



POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN-
UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Filmfrauen - Zeitzeichen

Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre

Diva • Arbeiterin • Girlie

Band III: Girlie

»**Burning Life**«

(mit Maria Schrader u. Anna Thalbach, Deutschland 1994)

»**Tank Girl**«

(mit Lori Petty, USA 1995)

1. JAHRGANG

HEFT NR. 3/1997

2. verbesserte Auflage Februar 1998

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Herausgeber: Professur für Frauenforschung an der Universität Potsdam
Layout: Markus Wicke
Druck: ZA/Audiovisuelles Zentrum der Universität Potsdam
Erscheinungsort: Potsdam
Auflage: 2. verbesserte Auflage Februar 1998
ISSN: 1433-7444
Preis: 5,- DM

Zu beziehen über:

Universität Potsdam
Wirtschafts- und Sozialwissenschaftliche Fakultät
Professur für Frauenforschung
PF 90 03 27
14439 Potsdam



POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Inhalt Heft 3/1997 (1. Jahrgang)

Filmfrauen - Zeitzeichen

Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre: Diva • Arbeiterin • Girlie

Band III: Girlie

Inhalt

Irene Dölling

Editorial	3
Literatur.....	12

Irene Dölling

Paulas „Töchter“ on the road. Postmoderne ‘Weiblichkeit’ und sozialer Umbruch im Osten	13
Einleitung.....	13
Teil I.....	18
1. Rekonstruktion von Strukturen und Bedeutungsebenen der Filmhandlung.....	18
Inhaltswiedergabe.....	18
Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation	19
2. Figurenensemble.....	24
Teil II.....	30
1. Analyse einer Szene: Anna und Lisa im Hotel	30
1. Sequenz	30
2. Sequenz	31
3. Sequenz	32
4. Sequenz	33
5. Sequenz	35
2. Paulas „Töchter“ on the road: postmoderne „Weiblichkeit“ als Anomie.....	36
3. Verkörperungen	40

Literatur.....	46
Anhang: Daten und Fakten zur Situation in den neuen Bundesländern 1992/93	48
I. Vorbemerkung.....	48
II. Thematische Zusammenstellung.....	48
1. Banken:.....	48
2. Kriminalität	49
3. Rote Armee Fraktion (RAF)/ Terrorismus:	50
4. Arbeitslosigkeit - Allgemein	51
5. Arbeitslosigkeit - Frauen in Ostdeutschland	51
 <i>Ina Dietzsch</i>	
Tank Girl. Die Zähmung einer widerständigen Comicfigur.....	56
1. Einleitung/ Informationen zum Film.....	56
1.1. Tank Girl - Von der Comicfigur zum Film	56
1.2. Die „Gewalt-Göre“ als „Ikone der Girlie-Bewegung“ (SCHRÖDER 1995)	58
1.3. Fragestellung der Analyse.....	59
2. Rekonstruktion der Filmhandlung	61
3. Struktur des Films und Figurenensemble.....	63
3.1. Handlungsstränge:	63
Hauptstrang: Der Wettkampf zwischen Kesslee und Rebecca.....	63
Nebenstränge	65
3.2. Personen/Gruppenensemble	66
4. Exkurs: Die „Feminisierung der Gesellschaft“ und die Sehnsucht nach dem Unterschied.....	72
5. Grenzverschiebungen und -befestigungen	78
5.1. Organismus - Maschine	79
5.2. Mensch - Tier.....	80
5.3. „Männlichkeit“ - „Weiblichkeit“	81
6. Verkörperungen	83
6.1. Rebecca als Girlie	83
6.2. Die Inszenierung von Rebecca als Gegenspieler(in) zu Kesslee	86
6.3. Rebecca und Jet Girl als potentielle weibliche Mitglieder der Ripper-Gemeinschaft	87
6.4. Lori Petty - nicht Madonna	89
7. Schlußbemerkung.....	89
Literatur:.....	91

Editorial

Die in den Heften 1-3 der „Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung“ publizierten Beiträge sind Ergebnisse eines Projektes, das in den Jahren 1995 bis 1997 im Auftrag des Filmmuseums Potsdam am Lehrstuhl Frauenforschung an der Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Potsdam realisiert wurde. Im Frühsommer 1995 fragte die Direktorin des Filmmuseums an, ob wir uns an der konzeptionellen Vorbereitung einer Ausstellung mit dem Thema „Filmfrauen - Zeitzeichen: Diva, Arbeiterin, Girlie. - Frauenbilder im Film der 40er, 60er und 90er Jahre“ beteiligen würden. Die zu diesem Zeitpunkt noch eher vage formulierte Idee, am Beispiel einiger Filme die Produktion von Frauenbildern als Reflexion von Zeitgeschichte, als Vorgang einer Normierung und Normalisierung von zeitgeschichtlichen Erfahrungen nachzuvollziehen und dabei Verkleidungen und Verkörperungen als symbolische Repräsentanzen dieser Normierungen und Normalisierungen ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken, schien uns interessant und reizvoll genug, unsere Mitarbeit am Ausstellungsprojekt zuzusagen. Die Beteiligung von ModedesignerInnen und FilmwissenschaftlerInnen am Projekt eröffnete uns einerseits die Möglichkeit, andere Perspektiven auf und Annäherungen an das Thema kennenzulernen und erleichterte es uns andererseits, unseren eigenen, arbeitsteiligen Beitrag zu formulieren:

- die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge und Hintergründe für den Zeitraum, in dem die jeweiligen Filme produziert wurden, zu rekonstruieren, um herauszufinden, welche sozialen Erfahrungen und Konflikte in den konkreten Geschichten, die in den Filmen erzählt werden, (wie vermittelt auch immer) „angesprochen“, thematisiert werden;
- zu analysieren, wie in den Filmen Frauen- und Männerbilder, Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ im Erzählen einer konkreten Geschichte konstruiert werden und wie damit - über die konkrete Geschichte hinausgreifend - „Zeitzeichen“ konfliktärer sozialer Erfahrungen normiert und normalisiert, d.h. in eine sinnhafte Ordnung gebracht werden, die als Deutungsangebot für die ZuschauerInnen fungiert;
- zu zeigen, wie diese Konstruktion von „Weiblichkeit“ bzw. „Männlichkeit“ sinnlichanschaulich über die „Maskerade“, die Verkleidung und die Körper der „Filmfrauen“ im Gegen- und Zusammenspiel mit den Maskeraden und Verkörperungen der anderen Filmfiguren zustande kommt.

Damit war auch klar, daß unsere Leistung im Rahmen des Gesamtprojektes vor allem darin bestehen würde, aus einer sozialwissenschaftlichen und feministisch-wissenschaftlichen Perspektive konzeptionelle Vor- und Zuarbeiten für die anderen beteiligten Gruppen und für die Umsetzung des Themas in einer Ausstellung zu liefern. Weniger konnte es um Ergebnisformen gehen, die direkt zur Präsentation im Filmmuseum geeignet sind. Aus diesem Grunde - weil die Ergebnisse unserer Arbeit nicht unmittelbar in der Ausstellung zu besichtigen sind und auch in den Katalog nur partiell eingehen konnten - stellen wir unsere Filmanalysen in dieser Form einer wissenschaftlichen Publikation vor, die zum einen als Begleitmaterial zur Ausstellung dient, zum anderen aber vielleicht auch darüber hinaus InteressentInnen findet. Wir haben den ursprünglich geplanten Titel („Filmfrauen - Zeitzeichen“) für unsere Publikation beibehalten, weil er genauer als der jetzige Titel der Ausstellung die Intentionen wiedergibt, die uns zur Mitarbeit am Projekt und zu einer zweijährigen Forschungsarbeit bewogen haben.

Unsere Bereitschaft, uns am Ausstellungsprojekt zu beteiligen, resultierte sowohl aus wissenschaftlichem Interesse, als auch aus Anforderungen in der Soziologie-Ausbildung an der Universität Potsdam. Wissenschaftlich war reizvoll, an einem spannenden empirischen Material die neueren feministischen Debatten um „Geschlecht“ als sozio-kulturelle Konstruktion, um die „Vergeschlechtlichung“ von sozialen Phänomenen, um die (Re-)Produktion der Klassifikationen „weiblich“ und „männlich“ im alltäglichen, praktischen Handeln der Individuen („doing gender“) analytisch und methodisch umzusetzen. Und das Vorhaben bot die Möglichkeit, Studierenden der Soziologie ein im Ausbildungsprogramm vorgesehenes Lehrforschungsprojekt anzubieten, das die Realisierung eines Forschungsprojektes von der Problemformulierung bis zur schriftlichen Abfassung der Ergebnisse vorsieht und möglichst einen Bezug zur Praxis bzw. einen Abnehmer in der Praxis haben soll. Nach einer Vorbereitungsphase wurde das Lehrforschungsprojekt, an dem insgesamt 8 Studierende beteiligt waren, im Sommersemester 1996 und im Wintersemester 1996/97 realisiert. Das erste Semester diente der gemeinsamen Erarbeitung eines Forschungsdesigns, wobei der Film „Die große Liebe“ als Modell fungierte. Im zweiten Semester wurden dann auf dieser Grundlage die restlichen fünf Filme in Gruppenarbeit und gemeinsamen Diskussionen analysiert.

Im folgenden sollen die theoretisch-konzeptionellen Überlegungen, die der Projektarbeit zugrundeliegen und aus denen wir Fragestellungen für unsere Analysen abgeleitet haben, umrissen werden:

1. Die Wunschbilder des narrativen Kinos

Im narrativen Kino sind die Bilder, in denen eine Geschichte „erzählt“ wird, Wunsch-Bilder in einem doppelten Sinne (vgl. BECHDOLF 1992, S. 11 ff). Es sind zum einen Bilder, die vom Publikum *gewünscht* werden, weil sie Erwartungen, Gewohnheiten bestätigen und sich als Versinnbildlichung individueller Sehnsüchte, Phantasien usw. bewährt haben. Und es sind zugleich *erwünschte* Bilder in dem Sinne, daß sie in jeweils aktueller Gestalt als Vor-Bilder für die individuelle Sinngebung, für die Normierung individueller Wünsche fungieren. Die ideologische Wirkung erwünschter Bilder hängt davon ab, wie gewünschte und erwünschte Bilder im Film sinnlich-anschaulich miteinander verknüpft und in ein Spannungsverhältnis zueinander gesetzt werden. In unseren Analysen fragen wir deshalb, wie insbesondere die Protagonistinnen der Filme diese Spannung zwischen gewünschten und erwünschten Bildern verkörpern. Dies setzt voraus, in einer sozialwissenschaftlichen Rekonstruktion der Zeitgeschichte (in der Entstehungsphase des Films) wesentliche Figurationen im sozialen Raum, der politischen Strukturen, den Geschlechterverhältnissen aufzufinden, um die im jeweiligen Film erzeugte Spannung zwischen gewünschten und erwünschten Bildern inhaltlich benennen zu können.

2. „Vergeschlechtlichungen“

Weder die *gewünschten* noch die *erwünschten* Bilder sind geschlechtsneutral, im Gegenteil: sie sind in einem hohen Grade „vergeschlechtlicht“.

- in den gewünschten Bildern schlagen sich individuelle Erfahrungen darüber nieder, daß Mann- bzw. Frausein nicht bloß eine biologische bzw. sexuelle Differenz markiert, sondern die Zugehörigkeit zu einer der beiden Genus-Gruppen als „sozialer Platzanweiser“ fungiert. Sie ist verbunden mit Erfahrungen geschlechtsspezifischer Formen der Sozialisation, des Zugangs zu sozialen Handlungsräumen, der sozialen Schließung, des individuellen Selbstverständnisses. In den gewünschten Bildern sollen diese (konfliktären) Erfahrungen als „normal“ bestätigt werden bzw. ein Infragestellen dieser Platzanweisungen per „Geschlecht“ wenigstens in der Phantasie, virtuell, ermöglicht werden;

- in den erwünschten Bildern werden mit den Deutungsangeboten, den Vor-Bildern für individuelle Sinngebungen Grundmuster der symbolischen Geschlechterordnung reproduziert. In unserer Kultur ist dies das Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit. Es besagt, daß grundsätzlich, in allen Bereichen, nach dem Muster „männlich *oder* weiblich“ klassifiziert, wahrgenommen und gewertet wird. Das heißt, daß dieses Klassifikationsmuster nicht allein mit Blick auf Geschlechterbeziehungen oder auf Männer bzw. Frauen angewendet wird. Vielmehr kann jedes soziale Phänomen, jede Handlung je nach Kontext „vergeschlechtlicht“, als „männlich“ oder „weiblich“ be-deutet und damit auf- oder abgewertet, in eine hierarchische Ordnung gebracht werden (also zum Beispiel kann ein bestimmter Typus Mann als „weiblich/feminisiert“ be-deutet werden, oder eine Tätigkeit, eine Haltung *in einem bestimmten Kontext* als „männlich“ bzw. „weiblich“ gedeutet und damit auf- bzw. abgewertet werden). Zu den Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens gehört, daß „Männlichkeit“ eher indirekt, vermittelt über die Diskursivierung von „Weiblichkeit“ - als dem Abweichenden - normativ gesetzt wird. Auf der symbolischen Ebene ist „die Frau“ Repräsentantin der Geschlechterordnung, d.h. sie steht für etwas, das sie selbst nicht ist. Indem sie für etwas anderes steht, kann im Reden über „Weiblichkeit“ (bzw. konkreter: über die verschiedenen Varianten von Frauenbildern) das Bezeichnete - die „männliche“ Norm - thematisiert und reproduziert werden.

Zugleich - auf der sozialen Ebene - ist es eine Tatsache, daß die in diesem Jahrhundert beobachtbaren Veränderungen im Geschlechterverhältnis (in „modernen“ Gesellschaften) vor allem Auswirkungen auf die Lebenssituation von Frauen hatten.

Beides führt dazu, daß die symbolischen Kämpfe um die „richtige“ kulturelle Deutung in erster Linie über die Ausdifferenzierung von Frauenbildern und ihre bildhafte „Verkörperung“ - etwa durch Filmschauspielerinnen - stattfinden. In unseren Analysen wollen wir zeigen, wie mit und über die Maskeraden und Verkörperungen insbesondere der Protagonistinnen „Weiblichkeit“ diskursiviert und damit auch umfassende Normierungs- und Normalisierungsangebote für verschiedenste Erfahrungen und Phänomene ins Bild gesetzt werden.

3. Verflüssigungen von Geschlechterdifferenzen und erneute Grenzziehungen im narrativen Kino

Individuelle Erfahrungen veränderter Handlungsoptionen (z. B. für Frauen mit den daraus resultierenden Verschiebungen in den Geschlechterbeziehungen), die damit verbundenen Hoffnungen wie Enttäuschungen werden einerseits durch kollektive kulturelle Deutungsmuster der symbolischen Geschlechterordnung normiert und normalisiert, kontrolliert und begrenzt. „*Erwünschte Bilder*“ in Filmgeschichten des narrativen Kinos reproduzieren diese kollektiven Deutungsmuster. Die Sinngebungen individueller Erfahrungen mittels kultureller Deutungsmuster fallen aber andererseits nicht mit den je aktuell dominanten kollektiven Deutungsangeboten zusammen. Vielmehr sind diese Erfahrungen - eben weil sie in der Regel ambivalent sind - offen für verschiedene (auch konkurrierende) Deutungen. Im Film kommt es, wie Christiane Peitz an Filmen der 80er und 90er Jahre gezeigt hat, den (weiblichen) Stars, den „übertriebenen Frauen“ (PEITZ 1995, S. 69) zu, eine Palette von Handlungsmöglichkeiten, das Überschreiten sozialer und normativer Grenzen und utopische Phantasien durch- und vorzuspielen. D.h., im Film wird mit Geschlechterrollen, kulturellen Zuschreibungen von Eigenschaften, Befähigungen etc. zum einen oder anderen Geschlecht, wird mit gängigen Normen der Sexualität usw. „gespielt“, werden Fixierungen und Grenzziehungen entlang der Geschlechterdifferenz im Spiel aufgebrochen. Allerdings gehört es zu den Merkmalen des narrativen Kinos, daß im Verlauf der Filmhandlung diese Entgrenzungen schrittweise wieder zurückgenommen, die Phantasien wieder auf das „Normale“ eingeschränkt werden und die auf dem Konstrukt der Zweigeschlechtlichkeit basierende symbolische Geschlechterordnung unangetastet bleibt¹. Diese Ambivalenz ist ein Moment des Spannungsverhältnisses zwischen gewünschten und erwünschten Bildern und auch ein Kriterium für die Publikumswirksamkeit von Filmen. Für unsere Analysen war daher ein Schwerpunkt zu zeigen, wie durch die Protagonistinnen, die „übertriebenen Frauen“, einerseits Grenzüberschreitungen bezüglich der „Geschlechterrollen“, Entgrenzungen fixer Geschlechtergegensätze durch Maskerade und Verkörperungen ins Bild gesetzt und wie zugleich und andererseits diese Grenzüberschreitungen bzw. Entgrenzungen im Verlauf der Filmgeschichte, zum „guten Ende“ hin, wieder eingegrenzt und begrenzt werden.

¹ „Die anderen, das sind die Stars. Stellvertretend leben sie das Leben, das uns verwehrt ist. Die Gefahren, in die sie sich begeben, überstehen sie für uns. Sie machen uns was vor, und deshalb verehren wir sie.(...) Für Identifikationen sind sie bestens geeignet. (...) Schon ihr Äußeres stellt eine Ausnahmeerscheinung dar, bei der irgendein physisches Detail von der Norm abweicht. Genau das prädestiniert sie zu Vorbildern, überlebensgroß.“ (PEITZ 1995, S. 69).

4. Die Be-Deutung individueller Erfahrungen und die Einverleibung der Zweigeschlechtlichkeit

Die „gewünschten Bilder“, die Frauen und Männer u.a. im Film zu sehen erwarten, sind Ausdruck dafür, welche kollektiven kulturellen Deutungsmuster sich Individuen zu eigen gemacht haben, um (zugängliche, verwehrt oder erstrebte) Handlungsmöglichkeiten und soziale Chancen in eine sinnhafte Ordnung zu bringen und für sich akzeptabel zu machen. Diese Deutungsmuster sind, wie gesagt, „zweigeschlechtlich“, d.h. sie klassifizieren die Welt entlang der Differenz „männlich *oder* weiblich“ (und mit dieser Differenz sind immer auch soziale Bewertungen von „männlichen“ bzw. „weiblichen“ Tätigkeiten, Fähigkeiten, Charakteren usw. verbunden, die sich in geschlechtlichen Arbeitsteilungen, der „Vergeschlechtlichung“ von Berufen und Institutionen usw. niederschlagen). Aber auch auf einer viel weniger direkten Ebene werden diese Deutungsmuster von Individuen für die Be-Deutung ihrer Erfahrungen eingesetzt. Vermittelt über sinnlich-anschauliche Frauen- und Männerbilder (und diese wiederum z. B. im Film verkörpert durch konkrete Frauen und Männer, erzählt in konkreten Geschichten, mit bestimmten Metaphern usw.) dienen diese Deutungsmuster auch dazu, die Vermittlungen zwischen „dem Leib und der Welt“ (LAQUEUR 1992) herzustellen, d.h. Körpererfahrungen, Sexualität, Begehren zu benennen und zu bedeuten (z. B. sexuelles Begehren in den Normen der Heterosexualität zu benennen und zu praktizieren)².

Die Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens werden biografisch sehr früh, d.h. in den ersten Lebensjahren, vor dem begrifflichen Denken, durch „Einverleibung“ erworben. Die Zählebigkeit von geschlechtshierarchischen Vorstellungen und Normen liegt nicht zuletzt darin begründet, daß sie im Laufe der Sozialisation zu „Natur“ geworden sind, zu einem Habitus, mittels dessen die einverlebten kulturellen Normen und Deutungsmuster als „Erzeugungsmodus der Praxisformen“ (BOURDIEU 1976, S. 164) weitgehend unbewußt, als quasi „natürlich“ gegeben, eingesetzt werden. Im „doing gender“ werden im praktischen Handeln die einverlebten, zur „Natur“ gewordenen Regeln des zweigeschlechtlichen Klassifizierens strategisch eingesetzt, Situationen und Personen

² In seiner kulturgeschichtlichen Untersuchung, wie von der Antike bis ins 20. Jahrhundert über „das Fleisch“, d.h., den Körper, über Geschlechtsorgane, Sexualität usw. gesprochen wurde, stellt Laqueur mit Blick auf die Renaissance - aber durchaus verallgemeinerbar - fest: „(...) daß die Bilder, mittels derer in der Renaissance der Leib und seine Freuden gedeutet wurden, weniger der Reflex einer bestimmten Ebene wissenschaftlichen Verstehens oder gar einer bestimmten philosophischen Ordnung sind, als vielmehr der Ausdruck eines ganzen

„vergeschlechtlicht“. Neben einem sprachlich verfaßten Wissen um die Regeln zweigeschlechtlichen Klassifizierens, das „normalerweise“ unhinterfragt bleibt, in „Krisensituationen“, in Situationen, die von der Norm abweichen, aber durchaus abfragbar ist, wird im „doing gender“ praktischen Handelns eine Art Alltagswissen wirksam, das eher ein „Denken in Bildern“ ist und seinen „Sitz“ weniger im Kopf (der Sprache) als im Körper hat. Hartmann Tyrell spricht in diesem Zusammenhang auch davon, daß der „‘Schauseite’ von Männlichkeit und Weiblichkeit“, dem „gender display“ (TYRELL 1986, S. 463) im „doing gender“ eine entscheidende Rolle zukommt. Gemeint ist damit, daß die Geschlechterdifferenz im Alltagsleben der Menschen unter anderem dadurch dauerrelevant gehalten wird, daß die Individuen „Geschlecht“ durch Gestalt und Bewegung, Mimik und Gestik, Kleidung, Frisur, Schmuck, Tonlage und Düfte usw. „explizit zur Darstellung bringen“ (ebenda) oder eher implizit in ihrer „Erscheinung mitpräsentieren“ (ebenda)

Den unbewußten, vorbegrifflichen „Einverleibungen“ der ZuschauerInnen korrespondieren im Film das „gender display“, die „Verkörperungen“ gewünschter und erwünschter Bilder durch die SchauspielerInnen. Durch die über Körper präsentierte *Darstellung* von Geschlechterdifferenzen bzw. von „Vergeschlechtlichungen“, also weniger über Sprechen, als über sichtbare körperliche Routinen kommt es zur szenischen Visualisierung der sozialen bzw. der Geschlechterordnung. Die „vergeschlechtlichten“ Körper der ZuschauerInnen und der DarstellerInnen auf der Leinwand kommunizieren miteinander; die realen wie die virtuellen Körper fungieren dabei ebenso als „Gedächtnisstützen“ (BOURDIEU) für das zweigeschlechtliche Klassifizieren, wie sie zugleich in ihrem Mehr oder Weniger an „Männlichkeit“ bzw. „Weiblichkeit“ den Resonanzboden für Ambivalenzen, Zweideutigkeiten, Verschiebungen abgeben können (z. B. Zarah Leanders „männliche“ bzw. sehr tiefe Singstimme, die in dem mit übertriebener „Weiblichkeit“ inszenierten Körper der Diva steckt). In unseren Analysen interessiert uns daher, wie insbesondere durch und über die Körper und das „gender display“ der Protagonistinnen die Normen der Zweigeschlechtlichkeit einerseits reproduziert werden, andererseits aber auch durch Ambivalenzen der Körper“sprache“ diese strikte Zweigeschlechtlichkeit als historisch konstruierte entzifferbar wird.

Auf eine inhaltliche Schwierigkeit, die sich aus den Vorgaben des Filmmuseums für unsere Arbeit ergab, sei kurz hingewiesen. Als wir uns zur Mitarbeit am Ausstellungsprojekt

entschlossen, waren bereits die Filme ausgewählt und auch mit den Begriffen „Diva, Arbeiterin, Girlie“ eine bestimmte Typologie der Verkörperungen von Frauenbildern unterschiedlicher Zeiten des 20. Jahrhunderts vorgegeben. Diese Typologie erscheint uns ziemlich willkürlich zu sein, zumal sie - bezogen auf die ausgewählten Filme - nicht immer zutrifft: weder ist Jo in „Bitterer Honig“ eine Arbeiterin, noch sind Anna und Lisa in „Burning Life“ Girlies im strikten Wortsinn. Wir haben für uns bei den Analysen eine Lösung dahingehend gefunden, daß wir die Filmfrauen (im doppelten Wortsinn der fiktiven Gestalt und ihrer Darstellung durch eine Schauspielerin) so gedeutet haben, daß ihre Körper/Verkörperungen für die ZuschauerInnen bestätigende oder provozierende Assoziationsmöglichkeiten zu Frauenbildern bzw. „Weiblichkeits“vorstellungen bieten, mit denen auf exemplarische und dominante Weise jeweilige konfliktäre Erfahrungen mit Verschiebungen in Geschlechter- und anderen sozialen Verhältnissen diskursiviert und normiert werden. Etwa ist das „Girlie“ ein exemplarisches Frauenbild der 90er Jahre und durch bestimmte Elemente ihres „gender display“, ihrer Art, wie Maria Schrader und Anna Thalbach ihre Figuren verkörpern, ermöglichen sie es den ZuschauerInnen, das „Girlie“ zu assoziieren.

Die Komplexität der Zusammenhänge, die nach unserem Forschungsdesign in den Filmanalysen erfaßt und reflektiert werden sollte, stellte insbesondere an die studentischen TeilnehmerInnen am Lehrforschungsprojekt hohe Ansprüche. In relativ kurzer Zeit waren sowohl verschiedene theoretische Konzepte zu rezipieren und in der Analyse anzuwenden, als auch zeitgeschichtliche Kenntnisse zu erwerben sowie die Fähigkeit der Tiefenwahrnehmung und Interpretation von Bildern, Maskeraden, Verkörperungen zu erlernen bzw. zu schärfen. Das im Ausbildungsprogramm vorgesehene Zeitvolumen für ein Lehrforschungsprojekt stellte sich dabei als zu kurz heraus, die einzelnen Schritte des Forschungsdesigns umfassend abzuarbeiten und die Ergebnisse in einer angemessen reflektierten und kohärenten Darstellung zusammenzufassen. Den Zeitwängen sowohl der Ausbildung als auch des Ausstellungsprojektes gehorchend, blieb am Ende nur die Lösung, daß die am Projekt beteiligten Wissenschaftlerinnen (Ina Dietzsch, Irene Dölling) aus den vorhandenen Teilergebnissen eine Endfassung der Analysen herstellten (eine Ausnahme bildet die Analyse des Films „Bitterer Honig“, die von zwei Studentinnen erarbeitet wurde). Aber auch für diese Lösung gilt, daß sie unter großem Zeitdruck zustande kam und das Forschungsdesign nur teilweise realisiert werden konnte.

Die Autorinnen der einzelnen Analysen zeichnen für ihre Texte jeweils allein verantwortlich. In ihre Beiträge sind aber Ergebnisse gemeinsamer Diskussionen in der Gruppe eingeflossen; teilweise konnte auf Entwürfe bzw. Zuarbeiten zurückgegriffen werden, die von Studierenden vorgelegt wurden. Allen StudentInnen, die am Lehrforschungsprojekt beteiligt waren, sei an dieser Stelle für ihre Mitarbeit gedankt. Es sind dies: Peggy Bublak, Stefanie Demmler, Susan Geißler, Maria Kröhnke, Sabine Mahnert, Juliane Rödel und Markus Wicke.

Dank ist darüber hinaus Sabine Mahnert und Markus Wicke dafür zu sagen, daß sie durch die Anfertigung von Diskussionsprotokollen, durch Literaturrecherche und -beschaffung sowie durch die technische Herstellung der Hefte für gute organisatorische Bedingungen der Projektarbeit gesorgt haben.

Irene Dölling

Potsdam, Mai 1997

Literatur

- Bechdolf, Ute: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm. Tübingen: Tübinger Verein für Volkskunde e.V. 1992 (Studien & Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen Bd. 8)
- Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. In: Dölling, Irene/ Kraus, Beate: Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/Main 1997
- Laqueur, Thomas: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt/Main, New York 1992
- Peitz, Christiane: Marylins starke Schwestern. Frauenbilder im Gegenwartskino. Hamburg 1995
- Tyrell, Hartmann: Geschlechtliche Differenzierung und Geschlechterklassifikation. In: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 38 (1986), H. 3

Paulas „Töchter“ on the road. Postmoderne ‘Weiblichkeit’ und sozialer Umbruch im Osten

Analyse des Films »Burning Life«

Irene Dölling

Einleitung

Im Herbst 1994 hatte der Film „Burning Life“ Premiere. Gedreht wurde er im November/Dezember 1993. Das Buch von Stefan Kolditz war bereits einige Jahre vorher entstanden¹. Der Film - mit 2,6 Millionen DM eine eher billige Produktion - wurde über die Filmförderung verschiedener Länder bzw. Sender finanziert. Er erzählt die Geschichte zweier Frauen, die in der Nachwendezeit kriminelle Energien entwickeln, im Osten Deutschlands Banken ausrauben und das Geld an Bedürftige verteilen.

Während der Film bei einer Voraufführung im Sommer ‘94 und auch bei der Premiere einige Monate später mit Beifall bedacht worden war und den Regie-Förderpreis der Bayerischen Hypobank erhalten hatte, war die Resonanz beim Kinopublikum eher verhalten. Das Prüfungsgremium der „Freiwilligen Selbstkontrolle“ (FSK) bewertete den Film als „sozialethisch desorientierend“², die gezogenen 40 Kopien erwiesen sich als Fehlinvestition. Die Gründe, weshalb der zweite Spielfilm des Regisseurs Peter Welz (Jahrgang 1963, Absolvent der Filmhochschule „Konrad Wolf“ in Babelsberg) nach gutem Start nicht die erwartete Resonanz beim Publikum hatte, lassen sich nur vermuten (es gibt unseres Wissens keine Zuschaueranalyse). Neben den Schwierigkeiten, die alle deutschen Filme in der Konkurrenz insbesondere mit Hollywood-Produktionen haben, vor allem, wenn sie ins Unterhaltungsgenre fallen, dürften die polaren und polarisierenden Erfahrungen in Ost und West mit den Folgen der deutschen Einigung eine Rolle gespielt haben. Dies kann zumindest aus den Pressestimmen geschlossen werden, die - tendenziell - eine (politische)

¹ Vgl. Matthias Lukaschewitz, Robin Hood 1994: weiblich und zu zweit. In: Potsdamer Morgenpost vom 6.2.1994. In einem Interview (vgl. FN 8) hat Peter Welz darauf hingewiesen, daß Kolditz bereits das Drehbuch geschrieben hatte, als sie beide mit dem Film „Thelma & Louise“ bekannt wurden und einige verblüffende Ähnlichkeiten mit ihrem eigenen Film entdeckten (z.B. der Schluß). Ursprünglich sollte ihr Film „Anna und Lisa“ heißen.

² Vgl. Steffen Jacobs, Liedchen für die PDS. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.11.94

Differenzierung nach Ost- bzw. West-Perspektive aufweisen. Die Extreme sind etwa die Rezension in der FAZ einerseits, die mit der Überschrift „Liedchen für die PDS“ den satirisch-kritischen Blick der Filmemacher auf die Prozesse in Ostdeutschland denunziert und im übrigen im Text den Film unter ästhetischen Gesichtspunkten verreit³. Und andererseits Rezensionen wie in der „Sächsischen Zeitung“, die ästhetische Gesichtspunkte kaum berücksichtigen und in den Vordergrund rücken, daß „Burning Life“ „wie kein anderer Film ostdeutsches Lebensgefühl im Jahre fünf nach der Vereinnahmung aus(drückt)“⁴. Aber die differenten Urteile verlaufen nicht nur entlang der Ost-West-Linie. Bedient der Film aus der Sicht der einen lediglich die bekannten Ost-West-Klischees, fordert er für andere „mit sympathischem Anarchismus zur Auflehnung (auf)“⁵. Sind für einen Rezensenten aus dem Osten Anna und Lisa „Terroristen“, von denen die eine „den unbequemen Aufgaben als Mutter“ davonläuft und die andere „ihren Frust über den Selbstmord des Vaters“ abreagiert, „der als Bürgermeister seine Gemeinde in eine ausweglose, allerdings völlig unglaubwürdige Situation manövrierte“⁶, ist es für eine Ost-Rezensentin gerade das Außenseitertum der beiden, das optimistisch stimmt, weil Anna und Lisa das brave Angepatsein ihrer Eltern hinter sich lassen: „Zwei Frauen bekennen sich spontan zum Außenseitertum, ermutigt durch die politische Wende in der DDR. Das Alte nicht mehr leben zu wollen und das Neue nicht widerspruchslos hinnehmen, ist der spielerische Ansatz“⁷.

Die Filmemacher selbst verstehen ihren Film als Geschichte mit „kriminalkomödischer Handlung“⁸, die zu erzählen die „Zeit reif“ war⁹. „Wir sind bei unseren Überlegungen von der deutschen Situation ausgegangen, wo die komplikationsreiche Vereinigung mit sehr

³ „Die dramaturgische Unbeholfenheit läßt alle Überlegungen, warum ‘Burning Life’ wegen ideologischer Überfrachtung Schiffbruch erleiden mußte, als puren Luxus erscheinen“ (ebenda).

⁴ Vgl. Hanns-Georg Rodek, Anna und Lisa - starke, sympathische Heldinnen. In: Sächsische Zeitung vom 17.11.94. Ähnlich schreibt John Stamm in der „Leipziger Volkszeitung“: „Und der Film? Der nennt sich nicht nur ostdeutsch und Komödie (Buch: Stefan Kolditz), sondern ist beides auch durch und durch. Dabei bezieht sich das Attribut ‘ostdeutsch’ ausschließlich auf die wunderbare Treue zum Detail, mit denen der Babelsberger Jungregisseur Peter Welz so treffend satirisch, so herrlich witzig und fernab vom tiefen, tiefen (n)ostalgischen Jammertal hiesige Nachwendewehen persifliert“ (John Stamm: Sahnehäubchen auf verdaulicher Kinotorte. In: Leipziger Volkszeitung vom 25.11.94).

⁵ John Stamm, a.a.O.

⁶ Hans-Jörg Rother, Eine leichtsinnige Geschichte“. In: Film und Fernsehen, 23. Jg., Nr. 1/1995.

⁷ Margit Voss, Von der Lust, unmoralisch zu sein. In: Film und Fernsehen, 23. Jg., Nr. 1/1995.

⁸ Udo Lemke, Ausbruch junger Frauen - gegen das Establishment. Interview mit Peter Welz. In: Sächsische Zeitung vom 28.12.93.

⁹ Monika Mattes, ‘Die Zeit war reif für diese Geschichte’. Interview mit Peter Welz. In: Neues Deutschland vom 17.11.94.

ungewöhnlichen Schicksalen verbunden ist. Wir wollten aber nicht nur die Gemütslage der Ostdeutschen treffen. Der Film sollte auch ohne genaue Kenntnisse des gesellschaftlichen Backgrounds verstanden werden“¹⁰. In diesem Sinne geht es nach Aussage von Peter Welz in seinem Film auch um Probleme, „die es in jedem anderen westlichen Land Europas ähnlich gibt“¹¹, um ein Lebensgefühl der jungen Generation der 90er Jahre. Im Interview mit Udo Lemke betont Welz: „Der Film hat sehr viel mit der Kraft und dem oppositionellen Geist von Jugendlichen heute zu tun“ und antwortet auf die Frage, worin sich deren Lebensgefühl manifestiere: „In der Unlust, die Pflicht zu erfüllen. In einer Unlust, alles hinzunehmen, wie es ist, Ungerechtigkeit als eine gegebene Sache zu akzeptieren. Das Lebensgefühl manifestiert sich auch im Sinn für Gerechtigkeit, die in der DDR - wenn auch mehr gepredigt - doch als Ideal in den Köpfen und Herzen vorhanden war. Für Menschen, die aus der DDR herkommen, erscheint es eigenartig, daß sich die Welt nach dem Geld richtet und daß dies sehr viel Ungerechtigkeit mit sich bringt. Die jungen Leute in meinem Film lassen sich nicht glatt in das neue System hineingleiten. Letztlich hat der Film schon mit dem Kontrast des Lebens in der DDR und dem Leben heute zu tun. Mit Leuten, die das eine wie das andere erlebt haben“¹². Die von der Kritik immer wieder hervorgehobene Nähe zum Film „Thelma & Louise“ (für die einen ist „Burning Life“ dessen billiges Plagiat, für die anderen legitimes Spielen mit bekannten Bildern und Mustern) ist für Welz vor allem ein Hinweis auf allgemeine Zeitprobleme. Welz betont die stärker gesellschaftskritischen Intentionen des eigenen Films. „Ich habe kein so großes Problem damit, daß der Hollywoodfilm schon existiert, weil es unterschiedliche Gründe dafür gibt, warum sich die Frauen in dem amerikanischen und in unserem Film widersetzen. Unser Ansatz ist ein genereller, gesellschaftskritischer, und bei ‘Thelma & Louise’ ist es das Ausbrechen aus der Familie, die Flucht vor Heim und Herd“¹³.

Auf die Frage, weshalb ihr „Gangsterpärchen“ zwei Frauen sind, geben die Filmemacher in Interviews nur eine sehr allgemeine Antwort. Danach war es weniger eine bewußte Entscheidung, als vielmehr das Aufgreifen eines internationalen Trends, nach dem „überall weibliche Helden jetzt sehr im Kommen sind. Wir sind ganz unbewußt in diese Frauen-

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Vgl. Udo Lemke, a.a.O.

¹² Ebenda.

¹³ Ebenda.

Helden-Filmwelle mit hineingeraten...“¹⁴. War es für Peter Welz und seine Mitarbeiter eine eher unbewußte Entscheidung, zwei Frauen zu den Protagonistinnen einer „Räubergeschichte“ aus dem Osten Deutschlands zu Beginn der 90er Jahre zu machen, soll im Zentrum der Filmanalyse die Begründung folgender These stehen: im Aufgreifen eines internationalen Trends zu „weiblichen Helden“ wird im Film „Burning Life“ mittels der Inszenierung einer (postmodernen) „Verflüssigung“ von Grenzziehungen zwischen den Geschlechter(rollen) das Anomische, Außer-Gewöhnliche der ostdeutschen Nachwendezeit diskursiviert und, darüber vermittelt, auch eine Ordnung konstruiert. Es wird zu zeigen sein, daß der (satirisch-kritische) Blick auf die un-ordentliche, unsichere und verunsichernde Situation im Osten und auf die Art und Weise, wie Ordnung in diesem anomischen Raum hergestellt wird, nur möglich ist durch AußenseiterInnen, in diesem Fall durch Protagonistinnen, die eine „Weiblichkeit“ verkörpern, die auf eine beunruhigende Weise die Grenzziehungen zwischen „männlich“ und „weiblich“ aufheben bzw. „verflüssigen“. Die Filmgeschichte wäre in ihren Bedeutungsebenen (s.u.) nicht erzählbar mit zwei männlichen Protagonisten¹⁵ oder einem gemischtgeschlechtlichen Pärchen.

Zwei generelle Vorbemerkungen sind der Analyse voranzustellen:

1. Obwohl im ursprünglichen Konzept des Filmmuseums Maria Schrader als Repräsentantin des „Girlie“ - des Frauentyps der 90er Jahre - ausgewiesen ist, scheint es uns mit Blick auf die im Film konstruierte „Weiblichkeit“ nicht sinnvoll, den analytischen Blick allein auf Anna/Maria Schrader zu lenken. Es ist gerade die Beziehung zwischen zwei Frauen, die *nicht* einen jeweils unterschiedlichen Frauentyp bzw. Typus von „Weiblichkeit“ verkörpern, sondern Varianten eines Frauentypus der 90er Jahre, die für Struktur und Dynamik der Filmerzählung, für die Verknüpfung der verschiedenen Bedeutungsebenen konstitutiv ist. Wir werden daher Anna/Maria Schrader und Lisa/Anna Thalbach gleichermaßen in unsere Analyse einbeziehen.
2. Weder Anna/Maria Schrader noch Lisa/Anna Thalbach sind von ihrer Erscheinung her „Girlies“. Wodurch der Girlie-Typ charakterisiert ist, wie er entstanden ist und vermarktet wurde, ist ausführlich in der Analyse des Films „Tank Girl“ dargestellt (in dieser Ausgabe);

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Detlef Bucks Film „Wir können auch anders“ ist kein Gegenbeweis, im Gegenteil: zwar sind seine Helden, die wie Anna und Lisa im Auto den Osten Deutschlands von Süden nach Norden durchqueren, männlich, aber sie sind beide Außenseiter (Analphabet, aus einer psychiatrischen Anstalt entflohen), also Abweichler von der Norm (in diesem Sinne können sie auch als „feminisiert“ bezeichnet werden).

dies soll hier nicht wiederholt werden. Wir halten es dennoch für sinnvoll, Anna und Lisa in der Analyse unter die Rubrik „Girlie“ einzuordnen. Anna und Lisa bzw. Schrader und Thalbach haben etwas in ihrem Habitus, was es den ZuschauerInnen ermöglicht, die Assoziation zum Frauentyp „Girlie“ herzustellen (auch wenn sie nicht unbedingt so schrill wie ein „Girlie“ sind). War ihren „Müttern“ „das Patriarchat“, waren die kulturellen Zuschreibungen und praktischen Zumutungen des „weiblichen Sozialcharakters“, der „weiblichen Rolle“ noch Anlaß zu ernsten, auch verbissenen Auseinandersetzungen und Kämpfen, gehen „Girlies“ eher spielerisch mit der Geschlechterdifferenz, mit der strikten Unterscheidung zwischen „männlich“ und „weiblich“ um. Sie nehmen sich, was sie wollen und fragen nicht, ob sie damit gegen Rollenzuschreibungen verstoßen, ob ihr Verhalten „unweiblich“ ist, sondern sind „weiblich“ oder „männlich“, wie es ihnen, der Situation entsprechend, angemessen erscheint (wenn diese Zuschreibungen überhaupt für sie von Bedeutung sind). Während ihre „Mütter“ angestrengt versuchten, sich aus den Fußangeln kultureller Zuschreibungen und Festlegungen von „Weiblichkeit“ zu befreien und ihre „Identität“ neu zu bestimmen, gehen sie - darauf aufbauend¹⁶ - selbstbewußt und spielerisch mit der Geschlechterdifferenz *als einer kulturellen Konstruktion* um. „Girlies“ sind in diesem Sinne postmodern: sie nehmen die „Werte“ der Moderne, die sich mit dem Auslaufen des Industriezeitalters zunehmend als dysfunktional und daher „veraltet“ herausstellen, nicht mehr ganz ernst, auch wenn sie sich ihnen praktisch, in den institutionalisierten (Geschlechter-)Beziehungen ihres Alltags, nicht entziehen können. Darin trifft sich der „Girlie“-Frauentypus mit anderen kulturellen Phänomenen der Postmoderne. Während die zunehmend veraltenden industriegesellschaftlichen Strukturen und Lebensformen immer noch sehr mächtig sind und bisher ein großes Trägheitsmoment gerade gegenüber Veränderungen in den Geschlechterverhältnissen zeigen, wird ihre Krise kulturell „verarbeitet“ und gedeutet im Spiel mit bis dato „selbstverständlichen“ Mustern und Bildern, im „Verflüssigen“ bisheriger Grenzziehungen¹⁷: zwischen Mann und Frau,

¹⁶ Das schließt durchaus die laute, verletzende Distanzierung der „Töchter“ von den „Müttern“, d.h. den Aktivistinnen der Frauenbewegung, ein, deren Habitus von der nachfolgenden Generation als „veraltet“ angesehen wird. Auf realen Erfahrungen aufbauend (das Abklingen der Frauenbewegung, erfahrene Niederlagen bzw. Enttäuschungen von Frauen, die eine [schnelle] Veränderung der Geschlechterverhältnisse für möglich gehalten haben, die [scheinbare] Restauration überwunden geglaubter Geschlechterverhältnisse in den Zeiten der allgemeinen Krise usw.), ist die Konstruktion (und mediale Verwertung) des „Girlie“-Typs nicht selten auch mit einer Abwertung, Diffamierung der Frauenbewegung und ihrer Aktivistinnen („verkniffene“, „männerfeindliche“ Emanzen) verbunden.

¹⁷ Dies ist sowohl in den theoretischen Debatten um die „Postmoderne“ zu beobachten, als auch - auf einer alltäglicheren Ebene - z.B. an einem Spiel mit Geschlechterdifferenzen. So berichtete etwa das „ZEIT“-Magazin,

zwischen „Natur“ und „Kultur“, Mensch und Technik usw. Dieses Spiel eröffnet ambivalente Deutungsmöglichkeiten. Das „Verflüssigen“ von Geschlechterdifferenzen z.B. kann sowohl als Befreiung von einzwängenden (und diskriminierenden) Normen verstanden werden, als auch als bedrohliches Durcheinandergeraten bisher geordneter Verhältnisse; es kann als Überwindung eines jahrtausendealten „patriarchalen“ Deutungs- und Differenzierungsmusters verstanden werden oder als eine postmoderne, modernisierte Form der Reproduktion dieses Deutungs- und Differenzierungsmusters.

In der Analyse wird zu zeigen sein, wie diese Konstruktion von „Weiblichkeit“ der 90er Jahre in der Verkörperung durch Anna und Lisa zur Be-Deutung sozialer Prozesse (im Osten Deutschlands) eingesetzt und dabei selbst als Konstruktion nach dem Klassifikationsprinzip der Zweigeschlechtlichkeit reproduziert wird.

Teil I

1. Rekonstruktion von Strukturen und Bedeutungsebenen der Filmhandlung

Inhaltswiedergabe

Anna und Lisa, zwei junge Frauen, die in der DDR aufgewachsen sind, begegnen sich im vierten Jahr der deutschen Einheit in einer Kleinstadt im Thüringischen. Lisa hat nach dem Tod ihres Vaters, der Selbstmord beging, weil er als Bürgermeister nicht verhindern konnte, daß sein Dorf einem Golfplatz weichen muß, ihr Heimatdorf verlassen. Sie ist dabei, eine Bank zu überfallen. Anna, aufgewachsen im Norden der DDR, hat schon vor Jahren Mann und Kind verlassen, um ihren Traum, eine Karriere als Sängerin zu machen, zu verwirklichen. Sie tingelt erfolglos durch die Lande. Anna betritt die Bank, als Lisas Überfall an ihrer Ungeschicklichkeit zu scheitern droht. Anna kommt ihr zu Hilfe. Nach dem geglückten

daß der aktuelle Trend bei Schaufensterpuppen zu Gesichtern und Figuren geht, die nicht eindeutig als Mann oder Frau identifiziert werden können und daß für eine der begehrten Puppen ein Mann-zu-Frau Transvestit Modell gesessen hat. „Geschlechtslosigkeit ist in, denn keiner weiß mehr, was es heißt, Mann oder Frau zu sein“ (In: DIE ZEIT magazin Nr. 15, 5. April 1996). Oder es zitiert Dennis Rodmann, den „schrillsten Spieler“ in der US-amerikanischen „Dream-Team“-Basketballmannschaft: „Ich bin nicht schwul. Wenn ich in eine Schwulenbar gehe, heißt das nicht, daß mir ein anderer Mann seine Zunge in den Hals stecken soll. Es heißt, daß ich ein vollständiges Individuum sein will. Was andere Spieler davon halten, ist mir egal. Die meisten halten mich sowieso für geisteskrank: was ich mache, wird also nichts daran ändern. Ich lasse mir nicht einreden, es sei unmännlich, einen rosa Pickup zu fahren oder die Nägel rosa zu lackieren. Über meine Männlichkeit entscheide ich selbst. Bevor ich bei den Chicago Bulls anfang, ging ich in einen T-Shirt-Laden in Westhollywood und kaufte zwei T-Shirts. Auf dem einen stand: *Ich hab' nichts gegen Normalos, solange sie sich in der Öffentlichkeit schwul benehmen.* Auf dem anderen stand: *Ich bin nicht schwul, aber mein fester Freund*“ (DIE ZEIT magazin Nr. 34, 16. August 1996).

Überfall verteilen sie - auf Lisas Drängen - den größten Teil des Geldes an Bedürftige. In der Folgezeit verüben sie - ihren Weg in Annas altem „Tschaika“ von Süden nach Norden nehmend - eine Reihe von Banküberfällen nach diesem Muster. Von der Presse werden sie zum „erfolgreichsten Gangsterpärchen der Nachkriegsgeschichte“ stilisiert, von den „einfachen Leuten“ wegen ihres Gerechtigkeits sinnes und der sozialen Motivation ihres kriminellen Handelns geliebt und bewundert. Selbst die Polizisten, die ihre Spur verfolgen, haben Sympathien für sie. Das ändert sich, als ein Vertreter des BKA die Sache in die Hand nimmt, eine mobile Einsatzgruppe aufbaut und die Verfolgung der beiden stabsmäßig aufge zogen wird. Die Polizei schiebt Anna und Lisa einen bewaffneten Banküberfall, bei dem es Tote gibt, in die Schuhe und stempelt sie zu Terroristinnen. Dadurch verlieren sie die Sympathien der Bevölkerung, von der mobilen Einsatzgruppe werden sie nun erbarmungslos gejagt. Paul, ein Schausteller, gewährt ihnen zunächst, gegen Bezahlung, Hilfe und Zuflucht in seinem Auto, später verrät er der Polizei ihren Aufenthaltsort. Anna und Lisa sitzen in einem Versteck an der Ostseeküste fest, nachdem Anna ihr Kind und ihren Mann in ihrem Heimatort aufgesucht, ihr Mann sie brutal geschlagen und ihr dabei ein Bein gebrochen hat. In einem showdown rasen die beiden Frauen mit ihrem Auto über die Steilküste. In der letzten Szene ist der Pilot des Polizeihubschraubers zu sehen, der auf Aufforderung der beiden Frauen, die nur als Stimmen aus dem Off zu hören sind, Kurs auf „Afrika“ nimmt.

Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation

In der Filmgeschichte sind drei Bedeutungsebenen miteinander verwoben:

- Zum einen (und vordergründig) wird die Geschichte einer Freundschaft zwischen zwei Frauen mit extrem differenten Lebensauffassungen und Habitus erzählt, die sich zufällig in einer Ausnahmesituation begegnen und deren Freundschaft, Zuneigung und gegenseitige Verlässlichkeit in den Grenzüberschreitungen wächst, die sie auf eine extreme Weise vollziehen: sie begegnen sich in einer Bank, die Lisa gerade überfallen hat; sie führen die kriminelle Handlung gemeinsam zu Ende (und setzen sie in der Folgezeit durch weitere Überfälle fort), und sie begehen kriminelle Handlungen im Zentrum der Macht (Banken), also in einem Raum, der ihnen „eigentlich“ nicht zusteht (Ist schon das Begehen einer kriminellen Handlung eine Grenzüberschreitung - nicht allein juristisch, sondern auch aus der Perspektive kultureller Deutungen von „Weiblichkeit“ -, wird diese Grenzüberschreitung quasi verdoppelt durch den Ort der Delikte: das Klauen im

Supermarkt wäre danach eine noch akzeptable „weibliche“ Form von Kriminalität, das - bewaffnete - Überfallen einer Bank ist die anmaßende Besetzung eines „männlich“ konnotierten Raumes).

Obwohl nach Temperament, Biografie und Lebensauffassung sehr verschieden, werden Anna und Lisa nicht als Repräsentantinnen unterschiedlicher Frauentypen (etwa der „guten“ und der „bösen“ Frau) konstruiert, wovon der eine über den anderen im Verlauf der Filmerzählung den „Sieg“ davonträgt, sondern als Varianten eines Frauentyps, die zusammengenommen erst ein Ganzes bilden, also auch nicht miteinander konkurrieren. In der Filmerzählung werden fortschreitend ihre Gemeinsamkeiten in den Vordergrund gerückt (ihre kriminelle Energie, ihre Bereitschaft, soziale Grenzen und Grenzen der Geschlechterdifferenz zu überschreiten) sowie auch die Entwicklung ihrer solidarischen, verlässlichen Beziehung.

- Über Anna *und* Lisa wird eine (postmoderne) „Weiblichkeit“ konstruiert, die sich gerade in einer „Verflüssigung“ von Geschlechterdifferenzen als aktuelle Form von „Weiblichkeit“ zu erkennen gibt. Es wird nicht über die eine *oder* die andere Frau im Laufe der Filmerzählung eine normierte und normalisierte „Weiblichkeit“ konstruiert, es wird auch nicht die „Weiblichkeit“ der einen *oder/und* anderen Frau umkonstruiert, sondern über die verkörperte postmoderne „Weiblichkeit“ beider wird das „Veralten“ bestimmter, bis dato mehr oder minder fixer kultureller Grenzen zwischen den Geschlechtern vorgeführt.
- Zugleich finden die von Anna und Lisa demonstrierten Überschreitungen und „Verflüssigungen“ der Geschlechterdifferenzen in einem anomischen Raum¹⁸ - im Ostdeutschland der Nachwendezeit - statt. Indem die Diskursivierung postmoderner „Weiblichkeit“ mit der Veranschaulichung und Be-Deutung eines sozial „abnormen“ Zustandes verknüpft wird, geschieht zweierlei: diese Form von „Weiblichkeit“ wird als

¹⁸ Der Begriff der Anomie geht auf den französischen Soziologen Emile Durkheim zurück, „mit dem er eine gesamtgesellschaftliche Situation bezeichnet hat, in welcher herrschende Normen auf breiter Front ins Wanken geraten, bestehende Werte und Orientierungen an Verbindlichkeiten verlieren, die Gruppenmoral eine starke Erschütterung erfährt und die soziale Kontrolle weitgehend unterminiert wird“ (SCHÄFERS 1986, S. 18/19). Weiter heißt es in „Grundbegriffe der Soziologie“: „Derartige Erscheinungen sind in Zeiten beschleunigten sozialen Wandels zu beobachten (...). Soziale Normen und Wertorientierungen, die unter stabilen gesellschaftlichen Verhältnissen ‘funktionieren’, erscheinen durch den sich vollziehenden Wandel zunehmend fragwürdig. Diese ihre Infragestellung bzw. der als Anomie bezeichnete ‘Schwebezustand’ leitet gewissermaßen den Übergang der Gesellschaft zur neuen Ordnung ein und kennzeichnet somit eine Phase im Prozeß des Normenwandels.“ (ebenda., S. 19). In der Analyse wird der Terminus „Anomie“ verwendet, um die Diskrepanz zwischen neuen Institutionen, Normen und Rechtssprechungen usw. (die aus der alten BRD übernommen wurden) einerseits, den bis dato geltenden Normen und individuellen Verhaltensweisen andererseits sowie die daraus resultierenden Unsicherheiten zu kennzeichnen.

normensprengend (und damit tendenziell bedrohlich) sinnfällig, und zugleich werden die sozialen Anomien Ostdeutschlands „verweiblicht“. Die auf diese Weise bewerkstelligte Be-Deutung der Vorgänge im Osten Deutschlands ist durchaus ambivalent: Erstens wird das Herstellen einer neuen Ordnung in Überwindung dieser Anomien und Anomalien dadurch inszeniert, daß die Repräsentantinnen dieser Un-Ordnung und unsicheren Verhältnisse (und der sie verkörpernden „Weiblichkeit“) in der Fremde, in Afrika (dem „sterbenden“ Kontinent, dem Schauplatz wachsender sozialer Anomien) verschwinden. Zweitens inszenieren die Filmemacher ihre kritische Distanz zu einer (neuen) Ordnung, deren Mächtigkeit nicht außer Zweifel steht, indem sie die Protagonistinnen nicht sterben lassen, sondern ihnen - zumindest exterritorial, als Stimme - eine Existenz zubilligen. Dadurch allerdings, daß sie so die Utopie mit dem „Weiblichen“ verknüpfen, also ganz „traditionell“ kulturelle Muster der modernen symbolischen Geschlechterordnung reproduzieren, tragen sie selbst auch zur Norm-alisierung bei (Daß dies auch noch auf andere Weise geschieht, wird weiter unten gezeigt werden).

Die Filmemacher haben bei der Realisierung ihrer Filmgeschichte Anleihen beim Genre des *Road Movie* aufgenommen. Dies ermöglicht es, die drei Bedeutungsebenen der Filmerzählung kohärent miteinander zu verknüpfen.

Der „Landstraßen-Film“ (THIE 1984, S.11) entstand Ende der 60er Jahre in den USA. Er knüpft an die Filmtradition des Western an, in der mit dem Mythos der ‘frontier’, im „bewegten Grenzbereich zwischen Zivilisation und Wildnis“ (ebenda, S.10) die Entstehung der „neue(n) amerikanische(n) Gesellschaft“ (ebenda) für spätere Generationen noch einmal nachvollzogen und als Vehikel amerikanischer Identitätsbildung genutzt wurde. Das Road Movie nimmt aus dieser Tradition das Element der Grenzüberschreitung auf - nun ist es der Ausbruch der jungen („Woodstock“-) Generation aus einer gefestigten Gesellschaft, die mit ihrem „reichhaltige(n) Gesetzes- und Normensystem“ (BERTELSEN 1991, S. 29) dem einzelnen - anders als zur Zeit der ‘frontier’ - „häufig moralische Entscheidungen“ abnimmt, dafür aber „seine individuelle Freiheit (beschränkt)“ (ebenda). Diese Verschiebung ist entscheidend: Geht es im Western darum, daß der einzelne in einer noch ungefestigten Gesellschaft - an deren Grenzen zur „Wildnis“ - „moralische Übel beseitigt, weil kein Rechtssystem sie eindämmen kann“ und darum „persönliche Freiheit braucht, um moralisch handeln zu können“ (ebenda), kämpfen die Helden der Road Movies in erster Linie um ihre individuelle Freiheit gegenüber einzwängenden gesellschaftlichen Normen und

Anforderungen. Sie leben nicht in einer Gesellschaft im Umbruch und stehen nicht vor der Aufgabe, ihre persönliche Freiheit zu nutzen, um die moralischen Prinzipien der neuen Gesellschaft aufzurichten, sondern sie fliehen vor den Zwängen und Beschränkungen ihrer individuellen Freiheit durch eine mächtige Gesellschaft; sie werden zu Aussteigern, Außenseitern, um sich selbst zu finden.

Merkmale des Genres Road Movie sind:

- a) die „Reise als Prozeß“ (ebenda, S. 25), d.h. die Bewegung, nicht, um zu einem anderen Ort, zu einem Ziel zu gelangen, sondern um im Durchqueren des weiten („unzivilisierten“, „natürlichen“) Landes das Gefühl individueller Befreiung von den Zwängen der Großstadt, der „Zivilisation“ zu erfahren. Mit dem Bild des Reisens kann das Road Movie „sowohl die Segnungen der Freiheit ausmalen als auch ihren Preis beschreiben“ (ebenda);
- b) das letztliche Scheitern der individuellen Ausbruchsversuche. „Entweder, das Ergebnis der Suche nach Freiheit bleibt offen, die Fahrt ohne Ende, oder die Desillusion über das vermeintlich freie Dasein auf der Straße ist unvermeidlich. In Road Movies mißlingt der Ausbruch aus der Gesellschaft zumeist, weil gesellschaftliche Zwänge so stark und mächtig sind, daß man sich ihnen nicht durch geographische Flucht entziehen kann“ (ebenda, S. 35)¹⁹;
- c) das Fortbewegen mittels Auto. Während für die „Normalbürger“ das Auto (zumal in Amerika) zur „nicht immer geliebten Notwendigkeit“ geworden ist und zunehmend (neben der ökologischen Belastung) auch als individueller Streßfaktor erfahren wird, ist das Auto für die Helden der Road Movies „nicht ungeliebtes Mittel zum Zweck, sondern ihr ‘ein und alles’“ (ebenda, S. 41). Dies meint Mehrfaches: das Auto dient sowohl als „Zuhause“, es ist Waffe, Höhle, Zufluchtsort, Liebesnest usw. in einem. Und es wird zum anderen - in der perfekten Verschmelzung von Mensch und Technik sowie dem mit ihm möglichen Geschwindigkeitsrausch - zum integralen Bestandteil von Allmachtsphantasien der FahrerInnen.

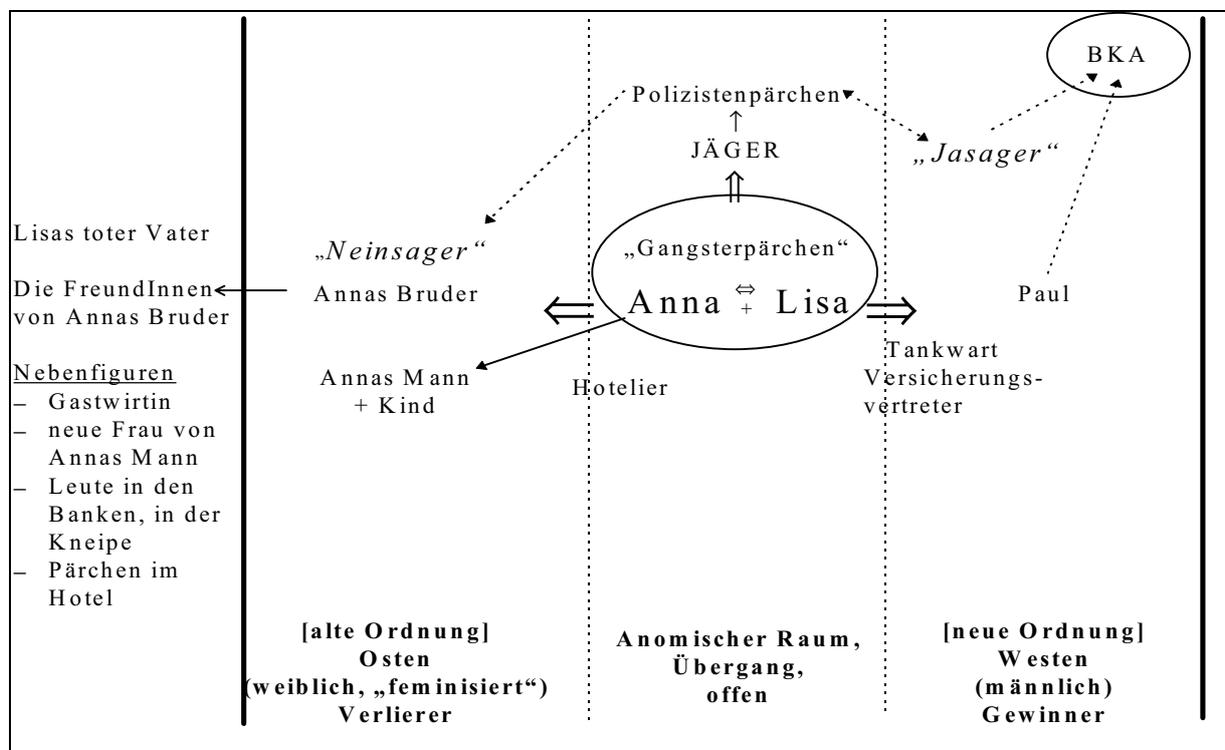
¹⁹ „Die Thematik von der individuellen Freiheit und dem Tod als Preis, den man für sie bezahlen muß, beherrschte gleich zu Anfang jene Gattung, die *Easy Rider* gleichsam über Nacht ins Leben rief - den ‘Landstraßenfilm’, das sogenannte Road Movie“ (THIE, a.a.O., S. 11).

Peter Welz und sein Team greifen Elemente des Road Movie auf und modifizieren sie zugleich entsprechend ihrer Geschichte. Dies ist schon deshalb notwendig, weil Ostdeutschland (bzw. generell: das dichtbesiedelte Europa) kaum eine „Fahrt ohne Ende“ gestattet. Anna und Lisa kommen ständig irgendwo an, d.h. sie stoßen symbolisch beständig an Grenzen, ohne vorher das Gefühl/die Illusion grenzenloser Freiheit erfahren zu haben. Auch bedarf es einiger inszenatorischer Veränderungen bzw. Abweichungen von „klassischen“ Merkmalen des Road Movie, wenn die Protagonisten weiblich sind. „(...) Reine Männerfreundschaften, zu denen Frauen nur schwer Zugang finden“ sind, so J.M. Thie, ein „Topos des Genres“ (THIE, a.a.O., S. 13). Welz setzt die „Abweichung von der Norm“ (d.h. die Wahl weiblicher Helden) z.B. dadurch ins Bild, daß Anna und Lisa nicht den Topos der perfekten Verschmelzung von Mensch und Technik bedienen. Der „Tschaika“ ist nicht nur technisch total veraltet und daher wenig verlässlich, die beiden Frauen beherrschen ihn auch nicht (wie die männlichen Protagonisten der Road Movies, für die ihre Autos quasi eine Verlängerung ihrer selbst sind). Anna vergrößert nicht ihren Aktionsradius und ihre Handlungsfreiheit, sondern schränkt beides ein, weil sie sich nicht um die Reparatur des Rückwärtsganges kümmert; Lisa drückt hilf- und wahllos auf alle Knöpfe, als sie in der Abbruchhalde feststecken; sie sind schließlich auf die Hilfe von Paul angewiesen. Die Art und Weise, wie Anna den Innenraum des Autos mit allerlei buntem Krimskrams ausstaffiert und ihn sozusagen zu einem „gemütlichen Zuhause“ macht, konterkariert auch das Bild der funktionalen (und funktionierenden), „sachlichen“ Maschine, mit der das Gefühl grenzenloser Freiheit erlebbar wird. Schließlich zwingt der fehlende Rückwärtsgang die Frauen auch, immer nur in eine Richtung zu fahren. Dies verstärkt zum einen den Eindruck, daß (die beiden) Frauen dem Erlebnis „on the road“ doch nicht so gewachsen sind und es eben etwas anderes ist, wenn Frauen ausbrechen. Zum anderen wird mit dem technisch veralteten und nicht zuverlässig funktionierenden „Tschaika“ (der einmal Chrustschow gehört haben soll) symbolisch auf das untergegangene alte System verwiesen (zu dem es kein Zurück mehr gibt) und das die beiden, nur weiter vorwärts fahren könnend, hinter sich lassen. Damit ist auch die dritte „Abweichung“ vom „klassischen“ Road Movie angedeutet: die Geschichte spielt nicht in einer normativ und rechtlich gefestigten Gesellschaft, sondern in einer Gesellschaft im Umbruch, im anomischen Zustand. Anna und Lisa sind daher auch nicht in erster Linie auf der Flucht vor den Zwängen, Einengungen ihrer persönlichen Freiheit durch die Gesellschaft, im Gegenteil: es sind die sozialen Anomien, die ihnen ihr Ausbrechen ermöglichen bzw. ihre Grenzüberschreitungen erzwingen. Sie sind daher auch nicht - wie die Helden des Western -

diejenigen, die, im ungesicherten und unsicheren Grenzraum agierend, die moralischen Prinzipien der neuen Gesellschaft repräsentieren. Sie stehen vielmehr (mit der von ihnen verkörperten „Weiblichkeit“) für das Anomische selbst, das von einer sich festigenden Gesellschaft ausgestoßen wird.

2. Figurenensemble

Das Schema zeigt die Anordnung des Figurenensembles (a) als Beziehung aller anderen Figuren zu Anna und Lisa; (b) als Verteilung der Figuren im anomischen Raum des Ostens bzw. der sich herstellenden neuen Ordnung und (c) damit verbunden die Anordnung der Figuren in einem sozial differenzierten Raum.



Anna

Anna ist die „hedonistische“, genuß- und erlebnisorientierte Variante des postmodernen Frauentyps. Dies wird bereits in der ersten Szene mit ihr klar: Selbstbezogen, ohne Blick dafür, was um sie vor geht, ohne Aufmerksamkeit für und Rücksicht auf andere, brettet sie mit ihrem „Tschaika“ über die Landstraße und nimmt nicht einmal wahr, daß sie einen Unfall verursacht hat. Die Art, wie sie begierig irgendwelche Riegel oder andere Süßigkeiten in sich hineinstopft und den Müll achtlos hinter sich wirft, signalisiert die Absage an jede Art von Triebverzicht oder -aufschub und die Verweigerung gegenüber Normen, die Sauberkeit,

Ordnung und „Wohlanständigkeit“ miteinander verknüpfen. Aufgewachsen in der DDR, hat sie zunächst die ersten Schritte der „Normalbiografie“ ihrer Generation absolviert - sie hat früh geheiratet und ein Kind bekommen. Obwohl die ZuschauerInnen darüber nichts erfahren, ist zu vermuten, daß sie auch die in der DDR übliche, in der Regel parallel zur Familiengründung laufende Berufsausbildung bzw. Berufstätigkeit als Teil der „Normalbiografie“ realisiert hat. Wie sie Lisa gegenüber formuliert, ist sie „irgendwie verheiratet“ und gehört zu den Frauen, die „seit drei Jahren einkaufen und am Käsestand verschollen sind“. D.h., sie hat sich eine „männliche“ Variante des Ausbrechens aus drögen Familienbeziehungen zu eigen gemacht und „anverwandelt“. Die politische Wende in der DDR war für sie offensichtlich die Gelegenheit, zu verwirklichen, was sie immer schon wollte: singen. Sie hat Mann und Kind verlassen und tingelt seit einigen Jahren durch die Lande (allerdings hat sie dabei, wie sie sagt „mehr gevögelt als gesungen“). Ihr Traum ist es immer noch, eine bekannte Sängerin zu werden und in die Medien zu kommen. Mit ihrer Lebensmaxime: „Ich liebe Geld, ich vögle gern und ich esse gern“ hat sie sich von den Normen und Zuschreibungen verabschiedet, die für die „Mütter“-Generation von DDR-Frauen noch kennzeichnend waren und die z.B. von Paula²⁰ repräsentiert werden: sie hat die „weibliche“ Rolle der fürsorglichen Mutter aufgekündigt, die neben der Berufsarbeit noch Haushalt und Kinder versorgt, sie ist in erster Linie an ihrem eigenen Wohlergehen und der Befriedigung ihrer Bedürfnisse interessiert, sie liebt Sex um ihrer Lust willen und verbindet ihn nicht mit Vorstellungen vom Traummann und der harmonischen Kleinfamilie, sie hat ein pragmatisches Verhältnis zum Geld. In ihrem unbedingten Anspruch, hier und heute leben und das Leben genießen zu wollen, ist sie durchaus „Paulas Tochter“ - aber sie unterscheidet sich auch von ihr durch ihre Illusionslosigkeit, durch ihre Distanzierung von Zumutungen der „weiblichen Rolle“ und von Glücksvorstellungen, die an die „romantische Liebe“ gebunden sind, durch ihre Selbstbezogenheit und den „Egoismus“, mit dem sie ihre Ansprüche durchsetzt. Und sie ist auch in dem Sinne „Paulas Tochter“, daß sie wie diese sozial „unten“ verortet ist: sie ist nicht „gebildet“, ihre Lebensverhältnisse in Putbus stellen sich als sehr bescheiden heraus, und sie hatte nie den Wunsch, diese Bescheidenheit und Tristesse durch Bildungs- und Aufstiegsanstrengungen hinter sich zu lassen. Mit ihrem Ausbruch hat sie zwar ihren Wunsch „zu singen“ verwirklicht - aber ihre Lebensbedingungen sind so bescheiden geblieben, wie sie es in Putbus waren. Anna steht so auch für die Gruppe der um 1970

²⁰ Vgl. die Analyse des Films „Die Legende von Paul und Paula“ in Nr. 2/1997 der „Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung“.

geborenen Frauen, die einerseits ein umfassendes Netz sozialpolitischer Maßnahmen als „selbstverständlich“ erlebten und annahmen, das ihnen die Vereinbarung von Mutterschaft und Berufarbeit ermöglichen sollte und die andererseits mit den geschlechtsspezifischen Auswirkungen einer zunehmend immobilen Gesellschaft konfrontiert waren (vgl. TRAPPE 1995)²¹, die individuelle Anstrengungen bezüglich beruflicher Karriere und sozialen Aufstieg als illusorisch erscheinen ließen (bzw. die mit inakzeptablen politischen Anpassungsleistungen verbunden waren).

Lisa

Auch Lisa ist in der DDR aufgewachsen, aber sie repräsentiert eine andere Variante der letzten DDR-Frauengeneration: sie ist bildungsorientiert und will ihre erworbene Bildung in einem entsprechenden Beruf anwenden - im „typischen“ Frauenberuf Lehrerin allerdings. Lisa kommt offensichtlich aus einer Familie, die über kulturelles und/oder politisches Kapital verfügt(e) (ihr Vater war Bürgermeister). Damit ausgestattet, hatte sie andere (berufliche) Perspektiven als Anna. Ihr Wunsch, Lehrerin für Geschichte und Russisch werden zu wollen, kann auch als Hinweis auf eine Ein- und Angepaßtheit an das (politische) System der DDR gelesen werden. Mit dem Verschwinden dieses Systems hat sich dieser Wunsch erledigt - mit dem Selbstmord des Vaters und dem Plattwalzen ihres Dorfes hat Lisa buchstäblich und symbolisch „ihren Ort“ verloren. Im melancholischen Ernst, den ihr Gesicht und ihre Haltung ausdrücken und der lange andere Seiten ihres Habitus überdeckt, spiegelt sich auch ihre DDR-Biografie: Ihre Reaktion auf die veränderten (anomischen) Bedingungen ist nicht wie bei Anna das Ausnutzen der Situation für das genießerische Befriedigen eigener, sinnlicher Bedürfnisse, sondern die politisch motivierte und auf die Zentren der Macht zielende Aktion (am Ende stellt sich allerdings heraus, daß Lisa vor allem ihren Vater rächen wollte, dem die Banken die Annullierung des Vertrages verweigerten und der deshalb Selbstmord beging; das „feminisiert“ auch ihre politische Aktion). Sie raubt die Banken nicht aus, um sich selbst zu bereichern, sondern um soziale Gerechtigkeit herzustellen. Obwohl in Herkunft, Biografie und Ansprüchen sehr verschieden von Paula, ist sie doch in einer Hinsicht auch ihre „Tochter“.

²¹ Für diese letzte Frauengeneration der DDR traf aber auch in verstärktem Maße zu, daß die politische Aufwertung der Mutterfunktion (abgesichert u.a. durch die Einführung des Babyjahres) ihnen einen größeren Spielraum eröffnete, diese Rolle wieder stärker als Bestandteil des „weiblichen Lebenszusammenhangs“ zu leben (vgl. dazu auch den Exkurs zur „DDR in den Siebzigern“ in der Analyse von „Die Legende von Paul und Paula“, a.a.O.).

Wenn Lisa sagt, „niemand schreibt mir vor, was ich tue“, dann klingt etwas von der Unbedingtheit Paulas an, mit der sie sich über Normen hinwegsetzte. Allerdings tritt Lisa dieses „Erbe“ wohl erst unter dem Druck der veränderten Bedingungen an - im Unterschied zu Anna, die von sich sagt „ich war nie ‘ne richtige Mutter“ und damit andeutet, daß die geltenden Normen und Zumutungen der „weiblichen Rolle“ für sie schon zu DDR-Zeiten obsolet geworden waren. Wie Anna hat auch Lisa einen nüchternen, illusionslosen Blick auf die Welt und ihre eigenen Möglichkeiten darin. Im Unterschied zu Anna, die mit ihrem leichtlebigen, erlebnisorientierten Habitus eher dem „westlichen“ postmodernen Frauentypus der 90er Jahre gleicht, verkörpert Lisa eine Variante, die eine größere Nähe zur DDR-Geschichte aufweist und daher ein „Auslaufmodell“ ist.

Das Polizistenpärchen

Auch die beiden Polizisten, die zunächst mit der Verfolgung der beiden Bankräuberinnen beauftragt werden, haben eine DDR-Biografie zu bewältigen. Sie sind zu Beginn der Filmerzählung keineswegs in der „neuen Ordnung“ angekommen, obwohl sie als deren Vertreter agieren. Während der Jüngere bereits in seiner Kleidung (die an die Alternativen-Szene erinnert) eine Distanz erkennen läßt, die sich später in seiner Fluchthilfe für die beiden Frauen und seinem Aussteigen aus dem Job manifestiert und ihn sozusagen auf die Seite der Verlierer bringt²², vollzieht der Ältere (trotz offensichtlicher Skrupel) seine Anpassung an die neue Ordnung und ihre Prinzipien. Wie in der DDR aus Ängstlichkeit zur Unterwerfung unter den jeweils Stärkeren bereit, wird er seinen (sicheren) Platz auch in der neuen Gesellschaft finden, wenn auch in einer untergeordneten Position. Nehmen sie beide ihre Rolle als Verfolger, als „Jäger“ zunächst eher halbherzig wahr und verweisen damit auch auf den anomischen Zustand im Osten, ändert sich das mit dem Erscheinen des BKA-Mannes. Die Vorstellungen von Recht und Ordnung und vor allem die Mittel zu ihrer Durchsetzung, die durch ihn ins Spiel gebracht werden, führen auch dazu, daß die beiden Polizisten sich entscheiden (müssen) und so der anomische Zustand auf dieser Ebene beendet wird.

Der BKA-Mann

²² Es gehört zu gängigen Erzählmustern des Road Movie, daß die verfolgenden Polizisten (oder zumindest einer von ihnen - vgl. Harvey Keitel in „Thelma & Louise“) mit den Gejagten sympathisieren. Diese Sympathien gehen jedoch in der Regel nicht soweit, daß die Verfolger die Front wechseln und selbst zu Aussteigern werden.

Im Unterschied zum Polizistenpärchen ist er von Anfang an der eigentliche Gegenspieler von Anna und Lisa. Obwohl im Film selbst offen bleibt, ob er aus dem Westen kommt, verkörpert er eindeutig die neue Ordnung (also symbolisch „den Westen“). Skrupellos, brutal, das Instrumentarium politischer Demagogie und Verleumdung „des Gegners“ ebenso perfekt beherrschend wie die modernste Technik, ist er „auf der Höhe der Zeit“ und sein jugendlich-straffer, durchtrainierter und disziplinierter Körper sowie seine modische Aufmachung weisen ihn als den „Mann mit Zukunft“ aus.

Paul

Paul ist der „geheimnisvolle“ Mann, der Anna und Lisa zu Hilfe kommt und sie am Ende an die Polizei verrät. Einerseits ist er wie die beiden Frauen „on the road“, ist er ein Außenseiter und Aussteiger. Er durchquert - aus dem Westen kommend - mit seinem Auto die fünf neuen Länder, um den Leuten mit Tricks, Gaukeleien und „Wundermitteln“ das Geld aus der Tasche zu ziehen. Er verstößt schon mal „gegen das Arzneimittelgesetz“, aber zu „richtig“ kriminellen Handlungen ist er nicht bereit. Anders als die beiden Frauen, die den anomischen Zustand nutzen, um „die Welt auf den Kopf zu stellen“, will er zwar am Rande der Gesellschaft leben, aber von ihr geduldet, nicht ausgestoßen werden. Er irrt daher, wenn er meint, er und Lisa wären sich ähnlich. Zwar sind sie beide in gewisser Weise ort- und wurzellos, zwar lehnen beide die „gutbürgerlichen“ Normen ab, sind „cool“, aber was Lisa von Paul unterscheidet, ist ihr „sozialer Sinn“, ihr Mitbedenken und -fühlen der Situation Anderer (auch darin ist sie sozusagen ein „Auslaufmodell“). In der Filmgeschichte hat Paul auch die Funktion eines „advocatus diaboli“. Er stellt mit Geldforderungen, vor allem aber mit seiner sexuell attraktiven „Männlichkeit“ die Beziehung zwischen den beiden Frauen auf die Probe. Und als „Helfer in der Not“ fungiert er praktisch und symbolisch als der Retter, ohne den Grenzüberschreitungen von Frauen (scheint es) nicht möglich bzw. akzeptierbar sind. Ihm kommt ein wichtiger Part in der Diskursivierung postmoderner „Weiblichkeit“ im Film, bei ihrer anschaulichen Demonstration wie ihrer (tendenziellen) Demontage zu (dazu noch einmal im Teil II).

Annas Bruder und seine Freunde, Annas Mann, der Tankstellenwart, der Hotelier, der Versicherungsvertreter

Diese Figuren repräsentieren unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten und -perspektiven im umbrechenden Osten. Tendenziell gehören sie zu den „Verlierern der deutschen Einheit“, allerdings zeigen sich unter ihnen soziale Differenzierungen, die, zu DDR-Zeiten eher ungewohnt, mit der Nachwendezeit zunehmend stärker werden. Neben dem Ja-Sager des Polizistenpärchens, der sich eine untere Beamtenlaufbahn ausrechnen kann, hat von diesen Figuren der Versicherungsvertreter noch die größten Chancen, „es zu schaffen“. Er hat genügend Energie besessen, seine DDR-Berufsbiografie hinter sich zu lassen und in eine zukunftssträchtige Branche - wenn auch auf der untersten, unsicheren Ebene - einzusteigen. Und er bringt aus seiner früheren Tätigkeit offensichtlich das Know-how mit, wie man Leute einwickelt. Auch der Tankstellenwart kann durchaus zu denen gehören, die „das Beste aus der Sache machen“²³. Dagegen wird der Hotelier es wohl kaum schaffen - er dümpelt jetzt schon am Rande des Ruins dahin, Geld für eine Aufmöbelung seines Hauses hat er offensichtlich nicht. Wie er, machen auch Annas Bruder und seine Freunde erstmal weiter wie bisher. Sie haben weder die kriminelle Energie noch überhaupt Energie, Einfallsreichtum und Pffiffigkeit genug, um sich eine neue Existenz aufzubauen. Wie sie, ist auch Annas Mann ein Verlierer - die Tristesse seines Heimatortes und seines verfallenden Hauses ebenso wie seine Aggressivität symbolisieren ein Scheitern vor den neuen Anforderungen. Insofern sind Annas Bruder und Mann auch Repräsentanten einer DDR-Mentalität, die aus der umfassenden Versorgung durch „Vater Staat“ resultiert²⁴.

Was diese Figuren, bei aller Differenzierung, gemeinsam haben ist ihre tendenzielle „Feminisierung“ - ihnen allen fehlt mehr oder weniger das an „Männlichkeit“, was den BKA-Mann auszeichnet. So „feminisiert“, heben sie sich auch von der „Weiblichkeit“ ab, die Anna und Lisa verkörpern. Sie stehen für den „normalen“ Osten, Anna und Lisa für

²³ In einigen Kritiken ist darauf hingewiesen worden, daß die Besetzung der Rolle mit Gojko Mitic den (ostdeutschen) ZuschauerInnen die Möglichkeit bietet, sozialen Abstieg bzw. die Entwertung ostdeutscher Berufsbiografien sowie die eigene zwiespältige Befindlichkeit zu assoziieren - schließlich war er als der Hauptdarsteller in den Indianerfilmen der DEFA einer der bekanntesten und beliebtesten DDR-Schauspieler. Mit seiner Antwort „aus Jugoslawien“ auf Lisas Frage, ob er aus Serbien komme, verstärkt Mitic diese Assoziationsmöglichkeit. „Einen symbolträchtigen Kurzauftritt hat Gojko Mitic. Der DEFA-Indianer als Tankwart: besser läßt sich sozialer Abstieg nicht darstellen“ (Frank Noack: Der Osten ist weiß! Märchen, Komödie, Kriegsfilm aus Deutschland: „Burning Life“. In: Der Tagesspiegel vom 17.11.1994).

„Und dann ist da noch der Tankwart (gespielt von Ex-DEFA-Oberindianer Gojko Mitic), den Anna und Lisa ebenfalls mit Pistole in der Hand beehren. Da müht er sich, auch ein bescheidenes Stück von dem Marktwirtschaftskuchen abzubeißen und wird selbst ausgenommen. Schlimmer noch. Als er erkennt, wer ihn da beraubt, verlangt er ein Autogramm... Gibt es eine treffendere Allegorie für die Faszination und den Ekel mit dem neuen System, welche bei vielen Neubundesbürgern in einer Brust wohnen?“ (Hanns-Georg Rodek, a.a.O.).

²⁴ Vgl. dazu auch den Exkurs zur „DDR in den Siebzigern“ in der Analyse zum Film „Die Legende von Paul und Paula“ (a.a.O.).

Grenzüberschreitungen, die im Zuge der Herstellung der neuen Ordnung negiert werden müssen.

Teil II

1. Analyse einer Szene: Anna und Lisa im Hotel

In einem ersten Schritt soll zunächst am Beispiel einer Szene genauer gezeigt werden, wie Anna und Lisa als Repräsentantinnen einer postmodernen „Weiblichkeit“ inszeniert werden. Anschließend geht es darum, wie diese „Weiblichkeit“ zur Be-Deutung eines in Unordnung geratenen Gesellschaftszustandes eingesetzt wird und welche Ambivalenzen dabei feststellbar sind.

Anna und Lisa haben mehrere Banken erfolgreich überfallen, sie sind die Top-Meldung in den Medien. Obwohl Anna das Geld lieber für sich behalten würde, hat sie sich Lisa gebeugt, die das Geld an Bedürftige verteilt und für sie nur das Notwendige zurückbehält. Für Anna ist die mediale Präsenz ein Äquivalent für das Geld - wenigstens auf diese Weise wird sie bekannt/berühmt, und ihr Wunsch geht in Erfüllung, einmal ins Fernsehen zu kommen. Obwohl sie nun schon einige Zeit zusammen on the road sind, sind sich die beiden noch nicht viel näher gekommen. Dies geschieht, als sie sich in einem Hotel einquartieren. Diese Szene wird im folgenden vor allem unter dem Gesichtspunkt analysiert, wie hier ihre postmoderne „Weiblichkeit“ konstruiert wird. Der Übersichtlichkeit halber haben wir die Szene in Sequenzen unterteilt.

1. Sequenz

Anna und Lisa sind in ihrem Hotelzimmer. Es herrscht eine starke Spannung zwischen ihnen - beide haben offensichtlich Schwierigkeiten, die jeweils Andere in ihrer Art zu akzeptieren. Durch die Tatsache, daß sie aufeinander angewiesen sind, wird der Konflikt verschärft. Anna dominiert diese Sequenz: sie telefoniert mit dem Roomservice und bestellt lebhaft und mit Vorfreude in Stimme und Gestik die „*Jumboportion*“ mehrerer Gänge. Lisa beobachtet den Vorgang aufmerksam, mit kritischem, ablehnendem Blick. Anna spürt diese Kritik und spielt ihrerseits „die Szene“ aus. Nachdem sie ihre Bestellung aufgegeben hat, wirft sie einen abschätzenden Blick in den Spiegel und stellt fest, daß ihre Haare unmöglich aussehen. Übermütig wirft sie die Speisekarte in den Raum und kündigt an, erst mal unter die Dusche zu gehen. Lisas Bemerkung „*wenn Du mich fragst*“, die sich auf Annas Aussehen bezieht, schneidet sie, bevor Lisa zu Ende gesprochen hat, in herablassendem Ton ab mit der

Bemerkung „*Dich fragst aber keiner*“ und verschwindet im Bad. Lisa schickt ihr mit verhaltener Aggressivität, ohne die Stimme zu erhöhen, ein „*Leck mich doch*“ hinterher.

In dieser Sequenz werden die beiden zunächst noch einmal als extrem unterschiedlich in Temperament, Mentalität und Ansprüchen vorgestellt - es scheint, als wären sie Repräsentantinnen divergenter Frauentypen: leichtsinnig und leichtlebig die eine, rational, „intellektuell“ und schwermütig, am Leben leidend, die andere. Es gehört zu den Topoi des Road Movie, daß sich zwei extrem unterschiedliche Charaktere begegnen und schicksalhaft miteinander verbunden sind. In dieser Situation entdecken sie am anderen „gute Seiten“, die zunächst nicht sichtbar waren und werden zu einer „verschworenen Gemeinschaft gegen den Rest der Welt“. In der Hotelszene wird dieser Topos aufgegriffen und benutzt, um in den folgenden Sequenzen mit der Freundschaft zwischen Anna und Lisa auch Merkmale einer postmodernen „Weiblichkeit“ zu konstruieren, die beide in jeweiligen Varianten verkörpern.

2. Sequenz

Anna steht singend unter der Dusche. Lisa lehnt in der Badezimmertür und schaut sie ernst und aufmerksam an. Anna bemerkt den Blick, erwidert ihn etwas irritiert bzw. erstaunt, wendet sich ab und duscht weiter.

Die Sequenz läßt, so wie sie inszeniert ist, verschiedene Deutungen zu. Zum einen kann eine - sich vielleicht vordergründig aufdrängende - Deutung sein, daß Lisa sich von Anna erotisch angezogen fühlt (und ihre bisherige, abweisende Haltung und Aggressivität Zeichen für ihre, bis dahin uneingestanden, sexuellen Wünsche sind). Dem entspricht Annas Reaktion: sie deutet Lisas Blick in eben diesem Sinne, hält ihn einen Augenblick aus und wendet sich dann ab - so signalisierend, daß sie verstanden hat, aber nicht interessiert ist (und so auch ihre Heterosexualität bestätigend, die die meisten ZuschauerInnen wahrscheinlich assoziieren, wenn Anna in einer vorhergehenden Szene erklärt, sie habe auf ihrer bisherigen Ausreißertour „mehr gevögelt als gesungen“). In der Hotelszene bleibt offen, ob Lisa lesbisch ist. Zum anderen kann der ernsthaft-prüfende Blick Lisas auf die nackte Anna auch bedeuten, daß sie diese (im Anschluß an den vorhergehenden Schlagabtausch) nun - zum ersten Mal - sieht „wie sie ist“: ohne Aufmachung, ohne übertriebene und provozierende Sprache und Gestik. Diese Deutung wird gestützt dadurch, daß Lisas Blick auf Anna nicht voyeuristisch und auch nicht begehrllich ist, sondern aufmerksam-prüfend, so, als habe sie eine Entdeckung

gemacht, die sie bestätigen wolle²⁵. Die Irritation in Annas Blick wiederum ist, da die ZuschauerInnen sie bereits „als mit allen Wassern gewaschen“ kennengelernt haben, in diesem Kontext wohl weniger auf Lisas „Angebot“ (wenn es denn eines ist) zurückzuführen, sondern darauf, daß Anna Lisas „Entdeckerblick“ als Zeichen für einen Wandel in ihrer gespannten Beziehung deutet und sich - überrascht davon - abwendet.

Auf jeden Fall erfolgt in dieser Sequenz ein Umschlag; der Blickwechsel deutet den veränderten Blick auf die jeweils andere an.

3. Sequenz

Lisa liegt mit aufgelöstem Haar auf der Couch und riecht an Annas Kleidung. Die Ambivalenz der vorigen Sequenz wird hier wieder aufgenommen: diese Geste (und das aufgelöste Haar) können darauf verweisen, daß Lisa Anna sexuell begehrt, sie kann aber auch allgemeiner heißen: Lisa kann Anna (nun) „riechen“. Als Anna aus dem Bad kommt, nimmt Lisa die Geste sofort zurück - und der folgende Wortwechsel scheint zunächst die Spannung und den Kampf der ersten Sequenz wieder aufzunehmen. Anna stürzt sich auf das Essen und meint: *„Sieh Dir das an! Und da sagen die Leute, Verbrechen lohnt sich nicht“*. Lisas, mit leicht sarkastischem Unterton vorgetragene Entgegnung: *„Der Kellner hat mich gefragt, ob ich ‘ne Handballmannschaft erwarte“*, klingt wie die „Rache“ für Annas herablassende Bemerkung in der ersten Sequenz (sie kann auch eine Anspielung auf Annas freizügiges und „normal“ hetero-sexuelles Leben sein). Nach diesem „Vorgeplänkel“ kommt Anna „zur Sache“ - sie nimmt quasi Lisas entdeckend-prüfenden Blick aus der 2. Sequenz auf und spricht direkt ihre Beziehung an: *„Paß auf, ich liebe Geld, ich vögle gern und ich esse gern, hast Du damit ein Problem? Warum sind wir nie einer Meinung? Mache ich Dir vielleicht einen Vorwurf, weil Du zuviel rauchst?“* Und - nach kurzer Pause (sie ißt die ganze Zeit): *„Warum sagst Du mir eigentlich nie, was du für mich empfindest?“* Dieser Satz könnte als Anspielung auf Lisas „sexuell begehrenden Blick“ verstanden werden, allerdings machen Annas nächste Worte klar, daß es ihr um etwas anderes geht - um die wechselseitige Akzeptanz ihrer Unterschiedlichkeit. *„O.K., ich bin nicht sehr hell. Du, ich weiß noch nicht*

²⁵ Es ist nicht Lisas Blick, der auf Annas Brüste fällt, sondern das Auge der Kamera, das sich, nachdem Lisa den Blick abgewendet und das Bad verlassen hat, noch einmal zu Anna hinwendet und voll auf ihren Oberkörper fällt. Erst jetzt wird mit der Kamera der Blick auf Annas Brüste zum „Selbstzweck“, d.h. er hat für die Dramaturgie des Blickwechsels zwischen den beiden Frauen keine Bedeutung, sondern wird für den „männlichen“, voyeuristischen Blick inszeniert.

mal, was Du von Beruf bist“. Während sie spricht, isst sie Weintrauben und wirft Lisa - sozusagen den „Ernst der Situation“ mildernd und zugleich ein „Friedensangebot“ signalisierend - eine Traube zu, die diese auffängt und isst. Auf Lisas Antwort, daß sie Lehrerin für Geschichte und Russisch werden wollte, reagiert Anna mit einem achtungsvollen, leicht bewundernden Blick. Sie hat vorher schon zu verstehen gegeben, daß ihr ihre eigene „intellektuelle“ Differenz zu Lisa sehr wohl bewußt ist (sie sich deshalb allerdings nicht minderwertig fühlt), und mit diesem Blick signalisiert sie Lisa, daß sie sie in dieser Differenz achtet. Bevor dies allerdings zu einer „ernsten“, emotionsaufgeladenen Situation führen kann, sagt sie - spöttisch, aber warmherzig -: *„He, eine Lehrerin, die Banken ausraubt, nicht gerade ein leuchtendes Beispiel für die lieben Kleinen“*. Mit Lisas Bemerkung *„Das hat sich ja nun erledigt“* und Annas lakonischem *„Tja...“* sind sie wieder in der Gegenwart angekommen - aber das Erlebnis des Sich-Zur-Kennntnis-Nehmens und des Sich-Aufeinander-Einlassens prägt fortan ihre Beziehung. Dies deutet sich schon in der nächsten Sequenz an und steigert sich in den folgenden.

4. Sequenz

Scheinbar unterbricht Anna die entstandene Nähe als sie im Radio ihren *„absoluten Lieblingssong“* hört und mit der Bemerkung *„Tanzen ist das Größte, fast so gut wie Sex“* zu tanzen beginnt. Aber bei genauerem Hinsehen wird in dieser Sequenz, die entstandene Nähe und wechselseitige Akzeptanz, die vorher durch das Wort hergestellt wurde, körperlich, quasi durch „Einverleibung“ (und damit auch erst eigentlich beständig, selbstverständlich) hervorgebracht. Anna fordert Lisa auf, mitzutanzten. Lisa geht sofort darauf ein und nimmt nach kurzer Zeit, den Anweisungen und Bewegungen Annas folgend, den Rhythmus auf. Beide bewegen sich jetzt im Gleichklang, und beide haben auf gleiche Weise Spaß daran, sich der Musik und der Bewegung zu überlassen. Lisa, die in ihrem gestreiften Pulli, den Overknee-Strümpfen und mit ihren zunächst unbeholfenen Bewegungen an ein sehr junges (unerfahrenes) Mädchen erinnert, während Anna „gekonnt“ (und das heißt auch mit „weiblichem“ Sex-Appeal) tanzt, führt Lisa „weibliche“ Posen vor und auch ihre Bewegungen werden zunehmend „gekonnter“. Aber in dieser Sequenz wird die körperliche „Einübung“ ihrer Freundschaft gerade nicht mit der Konstruktion einer gängigen, traditionellen Form von „Weiblichkeit“ verknüpft, sondern mit einer postmodernen, die mit den kulturellen Zuschreibungen spielt. Beide präsentieren sich mit „weiblichen“ Posen nicht, weil sie sich für

einen „männlichen“ Blick inszenieren und sich diesem Blick mit der (mehr oder weniger übertriebenen) Maskerade der „Weiblichkeit“ unterwerfen, sondern sie benutzen die bekannten Muster, Gesten, Bewegungen usw., um ihren Spaß zu haben, sie sind auf sie selbst bezogen. Beide erleben in der Bewegung im Rhythmus der Musik eine Lust, einen Genuß des eigenen Körpers, ohne dabei der Hilfe bzw. der Anwesenheit eines Mannes zu bedürfen (Paula konnte sich nur mit einem Mann amüsieren und ein „großes Faß aufmachen“) und auch nicht der (Hetero-) Sexualität. Beide haben auch - je auf ihre Art - Rollenzuschreibungen aufgekündigt bzw. sich von ihnen verabschiedet: von Anna haben die ZuschauerInnen bis zu dieser Szene bereits erfahren, daß sie Mann und Kind verlassen, also ihre Mutterrolle aufgekündigt hat; Lisa hat - wenn auch eher gezwungenermaßen - von der Rolle der berufstätigen (qualifizierten) Frau Abschied genommen. Im Tanz werden sie gleich und werden auch ihre unterschiedlichen Lebensansprüche und Grenzüberschreitungen zu „Gleichen in der Differenz“. Dies äußert sich nicht zuletzt in einer weiteren „Verflüssigung“ kultureller Zuschreibungen: Anna und Lisa konkurrieren nicht unter- und gegeneinander, weder in bezug auf Männer, noch in Form der Abwertung der anderen. Und das heißt auch: Eigenschaften und Fähigkeiten wie Wärme, Fürsorglichkeit, Verantwortlichkeit, die mit ihrer Zuschreibung als „weiblich“ „traditionell“ verknüpft sind mit Mutter- und Hausfrauenrolle, praktizieren sie jenseits dieser Zuschreibungen: nämlich in erster Linie auf sich bzw. die andere bezogen²⁶. Sie verkörpern auch keine „Frauensolidarität“, die aus einer Frontstellung gegen „die Männer“ entstanden ist, sondern - tendenziell - Verlässlichkeit, Nähe, Freundschaft als Eigenschaften jenseits der vordergründigen kulturellen Klassifizierung nach „männlich“ bzw. „weiblich“. Zugleich können sie - wie die nächste Sequenz zeigt, gängige Maskeraden von „Weiblichkeit“ durchaus einsetzen, wenn es die Situation erfordert.

Der Übergang zur 5. Sequenz wird vorbereitet durch das Foto von Lisa und ihrem Vater, das Anna während des ausgelassenen, lauten Herumtollens, in das der Tanz übergegangen ist, aus Lisas Gepäck nimmt und mit der Frage „*Ist er das?*“ betrachtet. Lisa reißt ihr das Foto aus der Hand, urplötzlich ist die ausgelassene Stimmung vorbei. Die Art, wie Anna den Stimmungsumschwung bei Lisa bemerkt und einfühlsam das Radio abstellt, macht die neue Qualität der Beziehung zwischen den beiden Frauen anschaulich. In die Stille dringt das Klopfen der aus dem Schlaf gerissenen Hotelnachbarn.

²⁶ Auch in ihrer Begegnung mit ihrem Kind wird Anna als warm, einfühlsam gezeigt, ohne daß sie einen „mütterlichen“ Habitus hat bzw. Maria Schrader in ihrem Spiel die Muster, Gesten usw. reproduziert, mit denen „Mütterlichkeit“ veranschaulicht wird (sie weint weder beim Anblick ihres Sohnes, noch ist sie schuldbewußt).

5. Sequenz

Ihre nächtliche laute Ausgelassenheit müssen andere Hotelgäste als rücksichtslos empfinden. Die Reaktion des Ehepaares im Nachbarzimmer, das aus dem Schlaf gerissen wird, ist also durchaus verständlich - auch wenn die Eheleute in ihrer inszenierten Spießigkeit sicher wenig Sympathien bei den ZuschauerInnen finden. Nicht allein ihre Spießigkeit, sondern auch die von ihnen verkörperte traditionelle Form der Ehe und der Rollenzuschreibungen (etwa, wenn sie ihn fragt „*Herbert, wie lange willst Du eigentlich noch warten?*“) sind als (karikierender) Kontrast zu der Normen und kulturelle Zuschreibungen sprengenden „Weiblichkeit“, die Anna und Lisa verkörpern, inszeniert. Diese Angepaßtheit, Spießigkeit, verstärkt durch das Brüllen des Mannes, sind es auch, die Lisa „ausrasten“ lassen - sie vollzieht hier symbolisch und praktisch ziemlich aggressiv und gewalttätig ihre Absage an diese Normen. Zugleich ist aus dem Spiel mit den Grenzüberschreitungen im Tanz praktizierter Ernst geworden - Lisa attackiert den Mann nicht nur mit unflätigen Worten (und indem sie aus dem kulturellen Repertoire das Muster der toughen, „kastrierenden“, verbal aggressiven, auf „Männerweise“ aggressiven Frau einsetzt), sondern auch real gewalttätig, indem sie ihn mit der Pistole bedroht (sie wiederholt damit, was Anna gegenüber dem Tankwart gemacht hat). Mit dieser „irrationalen“, aggressiven und gewalttätigen Aktion wird auch das Bedrohliche der postmodernen, traditionelle Grenzziehungen zwischen „männlich“ und „weiblich“ verflüssigenden „Weiblichkeit“ veranschaulicht, das im Spiel (im Kontext der entstehenden Freundschaft) eher verdeckt war.

Der Abschluß der Sequenz rundet die „Angleichung“ der beiden Frauen ab, die sie als zwei Varianten eines Frauentypus erkennbar macht. Lisa hat mit ihrem Ausbruch Seiten gezeigt, die bis dahin eher bei Anna vermutet worden wären (bzw. von ihr in vorangegangenen Szenen gezeigt wurden). Anna erweist sich als vernünftig, überlegt handelnd (dabei auf der Klaviatur „weiblicher“, befriedender Gesten spielend), und sie ergreift die Initiative, als Lisa handlungsunfähig ist (sie kümmert sich auch fürsorglich um sie und sucht sogar die Ratte Nikita, ohne die Lisa das Hotel nicht verlassen will und vor der Anna sich eigentlich ekelt).

Zusammenfassend: In der Hotelszene wird mit dem Beginn ihrer Freundschaft die „verschworene Gemeinschaft“ konstituiert, ohne die das Leben und das Verfolgtwerden on the road nicht zu bestehen ist; Anna und Lisa werden - je auf ihre Weise - als

Repräsentantinnen eines Weiblichkeitstypus inszeniert, der die kulturellen Grenzziehungen der symbolischen Geschlechterordnung nicht mehr ernst nimmt, sondern sie spielerisch „verflüssigt“; es wird das die Ordnung Bedrohende dieser postmodernen Form von „Weiblichkeit“ veranschaulicht.

2. Paulas „Töchter“ on the road: postmoderne „Weiblichkeit“ als Anomie

In den vorangegangenen Abschnitten ist unter verschiedenen Gesichtspunkten gezeigt worden, daß und wie die von Anna und Lisa verkörperte „Weiblichkeit“, die postmoderne Züge aufweist, zur Be-Deutung von anomischen Zuständen im Osten Deutschlands verwendet wird. Dies soll im folgenden weitergeführt werden, indem gefragt wird, wie diese „Weiblichkeit“, die mit den Grenzziehungen der symbolischen Geschlechterordnung spielerisch umgeht, in der Inszenierung der Filmgeschichte selbst durch Elemente, Muster der „traditionellen“ Zweigeschlechtlichkeit unterlaufen und so - indirekt - auch eine Ordnung reproduziert und bestätigt wird, die die Filmautoren auf den ersten Blick satirisch, kritisch aufs Korn nehmen.

Zunächst: Zweifellos geben die Filmautoren mit der sympathisierenden Art und Weise, in der die beiden Frauen mit ihrem normüberschreitenden Verhalten, ihrem toughen Auftreten, ihren Lebensformen jenseits der traditionellen „weiblichen“ Rollen in einer Männerwelt inszeniert werden, den Unlustgefühlen einer Generation Ausdruck, die die strukturelle Krise der „modernen Gesellschaften“ hautnah als Ungewißheit und Verengung ihrer Chancen erfährt und daher den Normen und Werten „der Alten“, die die Misere zu verantworten haben, eine Absage erteilen. Daß es Frauen sind, die sich über die bislang gültigen Normen hinwegsetzen, ist in diesem Kontext auch als Hinweis darauf zu lesen, daß es nicht um eine kleine Verschiebung (einen „Modernisierungsschub“ wie viele vorher in der Geschichte der Moderne) geht, sondern ein radikaler Wandel ansteht (auch wenn bisher nicht klar ist, wohin das Ganze geht, also auch erst nur gegen das veraltende Bestehende rebelliert werden kann). In Anna und Lisa, die „ernst machen“ und ihre Gefühle der Unlust in kriminelle - d.h. normenignorierende - Handlungen umsetzen, können sich sicher junge Leute überall auf der Welt wiedererkennen.

Zugleich ist dieses Unlustgefühl, das allgemein für die junge Generation in allen „westlichen“ Gesellschaften gilt, in der Filmgeschichte konkret verbunden mit einem sozialen Raum im anomischen Zustand. Der Film spielt im Osten Deutschlands, wenige Jahre nach der „Wende“. Das alte System ist verschwunden (aber nicht die Menschen mit ihren Biografien

und Mentalitäten), die neue Ordnung ist noch nicht fest etabliert, die Kluft zwischen den neuen Institutionen, rechtlichen Regelungen usw. und dem Habitus, den Mentalitäten der Ostdeutschen führt in deren Alltag zu Konflikten, die Träume „vom Leben wie im Westen“ (ohne den Preis dafür in Rechnung zu stellen) sind ausgeträumt. Anders gesagt: Die Geschichte spielt in einer Gesellschaft im Umbruch, wobei dieser Umbruch bereits durch eine bestehende Ordnung, die übernommen wird, vorstrukturiert ist. Die Normenbrüche und Grenzüberschreitungen, die Anna und Lisa praktizieren, beziehen sich auf eine - zumindest den ZuschauerInnen in Deutschland bekannte - Situation, um deren legitime Deutungen wird²⁷. So ist es in diesem Kontext bedeutungsvoll, daß Anna und Lisa zwei Frauen mit einer DDR-Biografie sind. Das erhöht zum einen die Spannung der Filmgeschichte: es zeigt Möglichkeiten, nicht einfach resignierend sich Verhältnissen zu unterwerfen und verweist auf biografisch erworbene Handlungspotentiale, auf die „Paulas Töchter“ zurückgreifen können. Zum anderen wird aber auch die postmoderne „Weiblichkeit“ mit veralteten bzw. veraltenden Biografien verknüpft: nicht nur können „Paulas Töchter“ diese Potentiale (die sich ja vor allem als kriminelle Energien entpuppen) nur im - zeitweiligen - anomischen ostdeutschen Raum ausleben (und müssen dann verschwinden), auch die „Weiblichkeit“, die sie verkörpern, wird auf diese Weise, in der Verknüpfung mit „veralteten Biografien“, abgewertet, entwertet.

Dieser - hier zunächst einmal verallgemeinernd beschriebene - Zusammenhang wird im Film in verschiedenen Szenen konkret, anschaulich gemacht dadurch, daß die von Anna und Lisa verkörperte „Weiblichkeit“ unterlaufen wird durch die inszenatorische Reproduktion „traditioneller“ Vorstellungen von „Weiblichkeit“, mit der die Wahrnehmung und Deutung der gesellschaftlichen Umbrüche an gängige Muster des zweigeschlechtlichen Klassifizierens rückgebunden und damit die sich etablierende neue Ordnung (die gleichzeitig die alte, kulturell „traditionelle“) ist, bestätigt wird.

Dies soll an einigen Beispielen erläutert werden:

- Anna und Lisa werden im Film von den Medien als „erfolgreichstes Gangsterpärchen der Nachkriegszeit“, als „Robin Hoods Töchter“ bezeichnet. Das heißt auch, sie werden in eine Tradition gestellt, die „männlich“ ist. Anna und Lisa handeln nach Mustern, die nicht von

²⁷ Diese Auseinandersetzungen spielen sich z.B. in den Medien, in Enquetekommissionen (zur Aufarbeitung der DDR-Geschichte), in Ausstellungen, in der Bewertung von Abschlüssen, Qualifikationen bzw. allgemein von Biografien ab - immer geht es dabei darum, welche Aspekte komplexer Zusammenhänge und Prozesse beachtet und berücksichtigt werden und wie sie begrifflich gefaßt werden.

ihnen kreiert wurden, sondern die ihnen vorgegeben sind. D.h. auch, ihre „Weiblichkeit“, so radikal grenzüberschreitend sie sich zunächst gibt, ist gebunden an die Tradition moderner symbolischer Geschlechterordnung. Sie ist eine neue, „modernisierte“ Variante von „Weiblichkeit“, keine Überschreitung, Auflösung der zweigeschlechtlichen Klassifikation (anschaulich wird dies u.a. dadurch, daß Anna und Lisa immer eindeutig als „Frauen“ erkennbar sind). Veranschaulicht wird dies auch dadurch, daß Anna und Lisa einerseits die angeblich „typisch weibliche Technikabstinenz“ nicht bestätigen, damit Grenzziehungen „verflüssigen“, andererseits aber diese „Modernität“ nichts anderes ist, als die Aneignung „männlicher“ Verhaltensweisen bzw. Räume. Zudem haben sie es - ähnlich wie Tank Girl - auch nur soweit gebracht, mit einer veralteten Technik einigermaßen umgehen zu können. Gegenüber den Männern, die mit schnelleren Autos, mit Hubschraubern, High-tech und wirklichen Waffen hantieren, sind sie damit (wieder einmal) einen Schritt zurück.

- Anna und Lisa überschreiten insofern die Grenzziehung zwischen „Männer- und Frauenwelt“, als sie praktisch in Feldern agieren, die Zentren der Macht und in diesem Sinne extrem „männlich“ konnotiert sind. Anna und Lisa „verflüssigen“ so tendenziell symbolische Geschlechterdifferenzen. Aber es sind immer Männer, die sie entweder in Situationen bringen, aus denen sie ausbrechen (z.B. Lisas Vater) oder die ihnen in gefährlichen oder ausweglosen Situationen zu Hilfe kommen, sie „retten“, ihnen weitere Handlungsmöglichkeiten eröffnen: Paul „rettet“ sie, als sie mit dem „Tschaika“ in der Abraumhalde festsitzen bzw. als sie nach dem mißglückten Banküberfall von der Menge erkannt und nun als „Terroristinnen“ gejagt werden; einer der beiden Polizisten aus dem Osten läßt sie aus der Bank entkommen, der Pilot des Polizeihubschraubers fliegt sie „nach Afrika“. Die von Anna und Lisa verkörperte „Weiblichkeit“, die - wie in der Analyse der Hotelszene gezeigt - tendenziell die Grenzziehungen entlang der Linie „männlich-weiblich“ aufbricht, wird damit wieder zurückgenommen, an gewohnte Muster rückgebunden.
- Wie Paula gehen auch ihre „Töchter“ selbstbewußt und aktiv mit ihrer Sexualität um; anders als Paula ist für sie das „romantische Liebesideal“, die Verknüpfung von Sexualität mit „Liebe“ und Ehe/Familie keine Selbstverständlichkeit mehr. Wie in der Analyse der Hotelszene gezeigt, wird durch die Inszenierung auch die Überschreitung der Norm der Heterosexualität zumindest angedeutet. Was in der Hotelszene noch offen bleibt und

dadurch die Konstruktion einer „Weiblichkeit“ ermöglicht, die sich u.a. durch eine Sexualität auszeichnet, die sich den gängigen Definitionen von „normaler“ (Hetero-) Sexualität und ihren „Abweichungen“ entzieht, wird später zurückgenommen: Lisa gibt sich Anna gegenüber als „heterosexuell“ zu erkennen (Anna vor der Kaserne, als Lisa „rational“, „sachlich“ dafür plädiert, weiter mit Paul zusammenzubleiben: „Ich dachte, Du magst keine Männer“) und sie hat eine Affäre mit Paul. Auch wenn diese Beziehung als flüchtige Begegnung, ohne Perspektive inszeniert wird und ohne daß Lisa „weibliche“ Phantasien von „Liebe“, „Glück ohne Ende bzw. durch Leiden“ entwickelt oder bereit ist, für „die Liebe“ bzw. einen Mann die Freundschaft mit Anna aufzukündigen, - es wird die Uneindeutigkeit der Hotelszene zurückgenommen und damit Heterosexualität als (selbstverständliche) Norm bestätigt.

- Anna verkörpert unter anderem deshalb eine postmoderne „Weiblichkeit“, weil sie die traditionelle Mutterrolle aufkündigt und zwar warmherzig, fürsorglich, empathisch ist, aber nicht „mütterlich“ - sie wird so inszeniert, daß sie keines der Klischees von „Mütterlichkeit“ bedient (vgl. FN 26). Auch die Szene in Putbus, als sie ihren Sohn nach Jahren wiedersieht, zeigt sie liebevoll, warm aber nicht „mütterlich“ in dem Sinne, daß sie Reue, Schuld empfindet und angesichts ihres Kindes ihre Entscheidung bedauert oder in Frage stellt. Dennoch ist die Szene so inszeniert, daß sie tendenziell als vernachlässigende Mutter denunziert wird: die Tristesse des Hauses und des Spielplatzes, die Einsamkeit des spielenden Kindes, die Unbeholfenheit, mit der der Vater das Kind spielen schickt, als die Polizei kommt, „sprechen“ davon, daß eine solche Situation für ein Kind unzumutbar ist und eine solche Pflichtvergessenheit und ein solcher „Egoismus“ der „Mutter“ inakzeptabel sind. Ohne daß Anna direkt als pflichtvergessen, vernachlässigend erscheint, wird indirekt doch das Prinzip „Mütterlichkeit“, das mit der Wahrnehmung der Mutterrolle durch die Frau verkoppelt ist, als Norm reproduziert. Auch in der folgenden Szene, in der Anna von ihrem Mann brutal verprügelt wird, dominiert zwar die Ablehnung dieser Gewalttätigkeit, aber durch die vorhergehenden Szenen und die Art ihrer Inszenierung wird die blind zuschlagende Rache des Mannes gegenüber der Frau, die die Normen der „Mütterlichkeit“ verletzt und sich der Mutterrolle verweigert (die ja auch die Fürsorge für den Mann einschließt), als „verständlich“ - und damit eine Norm bestätigend - inszeniert.
- Wie bereits oben erwähnt, bewahren die Filmautoren ihre kritische Distanz gegenüber den Vorgängen in Ostdeutschland nach dem „Beitritt zum alten Bundesgebiet“, indem sie ihre

Heldinnen nicht sterben lassen, sondern ihnen - zumindest symbolisch, als Stimme - eine Weiterexistenz ermöglichen (und damit das Bewahren einer Utopie). Zugleich aber inszenieren sie mit dieser Lösung auch das „soziale Sterben“ ihrer Protagonistinnen. Anders als Paul, der sich mit den Mächtigen arrangiert und damit seine Existenz am Rande der Gesellschaft, als „geduldeter Aussteiger“ sichert, ist für Anna und Lisa kein Platz in der sich neu ordnenden Gesellschaft. Sie werden als „Terroristinnen“ gejagt und wenn nicht getötet, so doch des Landes verwiesen - sie sind nicht integrierbar. Symbolisch bedeutet das auch, daß die von ihnen verkörperte „Weiblichkeit“ so anomisch ist, wie der soziale Raum, in dem sie sich - zeitweilig - realisieren konnte und der nun neu geordnet wird - nach den Mustern einer Ordnung, - die, so veraltet sie sein mögen - sich als weiterhin mächtig erweisen.

Zusammengefaßt: Indem die Filmautoren die postmoderne „Weiblichkeit“ ihrer Heldinnen mit deren (veraltender) DDR-Biografie und dem anomischen Raum Ostdeutschlands der Nachwendezeit verknüpfen, gelingt ihnen einerseits ein satirisch-kritischer Blick auf diese Anomien; zugleich aber - und indem zusätzlich die postmoderne „Weiblichkeit“ durch Elemente eines „traditionellen“ zweigeschlechtlichen Klassifizierens unterlaufen wird - wird diese nicht nur tendenziell abgewertet, sondern werden auch Normen und Muster der neuen/alten Ordnung bestätigt.

Im letzten Abschnitt wird dies an den „Verkörperungen“ durch Anna/Schrader bzw. Lisa/Thalbach gezeigt.

3. Verkörperungen

Wie eingangs bereits erwähnt, sind weder Anna noch Lisa „Girlies“ im strikten Sinne, sie haben aber einen Habitus, in dem die ZuschauerInnen einen Frauentypus der 90er Jahre - sich identifizierend oder distanzierend - wiedererkennen können, der seinen „schrillsten“ Ausdruck in den „Girlies“ findet. Anna und Lisa verkörpern jeweils Varianten dieses Frauentypus. Maria Schrader bzw. Anna Thalbach sind von ihrem Typ, ihrem Aussehen usw. her geeignet, diese Varianten zu verkörpern.

1. Anna ist die Variante des Frauentypus der 90er Jahre, in der durch eine übertriebene und übertreibende Inszenierung von „Weiblichkeit“ mit dieser Attributierung gespielt wird. Die betont „weibliche“ Aufmachung - mit viel Schminke, üppigen Haartrachten, Glitzer und Flitter an der Alltagskleidung, betont kurzen Röcken, hochhackigen, spitzen Schuhen, Pelz

und üppigen Farben - ist weniger eine Inszenierung für den „männlichen Blick“ als vielmehr ein spielerisches „Zitieren“, in dem sich die Macht der (sexuellen, aggressiven) „phallischen Frau“ äußert. Dies wird nicht zuletzt daran sichtbar, daß die übertriebene „weibliche Maskerade“, die sich in einer besonderen Aufmachung zu herausgehobenen Anlässen (Festen, Parties, Theaterbesuchen etc.) oder als Inszenierung auf der Bühne zur Schau stellt, „ver-alltäglich“ wird: der Glitzer und Glamour wird Bestandteil der Alltagskleidung, glitzernde Kleidungsstücke werden mit „gewöhnlichen“ und bereits aus der Mode gekommenen Stücken kombiniert, alles ist betont schäbig, aus dem Second-Hand-Shop. Anna trägt während des ganzen Films diese Art von Kleidung in wechselnden Zusammenstellungen. Sie ist immer auffällig geschminkt, ihre Haare sind - ob aufgesteckt oder als voluminöser Lockenkopf frisiert - mit glitzernden Haarspangen geschmückt, sie trägt immer sehr kurze Röcke bzw. lange Oberteile, die den Blick auf ihre Beine freigeben, die in auffälligen Strumpfhosen stecken, sie trägt etliche Schichten von Kleidung übereinander, die aus verschiedenen Zeiten stammen und die - unbekümmert um Farben und Stoffarten - miteinander kombiniert werden, alte Fuchskragen, Federboas und großer Modeschmuck ergänzen ihr Outfit. Ein fester Bestandteil sind weiterhin große Sonnenbrille und Radfahrerhandschuhe. Anna ist in fast jeder Szene anders gekleidet und sieht doch immer gleich aus: Hinweis darauf, daß die von ihr verkörperte „Weiblichkeit“ in der Filmerzählung nicht einer Umformung und Umdeutung unterzogen wird. Anna unterläuft mit dieser Aufmachung die gängigen Normen „weiblicher“ Schönheit, wie sie von den Frauenzeitschriften und den elektronischen Medien fortlaufend produziert werden. Und sie „verkleidet“ sich nicht, um Männern zu gefallen (die nimmt sie sich, wenn sie Lust dazu hat, wie in der Szene bei ihrem Bruder, als sie den jungen Mann fragt „Bist Du in Form“?), sondern weil sie Spaß an der Verkleidung hat. Verstärkt wird dies dadurch, daß sie beständig Kaugummi kaut oder etwas anderes ißt - anschaulicher Verweis auf ihre Selbstbezogenheit²⁸.

Maria Schrader kann diese Form „postmoderner Weiblichkeit“ gut verkörpern - sie ist keine „Schönheit“ nach den gängigen Normen und sie kann nicht ohne weiteres auf einen

²⁸ Nach Freud ist die orale Phase in der kindlichen Entwicklung dadurch gekennzeichnet, daß Ich und Außenwelt noch nicht klar voneinander getrennt sind; das „Außen (vor allem die nährenden Mutter) wird als Teil des eigenen Körpers wahrgenommen. Das „Über-Ich“, d.h. die psychische Repräsentation der kulturellen Normen und Gebote wird erst später, in der ödipalen Phase, ausgebildet (vgl. FREUD 1984).

bestimmten Typ festgelegt werden, was sie selbst in einem Interview hervorgehoben hat²⁹. Eben in dieser Fähigkeit zum Wechsel, in diesem Nicht-festgelegt-Sein, verkörpert Maria Schrader selbst „postmoderne Weiblichkeit“.

Im Film wird die von ihr verkörperte Variante postmoderner „Weiblichkeit“ mit ihrer potentiellen Bedrohlichkeit ein Stück weit gemildert, zurückgenommen. Zum Beispiel, indem ihr toughes, aggressives Auftreten zurückgenommen wird durch ihre Sentimentalität (sie heult, als sie sich im Fernsehen sieht). Oder indem die hochhackigen Stiefel, die zunächst Signum der „bewaffneten“, phallischen Frau sind, im Kontext der Banküberfälle, der Flucht und des Verfolgtwerdens zunehmend zu einem Signum dafür werden, daß diese „weibliche Aufmachung“ sowohl zur Falle werden kann als auch die Unangemessenheit bzw. Vergeblichkeit der Grenzüberschreitungen anzeigt. Oder auch dadurch, daß - wie in der Analyse der Hotelszene bereits ausgeführt - durch die Kamera Annas Körper für den „männlichen Blick“ inszeniert und der Blick auf einen Körper freigegeben wird, der durchaus aktuellen Schönheitsnormen entspricht (mager, kleine Brüste, kein „reifer“, „mütterlicher“ Frauenkörper, der geboren hat und Erinnerungsspuren daran aufweist [Vgl. ROSE 1997]).

2. Lisa verkörpert die Variante des Frauentypus der 90er Jahre, in dem mit Understatement die „selbstverständliche“ Übernahme von normativen „Weiblichkeits“-vorstellungen unterlaufen wird. Zwar ist Lisa immer als Frau erkennbar - durch das lange Haar, die kleinen, unauffälligen Ohrstecker - aber sie betont weder durch Kleidung noch durch Schminke oder Schmuck ihre „Weiblichkeit“. Ähnlich wie Anna ist auch Lisa im Film fast durchweg in gleicher Weise bekleidet. Anders als Anna, die das Gleiche im beständigen Wechsel vorführt, ist Lisa fast immer in der derselben Kleidung zu sehen: dunkle Lederjeans, dunkler Pullover, abgeschabte Lederjacke, derbe, flache Stiefel. Ihre Kleidung ist farblos (dunkel), praktisch und verdeckt eher ihre Körperformen, als daß sie sie betont (anders als Annas Körper ist Lisas Körper mit Ausnahme der Hotelszene eigentlich nicht zu sehen, er ist unter der Kleidung verborgen). Einen Wechsel in der Kleidung gibt es nur in der Szene bei Annas Bruder. Als die Gruppe um den Tisch sitzt und ißt, trägt Lisa plötzlich ein blaues Tuch eng um den Kopf gebunden, einen roten Pullover und darüber

²⁹ „Sie kokettiert damit, nicht auf einen bestimmten Typ festgelegt zu sein. ‘Sie können mich halt in keine Tüte stecken, dazu sind die Figuren, die ich spiele, viel zu unterschiedlich. Und vielleicht bin ich durch mein Aussehen sowieso außerhalb der ‘Kurvenkonkurrenz’. Meine Rollen leben über andere Sachen als tits and ass. Ich bin eben arthouse“ (Lössl, Ulrich: Die Kunst, ein Geheimnis zu bleiben. In: Berlin Ticket, Nr. 36-37/ 1995).

eine getigerte Weste (die Anna gehören könnte, sie trägt ein solches Stück in einer vorhergehenden Szene). Dieser (einmalige) Wechsel in Lisas Kleidung könnte gedeutet werden als Hinweis darauf, daß sich Lisa in der Gruppe um Annas Bruder wohlfühlt und daß sie - hätte sie nicht bereits die Grenze zur Kriminalität überschritten - bei ihnen bleiben und ihr („alternatives“) Leben am Rande der Gesellschaft teilen würde. Während Anna in ihrer Kleidung mit den kulturellen Zuschreibungen von „Weiblichkeit“ auf eine z.T. amüsante, z.T. bedrohliche Weise spielt, verweigert Lisa mit ihrer Kleidung, den gängigen Normen „weiblicher Schönheit“ Genüge zu tun (auch mit dieser Verweigerungshaltung ist sie als Verkörperung eines bestimmten Frauentypus stärker als Anna „veraltet“³⁰). Dies entspricht auf einer sinnlich-anschaulichen Ebene ihrem „intellektuellen“ Typus. Ihrer kühlen Rationalität entspricht die unauffällige Kleidung (Signum dafür, daß Lisa etwas anderes wichtig ist, als „weibliche Schönheit“, daß sie sich darauf nicht festlegen läßt). Ihr ernster, beobachtender und sezierender Blick weist sie als Vertreterin eines Frauentypus aus, der an der Misere dieser Welt und der Hoffnungslosigkeit der Situation leidet und dennoch den analysierenden, durchschauenden Blick nicht abwenden kann. Wie Anna durchschaut sie das Spiel mit den kulturellen Konstruktionen von „Weiblichkeit“, aber anders als Anna kann sie nicht spielerisch und genießend damit umgehen.

Anna Thalbach verkörpert diese Variante des Frauentypus der 90er Jahre vor allem durch ihr Gesicht, das von den großen, Ernst und Leid ausdrückenden, mit Schatten unterlegten Augen dominiert wird; aber auch durch ihre ruhige Stimme und Körperhaltung. Ihr Körper, der in seinen Formen nur einmal, in der Hotelszene, sichtbar wird, hat noch mädchenhafte Konturen (und zeigt beim Tanzen mädchenhaft-unbeholfene Bewegungen). Mit der betonten Inszenierung dieser mädchenhaften Körperlichkeit Anna Thalbachs geschieht auch eine Abwertung bzw. Zurücknahme von Aspekten „postmoderner Weiblichkeit“. Die hervorgehobene Mädchenhaftigkeit ihrer Erscheinung leistet zweierlei. Zum einen wird damit die Ernsthaftigkeit ihres Anspruchs und ihres vernünftigen, rationalen Handelns verkleinert. Wenn sie im Hotelzimmer wie ein Kleinkind auf Anordnung von Anna die Arme hebt, damit diese ihr den Pullover überziehen kann, wenn sie mit ihrer Ratte wie mit einer Puppe schmust, dann „verniedlicht“ sich auch ihr Tun und bekommt den Anstrich von etwas Unreifem, Unüberlegtem. Zum anderen ist es gerade ihre Mädchenhaftigkeit, die

³⁰ Damit stellt sie auch assoziativ eine Verbindung zu dem „veralteten“ Frauentypus her, der in den ersten Phasen der „neuen Frauenbewegung“, Anfang der 70er Jahre, das Akzeptieren „weiblicher“ Normen von

ihren aggressiven, gewalttätigen Ausbruch und ihr Hantieren mit der Waffe besonders bedrohlich, weil unerwartet werden läßt. Hinter der Maske des Mädchen, der Vernunft (und Berechenbarkeit) zeigt sich plötzlich eine eruptive Aggressivität, ein Mißachten der Normen - und diese Diskrepanz offenbart die ernsthafte Gefahr, die von einer solchen, sich hinter der Maske des (unschuldigen, harmlosen) Mädchens verbergenden „Weiblichkeit“ für die Ordnung ausgeht. In diesem Kontext scheint die Ratte tatsächlich zur „asiatischen Kampfkatze“ zu werden, sie wird vom possierlichen zum ekelerregenden Tier. Hier wird erst bedeutungsvoll, warum Lisa, die ja ansonsten in nichts an eine Punkerin erinnert, mit einer Ratte ausgestattet wird: mit dem Tier, das in unserer Kultur negativ hochbesetzt ist, sind sowohl Gefühle der Unlust und Verweigerung gegenüber der Gesellschaft assoziierbar, als auch Abwehr, Angst vor den bedrohlichen Aspekten der von Lisa verkörperten „Weiblichkeit“.

3. Eine gewisse Distanzierung von der jeweils durch die andere verkörperten Variante postmoderner „Weiblichkeit“ leisten Anna und Lisa selbst. Am Anfang ihrer Begegnung, als sie, durch die Umstände gezwungen, in Annas „Tschaika“ fahren und die Luft zwischen ihnen vor Spannung förmlich knistert, führen sie einen verbalen Schlagabtausch, der gängige Vorurteile und Abwehrhaltungen gegenüber diesen „Typen“, insbesondere bei Menschen mittlerer und älterer Jahrgänge, bekräftigt. Lisa sagt verächtlich: „*Weißt du, was das letzte ist - Deine Klamotten.*“ Anna revanchiert sich kurze Zeit darauf mit der Frage: „*Was bist Du, 'ne Scheißpunkerin?*“ Da diese wechselseitige Abwertung stattfindet, bevor die ZuschauerInnen für die beiden Protagonistinnen - und Anna und Lisa selbst füreinander - Sympathien entwickeln (können), kommt diesem Schlagabtausch auch eine Warnfunktion zu. Anna und Lisa zeigen damit auch, daß sie trotz Grenzüberschreitungen (unbewußt) nach den Normen der „modernen Kultur“ handeln, indem sie nach polarisierenden Denkmustern klassifizieren bzw. konkreter: die gängigen Vorurteile gedankenlos wiederholen (das tut Anna übrigens auch, wenn sie den Leuten zuruft „*Wir sind keine Scheißterroristinnen*“).
4. Schließlich sind es Anna und Lisa selbst, die in der Szene vor dem showdown, als sie in dem Strandhäuschen sozusagen das Resümee ihrer gemeinsamen Abenteuer und ihrer Freundschaft ziehen, die von ihnen verkörperte postmoderne, Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern verflüssigende, „Weiblichkeit“ relativieren. Anna „demaskiert“ Lisas

scheinbar politische Motivation für die Banküberfälle: eigentlich geht es um die Rache für ihren Vater, dem die Bank den Hahn zudrehte. Lisas Entgegnung „*Immerhin hat es sie wütend gemacht, oder?*“ bestätigt, daß es ihr nicht um eine „ernsthafte“, strategisch angelegte, auf Veränderung zielende Aktion ging, und dieser Mangel „feminisiert“ diese Aktion und macht die von Lisa verkörperte „Weiblichkeit“ weniger bedrohlich.

Lisa wiederum macht Anna mit der Frage, „*Warum hast Du mir eigentlich nie erzählt, daß Du ein Kind hast?*“ zur Mutter, setzt sie (wieder) in die Mutterrolle ein. Und Anna nimmt dies an, indem sie mit der Bemerkung „*Ich war nie ‘ne richtige Mutter*“ und den Gewissensbissen, daß sie nicht einmal an ein Weihnachtsgeschenk für ihren Sohn gedacht hat, die gängigen Vorstellungen von der „guten Mutter“ kritisch gegen sich anwendet und damit die ungebrochene Mächtigkeit dieser kulturellen Konstruktion bekräftigt. Auf diese Weise werden die Normen ignorierenden und Grenzen aufbrechenden Züge ihrer postmodernen „Weiblichkeit“ befriedet und zurückgenommen: auch diese stellt sich als Konstruktion heraus, die zwar Verschiebungen in den Be-Deutungen, nicht aber ein radikales Überschreiten der Zweigeschlechtlichkeit anzeigt. Sie ist nur eine weitere Variante moderner „Weiblichkeit“.

Literatur

Aktuell 94'. Das Lexikon der Gegenwart, Dortmund 1993

Bertelsen, Martin: Roadmovies und Western. Ein Vergleich zur Genre - Bestimmung des Roadmovies. Ammerbeck bei Hamburg 1991

Freud, Sigmund: Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie. In: Freud, Sigmund: Psychoanalyse. Ausgewählte Schriften. Leipzig 1984

Jacobs, Steffen: Liedchen für die PDS. Im Kino: 'Burning Life' von Peter Welz. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 17.11.1994

Kurz-Scherf, Ingrid/ Winkler, Gunnar: Sozialreport 1994, Berlin 1994

Lemke, Udo: Ausbruch junger Frauen - gegen das Establishment. Interview mit Peter Welz. In: Sächsische Zeitung vom 28.12.1993

Lössl, Ulrich: Die Kunst, ein Geheimnis zu bleiben. In: Berlin Ticket, Nr. 36-37/1995

Lukaschewitsch, Matthis: Robin Hood 1994: weiblich und zu zweit. In: Potsdamer Morgenpost vom 6.2.1994

Mattes, Monika: 'Die Zeit war reif für diese Geschichte'. Mit Peter Welz, dem Regisseur von 'Burning Life', im Gespräch. In: Neues Deutschland vom 17.11.1994

Meyers Jahresreport 1992 1.7.1991-30.6.1992, Mannheim 1992

Meyers Jahresreport 1993 1.7.1992-30.6.1993, Mannheim 1993

Noack, Frank: Der Osten ist weiß! Märchen, Komödie, Kriegsfilm aus Deutschland: „Burning Life“. In: Der Tagesspiegel vom 17.11.1994

Rodek, Hanns-Georg: Anna und Lisa - starke, sympathische Heldinnen. „Burning life“, ein frisches Road-Movie von Jungregisseur Peter Welz. In: Sächsische Zeitung vom 17.11.1994

Rose, Lotte: Körperästhetik im Wandel. Versportung und Entmütterlichung des Körpers in den Weiblichkeitsidealen der Risikogesellschaft. In: Dölling, Irene/ Kraiss, Beate (Hrsg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/Main 1997

Rother, Hans - Jörg: Eine leichtsinnige Geschichte. In: Film und Fernsehen. 23.Jg., Nr. 1/1995

Schäfers, Bernhard (Hrsg.): Grundbegriffe der Soziologie. 2. Aufl. Opladen 1986

Schenk, Sabine/ Schlegel, Uta: Frauen aus den neuen Bundesländern - Zurück in eine andere Moderne? In: Berliner Journal für Soziologie 1993 (3)

Stamm, John: Sahnehäubchen auf verdaulicher Kinotorte. Lisa und Anna sind die Robin Hoods der Nachwende und das beliebteste deutsche Gangsterduo. In: Leipziger Volkszeitung vom 25.11.1994

Thie, J.M.: Komm, schmeiß den Gang rein, Rubber Duck! Road Movies. Ein Blick in den Rückspiegel. In: Spektrum Film 9/1984

Voss, Margit: Von der Lust, unmoralisch zu sein. In: Film und Fernsehen. 23. Jg., Nr. 1/1995

Anhang: Daten und Fakten zur Situation in den neuen Bundesländern 1992/93***I. Vorbemerkung***

Wir gehen davon aus, daß - anders als bei den Filmen aus den 40er bis 70er Jahren - die Zeit, in der der Film spielt, uns allen noch so nah ist, daß nicht eine umfangreiche soziologische Rekonstruktion der sozialen, ökonomischen, politischen und kulturellen Situation notwendig ist. Die folgenden Daten und Fakten dienen also eher als Gedächtnisstütze und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Sie wurden unter dem Gesichtspunkt ausgewählt, einige, im Film eher indirekt angesprochene Zusammenhänge und Hintergründe für den „anomischen Zustand“ zu verdeutlichen. So weit möglich, wurden die Entwicklungen zwischen 1990 und 1994 berücksichtigt.

II. Thematische Zusammenstellung

1. Banken:

„Ende 1992 verabschiedete der Deutsche Bundestag die Neufassung des Kreditwesengesetzes (KWG), wonach die Eigenkapitalvorschriften für Banken ab 1.1.1993 an Richtlinien der EG angepaßt werden. Die Eigenkapitalquote muß mindestens 4,4% der ausgeliehenen Gelder betragen. Das geänderte KWG schafft für Banken die Voraussetzungen für den EG-Binnenmarkt, in dem sich Unternehmen aus Mitgliedsstaaten in den Mitgliedsländern niederlassen können, ohne eine Zulassung beantragen zu müssen.

Die SPD forderte 1992/1993 die Begrenzung der Bankenmacht in Deutschland. Die Beteiligung von Banken an anderen Unternehmen solle auf 5% beschränkt werden. Bankenvertreter sollen höchstens fünf statt zehn Aufsichtsratsposten bekleiden dürfen. Ferner sollten B. die Ausübung des Stimmrechts in Aktiengesellschaften im Namen ihrer Kunden, deren Aktien sie verwalten (Depotstimmrecht), nur noch auf deren ausdrücklichen Wunsch erlaubt sein.“³¹

³¹ Aktuell 94'. Das Lexikon der Gegenwart, Dortmund 1993, S. 101

Tabelle1: Entwicklung der Kreditzinsen in Deutschland 1985-1992 (in %)³²

Jahr	Zinssatz (%)
1985	9,1
1986	8,6
1987	8,2
1988	8,3
1989	9,9
1990	11,6
1991	12,5
1992	13,4

2. Kriminalität

„Die Zahl der registrierten Straftaten stieg in Deutschland 1992 auf 6,3 Mio gegenüber 5,3 Mio Straftaten 1991. Den Anstieg führte das Bundeskriminalamt (BKA, Wiesbaden) vor allem auf die Zunahme der Raubdelikte zurück. Die Zahl der Gewalttaten und Rauschgiftdelikte nahm in den alten Bundesländern einschließlich Berlin um jeweils 5,2% zu. 1992 wurden rd. 2400 rechtsextremistische Gewalttaten registriert, die sich vor allem gegen Ausländer richteten. Nach Aussage der Gewerkschaft der Polizei (GdP, Hilden) bleiben 1992 etwa 1 Mio Straftaten wegen Überlastung der Polizei unbearbeitet. [...]

Im Oktober 1992 trat ein Gesetz zur Bekämpfung der organisierten Kriminalität in Kraft, das u.a. den Einsatz von verdeckten Ermittlern und Geldstrafen in Höhe des illegal erworbenen Vermögens vorsieht. Nach Einschätzung der ostdeutschen Innenministerien nahm das organisierte Verbrechen in den neuen Bundesländern 1992 stark zu. In Sachsen liefen Anfang 1993 z.B. 17 Ermittlungsverfahren im Bereich organisierter Kriminalität (1991: fünf). Das BKA schätzte den durch organisierte Verbrechen verursachten wirtschaftlichen Schaden in Deutschland 1993 auf etwa 10 Mrd. DM pro Jahr.

1992 wurden 42,3% der Straftaten aufgeklärt (Ostdeutschland 30,2 %). Zwei Drittel aller Delikte waren Diebstähle. Die Hälfte der Tatverdächtigen waren schon einmal wegen anderer Delikte verurteilt worden. In den alten Bundesländern stieg die Anzahl der Straftaten um 5,9% auf rd. 5,2 Mio. Bei der Beschaffungskriminalität zur Finanzierung der Drogensucht war ein Anstieg um 27,7% zu verzeichnen.

³² Ebenda.

Die Gewerkschaft der Polizei forderte Anfang 1993 die Einrichtung von 60.000 neuen Stellen bei der Polizei. Etwa 10.000 Planstellen, davon 3.000 in den neuen Bundesländern, waren 1992/93 wegen Nachwuchsmangels und Sparmaßnahmen nicht besetzt. Die GdP forderte, die Zuständigkeit der Polizei einzuschränken, um sie zu entlasten. Die Sicherheit in Fußballstadien müsse z.B. von den Sportvereinen gewährleistet werden, nicht von der Polizei“³³.

3. Rote Armee Fraktion (RAF)/ Terrorismus:

Bad-Kleinen:

„Im Juni 1993 wurden die mutmaßlichen RAF-Terroristen Wolfgang Grams und Birgit Elisabeth Hogefeld erschossen bzw. festgenommen. Vorwürfen, daß Polizei und Strafverfolgungsbehörden bei der Durchführung der Aktion Fehler unterlaufen seien, begegnete Bundesinnenminister Rudolf Seiters (CDU) am 4.7.1993 mit Rücktritt [Nachfolger: Manfred Kanther]. Generalbundesanwalt Alexander von Stahl wurde am 6.7.1993 in den einstweiligen Ruhestand versetzt.

Weiterstadt:

Ein Sprengstoffanschlag auf die noch nicht fertig gestellte Justizvollzugsanstalt Weiterstadt (Hessen, Sachschaden 100 Mio DM) im März 1993 war die erste Gewalttat der RAF seit dem Mord am Präsidenten der Treuhandanstalt, Karsten Rohwedder, vom April 1991. Der Verfassungsschutz betrachtete den Anschlag als Reaktion auf das Scheitern der Initiative des damaligen Bundesjustizministers Klaus Kinkel (FDP) vom Januar 1992, die eine vorzeitige Freilassung von inhaftierten Terroristen möglich machen sollte. 1992 hatte sich die RAF bereit erklärt, auf Gewalt gegen Menschen zu verzichten, falls RAF-Mitglieder freigelassen werden würden.

Haftprüfung:

³³ Ebenda, S. 318 f.

1992/93 waren sieben Haftprüfungsverfahren zum Nachteil der inhaftierten Terroristen entschieden worden [...] Das Bundesamt für Verfassungsschutz und die Bundesanwaltschaft (Karlsruhe) hatten die Entscheidung der Gerichte gegen eine vorzeitige Freilassung von RAF-Mitgliedern kritisiert, weil sie die Möglichkeit für ein Ende der Gewalt verbauten. Das haftunfähige RAF-Mitglied Günter Sonnenberg kam Ende 1992 vorzeitig frei.“³⁴

1990 wurde bekannt, daß in den 80er Jahren eine Reihe von RAF-AktivistInnen mit Hilfe des Ministeriums für Staatssicherheit in die DDR übersiedelt waren und eine neue Identität erhalten hatten. In einer - auch propagandistisch - groß angelegten Aktion wurden sie - zum Teil mit Unterstützung der ostdeutschen Bevölkerung - „enttarnt“ und festgenommen.

4. Arbeitslosigkeit - Allgemein

*Tabelle 2: Arbeitslosenquote in Ost- und Westdeutschland 1992*³⁵

Bundesland	Arbeitslosenquote in %
Berlin/Ost	14,3
Brandenburg	14,8
Mecklenburg-Vorpommern	16,8
Sachsen	13,6
Sachsen-Anhalt	15,3
Thüringen	15,4
Berlin/West	11,1
Schleswig-Holstein	7,2
Hamburg	7,9
Niedersachsen	8,1
Bremen	10,7
Nordrhein-Westfalen	8,0
Hessen	5,5
Rheinland-Pfalz	5,7
Saarland	9,0
Baden-Württemberg	4,4
Bayern	4,9
Bundesgebiet/Ost - Insgesamt	14,8
Bundesgebiet/West - Insgesamt	6,6

5. Arbeitslosigkeit - Frauen in Ostdeutschland

„Nach der ersten Entlassungswelle, die v.a. noch Männer (aus den Sicherheitsorganen) betraf, kann der seit Juni 1990 zu konstatierende überproportionale Anteil von Frauen an den Arbeitslosen als ein wichtiges Indiz dafür gelten, daß der Umbau des Wirtschaftssystems in

³⁴ Ebenda, S. 426

den neuen Bundesländern keineswegs geschlechtsneutral verläuft. Mechanismen der Zweitrangigkeit weiblicher Erwerbsarbeit, der Ungleichheit zwischen den Geschlechtern, verstärken sich unter den Bedingungen eines drastisch verengten Arbeitsmarktes. So stellt sich nicht nur der Verbleib, sondern vor allem auch der (Wieder)Einstieg in das Erwerbssystem für Frauen problematisch dar.“³⁶

*Tabelle 3: Anteil von Frauen in den neuen Bundesländern an*³⁷

den Erwerbstätigen	43 Prozent (November 1992)
Arbeitslosen	62 Prozent (Februar 1993)
Einmündung in neue Beschäftigungsverhältnisse	44 Prozent (Februar 1993)
ArbeitspendlerInnen in die alten Bundesländer	25 Prozent (November 1992)
Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen	45 Prozent (Februar 1993)

„Auch die hohe Konzentration weiblicher Beschäftigungsanteile in den Dienstleistungsbereichen hat sich nicht in dem Maße wie erhofft als „Schutzzone“ für Frauenerwerbsbeteiligung erwiesen. [...] Gleichzeitig trifft die Dienstleistungsexpansion in den neuen Bundesländern auf einen Arbeitsmarkt, der durch hohe strukturelle und spezifische Arbeitslosigkeit gekennzeichnet ist. Heute stehen auch Männer verstärkt für diese Erwerbsfelder zur Verfügung und können überdurchschnittlich an den Personalzuwachsen im tertiären Sektor partizipieren. [...] Die Ergebnisse des Arbeitsmarkt-Monitors für die neuen Bundesländer weisen von 1990 bis 1992 in allen Wirtschaftsbereichen rückläufige Frauenbeschäftigungsanteile auf. Der rückläufige Frauenanteil ist dabei sowohl unabhängig von den Entwicklungsperspektiven der Branche (schrumpfend, stagnierend, prosperierend) als auch davon, ob es sich eher um frauen- oder männertypische Erwerbsfelder handelt“³⁸:

*Tabelle 4: Frauenanteil an den Beschäftigten nach Wirtschaftsbereichen (in Prozent)*³⁹

Wirtschaftsbereiche	Nov. 1990	Nov. 1991	Nov. 1992
Landwirtschaft	40,6	42,5	36,0
Bergbau, Energiegewinnung	31,4	32,5	23,0
Bauwirtschaft	19,1	16,8	11,0
Metall-, Elektrobranche	30,4	24,9	19,0

³⁵ Ebenda, S. 69

³⁶ Schenk, Sabine/ Schlegel, Uta: Frauen aus den neuen Bundesländern - Zurück in eine andere Moderne? In: Berliner Journal für Soziologie 1993 (3), S. 374.

³⁷ Ebenda, S. 375.

³⁸ Ebenda.

³⁹ Ebenda

übriges verarbeitendes Gewerbe	49,0	43,0	36,0
Handel	70,0	64,8	58,0
Verkehr, Bahn	34,1	32,2	28,0
Post, Banken, Versicherungen	83,6	74,1	71,0
andere Dienstleistungen	69,5	70,9	67,0
Gesamt	48,5	48,0	43,0

Folgende Tendenzen machen Schenk/Schlegel dabei aus:

- „Vormals frauentypische Branchen werden zu Mischbranchen (Handel, Banken, Versicherungen, andere Dienstleistungen)
- Mischbranchen werden zu tendenziell männerdominierten Branchen (übriges verarbeitendes Gewerbe, Landwirtschaft)
- Traditionell männertypische Branchen schließen sich weiter gegen Frauenerwerbsarbeit ab (Bergbau/Energiegewinnung, Bauwirtschaft, Verkehr/Bahn/Post)⁴⁰ „

Ihr Resümee: „Jenseits der wirtschaftsstrukturell bedingten Umbauprozesse und berufsbezogenen Anpassungserfordernisse kommt dem Merkmal Geschlecht als eigenständiger Strukturkategorie eine systematische Erklärungskraft zu“⁴¹.

Damit „korrespondiert auch die Tatsache, daß der Qualifikationsabschluß als Selektionsmerkmal bei der Neuschneidung des Erwerbssystems für weibliche Beschäftigte eine weitaus stärkere Rolle zu spielen scheint als für Männer. [...] Besser qualifizierten Frauen gelingt es zwar häufiger, ihre Position im Erwerbssystem zu halten - allerdings zumeist auf Kosten schlechter ausgebildeter Frauen. Für eine wirksame Gegenwehr gegen - auch geringer qualifizierte - Männer reicht ein höherer Qualifikationsabschluß für Frauen dagegen nicht aus“⁴².

Außerdem steigt „insbesondere für Frauen mit kleineren Kindern (bis zu drei Jahren) [...] die Wahrscheinlichkeit von Ausgrenzungsprozessen aus dem Erwerbssystem.

Bereits im April 1991 war die Kluft zwischen gewünschter und tatsächlicher Teilnahme am Erwerbsleben in den neuen Bundesländern wesentlich breiter als im früheren

⁴⁰ Ebenda, S. 376

⁴¹ Ebenda

⁴² Ebenda

Bundesgebiet, und die größte Unterbeschäftigungsquote war in der Gruppe der 20- bis 35-jährigen Frauen zu verzeichnen“⁴³.

Zur Erwerbsbeteiligung von Müttern (Stichwort DDR-Vereinbarkeitsmodell) in den Neuen Bundesländern merken Schenk/Schlegel an:

- „Die zunächst temporär angelegten Berufspausen, in denen Frauen die häusliche Kinderbetreuung übernehmen, werden ihre Chancen auf dem Arbeitsmarkt deutlich verschlechtern. Die Rückkehr ins Erwerbssystem nach einem dreijährigen Erziehungsurlaub ist mehr als fraglich [...].
- Teilzeitbeschäftigungsverhältnisse, die in den alten Bundesländern zu einer typischen Form der Erwerbsbeteiligung von Müttern geworden sind, sind in den neuen Bundesländern nur marginal ausgeprägt. 1992 waren in Ostdeutschland nur noch 15 Prozent (Westdeutschland=40%) der erwerbstätigen Frauen in Teilzeit beschäftigt. Unter den offenen Stellen sind lediglich 10 Prozent Teilzeitangebote [...].
- Schließlich wird die Verteuerung außerhäuslicher Kinderbetreuung dazu führen, daß Frauen in größerem Umfang als bisher aus Opportunitätsgründen ihre Erwerbsambition zugunsten familialer Versorgungsleistungen aufgeben bzw. stark einschränken [...] Bereits Ende 1991 ‘nahmen zwei Drittel der erwerbstätigen aber lediglich jede fünfte nicht erwerbstätige Frau mit Kindern unter vier Jahren einen Kinderkrippenplatz in Anspruch. Von den vier bis sechsjährigen Kindern mit erwerbstätigen Müttern wurden drei von vier, bei den nichterwerbstätigen Müttern lediglich jedes zweite Kind - das sind weniger als in den alten Bundesländern - in Kindergärten betreut’⁴⁴. Die Realisierung von kontinuierlicher Berufstätigkeit und Kinderbetreuung ist ungleich schwieriger geworden.⁴⁵ „

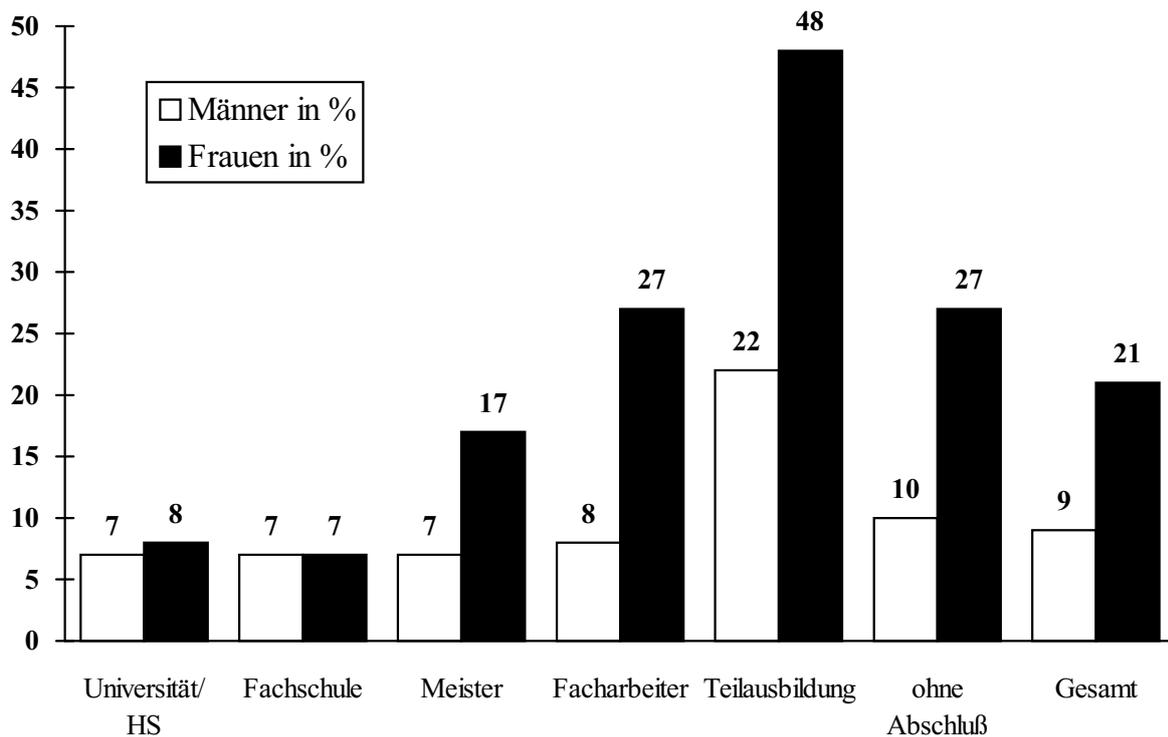
*Abbildung 1: Arbeitslosenquote nach höchstem beruflichen Abschluß in Prozent*⁴⁶:

⁴³ Ebenda, S. 377

⁴⁴ G. Engelbrecht: Einstellung ostdeutscher Frauen zur Berufstätigkeit und deren Realisierungsmöglichkeiten zwei Jahre nach der Wende (unveröff. Manuskript), Nürnberg 1993, zitiert in: Schenk/Schlegel, a.a.O., S. 378

⁴⁵ Schenk/Schlegel, a.a.O., S. 378

⁴⁶ Ebenda



Demgegenüber wurde für 1991/1992 eine weiterhin hohe bis steigende „Erwerbsneigung“ der Frauen in Ostdeutschland festgestellt: „Nur 8 Prozent der aus dem Erwerbssystem ausgeschiedenen Frauen hatten im März/April 1992 nicht die Absicht, in Zukunft wieder eine Erwerbstätigkeit aufzunehmen. 8 Prozent planten eine Wiederaufnahme der Erwerbstätigkeit erst später als nach einem Jahr, - im März/April 1991 waren das noch 18 Prozent. [...] Die starke Erwerbsneigung der Frauen kollidiert (noch) nicht mit ihrer hohen Orientierung auf Kinder und Partnerschaft. Bis heute halten Frauen in den neuen Bundesländern beides (auch zeitgleich) für sich für vereinbar“⁴⁷.

Ausführliche Daten zur Situation in den (neuen) Bundesländern befinden sich außerdem in:

- Meyers Jahresreport 1992 1.7.1991-30.6.1992, Mannheim 1992
- Meyers Jahresreport 1993 1.7.1992-30.6.1993: Mannheim 1993
- Kurz-Scherf, Ingrid/ Winkler, Gunnar: Sozialreport 1994, Berlin 1994

⁴⁷ Ebenda, S. 378/390

Tank Girl.

Die Zähmung einer widerständigen Comicfigur

Analyse des Films »Tank Girl«

Ina Dietzsch

1. Einleitung/ Informationen zum Film

1.1. *Tank Girl - Von der Comicfigur zum Film*

1995 wurde der Film „Tank Girl“ in Hollywood gedreht. Er ist eine Comicadaption. Der Comic, in dessen Handlung Tank Girl die Hauptfigur ist, entstand bereits 1987 in England. Jamie Hewlett und Elen Martin hatten die Figur für ein Fanzine (unabhängiges Szenemagazin) „als durch und durch amoralische Antwort auf die ‘dominanten und dadurch todlangweiligen Comic-Männchen’“(zitiert nach KIEPPE 1995) entworfen. Als ein neues Comicmagazin, „Deadline“, damit warb, Nicht-Druckbares abzdrukken, schickten die beiden Macher ihre Entwürfe zu „Tank Girl“ ein, und „Deadline“ hatte einen neuen Star¹. Die Comic-Figur Tank Girl war die erste Actionheldin in der englischen Comicgeschichte und erfreute sich schnell großer Beliebtheit. Die beiden Erfinder hatten offensichtlich den Nerv der jugendlichen LeserInnen getroffen. Gleichzeitig wurde Tank Girl zum „Konsens-Idol postfeministisch agitierender Musiker und Modemacher, die sich weder um Herkunft und Namen oder gar fehlende Logik der Exzeß-Existenz ihrer Ikone in einer einerseits zeitgenössisch britischen, andererseits futuristisch-apokalyptischen Welt scherten - ‘Tank Girl’ war einfach da“ (KIEPPE 1995) - und zwar vor allem im britischen Untergrund.

Das „Deadline“- Heft wurde in die USA exportiert. Auch dort wurde Tank Girl schnell zu einer Kultfigur. Werbestrategen in den USA, die zu diesem Zeitpunkt für sich erkannt hatten, daß sich in den 90er Jahren ein Produkt, welches ein „böses“ Image hat, besonders gut verkauft, griffen die Comic-Figur mit ihrem Negativimage erfolgreich auf und machten sie zur Schlüsselfigur eines umfangreichen Merchandising-Konzeptes.² 1991 wurde Tank Girl

¹ Der „Deadline“- Gründer Tom Astor fungierte später als ausführender Produzent für den Film „Tank Girl“.

² Das Phänomen „Merchandising“ (Vermarktung auf allen Gebieten) gibt es seit dem Film „Star Wars“ (1978). Es beinhaltet die Vermarktung von Comics, Büchern, Poster, CD’s (bei Verfilmung auch des Soundtracks) bis

erstmalig zur Werbeträgerin für Wrangler Jeans. Im selben Jahr schon zählte die Zeitung „The Face“ sie zu den einflußreichsten Figuren in der Modewelt.

Die Hollywood-Verfilmung ist quasi das Ende dieser Karriere einer widerständigen Comic-Figur, denn die narrative Struktur eines Kinofilms verlangt die Herstellung einer sozial akzeptierten Norm und Ordnung.³ So verwundert es nicht, wenn für die mit 30 bzw. 40 Millionen Dollar budgetierte Großproduktion „Tank Girl“⁴ eine Reihe entschärfender Streichungen und Änderungen vorgenommen wurden, um eine gesetzlich verankerte Altersfreigabe für 16jährige ZuschauerInnen möglich zu machen. Die Figur „Tank Girl“ wurde auf dem Wege vom Comic zum Film gezähmt und entmündigt, beispielsweise indem sie „im Film nicht öffentlich mehr als zweimal ‘fuck’“ sagen durfte (HOFFMAN 1995). Der Film baut auf dem Comic-Image der Figur „Tank Girl“ auf, konnte aber die Erwartungen, die er damit weckt, nicht einlösen. Über die Comic-Figur sollte vor allem jugendliches Publikum angesprochen werden, doch während der Handlung wird Tank Girl domestiziert, und es bleibt von der Widerspenstigkeit und Anarchie der Kultfigur wenig übrig. Daß dies bei den KinobesucherInnen nicht gut angekommen ist, zeigt die folgende Bilanz: Der Film war in den Kinocharts der USA nur zwei Wochen zu finden und spielte nur 4 Millionen Dollar ein, d.h. er brachte nicht einmal die Ausgaben wieder ein. Im Juni 1995 lief er auch in deutschen Kinos mit magerem Erfolg.

Die Machart des Films ist an Musikvideos angelehnt. Sie zeichnet sich durch besonders schnelle Schnitte, grelle Farben, ungewöhnliche und phantasievolle Kulissen, ausgefallene Kostüme und Comicsequenzen aus und ist besonders auf die Sehgewohnheiten MTV-konsumierender Jugendlicher zugeschnitten. Die Filmmusik wurde von der Sängerin Courtney Love zusammengestellt. Es ist ein Kompilationssoundtrack entstanden, der von Rap bis Pop musikalisch nach allen Seiten offen ist. Regie führte Rachel Taladay. Auch bei dieser Wahl hatte man eine jugendkulturelle Zielgruppe im Auge. Rachel Taladay hatte schon bei dem Teenager-Horrorfilm „Freddy’s Dead: The final Nightmare“ Regie geführt.

Lori Petty (bereits zu sehen in „Willy“ und „Gefährliche Brandung“) spielte Tank Girl. Sie war für den Film ausgewählt worden, obwohl sich auch Madonna und Björk für die Rolle beworben hatten. Jet Girl wurde von Naomi Watts gespielt. Der Rapper Ice-T (auch von ihm

zum speziellen Outfit. Comic- und Science-fiction-Verfilmungen lassen sich besonders gut für Merchandising nutzen.

³ Siehe Editorial

ist ein Titel auf dem Soundtrack zu finden) spielte den Ripper T-Saint. Der Pop-Musiker Iggy Pop hatte einen sekundenlangen Gastauftritt.

1.2. Die „Gewalt-Göre“ als „Ikone der Girlie-Bewegung“ (SCHRÖDER 1995)

In den Rezensionen wird Tank Girl häufig in den Zusammenhang mit dem Frauenbild des „Girlie“ gestellt. So beschreibt Heiko Hoffman im „TIP“ Tank Girl als „Aushängeschild der ‘Girlie’-Generation“ (HOFFMAN 1995). In der „Sächsischen Zeitung“ war am 22.6.1995 zu lesen, daß sich aus dem Film „durchaus ein weibliches (Selbst-)Bild herauslesen [lasse], das nicht zufällig dem der ‘Girlies’ entspricht, die zur Zeit die Jugendkultur beherrschen.“ (KLEIN 1995). Schließlich schreibt Christof Bock in der „BZ“ über Tank Girl: „Sie wurde zur Vorreiterin der ‘Girlies’, junger Mädchen, die selbstbewußt durchs Leben gehen, ohne sich mit den Zwängen der Emanzenbewegung zu belasten.“ (BOCK 1995).

Und auch innerhalb unseres Forschungsprojektes steht der Film „Tank Girl“ für die Verkörperung dieses Frauenbildes durch Lori Petty.

Was bedeutet es aber konkret, wenn Tank Girl in diesen Zusammenhang gestellt wird?

Im Bild des „Girlie“, das in der Werbung und in den Medien entworfen wird, kommen verschiedene Bedeutungsebenen zusammen:

- In der Werbung zur Vermarktung von Kleidung kreiert, bezieht es sich vor allem auf das Out-fit junger Mädchen und Frauen - Springerstiefel, kurze T-Shirts und Miniröcke. Nach einer Trendstudie des „SPIEGEL“ wurden 1994 mit diesem Out-fit die folgenden Eigenschaften von „Girlies“ verbunden:

Sie wollen „viel Sex, viel Spaß und keinen verbissenen Männerhaß“⁵, sie „leiden nicht an dem Unterschied der Geschlechter - sie feiern und genießen ihn“, sie leben nach der Devise „mach dich stark, werde reich, hol dir einen Mann ins Bett“. Sie wollen „gleichberechtigt sein, einen Job haben, Geld verdienen“, sich aber auch wie Schlampen benehmen können. „Den Feminismus kennt die Generation von 15- bis 25jährigen nur noch aus der Sozialkundestunde. Ein bißchen verbissen sei Alice Schwarzer, finden sie, und sie nehmen es als selbstverständlich, was ihre Mütter für sie erkämpft haben.“⁶

⁴ Die Quellen widersprechen sich im Bezug auf diese Zahl.

⁵ „Die Bombe von nebenan“ in: „Der Spiegel“ Nr. 47/1994

⁶ Ebenda.

- Wenn von einer „Girlie-Bewegung“ die Rede ist, wird das Bild des „Girlie“ in den Rahmen des sog. „Postfeminismus“ gestellt. Die „Girlies“ werden zu Töchtern der Feministinnen stilisiert. In diesem Zusammenhang vereinen sich im Bild der „Girlies“ ein selbstverständlicher Umgang mit den Erfolgen des Feminismus (z.B. formale Gleichstellung von Männern und Frauen durch die Gesetzgebung) und die Frustration über die nach wie vor nicht aufgehobene patriarchale Struktur der Gesellschaft und das Prinzip männlicher Herrschaft und Dominanz (vgl. auch BOURDIEU 1997).
- Das Frauenbild „Girlie“ repräsentiert grundlegende Veränderungen innerhalb der Geschlechterverhältnisse, die sich mit der formalen Gleichstellung von Männern und Frauen vollzogen haben. In den 90er Jahren ist der allgemeine Konsens darüber, nach welchen Eigenschaften, Fähigkeiten und Tätigkeiten Frauen und Männer zu unterscheiden sind, brüchig geworden. Diese Veränderungen werden als „Unordnung“ innerhalb der gesellschaftlichen Verhältnisse wahrgenommen, da sie die Differenz zwischen „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ grundlegend in Frage zu stellen scheinen. Die Wahrnehmung einer „Unordnung“ der Verhältnisse äußert sich seit Ende der 80er Jahre in einer Krise der „Männlichkeit“. Diese wird begleitet von der Sehnsucht nach dem neuen „Wilden Mann“, wie sie sich schon längere Zeit in den USA und seit Anfang der 90er auch ansatzweise in Deutschland artikuliert (vgl. auch Exkurs).

Das innerhalb einer Vermarktungsstrategie entstandene Image des „Girlie“ vereint ursprünglich weiblich und männlich konnotierte Zuschreibungen (Schönheit/Erotik; Kraft/Gewalt). Es deutet so Verflüssigungen der Grenzen zwischen den Geschlechtern an und repräsentiert die in „Unordnung“ geratenen gesellschaftlichen Verhältnisse. Damit knüpft es als Frauenbild und Identifikationsangebot auf verschiedene Weise an ambivalente Erfahrungen von jungen Frauen und Männern in den 90er Jahren an.

1.3. Fragestellung der Analyse

Die Figur „Tank Girl“ in diesem Zusammenhang zu betrachten, legt somit die Frage nahe, ob bzw. wie im Film die mit dem Frauenbild „Girlie“ angesprochenen Bedeutungsebenen in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Die Wahrnehmung der in Unordnung geratenen gesellschaftlichen Verhältnisse wird in der Filmhandlung aufgegriffen, indem ein Katastrophen-Szenario nach einem Kometeneinschlag entworfen wird. Den Rahmen der Handlung stellt eine Ausnahmesituation

dar, die sich später als eine des Übergangs von einer Gesellschaftsform zu einer anderen herausstellt. Hier wird angedeutet, daß tradierte Zuweisungen bestimmter Tätigkeiten und Eigenschaften zu dem einen oder anderen Geschlecht brüchig geworden sind und prinzipiell neu verhandelt werden können. Dies bildet die dramaturgische Voraussetzung, im Film etwas sichtbar zu machen, das in der Realität in einem eher unbeachteten, fließenden Prozeß abläuft: die Umschrift der Geschlechterdifferenz.⁷

Diese Analyse geht von der These aus, daß während der Filmhandlung eine solche Umschrift der Differenz auf zwei Ebenen vollzogen wird.

- (1) In Form von „gewünschten Bildern“⁸ werden die Phantasien der ZuschauerInnen (z.B. die Gleichheit für Frauen und Männer) in der Fiktion thematisiert. Den weiblichen Helden Rebecca und Jet Girl werden männlich konnotierte Eigenschaften (besonders die Ausübung von Gewalt und das Tragen von Waffen) zugeschrieben. Diese Eigenschaften und Tätigkeiten beginnen ihr Geschlecht zu wechseln, indem sie Frauen zugeschrieben werden. Es entsteht während der Filmhandlung ein Zwischenraum, in dem die Illusion von Gleichheit erzeugt werden kann.
- (2) Entsprechend der Wirkungsweise des narrativen Films steht am Ende wieder eine neue Figuration von Grenzziehungen, die sich in Form einer neuen Ordnung (der Gemeinschaft der Rippers) präsentiert und das Prinzip der Geschlechterdifferenz und -hierarchie nicht in Frage stellt. Diese neue Ordnung basiert auf einer umgeschriebenen „Männlichkeit“, die in diesem Film in Abgrenzung zu „veralteten“ Elementen (verkörpert durch Kesslee und vermittelt durch die weibliche Protagonisten) konstruiert wird. In der Analyse soll gezeigt werden, wie die Umschrift der Geschlechterdifferenz durch eine Umkonstruktion von „Männlichkeit“ vollzogen wird und im Kontext der Verschiebungen anderer elementarer Grenzziehungen sinnlich-anschaulich wird. Die Analyse geht der Frage nach, mit welchen

⁷ Gildemeister/ Wetterer beschreiben den Prozess der Vergeschlechtlichung von Tätigkeiten und Eigenschaften als einen, der sich auf verschiedenen Ebenen vollzieht. „Wir haben es auf einer Ebene mit einer fortwährenden Ausdifferenzierung und Re-Formierung der hierarchischen Struktur des Geschlechterverhältnisses zu tun, mit einem andauernden Prozeß der Re-Konstruktion der Geschlechterhierarchie. Und wir haben es auf einer zweiten Ebene - der Ebene der Legitimationen und der kulturellen Repräsentationen von Weiblichkeit und Männlichkeit - zu tun mit einem beständigen Prozeß der Auslegung, der Um- und Neuformulierung der Geschlechterdifferenz, mit einem Prozeß, den man als kontinuierliche „Umschrift der Differenz“ bezeichnen kann, und der vor allem in den Umbruchsphasen der Vergeschlechtlichung auch durch radikale Brüche und Verwerfungen gekennzeichnet sein kann. (GILDEMEISTER/WETTERER 1992, S. 223)

⁸ Bechdolf spricht von Wunschbildern im doppelten Sinne (erwünschte und gewünschte Bilder), die sich in der Bilderwelt des Kinos wiederfinden müssen, damit die Faszination des Mediums funktioniert (vgl. Bechdolf, 1992, S.11 ff.).

konkreten Eigenschaften und Handlungsoptionen die einzelnen Figuren versehen sind und wie sie so zueinander in Beziehung gesetzt werden, daß am Ende der Handlung eine neue Ordnung mit klaren Grenzziehungen und Identifikationsangeboten für die ZuschauerInnen stehen kann.

2. Rekonstruktion der Filmhandlung

Der Film beginnt mit einem Vorspann, in dem Comicstrips in sehr kurzer Abfolge über die Leinwand rasen, und mit dem Titelsong: „She is just a girl, a girl you want“ wird angedeutet, daß es um die Geschichte eines Mädchen gehen wird. Danach führt eine Stimme in die Zeit der Handlung im Jahre 2033 ein: nach einem Kometeneinschlag hat es elf Jahre nicht geregnet, und die Wasserressourcen gehen zur Neige.⁹ Es ist eine auf einem Tier reitende Person zu sehen. Beide, Mensch und Tier, tragen Schutzmasken. Dann eine Nahaufnahme des maskierten Büffelkopfes, kommentiert von der Stimme: „Das bin ich, die da mit der Maske - nee, die andere mit der Maske.“ So stellt sich Rebecca den Zuschauern vor. Wer sie bereits aus dem Comic kennt, hat keine Mühe, sie auch mit Hilfe dieser wenigen, ausschnitthaften Informationen als Tank Girl zu identifizieren.

Rebecca lebt in einer (illegalen) Kommune zusammen mit Männern und Kindern¹⁰, wobei offensichtlich alle Mitglieder für sich selbst verantwortlich sind. Mit dem Bild der Kommune, die in einer Extremsituation ihr Überleben organisiert, werden aus anderen Science-fiction-Darstellungen bereits vertraute Zukunftsszenarien (z.B. das Motiv der letzten Überlebenden einer Katastrophe) zitiert. Die Kommune knüpft gleichzeitig an etwas an, was den ZuschauerInnen aus der Erfahrung der Gegenwart vorstellbar erscheint - eine Kommune als alternative Lebensform. Die ZuschauerInnen werden dann langsam von den in der Gegenwart noch vorstellbaren Ereignissen in die fiktive, fremde Welt des Jahres 2033 geführt.

Diese stellt sich folgendermaßen dar: Die Knappheit einer der für das menschliche Leben wichtigsten Ressourcen hat zu einer Konzentration der politischen, ökonomischen und militärischen Macht in den Händen einer kleinen Gruppe von Männern geführt, die wiederum von einem Anführer - Kesslee - beherrscht wird. Die Männer von Water & Power verfügen über 95 % der Wasservorräte. Die Rippers, ihre Gegner im Kampf um diese Wasservorräte,

⁹ Territoriale Grenzen, die Einteilung in Länder oder Staaten spielen keine große Rolle mehr - es geht um das Schicksal der Erdbewohner allgemein.

¹⁰ Andere Frauen sind dort nicht zu sehen.

sind eine Mischung aus Mensch und Känguruh - das Ergebnis einer gentechnischen Veränderung an Menschen, die ursprünglich der Herstellung perfekter Soldaten dienen sollte.

Auf die Vorstellung von Rebecca folgt eine Szene, in der Water & Power als eine männerbündische Vereinigung mit harten Spielregeln so dargestellt wird, daß sie zwar machtvoll aber zugleich antiquiert erscheint. Die Rippers werden nur in den Erzählungen von Rebecca und Kesslee vorgestellt, als unmenschliche Kreaturen, die grausam Water & Power-Männer morden.

Die Erzählung handelt also weniger, wie anfangs angekündigt, vom Schicksal einer jungen Frau - oder eines „Girls“, als vielmehr vom bewaffneten Kampf um die Aufteilung der Weltherrschaft unter Männern bzw. männlichen Wesen, in dem sich alte und neue Krieger gegenüberstehen. Die nun folgende Geschichte ist die Abfolge von Kampfhandlungen. Die erste ist ein Überfall auf die Kommune durch Water & Power-Soldaten, bei dem Rebecca in die Hände von Kesslee gerät, der vorhat, sie als Köder im Kampf gegen die Rippers zu benutzen. Zu diesem Zweck schlägt er ihr einen Wettkampf vor. Rebecca lehnt zuerst ab und wird daraufhin gefoltert und erniedrigt. Ihr Widerstand wird durch Folter nicht gebrochen. Sie läßt sich im Gegenteil, trotz der ungleichen Verteilung der Waffen, auf einen Wettkampf mit Kesslee ein. Rebecca und Jet Girl (eine andere Gefangene) fliehen mit einem Panzer und einem Jet und versuchen Sam, ein 10jähriges Mädchen aus der Kommune, aus einem Bordell zu befreien, in dem es gerade dazu gezwungen werden soll, einen Freier zu „bedienen“.

Die Befreiungsaktion von Sam endet wieder in einer Kampfhandlung, die Rebecca stellvertretend gegen eine Frau (Madame, die Bordelldame) führt. Durch das Eingreifen von Water & Power verliert sie diesen Kampf. Sam bleibt in der Gewalt von Kesslee.

Dieser wiederum verliert im Kampf gegen die Rippers seinen Kopf, der mit Hilfe von „kybernetischer Rekonstruktionschirurgie“ holographisch wiederhergestellt wird. Damit wird Kesslee zum Cyborg.

Zur gleichen Zeit beschließt Rebecca, sich mit Kesslees Feinden zu verbünden, ohne sie einschätzen zu können oder einen von ihnen jemals gesehen zu haben. Doch sie hat jetzt ein klares Ziel, eine Sache, für die sie kämpft: die Befreiung von Sam. Sie benutzt das Wissen Kesslees, um die Rippers zu finden. An dieser Stelle sind die Rippers erstmals zu sehen, in einer Inszenierung als eine Gemeinschaft von gleichberechtigten Mitgliedern, die untereinander demokratisch ihre Interessen aushandeln.

Rebecca und Jet Girl dringen in die unterirdische Welt der Rippers ein und müssen, um in die Gemeinschaft aufgenommen zu werden und das Vertrauen der Gruppe zu gewinnen, eine Waffenlieferung an Kesslee in ihre Gewalt bringen. Es wird ein bewaffneter Kampf ausgelöst, den Rebecca und Jet Girl zwar scheinbar gewinnen, was ihnen die Zugehörigkeit zur Gruppe der Rippers sichert - doch sie wurden von Kesslee gelinkt. Das fordert von den Rippers Rache und leitet den Endkampf ein. Dieser wird als Einzelkampf zwischen dem technisch übermächtigen, aber nur noch virtuell vorhandenen Kesslee und Rebecca dargestellt. Gleichzeitig ist es aber auch der Entscheidungskampf zwischen Water & Power und den Rippers, den die Rippers für sich entscheiden. Am Ende der Handlung ist der Weg frei für eine gerechte Verteilung der Wasserressourcen und eine Gesellschaft nach dem Modell der Rippergemeinschaft, in die Rebecca und Jet Girl als neue weibliche Mitglieder aufgenommen werden.

3. Struktur des Films und Figurenensemble

3.1. Handlungsstränge:

Die Handlung der Geschichte, die in diesem Film erzählt wird, lässt sich in drei Handlungsstränge gliedern.

Hauptstrang: Der Wettkampf zwischen Kesslee und Rebecca

Die Spannung wird in diesem Film nicht über eine Liebesgeschichte erzeugt, sondern über die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren Kesslee und Rebecca, die als ein Wettkampf inszeniert ist. In diesem Wettkampf kämpfen beide von Anfang an mit sehr ungleichen Voraussetzungen. Kesslee ist geachtetes Mitglied und gefürchteter Anführer eines Männerbundes. Damit wird er mit verschiedenen Eigenschaften versehen, über die Rebecca nicht verfügt. Kesslee betrachtet den Wettkampf als Wettspiel. Die Veranstaltung von Wettkampfspielen ist historisch betrachtet ein grundlegendes Element von Männergesellschaften und besonders dann, wenn dabei Gewalt ausgeübt wird, sind Wettkampfspiele auch heute noch männlich konnotiert. So besitzt Kesslee bereits über seinen männlichen Körper eine Legitimität als Wettkämpfer. Zu den Traditionen, die mit der Sozialisation im Männerbund weitergegeben werden, gehört darüber hinaus das Wissen über Bedeutung und Regeln von Wettkampfspielen, über das Rebecca nicht verfügt¹¹. Außerdem

¹¹ Wettkampfspiele haben traditionell Stellvertretercharakter z.B. für Krieg, ernste Kampfsituationen bzw. Gerichtsverhandlungen (vgl. auch HUIZINGA 1991).

steht Kesslee nach den für unsere Kultur geltenden Vorstellungen als Mitglied des Männerbundes symbolisch für Waffentragen und in letzter Konsequenz für das Töten, im Gegensatz zu Rebecca, die mit ihrem weiblichen Körper symbolisch für die Erschaffung und den Schutz des Lebens steht .

Rebecca kämpft in diesem Wettkampf ausschließlich mit der „angeborenen Sucht, der [die] erste sein zu wollen“ (HUIZINGA 1991, S.115) und mit der Illusion, ihn gewinnen zu können. Die kulturellen Hintergründe des männlichen Wettspiels sind ihr fremd. Damit die Illusion aber aufrechterhalten werden kann, bemächtigt sich Rebecca eines Panzers von Water & Power. Sie überschätzt die Tatsache, daß sie diesen Panzer erbeuten konnte und verkennt ihre Position als kulturell „Nicht-Waffentragende“. Sie kann sich aufgrund ihres Geschlechts diese Waffe nicht zu eigen machen, wie Männer das tun können, um Stärke und Macht zu erlangen. Denn die Tatsache, daß eine Frau diese Waffe besitzt und handhaben kann, wertet die Waffe an sich ab. Veranschaulicht wird diese Abwertung durch die Tatsache, daß es sich um eine längst veraltete, konventionelle Waffe der alten Krieger (Water & Power) handelt, die dem Vergleich zu den gentechnisch erzeugten Waffen der neuen Krieger (weitere Erläuterungen im Abschnitt über die Rippers) nicht standhalten kann.

Rebecca weiß außerdem nicht, daß ihr Wissen über die „Spielregeln“ in der Männergesellschaft bereits überholt und veraltet ist und daß Kesslee nach den Regeln der Gegenwart spielt, die ihn nicht mehr zu ehrenhaftem Verhalten zwingen. Denn Kesslee ist nicht nur der antiquierte Krieger, als der er vorerst (besonders in der ersten Szene) erscheint. Im Film lebt er in der Zukunft und ist auch an die politischen „Spielregeln“ der Gegenwart angepaßt, die Huizinga so beschreibt: „Die verhängnisvolle Entwicklung technischer und politischer Möglichkeiten, die mit einer tiefgehenden moralischen Entwurzelung Hand in Hand gingen, hat in jüngster Zeit die mühsam erworbene Konstruktion des Kriegsrechts, in dem der Gegner als gleichwertige Partei anerkannt wird und daher auf ehrenvolle und ehrliche Behandlung Anspruch hat, fast in jeder Hinsicht außer Kraft gesetzt, sogar schon im bewaffneten Frieden.“ (HUIZINGA1991, S.113).

Das heißt, Kesslee muß Rebecca, die als Frau ohnehin eine ungewöhnliche Gegenspielerin ist, nicht als gleichwertige Partei anerkennen, um gegen sie zu kämpfen / mit ihr zu spielen.

Als Alleinkämpferin ist sie aus diesen Gründen von vornherein unterlegen. Dennoch hält die Filmhandlung bis zum Ende die Illusion aufrecht, daß Rebecca den Wettkampf gewinnen könnte. Sie bezwingt ihren Gegenspieler in einem Einzelkampf. Geht man jedoch mit

Huizinga davon aus, daß „der persönliche Zweikampf (...) als Orakel dienen [kann], das ein Vorspiel für den Ausgang des Kampfes ist“ (HUIZINGA 1991, S.104), dann kämpft Rebecca stellvertretend für die Rippers (die eigentlichen, männlichen, bewaffneten Gegenspieler von Water & Power). Ihr Sieg schaltet die alten Krieger aus und ist die Ankündigung eines Sieges der Rippergemeinschaft über die traditionelle patriarchale Gesellschaft mit diktatorischen Zügen, die Kesslee repräsentiert.

Nebenstränge

Rebecca und Sam

Rebecca hat eine besondere Beziehung zu einem Mädchen ihrer Kommune - Sam. Sie lehrt Sam, sich gegen männliche Gewalt zu verteidigen und gibt damit ihre Lebenserfahrung weiter.

Sam wird im Laufe der Handlung symbolisch vom schutzbedürftigen Mädchen zur Frau. Rebecca versucht mehrmals, Sam aus den Fängen von Water & Power zu befreien. In einem Bordell soll diese zur Prostitution gezwungen werden. Sam setzt das von Rebecca erlernte Wissen zu ihrer Verteidigung ein und verletzt dabei ihren Freier körperlich. Damit verliert Sam ihre Unschuld als Kind und kann als (kastrierende und somit gefährliche) Frau nach den alten Regeln männlicher Herrschaft mit Folter bestraft werden (HUIZINGA 1991; S.113 f.).

Die Figur von Sam dient der Inszenierung von Rebecca. Anhand dieses Erzählstranges wird die Vererbung von „weiblichem Wissen“ und eines weiblichen „Schicksals“ an die nächste Generation dargestellt. Zwischen den beiden wird eine Beziehung konstruiert, die einem Mutter-Tochter-Verhältnis ähnlich ist. Diese Beziehung ist aber von biologischer Mutterschaft entkoppelt. Damit wird ermöglicht, Rebecca männlich konnotierte Eigenschaften zuzuschreiben, ohne die Verbindung Frau - Mütterlichkeit vollständig aufzuheben.

Rebecca und Jet Girl

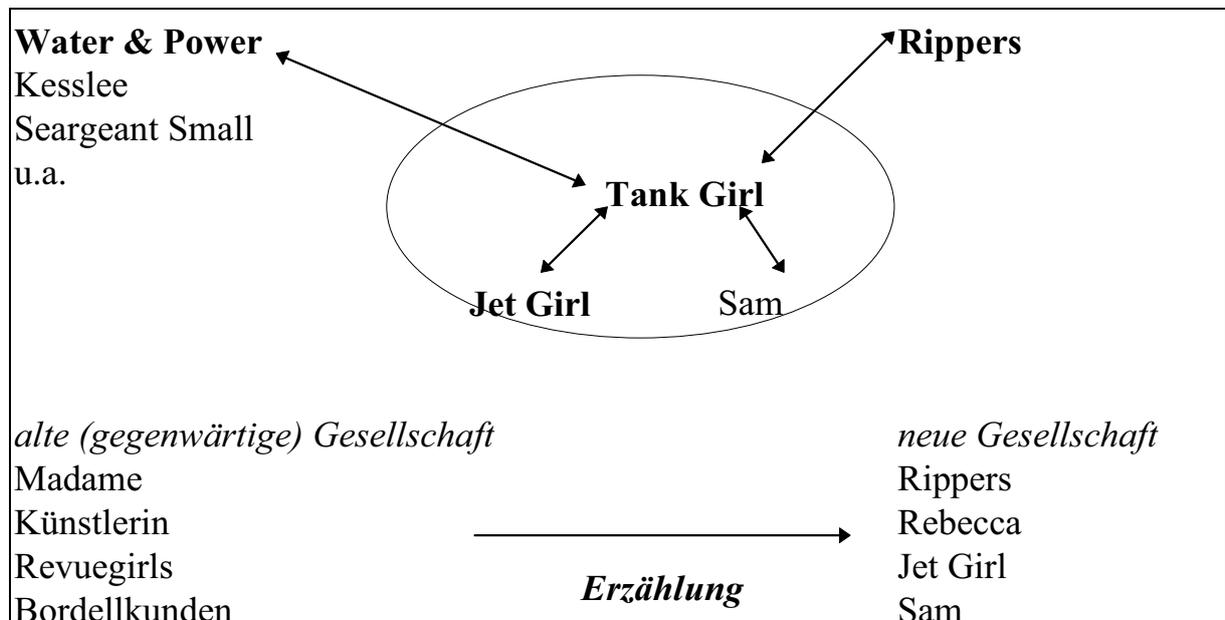
Ein weiterer Erzählstrang ist die Beziehung zwischen Rebecca und Jet Girl. Es ist eine Beziehung zwischen zwei ganz ungleichen Frauen, die verschiedene Frauenbilder verkörpern, aber im Film etwas gemeinsam haben, was sie bis zum Ende der Handlung verbindet: sie wurden als Gefangene von Water & Power-Männern beherrscht und gedemütigt, und sie wollen dem ein Ende machen. Beide Frauen werden im Verlauf der Handlung ihrer Widerspenstigkeit beraubt. In der zukünftigen Gesellschaft der Rippers weicht die brutale

Beherrschung durch Water & Power-Männer einer selbstgewählten Unterordnung unter ein gesellschaftliches Regelsystem, das dennoch von Männern beherrscht wird - von neuen Männern.

Jet Girl ist als gemäßigte Version von Rebecca so angelegt, daß die Zuschauerinnen, wenn sie sich mit Jet Girl identifizieren, eine Perspektive einnehmen können, aus der sie die Abenteuer von Rebecca erleben, ohne sich mit der ständig Grenzen überschreitenden Figur direkt identifizieren zu müssen. Indem sich die beiden Frauen am Ende des Films angleichen, wird aber auch die Identifikation mit Rebecca möglich.

3.2. Personen/Gruppenensemble

Die einzelnen Personen und Personengruppen lassen sich in der folgenden Konstellation systematisch anordnen:



Water & Power

Water & Power ist eine Mischung aus Wirtschaftsunternehmen und militärischer Vereinigung, die mit ihren an Diktatur erinnernden Zügen symbolisch für traditionelle, Entwicklung lähmende bzw. gefährdende, unzeitgemäße Erscheinungen der Gegenwart steht. In der „Glasscherbenszene“ werden die Spielregeln und Machtverhältnisse dieser Organisation besonders deutlich. Der Anführer Kesslee regiert in absoluter Einzelherrschaft und mit willkürlicher Verfügungsgewalt über die anderen (männlichen) Mitglieder. Er befiehlt je nach Laune und persönlichem Interesse. In dieser Szene wird ein Ritualmord zelebriert. Die Nichterfüllung einer Pflicht bzw. eines Befehls durch ein Mitglied führt dazu, daß ihm das Recht zu leben (und damit Wasser zu verbrauchen) entzogen wird. Damit erhält dieser Mord zwar eine Legitimation innerhalb der Männervereinigung, gleichzeitig wird aber gerade an diesem Beispiel gezeigt, daß nur noch die Angst vor der willkürlichen Gewalt des Anführers die Vereinigung zusammenhält. Indem Kesslee als Figur in diesen Zusammenhang gestellt wird, werden ihm die Züge eines Diktators zugeschrieben. Doch er wird nicht nur auf dieses Männerbild festgelegt. Mit Kesslee und Water & Power werden Männerbilder in der ganzen Breite ihrer historischen Entwicklung aufgerufen, vom archaischen Krieger über den Priester bis zum gegenwärtigen Hard-Line-Politiker. In seiner Person kommen alle Elemente traditioneller Männlichkeitskonstruktionen zusammen, die für die neue Gesellschaft nicht mehr zeitgemäß sind. Als traditionell und veraltet klassifiziert wird, was sich mit Assoziationen wie: Diktatur/ Hierarchie/ Eroberung/ blutiger Krieg/ Maßlosigkeit/ unrechtmäßige Aneignung von Ressourcen/ Unmenschlichkeit/ Technikmißbrauch verbindet.

*Die Rippers*¹²

Die Rippers dagegen repräsentieren eine neue „Männlichkeit“ und symbolisieren damit die zukunftssträchtigen Elemente der bürgerlichen Gesellschaft. Diese zukunftssträchtige Gesellschaft wird hier gedacht als eine Gemeinschaft von individualisierten (männlichen) Personen mit unterschiedlichen Interessen, die von den Gefahren eines Umschlagens in die Diktatur befreit ist. Das demokratische Prinzip ist die Basis dieser Gesellschaft. Alles scheint hier verhandelbar, aber auch alles legitimierbar, wenn es nur ein mehrheitliches

¹² Es sei an dieser Stelle auf die beiden Übersetzungsmöglichkeiten und die damit verbundene Bedeutungsvielfalt von „ripper“ hingewiesen: (1) blutrünstiger Mörder und (2) Prachtkerl, Prachtexemplar (LANGENSCHIEDTS HANDWÖRTERBUCH ENGLISCH-DEUTSCH. Berlin/München/Wien/Zürich/New York 1997 11.Aufl.)

Einverständnis gibt¹³. Im Gegensatz zur Organisationsstruktur von Water & Power, die aus Oberhaupt und Untergebenen besteht und klar hierarchisch ist, setzt sich die Gruppe der Rippers aus unterschiedlichen Charakteren zusammen, die scheinbar gleichberechtigt nebeneinanderstehen.

T-Saint

Er war vorher Polizist, d.h. in ein System eingebunden, in dem Disziplin, Autorität und Gehorsam eine bedeutende Rolle spielen. Damit verkörpert er auf der einen Seite Kontinuität zur traditionellen „Männlichkeit“. Andererseits hat er sich mit seinem Dienst als Polizist der Erhaltung einer demokratischen Ordnung verpflichtet und ist damit der „guten“ Seite zuzuordnen. Er steht symbolisch für das Prinzip von Recht und Ordnung in der neuen Gesellschaft.

Der Intellektuelle

Er ist Künstler (Poet und Musiker), und seine Brille und Kleidung weisen ihn als einen Intellektuellen aus. Er steht für das kulturelle Niveau und die Intellektualität der demokratischen Gesellschaft.

Ted Smith - Gebäudereiniger

Ted Smith war „Normalbürger“. Er hat sich redlich und mit ehrlicher Arbeit sein Geld verdient und er hält sich an die Regeln der Kirche. Smith ist es, der die Gemeinschaft nach einem großen Festessen zum Beten auffordert. Er steht für das Prinzip der protestantischen Arbeitsethik.

Booga

Booga ist lieb und anhänglich, aber naiv und hat Schwierigkeiten, sich auszudrücken. Früher war er ein Hund. Damit lässt sich der englische Begriff des „underdog“ assoziieren. Booga wird als ein Gewinner in der neuen Gesellschaft inszeniert. In der alten Gesellschaft ohne Perspektive, findet er einen gleichberechtigten Platz in der neuen Gemeinschaft (Mitspracherecht), obwohl er keine eigene Leistung dazu beitragen kann. Er repräsentiert

¹³ Sie besitzen alle eine individuelle Vorgeschichte, die in ihre neue Identität als Mitglieder der Ripper-Gemeinschaft eingegangen ist

das Prinzip der Menschlichkeit und der sozialen Gerechtigkeit in der zukünftigen Gesellschaft.

Jonny Prophet

Er ist der geistige und auch physische Vater der Rippergemeinschaft. Durch seine Nichtanwesenheit wird der Geist der Ripper-Gesellschaft repräsentiert. Mit dieser Vaterfigur wird aber auch, unter anderem Vorzeichen, an die Struktur der patriarchalen Gesellschaft von Water & Power angeschlossen. Jonny Prophet ist im Freudschen Sinne der abwesende und doch anwesende Vater in einer Gesellschaft, deren (männliche) Mitglieder über die Bande der Brüderlichkeit miteinander verbunden sind.¹⁴

Zur Gemeinschaft der Rippers gibt es Zulassungsbeschränkungen. Nur wer bestimmte Bedingungen erfüllt, wird zugelassen. Diese Bedingungen sind an einen bestimmten Zivilisationsgrad - an ein bestimmtes Maß inkorporierter oder angeeigneter Kultur gebunden. Jedes ihrer Mitglieder leistet im Film einmal einen „Kulturbeitrag“: ein Musikstück, ein Gedicht - selbst Booga, der mit Gebäck und Keksen die englische Teekultur zitiert. Mit der Inszenierung der Rippers werden nicht nur ideale Vorstellungen von „Männlichkeit“, sondern auch Idealvorstellungen von *Menschsein* konstruiert, die nicht mehr auf den menschlichen Körper bezogen sind (die Rippers sind aufgrund ihres Körpers nicht als Menschen zu erkennen), sondern auf *Menschlichkeit*.

Mit der Darstellung der Rippers werden folgende Assoziationen nahegelegt: Demokratie/ Heterogenität/ Multikulturalität/ Toleranz/ Kultur im zivilisationstheoretischen Sinn/ Egalität/ Gewalt zur Verteidigung, sauberer und gerechter Krieg / Solidarität/ Gentechnologie, die damit als Zuschreibungen für die neue „Männlichkeit“ identifizierbar werden.

Doch es sind in der Inszenierung der Ripper-Gemeinschaft auch Kontinuitäten zum traditionellen Männerbund angelegt. In einer Szene werden zeremonielle Handlungen ausgeführt, die an Rituale der australischen Aboriginies erinnern. Damit wird eine Verbindung zu einer Gesellschaft hergestellt, deren gesamte Organisationsstruktur auf der Grundlage

¹⁴ Carole Pateman schreibt 1988, daß die demokratische Gesellschaft in der Gegenwart nach wie vor eine patriarchale Struktur aufweist, da sie auf dem Prinzip der Brüderlichkeit beruht. Denn die Vorstellung einer brüderlichen Gemeinschaft schließt die Vorstellung vom abwesenden Vater ein (vgl. PATEMAN 1988).

totemistischer Kultbünde beruht, aus denen Frauen ausgeschlossen bleiben (vgl. LOMMEL 1990, S. 305)¹⁵.

In der Filmhandlung werden die beiden Varianten von „Männlichkeit“ als Kriegsparteien (in Form von alten und neuen Krieger¹⁶) gegenübergestellt. Symbolisch wird damit eine Auseinandersetzung um die grundlegenden Werte der bürgerlichen Gesellschaft geführt, vor allem indem die legitimen Motive für die Ausübung von Gewalt (in einer Spanne von Willkür über Spiel bis Verteidigung) als Norm diskutiert werden. Dies geschieht über die Körper der weiblichen Protagonisten. Indem ihnen solche traditionell männlich konnotierten Tätigkeiten und Eigenschaften wie willkürliche Gewaltanwendung (Spaß am Töten) und körperliche Kraft zugeschrieben werden, werden diese abgewertet und für die Konstruktion einer neuen „Männlichkeit“ untauglich. Sie erscheinen damit als veraltet bzw. für eine neue Gesellschaft nicht zeitgemäß.

Tank Girl (Rebecca)

Rebecca wird in der Eingangsszene (siehe 2.) als maskierte Person vorgestellt, die vor allem mit dem Überleben beschäftigt ist. Ihre Stimme, ihr Körper und die Beziehung zu ihrem Freund machen sie erst als Frau erkennbar. Ihre Handlungen und einige ihrer Körperhaltungen ließen sie eher als Mann erscheinen. Zu Beginn verkörpert Rebecca die Unordnung zwischen den Geschlechtern, indem sie sowohl männliche als auch weibliche Eigenschaften besitzt. Sie wird als eine Person dargestellt, die für sich selbst sorgen kann und sich nimmt, was sie braucht und was sie will. Hier wird ihr Verhalten noch von den aufmüpfigen Elementen des Girlie-Bildes dominiert: Männer ins Bett kriegen, sich wie eine Schlampe benehmen, den Unterschied der Geschlechter feiern und genießen.

¹⁵ Die Aboriginies im Norden Australiens erwarten mit Furcht die Ankunft eines Frauenbundes. Diese Furcht drückt sich im folgenden Mythos aus: „Wenn dieser Bund den Norden erreicht haben würde, würden die Männerbünde aufgelöst werden und verfallen. Alle Herrschaft würde dann von Frauen ausgeübt werden. Die Männer würden nur einmal im Jahr - dies bei einer besonderen Zeremonie - mit den Frauen schlafen dürfen. Bei dieser Zeremonie müßten die Männer in einer Reihe am Boden sitzen. Die Frauen würden vor ihnen tanzen und sich jeweils einen Mann aussuchen. Sie würden darauf achten, die traditionellen Heiratsgesetze zu durchbrechen. (...) Die Frauenbünde, die bei ihren Zeremonien Krankheiten verbreiten würden, schienen ein Zeichen für das nahende Weltende zu sein. Es hieß, vor diesem Ende werde alles ‘umgekehrt’, das heißt, die Frauen würden die Männer beherrschen.“ (LOMMEL 1990, S. 310)

¹⁶ Pateman betont, daß die Figur des bewaffneten Kriegers auch in der Zivilgesellschaft mit der Figur des „civil individual“ verbunden bleibt, da das Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft im Notfall auch mit der Waffe die demokratische Ordnung verteidigen können muß.

Mit ihrer Sexualität und Gewalttätigkeit verkörpert sie aber gleichzeitig einen ungehemmten Egoismus, der mit seinen anarchistischen Zügen den Rahmen einer demokratischen Gesellschaft sprengen würde und damit zur Gefahr werden kann.

Im Laufe des Films wird Rebecca eine „eindeutige“ und damit berechenbare Sexualität zugeschrieben, die im Handlungsverlauf in den Vordergrund rückt. Ihre Anarchie verwandelt sich in eine reizvolle, ausschließlich sexuelle Widerspenstigkeit, und ihre Gewaltbereitschaft wird auf ein „vernünftiges“ Ziel gerichtet - Sam zu befreien.

Mit der Aufnahme in die Ripper-Gemeinschaft wird Rebecca wieder eine klare Position innerhalb der Gesellschaft zugewiesen und die Gefahr, die von ihrer Anarchie ausging, gebannt. Sie wird zwar in die neue Gesellschaft aufgenommen, bleibt aber wieder über das Prinzip des Nicht-Habens aus dem „brüderlichen Männerbund“ ausgeschlossen¹⁷. Nicht-Haben bezieht sich hierbei auf Wissen, Kultur und die körperlichen Fähigkeiten der (männlichen) Känguruhs. Die Regeln und Gebräuche der neuen Männergesellschaft sind ihr unbekannt (z.B. die an die Kultur der Aboriginies angelehnten Rituale). Selbst die männlichen Körper der Rippers sind ihr fremd.

Das verantwortungslose Girlie wird in der Geschichte zur verantwortungsvollen Frau gemacht, die sich den demokratischen Prinzipien freiwillig unterordnet. Dabei wird deutlich, daß die Spielräume von Girlies begrenzt sind und daß dieses Frauenbild auch Frauen disziplinierende Elemente enthält.

Jet Girl

Als Rebecca ihr das erste Mal begegnet, ist Jet Girl ebenso wie diese Gefangene bei Water & Power. Doch sie verrichtet im Gegensatz zu Rebecca die qualifizierte Arbeit eines Ingenieurs und sie hat sich mit ihrer Situation/ ihrer kräftemäßigen Unterlegenheit abgefunden. Nur gegen die sexuelle Gewalt von Sergeant Small begehrt sie auf. Hier wird bereits angedeutet, daß sie potentiell eine Partnerin für Rebecca ist.

¹⁷ Carole Pateman beschreibt als Grundproblem der modernen Gesellschaft, daß sie zwar auf der Forderung nach Freiheit für alle beruht, durch die „fraternale“ (also auf Brüderlichkeit begründete) Struktur der bürgerlichen Gesellschaft aber Frauen aus dieser Forderung ausgeschlossen werden. Mit der Frauenbewegung wurden die Forderungen nach den bürgerlichen Rechten für Frauen artikuliert und in den westlichen Industrieländern auch weitestgehend formal (über das Recht auf „citizenship“) erfüllt. Solange „citizenship“ symbolisch an das Tragen von Waffen und somit an den männlichen Körper gebunden ist, bleiben Frauen auf ihren Platz als Mütter verwiesen, die Söhne und damit „Brüder“ gebären. Somit sind Frauen formal in die Gemeinschaft unter Brüdern aufgenommen, bleiben aber symbolisch und kulturell weiter ausgeschlossen. Das äußert sich u.a. in ihrer Position

Jet Girl ist inszeniert als eine Frau, die zwar in „männliche“ Bereiche (technische Qualifikation) eingedrungen ist, dort aber nichts in Frage stellt, sondern sich an die „männlichen“ Normen angepaßt hat (was auch an ihrem Aussehen am Anfang deutlich wird). Zu Beginn des Films steht sie dem anarchistischen Girlie gegenüber, im Laufe der Handlung nähern sich beide an. Jet Girl erweitert mit der Hilfe von Rebecca ihr Repertoire, ihre eigenen Interessen durchzusetzen. Mit der Aufnahme in die Ripper-Gemeinschaft ordnet aber auch sie sich dem Prinzip der demokratischen Herrschaft und den neuen männlichen Wesen unter.

Durch die Annäherung der beiden Frauenfiguren erscheinen Rebecca und Jet Girl am Ende als zwei mögliche Varianten einer zur „Männlichkeit“ der Rippers komplementären „Weiblichkeit“.

4. Exkurs: Die „Feminisierung der Gesellschaft“ und die Sehnsucht nach dem Unterschied

In einem Exkurs zu gesellschaftlichen Entwicklungen der 90er Jahre in den USA soll gezeigt werden,

- *an welche Erfahrungen unter den sozialen Bedingungen der Gegenwart (in den USA und z.T. in den westlichen Industriegesellschaften) der Film mit der Konstruktion einer neuen „Männlichkeit“ anknüpfen kann;*
- *welche Frauen- und Männerbilder im öffentlichen Diskurs der 90er Jahre eine Rolle spielen;*
- *welche Bedürfnisse und Ängste der Menschen dabei aufgegriffen werden.*

Margaret Mead schrieb im Jahre 1962 „Männlichkeit (...) ist nicht absolut definiert; sie muß behauptet und täglich neu erworben werden; und zum Wesen dieser Definition gehört es, daß Frauen in allen Spielen, die beide Geschlechter spielen, besiegt werden müssen.“ (MEAD zitiert nach FALUDI 1993, S.106). Dieses Statement hat an Aktualität nichts eingebüßt. Für die Analyse dieses Films stellt sich davon ausgehend die Frage, welche Bedingungen es konkret sind, unter denen sich „Männlichkeit“ Anfang der 90er Jahren behaupten muß?

Dieser Exkurs gliedert sich in zwei Teile. Im ersten soll auf politische und wirtschaftliche Bedingungen der 90er Jahre (besonders in den USA, weil der Film dort entstand) eingegangen werden, die für die Fragestellung der Analyse bedeutsam sind. Im zweiten Teil

innerhalb bewaffneter Streitkräfte. „It is true that women are now included as members of the armed forces but they are still excluded from combat units, which exemplify fraternities in action“ (Pateman 1988, S. 120/121).

soll gezeigt werden, wie sich diese Bedingungen in Frauen- und Männerbildern widerspiegeln.

TEIL I

Die politische Landschaft der USA wurde seit Anfang der 90er Jahre besonders durch den Regierungswechsel von Bush zu Clinton beeinflusst. Bush hinterließ dem neuen Regierungspräsidenten ein Rekordhaushaltsdefizit und chaotische wirtschaftliche und politische Zustände¹⁸. Alle Hoffnungen richteten sich vor und nach der Wahl von 1992 auf den neuen, für einen US-Präsidenten relativ jungen Mann - Bill Clinton. Einen Mann, dessen Regierungskonzept vor allem beinhaltete, die Lasten der Rezession sozial gerechter zu verteilen und dessen Hauptanliegen eine Gesundheitsreform war, die für jeden US-Bürger die Möglichkeit einer Krankenversicherung bereitstellen sollte.

Mit dem neuen Mann kamen auch deutlich mehr Frauen in Regierungspositionen¹⁹ und eine First Lady, von der eine ihrer engsten Mitarbeiterinnen sagte: „Sie imponierte allen gewaltig und man konnte förmlich sehen, wie in der ganzen Stadt die Warnlampen angingen. Die Gegner der Reform (Hillary Clinton wurde mit der Durchführung der Gesundheitsreform betraut) sagten, wenn sie derartig beliebt und eindrucksvoll bleibt, können wird diese Sache nicht mehr stoppen“²⁰.

Frauen errangen nach langer Zeit wieder politische Siege: die Verabschiedung eines Gesetzes, das Eltern für die Versorgung eines Babys oder eines älteren Familienmitgliedes einen viermonatigen unbezahlten Urlaub mit Arbeitsplatzgarantie sichert (Family Leave Act), die Verdopplung des Budgets zur Erforschung von Frauenkrankheiten, ein Gesetz zur Gewalt gegen Frauen usw. (WOLF 1993, S.63).

¹⁸ „Im Juni 1992 scheiterte der Versuch, mittels eines in der Verfassung verankerten Zwangs zum Haushaltsausgleich Disziplin in das amerikan. Haushaltsgebaren zu bringen.“ (Stichwort USA. In: MEYERS JAHRESREPORT 1992).

„Bei den schwersten Rassenunruhen seit den 60er Jahren kamen im kaliforn. Los Angeles 44 Menschen ums Leben.“ (ebenda).

¹⁹ „Im neuen Kongreß sind Frauen und ethn. Minderheiten so stark wie nie zuvor in der amerikan. Geschichte vertreten. Als erste Schwarze zog die Demokratin Carol Moseley Braun in den Senat ein. Erster Indianer im Senat wurde der Demokrat Ben Nighthorse Campbell, ein Cheyenne. Der neuen Regierungsmannschaft gehören mehrere Frauen sowie Vertreter der schwarzen und der hispanoamerikan. Minderheiten an. (...) Laura Tyson wurde Leiterin eines neugeschaffenen Nat. Wirtschaftsrates. Erstmals wurde mit Janet Reno eine Frau Justizministerin. Zwei andere Kandidatinnen für das Amt waren gescheitert, weil sie in ihren Privathaushalten illegale Einwanderinnen beschäftigt hatten.“ (Stichwort USA. In: MEYERS JAHRESREPORT 1993).

²⁰ zitiert nach PUSCH 1996, S. 32

Eine besondere Rolle spielt innerhalb dieser politischen Veränderungen die Bedeutung von Militär im Allgemeinen und der US-Army im Besonderen.

- *Außenpolitisch betrieben die USA bereits seit der Bush-Ära verstärkte Abrüstung (Abzug von Kurzstreckenraketen aus Europa und Asien) und verzichteten z.T. auf die Produktion neuer Waffensysteme. Allein in Deutschland sollten 1993 68 Militäreinrichtungen geräumt und an Deutschland zurückgegeben werden. Gleichzeitig engagierten sich die USA in internationalen Konflikten²¹ nach wie vor mit dem Selbstverständnis einer Weltpolizei (Irak/Kuwait; Kuba; Serbien) und blieben der Staat mit den umfangreichsten Waffengeschäften.²²*
- *Bis zum Ende des Kalten Krieges hatte die Existenz von Diktaturen die Anwendung von Gewalt zum Schutz der Demokratie legitimiert. Mit dem Wegfall starker militärischer Gegner verfügten militärische Unternehmen nun über Überschüßpotentiale in der Waffenproduktion, aber auch im wissenschaftlichen Know-how. Der technologische Fortschritt blieb weiterhin mit solchen militärischen Unternehmen wie der NASA verbunden, und die demokratischen Staaten sind auch heute noch die zahlungseifrigsten Kunden für Waffen, Waffensysteme und Know-how zu ihrer Herstellung. Aber, und das hat sich grundlegend verändert, die Anwendung bzw. bereits die Tests von neuen Waffen und Waffensystemen müssen in der Öffentlichkeit neu legitimiert werden. Unter allen diesen Bedingungen geriet die US-Army unter erhöhten Legitimationsdruck, der u.a. dazu führte, das man Waffensysteme für den „sauberen Krieg“ zu entwerfen begann. Diese Entwicklung findet ihren Höhepunkt in den gegenwärtigen Bestrebungen, den „Infanteristen des 21. Jahrhunderts“ in Form eines „vercyberten Soldaten“ zu entwickeln (RANDOW 1996)²³.*
- *Wie in fast allen Bereichen von Erwerbsarbeit sind auch in der US-Army Frauen zu finden. Sie werden genauso wie ihre männlichen Kollegen für den Dienst an der Waffe ausgebildet, blieben bisher aber im wesentlichen von Kampfhandlungen ausgeschlossen.*

²¹ Stichwort USA. In: MEYERS JAHRESREPORT 1992, S. 146

²² 1995 geht mit dem Machtzuwachs der Republikaner im Senat auch der Verteidigungshaushalt wieder in die Höhe (vgl. Stichwort USA, HARENBERG LÄNDERLEXIKON '94/95).

²³ „Die Pläne aus den USA lesen sich zuweilen wie Science-fiction, und deshalb könnte der Eindruck entstehen, daß sie auf Konflikte mit technisch avancierten Staaten zielen. Moderne Kampftechnik ist indessen nur noch in sinkendem Maße Exklusivbesitz hochtechnisierter Länder. (...) Kriege mit Schwellenländern oder Ländern aus der dritten Welt, in denen die andere Seite über anspruchsvolle Kommunikations- und Kampftechnik verfügt, nicht zuletzt für sie wird in Natick der 'Soldat als System' entwickelt.“ (RANDOW 1996).

Mit dem Machtantritt von Clinton gab es einige Veränderungen, die den Frauen in der Armee zu mehr Gleichberechtigung verhelfen. So wurde ihnen z.B. das Recht, Kampfflugzeuge zu fliegen²⁴, zugesprochen und der erste weibliche Befehlshaber einer Kampfstaffel der Luftwaffe berufen (WOLF 1993, S. 65). Damit wird nun auch die Vorstellung, Frauen und Männer unterschieden sich durch ihre Gewaltbereitschaft, demontiert.

Frauen haben sich nicht nur die männlichen Räume angeeignet, sie sind auch dabei, das Gewaltmonopol der Männer zu brechen und damit die Grundlage des Männerbundes in Frage zu stellen. Völger und Welck konstatierten in diesem Zusammenhang schon 1990, „daß in den westlichen Industriegesellschaften Männerbünde gegenwärtig an einem Wendepunkt angelangt zu sein scheinen: In diesen Gesellschaften nehmen immer mehr Männerbünde, freiwillig oder durch Gerichtsentscheide gezwungen, auch Frauen in ihre Reihen auf“.²⁵ Damit wird der Ausschluß von Frauen aus der Gewaltausübung aufgehoben und der Zusammenhang von Gewalt und „Männlichkeit“ brüchig.

Diese Entwicklungen führen jedoch nicht dazu, daß sich die Geschlechterdifferenz auflösen beginnt. Die Zweigeschlechtlichkeit hat „an Selbstverständlichkeit (...) nicht verloren, und dafür scheint es auch kaum Anlaß zu geben, schließlich begegnen uns Menschen im Alltag (...) fortwährend und ausschließlich als Frauen und Männer, Mädchen und Jungen.“ (GILDEMEISTER/ WETTERER 1995, S. 201). Aufgrund der gesellschaftlichen Veränderungen sind neue Frauen- und Männerbilder entstanden, die diese Verschiebungen in den Geschlechterverhältnissen widerspiegeln und zur Umschrift der Geschlechterdifferenz beitragen.

²⁴ „Diese Entscheidung war ein wichtiger Erfolg für die Gleichberechtigung von Frauen in der Armee. Wieviel sich in den letzten zwei Jahren geändert hat, wird noch augenfälliger, wenn man diese Entscheidung mit der im Sommer 1991, also noch vor Anita Hill geführten Diskussion um Frauen in der Armee vergleicht. Damals vertraten die Militärs noch die Meinung, Frauen sollten nicht an Kriegsschauplätzen eingesetzt werden.“ (WOLF 1993, S. 65).

²⁵ So gaben beispielsweise die Rotarier 1989 die Ausgrenzung von Frauen auf (VÖLGER/v.WELCK 1990, S. XXII).

Teil II

Mit der Frauenbewegung waren Bilder der „radikalen Feministin“ und das des „empfindsamen Mannes“ in Abgrenzung zu traditionellen Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ entstanden.

Das Bild der radikalen Feministin hat heute mehrere Facetten. Zum einen verbinden sich mit diesem Bild Vorstellungen eines bewußten Frau-Seins, gekoppelt mit dem Anspruch, mit allen Mitteln Chancengleichheit (im Sinne von Nachholen) gegenüber Männern einzufordern. Diese Seite des Bildes spielt vor allem eine Rolle, wenn sich Frauen selbst als (mehr oder weniger radikale) Feministinnen verstehen. Gleichzeitig werden mit diesem Frauenbild aber auch Vorstellungen von weiblicher Homosexualität, der schlechten Mutter und der „schwanzabschneidenden Emanze“ angesprochen. Dies gilt vor allem für die Fremdzuschreibungen. Spätestens seit Anfang der Neunziger verbindet sich mit dem Bild der Feministin zusätzlich die Dimension des Alters, indem von einem Veralten des Feminismus (Postfeminismus) die Rede ist. Die Kosten, mit denen die Frauen der zweiten Frauenbewegung das Nachholen bezahlt haben - sei es mit Doppelbelastung oder Doppelleistung im Beruf, haben nach 20 Jahren auch Spuren auf ihren Körpern hinterlassen. So impliziert das Bild der Feministin zusätzlich eine Vorstellung von verbrauchten weiblichen Körpern jenseits der gängigen Schönheitsideale. Damit wird dieses Bild zum Auslaufmodell eines Identifikationsangebotes für Frauen und zum Warnbild für junge Mädchen.

Mit einer neuen Frauengeneration, deren Angehörige allgemein als die Töchter der Feministinnen bezeichnet werden, kommt eine neue (gemäßigte und zugleich individualisierte) Variante der Feministin auf - das Girlie. Bei seiner Entstehung laufen verschiedene Entwicklungen zusammen: der Generationswechsel in der Frauenbewegung, die Entdeckung der Jugendlichen als kaufkräftige Konsumenten durch Marketingstrategen und das, was Faludi einen backlash (Gegenschlag gegen Erfolge der Frauenbewegung) nennt - die „Verpuppung“ von Frauen (FALUDI 1993, S.100)²⁶. So entsteht ein neues Frauenbild, was wirklich vor allem den Töchtern von Feministinnen als Identifikationsangebot dienen kann,

²⁶ „Hinter der Metapher der Verpuppung verbirgt sich (...) ein rachsüchtiger Subtext, denn sie leistet einem Rückzug aus dem Erwachsensein genau zu dem Zeitpunkt Vorschub, wo der größte Teil der weiblichen Bevölkerung das mittlere Alter erreicht. Die Jugend der Frau wird genau dann auf ein Podest gehoben, wenn die Frauen dieses Podest am wenigsten besteigen können; die Verpuppung zwingt die Frauen, wieder kleine Mädchen zu werden, und dieses aussichtslose Unterfangen wird dann erbarmungslos verhöhnt“ (FALUDI 1993, S.100).

da es sie vor den Fehlern und Kosten ihrer Mütter zu bewahren scheint, wenn sie sich dem erwachsenen Frau-Sein entziehen können. Die Kleidungsindustrie und die Medien liefern mit multimedial unterstütztem Merchandising das entsprechende Out-fit, was die Mädchen und jungen Frauen unter Umständen sogar davor bewahrt, Girlie sein zu müssen - es reicht so auszusehen. Dennoch steht es auch in Kontinuität zum Bild der Feministin, da die Ansprüche des Girlie auf die errungenen Erfolge der Müttergeneration aufbauen.

Die 70er Jahre haben auch ein neues Männerbild hervorgebracht - den „empfindsamen Mann“. Dieses Bild entstand wohl in den USA vor dem Hintergrund, daß es laut Faludi „fast während der ganzen 70er Jahre (...) bezüglich einer neuen Rollenverteilung kaum Divergenzen zwischen Männern und Frauen gegeben [hat] und Themen wie der Gleichberechtigungsartikel (...) bei Männern sogar auf etwas mehr Unterstützung gestoßen [war] als bei den Frauen“ (FALUDI 1993, S. 104). Als wichtigster Ausdruck von „Männlichkeit“ blieb dabei nur, ein guter Ernährer der Familie zu sein.

In den 80er Jahren dagegen ließ nicht nur das Interesse der Männer an feministischen Anliegen nach. Mit der Rezession und weitreichenden Veränderungen innerhalb der Geschlechterverhältnisse entstand auch eine Männlichkeitskrise, die bis heute anhält²⁷.

Vor allem für die Männer der unteren Mittelschicht wurde es immer schwieriger, nur „ein guter Ernährer der Familie zu sein“. Inzwischen trugen die meisten Frauen zum Haushaltseinkommen bei, unterhielten die Familie vollständig oder waren gar ökonomisch unabhängig geworden. Unter diesen Bedingungen reichte es immer weniger aus, „Männlichkeit“ ausschließlich über die Ernährerrolle zu definieren. Die Männer konnten ökonomisch nicht mehr an ihre Väter anschließen, und Ängste vor einer Feminisierung der Gesellschaft ließen eine Sehnsucht nach einer (alten) neuen „Männlichkeit“ laut werden. „Führende Abtreibungsgegner wie Randall Terry scharten mit ihrem Wunschbild eines Christus, der ein strammer ‘Soldat’ und kein weibisches ‘Schaf’ gewesen sei, Tausende von Männern um sich“ (FALUDI 1993, S.109). Robert Bly, der sich für Frauenbewegung und Friedensbewegung jahrelang engagiert hatte, organisiert heute Selbsterfahrungskurse, in denen Männer ihre weiblichen Verhaltensweisen ablegen und ihre wahre männliche Identität finden sollen (vgl. KRUMBEIN 1995, S.11/12). „Feministinnen hätten das Pentagon ‘komplett unter Kontrolle’, beschwerte sich ein Brigadegeneral - obwohl Frauen (von

²⁷ Diese und die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die weiße amerikanische Mittelschicht.

Feministinnen ganz zu schweigen) am Dienst mit der Waffe zu kaum 10% beteiligt und größtenteils auf die untersten Ränge verbannt sind.“ (FALUDI 1993, S.110).

Untersuchungsergebnisse der Men's Studies untermauern z.T. diese Krise der „Männlichkeit“. So spricht der Pädagoge Bullinger beispielsweise vom „unabgegrenzten Mann“²⁸.

Darf man einem „SPIEGEL“-Artikel von 1992 mit dem Titel „Wutgeheul aus Männerseelen“ glauben, so konstatierte auch die Zürcher Weltwoche die „postfeministische Identitätskrise des europäischen Mannes“. Die Reihe der Beispiele ließe sich fortsetzen.

Und wenn ein US-amerikanischer Verleger in diesem Zusammenhang äußerte, daß zu befürchten sei, daß sich „die Struktur in den Morast der Androgynität“ (zitiert nach FALUDI 1993, S. 109) auflöst, dann wird deutlich, welche Ängste mit den Verschiebungen innerhalb der Geschlechterverhältnisse verbunden sind - die vor einer Auflösung der Grenze zwischen „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“, die als eine der wenigen noch verlässlichen Grenzen zur Orientierung in einer pluralisierten Gesellschaft erscheint²⁹. An diese Ängste knüpft der Film an und normalisiert gleichzeitig die Auflösung weniger fundamentaler Grenzziehungen, die im folgenden genauer beschrieben werden.

5. Grenzverschiebungen und -befestigungen

Der Science-fiction-Film eignet sich besonders dafür, den Bezug zu den Erfahrungen und Wünschen der ZuschauerInnen über die konkrete körperliche Darstellung von Grenzen und Grenzüberschreitungen herzustellen. In einem in die Zukunft verlagerten Zeitraum und dem damit verbundenen Verfremdungseffekt können über Körper und Technikinstallationen zum einen Grenzen angesprochen werden, die für die Zuschauer zu überschreiten wünschenswert wären, zum anderen auch Ängste vor der Auflösung aller orientierenden Grenzen.

Donna Haraway hat in ihrem „Manifest für Cyborgs“ bereits in der zweiten Hälfte der 80er Jahre gezeigt, daß sich in der gegenwärtigen Gesellschaft Grenzen verflüssigen, ohne daß dies in das Bewußtsein der einzelnen Individuen gelangt. Ihrem Konzept zufolge, das sie

²⁸ „[Diese Männer sind] gegenüber Weiblichem entweder diffus oder gar nicht abgegrenzt. Sie sind oft sehr bemüht, den Erwartungen von Frauen zu entsprechen. Gleichzeitig haben sie keinen oder nur einen beschränkten Zugang zu ihren aggressiven Tendenzen. Sie neigen dazu, weibliche Eigenschaften, Fähigkeiten und Wertorientierungen zu idealisieren und bewerten Männlichkeit pointiert negativ.“ (zit. nach KRUMBEIN 1995, S. 11).

²⁹ In der Regel wird die Auflösung definitiver Grenzen zwischen Männern und Frauen mit der Unfähigkeit einer Gesellschaft, sich zu reproduzieren, gleichgesetzt. Es ist, so könnte man sagen, die Todesangst einer Gesellschaft.

entwickelt hat, um die Konstruktionsprozesse dieser Grenzziehungen analysieren zu können, handelt es sich dabei vor allem um die Grenzen zwischen Tier - Mensch - Maschine, Physischem und Nichtphysischem und Realität und Simulation, deren Verflüssigungen wir deshalb nicht wahrnehmen, weil diese Grenzen uns als Grundlage dienen, unsere Wahrnehmung von Wirklichkeit zu strukturieren und zu ordnen.

Haraway thematisierte auch die Ängste, die mit der Vorstellung verbunden werden, daß sich unser Koordinatensystem, in dem wir die Welt um uns herum wahrnehmen, auflöst. Sie plädiert dafür, diese Ängste in einen produktiven Umgang mit den sich vollziehenden Veränderungen zu verwandeln. Dies führt dieser Film andeutungsweise, aber nicht konsequent vor. Deshalb soll an dieser Stelle der Frage nachgegangen werden, welche der von Haraway beobachteten Verflüssigungen von Grenzen im Film und damit auch in der Vorstellung der ZuschauerInnen zugelassen und normalisiert werden und welche nicht.

5.1. Organismus - Maschine

„Die Maschinen des späten 20. Jahrhunderts haben die Differenz von natürlich und künstlich, Körper und Geist, selbstgelenkter und außengesteuerter Entwicklung sowie viele andere Unterscheidungen, die Organismen und Maschinen zu trennen vermochten, höchst zweideutig werden lassen.“ (HARAWAY 1995, S. 37).

Die bekannteste Darstellung einer Verbindung zwischen Organismus und Maschine ist der Cyborg - *kybernetisches System* in einem *Organismus*. Dabei wird künstliche Intelligenz mit der perfekten Konstruktion des menschlichen Körpers verbunden. Kesslee wird im Laufe der Handlung zu einem solchen Cyborg. Er erhält durch modernste Chirurgie ein neues geistiges Zentrum in seinem Körper. Dieser Vorgang ist so in die Filmhandlung eingebunden, daß daraus ableitbar wird: Um seine Gegner im Krieg um die Wasserressourcen bekämpfen zu können, muß Kesslee als Krieger dem Stand des 21. Jahrhunderts angepaßt werden. Dies ist aufgrund seiner veralteten Werte und Handlungen und seiner Verbundenheit zur traditionellen männerbündischen Vereinigung nur möglich, indem der „alte“ Geist aus seinem Körper gelöscht wird. Damit wird Kesslee symbolisch von alten traditionellen Bindungen befreit, die ihn in einem solchen Kampf behindern würden. Sein männlicher Körper dagegen bleibt nach wie vor funktional, auch wenn die Schlagkraft seines Armes verstärkt werden muß. Damit wird jedoch nur eine Korrektur vorgenommen, um seinem alternden Körper kontinuierliche Stärke zu erhalten. Solche Dinge sind uns bereits heute in anderer Form vertraut (Prothesen, künstliche Gelenke usw.). Doch genau in dieser Simulation einer ewigen Jugend von Körper und Geist ist auch die Gefahr angelegt. „Die Allgegenwart und Unsichtbarkeit dieser Cyborgs,

dieser sunshine belt Maschinen, sind der Grund ihres tödlichen Potentials. Sie sind politisch genauso schwer zu erkennen wie materiell.“ (HARAWAY 1995, S. 39).

Indem die Figur des Kesslee, die insgesamt negativ inszeniert ist, mit diesen Bedeutungen verknüpft wird, wird eine Verflüssigung der Grenzen zwischen Mensch und Maschine als Gefahr dargestellt, die es zu bannen gilt. Kesslee steht für die Gefahr des Mißbrauchs technischer Möglichkeiten und für das Risiko, das damit verbunden ist. Mit seinem endgültigen Tod, der durch einen Menschen vollzogen wurde, bleibt der Mensch symbolisch Sieger im Wettlauf mit der Technik. Über diesen Sieg wird im Film vermittelt, daß die Technik, wenn sie schon nicht mehr kontrollierbar ist, im Ernstfall doch besiegt bleibt.

Damit werden alltägliche Ängste der ZuschauerInnen, die in einer modernen Risikogesellschaft (BECK 1986) leben, befriedet. Es sind vor allem Ängste vor dem Kontrollverlust des Menschen über die Technik und vor falschen Risikokalkulationen, die sich z.B. in Umweltkatastrophen äußern. In der öffentlichen Diskussion nehmen diese Ängste seit dem Reaktorunfall in Tschernobyl einen breiten Raum ein.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang, daß die Extremsituation, in der die Filmhandlung spielt, nicht auf eine von Menschen verursachte Katastrophe zurückgeht, sondern auf einen Kometeneinschlag. Damit wird eine klare Unterscheidung zwischen von Menschen verantworteten Risiken und höherer Gewalt getroffen, die es ermöglicht, andere Technikentwicklungen positiver zu deuten. Während die Risiken, die durch Computertechnologien entstehen, im Film als bedrohende Gefahr bezwungen werden, wird das Leben mit Gentechnologien in der Handlung normalisiert.

5.2. Mensch - Tier

„In der wissenschaftlichen Kultur der USA am Ende des 20. Jahrhunderts ist die Grenze zwischen Tier und Mensch gründlich durchbrochen. Die letzten Brückenköpfe unserer Einzigartigkeit sind korrumpiert worden, sofern sie sich nicht in Vergnügungsparks verwandelt haben: Sprache, Werkzeuggebrauch, Sozialverhalten, Geist, nichts ist mehr übrig, das die Trennungslinie zwischen Mensch und Tier überzeugend festzulegen vermag - und viele sind auch nicht mehr von der Notwendigkeit einer solchen Trennungslinie überzeugt.“ (HARAWAY 1995, S. 36).

Die Rippers sind ein gentechnisches Produkt und verkörpern eine Verbindung zwischen Mensch und Tier. Um die Funktionstüchtigkeit des menschlichen Körpers zu erhöhen (nicht, wie bei Kesslee nur zu erhalten), werden Menschen mit Eigenschaften versehen, die bei

Tieren perfekter ausgeprägt sind. Auch hinter dieser Kreation steht die Vision des perfekten Menschen - des perfekten Kriegers, der lautlos, ohne Waffen und ohne Blutvergießen morden kann. Doch die Technologie, die hierfür benutzt wird, erscheint uns noch immer gewöhnungsbedürftig. Wie schwer wir uns vorstellen können, mit gentechnischen Produkten zu leben, zeigt schon allein die deutsche Wortschöpfung „genmanipuliert“ und die Diskussion um Gesetze zur Kennzeichnungspflicht von Lebensmitteln in den letzten Monaten in den Medien.

In der Filmhandlung werden die menschlich-nichtmenschlichen Kreaturen von (anfangs unsichtbaren) Monstern zu Menschen, indem ihnen ein höherer Zivilisationsgrad zugeschrieben wird, als Kesslee und seinen Verbündeten. Die „Kreaturen“ erwerben durch die Aneignung von kulturellen Traditionen den Zugang zur menschlichen Gesellschaft und nicht allein durch ihre physische Existenz oder durch die Tatsache, daß sie über Bewußtsein verfügen. Zusätzlich werden die „Känguruh-Menschen“ mit der Religion der Aboriginies in einen Zusammenhang gestellt. Die Abstammungsmythen der Aboriginies beruhen auf der Vorstellung, daß aus der Urzeit eine „Verwandtschaft bestimmter Tiere und Pflanzen mit bestimmten Menschengruppen“ (LOMMEL 1990, S. 305) besteht (Totemismus).

Durch ihren Sieg am Ende der Filmhandlung erscheinen die Rippers als positive, zukunftssträchtige Wesen. Die Mutation - denn sie sind trotz allem die Folge eines Unfalls - wird damit nicht als Gegenschlag der Natur (im Sinne einer Umweltkatastrophe) dargestellt, sondern der menschliche Körper wird als sicheres Identifikationsmerkmal für Menschsein in Frage gestellt. Das heißt, die Verflüssigung der Grenzen zwischen Mensch und Tier wird positiv gedeutet und durch die Verbindung mit den Aboriginies in eine Tradition gestellt. Indem die Rippers siegreich aus dem Kampf gegen die Partei des Cyborgs hervorgehen, werden gleichzeitig medizinischer Fortschritt und Gentechnologie gegenüber kybernetischen Verfahren und traditionellen Technikverfahren als die vermeintlich saubereren und ungefährlicheren Varianten herausgestellt.

5.3. „Männlichkeit“ - „Weiblichkeit“

Der Film greift in der Gegenwart zu beobachtende Verschiebungen im Geschlechterverhältnis und die damit verbundenen Ängste um die Differenz auf. Seine narrative Struktur erlaubt es, in der Fiktion Handlungsspielräume zu eröffnen, Grenzen aufzulösen, Ordnungskriterien außer Kraft zu setzen, soweit es die kulturell geprägten Vorstellungsmöglichkeiten und Phantasien der ZuschauerInnen erlauben. Andererseits erzwingt genau diese Struktur aber am

Ende der Filmhandlung auch die Wiederherstellung der Ordnung und damit der Geschlechterdifferenz.

Den weiblichen Protagonisten werden verschiedene traditionell männlich konnotierten Eigenschaften wie Mut, Intelligenz, Cleverness, Ehrenhaftigkeit, Risikobereitschaft, Spaß am Nervenkitzel, spontane Gewaltbereitschaft, die Handhabung schwerer Waffen und einer sexistische Sprache zugeschrieben. Einige davon - alle die, die auch die Figur von Kesslee charakterisieren - werden auf diese Weise „feminisiert“, abgewertet und über ihren Zusammenhang mit den weiblichen Körpern von der neuen „Männlichkeit“ als das Andere abgegrenzt. So sind beispielsweise Werte wie Ehre und Treue für die Rippers nicht verbindlich, da sie prinzipiell dem Kontext entsprechend verhandelbar sind. Die Rippers spielen nicht in einem Wettkampf, sie setzen ihre Kraft nur im Ernstfall zur Verteidigung der Interessen der Gemeinschaft ein, und sie benutzen keine Waffen im traditionellen Verständnis. Ihre wichtigste Eigenschaft ist Schöpfertum, nicht die Zerstörungslust. Damit wird ihnen ein besonders hoher Zivilisationsgrad zugeschrieben, der es ihnen beispielsweise auch verbietet, in unserem Verständnis frauenfeindlich zu handeln und eine sexistische Sprache zu benutzen.

Andere Eigenschaften, wie z.B. Mut, Intelligenz und die Bereitschaft, für eine Sache sein Leben zu riskieren, die Tank Girl und Jet Girl im Laufe der Handlung zugeschrieben werden, werden mit der Aufnahme der beiden Frauen in die Ripper-Gemeinschaft wieder demontiert. Nachdem die beiden Frauen ihre Loyalität gegenüber der Gemeinschaft bewiesen haben, bleiben sie auf ihre Sexualität reduziert. Sie werden als eindeutig weiblich klassifiziert und von den männlichen Mitgliedern der Gemeinschaft unterschieden.

Sinnlich-anschaulich wird die Abgrenzung der neuen „Männlichkeit“ von der durch Rebecca und Jet Girl verkörperten „Weiblichkeit“ auf verschiedene Art und Weise:

- Die Rippers sind eindeutig männliche Wesen.
- Sie unterscheiden sich durch ihre gentechnisch veränderten Körper als Menschen von Rebecca, Jet Girl und Sam. Sie verfügen mit diesen Körpern über Fähigkeiten, die die anderen nicht besitzen.
- Mit den den Frauen unbekanntem Ritualen werden sie wieder als die „männlichen“ Kulturträger zu den Frauen abgegrenzt.

- Der geistige Vater Jonny Prophet hat den Rippers Grundlagen der menschlichen Zivilisation vermittelt. Die weibliche Figuren haben im Film keinen Kontakt zu ihm und er bleibt ihnen bis zu seinem Tod fremd. Er kann also weder ihr geistiger Vater sein noch werden.

In dieser Art der Inszenierung wird deutlich, daß den Frauen als weiblichem Pendant zu den neuen Männern wieder (durch Nicht-Haben) ein bestimmter Platz in der zukünftigen Gesellschaft zugewiesen wird und sie sich weiter von ihnen unterscheiden werden.

Vermittelt wird die Zuordnung von männlich - weiblich auch über die Rolle Rebeccas im Wettkampf mit Kesslee. Obwohl Rebecca als Gegenspielerin zu Kesslee inszeniert ist (eine Rolle, die sonst nur für Männer vorgesehen ist), hat sie in diesem Wettkampf genau die Position inne, die Bourdieu für Frauen innerhalb von „Machtspielen“ beschreibt. Eine Distanz und „eine emotionale, solidarische Verbundenheit mit dem Spieler [in diesem Falle mit den Rippers], die keine wirkliche intellektuelle und affektive Beteiligung am Spiel impliziert und die aus ihnen [den Frauen] oft bedingungslose, aber mit der Realität des Spiels und seiner Einschätzung wenig vertraute Anhänger macht.“ (BOURDIEU 1997, S.196 f.)

„Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ wird also während der Filmhandlung so mit neuen Bedeutungen verknüpft, daß die Differenz gewahrt bleibt.

6. Verkörperungen

Im letzten Abschnitt der Analyse soll am Beispiel von drei Szenen gezeigt werden, wie Rebeccas „Weiblichkeit“ im Vergleich zu Madame als eine neue und im Vergleich zur neu konstruierten „Männlichkeit“ der Rippers zugleich als veraltet inszeniert ist.

6.1. Rebecca als Girlie

Tanzszene im Bordell

Der Szene geht voraus, daß Rebecca sich in der virtuellen Garderobe aus den angebotenen Möglichkeiten ein individuelles Styling kreiert hat.

Die eigentliche Szene beginnt damit, daß Rebecca in den Raum schreit: „So jetzt schmeißt mal alle schön Eure Waffen weg.“ Dann zieht sie Madame auf die Bühne und zwingt sie, „Let’s do it“ von Cole Porter zu singen. Jet Girl steht bewaffnet auf der anderen Seite von Madame. Sam fordert das Publikum auf, mitzusingen. Der gequälte, erzwungene Gesang von Madame geht in eine Show über, in der Rebecca singt, die Revuegirls tanzen und das gesamte Bordellpublikum mitsingt und mittantzt. Madame sitzt mit einem Pflaster auf dem Mund in einer Ecke. Die Tanzszene wird jäh unterbrochen durch eine Granate von Water & Power, die auf die Bühne geworfen wird.

Die Szene zeigt einen Kampf unter Frauen, der mit den Mitteln von Frauen ausgetragen wird und in dem Rebecca Madame ablöst, aber nicht besiegt. Symbolisch wird damit ein gültiges Frauenbild durch ein anderes abgelöst. Wie geschieht das über die Körper der beiden Frauen und ihre Inszenierung?

Die beiden Frauen werden in einer Show auf einer Bühne nebeneinandergestellt. Madame ist genauso gekleidet, wie alle ihre Tänzerinnen. Der Schnitt ihres schwarzen Kleides entspricht dem der weißen Kleider aller anderen Frauen in diesem Bordell. Die andere Farbe und der Federbesatz ihres Kleides, sowie das Medaillon erheben sie aber zur Herrscherin über die anderen Frauen, die in der Masse als unmündige, uniforme Statistinnen erscheinen. Madame ist unbewaffnet. Ihr steht ein ganzes Heer von Wachen zur Verfügung, das ihr jedoch zu diesem Zeitpunkt bereits nicht mehr gehorcht.

Ihr Kleid, ihre dicke Schminke und die Frisur wirken wie eine Maske, unter der sie leidet. Ihr enges Kleid und ihre Stöckelschuhe hindern sie, sich frei zu bewegen und lassen ihre Bewegungen steif und wie nach einem Drehbuch ausgeführt erscheinen. Sie wirkt so, als trüge sie all dies, um den Konventionen, denen sie als Frau unterliegt, zu genügen und um sich zu schützen. Unter dieser Maske ist sie, wie Rebecca später zeigt, sehr verletzlich.

Mit ihrem Körper wird eine, zu der von Kesslee verkörperten „Männlichkeit“ komplementäre „Weiblichkeit“ inszeniert. Dieser wird mit Rebecca eine neue „Weiblichkeit“ gegenübergestellt. Rebecca hat sich selbst gestylt und frei aus einer großen Palette von Angeboten ein phantasievolles Out-fit gewählt, zu dem auch eine Pistole gehört. Und ganz offensichtlich hat sie das mit Spaß getan. Auch sie trägt, wie Madame, ein schwarzes, sehr tief ausgeschnittenes Kleid. Doch dieses Kleid ist sehr kurz und läßt ihr Bewegungsfreiheit. An

einer Stelle ist es am Saum bis zur Hüfte hochgezogen und mit Sicherheitsnadeln festgemacht, um den Blick auf silberne Hotpants freizugeben. Rebecca gibt ihre weiblichen Reize frei, aber die Sicherheitsnadel zeigt gleichzeitig an, daß sie sich jederzeit wieder verhüllen kann, wenn sie sich nicht den begehrlischen Blicken aussetzen will. Madame dagegen scheint durch ihre Kleidung, besonders durch ihr Dekolleté gezwungen, ihren Körper den Blicken preiszugeben - es ist ihr „Beruf“, sich aufreizend zu geben.

Die beiden Frauen sind in dieser Szene Gegenspielerinnen. Rebecca verfügt von vornherein über die besseren Ausgangsbedingungen für den Kampf, den die beiden austragen. Zum einen hat sie eine moralische Rechtfertigung für ihren Angriff - Sams Befreiung. Zum zweiten ist sie jünger, freier und unverletzlicher. Und sie weiß, an welcher Stelle Frauen wie Madame verletzbar sind: wenn man sie demaskiert, ihr Alter den Blicken anderer preisgibt und ihnen mit der Maske alles nimmt, was ihre „Weiblichkeit“ ausmacht. Das versucht Rebecca, indem sie droht, Madame das Make up abzukratzen und ihr die Haare abzuschneiden. Außerdem zwingt sie Madame, ein Lied zu singen, das an die „Leichtlebigkeit“ der 20er Jahre und an das dominierende Frauenbild dieser Zeit - „Die neue Frau“ - erinnert³⁰. Mit haßerfülltem, verzerrtem Gesicht kommt Madame diesem Zwang nach, um ihre Maske zu schützen. Damit wird aber auch ihre Unterwürfigkeit entlarvt, die soweit geht, einen männlichen Sänger mit einer Männerstimme zu imitieren. Madame ist in ihrer Rolle festgeschrieben und kann keine Individualität entfalten.

Ganz anders Rebecca. Mit Leidenschaft und erotischer Frauenstimme nimmt sie den Gesang auf und bewegt sich in lockeren Bewegungen, an denen sie Spaß hat. Zu ihrer Show gehört die freiwillige, erotische Präsentation ihres Körpers. Mit ihrer Leichtigkeit steckt sie auch das Publikum an. Erst hatten sich Einzelne nur gezwungen auf das Kommando von Sam hin bewegt und mitgesungen. Doch langsam geht die Szene in eine Show aller über. Das Publikum hat sich für Rebecca entschieden, mit gleichbleibender Routine nehmen alle ihre Tätigkeiten, die durch den Zwischenfall unterbrochen worden waren, wieder auf. Alles geht wieder in geordneten Bahnen, alles bleibt wie es war. Nur Rebecca hat Madame in ihrer Rolle als Chefanimeurin abgelöst. Damit wird symbolisch eine unzeitgemäße „Weiblichkeit“, durch eine individualisiertere Form ersetzt.

³⁰ Siehe zum Frauenbild in den 20er Jahren auch die Analyse zum Film „Die große Liebe“ im Heft 1/1997 der „Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung“.

6.2. Die Inszenierung von Rebecca als Gegenspieler(in) zu Kesslee

Szene: Die erste Begegnung Kesslee - Rebecca

Kesslee betritt den Raum, er geht unter einem Wasserfall hindurch, der in diesem Moment aufhört, zu fließen. Rebecca wird von Water & Power- Soldaten in Kesslees Welt geführt und zu Boden geworfen. Ihre Hände sind auf dem Rücken gefesselt. Nachdem Kesslee erfahren hat, wieviele seiner Soldaten sie getötet hat, bietet er ihr an, für ihn zu arbeiten. Rebecca lehnt ab.

In dieser Szene werden Rebecca und Kesslee als Gegner in dem oben beschriebenen Wettkampf inszeniert, der nach den Regeln des Männerbundes ausgetragen wird (vgl. auch 3.1.). Mit dem Angebot, sie habe „die Ehre“ für Kesslee zu arbeiten, wird die Illusion erzeugt, Rebecca habe durch das Töten - also ihre Gewaltbereitschaft - das Recht erworben, Mitglied des Männerbundes zu werden. Die Inszenierung der beiden Figuren in dieser Szene macht aber gleichzeitig deutlich, wie ungleich die Voraussetzungen sind, unter denen sie gegeneinander antreten.

Kesslees Auftritt unter dem Wasserfall zeigt ihn gottgleich als Herrn über den Raum und über das Wasser. Dann wird Rebeccas Perspektive eingeblendet und Kesslee erscheint über ihr. Auch hier werden Assoziationen mit dem Gottvater nahegelegt. Kesslees Auftritt in dieser Szene ist mystisch. Er ist wie ein Priester gekleidet: mit schwarzem Anzug und weißer Halsbinde. Im Dialog mit Rebecca spricht er vom geheimnisvollen 8. Tag, der zwischen Sonntag und Montag liegt und zitiert aus der Bibel, was über dem Tor zur Hölle geschrieben steht: „Gebt sie auf Eure Hoffnung, Ihr, die Ihr hier eingetreten seid!“ In dieser Inszenierung ist er der Vater der christlichen Gemeinschaft, deren Werte als traditionsreich und zugleich veraltet dargestellt werden. Die Machtdemonstration, die Kesslee beabsichtigt, nimmt Rebecca nicht wahr. Zum einen unterschätzt sie ihn damit als Gegner. Zum anderen wird durch sie als Repräsentantin der neuen Ordnung, der sie am Ende der Handlung angehört, angedeutet, daß die Ordnung, die Kesslee vertritt nicht mehr zeitgemäß ist.

In dieser Situation ist Rebecca ihm jedoch schutzlos ausgeliefert, was auch durch ihre Kleidung sichtbar wird. Sie trägt einen Latzrock über kurzen Hosen. Der Latz von ihrem Rock ist auf der linken Seite abgerissen und legt damit eine Hälfte ihres roten BHs frei. Dieses Stück Stoff ist einerseits Teil eines erotischen Dessous, andererseits wird damit auch extreme Verletzlichkeit angedeutet, indem durch die Farbe Assoziationen mit Blut und einem

verletzten Herzen nahegelegt werden. Außerdem trägt Rebecca noch die Strümpfe, welche sie sich selbst für ein erotisches Spiel mit ihrem Freund zerschnitten hatte. Im Kontext dieser Szene wirken sie eher wie durch eine Vergewaltigung zerrissen. Hier ist Rebecca unfreiwillig entblößt, und durch ihre gefesselten Hände ist ihr jede Möglichkeit genommen, ihre Brust zu bedecken.

Doch es wird noch eine andere Seite von Rebecca sichtbar. Ihre Erotik ist mit einer kindlichen Aufmüpfigkeit verknüpft, die an Pippi Langstrumpf erinnert. Auch diese Verbindung wird über ihren Körper hergestellt. Rebecca trägt Zöpfe, zu groß wirkende Stiefel und um den Hals eine Kette aus Liebesperlen.

Von diesem Körper gehen Erotik und Gewalt gleichermaßen aus. Denn die Kindlichkeit, die ihr Körper ausstrahlt, wird mit Stärke, Kraft und Skrupellosigkeit verbunden. Rebecca hat einige von Kesslees Männern getötet, was ihr zweifellos für eine Frau untypische Kraft abgefordert hat. Und sie besitzt Stolz. In ihrer aussichtslosen Lage hebt sie unter körperlicher Anstrengung ihren Kopf, um erhobenen Hauptes mit Kesslee sprechen zu können. Sie ist nicht, wie Madame, gleich demaskiert, wenn man ihren Körper entblößt hat. Die Verknüpfung von Sexualität und Gewalt fordert Kesslee heraus und qualifiziert Rebecca als seine Gegenspielerin. Alles an ihr, was etwas Überbordendes signalisiert, ist für Kesslee Reiz und Gefahr zugleich und leitet seinen Untergang ein. Dieser „Weiblichkeit“, die hier von Rebecca verkörpert wird, ist er nicht mehr gewachsen.

6.3. Rebecca und Jet Girl als potentielle weibliche Mitglieder der Ripper-Gemeinschaft

Szene: Lachgasverhör

Rebecca und Jet Girl wurden mit Gas betäubt und gegen ihren Willen in den „Versammlungsraum“ der Rippers gebracht, wo über ihr weiteres Schicksal abgestimmt werden soll. Einige der Rippers sind dafür, die Frauen zu töten, da von ihnen Gefahr ausgehe. Sie werden verdächtigt, Spioninnen von Water & Power zu sein. Eine Abstimmung darüber, ob die beiden Frauen getötet werden sollen, geht unentschieden aus. Die Szene endet daraufhin mit dem Kommentar von T-Saint, daß die Gemeinschaft ein jämmerlicher Haufen sei.

Die erste Perspektive, in der die Rippers von Rebecca und Jet Girl wahrgenommen werden, ist die gleiche, in der Rebecca Kesslee das erste Mal sah. Von unten sehen beide die Köpfe der unbekanntenen Wesen über sich. Rebecca und Jet Girl sind in der gleichen Position

wie Rebecca damals - von männlichen Wesen wehrlos gemacht, die über ihr weiteres Leben entscheiden. Doch es gibt Unterschiede in der Inszenierung, die genau die beiden Varianten von „Männlichkeit“ voneinander abgrenzen. Den Raum beherrscht nicht ein Mann, sondern mehrere Männer, die den Eindringlingen unterschiedlich wohlgesonnen sind. Das läßt vorerst den Ausgang der Situation offen. Die Wahrnehmung der Frauen in der Perspektive von unten ist verzerrt, getrübt durch das Lachgas. Damit wird der Blick gefiltert und nur auf die Sexualität konzentriert. In dieser Szene wird darüber entschieden, ob die Rippers und die beiden Frauen potentiell sexuelle Partner sein könnten, indem die Entscheidung darüber gefällt wird, ob Rebecca und Jet Girl aufgrund ihres Körpers Reiz auf die männlichen Mitglieder ausüben und somit als weibliche Mitglieder für die Gemeinschaft in Frage kommen.

Über den sexuellen Reiz, der von ihnen ausgeht, sind sich offensichtlich nicht alle Mitglieder der Gemeinschaft sicher. Doch sowohl Rebecca als auch Jet Girl identifizieren die fremden Körper der „Känguruh-Menschen“ ohne Zweifel als männlich und machen Versuche, zu flirten. Dabei ist Rebecca besonders durch ihre in alle Himmelsrichtungen stehenden kleinen Zöpfe (die ihre „Hyperpotenz“ symbolisieren³¹, wie später auch der Raketenbüstenhalter) ausgeflippt gestylt. Mit einer auf diese Weise symbolisierten überbordenden Sexualität, die zum einen Individualität und zum anderen Gefahr bedeutet, findet sie ein männliches Pendant, das sie so als Frau akzeptiert und begehrt. Dieses Pendant ist das schwächste Glied in der Rippergemeinschaft, der ehemalige „underdog“, was signalisiert, daß die Rippergemeinschaft noch ganz anderen Gefahren gewachsen ist, wenn sie ihre stärkeren Mitglieder einsetzt. Auch Jet Girl mit ihrer eher unauffälligen, aber klugen Ausstrahlung erzielt Wirkung. Ihre Blicke und Gesichtszüge, enthemmt durch die Droge, wirken im Vergleich zu anderen Szenen außergewöhnlich erotisch.

Mit der Akzeptanz als potentielle sexuelle Partnerinnen für die männlichen Wesen ist den Frauen der Platz in der Rippergemeinschaft im Prinzip gesichert und das Aufnahmeritual bzw. die Prüfung ihrer Loyalität wird zu einer ausschließlich formalen Angelegenheit.

Die Gemeinschaft der Rippers wird damit so inszeniert, daß sie stark genug ist und über die Mittel (symbolisiert durch das Lachgas) verfügt, diese von den beiden Protagonistinnen verkörperte „Weiblichkeit“ zu integrieren und die darin angelegte Gewaltbereitschaft zu

³¹ Es gibt keinen äquivalenten Begriff im Bezug auf weibliche Sexualität, wenn sie durch phallische Symbolik dargestellt wird.

zähmen, ohne daß damit die Grenzen zwischen „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“ und die damit verbundene Hierarchie gefährdet bzw. aufgehoben werden.

6.4. Lori Petty - nicht Madonna

Anhand dieser drei Szenen konnte gezeigt werden, daß die Darstellung der Figur Tank Girl Wandlungen in der Spanne zwischen Mädchen - junger Frau, verletzlich - verletzend und schwach - stark beinhaltet. Lori Pettys Körper eignet sich aufgrund bestimmter Eigenschaften dafür, überzeugend zwischen einem verletzlichen Kind und einer Göre, der erotischen und der verletzenden Frau ohne Brüche zu wechseln. Die Übergänge sind bei ihr fließend, und gleichzeitig ist ihre Wandlungsfähigkeit genau auf diesen Rahmen begrenzt. Durch Anordnungen der ProtagonistInnen im Raum, Körperhaltungen, Kleidung, Frisur und Schminke wird diese Wandlungsfähigkeit verstärkt. Lori Pettys junger, schlacksiger Frauenkörper kann als unverbrauchter Mädchenkörper gelesen werden, wenn dies besonders durch das Pippi-Longstrumpf-Out-fit und die Zöpfe betont wird. Mit kurzgeschorenen Haaren, die ihre Kopfform besonders sichtbar werden lassen, wird sie zur Göre, indem eine Assoziation mit Skin-Head und damit Gewalt, aber auch mit „Dickschädel“ angelegt ist. Auch die unverhältnismäßige Körperkraft, die sie im Film zeitweise entwickelt, wirkt im Bezug auf ihren zwar schlanken, aber nicht zarten Körper nicht befremdlich. Mit ihren festen, selbstsicheren Schritten (verstärkt durch die Stiefel) kann sie überzeugend körperliche Stärke demonstrieren. Ihre relativ kleine Brust, die sie z.T. mädchenhaft erscheinen läßt, kann durch ein Bustier oder eine Korsage so betont werden, daß sie auch als „vollwertige Frau“ die Konkurrenz zu Madame antreten kann.

Das, was Lori Petty für diese Rolle prädestiniert, ist nicht die Wandlungsfähigkeit, die das Image von Madonna ausmacht. Wenn Madonna sich verwandelt, dann perfekt und konsequent. Sie erregt Aufsehen mit den Kontrasten zwischen den unterschiedlichen Frauentypen, die sie verkörpert. Je unglaublicher ihre Verwandlungen sind, desto erfolgreicher sind sie. Lori Pettys Stärke liegt dagegen in den fließenden, fast unmerklichen Übergängen, die auch „fließende“ Grenzüberschreitungen sinnlich-anschaulich machen.

7. Schlußbemerkung

Am Ende des Films steht die Gemeinschaft der Rippers als das zukunftssträchtige Modell. Es trägt die charakteristischen Züge der demokratischen bürgerlichen Gesellschaft, in der alle Grenzen bzw. Grenzziehungen als sozial verhandelbar erscheinen. Diese Gemeinschaft hat

sich im kriegerischen Kampf gegen andere Varianten von Gesellschaft mit traditionellen Elementen und diktatorischen Zügen durchgesetzt und erscheint als die einzig legitime Zukunftsperspektive für die Gegenwart.

Eine Grenzziehung ist jedoch auch in dieser Gesellschaft nicht verhandelbar - die Differenz zwischen den Geschlechtern und das damit verbundene Prinzip männlicher Dominanz. Die untergeordnete Position von Frauen (Madame/weibliche Häftlinge), der Tank Girl und Jet Girl entkommen zu sein scheinen, wird zur freiwillig gewählten und demokratisch legitimierten Unterordnung und die prinzipielle und persönliche Machtausübung von Männern über Frauen wird zu einer strukturellen Macht bzw. einer differenzierten, kontextabhängig möglichen Machtausübung, die immer wieder neu legitimiert werden muß. Die Ordnung der Zweigeschlechtlichkeit wird damit jedoch nicht in Frage gestellt.

Die Filmhandlung, die Personenkonstellation und ihre Darstellung, aber auch die Konstruktion neuer Bedeutungen sprechen Bedürfnisse und Ängste nicht nur jugendlicher ZuschauerInnen an. Doch mit der Dominanz jugendkultureller Symbolik in diesem Film wird die Zielgruppe der ZuschauerInnen sehr eingeschränkt. Die Figur im Film ist der Comic-Figur zu ähnlich und kann doch einem Vergleich nicht standhalten. Die spezielle Zielgruppe (gemeint sind hier vor allem die Comic-Leser und Tank-Girl-Fans) stellt jedoch an den Film den Anspruch, daß das Image der Comic-Figur erhalten bleibt, was der Film nicht einlösen kann. Möglicherweise liegt hier die Ursache dafür, daß der Film trotz namhafter Besetzung kein Erfolg wurde. Die Comic-Zeichner hatten eine Lösung für das Problem. Hewlett bemerkte dazu: „Es wird Zeit, daß ich sie umbringe“. Aber noch ist es nicht dazu gekommen, Comic-Tank Girl amüsiert sich im nächsten Comic über die Rolle in einem spießigen Film und bleibt so ihrem Image treu. Aber sie bestätigt auch ihr neues Image im Film. Es war ein Spiel mit Spaß - nicht mehr und nicht weniger. Damit verkennt sie die Gefahr, daß sie vielleicht doch eines Tages von ihren Vätern, den Comic-Zeichnern, umgebracht wird.

Literatur:

- Bechdolf, Ute: Wunsch-Bilder? Frauen im nationalsozialistischen Unterhaltungsfilm. Tübingen 1992
- Beck, Ulrich: Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne. Frankfurt/M. 1986
- Bock, Christof: Pippi Langstrumpf in der Punk-Version. In: „Berliner Zeitung“ vom 22.06.95
- Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. In: Dölling, Irene/ Kraus, Beate (Hrg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis. Frankfurt/M. 1997
- „Der Spiegel“ Nr. 22/1992
- ders: Nr.47/1997
- Faludi, Susan: Backlash - Die Männer schlagen zurück. Reinbek b. Hamburg 1995
- Gildemeister, Regine und Angelika Wetterer: Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihre Reifizierung in der Frauenforschung. In: G.-A. Knapp und Angelika Wetterer (Hrg.): Traditionen Brüche. Freiburg 1992, S. 201 ff
- Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur : Primaten, Cyborgs und Frauen. Hrg. und eingel. von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt am Main [u.a.] 1995
- Hoffman, Heiko: Wie werde ich ein Panzer-Mädchen? In: „Berliner Stadtmagazin TIP“ Nr. 13/95
- Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek b. Hamburg 1991
- Kieppe, Marc: Tank Girl. In: „Film-Dienst“ vom 20.6.95
- Klein, Thomas: Panzermädel-Schwindel. In: „Sächsische Zeitung“ vom 22.06.95
- Krumbein, Sebastian: Selbstbild und „Männlichkeit“. Rekonstruktion männlicher Selbst- und Idealbilder und deren Veränderung im Laufe der individuellen Entwicklung. München/Wien 1995
- Langenscheidts Handwörterbuch Englisch-Deutsch. Berlin/München/Wien/Zürich/New York 1997

- Lommel, Andreas: Männerbünde in Australien. In: Männerbande - Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich. Köln 1990
- Pateman, Carole: The Fraternal Social Contract. In: Keane, John (Hrg.): Civil Society and the State. London 1988
- Pusch, Luise F.: Hating Hillary. In: „Emma“ Sept./Okt. 96
- Randow, Gero v.: Der vercyberte Soldat. In: „Die Zeit“ vom 26.7.96
- Schröder, Christian: Ein Pippi Langstrumpf mit Maschinengewehr. In: PNN vom 15.6.95
- Stichwort USA, In: Meyers Jahresreport 1992. Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1992
- Stichwort USA, In: Meyers Jahresreport 1993, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich 1993
- Stichwort USA, Harenberg Länderlexikon '94/95; Dortmund 1995
- Völger, Gisela /Welck, Karin v.: Männerbande - Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich. Köln 1990
- Wolf, Naomi: Die Stärke der Frauen. München 1993
- Wolff, Michael: Where we stand. New York/Toronto/London/Sydney/Auckland 1992.