur *Handmaid* ‚umgeschult'. In ihrer Erzählung reflektiert sie ihren neuen Alltag und vergleicht die langsam zur Normalität werdende Situation mit der Vergangenheit.

Auf den ersten Blick verweisen die Grundkonstituenten des Romans auf ein gesellschaftliches System männlicher Herrschaft[4] sowie auf stark patriarchalisch geprägte Machtgefüge in den Haushalten der *Commanders*, die als machtvolle Männer über unterworfene Frauen und deren nutzbare Körper verfügen. Der Text scheint binäre Oppositionen von Mann und Frau

---

1 Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*, London 2005 ([1]1985), S. 146.

2 Atwood verwendet „Handmaid(s)" und „Commander(s)" ebenso wie weitere funktionsbeschreibende Personenbezeichnungen wie beispielsweise „Wife" bzw. „Wives", „Aunt(s)", „Guardian(s)", „Eye(s)" und „Angel(s)" stets in Großschreibung und ohne weitere Markierungen. Die Großschreibung wird hier beibehalten, die Fremdsprachigkeit der Begriffe aber im Fließtext durch Kursivsetzung ausgezeichnet.

3 Vgl. Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984*, Stuttgart 1999 ([1]1984), 1. Mose 30, 1–3: „Als Rahel sah, dass sie Jakob kein Kind gebar, beneidete sie ihre Schwester und sprach zu Jakob: Schaffe mir Kinder, wenn nicht, so sterbe ich./ Jakob aber wurde sehr zornig auf Rahel und sprach: Bin ich doch nicht Gott, der dir deines Leibes Frucht nicht geben will./ Sie aber sprach: Siehe, da ist meine Magd Bilha; geh zu ihr, dass sie auf meinem Schoß gebäre und ich doch durch sie zu Kindern komme."

4 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main 2013 ([1]1998). Bourdieu spricht vom „vollendeten Modell[ ] des androzentrischen ‚Unbewußten'" (S. 97), welches die männliche Herrschaft gegenüber einer weiblichen Unterworfenheit sowohl legitimiert als auch konstituiert: „Die soziale Ordnung funktioniert wie eine gigantische symbolische Maschine zur Ratifizierung der männlichen Herrschaft, auf der sie gründet" (S. 21).

sowie damit verbunden Machthabe und Machtlosigkeit in die Extreme einer dystopischen Zukunftsvision gesteigert auszustellen. Ein analysierender zweiter Blick offenbart allerdings, dass Atwood zwar mit diesen Binarismen arbeitet, sie aber keinesfalls derartig fixiert im Sinne einer einfachen Täter-Opfer-Beziehung verwendet. In *The Handmaid's Tale* werden vielmehr auf höchst komplexe Weise Prozesse der Konfiguration und Transformation von Geschlechter-Macht-Binarismen zur Darstellung gebracht und dabei fixe Zuordnungen durch Ambivalenzen relativiert.

Diese Relativierungen werden in der Sekundärliteratur anhand der weiblichen Charaktere des Romans exemplifiziert, welche nicht ausschließlich dem Stereotyp der ‚schwachen Frau' entsprechen, sondern auch für eine ‚starke Weiblichkeit' einstehen können. Ich möchte diese feministisch geprägten Lesarten durch eine Lektüre ergänzen, die nicht die Frauen-, sondern die Männerfiguren des Romans fokussiert, denn auch ein Blick auf diejenigen Momente, in denen die vermeintlich starken Männerfiguren ihrer Macht enthoben gezeigt werden, erlaubt die Rekonfiguration des Geschlechter-Macht-Gefüges des Romans und führt zu einer Entschärfung der Oppositionen aus männlich und weiblich, mächtig und machtlos. Während zu *The Handmaid's Tale* generelle Studien in Hinblick auf Frauenbilder und Femininität sowie spezifische Analysen der ‚starken Frauen' des Romans in großer Zahl vorliegen,[5] wurde dieser gewissermaßen umgekehrte Blick auf Männerbilder, Maskulinität und die ‚schwachen Männer' des Textes bislang fast vollständig ausgespart, sodass hier verschiedene Ansätze für die Erhellung dieses blinden Flecks präsentiert werden sollen.

Der Beitrag ist wie folgt gegliedert: Nach methodischen Vorüberlegungen zur Legitimität der Verwendung binärer Begriffe zum Zweck einer Entkräftung derselben, wird zunächst nachvollzogen, inwiefern in *The Handmaid's Tale* zumindest auf den ersten Blick ein System männlicher Stärke und Dominanz einerseits und weiblicher Schwäche und Dominiertheit andererseits etabliert wird. Hiervon abgegrenzt werden in den zwei darauf folgenden Abschnitten des Beitrags Momente der Relativierung solcher vergeschlechtlichter Gegensätze betrachtet, wobei der analytische Fokus auf den Männerfiguren des Romans liegt. Die Reflexion der Ergebnisse wird durch Hinweise auf weiterführende Aspekte in geschlechterspezifischer Perspektive ergänzt.

Vorüberlegungen zur Methodik: Mit Binarismen gegen Binarismen?

Dieser Beitrag verfolgt das Ziel, die zunächst sehr stark erscheinende Setzung binärer Oppositionen in *The Handmaid's Tale* zu relativieren und statt einer fixierten Zuordnung von geschlechts- und machtbezogenen Begriffen den von Ambivalenzen geprägten Zugriff Atwoods auf diese Kategorien herauszustellen. Es ist unbestreitbar eine paradoxe Konstellation, diese Relativierung von Binarismen mit einem binären Begriffsinventar wie „stark" und „schwach", „mächtig" und „machtlos" zu bearbeiten: Welche Legitimität hat das Argumentieren mit binären Begriffen, wenn ebendiese Binarität als eine relativierte aufgezeigt werden soll?

[5] Vgl. insbesondere Carol L. Beran: „Images of Women's Power in Contemporary Canadian Fiction by Women", in: *Studies in Canadian Literature / Études en Littérature Canadienne*, Jg. 15 (1990), H. 2, S. 55–76; Coral Ann Howells: „Margaret Atwood's Dystopian Visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*", in: dies. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge 2006, S. 161–175 und Hans Ulrich Seeber: „Die Frau, der Körper und die Dystopie: Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*", in: ders. und Ralph Pordzik (Hrsg.): *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*, Heidelberg 2002, S. 163–182.

Diskurstheoretikern wie Michel Foucault und Judith Butler folgend trägt jede Verwendung bestehender Kategorien zum Erhalt derselben bei, da sich kulturelle Normen über die produktive Macht des Diskurses naturalisieren und in menschliche Praktiken einschreiben.[6] In diesem Sinn eruiert auch Pierre Bourdieu in *Die männliche Herrschaft*, dass sich vergeschlechtlichte Gegensätze wie beispielsweise die des ‚starken Mannes' gegenüber der ‚schwachen Frau' durch Kategorisierungen anhand binärer Oppositionen in die Habitus menschlicher Körper einprägen.[7] Er warnt entsprechend davor, mit solchen Strukturen zu arbeiten, statt sie selbst zum Untersuchungsobjekt der Arbeit zu machen:

> Er [der Analytiker] läuft […] Gefahr, Wahrnehmungs- und Denkschemata als Erkenntnismittel zu verwenden, die er als Erkenntnisgegenstände zu behandeln hätte. Denn weil er es mit einer Institution zu tun hat, die sich seit Jahrtausenden in die Objektivität der sozialen Strukturen und in die Subjektivität der kognitiven Strukturen eingeprägt hat, verfügt er zum Verständnis des Gegensatzes zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen nur über einen Verstand, der diesem Gegensatz gemäß strukturiert ist. Und auch der versierteste Analytiker […] ist nicht dagegen gefeit, einem undurchschauten Unbewußten, ohne es zu wissen, die gedanklichen Mittel zu entnehmen, die er bei dem Versuch, das Unbewußte gedanklich zu erfassen, verwendet.[8]

Den von Bourdieu benannten Gefahren kann hinsichtlich dieses Beitrags zunächst Folgendes entgegengehalten werden: Da hier keine vollständige Negierung von Binarismen angestrebt wird, sondern lediglich deren Relativierung in Bezug auf Atwoods Roman, ergibt es aus systematischer Sicht Sinn, mit den binären Polen der Achsen zu arbeiten, auf welchen diese Relativierung ausgemacht werden soll. Zudem konstatiert Bourdieu, dass das androzentrische Denkmodell „sich schlaglichtartig in den Metaphern der Dichter oder den geläufigen, bildhaften Vergleichen der Umgangssprache […] verrät."[9] Da hier kein soziologisches, sondern ein literaturwissenschaftliches Forschungsinteresse verfolgt wird und literarische Texte als kulturelle Produkte wiederum ebenjene binären Kategorien verwenden, die das Sprachsystem ihres kulturellen Kontextes prägen, kann argumentiert werden, dass eine auf Geschlechter-Macht-Binarismen und deren Relativierung ausgerichtete Textanalyse gerade durch eine Verwendung binärer Begriffskategorien dem Text gerecht wird.

---

6 Vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 2012 ([1]1970), S. 34–35: „Der Diskurs ist nicht in ein Spiel von vorgängigen Bedeutungen aufzulösen. Wir müssen uns nicht einbilden, daß uns die Welt ein lesbares Gesicht zuwendet, welches wir nur zu entziffern haben. […] Man muß den Diskurs als eine Gewalt begreifen, die wir den Dingen antun; jedenfalls als eine Praxis, die wir ihnen aufzwingen. In dieser Praxis finden die Ereignisse des Diskurses das Prinzip ihrer Regelhaftigkeit." Vgl. Judith Butler: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt am Main 1997 ([1]1993), S. 32: „Es gibt da keine Macht, die handelt, sondern nur ein dauernd wiederholtes Handeln, das Macht in ihrer Beständigkeit und Instabilität ist."

7 Vgl. Bourdieu: *Die männliche Herrschaft*, S. 180–181: „Die Schemata des vergeschlechtlichten Unbewußten sind […] hochdifferenzierte geschichtliche Strukturen. Indem sie aus einem seinerseits hochdifferenzierten sozialen Raum hervorgegangen sind, reproduzieren sie sich durch Lernprozesse, in denen Erfahrungen verarbeitet werden, die die Akteure mit den Strukturen dieser Räume machen. Die Eingliederung in die verschiedenen Felder, welche nach Gegensätzen (stark/schwach, groß/klein, schwer/leicht, dick/dünn, angespannt/locker, *hard*/*soft* usf.) organisiert sind, die stets zu der basalen Unterscheidung von männlich und weiblich und den sekundären Alternativen (herrschend/beherrscht, oben/unten, aktiv – penetrieren/passiv – penetriert werden), in denen diese sich ausdrückt, in einer Homologiebeziehung stehen, geht so mit der Einprägung einer Reihe von vergeschlechtlichten Gegensätzen, die einander und dem Grundgegensatz homolog sind, in die Körper einher."

8 Ebd., S. 197.

9 Ebd., S. 97–98.

Atwood arbeitet in *The Handmaid's Tale* auf geradezu spielerische Weise mit ebendiesen Kategorien: Wenn ihre Erzählerin Offred beispielsweise Metamorphosen der Natur beobachtet und dabei feststellt, „Goddesses are possible now",[10] so grenzen sich diese leitmotivischen Göttinnen von allem nichtgöttlichen Weiblichen ab, welches Offreds alltägliche, profane Realität dominiert. Und wenn sie über Körperpraktiken reflektiert, so stellt sie Männer und Frauen mit den ihnen zugeordneten Kategorien klar einander gegenüber, etwa in der folgenden Passage, in welcher zwischen Formen männlicher Öffentlichkeit und weiblicher Privatheit unterschieden wird:

> I marvel again at the nakedness of men's lives: the showers right out in the open, the body exposed for inspection and comparison, the public display of privates. What is it for? What purpose of reassurance does it serve? The flashing of a badge, look, everyone, all is in order, I belong here. Why don't women have to prove to one another that they are women? Some form of unbuttoning, some split-crotch routine, just as casual.[11]

Atwood verwendet also diejenigen vergeschlechtlichten Binarismen, die ihre Kultur und Sprache prägen, setzt sie zum Teil sogar auf dominante Weise ein, um Geschlechter-Macht-Reflexionen zu gestalten. Interessant an ihrem Umgang mit binären Denkmodellen ist dabei die bereits benannte Ambivalenz, mit welcher Atwood normalisierte Zuordnungen behandelt: Statt binäre Gegensätze streng homolog aneinander zu fixieren, demonstriert sie deren Potenzial zur Veränderung anhand von Momenten, die über den starren Rahmen von ‚starkem Mann' und ‚schwacher Frau' hinausgehen. In diesem Sinne verfolgt dieser Beitrag nicht das Ziel, mit Binarismen gegen Binarismen zu arbeiten, sondern vielmehr mit Binarismen gegen deren starre Zuordnung anstelle einer flexibleren Reflexion, die binäre Zuordnungen als ambivalent und metamorph enttarnt, zu argumentieren.

Prowling sharks and prodded chickens: Atwoods Geschlechter-Macht-Binarismen auf den ersten Blick

Im Sinne der voranstehenden methodischen Reflexion soll in diesem Abschnitt zunächst herausgearbeitet werden, inwieweit sich das fiktive Gilead von *The Handmaid's Tale* als ein System männlicher Dominanz und weiblicher Dominiertheit manifestiert, bevor hierauf aufbauend gezeigt werden kann, inwiefern Atwoods Geschlechter-Macht-Reflexionen durch Qualitäten des Ambivalenten und Metamorphen über diesen binären Rahmen hinausgehen. Gilead wird zunächst als Machtgefüge konturiert, in welchem von männlichen Machthabern auf die nutzbaren Körper fruchtbarer Frauen zugegriffen wird. Malak schreibt in diesem Zusammenhang: „The handmaid's situation lucidly illustrates Simone de Beauvoir's assertion […] about man defining woman not as an autonomous being but as simply what he decrees to be relative to him".[12] Die Macht der Männer Gileads konstituiert sich auf Basis ihrer weitreichenden Zugriffsmöglichkeiten in den Bereichen der Ökonomie und des Wissens. Nur Männer

---

[10] Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 161.

[11] Ebd., S. 82–83.

[12] Amin Malak: „Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition", in: *Canadian Literature*, Jg. 112 (1987), S. 9–16, hier: S. 11–12. Vgl. hierzu Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 2006 ([1]1949), S. 12: „Sie wird mit Bezug auf den Mann determiniert und differenziert, er aber nicht mit Bezug auf sie. Sie ist das Unwesentliche gegenüber dem Wesentlichen. Er ist das Subjekt, er ist das Absolute: sie ist das Andere."

dürfen in Gilead über Besitz verfügen[13] und nur Männern ist es erlaubt zu lesen und zu schreiben, wobei vor allem das Schreiben mit einem stark sexuellen Subtext dargestellt wird.[14] Während die *Commanders* vor allem in ihren jeweiligen privaten Haushalten als Machthaber gefürchtet werden, was beispielsweise anhand Offreds Abhängigkeit von der Diskretion ihres *Commanders* bezüglich ihrer im Lauf des Romans intimer werdenden und hierdurch verbotenen Beziehung deutlich wird,[15] werden die *Eyes* der gileadischen Geheimpolizei und die *Angels* der Armee von allen Mitgliedern der Gesellschaft sowohl im privaten als auch im öffentlichen Raum gefürchtet und sichern so die Macht des gesamten Regimes. Offred beschreibt die *Eyes* und die *Angels* in den folgenden zwei Passagen:

> [T]here's a commotion, a flurry among the shoals of cars. Some are pulling over to the side, as if to get out of the way. I look up quickly: it's a black van, with the white-winged eye on the side. It doesn't have the siren on, but the other cars avoid it anyway. It cruises slowly along the street, as if looking for something: a shark on the prowl. I freeze, cold travels through me, down to my feet. […] Right in front of us the van pulls up. Two Eyes, in grey suits, leap from the opening double doors at the back.[16]

> There's a heavy contingent of guards, special-detail Angels, with riot gear – the helmets with the bulging dark plexiglass visors that make them look like beetles, the long clubs, the gas-canister guns – in cordon around the outside of the Wall. That's in case of hysteria.[17]

Beide Abschnitte arbeiten mit einem Stilmittel, dessen sich Atwood wiederholt bedient, nämlich bedeutungsträchtigen Mensch-Tier-Vergleichen. Der Wagen der *Eyes* wird hier mit einem Hai auf der Jagd gleichgesetzt, lautlos und furchteinflößend. Die beiden Männer erscheinen dank ihrer grauen Anzüge und ihres plötzlichen Hervorspringens aus dem Wagen selbst als Raubfische. Die *Angels*, welche im Kontext einer ausschließlich vor Frauen abgehaltenen Exekution aufgrund ihrer „bulging dark plexiglass visors" mit Käfern assoziiert werden, werden durch ihre Ausrüstung mit Schlagstöcken und Pistolen ebenfalls dem Bereich des Prädativen zugeordnet. Dass sie im Fall einer Hysterie eingreifen sollen, ist bezeichnend: Etymologisch ist die Hysterie mit dem altgriechischen Begriff für die Gebärmutter (ὑστέρα) verbunden und entsprechend weiblich konnotiert, im Kontext von Atwoods Roman, in dem *Handmaids* als „two-legged wombs"[18] betrachtet werden, erhält diese dem Bereich des Körperlichen zuzuordnende Wortherkunft neue Relevanz. Bewaffnete und entsprechend machtvolle Männer werden in dieser Romanepisode gezielt gegen unbewaffnete, machtlose und auf ihre nutzbaren Körper reduzierte Frauen eingesetzt.

Anhand von Foucaults Konzept der Disziplinargesellschaft kann die im Roman dargestellte Disziplinierung und Dominierung von Körpern – insbesondere weiblichen Körpern – weiter

---

13 Vgl. Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 187: „They've frozen them [alle auf Frauen zugelassenen Debitkarten] […]. Women can't hold property any more […]."

14 Vgl. zur Thematik des Lesens ebd., S. 98–99: „The Bible is kept locked up […]. We [alle Haushaltsmitglieder] can be read to from it, by him [dem *Commander*], but we cannot read. […] He has something we don't have, he has the word." Vgl. zur Thematik des Schreibens ebd., S. 196: „Pen Is Envy, Aunt Lydia would say, quoting another Centre motto, warning us away from such objects. And they were right, it is envy. […] I envy the Commander his pen."

15 Vgl. ebd., S. 171: „[T]he Commander could give me away so easily, by a look, by a gesture, some tiny slip that would reveal to anyone watching that there was something between us now. […] You could get me transferred, I said. To the Colonies. You know that. Or worse."

16 Ebd., S. 178.

17 Ebd., S. 284.

18 Ebd., S. 146.

belegt werden. In *Überwachen und Strafen* erläutert Foucault, inwiefern die Disziplin „unterworfene und geübte Körper [fabriziert]“:[19] Zunächst bewirke sie eine Verteilung von Körpern im für die Individuen parzellierten Raum, was von Foucault bezeichnet wird als „Errichtung von ‚lebenden Tableaus‘, die aus den unübersichtlichen, unnützen und gefährlichen Mengen geordnete Vielheiten machen.“[20] Schließlich gehe es darum, „den Körper […] im Detail zu bearbeiten; auf ihn einen fein abgestimmten Zwang auszuüben; die Zugriffe auf der Ebene der Mechanik ins Kleinste gehen zu lassen: Bewegungen, Gesten, Haltungen, Schnelligkeit.“[21] Die Effekte einer solchen Disziplinierung werden dem Leser von *The Handmaid's Tale* permanent vor Augen gestellt. Alle Mitglieder der gileadischen Gesellschaft verhalten sich inkorporierten Codes entsprechend, die *Handmaids* erscheinen dabei aber als diejenigen, deren Körperpraktiken am stärksten reglementiert sind; sie gehen mit kleinen, unauffälligen Schritten, gesenkten Köpfen und gefalteten Händen und dies immer zu zweit, da keine *Handmaid* sich außerhalb des Hauses ihres *Commanders* allein bewegen darf:

> I glide with Ofglen along the sidewalk; the pair of us, and in front of us another pair, and across the street another. We must look good from a distance: picturesque, like Dutch milkmaids on a wallpaper frieze, like a shelf full of period-costume ceramic salt and pepper shakers, like a flotilla of swans or anything that repeats itself with at least minimum grace and without variation.[22]

Die „geordnete Vielheit“ der zwar dekorativen, aber entindividualisierten *Handmaids* wird in diesem Zitat besonders deutlich. Mit Offreds Assoziation der Schwäne beinhaltet es außerdem das für den Roman typische Stilmittel des Mensch-Tier-Vergleichs. Während Schwäne noch tendenziell positiv besetzt sind, mit Luxus, Schönheit und „grace“ assoziiert werden, verweisen Atwoods weitere Vergleiche von *Handmaids* mit Tieren auf die machtlose Situation der gezwungenen Leihmütter, deren Körper ökonomisiert werden. Die Opfer der oben bereits angesprochenen Exekution, drei wegen Vergehen gegen die Gesetze Gileads erhängte Frauen, werden wie folgt beschrieben: „The three bodies hang there […] looking curiously stretched, like chickens strung up by the necks in a meatshop window“.[23] Diese Verbindung zwischen Frauen als Opfer männlicher Dominanz und Hühnern als Opfer menschlicher Ernährung wird insbesondere in einer Analyse Bachs herausgestellt, die zwei Textpassagen, welche Offred in eine deutliche Nähe zu Nutzgeflügel rücken, hinsichtlich ihrer sprachlichen Parallelen untersucht.[24] In der ersten Passage, in welcher Offred eine Haushälterin bei ihrer Küchenarbeit beobachtet, heißt es: „She undoes the string on the chicken, and the glazed paper. She prods the chicken, flexes a wing, pokes a finger into the cavity, fishes out the giblets. The chicken lies there, headless and without feet, goose-pimpled as though shivering.“[25] Ein Dutzend Seiten später beschreibt Offred ihren Besuch beim Gynäkologen wie folgt:

---

[19] Michel Foucault: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 2014 ([1]1975), S. 177.
[20] Ebd., S. 190.
[21] Ebd., S. 175.
[22] Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 224.
[23] Ebd., S. 289.
[24] Vgl. Susanne Bach: „Formen weiblicher Gewalt in Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*, *Cat's Eye* und *The Robber Bride*“, in: dies. (Hrsg.): *Gewalt, Geschlecht, Fiktion: Gewaltdiskurse und Gender-Problematik in zeitgenössischen englischsprachigen Romanen, Dramen und Filmen*, Trier 2010, S. 59–80, hier: S. 63–64.
[25] Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 57–58.

> When I'm naked I lie down on the examining table, on the sheet of chilly crackling disposable paper, I pull the second sheet, the cloth one, up over my body. At neck level there's another sheet, suspended from the ceiling. It intersects me so that the doctor will never see my face. He deals with a torso only. […] The sheet is lifted from my skin, a draft pimples me. A cold finger, rubber-clad and jellied, slides into me, I am poked and prodded.[26]

Ebenso wie das kopflose Hühnchen, zunächst in Papier gewickelt, inspiziert wird („She prods the chicken […], pokes a finger into the cavity […].“), wird auch Offred untersucht („I am poked and prodded.“), die auf einem Papiertuch liegt und durch ein weiteres Tuch ‚kopflos‘ wird, selbst die Gänsehaut ist zwischen Huhn und *Handmaid* identisch. Bach argumentiert, dass durch Beispiele wie diese Analogisierung „die körperliche Entwürdigung und Depersonalisierung“[27] Offreds verdeutlicht werden; dem Leser wird auf subtile Weise der Eindruck einer Misshandlung vermittelt, die das ‚Nutztier‘ Offred wie das tote Huhn über sich ergehen lassen muss. Ebenfalls in diesen Kontext fällt eine wiederholte Zusammenfügung von Frauen und Mäusen, etwa bei einer Beschreibung Janines, welche gemeinsam mit Atwoods Erzählerin Offred zur *Handmaid* ‚umgeschult‘ wird und dabei emotionale Zusammenbrüche erleidet: „Last week, Janine burst into tears. […] She looked disgusting: weak, squirmy, blotchy, pink, like a newborn mouse.“[28] „Weak“ ist hierbei der signifikante erste Begriff in Offreds Assoziationskette.

Weibliche Charaktere in *The Handmaid's Tale* aber generell als schwach zu verstehen und somit Atwoods Geschlechter-Macht-Gefüge allein durch die Konstituenten starke, machtvoll unterdrückende Männer und schwache, machtlos unterdrückte Frauen zu beschreiben, wäre eine reduktionistische Lektüre des Romans. In den Interpretationen, in denen dieser Aspekt relativiert wird, wird beispielsweise anerkannt, dass in Gilead neben den *Commanders* auch die weiblichen *Aunts* eine umfangreiche Machtbefugnis besitzen.[29] Weiterhin diskutieren diese Ansätze, inwiefern die Handlungen Offreds im Sinne einer Ermächtigung gegenüber dem Regime gelesen und somit mit einem Begriff Seebers als ihre „Selbsterschaffung“[30] als ein Individuum jenseits der gileadischen Disziplinierung verstanden werden können. Im Fokus dieser Analysen der „Selbsterschaffung“ Offreds stehen ihr Körper, über welchen Howells schreibt: „Reversing Gilead's authority, she claims her body as her own territory“,[31] und ihr Umgang mit Sprache. Hierzu konstatiert Beran: „Offred's mind, especially its ability to make words, becomes the symbol of her power over the powerful male [den *Commander*]“.[32] Diesen relativierenden Interpretationen möchte ich nun eine weitere Lektüre von *The Handmaid's Tale* hinzufügen, die den Analysefokus von den weiblichen Charakteren des Romans auf seine männlichen Figuren verschiebt.

---

26 Ebd., S. 70.
27 Bach: „Formen weiblicher Gewalt“, S. 63.
28 Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 82.
29 Vgl. Bach: „Formen weiblicher Gewalt“, S. 62.
30 Seeber: „Die Frau, der Körper und die Dystopie: Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*“, S. 176.
31 Howells: „Margaret Atwood's Dystopian Visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*“, S. 167.
32 Beran: „Images of Women's Power in Contemporary Canadian Fiction by Women“, S. 71.

Under her candid cat's eye: Diminuierte und überwachte Männer

Ebenso wenig wie Weiblichkeit mit Machtlosigkeit egalisiert werden kann, ermöglicht Atwoods sprachliche Darstellung ihrer männlichen Figuren die uneingeschränkte Zuordnung von Männlichkeit zu Machtbesitz. Männer werden in *The Handmaid's Tale* oftmals diminuiert, als lächerlich entlarvt und teilweise sogar bemitleidet; „[e]ven the Commander appears more pathetic than sinister, baffled than manipulative, almost, at times, a Fool",[33] konstatiert Malak in einer der wenigen Sekundärliteraturpassagen, welche sich mit den Männerdarstellungen dieses Romans befassen. Die Verknüpfung von Mann und „Fool" zeigt sich erneut besonders eingängig im Stilmittel des Mensch-Tier-Vergleichs. Ein erstes Beispiel hierfür findet sich bei Offreds Begegnung mit einem jungen sogenannten *Guardian*, der ihren Pass kontrolliert: „His face is long and mournful, like a sheep's, but with the large full eyes of a dog, spaniel not terrier."[34] Die Beschreibung vereint das sprichwörtlich ‚dumme Schaf' und den ‚treudoofen Hund', wobei die Spezifizierung „spaniel not terrier" den Assoziationsbereich des sich unterordnenden, gutmütigen Jagdhundes im Gegensatz zum sich durch wildes Gebell profilierenden forciert. An einer anderen Stelle wird der Vergleich zum Nagetier, der bei Atwoods Frauendarstellungen bereits zitiert wurde, auf eine Männerdarstellung, nämlich der eines verurteilten Systemgegners, übertragen: „His face is cut and bruised, deep reddish-brown bruises; the flesh is swollen and knobby, stubbled with unshaven beard. […] The women are looking at him with horror; as if he's a half-dead rat dragging itself across a kitchen floor."[35] Es sind allerdings nicht nur *Guardians*, die in der Machthierarchie Gileads sehr niedrig einzuordnen sind, und Verurteilte, denen keinerlei Machtbefugnisse mehr bleiben, die in *The Handmaid's Tale* als ‚schwache Männer' dargestellt werden. Offred vergleicht den alternden Körper des ihr zugewiesenen *Commanders* mit „something being dried"[36] und entlarvt mit amüsierter Ironie einen anderen *Commander* als lächerlichen brünstigen Lachs:

> He's balding and squarely built and looks like an aging football coach. He's dressed in his uniform, sober black with the rows of insignia and decorations. It's hard not to be impressed, but I make an effort: I try to imagine him in bed with his Wife and his Handmaid, fertilizing away like mad, like a rutting salmon […]. When the Lord said be fruitful and multiply, did he mean this man?[37]

Neben diesen kürzeren Mensch-Tier-Vergleichen finden sich auch längere Passagen, die die männlichen Charaktere des Romans ihrer vermeintlichen Machtposition enthoben zeigen. Exemplarisch hierfür ist der folgende Textabschnitt, in welchem Offred die Situation des ihr zugewiesenen *Commanders* reflektiert:

> We watch him: every inch, every flicker. To be a man, watched by women. It must be entirely strange. To have them watching him all the time. To have them wondering, What's he going to do next? […] To have them sizing him up. To have them thinking, he can't do it, he won't do it, he'll have to do, this last as if he were a garment, out of style or shoddy, which must nevertheless be put on because there's nothing else available. To have them putting him on, trying him on, trying him out, while he himself puts them on, like a sock over a foot, onto the stub of himself, his extra, sen-

[33] Malak: „Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition", S. 12.
[34] Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 31.
[35] Ebd., S. 290–291.
[36] Ebd., S. 267.
[37] Ebd., S. 230.

> sitive thumb, his tentacle, his delicate stalked slug's eye, which extrudes, expands, winces, and shrivels back into himself when touched wrongly, grows big again, bulging a little at the tip, travelling forward as if along a leaf, into them, avid for vision. To achieve vision in this way, this journey into a darkness that is composed of women, a woman, who can see in darkness while he himself strains blindly forward.[38]

Innerhalb dieser Passage wird das patriarchalische Machtsystem Gileads in sein Gegenteil verkehrt: Die zunächst vorausgesetzte Macht des *Commanders* wird negiert und stattdessen eine weibliche Macht vorgestellt. Das Mittel dieser Machtumkehrung ist der Blick, ein Aspekt, welcher ebenfalls an Überlegungen Foucaults rückgebunden werden kann. „[J]eder Blick ist ein Element im Gesamtgetriebe der Macht",[39] schreibt Foucault in *Überwachen und Strafen*, bevor er diese Prämisse in seinem Konzept des Panoptismus weiter ausdifferenziert. Die Hauptwirkung eines Überwachungssystems wie das des Panopticons sei „die Schaffung eines bewußten und permanenten Sichtbarkeitszustandes beim Gefangenen, der das automatische Funktionieren der Macht sicherstellt."[40] *The Handmaid's Tale* ist von Sichtbarkeiten, Blicken und Augen durchzogen: Das nationale Siegel Gileads ist das Auge, welches auf den Knöchel jeder *Handmaid* tätowiert, namensgebend für die *Eyes* der Geheimpolizei ist und in der Abschiedsphrase „Under his Eye" evoziert wird; Machtverhältnisse werden permanent über Blicke ausgehandelt und neu attribuiert. „[T]he weakness of being observed is translated into the power of the controlling observer",[41] so Deer. In der zitierten Passage ist der Schwache, weil Beobachtete, der *Commander*, dessen „every inch, every flicker" von den ihn observierenden Frauen registriert wird. Bedeutend ist dabei Offreds Fokus auf dem Geschlechtsorgan des *Commanders*, welches sie mit einer Fülle von Vergleichen beschreibt. Während es üblicherweise einzig die *Handmaids* sind, deren Geschlechtsorgane kontrolliert werden, ist es in dieser Passage der *Commander*, dessen sexuelle Potenz kritisch betrachtet wird; „he'll have to do" spricht ihm die Zeugungskraft ab, die der gileadischen Ideologie folgend außer Frage steht. Eine Zuspitzung der neuen Machtverteilung zugunsten der Frauen geschieht am Ende der zitierten Passage durch eine weibliche Dunkelheit („a darkness that is composed of women"), die die Sicht der Frauen nicht einschränkt, den Mann aber in Blindheit belässt („a woman […] who can see in darkness while he himself strains blindly forward"). In den Überlegungen Foucaults stellt Dunkelheit etwas potenziell Schützendes dar; im Vergleich zwischen dem dunklen Kerker und der erleuchteten Zelle im Panopticon schreibt Foucault: „Das volle Licht und der Blick des Aufsehers erfassen besser als das Dunkel, das auch schützte. Die Sichtbarkeit ist eine Falle."[42] Im Gegensatz hierzu besteht für den observierten *Commander* in *The Handmaid's Tale* kein Unterschied zwischen dunklem Kerker und hellem Panopticon: Die beobachtenden Augen der Frauen finden ihn unter beiden Bedingungen. Bei Tomc findet sich eine Interpretation von Dunkelheit in *The Handmaid's Tale*, welche die von Offred an anderer Stelle konstatierte Dunkelheit innerhalb ihres eigenen Körpers als „blank of personal plenitude"[43] auffasst. Im Hinblick auf die Tatsache, dass Offred diese innere Dunkel-

---

38 Ebd., S. 98–99.

39 Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 221.

40 Ebd., S. 258.

41 Glenn Deer: „Rhetorical Strategies in *The Handmaid's Tale*: Dystopia and the Paradoxes of Power", in: *English Studies in Canada*, Jg. 18 (1992), H. 2, S. 215–233, hier: S. 228.

42 Foucault: *Überwachen und Strafen*, S. 257.

43 Sandra Tomc: „‚The Missionary Position': Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*", in: *Canadian Literature*, Jg. 138 / 139 (1993), S. 73–87, hier: S. 76.

heit als „[t]reacherous ground, my own territory“[44] beschreibt, sowie unter Berücksichtigung der eben betrachteten Passage konstituiert sich Dunkelheit in Atwoods Roman aber vielmehr als etwas machtvoll Weibliches, das sich Zugriffen durch Männer verwehrt.

Verstärkt wird diese Idee einer weiblich konnotierten und von Frauen durchdringbaren Dunkelheit durch weitere Mensch-Tier-Vergleiche Atwoods, in welchen Frauen mit nachtaktiven Raubtieren gleichgesetzt werden. Offred beschreibt Frauen in Frauenmagazinen aus der Zeit vor der Ausrufung Gileads mit „candid eyes […] like the eyes of cats, fixed for the pounce“.[45] Ebensolche Augen schreibt sie sich in einer Episode, in welcher sie sich verbotenerweise nachts durch das Haus ihres *Commanders* bewegt, auch selbst zu: „I stand in the room, letting the pupils of my eyes dilate, like a cat's or owl's.“[46] Geschlechter-Macht-Zuschreibungen konstituieren sich in *The Handmaid's Tale* also keineswegs nur im Sinne ‚starker Männer‘ und ‚schwacher Frauen‘, denn neben den stereotypischen männlichen Haien und weiblichen Hühnchen bietet der Roman auch männliche Schafe und weibliche Raubkatzen, vor deren überwachenden Augen kein Schutz gegeben ist.

From a glossy men's mag: Vergangenheitsverhaftete und konsumierbare Männer

Neben diesen Beispielen, in welchen männliche Figuren von *The Handmaid's Tale* durch diminuierende Mensch-Tier-Vergleiche und beobachtende Machtspiele als ‚schwache Männer‘ dargestellt werden, finden sich weitere Beispiele der Relativierung augenscheinlich fixierter vergeschlechtlichter Gegensätze in einer auffälligen Verknüpfung von Maskulinität mit dem Bereich des Konsums, der Hochglanzmagazine und der Werbung. Diese Verbindung kommt insbesondere bei Beschreibungen des *Commanders* zum Tragen, wie die folgenden drei Beispiele zeigen:

> [T]here is his moustache […] and after that his chin, which really you can't miss. When you get down as far as the chin he looks like a vodka ad, in a glossy magazine, of times gone by.[47]

> The Commander is standing in front of the fireless fireplace, back to it, one elbow on the carved wooden overmantel, other hand in his pocket. It's such a studied pose, something of the country squire, some old come-on from a glossy men's mag.[48]

> As for the Commander, he's casual to a fault tonight. Jacket off, elbows on the table. All he needs is a toothpick in the corner of his mouth to be an ad for rural democracy, as in an etching.[49]

Gilead ist ein Staat, der Frauen im Allgemeinen und *Handmaids* im Besonderen den Zugang zum Konsum von Gütern wie von Schrift verwehrt, im Gegensatz zu den *Commanders*, die in ihren Büros Bücher- und Magazinsammlungen fortführen und Texte rezipieren dürfen. Dass Offred ihren *Commander* in eine assoziative Verknüpfung mit Konsumgütern wie Wodka und Schriftmedien wie Magazinen bringt, könnte vor diesen Hintergründen zunächst als eine Machtzuschreibung verstanden werden: Während Offred als *Handmaid* keinen Zugang zu diesen Welten des Konsums und der Schrift erhält, erscheint der *Commander* sogar als ein

[44] Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 83.
[45] Ebd., S. 165.
[46] Ebd., S. 108.
[47] Ebd., S. 97.
[48] Ebd., S. 147.
[49] Ebd., S. 193.

Teil der Hochglanzmagazine. Auf den zweiten Blick verliert diese Zuschreibung aber bereits an Stabilität, denn die Verbindung von *Commander* und Konsum ist eine, die im Vergangenen verhaftet bleibt: Die im ersten Zitat assoziierte Wodka-Werbung ist „of times gone by", die flirtende Pose im zweiten Beispiel „some old come-on" und im dritten Auszug verortet Offred den *Commander* „in an etching", einer Radierung ebenfalls früherer Zeiten. In der Konsequenz wird er – ähnlich wie in Offreds Bemerkung, sein Körper gleiche „something being dried"[50] – als alt, alternd und potenziell anachronistisch entlarvt. Insbesondere das zweite Zitat enttarnt seinen nostalgischen Versuch einer Körperpraxis, für die in Gilead kein Raum mehr gegeben ist: Seine Pose am Kamin ist eine einstudierte Pose, keine ‚natürliche', selbstverständliche, sondern eine bewusst eingenommene, angeeignete Haltung. Statt einer machtvollen Rolle im gesellschaftlichen Jetzt der Diegese nimmt Offreds *Commander* somit die Rolle des wirkungslos in der Vergangenheit Verbliebenen ein; anstelle eines machtvollen Politikers präsentiert Atwood mit diesem *Commander* einen sentimentalen Schauspieler.

Eine bedeutende männliche Figur des Romans wurde in diesem Beitrag noch nicht betrachtet, nämlich der *Guardian* Nick, der zum selben Haushalt wie auch Offred gehört. Offiziell kümmert sich Nick um Tätigkeiten wie Chauffeurdienste und Gartenarbeiten, inoffiziell wird auch er zum Geschlechtsverkehr mit der *Handmaid* verpflichtet, als sich abzeichnet, dass der *Commander* aufgrund seines Alters nicht mehr zeugungsfähig ist. Zudem ist Nick auch die undurchsichtigste Figur des Textes, da bis kurz vor Romanschluss offen gehalten wird, ob er den *Eyes* angehört oder der Untergrundorganisation *Mayday*, welche *Handmaids* über die gileadischen Grenzen schmuggelt. Sowohl als sexuell potenter Liebhaber als auch als getarnter Agent bedient Nick Klischees starker literarischer Männerfiguren, er ist der stereotypische ‚*bad boy*', dem die Protagonistin verfällt: „I make of him an idol, a cardboard cutout."[51] Kritische Stimmen in der Sekundärliteratur betrachten die Beziehung, die sich zwischen Offred und Nick entwickelt, als Hindernis auf ihrem Weg zu einer aktiven und mutigen Selbstbehauptung: Während Nick zu Offreds persönlichem Helden werde, verfalle sie selbst mehr und mehr einer Passivität; „Offred […] clings to the classic love story",[52] konstatiert beispielsweise Morrison. Diese Lektüren sind vor dem thematischen Hintergrund des Konsums zu relativieren. Es kann argumentiert werden, dass Offred gar nicht Nick verfällt, sondern dessen tatsächlicher wie auch der von ihr imaginierten Nähe zu Konsumgütern. Wie die folgenden Zitate zeigen, erscheint Nick stets mit einer Zigarette als Attribut:

> [H]is sleeves are rolled to the elbow, showing his forearms, tanned but with a stipple of dark hairs. He has a cigarette stuck in the corner of his mouth […].[53]

> He's in his shirt sleeves and is holding a cigarette, lit. I smell the smoke on him, in the warm air of the room, all over. I'd like to take off my clothes, bathe in it, rub it over my skin.[54]

> He's in his shirt sleeves, his shirt untucked, hanging loose; he's holding a toothbrush, or a cigarette or a glass with something in it.[55]

---

50 Ebd., S. 267.
51 Ebd., S. 282.
52 Sarah R. Morrison: „Mothering Desire: The Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Susan Fromberg Schaeffer's *The Madness of a Seduced Woman*", in: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Jg. 19 (2000), H. 2, S. 315–336, hier: S. 321.
53 Atwood: *The Handmaid's Tale*, S. 27.
54 Ebd., S. 273.

Wie auch bezüglich der oben stehenden Textbeispiele zum *Commander* könnte interpretiert werden, dass hier der Mann Zugang zu etwas hat, das der Frau verwehrt bleibt, und somit in der Position größerer Macht einzuordnen wäre. Mehrere Argumente sprechen aber vielmehr dafür, dass Atwood Nick als schwachen, weil konsumierbaren Mann inszeniert: Offred zeigt erstens, insbesondere im zweiten Beispiel, ein stärkeres Verlangen nach der Zigarette und dem mit ihr verbundenen Rauch als nach dem dazugehörigen Mann selbst, der hierdurch an Präsenz verliert. Das Verlangen der Protagonistin nach der Zigarette kann in diesem Sinne dadurch begründet werden, dass Offred zweitens das Rauchen von Zigaretten mit ihrer Lebensweise vor der Etablierung Gileads assoziiert, einer Lebensweise des freien Konsums, was Nick ebenso wie den *Commander* in einen Konnex mit Strukturen der nicht mehr wirkmächtigen Vergangenheit bringt. In beiden Fällen schließlich wird Nick durch Offreds sehr enge assoziative Verknüpfung des *Guardians* mit Zigaretten selbst zu einem Objekt des freien Konsums, was wiederum durch seine bereits benannte Rolle im Versuch der Schwängerung Offreds unterstrichen wird. Zusammengefasst vermittelt *The Handmaid's Tale* Schwäche und Machtlosigkeit seiner männlichen Charaktere nicht nur über die im voranstehenden Abschnitt beleuchteten diminuierenden Mensch-Tier-Vergleiche und beobachtenden Machtspiele, sondern auch mittels einer assoziativen Verknüpfung von Maskulinität und Konsum, die insbesondere den *Commander* und Nick als vergangenheitsverhaftete und selbst konsumierbare Männer enttarnt.

Reflexion der Ergebnisse: Geschlechter-Macht-Binarismen relativiert

Zu Beginn wurde konstatiert, dass es sich bei dem Setting von *The Handmaid's Tale* um eine Gesellschaft männlicher Herrschaft handelt, und unter Rückgriff auf Foucaults Prämissen zur Disziplinierung sowie mit einem Blick auf Atwoods Stilmittel des Mensch-Tier-Vergleichs skizziert, inwieweit dieser Roman starke und dominierende Männer sowie schwache und der maskulinen Dominanz unterlegene Frauen darstellt. Die literarischen Zuordnungen von Geschlecht und Macht erschöpfen sich allerdings nicht in diesen vergeschlechtlichten Gegensätzen: Bisherige Analysen des Romans haben mittels Fokussierungen seiner Frauenfiguren bereits zeigen können, dass es nicht ausreicht, Atwoods Geschlechter-Macht-Gefüge anhand der Extrempunkte eines männlichen Machtbesitzes gegenüber einer weiblichen Machtlosigkeit zu beschreiben, da sich weibliche Figuren – wie etwa die *Aunts* und auch Offred selbst – aus dieser Position der Machtlosigkeit lösen und somit den äußersten Punkt der Machtachse verlassen können. Die hier vollzogene Analyse fügt dem hinzu, dass auch der bislang vernachlässigte Blick auf die Männerfiguren des Romans diese Extrempunkte destabilisiert und Geschlechter-Macht-Binarismen relativiert. Statt fixer Zuschreibungen binärer Geschlechterrollen zeigt *The Handmaid's Tale* ambivalente Codierungen und metamorphe Momente von Geschlecht und Macht: Atwoods Frauenfiguren treten auf als „milkmaids on a wallpaper frieze",[56] aber auch als „cats […] fixed for the pounce"[57] und ihre männlichen Charaktere bespielen entsprechend dieses Veränderungspotenzials ein ganzes Spektrum von Männlich-

[55] Ebd., S. 280.
[56] Ebd., S. 224.
[57] Ebd., S. 165.

keitskonfigurationen vom klischeebesetzten „idol“[58] bis zur „half-dead rat“.[59] Sie erscheinen nicht nur als stark und überlegen, sondern durch diminuierende Mensch-Tier-Vergleiche auch als lächerlich und bemitleidenswert; sie sind nicht nur Ausübende von Dominanz und Überwachung, sondern auch Objekte einer weiblichen Observation; und sie werden durch assoziative Verknüpfungen mit Konsum und Werbung statt als gegenwartswirksam und souverän als vergangenheitsverhaftet und konsumierbar präsentiert.

Schlussendlich ist somit statt einer einfachen Dichotomie von Männern und Frauen, Macht und Machtlosigkeit eine Tendenz zur Annäherung und Egalisierung festzustellen, die von Katz-Roy folgendermaßen auf den Punkt gebracht wird: „[W]ho profits from this system? The most ironic feature in the novel is that no one really benefits from it. […] The social or gender hierarchies do not make much difference.“[60] Neben „man defining woman“[61] gibt Atwood in *The Handmaid's Tale* auch der Umkehrung „woman defining man“ Raum, durchbricht hierdurch die vermeintliche Starrheit des Romansettings und relativiert Extrema binärer Geschlechterrollen. „Die Eröffnung einer Debatte […], nicht die Festschreibung einer vereinfachenden binären Opposition, scheint das strategische Ziel dieses Romans zu sein“,[62] so auch Seeber.

Die detaillierte Untersuchung dreier Aspekte dieser Debatte könnte das hier Erarbeitete nochmals genauer kontextualisieren und ausdifferenzieren; an dieser Stelle ist allerdings lediglich deren Skizzierung möglich. Zum ersten handelt es sich bei *The Handmaid's Tale* um einen Roman, der mit Offred eine weibliche Erzählerstimme aufweist. Alle in diesem Beitrag analysierten Beschreibungen männlicher Figuren entstammen somit einer weiblichen Beobachtung und Formulierung, während männliche Selbstverständnisse im Roman nicht zur Äußerung kommen. Zudem handelt es sich bei Offred um eine über weite Strecken des Textes unzuverlässige Erzählerin, wodurch eine Analyse ihrer Bemerkungen *per se* problematisch ist. Zukünftige Beiträge zu diesem Thema könnten dies weiter reflektieren.

Zum zweiten nimmt der mit „Historical Notes“ überschriebene letzte Abschnitt des Romans, in welchem Offreds Erzählung auf einer wissenschaftlichen Tagung etwa 200 Jahre nach dem Untergang des gileadischen Regimes als historisches Dokument diskutiert wird, Fragen zu Geschlecht und Macht erneut auf. In der Sekundärliteratur werden die „Historical Notes“ oftmals als ernüchternde Reetablierung männlicher Dominanz gelesen, insofern Offreds Erzählung als von einem männlichen Professor transkribiert und zusammengefügt erklärt wird sowie eine sehr eingeschränkt faktenorientierte Betrachtung erfährt. Die Episode zeige zum einen Offred „at fault, once again“,[63] da ihr Bericht kaum historisch wertvolle Informationen liefert, sie sei zum anderen durch obszöne Witze der Wissenschaftler gewaltsam gegenüber der *Handmaid* und perpetuiere somit ein androzentrisches System.[64] Nichtsdestoweniger: „By an irony of history, it *is* Offred the silenced Handmaid who becomes Gilead's principal

[58] Ebd., S. 282.
[59] Ebd., S. 291.
[60] Ginette Katz-Roy: „Sexual Politics and Textual Strategies in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*“, in: Marija Knežević und Aleksandra Nikčević-Batrićević (Hrsg.): *History, Politics, Identity: Reading Literature in a Changing World*, Newcastle 2008, S. 111–133, hier: S. 123.
[61] Malak: „Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition“, S. 11–12.
[62] Seeber: „Die Frau, der Körper und die Dystopie“, S. 174.
[63] Heidi Slettedahl Macpherson: *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*, Cambridge 2010, S. 58.
[64] Vgl. Bach: „Formen weiblicher Gewalt“, S. 65.

historian [Herv. R. H.]“[65] und schlussendlich kann die gesamte Episode äußerst ambivalent gelesen werden.[66] Dies könnte in weiteren Beiträgen ausdifferenziert werden.

Zum dritten ist die Ambivalenz und Relativierung vergeschlechtlichter Gegensätze in *The Handmaid's Tale* nochmals signifikanter, wenn sie vor dem Hintergrund des Romangenres betrachtet wird: Nicht nur entkräftet Atwood einen auf Extreme ausgerichteten Geschlechter-Macht-Binarismus, auch zeigt sie dies innerhalb eines dystopischen Romans, dessen typischerweise männlich gedachte Autorschaft wie inhaltliche Machtzuschreibung ausgehebelt werden. „Under his Eye“ hat in *The Handmaid's Tale* als Floskel wie als diegetische Überwachungsrealität Bestand, kann sich aber leicht zu einem „Under her Eye“ ändern. Es gilt noch, genauer zu untersuchen, inwiefern Atwood hierdurch weder eine Eins-zu-eins-Fortführung der Orwell'schen Tradition des „Big Brother“ noch eine Variante Orwells unter einem weiblichen Vorzeichen liefert, sondern den großen Bruder und die große Schwester Seite an Seite setzt.

LITERATURVERZEICHNIS

Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale*, London 2005 ([1]1985).

Bach, Susanne: „Formen weiblicher Gewalt in Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*, *Cat's Eye* und *The Robber Bride*“, in: dies. (Hrsg.): *Gewalt, Geschlecht, Fiktion: Gewaltdiskurse und Gender-Problematik in zeitgenössischen englischsprachigen Romanen, Dramen und Filmen*, Trier 2010, S. 59–80.

Beauvoir, Simone de: *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*, Reinbek bei Hamburg 2006 ([1]1949).

Beran, Carol L.: „Images of Women's Power in Contemporary Canadian Fiction by Women“, in: *Studies in Canadian Literature / Études en Littérature Canadienne*, Jg. 15 (1990), H. 2, S. 55–76.

Bourdieu, Pierre: *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt am Main 2013 ([1]1998).

Butler, Judith: *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Frankfurt am Main 1997 ([1]1993).

Deer, Glenn: „Rhetorical Strategies in *The Handmaid's Tale*: Dystopia and the Paradoxes of Power“, in: *English Studies in Canada*, Jg. 18 (1992), H. 2, S. 215–233.

Evangelische Kirche in Deutschland (Hrsg.): *Die Bibel: Nach der Übersetzung Martin Luthers, Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984*, Stuttgart 1999 ([1]1984).

Foucault, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt am Main 2012 ([1]1970).

Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt am Main 2014 ([1]1975).

Howells, Coral Ann: „Margaret Atwood's Dystopian Visions: *The Handmaid's Tale* and *Oryx and Crake*“, in: dies. (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*, Cambridge 2006, S. 161–175.

Katz-Roy, Ginette: „Sexual Politics and Textual Strategies in Margaret Atwood's *The Hand-*

[65] Howells: „Margaret Atwood's Dystopian Visions“, S. 165.
[66] Vgl. Seeber: „Die Frau, der Körper und die Dystopie“, S. 170–171.

maid's Tale", in: Marija Knežević und Aleksandra Nikčević-Batrićević (Hrsg.): *History, Politics, Identity: Reading Literature in a Changing World*, Newcastle 2008, S. 111–133.

Macpherson, Heidi Slettedahl: *The Cambridge Introduction to Margaret Atwood*, Cambridge 2010.

Malak, Amin: „Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and the Dystopian Tradition", in: *Canadian Literature*, Jg. 112 (1987), S. 9–16.

Morrison, Sarah R.: „Mothering Desire: The Romance Plot in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* and Susan Fromberg Schaeffer's *The Madness of a Seduced Woman*", in: *Tulsa Studies in Women's Literature*, Jg. 19 (2000), H. 2, S. 315–336.

Seeber, Hans Ulrich: „Die Frau, der Körper und die Dystopie: Margaret Atwoods *The Handmaid's Tale*", in: ders. und Ralph Pordzik (Hrsg.): *Utopie und Dystopie in den neuen englischen Literaturen*, Heidelberg 2002, S. 163–182.

Tomc, Sandra: „‚The Missionary Position': Feminism and Nationalism in Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*", in: *Canadian Literature*, Jg. 138 / 139 (1993), S. 73–87.

VII. SALINA REINHARDT (Paderborn)

Krisenhafte Männlichkeit als Erzählmodus in Chuck Palahniuks *Fight Club*

Chuck Palahniuks *Fight Club* (1996) gilt als eines der Kultwerke der 1990er Jahre, nicht zuletzt aufgrund der Verfilmung von David Fincher aus dem Jahr 1999. Auch wenn der Verlag anfangs am Erfolg des Romans zweifelte, so gibt der unerwartete regelrechte Hype Heike Schwarz Recht, die bemerkte, dass *Fight Club* offensichtlich einen Nerv dieser Zeit getroffen zu haben scheint.[1] Dieser Nerv mutet zugegeben reichlich seltsam und geradezu grotesk an, handelt es sich doch um die Geschichte eines namenlosen Protagonisten, der an multipler Persönlichkeitsstörung leidet, und gemeinsam mit seiner abgespaltenen Persönlichkeit Tyler Durden den titelgebenden „Fight Club" gründet, in dem der Held der Erzählung zusammen mit anderen Männern versucht, sich die eigene Männlichkeit durch den Zweikampf mit bloßen Fäusten zurückzuerobern. Doch, wie gesagt, erwies sich dieses Konzept als mehr als erfolgreich, sogar so erfolgreich, dass im Frühjahr 2016 *Fight Club 2* veröffentlicht wurde, dieses Mal in Form einer Graphic Novel.[2]

Der Nerv, von dem hier stets die Rede ist, betrifft eine Männlichkeitskrise, welche sich vor allem in den Vereinigten Staaten von Amerika wie ein roter Faden durch die 80er und 90er Jahre zieht. Nach einer Emanzipationswelle von marginalisierten Gruppen durch das 20. Jahrhundert hindurch, darunter Homosexuelle und Schwarze, und der zweiten Feminismuswelle der Frauen, schien der heterosexuelle, weiße Mann plötzlich zunehmend verunsichert.[3] Was bedeutete es noch, männlich oder ein Mann zu sein? Wie positioniert sich der Mann neben der modernen emanzipierten Frau? Während einerseits der „New Man" proklamiert wurde, der sich durch seine Einfühlsamkeit, Fürsorge und Familienorientiertheit auszeichnete, wurden anderenorts alte Männlichkeitsbilder wieder hervorgeholt und stark gemacht, die einen souveränen, aggressiven Männertypus bewarben.[4] Wo alte Rollenbilder also aufgebrochen wurden und Vorbilder für die neuen Rollenerwartungen fehlten, verdichteten sich die kontrastierenden Erwartungen an Männlichkeit und was es bedeutet, ein Mann zu sein, wobei der hypermaskuline Mann, der sich in seiner Aggressivität und emotionalen Unnahbarkeit ganz klar von allem Femininen abgrenzt, als eine Überkompensation dieses Konfliktes betrachtet werden kann.[5] In diesem Diskurs wird Männlichkeit folglich zunehmend zu einem abstrakten Konzept oder Mythos, der nur noch mit Stereotypen gefüllt wird.

In *Fight Club* werden solche Männlichkeitsmythen und Unsicherheiten nicht nur thematisiert, sondern in Form einer Männlichkeitskrise, die buchstäblich zum Wahnsinn führt, auf die Spitze getrieben. Narratologisch interessant wird dieses Konzept, wenn es nicht nur aus der

---

1 Vgl. Heike Schwarz: *Beware of the Other Side(s): Multiple Personality Disorder and Dissociative Identity Disorder in American Fiction*, Bielefeld 2013, S. 318.

2 Tatsächlich wurden die zehn *Issues* der Fortsetzung bereits 2015 nacheinander einzeln publiziert, bevor 2016 erstmals alle *Issues* in einem Band veröffentlicht wurden: Chuck Palahniuk und Cameron Stewart: *Fight Club 2*, New York City 2016.

3 Vgl. Andrew Steven Delfino: *Becoming the New Man in Post-Postmodernist Fiction: Portrayals of Masculinities in David Foster Wallace's „Infinite Jest" and Chuck Palahniuk's „Fight Club"*, Saarbrücken 2008, S. 53.

4 Vgl. ebd., S. 1–2.

5 Vgl. ebd.

Sicht des wahnsinnigen, sich in der Krise befindenden Protagonisten erzählt wird, sondern dieser selbst der Erzähler ist. Was sich daraus ergibt, ist die äußert komplexe, verworrene und vor allem fragmentarische Erzählung, die *Fight Club* darstellt. Den Roman nur auf seine narratologischen Besonderheiten hin zu untersuchen wäre bereits interessant genug, um tatsächlich auf den Kern des Romans hervordringen und ihn begreifen zu können, ist es jedoch notwendig, Thematik und Narratologie in einen unmittelbaren Zusammenhang zu setzen. Durch die Verknüpfung dieser beiden Punkte wird zum einen eine komplexe Wechselwirkung beider Komponenten deutlich, die zur Zuspitzung der Krise beiträgt. Zum anderen zeigt sich aber auch, dass sich Geschlechter-Dramen nicht auf den Gegenstand einer Erzählung beschränken, sondern auf multiplen Ebenen präsent sein können. Hierbei stütze ich mich vor allem auf die These von Vera und Ansgar Nünning aus ihrem im Jahr 2004 erschienenen Band *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, in dem sie für einen stärkeren Fokus auf *Gender* innerhalb der modernen Erzähltheorie argumentieren. Die Art, wie erzählt wird, kann dabei nicht nur als narratives Gerüst gesehen werden, innerhalb dessen sich die Erzählung entfaltet. Vielmehr produziert die Erzählweise selbst Sinngehalt und Bedeutung, auch oder gerade im Bezug auf Geschlechterfragen. In diesem Sinne sind Erzähltechniken „nicht bloß erzähltechnische oder strukturelle Merkmale von Texten, sondern hochgradig semantisierte Modi, die aktiv an der Konstruktion von Geschlechteridentität und Geschlechterrollen beteiligt sind.“[6]

Im Folgenden soll daher die narratologische Struktur von *Fight Club* in einen direkten Zusammenhang zu der darin thematisierten Männlichkeitskrise gesetzt und somit aufgezeigt werden, dass die krisenhafte Männlichkeit nicht nur die Handlung bestimmt, sondern auch Erzählmodus ist, und sich somit in der narrativen Struktur des Romans spiegelt. Dies führt dann, wie im Folgenden gezeigt werden soll, dazu, dass die Erzählweise die Erzählung soweit beeinflusst, dass die Männlichkeitskrise dadurch erst ihr volles (selbst-)zerstörerisches Potential erreicht.

Die Illusion der zurückeroberten Männlichkeit

Die anfällige und labile psychische Konstitution des Protagonisten wird begleitet von einer Identitätsdiffusion, spezifischer einer Identitätskrise der Männlichkeit.[7] Modelliert am Bild des jungen Computer-Yuppies bemerkt Henry A. Giroux, dass sich der Protagonist als ein neoliberaler Jedermann präsentiert, ein emaskulierter, verklemmter, in sich gekehrter Angestellter, der in seinem Bestreben nach Perfektion und Komfort ganz und gar in der Konsumlandschaft seiner Zeit aufgeht.[8] So ist es nicht ohne Bedeutung, dass am Anfang des Romans ein ganz anderer Club im Vordergrund steht, nämlich vor allem die Selbsthilfegruppe „Remaining Men Together“. Zwar besucht er als ‚Tourist‘, wie es der Protagonist selbst nennt, auch zahlreiche andere Selbsthilfegruppen für schwer Erkrankte, doch diese eine Gruppe, in der von Hodenkrebs betroffene Männer zusammenkommen, nimmt einen besonderen Stellen-

6 Vera Nünning und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart 2004, S. 11.

7 Der Protagonist leidet, kurz zusammengefasst, an multipler Persönlichkeitsstörung, Schizophrenie und Halluzinationen, wobei man nicht weiß, seit wann dieses Krankheitsbild besteht oder wie es entstanden ist.

8 Vgl. Henry A. Giroux: „Private Satisfaction and Public Disorders: *Fight Club*, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence“, in: *Jac*, Jg. 21 (2001), H. 1, S. 1–31, hier: S. 8, online unter: http://www.henryagiroux.com/online_articles/fight_club.htm [Zuletzt aufgerufen am 12.01.2017].

wert in seinem Leben ein, auch weil es die erste Selbsthilfegruppe war, in der er weinen konnte. Umgeben von Männern wie Big Bob, die ihre Hoden an den Krebs verloren haben, sich nun gegenseitig ihre Männlichkeit versichern wollen und von den anderen Mitgliedern die Bestätigung eben dieser suchen, fühlt sich der Protagonist verstanden und geborgen. An dieser Stelle tritt Marla Singer auf. Auch sie ist, wie der Protagonist, eigentlich körperlich gesund und besucht die Selbsthilfegruppen lediglich als ‚Touristin', selbst wenn es sich bei der Selbsthilfegruppe um eine dezidiert an Männer gerichtete Gruppe für an Hodenkrebs Erkrankte handeln sollte. Marla repräsentiert dabei eine bedrohliche Weiblichkeit, welche, wie Giroux es nennt, als Antithese zu häuslicher Sicherheit, Komfort und sexueller Passivität steht.[9] Durch ihr Erscheinen, ihr Eindringen in einen männlichen *safe space* sozusagen, verursacht sie, dass sich die unterdrückte Männlichkeit, die als emaskuliert empfundene Identität des Protagonisten, zu der Krise zuspitzt, die Tyler Durden ist.

Tyler stellt ein hypermaskulines Idealbild dar und steht damit in direktem Kontrast zum Erzähler. Er ist selbstbewusst, stark, ein guter Kämpfer, sexuell potent und ein natürlicher Anführer – ein Macher.[10] Tyler ist es, der den Protagonisten zu dessen ersten Kampf herausfordert, welcher den Grundstein für den „Fight Club" legt, in dem Männer, die ihre Männlichkeit ebenfalls als krisenhaft und instabil erleben, zusammenkommen, um sich ihre männliche Identität durch Kämpfe zurückzuerobern, praktisch durch die buchstäbliche Zerstörung ihres gegenwärtigen, vermeintlich emaskulierten Selbst. Die Männlichkeitskrise wird also nicht im Dialog zu Frauen dargestellt, sondern die Männer bleiben bei der Verhandlung ihrer Krise unter sich, und zwar im homosozialen, hypermaskulinen Rahmen, den der „Fight Club" bietet. Dies gilt sowohl für die am Anfang stehende Selbsthilfegruppe für Hodenkrebspatienten „Remaining Men Together", aus der durch den „Fight Club" eine Selbsthilfegruppe für sich emaskuliert fühlende Männer im Sinne eines „Becoming Men Together"[11] wird. Gewalt und Männlichkeit sind in *Fight Club* dabei inhärent miteinander verbunden, und werden in Form einer kathartischen Selbstdestruktion zelebriert.[12]

Der „Fight Club" bildet dabei einen eigenen Kosmos, eine Art Parallelwelt bzw. Fantasiewelt, mit eigenen Regeln. Der Erzähler stellt fest: „Who guys are in fight club is not who they are in the real world."[13] Es wird ein Bild gemalt von einem geheimen männerbundartigen Club, in dem Ständeunterschiede aufgehoben werden und jeder gleich ist; wo sich Männer kameradschaftlich miteinander im Kampf messen, aus dem sie selbstbewusst und gestärkt herausgehen. Das Gefühl nach seinem ersten Kampf mit Tyler beschreibt der Erzähler wie folgt:

> Instead of Tyler, I felt finally I could get my hands on everything in the world that didn't work, my cleaning that came back with the collar buttons broken, the bank that says I'm hundreds of dollars overdrawn. My job where my boss got on my computer and fiddled with my DOS execute commands. And Marla Singer, who stole the support groups from me. Nothing was solved when the fight was over, but nothing mattered.[14]

---

9 Vgl. Giroux: „Private Satisfaction and Public Disorders", S. 9.
10 Vgl. Delfino: *Becoming the New Man*, S. 61.
11 Delfino: *Becoming the New Man*, S. 14.
12 Vgl. Asbjørn Grønstad: *Transfigurations: Violence: Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam 2008, S. 173.
13 Chuck Palahniuk: *Fight Club*, London 2006, S. 49.
14 Palahniuk: *Fight Club*, S. 53.

Schon im ersten Kapitel, welches den „Fight Club“ behandelt, wird dieser also als eine Fantasiewelt enttarnt, in die sich Männer flüchten, um den Konflikten aus der realen Welt aus dem Weg zu gehen: „Most guys are at fight club because of something they’re too scared to fight. After a few fights, you’re afraid a lot less.“[15] Es stellt sich heraus, dass die Kämpfe, die im „Fight Club“ ausgetragen werden, lediglich als Ersatzkämpfe für die Auseinandersetzungen dienen, die sich die Clubmitglieder in der Realität nicht auszutragen trauen. Bedenkt man, welche Konflikte dem Protagonisten als erstes in den Sinn kommen, als er sich nach seinem ersten Kampf mit Tyler unbesiegbar fühlt, werden zwei Dinge deutlich: zum einen, dass die Konflikte, die er scheut, geradezu an Banalität grenzen, beispielsweise wenn er es nicht wagt, sich bei seiner Reinigung zu beschweren, die die Knöpfe seiner Hemden zerbricht, sondern seinen Unmut verdrossen herunterschluckt. Zum anderen zeigt sich aber auch, dass es bei der Ersatzbefriedigung durch den „Fight Club“ bleibt, was durch seine spätere Aussage bezüglich der Mitglieder des „Fight Clubs“, „These are the quiet young men who listen until it’s time to decide“,[16] ad absurdum geführt wird. Denn auch wenn er sich nach dem Kampf fühlt, als könne er souverän damit umgehen, dass sein Vorgesetzter seinen Computer nimmt, um die vom Protagonisten zusammengestellte Präsentation selbst durchzuführen, so weiß man zu diesem Zeitpunkt bereits, dass er es nur stillschweigend hingenommen hat. Während er physisch zwar im Konferenzsaal die Präsentation von seinem Laptop auf die Wand projiziert, läuft in seinem Kopf der metaphorische Film des „Fight Clubs“. Er wiederholt die Regeln, er geht die Ideologie des Clubs durch, seinen letzten Kampf, und dann schließlich auch seinen ersten Kampf mit Tyler, den er retrospektiv noch einmal durchlebt. Besonders aufschlussreich ist dabei die Formulierung „Instead of Tyler, I felt finally I could get my hands on everything in the world that didn’t work […]“.[17] Dabei verkennt er jedoch, dass er im Moment des Kampfes die Welt genauso wenig im Griff hat wie Tyler, der in Wirklichkeit nun einmal nicht existiert. Statt Tyler schlägt er sich selbst, wobei er ironischerweise genau die Person ‚zwischen den Fingern‘ hat, die ihm helfen könnte, seine realen Konflikte zu bewältigen, nämlich sich selbst. Gleichzeitig wird dabei deutlich, wie sehr er im Konflikt mit sich selbst steht, sodass dieses innere Zerwürfnis schon zur Autoaggression übergeht, auch wenn er sie als solche nicht erkennt. Stattdessen verlagert er seinen Konflikt mit sich selbst als eine vermeintliche Konfliktlösung irrtümlicherweise nach außen auf Tyler. Würde er erkennen, dass er eigentlich nur mit sich selbst kämpft, wäre es ihm möglich, Tyler und den „Fight Club“ als das zu entlarven, was sie sind: die Illusion von Macht und Männlichkeit.

Zudem wird herausgestellt, dass der „Fight Club“ keine revolutionäre, anarchistische Gruppierung darstellt, auch wenn die Mitglieder sich gerne selbst so wahrnehmen, sondern hierin lediglich eine autoritäre Instanz durch die andere ausgetauscht wurde. Besonders deutlich zeigt sich das in der Hingabe der Mitglieder zu ihrem Club:

> Fight club gets to be your reason for going to the gym and keeping your hair cut short and cutting you nails. The gyms you go to are crowded with guys trying to look like men, as if being a man

[15] Palahniuk: *Fight Club*, S. 54.
[16] Palahniuk: *Fight Club*, S. 54.
[17] Palahniuk: *Fight Club*, S. 53.

> means looking the way a sculptor or an art director says. Like Tyler says, even a soufflé looks pumped.[18]

So bleibt es nicht dabei, dass der Club eine Fluchtmöglichkeit aus der Realität bietet, welche sich auf einige Stunden am Wochenende, in der Nacht von Samstag auf Sonntag, beschränkt, denn der „Fight Club“ beginnt sogar, das reale Leben der Mitglieder zu bestimmen. Gleichzeitig bemerken letztere nicht, dass sie im „Fight Club“, statt sich von gesellschaftlichen Vorgaben zu lösen, nur die Instanz, die diese Ideale vorgibt, ausgetauscht haben. Anstelle des Bildhauers ist es nun Tyler, der bestimmt, wie ein Mann auszusehen hat. Das Ergebnis, ob jemand nun ins Fitnessstudio oder in den „Fight Club“ geht, bleibt dasselbe: „You see a guy come to fight club for the first time, and his ass is a loaf of white bread. You see this same guy here six months later, and he looks carved out of wood. This guy trusts himself to handle anything.“[19]

Am Ende steht ein Mann, der sich körperlich zum Besseren verändert hat und nun athletischer und kräftiger ist als am Anfang, abgesehen von den Verletzungen, die der Kampf mit sich bringt. Wichtig ist dabei auch die Formulierung des letzten Satzes, denn der Erzähler sagt gerade nicht: „This guy is able to handle anything.“, sondern nur, dass er es sich zutraut. Ebenso wenig wie der Erzähler aktiv etwas in seinem Leben zu seinen Gunsten verändert, handeln die anderen Mitglieder in irgendeiner Weise anders, seit sie zum „Fight Club“ gehen. Gemeinsam ist ihnen nur das Hochgefühl, alles erreichen zu können. So wird übersehen, dass es am Ende nicht die in der Erzählung erwähnten stillen jungen Männer sind, die selbstbestimmte Entscheidungen treffen, sondern dass sie warten, bis Tyler es für sie tut.

In der Entwicklung des „Fight Clubs“, wenn er zu der pseudoanarchistischen Terrororganisation „Project Mayhem“ ausgebaut wird, folgen auf die Kämpfe und Ideologien des Clubs zwar wirkliche Taten, doch sind dies nicht Taten, zu denen sich die Mitglieder selbstständig entscheiden. Tyler steht nach wie vor an der Spitze und gibt vor, was getan wird, wie „Project Mayhem“ agiert, wo sie als nächstes auftreten werden. Die jungen und stillen Männer, die warten, bis die Entscheidungen getroffen werden, tun dies also nicht, um selbst abzuwägen und zu entscheiden, wann der richtige Moment zum Handeln gekommen ist. Sie warten darauf, dass Tyler ihnen den Befehl zum Handeln erteilt. Er allein ist es, der Entscheidungen trifft. Auch wenn sich die Mitglieder des „Fight Clubs“ also nach den Kämpfen stark, souverän und in diesem Sinne männlich fühlen, so gewinnen sie doch keine tatsächliche Handlungskompetenz beziehungsweise Handlungsmacht, da sie diese vollständig an Tyler abtreten.

Die aufgespaltene Erzählinstanz und der zuverlässig unzuverlässige Erzähler

Dieser Konflikt um Handlungsmacht lässt sich direkt übertragen auf die Erzählsituation in *Fight Club*. Diese wird maßgeblich dadurch beeinflusst, dass es sich beim Erzähler um einen unzuverlässigen Erzähler handelt. Der Begriff des unzuverlässigen Erzählers kam erstmals in den 1960er Jahren bei Wayne C. Booth auf, der zusammenfasst: „I have called a narrator *reliable* when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say,

[18] Palahniuk: *Fight Club*, S. 50.
[19] Palahniuk: *Fight Club*, S. 51.

the implied author's norms), *unreliable* when he does not".[20] Seitdem wurde diese Definition stetig erweitert, unter anderem von James Phelan, der das Modell der Erzählsituation eines unzuverlässigen Erzählers weiter ausbaut, indem er auf der Seite der Erzählinstanz den Erzähler und den impliziten Autor setzt, denen gegenüber der Adressat der Erzählung und der implizite Leser stehen.[21] Der Erzähler berichtet einem Adressaten eine Geschichte aus seiner Perspektive, der Autor hingegen präsentiert dem impliziten Leser sowohl die tatsächliche Geschichte als auch die Geschichte, wie sie die Erzählerfigur erzählt. Die Erzählung spaltet sich damit in zwei Funktionen: die *narrator function* und die *disclosure function*.[22] Während die *narrator function* den Teil der Erzählung bezeichnet, in der der Erzähler seine Sicht der Geschehnisse im Hinblick auf seine mögliche Agenda wiedergibt, dient die *disclosure function* dazu, eine Diskrepanz zwischen der durch den Erzähler dargestellten Realität und der tatsächlichen fiktionalen Realität herzustellen. Der unzuverlässige Erzähler ergibt sich folglich aus den daraus resultierenden Widersprüchen in der Erzählung.

Dieses Konzept geht in der Erzählsituation von *Fight Club* jedoch nicht ganz auf, und zwar aus zwei Gründen, wobei der erste Grund den zweiten bedingt, denn die Verkennung des Wahnsinns macht die volle Entfaltung des Wahnsinns erst möglich. Das erste Kapitel stellt eine Art Prolog dar, die Vorwegnahme einer erst später auftretenden Situation, welche jedoch als Ausgangspunkt für die Erzählung genommen wird. Der hier auftretende Erzähler mit einer internen Fokalisierung, der auch der namenlose Protagonist des Romans ist, soll im Folgenden Erzähler I genannt werden. Erzähler I leitet zwar den Erinnerungsprozess ein, ist jedoch nicht derjenige, aus dessen Perspektive die Ereignisse geschildert werden, dies geschieht vielmehr durch den Erzähler II. Erzähler II bezeichnet den namenlosen Protagonisten am chronologischen Anfang der Geschichte. Der fundamentale Unterschied zwischen Erzähler I und Erzähler II besteht in ihrem Wissenstand bezüglich Tyler Durdens und ihres eigenen Wahnsinns. So weiß Erzähler I bereits um Tylers wahre Identität, wohingegen Erzähler II seine Geschichte zu einem Zeitpunkt beginnt, zu dem er Tyler noch nicht einmal kannte. Die Darstellung der Geschehnisse durch Erzähler II ist demnach unzuverlässig in dem Sinne, dass seine Erzählung nicht mit der objektiven fiktionalen Realität übereinstimmt, jedoch auch zugleich zuverlässig, da er die Geschehnisse so wiedergibt, wie er sie erlebt hat.[23] Der Plot-Twist beziehungsweise die erleuchtende Erkenntnis, dass er und Tyler die ganze Zeit über ein und dieselbe Person waren, kann somit auch nicht als ein bewusstes ‚Hinters-Licht-Führen' seitens des Erzählers gelten, denn nur Erzähler I weiß um diesen Umstand, während Erzähler II bis zur Auflösung zu einem späteren Zeitpunkt in der Erzählung selbst unwissend bleibt.

„Tyler gets me a job as a waiter, after that Tyler's pushing a gun in my mouth and saying, the first step to eternal life is you have to die."[24] Bereits der erste Satz des Romans stellt das Hierarchieverhältnis zwischen dem Erzähler und Tyler Durden dar. Tyler wird von Anfang an vom Erzähler selbst als das agierende Subjekt gesetzt, wohingegen sich der Erzähler als vor-

---

[20] Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1973, S. 158–159.

[21] Vgl. James Phelan: *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaka, London 2005, S. 18.

[22] Vgl. Phelan: *Living to Tell about it*, S. 12.

[23] Vgl. Robert Vogt: „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit' in Literatur- und Filmwissenschaft", in: Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies (Hrsg.): *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld 2009, S. 35–55, hier S. 46.

[24] Palahniuk: *Fight Club*, S. 11.

erst passives Objekt darstellt. So ist es auch Tyler, der spricht. Er will zum Mythos, zur Legende werden, und dazu müssen beide sterben – ein Mörder-Suizid, wie der Erzähler bemerkt. Doch dann kommt dem Erzähler plötzlich eine Idee, eine Eingebung, nämlich die Geschichte von ihm und Tyler zu erzählen, und ihn somit zur Legende zu machen.

> Where would Jesus be if no one had written the gospels?[...] I tongue the gun barrel into my cheek and say, you want to be a legend, Tyler, man, I'll make you a legend. I've been here from the beginning. I remember everything.[25]

Phelan bemerkte im Hinblick auf unzuverlässiges Erzählen den Umstand einer vermeintlich redundanten Erzählung.[26] Auch hier mag sich vorab die Frage stellen, weshalb der Erzähler es für nötig hält, die gemeinsamen Erlebnisse Tyler noch einmal zu erzählen, wenn dieser doch dabei gewesen ist, als der „Fight Club" gegründet wurde. Tatsächlich dient die Erzählung aber nicht Tyler, sondern dem Erzähler selbst. Der Erzähler will in seinem Konflikt mit Tyler die Oberhand gewinnen. Denn auch wenn Tyler letztendlich als Legende, als Mythos, aus der Erzählung hervorgeht, so steht der Erzähler als Erschaffer dieser über ihm. Somit kann er Tyler darüber, dass er ihn zu einer Figur seiner Erzählung macht, dominieren. An dieser Stelle wird das Machtverhältnis vom ersten Satz bereits gekippt, denn plötzlich steht der Erzähler als das agierende Subjekt da, wohingegen Tyler das Objekt ist, das vom Erzähler zur Legende gemacht wird. Mehr noch, er etabliert sich als der überlegene Part, da er, wie er selbst sagt, von Anfang an da war, und sich an alles erinnert.

Im Hinblick auf die sich anschließende Erzählung ist diese Beobachtung insofern relevant, als an dieser Stelle deutlich wird, weshalb die Geschichte aus der Sicht von Erzähler II und nicht Erzähler I geschildert wird. Dadurch, dass Erzähler II sich seiner psychischen Labilität beziehungsweise des tatsächlichen Ausmaßes seines Wahnsinns noch nicht im vollen Ausmaß bewusst ist, kann er die Geschichte nur mit Tyler als eigenständiger Person erzählen. Zwar weiß Erzähler I, dass er und Tyler dieselbe Person sind, jedoch ermöglicht die praktisch erneute Aufspaltung der Erzählinstanz in Erzähler I und II ihm, sich von Tyler zu distanzieren, indem er eben nicht dieselbe Person ist, sondern jemand Außenstehendes. So wird sich der Protagonist nicht plötzlich der Tatsache bewusst, dass er unter einer multiplen Persönlichkeitsstörung leidet und eine abgespaltene Persönlichkeit namens Tyler Durden bestizt, sondern erzählt: „And somehow, by accident, Tyler and I met",[27] als habe er die Person Tyler wie eine neue Bekanntschaft zufällig kennengelernt. Der Erzähler I schafft über die Abgabe der Erzählung an Erzähler II also eine Möglichkeit, sich als eigenständige Identität neben Tyler zu etablieren. Um dies zu schaffen, verwendet er die unzuverlässige Erzählung, es wird bewusst aus der um den eigenen Wahnsinn unwissenden Perspektive von Erzähler II erzählt, denn nur so können der Protagonist und Tyler klar voneinander getrennt werden. Dass dieser Plan jedoch von Anfang an zum Scheitern verurteilt war, wird kurz darauf bereits deutlich. Im dritten Kapitel, welches davon handelt, wie der Protagonist und Tyler sich das erste Mal begegnen, wird vor allem von Tylers Nebenjob als Filmvorführer gesprochen, der als Analogie dafür verstanden werden kann, wie die Erzählung beziehungsweise das Doppelleben des Protagonisten als er selbst und Tyler verstanden werden kann.

---

[25] Palahniuk: *Fight Club*, S. 15.
[26] Vgl. Phelan: *Living to Tell about it*, S. 12.
[27] Palahniuk: *Fight Club*, S. 32.

Eine von Tylers Aufgaben als Filmvorführer besteht im Wechsel der Filmrollen während der Vorführung.

> In a projection booth, Tyler did changeovers if the theater was old enough. With changeovers, you have two projectors in the booth, and one projector is running. I know this because Tyler knows this. The second projector is set up with the next reel of film. Most movies are six or seven small reels of film played in a certain order. Newer theaters, they splice all the reels together into one five-foot reel. This way, you don't have to run two projectors and do changeovers, switch back and forth, reel one, switch, reel two on the projector, switch, reel three on the first projector. Switch. You wake up at Sea Tac.[28]

Dies stellt zum einen das Schema dar, nach dem dieses und alle anschließenden Kapitel narratologisch aufgebaut sind. Die Beschreibungen der Jobs des Erzählers und Tylers wechseln sich beinahe paragraphenweise ab. Der Erzähler spricht von Tylers Job, „switch", der Erzähler ist wieder bei einem Flughafen und seiner Arbeit. Wie zwei Filmrollen spielen sich die Beschreibungen ab, zwischen denen der Erzähler hin und zurück schaltet. Zum anderen stellt dieses Modell des Filmprojektors – gleich einer proust'schen *Laterna Magica* – den Geisteszustand des Protagonisten dar, der sich einen Körper mit Tyler Durden teilt. Beide Persönlichkeiten können dabei als Filmrollen verstanden werden, der Kopf wird zum Projektionsraum. Während die eine Persönlichkeit agiert, ruht die andere, bis es zum „switch" kommt und die andere Persönlichkeit übernimmt. Dabei sitzt Tyler jedoch buchstäblich am Hebel, denn er ist es, der entscheidet, wann welche Persönlichkeit übernimmt, er ist der Filmvorführer. Darüber hinaus verfügt er auch frei über die Erinnerungen und das, was im Kopf geschieht.

Dieser Wechsel ist für Außenstehende nicht ersichtlich. Es wird erläutert, dass der bevorstehende Wechsel zwischen zwei Filmrollen mit den sogenannten „cigarette burns",[29] kleinen weißen Punkten am oberen, rechten Rand am Ende der Filmrolle, angekündigt wird. Zudem geht meist ein Alarm los, wenn es Zeit für den Wechsel ist, dies geschieht jedoch nur im Projektionsraum: „Changeover. The movie goes on. Nobody in the audience has any idea."[30] Für Außenstehende ist der Wechsel zwischen Persönlichkeit A und Persönlichkeit B folglich nicht bemerkbar. Im Inneren des Kopfes des Protagonisten mag sich der Wechsel ankündigen, denn wie Tyler in einem späteren Kapitel erklärt, tritt er meist dann auf, wenn sich der Protagonist schlafen legt. Nach außen dringt jedoch nichts, die Übergänge sind fließend, wie sich auch in der Erzählweise zeigt. So beschreibt das impersonale „you" nicht mehr nur die Tätigkeiten des Erzählers, sondern auch Tylers: „You wake up at Cleveland Hopkins. You wake up at SeaTac, again. You're a projectionist and you're tired and angry [...]."[31] Das impersonale „you", dass zunächst dem Protagonisten vorbehalten war, ist nun auch auf Tyler übergegangen und fügt sich nahtlos in die Erzählung ein, wodurch es plötzlich erschwert wird, den einen vom anderen zu unterscheiden.

Nun begnügt sich Tyler in seinem Job nicht damit, die Filme einfach nur abzuspielen und zu gegebenem Zeitpunkt die Rollen umzuschalten. Er schneidet zudem auch Filmsequenzen aus pornographischen Filmen, meist Geschlechtsteile in Nahaufnahme, in andere Filmrollen hinein, und zwar so kurz, dass es ebenfalls nicht bemerkbar ist.

---

[28] Palahniuk: *Fight Club*, S. 26.
[29] Palahniuk: *Fight Club*, S. 27.
[30] Palahniuk: *Fight Club*, S. 28.
[31] Palahniuk: *Fight Club*, S. 29.

> A single frame in a movie is on the screen for one-sixtieth of a second. Divide a second into sixty equal parts. That's how long the erection is. Towering four stories tall over the popcorn auditorium, slippery red and terrible, and no one sees it. […] People feel sick or start to cry and don't know why. Only a hummingbird could have caught Tyler at work.[32]

Die Einschübe werden von dem Kinopublikum nicht bewusst gesehen, aber unbewusst wahrgenommen und als störend empfunden. Solche Einschübe finden sich auch die Erzählung hindurch, beispielsweise durch die permanente Wiederholung gewisser Phrasen („I know this because Tyler knows this.").

Es zeigt sich also, dass das Unterfangen, sich über die Erzählinstanz II von Tyler zu distanzieren und zu emanzipieren von Anfang an, noch bevor der namenlose Protagonist Tyler selbst getroffen hat, zum Scheitern verurteilt war. Erzähler II ist psychisch gar nicht in der Lage, seine Erinnerung der Geschehnisse wiederzugeben, aufgrund der Tatsache, dass Tyler in seinem Kopf schon längst alle Fäden in der Hand hat, da Tyler von Anfang an weiß, dass er und der Protagonist dieselbe Person sind, was auch an einer Stelle deutlich gesagt wird: „Tyler had been around a long time before we met".[33]Auch wenn Erzähler II versucht, strikt seine Sicht der Geschichte wiederzugeben, kann er nicht verhindern, dass Tyler sich einmischt. So scheint es, als seien diese Einschübe, die einen doppelten Sinn haben, der dem Erzähler II entgeht, Tyler zuzuschreiben. Erzähler II ist kein kohärenter Erzähler, sondern stets ebenso Tyler Durden, ohne sich jedoch dessen bewusst zu sein. Somit kann Tyler die Erzählung beeinflussen, ohne dass sich Erzähler II dagegen wehren kann.

Statt eines Protagonisten, der auch der Erzähler ist, haben wir erstens einen Protagonisten, der sich in zwei Erzählinstanzen aufspaltet, und dessen abgespaltene Persönlichkeit Tyler Durden zweitens versucht, die Erzählung zu beeinflussen und zu unterlaufen. Folglich gibt es auch keine *narrator* und *disclosure functions* im klassischen Sinne. Diese würden voraussetzen, dass der implizite Autor innerhalb der Erzählung Hinweise darauf gibt, dass die Erzählung nach Erzähler II der fiktionalen Realität widerspricht oder dass der Erzählung in dieser Hinsicht eine Form der Inkongruenz bescheinigt werden kann. Statt eines impliziten Autors jedoch tritt Tyler Durden auf.

Fazit

Die Erzählung dreht sich um den sich als emaskuliert wahrnehmenden Protagonisten, der zuerst zu seiner hypermaskulinen, abgespaltenen Persönlichkeit Tyler Durden aufsieht, und begeistert den „Fight Club" gründet, in dem Männer, die ebenso verunsichert in ihrer Männlichkeit sind, versuchen, sich gegenseitig über den Faustkampf ihre Männlichkeit zu bestätigen und zurückzuerobern. Tatsächlich schaffen sie es jedoch nie, ihre Passivität zu überwinden, und geben sich über Tyler Durden und den „Fight Club" nur der Illusion hin, sich männlich zu fühlen.

In dem Moment, als der Protagonist jedoch erkennt, dass er und Tyler ein und dieselbe Person sind und was Tyler tatsächlich plant, versucht er Tyler aufzuhalten, seine Pläne und „Project Mayhem" zu stoppen, Marla zu beschützen, und vor allem wieder die Kontrolle über sich selbst zu erlangen. Dies wird narratologisch über die Aufspaltung seiner selbst in Erzähler I

[32] Palahniuk: *Fight Club*, S. 30–31.
[33] Palahniuk: *Fight Club*, S. 32.

und Erzähler II und damit über eine zuverlässig unzuverlässige Erzählung umgesetzt. Während Erzähler I um seinen Wahnsinn und Tylers wahre Identität weiß, ist Erzähler II noch unwissend, und vermag nur die Geschehnisse wiederzugeben, die er erlebt hat. Ziel dieses Unterfangens ist es, sich von Tyler zu distanzieren und so wieder Herr über sich selbst zu werden. Diese Herangehensweise erweist sich jedoch als folgenschwerer Fehler, der im Verlauf des Romans zu einer Wechselwirkung zwischen Erzählgegenstand und Erzählweise führt, die die Zuspitzung der Männlichkeitskrise erst möglich macht.

Er verkennt, dass er selbst Tyler ist und sich mit diesem nicht nur einen Kopf teilt, sondern Tyler letztendlich metaphorisch am längeren Hebel sitzt, da er, ähnlich wie ein Filmvorführer, Zugriff auf die Gedanken und Erinnerungen des Erzählers hat und diese kontrollieren und manipulieren kann. Da Erzähler II in der Erzählung nicht weiß, dass er und Tyler ein und dieselbe Person sind, ist er gegen die Übergriffe Tylers in seinem Kopf machtlos. Folglich tappt der Protagonist schlussendlich selbst in die Falle, die er aufgestellt hat. Die Männlichkeitskrise, die sich zuerst nur auf die Identitätsdiffusion des Protagonisten auswirkte, und deren Überkompensation zum Auftreten des hypermaskulinen Tyler Durden führte, wird somit zu einer Erzählung, die letztendlich selbst den Kampf des Erzählers mit sich selbst um Dominanz über die eigene Person und die eigene Geschichte darstellt. In diesem Fall verliert der Protagonist diesen Kampf, die zum Wahnsinn gesteigerte Krise konsumiert ihn zum Ende hin so vollständig, dass er sich im letzten Kapitel in einer psychiatrischen Anstalt wiederfindet.

LITERATURVERZEICHNIS

Booth, Wayne C.: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago 1973.

Delfino, Andrew Steven: *Becoming the New Man in Post-Postmodernist Fiction: Portrayals of Masculinities in David Foster Wallace's „Infinite Jest" and Chuck Palahniuk's „Fight Club"*, Saarbrücken 2008.

Giroux, Henry A.: „Private Satisfaction and Public Disorders: Fight Club, Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence", in: *Jac*, Jg. 21 (2001), H. 1, S. 1–31, hier: S. 8, online unter: http://www.henryagiroux.com/online_articles/fight_club.htm [Zuletzt aufgerufen am 12.01.2017].

Grønstad, Asbjørn: *Transfigurations: Violence, Death and Masculinity in American Cinema*, Amsterdam 2008.

Nünning, Vera und Ansgar Nünning (Hrsg.): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Stuttgart 2004.

Palahniuk, Chuck: *Fight Club*, London 2006.

Phelan, James: *Living to Tell about it: A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaka, London 2005.

Vogt, Robert: „Kann ein zuverlässiger Erzähler unzuverlässig erzählen? Zum Begriff der ‚Unzuverlässigkeit' in Literatur- und Filmwissenschaft", in: Susanne Kaul, Jean-Pierre Palmier und Timo Skrandies (Hrsg.): *Erzählen im Film: Unzuverlässigkeit – Audiovisualität – Musik*, Bielefeld 2009, S. 35–55.

VIII. STEFANIE POLEK (Kiel)

No Drama in Drama. Poetische Dekonstruktionen geschlechtsspezifischer Räume in der Romanverfilmung *Carol* von Todd Haynes

Die Veröffentlichung des Romans *Carol* von Patricia Highsmith, der mit dem Originaltitel *The Price of Salt* (auf Deutsch: *Salz und sein Preis*) unter dem Pseudonym *Claire Morgan* publiziert wurde, löste beim Leserpublikum des Erscheinungsjahres 1952 eine unerwartete Reaktion aus, nämlich keine. Dies ist insofern überraschend, als dieser Roman nicht nur von der Liebesgeschichte zwischen zwei Frauen handelt, sondern vor allem die Handlung um die homosexuelle Liebe zweier Frauen in ein Happy End münden lässt, was bis dato in der nordamerikanischen Literatur sowie im Film der damaligen Zeit nur heterosexuellen Paaren vorbehalten war, während oftmals ein anderes Bild von Subjekten, die nicht dem heterosexuellen Rollenklischee entsprachen, gezeigt wurde.[1] Highsmith erhielt jedoch laut Selbstaussage statt empörter Publikumsreaktionen in jener Zeit Leserbriefe homosexueller Paare, die sich dafür bedankten, dass keine der beiden Protagonistinnen Suizid beging oder gar ermordet wurde.[2] Mit dem Happy End und den damit verbundenen Lebensperspektiven entzog die Autorin einer spezifischen gesellschaftlichen Gruppe die Dramatisierung[3] ihres Lebensentwurfs und billigte ihnen ein gesellschaftlich unaufgeregtes Leben zu. Diese ‚Entdramatisierung' des homosexuellen Lebensentwurfs der Hauptpersonen, die mit einer gesteigerten Aktivität der Protagonistinnen einherging, verlagerte zum einen das dramatische Potential auf die heterosexuellen, männlichen Personen des Romans. Auf diese Weise wurden vormals bestehende Konstruktionen des männlichen Geschlechts in Highsmiths *Carol* als problematisch dargestellt, da sie nicht mehr dem gängigen Stereotyp des versorgenden Ehemannes entsprachen. Zum anderen veränderten die Handlungen der weiblichen Hauptfiguren die bestehenden geschlechtsspezifisch konnotierten Räume des gesellschaftlichen Lebens. Dabei sei nun noch einmal genauer auf den Titel des Aufsatzes eingegangen. „No Drama in Drama" ist hier wortspielerisch gemeint. Im Englischen bedeutet „drama": Schauspiel, Fernsehspiel, Schauspielerei, Schauspielkunst, dramatische Literatur aber auch Dramatik. Das Besondere an Highsmiths *Carol* ist dabei, dass keine Dramatik im Roman die Protagonistinnen in eine

---

1 Vgl. hierzu: Rob Epstein und Jeffrey Friedman: *The Celluloid Closet: Gefangen in der Traumfabrik*, FR, GB, DTL und USA 1995.

2 Vgl. hierzu: Patricia Highsmith: *Carol*, Zürich 1990, S. 401–406.

3 „Dramatisierung" bedeutet in diesem Fall, dass der Großteil der Autorinnen oder Autoren der Zeit, deren Geschichten ebenfalls homosexuelle Beziehungen zentrierten, im Gegensatz zu Highsmith für ihre Protagonistinnen einen tragischen Lebensentwurf entwickelten. Es war nicht wie in lesbischen und schwulen Klassikern der damaligen Zeit, sei es nun im Film oder in der Literatur, dass sich die Hauptfiguren in die Einsamkeit zurückzogen oder den Selbstmord wählten. Es gab keine emotionale Übertreibung, die zu einem tragischen Ende der Protagonistinnen führte. Erwähnt seien hier z.B. die Verfilmung des Theaterstücks *The Children's Hour* von Lillian Hellman durch William Wyler aus dem Jahre 1961, bei der Martha Dobie eine der beiden weiblichen Hauptpersonen, gespielt von Shirley Maclaine, aufgrund ihrer Homosexualität Selbstmord begeht oder die Zweitverfilmung *Mädchen in Uniform* aus dem Jahre 1958, nach einer literarischen Vorlage von Christa Winsloe, in der die Schülerin Manuela von Meinhardis, gespielt von Romy Schneider, als eine der beiden weiblichen Hauptpersonen einen Selbstmordversuch aufgrund versteckter Homosexualität begeht. Dies sind nur zwei Beispiele für Erzählmuster homosexueller Lebensentwürfe der 1950er und 1960er Jahre. Für eine aufschlussreiche Dokumentation siehe Anm.1.

ausweglose Endlage führt. Der Roman endet nicht dramatisch mit dem Tod der Protagonistinnen sondern mit einem offenen Happy End.

Die Art und Weise, wie Patricia Highsmith in ihrem Roman den beiden Hauptpersonen ein Happy End zugesteht, war ein seltener Einzelfall und es dauerte noch einige Jahre, bis Homosexualität nicht mehr gemeinhin als schambehaftete abnorme Sexualität betrachtet wurde. Und auch heute noch ist die Gleichberechtigung Homosexueller nicht weltweit eingetroffen, sondern nur in einigen Ländern der okzidentalen Welt. Die Lesben- und Schwulenbewegung, die erst mit den Ausschreitungen im Jahre 1969 im Stonewall in New York begann, setzt sich jedoch intensiv dafür ein, dass Homosexualität nicht mehr als perverse Abnormität angesehen wird. Hinzu kommt, dass in *Carol* nicht nur Homosexualität thematisiert wurde, sondern die Aufmerksamkeit auch auf die ökonomische Situation von Frauen überhaupt oder der Angestelltenstatus als rationalisierte Form kapitalistischer Arbeitsverhältnisse gelenkt wird.[4] Daher wundert es nicht, dass die Verfilmung von Highsmiths Roman so lange auf sich warten ließ, denn das gesellschaftliche Klima musste sich erst dahingehend verändern, dass es eine positive Darstellung nichtheterosexueller Lebensentwürfe im Film erlaubt.

Dieser Beitrag widmet sich der gleichnamigen Verfilmung des Romans von Todd Haynes aus dem Jahr 2015. Anhand der Verfilmung der literarischen Vorlage soll gezeigt werden, mit welchen formalen Mitteln die Veränderung spezifisch männlich und weiblich konnotierter Räume visualisiert wird. Unterstützend zur Inhaltsebene soll der Fokus auf der Bildebene liegen, da sich in der Visualisierung eine Geschlechterdekonstruktion äußert, die in der literarischen Vorlage weniger markant hervorsticht. Hätte in der Verfilmung den Fokus lediglich auf eine Wiedergabe der Erzählung mit klassischen Bildeinstellungen gelegt, hätte es hier keinen besonderen ästhetischen Zugewinn gegeben, allerdings ist die Bildsprache des Films insofern herausragend, als dass sie die Problematik der Hauptfiguren Therese Belivet und Carol Aird in erster Linie deskriptiv und nicht narrativ wiedergibt. Im Mittelpunkt des Beitrags stehen in diesem Sinne die Montage als konstruktives Element des Films und eine konkrete, topologische Analyse der dargestellten Räume. Die Ergebnisse dieser Analyse werden im Anschluss mit weiteren filmwissenschaftlichen sowie soziologischen Überlegungen verbunden. Zu Beginn soll jedoch eine kurze Zusammenfassung der Geschichte erfolgen, wie sie der Film erzählt.

Die Geschichte von *Carol* in der Romanverfilmung von Todd Haynes

Die Liebesgeschichte zwischen Carol Aird und Therese Belivet spielt im Nordamerika der 1950er Jahre. Therese Belivet ist eine junge Frau, Anfang 20, die während der Weihnachtszeit in der Spielzeugabteilung eines noblen Kaufhauses in New York arbeitet. Ihre eigentliche Leidenschaft gilt jedoch der Fotografie, die sie zu Beginn des Films lediglich privat betreibt.

[4] So lassen sich die Darstellungen des Angestelltenverhältnisses von Therese im Film und im Buch beinahe als Visualisierung der soziologischen Studie *Die Angestellten* von Siegfried Kracauer aus dem Jahr 1929 ansehen, in der Kracauer die veränderten Arbeitsverhältnisse in den 1930-er Jahren in Deutschland kritisiert. Film und Buch gehen hier über eine Kritik an heterosexuellen Lebensentwürfen hinaus und problematisieren gleichzeitig die rationalisierten Arbeitsverhältnisse im Kapitalismus. Vgl. hierzu: Siegfried Kracauer: *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main 1971 ([1]1930).

Im Buch ist Therese gelernte Bühnenbildnerin.[5] Therese ist in einer Beziehung mit Richard Semco, einem Sohn russischer Einwanderer in erster Generation. Richards Lebenstraum ist der amerikanische Traum einer kleinbürgerlichen Schicht: Für die Zukunft wünscht er sich einen sicheren Beruf und die Gründung einer Familie mit Therese. Diese Zukunft soll mit einer baldigen gemeinsamen Reise nach Europa besiegelt werden.

Carol ist eine Frau in den Mittdreißigern, die mit ihrem Mann Harge und ihrer Tochter Rindy auf dem Land in Jersey wohnt. Das Paar lebt in Scheidung. Zu Beginn des Films steht ein Sorgerechtsstreit um Rindy im Mittelpunkt von Carols Leben. Im Vorweihnachtsgeschäft lernen sich Therese und Carol in der Spielzeugabteilung des Kaufhauses kennen. Auf der Suche nach einem Weihnachtsgeschenk für ihre Tochter wendet sich Carol an Therese, die ihr eine Spielzeugeisenbahn empfiehlt. Therese ist fasziniert von Carols Gestalt im Pelzmantel, die als eine Art Erscheinung in die Tristesse der Kaufhausabteilung und damit zugleich in die Tristesse von Thereses Leben tritt. Auf dem Verkaufstresen vergisst Carol ihre Handschuhe, die ihr Therese nachsendet. Als Dank folgt eine Einladung zum Mittagessen gefolgt von einer weiteren Einladung, den Sonntag gemeinsam auf dem Land bei Carol zu verbringen.

Im Haus der Airds kommt es zur ersten Begegnung von Therese und Harge, Carols Ehemann. Spät am Abend holt dieser entgegen der Vereinbarung die gemeinsame Tochter, die das Weihnachtsfest eigentlich bei Carol verbringen sollte, ab. Daraufhin schickt Carol in depressiver Stimmung Therese im Zug zurück nach New York. Diese Szene kann als Ausgangspunkt für das sich nun entwickelnde eigentliche Ereignis, den Beginn der Liebesgeschichte der beiden Frauen, angesehen werden. Die Einsamkeit am Weihnachtsfest, mit der Harge seine Frau zu einer Rückkehr bewegen will, führt dazu, dass Carol sich zu einer Autoreise in den Westen entschließt. Sie bittet Therese, sie zu begleiten. Damit entscheidet sich Therese für Carol und gegen die geplante Europareise mit ihrem Freund Richard.

Die beiden Frauen verlieben sich auf der Reise ineinander, jedoch endet diese Reise abrupt, als sie entdecken, dass Harge sie bespitzeln lässt. Als klassisch dramatischer Höhepunkt angelegt, wendet sich hier die Geschichte und Carol kehrt zurück nach New York, um dort den Sorgerechtsstreit mit ihrem Mann zu beenden. Zunächst beugt sie sich einer Psychotherapie, die ihre ‚Abnormität' heilen und die Befähigung zur Mutterschaft beweisen soll. Im finalen Vorgespräch zur Verhandlung entscheidet sich Carol jedoch gegen das Sorgerecht, da sie ihr lesbisches Begehren nicht verleugnen kann, und verzichtet somit auf ihre Tochter.

Der Film endet mit der Eingangsszene, in der Carol und Therese nach langer Trennung einander in einem Restaurant wieder begegnen. Carol klärt Therese, die inzwischen als Fotografin arbeitet, über alle bisherigen Veränderungen auf und bittet sie, mit ihr in eine Wohnung zu ziehen. Nach einer Überlegung Thereses, dargestellt in einer Autofahrt, bei der sowohl auf auditiver als auch auf visueller Ebene filmische Elemente als Überlagerung von Erinnerungen präsentiert werden, entscheidet sie sich für Carol. Es kommt zu einem leisen Happy End. Um die Geschichte zu erzählen, verwendet Todd Haynes oftmals Überblendungen. Dabei ver-

[5] Dieser berufliche Unterschied ist in ikonologischer Hinsicht für das Medium Film von Bedeutung, da hier die Fotografie einen metaphorischen Charakter einnimmt. Sie steht für eine unabhängig ausgeübte berufliche Praxis, die eine permanente Aktivität der weiblichen Hauptperson Therese im öffentlichen Raum erfordert. Potenziert wird diese noch durch die Art und Weise der Fotografie, einer dokumentarischen Reisefotografie mittels Kleinbildkamera, die eine Bewegung der Fotografin auf der Suche nach einem außergewöhnlichen Motiv impliziert. Gleichzeitig verweist die Fotografie als ein dem Film verwandtes Medium wiederum auf den Film und die Entwicklung einer eigenen, unabhängigen Narration.

knüpft er auf bildlicher und auditiver Ebene verschiedene zeitliche Räume, die durch die Montage miteinander verschmelzen. Ebenfalls entstehen durch die Montage der einzelnen Elemente Beziehungen zwischen den Figuren, die nicht verbalisiert werden. Sie sind konkret verbildlicht oder vertont, zeigen ohne zu erklären und sind insofern deskriptiv. Ihre Besonderheit liegt daher in der Anordnung filmischer Zeichen, wie sie nur durch filmische Montage geschehen kann. Da die Montage hier als extrem sinnstiftend für die filmische Narration angesehen werden kann, soll im Folgenden gesondert auf sie eingegangen werden.

Zur Organisation der sichtbaren Welt – Montage als Erinnerungsraum

Die filmische Montage reiht im Sinne einer eigenen Struktur Bild- und Tonelemente aneinander und integriert diese in einen übergeordneten kohärenten Kontext. Ebenso werden durch die Montage heterogene Elemente kontrastiert und auf diese Weise neuer Sinn erzeugt, der den Elementen in isolierter Form so nicht innewohnt. Der neugewordene Sinn ist ein Potential von Bedeutungen, das aus den Bedeutungen der Teilelemente erst erarbeitet werden muss. Durch die Montage werden die Bildfolgen und die Erzählung koordiniert, wodurch ein sinnhafter Rahmen gebildet wird, der zunächst untergeordnet ist und nur als medienspezifische Sinnerzeugung eine Funktion hat. Das bedeutet zunächst lediglich, dass die Montage eine lineare Abfolge filmischer Elemente generiert. Als Ausdrucksweise jedoch bringen Montageformen Bedeutungen hervor oder modifizieren diese. Daraus ergibt sich wiederum, dass die Art und Weise der Verknüpfung der einzelnen Elemente als Gestaltungsmittel verstanden werden kann. Die Erzählperspektive wird maßgeblich durch diese Gestaltungsmittel filmischen Materials beeinflusst, z.B. ob Filmszenen chronologisch oder anachronistisch aneinandergereiht werden.

Um darzustellen, wie Montage hier als Repräsentation von Erinnerung eingesetzt wird, sei noch einmal auf die Eingangsszene und die darin dargestellte Autofahrt eingegangen. Aus ihr heraus entfaltet sich die Diegese als Erinnerung der Figur Therese Belivet. Somit kann dem gesamten Film eine feste, interne Fokalisierung bescheinigt werden, da es sich um eine Erinnerung Thereses zu handeln scheint. Die Erzählzeit der Autofahrt rafft die erzählte Zeit des Films zusammen, während die Erzählzeit des Films die mehrmonatige Liebesgeschichte zwischen Therese und Carol umfasst.

In der Eingangsszene sitzen die beiden Frauen an einem Tisch in einem Restaurant. Ein Bekannter von Therese entdeckt die beiden und lädt sie zu einer Party ein. Er platzt mitten in das entscheidende Gespräch, in dem Carol Therese bittet, mit ihr zusammenzuziehen. Die Antwort wird bis zum Ende des Films aufgehoben. Nachdem Therese sich für den Abend auf einer Party entschieden hat und Carol das Restaurant zu einer anderen Verabredung verlässt, leitet auf der auditiven Ebene eine mit einem dumpfen Ton beginnende Klaviermelodie vom Bild des Restaurants in das Innere eines Autos über. Die Musik schwillt an, die Kamera gleitet an den Scheiben des Wagens vorüber, lässt das Innere jedoch nur unscharf erkennen (Abb. 1). Die Gespräche zwischen den Männern im Auto, die Therese zur Party mitnehmen, sind gedämpft hörbar. In einem Close-Up verharrt die Kamera auf dem Gesicht von Therese, welches durch die regennasse Scheibe nur schemenhaft zu erkennen ist. Im Schuss-Gegen-

schuss-Verfahren[6] filmt die Kamera Thereses Kopf sowie die vorbeiziehende Straßensituation und ahmt dabei den Blick der Protagonistin nach. Im Dunkeln der Nacht sind die Menschen auf den Straßen nur als halbausformulierte Gestalten erkennbar. Sie tauchen im Schein der Straßenlampen auf, werden aber von der sich durch die Regentropfen potenzierenden Reflexion in der Scheibe aufgelöst (Abb. 2). Als Therese ein Paar auf der Straße erblickt, wird an ihrer Reaktion erkennbar, dass sie für einen kurzen Moment glaubt, Carol zu sehen, allerdings hat sie sich geirrt. Enttäuscht wendet sie sich ab. Im nächsten Moment wandelt sich auch gleichzeitig mit der Musik – die als bindendes, emotionales Element die Szene untermalt – die Bildebene. Autogeräusche dringen in den Vordergrund und werden von penetrantem Zugschrankenklingeln übertönt. Bildlich wird dies durch polychrome Unschärfe realisiert, welche die Gegenwart der Autofahrt verwischt und Therese über die einzelnen Motive der Spielzeugeisenbahn zurück in die Anfangsbegegnung mit Carol versetzt (Abb. 3). Auf der Bildfläche erscheint Carol in der Spielzeugabteilung als ein Erinnerungsbild von Therese, das durch die die Figur umgebende Unschärfe verstärkt wird (Abb. 4). Mit einem letzten Close-up auf Therese im Auto werden erneut über die Tonebene verschiedene Bildelemente miteinander verbunden. Eine laute Sirene geht in das Klingeln eines Weckers über. Thereses Kopf ist auf einem Kissen gebettet zu sehen, als sie vom Klingeln hochschreckt.

Abb. 1: Therese unscharf, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:18.

Abb. 2: Scheibenreflexion, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:04:55.

6 Das Schuss-Gegenschuss-Verfahren ist eine Montagetechnik, die im Film häufig zur kompositorischen Gestaltung von Dialogszenen benutzt wird. Dabei werden abwechselnd erst die eine und dann die andere Person in gleicher Einstellung gezeigt. So wird die Blickperspektive der aktuell sprechenden Person nachgeahmt. Dies dient dem Betrachter zur Orientierung, um zu wissen, wer, was, wann, zu wem spricht. Ebenso kann diese Montagetechnik verwendet werden, um dem Betrachter die Blickrichtung einer Person näher zu erläutern. In dieser konkreten Situation wird durch ein Wechseln von Porträtaufnahme auf Therese und Aufnahme der Straßensituation der Blick der Protagonistin nachgeahmt. Der Zuschauer hat so die Möglichkeit, sich in Thereses Sehen hineinzuversetzen. Er weiß, wohin sie schaut. Für eine weitere Erläuterung gängiger Montagetechniken siehe auch: James Monaco: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien: Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek 2017 ([1]1987).

Abb. 3: Spielzeugeisenbahn, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:28.

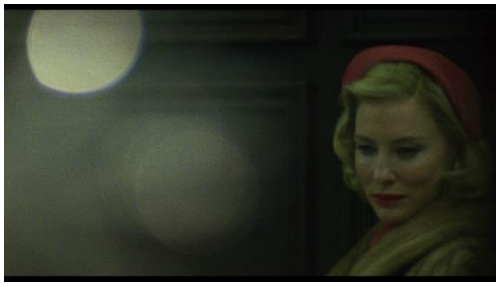

Abb. 4: Carol erste Szene im Kaufhaus, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:32.

Verschiedene Aspekte werden hier auf der bildlichen, aber insbesondere klanglichen Ebene miteinander verbunden. Das murmelnde Gespräch der Männer, die klingelnde Zugschranke, die Straßengeräusche und die extradiegetische Musik verweben sich zu einem poetischen Klangteppich der Erinnerung. Unschärfe, Reflexionen in der Autoscheibe und das punktuelle Auftauchen verschiedener Szenerien aus dem Dunkel der Nacht kreieren wiederum auf der Bildebene den Gesamteindruck einer nicht greifbaren Erinnerung. Mittels der Bild- und Tonmontage schält sich das melancholische Gefühl der Erinnerung heraus, bei dem weder Töne noch Bilder konkretisiert werden, sondern vielmehr einem emotionalen Gesamteindruck entsprechen. Die traurig-schwermütige Stimmung Thereses realisiert sich in den nicht greifbaren, entfliehenden Schemen des Gewesenen. Dabei fungieren die extradiegetische Musik und die regennasse Autoscheibe als Metaphern der Gefühlslage der Protagonistin, wobei die Geräusche und Szenen im Außenraum, wie etwa das Gelächter der Männer oder die Verspieltheit der Kinder, für ein in der Vergangenheit stattgefundenes Erleben von Verliebtheit stehen. Die Trennung vom Erlebten wird hier ebenfalls durch die Autoscheibe markiert. Die räumliche Abgeschiedenheit Thereses von der Außenwelt entspricht einer zeitlichen Trennung zwischen trauriger Gegenwart und heiterer Vergangenheit. Für ein weiteres Verständnis der raumzeitlichen Verzahnung bietet sich im Folgenden eine topologische Analyse an.

Zur Überwindung topologischer Grenzen und Veränderung geschlechtsspezifischer Räume

In dem der Film diese Szene an den Beginn stellt, eröffnet er nicht nur die Erzählung im Sinne einer persönlichen Erinnerung Thereses, sondern er verweist ebenso metaphorisch auf die hier düster ausgemalte Zukunft der Protagonistin, sollte sie sich gegen Carol entscheiden. Der Wagen, in dem sich Therese befindet, rollt vorwärts, metaphorisch gesehen als Weg in die Zukunft. Die Reflexionen und Straßensituationen generieren eine Rückwärtsbewegung, eine Erinnerung in die Vergangenheit. Damit verbindet sich die Einsamkeit Thereses kurz vor Ende der Geschichte mit der Ausgangssituation. Der Unterschied zwischen beiden Momenten

liegt jedoch in der Erkenntnis der Einsamkeit, welche sich hier auf der auditiven Ebene realisiert. Therese ist abgeschnitten vom Gelächter der Beifahrer. Sie ist auch abgeschnitten von den fröhlichen Kinderstimmen im Außenraum. Diese sind wie unter einer Glasglocke nur dumpf und nicht konkret hörbar. Ihre eigenen traurigen Gefühle werden durch extradiegetische Musik realisiert. Als metaphorische Glasglocke fungiert hier die regennasse Autoscheibe, die Therese von der gegenwärtigen Ausgelassenheit ihrer Umwelt trennt. Thereses Teilhabe ist unmöglich, da sie sich eine Gegenwart mit Carol ersehnt. In diesem Moment kann sie nur traurig verharren und sich fahren lassen. Aus der Autofahrt und der hier bildlich und auditiv realisierten Erkenntnis der Trostlosigkeit ergibt sich sodann das finale Ergebnis des erzählten filmischen Ereignisses.

Von einem Ereignis spricht man in der Literatur- und Filmwissenschaft nach Juri Lotmann immer dann, wenn eine Figur oder ein Objekt die Grenze eines spezifischen Raumes überschreitet.[7] Nach Lotman ist der künstlerische Raum nicht nur der Ort der Handlung, der als Landschaft oder Interieur beschrieben wird. Er wird ebenso semantisiert, indem ihm spezifische Eigenschaften zugeschrieben werden, wie z.B. die weibliche Konnotation des Hauses in *Taras Bulba*.[8] Darüber hinaus fungiert der künstlerische Raum als gesellschaftliches Ordnungsprinzip, mittels dessen Ideale und Normen vermittelt werden. Der künstlerische Raum erhält damit eine zusätzliche metaphorische sowie eine metatextuelle Bedeutung, welche der Vermittlung gesellschaftlicher Werte dient:

> […] hinter der Darstellung von Sachen und Objekten, in deren Umgebung die Figuren agieren, zeichnet sich ein System räumlicher Relationen ab, die Struktur des Topos. Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes.[9]

Betrachtet man nun den Film *Carol* hinsichtlich seiner filmischen Topologie, so besteht der topografische Raum aus dem Nordamerika der 1950er Jahre als Lebenswelt von Therese und Carol. Die äußere Erscheinung der beiden Hauptfiguren wird ebenso durch die Räumlichkeiten, in denen sie sich aufhalten, verstärkt. So ist zu Beginn der Erzählung Thereses Umgebung gekennzeichnet durch enge Raumkonstruktionen in gedeckten, erdigen Farben (Abb. 5). Auch sie selbst ist in dunklen Braun- und Grüntönen gekleidet und hat zu Beginn ein unscheinbares Äußeres. Die einzige farbliche Veränderung ist in der Spielzeugabteilung erkennbar. Diese sticht mit ihren Rot- und Grüntönen aus der Alltagswelt hervor, da sie ein anderes Publikum ansprechen soll. Die Anpassung der Angestellten erfolgt durch eine obligatorische Weihnachtsmütze, die jedoch lediglich den Eindruck einer Künstlichkeit und des bedrückenden Arbeitsverhältnisses inmitten der Spielzeugwaren verstärken.

Carols Umgebung ist dagegen edel und weitläufiger gestaltet, was wiederum als Charakteristikum der Figur in ihrem Pelzmantel, den sie bei der ersten Begegnung der beiden Frauen trägt, hervorsticht. Dennoch ist auch der sie umgebende künstlerische Raum auf Gesellschaftsräume begrenzt, das Landhaus, in dem sie wohnt, oder die Autofahrt in einem sehr

---

7 Vgl. hierzu: Juri M. Lotman: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972, S. 301–401. Lotmans Analyse bezieht sich zwar vornehmlich auf literarische Texte, seine Argumentation integriert jedoch ebenfalls das Medium Film und kann daher hier zur strukturalen Analyse des Films ebenso verwendet werden.

8 Vgl. ebd., S. 328.

9 Ebd., S. 330.

eleganten Wagen. Damit sind die Handlungsräume der beiden Frauen begrenzt: Thereses durch die ökonomische Bedingtheit ihres sozialen Status als Angestellte und Carols durch die soziale Rolle als Ehefrau eines wohlhabenden Mannes. Die Entscheidung, sich auf eine gemeinsame Autoreise zu begeben, impliziert ein Verlassen spezifisch konnotierter Räume. Das ist zum einen der Lebens- und Wohnraum von Carol, der durch ihr Hausfrauendasein, Treffen mit einer Freundin und die Kinderbetreuung gekennzeichnet ist (Abb. 6). Zum anderen gibt es den Raum von Therese. Dieser ist geprägt durch den Aushilfsjob während der Weihnachtszeit in der Spielzeugabteilung eines Kaufhauses und durch die Beziehung mit Richard. Beide Räume lassen wenig Handlungsspielraum für die weiblichen Protagonistinnen zu.

Abb. 5: Therese im Kaufhaus, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:05:40.

Abb. 6: Carol mit einer Freundin, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:25:02.

Gemeinsam ist beiden Frauen, dass sie in diesen Räumen unzufrieden sind, wobei es hier inhaltlich Unterschiede gibt. Carols Unzufriedenheit liegt in einer nicht ausgelebten lesbischen Sexualität begründet. Solange sie in der heterosexuellen Beziehung mit Harge die Rolle der Hausfrau und Mutter einnimmt, ist sie in ökonomischer Hinsicht versorgt. Bei Therese ist die Unzufriedenheit nicht nur auf eine nicht gelebte Homosexualität zurückzuführen. Hinzu kommen ihre prekäre Situation und die Monotonie des Angestelltendaseins. Diese stehen auch im Gegensatz zu dem Wunsch, die Fotografie zum Beruf zu machen. Die gemeinsame Autoreise wird somit zur Metapher für eine erfüllte gleichgeschlechtliche Beziehung und für eine eigenständige und kreative Berufswahl. Beides ist miteinander verflochten.[10] Darüber hinaus wird die Reise im Film zweimal bildlich vorweggenommen: einmal in der bereits erwähnten Eingangssituation und sodann in der Einladung Carols an Therese, sie an einem Sonntag auf dem Land zu besuchen. Hierfür wird Therese von Carol aus der Stadt abgeholt.

Sobald sich die Wagentür hinter Therese schließt, ändert sich der Rhythmus des Bildes. Vereinendes Element ist wieder die extradiegetische Musik, welche durchmischt wird von intradiegetischem Sound, sobald Carol das Autoradio einschaltet. Dass es sich um eine Erin-

[10] Weitere Überlegungen könnten hier gerade diese Verknüpfung von Homosexualität und Kreativität untersuchen. Es scheint beinahe, als ob Frauen nur außerhalb heterosexueller Beziehungen eine autonome Berufswahl und Kreativität zugestanden wird. Dieser eher kritisch- feministische Fokus soll hier jedoch nicht weiter verfolgt werden, ist jedoch für weitere Recherchen zum Thema durchaus relevant.

nerung in der Erinnerung handelt, wird dadurch markiert, dass Thereses Kopf als Close-Up aus der ersten Einstellung in der Szene auftaucht (Abb. 7). Gleichzeitig werden Carols Gesichtszüge dergestalt unscharf abgebildet, dass sie für die Flüchtigkeit eines mentalen Eindrucks stehen. Nicht nur der Wagen und die gemeinsame Fahrt markieren eine Bindung der Figuren, ebenfalls wird diese noch durch die Lichtreflexionen in der Autoscheibe markiert (Abb. 8).

Abb. 7: Überblendung Carol / Therese, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:46.

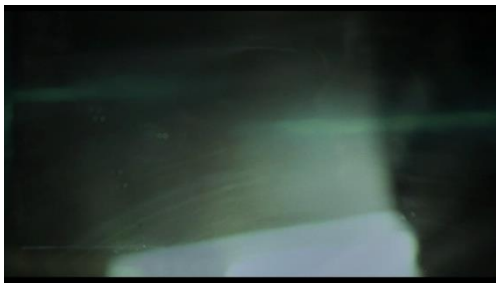

Abb. 8: Überblendung Autoscheibe / Tunnelausfahrt, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:51.

Die auf bildlicher Ebene verbundenen Unschärfen lösen sich schließlich in einem Weißbild auf. Als polysemes Zeichen könnte das Weiß hier verschiedene Bedeutungen haben. Es kann jedoch, hervorgehend aus der Narration, mit Auflösung, Tod, Vergessen aber auch mit Neuanfang in Verbindung gebracht werden. Die Autofahrt und der Wechsel des topographischen Raumes werden durch die gemeinsame Bewegung zu einem semantisierten Raum (Abb. 9, 10). Die Stadt steht somit für Enge und Einsamkeit, während die Autofahrt mit Weite, Veränderung und Gemeinsamkeit verbunden ist. Damit ist das Hauptthema der Geschichte – die Reise – visuell eingeführt.

Diese Reise beginnt ebenso mit extradiegetischer Musik als verbindendem Element. Die Kamera zeigt, wie Carol und Therese sich für die Autofahrt bereit machen und sodann in den eleganten Wagen steigen. Beide Protagonistinnen sind gleichzeitig in der filmischen Einstellung zu sehen und befinden sich auch gleichzeitig im Wagen. Sie sind dadurch sowohl durch die räumliche Abtrennung des Wagens als auch durch die die Situation unterstreichende Musik miteinander verbunden. Dabei wird die vorsichtig zarte Klaviermusik als musikalisches Oberthema abgelöst von einer Version des Weihnachtsklassikers *Silver Bells*, gesungen von Perry Como. Diese heitere Version des Weihnachtsliedes unterstreicht die sonnigen Bildmotive, bei denen man in Totalen und Panoramaeinstellungen den eleganten Wagen durch die Landschaft gleiten sieht (Abb. 11). Auch sind die Gesichter der Protagonistinnen heiter. Die Reise ist von Beginn an als Erleichterung und Befreiung aus bisherigen Situationen positiv konnotiert. Es wird klar, dass der topografische und semantisierte Raum der Stadt nun zu einem abstrakten, semantischen Raum wird, der für die misslungenen heterosexuellen Be-

ziehungen der Figuren steht. Die Passivität, in der beide Frauen bisher verharrten, wird durch eine aktive Handlung im Außenraum – der Reise – in Aktivität verwandelt. Auf einer zeichenhaften Ebene ist die Reise damit als Veränderung der Geschlechterbeziehung und Durchbrechung eines bisher männlich konnotieren Raumes anzusehen.

Abb. 9: Tunnelausfahrt wird Wagen-Heckscheibe, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:57.

Abb. 10: Überleitung Heckscheibe / Carol, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:31:57.

Abb. 11: Beginn der Reise / Carols Wagen, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 00:58:05.

Zur Reise als Ereignis und der Veränderung semantischer Räume

Das Grundmodell der narrativen Struktur eines Films besteht in der Filmwissenschaft gemeinhin aus einer Initialsituation, der Transformation und der Finalsituation.[11] Eine Figur steht am Anfang einer Situation, es findet eine Veränderung statt, die in einer Finalsituation mündet. In der klassischen Erzählweise könnte mit der soeben beschriebenen Autofahrt der Film beendet sein. Carol und Therese hätten sich kennengelernt, auf einer Reise eine Liebesgeschichte erlebt und am Ende wäre jede Frau wieder ihrer Wege gegangen, während ein melancholisch-nostalgischer Rückblick als Erinnerung bliebe. Das Ereignis – die Liebesgeschichte – wäre in der Ereignisauflösung – der Trennung – wieder besiegelt. Hier jedoch findet eine andere Form der Ereignisauflösung statt. Das erwähnte topologische Modell von Jurij Lotman kann durch das von Karl Nikolaus Renner erweitert werden, in dem der Begriff Raum durch den der Menge ersetzt wird:

[11] Vgl. hierzu: Nils Borstnar, Eckhard Pabst, Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2008, S. 166.

> Die einzelnen Mengen/Räume sind durch einen Satz von *Regeln* bzw. *Ordnungssätzen* definiert. Lotmans Modell ging von der Unüberschreitbarkeit von Grenzen aus. Renner definiert jene Beschaffenheit von Grenzen als *Raumbindung* der einzelnen Figuren. Dabei können Figuren eine starke oder schwache Raumbindung aufweisen, ferner können sie u.U. ihre schwächere Raumbindung für eine *Grenzüberschreitung* „nutzen", die u.U. nur in eine Bewegungsrichtung möglich sein kann. [Herv. i. Orig.][12]

Versteht man Ereignis als die Versetzung einer Figur über die Grenze eines semantischen Feldes, so ist ein Ereignis stets ein Verstoß gegen die den semantischen Raum definierenden Normen und Gesetzmäßigkeiten. „Grenzüberschreitung" (Lotman) bzw. „Ordnungsverletzung" (Renner) und „Raumzerstörung" (Lotman) bzw. „Ordnungstilgung" (Renner) seien die beiden gängigen Ereignistypen.[13] In der Auflösung des Ereignisses zeige sich sodann klar, um welchen Typ von Ereignis es sich handelt. Neben der bereits erwähnten konservativen Form der Rückkehr der Figur in die Ausgangsposition, seien noch zwei weitere Optionen der Ereignisauflösung möglich: Zum einen das „Aufgehen im Gegenraum" und zum anderen die „Metatilgung".[14] Ersteres würde bedeuten, dass die Figur nach der Überschreitung der Grenze ihr Differenzmerkmal verlöre, dabei blieben die semantischen Räume weitgehend unverändert erhalten.[15] Bei der Metatilgung würde sich dagegen die Ordnung der semantischen Räume verändern. Zwischen der Figur und dem neuen Raum gäbe es keine Inkonsistenz mehr.[16] Da die „Grundordnung der Diegesis" verändert wird, kann dies als „revolutionärste Form der Ereignistilgung"[17] angesehen werden.

Wie bereits erwähnt, wäre demnach eine konservative Ereignisauflösung dann gegeben, wenn Therese an dem letzten Abend auf der Party geblieben wäre und beide Frauen sich nicht mehr getroffen hätten. Jedoch folgen dieser Szene noch der Aufbruch Thereses von der Party und das Aufsuchen Carols in dem von ihr angegebenen Restaurant. Der Film endet mit einem Blickkontakt zwischen den beiden Hauptfiguren (Abb. 12, 13).

Abb. 12: Letzte Einstellung Therese, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 01:49:36.

Abb. 13: Letzte Einstellung Carol, Screenshot entnommen aus Todd Haynes: *Carol*, GB, USA und AUS 2015, 01:49:48.

12 Ebd., S. 170.
13 Vgl. ebd.
14 Ebd., S.171.
15 Vgl. ebd.
16 Vgl. ebd.
17 Ebd.

Therese und Carol verlassen somit beide die heterosexuell markierte Ausgangsposition. Ausgehend von den Überlegungen zur Ereignisauflösung kann diese hier als Metatilgung beschrieben werden. Für beide Figuren verändert sich der semantische Raum in Folge der Reise und der daraus entstehenden Liebesbeziehung. Therese ist am Ende des Films als Fotografin selbständig tätig und auch Carol geht einer Beschäftigung als Einkäuferin in einem Möbelgeschäft nach. Zudem bewohnt sie eine eigene Wohnung und lebt nicht mehr als Ehefrau von Harge abgeschieden auf dem Land. Der Stadtraum erfährt somit eine positive Resemantisierung im Sinne einer Möglichkeit ökonomischer Unabhängigkeit für die beiden Frauen. Die hier dargestellten Arbeitsverhältnisse der beiden Frauen ermöglichen zudem Enkulturation und Personalisierung im Sinne von kultureller Teilhabe und persönlicher Entwicklung, war doch die gesellschaftliche Rolle Thereses zuvor reduziert auf eine passive Verkäufertätigkeit und Carols auf die der Hausfrau. Für Therese sind zudem der Aspekt des *Coming-of-Age* sowie die Überwindung spezifischer Klassenschranken relevant.

Die Fotografie fungiert hierbei als eine selbstverwirklichende, kreative Tätigkeit. Wie bereits erwähnt, steht auf der ikonologischen Betrachtungsebene die Fotografie für Reise und Autonomie. Thereses Tätigkeit entspricht damit dem Typus des amerikanischen Bohemiens der 1950er Jahre. Betrachtet man die im Film gezeigten vermeintlichen fotografischen Abzüge von Therese, so sind hier Analogien zu den Werken bekannter amerikanischer Fotografen wie Louis Faurer, Saul Leiter oder Robert Frank zu sehen. Gerade Robert Franks berühmtes fotografisches Werk *Die Amerikaner* kann wiederum sinnbildlich für die positive Konnotation vom Reisen stehen.[18] Dies zeigt sich auch in dem Vorwort zum gleichnamigen Bildband von Jack Kerouac.[19] Kerouac wurde als Vertreter der „Beat-Poeten“ wiederum weltberühmt durch seinen Roman *On the road*, einer Reisegeschichte durch Amerika. Ikonographisch ergibt sich eine weitere Assoziation mit dem Reportagewerk der Schweizer Schriftstellerin und Journalistin Annemarie Schwarzenbach. Erinnert sei hier an ihre beiden fotojournalistischen Reportagen über Nordamerika: *Jenseits von New York* und *Auf der Schattenseite.*[20] Auch bei Schwarzenbach sind Reisen, Schreiben und Fotografieren Formen kreativen Handelns.

In der Verfilmung des Romans *Carol* hat das Reisen daher den gleichen symbolischen Gehalt. Es steht für Veränderung, Ausbruch und Neubeginn, aber auch für die Flucht aus einer bisher empfundenen gesellschaftlichen Enge. Zu den bisher erwähnten Aspekten der weiblichen Emanzipation und des *Coming-of-Age* lässt sich daher die Raumüberwindung als künstlerischer Ausbruch aus kleinbürgerlichen und kapitalistischen Wertvorstellungen hinzufügen. Ein klassisch heterosexuell definiertes Rollenklischee kann daher in *Carol* als Behinderung der Figurenentwicklung angesehen werden. Dass das Reisen als räumliche Veränderung nicht nur konkretes Ereignis, sondern auch als ein Durchbrechen semantischer Räume angesehen werden kann, wurde in diesem Kapitel aufgezeigt. Nachfolgend soll die bisherige Argumentation noch um filmwissenschaftliche und soziologische Aspekte ergänzt werden.

---

18 Robert Frank: *Die Amerikaner*, Zürich 1993.

19 Ebd., S. 5–9.

20 Roger Perret (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Jenseits von New York: Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936–1938*, Basel 1992; Regina Dieterle und Roger Perret (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Auf der Schattenseite: Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933–1942*, Basel 1995.

„Visuelle Lust“ und die Frage nach dem Subjekt und seiner alltäglichen ‚Identitätsarbeit‘[21]

Durch die obige Analyse konnte herausgestellt werden, dass die Ereignisauflösung im Roman und in der Verfilmung einer Metatilgung entsprechen, die, dies gilt zumindest für die literarische Vorlage, als ein Novum in der damaligen nordamerikanischen Literatur und im Film angesehen werden kann. Bereits der Roman dekonstruiert literarisch geschlechtsspezifische Räume und markiert diese um, in dem er Therese und Carol persönliche Unabhängigkeit im Sinne von kreativer Arbeit zubilligt.[22] Die Metatilgung besteht demnach aus mehreren Aspekten. Beide Figuren kehren nicht, wie üblich, in den Ursprungsraum zurück. Sie entsprechen damit nicht dem Klischee weiblicher Hauptfiguren, wie Laura Mulvey es in ihrem Aufsatz „Den Blick demaskieren“[23] aufzeigte. Mulvey untersucht das Verhältnis von Hollywood-Kino und dem vornehmlich weiblichen Publikum zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Ihre beiden zentralen Thesen sind erstens, dass das Hollywood-Kino für ein weibliches Publikum geschaffen wurde, dem über das Medium des Films moralische Werte von Weiblichkeit vermittelt werden sollte und zweitens, dass das Hollywood-Kino aufgrund seiner ökonomischen Unversehrtheit den Kinomarkt weltweit erobern und damit amerikanische Wertvorstellungen vermitteln konnte. Der letzte Aspekt soll hier weniger eine Rolle spielen. Ersterer ist insofern interessant, da er aufzeigt, auf welche Art und Weise weibliche Erziehung medial gesteuert wurde. Weibliche Emanzipation bestand demnach im Auftritt der Frau als Spektakel. Denkt man an Schauspielerinnen wie Marilyn Monroe oder Jane Russell, so wurde Frauen in den 1950er Jahren ein spezifisches Rollenmuster zugewiesen: spektakuläre Aufmüpfigkeit mündete am Ende in eine konventionelle Rolle als Ehefrau. So stammte die Heldin der Filme oftmals aus einer zeitgenössischen städtischen Gesellschaft und porträtierte eine rastlose, junge Frau, die einem asketischen Heim entkommen wollte, doch:

> Freiheit und Unabhängigkeit verblieben letztlich innerhalb bestimmter Grenzen, Traditionen der sexuellen Moral wurden aufrechterhalten und das Ende brachte die Heldin nicht selten in die traditionelle Stabilität einer konventionellen Ehe zurück. […] Sobald weibliche Sexualität mit modernem Modebewusstsein verbunden war, konnte es als Warenbedürfnis ausgelegt werden und somit ließ sich ein konventionelleres Verhältnis zum Geld und zur Macht austarieren.[24]

Mulvey stellt hier die klassische Ereignisauflösung dar, bei der die Heldin am Ende der Geschichte wieder in die Ausgangslage zurückkehrt. Diese traditionelle Version ist in *Carol* nicht gegeben. Die Ereignisauflösung ist hier revolutionär, da beide Frauen am Ende nicht nur einem relativ kreativen Beruf nachgehen, sondern sich ebenfalls für eine gemeinsame Beziehung entscheiden. Ein weiterer Aspekt der Metatilgung liegt im Happy End der beiden

---

[21] Der Titel des abschließenden Kapitels verweist zum einen auf Laura Mulveys Essay „Visuelle Lust und narratives Kino“ in: Gislind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 30–46; und zum anderen auf Regine Pranges filmwissenschaftlichen Beitrag „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft“, in: Henning Engelke, Ralf Michael Fischer und Regine Prange (Hrsg.): *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg 2012, S. 8–53.

[22] Allerdings sei hierbei zu bedenken, dass die Verfilmung des Buches erst im Jahr 2015 realisiert wurde. Was sich im Roman als eine besondere, neuartige Erzählform eines homosexuellen Lebensentwurfs zeigt, ist im damaligen Film noch unmöglich.

[23] Laura Mulvey: „Den Blick demaskieren: Hollywood-Kino, weibliches Publikum und Konsumkultur“, in: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg 2000, S. 130–142.

[24] Ebd., S. 138.

Protagonistinnen. Damit verändert Highsmith soziale Positionen spezifischer Individuen, denen bis dato das Recht auf persönliches Glück abgesprochen wurde. Die unglückliche gesellschaftliche Position weiblicher Personen, die ein klassisches heterosexuelles Beziehungsleben zurückweisen, wird hier durchbrochen.[25] Damit wird jedoch nicht nur eine spezifische Form von Unglück negiert, sondern vor allem soziologische Werte, die in einem normativen Glücksdiskurs positiv konnotiert sind, aufgenommen. Mit den Worten der Soziologin Sara Ahmed ließe dies sich folgendermaßen zusammenfassen:

> Happiness scripts could be thought of as straightening devices, ways of aligning bodies with what is already lined up. The points that accumulate as lines can be performatives: a point on a line can be a demand to stay in line. To deviate from the line is to be threatened with unhappiness. The unhappiness of the deviant has a powerful function as a perverse promise (if you do this, you will get that!), as a promise that is simultaneously a threat (so don't do that!).[26]

Thereses Freund Richard Semco versucht im Film mittels Androhungen und Beschimpfungen ebenjenen normativen Glücksdiskurs aufrechtzuerhalten. Carols Ehemann Harge wiederum versucht, die klassische heterosexuelle Beziehung durch den Sorgerechtsstreit zu erpressen. Die im Film dargestellten Räume von Stadt, Land und Arbeitsumfeld werden zudem hinsichtlich ihrer geschlechtsspezifischen Semantisierung ummarkiert und durch das Figurenhandeln verändert. Als Fotografin repräsentiert Therese die Auflösung eines *male gaze,* eines männlichen Blicks, wie Mulvey es formulierte, der lediglich Phantasien auf das weibliche Geschlecht projiziert.[27] Dies wirkt sich auf einer zweiten Ebene auf die männlichen Protagonisten aus, denen damit Rollenbilder klassischer Männlichkeit entzogen werden. Daraus ergeben sich wiederum erstens eine Verunsicherung männlicher Identitäten und zweitens eine Problematisierung des männlichen Subjekts, wie sie erst später im Kino der 1970er Jahre thematisiert werden.[28] Dies wird im Film wiederum explizit durch die Hilflosigkeit der beiden männlichen Protagonisten dargestellt, da weder Drohungen noch Beschimpfungen noch die Sorgerechtsproblematik fruchten und die beiden Frauen sich trotzdem füreinander entscheiden.

Eine ‚Entdramatisierung' nichtheterosexueller Lebensentwürfe kann daher als eine Veränderung geschlechtsspezifischer Räume angesehen werden, die wiederum zu einer Neuformulierung geschlechtlicher Identitäten führt. Da die Verfilmung des Romans erst im Jahre 2015 stattfand, sei noch einmal auf die bereits in der ersten Anmerkung erwähnte Dokumentation *The Celluloid Closet* von Rob Epstein und Jeffrey Friedman hingewiesen, da diese exemplarisch für ein verändertes Erzählverhalten nichtheterosexueller Geschichten in Literatur und Film steht. In diesem Film wird gezeigt, wie sich die Darstellung homosexueller Personen im Hollywood-Kino veränderte. Aus anfänglichen Schwulendarstellungen in den 1930er Jahren wurden problematische Lesben- und Schwulendarstellungen in den 1950er und 1960er Jahren bis zu den emanzipierten Darstellungen ab dem Beginn der 1990er Jahre. Erst in den 1990er

---

[25] Erinnert sei hier an den Film *The Children's Hour* aus dem Jahr 1961 von William Wyler (USA) oder an die Verfilmung von Tennessee Williams' *Cat on a Hot Tin Roof* aus dem Jahr 1958 (USA). Beide Beispiele können für die Tabuisierung homosexuellen Begehrens im damaligen Hollywood-Kino angesehen werden.

[26] Sara Ahmed: *The Promise of Happiness*, London 2010, S. 91.

[27] Vgl. hierzu: Mulvey: „Visuelle Lust und narratives Kino.", S. 30–46.

[28] Erinnert sei hier z.B. an die Filme *Warum läuft Herr R. Amok* (1970) oder *Angst essen Seele auf* (1973) von Rainer Werner Fassbinder, in denen konkret männliche Identität problematisiert wird. Vgl. hierzu ebenfalls: Prange: „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft", S. 48–51.

Jahren kommt es zu offenen unproblematischen Darstellungen von Homosexualität. In *The Celluloid Closet* wird unter anderem auch *Poison* als einer der ersten Langspielfilme aus dem Jahre 1991 von Todd Haynes erwähnt. *Poison* kann als Film des „New Queer Cinema" angesehen werden, in dem explizit Homosexualität thematisiert wird. Haynes beschäftigt sich in seinen filmischen Arbeiten aber oftmals auch mit den historischen Gegebenheiten von Männlichkeit und Weiblichkeit und den möglichen Geschlechterrollen, welche die jeweilige Epoche Frauen und Männern zugesteht. Dazu gehört z.B. die 2011 realisierte Mini-Serie *Mildred Peirce*, in der die weibliche Hauptperson, gespielt von Kate Winslet, daran scheitert, eine ökonomische Unabhängigkeit im Amerika der 1930er Jahre zu etablieren. Auch sei der 2002 erschienene Film *Far from Heaven* erwähnt, einem Beziehungsdrama, angesiedelt in den 1950er Jahren in Nordamerika. Im Film zerbricht die Beziehung der miteinander verheirateten Hauptfiguren Cathy und Frank Whitaker, gespielt von Julienne Moore und Dennis Quaid, aufgrund der versteckten Homosexualität des Ehemannes. Wie auch in seinen anderen Werken thematisiert Haynes hier nicht lediglich Homosexualität, sondern in erster Linie die gesellschaftlichen Verhältnisse in Nordamerika, in denen von einer weißen Heterosexualität abweichende Lebensentwürfe geächtet werden. Die kritische Beleuchtung von Themen wie prekäre Arbeitsverhältnisse, Alleinerziehung von Kindern und Rassismus spielen ebenso eine Rolle.

Betrachtet man Haynes Filmographie, so scheint es nur schlüssig, dass er sich dem Stoff von Patricia Highsmiths Romanvorlage widmete, denn auch in *Carol* ist die anfängliche Situation der beiden weiblichen Hauptpersonen dramatisch. Eine Neuheit bietet jedoch das Happy End, das allerdings nicht weiter ausgeschmückt wird, sondern als offenes Ende den Film abschließt. Vielleicht ermöglicht jedoch dieses offene Ende künftig noch viele weitere Filme, in denen die Vielzahl möglicher Lebensentwürfe unproblematischer dargestellt wird. Nimmt man z.B. die Filmographie von Todd Haynes als exemplarisch für die Veränderung gesellschaftlicher Verhältnisse, so wäre doch künftig eine Geschichte denkbar, in der die Protagonisten ein selbstbestimmtes Leben führen dürfen, vollkommen unabhängig von ihrer Sexualität, ihrem Geschlecht oder ihrem Beziehungsstatus. Es wäre nicht dramatisch, lebte sie oder er alleine oder zusammen, als Frau oder Mann, mit Kind oder ohne, hetero, homo, trans oder bi. Es wäre nicht der Rede wert, sondern völlig normal.

LITERATURVERZEICHNIS

Ahmed, Sara: *The Promise of Happiness*, London 2010.

Borstnar, Nils, Eckhard Pabst und Hans Jürgen Wulff: *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*, Konstanz 2008.

Dieterle, Regina und Roger Perret (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Auf der Schattenseite. Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien 1933–1942*, Basel 1995.

Frank, Robert: *Die Amerikaner*, Zürich 1993.

Highsmith, Patricia: *Carol*, Zürich 1990.

Kracauer, Siegfried: *Die Angestellten: Aus dem neuesten Deutschland*, Frankfurt am Main 1971 ([1]1930).

Lotman, Juri M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

Monaco, James: *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien: Mit einer Einführung in Multimedia*, Reinbek 2017 ([1]1987).

Mulvey, Laura: „Den Blick demaskieren: Hollywood-Kino, weibliches Publikum und Konsumkultur“, in: Irmbert Schenk (Hrsg.): *Erlebnisort Kino*, Marburg 2000, S. 130–142.

Mulvey, Laura: „Visuelle Lust und narratives Kino“, in: Gislind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hrsg.): *Frauen in der Kunst*, Band 1, Frankfurt am Main 1980, S. 30–46.

Peret, Roger (Hrsg.): *Annemarie Schwarzenbach: Jenseits von New York: Ausgewählte Reportagen, Feuilletons und Fotografien aus den USA 1936–1938*, Basel 1992.

Prange, Regine: „Zur Theoriegeschichte der filmischen Raumkonstruktion und ihrer Aktualität als Gegenstand einer historischen Bild- und Medienwissenschaft“, in: Henning Engelke, Ralf Michael Fischer und Regine Prange (Hrsg.): *Film als Raumkunst: Historische Perspektiven und aktuelle Methoden*, Marburg 2012, S. 8–53.

Filme:

Brooks, Richard: *Cat on a Hot Tin Roof*, USA 1958.

Epstein, Rob und Jeffrey Friedman: *The Celluloid Closet*, FR, GB, DTL und USA 1995.

Fassbinder, Rainer Werner, Michael Fengler (nur kurz als Regisseur beteiligt): *Warum läuft Herr R. Amok*, DTL 1970.

Fassbinder, Rainer Werner: *Angst essen Seele auf*, DTL 1973.

Haynes, Todd: *Carol*, GB, USA und AUS 2015.

Haynes, Todd: *Mildred Peirce*, TV-Mini-Serie, 5 Episoden, USA 2011.

Haynes, Todd: *Far from Heaven*, FR und USA, 2002.

Haynes, Todd: *Poison*, USA 1991.

Radványi, Géza von: *Mädchen in Uniform*, DTL 1958.

Wyler, William: *The Children's Hour*, USA 1961.

IX. ANDA-LISA HARMENING (Paderborn)

Mopa – Serielle und visuelle Geschlechter-Dramen in *Transparent* von Jill Soloway

„Do you mean you will be dressed like a woman from now on?“[1] Das Coming-out der Hauptfigur Mort Pfefferman vor seiner Familie steht als Moment der Offenbarung und Transformation im Zentrum der mehrfach Emmy und Golden Globe prämierten Serie *Transparent* aus dem Jahr 2014 und setzt tiefgreifende Unsicherheiten über die Geschlechtsidentitäten der Mitglieder der Familie Pfefferman frei. Wenn Mort Pfefferman auf die Frage seiner Tochter Sarah antwortet: „No Honey, my whole life I've been dressed up like a man. This is me“,[2] formuliert der einstige Familienvater eine Aussage, die sich frappierenderweise als einzig verbleibende Konstante einer dysfunktionalen Familienstruktur erweisen wird. Mopa, Mapa, Pa, Ma – das sind die Namen, die die Kinder Mort Pfeffermans ihrem ehemaligen Vater geben, nachdem seine Frauwerdung sichtbar geworden ist. Die Grenzen zwischen den Geschlechtern werden buchstäblich aufgehoben, Ma ist gleich Pa und Pa ist gleich Ma und beides gemeinsam ergibt eine neue Geschlechterzuordnung, die auch auf der Ebene der Sprache ambivalent erscheint. Die Sprache zeigt sich in dieser Hinsicht als unzulängliches Medium für die Transformation von Geschlechtsidentitäten. Wenngleich die Frauwerdung Mort Pfeffermans, eines emeritierten Politikprofessors, im Mittelpunkt des Geschehens steht, spiegelt sich das eigentliche Geschlechter-Drama, das Mort über Jahre hinweg durchlitt, sowohl in den Figuren seiner Kinder, seiner Ehefrau als auch seiner Mutter im Speziellen und den dargestellten Beziehungen zwischen den Geschlechtern im Allgemeinen wieder, die im Verlauf der Serie ebenfalls als Zentren krisenhafter Frau-Mann sowie Frau-Frau Konstellationen dargestellt werden.

Die unter der Regie Jill Soloways produzierte Serie inszeniert somit nicht nur die Frauwerdung eines Familienvaters, sondern erzählt die Geschichte der gesamten Familie, die durch das Geschlechter-Drama des Vaters ins Wanken gerät. Das Coming-out Morts führt also nicht nur zu einer Konfusion der familiären Beziehungen, sondern wirkt sich auch auf die tiefer greifenden Geschlechter- und Sozialstrukturen aus, von denen seine Kinder betroffen sind und verlagert so das Geschlechter-Drama auf die nächste Generation: Die jüngste Tochter Ali begibt sich auf die Suche nach ihrer geschlechtlichen Identität, Sarah verlässt ihren Ehemann und beginnt eine Beziehung mit ihrer ehemaligen Partnerin Tammy und der Sohn Josh ist verzweifelt bemüht eine Familie zu gründen, die ihm stetig zu entgleiten droht. Zeitgleich zum Coming-out seines Vaters erscheint Joshs Sohn auf der Bildfläche, von dem Ersterer zuvor keine Kenntnis hatte. Diese Generationenverschiebung im Raum der Familie wird bereits im Trailer der Serie mit gesellschaftlichen Umbrüchen der westlichen Geschichte kurzgeschlossen, indem die in der erzählten Zeit der Serie als aktuell zu verstehende Geschichte der Familie Pfefferman visuell mit der Historizität der Genderdebatte enggeführt wird. Darin wechseln sich Szenen aus der Kindheit von Ali, Josh und Sarah Pfefferman mit bedeutenden Szenen aus der Frauen- und Homosexuellen-Bewegung ab. In einer Szene sieht man die drei

---

1 Jill Soloway: *Transparent*, (1 / 2) USA: 2016, Min. 02–03.
2 Ebd.

Kinder, wie sie gemeinsam Geburtstag feiern und die Kerzen auf dem Kuchen auspusten, während in der nächsten Szene Transgender-Personen auf Schönheitswettbewerben gezeigt werden. An dieser Stelle wird die Visualität, die Sichtbarkeit der Geschlechterzuordnung, als Leitthema der Serie eingeführt und in Konnex mit der Historizität der Genderdebatte gesetzt.

Die folgenden Ausführungen sollen die visuellen Codes der genannten Geschlechter-Dramen fokussieren. Die Krisenhaftigkeit der Geschlechtsidentitäten wird dabei in Form von visuellen Verhandlungsmustern aber auch sprachlichen Reflexionen aufgerufen und in seriellen Abfolgen wiederholt. Weiterhin werden die Geschlechter-Dramen innerhalb der Serie auch an die Ethnizität der jüdischen Familie rückgebunden. Die Termini *Maskerade*, *Visualität* und *Serialität* sollen im Folgenden die Analyse und Systematisierung dieser komplexen Strukturen im Hinblick auf die ersten beiden Staffeln der Serie erlauben und zu diesem Zweck aus kulturwissenschaftlicher Perspektive kurz umrissen werden.

Begonnen mit dem Begriff der Maskerade, der in der Kultur- und Literaturwissenschaft oftmals in Verbindung mit der Inszenierung von Geschlechtsidentitäten verstanden wird,[3] ist das mit Maskerade aufgerufene Zusammenspiel von Zeigen und Verhüllen für die folgenden Überlegungen von besonderer Bedeutung.[4] Der Begriff der Maskerade dient innerhalb der Gender Studies dazu, den Konstruktionscharakter von Geschlechtsidentitäten zu markieren. Judith Butlers Thesen sind in diesem Zusammenhang federführend und verdeutlichen die „Gemachtheit" von Geschlechtsidentitäten und den Verhüllungscharakter der Maskerade sowie ihren dekonstruktivistischen Ansatz.[5] Butler zeigt auf, dass Geschlechterzuordnungen an Handlungsweisen und gesellschaftliche Prozesse gebunden sind respektive von diesen definiert werden. Die Herstellung von Geschlechtsidentitäten erfolgt demnach in Form von Zuschreibungen und nicht aufgrund von biologischen Gegebenheiten.

Für den Bereich der Visualität spielt damit verbunden auch der Begriff des Crossdressing eine große Rolle. Butler verwendet diesen in ihrem Werk *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity* (1990) noch nicht, formuliert allerdings entscheidende Vorüberlegungen für die Definition des Crossdressing als visuellen Geschlechterrollentausch, die sie in dem 1993 erschienenen Werk *Bodies that matter* weiterführt. Das Crossdressing verfährt auf visuelle Weise mit den fluiden Grenzen zwischen den Geschlechtern. Aufgrund von äußerlichen Attributen werden Geschlechtsidentitäten markiert und sichtbar gemacht. Betrachtet man darüber hinaus den Bereich der Sprachreflexion, dann wird der Begriff der *Performanz* relevant, denn rückgebunden an die Sprechakttheorie versteht Butler das Geschlecht als durch seine Handlungen definiert.[6] Durch sprachliche Äußerungen werden Geschlechtsidentitäten dann zu Handlungen.

Der Begriff der Serialität, der als dritter wichtiger Terminus für die folgenden Überlegungen definiert werden soll, betrifft den Bereich der Gattung Serie und wie diese Gattung durch ihre Wiederholungsstrukturen mit dem Problemfeld der Geschlechter-Dramen verfährt. Die Serie präsentiert sich in einer wiederholenden Struktur aus aneinandergereihten kürzeren

---

[3] Vgl. Nadyne Stritzke: „Maskerade / Geschlechtermaskerade", in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Weimar 2008, S. 460–461.

[4] Vgl. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, München 2004, S. 12.

[5] Vgl. Judith Butler: *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York und London 1990.

[6] Vgl. Judith Butler: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution" in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften: Zwischen Sprachphilosophie zur Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main 2002, S. 301–320.

Folgen, die zu Staffeln gruppiert werden. Zumeist unterliegt eine Staffel einer Thematik, welche die Folgen miteinander verbindet. Dabei ist nicht unbedingt ein chronologischer Ablauf gegeben, sondern auch die Wiederholung entscheidender Elemente und Topoi zu beobachten. Durch die sich wiederholenden Strukturen hebelt die Serie als Form demnach eine eindeutige Kausalität aus und führt einige Topoi unter verschiedenen Konstellationen stetig wieder auf, um sie an anderer Stelle erneut aufzugreifen.

Die folgenden zwei Analysekapitel unterteilen sich daher zum einen in den Bereich der Sprachreflexion, Maskerade und Visualität. Besonders die weiblichen Figuren der Serie erweisen sich für diesen Bereich als wichtige Ausgangspunkte. Im zweiten Analysekapitel soll dann zum anderen die Serialität genauer in den Blick genommen und der Frage nachgegangen werden: Was leisten die seriellen Strukturen für die Verhandlung von Geschlechter-Dramen in *Transparent*?

Sprachreflexion, Maskerade und Visualität als Projektionsflächen des Geschlechter-Dramas – Ali, Sarah, Maura (und Shelly)

Betrachtet man zunächst den Titel der Serie, dann eröffnen sich zahlreiche Problemfelder, die innerhalb der Serie, und so lautet die übergeordnete These der vorliegenden Ausführungen, auf visuelle Weise und in Form von sprachlicher Reflexion verhandelt werden. Das Kompositum *Transparent* setzt sich aus dem Präfix *trans* und dem Substantiv *parent* zusammen. Übersetzt man diese Begriffsteile nun zunächst für sich, dann deutet die Vorsilbe *trans* einen Schwellenzustand, einen Übergangscharakter an und der englische Begriff *parent* steht für das Elternteil im Deutschen. Was fängt man nun mit diesem Titel an? Buchstäblich bezeichnet er zunächst die Frauwerdung Mort Pfeffermans zu Maura. Die Transformation einer einzelnen Person oder auch der ganzen Familie liegt allerdings gleichsam in dem Titel verborgen. *Transparent* verhandelt also einen Schwellenzustand, dem sich die Familie Pfefferman im Ganzen – somit auch jedes Mitglied in seiner innerpsychologischen Disposition für sich – unterworfen sieht, und ist gleichzeitig aufs Engste mit den Begriffen Transgender sowie Transformation verbunden. Die dritte Ebene, auf der der Titel *Transparent* verstanden werden kann, betrifft zugleich die buchstäbliche Ebene und benennt den Aspekt der Transparenz, der in der Serie visuell verhandelt wird.

Das Coming-out von Maura überrascht die drei Kinder deshalb, weil sie ihren ehemals Vater nicht als denjenigen gesehen haben, der er ist – eine Frau im „falschen“ Körper gefangen. In der ersten Folge spricht Maura konkret den Aspekt der Maskerade an, der für die Serie von großer Bedeutung ist: „No Honey, my whole life I’ve been dressed up like a man. This is me.“ Geschlechterrollen lassen sich dieser Vorstellung nach vordergründig anhand von visuellen Mustern begreifen, weshalb Maura ihr Leben lang die männliche Maskerade leben musste. Dies wird besonders an dem Umstand verdeutlicht, dass Maura ihre Transformation erst nach dem Eintritt ins Rentenalter vornimmt. Erst als sie sich aus den bisherigen soziokulturellen Mustern lösen kann, ist sie bereit für die Transformation. Maura selbst kann ihr Coming-out nicht sprachlich vollziehen, sondern zeigt sich als Frau gekleidet ihren Kindern und lässt dieses Bild für sich sprechen. Worte respektive Sprache scheinen die Transformation zu ihrem als wirklichem Ich empfundenen Bewusstseinszustand nicht repräsentieren zu können, weshalb sie es nicht über sich bringt, das Gespräch zu suchen. Bei dem geplanten Coming-out kommt

sie vielmehr gar nicht zu Wort, da die egomanischen Monologe ihrer Kinder die Einstiegsszene dominieren. Aufgrund dieser misslungenen Kommunikationssituation leistet das Bild die Sichtbarkeit des Ichs, während die Sprache versagt. Damit wird durch die Erscheinung Mauras verdeutlicht, inwiefern Innerlichkeit und Äußerlichkeit sowie Selbst- und Fremdwahrnehmung für die Geschlechterzuordnung von Bedeutung sind. Denn erst die äußerliche Verkörperung ihres Seelenzustands führt dazu, dass sie sich als Frau verwirklichen kann. Sie stülpt ihr ‚wahres Ich' buchstäblich nach außen. Dies zeigt sich auch in der Szene, in der die älteste Tochter Sarah ihren Kindern zu erklären versucht, dass ehemals Mort nun als Maura leben möchte und sie als Erklärung den Satz „Grandpa is dressed like a woman"[7] wählt. Auch an dieser Stelle wird die Bedeutung der visuellen Ebene der Serie herausgestellt, die zugleich auf den Umstand abzielt, dass das Äußere auch als Verhüllung und Verkennung angesehen werden kann, denn die Familienmitglieder begreifen das eigentliche Geschlechter-Drama als Maskerade, die den Ehemann, Sohn, Vater, und Großvater nur umhüllt („Do you mean you will be dressed like a woman from now on?").

Der Erzählstil der Serie – und das verwundert besonders in Hinblick auf Konkurrenzmodelle, die besonders im amerikanischen Raum ohne Schnelligkeit nicht mehr auskommen – ist langsam. Die Regisseurin Jill Soloway erzählt die Krisen all ihrer Figuren. Die folgenden Ausführungen werden zeigen, inwiefern Geschlechtsidentitäten in Form von visuellen Inszenierungen verhandelt werden. Die unterschiedlichen Aspekte, die für die Konstitution von Geschlechtsidentitäten von Belang sind, zeigen sich vor allen Dingen anhand der drei Kinder Mort Pfeffermans.

Die Anfang 30jährige Ali steht wohl am markantesten für die Schwelle ein, entlang der *Transparent* beharrlich mäandert. Alis Situation lässt sich am besten durch die Vorsilbe *un*-beschreiben, denn sie ist *un*erfolgreich, *un*glücklich und vor allem gibt sie das Bild einer *un*typischen Tochter ab. Alis Beschäftigung besteht während der ersten Staffel darin, mit möglichst vielen, möglichst sportlichen Männern Geschlechtsverkehr zu haben. Diese sexuellen Kontakte werden von ihr bilanziert und nehmen einen Warencharakter an. Sie verarbeitet das Coming-out ihres Vaters in einer produktiven Weise, indem sie unterschiedliche Geschlechtsidentitäten ‚aus- / anprobiert'. Ali ist allerdings vielmehr auf der Suche nach sich selbst, was sich auch in ihrem Fall an ihrer äußeren Erscheinung zeigt, insofern sie, sowohl was ihre Frisuren als auch was ihre Kleidung betrifft, nach dem Coming-out von Maura eine Wandlung vornimmt. Die Serie spielt an der Stelle mit weiblichen und männlichen Klischees und führt die „Gemachtheit", die Butler für Geschlechterzuschreibungen konstatiert, vor. Weil sie sich kleidet wie eine Frau, ist Ali eine Frau. Auf diese Weise werden mögliche Geschlechtsidentitäten ausgelotet. In der zweiten Staffel beginnt sie ein Studium der Geschlechterforschung und setzt um, was sie in der ersten Staffel bereits versucht hat: wissenschaftlich zu erforschen, was in Maura vor sich geht. In der wissenschaftlichen Annäherung an mögliche Geschlechtsidentitäten spiegelt Ali die berufliche Ausrichtung von Maura als ehemaligen Professor. Dafür nähert sie sich auch einem Transgender-Mann und gerät durch Drogenkonsum in halluzinatorische Bewusstseinszustände, die auf der bildlichen Ebene der Serie mit ihrer Suche nach einer stabilen Geschlechtsidentität verknüpft werden. Das Changieren

[7] Soloway: *Transparent*, (1 / 6) USA 2016, Min. 11–12.

zwischen Geschlechtsidentitäten wird als physischer sowie geistiger Schwellenmoment demonstriert. Während sie in der ersten Staffel auch weibliche Attribute wie Kosmetik und Kleider sowie Röcke austestet, wirkt sie in der zweiten Staffel bewusst männlich gekleidet und frisiert. Anhand der Figur Ali zeigt sich am deutlichsten das serielle Motiv der Wiederholung und Neu-Konstruktion von Geschlechtsidentitäten. Maura hingegen verändert ihr Äußeres seit Beginn der ersten Staffel nicht mehr und bestätigt damit die Konstante ihrer Frauwerdung.

Ein anderer Zustand, der in Anlehnung an Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* als ein „wunderbares Gefühl der Entgrenzung und Grenzenlosigkeit des Äußeren wie des Inneren“[8] definiert werden könnte, scheint für Ali auch in Hinblick auf den Drogenkonsum eine Möglichkeit der Annäherung an Mauras Geschlechter-Drama zu leisten. Geschlechter-Transformationen werden demnach auch als Schwellenzustände des Bewusstseins begriffen. Mit dem Begriff Coming-out wird dieser Aspekt des Übergangs bereits sprachlich aufgerufen, so bedeutet ersterer doch wortwörtlich, dass jemand aus etwas respektive einem Zustand herauskommt und in den nächsten übergeht. Diese Liminalität wird auch zeitlich thematisiert, indem die Serie durch mehrere Zeitschichten hindurch arbeitet.

Die zweite Tochter, Sarah, reagiert auf das Coming-out ihres (ehemals) Vaters primär mit einem distanzierenden Lachen und sekundär mit der Trennung von ihrem Ehemann sowie der Aufkündigung des konventionell heterosexuellen Lebens mit Kindern und Ehemann. Sie nimmt die Affäre mit ihrer College-Freundin Tammy wieder auf und muss schnell erkennen, dass dies ein großer Fehler war. Dieses Changieren zwischen Lebensmodellen und Geschlechtsidentitäten gipfelt in der Szene zu Beginn der zweiten Staffel, als die Hochzeit von Sarah und Tammy gefeiert werden soll. Alle Gäste befinden sich in weiß gekleidet am Strand und wollen die Hochzeit feiern, doch Sarah bricht nach der Vollziehung der Ehe zusammen und bereut ihren Entschluss. Interessant ist, dass auch anhand dieser Szene deutlich wird, wie Bildlichkeit und Geschlechtsidentitäten enggeführt werden: Die Hochzeitsgesellschaft soll sich zu einem Gruppenbild versammeln, für das ein Fotograf engagiert wurde. Dieser Fotograf erkennt Maura als einen Mann und spricht ihn entsprechend mit „Sir“ an, was zur allgemeinen Aufregung und zum Abbruch des stillgelegten Bildes der Familie Pfefferman führt.[9] Wie ein *tableaux vivant* wird das Geschlechter-Drama durch diese sprachliche Markierung Mauras als Mann eingefroren.

Ausgerechnet die Rabbinerin Raquel annuliert die Ehe, indem sie sie nicht an das Gericht weiterleitet und damit ihre eigentliche Rolle als Glaubens- und Ehestifterin hintergeht. Josh stiftet sie gewissermaßen dazu an, wodurch der Topos des Mannes, der die eigentlich ‚reine‘ Frau versündigt, angedeutet wird. Die Figur der Sarah ist gewissermaßen die Parodie auf die Transformation ihres Vaters. Während der Zuschauer Mort / Maura seine / ihre tiefempfundene Weiblichkeit glauben kann, wirkt Sarah unwirklich, wankelmütig und nicht authentisch, wodurch sie die Transformation des Vaters damit *ex negativo* führt. Sie zeigt sich zwar stetig als Frau, nimmt was ihre sexuelle Orientierung anbelangt allerdings unterschiedliche Orientierungen an und tauscht ihre Partner gegeneinander aus. Neben diesen sprachlichen Reflexionen und visuellen Verhandlungsmomenten ist auch der serielle Charakter, der die Geschlechter-Dramen auszeichnet, frappierend. Dieser soll im Folgenden näher betrachtet werden.

---

8 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 1994, S. 765.
9 Soloway: *Transparent*, (1 / 2) USA 2016, Min. 01–04.

Die Serialität der Geschlechter-Dramen

Den oben ausgeführten Überlegungen zufolge verkörpert insbesondere die Figur Ali den visuellen Experimentcharakter von möglichen Geschlechtsidentitäten, die stetig mit den Grenzbereichen von Stereotypen des Männlichen und Weiblichen spielen. Diese Stereotypen werden vor allem in den Rückblenden in das Berlin der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts verhandelt. Damit rekurriert die Serie auf die Geschichte der Mutter von Maura, Rose, und greift damit die Traditionslinie der Familie Pfefferman auf. Auch Rose wird innerhalb ihrer Familie mit Transsexualität konfrontiert. Ihr Bruder Gershon, der sich später Gitl nennt, kleidet und fühlt sich als Frau und begibt sich in das Umfeld von Magnus Hirschfelds Institut für Sexualwissenschaft.[10] Dies missfällt der Mutter, die mit ihren Kindern auf die Ausreise nach Amerika zu ihrem Mann wartet. Sie kann nicht verstehen, warum ihr als Mann geborener Sohn seine weibliche Seite ausleben will. Rose zeigt sich dagegen bereits als junges Mädchen verständnisvoll für ihren Bruder und ist interessiert an dem Leben entlang der Gendergrenzen. Durch die Rückblenden erhält die Transgenderdebatte um Maura eine historische Dimension und zeigt zugleich auf, dass auch Maura ihre Mutter Rose nicht ‚sehen' konnte, denn die zweite Staffel fokussiert beharrlich auf den Enthüllungsmoment vor der Mutter, vor dem Maura sich fürchtet. Sie ist der festen Überzeugung, dass ihre Mutter ihre Transgender-Persönlichkeit nicht akzeptieren wird. Die Verbindung der jüdischen Verfolgung in Deutschland mit der Transgenderidentität des Bruders ist frappierend. Die Szene, in der Nationalsozialisten in das Institut Hirschfelds einbrechen, entspricht der historischen Wahrheit, die sich am sechsten Mai 1933 auf diese Weise zugetragen hat.[11] Anhand dieser parallel geführten Diskurse werden auch die Aspekte der Diskriminierung und der politischen Verfolgung aufgerufen.

Durch diese erzeugte Gleichzeitigkeit wir das Unverständnis gegenüber Transgender-Personen zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit der noch immer vorherrschenden Stigmatisierung in Verbindung gebracht. Innerhalb der Familie Pfefferman scheint zwar Verständnis für Morts Geschlechter-Drama vorzuherrschen, allerdings erlebt auch dieser immer wieder offene Diskriminierungen. Ähnlich wie die Serie als Struktur aufgebaut ist, kehrt auch die Stigmatisierung wieder. Damit erweitert die Serie die Genderdebatte um den Aspekt der Ethnie, was innerhalb der Serienlandschaft bislang ein Alleinstellungsmerkmal ist. Die Einbeziehung der jüdischen Herkunft der Pfeffermans verbindet sich zum einen mit dem religiös geprägten Bild der Familie, die aus der Mutter, dem Vater und dem Kind bzw. den Kindern besteht und die in *Transparent* an ihr Ende geführt wird. Jegliche Familienkonstellation dieser Art wird aufgelöst. Zuerst führt Mort die traditionelle Familienform an ein Ende, indem er sich als Frau zu erkennen gibt und damit die männliche Elternfigur aufhebt und später wird anhand der Figur des Josh die neu gegründete Familie aus Mutter, Vater und Kind durch die Fehlgeburt des Kindes von Raquel aufgelöst. Die ursprüngliche Familienstruktur wird

[10] Das von Magnus Hirschfeld ins Leben gerufene Institut für Sexualwissenschaft erregte vor allem aufgrund von Hirschfelds Theorie des „dritten Geschlechts" Aufmerksamkeit. Seine Theorie kann als Vorreitergedanke von Judith Butlers Theorien zum sozialen Geschlecht verstanden werden. Magnus Hirschfeld galt als Mitbegründer der Homosexuellen-Bewegung und widmete sich der Erforschung sexueller Orientierung. Interessant ist zudem, dass Hirschfeld ebenfalls jüdischer Abstammung war. Siehe dazu: Volkmar Sigusch: *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt am Main und New York 2009, S. 197–233 und 345–390.

[11] Vgl. Soloway: *Transparent*, (2 / 4) USA 2016.

dadurch unterlaufen, dass der inzwischen fast erwachsene Sohn, den Josh mit seinem ehemaligen Kindermädchen gezeugt hat, plötzlich auftaucht. Die Diskriminierungsdebatte gipfelt in dem Besuch Alis, Sarahs und Mauras bei einem Festival, das der sexuell feminisierten Freiheit gewidmet ist. Dort finden sich allerhand promiskuitive Frauen vor, die unterschiedliche Sexualpraktiken vornehmen und Drogen konsumieren. Interessant ist, dass anhand der Figur Mauras auch die Diskriminierung von Geschlechtsidentitäten verhandelt wird und zwar auf diesem Festival, das vermeintlich als liberal daher kommt. Der Schein der Toleranz wird von Strukturen der Diskriminierung unterlaufen. Die Besucherinnen sind nämlich gegen die Anwesenheit von Transgender-Frauen respektive akzeptieren diese nicht als Besucherinnen.

Weiterhin wird die jüdische Tradition anhand der weiblichen Figuren verhandelt, welche auch diejenigen sind, die die religiöse Zugehörigkeit an ihre Kinder weitergeben. Damit wird die Frau erneut in den Fokus der Identitätsstiftung gerückt. Besonders deutlich wird dies an der Figur der Raquel, die als Rabbinerin für den Glauben und das Gute einsteht. Auch im Hinblick auf die Serialität von *Transparent*, die sich durch eine kreisförmige Struktur auszeichnet, ist die jüdische Zugehörigkeit, die sich über Generationen hinweg weiter trägt, entscheidend. Durch die Frauwerdung Morts wird die jüdische Zugehörigkeit metaphorisch an seine Kinder weitergegeben.

Auch in der zweiten Staffel wird mit Morts Mutter Rose eine weibliche Figur in den Fokus gerückt. Am Ende dieser Staffel steht Morts Konfrontation mit seiner Mutter Rose, die in einem Altersheim lebt. Der Name Rose spielt, verstanden als literarisches Symbol, zum einen auf die Liebe als solche an, steht allerdings auch für die Verschwiegenheit innerhalb von Liebesbeziehungen ein.[12] Damit verkörpert die Mutter von Maura auch das Prinzip des Verschweigens und Nicht-Sehen-Könnens in der Familie Pfefferman. Maura betritt gemeinsam mit Ali das Zimmer von Rose im Seniorenheim und der erste Satz, den sie zu ihrer Mutter spricht ist: „Hey Mom, it's me. They call me Maura now."[13] Auch an dieser Stelle wird die sprachliche Performativität von Geschlechtern aufgerufen. Weil man Mort nun Maura nennt, sprich eine Fremdzuschreibung ihn zu einer Frau macht, ist sie eine Frau. Zugleich ist frappierend, dass niemand der Anwesenden ein weiteres Wort verliert, Rose spricht aufgrund ihres gesundheitlichen Zustands sowieso kaum noch. Die Szene wird durch die Rückschau ins Jahr 1934 unterbrochen, die den untreuen Vater Roses zeigt und den verlässlichen Familienvater in Zweifel zieht, wenn nicht sogar demontiert. Dieses Motiv des verlorenen Vaters zeigt sich auch erneut anhand der Figur des Josh, Joshua, was im Folgenden erläutert werden wird. Am Ende der zweiten Staffel erfolgt die Rückblende auf Morts Geburt, der von der Mutter von Rose zunächst als Mädchen erwartet wird und dies als eine Art Vorhersage auf Morts Geschlechter-Drama inszeniert wird. Das letzte Bild zeigt Rose, Mort / Maura und Ali, die nebeneinander stehend auf das Meer schauen. Die generationsübergreifende Genderdebatte wird in diesem Bild auf die Spitze getrieben und legt die serielle Struktur für einen Moment still.

Für den seriellen Charakter von *Transparent* ist auch die Figur des Sohnes Josh von zentraler Bedeutung. Josh ist ein Musikproduzent und kleidete sich vor dieser Familien-Krise[14] mit

---

[12] Vgl. Günter Butzer und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012, S. 350–352.

[13] Soloway: *Transparent*, (2 / 10) USA 2016, Min. 09–10.

[14] Die Krise wird in diesem Zusammenhang als noch nicht enstchiedener Prozess verstanden. Vgl. Claudia

jungen Sängerinnen, die seriell verschwanden und auftauchten. Doch nach dem Verlust der Vaterfigur stürzt er sich in die Arme der Rabbinerin Raquel, die mit dem Glauben in Verbindung gebracht wird und für die klassische Familienstruktur von Mutter, Vater und Kind einsteht, welche dann auch in Form einer Schwangerschaft Raquels zur Vervollkommnung zu kommen scheint. Der Name Raquel stammt aus dem Hebräischen und ist durch die biblische Figur weitläufig bekannt. Betrachtet man die biblische Figur Raquel genauer, dann kommt ihr vor allen Dingen die Opferrolle zu, da sie bei der Geburt ihres Sohnes verstirbt.[15] Innerhalb der Serie zerbricht auch diese Familienkonstellation, als Raquel das Kind verliert und Josh seinen 16jährigen Sohn kennenlernt, der aus der Affäre mit dem ehemaligen Kindermädchen entstand. Die Vater-Rolle wird demnach anhand der Figur Joshs ausgehandelt, der zwischen einem Partylöwen und einem liebevollen Vater hin und her changiert, sodass er selbst nicht mehr zu wissen scheint, welche Rolle er konstant einnehmen soll. Zudem verliert Josh seinen Sohn, als Raquel eine Fehlgeburt hat und erfährt quasi gleichzeitig, dass er einen 16jährigen Sohn hat, für den er nur noch bedingt Vater sein kann. Dies wird durch die große und männliche Statur des Sohnes unterstrichen. Keine Identitätszuschreibung scheint mehr konstant zu sein. Auch der Name Josh bzw. Joshua hat ein biblisches Vorbild. Dort wird er als Nachfolger Moses dargestellt, der die Israeliten ins gelobte Land führen soll. Der biblische Josua nimmt demnach auch eine Stellvertreterfunktion ein, ähnlich wie Joshua krampfhaft versucht ein Vater zu sein, nachdem er sein väterliches Vorbild verliert.[16]

Die bereits genannte Unsichtbarkeit bzw. das Übersehen innerhalb der Familie Pfefferman wird auch der Ehefrau Shelly zu Lasten gelegt, die, so zeigen es zahlreiche Rückblenden, die ‚Anzeichen' für Mauras Geschlechter-Drama hätte sehen müssen, aber schlichtweg die Augen davor verschlossen hat. Ein Beispiel dafür stellt ein Ausflug in ein ‚Crossdressing-Camp' dar, das Mort mit einem Freund während der Ehe mit Shelly von ihr unbemerkt besuchte. In der zweiten Staffel nimmt Maura die Beziehung zu Shelly wieder auf, allerdings auf nahezu passive Weise. Es scheint, als fänden sich die beiden, nun als zwei Frauen, urplötzlich wieder in einem Haushalt vor. Die beiden teilen zwar erneut Haus und Hof, führen aber getrennte Leben. Die Serie zeigt anhand dieser Figurenkonstellation, inwiefern die Sichtbarkeit des Ichs auch an der Kostümierung scheitert, denn Shelly scheint die Transformation Mauras nicht anzuerkennen und auf ein erneut eheähnliches Leben zu hoffen. Ähnlich wie die Kinder Sarahs bewertet Shelly die weibliche Kleidung und Frisur als Verkennung. Die Figur Shelly wird in diesem Zusammenhang als realitätsfremd dargestellt. Nach der Trennung von Mort, die bereits vor seinem Coming-out erfolgte, lernt Shelly Ed kennen, der sich durch die Rückblenden als fürsorglicher Ersatzvater für die drei Kinder herausstellt. Ed ist zu Beginn der zweiten Staffel ein Pflegefall geworden und im Verlauf stellt sich heraus, dass Shelly mit dem Gedanken spielt, ihn unter Zuhilfenahme von Mort umzubringen. Shelly folgt demnach dem Ersatzprinzip hinsichtlich ihrer Partnerwahl: Ed liegt im Sterben und soll durch Mort ersetzt werden. Bis auf Ali scheint niemand zu bemerken, dass Ed noch sehr viel von seiner Umgebung wahrnehmen kann und aus diesem Grund in einer verzweifelten Flucht das Haus

Öhlschläger: „Figurationen der Krise: Robert Walsers Feuilleton im Kontext der Unterhaltungs- und Konsumkultur zwischen 1927 und 1932", in: Birgit Nübel und Anne Fleig (Hrsg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*, Fink 2011, S. 102–126, hier: S. 105.

[15] Vgl. Irmtraud Fischer: *Rahel*, in: *Neues Bibellexikon: Band III, O-Z*, Zürich, Düsseldorf 2001, Sp. 276.

[16] Vgl. Martin Noth: *Das Buch Josua*, Tübingen 1938.

verlässt. Dass eine Rückkehr zu einem wie ehemals geregelten Familienleben nicht möglich ist, wird durch eine Befriedigungsszene zwischen Maura und Shelly in der Badewanne deutlich.[17] Shelly bittet Maura, sie mit der Hand sexuell zu befriedigen „wie früher" und es zeigt sich, dass diese Befriedigung eine andere Qualität angenommen hat: Peinliches Schweigen ist die Folge. Kurze Zeit später entscheidet sich Maura die Beziehung zu beenden. Auch an dieser Beziehung zeigt sich das Motiv der Wiederholung von Geschlechter-Dramen, das als widerkehrender Topos der Serie gedeutet werden kann.

Im Folgenden sollen nun das Fazit und damit die wichtigsten Abschlussbeobachtungen getroffen werden.

Fazit – Abschlussbeobachtungen

Die Entwicklung der Serienlandschaft während der letzten Jahre zeigt eine deutliche Tendenz zu starken weiblichen Figuren, die größtenteils durch einen männlichen Antagonisten gekennzeichnet sind, der im Verlauf der Serie in den Hintergrund rückt.[18] Serien wie *House of cards* oder *How to get away with murder*, die beide aus dem amerikanischen Raum stammen, thematisieren diese Verschiebung der Geschlechtsidentitäten bereits, wobei die Transgenderdebatte bislang ausgespart wurde. Trotzdem ist diesen Serien gemein, dass die Frau als Protagonistin inszeniert wird, beruflich erfolgreich ist und in keiner emotionalen oder finanziellen Abhängigkeit zu einem Mann steht. Auch *Transparent* greift diese Verschiebung auf, indem die weiblichen Figuren als stark, unabhängig und offen für fluide Gendergrenzen gezeigt werden, während die männliche Figur Josh als wankelmütig und schwach erscheint und die wichtigste männliche Figur, nämlich Mort, zu Beginn der Serie demontiert und durch Maura als sein ‚wahres Ich' ersetzt wird. Josh ist derjenige, der am meisten unter dem Coming-out von Maura leidet und zugleich an seiner eigenen Familienkonstellation mit Raquel und dem ungeborenen Kind scheitert. Demgegenüber erproben sich Ali und Sarah in der neuen Situation und experimentieren mit den Gegebenheiten.

Der Ausgangspunkt der vielfach preisgekrönten Serie *Transparent* ist also die Frauwerdung von Mort Pfefferman. *Transparent* verhandelt anhand der Figur Mort respektive Maura und seiner / ihrer Transsexualität die Vielschichtigkeit von Geschlechtsidentitäten insgesamt und im Einzelnen die Bedingungen, unter denen im gesellschaftlichen Umgang verschiedene Rollen in der Familie, im Freundeskreis, im Beruf und in der Öffentlichkeit gespielt werden und inwiefern diese Rollen an die visuelle Form des Ichs gebunden sind. Deutlich wird dieser Umstand besonders darin, dass die Regisseurin Jill Soloway keine Transgender-Persönlichkeit für die Rolle des Mort Pfefferman ausgesucht hat, sondern mit Jeffrey Tambor einen wenig effeminiert wirkenden Schauspieler einsetzt. Trotzdem integriert die Regisseurin auch bekannte Persönlichkeiten aus der Genderdebatte in ihre Serie. Das erste von IMG unter Vertrag genommene Transmodel Hari Nef, die gehypteste Fotografin der Stunde Petra Collins, die oscarnominierte Drehbuchautorin Annie Mumolo (*Brautalarm*), der Weird-Folk-Star Devandra Banhart sowie die Sängerinnen Sia, Peaches und Carrie Brownstein treten in der zweiten Staffel auf und zeigen, dass die Genderdebatte aktueller und populärer denn je ist.

---

17 Soloway: *Transparent*, (1 / 9) USA 2016, Min. 09–11.

18 Vgl. dazu: Rehfeld, Nina: „Starke Frauen in TV-Serien: Rauh, reif und renitent", in: *Spiegel Online*, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/starke-frauen-in-tv-serien-rauh-reif-und-renitent-a-521023.html [Zuletzt aufgerufen am: 23.03.2017].

Die Serie spielt mit dem Umstand, dass diese Geschlechter-Dramen schon immer Bestandteil der Gesellschaft waren. Allerdings können sie erst jetzt öffentlich zur Sprache gebracht werden. Trotzdem zeigt die serielle Struktur, in die die Dramen eingebunden sind, den offenen Ausgang auf. Es gibt keine Lösungen für die Geschlechter-Dramen, darunter leidet die Relevanz des Themas allerdings nicht. Die Serie zeigt zwischenmenschliche Sprachgrenzen und interfamiliäre Konflikte auf, die an der Sprache scheitern und sich dem Bildlichen überlassen. Die Frage danach, ob sich über die Geschlechtsidentität sprechen lässt, wird neu aufgeworfen und an ihre Grenze geführt. Der visuelle Charakter und dass dieser so prägnant herausgearbeitet werden konnte, verdankt sich der Serie als Form und wird vordergründig anhand von Morts Veränderungen sowie anhand der Figur Ali verhandelt. Ali verkörpert besonders in den ersten zwei Staffeln die Formbarkeit des Äußeren, indem sie sich unterschiedliche Rollen zu eigen macht. In einer Szene sucht sie sexuellen Kontakt zu einer Frau, dann probiert sie eine sexuelle Beziehung mit einem Transgender-Mann aus und im Verlauf der zweiten Staffel beginnt sie eine Beziehung zu einer älteren Frau, die zuvor die Kollegin ihres Vaters war und für feministische Werte einsteht.

Besonders bemerkenswert ist *Transparent* vor dem Hintergrund der politischen Debatten, die sich um das Thema ansiedeln. Die Regisseurin Jill Soloway ist bekennende Feministin, versucht allerdings nicht Antworten auf die offenen Fragen rund um die Genderdebatte zu finden, sondern wirft vielmehr neue Fragen auf.

LITERATURVERZEICHNIS

Butler, Judith: „Performative Akte und Geschlechterkonstitution“, in: Uwe Wirth (Hrsg.): *Performanz: Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften: Zwischen Sprachphilosophie zur Kulturwissenschaft*, Frankfurt am Main 2002.

Butler, Judith: *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*, New York und London 1990.

Butzer, Günter und Joachim Jacob (Hrsg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*, Stuttgart 2012.

Kotowski, Elke-Vera und Julius H. Schoeps (Hrsg.): *Der Sexualreformer Magnus Hirschfeld. Ein Leben im Spannungsfeld von Wissenschaft, Politik und Gesellschaft*, Berlin 2004.

Fischer, Irmtraut: *Rahel*, in: *Neues Bibellexikon, Band III, O-Z*, Zürich und Düsseldorf 2001, Sp. 276.

Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Berlin 1994.

Noth, Martin: *Das Buch Josua*, Tübingen 1938.

Öhlschläger, Claudia: „Figurationen der Krise: Robert Walsers Feuilleton im Kontext der Unterhaltungs- und Konsumkultur zwischen 1927 und 1932“, in: Birgit Nübel und Anne Fleig (Hrsg.): *Figurationen der Moderne: Mode, Sport, Pornographie*, Fink 2011, S. 102–126.

Rehfeld, Nina: „Starke Frauen in TV-Serien: Rauh, reif und renitent“, in: *Spiegel Online*, http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/starke-frauen-in-tv-serien-rauh-reif-und-renitent-a-521023.html [Zuletzt aufgerufen am 23.03.2017].

Sigusch, Volkamer: *Geschichte der Sexualwissenschaft*, Frankfurt am Main und New York

2009 ([1]2008).

Soloway, Jill: *Transparent*, USA 2016.

Stritzke, Nadyne: „Maskerade / Geschlechtermaskerade“, in: Ansgar Nünning (Hrsg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Weimar 2008, S. 460–461.

Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske: Geschichte einer Form*, München 2004.

AUTORINNENVERZEICHNIS

Lukas Betzler, M.A., gegenwärtig Arbeit an einer Dissertation zum Thema „Zum Verhältnis von Literatur und Gesellschaft in der Kritischen Theorie“ an der Universität Lüneburg. Gemeinsam mit Manuel Glittenberg Veröffentlichung der Studie „Antisemitismus im deutschen Mediendiskurs. Eine Analyse im Fall Jakob Augstein“, erschienen 2015 im Nomos-Verlag. Forschungsschwerpunkte: Literaturtheorie und Literatur des 20. Jahrhunderts, mit besonderen Interessen an Kritischer Theorie, psychoanalytischer Literaturwissenschaft, Genderforschung, Literatur über die Shoah und Antisemitismusforschung.

Annkatrin Buchen, M.A., abgeschlossene Masterarbeit zum Thema „Geschlechterrollen und -verhältnisse im Drama: Arthur Schnitzlers Reigen (1903) und Patrick Marbers Closer (1997) im Vergleich“. Derzeit Wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Paderborn u.a. im Projekt Talentscouting (Förderung von Bildungsgerechtigkeit und Teilhabe). Forschungsschwerpunkte: Gender Studies, Geschlechterdifferenz in der Literatur, Gattung und Geschlecht.

Adelina Debisow, M.A., Doktorandin und Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Komparatistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn. Sie promoviert zum Thema „Komische Haus-Väter – Die Krise des Hauses in der französischen Komödie (1660–1730)“. Forschungsschwerpunkte: Genese der französischen Komödie im 17. und 18. Jh.; Zwischengeschlechtliche Beziehungen und sozialer Strukturwandel im Drama um 1700.

Aude Defurne, M.A., seit 2015 Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin an der KU Leuven. Dissertationsprojekt zum Thema „Repräsentation weiblicher Souveränität in der Literatur deutschsprachiger Autorinnen des späten 18. und 19. Jahrhunderts“. Forschungsschwerpunkte: Schriftstellerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, Literatur und Politik, Gender Studies und Geschichte.

Ronja Hannebohm, M.A., Wissenschaftliche Hilfskraft im Bereich Komparatistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn sowie Stipendiatin der Studienstiftung des deutschen Volkes (ab Januar 2018). Arbeit an einem Dissertationsprojekt zum Thema „Eugenische Subjekte – eugenische Erzählungen: Narrativierungen des ‚optimierten‘ Menschen in der deutsch-, englisch- und französischsprachigen Gegenwartsliteratur“. Forschungsschwerpunkte: Subjekttheorie, Genretheorie, Körperdarstellungen und Gender Studies.

Anda-Lisa Harmening, M.A., Mitarbeiterin im Dekanat der Kulturwissenschaften an der Universität Paderborn sowie Stipendiatin der Universität Paderborn. Seit April 2017 Dissertation zum Thema „Schreiben im Angesicht des Todes – Poetologie des Sterbens zwischen Transzendenz und Immanenz von Barthes bis Herrndorf“. Forschungsschwerpunkte: Krisen (er)schreiben, Sagbarkeit, Grenzen des Sagbaren und Krankheit, Tod schreibbar gestalten.

Christin Harpering, M.A., von Oktober 2013 bis September 2017 Masterstudium an der Universität Paderborn im Fach Komparatistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft. Masterarbeit zum Thema „Narrationsstrukturen in seriellen Medien – Ein Vergleich zweier Kriminalserien“. Forschungsschwerpunkte: Erzähltheorie, Serialität, filmische Medien, Gegenwartsliteratur und Intermedialität.

Stefanie Polek, Dipl. (FH) Medienkunst und B.Ed., freie Künstlerin und Studentin des Masterstudienganges Deutsch / Kunst L.A. an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel. Darüber hinaus Lehrende an der Muthesius Kunsthochschule Kiel im Zentrum für Medien im Bereich des Experimentalfilms. Forschungsschwerpunkte: Poetische Darstellungen des Geschlechts in der Kunst, Aspekte gesellschaftlicher Normativität und Kunst / Kunst als Devianz.

Salina Reinhardt, M.A., Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Komparatistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft an der Universität Paderborn. Seit Oktober 2017 Dissertation zum Thema „Neue transgressive Literatur: Gewaltfantasien als Verhandlungsort postmoderner Geschlechterkrisen.“ Forschungsschwerpunkte: Erzähltheorie und Gender Studies, mit besonderem Fokus auf der Darstellung von geschlechtsspezifischen Konflikten in Literatur und Film.

Bildnachweise

Für die Abbildungsnachweise und die Klärung der Bildrechte sind die jeweiligen AutorInnen verantwortlich.