

Sammelrezension

Susanne Weingarten: Bodies of Evidence. Geschlechterrepräsentationen von Hollywoodstars

Marburg: Schüren Verlag 2004, 320 S., ISBN 3-89472-350-5, € 24,80

Claudia Liebrand, Ines Steiner (Hg.): Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film

Marburg: Schüren Verlag 2004, 320 S., ISBN 3-89472-351-3, € 24,80

„Stars erreichen ihr Publikum in erster Linie durch ihren Körper.“ Diese Erkenntnis Christine Gledhills hat sich Susanne Weingarten zu Eigen gemacht und ihrer Untersuchung der Geschlechterrepräsentationen ausgewählter Hollywood-Stars, *Bodies of Evidence*, zu Grunde gelegt. Denn, so erläutert die Autorin, „[d]ie wohl wichtigste Bedeutungskategorie, die sich im Starkörper materialisiert“ sei

das Geschlecht. (S.7) Schließlich handle es sich bei der Zweigeschlechtlichkeit nicht nur um „das am weitesten verbreitete soziale Ordnungssystem menschlicher Gesellschaften“ (ebd.), sondern das „Repräsentationssystem Kino“ kreise „geradezu obsessiv um den Geschlechterdimorphismus“. (S.11) Stars seien „die vollkommene Verkörperung von Geschlecht“ (ebd.), dessen „Ordnungssystem“ und somit überhaupt das „Prinzip Gender“ sie „(re-)produzieren“, „indem sie dem Geschlechterdimorphismus eine sichtbare körperliche Form verleihen“, womit sie ihn „legitimieren, naturalisieren und universalisieren“. (S.10) Mithin böten Stars „die (scheinbare) ontologische Gewissheit“, dass das Prinzip Gender nicht nur „unhintergebar“, sondern dass es darüber hinaus auch „funktionstüchtig und wünschenswert“ sei. (ebd.)

Um es gleich vorweg zu nehmen: Weingarten hat mit *Bodies of Evidence* eine luzide Studie vorgelegt, an der künftig niemand vorbeikommen wird, der sich mit der „Geschlechterrepräsentation des Zeichenagglomerats Star“ (S.44) befassen möchte. Dies ist nicht zuletzt Weingartens gründlicher Kenntnis der Performanz-Theorie von Judith Butler zu danken, mit der sie Geschlecht als „eine Art Performance“ (S.7) versteht.

Ausgehend von der These, dass sich am Beispiel einzelner Stars „exemplarisch analysieren“ (S.13) lasse, „welche hegemoniale[n] Geschlechtskonzepte zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in der Gesellschaft zirkulierten, die diese Stars hervorgebracht hat, und wie diese Konzepte im Diskurs verhandelt werden“ (S.13f.) untergliedert sich das Buch in zwei Teile, deren erster den Theorien von Filmstar, Geschlecht und Körper gilt. Gemeinsam bilden sie eine „methodologische Grundlage“ für die Analyse der „Stars als Repräsentanten gesellschaftlicher Gender-Konzepte“ (S.14), auf denen die im zweiten Teil verhandelten Untersuchungen der prototypisch herangezogenen Stars basieren. *Bodies of Evidence* untersucht nicht nur „wie das Raster Geschlecht (bestimmte) Bedeutung(en) konstituiert“, sondern „dekonstruiert und denaturalisiert“ zugleich dieses Raster, womit sich die Autorin explizit in die feministische Theorietradition von Jane Flax stellt, deren Erkenntnisse Möglichkeiten eröffnen, eine „kritische Distanz“ zur Geschlechterordnung zu gewinnen und deren „(scheinbare) Gegebenheiten“ zu hinterfragen, um zu Veränderungen in dieser Ordnung beitragen zu können. (S.19)

En passant bietet Weingarten in diesem ersten Teil einen konzisen Abriss bisheriger feministischer Filmtheorie. In seinem Zentrum steht jedoch ihre Adaption von Butlers Konzeptualisierung von Gender als Performance, die es ihr ermöglicht, die Geschlechterrepräsentation des „Zeichenagglomerats Star als komplexes, prozessuales semiotisches System“ zu konzipieren und zu untersuchen. (S.44) Denn Butlers Konzept liefert Kriterien, anhand derer die „medialen Charakteristika“ von Filmstars – also ihre „besondere semiotische Vielschichtigkeit und Wertigkeit“ – hinsichtlich der „Geschlechts(re-)produktion“ erfasst und

mithin „die *Relevanz*“ der Stars als „Repräsentanten von Geschlecht“ theoretisch entwickelt und begründet werden können. (S.46) Gerade die Betonung der Performativität von Geschlecht durch die bildlichen Repräsentationen von Stars ermöglicht die Auseinandersetzung mit den Geschlechterkonzepten „*als Konzepte*“. (ebd.) Umgekehrt lässt sich aber auch Butlers Theorie der Performativität von Geschlecht am Filmstar „plausibilisieren“. (ebd.) Allerdings – und dies gehört zu den wichtigsten Erkenntnissen der vorliegenden Arbeit – potenziert „die (mediale) Zeichenhaftigkeit, die den Star-Körper ausmacht“, Butlers Entwurf des Körpers als allgemeines Zeichensystem. (S.50) Denn der Starkörper existiert – „in filmischen wie auch in außerfilmischen Texten“ – immer nur als „Basis des Zeichenagglomerats Star“ und ist daher „gleichsam die Repräsentation einer Repräsentation von Geschlecht“. (ebd.)

Die sechs Fallstudien der Geschlechterrepräsentationen einzelner Hollywood-Stars, deren zeitgeschichtliche Bedeutung die Autorin analysiert, sind keineswegs zufällig gewählt, sondern repräsentieren exemplarisch *den* weiblichen bzw. *den* männlichen Typus eines Jahrzehnts des Hollywood-Films, wobei Jane Fonda und Robert Redford die 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts repräsentieren, Meryl Streep und Sylvester Stallone die 80er, Demi Moore und Michael Douglas schließlich die 90er.

Während die „spektakulären Wandlungen“ der Geschlechterrepräsentationen Fondas, die „nahezu prototypisch“ die Weiblichkeitskonzeptionen der Baby-Boomer Generation „(re-)produziert[en]“ (S.59), einander ablösen, verkörperte Redford mehrere Geschlechter-Konzepte gleichzeitig. „Einer Weiblichkeit, die in ihrer Wandelbarkeit als historisches Konstrukt erschien, stand also eine Männlichkeit gegenüber, die sich in ihrer Kontinuität als gleichsam ontologische Größe darstellte.“ (S.140)

Im darauffolgenden Dezennium entsprach Streeps „domestiziertes Weiblichkeitsideal“ der in der Reagan-Ära auftrumpfenden „backlash“-Ideologie“. (S.175) Das wird auch dadurch deutlich, „dass es sie *als Star* nicht gab“. (ebd.) Streep überließ das „ideologische Feld“ männlichen Stars. „die das Verschwinden jeglicher weiblicher ‚star power‘ für eine maskulinistische Expansion nutzten“ (ebd.), wie sie nicht zuletzt in den Körpern männlicher Action-Stars – etwa demjenigen Sylvester Stallones – symbolisiert wurde. Stallone galt „wie kein anderer als symbolische Inkarnation des Nationalkörpers der Reagan-Ära“ (S.177) und seine Körperrepräsentation wurde explizit als Ausdruck des „konservativ-patriarchalischen Maskulinitätskonzepts“ (S.223) thematisiert. Im historischen Rückblick macht Weingarten jedoch plausibel, dass das „Bollwerk der ‚Maskulinität‘“ tatsächlich eine „Verdrängungs- und Verleugnungsfunktion“ hatte, welche die „latente Krise [des] patriarchalen Maskulinitätskonzepts“ abwehren sollte. (ebd.)

Während der 90er Jahre wurde diese Krise in Michael Douglas' Geschlechterrepräsentation „nahezu obsessiv als Kontrollverlust inszeniert“

(S.258), der hier allerdings als rhetorische Strategie verstanden werden muss, die bewirkte, „dass Männlichkeit einmal mehr im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit stand“. (S.292) Die „Beanspruchung des Opferstatus“ durch den von Douglas verkörperten „weißen Mittelstandsmann“ lässt sich als „raffinierte rhetorische Strategie“ lesen, mit der die nun nicht mehr zu verleugnende Männlichkeitskrise bewältigt werden sollte. (ebd.) Douglas reproduzierte die Verunsicherung des Mannes, um Maskulinität „im Zentrum des Diskurses zu verankern“ und sie damit „als hegemoniale Kraft zu stabilisieren“. (ebd.)

Demi Moores „außergewöhnlich komplexe, riskante und provokante Geschlechtsrepräsentation“ (S.224) rührte, wie Weingarten überzeugend darzulegen weiß, hingegen „an grundlegende Paradigmen der Geschlechterordnung“. (S.226) Moore ließ ihr Weiblichkeits-Image nicht als „ontologische Tatsache“ erscheinen, sondern „offenbarte“ dessen Performativität. (S.227) Sechs von Moore Geschlechterrepräsentationen unterzieht Weingarten einer genaueren Analyse: den „artificialen Körper“, den „athletischen Körper“, den „proletarischen Körper“, den „unmöglichen Körper“ und den „schwangeren Körper“. (S.229) „In Moores Image war geradezu als Topos angelegt, dass Geschlecht erst im Prozess seiner Herstellung entsteht.“ (S.227) Wirkt ein Körper „so offensichtlich artificial“ wie derjenige Moores, resümiert Weingarten, dann erzwingt er „die Verabschiedung von einer langen, sexistischen Ideengeschichte des ‚Naturwesens Weib‘“. (S.230) Weingarten weist allerdings darauf hin, dass Performativität von Geschlecht nicht Freiheit bedeutet, „sondern eine Selbstnormierung und Selbstregulierung, die eine ununterbrochene Unterwerfung unter die hegemonialen Normen des Diskurses vollziehen“. (ebd.) Eben dies demonstrierte Moore „mit einer Drastik, die entlarvende Wirkung hatte und die Zwanghaftigkeit der normativen Geschlechterordnung in den Vordergrund stellte“. (ebd.) Aus Weingartens insgesamt ebenso erhellenden wie instruktiven und an Glanzlichtern nicht armen Untersuchungen leuchtet der luzide Abschnitt zu Demi Moore noch einmal besonders hervor.

Mit dem von Claudia Liebrand und Ines Steiner herausgegebenen Sammelband *Hollywood hybrid* nahm der Marburger Schüren Verlag in diesem Jahr noch eine weitere Publikation in sein Programm auf, die sich mit Fragen der Geschlechterrepräsentationen im Film befasst. Die Beiträge dieses Bandes gelten jedoch nicht den inner- und außerfilmischen Geschlechterrepräsentationen von Hollywoodstars, sondern den vielfältigen Beziehungen zwischen „Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film“, wie es im Untertitel heißt. Doch ist auch dieser Band Judith Butlers Gender-Performance-Theorie verpflichtet.

Die Herausgeberinnen sehen ein „methodisches Desiderat“ darin, dass Genre- wie Gender-Forschung sich bislang nicht theoretisch ergänzten. (S.7) Dies sei jedoch notwendig, da sich die beiden Größen „vielfach berühren, einander aber auch durchkreuzen und unterlaufen“, (ebd.) ja „sich wechselseitig generieren“. (S.15) Ebenso wie Weingartens Buch gliedert sich auch *Hollywood hybrid* in

zwei Teile. Die Beiträge des ersten untersuchen „Möglichkeiten und Probleme von Gender-Genre-Interferenzen“, während im umfangreicheren zweiten Teil Filmlektüren vorgestellt werden, welche die Genre/Gender-Relationen „am konkreten Material“ analysieren und die aus diesen Verwerfungen hervorgehenden semantischen Effekte aufzeigen. (vgl. S.9ff.)

Der erste Teil besteht aus nur drei Aufsätzen, in denen Irmela Schneider die Geschichte der Genre-Theorie und -Poetik skizziert sowie ein „Modell konstitutiver Nachträglichkeit für Genre- und Gender-Konzeptualisierungen“ vorschlägt (S.10) und Gereon Blaseio der Interdependenz von Genre und Gender als „zweier Leitkonzepte der Filmwissenschaft“ (S.29) nachspürt. Im dritten Beitrag, „Film-Genus. Zu einer theoretischen und methodischen Konzeption von Gender und Genre im narrativen Film“, zeigt Andrea B. Braidt einen Weg auf, wie die beiden Kategorien Gender und Genre im narrativen Film „eng aneinander“ gebunden werden können. „ohne sie im gleichen Schritt zu essentialisieren.“ (S.66)

Die Einzeluntersuchungen des zweiten Teils gelten etwa Jonathan Demmes Film *Philadelphia* (1993), den Claudia Liebrand unter dem Titel „Melodrama goes gay“ beleuchtet, den „Teenage Negotiations“ in Amy Heckerlings *Clueless* (1995) (Christoph Brecht) oder dem Vietnamfilm „zwischen Male Melodrama and Women's Film“ (S.192) (Gereon Blaseio).

Sandra Rausch untersucht die „[g]endered Action in James Camerons *Terminator 2*“ (1991, S.234), einem Film, der „gerade in Bezug auf seine Gender-Konfigurationen“ auf „das vielleicht ‚mystischste‘ Genre der US-amerikanischen Filmgeschichte“ rekurriert: den Western. (S.235) Der männliche Körper im Action-Film, so eine ihrer Thesen, gewinne seine spezifischen Konturen erst im Rekurs auf die „Gender-Vorgaben“ des historisch vorgängigen Genres und zwar „indem die Männlichkeitsrepräsentationen des Westens wiederholt und reinszeniert, gleichzeitig aber auch ironisiert und parodiert werden“. (S.236) Eine These, die sie in einem „exemplarische[n] ‚close reading‘ der Eingangssequenz“ (S.235) nachdrücklich zu plausibilisieren versteht. Ihrem überraschenden, aber nachvollziehbarem Fazit gemäß „stellt der Terminator minuziös nach, was Butler als Parodie des Geschlechts durch den Transvestismus beschrieben hat“. (S.260)

Auch Franziska Schöblier widmet sich in ihrem Aufsatz „Von kommenden Geschlechtern“ dem Film *Terminator 2*, doch liest sie ihn im Unterschied zu Rausch nicht als Action- sondern als SF-Film, gilt ihr Beitrag doch „Gender- und Genre-Turbulenzen in Science-Fiction-Filmen der 90er-Jahre“. (S.264) Neben James Camerons Film behandelt sie *The Matrix* (1999) und *Artificial Intelligence: AI* (2001), wobei sich ihr Augenmerk auf die Familienkonstruktionen, insbesondere auf „das Phantasma der Mutterschaft und ihrer Schöpfung“ richtet (S.278), die – so eine ihrer Thesen – zentral für jeden der drei Filme seien. Ein zumindest für *AI* nicht sonderlich überraschender Befund.

Den umfangreichsten Aufsatz trägt Elisabeth Bronfen mit ihrer Untersuchung zu den „Refigurationen der Femme fatale im Film Noir der 80er- und 90er-Jahre“ (S.91) bei. Während der klassische Film Noir der „mütterlich beschützende[n]“ und der „selbstbewusste[n] Frau, die dem Mann als Kumpel zur Seite steht“ die „sexuell freizügige, unabhängige und ehrgeizige Femme fatale“ gegenüberstellt, (S.93) über die er „auf vielschichtige Weise“ den *gender trouble* der Nachkriegszeit verhandelt, (S.94) reflektieren und kommentieren die Neo-Noirs die „domestic anxiety“ dieser Zeit oft im Sinne der von Judith Butler als subversive Möglichkeit aufgezeigten „selbstbewusste[n], kritisch-ironische[n] Aneignung und Resignifikation vorgegebener Gender-Diskurse“. (S.97) Die Subversivität der Neo-Noir-Filme liegt Bronfen zufolge „in dem durch den Triumph der Femme fatale verkörperten Moment der Utopie“, der eine „zukunftsfrüchtige Alternative“ zur „verblendeten Nostalgie der entmächtigten Männer“ dieser Filme entwerfe. (S.109)

Rolf Löchel (Marburg)

Hinweise

- Carter, Erica: *Dietrich's Ghosts. The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film.* London 2004, 272 S., ISBN 0851708838
- Danicic, Tamara: *Rede, Vielfalt! Fremde Rede und dialogische Flechtwerke bei Pedro Almodóvar.* Siegener Forschungen zur romanischen Literatur- und Medienwissenschaft. Tübingen 2003, 262 S., ISBN 3-86057-536-8
- Felten, Uta: *Figures du désir. Untersuchungen zur amourösen Rede im Film von Eric Rohmer.* Paderborn 2004, 190 S., ISBN 3-7705-3972-9
- Fischer, Robert (Hg.): *Fassbinder über Fassbinder. Die ungekürzten Interviews.* Frankfurt/M. 2004, 400 S., ISBN 3-88661-268-6
- Kiefer, Bernd, Marcus Stiglegger (Hg.): *Pop & Kino. Von Elvis zu Eminem.* Mainz 2004, 288 S., ISBN 3-936497-06-0
- Lommel, Michael, Isabel Maurer Queipo, Nanette Rissler-Pipka (Hg.): *Theater und Schaulust im aktuellen Film.* Bielefeld 2004, 190 S., ISBN 3-89942-181-7
- Schlünder, Susanne, Scarlett Winter (Hg.): *Körper - Ästhetik - Spiel. Zur filmischen écriture der Nouvelle Vague.* Paderborn 2004, 220 S., ISBN 3-7705-3943-5
- Schuppach, Sandra: *Tom Tykwer.* Mainz 2004, 300 S., ISBN 3-936497-02-8
- Temple, Michael, Michael Witt (Eds.): *The French Cinema Book.* London 2004, 240 S., ISBN 1-84457-012-6