

Neue Männlichkeiten  
im Hollywoodfilm des 21. Jahrhunderts  
Eine kritische Analyse des patriarchalen Kinos

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil.

eingereicht am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften

Freie Universität Berlin

Birgit Gabriele Haugg

August 2015

Erstgutachter: Prof. Dr. Martin Lüthe

Zweitgutachterin: Prof. Dr. MaryAnn Snyder-Körper

Tag der Disputation: 15.01.2016

## Inhaltsverzeichnis

<b>Zusammenfassung</b> .....	<b>V</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>VI</b>
<b>Abkürzungsverzeichnis Filmtitel</b> .....	<b>VII</b>
<b>Abbildungsverzeichnis</b> .....	<b>VIII</b>
<b>1 Einleitung</b> .....	<b>1</b>
<b>2 Männlichkeit und patriarchales System im Hollywoodfilm des 20. Jahrhunderts</b> .....	<b>12</b>
<b>2.1 Modernes Patriarchat und patriarchales Kino</b> .....	<b>12</b>
<b>2.2 Repräsentationen von Männlichkeit im patriarchalen Kino</b> .....	<b>24</b>
2.2.1 Funktionsweisen des patriarchalen Kinos .....	25
2.2.2 Repräsentationen von Männlichkeit im Film .....	30
2.2.3 Repräsentationen der Krisen der Männlichkeit im Film .....	33
2.2.4 Spielformen von Geschlecht und ihre Auswirkungen auf das patriarchale Kino .....	47
<b>2.3 Zwischenfazit</b> .....	<b>49</b>
<b>3 Methodologische und methodische Betrachtungen</b> .....	<b>51</b>
<b>3.1 Dichotomisierende Methodologien</b> .....	<b>51</b>
3.1.1 Psychoanalytische und konstruktivistische Theoreme .....	51
3.1.2 Weitere Ansätze der filmwissenschaftlichen Analyse .....	57
<b>3.2 Systemtheoretische Methodologie</b> .....	<b>60</b>
3.2.1 Geschlecht und Systemtheorie – Anregungen zu einem Perspektivwechsel .....	60
3.2.2 Grundlagen Systemtheorie – eine Einstiegshilfe .....	63
3.2.3 Geschlecht als Struktur des Bewusstseinssystems in der Sinnform Person.....	79
3.2.4 Geschlechtsspezifische Funktionssysteme .....	86
<b>3.3 Methoden der systemtheoretischen Filmanalyse</b> .....	<b>93</b>
3.3.1 System Massenmedien als Beobachtungsgegenstand .....	93
3.3.2 Beobachtungsebenen: Film als soziale Situation und Film als Symbolsystem .....	96
<b>3.4 Zwischenfazit</b> .....	<b>99</b>
<b>4 Spielformen von Geschlecht im Hollywoodfilm</b> .....	<b>102</b>
<b>4.1 Komik der Krise – <i>comical masculinity</i> und <i>bromantic comedy</i></b> .....	<b>102</b>
4.1.1 Wandel der <i>comical masculinity</i> und der <i>romantic comedy</i> im 20. Jahrhundert.....	103
4.1.2 Entwertung der hegemonialen Männlichkeit durch die <i>comical masculinity</i> .....	112
4.1.3 Anpassung der hegemonialen Männlichkeit an die <i>comical masculinity</i> .....	125
4.1.4 <i>Comical femininity</i> .....	131
4.1.5 Genre-Missbrauch des klassischen patriarchalen Genres .....	133

---

<b>4.2</b>	<b>Familiensystem: Die postpatriarchale Familie.....</b>	<b>146</b>
4.2.1	Die hegemoniale Krisen-Familie im Film am Ende des 20. Jahrhunderts .....	147
4.2.2	Die entkoppelte Familie im Film des 21. Jahrhunderts.....	156
4.2.3	Entwicklung zur Vollperson durch Familien-Inklusion.....	166
<b>4.3</b>	<b><i>Corporeal Backlash</i>.....</b>	<b>170</b>
4.3.1	Verrat am heteronormativen Körperideal .....	171
4.3.2	<i>Cross Dressing</i> : Körperliche Veruneindeutigungen über Kleidung und Verhaltensweisen .....	174
4.3.3	<i>Body Swap</i> : Körperliche Veruneindeutigung über biologischen Körpertransfer .....	181
4.3.4	Veruneindeutigung im Sportsystem.....	187
<b>5</b>	<b>Schluss.....</b>	<b>194</b>
	<b>Literaturverzeichnis.....</b>	<b>207</b>
	<b>Filmverzeichnis.....</b>	<b>222</b>

## **Zusammenfassung**

Die vorliegende Arbeit untersucht ausgewählte Mainstream-Filme des Hollywoodkinos im 21. Jahrhundert auf ihre Passung mit der These des patriarchalen Kinos. Ausgangspunkt ist die Beobachtung der Spielform von Geschlecht in der Filmlandschaft des 21. Jahrhunderts. Diese ambivalente Darstellung männlicher und weiblicher Stereotype in einer Person stimmt nicht mehr mit der These des patriarchalen Kinos überein. Ob diese Repräsentationen ein neues Filmzeitalter, ein post-patriarchales Kino-System ankündigen, soll anhand von Filmanalysen ausgewählter Mainstream-Filme geklärt werden. Die von der feministischen Filmwissenschaft geprägte These des patriarchalen Kinos wird vorrangig in der Analyse der Repräsentation von Geschlecht angewandt, kann eine vollständige Bedeutungserschließung der uneindeutigen Repräsentation von Geschlecht in Bezug auf die Forschungsfrage jedoch nur bedingt leisten. Um eine Analyse außerhalb der These des patriarchalen Kinos zu ermöglichen, wird ein Perspektivenwechsel der filmwissenschaftlichen Methode unternommen. Die Theoreme der Luhmannschen Systemtheorie dienen in der Analyse der Korpusfilme als Beobachtungsinstrumente, um die Frage nach einem möglichen Aufbruch in ein post-patriarchales Filmzeitalter zu beantworten.

**Abstract**

The aim of this study is to analyze the representation of gender in selected Hollywood films from the 21st century for patriarchal cinema patterns. Where 20th century films are characteristic for a dichotomizing representation of gender and therefore fit the patriarchal pattern, several 21st century films show an ambiguous representation of masculinity and femininity. This observation leads to the question if the theories of patriarchal cinema as proposed by feminist film studies since the 1970s are still applicable to the current representations of gender. To bypass feminist film studies and the dichotomizing methods of analyzing gender in film this work proposes a change in perspective. The study of gender representation in this work is based on Niklas Luhmann's system theory. The theory provides a gender-neutral perspective and is therefore suitable to detect a possible new and post-patriarchal cinema pattern.

**Abkürzungsverzeichnis Filmtitel**

Abk. 1: SOOML	SHE'S OUT OF MY LEAGUE
Abk. 2: 40YOV	THE 40 YEAR OLD VIRGIN
Abk. 3: PDL	PUNCH-DRUNK LOVE
Abk. 4: ILYM	I LOVE YOU, MAN
Abk. 5: DD	DUE DATE
Abk. 6: TKAAR	THE KIDS ARE ALLRIGHT
Abk. 7 T	TRANSAMERICA
Abk. 8 IABGT	IT'S A BOY GIRL THING
Abk. 9 STM	SHE'S THE MAN
Abk. 10 AB	AMERICAN BEAUTY
Abk. 11 AS	ABOUT SCHMIDT

---

**Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1	AMERICAN BEAUTY (0: 05: 33) .....	26
Abb. 2	AMERICAN BEAUTY (0: 05: 30) .....	26
Abb. 3	AMERICAN BEAUTY (0: 50: 17) .....	27
Abb. 4	AMERICAN BEAUTY (0: 49: 55) .....	27
Abb. 5	A GOOD DAY TO DIE HARD (1: 34: 20) .....	28
Abb. 6	SHE'S OUT OF MY LEAGUE (0: 01: 35) .....	114
Abb. 7	SHE'S OUT OF MY LEAGUE (0: 01: 58) .....	114
Abb. 8	SHE'S OUT OF MY LEAGUE (0: 04: 35) .....	115
Abb. 9	SHE'S OUT OF MY LEAGUE (1: 02: 46) .....	115
Abb. 10	PUNCH-DRUNK LOVE (0: 14: 52) .....	116
Abb. 11	PUNCH-DRUNK LOVE (0: 16: 19) .....	116
Abb. 12	THE 40 YEAR OLD VIRGIN (0: 00: 35) .....	118
Abb. 13	THE 40 YEAR OLD VIRGIN (0: 01: 19) .....	118
Abb. 14	THE 40 YEAR OLD VIRGIN (0: 01: 38) .....	118
Abb. 15	THE 40 YEAR OLD VIRGIN (0: 01: 54) .....	118
Abb. 16	THE 40 YEAR OLD VIRGIN (0: 22: 13) .....	120
Abb. 17	PUNCH-DRUNK LOVE (0: 14: 52) .....	127
Abb. 18	PUNCH-DRUNK LOVE (0: 19: 19) .....	127
Abb. 19	BRIDESMAIDS (0: 42: 08) .....	132
Abb. 20	DUE DATE (0: 03: 13) .....	135
Abb. 21	DUE DATE (0: 03: 31) .....	135
Abb. 22	DUE DATE (0: 03: 44) .....	135
Abb. 23	DUE DATE (0: 04: 29) .....	135
Abb. 24	ABOUT SCHMIDT (0: 46: 16) .....	153
Abb. 25	Der Tod des Marat, Jacques-Louis David (Ueberham 2010, S. 163) .....	153
Abb. 26	TRANSAMERICA (0: 28: 05) .....	159
Abb. 27	TRANSAMERICA (0: 20: 10) .....	159
Abb. 28	TRANSAMERICA (0: 37: 50) .....	159
Abb. 29	TRANSAMERICA (0: 45: 40) .....	159



---

Abb. 30	THE KIDS ARE ALLRIGHT (1: 37: 47).....	170
Abb. 31	TRANSAMERICA (0: 01: 30).....	176
Abb. 32	TRANSAMERICA (0: 01: 35).....	176
Abb. 33	TRANSAMERICA (0: 01: 32).....	176
Abb. 34	TRANSAMERICA (0: 01: 27).....	176
Abb. 35	SHE'S THE MAN (0: 07: 19).....	177
Abb. 36	SHE'S THE MAN (0: 07: 08).....	177
Abb. 37	SHE'S THE MAN (0: 10: 32).....	178
Abb. 38	SHE'S THE MAN (0: 26: 37).....	178
Abb. 39	SHE'S THE MAN (0: 26: 48).....	178
Abb. 40	SHE'S THE MAN (0: 27: 28).....	178
Abb. 41	SHE'S THE MAN (1: 16: 36).....	192
Abb. 42	SHE'S THE MAN (1: 25: 45).....	192

## 1 Einleitung

“And how is this not gay?”

“I think there is nothing gay about it. The fact you are letting a straight married man shave your testicles makes you one of my most macho guys alive.”<sup>1</sup>

*Kirk und Devon (She's Out Of My League)*

Hollywood gilt als *die* Produktions- und Reproduktionsstätte der Repräsentation hegemonialer Männlichkeit. Der Mainstream-Film hat seit seiner Geburt unzählige Illustrationen von Männlichkeit hervorgebracht, die in ihrem Pathos die Dominanz des männlichen Geschlechts beschwören. Die konsequent hegemoniale Darstellung der Protagonisten mündet filmwissenschaftlich betrachtet ebenso konsequent in die These, dass der Hollywoodfilm patriarchal strukturiert ist. Das patriarchale Kino gilt in der geschlechterorientierten Filmforschung folgerichtig als grundsätzliches Paradigma, an dem alle Erzeugnisse der Traumfabrik gemessen werden.

Doch scheint sich diese These im 21. Jahrhundert in ihr Gegenteil zu verkehren. Die filmische Inszenierung der Geschlechterdifferenz weicht vom Ideal der oppositionellen Stereotype des Männlichen und des Weiblichen ab. In zahlreichen Filmen unterschiedlicher Genres treten Leinwandhelden auf, die nach klassischen Hollywoodregeln keine sind. Die Filmlandschaft der ersten Dekade des neuen Jahrtausends kultivierte schwule Cowboys, muskellose Actionhelden und Hausmänner auf der Leinwand und feierte mit diesen augenscheinlich unmännlichen Repräsentationen große Erfolge.

Diese Entwicklung wird auch in der Filmwissenschaft beobachtet. So attestiert die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Marion Gymnich dem medialen Zirkus eine Lösung von einer strikt heteronormativen Ausrichtung:

In recent years, films, television series and music videos increasingly show women and men who transgress the traditional gender dichotomy, exploring, for example, concepts of both heterosexual and homosexual partnerships that defy a rigid distribution of gender roles.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> SOOML - 01: 06: 39

<sup>2</sup> Gymnich 2010: 7

Geschlechtlich ambivalente Repräsentationen sind kein Novum in der Filmgeschichte Hollywoods. Protagonisten, die sich nicht in ein dichotomes Geschlechterraster fügen und damit nicht den Geschlechteridealen des patriarchalen Kinos entsprechen, stellen jedoch lange eine Ausnahme dar. Zum Ende des 20. Jahrhunderts aber mehren sich die uneindeutigen Repräsentationen von Geschlecht und die Stilisierung der geschlechtlichen Ambivalenz lässt sich als Ausgangspunkt des Films genreübergreifend feststellen. Die Narration, die Ästhetik, die gesamte Filmsprache versinnbildlichen diese Verhandlung der geschlechtlichen Uneindeutigkeit. Wie ein doppelt belichtetes Bild werden männliche und weibliche Stereotype aus dem klassischen Hollywoodkino in einem Charakter repräsentiert, die Überlagerung der traditionell dichotom angelegten Geschlechterbilder ergibt ein diffuses Abbild der einstigen Ideale. Mutter- und Vaterfigur vereinigen sich in einem Darsteller, homosexuelle Liebe wird ohne Vorbehalte porträtiert und der Anti-Held *gets the girl*. Es stellt sich die Frage, wie diese Charaktere hinsichtlich ihrer Wirkung und Funktion in den filmwissenschaftlichen Kontext eingeordnet werden können.

In der Filmwissenschaft ist die geschlechtlich ambivalente Repräsentation männlicher Charaktere vorherrschend unter dem Label der Krise der Männlichkeit verhandelt worden.<sup>3</sup> Sie ergänzt damit die seit Ende des 20. Jahrhunderts im akademischen und populärwissenschaftlichen Rahmen geprägte These, dass sich die Auflösung der normativen Geschlechterordnung desaströs auf die männliche Geschlechterrolle in der postmodernen Gesellschaft auswirke. Auf der Kinoleinwand hat die Krise der Männlichkeit bereits seit Beginn des Filmzeitalters ihren festen Platz. Das patriarchal strukturierte Hollywood bildet hierfür den ideellen Raum, der von Beginn an ein Verhandlungsschauplatz der dynamischen Geschlechterordnung ist und deren Schwankungen aufzeichnet. Der Blick ins 20. Jahrhundert lässt eine auffällige Kohärenz im Ablauf der propagierten Krisen der Männlichkeit und der filmischen Verarbeitungen des Themenkomplexes feststellen. Auf eine Serie von Filmen mit krisengeschüttelten Charakteren folgte eine Serie der Bestärkung des hegemonial-männlichen Ideals im Sinne der patriarcha-

---

<sup>3</sup> So bei Katrin Mädler, *Broken Men* (2008); Nadja Sennewald, *Alien Gender* (2007); Stefan Brandt, "American Culture X" (2000); Elisabeth Krimmer, "Nobody Wants to Be a Man Anymore?" (2000).

len Geschlechterordnung. Physisch plakativ und visuell eindrucksvoll fand diese Kompensation der als krisenhaft empfundenen Männlichkeit mit dem patriarchalen Ideal zuletzt in den 1980er Jahren statt, als der *hard body* den emotionalen Mann der 1970er Jahre ablöste. Folglich sollte jetzt, nach den krisenhaften 1990er Jahren ebenfalls eine Neuorientierung oder Wiederorientierung am hegemonialen Ideal des filmischen Männerbildes erfolgen. Doch anders als im 20. Jahrhundert mit seinen eindeutig maskulinen Filmhelden finden sich auch weiterhin geschlechtlich-ambivalente Charaktere. Filmwissenschaftlich betrachtet, lösen sich diese Repräsentationen von der Logik des patriarchalen Kinos, die eine geschlechterdifferenzierende Darstellung von Geschlecht und Männlichkeit als hegemonial vorsieht.

Die These des patriarchalen Kinos beruht auf der Reziprozität von patriarchalen Machtstrukturen und Repräsentationen von Geschlecht und wird durch die feministische Filmwissenschaft propagiert. Laura Mulveys bahnbrechender Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) enttarnt das Kino als Ort der patriarchalen Inszenierung bekannter geschlechtlicher Dichotomien: Subjekt-Objekt, aktiv-passiv, machtvoll-machtlos. Indem sie Annahmen zu psychoanalytischen Strukturen des Begehrens, des Voyeurismus und des Phallogozentrismus auf die Blicke der Kamera überträgt, stellt Mulvey heraus, dass das Kino selbst durch patriarchale Strukturen geprägt sei und diese auch durch die identifikatorische Rezeption des Zuschauers reproduziere. Neben der politisch-feministischen Komponente etabliert Mulvey auch ein vollkommen neues Verhältnis von Gesellschaft und Film. Durch die Fokusverschiebung vom bloßen Filminhalt zu filmtechnischen Elementen wie dem Kamerablick erschließt sie eine neue Analyseebene der Geschlechterkonstruktion im Film. Die formale Ebene des Films wird wichtiger Bedeutungsträger in der Repräsentation von Geschlecht. Mulvey leitet damit nicht nur die geschlechterorientierte Filmwissenschaft ein, vielmehr legt sie die Funktion des Kinos als Konservierungsmechanismus der patriarchalen Geschlechterordnung offen. Indem die Repräsentation hegemonialer Männlichkeit im Gegensatz zum „Anderen“, zu Frauen, Homosexuellen und *non-whites*, idealisiert und favorisiert wird, gilt das Hollywoodkino als Verstärker der patriarchalen Geschlechterordnung.

Neben dem psychoanalytischen Zugang, der ob seiner inhärenten geschlechterdifferenzierten Basis kritisiert wird, bilden sich im Hinblick auf die Repräsentation von Geschlecht im Film weitere Ansätze, die poststrukturalistische, konstruktivistische, soziologische und weitere Analysemodelle anwenden. Im Zuge der dekonstruktivistischen Geschlechtertheorien konstituiert Teresa de Lauretis den postmodernen Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Strukturen und geschlechtlicher Darstellung im Film, indem sie erstens Geschlecht als gesellschaftliches Konstrukt ohne geschlechtlich-biologisches Fundament definiert und zweitens das Kino als eine der *technologies of gender*, als einen Produktionsort von Geschlecht herausstellt.<sup>4</sup> De Lauretis webt in ihrem Ansatz unterschiedliche Positionen zusammen, um die Komplexität der wirkenden Faktoren in der Repräsentation von Geschlecht zu erfassen. Mit Foucault und Althusser entwirft sie das geschlechtliche Subjekt als Produkt und Prozess der durch ideologische Bedeutungen codierten *technologies of gender*. Das Kino als eine dieser *technologies* birgt ob der vielen Bedeutungsschichten vielfältige unsichtbare patriarchale Machtstrukturen. Eine Existenz der Protagonisten außerhalb dieser Strukturen ist im *space-off* möglich, einem Ort ohne zweigeschlechtliche Repräsentationsvorgaben. Wie sich diese Repräsentationen beschreiben lassen, bleibt bei de Lauretis allerdings offen.<sup>5</sup> Damit befindet sich die geschlechterorientierte Filmwissenschaft an einem signifikanten Punkt: Lässt sich eine Repräsentation der Filmcharaktere außerhalb der patriarchalen Ordnung überhaupt beschreiben? Oder muss diese Frage als utopisch gelten? Kann das Kino weiterhin als Ort der Reproduktion patriarchaler Strukturen und die Repräsentation ambivalenter Männlichkeit als krisenhaft gelten?

Während sich die genannten Ansätze mehrheitlich mit Filmen des 20. Jahrhunderts befassen, das von einer nahezu stabilen Geschlechterordnung geprägt war, stoßen sie in der gegenwärtigen Repräsentation von Geschlecht an Grenzen. Es stellt sich die Frage, ob die Darstellung einer derart plural gezeichneten Inszenierung von Geschlecht noch zur These des patriarchalen Kinos und der hegemonialen Männlichkeit passt. Wenn ja, bleibt zu fragen, wie weit sich die Grenzen des

---

<sup>4</sup> Lauretis 1987: 2 f.

<sup>5</sup> Engel 1994: 47 f.

patriarchalen Wirkungszusammenhangs dehnen lassen, ohne durchlässig zu werden, ohne die moderne Bedeutung des Patriarchats aufzugeben.

Ein Hinterfragen der Verbindung von patriarchalem Kino und Geschlechterrepräsentation scheint mit den genannten Ansätzen schwierig, da die patriarchal-dichotome Struktur als grundlegend für die Repräsentation von Geschlecht betrachtet wird. Die Analyse der Konstruktion von Geschlecht im Film geschieht hier im Einklang mit und in Fortsetzung der Subjektivierung innerhalb heteronormativer Strukturen. Die Soziologin Carol Hagemann-Whites fordert daher die „Null-Hypothese“, die für diese Arbeit als wegweisend gilt: Erst wenn Abstand von allen bisherigen Forschungsergebnissen und Theorien zur binären Geschlechterdifferenz genommen werde, kann die Vielfalt der unterschiedlichen Repräsentationen von Geschlecht jenseits einer heterosexuellen Matrix und jenseits der Heteronormativität wahrgenommen werden.<sup>6</sup> Diese sozialwissenschaftliche These kann auch als Wegweiser für eine neuartige Betrachtung von Geschlecht im Film verstanden werden. Um eine konzeptionelle Verbindung des patriarchalen Kinos und der Repräsentation von Männlichkeit zu hinterfragen, empfiehlt sich ein Perspektivenwechsel, den auch die Historikerin Gerda Lerner in der Patriarchatsforschung für notwendig hält.

Um aus der patriarchalen Denkspirale herauszutreten, ist es nötig, jedem bekannten System des Denkens skeptisch gegenüber zu treten, alle Annahmen, Weltordnungen und Definitionen kritisch zu hinterfragen.<sup>7</sup>

Hinterfragt werden muss infolgedessen auch der aktuelle Stand der Geschlechterforschung. Dieser kann mit aktuellen Ansätzen die pluralisierte Geschlechterrealität nicht adäquat abbilden, wie Renate Hof herausstellt:

Die gegenwärtige Situation ist gekennzeichnet durch eine bisher nie dagewesene Flexibilität der gender-Konstruktionen bei gleichzeitiger Stabilität der Geschlechterordnung, die weiterhin den Anschein von Natürlichkeit erweckt.<sup>8</sup>

Dieses Paradoxon findet sich in der gegenwärtigen Filmlandschaft in Hollywood. Einerseits zeichnen sich die Protagonisten durch ein Verschmelzen der Geschlechterstereotype aus und können nicht innerhalb der dichotomen Geschlechterord-

---

<sup>6</sup> vgl. Hagemann-White 1988: 230

<sup>7</sup> Lerner 1997: 282

<sup>8</sup> Hof 2005: 31

nung platziert werden. Gleichzeitig werden in diesen Filmen Themen verhandelt, die mit dem Patriarchat verknüpft sind: beruflicher Erfolg, Familie, Sport. Mit Verweis auf die *aftermath* der Krise der Männlichkeit könnte sich Hollywood an der Schwelle zu einer neuen ideologischen Ära befinden, deren Essenz sich schon jetzt in den Filmen und deren ambivalenter Repräsentation von Geschlecht abzeichnet. Einen generellen Wandel in Hollywood beobachten auch der Literatur- und Kulturwissenschaftler David Geven und der Filmwissenschaftler Martin Holtz.<sup>9</sup> Seit den 1990er Jahren lasse sich eine Diversifizierung des bis dahin geltenden *New Hollywood*-Paradigma feststellen. Mit dem Label *New Queer Cinema* wird dieser Wandel in der Independent- und Arthouse-Rubrik geführt. Auch das Mainstream-Kino werde von einer Störung der patriarchalen Geschlechterordnung erfasst. Die Existenz einer pluralisierten *gender identity* ist augenscheinlich und könnte in Verbindung mit einem ideologischen Umschwung des Kinoapparats im *Hollywood Now* ein neues Paradigma begründen.

Wie das neue Paradigma sich hinsichtlich einer patriarchalen Struktur gestaltet, kann anhand der Analyse der ambivalenten Geschlechterdarstellung im Hollywoodfilm des 21. Jahrhundert erfasst werden. Zwei Antworten sind plausibel: Entweder befindet sich Hollywood in der oben genannten Phase der Krise, auf die eine Reproduktion des traditionellen Hollywoodkinos, also eine Neuauflage des hegemonialen Männlichkeitsideals folgen wird, oder die Traumfabrik steht vor einem Wandel ihrer ursprünglichen Essenz. Das Abweichen von einer strikt geschlechterdifferenzierten Repräsentation und von der Favorisierung des hegemonialen Männlichkeitsideals könnte als Zeichen gelten, dass der Hollywoodfilm neue Wege abseits des patriarchalen Kinos beschreitet. Die Leitfrage der folgenden Arbeit lautet folglich:

Steuert der Hollywoodfilm aufgrund der veruneindegigten Repräsentation von Geschlecht in ein neues, post-patriarchales Filmzeitalter?

Ziel der Arbeit ist es aufzuklären, in welche Richtung die Veruneindegigung der Repräsentation von Geschlecht sowohl inner- als auch außerfilmisch gedeutet

---

<sup>9</sup> David Geven (2011) erforscht in *Manhood in Hollywood from Bush to Bush* die Zunahme der queeren Filmcharaktere von Beginn der 1990er Jahre an. Martin Holtz (2011) belegt in *American Cinema in Transition* anhand des Westerns den Wandel vom *New Hollywood* zum *Hollywood Now* und setzt den Beginn dieses neuen Paradigmas mit dem neuen Jahrtausend.

werden kann. Sind diese Repräsentationen als post-postpatriarchales Kino zu bewerten? Und wie können diese Repräsentationen bewertet werden, ohne auf geschlechterdifferenzierende Theoreme und die These des patriarchalen Kinos zurückzugreifen.

Die Leitfrage gliedert sich in folgende Teilfragen auf, die in den einzelnen Kapiteln erörtert werden:

- Was kennzeichnet das patriarchale System im Hollywoodfilm des 20. Jahrhunderts?

Der historische Rückblick in das 20. Jahrhundert lässt eine reziproke Beziehung zwischen dem Medium Film, der modernen Geschlechterordnung und der Filmwissenschaft sichtbar werden. Diese Dreiecksbeziehung bildet das der Arbeit zugrundeliegende Verständnis des patriarchalen Kinos, das auf einer geschlechterdifferenzierenden Repräsentation der Charaktere durch die hegemoniale Männlichkeit aufbaut. Gleichzeitig deckt der Rückblick auch Zäsuren der geschlechterdifferenzierenden Prämissen des Films auf, die als Krisen der Männlichkeit bezeichnet werden und die Instabilität der hegemonialen Männlichkeit aufdecken. Die kontinuierliche Neuformierung dieser führt zu einer paradoxen Vieldeutigkeit der filmischen Männerbilder.

- Was kennzeichnet den Hollywoodfilm des 21. Jahrhunderts

Die Voraussetzung der geschlechterdifferenzierenden Repräsentation ist im Hollywoodfilm des 21. Jahrhunderts nicht mehr lückenlos erfüllt. Charaktere werden jetzt geschlechtlich uneindeutig repräsentiert. Diese Figuren werden in dieser Arbeit als Spielformen von Geschlecht bezeichnet. Die Spielformen von Geschlecht repräsentieren eine Alternative zur hegemonialen Männlichkeit, ohne dabei eine weitere Krise der Männlichkeit hervorzurufen. Ihre Wirkung besteht sowohl in der Störung der geschlechterdifferenzierenden Repräsentation von Geschlecht als auch in der Entwertung der patriarchalen Genre-Muster im Genre-Missbrauch. Die *comical masculinity* der Komödie, die romantische Komödie, die Familie im Film und der Körper im Film, allesamt klassische Ressorts des patriarchalen Kinos, werden durch das Auftreten der veruneindeten Repräsentation von Geschlecht von ihrer ursprünglichen Funktion der geschlechterdifferenzierenden und hegemonial-männlichen Repräsentation gelöst.



- Wie kann ein Aufbruch in ein post-patriarchales Filmsystem analysiert werden?

Um die Spielformen von Geschlecht in ihrer Bedeutung zu analysieren, sind die Methoden der geschlechterorientierten Filmforschung nur begrenzt geeignet. Weil diese auf den dichotomisierenden Methodologien der Geschlechterforschung aufbauen, können die Spielformen von Geschlecht nicht vollständig erfasst werden. Um vom politischen Anspruch der feministischen Filmforschung abzusehen und gleichzeitig den bis dato gültigen Erkenntnisstand zu nutzen, wird die vorliegende Arbeit die Luhmannsche Systemtheorie als methodologischen Ansatz etablieren. Diese sozialwissenschaftliche Theorie hat ob ihrer theoretischen Negation grundsätzlicher Strukturkategorien wie Geschlecht, Rasse oder Alter den entscheidenden Vorteil der Unvoreingenommenheit, den die Forschungsfragen erfordern. Umgangen wird so die Doppelbelastung einer filmtheoretischen und gleichzeitig politischen Ausrichtung, die die feministische Filmforschung zu leisten hat, denn „[a]rgumentiert wird [...] vom Ort der Beobachtung und nicht vom Ort der Kritik“<sup>10</sup> aus.

Die ausgewählten Filme, die auf ihre Passung mit der These des patriarchalen Kinos untersucht werden, sind Produktionen des 21. Jahrhunderts. Die Auswahl der Filme ist durch die Themenkomplexe bestimmt, die ob ihrer Repräsentation von Geschlecht für sich oder als Genres auf eine Lösung vom patriarchalen Kinoapparat deuten und umfassen die Komödie, die Familie im Film und den Körper im Film. Der Korpus besteht aus folgenden Filmen:

- SHE'S OUT OF MY LEAGUE (Jim Field Smith 2010)
- THE 40 YEAR OLD VIRGIN (Judd Apatow 2005)
- PUNCH-DRUNK LOVE (Paul Thomas Anderson 2002)
- I LOVE YOU, MAN (John Hamburg 2009)
- DUE DATE (Todd Philipps 2010)
- THE KIDS ARE ALL RIGHT (Lisa Cholodenko 2010)
- TRANSAMERICA (Duncan Tucker 2005)
- IT'S A BOY GIRL THING (Nick Hurran 2006)
- SHE'S THE MAN (Andy Fickman 2006)

---

<sup>10</sup> Pasero/Weinbach 2003: 8

Die Arbeit gliedert sich in vier Kapitel. Die These des patriarchalen Kinos wird in Kapitel zwei herausgearbeitet. Um die Wirkungsweise des patriarchalen Kinos zu verdeutlichen, beginnt dieses Theoriekapitel in 2.1 mit einem historischen Rückblick zu den Anfängen der Filmgeschichte. Gezeigt wird hier, wie das neue Medium Film als gesellschaftliches Unterhaltungsangebot zum Sprachrohr der parallel stattfindenden Etablierung der neuen geschlechterdifferenzierenden Gesellschaftsordnung wird. Wie dies in der Praxis umgesetzt wurde, zeigt das Resümee der Repräsentation von Geschlecht mit dem Fokus auf die Repräsentationen von Männlichkeit im patriarchalen Kino in 2.2.

Kapitel drei führt unterschiedliche methodologische und methodische Perspektiven ein, die zur Beantwortung der Forschungsfragen geprüft werden. 3.1 befasst sich mit den gegenwärtigen Theoremen der geschlechterorientierten Filmforschung. Kapitel 3.2 führt die systemtheoretische Filmanalyse als mögliche Erweiterung der geschlechterorientierten Filmforschung ein. Der Fokus liegt hier auf der geschlechtlichen Ausformung der Sinnform Person nach Weinbach. Weiter wird im Speziellen auf einzelne Funktionssysteme, wie das Intimsystem, das Familiensystem und das Sportsystem, eingegangen, deren Operationsweise in der Filmanalyse von Bedeutung ist. Zudem erfolgt in 3.3 die Darstellung der Vorgehensweise einer systemtheoretischen Filmanalyse auf zwei unterschiedlichen Ebenen. Das Zwischenfazit 3.4 beinhaltet die Übertragung der systemtheoretischen in filmanalytische Werkzeuge.

Die Analyse der Filme findet in Kapitel vier statt. Die Differenz zwischen den Repräsentationen von Geschlecht, die als flexible Weiterentwicklung der hegemonialen Männlichkeit gelten und sich somit innerhalb des patriarchalen Kinos verortet lassen und denjenigen, die den geschlechtlich-dichotomen Anspruch des patriarchalen Kinos an die Repräsentation im Film nicht erfüllen, ist hinsichtlich der Forschungsfrage zielführend. Die Themenkapitel der Filmanalyse wird deshalb durch einen Abriss über die Entwicklung der Figur oder des Genres im 20. Jahrhundert eingeleitet, um den Wandlungsprozess der Repräsentation von Geschlecht im patriarchalen Kino zu verstehen und um den Übergang zu einem post-patriarchalen Kino sichtbar zu machen. In Kapitel 4.1 wird die Komödie und das dem Genre inhärente Spiel mit den stereotyp geschlechtlichen Erwartungen der Gesellschaft beleuchtet. Die Repräsentation von Geschlecht wird hier anhand

der *comical masculinity* analysiert. Diese mediale Form gilt im patriarchalen Kino als Verstärker und Unterstützer der hegemonialen Männlichkeit. Diese Gleichung wird in einigen Komödien des 21. Jahrhunderts umgekehrt. Indem die Charakterzeichnungen der Protagonisten keine eindeutig geschlechtliche Prägung aufweisen und so als Spielform von Geschlecht gelten, werden geschlechtliche Erwartungsstrukturen der Komödie neu codiert. Diese Auflösung der patriarchalen Strukturen des Genres betrifft sowohl die Form und Funktion der *comical masculinity* als auch die Sparte der *romantic comedy*. Diese erleidet durch die veruneindigte Repräsentation von Geschlecht in der *bromantic comedy* einen Missbrauch der patriarchalen Funktion. Weil die homosoziale Beziehung mit der heterosexuellen Beziehung gleichgestellt wird, besteht das patriarchal motivierte Happy End nicht mehr in der Identitätsfindung innerhalb einer Mann-Frau-Konstellation. Diese Störungen in Form und Funktion der Komödie werden jeweils auf den beiden Ebenen der systemtheoretischen Filmanalyse bewertet und in Bezug zur Funktion des Films im patriarchalen Kino gesetzt.

Die Familie im Film wird in 4.2 als Genre-Muster betrachtet. Im Gegensatz zum klassischen patriarchalen Familienfilm lässt sich in den Korpusfilmen eine Neuformierung des familialen Modells ausmachen. In der Betrachtung dieser „neuen“ Familienformen wird anhand der systemtheoretischen Analyse eine Diskrepanz in der Repräsentation der Familie sichtbar. Diese besteht in der Fortführung der klassischen patriarchalen Familienrollen durch die geschlechtlich veruneindigten Protagonisten und es entsteht ein unkonventioneller, nicht-heteronormativer Familienbund. Ob es sich hier um einen Genre-Missbrauch handelt und die Filme ob ihrer neuen Familienform außerhalb des patriarchalen Kinos verhandelt werden müssen, wird in diesem Kapitel erschlossen.

Kapitel 4.3 erörtert den Körper in seiner Funktion der biologisch-geschlechtlichen Identitätsbasis. Die eindeutig geschlechtlich-dichotome Zuordnung der Protagonisten wird durch eine Veruneindigung des Körpers unterwandert, heteronormative Erwartungen an den geschlechtlichen Körper werden nicht erfüllt. Die Spielformen von Geschlecht schaffen neue Räume außerhalb der Zweigeschlechtlichkeit. Die systemtheoretische Betrachtung ermöglicht es, Bewusstseinssystem und Körper voneinander zu trennen und hebt so die als natürlich geltende binär

geschlechtliche Korrespondenz auf. Der Körper kann so ohne die geschlechterdifferenzierende Logik des patriarchalen Kinos beobachtet werden.

## **2 Männlichkeit und patriarchales System im Hollywoodfilm des 20. Jahrhunderts**

Die These des patriarchalen Kinos hat sich in der Filmwissenschaft zu einem elementaren Paradigma etabliert. Um die These des patriarchalen Kinos auf ihre Wertigkeit im gegenwärtigen Hollywoodkino zu prüfen, erscheint es sinnvoll, ihren Ursprüngen nachzugehen. Kapitel 2.1 zeichnet demzufolge die kulturellen Bedingungen zur Entstehung des patriarchalen Kinos im 20. Jahrhundert nach und erörtert diese im Spannungsfeld der neuen Geschlechterordnung, dem neuen Medium Film und seiner außerordentlichen Wirkungsmacht. Das Zusammenwirken dieser historisch-kulturellen Komponenten in der filmischen Repräsentation von Geschlecht im 20. Jahrhundert wird in Kapitel 2.2 anhand der kontinuierlichen Repräsentationsmuster hegemonialer Männlichkeit dargestellt. Ebenfalls beleuchtet werden hier Brüche dieser Repräsentationen, die filmwissenschaftlich als Krisen der Männlichkeit erforscht wurden. Die aktuelle Krisenlage in der Repräsentation von Geschlecht wird zum Abschluss des Kapitels anhand der Spielformen von Geschlecht erläutert. Mit diesem Begriff werden solche Charaktere bezeichnet, die geschlechtlich ambivalent repräsentiert werden und eine Unterbrechung des patriarchalen Kinos andeuten.

### ***2.1 Modernes Patriarchat und patriarchales Kino***

Der Film gilt als ein Produkt der Gesellschaft, er reflektiert den Kontext, in dem er entsteht und bildet die Realität ab, allerdings nicht in einem maßgetreuen Abbild. Er filtert eine Essenz der Wertvorstellungen, Ideologien oder Kritik der aktuellen Verhältnisse.<sup>11</sup> Spricht man von patriarchalem Kino, so ist damit die Repräsentation der heteronormativen und männlich dominanten Gesellschaftsstruktur gemeint. Vor allem der Hollywoodfilm gilt als patriarchal, da er „auf all seinen Ebenen eine männliche Perspektive, einen männlichen Blick impliziert, und so den Zuschauer gleich welchen Geschlechts als männlichen Zuschauer

---

<sup>11</sup> Diese Sichtweise entspricht den in den Kulturwissenschaften verbreitetem Theorem, das die Produktion und Rezeption der Massenmedien als komplex miteinander verwobene Prozesse der Bedeutungsgewinnung herausstellen. Vgl. Pirker 2010: 154 ff.; Ross 2002: 1; Faulstich 2008: 196.

anspricht, bzw. ihn als solchen im Text konstruiert.“<sup>12</sup> Darüber hinaus beinhaltet die These des patriarchalen Kinos auch die Kritik, dass der Hollywoodfilm nicht nur die patriarchalen Strukturen der Gesellschaft abbildet, sondern zugleich auch Diskriminierung befördert, indem er Männlichkeit als hegemonial und das Geschlechterverhältnis als hierarchisch repräsentiert.

Um eine mögliche Lösung des Hollywoodfilms von einer patriarchalen Struktur zu untersuchen, wird im Folgenden die Prominenz der These des patriarchalen Kinos erklärt. Historisch trägt die parallele Entwicklung der modernen Geschlechterordnung und des Films als Abbildung zu dieser bei. Diese beiden Phänomene unterstützen dabei symbiotisch ihre Wirkung.

Die These des patriarchalen Kinos entsteht im Kontext der zweiten Feminismuskurve und wird durch die feministische Filmforschung etabliert. Mit dem Ziel der Enthüllung verschiedener Unterdrückungsmechanismen heben die Forscherinnen und Forscher seit den 1970er Jahren auch die medialen Bilder auf den Prüfstand.<sup>13</sup> Sie kommen zu dem Ergebnis, „dass Zuschauer und Zuschauerinnen durch die apparative Struktur des Kinos geschlechtlich positioniert werden“.<sup>14</sup> Vor allem Laura Mulvey setzt hinsichtlich der geschlechterwissenschaftlichen Filmforschung neue Maßstäbe. Nicht nur enttarnt sie in ihrem Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ (1975) das Kino als Ort der patriarchalen Inszenierung geschlechtlicher Stereotype. Mulvey begründet mit ihrer Blicktheorie eine neue Forschungsperspektive. Geschlecht wird nicht nur auf der Charakterebene durch die Darsteller selbst, sondern auch auf allen weiteren formalen Ebenen des Films konstruiert, die in ihrem Zusammenspiel patriarchale Machtstrukturen konstituieren und stärken.<sup>15</sup>

Mulveys Perspektivenwechsel basiert filmwissenschaftlich auf der semiotischen Filmtheorie. Das bewegte Bild wird „nun als bedeutungskonstruierend und nicht

---

<sup>12</sup> Warth 1992: 69

<sup>13</sup> vgl. Penkwitt 2004: 12

<sup>14</sup> Seier 2005: 96

<sup>15</sup> Die frühe feministische Filmforschung untersucht vor allem die Repräsentation der männlichen und weiblichen Protagonisten in stereotypen Darstellungen: siehe Molly Haskell, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) oder Marjorie Rosen, *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream* (1973).

mehr als bedeutungsreflektierend verstanden.“<sup>16</sup> Auf der feministisch-politischen Ebene erweitert sie die These des patriarchalen Kinos von einer filmischen Abbildungsfunktion der herrschenden Gesellschaftsstruktur und der filmwissenschaftlichen Analyse von geschlechtlicher Repräsentation im Film um das Element der diskriminierenden Funktion des Films. Um die von Mulvey herausgestellte Funktion des Films ganzheitlich als sozio-kulturelle Entwicklung des 20. Jahrhunderts zu verstehen, muss der Blick auf den Beginn des 20. Jahrhunderts gerichtet werden. Die moderne Geschlechterordnung und der Film starten hier ihre Erfolgsgeschichte und ihre Entwicklungsstränge verknüpfen sich im Laufe des 20. Jahrhunderts und tragen zur Prominenz der These des patriarchalen Kinos bei.

Die weite Verbreitung des filmischen Mediums setzt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein und begleitet den äußerst spannungsgeladenen gesellschaftlichen Umbruch des *fin-de-siecle*. Zwar stellt der Film nur eine unter vielen Innovationen der Moderne dar, dient jedoch angesichts der selbstverständlichen und spontanen Rezeption sowie seiner zunehmenden Verbreitung in allen Gesellschaftsschichten als effektives Proklamationsinstrument der neuen Gesellschaftsordnung. Diese basiert auf der dichotomen Disposition der Geschlechter, die als Grundprinzip der sich neu strukturierenden gesellschaftlichen Lebens- und Arbeitsbereiche gelten soll. Die Etablierung des Films als Massenmedium befeuert diesen Wandel der kulturellen Identitätsformierung, die sich immer mehr vom gesprochenen Wort entfernt und sich zunehmend auf die neuen Medien stützt.

In a society which has all but lost contact with earlier religious, oral or spectacle traditions (with the exception, perhaps, of spectacular sport), cultural values are transmitted almost exclusively by textual means - whether printed (fiction, popular magazines, newspapers), visual (advertising, television, film), or digital and electronic (popular music, the Internet).<sup>17</sup>

Die enge Verzahnung des modernen Patriarchats mit dem neuen Massenmedium Film lässt sich anhand der Entwicklung der dichotomen Geschlechterordnung aufzeigen. Im folgenden Abriss werden diese Thesen der Zweigeschlechtlichkeit herausgestellt, die nach und nach im Film aufgegriffen werden und ihn als patriarchales Kino markieren.

---

<sup>16</sup> Penkwitt 2004: 13

<sup>17</sup> West 2000: 16

Der Ursprung des modernen Geschlechts, einer binären Geschlechterordnung und damit auch des modernen Patriarchats kann auf das Zusammentreffen verschiedener sozio-kultureller Entwicklungen des 18. und 19. Jahrhunderts zurückgeführt werden. Die veränderten Arbeitsbedingungen durch Industrialisierung und Urbanisierung wirken sich auch auf das soziale Leben aus, gewohnte familiäre Strukturen lösen sich auf und die bis dato traditionellen Geschlechterrollen müssen neu überdacht werden.<sup>18</sup> Die Symptome der Moderne, „[d]er aufkeimende Subjektivismus der Menschen, der gesteigerte Glaube an Wissenschaft und Technik und die zunehmende Kritik an theologisch geprägten Glaubenswahrheiten“<sup>19</sup>, verdichten sich bereits seit dem 17. Jahrhundert, entfalten ihre volle Wirkung aber erst in Kombination mit weiteren Entwicklungen. Mit dem Ende des Feudalismus und dem darauf folgenden *horror vacui* etabliert sich eine neue *episteme*, die Differenzen zum Ordnungsschema erhebt. Zudem erfordern die Aufklärung und der Gesellschaftsvertrag ein neutrales Subjekt.<sup>20</sup>

Das 19. Jahrhundert markiert sowohl in Europa als auch in Amerika den Übergang zu einem neuen Gesellschaftsmodell. In der Alten Welt ist es das Ende des Feudalismus im späten 18. Jahrhundert, in der Neuen Welt die Unabhängigkeit von England und dessen Doktrinen. Der fulminante Wandel betrifft alle sozialen Bereiche. Die bis dahin geltende metaphysische Ordnung, die das soziale Zusammenleben strukturierte, löst sich auf. Die Abkehr von der transzendental-philosophischen Basis der Ökonomie, Humanwissenschaften und Sprache lässt den Menschen im *horror vacui* zurück und so müssen neue Verortungspunkte geschaffen werden.<sup>21</sup> Dass nun das biologische Geschlecht zur „grundlegendste[n] Dimension der Identität“<sup>22</sup> wird und die Mann-Frau-Opposition zum Grundsatz der gesellschaftlichen Strukturierung aufsteigt, ist weiteren sozio-kulturellen Entwicklungen geschuldet, vor allem dem erkenntnistheoretischen Wandel, den Foucault in *Die Ordnung der Dinge* (1966) beschreibt. Diese „sehr kleine

---

<sup>18</sup> Brandt 1997: 10

<sup>19</sup> Hoeltgen 2006: „Michel Foucault und die Soziologie der Moderne“. Online: [http://www.simulationsraum.de/wp-content/Texte/Foucault\\_Moderne.pdf](http://www.simulationsraum.de/wp-content/Texte/Foucault_Moderne.pdf). Zugriff: 30.07.2015.

<sup>20</sup> vgl. Wetterer 2010: 126

<sup>21</sup> vgl. Foucault 1990, c1971: 301

<sup>22</sup> Villa 2011: 171



Verschiebung“ in der Erkenntnis der Dinge führt zu einer radikalen Veränderung des Wissens.<sup>23</sup>

Die Schwelle zwischen Klassik und Moderne [...] ist endgültig überschritten worden, als die Wörter sich nicht mehr mit den Repräsentationen überkreuzten und die Erkenntnis der Dinge nicht mehr spontan rasterten.<sup>24</sup>

Die Auswirkung des veränderten Weltverständnisses auf die Identitätsfindung des Menschen ist delikater. Der Mensch findet sich in der Doppelrolle Subjekt/Objekt, Urheber der Objektivität und gleichzeitig Objekt der Erkenntnis wieder und wird zum „Mittelpunkt der Episteme“<sup>25</sup>. Die Implementierung des Individuums als Zentrum der Erkenntnis birgt jedoch Risiken. Die Befreiung von religiösen und geburtsrechtlichen Zwängen der Identitätsfindung stellt das neu geschaffene Subjekt der Moderne vor die Herausforderung, sich innerhalb dieses Vakuums zu verorten. Die proklamierten Werte der Moderne, Freiheit und Gleichheit, können nicht die fehlende soziale Ordnung der Gesellschaft ersetzen.<sup>26</sup>

Im Zuge der Modernisierungs- und Säkularisierungsprozesse [...] verblasst die Vorstellung eines transzendenten Verankerungspunktes und einer von diesem abgeleiteten hierarchisch gegliederten und gestuften großen Kette des Seins.<sup>27</sup>

Das Subjekt als neu geschaffene Institution der modernen Gesellschaft wird zwischen den Gegenpolen dieser neuen Epoche zerrieben: auf der einen Seite steht das Streben nach Universalismus, der Freiheit und Gleichheit aller Menschen, auf der anderen Seite die Suche nach einem Anker der Identität, um nicht im Sog der Freiheit unterzugehen. Es gilt fortan, die Identität, die Persönlichkeit, das Selbst eigenhändig zu gestalten. Ein Scheitern führt zum Ausschluss aus der sozialen Ordnung, in die Nervenheilanstalt oder ins Gefängnis, um die bürgerliche Gesellschaft nicht zu gefährden.<sup>28</sup>

---

<sup>23</sup> Foucault 1990, c1971: 294

<sup>24</sup> ebd.: 368

<sup>25</sup> vgl. ebd.: 384. Ruffing sieht diesen Punkt als Voraussetzung für mythische Diskurse in der modernen Gesellschaft, was ebenfalls in der Definition des modernen Patriarchats eine große Rolle spielt. Vgl. Ruffing 2008: 46.

<sup>26</sup> vgl. Luhmann 1997: 1023 ff.

<sup>27</sup> Klinger 2007: 26

<sup>28</sup> Foucault beschreibt dieses Phänomen der aufgeklärten Gesellschaft in *Wahnsinn und Gesellschaft* (1969).

Ein dichter Macht-Wissen-Komplex entsteht, innerhalb dessen eine sprachlich-diskursiv geleitete Subjektivierung stattfinden muss und der auf Differenzdenken und Exklusion bei nicht-konformer Subjektivierung beruht.<sup>29</sup> Die Erkenntnis unterliegt nun der Sprache, deren Macht sich mit der Moderne entfaltet.<sup>30</sup> Die Sprache, so Foucault, „benennt, zerschneidet, kombiniert, verknüpft und entknüpft [die Dinge], indem sie sie in der Transparenz der Wörter sichtbar macht.“<sup>31</sup>

Sprache braucht Eindeutigkeit und schafft damit Differenzen, die unweigerlich zu oppositionellen Bedeutungspaaren führen. Zudem basiert die moderne Sprache auf wissenschaftlichen Beschreibungen und biologischen Fakten und nicht mehr auf naturphilosophischen Ähnlichkeiten. Folglich müssen die willkürlichen Schemata der neuen Ordnung Abgrenzungen schaffen, um sich zu begründen. Eine Klassifikation ist nicht mehr durch Ähnlichkeit, sondern durch sichtbare Differenz zu begründen. Die soziale Ordnung erhebt sich als Folge dieses Wandels zu einem sprachlichen Konstrukt, das sich innerhalb des jeweiligen kulturellen Diskurses formiert.<sup>32</sup> Die Vorgabe der Binarität setzt eine „Produktion des ‚Wissens‘“<sup>33</sup> in Gang, die von den neuen Humanwissenschaften angetrieben wird. Der menschliche Körper wird ob seiner sichtbaren Differenzen und des gesteigerten medizinischen und biologischen Interesses zu einem zentralen Verhandlungsschauplatz.

Das wissenschaftliche Wissen um die natürliche Zweigeschlechtlichkeit gewinnt – ebenso wie das Alltagswissen um die natürliche Geschlechterdifferenz – im 18. und 19. Jahrhundert zunehmend deutliche Konturen und wird im 20. Jahrhundert in Teildisziplinen der Biologie und Medizin weiter ausgebaut.<sup>34</sup>

Der Fokus der Identität liegt auf den lebenserhaltenden und folglich auf den reproduktiven Funktionen des Menschen, die nun nicht mehr in Gottes Hand liegen, sondern im geschlechtlichen Körper.<sup>35</sup> Die Auswirkung dieses erkenntnis-

---

<sup>29</sup> vgl. Villa 2011: 57

<sup>30</sup> vgl. Foucault 1990, c1971: 373

<sup>31</sup> vgl. ebd.: 375

<sup>32</sup> vgl. Brandt 1997: 28 f.

<sup>33</sup> ebd.: 28

<sup>34</sup> Wetterer 2010: 126

<sup>35</sup> vgl. Mehlmann 2007: 39

theoretischen Wandels auf die moderne Physiologie haben interdisziplinäre Arbeiten mit biologisch-medizinischer und soziologisch-geschlechterwissenschaftlicher Ausrichtung nachgewiesen. So hat der Historiker Thomas Laqueur mit seiner Studie zum Ein- und Zweigeschlechtermodell die Abweichung der naturphilosophischen Auffassung von Geschlecht in der Moderne erforscht.<sup>36</sup> Seine Untersuchung bietet klare Anhaltspunkte für den Zusammenhang zwischen medizinischer Forschung und der Administration einer dichotomen Geschlechterordnung.<sup>37</sup>

Um die Dominanz des Mannes zu stärken, entstehen ganz im Sinne der modernen Sprachordnung semantische Neufassungen. Konsequenterweise wird die Fortpflanzung nun nicht mehr in einem ganzheitlichen, naturphilosophischen Bedeutungszusammenhang als *generation* bezeichnet, sondern erhält durch den Begriff der *reproduction* einen industrialistisch-produktiven Unterton.<sup>38</sup> Weibliches Begehren darf ab jetzt ausschließlich im Akt der Fortpflanzung stattfinden, während männliches Begehren als Voraussetzung dessen definiert wird.<sup>39</sup>

Im Gegensatz zu Laqueurs These, die Zweigeschlechtlichkeit sei eine rein moderne Erfindung, kommt der Sexualwissenschaftler Heinz-Jürgen Voß zu einem gemäßigten Ergebnis und stellt fest, dass die Geschlechterdifferenz zwischen Mann und Frau schon vor der Moderne existent gewesen sei.<sup>40</sup> So scheint es, dass die Prominenz des biologischen Unterschiedes zwischen Mann und Frau historisch von unterschiedlichen Faktoren abhängig war und die wissenschaftliche Forschung durchaus auch politisch motiviert war, wie Anne Fausto-Sterling im Zusammenhang mit ihrer Forschung zur Entstehung von Geschlecht herausstellt:

---

<sup>36</sup> Laqueur versteht das Eingeschlechtermodell als Gegenstand des biologisch-medizinischen Wissens vor der Moderne. Der Frauenkörper galt als qualitativ schlechtere Version des Männerkörpers, sonst jedoch anatomisch gleich. Auch Körperflüssigkeiten werden unisexuell behandelt. So ist die Rede vom weiblichen Samen und männlicher Blutung. Vgl. Laqueur 1991: 107. Die unterschiedlichen sozialen Geschlechter wurden daher nicht vom Körper aus bestimmt, sondern durch andere soziale Rangstufen. Vgl. Laqueur 1991: 35.

<sup>37</sup> vgl. Voß 2010: 314 f.

<sup>38</sup> vgl. Laqueur 1991: 155

<sup>39</sup> vgl. ebd.: 213

<sup>40</sup> vgl. Voß 2010: 89

[T]here is no such thing as apolitical science. Science is a human activity inseparable from the societal atmosphere of its time and place. Scientists therefore, are influenced – consciously or unconsciously – by the political needs and urgencies of their society.<sup>41</sup>

Demzufolge stellt das instabile politische Klima zur Jahrhundertwende den dritten Faktor in der Manifestation der binären Geschlechterdifferenz dar. Liberalismus und Demokratisierung sind federführend bei der politischen Neuordnung der USA. Jegliche Diskriminierung, die sich nach dem Geburtsstand richtet, soll zurückgewiesen werden, und so erlangt die Frau erstmals den Status eines bürgerlichen Subjekts.<sup>42</sup> Verbunden mit dem Gedanken einer gleichberechtigten Gesellschaft war der unsichere, angstvolle Blick in die Zukunft, der eine düstere Vision, den Umsturz der bisherigen sozialen Ordnung durch die Frauen, barg.<sup>43</sup>

Derangement of patriarchal order at home would be followed by derangement of patriarchy outside. If the angel left the house, then the symbiosis between virtuous, affectionate home and amoral, competitive society would be broken.<sup>44</sup>

Um die Gleichstellung der Frauen zu verhindern, „gleichsam als Reaktionsbildung auf den aufklärerischen Gleichheitsdiskurs“<sup>45</sup>, wurde die Natur vorgeschoben. Die Aufgabe, die kulturelle Minderwertigkeit der Frau zu beweisen, um die Gesellschaft vor dem sicheren Untergang zu bewahren, vollziehen die neuen Humanwissenschaften, die eine physische und psychische Überlegenheit des Mannes zum Beweis erbringen sollen.<sup>46</sup> So entstehen Anfang des 20. Jahrhunderts neue Formen der Diskriminierung auf Basis der kulturellen Entwicklung, die in die moderne Form des Patriarchats münden und der Gleichberechtigung der Frau entgegenstehen. Das weibliche Bürgertum setzt sich jedoch zur Wehr, formiert sich seit dem späten 19. Jahrhundert zur ersten Feminismuswelle und fordert das Wahlrecht ein.

Unter eben dieser Konstellation der drei genannten sozio-kulturellen Entwicklungen verbinden sich biologisches und soziales Geschlecht von diesem Zeitpunkt an

---

<sup>41</sup> Fausto-Sterling 1985: 208

<sup>42</sup> “[L]iberal theory begins with a neuter individual body: sexed but without gender, in principle of no consequence to culture, merely the location of the rational subject that constitutes the person”. Laqueur 1991: 196, vgl. auch Klinger 2007: 31

<sup>43</sup> vgl. Brandt 1997: 9

<sup>44</sup> Filene 1998: 98 f.

<sup>45</sup> Brunotte 2007: 16

<sup>46</sup> vgl. Laqueur 1991: 5 f.

zu einem statischen, geschlechterdifferenzierenden Idealbild: Geschlecht wirkt identitätsstiftend.<sup>47</sup> In der Neuformierung der modernen Gesellschaft schält sich die dichotome Geschlechterordnung und hegemoniale Männlichkeit in ihrer ideologisch begründeten Vormachtstellung als zentrales Ordnungsmerkmal heraus. Diesen Übergang vom Prä-Patriarchat zum modernen beobachtet auch Alexis de Tocqueville, ein französischer Adliger, in seinem Werk *De la démocratie en Amérique* (1835). Seinen Eindrücken über den Einfluss der Demokratie auf das Geschlechterverhältnis widmet er ein ganzes Kapitel und stellt fest, dass der politische Umbruch auch die traditionellen patriarchalen Strukturen erodiert hatte und eine strikte Geschlechtertrennung entstehen ließ.

In no country has such constant care been taken as in America to trace two clearly distinct lines of action for the two sexes, and to make them keep pace one with the other, but in two pathways which are always different.<sup>48</sup>

Diese Beobachtung unterstützt den Gedanken einer engen Verknüpfung der dichotomen Geschlechterordnung und des modernen Patriarchats.

Carol Pateman betitelt den Gesellschaftsvertrag, der die politische Zukunft der USA strukturieren sollte, in diesem Sinne folgerichtig als „*fraternal social contract*“.<sup>49</sup> Sie verweist damit auf den Übergang von der ursprünglich patriarchalen Gesellschaftsordnung („*paternal contract*“<sup>50</sup>), die sich auf die Familie oder Hausgemeinschaft bezieht, zu einer fraternalen Ordnung, die den öffentlichen Raum strukturiert und damit ein universelles Gefälle zwischen Mann und Frau etabliert.

Analog dazu beschreibt Cornelia Klinger den Übergang vom prämodernen zum modernen Patriarchat. Sie sieht in dieser neuen Gesellschaftsordnung den „Tod des Patriarchats“<sup>51</sup> und meint damit die durch Gesetze legitimierte Unterordnung der Frau. Diese bis dato geltende patriarchale Struktur verlor ihre Gültigkeit, der politische Neuanfang sah eine gleichberechtigte amerikanische Gesellschaft vor,

---

<sup>47</sup> vgl. Emig 2000: 217

<sup>48</sup> Tocqueville 1835: „Chapter XII: How The Americans Understand The Equality Of The Sexes“. Online: <http://www.gutenberg.org/files/816/816-h/816-h.htm#link2HCH0053>. Zugriff: 30.07.2015

<sup>49</sup> Patemann 1989: 33 ff.

<sup>50</sup> ebd.

<sup>51</sup> Klinger 2007: 25

was einen „grundstürzenden gesellschaftlichen und kulturellen Wandel“<sup>52</sup> nach sich zog. Obwohl eine auf das Geschlecht gegründete Diskriminierung von nun an jeglichen Rechtsanspruch verliert, bleibt die jahrhundertlang praktizierte Unterordnung der Frau bestehen und wandelt sich zum Gewohnheitsrecht des Mannes.

Es wäre ein schwerwiegender Irrtum, den Tod des Patriarchats mit dem Ende des Herrschaftsanspruchs des männlichen Geschlechts zu verwechseln. Statt die hinfällig gewordenen Privilegien aufzugeben, treten mindestens einige durchaus einflussreiche männliche Zeitgenossen an, sie neu zu reklamieren.<sup>53</sup>

So werden die Strukturen des prämodernen Patriarchats entgegen der Rechtslage in eine neue Form überführt und in der neuen Gesellschaftsordnung wiederum patriarchale Strukturen etabliert. Das moderne Patriarchat kann folglich als Fusion der traditionellen Form der Haushaltsgemeinschaft mit einem männlichen Oberhaupt und der neuen dichotomen Geschlechterordnung, die sich aufgrund der genannten sozio-kulturellen Faktoren etabliert, gesehen werden.<sup>54</sup> Obwohl diese gesellschaftliche Struktur in dieser Form neu entsteht, wird sie und mit ihr das moderne Patriarchat und die hegemoniale Männlichkeit fernab einer historisch-kulturellen Entwicklung als natürliches Konzept eingeordnet.<sup>55</sup>

Richtet man den Blick auf das kulturelle Leben dieser Umbruchzeit, wird auch hier die tiefe Furcht vor einer gleichberechtigten Gesellschaft sichtbar. Die literarischen Werke männlicher Autoren des *fin-de-siecle* spiegeln diese Ängste wider, die sich in variierenden Themen niederschlagen.<sup>56</sup> Das kulturelle Leben der Ära stand gewissermaßen unter einem Maskulinisierungszwang, der auch später und kontinuierlich im neuen Medium Film ausgedrückt wird.

[T]he narrative and symbolic problem of establishing the difference between the sexes is the primary motivating force of the classical Hollywood film. Sexual difference, for them, is a force in relation to which all filmic struc-

---

<sup>52</sup> Klinger 2007: 27

<sup>53</sup> ebd.: 31

<sup>54</sup> vgl. Pateman 1988: 2

<sup>55</sup> vgl. Holter 1997: 278

<sup>56</sup> Brandt stellt sechs rhetorische Diskurse heraus, anhand derer die Erschaffung der modernen Männlichkeit beobachtet werden kann. Vgl. Brandt 1997: 37 f.

tures, whether the relation of one shot to the next, or the overall dramatic organization of the film, must be seen.<sup>57</sup>

Vor diesem Hintergrund gewinnt die These des patriarchalen Kinos Gestalt. Um den Bann dieser Furcht zu brechen, werden mediale Zeugnisse der männlichen Überlegenheit geschaffen. Während die literarischen Werke allenfalls der betuchten Gesellschaftsschicht zugänglich waren, schuf der Film den Zugang zur breiten Masse der Bevölkerung und wurde so zum zentralen Sprachrohr der patriarchalen Gesellschaftsordnung.<sup>58</sup>

Vor allem der Film fördert die gesellschaftliche Einprägung der geschlechterdifferenzierenden und diskriminierenden Grundgedanken der neuen sozialen Ordnung, was auf die große Begeisterung beim Publikum und die automatische Rezeption zurückzuführen ist. Bewegte Bilder faszinieren das Publikum seit ihrer Entstehung.<sup>59</sup> Von allen Medien des 20. Jahrhunderts gilt der Film, ob Kino, Video, DVD oder TV, hinsichtlich seiner Verbreitung und Rezeption als erfolgreichstes. Die machtvolle Suggestivität des Films wird dem durchdringenden Realitätseindruck zugeschrieben.<sup>60</sup> Es sei hier an die Reaktionen der Zuschauer bei der Premiere des Films *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT* (1896) erinnert.<sup>61</sup> Film erschafft durch technische Raffinesse eine fiktive Realität, in die das Publikum hineingezogen wird und die es für den Zeitraum der Rezeption als real empfindet. Zwar entspricht das Gesehene nicht der Wirklichkeit, bildet diese aber exakt ab. Der daraus entstehende Wirklichkeitseindruck überwältigt den Zuschauer und nimmt ihn gefangen.<sup>62</sup> Eine weitere Eigenschaft des Mediums ist seine einfache Rezeption, die im Gegensatz zur Literatur keine anderen Fähigkeiten verlangt als die alltägliche Sinneswahrnehmung, die sich aus visuellen und auditiven Eindrü-

---

<sup>57</sup> vgl. Penley 1988: 3

<sup>58</sup> Brandt 1997: 356

<sup>59</sup> Bereits 1913 hatte jede amerikanische Kleinstadt mit 5.000 Einwohnern mindestens ein Kino. Im Jahr 1930 ging die Hälfte der amerikanischen Bevölkerung einmal pro Woche ins Kino. Vgl. Ross 2002: 2.

<sup>60</sup> vgl. Winter 1992: 17

<sup>61</sup> Der einminütige Film, der die Einfahrt einer Lokomotive in den Bahnhof zeigt, löste eine Panik im Publikum aus, das von den Sitzen aufsprang und schreiend den Saal verließ. Weil die Kamera beim Dreh auf dem Bahnsteig platziert und der Kamerablick direkt auf die Lokomotive gerichtet worden war, wurde dem Zuschauer eine mögliche Kollision mit dem Zug vermittelt. Vgl. Bazin 2004, c1975:47.

<sup>62</sup> vgl. Bazin 2004, c1975: 43 ff.

cken zusammensetzt. Man kann von einer automatisierten Rezeption sprechen.<sup>63</sup> Die Rezeption des Films geht zudem über den rein ästhetischen Genuss hinaus. Die bewegten Bilder bewegen auch den Geist und regen an, das Gesehene zu verarbeiten. Diese Verarbeitung kann sich zu realer Nachahmung des filmischen Geschehens ausweiten. So wurden die Produzenten des Films *NATURAL BORN KILLERS* (1994) mehrfach aufgrund von Verbrechen verklagt, deren Täter sich zur Inspiration durch den Film bekannten.<sup>64</sup>

Das Betrachten von Filmen erfährt der Zuschauer einen metaphysische Identifikationsprozess auf unterschiedlichen Ebenen. Der Körper existiert im verdunkelten Saal nur mehr als Rezeptor des Geschehens auf der Leinwand, jegliche Sinneswahrnehmung ist auf den Film gerichtet.<sup>65</sup> Dieser Bewusstseinszustand regt den Zuschauer an, „den Film wie eine halluzinatorische Droge zu nutzen“<sup>66</sup>, die Grenze zwischen Realität und Fiktion verschwimmt. Gerade die Abgrenzung vom Alltag ermöglicht die emotionale Bereitschaft zur Identifikation mit der fiktionalen Wirklichkeit des Films.<sup>67</sup> Dieser rezeptive Prozess wird in der Blicktheorie präzisiert. Der Blick im Film kann als Schlüssel zum Bewusstsein des Zuschauers verstanden werden. Indem dieser den Blick der Kamera übernimmt, taucht er in die fiktive Realität des Films ein. Es entstehen passive, unbewusste Identifikationsräume, wobei die Identifikation ganz unabhängig von der eigenen Person (und vom eigenen Geschlecht) stattfindet. Das Eins-Werden mit dem Film, seinen Figuren, Settings und Handlungen geschieht in zwei Schritten.<sup>68</sup> Zunächst übernimmt der Zuschauer den Blick der Kamera als den eigenen. Diese Identifikation mit dem fiktionalen Raum des Films ist Voraussetzung für den zweiten

---

<sup>63</sup> Das Verständnis laufender Bilder ist ein Lernprozess, den zwar ein großer Teil der westlichen Zivilisation durchlaufen hat, der aber nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden kann. Balázs berichtet von einem russischen Intellektuellen, der nach dem Besuch seines ersten Films begeistert von der Technik war, die Handlung des Films aber nicht begriffen hatte. Vgl. Balázs 2001:10.

<sup>64</sup> Ebenso stehen *A CLOCKWORK ORANGE* (1971) und *THE DARK KNIGHT RISES* (2012) unter dem Verdacht der Anstiftung zum Verbrechen. Vgl. Cieply 2012: „A Studio With Violence in Its Bones“. Online: <http://www.nytimes.com/2012/07/26/movies/warner-brothers-and-its-decades-of-violent-films.html>. Letzter Zugriff: 30.07.2015.

<sup>65</sup> vgl. Eckert 1990: 74

<sup>66</sup> vgl. ebd.: 74

<sup>67</sup> vgl. ebd.: 73

<sup>68</sup> vgl. ebd.: 74



Schritt, der Identifikation mit den Figuren auf der Leinwand, die mehrfach geschehen kann und nicht auf eine einzige Filmfigur beschränkt bleibt.<sup>69</sup> Der Film bietet somit eine vollständig von der eigenen Person autarke Identifizierung indem er die Distanz zwischen dem Kunstwerk und dem Betrachter aufhebt, wie Balázs treffend formuliert:

Die Kamera nimmt mein Auge mit. Mitten ins Bild hinein. Ich sehe die Dinge aus dem Raum des Films. Ich bin umzingelt von den Gestalten des Films und verwickelt in seine Handlung, die ich von allen Seiten sehe.<sup>70</sup>

Die Faszination durch den Realitätseindruck, gekoppelt mit einer vereinfachten Rezeption und dem Unterhaltungswert, kann folglich als Schlüssel zur Erfolgsgeschichte des Mediums und seinem Betrag zur Entfaltung der patriarchalen Geschlechterordnung betrachtet werden, wie auch Cohan feststellt:

Perhaps the most extensively argued premise of film theory is that the structures of pleasure which Hollywood cinema offers male and female viewers alike ultimately work to prop up the phallogocentric bias of its representational system.<sup>71</sup>

Die symbiotische Verknüpfung von Film und moderner Geschlechterordnung kann so in der zeitgleichen Entwicklung und der kulturellen Funktion des Films als bildliche Verarbeitung der Angst vor dem gesellschaftlichen Umsturz gesehen werden.

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass der Film im 20. Jahrhundert als Verstärker der patriarchalen Gesellschaftsordnung fungiert, indem er Identifikationsmuster der hegemonialen Männlichkeit nicht nur durch massenmediale Verbreitung manifestiert, sondern deren Verinnerlichung befördert. Das reziproke Verhältnis von Film und patriarchaler Gesellschaftsordnung wird im Zuge der feministischen Filmtheorie aufgedeckt, analysiert und in die These des patriarchalen Kinos überführt.

## ***2.2 Repräsentationen von Männlichkeit im patriarchalen Kino***

Die Wirkungsweise des patriarchalen Kinos im 20. Jahrhunderts beruht auf der Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit und der dichotomen Geschlech-

---

<sup>69</sup> vgl. Eckert 1990: 74

<sup>70</sup> Balázs 2001: 15

<sup>71</sup> Cohan 1993: 3

terdifferenz auf einzelnen, oftmals aber auf allen Ebenen des Films. Wie dies erreicht wird, soll Kapitel 2.2.1 zeigen. Die theoretische Betrachtung der formalen Ebenen des Films wird anhand filmischer Beispiele der stereotypen filmischen Männerbilder in die Praxis überführt und in Kapitel 2.2.2 dargestellt. Die filmische Zeitreise durch die Repräsentationen hegemonialer Männlichkeit im 20. Jahrhundert deckt in Kapitel 2.2.3 auch Brüche im patriarchalen Kinoapparat auf. Das filmische Männerbild weicht immer wieder von der hegemonialen Männlichkeit ab, wird ambivalent, um dann wieder in eine eindeutig hegemoniale Männlichkeit überführt zu werden. Mit zahlreichen Neuformierungen des Filmmannes wird es im Laufe des 20. Jahrhunderts immer schwieriger, eine klare geschlechterdifferente Repräsentation auszumachen. Diese veruneindigten Repräsentationen von Geschlecht werden in Kapitel 2.2.4 als Spielformen von Geschlecht definiert.

### 2.2.1 Funktionsweisen des patriarchalen Kinos

Der Film lässt sich auf fünf Ebenen definieren: der literarischen, der cinematografischen Ebene, der Bildebene, der Ebenen von Ton und Montage.<sup>72</sup> Im patriarchalen Kino sind Ebenen des Films und deren Zusammenspiel auf die Konstruktion der hegemonialen Männlichkeit ausgerichtet. Im Idealfall zielt vom Drehbuch über die Beleuchtung bis zur auditiven Untermalung der Szene alles darauf ab, die „Zuschauer und Zuschauerinnen durch die apparative Struktur des Kinos geschlechtlich [zu] positionier[en]“<sup>73</sup>.

Die *literarische Ebene* umfasst den Inhalt des Drehbuchs, den Titel des Films, seine Handlung, Charaktere, Dialoge und Schauplätze. Durch die weiteren filmischen Ebenen erreicht das Medium seine Vielschichtigkeit, vor allem und in hohem Maße durch die *mise-en-scene*.<sup>74</sup> Dieser Begriff umfasst zwei Ebenen und bezieht sich auf die räumliche Aufteilung der Szene durch das Bild und die Cinematographie. Die *Bildebene* definiert den Inhalt des Bildes, also das Setting,

---

<sup>72</sup> Die Einteilung orientiert sich an Benschhoff 2004: 4 ff.

<sup>73</sup> Seier 2005: 96

<sup>74</sup> Die *mise-en-scene* wird in der Filmwissenschaft als zentrales Mittel der Bedeutungshoheit einer Einstellung gewichtet. Die Codes der Bildkomposition und der diachronischen Aufnahme umfassen eine Vielzahl an technischen Raffinessen. Vgl. Monaco 2004: 185 ff.

die Ausstattung, Personen, Licht und das Schauspiel selbst. Auf der *cinematografischen Ebene* ist die Arbeit der Kamera angesiedelt. Hier werden Einstellungen, Perspektiven und Schärfen ausgelotet und angepasst. Die beiden Ebenen der *mise-en-scene* können durch ihre unendlichen Variationsmöglichkeiten die beabsichtigte Stimmung erzeugen. Sie beeinflusst zum großen Teil den Grundtenor des Films, transportiert Stimmungen und lenkt so die Rezeption. Diese drei Ebenen werden während des Drehs gestaltet, während die Ebenen vier und fünf, Montage und Ton, erst nach Abschluss der Dreharbeiten erstellt werden. Sie geben dem Film die finale Färbung und sind damit für die Rezeption von bedeutender Wirkungsmacht. Die Macht der Montage bewies des russischen Filmemachers Lev Kulešov im berühmten Experiment aus dem Jahr 1928. Er montierte das Bild eines Mannes mit unbeweglicher Miene vor drei jeweils unterschiedliche Folgebilder mit dem Ergebnis, dass die Rezipienten die Stimmung des Mannes immer in Zusammenhang mit dem darauffolgenden Bild interpretierten. So sahen sie einen hungrigen Mann, wenn das Bild eines leeren Tellers folgte usw.<sup>75</sup> Die Funktion der Montage beschreibt Bazin wie folgt:

So schiebt sich zwischen das eigentliche Drehbuch, letztendlich Objekt der Erzählung, und das unbearbeitete Bild ein zusätzlicher Verstärker, ein ästhetischer 'Transformator'. Der Sinn liegt nicht im Bild, sondern die Montage projiziert dessen Schatten ins Bewußtsein der Zuschauer.<sup>76</sup>

Wie hegemoniale Männlichkeit über die Kameraperspektive hergestellt werden kann, veranschaulicht eine Szene aus *AMERICAN BEAUTY* (1999).



Abb. 1



Abb. 2

In Abbildung 1 erhält Lester Burnham von seinem Vorgesetzten die Kündigung. Die Weitwinkelperspektive, gekoppelt mit einer leichten Aufsicht lässt ihn winzig

<sup>75</sup> vgl. Monaco 2004: 429

<sup>76</sup> Bazin 2004, c1975: 92 f.

klein erscheinen und geradezu im Raum untergehen. Alle anderen Elemente, selbst die Zimmerpflanze, wirken durch diese Kameraperspektive größer als Lester. Die Hilflosigkeit, die in dieser Szene dargestellt werden soll, wird verstärkt durch die Mimik und Gestik des Protagonisten. Seine zurückgelehnte Haltung und seine auf den Beinen ruhenden Hände signalisieren, dass er sich seinem Schicksal ergeben hat. Die Kombination von Kamera, Setting und Charakterdarstellung schaffen den Eindruck des Verlierers. In Abbildung 2 erscheint dagegen sein Vorgesetzter Dupree in Nahaufnahme und in Untersicht-Perspektive übermächtig groß. Seine Mimik macht klar, dass die Situation keiner weiteren Diskussion bedarf.



Abb. 3



Abb. 4

In einer weiteren Szene wird dieses Kräfteverhältnis durch die Kameraeinstellung umgekehrt. Der Blick der Kamera schaut nun über Lesters Schulter hinunter auf Dupree, was bereits eine Änderung des Machtverhältnisses impliziert (Abb. 3). In den Verhandlungen über Lesters Ausscheiden aus der Firma werden sowohl er als auch Dupree auf einer Kameraebene gezeigt, folglich also als ebenbürtige Verhandlungspartner (Abb.4).

Ein weiteres Beispiel für die filmtechnischen Gestaltungsmittel zur Repräsentation hegemonialer Männlichkeit zeigt Abbildung 5 aus dem Actionfilm A GOOD DAY TO DIE HARD (2013). In einer Kombination aus Kameraperspektiven wird der Höhepunkt des Films als Spektakel der männlichen Übermacht inszeniert. Die folgende Beschreibung kann auf zahlreiche Filme des Genres übertragen werden. Der Held schreitet in der Bildmitte voran, auf die Kamera zu, während eine Explosion im Hintergrund seinen Sieg über das Böse besiegelt.



Abb. 5

Einzelne Bilder der zerstörten Umgebung in Zeitlupe und in 360°-Panoramaperspektive wechseln sich mit einer Großaufnahme des Superhelden, der im Dolly-Zoom<sup>77</sup> und aus der Froschperspektive gefilmt wird. So schwebt er scheinbar über den Dingen und wird zum einzigen unzerstörbaren Element der Szene stilisiert.<sup>78</sup>

Die Wirkungsweise des patriarchalen Kinos beschränkt sich nicht nur auf einzelne Ebenen des Films, sondern erstreckt sich im Genrefilm auf alle formalen Bereiche. Das Genre ist ein „spezifisches Erzählmuster mit stofflich-motivlichen, dramaturgischen, formal-strategischen, stilistischen, ideologischen Konventionen und einem festgelegten Figureninventar.“<sup>79</sup> Die rezeptive Wirkungsweise beruht auf immer gleichen Handlungsabläufen, Figuren und Settings, die eine vertraute Umgebung schaffen und den Zuschauer auf wohl bekanntes Terrain führen.<sup>80</sup> Genres erzeugen so ein „kulturell ausgebildetes Rahmensystem“.<sup>81</sup> In dieser

---

<sup>77</sup> Der Dolly-Zoom verursacht einen sogartigen Effekt. Die Kamera wird auf Schienen positioniert und entfernt sich vom Objekt, in diesem Fall dem Helden, während dieser durch eine oppositionelle Brennweite der Kameraeinstellung größer wird. Vgl. Monaco 2004: 229.

<sup>78</sup> vgl. Roblou 2012: 79

<sup>79</sup> Faulstich 2008: 29

<sup>80</sup> vgl. Eckert 1990: 81

<sup>81</sup> Eckert unterscheidet in diesem Zusammenhang die A- und B-Filme des klassischen Hollywoodkinos. Während A-Filme mit großen Stars einzigartige Geschichten erzählen, setzen B-Filme auf wiederkehrende Narrative, Figuren und Cinematographie. Aus diesen entwickelten sich die Genrefilme. Vgl. Eckert 1990: 81.

Funktion bilden Genres auch das aktuelle Geschlechterverhältnis ab, so Liebrand: „Gender-Konfigurationen werden von Genres modelliert; und Gender-Konfigurationen konstituieren Genres.“<sup>82</sup> Genrefilme haben im Laufe des 20. Jahrhunderts konforme Stereotype der oppositionellen Geschlechterformen aufgegriffen, erschaffen, deren Entwurf vervollständigt und perfektioniert.<sup>83</sup> Darüber hinaus bietet der Genrefilm dem Rezipienten ein Unterhaltungsangebot, das durch seine vertrauten Elemente keine Fragen aufwirft. Der Zuschauer bewegt sich innerhalb eines bekannten Rahmens. Zweifel an der Authentizität der Figuren treten nicht auf. Vielmehr haben sich diese zu Kinomythen stilisiert, dienen damit als semiologisches System der dichotomen Geschlechterordnung und als Identifikationsangebot hegemonialer Männlichkeit.<sup>84</sup> Dieser Prozess der Mythologisierung hat dazu beigetragen, dass die männlichen Stereotype der Genrefilme in immer wieder neuem Gewand den Weg auf die Leinwand finden. Erhart hebt den Cowboy im Western als einen solchen Stereotypen hervor:

Der Western und die Männlichkeit besitzen scheinbar festgefügt Strukturen, verbergen aber - durch eben die mythischen und ‚natürlich‘ auftretenden Bilder - zugleich die Entstehungsgeschichte, die immanente Beweglichkeit und die historische Veränderbarkeit, die diesen Strukturen zugrunde liegen. Gerade deshalb passen beide Modelle seit jeher so gut zusammen und bekräftigen sich gegenseitig: Jeder Western eine Männergeschichte, jeder Mann ein heimlicher Westernheld.<sup>85</sup>

Das heißt aber nicht, dass Genres und ihre spezifischen Repräsentationen von Männlichkeit statisch in ihrer Figurenzeichnung verbleiben. Sie sind innerhalb ihrer festgefügt Regeln immer auch dem sozio-kulturellen Wandel unterworfen. Paradoxerweise gilt gerade diese Eigenschaft als essentiell für den kontinuierlichen Erfolg der Genre-Filme.<sup>86</sup>

Die Flexibilität des Genres ermöglicht es, die Repräsentation an die aktuell gültige Version der hegemonialen Männlichkeit anzupassen. Schneider sieht daher sowohl Genre als auch Gender vom Barthschen „Virus der Essenz“ befallen, beide wandern auf dem schmalen Grat zwischen Essentialismus und Dekonstruk-

---

<sup>82</sup> Liebrand 2004: 7

<sup>83</sup> vgl. Kaplan 2012: 72

<sup>84</sup> vgl. Liebrand 2004: 7

<sup>85</sup> Erhart 2002: 77

<sup>86</sup> Faulstich 2008: 29

tion.<sup>87</sup> Die aus den Genrefilmen hervorgegangenen Männerbilder sind folglich reziprok an das patriarchale Kino gebunden. Sie repräsentieren Männlichkeit als hegemonial innerhalb einer dichotomen Geschlechterordnung und entsprechend dem momentan herrschenden Ideal der hegemonialen Form. Die folgenden filmischen Männerbilder des 20. Jahrhunderts veranschaulichen diese dargelegten theoretischen Funktionsweisen des patriarchalen Kinos.

### 2.2.2 Repräsentationen von Männlichkeit im Film

Die Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit hat im Laufe des 20. Jahrhunderts variierende Formen angenommen. Entstanden sind so „Gender-Ikonographien“, die als „kulturelles Bildrepertoire [...] Gender-Konfigurationen“ erörtern.<sup>88</sup> Diese Ikonographien heben die oppositionelle Positionierung zur Weiblichkeit und im Speziellen der „Stilisierung einer körperlichen ‚Männlichkeit‘ [...] als eine überaus wirkungsvolle rhetorische Waffe im Kampf um den Machterhalt des Mannes in der modernen Gesellschaft“ hervor.<sup>89</sup>

In die Figurenzeichnungen eingeknüpft, finden sich vier Versprechen der Männlichkeit: „*A frontier to be claimed*“ wird im Cowboy gelebt, „*a clear and evil enemy to be crushed*“ im *hard body*, „*an institution of brotherhood*“ im Soldaten und „*a family to provide for and protect*“ steht für den Familienvater.<sup>90</sup> Diese Versprechen werden jedoch nicht in kontinuierlichen Repräsentationen der Figuren eingelöst, vielmehr lässt sich erkennen, dass sie entsprechend dem soziokulturellen Kontext in divergierenden Bildern interpretiert werden.

Gleichsam als Antwort auf das Ende der *frontier*, die mit der Erschließung Kaliforniens gleichgesetzt werden kann, beginnt die erfolgreiche Westernära mit dem 20. Jahrhundert und bringt mit dem Cowboy eine der zentralen Repräsentationen hegemonialer Männlichkeit hervor, die in der US-Filmlandschaft kontinuierlich präsent ist.<sup>91</sup> Richard Dyer attestiert dieser Repräsentation in *Stars* (1979) ein Image, das penibel auf moralische Integrität hin konstruiert wird und je nach

---

<sup>87</sup> vgl. Schneider 2004: 20

<sup>88</sup> Liebrand 2003: 7

<sup>89</sup> Brandt 1997: 181

<sup>90</sup> vgl. Faludi 2000: 26

<sup>91</sup> 1903 kommt der erste Stummfilm-Western THE GREAT TRAIN ROBBERY in die Kinos.

Zeitgeist auch mit weiteren Tugenden ergänzt werden kann.<sup>92</sup> Im Bild des Cowboys, dessen Männlichkeit sich gänzlich in der Natur entfaltet, spiegelt sich auch der prominente Diskurs der Zivilisationskritik um die Jahrhundertwende wider.<sup>93</sup> Im Hinblick auf die Repräsentation der dichotomen Geschlechterordnung dienen der Cowboy und der Western als überzeugende Verkörperungen klassischer Geschlechterstereotypen. Obwohl das Genre ab Mitte des 20. Jahrhunderts in zahlreiche Spielarten hybridisiert, hält sich die grundsätzliche Charakterzeichnung des Cowboys und seiner Funktion als zentrales Männerbild, so Jane Tompkins in ihrer Studie zum Cowboy.

It is not one ideal among many. It is the ideal, certainly the only one worth dying for. It doesn't matter whether a man is a sheriff or an outlaw, a rustler or a rancher, a cattleman or a shepherd, a miner or a gambler. What matters is that he be a man. That is the only side to be on.<sup>94</sup>

Seine charakterliche Vorbildhaltung wird nicht nur durch narrative Elemente der Heldengeschichte dargestellt, sondern auch durch den Körper visualisiert. Der aufrechte Sitz im Sattel unterstreicht die ebenso aufrechte moralische Haltung, das schnelle und gezielte Einsetzen der Waffe die Reaktionsfähigkeit des gesunden Körpers.<sup>95</sup> Der Körper als reales und fleischliches Zeugnis männlicher Überlegenheit dient nicht nur im Western als besonderer Verstärker der patriarchalen Ordnung, sondern findet sich in vielen Genres mit dieser Funktion. Brandt stellt in diesem Zusammenhang die Bedeutung des filmischen Körpers als visuelle Projektion des biologisch-medizinischen Diskurses der geschlechtlichen Dichotomie heraus und greift so auch die Funktion des Films als Manifestation der modernen Geschlechterordnung auf:

Visualisierungen von Körperlichkeit sind in der Lage, diese Trennlinie besonders eindrucksvoll hervorzuheben und gestalterisch zu verstärken. So figuriert der Männerkörper in der Bilderwelt als der westlich-abendländischen Kulturen häufig als Träger von kardinalen Symbolen des patriarchalen Systems.<sup>96</sup>

Der *hard body* setzt die im Cowboy verkörperte Hegemonie fort. Der Begriff, von Jeffords in *Hard Bodies* (1994) geprägt, bezeichnet die Figur des muskelbepack-

---

<sup>92</sup> vgl. Neumann 2010: 160

<sup>93</sup> vgl. Brandt 1997: 250

<sup>94</sup> Tompkins 1992: 18

<sup>95</sup> vgl. Neumann 2010

<sup>96</sup> Brandt 1997: 177



ten Actionhelden der 1980er und 1990er Jahre und umschreibt die körperliche Präsenz als Identifikationsangebot. Der Körper als Repräsentation von Männlichkeit zeugt zweifach von Hegemonie: Dominanz über andere durch körpereigene Muskelkraft und Dominanz über den Körper, indem Schmerz oder Verletzungen ignoriert werden, um seine Funktion als Kampfmaschine aufrechtzuerhalten. Während körperliche Kraft in Genres wie dem Western noch in gleichem Maße in einer Reihe mit anderen heroischen Tugenden steht, setzt in den 1980er Jahren der *hard body* des Actionfilms auf den „visuellen Exzess der körperlichen Omnipotenz“<sup>97</sup>. Dem *muscular cinema*<sup>98</sup> kann bereits der Historienfilm wie BEN HUR (1959) zugeordnet werden. Der Exzess in die Hypermaskulinität beginnt aber erst mit Filmen wie RAMBO (1982) oder THE TERMINATOR (1984). Bezeichnend ist hier, dass die Kamera oftmals in einer Nahaufnahme einzelne Körperteile wie den Bizeps fokussiert und diese selbst als hegemonial hervorhebt. Der *hard body* bekräftigt die finale hegemoniale Position des männlichen Körpers und aktualisiert die Bedeutung der bisweilen vergessenen körperlichen Überlegenheit des Mannes.

Die Filmfigur des Vaters ist ein weiteres zentrales Männerbild der Filmlandschaft des 20. Jahrhunderts und repräsentiert die hegemoniale Position im Familienverbund. Seine Funktionen als biologischer Erzeuger und finanzieller Versorger der Familie bilden die grundsätzlichen Eigenschaften dieser Figur. Andere Charakteristika variieren synchron mit dem sozio-kulturellen Ideal des Vaters in der patriarchalen Gesellschaft. Mit zunehmender emotionaler Einbindung des Vaters in das Familienleben der Nachkriegsära wandelt sich die Repräsentation des Vaters im Film.<sup>99</sup> Die Figur wird „vom indifferenten Erzeuger zum verantwortungsbewussten Vater“<sup>100</sup> erweitert und kommt damit den gesellschaftspolitischen Forderungen nach. Mit dieser Wandlung erweitern sich auch die väterlichen Pflichten hin zum emotionalen Erzieher des Kindes, wie Michaela Krützen anhand der Filme THE SOUND OF MUSIC (1965), HOUSEBOAT (1958) und THE COURTSHIP OF EDDIES FATHER (1961) zeigt. In diesen Filmen wird der Vater

---

<sup>97</sup> Morsch 2002: 51

<sup>98</sup> Tasker 1993: 98

<sup>99</sup> vgl. Krützen 2007: 142

<sup>100</sup> ebd.: 124

aufgrund eines tragischen Ereignisses zum alleinigen Versorger der Kinder und muss zum ersten Mal eine emotionale Bindung zu seinen Kindern aufbauen.<sup>101</sup> Diese enge Vater-Kind-Bindung steigt im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts zum zentralen Element der Figur auf. Die Mutter wird als gänzlich überflüssig dargestellt, während der Vater die finanzielle und emotionale Verantwortung für die Familie allein übernimmt. Der Film *KRAMER VS. KRAMER* (1979) illustriert diesen Prozess und begleitet die Verwandlung des erfolgreichen, seine Familie vernachlässigenden Werbetexters Ted Kramer zum liebevollen Vater. Nachdem die Mutter die Familie verlassen hat, legt er seine Karriere nieder, um sich um seinen Sohn zu kümmern. Trotz dieser variierenden Charakterzeichnungen behält der Filmvater im 20. Jahrhunderts seine Funktion als patriarchales Familienoberhaupt bei.

Die Filmmänner des 20. Jahrhunderts erschaffen folglich durch die Anpassung an den sozio-kulturellen Wandel ein breites Spektrum an Geschlechterentwürfen der hegemonialen Männlichkeit. Dieser Prozess der kontinuierlichen Neuformierung erfordert eine Reflektion des und Kritik am jeweils geltenden Ideals der hegemonialen Männlichkeit, was sich filmisch in den Krisen der Männlichkeit beobachten lässt. Diese Krisen wirken sich nicht nur auf die Männerbilder im Film aus, sondern auch auf die These des patriarchalen Kinos.

### 2.2.3 Repräsentationen der Krisen der Männlichkeit im Film

Das sozio-kulturelle Phänomen der Krise der Männlichkeit<sup>102</sup>, die seit den 1990er Jahren in vielen Disziplinen thematisiert wird, erfasst auch die Filmwissenschaft. Der Fokus auf die *Broken Men*<sup>103</sup>, gescheiterte männliche Existenzen im Film, fördert analog zur Männerforschung Krisenherde der filmischen Repräsentation zu Tage. Primär von der historischen Forschung im Kontext der Maskulinisierungswelle des *fin-de-siecle* geprägt, erweitert sich der Bedeutungsspielraum der

---

<sup>101</sup> Krützen 2007: 120 ff.

<sup>102</sup> Die Historiker John Higham, („The Reorientation of American Culture in the 1890s“, 1965), George M. Frederickson (*The Inner Civil War*, 1965), James R. McGovern („David Graham Phillips and the Virility Impulse of Progressives“, 1966) und Gerald Franklin Roberts (*The Strenuous Life*, 1977) sind die Ersten, die der amerikanischen Gesellschaft eine Krise der Männlichkeit attestieren. Vgl. Winter 2003: 117.

<sup>103</sup> Kathrin Mädler (2008) untersucht in ihrem gleichnamigen Werk die Krise der Männlichkeit im Kino.

Krise der Männlichkeit auf das gesamte 20. Jahrhundert, so die Historikerin Abigail Solomon-Godeau:

I would argue that masculinity, however defined, is, like capitalism, always in crisis. And the real question is how both manage to restructure, refurbish, and resurrect themselves for the next historical turn.<sup>104</sup>

Die Konzentration auf die Krisen der Männlichkeit vereinnahmt die Forschung, wie der Historiker Jürgen Martschukat anhand Michael Kimmels *Manhood in America* (1996), einer ausführliche soziologische Studie der amerikanischen Männlichkeit im 20. Jahrhundert und zugleich ein bedeutendes Lehrbuch der *Men Studies*, aufzeigt.

Eine ‚Krise‘ reiht sich an die andere, so dass die Lesenden gar nicht mehr wissen, ob amerikanische Männer sich irgendwann einmal *nicht* in einem Zustand der Krise befunden haben.<sup>105</sup>

Die Kulturwissenschaftlerin Sabine Sielke stellt daher die Frage: „Crisis? What Crisis?“ (2007) und kritisiert die Vereinnahmung der modernen Krise des Subjekts durch den Mann.<sup>106</sup> Die Krisenrhetorik werde anhand medialer Zeugnisse der Jahrhundertwende erforscht, auf weitere kulturelle Werke angewandt und somit zu einem zentralen Forschungsthema, obwohl gleichzeitig und in einem ungleich höheren Maß Repräsentationen hegemonialer Männlichkeit vorherrschen. Kritik an der attestierten Permanenz der Krise ist folglich berechtigt. Sielke sieht in den medialen Zeugnissen nicht die Männlichkeit in der Krise, sondern eine durch den postmodernen Paradigmenwechsel hervorgerufene und alle Disziplinen erfassende Krise der Repräsentation.<sup>107</sup> Dass gerade im Film die Konstruiertheit des männlichen Subjekts zum Vorschein kommen muss und damit dem Medium seine attestierte Funktion der Skizzierung und Konsolidierung der modernen Geschlechterordnung entzieht, trägt im 20. Jahrhundert zum Fokus auf die vermeintliche Permanenz der krisengeschüttelten Filmhelden bei, so Kirkham:

It is precisely this (disallowed) aspect of masculinity which has proved so compelling [...]. In a sense we might propose that the whole institution of cinema is in itself a dangerous enterprise for the masculine subject because, in constructing convincing and meaningful representations of masculinity in its fictional characters, it focuses attention on the social construction of mas-

---

<sup>104</sup> Solomon-Godeau 1995: 70

<sup>105</sup> Martschukat 2007: 18

<sup>106</sup> vgl. Sielke 2007: 43

<sup>107</sup> vgl. ebd.: 49

culinity, on its trajectory from the promising to the tragic – from the quiescent to the statuesque to the depleted.<sup>108</sup>

Die Analysen der *broken men* im 20. Jahrhundert lassen im historischen Entstehungskontext Krisen der Männlichkeit offenbar werden, die die These des patriarchalen Kinos in Frage stellen. Die Krisen im Film paraphrasieren ein historisch einschneidendes Ereignis, das mit einer grundsätzlichen Neuordnung der gesellschaftlichen Bereiche einhergeht.<sup>109</sup> Der filmisch verarbeitete Krisenprozess lässt sich in drei Phasen teilen. Eingeleitet wird er durch die „VerUneindeutigung“<sup>110</sup> von Geschlecht, d. h. es zeichnet sich ein Widerspruch zwischen gelebter Geschlechtsidentität, geltenden Geschlechterstereotypen und dem biologischen Geschlecht ab. In der zweiten Phase wird eben dieser Umstand als Bedrohung der modernen sozialen Ordnung medial verarbeitet. Die Abschlussphase der Krise bildet die ebenfalls mediale Präsentation einer neuen Formation der Geschlechterrollen, die veruneindete Geschlechtsidentität wird in eine eindeutig dichotome Ordnung rückgeführt.

Diese phasenweise ablaufende Neuformierung der hegemonialen Männlichkeit funktioniert bis zum Ende des 20. Jahrhunderts im Sinne des patriarchalen Kinos. Die filmische Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit wird immer wieder den sozio-kulturellen Umwälzungen angepasst, wobei die heteronormative Geschlechterordnung bestätigt wird. Wie diese Krisenprozesse filmisch abgebildet werden, zeigen die folgenden Beispielen aus den drei Krisen der Männlichkeit des 20. Jahrhunderts. Diese lassen sich zur Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert, in der Nachkriegsära und zur Jahrtausendwende verorten.

Um die Jahrhundertwende, dem Zeitalter des *fin-de-siecle* und im Zuge des Wandels der Moderne lässt sich die erste Krisenphase der Veruneindeutigung von Geschlecht mit dem Zusammenbruch der bis dato geltenden Geschlechterordnung erkennen. Die damit verbundenen Ängste schlagen sich in der Literatur nieder und markieren die zweite Krisenphase der medialen Verarbeitung. Sir Walter Besants

---

<sup>108</sup> Kirkham 1995: 14

<sup>109</sup> vgl. Martschukat 2007: 19

<sup>110</sup> Der Begriff der VerUneindeutigung stammt von Antke Engel und meint eine Strategie der Grenzüberschreitung von Geschlecht und Sexualität als Alternative zur feministischen Identitätspolitik. Vgl. Engel 2002: 118. Dieser Begriff wird im Folgenden in dieser Bedeutung, jedoch in der orthographischen Schreibweise „Veruneindeutigung“ verwendet.

Roman *The Revolt of Man* (1882) kann dieser Phase zwei der Krise zugerechnet werden. Besant entwirft eine Vision des 20. Jahrhunderts, in der Frauen die Gesellschaft dominieren und Männer allenfalls als Objekt der Begierde oder Samenspender gelten.<sup>111</sup> Getrieben von diesen Sorgen, bildet sich eine literarische Gegenbewegung, die von starken Remaskulinisierungstendenzen geprägt ist und als dritte Phase der Krise verstanden werden kann.<sup>112</sup> Die Schriftsteller stilisieren in ihren Werken die veruneindigten Geschlechtsidentitäten als Feindbilder. Die *New Woman*, die durch ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit in den männlich codierten Bereich eindringt, wird so zum „wichtige[n] Stil- und Gestaltungselement in der (spät)viktorianischen Kultur.“<sup>113</sup> Wie in Besants Roman allegorisiert sie dabei nicht nur die Furcht vor weiblicher Machtübernahme, vielmehr steht sie als Sinnbild der „Auflösung sozialer und familiärer Strukturen“ und damit der amerikanischen Nation.<sup>114</sup> Ein weiteres Feindbild in den eigenen Reihen ist der feminine Intellektuelle, der „seinen Geschlechterverrat bereits in jeder Einzelheit seines Habitus und seiner Körperform preis[gibt]“<sup>115</sup> und literarisch zum Spottbild wird. Die dritte Phase der Krise des *fin-de-siecle* ist die Wiederherstellung der patriarchalen Geschlechterordnung. Nach dem Sturm der Entrüstung über die veruneindigten Geschlechtsidentitäten, wie der zügellosen *New Woman* und dem femininen Intellektuellen, werden die Geschlechterrollen in paradoxe Prinzipien gepresst: Die *white-collar*-Mittelklasse muss sich mit dem Ideal des Naturburschen messen, da dieser als Gegenentwurf zum femininen Intellektuellen dient. Die vor dem Gesetz gleichberechtigten Frauen werden zurück an den Herd geschickt.<sup>116</sup> Die Krise der Männlichkeit und die Sorge um das zerrüttete Geschlechterverhältnis sind in den 1920ern Jahren vorerst aufgehoben, der Zweifel an der Zivilisation und die Panik vor dem Untergang gebannt, „die in Frage gestellte 'Maskulinität' des amerikanischen Mannes [schien] als leitendes gesellschaftliches Paradigma wiederhergestellt.“<sup>117</sup>

---

<sup>111</sup> vgl. Brandt 1997: 9

<sup>112</sup> Weitere Beispiele der Remaskulinisierung in ebd.: 12

<sup>113</sup> ebd.: 41

<sup>114</sup> vgl. ebd.: 41 ff.

<sup>115</sup> ebd.: 181

<sup>116</sup> vgl. Filene 1998: 80 ff. und Brandt 1997: 350 ff.

<sup>117</sup> Brandt 1997: 350

Mit Beginn des Zweiten Weltkriegs erfährt die patriarchale Geschlechterordnung erneut eine Störung, die in die zweite Krise der Männlichkeit führt. Der massive Verlust an männlichen Arbeitskräften führt zu einer groß angelegten Kampagne, welche die Frauen in die Produktionsstätten ruft. Das neue Frauenbild wird durch die Werbe-Ikone *Rosy the Riveter* propagiert, einer entschlossen dreinblickenden Frau, die der Kamera stolz ihren Bizeps präsentiert. Weibliche Arbeitskräfte werden dringend gebraucht, so dass die Arbeitsstätten nach deren Bedürfnissen eingerichtet und auch Möglichkeiten der Kinderbetreuung am Arbeitsplatz bereitgestellt werden.<sup>118</sup> Frauen übernehmen vormals strikt männlich besetzte Arbeitsbereiche und halten die Produktion in Gang.<sup>119</sup> Mit der wachsenden Zahl an weiblichen Arbeitskräften gerät die dichotome Geschlechterordnung ins Wanken. Wiederum erlebt die Nation die weibliche Übernahme männlicher Domänen und wiederum werden die Emotionen, die diesen Umbruch begleiten, medial verarbeitet. Die *femme fatale* des *film noir* wird zum Sinnbild der neu gewonnenen weiblichen Freiheit. Sie setzt die patriarchalen Rollenzwänge außer Kraft. Vor allem das seit den 1920ern proklamierte Familienideal wird durch die *femme fatale* gesprengt. Sie stemmt sich gegen eine Einordnung in das beschauliche Hausfrauenidyll und die Zwänge der Ehe, spielt ihre sexuelle Attraktivität aus, verführt den männlichen Protagonisten und erlangt so die männlichen Trophäen Macht, Geld und Unabhängigkeit. Der Erfolg der *femme fatale* beruht auf ihrer geschlechtlich ambivalenten Figurenzeichnung, die ihre unwiderstehlichen weiblichen Reize mit Kaltblütigkeit paart und so einen Überraschungseffekt erzeugt.<sup>120</sup> Krutnik stellt fest, dass

the kinds of tension characteristic of the portrayal of the family in these films suggest the beginnings of an attack on the dominant social values normally expressed through the representation of the family.<sup>121</sup>

Auch der männliche Protagonist dieser Filme, der „*hard-boiled*“ *big-city private eye*<sup>122</sup>, wehrt sich gegen die männliche Geschlechterrolle, die nach der ersten

---

<sup>118</sup> vgl. Lorber 1999: 50

<sup>119</sup> Mehr als 75 Prozent der arbeitenden Frauen wollten nach Ende des Zweiten Weltkriegs weiterhin im Beruf bleiben und so stieg die Zahl der weiblichen *breadwinners* weiter an. Vgl. Filene 1998: 177.

<sup>120</sup> vgl. Krutnik 1991: 112

<sup>121</sup> Harvey 1978: 23

<sup>122</sup> Krutnik 1991: 103

Krise der Männlichkeit etabliert wurde und lässt sich nicht auf das patriarchal geregelte Familienleben ein. Was sich hier bereits im Film andeutet, ist eine „Entkoppelung des bürgerlichen Familienmusters“<sup>123</sup>, das Ende der 1960er Jahre von Soziologen attestiert wird und eine oppositionelle Entwicklung von Elternschaft und Partnerschaft zeigt.<sup>124</sup>

Auch die Rückkehr der physisch und psychisch verwundeten Veteranen in die vollkommen veränderten sozialen Verhältnisse der USA nach dem Zweiten Weltkrieg wird filmisch verhandelt. *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (1946) setzt sich mit eben diesen Problemen auseinander und begleitet drei Veteranen, die sich trotz und mit ihren äußerlichen und innerlichen Verwundungen im boomenden Amerika der 1950er Jahre zurechtfinden müssen. Dabei stellen die selbstständigen und unabhängigen Frauen, die nicht zurück an den Herd geschickt werden möchten, nur ein Teilproblem dar. Es ist vielmehr das Bild des siegreichen und stolzen Soldaten, das hier durch die psychisch angeschlagenen Veteranen zerstört wird.

Während der *film noir* und die Veteranenfilme die Konfrontation der sozialen Ordnung vor und nach dem Zweiten Weltkrieg beleuchten, wird die vermeintliche Gefahr der gesellschaftlichen Neuordnung für die hegemoniale Männlichkeit erst in den Spionagethrillern der 1950er und 1960er Jahre medial verarbeitet. Augenscheinlich drehen sich diese Filme um die Bedrohung der amerikanischen Nation durch den Kommunismus. Tatsächlich aber werden die ambivalenten Geschlechterrollen, die durch den *momism*<sup>125</sup> verweichlichte Nation und der feminisierte, homosexuelle Mann zur realen Gefahr für die amerikanische Gesellschaft erklärt.<sup>126</sup> Der Hitchcock Thriller *NORTH BY NORTHWEST* (1959) gilt als Paradestück dieser Filmreihe.<sup>127</sup> Auch der Film *INVASION OF THE BODY SNATCHERS*

---

<sup>123</sup> Peukert 1991: 29 zitiert nach Tyrell 1994: 3

<sup>124</sup> vgl. Tyrell 1994: 3

<sup>125</sup> Der Psychologe Philip Wylie prägt diesen Begriff in *Generation of Vipers* (1942) und macht damit die amerikanischen Gluckenmütter der Nachkriegsjahre für die verweichlichte Generation an Söhnen verantwortlich, die den Niedergang der Nation verursachen. Vgl. Wylie 1996, c1942: 193.

<sup>126</sup> Diese These wird in den 1990ern ausführlich behandelt. Die Hauptwerke dazu sind: Robert Corber, *In the Name of National Security* (1993); ders., *Homosexuality in Cold War America* (1997) und Steven Cohan, *Masked Men* (1997).

<sup>127</sup> vgl. Cohan 1997: 46 und Corber 1993: 213

(1956) verarbeitet die Furcht vor dem Niedergang der amerikanischen Nation durch den verweichlichten Mann.<sup>128</sup>

Doch auch diese Veruneindeutigung der Geschlechterrollen wird abgewendet, wie vor allem TV-Serien ab den 1960er Jahren verstärkt zeigen. Die Wiederherstellung einer binären Geschlechterordnung wird in dieser Zeit stark normativ verankert und institutionalisiert und der Prämisse der *frozen fifties* mit dem Modell der Kernfamilie in den medialen Werken entsprochen. Die Kernfamilie wird zur zahlenmäßig dominanten Lebensform und zur "Normalfamilie".<sup>129</sup> Vor allem die Produktionen der 1950er und 1960er Jahre erschaffen ein prägendes Bild der idealen Familie, das die Veruneindeutigung der Geschlechterdifferenz nach dem Zweiten Weltkrieg wieder eindämmen soll. Die Repräsentation des hegemonial-männlichen *breadwinners* gibt die weiteren Darsteller der *nuclear family* vor: die liebevolle Hausfrau und Mutter, zwei Kinder und ein Eigenheim in der Vorstadt. TV-Serien wie *LEAVE IT TO BEAVER* (1957-1963) oder *THE ADVENTURES OF OZZIE AND HARRIET* (1952-1966) porträtieren eben diese Idylle bis ins letzte Detail. Das viktorianische Ideal der *separate spheres* dient als Grundidee der geschlechterdifferenten Rollen, wobei sich die elterlichen Rollen erweitern, um den gesellschaftlich gewünschten Wandel zu unterstützen.

Die Repräsentation der Familie im Film unterstützt so die Etablierung einer familialen Form, die bis dato nicht existiert hat. Stephanie Coontz hat dieses Phänomen des medial konstruierten Ideals der patriarchalen Familie und ihre nachhaltigen Wirkung auf die Realität in ihrem bezeichnenden Werk *The Way We Never Were* (1992) erforscht. Sie stellt fest, dass der Film die widersprüchlichen Inhalte des modernen Patriarchats, hier die der Familie, abbildet und so in die gesellschaftliche Realität überführt hat.

Like most visions of a 'golden age', the 'traditional family' my students describe evaporates on closer examination. It is an ahistorical amalgam of structures, values, and behaviors that never coexisted at the same time and place. The notion that traditional families fostered intense intimacy between

---

<sup>128</sup> vgl. Gilbert 2007: 287

<sup>129</sup> Lück 2009: 47. Der Begriff der Kernfamilie wird von Soziologen in den 1950er Jahren geprägt und beinhaltet die „geschlechtstypische Arbeitsteilung in der Familie [...] als hochgradig funktional unter den modernen, durch allgemeine Arbeitsteiligkeit gekennzeichneten Gesellschaftsbedingungen“ fest. Vgl. Kaufmann 1995: 22.



husbands and wives while creating mothers who were totally available to their children, for example, is an idea that combines some characteristics of the white, middle-class family in the mid-nineteenth century and some of a rival family ideal first articulated in the 1920s.<sup>130</sup>

Diese mediale Bild der perfekten Familie beeinflusse auch heute noch, so Coontz, die Erwartungen an ein glückliches Familienleben.<sup>131</sup> Die mediale Macht der heteronormativen Filmfamilie stellt den Abschluss der zweiten Krise der Männlichkeit dar, die Geschlechterrollen sind wieder geordnet und patriarchal strukturiert.

Die vorerst letzte Krise der Männlichkeit ereignet sich zum Ende des 20. Jahrhunderts und wird durch die Revolten gegen die starre gesellschaftliche Ordnung des Nachkriegsamerikas ausgelöst. Diese schaffen neue Identifikationswege jenseits der dichotomen Geschlechterordnung, so dass sich die Grenzen der geschlechterdifferenzierten Geschlechterrollen auflösen und eine Vielfalt an geschlechtlichen Repräsentationen zulassen. Diese parallele Gegensätzlichkeit zeichnet sich im Besonderen an der Repräsentation der Männlichkeit in den Figuren des *Neuen Mannes* und des *hard body* ab, die in der Filmlandschaft der 1980er Jahre entstehen. Der Neue Mann ist „warm, sensitive, cuddly and compassionate“<sup>132</sup> und wird von Filmcharakteren wie Tootsie (TOOTSIE, 1982), drei Männern mit Baby (THREE MEN AND A BABY, 1987) oder Ted Kramer (KRAMER VS. KRAMER, 1979) repräsentiert. Charaktere dieser Prägung legen im Laufe des Films die schädlichen männlichen Stereotype, wie das ungezügelte Junggesellendasein, einen übertriebenen Arbeitsethos oder ihre Emotionslosigkeit, ab und entdecken ihre emotionale, weibliche Seite. Als „The Big Switch“ (1993) bezeichnet Jeffords dieses Phänomen im gleichnamigen Essay, das die als typisch weiblich geltende Häuslichkeit und Sanftheit jetzt im männlichen Körper verankert.<sup>133</sup>

Gleichzeitig wehren sich die *hard bodies* gegen eine solche Domestizierung der hegemonialen Männlichkeit. Ihr Auftreten kann als zweite Phase der Krise gedeutet werden, denn sie sind oppositionell zum Neuen Mann gezeichnet haben so Veruneindeutigung wieder auf. In ihrem Feldzug gegen das Böse beweisen sie

---

<sup>130</sup> Coontz 1992: 9

<sup>131</sup> vgl. ebd.: 23

<sup>132</sup> Kimmel 1996: 292 f.

<sup>133</sup> Vgl. Jeffords 1993: 196 ff.

einmal mehr, dass die amerikanische Nation nur mit physischer Gewalt beschützt und aufrechterhalten werden kann. Die Protagonisten in *RAMBO* (1982), *TERMINATOR* (1984), *LETHAL WEAPON* (1987) oder *DIE HARD* (1988) verteidigen die Übermacht der USA auf anderen Kontinenten oder gar in der Zukunft. Alle genannten Filme sind kommerziell so erfolgreich, dass weitere Teile produziert wurden. Die Sehnsucht des Publikums nach einem klaren hegemonialen Männerbild wie dem *hard body* erscheint zu diesem Zeitpunkt ähnlich stark wie um die Jahrhundertwende.

Die oppositionellen Darstellungen von Männlichkeit muten wie ein Konkurrenzkampf um die Definition der Geschlechterrollen an: zwischen einer akzeptierten und gewünschten Geschlechterindifferenz des Neuen Mannes im Sinne der Frauenbewegung und einer „hysterische[n] Artikulation einer Angst vor dem realen Bedeutungsverlust“ des hegemonialen Männlichkeitsideals durch den *hard body*, der sich mit vollem Körpereinsatz gegen die Demontage der traditionellen männlichen Rolle stemmt.<sup>134</sup> Die Figur des *hard body* kann nicht nur als Abgrenzungsstrategie zum anderen Geschlecht gedeutet werden. Dyer hebt in seinem Aufsatz „Don't Look Now“ (1982) hervor, dass der muskelstrotzende Körper ebenso als Hinweis auf erzwungene und anormale Machtstrukturen wie die des Patriarchats verstanden werden kann.<sup>135</sup> Barbara Creed setzt in „From Here to Modernity“ (1987) die Feminisierung des männlichen Körpers durch die narzisstische Präsentation in der Figur des *hard body* mit einer Aufhebung der geschlechterdifferenzierenden Bedeutung gleich.<sup>136</sup> Noch einen Schritt weiter geht Ina Rae Hark in „Animals or Romans“ (1993) und analysiert den *hard body* des Historienfilms als Fetisch zum homoerotischen Objekt.<sup>137</sup>

Der *hard body* kann folglich die Veruneindeutigung nicht aufheben, vielmehr diversifiziert er die Deutungsebenen des männlichen Körpers immer stärker und dieser Prozess führt in den 1990ern zur Lösung vom hegemonial-männlichen Körperideal im Film.<sup>138</sup> Der *hard body* verliert an Bedeutungsmacht im patriar-

---

<sup>134</sup> vgl. Morsch 2002: 52

<sup>135</sup> vgl. Dyer 1982: 62 ff.

<sup>136</sup> vgl. Creed 1987:47 ff.

<sup>137</sup> vgl. Hark 1993: 151 ff.

<sup>138</sup> vgl. Morsch 2002: 51

chalen Kino. Eine überzeugende Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit kann jetzt nicht mehr ausschließlich auf den Körper reduziert werden. Der Actionfilm muss in den folgenden Jahren Themen importieren und erweitert die Narrative um romantische, fantastische oder dramatische Subplots wie in INDEPENDENCE DAY (1996), MEN IN BLACK (1997), ARMAGEDDON (1998) oder THE MATRIX (1999).<sup>139</sup>

Eine Lösung der Krise durch eine geschlechtlich eindeutige Repräsentation, der Eintritt in die dritte Phase der Krise, kann zum Ende des 20. Jahrhunderts nicht festgestellt werden. Um zumindest die gegensätzlichen Repräsentationen des *hard body* und des Neuen Mannes in einer Figur zu versöhnen, wird der *hard body* als „kulturelles Dispositiv [...] für die Zwecke der Satire“<sup>140</sup> weiterentwickelt. THE PACIFIER (2005) mit dem Actionstar Vin Diesel karikiert den *hard body*, der nicht aufgrund seiner körperlichen Kraft, sondern durch die Unterstützung von Kindern die Bösewichte besiegen kann. Vollständig gebrochen wird mit dem Identifikationsanker des hegemonial-männlichen Körpers durch die filmische Reflexion der Konstruiertheit des vermeintlich re-maskulinisierend wirkenden *hard body*, Morsch nennt hier die pathetisch anmutende Kampagne zur Re-Maskulinisierung in AMERICAN BEAUTY (1999) oder die therapeutische Wirkung des brutalen Kampfes in FIGHT CLUB (1999).<sup>141</sup> Auch Arnold Schwarzenegger, der stahlharte und emotionslose Terminator und Prototyp des *hard body*, ist Teil dieser Synthese der gegensätzlichen Männerbilder. In LAST ACTION HERO (1993) beendet er, sich selbst parodierend, die Ära der Actionhelden und wandelt seine nutzlos gewordene Muskelkraft als KINDERGARTEN COP (1990) in Herzenswärme um.<sup>142</sup>

Zudem vervielfachen sich am Ende des 20. Jahrhunderts die weiblichen *hard bodies* auf der Leinwand, wie in TERMINATOR 2 (1991) oder STARSHIP TROOPERS (1997). Die muskelbepackten Damen stehen ihren männlichen Kollegen in punkto Gewalt, Aggressivität und Heldentum in nichts nach. Sie beweisen, dass der weibliche Körper ebenso hart und härter sein kann: In STARSHIP TROOPERS besiegt die weibliche Soldatin Dizzy ihren Vorgesetzten im Zweikampf. Auf

---

<sup>139</sup> vgl. Ayers 2008: 57

<sup>140</sup> vgl. Morsch 2002: 69

<sup>141</sup> vgl. ebd.: 69 f.

<sup>142</sup> vgl. Morsch 2002: 64

einem Level mit dem männlichen Pendant rebelliert der weibliche *hard body* gegen die geschlechterdifferente Körperbehandlung des modernen Patriarchats und macht diese „Opposition vornehmlich am Körper sichtbar.“<sup>143</sup> Durch die Maskulinisierung der Frauen im Film kann auch der männliche *soft body* seine kontrastierende Affirmation der männlichen Hegemonie nicht mehr leisten. Der Körper verliert seine geschlechtliche Identitätsfunktion.<sup>144</sup> Dass diese schizopren anmutenden Tendenzen in der körperlichen Darstellung der Geschlechter die mediale Krise nicht lösen, sondern verstärken, scheint nur folgerichtig.

Nicht nur der Körper als hegemonial-männlicher Identifikationsanker wird medial als Farce entwertet, auch die patriarchale Familie stößt am Ende des 20. Jahrhunderts an ihre Inszenierungsgrenzen. Im Gegensatz zum Idealbild der patriarchalen Familie der *frozen fifties* präsentiert sie sich als problematisches Konstrukt. Filmisch wird die Neuordnung der Kernfamilie in den *male melodramas* im *New Hollywood* repräsentiert, die sich der emanzipierten Mutter entledigen und den Vater als Hauptbezugsperson der Kinder etablieren.<sup>145</sup> In *KRAMER VS. KRAMER* (1979) verlässt die Mutter die Familie. Der Vater übernimmt die doppelte Elternrolle und gibt dafür seine Karriere auf. *ORDINARY PEOPLE* (1980) ist ein weiteres Beispiel dieser neuen Art des Familienfilms: Hier wird der Zerfall der Familie durch die distanzierte, emotionslose Mutter vorangetrieben, die schließlich die Familie verlässt. In beiden Filmen bilden Vater und Sohn die Restfamilie und repräsentieren so deren Neuformierung.

Das mediale Familienidyll der 1950er Jahre wird zum Ende des 20. Jahrhunderts hin abgelöst. Anstelle der glücklichen Kernfamilie wird in einer Vielzahl von Filmen nun die Dysfunktionalität eben dieses Familienentwurfs thematisiert. Offensichtlich werden dabei die Enttäuschungen, die das patriarchale Familienmodell mit sich bringt. Obwohl alle Erwartungen an das Familienidyll erfüllt werden, wird das Versprechen des Familienglücks nicht eingelöst. Während sich

---

<sup>143</sup> Bette 1987: 619. Bette führt in diesem Zusammenhang die Punk-Bewegung an, die ihre Abneigung gegen Gesundheits-, Hygiene- und Schönheitstrends durch ihre ganz eigene Körperbehandlung zeigt. Indem der Körper vernachlässigt und verstümmelt wird, widersetzt sich diese Jugendbewegung dem Kodex der zivilisierten Gesellschaft und macht so auf die Missstände der Industriegesellschaften aufmerksam. Vgl. Bette 1987: 616 ff..

<sup>144</sup> Roblou 2012: 83 f.

<sup>145</sup> vgl. Kehr 1983: 42 ff.

die Figuren der zweiten Krise der Männlichkeit, die *femme fatale* und der Playboy, der Gefahr des Familienbündnisses bewusst sind und dieser entfliehen, leiden die Protagonisten des *New Hollywood* unter den psychologischen Folgen der patriarchalen Familie. Bis zum Ende des 20. Jahrhunderts hin entledigt sich die Familie im Film all ihrer Schleier und zeigt sich schonungslos und am Boden zerstört.

Neben dem *hard body* und dem *breadwinner* erfährt auch James Bond, eine weiteres zentrales Männerbild, eine tiefgreifende Veränderung in der Krise zur Jahrtausendwende. Die Figur entfernt sich seit *CASINO ROYAL* (2006) und dem Darsteller Daniel Craig vom klassischen Playboy-Image, das dem Agenten anhing. Während sich die hegemonial-männlichen Bonds des 20. Jahrhunderts auf jedes sexuelle Abenteuer einlassen, dabei aber immer eine emotionale Distanz halten, plant der neue Bond den Abschied vom Geheimdienst, um seine Herzensdame zu ehelichen und bricht damit mit der klassischen Rolle des Genres. Dass gerade die Repräsentation dieser Figur einem derartigen Wandel unterzogen wird, belegt die gesellschaftliche Relevanz der geschlechtlichen Identitätskrise. Bonds Repräsentation gilt als

a 'sign of the times', [...] a figure capable of taking up and articulating quite different and even contradictory cultural and ideological values, sometimes turning its back on the meanings and cultural possibilities it had earlier embodied to enunciate new ones.<sup>146</sup>

Auch klassische patriarchale Genres werden durch die ambivalente Repräsentation von Geschlecht beeinflusst. Dies lässt sich im 21. Jahrhundert in unterschiedlichen Genres wie dem Western, dem Superheldenfilm, der James Bond-Reihe, dem Melodrama und der *romantic comedy* beobachten. So weist *BROKEBACK MOUNTAIN* (2005) durch seine Narrative, Ästhetik, Setting und Darsteller auf einen Western hin, bricht aber durch die homosexuelle Liebesgeschichte mit der Filmfigur des Cowboys.<sup>147</sup> Dass sich dies auch auf die Repräsentation hegemonialer Männlichkeit auswirkt, schlussfolgert Birgit Neumann:

---

<sup>146</sup> Bennet 1987: 19

<sup>147</sup> vgl. Neumann (2010): 161

As a revisionist Western, *Brokeback Mountain* confronts the traditional genre with a tragic love story between two men. By doing so, it subverts and transforms traditional concepts of masculinity, implicitly revealing those power structures which define 'being a man' as opposed to 'not being a man'.<sup>148</sup>

Yann Roblou sieht auch das Genre der Superheldenfilme von diesem Wandel betroffen und stellt die Frage, ob die repräsentierte Männlichkeit noch als hegemonial im Sinne des patriarchalen Kinos gelten kann.<sup>149</sup> Anlass zu dieser Vermutung gäben die vom traditionellen Bild divergierenden Repräsentationen des Superhelden. Die übernatürlichen Eigenschaften des Körpers würden als Fluch und nicht mehr als Segen betrachtet. Der moralische Leidensdruck, den die Superhelden in ihrer Rolle verspüren, wachse zur psychischen Belastung und der Grundtenor der Filme sei ins Negative abgedriftet.<sup>150</sup> So scheint selbst die Rettung der hegemonialen Männlichkeit in die übernatürliche Fiktion des Superhelden gescheitert, denn „it is [...] undeniable that, because most of the protagonists are male superheroes, they embody various forms of ‘crisis of masculinity’.”<sup>151</sup>

In eine andere Richtung lässt sich dieser Wandel im Melodrama deuten. Das Genre galt lange als Dokumentation der weiblichen Leidensgeschichte und gleichermaßen als feministische Kritik an der patriarchalen Gesellschaftsordnung. Im Melodrama, so Robert Lang, wehren sich Frauen gegen die patriarchalisch erzwungene Identität und suchen nach Subjektivierung außerhalb der Familie, die als patriarchaler Käfig fungiert.<sup>152</sup> Gebrochen wird mit dieser Genre-Regel im *male melodrama*. Hier sind es die Männer, die unter dem Patriarchat leiden und ausbrechen wollen.<sup>153</sup> Mädler analysiert in *Broken Men* (2008) zahlreiche Filme als sentimentale männliche Melodramen, die von der genre-inhärenten Subjektfindung handeln, mit dem Unterschied, dass der Protagonist männlich ist. Hegemoniale Männlichkeit wird in dieser Gattung nicht als natürliche, biologisch determinierende und als eine dem Mann innewohnende persönlichkeitsstiftende Kraft dargestellt, sondern muss sich ebenfalls einem Identitätskonflikt stellen, der

---

<sup>148</sup> vgl. Neumann (2010): 176

<sup>149</sup> Roblou 2012: 89

<sup>150</sup> vgl. ebd. ff.

<sup>151</sup> ebd.: 89

<sup>152</sup> vgl. Lang 1989: 3 ff

<sup>153</sup> vgl. Kehr 1983: 43 ff

durch die patriarchale Gesellschaftsordnung entsteht. Während die klassischen Melodramen innerhalb des patriarchalen Kinos angesiedelt sind, erscheint ein Hinterfragen der bestehenden Gesellschaftsordnung von der hegemonial-männlichen Position aus kurios und verkehrt so die Genre-Gender-Regel des patriarchalen Kinos.<sup>154</sup>

Die *romantic comedy* erfährt in der letzten Krise ebenfalls eine Umgestaltung. Als post-klassische *romcoms* bezeichnet Kathleen Rowe Filme wie *SLEEPLESS IN SEATTLE* (1993), *GREEN CARD* (1990) oder *PRETTY WOMAN* (1990).<sup>155</sup> Die klassisch weibliche Hauptrolle wird an einen männlichen Protagonisten vergeben, der sich leidend mit seinem emotionalen Inneren auseinandersetzt.<sup>156</sup> Entgegen der traditionellen Romanze, die auf einen männlich-aktiven und weiblich-passiven Part setzt, begegnen sich die Liebenden auf einer Gefühlsebene und haben gleichermaßen Anteil am Glück des anderen.<sup>157</sup> Die post-klassische Romanze überlässt der Protagonistin einen Teil des vormals männlich besetzten Handlungsspielraum, befreit sie gleichermaßen aus ihrer passiven Warteposition und bricht die dichotome Geschlechterordnung des patriarchalen Kinos auf.

Medial kann die Krise der Männlichkeit des ausgehenden 20. Jahrhundert folglich nicht wie bisher mit einer modifizierten dichotomen Geschlechterordnung und einem Idealbild der hegemonialen Männlichkeit abgeschlossen werden. Da diese beiden Elemente als Voraussetzung für das patriarchale Kino gelten, scheint es sinnvoll, die Repräsentation von Geschlecht im Kino des 21. Jahrhunderts unter dem Aspekt der Entkoppelung des modernen Patriarchats und der dichotomen Geschlechterordnung zu betrachten. Diese ambivalenten Repräsentationen von Geschlecht im Film, die nicht innerhalb des patriarchalen Kinos verortet werden können, werden im Folgenden als Spielformen von Geschlecht bezeichnet.

---

<sup>154</sup> Es gibt auch Ausnahmen: So ziehen Thelma und Louise im gleichnamigen Film (1991) den Freitod vor, um ihrer Zukunft in der patriarchalen Gesellschaft zu entgehen.

<sup>155</sup> vgl. Rowe 1995: 184

<sup>156</sup> vgl. ebd.: 185

<sup>157</sup> Rowe bezieht sich hier auf die Schlusszene aus *PRETTY WOMAN*, als Edward und Vivian in einer *Romeo und Julia* nachempfundenen Balkonszene gleichermaßen Anspruch auf die Rettung des anderen stellen. Vgl. Rowe 1995: 190.

### 2.2.4 *Spielformen von Geschlecht und ihre Auswirkungen auf das patriarchale Kino*

Filmcharaktere, die als Spielformen von Geschlecht bezeichnet werden, lassen sich ob ihrer geschlechtlichen Veruneindeutigung nicht als strikt männlich oder weiblich gemäß einer binäre Geschlechterordnung definieren. In diesen Figuren finden sich soziale und körperliche Geschlechterrollen, Geschlechtsidentitäten und Stereotypen des 20. Jahrhunderts verquickt. Es entstehen geschlechtlich uneindeutige Personen, wie auch Marion Gymnich herausstellt:

In recent years, films, television series and music videos increasingly show women and men who transgress the traditional gender dichotomy, exploring, for example, concepts of both heterosexual and homosexual partnerships that defy a rigid distribution of gender roles.<sup>158</sup>

Anders als die Krisenmänner erfahren die Spielformen von Geschlecht diesen Zustand nicht als Einschränkung oder gesellschaftliches Ausschlusskriterium. Weiter gestaltet sich das Happy End im Gegensatz zum Krisenfilm und im Sinne des patriarchalen Kinos nicht als Rückführung in eine eindeutige Geschlechtsidentität oder – im radikalsten Fall – im Tod des Protagonisten. Vielmehr werden die Spielformen von Geschlecht in ihrer multiplen Geschlechtsidentität bestärkt und in der Mainstream-Filmlandschaft Hollywoods positiv beleuchtet. Sie fungieren so als subtiler Störer des patriarchalen Kinos.

Auch der Genrefilm des patriarchalen Kinos wird durch das Auftreten der geschlechtlich veruneindeutigten Charaktere aus einer patriarchalen Funktion herausgelöst. Die Spielformen von Geschlecht im Genrefilm verursachen den Genre-Missbrauch. Die ideologische Funktion des Genres im patriarchalen Kino wird nicht mehr vollständig erfüllt, da die traditionsreichen Identifikationsmuster hegemonialer Männlichkeit verwischt werden.<sup>159</sup> Dass auch Genres dem sozio-kulturellen Wandel unterworfen sind, ja dieser sogar notwendig ist für den kontinuierlichen Erfolg der Genre-Filme, ist unbestritten.<sup>160</sup> Liebrand und Neale weisen in diesem Zusammenhang auf die Genre-Hybridisierung hin. Demnach sei das Genre ein „Effekt des Films“.<sup>161</sup> Filme kombinieren Genre-Muster und so

---

<sup>158</sup> vgl. Gymnich 2010: 7

<sup>159</sup> vgl. Neale 1992: 288

<sup>160</sup> vgl. Faulstich 2008: 29

<sup>161</sup> Liebrand 2004: 7. Vgl. Neale 2001: 248 ff.



entstehe eine reziproke Beeinflussung und kontinuierliche Veränderung der Genreregeln.<sup>162</sup> Der Genre-Missbrauch durch die Spielformen von Geschlecht kann nicht nur als weitere Variation des Genres durch eine Multiplizierung der bestehenden Geschlechterfiguren betrachtet werden, vielmehr werden im Genre-Missbrauch vormals exkludierte Figurenentwürfe in die bestehende patriarchale (Film-)Ordnung integriert.<sup>163</sup> Durch diesen Prozess findet ein Bruch der reziproken Verstärkung von Gender und Genre gemäß der patriarchalen Ordnung statt.<sup>164</sup>

Es stellt sich ob der geschlechtlichen Ambivalenz die Frage, ob die Spielformen von Geschlecht als *queer* bezeichnet werden können. *Queer* im Sinne der wissenschaftlichen Forschung sind Personen, die sich aktiv gegen die dichotome Geschlechterordnung auflehnen, weil sie sich in ihrer Identität gesellschaftlich ausgegrenzt fühlen.<sup>165</sup> Somit tragen sie auch zur Aufrechterhaltung der stereotypen Geschlechtsidentität bei.<sup>166</sup> Die Spielformen von Geschlecht dagegen suchen und finden ihren Platz in der Gesellschaft und brechen unfreiwillig und unbewusst mit der dichotomen Ordnung. Im Gegensatz zu den *Queers* fehlt das aktive Element der Auflehnung gegen die herrschende Gesellschaftsordnung, vielmehr fordern die Spielformen von Geschlecht eine Neuordnung dieser und tragen so zur Ausleuchtung aller verfügbaren Identifikationsangebote der Gesellschaft bei.

Die Spielformen von Geschlecht könnten als Abschlussphase der letzten Krise der Männlichkeit im Film betrachtet werden. Der Zyklus von Veruneindeutigung – Krise – Neuformung der hegemonialen Männlichkeit im Film wird unterbrochen. Die „neuen Männlichkeiten“, die die Spielformen von Geschlecht im Hollywoodfilm des 21. Jahrhunderts herstellen, lassen sich nicht mehr als Weiterentwicklung

---

<sup>162</sup> Winter erwähnt das Zusammenlaufen unterschiedlicher Stränge in einem Spielfilm. Er kennzeichnet diese Filme als multiakzentual und sieht deren Funktion einerseits in der Offenbarung des konstruktiven Charakters der Genre-Figuren und in gesteigerter Form sogar als parodistisches Element des Genres. Somit kann der Genre-Missbrauch als Weiterentwicklung oder abermalige Steigerung der Multiakzentualität betrachtet werden. Vgl. Winter 1992: 79.

<sup>163</sup> vgl. Neumann 2010: 177

<sup>164</sup> vgl. ebd.:161

<sup>165</sup> vgl. Czollek 2009: 34

<sup>166</sup> vgl. Hirschauer 2003: 468

der hegemonialen Männlichkeit betrachten und deuten so eine Lösung vom patriarchalen Kino an.

### **2.3 Zwischenfazit**

Anhand der Gegenüberstellung der sozio-kulturellen Umwälzungen des *fin-de-siecle* und der technischen Entwicklung des filmischen Mediums lässt sich die Entwicklung der These des patriarchalen Kinos nachvollziehen. In seiner Funktion der konzentrierten Projektion gesellschaftlicher Gegenwart thematisiert der Film variierende Geschlechterrepräsentationen, die im 20. Jahrhundert auf einer binären Geschlechterordnung beruhen. Die Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit kann so neben dem hegemonial-männlich codierten Genre als Herzstück des patriarchalen Kinos betrachtet werden. Obwohl phasenweise ein Bruch in der Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit beobachtet werden kann und Kritik an der patriarchalen Gesellschaftsordnung geäußert wird, bleibt die Repräsentation der Geschlechter im 20. Jahrhundert dichotom. Die Figur der hegemonialen Männlichkeit absorbiert gleichermaßen die sozio-kulturellen Störungen der patriarchalen Geschlechterordnung, nimmt immer mehr Widersprüche in sich auf, um die Veruneindeutigung der Geschlechterrollen auszugleichen, und hält somit auch die These des patriarchalen Kinos aufrecht.

Zum Ende des 20. Jahrhunderts allerdings zeigen sich veruneindeutigte Repräsentationen von Geschlecht. Diese lassen sich ob ihrer geschlechtsambivalenten Charakterzeichnung nicht mehr mit der These des patriarchalen Kinos analysieren. Weder stellen sie eine eindeutige Repräsentation von Geschlecht dar, noch befinden sie sich aufgrund ihrer nicht-hegemonialen Identität in der Krise oder lassen sich auf eine Entwicklung gemäß der Prämissen einer geschlechterdifferenzierenden Gesellschaft ein. Von dieser ambivalenten Darstellung von Geschlecht sind sowohl die klassischen Männerbilder des Hollywoodkinos, als auch die Funktion des Genrefilms betroffen.

Die Repräsentation von Männlichkeit im patriarchalen Kino kann somit nicht auf ein statisches Gebilde beschränkt werden. Vielmehr gibt es DIE adäquate Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit nicht (mehr). Sie ist sowohl vom Zeitgeist als auch vom Genre abhängig und bildet die zum Zeitpunkt der Produk-

tion des Films validen hegemonialen Männlichkeiten ab. Mit diesem Fazit zu den filmischen Männerbildern des 20. Jahrhunderts wird auch nachvollziehbar, dass disparate Charaktere wie der muskelbepackte, mit Waffen hantierende und Bösewichte bekämpfende John McClane aus *DIE HARD* und der schwächliche, kreativ tätige und alleinerziehende Vater Ted Kramer aus *KRAMER VS. KRAMER* dennoch die hegemoniale Männlichkeit und damit das patriarchale Kino repräsentieren. Auch die Filmlandschaft des 21. Jahrhunderts funktioniert gemäß der These des patriarchalen Kinos: Die klassischen Repräsentationen von Männlichkeit und Weiblichkeit beherrschen die meisten Hollywoodfilme. Gleichzeitig steigt die Zahl der Produktionen, die Spielformen von Geschlecht prominent in Szene setzen und Genre-Missbrauch betreiben. Auch dieses Fazit lässt sich mit Rückblick in die Entwicklung der filmischen Männerbilder des 20. Jahrhunderts ziehen.

Mit dem gehäuftem Auftreten der Spielformen von Geschlecht und dem Genre-Missbrauch stellt sich die Frage, ob die These des patriarchalen Kinos im 21. Jahrhundert noch Gültigkeit beanspruchen kann. Gegenwärtig stützt sich die Filmtheorie auf die Prämissen des patriarchalen Kinos, sie arbeitet mit und innerhalb der dichotomen Geschlechterordnung. Um eine mögliche Neugestaltung der filmischen Regeln Hollywoods, die mit einer Abweichung vom patriarchalen Kino einhergeht, sichtbar zu machen, scheint ein Perspektivenwechsel der filmtheoretischen Basis sinnvoll und zielführend.

### **3 Methodologische und methodische Betrachtungen**

Die methodologischen und methodischen Betrachtungen des folgenden Kapitels gehen der Frage nach, wie die Repräsentation von Geschlecht und im Besonderen von Männlichkeit außerhalb des Paradigmas des patriarchalen Kinos analysiert werden kann. Die etablierten Methoden zur Analyse von Geschlechterrepräsentationen werden in 3.1 dargestellt. Deutlich wird, dass diese Analysemethoden die Spielformen von Geschlecht in ihrer Wirkung auf das patriarchale Kino nur begrenzt bewerten können. Der Perspektivenwechsel in ein systemtheoretisch basiertes Analysemodell erscheint in Bezug auf die Forschungsfrage fruchtbar und um diesen zu verwirklichen, folgt in 3.2 eine Einführung in die systemtheoretische Beobachtung von Geschlecht. Die Theoreme der Systemtheorie werden dann in 3.3 in eine filmanalytische Methode überführt.

#### ***3.1 Dichotomisierende Methodologien***

Die enge Verbindung von Geschlechterforschung und Analyse von Geschlecht im Film hat zahlreiche Ansätze zur Beobachtung von filmischer Männlichkeit und Weiblichkeit geschaffen. Ein grundlegende Prämisse dieser Ansätze ist die dichotome Betrachtung von Geschlecht, die geschlechterdifferenzierende Perspektive bestimmt was gesehen wird und bestätigt in dieser Hinsicht die These des patriarchalen Kinos. Eine Analyse der filmischen Repräsentation der Spielformen von Geschlecht hinsichtlich der Forschungsfrage ist dadurch nur begrenzt möglich. Die Hürden der psychoanalytischen, konstruktivistischen und spätfeministischen Analysemethoden soll das folgende Kapitel anhand einer kritischen Betrachtung erörtern.

##### ***3.1.1 Psychoanalytische und konstruktivistische Theoreme***

Der Filmwissenschaftler Thomas Morsch stellt eine enge Beziehung zwischen dem als patriarchal geltenden Kinoapparat und den prominenten Analysemethoden fest:

Auch wenn mit der ideologiekritischen Analyse der gesellschaftlichen Symbolproduktion im Film und anderen Medien ein politischer Anspruch verbunden bleibt, so übt dieser Ansatz doch auch zumindest implizit Mimesis an dem herrschenden Selbstverständnis patriarchaler Kultur, demzufolge der

weiße, heterosexuelle Mann eine gesellschaftliche Norm darstellt, die sozial ebenso unhintergebar wie analytisch unhinterfragbar bleiben muss.<sup>167</sup>

Diese Norm der weißen Männlichkeit gilt als Basis der Beobachtung in psychoanalytischen Ansätzen zur Repräsentation von Geschlecht. Mit Mulvey wird die Frau im Film als passives Objekt etabliert, das einzig der Zierde des Films oder als Belohnung des Helden dient. Gleichzeitig positioniert Mulvey das Publikum entlang einer geschlechterdifferenzierenden Matrix. Der männliche Zuschauer überwindet in der Rezeption durch die Objektisierung und Fetischierung der Frau auf der Leinwand die Kastrationsangst, der weibliche Zuschauer übernimmt ebenfalls den *male gaze* und damit die diskriminierenden Botschaften des Films.<sup>168</sup> Auch die Zuschauerin wird in Mulveys Theorem als passiv bewertet, da sie den patriarchalen Unterdrückungsmustern des Films folgt. Die Filmwissenschaft hat den von Mulvey gegründeten psychoanalytischen Ansatz zwar weiterentwickelt, verbleibt aber immer noch auf der Basis der dichotomen Geschlechterordnung.<sup>169</sup> Daher wird den feministisch-psychoanalytisch orientierten Ansätzen ein Leerlauf attestiert, die durch Mulvey prominent gewordenen psychoanalytischen Analysemodelle stehen in der Kritik.<sup>170</sup> Sie eignen „sich aufgrund der herrschenden eklektizistischen Paradigmenvielfalt hervorragend für weitere theoretische Anschlüsse“, verlieren aber durch opportunistische Anwendung jeglichen Objektivismus.<sup>171</sup> Filmanalysen, die einer psychoanalytischen Theorie folgen, können nicht-hegemoniale männliche Charaktere nur als krisenhaft erfassen. So kann gefolgert werden, dass sich das politische Element der feministischen Frauenforschung auf die Analysekategorien übertragen und die weitere geschlechterorientierte Filmforschung beeinflusst hat.<sup>172</sup> Das Hollywoodkino des 20. Jahrhunderts gilt seither als Produktionsort hegemonialer Männlichkeit, die im Sinne des Patriarchats in allen gesellschaftlichen Bereichen, physisch, psychisch und sozial, überlegen repräsentiert wird. Somit kann der psychoanalytisch feministische Zugang zum Film die Veruneindeutigung von Geschlecht in Bezug auf die Forschungsfrage nicht vollständig analysieren.

---

<sup>167</sup> Morsch 2002: 49 f.

<sup>168</sup> vgl. Penkwitt 2004: 13 ff.

<sup>169</sup> vgl. Cohan 1993: 4

<sup>170</sup> vgl. Seier 2005: 97

<sup>171</sup> Heidbrink 2008: 28

<sup>172</sup> vgl. Morsch 2002: 49

Eine Alternative zum psychoanalytischen Zugang eröffnen konstruktivistische Ansätze in der geschlechterorientierten Filmwissenschaft. Vor allem der *doing gender*-Ansatz<sup>173</sup> wird in der Abwendung von der Psychoanalyse zu einem häufig angewandten Modell in der Analyse von Geschlechterrepräsentation im Film. Indem soziales Geschlecht als unabhängig vom biologischen und damit flexibel im Umgang mit dichotomisierenden Strukturen der patriarchalen Gesellschaft begriffen wird, schafft der *doing gender*-Ansatz theoretisch die Öffnung der Analyse geschlechtlicher Repräsentation hin zu einer vom biologischen Geschlecht unabhängigen Interpretation auf der Leinwand. Doch in der praktischen Anwendung spiegeln die Ergebnisse der *doing gender*-Analysen die Stereotypen, die aus der geschlechterdifferenzierenden Logik entstanden sind und führen diese fort.<sup>174</sup> Die auf dem *doing gender* basierenden Ansätze greifen auf die sozialkonstruktivistischen Theoreme zurück, die momentan in Frage gestellt werden. Insgesamt leidet die Geschlechterwissenschaft gegenwärtig unter dem Dilemma, eine andere Strukturkategorie als Geschlecht zu bestimmen, um das gegenwärtige Verhältnis der Geschlechter und deren kategoriale Bedeutung zu erfassen. Diese Problematik betrifft auch die Filmwissenschaft, die in der Analyse der Geschlechterrepräsentation auf Theoreme dieser Forschungsrichtung zurückgreift. Der angestrebte Perspektivenwechsel in die Systemtheorie könnte diese Problematik umgehen, wie auch das folgende Resümee der Geschlechterwissenschaft unterstreicht.

„Wozu ‚Gender Studies‘?“<sup>175</sup> betitelt Hirschauer seine Abhandlung über den Vorwurf der Leere und Ziellosigkeit der Forschungsrichtung. So seien Gender Studies feministische Frauenforschung, erweitert und vervollständigt durch die Erforschung des anderen Geschlechts.<sup>176</sup> Zudem führt die Verwissenschaftlichung des Geschlechts mit physisch-medizinischen Thesen dazu, „dass der Geschlechterunterschied selbst eine biologische Konstante ist, ein natürliches Fundament aller Geschichte, außerkulturell und ahistorisch.“<sup>177</sup>

---

<sup>173</sup> vgl. West 1987: 125 ff.

<sup>174</sup> vgl. Weinbach 2004: 10

<sup>175</sup> Hirschauer 2003: 461

<sup>176</sup> vgl. ebd.: 461

<sup>177</sup> Hirschauer 1996: 240

Die Geschlechterforschung hat sich durch ihre interdisziplinären Ansätze in den Widerspruch zwischen „*sameness taboo*“<sup>178</sup> und *gender flexibility* manövriert. Das *sameness taboo* ist eng mit der modernen Gesellschaftsordnung und ihrer Basisstrukturierung anhand des biologischen Geschlechtes verbunden: Männer und Frauen sind verschieden und dürfen folglich nicht dieselben gesellschaftlichen Positionen innehaben.<sup>179</sup> Ganz im Gegensatz dazu zeigt das 20. Jahrhundert eine zunehmende Flexibilität der starren Geschlechterrollen, die sich sowohl am Arbeitsplatz als auch in der Familie auswirkt und die Geschlechterdifferenz entkräftet. Die dichotomisierenden Ansätze, die Geschlecht als eine strukturierende Kategorie der Gesellschaft ansehen, können die aus den sozio-kulturellen Entwicklungen entstandene Vielfalt der geschlechtlichen Entwürfe nicht mehr erfassen.<sup>180</sup> Zudem führt der „inflationäre Gebrauch des Begriffs ‚Konstruktion‘“ in der Geschlechterforschung und die Grundannahme, Geschlecht sei sozio-kulturell konstruiert, zu einer Vielzahl von Perspektiven, die in ihrer Gesamtheit den Begriff *gender* verwässern.<sup>181</sup>

Die Folge ist ein Wiedererstarken des biologischen Diskurses auf Basis einer dichotomen Geschlechterordnung.<sup>182</sup> Die Auferstehung der Evolutionspsychologie fördert die Assimilation des biologischen und des sozialen Geschlechts. Die Rekursivität der beiden Komponenten wird von der biologischen Zweigeschlechtlichkeit überlagert und entwertet damit sozial-kulturelle Überlegungen zu *gender*. Verhalten, soziale Rolle und anthropologische Fakten werden vermischt und in einen logischen Wirksamkeitszusammenhang gesetzt, der eine biologisch-deterministische, patriarchal-männliche soziale Ordnung als zweifellos natürlich und „*inevitable*“<sup>183</sup> erscheinen lässt. Joan Scott deckt in diesem Zusammenhang Versäumnisse der feministischen Forschung auf:

---

<sup>178</sup> Rubin 1975: 178

<sup>179</sup> ebd.

<sup>180</sup> vgl. Engel 1994: 85

<sup>181</sup> vgl. Hof 2005: 4

<sup>182</sup> vgl. Schifellite 1987: 49

<sup>183</sup> Dem US-amerikanischen Soziologen Steven Goldberg gelingt durch diese Entkräftung der sozial-konstruierten Geschlechterrollen ein Anschluss Erfolg an sein Erstlingswerk aus den 1970ern mit dem Titel *The Inevitability of Patriarchy* (1973). 1993 veröffentlicht er eine aktualisierte Auflage mit dem Titel *Why Men Rule* (1993), in der er mit den Geschlechterwissenschaften abrechnet. Seine Begründung für die Universalität des Patriarchats basiert zum einen auf dem biologischen De-

The weakness of gender for countering the extreme claims of evolutionary psychology lies precisely in what was once taken to be its virtue: its refusal to deal with corporeal sex. [...] As a result, sex continued to undermine the clarity that 'gender' was meant to provide.<sup>184</sup>

Diesen Umstand betont auch Anne Fausto-Sterling:

In ceding the territory of physical sex, feminists left themselves open to a renewed attack on the grounds of biological difference. Indeed feminism has encountered massive resistance from the domains of biology, medicine, and significant components of social science.<sup>185</sup>

Auch Fausto-Sterling hat in ihren Studien zur Physis der Geschlechter die Trennung von *sex* und *gender* als Illusion gekennzeichnet, sie plädiert aber nicht für eine Aufhebung des biologischen Geschlechts, sondern fordert eine multiple und kombinatorische Gestaltung von Geschlecht. Körper seien zu komplex, um eine klare zweiwertige Geschlechterdifferenz zu erstellen.<sup>186</sup> Braidotti sieht die Lösung in einer Abkehr von den bisher geltenden Körpertheorien, wenn sie dazu auffordert

to rethink the body in terms that are neither biological nor sociological. How to reformulate the bodily roots of subjectivity in such a way as to incorporate the insight of the body as libidinal surface, field of forces, threshold of transcendence.<sup>187</sup>

Hagemann-White führt die Problemlage der Geschlechterforschung nicht nur auf den Wiedereinzug biologisch-deterministischer Argumentationen zur Geschlechterdifferenz zurück. „Die Dilemmata der Theoriebildung beruhen vielmehr auf der Art und Weise, wie die Definition der Zweigeschlechtlichkeit selbst vollzogen wird.“<sup>188</sup> Ihre Forderung nach der „Null-Hypothese“ erscheint hier richtungweisend. Erst wenn Abstand von allen bisherigen Annahmen, Forschungsergebnissen und Theorien zur binären Geschlechterdifferenz genommen werde, so Hagemann-White, kann die Vielfalt der unterschiedlichen Konstruktionen von Geschlecht

---

terminismus/Darwinismus. Männer seien aufgrund ihrer körperlichen Überlegenheit und dem hormonell bedingten Aggressionspotential zur Dominanz erkoren. Zum anderen beruft er sich auf die anthropologische Forschung, die eine maskulin-patriarchale Gesellschaftsstruktur als natürliche darlegt. Vgl. Goldberg 1973: 29 ff. und 1992: 15 ff.

<sup>184</sup> Scott 2001: 22

<sup>185</sup> Fausto-Sterling 2000: 4

<sup>186</sup> vgl. ebd.

<sup>187</sup> Braidotti 1989: 98 f. zitiert nach Brandt 2007: 17

<sup>188</sup> Hagemann-White 1988: 227



jenseits einer heterosexuellen Matrix und jenseits der Heteronormativität wahrgenommen werden.<sup>189</sup>

Für die geschlechterorientierte Filmwissenschaft hat die Entkräftung der Kernthesen der Geschlechterforschung weitreichende Folgen.

Solange diese Unterscheidung zwischen männlich und weiblich als Basisunterscheidung fungiert, um Verhalten zu messen, zu sortieren und auf diese Weise auch zu kontrollieren, bleibt der Virus der Essenz in der Medienforschung erhalten.<sup>190</sup>

Die Fortführung der geschlechterdifferenzierenden Ansätze in der Filmwissenschaft führt folglich dazu, dass die Repräsentation von Geschlecht erneut als ahistorisch und statisch definiert wird.<sup>191</sup> Es ist demnach nicht die Repräsentation hegemonialer Männlichkeit, die reversibel auf anti-essentialistische Genderthesen einwirkt, sondern auch die auf der modernen Geschlechterordnung basierende Filmforschung.<sup>192</sup> Die enge Beziehung zwischen patriarchaler Gesellschaftsordnung und etablierten Analysemethoden stelle einen Teufelskreis dar, so Janes Gaines, denn

[a]lthough the two methodological legs (formalism and patriarchy) do not necessarily approve of one another, they mingle in our teaching and have cemented film studies foundation against which new paradigms [...] must define themselves.<sup>193</sup>

Die Schwierigkeit besteht vor allem darin, eine andere Strukturkategorie als das Geschlecht zu bestimmen, um die gegenwärtige Gesellschaft abzubilden. Die Soziologin Rawyn Connell stellt dazu fest:

So the ‚change‘ of which there is so much awareness is not the crumbling of the material and institutional structures of patriarchy. What has crumbled, in the industrial countries, is the *legitimation* of patriarchy.<sup>194</sup>

So erscheint in der Bewertung der These des patriarchalen Kinos nicht nur die Kritik an der patriarchalen Gesellschaftsordnung, wie von der feministischen Filmforschung praktiziert, zielführend. Um herauszufinden, wieviel patriarchales Kino in den Filmen des 21. Jahrhunderts steckt, muss die

---

<sup>189</sup> vgl. Hagemann-White 1988: 230

<sup>190</sup> Schneider 2004: 23

<sup>191</sup> vgl. ebd.: 22

<sup>192</sup> vgl. ebd.: 23

<sup>193</sup> Gaines 1992: 1

<sup>194</sup> Connell 1995: 226

Beobachtungsperspektive auf andere gesellschaftliche Strukturen und deren geschlechterdifferenzierende Mechanismen verschoben werden.

### 3.1.2 *Weitere Ansätze der filmwissenschaftlichen Analyse*

Weitere traditionelle Methoden der Filmanalyse bleiben aufgrund ihres erkenntnistheoretischen Verfahrens einer geschlechterdifferenzierten Perspektive verbunden. Dies ist beispielsweise in der hermeneutischen Filminterpretation problematisch, da die Sinnkonstitution der Interpretation immer von individuellen Faktoren abhängt und sich damit parallel zur jeweiligen Intention des Interpretierenden entwickelt.<sup>195</sup> Die Medienwissenschaftlerin Henriette Heidbrink weist auf die Lösung dieses Problems durch die Systemtheorie hin:

Während traditionelle Paradigmen wie die Hermeneutik, die Phänomenologie und die Semiotik die logische Relation von erkennendem Subjekt zu erkanntem oder auch verstandenem Objekt sowie Formen der Intersubjektivität oder Mutualität zu ergründen suchen, besteht der Anspruch der Systemtheoretiker darin, die bis dato ontologisch gedachten Entitäten samt ihrer konkret modulierten Beziehungen nicht als gegebene Identitäten zu begreifen, sondern sich der transzendentalen Horizonte zu entledigen.<sup>196</sup>

Um die „kulturelle Reproduktion der Geschlechterdifferenz“<sup>197</sup> zu analysieren und zu verstehen, darf Geschlecht daher auch in der Filmanalyse nicht als Strukturkategorie erfasst werden, sondern muss als mögliches Identifikationsmuster angewandt werden, das allen Personen zur Verfügung steht. Entgegen der These des patriarchalen Kinos besteht hier auch die Möglichkeit einer gegengeschlechtlichen Identifikation, wie sie bereits in der virtuellen Welt erforscht werden.<sup>198</sup> Das grundsätzliche Anliegen dieser Arbeit besteht folglich darin, die Spielformen von Geschlecht nicht als eine Erweiterung der hegemonialen Männlichkeit im Sinne der patriarchalen Geschlechterordnung zu analysieren, die Figuren also trotz der geschlechtlichen Ambivalenz innerhalb der dichotomen Geschlechterordnung zu platzieren, sondern die Verortung außerhalb der binären Geschlechterordnung zu verfolgen, um eine mögliche Alternative zum patriarchalen Kino zu eröffnen.

---

<sup>195</sup> vgl. Heidbrink 2008: 91

<sup>196</sup> ebd.

<sup>197</sup> Hirschauer 2003: 479

<sup>198</sup> Griffiths, Davis und Chappell weisen in ihrem Bericht „Breaking the stereotype: the case of online gaming“ die gegengeschlechtliche Spielbeteiligung in Online-Spielen nach. Vgl. Griffiths 2003.

Dass der Film als Reproduktionsort patriarchaler Strukturen immer weniger zu den geschlechtlich-ambivalenten Charakteren passt, hat die spätfeministische Filmforschung erkannt. Teresa de Lauretis stellt heraus, dass die „Theoriebildung selbst an der Geschichte des Geschlechts als binärer Differenz weiterschreibt, wenn sie [...] Geschlecht nicht anders als in binären Differenzkategorien denken kann.“<sup>199</sup> Sie sieht im Film im Anschluss an Foucault ein Dispositiv der Macht, eine *technology of gender*, die nicht auf biologisch-geschlechtlicher Differenzierung beruht. So ist die hegemoniale Männlichkeit nicht auf den biologischen Mann beschränkt, sondern steht allen Geschlechtern offen, unter der Voraussetzung, sich außerhalb der dichotomen Geschlechterordnung zu verorten. Die theoretische Flucht ins *space-off* kann folglich dann gelingen, wenn es möglich wird „sich außerhalb dieses Diskurses zu platzieren [...] [und] sich innerhalb dieses Diskurses zu deplatzen, ihn zu nutzen, sogar zu zitieren, um seine Fragen zu unterlaufen und seine Antworten mißzuverstehen.“<sup>200</sup> Eben dies gelingt einigen Filmhelden des 21. Jahrhunderts: Sie scheinen jenseits der geschlechtlichen Matrix zu existieren, ohne sich dabei im sozialen Nichts aufzulösen. Diese Spielformen von Geschlecht durchbrechen eine geschlechtlich-binäre Einordnung, die als sozio-kulturelles Konstrukt und semiotischer Apparat die geschlechtliche dichotome Bedeutung des Subjekts in Form von Identität, Ansehen, Status im kleinen Kreis der Familie und im Großen in der sozialen Hierarchie der Gesellschaft schafft.<sup>201</sup> De Lauretis These des „*subject as multiple*“<sup>202</sup>, das durch die *technologies of gender* erschaffen wird, kann somit als Ausgangspunkt zur Erforschung der derzeitigen Repräsentation von Geschlecht dienen. Indem De Lauretis die Vielfältigkeit des Subjekts in gesellschaftlichen Diskursen hervorhebt, verliert die biologisch begründete Geschlechterdifferenz ihre übermächtige Wirkung und sprengt so auch die Grundlage des patriarchalen Hierarchiemusters.

Um diese Vielfältigkeit des Subjekts zu analysieren erscheint eine systemtheoretische Perspektive produktiv und kommt dem dieser Arbeit zugrundeliegenden Forschungsinteresse nach. Die spätfeministische Theorie macht eine Subjektivie-

---

<sup>199</sup> Lauretis 1996: 59 in Seier 2005: 99

<sup>200</sup> Engel 1994: 45

<sup>201</sup> Lauretis 1987: 5

<sup>202</sup> ebd.: x

rung jenseits biologischer Körperlichkeit und der ihr auferlegten Sozialisationskategorien möglich. Dennoch lasse sich, so Engel, nicht feststellen, „daß die Verabschiedung der Binarität automatisch den Abbau geschlechtsspezifischer Hierarchien bewirke.“<sup>203</sup> Den Zugewinn, den eine systemtheoretische Herangehensweise verspricht, ist ein Außerachtlassen dieser Hierarchien, denn die systemtheoretisch orientierte Geschlechterforschung untersucht die Wirksamkeit der „Unterscheidungs-Asymmetrien zwischen Frauen und Männern [...] der funktional-differenzierten Gesellschaft“, die indifferent gegenüber geschlechtstypischen Unterscheidungen operiert.<sup>204</sup>

Die systemtheoretische Perspektive bedeutet nicht als Abwahl der spätfeministischen Theorien, vielmehr eröffnet sie einen in der geschlechterorientierten Filmwissenschaft neuen theoretischen Rahmen, der eine neutrale Ausgangslage zur Beobachtung von Geschlecht schafft. Dekonstruktion, die als Grundlage der spätfeministischen Filmforschung angesehen werden kann und Systemtheorie schließen sich nicht aus, denn

[b]eide Ansätze präsentieren sich als bisher letzte Umstellung der gesellschaftlichen Semantik nach der Ausdifferenzierung zur modernen Gesellschaft, sie referieren beide auf dasselbe Problem. Différance als Sachverhalt wird sowohl von der Dekonstruktion als auch von der Systemtheorie festgestellt und in der Konsequenz vollzogen.<sup>205</sup>

Luhmann selbst sieht den Vorteil der systemtheoretischen Perspektive in der klaren Beobachtungsordnung. Die Frage nach dem Beobachter bleibe in der dekonstruktivistischen Perspektive unbeantwortet, was zu einer Vielzahl an Bezeichnungen für das gleiche Objekt führe. Indem die systemtheoretische Perspektive noch einen Schritt zurücktritt und die Beobachtung der Beobachtung, also die Beobachtung zweiter Ordnung in den Fokus stellt, kann das Problem der metaphysischen Schleife der dekonstruktivistischen Analyse vermieden werden:

Ein Beobachter hat zu erklären (oder sogar zu rechtfertigen), warum er sich entscheidet, einen ganz bestimmten Beobachter zur Beobachtung auszuwählen und zu bezeichnen - *diesen* nämlich und keinen anderen.<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> Engel 1994: 109

<sup>204</sup> Pasero 2010: 253

<sup>205</sup> Grundhuber 2002: „Systemtheorie und Dekonstruktion im Vergleich.“ Online: [http://medkon.userweb.mwn.de/3101\\_grund.html](http://medkon.userweb.mwn.de/3101_grund.html). Zugriff: 30.07.2015.

<sup>206</sup> Luhmann 1995: 23

### 3.2 *Systemtheoretische Methodologie*

Warum sich die Systemtheorie als Methodologie für eine neue und andere Methode in der geschlechterorientierten Filmwissenschaft eignet, wird in diesem Kapitel herausgearbeitet. Dazu werden in 3.2.1 die aktuellen Theoreme aus der systemtheoretischen Geschlechterordnung vorgestellt. Um den Einstieg in systemtheoretisches Denken zu erleichtern, folgen in 3.2.2 die Grundlagen der Systemtheorie. Die Einordnung von Geschlecht in der Systemtheorie findet in 3.2.3 statt. 3.2.4 stellt die Systeme vor, die sich ob ihrer geschlechterdifferenzierenden Prägung der Moderne eignen, um immer noch wirksame geschlechtlich motivierte Dichotomien zu erzeugen.

#### 3.2.1 *Geschlecht und Systemtheorie – Anregungen zu einem Perspektivwechsel*

Die funktional-strukturelle Systemtheorie ist ein Beobachtungsinstrument. In ihrer klaren und exakten Beschreibung der Funktionsweise von Gesellschaft gelingt es ihr, die Komplexität der Moderne zu reduzieren und die Unbeständigkeiten der Epoche zu kategorisieren. Möglich wird dies, da sie keine unabänderlichen Normen, Regeln oder eine übergreifende Ordnung als Voraussetzung oder Grundlage von Gesellschaft definiert und somit auch paradoxe Verhältnisse erfassen kann.<sup>207</sup>

Paradox erscheint die aktuelle Lage der Forschung zur Geschlechterdifferenz:

Die gegenwärtige Situation ist gekennzeichnet durch eine bisher nie dagewesene Flexibilität der gender-Konstruktionen bei gleichzeitiger Stabilität der Geschlechterordnung, die weiterhin den Anschein von Natürlichkeit erweckt.<sup>208</sup>

Eine systemtheoretische Betrachtung erscheint als Lösung dieses Widerspruchs, da sie einen radikalen Perspektivenwechsel ermöglicht: Die Gesellschaft operiert unabhängig vom Menschen und damit auch von Geschlecht, das als „historisches Relikt [...] nicht mehr entscheidend für die gesellschaftliche Entwicklung“<sup>209</sup> ist. Eben dieser Abstand vom Menschen, der als Beobachtungsinstanz immer als geschlechterdifferent vorbelastet ist, ermöglicht den Ausstieg aus einer hetero-

---

<sup>207</sup> vgl. Gensicke 2008: 17 f.

<sup>208</sup> Hof 2005: 31

<sup>209</sup> Burkart 2005: 124

normativen, geschlechterdifferenzierenden Beobachtungslage und kann in gewisser Weise die von Hagemann-White geforderte „Null-Hypothese“ vollziehen. Die systemtheoretische Betrachtung von Gesellschaft raubt der Geschlechterdifferenz „ihren Status als omnirelevantes Ordnungsprinzip und wird zu einem Effekt, der zu erklären ist, d. h. zu einem kontingenten Produkt spezifischer Konstellationen und Kontexte.“<sup>210</sup>

Die Herausforderung in der systemtheoretischen Geschlechterforschung ist es, die Geschlechterdifferenz in einer gleichberechtigten Gesellschaft sichtbar zu machen, ohne auf den Menschen und seine subjektzentrierte Perspektive zurückzugreifen.<sup>211</sup> Luhmann selbst äußert sich in einer Rezension zum Problem der Geschlechterdifferenz als einem Problem der „präkommunikativen Sozialität“<sup>212</sup>, eine ausführliche Behandlung von Geschlecht aber galt lange als eine „Leerstelle“<sup>213</sup> in der umfangreichen Systemtheorie. Dass Luhmann Geschlecht nicht als „primäre Differenzierungsform der modernen Gesellschaft“<sup>214</sup> festsetzt, dient als zentraler Kritikgrund. Zudem werden seine polemischen Aussagen im Aufsatz „Frauen, Männer und George Spencer Brown“ (1988) über die feministische Bewegung der 1980er Jahre herangezogen, um die Systemtheorie für die Geschlechterforschung zu diskreditieren.<sup>215</sup> Dabei weist Luhmann in diesem Aufsatz gerade auf das unbeabsichtigte Sich-im-Kreise-Drehen der Geschlechterforschung hin, wenn er feststellt, dass sie „die Unterscheidung von Männern und Frauen zur Beobachtung von Realität [benutzt], und zwar mit dem Ziele, Asymmetrien zu eliminieren“<sup>216</sup>.

---

<sup>210</sup> Heintz 2004:12 zitiert in Weinbach 2004: 9

<sup>211</sup> Christine Weinbach verfasste die erste Monographie zur Verknüpfung von Geschlechterwissenschaft und Systemtheorie: *Das Geschlecht im Netz der Systeme*. 2004. Im Vorwort nennt sie den Fokus auf das Subjekt als zentralen Funktionspunkt der Geschlechterordnung als hinderlich, um die tatsächlichen Produktionsorte der Differenzen zu identifizieren. Vgl. Weinbach 2004.

<sup>212</sup> Luhmann 1995a: 314

<sup>213</sup> Lewandowski 2004: 98. Lewandowski spricht hier explizit von der „Leerstelle“ Sexualität in der Systemtheorie. Diese Aussage gilt aber auch für Geschlecht.

<sup>214</sup> Pasero 2010: 252

<sup>215</sup> In diesem Aufsatz erklärt Luhmann die nicht aufzulösende Paradoxie der Frauenbewegung und kritisiert diese aufs Schärfste. Vgl. Luhmann 1988: 47 ff.

<sup>216</sup> Luhmann 1988: 58

Die Leerstelle Geschlecht in der Systemtheorie wurde aber mit zahlreichen Ansätzen gefüllt, die die Kategorie systemtheoretisch erfassen und dabei herausstellen, dass sich Systemtheorie und Geschlechterforschung nicht ausschließen und auch Luhmann selbst an der Positionierung von Geschlecht in der Systemtheorie interessiert war.<sup>217</sup> Die in den folgenden Jahren erschienenen Beiträge zur Verortung von Geschlecht in der Systemtheorie sind vielfältig.

Ursula Pasero setzt sich als eine der Ersten mit den Kritikpunkten an einer systemtheoretischen Geschlechterforschung auseinander und stellt heraus, dass sich der Widerspruch zwischen starrem Beharren auf dem Geschlechterdimorphismus und der „Dethematisierung von Geschlecht“ (2008), so auch ihr gleichnamiger Beitrag, durch eine systemtheoretische Behandlung lösen lasse.<sup>218</sup>

Rudolf Stichweh und Christine Weinbach erklären in ihrem Aufsatz „Geschlechterdifferenz in der funktional-differenzierten Gesellschaft“ (2001) die Wirksamkeit der zweigeschlechtlichen Unterscheidung als ein Relikt der prämodernen Gesellschaftsform. Die stratifizierte, nach Ständen differenzierte Gesellschaft exkludierte Frauen aus vielen gesellschaftlichen Bereichen wie Politik oder Wirtschaft. Geschlecht hatte eine strukturbildende Funktion und Anteil an der gesellschaftlichen Differenzierung. Die Unterscheidung Mann/Frau bildete sich so als Reduktion der gesellschaftlichen Komplexität aus, die sich mit dem Übergang zur Moderne und der Parität der Geschlechter nicht ausschalten ließ.<sup>219</sup>

Eine andere Erklärung für die Bedeutung der Geschlechterdifferenz präsentiert Armin Nassehi in „Geschlecht im System“ (2003) und macht diese an der unabänderlichen Logik der Sichtbarkeit des männlichen und weiblichen Körpers fest, der alle weiteren Differenzen befällt: „Die Entscheidung bleibt sichtbar, auch wenn sie nicht zur Debatte steht.“<sup>220</sup> Der Körper wird durch seine biologische Geschlechtlichkeit zu einem Exil für die moderne Geschlechterordnung und ihre Stereotype. Einzig der Körper sei es, so Nassehi, dem „keine Chance gelassen wird, selbst kontingent zu wirken, sondern dem die Bedeutung schon per se

---

<sup>217</sup> Weinbach weist in ihrer Danksagung darauf hin, dass Luhmann ihr Dissertationsprojekt befürwortete. Vgl. Weinbach 2004: 5.

<sup>218</sup> Für die Entkräftung der Kritikpunkte an einer systemtheoretischen Geschlechterforschung siehe: Pasero 1994 und 1995.

<sup>219</sup> Stichweh/Weinbach 2001: 30 ff.

<sup>220</sup> Nassehi 2003: 88

anhaftet.“<sup>221</sup> Die sichtbare Realität des Körpers stütze eine geschlechterdifferenzierende Gesellschaftsordnung, deren wahrnehmenden Bewusstseinsystemen „keine konkurrierenden Schemata zur Verfügung gestellt [werden].“<sup>222</sup> Nassehi stellt eine Übereinstimmung der dekonstruktivistischen Gender-Forschung mit der Systemtheorie fest, betont aber auch, dass der Vorteil der Systemtheorie in der Körperdebatte darin bestehe, vom geschlechtlichen Körper zu abstrahieren und

diesen Verweisungszusammenhang als sozialen Verweisungszusammenhang von Kommunikationen anzusehen und ihn in temporalisierten sozialen Systemen zu lokalisieren, in denen Stabilität und Wandel über die Anschlussfähigkeit von kommunikativen Ereignissen generiert wird.<sup>223</sup>

Eine umfassende Untersuchung unternimmt Christine Weinbach in *Systemtheorie und Gender* (2004), welche die erste Monographie in der systemtheoretisch orientierten Geschlechterforschung ist und deren Ansatz wegweisend für die vorliegende Arbeit ist. Im Fokus der Verortung von Geschlecht in der Gesellschaft steht die Sinnform „Person als Bündel von Kommunikationserwartungen“<sup>224</sup>, anhand derer sich der

Zusammenhang [...] zwischen der geschlechtlich gefassten Person als sexuiertes Bündel von Erwartungen einerseits und den in die verschiedenen Kommunikationsbereiche implementierten Erwartungen andererseits [ersehen lässt].<sup>225</sup>

### 3.2.2 Grundlagen Systemtheorie – eine Einstiegshilfe

Die Systemtheorie hat in der Kulturwissenschaft keine breite Rezeption erfahren. Das für die systemtheoretische Filmanalyse nützliche Grundlagenwissen der komplexen Theorie wird daher im folgenden Kapitel dargestellt. Als Einstieg in das Umdenken in der Entwicklung von gesellschaftlicher Strukturierung dient die Zusammenfassung der Grundideen, der eine Vorstellung der beiden primären Theoreme der Systemtheorie folgt. Wie sich die Gesellschaft anhand der Systemdifferenzierung bildet und weiterentwickelt wird anhand der Abschnitte Systemdifferenzierung und soziokulturelle Evolution erörtert. Um die Bildung der Sinnform Person und ihre Autonomie einer geschlechtlichen Codierung zu

---

<sup>221</sup> Nassehi 2003: 92. Anzumerken ist hier, dass tatsächlich nur der nackte Körper gemeint sein kann, denn auch der Körper lässt sich in seiner Erscheinung variieren.

<sup>222</sup> ebd.: 98

<sup>223</sup> ebd.: 89

<sup>224</sup> Weinbach 2004: 11

<sup>225</sup> ebd.



verstehen, werden die Systemarten und deren Funktionsweisen hinsichtlich dieser erklärt.

### **Grundidee**

Die Systemtheorie gilt als Theorieansatz, der „ein soziologisches Grundverständnis aufweist, das oftmals kontraintuitiv zur gängigen Alltagsauffassung operiert (...) erkenntnisoffen und dialogorientiert“<sup>226</sup> ist und „Unbefangenheit für eine enorme Breite sozialer Phänomene und [...] höchst elaborierte Beobachtungs- und Deutungsinstrumentarien an[bietet]“<sup>227</sup>. Dabei kann die grundsätzliche Kritik der Gender Studies an dieser soziologischen Auffassung von Gesellschaft als ein Vorteil gewertet werden.<sup>228</sup> Die „Geschlechterdifferenz [stellt] keine Grundlage für Gesellschaftstheorie [dar], sondern höchstens einen Untersuchungsgegenstand ohne primären Strukturwert.“<sup>229</sup> So bietet die Systemtheorie

einen kohärenten Bezugsrahmen, um die Kategorie Geschlecht im Spannungsfeld einer Gesellschaft zu verorten, die aus autonomen, miteinander korrelierenden Subsystemen besteht.<sup>230</sup>

Die berechtigte Frage, wie sich Gesellschaft ohne Menschen bilden kann, wird durch die inhärente autopoietische Funktionsweise von Gesellschaft beantwortet. Sie lässt sich mit der eines Organismus vergleichen: Die Bausteine in Form von Systemen sind nicht auf das Handeln des Menschen zurückzuführen, sondern operieren autopoietisch, unabhängig voneinander und sind trotzdem auf die reziproke Vernetzung angewiesen. In ihrer Gesamtheit bilden die Systeme mehr als nur das System Gesellschaft ab, das beobachtet werden kann. Keine Theorie kann die soziale Wirklichkeit als Ganzes erfassen. „Selbst das umfassende System der Gesellschaft enthält zwar andere Systemtypen in sich selbst, ist aber deswegen noch nicht ihr Prototyp.“<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Gensicke 2008: 17 f.

<sup>227</sup> ebd.

<sup>228</sup> vgl. Kampmann 2004: 9

<sup>229</sup> Weinbach 2006: 8

<sup>230</sup> Kampmann 2004: 10

<sup>231</sup> Luhmann 1975: 11

Was die Systemtheorie als „Supertheorie“<sup>232</sup> leisten möchte, ist eine universelle Anwendbarkeit. Um effektive „Navigationsmöglichkeiten“<sup>233</sup> für die komplexe und schwer zu fassende moderne Gesellschaft bereitzustellen, arbeitet die Systemtheorie auf einem nicht minder komplexen und abstrakten Begriffsniveau. Ein gravierendes Umdenken ist erforderlich. Im Gegenzug findet sich der systemtheoretische Beobachter mit einer unendlichen Vielfalt an Analyse- und Orientierungshilfen ausgestattet, die auch die Funktionsweisen umstrittener Kategorien wie Geschlecht aufdecken können.

Begibt man sich in das systemtheoretische Universum, muss man darauf eingestellt sein, einen beträchtlichen Teil seiner Common-Sense-Vorstellungen der sozialen Welt am Eingang abzugeben. Dies betrifft zuerst und vor allem die Auffassung des Menschen als Ausgangspunkt und Zentrum gesellschaftlicher Ereignisse.<sup>234</sup>

Warnungen dieser Art finden sich in vielen Einführungswerken zur funktional-differenzierten Systemtheorie. Auch Luhmann selbst sieht in seiner Theorie einen „Bruch mit der Erkenntnistheorie der ontologischen Tradition“, sie folge einer der anerkannten Soziologie konträren Auffassung der Entstehung gesellschaftlichen Zusammenlebens.<sup>235</sup> Nicht Menschen und ihre Handlungen strukturieren ihr Zusammenleben, die Gesellschaft besteht vielmehr aus Systemen, die sich von ihrer Umwelt abgrenzen. Der Mensch wird in dieser Theorie der Umwelt des Gesellschaftssystems zugeordnet, was Luhmann als Vorteil wertet:

Die Platzierung des Menschen in der Umwelt hat nicht das ablehnende oder abwertende Moment, das oft unterstellt wird, sondern die Umweltposition ist vielleicht sogar die angenehmere, wenn man sich unsere normale kritische Einstellung gegenüber der Gesellschaft vor Augen hält.<sup>236</sup>

Als Umwelt gilt alles, was nicht dem jeweiligen System zugeordnet werden kann, das gerade beobachtet wird. Der Mensch in seiner Ganzheit aber ist für alle Systeme Umwelt. Die Verortung des Menschen in der Umwelt der Gesellschaft

---

<sup>232</sup> „Systemtheorie ist eine besonders eindrucksvolle Supertheorie. So umstritten sie ist: einen gewissen Reifungsprozeß kann man ihr nicht absprechen, und dies führen wir darauf zurück, daß sie auf eine Geschichte zurückblicken kann, die durch supertheoretische Ambitionen, Differenz-Zentralisierungen und Paradigmenwechsel gekennzeichnet ist“. Luhmann 1984: 19.

<sup>233</sup> Dirk Baecker im Vorwort zu Luhmann 2002

<sup>234</sup> Bjerg 2005: 223

<sup>235</sup> vgl. Luhmann 2002: 114

<sup>236</sup> ebd.: 256

ermöglicht die Beobachtung des sozialen Handelns, das nicht auf die Individualität der Subjekte zurückgeführt werden kann. Die Voraussetzung einer aussagekräftigen Beschreibung der modernen Gesellschaft ist einzig in „einem radikal antihumanistischen, einem radikal antiregionalistischen und einem radikal konstruktivistischen Gesellschaftsbegriff“<sup>237</sup> gegeben, denn

[w]ürde man den Menschen als Teil des Gesellschaftssystems ansehen, zwänge das dazu, die Theorie der Differenzierung als Theorie der Verteilung von Menschen anzulegen, sei es auf Schichten, sei es auf Nationen, Ethnien, Gruppen. Damit geriete man jedoch in einen eklatanten Widerspruch zum Konzept der Menschenrechte, insbesondere zum Konzept der Gleichheit. Ein solcher ‚Humanismus‘ würde also an eigenen Vorstellungen scheitern.<sup>238</sup>

### **Theoreme: organisierte Komplexität und Autopoiesis**

Für den Einstieg in das systemtheoretische Denken sind zwei Theoreme wichtig: organisierte Komplexität und Autopoiesis. Der Begriff der organisierten Komplexität stammt aus der Biologie und bezeichnet die Funktionsweise des organischen Lebens in reziproken Wechselwirkungen.<sup>239</sup> Der Begriff drückt die nicht-lineare Verkettung von miteinander verbundenen Elementen in Systemen aus.<sup>240</sup> Das zweite Theorem stammt ebenfalls aus der Biologie. Die Autopoiesis ordnet das Verhältnis des Systems zur Umwelt. Input und Output des Systems sind nicht determinierbar, da die interne Organisation nur das System selbst vornimmt. Es entsteht eine nicht-lineare Beziehung des Systems zur Umwelt, Systeme operieren autonom, entwickeln aber „durch Austauschprozesse mit ihrer Umwelt eine Dynamik [...] ohne mit jedem Wechsel von Umweltbedingungen sogleich die Systemstrukturen vollständig [zu] ändern.“<sup>241</sup> Die Autopoiesis gewährleistet die

---

<sup>237</sup> Luhmann 1997: 35

<sup>238</sup> ebd.: 30

<sup>239</sup> Der Begriff wurde vom Biologen Bertalanffy für die Erforschung organischen Lebens eingeführt. Seine These führte zu einem Paradigmenwechsel in der Biologie und lautet: Alles, das Leben betreffende, lässt nicht durch die klassischen analytischen Forschungsansätze erklären. Alles, das organische Leben betreffende, ist nicht auf isolierte Einzelphänomene zurückzuführen. Vielmehr müssten die reziproken Wechselwirkungen der einzelnen Elemente aufeinander bezogen werden. Vgl. Kneer/Nassehi 2000: 18.

<sup>240</sup> vgl. Kneer/Nassehi 2000: 21

<sup>241</sup> ebd.: 22

operative Schließung des Systems gegenüber der Umwelt. Luhmann unterscheidet zwischen den Begriffen wie folgt:

Wir haben es mit zwei Sachverhalten zu tun: erstens mit ‚Selbstorganisation‘ im Sinne einer Erzeugung einer Struktur durch eigene Operationen und zweitens mit ‚Autopoiesis‘ im Sinne einer Determination des Zustandes, von dem aus weitere Operationen möglich sind, durch die Operationen desselben Systems.<sup>242</sup>

und weiter:

Autopoietische Systeme sind Systeme, die nicht nur ihre Strukturen, sondern auch die Elemente, aus denen sie bestehen, im Netzwerk eben dieser Elemente selbst erzeugen.<sup>243</sup>

Systeme, die sich durch Autopoiesis bilden, weisen systemintern organisierte Komplexität auf. Sie reduzieren für sich die unorganisierte, chaotische Komplexität der Welt, um zu operieren. Die operative Geschlossenheit stellt sicher, dass „das System eine Grenze zieht, die den Bereich des Möglichen im System selbst beschränkt.“<sup>244</sup>

Gesellschaftliche Bereiche sind anhand ihrer Funktion voneinander getrennt. Sie operieren autopoietisch, ohne übergreifendes Strukturprinzip. So entfallen in einer systemtheoretischen Beobachtung der Gesellschaft die modernen Strukturkategorien Klasse, Rasse, Körper und auch Geschlecht.<sup>245</sup>

Die funktional-differenzierte Gesellschaft gilt als primäre Differenzierungsform der modernen Gesellschaft, deren Strukturlosigkeit weitreichende Folgen für die Identifikation des Individuums hat. Während den Individuen in stratifizierten, prämodernen Gesellschaften aufgrund des Status bestimmte Rechte und Pflichten auferlegt waren und ihnen damit ein rechtmäßiger Platz in der Gesellschaft zugewiesen wurde, fehlt diese Möglichkeit der hierarchischen Verortung in der modernen Gesellschaft. Die Einordnung und damit Teilwerdung der Gesellschaft ist variabel an das jeweilige System geknüpft. So wird die Politikerin anhand ihres Wirkens ins System Politik inkludiert, hat sie aber Zahnschmerzen und begibt sich zum Arzt, wird sie als Patientin, nicht als Politikerin ins System Gesundheit inkludiert. Die eindeutige Zuordnung zu einem Bereich der Gesellschaft zerfällt,

---

<sup>242</sup> Luhmann 2002: 101

<sup>243</sup> Luhmann 1997: 65

<sup>244</sup> Baraldi 1998: 95

<sup>245</sup> vgl. Pasero 2010: 253

eine übergreifende, allgemein gültige Struktur, an der sich das Individuum orientieren kann, löst sich auf.

Mit dem Übergang zu funktionaler Differenzierung verzichtet die Gesellschaft darauf, den Teilsystemen ein gemeinsames Differenzschema zu oktroyieren. Während im Falle der Stratifikation jedes Teilsystem sich selbst durch eine Rangdifferenz zu anderen bestimmen mußte und nur so zu einer eigenen Identität gelangen konnte, bestimmt im Falle funktionaler Differenzierung jedes Funktionssystem die eigene Identität selbst – und dies [...] durchweg über eine elaborierte Semantik der Selbstsinnggebung, der Reflexion, der Autonomie.<sup>246</sup>

Daraus folgt aber nicht, dass die funktional-differenzierte Gesellschaft überhaupt keine Ordnung aufweist. Aber sie arbeitet (oder beobachtet sich) nicht gemäß einer kategorischen Logik. Die Unterscheidungsmerkmale des Individuums gelten nicht als Inklusions- oder Exklusionsgrund für gesellschaftliche Bereiche. Vielmehr schaffen die Systeme eigene Inklusionskriterien, die durch den binären Code des Systems geregelt sind und sich nicht auf das Individuum in seiner Gesamtheit beziehen. Die Inklusion in das System Wirtschaft bspw. operiert anhand des Codes „zahlen/nicht-zahlen“. Das Kommunikationsmedium Geld führt zur Inklusion in das System. Durch diese Konzentration der Autopoiesis auf eben nur eine Funktion entsteht Erwartungssicherheit in den Systemen. So kann man sich darauf verlassen, dass im Supermarkt mit Geld bezahlt werden kann. Diese Stabilisierung von Erwartungen ist Teil der sozio-kulturellen Evolution der funktional-differenzierten Gesellschaft.

Eine systemtheoretische Beschreibung von Gesellschaft negiert folglich nicht die Individualität des Menschen. Diese wird aber nicht der funktional-differenzierten gesellschaftlichen Entwicklung zugrunde gelegt.<sup>247</sup> Die Frage, die eine systemtheoretische Untersuchung der gegenwärtigen Geschlechterordnung beantworten muss, ist daher nicht, wie sich der Geschlechterunterschied als Grundlage des gesellschaftlichen Handelns äußert, sondern

entlang welcher Kriterien und Mechanismen im Rahmen spätmoderner Gesellschaften und neoliberaler Ökonomien Differenzierungen und Hierarchisierungen installiert werden [...] [und] [w]elche Verständnisse von Geschlecht und Sexualität [...] darin ihre Relevanz [entfalten].<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Luhmann 1997: 745

<sup>247</sup> vgl. Luhmann 1997: 1016 ff.

<sup>248</sup> Engel 2002: 202

## Systemdifferenzierung

Kern der Luhmannschen Systemtheorie ist die Unterscheidung in System und Umwelt durch Beobachtung. Mit der Beobachtung wird eine Unterscheidung getroffen, die das, was man beobachtet, entweder dem System oder der Umwelt zuordnet.<sup>249</sup> Recht wird von Kunst unterschieden, Politik von Sport, Bildung von Gesundheit. Eine Einzelbetrachtung des Systems oder der Umwelt ist dabei nicht möglich. Trotz der beobachteten Unterscheidung sind System und Umwelt als Einheit zu verstehen. Keine der beiden Seiten der Differenz kann ohne die andere existieren.<sup>250</sup> Jede Systemdifferenz bildet somit einen Spiegel des Gesamtsystems, erweitert und „multipliziert“ es dadurch.<sup>251</sup>

Ein System bildet sich anhand eines Problems, das in der Gesellschaft verhandelt und in der Funktion des Systems gelöst wird. Die Funktion des Systems Wissenschaft ist die Produktion neuer Erkenntnisse, die Funktion des Systems Politik die Regelung der Machtverhältnisse, die Funktion des Erziehungssystems die Ausbildung an Schulen und Universitäten. Das bestehende Problem wird eben nur von diesem einen System und nicht in seiner Umwelt verhandelt und die Funktion kann einzig von diesem System erfüllt werden.<sup>252</sup>

Wissenschaft kann kein Recht sprechen, das Rechtssystem keine wirtschaftlichen Erfolge produzieren, das Wirtschaftssystem keine allgemeinverbindlichen Entscheidungen treffen [...].<sup>253</sup>

Systeme beobachten ihre Umwelt ausschließlich anhand ihrer Funktion, die Umwelt ist demzufolge für jedes System anders.

Durch funktionale Differenzierung wird, [...], die Differenz der verschiedenen Bezugsprobleme betont; aber diese Differenz sieht vom Standpunkt der einzelnen Funktionssysteme aus verschieden aus, je nachdem, auf welche

---

<sup>249</sup> Der operativen Logik George Spencer Browns folgend ist der Leitsatz der systemtheoretischen Beobachtung die Einheit der Unterscheidung (*distinction*) und Bezeichnung (*indication*). Diese Gleichzeitigkeit in der Beobachtung geschieht automatisch. Ohne die Bezeichnung der Differenz ist die Beobachtung „unvollständig, operativ imperfekt“. Vgl. Luhmann 1988: 49.

<sup>250</sup> vgl. Luhmann 1997: 62 f.

<sup>251</sup> vgl. ebd.: 598

<sup>252</sup> vgl. Luhmann 1997: 745 f.

<sup>253</sup> Lewandowski 2004: 228

Differenz von Funktionssystem und gesellschaftsinterner Umwelt sie bezogen wird.<sup>254</sup>

Eine Information über Schwermetallbelastungen im Essen wird in verschiedenen Systemen unterschiedlich anhand des binären Codes verarbeitet: Im Wissenschaftssystem wird sie anhand des binären Codes „wahr/unwahr“ verhandelt und führt möglicherweise zu weiteren Forschungen. Im politischen System kann eine Partei diese Information zum Wahlkampfthema machen. Die Differenz lautet „Regierung/Opposition“. Während die System/Umwelt-Differenz die Systeme von außen differenziert, ist der binäre Code für das System selbst relevant. Er gewährleistet die operative Geschlossenheit und ein autopoietisches Operieren.

Wenn eine Operation eines bestimmten Typus anläuft und [...] anschlussfähig ist, das heißt Nachfolge findet, mit derselben Typik von Operation Konsequenzen hat, entsteht ein System. Denn wenn Operation an Operation anschließt, geschieht das selektiv. Etwas anderes geschieht nicht; der unmarked space oder die Umwelt bleiben draußen vor; das System bildet sich als eine Verkettung von Operationen. Die Differenz von System und Umwelt entsteht allein aus der Tatsache, dass eine Operation eine weitere Operation gleichen Typs erzeugt.<sup>255</sup>

Die Konzentration auf ausschließlich eine Funktion führt im System zur Reduktion der Umweltkomplexität. Es entsteht eine Indifferenz gegenüber allem, was nicht dem System zugeordnet werden kann. Die Information über die Gefährdung der Gesundheit durch Schwermetalle wird unterschiedlich und immer anhand des binären Codes verarbeitet, doch wird sie nicht in allen Systemen aufgegriffen. Für das System Wirtschaft ist diese Information nicht relevant. Ebenso verfahren die Systeme mit der Information Geschlecht. Männlich oder weiblich stellt für das Operieren der Systeme keinerlei Wert dar und hat keinen Einfluss auf die Funktionsweise.

### **Soziokulturelle Evolution**

Indem die kontinuierlich variierende Umweltkomplexität in den Systemen verarbeitet wird, findet soziokulturelle Evolution statt. Trotz der Geschlossenheit der Systeme gegenüber ihrer Umwelt sind sie nicht als statisch zu begreifen. Das System selektiert Variationen der Umwelt, integriert sie und stabilisiert damit die

---

<sup>254</sup> Luhmann 1997: 745

<sup>255</sup> Luhmann 2002: 77

systemeigene Struktur. In der Stabilisierung werden die integrierten Variationen im System verankert und können, müssen aber nicht, für strukturelle Änderungen sorgen.<sup>256</sup> Das System Wirtschaft hat die Form des binären Codes „zahlen/nicht zahlen“ von Münzen und Scheinen zu Plastikkarten und zu virtueller Überweisung variiert und so die weiterentwickelte Technik der Zahlungsweise integriert. Das System Wissenschaft kann immer neue und auch sich widersprechende Theorien produzieren und trotzdem die System/Umwelt-Differenz erhalten, indem es sich einzig auf seine Funktion der Produktion neuer Erkenntnisse konzentriert. Die Überlebensfähigkeit eines Systems ist demzufolge abhängig von Anpassungen an die Umwelt.

Man kann sich dies wie ein ständiges Pulsieren vorstellen: mit jeder Themenwahl expandiert und retrahiert das System, nimmt Sinngehalte auf und läßt andere fallen.<sup>257</sup>

Lässt sich die Umweltkomplexität nicht mehr reduzieren, hört das System auf zu existieren.<sup>258</sup>

### **Systemarten**

Die Systemtheorie unterscheidet drei Arten von Systemen, die nach dem Theorem der operativen Schließung existieren und operieren: *soziale Systeme*, *Bewusstseinssysteme* und *organische Systeme*. Das soziale System bildet sich durch Kommunikationen, das Bewusstseinssystem durch Gedanken oder Wahrnehmungen und das organische System durch organische Prozesse. Alle Systemtypen sind aufeinander angewiesen. So kann das Bewusstseinssystem nicht ohne die lebenserhaltenden Eigenschaften oder Prozesse des organischen Systems oder Körpers operieren. Die Kommunikationen eines sozialen Systems ergeben sich aus dem Zusammenwirken von Bewusstseinssystem und Körper, also dem organischen System. Die Autopoiesis der sozialen und Bewusstseinssysteme kann aber nur dann gelingen, wenn die Operationen der Systeme sinnhaft sind. Sinn ist notwendig, um die Anschlussfähigkeit des Systems zu gewährleisten. Luhmann führt diesen Begriff in Anlehnung an Deleuze an:

---

<sup>256</sup> vgl. Baraldi 1998: 54

<sup>257</sup> Luhmann 1984: 200

<sup>258</sup> vgl. Luhmann 2002: 14 f.



Sinn ist demnach ein Produkt der Operationen, die Sinn benutzen, und nicht etwa eine Weltqualität, die sich einer Schöpfung, einer Stiftung, einem Ursprung verdankt.<sup>259</sup>

Sinn ist nicht an eine subjektive Aussage gebunden, sondern „stellt eine Möglichkeit zur Verfügung, innerhalb derer Beobachtungsoperationen stattfinden können.“<sup>260</sup> Die systemimmanente Herstellung von Sinn ist folglich ein „wesentliche[r] Schritt auf dem Weg der Entmachtung des Subjekts als Konstrukteur von Gesellschaft“.<sup>261</sup> Das System muss sich auch selbst, seine Differenz beobachten, um Inhalte in selbstreferentiell oder fremdreferentiell zu unterscheiden. Sinn als „das sichtbare Resultat dieser Konsequenz des re-entry“<sup>262</sup> schützt psychische und soziale Systeme vor ihrer Umwelt. Ähnlich des materiellen Schutzes, den lebende Systeme in Form von Organismen bilden, um sich von ihrer Umwelt zu differenzieren, kann ein soziales oder psychisches System durch Sinn die operative Schließung gewährleisten. Erst damit kann unterschieden werden, ob etwas zum System oder zur Umwelt gehört.

Sinn ist danach – und wir legen Wert auf die paradoxe Formulierung – ein endloser, also unbestimmbarer Verweisungszusammenhang, der aber in bestimmter Weise zugänglich gemacht und reproduziert werden kann.<sup>263</sup>

Durch die sinnhafte Differenzierung können Systeme ihren aktuellen Zustand beobachten und gleichzeitig potentielle Nachfolgeoperationen wählen, um nicht den Anschluss an die sich stetig verändernde Umwelt zu verlieren. Sowohl soziale als auch Bewusstseinsysteme verwenden Sinn, um autopoietisch zu operieren. Diesen beiden Systemtypen soll im Folgenden besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden, da zwischen ihnen eine besondere Beziehung besteht: Sie entwickeln sich ko-evolutiv, sind als Umwelten aufeinander angewiesen und existieren daher nicht unabhängig voneinander. Der Initiator der Systeme (und damit der Gesellschaft) ist nicht der Mensch, sondern die Kommunikation. Diese entsteht nur mithilfe des Bewusstseinsystems. Gleichzeitig sind soziale Systeme

---

<sup>259</sup> Luhmann 1997: 44

<sup>260</sup> Gripp-Hagelstange 1997: 53 f.

<sup>261</sup> ebd.: 12

<sup>262</sup> Luhmann 1997: 46

<sup>263</sup> ebd.: 49 f.

Voraussetzung für die Entwicklung des Bewusstseinsystems: Ohne sozialen Kontakt gibt es keine Gedanken.<sup>264</sup>

„Soziale Systeme sind Kommunikationssysteme, sie reproduzieren sich dadurch, dass sie fortlaufend Kommunikationen an Kommunikationen anschließen.“<sup>265</sup> Kommunikation wird vom sozialen System selbst produziert, denn der „Mensch kann nicht kommunizieren, nur die Kommunikation kann kommunizieren.“<sup>266</sup> Das heißt nicht, dass Kommunikation aus dem Nichts entsteht. Informationen werden in der Umwelt des Systems produziert, zu der auch der Mensch gehört und damit „nicht weniger wichtig als das System selbst ist.“<sup>267</sup> Vielmehr muss das System zur Reduktion der Weltkomplexität unterscheiden zwischen einer Information und einer Mitteilung. Der erste Schritt des Systems ist die Selektion von Information, um die Differenz zur Umwelt aufrechtzuerhalten. Es beobachtet seine Umwelt mit einer systeminternen Differenz, dem binären Code.

Binarität bedeutet also eine drastische Reduktion, die die unendliche Zahl der Möglichkeiten auf nur zwei durch eine Negation aufeinander bezogene Operationen reduziert.<sup>268</sup>

Diese Unterscheidung wird durch Sprache möglich, die für jede Bezeichnung eine positive und negative Möglichkeit bereitstellt.<sup>269</sup> Sprache provoziert Differenzierung und treibt so die Autopoiesis des Systems an. Kann eine Information nicht anhand des binären Codes verstanden und damit in eine Kommunikation umgewandelt, also nicht in das System integriert werden, gehört sie weiterhin zur Umwelt des Systems.

Der Kommunikationsbegriff wird folglich erweitert vom bloßen Aussenden einer Information zu einer Triade, die Information, Mitteilung und Verstehen einschließt. Er weicht von der Vorstellung der Übertragung einer Mitteilung vom Absender an den Empfänger ab, da die „gesamte Metaphorik des Besitzens, Habens, Gebens und Erhaltens, die gesamte Dingmetaphorik [...] ungeeignet für

---

<sup>264</sup> Luhmann begreift jeden sozialen Kontakt als System. Vgl. Luhmann 1984: 33.

<sup>265</sup> Kneer/Nassehi 2000: 65

<sup>266</sup> Luhmann 1990: 31

<sup>267</sup> Luhmann 1984: 288

<sup>268</sup> Baraldi 1998: 34

<sup>269</sup> Luhmann 1997: 221 f.

ein Verständnis von Kommunikation [ist].<sup>270</sup> Der Übertrag sagt noch nichts über das Prozessieren der Mitteilung aus. So kann die Bedeutung der Mitteilung bei Absender und Empfänger variieren. Eine erfolgreiche Kommunikation ist erst dann gegeben, wenn die Mitteilung auch verstanden wird, also Anschluss findet. Konsens ist nicht das Verstehensziel, auch Dissens über die Mitteilung bedeutet Verstehen. Wichtig ist die Anschlussfähigkeit der Kommunikation, die mit der Bedingung des Verstehens gegeben und Voraussetzung für den Erhalt des Systems ist.<sup>271</sup>

Sprache dient als Medium der Kommunikation und eröffnet eine Vielzahl von Verwendungsmöglichkeiten.<sup>272</sup> Lautliche Äußerungen können tierischen und menschlichen Ursprungs sein, aber erst unter Verwendung von Sinn können diese als Sprache bezeichnet werden. So kann das Bellen eines Hundes oder das Muhen einer Kuh zwar als Hunger oder Langeweile interpretiert werden, Gewissheit oder Verständnis könnte aber erst durch eine sprachliche Äußerung gewonnen werden. Die Kombination von Lauten und Sinn als Sprache entsteht durch eine weitere Interpenetration zweier Systeme, das Bewusstseinssystem und das organische System.

Ohne Bewußtsein ist Kommunikation unmöglich. Kommunikation ist *total* (in *jeder* Operation) auf Bewusstsein angewiesen - allein schon deshalb, weil nur das Bewußtsein, nicht aber die Kommunikation selbst, sinnlich wahrnehmen kann und weder mündliche noch schriftliche Kommunikation ohne Wahrnehmungsleistungen funktionieren könnte.<sup>273</sup>

Um wahrnehmen zu können, ist das Bewusstseinssystem strukturell an das organische System gekoppelt. In dieser Koppelung betritt der Mensch als Konglomerat unterschiedlicher Systeme die systemtheoretische Operation.<sup>274</sup> Wie soziale Systeme entsteht das Bewusstseinssystem durch eine Unterscheidung von System und Umwelt. Zur Umwelt, ohne die das Bewusstseinssystem nicht operieren kann, gehört unter anderem das Gehirn:

---

<sup>270</sup> Luhmann 1984: 193

<sup>271</sup> vgl. Kneer/Nassehi 2000: 81 ff.

<sup>272</sup> vgl. Luhmann 1997: 218

<sup>273</sup> Luhmann 1997: 103

<sup>274</sup> Für die Erklärung der sozialen Systeme spielt der Mensch in seiner systemischen Gesamtheit keine Rolle und wird daher in seiner systemischen Zusammensetzung auch nicht weiter ausgeführt.

Die Autopoiesis des Bewußtseins ist das Fortspinnen mehr oder minder klarer Gedanken, wobei das Ausmaß an Klarheit und Distinktheit selbstregulativ kontrolliert wird je nachdem, was für einen bestimmten Gedankenzug [...] zur Einteilung der Gedanken und zum Übergang erforderlich ist.<sup>275</sup>

Die Elemente oder Operationen des Bewusstseinssystems sind Gedanken oder Vorstellungen, die sofort, nachdem sie gedacht wurden, durch neue Gedanken ersetzt werden. Dies ist die Voraussetzung der autopoietischen Eigenschaft des Bewusstseinssystems.<sup>276</sup> Sprache hat bei der Bildung des Bewusstseinssystems eine ordnende Funktion. „Sie ermöglicht den Aufbau komplexer Strukturen, weil sie die Generalisierung von Sinn [...] ermöglicht“<sup>277</sup> und sie gestattet es auch, dass Bewusstseinssysteme an Kommunikation teilnehmen und so die „fehlende Unmittelbarkeit des direkten Kontakts [zu anderen Bewusstseinssystemen] kompensieren.“<sup>278</sup> Kommunikation kommt also dann zustande, wenn das Bewusstseinssystem *ego* Äußerungen produziert, die von einem anderen Bewusstseinssystem, *alter*, verstanden werden. Kommunikation setzt „zwar eine Mehrheit von mitwirkenden Bewußtseinssystemen voraus [...], [kann] aber (eben deshalb) als Einheit keinem Einzelbewußtsein zugerechnet werden.“<sup>279</sup> Der Mensch kann unter diesen Voraussetzungen kein selbstständiges System bilden.<sup>280</sup> Er stellt trotzdem eine Grundvoraussetzung der Gesellschaft dar, da nur durch seine physische Präsenz ein Interaktionssystem entstehen kann.<sup>281</sup>

Die Interaktion bildet die minimale Ebene der Produktion der Kommunikation: ohne Interaktion wäre kein soziales System möglich. Die Interaktion ist jedoch mit Gesellschaft nicht gleichzusetzen: Interaktionen sind Episoden, die zur Realisierung der Gesellschaft beitragen und zugleich in der Gesellschaft ausdifferenzieren. Die Gesellschaft ist immer Voraussetzung und zugleich Umwelt der Interaktion.<sup>282</sup>

Interaktionssystem und Gesellschaft bilden eine gegenseitige Bestandsvoraussetzung. Durch Interaktionssysteme entsteht Kommunikation und Gesellschaft gibt

---

<sup>275</sup> Luhmann 2008: 60

<sup>276</sup> Siehe zur Abgrenzung zum Subjektbegriff der Neuzeit Kneer/Nassehi 2000: 63.

<sup>277</sup> Weinbach 2004: 34

<sup>278</sup> Luhmann 2008: 58

<sup>279</sup> Luhmann 1997: 81

<sup>280</sup> Das Bewusstseinssystem kann selbstständig kein soziales System bilden, da die notwendige Triade der Kommunikation nicht vorliegt. Diese Operation kann vom Bewusstseinssystem nicht allein durchgeführt werden Vgl. Kneer/Nassehi 2000: 81.

<sup>281</sup> Baraldi 1998: 82

<sup>282</sup> ebd.: 83

den Anlass zur Kommunikation. Nach Luhmann vollzieht „[d]ie Interaktion somit Gesellschaft dadurch, daß sie von der Notwendigkeit Gesellschaft zu sein, entlastet wird.“<sup>283</sup> In dieser Differenz sieht er die Voraussetzung für eine kontinuierliche Erneuerung der Gesellschaft. Durch sie bleibt die organisierte Komplexität erhalten und die Autopoiesis der Systeme wird fortgesetzt.

Für die Verortung der Geschlechterdifferenz stellt die Bedingung der physischen Anwesenheit des Interaktionssystems einen fruchtbaren Anhaltspunkt dar. Hier muss von einer abstrakten Ebene der Kommunikation abgesehen werden. Gleichzeitig wird die Bedeutung des sichtbaren Körpers, der einem Geschlecht zugeordnet werden kann, durch die Operationsweise der Funktionssysteme entkräftet. Die Inklusion in die Gesellschaft vollzieht sich nicht anhand des Körpers, sondern der Sinnform Person. Das Bewusstseinssystem muss die Form Person annehmen, um ein system- und situationsspezifischer Adressat von Kommunikation zu werden.<sup>284</sup>

### **Sinnform Person**

Wie entsteht Kommunikation? Alle Systeme sind notwendige Umweltvoraussetzungen für die Gesellschaft, ergo für Kommunikation. Keines der Systeme kann jedoch eigenständig Kommunikation produzieren. Diese entsteht an der Schnittstelle zwischen den Systemen in der Sinnform Person:

Die Person ist eine Sinnform, die von den sinnverwendenden Systemen Bewusstsein und Kommunikation nicht nur verwendet, sondern auch erzeugt wird.<sup>285</sup>

Dabei ist unter Person nicht ein Mensch zu verstehen, sondern eine Form, mit der die strukturelle Koppelung von Bewusstseinssystem und Kommunikation beobachtet werden kann. Oder anders formuliert

eine besondere Art von Unterscheidung, die als Form mit zwei Seiten das Beobachten leitet. [...] Es kommt dann alles darauf an, herauszufinden, was die andere Seite dieser Form ist, in welcher spezifischen Hinsicht eine Person also Unperson sein kann, ohne deswegen nicht Mensch, nicht Individuum zu sein.<sup>286</sup>

---

<sup>283</sup> Luhmann 1984: 553

<sup>284</sup> vgl. Kneer/Nassehi 2000: 165

<sup>285</sup> Weinbach 2004: 17

<sup>286</sup> Luhmann 1991: 142

Die Form Person ist zur Bildung sozialer Systeme unverzichtbar. Erst wenn sie durch Bewusstseins- und Kommunikationssysteme erzeugt und verwendet wird, kann die Kontingenz in der Kommunikation von *ego* und *alter* reduziert und beobachtet werden und Systembildung findet statt. Dabei unterliegt die Bildung der Sinnform Person den Erwartungen der beiden Systeme. Erwartungen sind ein Schritt in der Reduktion von Komplexität und bilden die Struktur des Systems. Jedes System erzeugt unterschiedliche Erwartungen, die sich am binären Code des Funktionssystems orientieren, und somit auch unterschiedliche Formen der Person. Diese strukturelle Koppelung der psychischen und Kommunikationssysteme in der Form Person „ermöglicht es den psychischen Systemen, am eigenen Selbst zu erfahren, mit welchen Einschränkungen im sozialen Verkehr gerechnet wird.“<sup>287</sup> Luhmann definiert Person daher auch als „individuell attribuierte Einschränkung von Verhaltensmöglichkeiten.“<sup>288</sup> Die Erwartungssicherheit garantiert folglich, dass man, ob in Lumpen oder im Chanelkostüm gekleidet, mit Bargeld im Supermarkt einkaufen kann.

Im Unterschied zur stratifizierten Gesellschaft und ihrer starren Differenzierung der Stände besteht für ein Bewusstseinsystem in der funktional-differenzierten Gesellschaft nicht nur die Möglichkeit, sondern vielmehr die Notwendigkeit der Bildung einer Vielzahl an Personen, die je nach Erwartung des Systems geformt werden.

Die Differenz von Inklusion und Exklusion bezieht sich auf die Art und Weise, in der eine Gesellschaft es den Individuen erlaubt, Person zu sein und daher an Kommunikation teilzunehmen.<sup>289</sup>

Eine wichtige Eigenschaft der Systeme im Hinblick auf die soziokulturelle Evolution ist der Umgang mit Erwartungsenttäuschungen. Das System kann „die Erwartung verändern, um sie an die enttäuschte Realität anzupassen [...] [oder] trotz der enttäuschten Realität an der Erwartung festzuhalten.“<sup>290</sup> Und nur wenn das System seine Erwartungshaltung anpasst, verändert sich auch seine Struktur, neue Erwartungen entstehen und soziokulturelle Evolution findet statt.

---

<sup>287</sup> vgl. Luhmann 1991: 146

<sup>288</sup> Luhmann 2008: 142

<sup>289</sup> Baraldi 1998: 78

<sup>290</sup> ebd.: 48

Die untrennbare Verbindung von System, Person, Erwartung und soziokultureller Evolution ist im Hinblick auf die kontrastierende Entwicklung von Filmgenres nachzuvollziehen. Der Zuschauer, der im Western den heterosexuellen Cowboy erwartet und dann mit einer homosexuellen Liebesgeschichte konfrontiert wird, erlebt eine Erwartungsenttäuschung. Und eben weil der Film trotzdem ein großer Erfolg wurde, kann man davon ausgehen, dass der Zuschauer seine Erwartungen an den Western angepasst hat.

Abschließend muss betont werden, dass die Form Person auf Interaktionssysteme beschränkt ist, denn nur in diesen kann sie beobachtet werden. Auch der Körper erfährt nur im Interaktionssystem eine Bedeutung.<sup>291</sup> Da das Bewusstseinssystem an Körperlichkeit gebunden ist – keine Gedanken ohne Gehirn, keine Wahrnehmung ohne Sinnesorgane – nimmt das Bewusstseinssystem auch seinen und andere Körper wahr.

Kein Bewusstsein kann, auch wenn es bei der Außenwelt weilt, sich von der strukturellen Koppelung an den eigenen Körper lösen: wenn der Körper sich bewegt, muß es mit.<sup>292</sup>

Der Körper dient dem Bewusstsein als physische Verortung in der Welt, es beobachtet ihn und erkennt sich in ihm wieder.<sup>293</sup> Für die Einheit der Selbst- und Fremdreferenz und damit als Voraussetzung für ein rationales Operieren des Bewusstseinssystems ist die Wahrnehmung des eigenen Körpers unabdingbar.<sup>294</sup> Indem das Bewusstseinssystem den eigenen Körper als Umwelt beobachtet, unterscheidet und bezeichnet es ihn gleichzeitig mit den ihm zur Verfügung stehenden Mitteln der Sprache. Der Körper dient so als visuelle Erwartungsbestätigung und wird mittels besonderer Merkmale auf bestimmte Erwartungshaltungen getrimmt.<sup>295</sup> „Ob und in welcher Hinsicht man sich auf das körperliche Erscheinen verlassen kann und wie weit man Einstellungen präsentieren bzw. vermitteln muss“<sup>296</sup>, variiert ständig. Diese Beschränkung der Sinnform Person

---

<sup>291</sup> vgl. Luhmann 1984: 68

<sup>292</sup> Luhmann 2008: 144 f.

<sup>293</sup> vgl. Weinbach 2004: 32

<sup>294</sup> vgl. ebd.: 32

<sup>295</sup> vgl. Luhmann 1991: 172

<sup>296</sup> ebd.: 172

und damit des (geschlechtlichen) Körpers auf Interaktionssysteme sichert auch die geschlechterindifferente Autopoiesis der Funktionssysteme.<sup>297</sup>

### 3.2.3 *Geschlecht als Struktur des Bewusstseinsystems in der Sinnform Person*

Mit der kurzen Einführung in die Systemtheorie kann nachvollzogen werden, dass Geschlecht am effektivsten in der Form „Person als Bündel von Kommunikationserwartungen“ erfasst werden kann.<sup>298</sup> In dieser Form kann das Bewusstseinsystem an Kommunikation und damit an der Gesellschaft teilnehmen und für andere Systeme beobachtbar werden. In der Betrachtung der Sinnform Person können eben diese Aspekte gefiltert werden, die im patriarchalen Kino die Geschlechterdifferenz herstellen: Das Bewusstseinsystem steht für die innere Einstellung der Protagonisten, die Funktionssysteme, die Gesellschaft und auch der Körper kann in der Sinnform Person Bedeutung haben. Zudem unterliegen alle diese Elemente den jeweiligen Erwartungen der anderen. So kann herausgestellt werden, wo geschlechtlich dichotome Erwartungen vorliegen und wann diese zu einer geschlechtlichen Codierung der Sinnform Person führen. Die Sinnform Person wird somit zum „Ausgangspunkt der Analyse der Produktion und Reproduktion der Geschlechterdifferenz.“<sup>299</sup> Sie kann durch ihre Formierung an der Schnittstelle von Bewusstseins- und Funktionssystem Auskunft geben über die unterschiedlichen Erwartungen der Systeme. Zudem kann der Körper als Aspekt in der Beobachtung und damit auch das biologische Geschlecht berücksichtigt werden. Folgende Fragen, die auch die Filmanalyse leiten, lassen sich nach Weinbach anhand der Form Person beantworten:

Sind [...] in die spezifischen Kommunikationsbereiche Erwartungen eingelassen, die eher mit als typisch männlich geltenden Erwartungsbündeln (=männliche Person) korrespondieren und umgekehrt? Welche Inklusionshindernisse resultieren daraus für Personen mit dem 'unpassenderen' Geschlecht?<sup>300</sup>

Die geschlechtliche Codierung der Sinnform Person kann auf unterschiedlichen Ebenen geschehen, die in der Filmanalyse als Analysekatoren dienen. Auf

---

<sup>297</sup> vgl. Weinbach 2003: 152

<sup>298</sup> Weinbach 2004: 12

<sup>299</sup> ebd.: 24

<sup>300</sup> ebd.: 11



diese wird in den folgenden Abschnitten eingegangen. Der Verlauf gestaltet sich vom Inneren, den Gedanken des Bewusstseinssystems, zur Bedeutung des Körpers, als äußerem Einfluss der Umwelt, und auf einer weiteren Ebene, dessen Gestaltungsmöglichkeiten in der reziproken Auseinandersetzung des Bewusstseinssystems mit der Umwelt.

### **Bewusstseinssystem – Selbst-/Fremdreferenz**

Die selbst- oder fremdreferentielle Vergeschlechtlichung ist auf der Operationsebene des Bewusstseinssystem angesiedelt. Eine geschlechtliche Codierung der Sinnform Person kann durch die Beobachtung des Bewusstseinssystems festgestellt werden und Aufschluss darüber geben, in welchen Situationen dieses eine geschlechtlich differenzierte Form Person ausbildet, um an Kommunikation teilzunehmen, um also den Erwartungen der Funktionssysteme zu entsprechen und inkludiert zu werden. Die geschlechtliche Codierung des Bewusstseinssystems in der Sinnform Person beruht einzig auf der eigenen Beobachtung und Beurteilung der Funktionssysteme im Gegensatz zu einer schon allgemeingültigen, von außen auferlegten geschlechtlich codierten Erwartungsstruktur.

Das Bewusstseinssystem operiert als Einheit von Selbst- und Fremdreferenz. Diese wird auf unterschiedlichen Beobachtungsebenen vollzogen. Auf der ersten Beobachtungsebene trifft das Bewusstseinssystem seine Unterscheidung zwischen Selbst- und Fremdreferenz anhand der sinnhaften Zurechnung des Bewusstseinsinhalts zur Umwelt (fremdreferentiell) oder zu sich (selbstreferentiell). Nur in dieser Unterscheidung

entsteht das, was wir im Endprodukt als Bewußtsein kennen, nur dadurch, daß die Gedanken für die Beobachtung anderer Gedanken eine bestimmte Unterscheidung verwenden, und zwar [...] die von *Selbstreferenz* und *Fremdreferenz*.<sup>301</sup>

Selbst- und Fremdreferenz unterscheiden sich durch die Zurechnung des Bewusstseinsinhalts in Erleben und Handeln.

Die Differenzierung von Erleben und Handeln hat ihre Realität darin, daß sie ihrerseits Erleben strukturiert. Zurechnungen werden erlebt. Daraus folgt eine notwendig mindestens zweifache Anwendungsweise: auf den jeweils Er-

---

<sup>301</sup> Luhmann 2008: 62 f.

lebenden selbst und auf andere Systeme. Der Erlebende selbst muss sich fragen: Habe ich die Inhalte meines Bewußtseins selbst selektiert, oder sind sie durch Fremdselektion gegeben? Die gleiche Frage stellt sich für ihn auch in Bezug auf andere.<sup>302</sup>

Selbstreferentiell bedeutet, dass das Bewusstseinssystem im Sinne einer aktiven Selektion handelt und sich von seiner Umwelt unterscheidet. Fremdreferentiell ist der Bewusstseinsinhalt dann, wenn das System sich mit seiner Umwelt gleichsetzt, diese also erlebt.<sup>303</sup> Das Bewusstseinssystem muss sich selbst als handelnd oder erlebend beobachten, um zu operieren, d. h. es beobachtet seine eigene Wahrnehmung und seine Gedanken. Und es steht ihm frei,

weitere Operationen entweder an die Fremdreferenz oder an die Selbstreferenz der Vorstellung anzuschließen und so entweder jene oder diese zu einer durchhaltbaren Identität zu verdichten.<sup>304</sup>

Diese Freiheit in der Identitätsgestaltung lässt dem Bewusstseinssystem den nötigen Raum, sich über etwaige geschlechtliche Erwartungen in Interaktionssystemen hinwegzusetzen. So muss der Vater, der als erster männlicher Mitarbeiter Elternzeit beantragt, mit ungläubigen Blicken und hämischen Kommentaren zur Abwertung seiner Männlichkeit rechnen, muss aber nicht an diese fremdreferentielle Beobachtung anschließen und die Elternzeit zum Schutze seiner Männlichkeit aufgeben.

### **Autopoiesis des Bewusstseinssystems und Einfluss des Körpers**

Das Bewusstsein beobachtet auch seinen Körper in der Umwelt und muss diesen gleichermaßen in seine Selbstbeschreibung integrieren. Ohne diese Unterscheidung, ohne die Reflexion auf seine Körperlichkeit selbst, kann das Bewusstseinssystem sich nicht in der Welt verorten, kann die Unterscheidung Selbst- und Fremdreferenz nicht leisten.<sup>305</sup> Die Geschlechtlichkeit des Körpers hat Anteil an der Autopoiesis des Bewusstseins, er steht als Identifikationsquelle zur Verfügung, um weitere Anschlusskommunikationen, also Gedanken und Vorstellungen zu operationalisieren. Ein fahrradfahrender Mensch wird sich nicht kontinuierlich

---

<sup>302</sup> Luhmann 2008: 83

<sup>303</sup> vgl. Weinbach 2004: 35

<sup>304</sup> Luhmann 2008: 63

<sup>305</sup> vgl. Weinbach 2004: 31

auf seinen weiblichen oder männlichen Körper besinnen, sondern darauf, ob der Körper noch genug Kraft hat, die nächste Steigung zu bewältigen. Das Bewusstsein beschreibt sich demzufolge nicht in allen Aktivitäten des Körpers zwingend als geschlechtlich codiert. Die Unterscheidung, mit der sich das System beobachtet und rational operieren kann, heißt Fahrradfahren oder Laufen. Eine geschlechterdifferenzierte Bedeutung des Körpers bleibt aus und das Bewusstseinssystem kann solange geschlechtlich uncodiert bleiben, wie es auf der Ebene der ersten und zweiten Beobachtung keine geschlechtsspezifische Information selbst- oder fremdreferentiell verarbeiten muss. Selbst beim Zuruf, dass Fahrradfahren nicht als weiblicher Sport gilt, bleibt es dem Bewusstseinssystem freigestellt, ob es an diese Fremdreferenz anschließt und von nun an schiebt oder einfach weiterfährt. Das Bewusstseinssystem kann eine geschlechtlich oppositionelle Selbst- und Fremdreferenz entparadoxieren und als Einheit beobachten.

### **Verlust der Systemrationalität - Bewusstseinssystem**

Kann das Paradoxon der System/Umwelt-Differenz nicht aufgelöst bzw. ausgeblendet werden, so tritt der Verlust der Systemrationalität ein. Für das Bewusstseinssystem heißt das im Falle der Radfahrerin, dass sie auf den Zuruf, dass Frauen nicht Radeln sollten, weder an die Selbstreferenz noch an die Fremdreferenz anschließen kann. Obwohl die strukturelle Koppelung des Körpers und des Bewusstseins zur Aufgabe des Fahrradfahrens gegeben ist, kann das Bewusstseinssystem die Paradoxie der Selbstreferenz – Handeln und Fremdreferenz im Erleben – nicht auflösen. Entscheidend für den Erhalt der Systemrationalität ist aber gerade der Anschluss.

Können beide Möglichkeiten nicht realisiert werden, dann droht der Systemzerfall, das Bewusstseinssystem kann nicht mehr operieren. Der Psychiater Roland Schleiffer sieht in psychischen Krankheiten eine Strategie des Bewusstseinssystems, den drohenden Systemzerfall zu vermeiden.<sup>306</sup> Diese Strategie wendet das Bewusstseinssystem bei einem Schockzustand nach einem traumatischen Ereignis an, um das Erlebte der Fremdreferenz nicht in eine Einheit mit der Selbstreferenz zu bringen und so Zeit zu gewinnen, das Geschehen zu verarbeiten. Weinbach

---

<sup>306</sup> Schleiffer 2013: 15

betrachtet den Verlust der Systemrationalität aufgrund der geschlechtlichen Identität als „Orientierungsproblem“.<sup>307</sup> Sie zitiert eine Studie über die Zukunftspläne von Medizinstudentinnen zu Beginn und am Ende ihres Studiums. Die ehrgeizigen Pläne einer erfolgreichen Karriere der Erstsemester werden im Lauf des Studiums zugunsten einer familiengerechten Arbeitsstelle verworfen. Weinbach begründet dies mit den Erwartungen der Gesellschaft an Frauen und ihre klassische Geschlechterrolle der Mutter, die als Fremdreferenz nicht zur Selbstreferenz der Studentinnen passen. Um diesen Erwartungen zu entsprechen und die Einheit von Selbst- und Fremdreferenz herzustellen, gäben viele Medizinstudentinnen eine vielsprechende Karriere auf.<sup>308</sup>

### **Körper – Bedeutung in der Sinnform Person**

Der Körper stellt in seiner geschlechtlichen, sichtbaren Leiblichkeit ein nicht zu ignorierendes Element für das Bewusstseinssystem und damit für die Verortung in der Gesellschaft dar. Trotz seiner biologisch determinierten Eindeutigkeit wird in der Systemtheorie eine Mehrdeutigkeit des Körpers vertreten. So spricht Lewandowski von der Polykontextualität des Körpers. Eine einheitliche Behandlung des Körpers sei in der funktional-differenzierten Gesellschaft nicht existent, da

unter den Bedingungen funktionaler Systemdifferenzierung nicht länger von einer gesellschaftlich einheitlichen Behandlung des Körpers, ja noch nicht einmal von einer gesellschaftseinheitlichen Körperlichkeit oder von einem einheitlichen Körperbild ausgegangen werden kann. Die moderne Gesellschaft behandelt den Körper vielmehr gemäß ihrer eigenen Differenzierungslogik und das kann nichts anderes heißen als: polykontextural.<sup>309</sup>

Eine ausschließlich geschlechtlich-dichotome Bedeutung des Körpers ist in der funktional-differenzierten Gesellschaft nicht ausreichend, um alle Körper zu erfassen. Lewandowski spricht in diesem Zusammenhang von „differenten Körperlichkeiten“, die anhand variierender Erwartungen von den Systemen und vom den Bewusstseinssystemen zur Verfügung stehenden semantischen Potential

---

<sup>307</sup> Weinbach 2004: 47

<sup>308</sup> vgl. ebd.: 47 f.

<sup>309</sup> Lewandowski 2004: 146

konstruiert werden.<sup>310</sup> Nicht der Körper in seiner Gesamtheit, sondern nur solche körperlichen Aspekte werden von den Systemen prozessiert, die funktionslogisch Anschluss finden. „Körperorientierte Sozialsysteme integrieren den Körper nicht in die Gesellschaft, sondern behandeln Körperlichkeit [...] auf kommunikative Weise.“<sup>311</sup> Der Körper oder vielmehr die Körperoberfläche dient folglich als Medium der nicht-sprachlichen Kommunikation. Eben weil der Körper wandlungsfähig ist und in seiner optischen Ausformung variiert, ist er mit einer weitaus höheren Unsicherheit belegt als die sprachlichen Kommunikationsformen. Dies gilt auch für die Geschlechterdifferenz. Die Unterscheidung in Information und Mitteilung „Mann“ oder „Frau“ ist abhängig vom jeweiligen geschlechtlichen Bedeutungsimperativ der Kultur. Wie die Information der Körperkommunikation prozessiert und verstanden wird, ist nicht eindeutig auf das biologische Geschlecht beschränkt. So wird Körper doch kontingent und offen für unterschiedliche, geschlechtsunabhängige Anschlussmöglichkeiten sein.

Am sichtbaren Körper spiegeln sich folglich die unterschiedlichen Erwartungen des Bewusstseinssystems an die erfolgreiche Ausbildung unterschiedlicher Personen und auch, ob diese Erwartungen sozio-kulturell-geschlechtlich strukturierten Vorgaben der modernen dichotomen Geschlechterordnung ent- oder widersprechen. Der Körper als Medium der nichtsprachlichen Kommunikation ist

kommunikatives respektive psychisches Artefakt [...] und folglich hat ‚der Körper‘ nur sinnförmige Realität, sofern er bezeichnet wird, d. h. nur auf der Ebene sozialer oder psychischer Systeme.<sup>312</sup>

### **Kleidung - symbolisch-generalisiertes Kommunikationsmedium**

Eine geschlechtlich differenzierende Bezeichnung des Körpers kann durch Kleidung erfolgen. Kleidung dient als symbolisch-generalisiertes Kommunikationsmedium. Sie „fungiert [...] wie ein Glaubwürdigkeitsgarant für Identitätsaffirmationen und befördert damit die Personenakzeptanz in der Kommunikation.“<sup>313</sup> Kommunikation durch Kleidung wird von Bohn als vestimentäres System

---

<sup>310</sup> Lewandowski 2004: 147

<sup>311</sup> ebd.: 154

<sup>312</sup> ebd.: 146

<sup>313</sup> ebd.: 127

erörtert. In der funktional-differenzierten Gesellschaft „bildet sich [...] ein eigenes Universum des Kommunikationsmediums Kleidung aus [...]“, das „über einen Code, Programmisierungstendenzen, symbiotische Symbole und ein eigenes Gedächtnis verfügt.“<sup>314</sup> Vestimentäre Kommunikation obliegt auch der Anschlussicherheit der Kommunikation. Um an Gesellschaft teilzunehmen, muss die Sinnform Person entsprechend den Erwartungen der Gesellschaft geformt werden. Bohn führt hier als Beispiel die autoritäre Wirkung einer Uniform an.<sup>315</sup> So kann der weibliche Körper mittels geeigneter Kleidung als männlich codierte Sinnform Person beobachtet werden. Diese Operationsweise der vestimentären Kommunikation wird bereits seit Entstehen des Films im Stilmittel des *cross dressing* angewendet.

Eine von kanadischen Studenten ins Leben gerufene Veranstaltung macht auf eben diese Unterscheidung aufmerksam. Die mittlerweile jährlich in zahlreichen westlichen Ländern stattfindenden *slut walks* gründen auf einer brüchig gewordenen Bedeutung von Körperkommunikation. Entstanden sind die *slut walks* als Reaktion auf die Aussage eines Polizisten. Dieser legte auf einer Informationsveranstaltung zum Thema Sicherheit auf dem Campus der York University den weiblichen Zuhörern nahe, dass diese, um Sexualverbrechen zu vermeiden, sich nicht als *slut*, d. h. mit kurzem Rock und ausgeschnittenem Oberteil kleiden sollten.<sup>316</sup> Der Polizist erklärte damit, dass er die Information „Minirock“ als Mitteilung „leicht zu haben“ verstünde, was eine Welle der Entrüstung auslöste, die im ersten *slut walk* mündete. Die primäre Botschaft der Demonstranten war und ist immer noch die Kritik an der Kultur des *victim blaming*. Gleichzeitig treten sie aber für eine Neubewertung der weiblichen Körperkommunikation ein, indem sie den patriarchal-sexistischen Bedeutungsimperativ über Kleidung brechen wollen und den Frauen die Mitteilungsabsicht über ihre vestimentäre Kommunikation sichern.

---

<sup>314</sup> Lewandowski 2004: 111

<sup>315</sup> ebd.: 129

<sup>316</sup> vgl. Maronese (2011): „Cop’s ‘slut’ comment draws backlash from guerilla activists”. Online: <http://www.excal.on.ca/cop's-'slut'-comment-draws-backlash-from-guerilla-activists/>. Zugriff: 30.07.2015.

Geschlecht kann folglich in der Systemtheorie als Struktur des Bewusstseinsystems beobachtet werden, das sich in Interaktionssystemen bildet und sich in der Sinnform Person beobachten lässt. Die Kondensierung und Generalisierung von Erwartungen führt zu Selbstbeschreibungsmustern, die dem Bewusstseinsystem zur Verfügung stehen und die Erwartungen realisieren. In dieser strukturellen Koppelung kann es zu Erwartungserfüllung oder -enttäuschung kommen, die wiederum auf die Autopoiesis des Bewusstseinsystems und somit auf die weitere Selbst-/Fremdreferenz wirkt.

### 3.2.4 *Geschlechtsspezifische Funktionssysteme*

Im Folgenden sollen drei Funktionssysteme der Gesellschaft näher erörtert werden, die im modernen Patriarchat in einem hohen Maße geschlechterdifferenzierend definiert sind. Obwohl sich die westliche Welt von streng stereotypen Vorgaben in den Bereichen Familie, Intimität und Sport im Laufe des 20. Jahrhunderts entfernt hat, kann sie sich dieser nicht vollständig entledigen. Die geschlechterdifferenzierende Bedeutung bleibt bestehen. Da eine Abstraktion vom geschlechterdifferenzierenden Effekt ohne eingehende Erörterung dieser Systeme schwierig ist und da sie in der Analyse der Filme von Bedeutung sind, wird auf die Systeme Familie, Intimität und Sport näher eingegangen.

#### **Familiensystem**

Die Familie stellt einen Sonderfall in der funktional-differenzierten Systemtheorie dar. Sie bildet kein Funktionssystem der Gesellschaft in dem Sinne, dass alle die Familie betreffenden Kommunikationen zum System Familie gehören. Luhmann verhandelt die Familie als Teilsystem der Gesellschaft, das sich aus Kommunikationen bildet.<sup>317</sup> Es operiert in „legitimer Indifferenz gegenüber allen öffentlichen, aber auch gegenüber wirtschaftlichen und [...] auch religiösen Angelegenheiten.“<sup>318</sup> Alle Kommunikationen des Familiensystems finden Anschluss, weil dieses hier nicht dem binären Code unterliegt, sondern ausschließlich durch Personenorientierung operiert. Ob die Mutter beim Abendessen freudig die

---

<sup>317</sup> vgl. Luhmann 2005: 199 f.

<sup>318</sup> Kaufmann 1994: 48

Gehaltserhöhung verkündet, der Sohn seinen Unmut über den Mathelehrer äußert oder sich der Großvater über die lange Wartezeit in der Autowaschstraße ärgert – alle Kommunikationen erfüllen die Triade Information – Mitteilung – Verstehen.

Während Art und Umfang der Personalisierung von Kommunikation für andere Systeme eine Variable darstellt, die sehr unterschiedliche Werte annehmen kann und vielfach ausdrücklich blockiert wird, ist sie für die Familie eine alternativenlos vorgezeichnete Struktur. Es gibt für die Familie keine legitimen Grenzen der Relevanz für das, was ihren Mitgliedern als Person widerfährt.<sup>319</sup>

Das System Familie ähnelt damit dem Intimsystem, es operiert mithilfe des symbolisch generalisierten Kommunikationsmediums Liebe, erweitert es aber um die Eltern-Kind-Beziehung. Das Teilsystem Familie ist innerhalb der funktional-differenzierten Gesellschaft

zum einzigen institutionalisierten Lebensbereich geworden, in dem das Äußern von Gefühlen [...] als wünschenswert gilt, und in dem Gefühlsäußerungen als Ausdruck der Personenhaftigkeit (und nicht z. B. als psychische Labilität) gelten.<sup>320</sup>

So stellt das Familiensystem das einzige System dar, innerhalb dessen sich das Bewusstseinssystem als Vollperson entfalten kann, ohne auf die speziellen Erwartungen der binären Codes einzugehen, wie sie in anderen Systemen bestehen.

Doch wie lässt sich das System Familie beobachten? Oder anders gefragt: „Woran erkennt eine Kommunikation überhaupt, daß sie in die Familie gehört und nicht in die Umwelt?“<sup>321</sup> Während gemäß der patriarchalen binär differenzierten Gesellschaftsordnung die Familie auf verwandtschaftlichen Beziehungen und einer heterosexuellen Partnerschaft als Ursprung baut, entwickelt sich das Sozialsystem Familie frei von jeglichen „externen sozialen Kontrollen“.<sup>322</sup> Personengruppen, die nicht dem patriarchalen Ideal der heteronormativen Kernfamilie entsprechen, wie Alleinerziehende mit Kindern, Patchworkfamilien oder gleichgeschlechtliche Paare mit Kindern, werden auch als Familiensystem beobachtet. Die Personenzentriertheit des Familiensystems erfordert eine erheblich aufwendigere Differenzierungsoperation zur Umwelt als andere Systeme. Der *re-entry* in die Unter-

---

<sup>319</sup> Kieserling 1994: 23

<sup>320</sup> Kaufmann 1995: 36

<sup>321</sup> Luhmann 2005: 199

<sup>322</sup> Kaufmann 1994: 48



scheidung, also das Beobachten des Bewusstseinsystems im Familiensystem, geschieht durch dieses selbst. Es muss sich beobachten und selbst- und fremdreferentiell die Differenz zu anderen Systemen operationalisieren. Die Autopoiesis des Familiensystems gelingt dann, wenn die Beobachtung des *re-entry* durch das Bewusstseinsystem sinnhaft ist.

Darüber hinaus sind es die Familien selbst, die ihre Stabilität überhaupt nur dadurch erhalten können, daß sie ein starkes Gruppenbewußtsein und eine gewisse Binnenorientierung entwickeln, daß Familienmitglieder somit ihren Zusammenhang als Mikrokosmos eigener Art erleben, daß sie ‚*Familien-sinn*‘ entwickeln.<sup>323</sup>

Im Familiensinn verbinden sich sachliche und emotionale Bedingungen, sodass der Sohn den Müll (sachliche Bedingung) entsorgt, eben weil er dem Familiensystem (emotionale Bedingung) angehört.

Die systemtheoretische Beobachtung der Familie als System lässt die Grenzen der patriarchalen Definition der Familie aufweichen. Auch im historischen Rückblick ist das systemtheoretische Familiensystem besser anwendbar als die. Dass die moderne heteronormative, biologisch determinierte Kernfamilie kein universelles, ahistorisches Faktum, sondern vielmehr eine Fiktion der Moderne ist, beweisen die zahlreichen Familienentwürfe, die schon seit jeher in der westlichen Gesellschaft bestehen.<sup>324</sup> So kann „Familie“ ausschließlich als „*kulturgeprägte Erscheinung*“<sup>325</sup> verstanden werden. So war der familiäre Zusammenschluss nicht immer von biologischer Verwandtschaft geprägt. Bereits in vorchristlichen Kulturen, so im römischen Reich, hatte der Vater das Recht, einen Ziehsohn anstelle des biologischen Sohns zum Erben seines Status und Besitzes zu ernennen.<sup>326</sup> In ihrer Entwicklung im 20. Jahrhundert hat sich die Familie immer weiter von der modernen patriarchalen Kernfamilie entfernt.

Das Neue der aktuellen Situation liegt dann vorzugsweise darin, daß Optionen, wie sie die alte Familienordnung gerade *nicht* nahelegte, bzw. normativ ausschloß, nun positiv zugänglich werden: in den Horizont des Wähl- und

---

<sup>323</sup> Kaufmann 1995: 31

<sup>324</sup> vgl. Tyrell 1994: 4. Die Vielseitigkeit der Familie wird in nahezu allen neueren sozialwissenschaftlichen, historischen und anderen Werken auch hinsichtlich der Trennung von Sexualität und Reproduktion dargestellt. Borneman sieht vor allem in der monogamen Ehe ein Unterdrückungsinstrument der Frau, da der Mann niemals daran gebunden war. Vgl. Borneman 1991: 79.

<sup>325</sup> Kaufmann 1995: 8

<sup>326</sup> Borneman 1991: 412 ff.

Entscheidbaren tritt jetzt auch die *Nicht*theirat der Lebenspartner, der *Verzicht* auf Kinder, die Elternschaft *ohne* Ehe, die Erwerbstätigkeit *beider* Eltern, die Scheidung *trotz* gemeinsamer Kinder usw.<sup>327</sup>

In der strukturellen Koppelung mit den weiteren Funktionssystemen hat sich diese Neuformierung auch im System Recht niedergeschlagen. Gleichgeschlechtliche Ehen sind seit dem 26. Juni 2015 in den USA gesetzlich anerkannt. Der Oberste Gerichtshof folgt damit der bereits 2008 in einem richterlichen Erlass deklarierten Auffassung von Ehe und sexueller Orientierung. Diese schließt neben der Auflösung der heterosexuellen Basis der Ehen auch die reproduktive Funktion der Familiengründung ein:

The evidence did not show any historical for excluding same-sex couples from marriage, as states have never required spouses to have an ability or willingness to procreate in order to marry....Rather, the exclusion exists as an artifact of a time when the genders were seen as having distinct roles in society and marriage. That time has passed.<sup>328</sup>

Damit werden die patriarchalen Prämissen der modernen Familie aufgelöst, die in der Dreieinigkeit von hegemonialer Männlichkeit, Reproduktion und zivilrechtlicher Ehe bestehen. Burkart fasst die Folgen der funktional-differenzierten Gesellschaft für die patriarchale Familie wie folgt zusammen:

Die Familie verliert ihre ökonomische Produktionsfunktion mit der Ausdifferenzierung des Wirtschaftssystems; sie verliert ihre Funktion der Gerichtsbarkeit mit der Entstehung des modernen Rechtssystems. Sie verliert [...] sowohl ihre politische Herrschaftsfunktion als auch ihre Bildungsfunktion – und so weiter.<sup>329</sup>

Die moderne patriarchale Familie erleidet dadurch einen Bedeutungsverlust. Die Neuformierung des Familiensystems in der funktional-differenzierten Gesellschaft kann somit unabhängig von geschlechterdifferenzierenden Vorgaben geschehen und schließt auch solche Familien ein, die bislang nicht in die familiale Norm einzuordnen waren.

Der Vorteil der systemtheoretischen Beobachtung der Familie im Film ist die systeminhärente Flexibilität. Wie jedes andere System auch reagiert das Familiensystems auf seine sich ständig verändernde Umwelt. Um weiter bestehen zu

---

<sup>327</sup> Tyrell 1994: 2 f.

<sup>328</sup> Richter Vaughn R. Walker in seiner Begründung zur Abschaffung des Gesetzes gegen gleichgeschlechtliche Ehen, zitiert nach Alberti 2013: 6.

<sup>329</sup> Burkart 2005: 102

können, muss das Familiensystem sozio-kulturelle Schwankungen integrieren und seine Erwartungen anpassen.<sup>330</sup> Dass sich damit auch geschlechertypische Erwartungen, wie die des modernen Patriarchats an die Familie auflösen, ist unumgänglich.

### **Intimsystem**

Eng verknüpft mit dem Familiensystem ist das Intimsystem. Seine Funktion besteht „neben der Reproduktion von Personen in der Befriedigung persönlicher und geselliger Interaktionsbedürfnisse, die in der Psyche des Menschen begründet sind.“<sup>331</sup> Die Ausbildung des Intimsystems ist durch den Kommunikationscode der Liebe organisiert. Während das Intimsystem in der stratifikatorischen Gesellschaft noch einzig der sexuellen und emotionalen Befriedigung dient, wird es in der funktional-differenzierten zu einem elementaren System der Gesellschaft.<sup>332</sup>

Für die Selbstidentifikation als Grundlage des eigenen Erlebens und Handelns reicht es nicht mehr aus, um die Existenz des eigenen Organismus zu wissen, einen Namen zu haben und durch allgemeine soziale Kategorien wie Alter, Geschlecht, sozialer Status, Beruf fixiert zu sein. Vielmehr muß der Einzelne auf der Ebene seines Persönlichkeitssystems, und das heißt: in der Differenz zu seiner Umwelt und in der Art, wie er sie im Unterschied zu anderen handhabt, Bestätigung finden.<sup>333</sup>

Diese Bestätigung erfährt *ego* in der „höchstpersönlichen Kommunikation“<sup>334</sup> mit *alter*. In dieser Kommunikationsform findet – wie im Familiensystem – jede Mitteilung Anschluss, denn alles Erlebte des einen ist als Information wichtig und interessant für den jeweils anderen. Liebe ist daher in der Systemtheorie als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium definiert und fungiert so als Garant der Anschlusskommunikation. Ohne sie würde das Intimsystem nicht operieren können, da es aufgrund der Kontingenz „unwahrscheinlich ist, dass *ego*

---

<sup>330</sup> vgl. Luhmann 1990: 194

<sup>331</sup> Runkel 2005: 129

<sup>332</sup> vgl. Luhmann 1994: 9

<sup>333</sup> ebd.: 17

<sup>334</sup> ebd.: 24

*alters* Wunsch annimmt, über sich selbst zu sprechen und zuzuhören – seine Idiosynkrasien zu akzeptieren.<sup>335</sup>

Während Liebe in früheren Gesellschaftsformen eine untergeordnete Rolle in der Sozialität spielt, wird sie in der funktional-differenzierten Gesellschaft „zur Höchstform ausgebildet.“<sup>336</sup> Grund dafür ist die Symbolik der Passion, die das Kommunikationsmedium organisiert: „Passion drückt aus, dass man etwas erleidet, woran man nichts ändern und wofür man keine Rechenschaft ablegen kann.“<sup>337</sup>

Das Intimsystem als Interaktionssystem schließt auch den Körper mit ein: Sexualität erfüllt als symbiotischer Mechanismus der Liebe unter anderem die Reproduktionsfunktion des Intimsystems.<sup>338</sup> Sexualität ergänzt die höchstpersönliche Kommunikation um den körperlichen Aspekt, „die funktionale Spezialisierung [der Liebessemantik] [...] erfordert eine Mitsymbolisierung dieses Körperbezugs.“<sup>339</sup> In seiner Funktionserfüllung der Reproduktion ist das Intimsystem folglich an das Familiensystem gekoppelt, stellt aber keine Voraussetzung für eben dieses dar.

Eine weitere Funktion des Intimsystems hat sich im 20. Jahrhundert gebildet. Sie bezieht sich auf den Lustgewinn aus der körperlich-sexuellen Komponente des Systems. Sexualität avanciert durch moderne Techniken der Verhütung und Reproduktion zum einzig auf körperlichen Lustgewinn orientierten System. Die „[s]exuelle Selbstverwirklichung“<sup>340</sup> wird infolgedessen zum unverzichtbaren Teil der persönlichen Individualität.<sup>341</sup> Das Intimsystem operiert jenseits der heterosexuellen Basis, wie sie im modernen Patriarchat geschaffen wurde. Einzig in seiner Reproduktionsfunktion lassen sich geschlechterdifferenzierende Elemente halten. Im Hinblick auf die immer weiter fortschreitende Reproduktionsmedizin könnte

---

<sup>335</sup> Baraldi 1998: 110

<sup>336</sup> Runkel 2005: 131

<sup>337</sup> Luhmann 1994: 30

<sup>338</sup> vgl. ebd.: 34

<sup>339</sup> ebd.: 31

<sup>340</sup> Runkel 2005: 144

<sup>341</sup> Lewandowski geht der gestiegenen Bedeutung von Sexualität nach und konzipiert in *Sexualität in den Zeiten funktionaler Differenzierung* (2004) ein Sexualitätssystem mit dem Ziel, die Bedeutung der körperlichen Lust in ihrer gesellschaftstheoretischen Bedeutung zu erfassen.

das Intimsystem aber auch in naher Zukunft dieser geschlechterdifferenzierenden Funktion enthoben werden.<sup>342</sup>

### **Sportsystem**

Das Sportsystem stellt eines der wenigen körperprozessierenden Funktionssysteme der funktional-differenzierten Gesellschaft dar und bietet damit die Option der Geschlechterdifferenzierung. Dass dies nur bedingt der Fall ist, beweist eine genaue Betrachtung des Systems. Die körperprozessierenden Systeme der funktional-differenzierten Gesellschaft stellen mitnichten geschlechtliche Körper her, vielmehr entstehen durch die spezifischen System/Umwelt-Differenzen systemeigene „Körperumwelten“.<sup>343</sup> Das Sportsystem reduziert folglich das Komplexitätsproblem, indem es den „Mensch[en] als eine greif- und beobachtbare Größe im Vordergrund“<sup>344</sup> sieht. Der aktiv erlebbare Körper wird so für das Bewusstseinssystem zu einem „festen Kristallisationspunkt für Selbstverwirklichung und allgemeine Lebensbejahung.“<sup>345</sup> Dabei muss das Bewusstseinssystem aber nicht in eine geschlechterdifferenzierende Beobachtung des eigenen Körpers zurückfallen, vielmehr kann die Beobachtung der Körperkommunikation durch die Leitunterscheidung Sieg und Niederlage geschehen.<sup>346</sup>

Dass die sportliche Betätigung vor allem im 20. Jahrhundert vornehmlich Männern vorbehalten war, lag vor allem an der Kontinuität der Ideologie der *separate spheres*. Während die Frau an das Haus und ihre Pflichten gebunden war, hatte der Mann durch die Begrenzung der Arbeitszeit bereits Anfang des 20. Jahrhunderts ein tägliches, zur freien Verfügung stehendes Zeitvolumen.<sup>347</sup> Die Frei(e)zeit wurde bald mit sportlicher Betätigung gefüllt. Zudem war der sportlich gestählte Körper auch eine Antwort auf die Zweifel, die sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts um die Männlichkeit rankten. Die „Vermännlichung“ des Sports kann als eine Strategie der Virilisierung verstanden werden. Der muskulöse Körper wird zum visuellen Beweis männlicher Überlegenheit.<sup>348</sup>

---

<sup>342</sup> vgl. Burkart 2006: 199

<sup>343</sup> vgl. Lewandowski 2004: 186

<sup>344</sup> Bette 1999: 125

<sup>345</sup> ebd.: 158

<sup>346</sup> vgl. ebd.: 126

<sup>347</sup> Brandt 2007: 255 ff.

<sup>348</sup> vgl. Brandt 1997: 173 ff.

Der Sport löst sich im Laufe des 20. Jahrhunderts immer weiter aus geschlechterdifferenzierenden Kategorien heraus, mit der Folge, dass jede vormals männlich codierte Sportart heute auch von Frauen ausgeübt wird. Doch nicht nur spielen Frauen jetzt Basketball, Fußball oder boxen, sie werden auch ob ihrer sportlichen Leistung in männliche Teams rekrutiert. So spielte 2012 Erin DiMeglio als erste Frau als Quarterback in der Footballmannschaft ihrer Highschool<sup>349</sup> und 2013 erwog der Trainer der *Dallas Mavericks*, Brittney Griner zu verpflichten.<sup>350</sup>

### 3.3 Methoden der systemtheoretischen Filmanalyse

Um nun die Systemtheorie als filmanalytisches Werkzeug nutzbar zu machen, wird in 3.3.1 die Funktion der Massenmedien in der funktional-differenzierten Gesellschaft erläutert. Der Fokus liegt hier auf der systemtheoretischen Operationsweise der Massenmedien. 3.3.2 stellt die beiden Beobachtungsebenen des Films in der systemtheoretischen Perspektive vor, die einen innerfilmischen und einen außerfilmischen Blickwinkel gestatten.

#### 3.3.1 System Massenmedien als Beobachtungsgegenstand

Die Massenmedien sind in der Systemtheorie als System definiert und bilden mit weiteren Systemen wie Recht, Wirtschaft und Politik die Gesellschaft.<sup>351</sup> Unter dem Begriff der Massenmedien versteht Luhmann „alle Einrichtungen der Gesellschaft [...], die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen.“<sup>352</sup> Anders als das in der Medienforschung gängige Rezeptionsmodell des *signal processing*, dem Übertragen von Information an einen Empfänger, „beobachtet die Systemtheorie die Selbstorganisation einer Kommunikationsstruktur. [...] Die Blickrichtung wechselt somit von der Abbildung und Übertragung zur Codierung von Aktualität.“<sup>353</sup>

<sup>349</sup> Himmelsbach 2012: „To the Boys, Her Role Is Simple: Teammate.“ Online: [http://www.nytimes.com/2012/09/03/sports/girl-is-pioneer-at-quarterback-for-florida-high-school.html?pagewanted=all&\\_r=1](http://www.nytimes.com/2012/09/03/sports/girl-is-pioneer-at-quarterback-for-florida-high-school.html?pagewanted=all&_r=1). Zugriff: 30.07.2015

<sup>350</sup> Mitterer 2013: „Riesin unter Giganten“. Online: <http://www.sueddeutsche.de/sport/debatte-um-frauen-in-der-nba-riesin-unter-giganten-1.1647687>. Zugriff: 30.07.2015.

<sup>351</sup> Luhmann 1996: 49

<sup>352</sup> ebd.: 10

<sup>353</sup> Spangenberg 1993: 68

Die Funktion der Massenmedien ist die Beobachtung und Wiedergabe der Gesellschaft. Dieses System erschafft damit eine Realität, die den anderen Systemen als Informationswert dient, „ein gemeinsames ‚Hintergrundwissen‘, ein ‚soziales Gedächtnis‘, auf das sich die Gesellschaft in ihrer gesamten Kommunikation stützen kann.“<sup>354</sup>

Die von den Massenmedien erzeugte Realität will nicht Eintracht und Harmonie erzeugen.<sup>355</sup> Zudem wird diese Realität immer wieder erneuert und die Informationen über den Zustand der Gesellschaft werden aktualisiert. Informationen, die im sozialen Gedächtnis gespeichert werden, sind wandelbar und ändern sich ständig. Die Massenmedien operieren in der „[s]tändigen Erzeugung und Bearbeitung von Irritation.“<sup>356</sup> Dafür sorgt der Code der Aktualität, nach dem die Massenmedien selektieren. Voraussetzung für das problemfreie Operieren des Systems ist daher

eine zeitliche Doppelorientierung, nämlich einerseits ein Gedächtnis und andererseits eine offene Zukunft, die die Möglichkeit des Oszillierens zwischen den beiden Seiten jeder Unterscheidung bereithält.<sup>357</sup>

Nicht mehr Aktuelles wird daher verworfen und aus dem sozialen Gedächtnis gestrichen, um die „Kapazitäten des Systems für weitere Operationen“<sup>358</sup> nicht zu blockieren.

Auch Unterhaltung ist Teil der Massenmedien und operiert nach dem Code der Aktualität.<sup>359</sup> Auch diese Kommunikation ist auf Anschluss bedacht und muss plausibel sein. Allerdings gilt das „Kriterium der Plausibilität [...] nur *innerhalb* der zweiten Realität.“<sup>360</sup> So muss auch im Fantasy-Film eine Logik beibehalten werden. Die Sparte Unterhaltung erzeugt durch ihre größtmögliche Freiheit innerhalb der Massenmedien „immer wieder erneute Unsicherheit, die auf weitere Information angewiesen ist.“<sup>361</sup> Diese Unsicherheit beruht auf der einseitigen Kommunikationssituation der Massenmedien. Die Anschlusskommunikation und damit das Weiterbestehen des Systems hängen nicht unmittelbar vom Verstehen

---

<sup>354</sup> Berghaus 2011: 246

<sup>355</sup> vgl. Luhmann 1996: 126

<sup>356</sup> ebd.: 174

<sup>357</sup> ebd.: 179

<sup>358</sup> ebd.: 192

<sup>359</sup> vgl. Luhmann 1997: 97

<sup>360</sup> vgl. Berghaus 2011: 233

<sup>361</sup> Luhmann 1996: 101

ab. „Durch elektronische Medien kann sich also die Informationsverarbeitung von den Menschen [...] entfernen.“<sup>362</sup> Diese einseitige Kommunikationssituation führt zu einem Überschuss an Kommunikationsmöglichkeiten, wodurch „sehr hohe Freiheitsgrade der Kommunikation gesichert“<sup>363</sup> werden. Daraus kann aber nicht gefolgert werden, dass der Film völlig unabhängig vom Verstehen operiert.<sup>364</sup> Die Massenmedien sichern das Verstehen und ihr Weiterbestehen anhand anderer Anschlusskommunikation, nämlich durch Sendebereitschaft und Einschaltinteresse.<sup>365</sup>

Das Einschaltinteresse wiederum beruht auf der Rezeption als Beobachtung zweiter Ordnung und demzufolge auf den Erfahrungen des Zuschauers. Damit ähnelt das systemtheoretische Rezeptionsmuster dem der spätfeministischen Filmtheorie. Erst wenn man dessen „Deutungsmuster bereits internalisiert“ hat, lassen sich die Figuren hinsichtlich ihrer geschlechtlichen Repräsentation entschlüsseln.<sup>366</sup> Der Rezipient ist dann bereit, die Information zu verarbeiten, wenn der Film ihm Rückschlüsse auf sein eigenes Leben anbietet, wenn seine Erfahrungen Anschlusskommunikation finden. Dass es dabei zu einer suggestiven Wirkung kommen kann und Inhalte des Films als eigene Erfahrungen verbucht werden, ist nicht ausgeschlossen.<sup>367</sup> Unterhaltungsangebote fördern so die „Selbstverortung in der dargestellten Welt.“<sup>368</sup>

Der Film als Subsystem ist an der Produktion des sozialen Gedächtnisses beteiligt, verwertet die aktuellen Informationen aus allen anderen Systemen, dient dem Bewusstseinssystem als Informations- und Unterhaltungsquelle und produziert individuelle Anschlusskommunikationen in Form von Gedanken. Systemtheoretisch betrachtet, lässt sich der Film – ähnlich der kulturwissenschaftlichen Perspektive – als kulturelles Produkt gesellschaftlicher Umwälzungen verstehen, wird diese Sichtweise aber um das autopoietische Operieren im Code der Aktualität erweitert. Dieser stellt sicher, dass die Informationen, die die Massenmedien

---

<sup>362</sup> Berghaus 2011: 176

<sup>363</sup> Luhmann 1996: 11

<sup>364</sup> vgl. Luhmann 1996: 14

<sup>365</sup> vgl. ebd.: 194

<sup>366</sup> vgl. Sennewald 2007: 39

<sup>367</sup> vgl. Luhmann 1996: 148

<sup>368</sup> ebd.: 115



produzieren, aktuellen sozio-kulturellen Wert haben, der sich nicht anhand einer strukturellen Vorgabe wie der modernen Geschlechterordnung reproduziert, sondern den Spagat zwischen *gender flexibility* und *sameness taboo* abbilden kann. Eben diese Freiheit von einer übergeordneten Struktur, so auch einer geschlechterdifferenzierenden, die den Massenmedien in der Systemtheorie zukommt, macht es dem Beobachter leichter, die Produktionen zu erkennen, die außerhalb des patriarchalen Kinos entstehen.

### 3.3.2 *Beobachtungsebenen: Film als soziale Situation und Film als Symbolsystem*

Gemäß dem Prinzip der Realität erster und zweiter Ordnung<sup>369</sup> findet auch die systemtheoretische Filmanalyse auf unterschiedlichen Ebenen statt, die einzeln, aber auch in ihrer Reziprozität Bedeutung haben. Unterschieden wird der Film als soziale Situation und der Film als Symbolsystem. Während sich der Film als soziale Situation auf die innerfilmische Realität bezieht, zielt der Film als Symbolsystem auf die außerfilmische Positionierung des Films im Symbolsystem der Gesellschaft.

Wie kann nun eine Methodik entwickelt werden, die die Systemtheorie als filmanalytisches Instrumentarium nutzbar macht? Zwei unterschiedliche Ebenen können hier gebildet werden:

1. Film konstituiert ein Abbild der Gesellschaft, d. h. systemtheoretische Ansätze gelten auch in der filmischen Gesellschaft. Die Systeme der realen Welt existieren auch im Film und können dort beobachtet werden.
2. Film lässt sich als semiotischer Text verstehen, der anstelle von Buchstaben Bilder erzählen lässt, die „semiotisch gesehen Bedeutung tragende und damit komplexe Zeichengebilde sind“<sup>370</sup>. Kommunikation findet mit den anderen Systemen statt. So bildet sich der Film als Subsystem der Gesellschaft.

---

<sup>369</sup> Luhmann unterscheidet in der massenmedialen Konstruktion von Realität die der ersten Ordnung, also „wie die Massenmedien real operieren, das heißt nach welchen Kriterien sie die Welt beobachten und über Welt und Gesellschaft berichten“ von der der zweiten Ordnung, dem „Ergebnis für die Gesellschaft“, wie also die Gesellschaft die von den Massenmedien erschaffene Realität aufnimmt. Vgl. Berghaus 2011: 196.

<sup>370</sup> Bienck 2010: 13

Die Systemtheorie bietet folglich einen zweifachen Zugang zum Film, den medialen Zugang zum Rezipienten und den des *close reading* des Films.

### **Film als soziale Situation - Repräsentation von Geschlecht**

Der Film wird vom Zuschauer, der auf der dritten Ebene verortet ist, beobachtet. Dieser beobachtet die Beobachtung erster und zweiter Ordnung der Systeme in der filmischen Realität, die soziale Situation in den Filmen. Diese Perspektive gleicht in ihrer Zielsetzung den klassischen Filmanalysemethoden, die sich auf

die Beobachtung von sozialem Geschehen in Form von Objekt- und Subjektrelationen [konzentrieren] [...]: Das allgemeine Interesse für Konflikte, Moral, Figuren, Handlungs-, Verhaltens- und Beziehungsmodalitäten weist eindeutig darauf hin, dass die Analyse auf einem Aggregationsniveau beginnen sollte, auf dem auch die alltägliche soziale Beobachtung ansetzt.<sup>371</sup>

Für die Repräsentation von Geschlecht, die maßgeblichen Anteil an der These des patriarchalen Kinos hat, ist die Sinnform Person der Ausgangspunkt der Analyse. Die systemische Beobachtung zielt nicht auf die singuläre Bewertung eines Objekts wie dem biologischen Geschlecht. Vielmehr werden Effekte der Reziprozität sichtbar gemacht, um in Bezug auf die Repräsentation Zusammenhänge zwischen den Systemen, der Sinnform Person, körperlichen Aspekten und den weiteren filmtechnischen Mitteln hinsichtlich einer möglichen geschlechtlichen Codierung zu untersuchen.<sup>372</sup>

Diese Herangehensweise ermöglicht es, die Repräsentation von Geschlecht innerhalb eines Filmes differenziert zu betrachten und die Variationen ohne Rückgriff auf eine geschlechterdifferenzierende Ordnung zu fixieren. Diese Beobachtungsebene ähnelt der in den Kulturwissenschaften angewandte These der „interaktionistischen Rezeption“<sup>373</sup>, die eine individuelle Rezeption vorsieht.<sup>374</sup>

---

<sup>371</sup> Heidbrink 2008: 213

<sup>372</sup> vgl. Heidbrink 2008: 213

<sup>373</sup> vgl. Winter 1992: 7

<sup>374</sup> Diese Sichtweise wird gemeinhin als postmodern bezeichnet. Vgl. Winter 1992: 71 ff..

## Film als Symbolsystem – Folgen für das Gedächtnis der Gesellschaft

Der Film gilt in der Systemtheorie als ein Symbolsystem,

das sich durch die Wahrnehmungen und Beobachtungen eines psychischen Systems an der Grenze zum Sozialsystem verfestigt. Die Analyse eines Films eruiert daher Sinnformen, d. h. in Sinn geformte Strukturen, Formen, Schemata, Muster oder auch Skripte, bei denen es sich um Abstraktionen einer Beobachtungsinstanz handelt.<sup>375</sup>

Dieses Symbolsystem wird in der systemischen Analyse als „Strukturmodell“ betrachtet und „als begrenzte, systematisch angeordnete Zeichenmenge aufgefasst, anhand derer sich einzelne Merkmale, durchgehende Strukturen sowie Muster und Formen beobachten lassen.“<sup>376</sup> Es stellt so gleichzeitig eine Referenzebene der vorangegangenen Filme dar. Diese reziproke Beziehung der Filmmuster hinsichtlich Narration, Repräsentation der Protagonisten und Ästhetik des gesamten Films auf das Gedächtnis der Kultur gleicht der filmtheoretischen Auffassung von Genre als Erzählmuster. Heidbrink folgert hier,

„dass seine einzelnen Elemente in funktionaler Wechselwirkung miteinander stehen, so dass Effekte nicht vollständig durch die Analyse einzelner Teile erklärt werden können, sondern durch die Analyse von Strukturen, zu deren Bildung eine Mehrzahl in bestimmter Form zueinander stehender Elemente beitragen.“<sup>377</sup>

Die tiefgreifenden Veränderungen der Genre-Muster, die sich im 21. Jahrhundert zeigen, lassen sich anhand der systemischen Analyse als eine Neuorientierung der filmischen Referenzebene deuten.<sup>378</sup> Genres widersetzen sich auf den ersten Blick durch ihre Definition des Aktualitätscodes der Massenmedien. Die Spartenfilme leben von der Wiederholung in Handlung, Figuren und Setting, die sich in das kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft eingegraben hat. So muss ob der Popularität und Kontinuität der Genres davon ausgegangen werden, dass jeder Film innerhalb eines Genres schon durch wechselnde Schauspieler und Abweichungen in der Handlung so viel neue Information produziert, dass der Code der Aktualität greift. Dass im 20. Jahrhundert anhand von Genres spezifisch patriarchale Themen verhandelt werden – am eindrucksvollsten wohl im Western als Grün-

---

<sup>375</sup> Heidbrink 2008: 211

<sup>376</sup> vgl. ebd.: 211

<sup>377</sup> Heidbrink 2008: 213

<sup>378</sup> Holtz 2011: 80 ff.

dungsmythos der USA<sup>379</sup> –, prägt die Erwartungen der Zuschauer insofern, als sie den Cowboy, den Actionhelden oder den Familienvater immer als Repräsentation hegemonialer Männlichkeit wahrnehmen. Wird nun die Homosexualität der Cowboys wie in *BROKEBACK MOUNTAIN* (2005) oder die Kommerzialisierung des Wilden Westens durch den moralisch gebrochenen Cowboy thematisiert wie in *TRUE GRIT* (2010), so kann davon ausgegangen werden, dass das Publikum diese Fakten in das soziale Gedächtnis als Charaktereigenschaften der hegemonialen Männlichkeit implementiert und gleichzeitig, dass diese den Erwartungen der Zuschauer entsprechen. „Die Mythen der Genrefilme sind ein Beispiel dafür, wie die Erwartungen der Zuschauer in die Produktion von Filmen miteinbezogen und durch diesen Prozeß auch wieder verändert werden“.<sup>380</sup> Je klarer ein Genre definiert ist, desto wirkungsvoller ist der Genre-Missbrauch. Im Hinblick auf die Filmanalyse kann gefolgert werden, dass je patriarchaler das Genre geprägt ist, desto deutlicher kann ein Abweichen von den dichotomisierenden Prämissen sichtbar werden.

### ***3.4 Zwischenfazit***

Um die These des patriarchalen Kinos in den ausgewählten Filmen auf ihre uneingeschränkte Validität zu prüfen und um die Spielformen von Geschlecht und ihre Wirkung analysieren zu können, scheint ein Perspektivenwechsel gewinnbringend. Die Systemtheorie bietet hier unterschiedliche Ansatzpunkte. Als Makrotheorie schafft sie einen einheitlichen Rahmen zur Analyse der innerfilmischen und außerfilmischen Realität und bezieht so beide Stränge der These des patriarchalen Kinos mit ein. Weiter erlaubt die Systemtheorie eine Abstraktion von einer geschlechterdifferenzierenden Perspektive. Der Verzicht auf eine übergeordnete, die Gesellschaft grundlegend strukturierende Ordnung wie die des Patriarchats macht es möglich, pro- und post-patriarchale Elemente gleichzeitig und ohne Ausschluss des jeweils anderen sichtbar zu machen und zu bewerten. Die deskriptive Betrachtungsweise löst die Fragestellung nach der Geschlechterdifferenz vom gesellschaftspolitischen Hintergrund, den die feministische Forschung in diesem Zusammenhang etabliert hat.

---

<sup>379</sup> vgl. Seeßlen 1995: 21

<sup>380</sup> Eckert 1990: 75

Die systemtheoretische Filmanalyse findet auf zwei Beobachtungsebenen statt, deren Beziehung reziprok zu verstehen ist. Auf der außerfilmischen Ebene wird der Film als Subsystem der Massenmedien beobachtet. Auf dieser Ebene ist der Film an der Produktion des Gedächtnisses der Gesellschaft beteiligt, dient dem Bewusstseinssystem als Informations- und Unterhaltungsquelle und produziert individuelle Anschlusskommunikationen in Form von Gedanken. Die Betrachtungsebene Film als Symbolsystem gibt Aufschluss über die mögliche Rezeption der Filme. Dabei stehen einige filmische Säulen der modernen Geschlechterordnung im Fokus: die hegemoniale Männlichkeit, die Familie und der Körper. Die außerfilmische Analyse soll zeigen, wie die Spielformen von Geschlecht in diese patriarchal strukturierten Symbolräume eindringen und diese post-patriarchal ordnen. Auf der innerfilmischen Ebene wird der Film als soziale Situation betrachtet, um die Repräsentation von Geschlecht in der Sinnform Person sichtbar zu machen. In dieser werden die Erwartungsstrukturen des Bewusstseinssystems und der Funktionssysteme sichtbar und können auf eine geschlechtliche Codierung hin untersucht werden. Im Mittelpunkt steht dabei das Bewusstseinssystem der jeweiligen Spielform von Geschlecht, das die „Null-Hypothese“ verkörpert und damit als geschlechtlich uncodiert verstanden wird. Um als Sinnform Person an der Gesellschaft teilzunehmen und eine passende Sinnform Person zu generieren, setzt sich die Spielform von Geschlecht den geschlechtlich codierten Erwartungen seiner Umwelt aus, tritt also in Interaktion mit anderen Bewusstseinssystemen und damit in die Beobachtung durch die Funktionssysteme. Beobachtet wird die Passung der geschlechtlich neutralen Selbstreferenz und der geschlechtlich codierten Fremdreferenz. Ob sich die Spielform von Geschlecht diesen Erwartungen beugt, seine Selbstreferenz der Fremdreferenz angleicht und eine geschlechtlich codierte Sinnform Person erzeugt, soll anhand der formalen Ebenen des Films und von deren klassischen Funktionsweisen der Repräsentation von hegemonialer Männlichkeit wie Kameraperspektive, Plot, Dialoge und Darsteller sichtbar werden.

Es muss allerdings hervorgehoben werden, dass eine systemtheoretische Filmanalyse sich nicht ausschließlich auf systemtheoretischem Boden abspielen kann, sonst würde es sich um eine soziologische Studie handeln. Den Weg aus dem

soziologischen Fachgebiet haben die Literaturwissenschaftler gefunden, indem sie keine Übernahme durch, sondern eine Adaption der Systemtheorie vornehmen und „Gedankenfiguren aus der Systemtheorie auf die Literatur und die literaturwissenschaftliche Textanalyse übertragen und mit strukturalistischen Analysevorgaben verknüpf[en].“<sup>381</sup> In eben diesem Sinne soll auch die Nutzung der Systemtheorie in dieser Arbeit verstanden werden, gewissermaßen als geistiges Werkzeug, welches das gegenwärtige Paradoxon in der Beobachtung von Geschlecht im Film lösen soll.

Der Perspektivenwechsel, der in der vorliegenden Arbeit erprobt wird, stellt einen Versuch dar, die komplexen Figuren des Kinos im 21. Jahrhundert eingehend zu untersuchen. Oder, wie Luhmann die Systemtheorie kommentierte: „Man kann das alles ganz anders machen, aber mindestens genauso gut.“<sup>382</sup>

Diese andere, systemtheoretische Analyse der Repräsentation von Geschlecht im Film folgt der systemtheoretisch orientierten Genderforschung. Sie soll sichtbar machen,

wie der Geschlechterdimorphismus und seine Asymmetrie-Effekte in [...] Formen sozialer Differenzierung eingelassen sind und ob sie durch andere Unterscheidungsmuster relativiert werden.<sup>383</sup>

Anhand der Ergebnisse kann festgestellt werden, ob der Filmkorpus sich dem patriarchalen Kino zuordnen lässt: Sind die Charaktere und Genres einer strikt geschlechtlich dichotomisierenden Repräsentation und den genre-spezifischen Erzählmustern unterworfen, dann können die Filme innerhalb des patriarchalen Kinos verortet werden. Entstehen durch die Spielformen von Geschlecht und deren geschlechtlicher Ambivalenz andere, nicht geschlechtlich motivierte Asymmetrie-Effekte, dann sind die Filme nicht im patriarchalen Kino angesiedelt.

---

<sup>381</sup> Jahraus 1998: 86

<sup>382</sup> Gensicke 2008: 17 f.

<sup>383</sup> Pasero 2010: 253

## 4 Spielformen von Geschlecht im Hollywoodfilm

Spielformen von Geschlecht gelten in der folgenden Filmanalyse als Marker von Filmen, die nicht dem patriarchalen Kino zuzuordnen sind. Im Fokus der Analyse steht der Effekt der geschlechtlich veruneindegigten Charaktere auf die klassischen Männerbilder und Genres des patriarchalen Kinos. Kapitel 4.1 beschäftigt sich mit der Komödie und ihrer Funktion im patriarchalen Kino. Dabei wird unterschieden zwischen der Repräsentation von Männlichkeit in der medialen Form der *comical masculinity* und dem Genre-Missbrauch der *romantic comedy*. 4.2 beleuchtet die Neuformierung des Familienfilms außerhalb eines patriarchalen Rahmens, die anhand der Filmfigur des Vaters und der Repräsentation der patriarchalen Familie aufgezeigt wird. Wie die Spielformen von Geschlecht die körperliche Identität veruneindegigten und ihm dabei seine Funktion der hegemonial-männlichen Identitätsfindung entziehen wird in 4.3 herausgearbeitet.

Um die Spielformen von Geschlecht von den Figuren abzugrenzen, die trotz ihres Abweichens von einer eindeutigen, dem Zeitgeist entsprechenden Geschlechtsidentität innerhalb des patriarchalen Kinos verortet werden, wird auf ihre Wegbereiter eingegangen. Die Entwicklung hin zum Störfaktor des patriarchalen Kinos und der Auswirkung auf das jeweilige Genre wird dann in einer systemtheoretischen Perspektive ausgearbeitet. Die Analyse fokussiert auf der Ebene Film als soziale Situation, wie Geschlecht als Erwartungsstruktur des Bewusstseins funktioniert. Im Mittelpunkt stehen die Spielformen von Geschlecht, die im Interaktionssystem eine Sinnform Person bilden müssen. Auf der Ebene Film als Symbolsystem wird geprüft, ob sich die Filme auf den formalen Ebenen als patriarchal definieren lassen. Dabei werden die Charakterentwicklung und der Plot als Grundmerkmale der patriarchalen Genres *romantic comedy*, der Familie im Film und des *Cross-dressing-* und *Body-Swap-*Films untersucht.

### 4.1 Komik der Krise – *comical masculinity* und *bromantic comedy*

Der folgende Analyseblock beleuchtet Spielformen von Geschlecht in der Komödie und zeigt anhand der medialen Form der *comical masculinity* und dem Genre der *romantic comedy* eine Abwendung vom dem patriarchalen Kinoapparat auf. Um eine mögliche Hinwendung zum post-patriarchalen Kino zu prüfen, wird

in 4.1.1 auf die Funktion und Entwicklung der Form und des Genres im patriarchalen Kino eingegangen. Eine Lösung vom patriarchalen Kino wird in den folgenden Teilkapiteln spezifiziert: 4.1.2 und 4.1.3 prüfen die innerfilmische Ebene, also den Film als soziale Situation mit Beobachtung der Spielformen von Geschlecht in der Sinnform Person. Analysiert wird hier das Spiel mit den Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit in der Figur der *comical masculinity*. In der Gegenüberstellung von *comical masculinity* und hegemonialer Männlichkeit wird deutlich, dass die Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit entwertet wird. Als Ergänzung zur *comical masculinity* wird in 4.1.4 die *comical femininity* vorgestellt. Diese kann als Pendant zu den biologisch-männlichen Spielformen von Geschlecht betrachtet werden und ergänzt so die geschlechtliche Veruneindeutigung. Der Bruch in Form des Genre-Missbrauchs der *romantic comedy* in der *bromantic comedy* wird in 4.1.5 durch die Operationsweise des Intimsystems nachvollzogen. Hier wird anhand der zur *romantic comedy* disparaten Elemente geprüft, ob die Filme als eine Weiterentwicklung des Genres im patriarchalen Kino gewertet werden können oder ob der Genre-Missbrauch zu einer Neuorientierung der filmischen Referenzebene führt.

#### 4.1.1 *Wandel der comical masculinity und der romantic comedy im 20. Jahrhundert*

Das Genre der Komödie hat seit jeher die Funktion, gesellschaftliche Themen zu verarbeiten, deren Explosivität nur mit einem Lachen zu begegnen ist.<sup>384</sup> Ein zentrales Motiv der Komödie des 20. Jahrhunderts ist die Verhandlung der gesellschaftlichen Konventionen über Geschlechterrollen, was sie zu einem Hauptumschlagplatz neuer Geschlechterentwürfe macht.<sup>385</sup> Die dem Genre zugehörige mediale Form der *comical masculinity* hat im patriarchalen Kino eine Stabilisationsfunktion der hegemonialen Männlichkeit. Diese Funktion soll im Folgenden anhand der Entwicklung der *comical masculinity* dargestellt werden. Auch die *romantic comedy* fungiert im 20. Jahrhundert als Manifestation der patriarchalen Geschlechterordnung, indem sie die heterosexuelle Beziehung als

---

<sup>384</sup> Kaminsky 1985: 137

<sup>385</sup> Beginnend mit den *Screwball*-Komödien in den 1930ern entwickelt sich das Genre in vielen Variationen, die jeweils eine ganz eigene Perspektive auf die Geschlechterordnung präsentieren. Vgl. Neale/Krutnik 1990:152.



primäre Form der erfolgreichen Identitätsformierung installiert. Sowohl die *comical masculinity* als auch die *romantic comedy* zeigen im patriarchalen Kino Veruneindeutigungstendenzen, die anhand der Entwicklung der medialen Form und des Genres dargestellt werden.

### **Komödie**

Der komödiantische Effekt des Genres entsteht oftmals durch die Gegenüberstellung der jeweils geltenden Normen der hegemonialen Männlichkeit mit liberalen Geschlechtsidentitäten, wobei der Konflikt in der Komödie – anders als im Melodrama – in parodistischer Form dargestellt und somit entschärft wird.<sup>386</sup> Faulstich fasst die Funktion der Komödie hinsichtlich der Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit treffend zusammen:

Lachen und Vergnügen sind die angestrebten Rezeptionsweisen: Das Lachen [...] drückt Überlegenheit aus, eine übergeordnete Perspektive, eine Distanz zur belachten Person. Das Vergnügen [...] beruht auf Empathie; man fühlt sich in menschliche Schwächen ein, identifiziert sich mit den Protagonisten und freut sich mit ihnen über den glücklichen Ausgang. Der Kampf mit der Tücke des Objekts und mit den Obrigkeiten ebenso wie der Kampf der Geschlechter dient dem Lachen als Form der Bewältigung des Lebens. Lachen bedeutet Befreiung – die Bewältigung gesellschaftlicher Umwälzungen [...].<sup>387</sup>

Einen festen Platz im Figureninventar der Komödie hat die *comical masculinity*, die eben diese liberalen Geschlechtsidentitäten verkörpert. Diese Figur repräsentiert alle Eigenschaften, die im direkten Gegensatz zur hegemonialen Männlichkeit stehen, wie Buchbinder feststellt:

Accident-prone and ineffectual, he is the universe's unfortunate passive bystander, to whom life happens, especially as embarrassing circumstance, and for whom taking the initiative and seeking active agency ends almost invariably in frustration and humiliation.<sup>388</sup>

Die Grundzüge der *comical masculinity* als Filmcharakter werden bereits in der Stummfilmära der 1920er und 1930er Jahre geprägt. Diese wird dominiert von Charly Chaplin, Buster Keaton und Harold Lloyd, den drei erfolgreichsten Komödiendarstellern der Filmgeschichte. Sie kreieren die Basis der *comical*

---

<sup>386</sup> vgl. Kaminsky 1985: 135

<sup>387</sup> Faulstich 2008: 51 f.

<sup>388</sup> Buchbinder 2008: 228

*masculinity* und verbinden das komödiantische Element mit einer eigenen Note. Chaplin kombiniert in seiner Figur des *little tramp* Komik und Sentimentalität, Keaton verknüpft ausdruckslose Mimik mit absurdem Slapstick.<sup>389</sup> Harold Lloyd dagegen verzichtet in seiner Darstellung – anders als seine Kollegen – auf clowneske Elemente, sondern repräsentiert den Durchschnittsbürger der 1920er Jahre, der mit der Erfüllung des *American Dream* hoffnungslos überfordert ist.<sup>390</sup>

Die Nachfolger der „*Big Three*“<sup>391</sup> führen eben diese Tradition der *comical masculinity* fort und setzen die ihrer Dekade eigenen Widrigkeiten des Lebens in einen humoristischen Zusammenhang.<sup>392</sup> Ihre Funktion wird innerhalb des patriarchalen Kinos als Stütze der hegemonialen Männlichkeit interpretiert. Erst durch die Darstellung der nicht-hegemonialen Form wird die hegemoniale sichtbar und als positive Identifikationsfigur etabliert und die patriarchal-heroische Geschlechterordnung wiederum bestätigt.<sup>393</sup> Die symbolische Ordnung wird durch die Integration der nicht-hegemonialen Charaktere aufrechterhalten.

Die *comical masculinity* ist nicht ausschließlich im Genre der Komödie verhaftet, sondern tritt auch in anderen Genres auf. Brandt beschreibt sie im Actionfilm als unverzichtbar für die *heroic identity*:

[...] [T]hese figures are of great importance for the construction of heroic masculinity in the movie. First of all, they legitimize the 'phallogocentric' pattern by which 'masculinity' is held to be the decisive criterion for the evaluation of any person's identity [...]. And secondly, their apparent non-masculinity can function as a generative impulse that complements the hero's (supposed) masculine core identity.<sup>394</sup>

---

<sup>389</sup> Alberti 2014: 96 ff.

<sup>390</sup> ebd.: 98 f.

<sup>391</sup> ebd.: 96

<sup>392</sup> Kaminsky nennt in diesem Zusammenhang Bob Hope in den 1940ern, Danny Kaye in den 1950ern, Jerry Lewis in den 1960ern, Woody Allen in den 1970ern und Cheech & Chong in den 1980ern. Vgl. Kaminsky 1985: 135. Buchbinder fügt Ben Stiller in den 1990ern hinzu. Vgl. Buchbinder 2008: 229.

<sup>393</sup> Vgl. Brandt 2000: 74. Buchbinder führt das Leinwandpaar Jerry Lewis und Dean Martin an: "Jerry Lewis, for example, in the series of films he made with Dean Martin, was typically represented as juvenile, foolish, socially inept and physically awkward, whereas Martin was all maturity, intelligence, poise and self-assurance." Buchbinder 2008: 232.

<sup>394</sup> Brandt 2007: 74

Unterschieden werden muss folglich zwischen *the comic* als medialer Form und der Komödie als Genre.<sup>395</sup> So findet die *comical masculinity* als mediale Form auch Eingang in andere Genres, vor allem aber in Mischformen, die sowohl Elemente der Komödie als auch anderer Genres enthalten.<sup>396</sup> Die Komödie als Genre ist dagegen äußerlich enger gefasst. Die Genreregeln erstrecken sich auf alle formalen Ebenen. So ist das Happy End Voraussetzung für die Narrative der Komödie.<sup>397</sup> Dieses Happy End zentriert sich in der *romantic comedy* auf die typische Fixierung auf die heterosexuelle/heteronormative Beziehung von Mann und Frau sowie – damit eng verbunden – die Fokussierung auf das bürgerlich-romantische, idealistisch-ideologische Konzept der ‚wahren Liebe‘ und des füreinander bestimmten Paares.<sup>398</sup> Wie sich das frohe Ende der Liebesgeschichte im 20. Jahrhundert wandelt und trotzdem innerhalb des patriarchalen Rahmens verortet werden kann, soll im Folgenden dargestellt werden.

### ***Romantic comedy***

Die romantische Komödie eignet sich aufgrund ihrer in inhaltlich-formaler Hinsicht relativ stabilen Merkmale und ihrer ideologischen Implikationen des konservativen Genres als Untersuchungsgegenstand, an dem ein Genre-Missbrauch beobachtet werden kann.

Der konstante Erfolg der *romantic comedy* vom Beginn der Filmgeschichte an wird oftmals dem modernen Sehnen nach der einzig wahren Liebe und der Erfüllung dieser in Form einer glücklichen Beziehung zugeschrieben.<sup>399</sup> Der Erfolg dieses Genres beruht gleichzeitig auch auf seiner Funktion, den sozial-historischen Wandel, dem die Vorstellung von Liebe unterworfen ist, aufzugreifen und so jeweils überholte Konventionen für Familie, Liebe und Sexualität zu durchbrechen und zu ersetzen.<sup>400</sup>

---

<sup>395</sup> vgl. Neale/Krutnik 1990: 3 und 14

<sup>396</sup> vgl. ebd.: 13

<sup>397</sup> vgl. ebd.: 17

<sup>398</sup> vgl. Neale 1992: 288 f.

<sup>399</sup> vgl. Deleyto 2003: 167

<sup>400</sup> Neale/Krutnik 1990: 5

*Romcoms* des 20. Jahrhunderts repräsentieren eine heterosexuell-hegemoniale Geschlechterordnung und weisen in der Narrative auf ihre Funktion im patriarchalen Kino hin. Der klassische Plot der *romcom* ist die Wiedereingliederung der veruneindeten Geschlechterdifferenz in eine heteronormative Logik.<sup>401</sup> Neale beschreibt in diesem Zusammenhang die Funktion der *romcom* nach dem Ersten Weltkrieg als Verhandlungsschauplatz der modernen Geschlechterordnung, mit dem Ziel, das durch die erste Frauenbewegung zerstörte patriarchal geprägte Bild von Ehe und Sexualität wieder herzustellen.<sup>402</sup> Die *Screwball*-Komödien der 1930er Jahre dagegen hatten die ökonomische Unabhängigkeit der Frau zum Thema.<sup>403</sup>

Der Kern der *romantic comedy* setzt sich aus zwei Elementen zusammen. Die schicksalhafte Begegnung zweier Individuen ist die romantische Komponente. Die oppositionelle Charakterisierung der beiden sorgt für den komödiantischen Teil. Im patriarchalen Kino setzt sich das gegensätzliche Paar aus Mann und Frau zusammen, wobei die Geschlechter ihre traditionellen Eigenschaften verkörpern und die Frau die Funktion der Erneuerung des geltenden Männerbildes innehat, wie Kaminsky feststellt:

In most of these films, the woman is liberated in emotion, a bit zany, free-spirited, expressing logic of liberation that the male cannot handle. He is too rigidly tied to a system of work and assurance of the man's role in society.<sup>404</sup>

Diese gegensätzliche Charakterzeichnung führt in Kombination mit den auf Komik ausgelegten Narrativen zur Persiflage des zum Zeitpunkt der Produktion überholten hegemonialen Männerbilds, das der Protagonist im Happy End abwirft, um ein aktualisiertes Männerbild einzuführen.<sup>405</sup>

Die narrative Struktur der *romantic comedy* baut auf sieben Elementen auf:<sup>406</sup> (1) Die Ausgangssituation, *the chemical equation*, führt den zwischen Sehnsucht und Verzweiflung schwankenden Protagonisten ein. Der Konflikt baut auf dem emotionalen Beistand in Form des Antagonisten auf, den der Protagonist vorerst

---

<sup>401</sup> vgl. Alberti 2013: 32

<sup>402</sup> vgl. Neale/Krutnik 1990: 167

<sup>403</sup> ebd.: 154

<sup>404</sup> Kaminsky 1985: 136

<sup>405</sup> ebd.: 135

<sup>406</sup> vgl. Mernit 2001: 112 ff.

ablehnt. (2) Der nächste Schritt, *the cute meet*, fungiert als Katalysator und besteht aus dem zufälligen Aufeinandertreffen der beiden Protagonisten, die sich im weiteren Verlaufe der Narration verlieben werden. (3) Der Wendepunkt, *a sexy complication*, führt ein Hindernis ein, das den Protagonisten im nächsten Schritt (4), *the hook*, oftmals unfreiwillig und zuweilen widerwillig auf den gemeinsamen Weg mit dem Antagonisten führt. (5) Im folgenden Schritt, dem *swivel*, erhält die Geschichte ihren zweiten Wendepunkt, die romantische Bindung an den Antagonisten führt zu einer Gefährdung des eigentlichen Ziels. Diese Bindung implodiert im Höhepunkt der Narration (6), dem *dark moment*. Der Protagonist fällt einem emotionalen Verrat zum Opfer, die Romanze scheint gescheitert. (7) Die *joyful resolution*, der letzte Schritt der *romantic comedy* führt zur Versöhnung der Verliebten. Der Protagonist hat eine Wandlung vollzogen, der Konflikt ist aufgelöst. Oftmals muss der Protagonist auf eine persönliche Zielsetzung verzichten. Das Happy End der *romcom* ist gemäß den Prämissen des patriarchalen Kinos die Einbindung der Frau in eine monogame heterosexuelle Beziehung.<sup>407</sup>

Im Laufe des 20. Jahrhunderts gilt dieser Aufbau als grundlegende Struktur der *romcom*. Die Zersetzung des Genres beginnt mit den *nervous* und *new romcoms* und bereitet den Genre-Missbrauch der *bromcom* vor.<sup>408</sup>

### **Nervous Romance**

Der Tod der *romantic comedy* wird bereits in den 1970er Jahren des letzten Jahrhunderts prophezeit.<sup>409</sup> Während das Genre bis zu diesem Zeitpunkt den Weg der romantischen Liebe in die glückliche Ehe porträtiert, muss es sich nun der sozialen Realität stellen und den Bedeutungsverlust von Heirat und Auflösung der Familie auffangen. Die *nervous romance* spiegelt die Zerrissenheit zwischen dem Sehnen nach nostalgisch-romantischer Beständigkeit in einer heterosexuellen Beziehung und der tatsächlichen Abgeklärtheit hinsichtlich der romantischen Liebe.<sup>410</sup>

---

<sup>407</sup> vgl. Neale/Krutnik 1990: 139

<sup>408</sup> vgl. Alberti 2013: 49

<sup>409</sup> vgl. Henderson 1978: 19

<sup>410</sup> vgl. Alberti 2013: 47

Once the safety net of sanctioned monogamy has been pulled away, the emotionally vulnerable male protagonists [...] spend their time thrashing around a bleak and lonely landscape of insecurity and deprivation, to be saved in the nick of time by a woman whose own desires can be subordinated to those of her man.<sup>411</sup>

Woody Allens Filme gelten als maßgeblich in der Reihe der *nervous romance* und ANNIE HALL (1977) als ein Paradebeispiel für die Neuformierung der traditionellen *romcom*.<sup>412</sup> Der Film zeigt die problematische Liebesbeziehung zweier New Yorker, die aufgrund ihrer komplizierten Persönlichkeiten und dem Misstrauen gegenüber Emotionen im Sande verläuft. Auch Allens MANHATTAN (1979) stellt die Schwierigkeiten der romantischen Liebe in Zeiten von Ehebruch und Scheidung in den Fokus des Plots. Obwohl die Charaktere sich nach der wahren Liebe und der emotionalen Sicherheit einer glücklichen Beziehung sehnen, treibt sie ihre Bindungsangst immer wieder in scheiternde Beziehungen.<sup>413</sup>

Die *romantic comedy* verliert in der *nervous romance* teilweise ihr patriarchal motiviertes Ziel der Bindung des heterosexuellen Paares durch die Eheschließung und öffnet sich einer zwar immer noch ausschließlich heterosexuellen Beziehung, jedoch ohne den klassischen Ausgang in der Familiengründung.

### **New Romance**

Dieser Trend setzt sich in der *new romance* der 1980er und 1990er Jahre fort. Das Genre entwickelt sich kontinuierlich weiter und stellt den Faktor der unwahrscheinlichen Liebe in den Vordergrund. Neben der Schicksalskomponente und dem Drängen eines Dritten befördern diese post-klassischen *romcoms* auch männliches und weibliches Begehren auf eine gemeinsame Ebene. Beide Geschlechter können freigestellt vom klassischen Versorgermodell einzig nach einer seelischen Verbindung streben.<sup>414</sup> In SLEEPLESS IN SEATTLE (1993) lernen sich die Liebenden erst zum Ende des Films kennen. Der Film dreht sich größtenteils um das Unvermögen von Mann und Frau zueinander zu finden und sich für den

---

<sup>411</sup> Neale/Krutnik 1990: 69. Vgl. Alberti 2013: 47

<sup>412</sup> Neale 1992: 292

<sup>413</sup> vgl. Deleyto 2003: 169

<sup>414</sup> vgl. Alberti 2013: 49

jeweils anderen zu entscheiden. Nur aufgrund der Beharrlichkeit des Sohnes des Protagonisten findet das Happy End mit glücklichem Paar statt.

Mit der Lösung vom patriarchalen Happy End der Familiengründung, der Gleichstellung der Partner und dem emotionalen Fokus öffnet sich das Genre im 21. Jahrhundert einer völlig neuen Perspektive, wie der Filmwissenschaftler Celestino Deleyto feststellt:

It is as if the new climate of social and sexual equality between men and women had rendered heterosexual desires less vital, as if the perfectly codified conventions that have been valid for so long had lost much of their meaning and become nothing more than picturesque museum pieces – to be admired but not to be believed. Disenchanted by this state of affairs the genre has started to explore other types of relationships between people and to consider their incorporation into the plots.<sup>415</sup>

### ***Bromantic comedy***

Während diese neuen Entwicklungen unter dem Label der *new romance* als patriarchale Konvention im neuen Kleid verstanden werden,<sup>416</sup> sprengen die Spielformen von Geschlecht in der *romantic comedy* im 21. Jahrhundert die Grenzen des Genres. Mit Beginn des 21. Jahrhunderts beginnt der Filmzyklus der *bromance* oder *bromantic comedy*. Alberti beschreibt diese als

ostensible romantic comed[y] centered on confused homosocial/homoerotic relationships between putatively straight male characters.<sup>417</sup>

Der Bruch mit der Narrative der klassischen *romcom*, den die *nervous romance* und die *new romance* bereits im Ansatz zeigen, setzt sich in den *bromcoms* fort. Während die Vorläufer die Trennung von heterosexuellem Begehren und Heirat erreichen, ist in den *bromcoms* das homosoziale Begehren der Katalysator des Plots. Gleichzeitig erhalten die *bromcoms* die ursprüngliche Form und Funktion des Genres: Alle formalen Ebenen sind identisch mit den Genreregeln der *romcom*. Es werden die klassischen Themen der *romcom* – die patriarchalen und

---

<sup>415</sup> Deleyto 2003: 181

<sup>416</sup> vgl. Neale 1992: 298. Neale verweist hier auf die Diskrepanz zwischen einer scheinbar gleichberechtigten Beziehung zwischen den Geschlechtern, die durch die finanzielle Unabhängigkeit der Frau entstehen kann, aber weiterhin die emotionale Abhängigkeit vom männlichen Partner beinhaltet.

<sup>417</sup> Alberti 2013: 26

heteronormativen Erwartungen (Ehe, Vaterschaft) – verhandelt und von den krisenanfälligen Protagonisten hinterfragt.<sup>418</sup>

Das Motiv der innigen Männerfreundschaft ist auch ein zentrales Element des *Buddy*-Films und wird sowohl im Genre der Komödie<sup>419</sup> als auch im Actionfilm<sup>420</sup> eingesetzt. Wie in der *bromcom* müssen zwei gleichgeschlechtliche Protagonisten eine für die Narrative zentrale Aufgabe erfüllen und kommen sich dabei nahe. Auch der *Buddy*-Film verhandelt Spannungen zwischen homo- und heterosexuellem Begehren auf einer emotionalen Ebene.

One common characteristic of these films is that male homosocial and heterosexual relationships are presented as perfectly compatible, with the latter subordinated to the former, in a hierarchy that inevitably relegates women to secondary roles.<sup>421</sup>

In der *bromcom* wird die Freundschaft auf ein neues Level gehoben: die intime emotionale Freundschaft, die gleichbedeutend mit der heterosexuellen Beziehung gewertet wird. Obwohl psychische und physische Nähe der Protagonisten dargestellt werden, bleibt ihre heterosexuelle Identität erhalten.

Der Genre-Missbrauch in Form der *bromantic comedy* geht über die Wandelbarkeit des Genres innerhalb des patriarchalen Kinoapparats hinaus. Die Spielformen von Geschlecht stören die Zielsetzung der genre-inhärenten heterosexuellen Romantik durch gleichgeschlechtliche (platonische) Liebe. Das zentrale Element, das die Narrative der *bromantic comedy* bedient, ist der Angstfaktor, die hegemonial-männliche Grenze zwischen homosozial und homosexuell zu übertreten. So gilt der kommunikative Austausch über Emotionen bei einem Bier als hegemonial-männlich, von körperlicher Zärtlichkeit sollte aber hier abgesehen werden. Anders verhält es sich bei sportlicher Betätigung: In diesem Kontext dürfen Spieler sich jubelnd in die Arme fallen, der Körperkontakt ist sogar gewünscht

---

<sup>418</sup> vgl. Alberti 2014: 31

<sup>419</sup> Die TV-Serie THE ODD COUPLE bezieht bereits 1968 Stellung zum Thema homosoziale Beziehung unter Männern. WAYNES WORLD (1992) oder DUMB AND DUMBER (1994) setzen diese Tradition fort. Auch im 21. Jahrhundert feiern Filme wie ANGER MANAGEMENT (2003) oder MEN IN BLACK (1997) Erfolge. Auch der *Buddy*-Film erfährt, ähnlich der *comical femininity*, eine weibliche Form; die Comedy Serie TWO BROKE GIRLS (2011) begleitet zwei Frauen, die sich trotz ihres gegensätzlichen Naturells plötzlich in einer Wohngemeinschaft wiederfinden.

<sup>420</sup> Die Reihe LETHAL WEAPON (1987, 1989, 1992, 1997) gilt als der *Buddy*-Film des Actiongenres. RUSH HOUR (1998, 2001, 2007) setzt diese Tradition fort.

<sup>421</sup> Deleyto 2003: 172



und gilt als *straight*. Greven bezeichnet diesen Angstfaktor als treibende Kraft der Komödie im patriarchalen Kino.

The anxieties that shape them only impel their ideological efforts to maintain, however fractured, an ultimately coherent and sustainable image of hetero-masculine, white identity.<sup>422</sup>

Die *bromantic comedy* setzt sich mit diesen paradoxen Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit in einem Genre auseinander, das traditionell heterosexuell motiviert ist, gleichzeitig aber seit jeher für die Darstellung sich verändernder Geschlechterrollen steht. Wie sich dies auf das Geschlechterverhältnis auswirkt, ob gar die heterosexuelle Partnerschaft Gefahr läuft, im Vergleich zur homosozialen zu verlieren und damit die Funktion des Genres im patriarchalen Kino zu verändern, zeigt die Analyse der Filme.

#### 4.1.2 *Entwertung der hegemonialen Männlichkeit durch die comical masculinity*

Spielformen von Geschlecht in Form der *comical masculinity* lassen sich nicht mehr eindeutig dem patriarchalen Kinos zuordnen. Im Gegensatz zu ihrer Ausprägung in Filmen des 20. Jahrhunderts als stabilisierender Faktor der hegemonialen Männlichkeit, stellen sie jetzt eine subversive Kraft dar, die die klassische, pro-patriarchale Balance der Protagonisten stört. Wie sich dies auf die Verortung innerhalb des patriarchalen Kinos auswirkt, soll anhand der Filme *SHE'S OUT OF MY LEAGUE* (2010), *THE 40 YEAR OLD VIRGIN* (2005) und *PUNCH DRUNK LOVE* (2002) beantwortet werden. Die Protagonisten dieser Komödien stellen in ihrer Charakterzeichnung eine Repräsentation der nicht-hegemonialen Männlichkeit dar, lassen sich also als *comical masculinity* analysieren. Diesen Charakteren steht Antagonist gegenüber, der die hegemoniale Männlichkeit repräsentiert. Um nun eine mögliche subversive Wirkung der *comical masculinity* auf die pro-patriarchale Verhältnis zum Antagonisten festzustellen, soll im Folgenden anhand einer systemtheoretischen Perspektive untersucht werden. Dies geschieht anhand der Beobachtung der Erwartungserfüllung oder –enttäuschung der Sinnform Person. Vorab werden aus der Literatur bekannte Erwartungen aufgenommen, die als Analysegerüst dienen.

---

<sup>422</sup> Greven 2013: 418

### **Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit (Antagonisten)**

In der Komödie werden geschlechtlich codierte Erwartungen in einer übersteigerten Form dargestellt. Dies ist auch im Actionfilm mit seinen *hypermasculinities* der Fall, die Komödie aber erlaubt es, den Fokus auf die Erwartungen der hegemonialen Männlichkeit zu lenken und sie dabei direkt zu kritisieren. Sie schafft so den Raum für Charaktere, die nicht dem hegemonialen Ideal entsprechen und trotzdem im Mittelpunkt des Films stehen und ihnen einen Handlungsspielraum zugesteht, wie Keck herausstellt:

The inversions produced by genres of laughter bring those hitherto marginalized to the center, making them visible and thus reversing their exclusion from hegemonic power.<sup>423</sup>

Die Erwartungen an die Sinnform Person gemäß dem hegemonialen Ideal lassen sich in vier Themenfelder unterteilen<sup>424</sup>:

*No sissy stuff* – Jegliche femininen Tendenzen müssen unterbunden werden, seine männliche Identität erreicht der Mann ausschließlich durch die eindeutige Absetzung vom anderen Geschlecht.

*The big wheel* – Erfolg im Beruf durch Leistung und Konkurrenzkampf sind für den Status in der kapitalistischen Gesellschaft und für die Rolle als Ernährer unabdingbar.

*The sturdy oak* – Wie eine Eiche im Erdreich soll der hegemoniale Mann im Leben verwurzelt sein. Er muss seinen Mann stehen: zäh, unerschütterlich, hart, jedem Sturme trotzend, sich immer wieder aufrichtend, unbesiegbar.

*Giv'em hell* – Eine aggressive Haltung und stetige Gewaltbereitschaft gegenüber dem Rest der Welt verstärkt die hegemoniale Position.

Diese genannten vier Themenfelder der hegemonialen Männlichkeit stellen in der folgenden Analyse die patriarchalen Erwartung dar, die vom Antagonisten verkörpert werden und die die *comical masculinity* nicht erfüllt. Untersucht wird in diesem Zusammenhang, wie sich die Erwartungserfüllung und –enttäuschung auf die Charakterzeichnung der Protagonisten und den Plot des Films auswirken.

### **Erwartungsenttäuschung der comical masculinity**

Die Protagonisten in SOOML, 40YOV und PDL stellen in ihrer veruneindigten geschlechtlichen Identität Spielformen von Geschlecht dar und verkörpern

<sup>423</sup> Keck/Poole 2011: "Gender and Humour: Reinventing the Genres of Laughter". Online.: <http://www.genderforum.org/issues/gender-and-humour/editorial/>. Letzter Zugriff: 30.07.2015

<sup>424</sup> vgl. Brannon 1976: 11 ff.

unterschiedliche Erwartungsenttäuschungen an die hegemoniale Männlichkeit im patriarchalen Kino. Kirk (SOOML) wirkt feminin, Andy (40YOY) verweigert sich der sexuellen Entwicklung und Barry (PDL) sieht sich der weiblichen Übermacht in seinem Leben nicht gewachsen. Um diese Charakterzeichnung hervorzuheben, wird ihnen ein hegemonialer Antagonist gegenübergestellt. Die Anordnung der Figuren ist deutlich, sie lassen sich aufgrund ihrer Zeichnung auf der hegemonialen Geschlechtermatrix jeweils an den Extremen platzieren, wobei die Spielform von Geschlecht das un-männliche und sein Antagonist das hegemonial-männliche besetzt. Indem die hegemonialen Antagonisten den Erwartungen an ihre Sinnform Person gemäß dem patriarchalen Kino vorbildlich entsprechen, erscheint das Happy End ihnen beschieden. So geraten die Protagonisten in eine prekäre Lage: und müssen sich entscheiden, ob sie ihre Sinnform Person an die patriarchalen Erwartungen anpassen.

Kirk in SOOML wird als hoffnungslos in Liebeskummer versunkener Verlierer eingeführt. Schon die Eingangssequenz verdeutlicht seine verzweifelte Lage. Der Film beginnt mit einer Halbtotale auf Kirk, im Hintergrund zeichnet sich eine grüne Landschaft ab (Abb. 6). Unterlegt ist die Szene mit romantischer Musik, sein Blick und seine Worte sind direkt an den Zuschauer gerichtet. In einer emotionalen Rede versucht er, so der Eindruck, seine Ex-Freundin wiederzugewinnen. Doch als die Kamera herauszoomt, entpuppt sich die Naturlandschaft als Werbeplakat (Abb. 7), das Gegenüber als seine Jungs-Clique und seine Rede als Generalprobe der Romanzenerneuerung. Sein Versuch den Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit zu entsprechen, gelingt nicht, sondern wird von seinen Freunden verspottet.



Abb. 6



Abb. 7

Die Geringschätzung, die ihm seine Freunde und seine gesamte Umwelt entgegenbringen, wird hervorgerufen durch die Hilfslosigkeit, die er ausstrahlt. Sie

bestimmt sein gesamtes Dasein. Seine zurückhaltende und höfliche Art lässt ihn immer in den Hintergrund treten. Er wird übersehen, angerempelt und niemals ernst genommen. So ist es wenig verwunderlich, dass seine Ex-Freundin Marnie seine Avancen mit Verachtung zurückweist. Das Machtverhältnis in dieser Szene kann durch die Kameraperspektiven nachvollzogen werden. Kirk sitzt und blickt sehnsuchtsvoll nach oben, die Kamera sieht ihn in einer Aufsicht, Marnie steht und blickt von oben herab in einer Untersicht (Abb. 8).<sup>425</sup> Das erneute Liebesgeständnis wird von ihr verspottet: „I love you too, but like TV. I love you like I love pizza.“<sup>426</sup>



Abb. 8



Abb. 9

Kirks hegemoniale Antagonisten dagegen, die Ex-Freunde seiner Flamme Molly, sind im absoluten Gegensatz zu seiner Figur gezeichnet und wirken im Vergleich zu ihm wie Superhelden. Scott, der Profi-Eishockeyspieler, und Cam, der Kampffjet-Pilot, sind erfolgreich, haben durchtrainierte Körper, ihre Profession erfordert ständige Gewaltbereitschaft. Sie setzen sich durch, sind gesellschaftlich angesehen und verfolgen ihre Ziele rücksichtslos, auch das Ziel, Molly zurückzugewinnen. Vor allem Cam führt Kirk seine Überlegenheit als hegemonialer Antagonist kontinuierlich vor Augen und wird, wie Abbildung 9 zeigt, durch die Kameraperspektive immer größer und erhabener als Kirk dargestellt.

In 40YOV muss sich Andy, ein einsamer Single, mit einem Rudel chauvinistischer Kollegen auseinandersetzen, die in ihrer Gesamtheit den hegemonialen Antagonisten darstellen. Als sie erfahren, dass Andy noch Jungfrau ist, planen sie, aus Andy einen richtigen Mann zu machen, und sie setzen diesen Plan durch Eroberungsratschläge, Flirtmanöver und Verkuppelungsversuche durch. Im Gegensatz zu Andy brüsten sie sich mit einem ausgefüllten Liebesleben. Auch

<sup>425</sup> SOOML - 0: 11: 30

<sup>426</sup> SOOML - 0: 05: 58

bestimmen körperliche Triebe ihre Gespräche und so erscheinen sie als sexuelle Profis. Sie geben vor, die hegemonialen Erwartungen an die Sinnform Person hinsichtlich sexueller Aktivität und Interesse zu erfüllen.

Barry (PDL) dagegen wird mit weiblichen hegemonialen Antagonisten konfrontiert. Der erfolglose Geschäftsmann lebt in ständiger Angst vor den ihn umgebenden Frauen, die ihn mit ihren hegemonial-männlich kodierten Erwartungen unter Druck setzen. Seine sieben Schwestern führen ihm kontinuierlich seine sozialen Defizite als Mann vor Augen: sein erfolgloses Unternehmen, sein Junggesellen-Dasein, sein Aussehen. Das Callgirl einer Sex-Hotline nützt seine Naivität und Einsamkeit aus und verführt ihn dazu, ihr alle persönlichen Daten einschließlich seiner Kreditkarten- und Sozialversicherungsnummer preiszugeben, um ihn damit finanziell zu erpressen.



Abb. 10



Abb. 11

Die Stoßkraft dieser Erwartungen erdrückt ihn. Er wird im Beisein seiner Schwestern und beim Telefonat mit dem Callgirl immer in einer defensiven Haltung gezeigt: Er weicht ihnen aus, bis er mit dem Rücken an der Wand steht (Abb. 10 und 11). Die hegemonialen Antagonisten selbst verkörpern nicht die männlich-codierten Eigenschaften, fordern Barry aber dazu auf, diese zu erfüllen. Das Callgirl appelliert an seine Rolle als finanzieller Versorger der Frau und seine Schwestern wollen ihm in einem zwanghaften Verkuppelungsversuch eine heterosexuelle Partnerschaft aufzwingen.<sup>427</sup>

Die Protagonisten der Filme befinden sich im Sinne des patriarchalen Kinos in der Krise der Männlichkeit. Sie wirken deplatziert in ihren eigenen Leben und sind physisch wie psychisch unfähig, die patriarchalen Erwartungen der Gesellschaft zu erfüllen. Ihre Umwelt reagiert mit Unverständnis und Ablehnung. Kirks

<sup>427</sup> vgl. Stanley 2006: 234

Freunde kritisieren seine romantische Ader: „You are a moodle – a man poodle.“<sup>428</sup> Andy kann seine Jungfräulichkeit nicht überzeugend erklären: „It just never happened.“<sup>429</sup> Als Barry sich vertrauensvoll an seinen Schwager wendet und ihm seine inneren Konflikte offenbart: „I cry a lot“, wendet sich dieser ab.<sup>430</sup> Die Protagonisten werden also gleich zu Beginn des Films als nicht-hegemoniale Charaktere eingeführt. Die Erwartungsenttäuschungen häufen sich im Laufe des Films und lösen auch Reaktionen aus ihrer Umwelt aus. Wie sich diese gestalten, wird im Folgenden anhand der vier Themenfelder hegemonialer Männlichkeit dargestellt.

### **No sissy stuff**

Die Protagonisten lösen durch ihr im Sinne des patriarchalen Kinos als weiblich konnotiertes Verhalten eine Welle homophober Anspielungen aus. In den Filmen 40YOV und PDL ist es der fehlende Beweis der sexuellen Aktivität, der die Protagonisten als un-männlich charakterisiert.

Andy gilt aufgrund seiner anti-sexuellen Einstellung als Freak. Mehrmals im Film wird er als Serienkiller und Sexualstraftäter eingestuft. Anders als seine Kollegen nutzt er seine Stellung als Verkäufer nicht aus, um attraktive Frauen in ein zweideutiges Gespräch zu verwickeln, vielmehr überrascht er sie mit seiner respektvollen Haltung. Heterosexualität und das ausschweifende Zelebrieren dieser gelten als zweifelslose Identitätsmarker der hegemonialen Männlichkeit. 40YOV führt – wie der Titel schon vermuten lässt – zu einer Reflektion über die vom hegemonialen Idealbild propagierte Sexualität. Ziel des Films ist es, den keuschen Andy zu entjungfern. Seine Kollegen sehen ihre Mission darin, Andy ein reges Liebesleben zu organisieren, nicht in erster Linie, um seine Ehre zu retten, sondern die Ehre des hegemonialen Mannes. Andys antisexuelle Haltung läuft in ihren Augen Gefahr, den gesamten sexuellen Verkehr aufzuhalten: Ebenso wie der passionierte Fahrradfahrer Andy in der motorisierten Stadt Los Angeles den Verkehr behindert, blockiert er als Jungfrau auch den sexuellen Verkehrsfluss

---

<sup>428</sup> SOOML - 0: 02: 50

<sup>429</sup> 40YOV - 0: 18: 10

<sup>430</sup> PDL - 0: 19: 58

der hegemonialen Männlichkeit. Ihr Bemühen führt nicht zum gewünschten Erfolg, Andy verweigert sich, sein Aufruf „Go around me“<sup>431</sup>, als er mit seinem Fahrrad wieder einmal den Verkehr auf den dicht befahrenen Straßen behindert, ist ein Flehen, ihn endlich aus dem Hamsterrad der hegemonialen Sexualität zu entlassen.



Abb. 12-15

In einer übersexualisierten Gesellschaft führt er ein asketisches Leben. Gleich einem Mönch lebt er zurückgezogen in seinem penibel geordneten Apartment und entsagt weltlichen Verlockungen, wie dem Pragmatismus der Faulheit oder der Zügellosigkeit des Alkohols (Abb. 12-15).

Doch sein selbstgewähltes Eremitendasein kann ihn nicht von der übersexualisierten Welt schützen. Der Kausalzusammenhang zwischen männlicher Identität und ausschweifendem, von Chauvinismus geprägtem Sexualleben schreit ihm am Zeitschriftenstand entgegen (jedes Cover ist mit nackten Frauenkörpern bestückt), verfolgt ihn (auf dem Nachhauseweg wird er mehrmals von einem Bus überholt, auf dem ein Werbeplakat mit nackten Körpern für einen Duft namens „ERUPTION“ wirbt), wird ihm direkt an die Haustür geliefert (David bringt ihm eine randvolle Kiste mit Pornofilmen nach Hause), überfällt ihn im Schlafzimmer (beim Zappen finden sich auf allen Kanälen sexuelle Botschaften, wie ein Spot für

<sup>431</sup> 40YOV -1:54:00

Viagra oder eine heiße Liebesszene im Spielfilm). Andy leidet unter dieser „Tyrannei der Lust“<sup>432</sup>, die sich über das Intimsystem gelegt hat. Sein Bewusstseinssystem ist überfordert vom „Dauerdiskurs über Sexualität [...]“, der unter das Regime der Diät mit den entsprechend gestylten Körpern und neuen Leistungsanforderungen gestellt wird.<sup>433</sup> Es kommt zum Verlust der Systemrationalität, weil sein Bewusstseinssystem Selbst- und Fremdreferenz der sexuell aktiven Person nicht vereinen kann. Er hat Schlafprobleme, Wutanfälle oder betrinkt sich sinnlos. Andy versagt im Sinne des patriarchalen Kinos, er möchte nicht in das Hamsterrad der hegemonialen Männlichkeit und ihrer übersexualisierten Verlangen einsteigen.

Auch die sexuellen Aktivitäten der Antagonisten werden in 40YOV nicht als erstrebenswert dargestellt. Andys Kollegen folgen in ihrem Handeln einer chauvinistischen Macho-Logik, die Frauen auf fleischliche Trophäen im täglichen hegemonialen Kampf reduziert. Ihr Verständnis von Sexualität ist geprägt von der Pornoindustrie, Prahlereien über angebliche sexuelle Abenteuer am Pokertisch und perversen Vorführungen in Mexiko. Die Beweislast der Heterosexualität, die auf dem hegemonialen Mann lastet, führt bei Andys Kollegen zum Tunnelblick, ihr gesamter Lebensinhalt scheint dadurch bestimmt. Obwohl sie ihre Einstellung auch hinterfragen und die Divergenz zwischen hegemonial motivierten, sexuellen Fantasien und der Realität erkennen, können sie sich nicht von ihr lösen. Cam kommentiert seinen Besuch einer Sex-Show in Tijuana mit Grauen: „We thought it would be awesome, but it’s not as cool as it sounds. It’s kind of gross“<sup>434</sup> und bewertet die nymphomane Beth mit: „That woman is a freak.“<sup>435</sup> Die Abwertung der weiblichen Sexualität ist ein klassisches Stilmittel des patriarchalen Kinos, so Alberti:

From a conventional patriarchal perspective, women are indeed regarded by the male characters in these movies as mysterious Others, and the men endlessly, graphically, and, most important, anxiously discuss women’s sexuality and anatomy. Their efforts of sexual boasting and claims of sexual mastery, however, are subjected to endless ridicule, both from their other male friends and situationally from plot situations in which they find themselves. In a key sense, male sexuality is the real mysterious Other for these charac-

---

<sup>432</sup> Runkel 2005: 144

<sup>433</sup> ebd.

<sup>434</sup> 40YOV - 0: 03: 20

<sup>435</sup> 40YOV - 1: 53: 53



ters, a source of inexplicable desire and humiliation and an aspect of identity that renders them almost useless as functioning members of society.<sup>436</sup>

Die Filme visualisieren die seit jeher im Patriarchat glimmende Furcht vor der Frau und ihrer ungezügelter Sexualität und üben gleichzeitig Kritik in parodistischer Form an dieser Furcht. Sowohl die sexuell überaktiven Antagonisten als auch der sexuell verklemmte Andy werden durch diese Furcht in ihrer Identitätsfindung behindert. Die geschlechterdifferenzierende Prämisse des patriarchalen Kinos ist in dieser Hinsicht ins Lächerliche gezogen. Dies zeigt Andys Rekapitulation seiner bisherigen sexuellen Abenteuer.



Abb. 16

Dabei tritt in einer Szene die *vagina dentata*, eine mit Zähnen bestückte Vagina, auf. Als Andy in den Genuss seines ersten Oralsexes kommen soll, zeigt das Bild plötzlich die Großaufnahme der mit spitzen Zähnen und blitzenden Metallschienen versehenen, aufgerissenen Mundhöhle eines Mädchens (Abb. 16).

Borneman zeichnet dieses in der Antike entstandene Furchtbild treffend nach:

Denn wieso drängte der Grieche die Frau zurück? Nicht weil sie wirklich minderwertig war und auch nicht weil er sie als minderwertig betrachtete, sondern genau im Gegenteil: Weil er ihre Überlegenheit fürchtete und weil die Jahrhunderte der Unterdrückung, zu denen er sie verurteilt hatte, sein schlechtes Gewissen und damit seine Angst vor ihrer Rache verstärken mußte. Man denke nur an die Panik, die er vor den Genitalien der Frau empfand. Überall in der griechischen Folklore tritt uns das Schreckbild der ‚gezahnten Vagina‘, der kastrierenden Scheide entgegen.<sup>437</sup>

Auch Barry (PDL) muss sich aufgrund seines Single-Daseins mit homophoben Kommentaren auseinandersetzen. Er ist den Neckereien seiner Schwestern

<sup>436</sup> Alberti 2013: 35

<sup>437</sup> Borneman 1991: 202

ausgesetzt, die bei jeder Gelegenheit auf seinen Spitznamen „gay boy“ verweisen und ihn dazu drängen, endlich eine heterosexuelle Beziehung einzugehen, um diesen loszuwerden. Dass sie an Barrys Heterosexualität zweifeln, wird häufig thematisiert.

### **Be a big wheel**

Auch das zweite Themenfeld der hegemonialen Männlichkeit, der berufliche Erfolg, ist der *comical masculinity* nicht beschieden. Kirk quält sich in seinem Job bei der Flughafensicherheit, Andy arbeitet als Lagerist in einem Elektronikfachmarkt und Barry führt ein kleines Unternehmen, das originelles Badezimmerzubehör herstellt. Allen fehlt eine grundsätzliche Eigenschaft des hegemonial-männlichen Erfolgsgeheimnisses: der Mut zum Konkurrenzkampf, der als notwendige Instanz des beruflichen Erfolgs gilt. Sie verstehen das Prinzip des Leistungskampfes im Sinne des patriarchalen Kapitalismus nicht und stehen deshalb am Ende der hegemonial-männlichen Hierarchie. Begeben sie sich trotzdem in den aggressiven Konkurrenzkampf, so führt das mitunter zu absurden Situationen.

Vor allem Barrys berufliche Position als Unternehmer erfordert das hegemoniale Arbeitsethos, was ihn scheitern lässt. Schon in der Eingangsszene wird sein beruflicher Erfolg in ein trübes Licht gesetzt. Barry sitzt an einem mit Akten und Unterlagen überladenen Schreibtisch in einer Ecke einer düsteren, leeren Industriehalle. Das Setting lässt ihn seltsam deplatziert wirken und dieser Eindruck wird durch sein Äußeres noch verstärkt. Anders als die anderen Unternehmer auf dem Firmengelände, die allesamt dem Ort angemessen in fleckiger Arbeitskleidung stecken, trägt Barry einen blauen Anzug, der ihm die nötige Autorität als Manager verleihen soll.<sup>438</sup> Der Anzug fungiert als ironische Referenz zu Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (1959). Auch Roger Thornhill alias Cary Grant trägt durch den gesamten Film hindurch ein und denselben Anzug, der die *White-collar*-Branche, hier die Werbebranche, der 1950er Jahre und deren erfolgsorientierte Männlichkeit repräsentiert. Während Thornhill auch durch seinen Anzug die strebsamen

---

<sup>438</sup> 40YOV - 0: 09: 10

Karrierechancen der Nachkriegsära wirkungsvoll darstellt,<sup>439</sup> wirkt Barry in seinem Zweiteiler lächerlich und fehl am Platz. Dass der Anzug die gewünschte Wirkung verfehlt, zeigt der Frage seines Angestellten: „Why are you wearing a suit?“<sup>440</sup> Auch bringt er Barry nicht den gewünschten geschäftlichen Erfolg. Sein Versagen als Geschäftsmann wird anhand der folgenden Szene deutlich: Barry befindet sich in einem wichtigen Verkaufsgespräch. Die erste Störung der Verhandlung wird durch seine Schwestern hervorgerufen, die ihn ständig anrufen und sich nicht abwimmeln lassen. Wiederholt klingt die Durchsage durch die Halle: „Barry, your sister is on line one“<sup>441</sup> und er muss das Gespräch immer wieder unterbrechen, was zu seiner Nervosität und der Ungeduld der Kunden beiträgt. Der Deal scheint dennoch sicher, als Barry zur Vorführung des Produkts, einem phantasievoll gestalteten Toilettenpümpel, ansetzt und damit die zweite und fatale Störung hervorruft. Der Pümpel mit dekorativem Brautpaar und Reiskörnern im transparenten Griff bietet bereits einen tragisch-komischen Anblick und verbindet Barrys berufliche Identität mit einem abstoßenden Thema. Letztlich endet das Verkaufsgespräch über die neue Pümpelkollektion in einem Fiasko. Barrys will die Neuheit, den garantiert unzerbrechlichen Griff vorführen und schlägt dazu den Pümpel gegen die Tischkante. Der Griff zerbricht mit einem lauten Knall, Plastikstücke und Reiskörner spritzen durch die Luft und der Deal scheint ebenso geplatzt.

Die Hilflosigkeit der Spielformen von Geschlecht in der hegemonialen Arbeitswelt kontrastiert stark mit dem nachdrücklich zur Schau gestellten Konkurrenzkampf, den ihre Kollegen bestreiten und der durch die gegensätzlich gezeichneten Haltungen der Figuren zu einer lächerlich-komischen Vorstellung wird. 40YOY offenbart die von gnadenloser Konkurrenz geprägte Atmosphäre. Andys Verkaufskollegen im Elektronikmarkt leben von ihrer Provision. Jeder Verkauf bedeutet höhere Einnahmen und so kämpft jeder gegen jeden, was bisweilen in einem jugenhaften verbalen Duell endet.

Die Spitze der selbstlosen Vermarktung im hegemonialen Konkurrenzkampf zeigt ILYM. Das Streben nach beruflichem Erfolg ist der Grund für eine fragwürdige

---

<sup>439</sup> vgl. Cohan 1997: 20

<sup>440</sup> PDL - 0: 06.14

<sup>441</sup> PDL - 0: 11: 25

Marketingaktion des Immobilienmaklers Tevin. Um seinen Bekanntheitsgrad zu steigern - für Immobilienmakler ein substantielles Element der Karriere - lässt er Urinalsteine mit seinem Porträt anfertigen, die in den populärsten Clubs und Restaurants der Stadt verteilt werden.

### **Sturdy Oak**

Den Spielformen von Geschlecht gelingt es nicht, den männlichen Imperativ zu erfüllen, unerschütterlich im Leben zu stehen und unabhängig von der Welt seinen Weg zu gehen. Der Kontakt zum weiblichen Geschlecht macht ihnen Angst und wenn sich dieser nicht mehr vermeiden lässt, suchen sie Hilfe. Im Gegensatz zu ihrer eigenen Unsicherheit hat ihr Umfeld genaue Vorstellungen hinsichtlich des adäquaten Verhaltens, Aussehens und der Kommunikationsform des hegemonialen Mannes.

Obwohl sie am Ende durch ihre Un-Männlichkeit siegen, müssen sich Kirk, Andy und Barry der von außen initiierten Metamorphose zum hegemonialen Mann unterziehen, die sie allerdings aufgrund der ihnen seltsam anmutenden Maßnahmen abbrechen. Kirk und Andy sind über ihren Körper tief verunsichert und nehmen nur zu gerne die Hilfe ihrer Freunde an. Dabei ist es vor allem die Körperbehaarung, die als unattraktiv und nicht mehr zeitgemäß erachtet wird. Zur Optimierung ihrer Körper unterziehen sich Kirk und Andy auf Anraten ihrer hegemonialen Antagonisten einer schmerzhaften Haarentfernung, die aber genau das Gegenteil bewirkt. Schon der Prozess wird zur Parodie und das Ergebnis erfüllt nicht die Erwartungen. Beide fühlen sich nicht sicherer in ihren Körpern.

Barry strahlt durch sein gesamtes Erscheinungsbild eine Unsicherheit aus, die durch seine Standardantwort „I don't know“ unterstrichen wird. Auch hier sind es die hegemonialen Antagonisten in Form seiner Schwestern, die ihn mit gutgemeinten Ratschlägen überhäufen. Diese werden zu aggressiven Anfeindungen, die wohl auch zu Barrys Minderwertigkeitskomplexen beitragen. Im Gespräch mit seinem Schwager kommt seine demütige Grundhaltung vollends zum Vorschein. Er offenbart seine Schwäche, als er sagt: „I don't know if there's anything wrong with me because I don't know how other people are.“<sup>442</sup> Barrys Furcht vor den

---

<sup>442</sup> PDL - 0: 19: 30

Konsequenzen seiner Persönlichkeit bringt ihn immer wieder in die Defensive. Als er in einem Wutanfall die Männertoilette eines schicken Restaurants verwüstet und vom Inhaber zur Rede gestellt wird, rudert er zurück, markiert den Unschuldigen und gibt klein bei, indem er seine weibliche Begleitung mit einer Notlüge aus dem Restaurant bugsiiert.

Die hegemonialen Antagonisten dagegen erscheinen als starke Persönlichkeiten, die nichts verunsichern kann. Im Gegensatz zu den Spielformen von Geschlecht entgehen ihnen jedoch, bedingt durch ihre hegemonialen Scheuklappen, wichtige Details. Cam und Scott erkennen nicht, dass Molly sich in Kirk verliebt. Stainer beharrt auf seiner Skalentheorie der Attraktivität, bis ihm klar wird, dass diese Einstellung der Grund für das Beziehungsauflösung war und Barrys Schwestern sind blind gegenüber seiner Depression.

### **Give 'em Hell**

Physische und psychische Gewalt anderen gegenüber stellt das vierte Thema hegemonialer Männlichkeit dar. Auch hier werden die Spielformen von Geschlecht gegensätzlich charakterisiert. Allein Kirks Körperbau lässt vermuten, dass er sich in einer körperlichen Auseinandersetzung nicht behaupten könnte. Ein schwächlicher Jüngling ohne jeglichen Ansatz von Muskeln und mehr als einen Kopf kleiner als die hegemonialen Antagonisten. Cam, das durchtrainierte Muskelpaket, umarmt ihn in einer Szene und scheint ihn dabei beinahe zu erdrücken. Selbst Mollys Hund jagt ihm Schauer über den Rücken. Er versucht, ihn mit milden Worten zu besänftigen, während Molly ihren Hund mit zackigen Befehlen kommandiert. Andy gibt mit dem Verzicht auf ein Auto in der fahrradunfreundlichen Stadt Los Angeles seine Überlegenheit auf der Straße auf und verschenkt damit die Gelegenheit, seine hegemoniale Vormachtstellung im Verkehr zu behaupten. Auch gegenüber seinen Kollegen, die sich absurde Hahnenkämpfe um Kunden liefern und diese mit verbaler Gewalt unterlegen, verhält er sich stets friedlich. In seiner zurückhaltenden Art ist er daher ein leichtes Opfer ihrer absurden Verkuppelungsaktionen. Obwohl die Spielformen von Geschlecht durch ihren Verzicht auf physische und psychische Gewalt untergehen, stellen die hegemonialen Antagonisten keine Alternative dar. Vielmehr erscheinen ihre Attacken als lächerlich und kindisch. So möchte man

die wüsten Beschimpfungen von Andys Kollegen eher auf dem Schulhof als in einem Elektronikfachmarkt verorten.

Die Antwort auf die Frage, ob die Figur der *comical masculinity* eine stabilisierende oder subversive Wirkung auf die hegemoniale Männlichkeit hat, kann nun wie folgt zusammengefasst werden: Die Analyse der Protagonisten gemäß den vier Erwartungsstrukturen hegemonialer Männlichkeit lässt erkennen, dass die im patriarchalen Kino angestrebte oppositionelle Darstellung, die Konfrontation von *comical masculinity* und hegemonialer Männlichkeit, nicht mehr die ursprüngliche Funktion einer Aufwertung der hegemonialen Antagonisten erfüllt. Hegemonial-männliche Verhaltensweisen werden durch die komödiantische Darstellung karikiert und nicht unterstützt. Der hegemoniale Antagonist verliert im Vergleich mit den Spielformen von Geschlecht an Ansehen, Glaubwürdigkeit und Respekt. Die von ihm vertretenen Wertauffassungen und Verhaltensweisen wirken nicht zeitgemäß, vielmehr wird offensichtlich, dass die Identität des hegemonialen Antagonisten auf einer Farce beruht.

#### 4.1.3 *Anpassung der hegemonialen Männlichkeit an die comical masculinity*

Neben der Aufwertung der hegemonialen Männlichkeit stellt das patriarchale Kino auch die eine weitere Funktion der *comical masculinity* her: die Adaption an das hegemonial-maskuline Ideal. Auch diese Prämisse erfüllen die Spielformen von Geschlecht in Form der *comical masculinity* nicht, in den Filmen SOOML, 40YOV und PDL findet keine Charakterentwicklung zur hegemonialen Männlichkeit statt. Indem sie ihre veruneindete Geschlechtsidentität nicht den Erwartungen in diesen Interaktionssystemen anpassen definieren die Spielformen von Geschlecht die Erfolgsstrategien im Umgang mit Frauen, Männern und am Arbeitsplatz neu und entgegen des patriarchalen Kodex.

#### **Spielformen von Geschlecht definieren Attraktivität neu**

In SOOML und 40YOV steht eine ungewöhnliche, im hegemonial-männlichen Verständnis nicht tragbare Liebesgeschichte im Mittelpunkt. Der nach dem hegemonial-männlichen Verständnis unattraktive Kirk (SOOML) wird von der attraktiven Molly begehrt, Andy (40YOV) verliebt sich in die ältere, alleinerzie-

hende Großmutter Trish. Eben weil diese Romanzen die hegemonial-männlichen Regeln der Attraktivität verletzen, sind sie zu verhindern.

Kirks Clique ist fassungslos, als er vom ersten und von Molly initiierten Kuss erzählt. Stainer kommentiert dies als Störung der kosmischen Ordnung: „Feels like the universe is out of tilt.“<sup>443</sup> Auch Kirks Familie ist sehr überrascht, als er Molly als seine Freundin vorstellt und sein Bruder stellt klar: „You got your head on right, and you don't do underwear - what the hell are you doing with numbnuts there?“<sup>444</sup> Die Bestürzung über diese Romanze gründet auf den Regeln der hegemonialen Datingstatuten: Mann und Frau werden auf einer Skala von zehn Punkten anhand des Äußeren, der Karriere und des Besitzes bewertet. Eine Chance für die Beziehung besteht, wenn sich die Attraktivitätsbewertungen der beiden nicht um mehr als zwei Punkte unterscheiden. Kirk wird mit einer sechs bewertet, könnte folglich eine Frau mit bis zu acht Punkten bewerben. Da Molly eindeutig als zehn qualifiziert wird, steht sie außerhalb seiner Reichweite. Ihre Verbindung darf folglich nicht stattfinden und stellt einen Regelverstoß dar, so Stainer: “That's what I call it. The Tao of Love. You being with Molly defies, like, forces of nature.”<sup>445</sup>

Auch Andys Romanze mit Trish wird von seinen Kollegen mit entsetztem Staunen verfolgt. Die alleinerziehende Mutter ist eine erfolgreiche Geschäftsfrau, älter als Andy und bereits Großmutter – alles Ausschlusskriterien des hegemonialen Ideals einer begehrenswerten Frau. Die Attraktivität einer Frau wird von den hegemonialen Antagonisten auf den Sex-Appeal reduziert, die erste Stufe der weiblichen Existenz gemäß der modernen patriarchalen Erscheinungsformen der Weiblichkeit. Schon mit Erreichen der zweiten Stufe als Mutter verliert die Frau jeglichen sexuellen Reiz, sodass eine Liaison mit einer Großmutter ganz und gar ausgeschlossen ist. Obwohl Andy von seinem ersten Date mit Trish nur Gutes zu berichten hat und von Trish schwärmt, reduzieren seine Kollegen, die hegemonialen Antagonisten, Trish einzig auf ihre nach ihrem Verständnis nicht-attraktiven Merkmale und verspotten Andy.

---

<sup>443</sup> SOOML - 0: 35: 10

<sup>444</sup> SOOML - 0: 42: 33

<sup>445</sup> SOOML - 0: 53: 35

### **Spielformen von Geschlecht definieren patriarchale Hierarchie neu**

Auch die hegemonial-männliche Hierarchie der Macht wird in den Filmen neu verhandelt. Barry (PDL) wehrt sich gegen die andauernde Erpressung durch das Callgirl, die im Verlauf der Narrative in Aggression und Gewalt ausartet. Nach einem Überfall durch die Schergen des Chefs der kriminellen Organisation wird Lena bei einem weiteren Angriff verletzt. Dies schürt Rachegefühle in Barry, er ruft den Patriarchen des Clans an und droht mit Konsequenzen. Als sich dieser sich, seiner hegemonialen Position in diesem Streit sicher, weigert, platzt Barry der Kragen. Mit dem Hörer in der Hand rennt er los, um sein Anliegen persönlich vorzutragen. Die Szene des Aufeinandertreffens der beiden zitiert die Form des Westernduells.



Abb. 17



Abb. 18

Der Patriarch sitzt in einem Hinterzimmer, im Hintergrund dudelt Radiomusik. Er schaut plötzlich auf, ist durch das Gegenlicht geblendet und nimmt eine Figur in der Tür wahr (Abb. 17). Keiner spricht, sie blicken sich an, bis beide plötzlich schnell aufeinander zugehen und sich Auge in Auge gegenüberstehen (Abb. 18). Ohne jegliche Furcht behauptet sich Barry in einem verbalen Duell gegen den furchteinflößenden Patriarchen. Sie einigen sich auf einen Waffenstillstand. Die klassische Westerngeschichte wird hier umgeschrieben. Das Duell zwischen dem bösen Schurken und dem guten Cowboy kommt ohne physische Gewalt und vor allem ohne den Tod aus. Die Duellierenden im 21. Jahrhundert agieren nicht in einem gesetzlosen Raum, sondern sind als Sinnform Person auch ins System Recht inkludiert und müssen legale Konsequenzen fürchten. Sie ziehen anstelle des Heldentods einen Vergleich vor.



### **Spielformen von Geschlecht definieren homosoziale Beziehungen neu**

Auch in die hegemoniale Männlichkeit eingelassenen homosozialen Beziehungsprinzipien werden durch die Spielformen von Geschlecht neu definiert. Erst im Zusammenspiel mit anderen Männern kann sich die hegemoniale Männlichkeit entfalten.

American men define their masculinity, not as much in relation to women, but in relation to each other. Masculinity is a largely homosocial enactment.<sup>446</sup>

In dieses Zusammenspiel ist Homophobie eingewoben, sie wirkt als Angstfaktor, in der Begegnung mit anderen Männern als Nicht-Mann enttarnt zu werden. Die Protagonisten reagieren gelassen auf homophobe Anspielungen, die ihm aufgrund seines geschlechtlich ambivalenten Verhaltens begegnen. Das wird vor allem im in SOOML sichtbar. Kirk wird von Cam in ein vertrauensvolles Gespräch verwickelt. Da Kirk aufgrund seiner homosexuellen Neigung eine tiefe Freundschaft mit Molly entwickelt habe, soll er ihm dabei helfen, sie zurückzugewinnen. Ganz im Gegensatz zur hegemonialen Pflicht, sich gegen homosexuelle Vermutungen zu wehren, lässt Kirk Cam in diesem Glauben.

In einer weiteren Szene wird gar die gefürchtete Intimität zwischen Männern neu bewertet. Als Kirk bei der Intimirasur verzweifelt, scheut sich Devon nicht, ihm zur Hand zu gehen. Kirks Zweifel – „And how is this not gay?“ – zerstreut Devon, während er vor Kirk kniet, flink mit der Rasur fortfährt und diese als heterosexuellen Akt wertet: „I think there’s nothing gay about. The fact that you are letting a straight married man shave your testicles that makes you one of the most macho guys alive.“<sup>447</sup>

### **Spielformen von Geschlecht definieren hegemoniales Leistungsprinzip neu**

Auch das patriarchal-kapitalistische Leistungsprinzip des unerbittlichen Konkurrenzkampfes wird durch die Spielformen von Geschlecht ins Gegenteil verkehrt. Obwohl Andy (40YOV) sich dem hegemonial-männlichen Arbeitsethos verwei-

---

<sup>446</sup> Kimmel 1996: 7

<sup>447</sup> SOOML - 01: 06: 39

gert und seine höflich-respektvolle Haltung gegenüber Kunden und Kollegen beibehält, steigt er in der Hierarchie des Elektromarktes auf. Seine Vorgesetzte befördert ihn, der die besten Verkaufszahlen leistet, vom Lageristen zum Verkäufer und schließlich zum Abteilungsleiter.

Abschließend kann gefolgert werden, dass keine Adaption der Charaktere an die Figuren der hegemonialen Männlichkeit des patriarchalen Kinos stattfindet. Spielformen von Geschlecht lösen so die Funktion des patriarchalen Kinos, die hegemonial-männlichen Verhaltensmuster als positive Identifikationsfolie anzubieten, auf. Weiter lässt sich auch keine Charakterentwicklung der *comical masculinity* hin zur hegemonialen Männlichkeit erkennen. Vielmehr verwehren sich die Charaktere ihrer Umwelt, schlagen zahlreiche Hinweise und Hilfestellungen aus und verbleiben im Status der veruneindegigten Geschlechtsidentität. Während im patriarchalen Kino ambivalente oder krisenhafte Männlichkeiten in die hegemoniale Ordnung integriert werden und damit eine Neuformierung des Männerbildes erreicht wird, bleiben Spielformen von Geschlecht ihrer Veruneindegigung treu. Dies wird besonders in PDL und der Referenz zum Anzug aus NORTH BY NORTHWEST als Symbol der Neuformierung hegemonialer Männlichkeit deutlich. Der Anzug, den die Figur Roger Thornhill den gesamten Film über trägt, steht hier für die materiellen Zwänge der erfolgsorientierten Arbeitswelt und damit die Krise der Männlichkeit in den *frozen fifties*. Erst gegen Ende des Films legt er den Anzug ab, löst so die Krise der Männlichkeit und entlässt die durch diese Zwänge in die Krise geratene hegemoniale Männlichkeit in eine Neuformierung aufbrechen.<sup>448</sup> Barry dagegen ist während des gesamten Films (außer in der Bettszene, in der er mit einem Bademantel bekleidet ist) in seinem blauen Anzug zu sehen. Auch in der Schlusszene, als Lena ihn liebevoll umarmt, trägt er diesen Anzug, der hier für die Kontinuität seiner Charakterzeichnung steht.

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass Spielformen von Geschlecht die patriarchale Hierarchie der Komödie verkehren. Die hegemoniale Männlichkeit stützt die positive Charakterzeichnung der veruneindegigten Protagonisten und geht als Verlierer aus dem Plot hervor. Obwohl die Protagonisten die patriarcha-

---

<sup>448</sup> vgl. Cohan 1997: 19

len Erwartungen an die Sinnform Person nicht erfüllen und zudem keine Entwicklung der Charaktere stattfindet, widerfährt ihnen das Happy End, wie auch Buchbinder feststellt: „[T]he rewards of normative, ‘proper’ masculinity remain his, even though he has not demonstrated his competence at such masculinity.“<sup>449</sup> Weiter werden die hegemonialen Antagonisten nicht als erstrebenswerte Identifikationsfiguren dargestellt. Vielmehr sind sie es, die sich in ihrer Panik vor dem anderen Geschlecht immer weiter distanzieren, sich in pubertäre Verhaltensweisen zurückziehen. Sie sind die Krisenmänner, die isoliert werden. Obwohl sie die Erwartungen der hegemonialen Männlichkeit erfüllen und als klassische Figuren des patriarchalen Kinos identifiziert werden können, stehen sie am Ende des Films als Verlierer da. Die erstrebenswerte Identifikationsfigur für den hegemonialen Antagonisten und das Publikum stellen jetzt die Spielformen von Geschlecht dar. Im Film wird dies am Wandlungsprozess der anderen Charaktere ersichtlich. Andys Kollegen entwickeln von untreuen Ehemännern zu liebevollen Vätern und von unglücklichen Singles zu glücklichen Partnern. Kirks Clique lässt von den Datingregeln und der hegemonial orientierten Attraktivitätsskala ab.

Die *comical masculinity* hat in den analysierten Filmen eine subversive Wirkung auf das patriarchale Kino. Indem die Spielformen von Geschlecht sich den Erwartungen des patriarchalen Kinos an die Männlichkeit aktiv widersetzt, definieren sie die Repräsentation von Männlichkeit im Film neu und entgegen den Regeln des patriarchalen Kinos. Und setzen so auch alle weiteren Charaktere unter Druck. Das entsetzte Erstaunen, mit dem die Umwelt auf die initiierte Erwartungsenttäuschung des patriarchalen Kinos reagiert, wandelt sich im Laufe der Filme in Bewunderung und teilweise sogar in Nachahmung. Die Spielformen von Geschlecht umgehen so nicht nur die Prämissen des patriarchalen Kinos, sondern verkehren sie ins Gegenteil. Die hegemoniale Männlichkeit dient nicht als erfolgversprechende Identifikationsfigur, sondern wird entwertet. Als Gewinner setzt sich die veruneindete Geschlechterrepräsentation durch.

Systemtheoretisch kann der Bruch mit dem patriarchalen Kino als sozio-kulturelle Evolution betrachtet werden. Indem die Sinnformen Person nach der kommunizierten Erwartungsenttäuschung weder ihre Fremd- noch ihre Selbstreferenz

---

<sup>449</sup> Buchbinder 2008: 236

anpassen, sich also nicht den hegemonial-männlichen Regeln beugen, erweitern sie die Repräsentation von Männlichkeit im Film über den patriarchalen Rahmen hinaus.

#### 4.1.4 *Comical femininity*

Die Repräsentation der *comical masculinity* führt zur Neuordnung der Geschlechterdifferenz auf der biologisch-männlichen Ebene im patriarchalen Kino. Ergänzend dazu lässt sich, wie auch im Actiongenre und den weiblichen *hard bodies*, auch eine biologisch-weibliche Form, die *comical femininity* erkennen.

Der Bruch mit der weiblichen Repräsentation in der Komödie beschränkt sich auf wenige Filme, wirkt aber trotzdem als Pendant zur *comical masculinity*. Die *comical femininity* tritt in Filmen wie *MISS CONGENIALITY* (2000) oder *BRIDESMAIDS* (2011) auf. Analog zur *comical masculinity* sind diese Figuren in Opposition zum weiblichen Stereotyp gezeichnet oder beanspruchen traditionell männliche Elemente des Genres für sich. Die *comical femininity* stellt die biologisch-weibliche Ergänzung der *comical masculinity* dar und damit den Bruch mit dem patriarchalen Kino durch einen weiblichen Charakter.

In *MISS CONGENIALITY* muss die burschikose FBI-Agentin Gracie Hart für den verdeckten Einsatz bei einem Schönheitswettbewerb ihre weibliche Seite entdecken. Der Plot erinnert an einen klassischen *Cross-dressing*-Film: Um sich in eine potentielle Schönheitskönigin zu verwandeln, muss Hart unzählige und ihr fremde und befremdliche Prozeduren über sich ergehen lassen. Der zu Hilfe gerufene Model-Stylist, der sie in die Krönung der Weiblichkeit verwandeln soll, ist hoffnungslos und Hart selbst verweigert sich dem rigorosen weiblichen Schönheitsdiktat. Der Film negiert die im patriarchalen Kino klassisch weibliche und genetisch bedingte Hinwendung zum aktuellen Schönheitsideal. Darüber hinaus ist Harts *comical femininity* im patriarchalen Kino männlich gezeichnet: tollpatschig, vulgär, rücksichtslos, ihr Äußeres ungepflegt und ihre Ernährung besteht aus Fast Food und Bier.

*BRIDESMAIDS* führt die Umkehr der geschlechtlichen Charakterzeichnung in der Komödie noch weiter. Der Film begleitet Brautjungfern und Braut auf dem Weg zum Altar. Die Stationen, beginnend mit dem Brautkleid-Kauf, über den Junggesellinnenabschied, bis zur Brautparty steigern sich in ihrer Komik alle in eine

Katastrophe. Im exklusiven Brautmodengeschäft ereilt die Gruppe eine Lebensmittelvergiftung, der Flug zur *Bachelorette*-Party nach Las Vegas muss wegen Trunkenheit der Brautjungfer abgebrochen werden und die Brautparty gerät durch einen Wutanfall eben dieser zum Fiasko.

Die Repräsentation unweiblicher Charaktere ist kein Novum. Beinahe alle Filmmänner sind im Laufe des 20. Jahrhunderts durch ihr weibliches Pendant ergänzt worden. LARA CROFT (2001) löste INDIANA JONES (1981) im Abenteuerfilm ab, Sergeant Ripley wurde durch die Filmreihe ALIEN (1979-1992)<sup>450</sup> zur Ikone des Sci-Fi, Linda Hamilton verkörperte in TERMINATOR II (1991) Mutter und Actionheldin zugleich und Kathy Bates schockierte in MISERY (1990) mit ihrer brutalen Bosheit. Mit der *comical femininity* dringen weibliche Charakter nun in ein Terrain vor, das bislang männlichen Protagonisten vorbehalten war: das des humoristischen Klamauks.



Abb. 19

Die Filme eröffnen eine völlig neue Perspektive auf Weiblichkeit im Film, die durch sexistische, unappetitliche und peinliche Elemente zum Lachen verführt. BRIDESMAIDS führt die neue Weiblichkeit des Genres bis ins Letzte aus, indem die Hauptbesetzung ausschließlich aus Frauen besteht und sich folglich der humoristische Kern einzig aus den Interaktionen der weiblichen Protagonisten speist (Abb. 19). Obwohl die bevorstehende Hochzeit der Katalysator der Narrative ist, sehen wir den Ehemann selbst erst kurz vor Ende des Films. Auch hier lassen sich

---

<sup>450</sup> Der hier angegebene Zeitraum ist auf die drei Teile mit der Hauptfigur Sergeant Riply (Sigourney Weaver) beschränkt. Tatsächlich enthält die Reihe bislang sieben Teile. Eine Fortsetzung mit Filmstart 2016 ist angekündigt.

Antagonisten erkennen, die in ihrer Perfektion der traditionellen Repräsentation von Weiblichkeit als Parodie erscheinen. So artet die absolute Hingabe der Kandidatinnen im Schönheitswettbewerb zum weiblichen Ideal in *MISS CONGENIALITY* als Grotteske aus. In *BRIDESMAIDS* zeigt sich die Brautjungfer, die mit ihrer Perfektion in punkto Schönheit, Ausdruck und Hingabe zur Erwartung an die traditionelle Sinnform Weiblichkeit nicht zu übertreffen ist, im Laufe des Films als selbstsüchtiges Biest, das einzig opportunistische Ziele verfolgt.

Die *comical femininity* in *MISS CONGENIALITY* und *BRIDESMAIDS* ergänzt die Wirksamkeit der *comical masculinity* zu einem post-patriarchalen Kinoapparat. Ebenso wie die *comical masculinity* stemmt sich die *comical femininity* gegen die dichotomisierenden Erwartungen des patriarchalen Kinos. Wiederum werden hier Elemente des patriarchalen Kinos durch Spielformen von Geschlecht entwertet. Zum einen wird die klassisch männlich besetzte Komödie weiblich besetzt und setzt damit zum anderen auch die stabilisierende Funktion der hegemonialen Männlichkeit in der Komödie außer Kraft.

#### 4.1.5 Genre-Missbrauch des klassischen patriarchalen Genres

Die Filme *I LOVE YOU, MAN* (ILYM) und *DUE DATE* (DD) werden als *bromantic comedy* klassifiziert und stellen durch die Fokussierung der homosozialen Liebesgeschichte eine Lösung der patriarchal motivierten *romantic comedy* dar. In den Filmen wird die heterosexuelle Beziehung des Protagonisten gleichwertig zu einer homosozialen gewertet. Das Happy End ist eine platonische Dreiecksbeziehung und stellt die homosoziale Beziehung als ebenso erstrebenswert und identitätsformierend für die Charakterentwicklung der Protagonisten im Intimsystem heraus.

Der Genre-Missbrauch ist auf unterschiedlichen Ebenen des Films sichtbar, vor allem aber in der Charakterzeichnung der Protagonisten und dem Plot. Der klassische Plot der *romantic comedy*, der in der Zusammenführung des heterosexuellen Paares besteht, ist durch zwei biologisch-männliche Protagonisten besetzt, die im Laufe des Films eine enge Beziehung, ein Intimsystem, eingehen. Weitere Brüche bestehen in der Umkehrung stereotyper Geschlechterrollen der *romcom*, der Negation der geschlechterdifferenzierenden Erwartungen im Intimsystem und der Entwertung der hegemonialen Männlichkeit im Interaktionssystem. Anhand

dieser Brüche mit der patriarchalen *romcom* soll im Folgenden der Genre-Missbrauch erörtert werden. Um die Voraussetzung für diesen zu prüfen, werden die Filme vorab auf die Elemente der klassischen *romcom* beleuchtet.

ILYM und DD ähneln formal der *romcom*. Von den Charakterzeichnungen bis zur *mise-en-scene* stimmen die Elemente mit dem klassischen, vom patriarchalen Kino motivierten Genre überein. Protagonisten und Antagonisten zeichnen sich durch oppositionelle Persönlichkeiten aus. Der Protagonist verkörpert die hegemoniale Männlichkeit, er wird als rational denkend, seriös und geschlechterrollenkonform dargestellt. Peter (ILYM) und Peter (DD) entsprechen diesen Voraussetzungen. Beide führen ein geordnetes Leben, sind erfolgreich im Beruf und in einer heterosexuellen Partnerschaft. Der Antagonist dagegen ist als nicht geschlechterrollenkonform gezeichnet und fungiert als Auslöser der Neuordnung der Geschlechterrollen.<sup>451</sup> Sidney (ILYM) und Ethan (DD) stimmen mit diesen Voraussetzungen überein. Beide sind emotional und intuitiv gezeichnet, gehen keiner geregelten Arbeit nach und führen ein Leben am Rande der gesellschaftlichen Ordnung.

Auch die narrativen Elemente der *romcom* werden in den Filmen sichtbar:

(1) Chemical equation

Die Ausgangssituation, die *chemical equation*, besteht folglich aus einem inneren Konflikt, der durch die Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit hervorgerufen wird. Beide Protagonisten stehen vor einem neuen Lebensabschnitt, der sie bei aller Vorfreude auch in Zweifel stürzt. Peters (ILYM) Hochzeitspläne werden durch den fehlenden Trauzeugen durchkreuzt und Peter (DD) wird in Kürze Vater, doch überschattet die Sorge um seine Vaterqualitäten seine Freude.

(2) Cute meet

In beiden Filmen treffen die Protagonisten und Antagonisten zufällig aufeinander. Peter (ILYM) begegnet Sidney bei Hausbesichtigung. Sie kommen ins Gespräch und sind sich sofort sympathisch. Als Sidney sich verabschiedet, drückt er Peter seine Visitenkarte in die Hand und schlägt vor, sich bald wieder zu treffen. In DD

---

<sup>451</sup> Kaminsky 1985: 136

findet der *cute meet* am Flughafen statt und wird in einer *mise-en-scene* inszeniert.<sup>452</sup>



Abb. 20-23

Peter wird auf Ethan aufmerksam, als Ethans Chauffeur in einer chaotischen Fahrt die Tür von Peters Taxi rammt und mit quietschenden Reifen zum Stehen kommt (Abb. 20). Peter steigt ungerührt aus dem Auto und während er seine Tasche aus dem Kofferraum holt, sieht er Ethan (Abb. 21). Ab diesem Moment sehen wir den *cute meet* aus Peters Perspektive in Zeitlupe. Er erblickt Ethan und kann seine Augen nicht von ihm abwenden, ist fasziniert von seiner Erscheinung. In mehreren Schuss-Gegenschuss Schnitten erscheint Peters Gesicht immer wieder in einer Halbtotalen, die Kamera folgt seinem Blick, der Ethan von Kopf bis Fuß mustert und als Ethan ihn mit einem freundlichen Nicken grüßt, wendet er den Blick verschämt ab (Abb. 22). Als Ethan Peter anspricht, versucht er seine Scham mit Arroganz, die sich in seiner lässigen Körperhaltung ausdrückt, zu überspielen (Abb. 23).

### (3) A sexy complication und (4) the hook

Der Wendepunkt, der das Paar auf den gemeinsamen Weg hin zum Happy End sendet, wird in den Filmen durch patriarchale Erwartungen aus der Ausgangssituation hergestellt. Peter (ILYM) braucht dringend einen Trauzeugen. Sowohl seine

<sup>452</sup> DD - 0: 03: 40



Verlobte als auch seine Familie stellen diese Erwartung an seine Sinnform Person Bräutigam. Die *sexy complication* besteht in ILYM aus der drohenden Erwartungsenttäuschung, die sich vom fehlenden Trauzeugen zu einem generellen Zweifel an Peters Sinnform Mann ausweiten. Peter beschließt, Sidney als Trauzeugen anzuwerben und verabredet sich im nächsten Schritt, *the hook*, mit Sidney. Die *sexy complication* in DD entsteht aus den Erwartungen an Peters Sinnform Vater. Er hat fünf Tage Zeit, um der geplanten Geburt seines Sohnes in Los Angeles beizuwohnen, wird aber unverschuldet mit einem Flugreiseverbot belegt. Auch sein Handgepäck ist ihm abhandengekommen und so steht er mittellos auf dem Flughafenparkplatz. Um die Erwartung zu erfüllen, nimmt er in *the hook* Ethans Angebot an, mit ihm zusammen im Auto nach Los Angeles zu fahren.

#### (5) Swivel

Ein erforderliches Etappenziel der *romcom* auf dem Weg zum Happy End ist der Sinneswandel der weiblichen Protagonisten, der durch die fortschreitende Romanze im *swivel* erreicht wird.<sup>453</sup> In der klassischen *romcom* werden den Geschlechtern jeweils gegensätzliche Sehnsüchte hinsichtlich einer glücklichen Beziehung unterstellt, wobei die der Frau oftmals als verwerflich und oberflächlich dargestellt werden. Der Mann dagegen verkörpert die ideologisch einwandfreie Motivation und kann die Frau im Verlauf der Narration von eben dieser überzeugen. Peters Freundschaft mit Sidney ist vorerst durch die Notwendigkeit, einen Trauzeugen zu finden, motiviert und wird in dieser Hinsicht auch von seiner Verlobten unterstützt. Erst im Verlauf der Narration entsteht auch in ihm ein emotionales Verlangen nach der Beziehung zu Sidney. Er verbringt viel Zeit mit Sidney, die beiden machen zusammen Musik, unternehmen Strandspaziergänge und sprechen über ihr Gefühlsleben. Der Sinneswandel, den Peter durch Sidney erfährt, ruft Zweifel an der Beziehung zu Zooey hervor und führt zu einem handfesten Vor-Ehestreit, der die Zukunft der heterosexuellen Beziehung zugunsten der homosozialen gefährdet.

Peter dagegen lernt durch Ethan eine wichtige Lektion, die ihn auf seine zukünftige Rolle als Vater vorbereitet. Durch sein wachsendes emotionales Verständnis

---

<sup>453</sup> vgl. Neale/Krutnik 1990: 144

Ethan gegenüber ändert sich sein durch Rationalität bestimmtes Handeln. Dies schildert die Szene, als er mit den Nerven am Ende Ethan an einem Autobahnrastplatz zurücklässt, um die Reise zu seiner hochschwangeren Frau fortzusetzen. Während der Fahrt entdeckt er auf dem Beifahrersitz Ethans Kaffeedose, in der sich die sterblichen Überreste seines Vaters befinden. Er entschließt sich, diese auf einer Autobahnbrücke mit dem gebührenden Respekt zu entsorgen, dann plagt ihn aber sein schlechtes Gewissen und er kehrt zum Rastplatz zurück.

#### (6) Dark moment

Der emotionale Verrat, der sich im *dark moment* entlädt und die Romanze gefährdet, ist in ILYM durch Sidneys Marketing-Aktion für Peter gegeben. Für ein vorgeblich wichtiges Geschäft leiht sich Sidney \$ 5.000 von Peter. Als dieser erfährt, dass Sidney das Geld in überlebensgroße Plakatwände, die anhand parodistischer Fotomontagen für Peters Immobiliengeschäft werben sollen, fühlt sich Peter durch Sidney betrogen und kündigt ihm die Freundschaft. In DD kann der *dark moment* auf mehrere Szenen angewandt werden. Dazu gehört der von Ethan verschuldete Unfall auf dem Highway, den Peter mit einem gebrochenen Arm noch glimpflich übersteht. Ethans Unachtsamkeit führt auch zu einer Festnahme Peters durch die mexikanische Grenzpolizei. Der Höhepunkt dieser *dark moments* besteht in Ethans Geständnis, Peters vermeintlich verloren gegangenes Handgepäck aus dem Flugzeug mitgenommen, dies ihm aber verheimlicht zu haben, um den gemeinsamen Roadtrip zu forcieren.

#### (7) Joyful resolution

Das Happy End, der letzte Plotschritt in der klassischen *romcom*, ist in beiden Filmen durch eine Erwartungserfüllung der patriarchalen Erwartungen mithilfe des Antagonisten gegeben. Peter (ILYM) steht mit Sidney als Trauzeugen vor dem Altar und Peter (DD) schafft es mit Ethans Hilfe rechtzeitig zur Geburt des Sohnes nach Los Angeles.

Die narrative Abfolge der Plotschritte der Filme stimmt mit denen der *romcom* überein. Dies stellt die Voraussetzung für den Genre-Missbrauch dar. Für die Klassifikation als *bromcom* und damit als Bruch mit den patriarchalen Vorgaben der *romcom* werden nun die disparaten Elemente dargestellt. Neben dem zentralen Bruch mit der patriarchalen *romcom*, der gleichgeschlechtlichen Liebesgeschichte

der Protagonisten, lassen sich auch weitere Brüche hinsichtlich der klassischen Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit ausmachen.

### **Bruch mit der heterosexuellen Liebesgeschichte**

Der zentrale Bruch der *bromcom* lässt sich anhand der Funktion der *romcom* als Manifestation der geschlechterdifferenzierenden Gesellschaftsordnung erkennen. Während die Identitätsfindung der hegemonialen Männlichkeit in der *romcom* in einem heterosexuell codierten Intimsystem stattfindet und diese damit als substanziell für eine Entwicklung hin zur Vollperson und damit zur Teilnahme an Gesellschaft dargestellt wird, verlagert die *bromcom* diesen Prozess in die homosoziale Liebesgeschichte der gleichgeschlechtlichen Protagonisten und Antagonisten.

Peter (ILYM) und Peter (DD) werden erst durch die platonische Liebe zu Sidney und Ethan zur Sinnform Bräutigam und Sinnform Vater. Erst durch die Inklusion in ein Intimsystem finden sie die Bestätigung ihrer Sinnform Person unanhängig eines funktionalen binären Codes.<sup>454</sup> Der platonische Faktor der Liebesgeschichte sorgt hier dafür, dass die heterosexuelle Grundrichtung der *romcom* beibehalten wird und die Charaktere nicht effeminisiert werden. Die Protagonisten verstoßen gegen das Gesetz der von Tasker definierten männlichen Hysterie bei Verdacht auf Homosexualität.<sup>455</sup> Indem sie sowohl psychische als auch physische Nähe zum gleichen Geschlecht herstellen und weiterführen, können alle Protagonisten ihre Heterosexualität erhalten.

Die Genre-Regeln der *romcom* verlangen auch nach einem sexuellen Moment, der aber in seiner Visualität nicht ausgelebt werden muss. „The sexual question always circulates in the *Romantic comedy*, it is its utterance that’s forbidden. On this prohibition *Romantic comedy* stands.“<sup>456</sup>

Diese Prämisse wird in DD und ILYM insofern verarbeitet, als die Vorbereitung oder der Akt der Masturbation im Beisein des Anderen vollziehen. In ILYM entdeckt Peter auf einem Beistelltisch Sidneys Masturbations-Utensilien und die

---

<sup>454</sup> Luhmann 1994: 17

<sup>455</sup> vgl. Blaseio 2004: 199

<sup>456</sup> Henderson 1978: 21

beiden führen ein intensives Gespräch über den Akt selbst. DD geht noch einen Schritt weiter. Während einer Übernachtung im Auto masturbiert Ethan neben Peter, um einzuschlafen. In Verbindung mit den von den Protagonisten geäußerten Liebesbekundungen lassen diese Szenen eine besondere Nähe der männlichen Freundschaft entstehen, die gegen das Verbot von Intimität der hegemonialen Männlichkeit verstößt.

### **Bruch mit stereotypen Rollenvorstellungen**

Die *romcom* lebt von den disparaten Ambitionen des Paares. Die oppositionelle Charakterzeichnung baut auf den stereotypen Rollenvorstellungen der patriarchalen Gesellschaft auf, wobei sich der Mann durch rationales, die Frau durch emotionales Handeln auszeichnet.<sup>457</sup> Hinsichtlich der männlichen Darstellung stimmt die *bromcom* mit der *romcom* überein. Peter und Peter verkörpern durch ihren Arbeitsethos, ihr Äußeres und ihr familienorientiertes Lebensziel die hegemoniale Männlichkeit. Die weibliche Rolle wird allerdings ebenfalls durch einen männlichen Protagonisten verkörpert.

[T]he fact that cinematic gender is solely constituted by genres of performance underscores the permeability and indeterminacy of gender identity, so that the Other may be manifested as much in styles of speech and intonation, facial expression, and bodily posture enacted by the ‚male‘ characters as by characters coded as ‚female‘.<sup>458</sup>

Sidney und Ethan, die den weiblichen Part bekleiden, sind in vielerlei Hinsicht ebenso gezeichnet: Sie treffen wichtige Entscheidungen mithilfe ihres Gefühls, kleiden sich feminin und führen ein unabhängiges Junggesellendasein mit dem Ziel, möglichst viel Spaß zu haben. Gemäß der klassischen *romcom* haben sie die Rolle der *eccentric woman* inne, „[a]nd this ‚deviance‘ from the norm, while a source of attraction, can represent a challenge to the men.“<sup>459</sup>

Im Hinblick auf die bromantische Entwicklung der Beziehung werden die klassischen Rollen aber vertauscht. In der klassischen *romcom* wird dem Mann die Forcierung der Romanze zugeschrieben. Die *bromcom* dagegen verlegt eben diesen Widerstand gegen die Romanze in den als vermeintlich hegemonial-

<sup>457</sup> vgl. Neale/Krutnik 1990: 144

<sup>458</sup> Alberti 2013: 32

<sup>459</sup> Neale/Krutnik 1990: 152

männlich gezeichneten Charakter und vertauscht auch in diesem narrativen Element die Rollen.<sup>460</sup> Die als männlich codierten Charaktere Peter und Peter übernehmen den weiblichen Part in der Figurenkonstellation. In ILYM ist es Sidney, der Peter seine Nummer überreicht, gemeinsame Dates organisiert. In DD ist es Ethan, der den Road Trip mit Peter gleichermaßen erzwingt. Anders als die *romcom* und der *Buddy*-Film verstärkt die *bromance* nicht die Prämissen des patriarchalen Kinos, sondern erreicht durch die doppelten Umkehrungen von maskulin und feminin codierten Rollenerwartungen der Genres eine neue Ausformung jenseits des patriarchalen Definitionsraums.<sup>461</sup>

### **Bruch durch Blindheit der Spielform von Geschlecht gegenüber der modernen Differenzierungslogik**

Die *bromcom* kann erst durch die Offenheit der Spielform von Geschlecht gegenüber der modernen Differenzierungslogik entstehen. Eben weil sie die geschlechtliche Binarität und die kongruenten Regeln, innerhalb derer die hegemoniale Männlichkeit handeln darf, nicht vollzieht, werden die Regeln des patriarchalen Genres außer Kraft gesetzt und die Voraussetzung der platonischen Liebe zum gleichen Geschlecht geschaffen.

Sidney und Ethan sind in ihrem Auftreten weiblich kodiert. Sowohl ihre Kleidung (Sidney trägt zum Strandspaziergang UGG Boots und Ethans Outfit besteht aus Stretch Jeans und Schal) als auch ihr Aussehen (beide tragen lockiges Haupthaar) stehen im Gegensatz zur Erscheinung des hegemonialen Männerbildes. Auch ihre berufliche Karriere baut nicht auf hegemonial-männlichen Regeln auf. Auf Sidneys Visitenkarte findet sich lediglich sein Name, obwohl er ein erfolgreicher Investmentbroker ist.<sup>462</sup> Ethans Plan in Hollywood Karriere zu machen, erscheint hinsichtlich der patriarchal strukturierten Filmwirtschaft aussichtslos. Gleichzeitig wenden Sidney und Ethan in bestimmten Situationen eine männlich codierte Sinnform Person. So tritt Sidney zwar feminin auf, zeigt aber seine hegemonial-

---

<sup>460</sup> Neale/Krutnik 1990.: 142

<sup>461</sup> vgl. Alberti 2013: 43

<sup>462</sup> Diese Szene kann als Referenz zu einer Szene in AMERICAN PSYCHO (2000) gelesen werden. Hier steht die Visitenkarte als Erfolgsmarker der hegemonialen Männlichkeit. Die Kritik an seiner neuen Visitenkarte stürzt den Protagonisten in tiefe Selbstzweifel, die er mit einem Mord kompensiert.

männliche Seite, indem er Frauen einzig als sexuelle Abenteuer begreift und sich rücksichtslos gegenüber seinen Mitmenschen verhält. Er beschreibt sich selbst als echten, biologisch geprägten Mann:

„I'm a man, Peter. I've got an ocean of testosterone flowing through my veins. Society tells us to act civilized, but the truth is we're animals, and sometimes you gotta let it out.“<sup>463</sup>

Eben diese männlich codierte Erfolgshaltung verschafft ihm eine ansehnliche Karriere, Sidney ist durch Aktienhandel ein vermögender Mann. So scheint es, dass gerade die homosoziale Situation Sidneys männlich codierte Selbstbeschreibung des Bewusstseinssystems in den Hintergrund treten lässt. Im Umgang mit Peter formt er eine Freundschafts-Sinnform Person, die alle traditionellen homosozialen Erwartungen ausklammert. Auch Ethans Charakter bricht mit der femininen Erwartung, die durch sein weiblich codiertes Auftreten entsteht. Peter gesteht ihm in einem emotionalen Moment, dass er von seinem Vater verlassen wurde und sucht Beistand bei Ethan. Dieser bricht aber in schallendes Gelächter aus und enttäuscht so Peters Erwartung nach tröstenden Worten. Ethan erweitert die Blindheit gegenüber Geschlecht mit einer weiteren modernen Kategorie: Rasse. Als Peter seine Set Cards mustert, auf denen Ethan jeweils berühmte Filmpersönlichkeiten imitiert, stößt er auf ein Bild, das Ethan in Hemd, Fliege und Hornbrille zeigt. Peter vermutet, dass es Ethan als Professor oder Forscher darstellt. Doch dieser klärt ihn auf, er stelle den afro-amerikanischen Bürgerrechtler Malcom X dar, was Peter mit einem verständnislosen Blick kommentiert.<sup>464</sup> Ethan bricht folglich auch mit der modernen Strukturkategorie Rasse, für ihn ist es selbstverständlich, dass er Personen unabhängig von Geschlecht oder Rasse darstellen kann. Seine Aussage „I don't think in those terms“<sup>465</sup> kann als generelle Ablehnung der modernen Differenzierungslogik betrachtet werden.

Die Spielformen von Geschlecht in der *bromcom* bringen so die Ursachen für die Krise der Männlichkeit ans Licht. Sie enthüllen die sich widersprechenden

---

<sup>463</sup> ILYM - 0: 40: 43

<sup>464</sup> DD - 0: 13: 30

<sup>465</sup> DD - 0: 24: 18

Erwartungen, die die Gesellschaft an die hegemoniale Männlichkeit stellt und vereinen diese gleichzeitig in einer Person.

### **Comical masculinity in der bromantic comedy**

Die Protagonisten in ILYM und DD entsprechen in ihrer Charakterzeichnung der *comical masculinity* und weisen auch die in 4.1.2 dargestellte Wirkung der Entwertung der hegemonialen Männlichkeit auf. Die *bromantic comedy* stellt somit sowohl durch die mediale Form der *comical masculinity* und als auch dem Genre-Missbrauch eine Lösung vom patriarchalen Kino dar.

In ILYM werden die Spielform von Geschlecht und der hegemoniale Antagonist in einer Reihe von *man dates* vergleichsweise geprüft. Peter braucht einen Trauzeugen, trifft dabei auf eine Reihe klassischer patriarchaler Männerbilder und lernt gleichzeitig die Regeln hegemonialer Männerfreundschaft kennen. Homosoziales Verhalten will gelernt sein und da Peter keine Erfahrung im Umgang mit den hegemonialen Antagonisten hat, sucht er Rat bei seinem homosexuellen Bruder, der sich eingehend mit dem Verhaltenskodex der hegemonialen Männlichkeit beschäftigt hat, um heterosexuelle Männer kennenzulernen. Er ist es auch, der Peter sein erstes *man date* beim Besuch eines Fußballspiels mit einem Bekannten verschafft. Dieser entpuppt sich als traditionell hegemonial-männlicher Fan und sucht in Peter seinesgleichen. Dieses Interaktionssystem stellt die Form der homosozialen Zuschauerfreundschaft dar, die lediglich darauf beruht, sich beim Besuch eines Sportevents zu betrinken und dabei laut zu grölen. Peter kann dieser Art der Männerfreundschaft nichts abgewinnen und nimmt daher den Vorschlag seiner Verlobten an, sich mit dem Ehemann einer Bekannten und dessen Freunden zum Poker zu treffen. Auch dieses *man date* findet keinen befriedigenden Abschluss, vielmehr bringt es Peter in eine verstörende Situation. Schon der raue Ton am Pokertisch – „You’re an asshole“ – irritiert ihn. Trotzdem versucht er, die Gunst der Männerrunde zu erlangen und spielt weiter. Als es an der Zeit für ein Trinkspiel ist, lässt sich Peter naiv darauf ein. Ziel ist es, möglichst viel Bier in kurzer Zeit zu trinken, was Peter, angestachelt durch die beleidigenden Kommentare der anderen, auch schafft und sogar siegt. Im Freudentaumel passiert jedoch das Unglück. Peter übergibt sich direkt auf den Gastgeber und vergibt damit die Chance auf ein weiteres Pokerdate mit den Jungs.

Peters Erfahrungen mit traditionell homosozialen Begegnungen veranschaulichen, dass sich die hegemoniale Männlichkeit auch im 21. Jahrhundert allenfalls in nicht-kommunikativen Sphären bewegt. Sie kann sich nur auf oberflächliche und kindisch anmutende Rituale einlassen.

Ein anderes klassisches Männerbild des patriarchalen Kinos wird in DD aufgezeigt. Der noch kinderlose Peter offenbart in einer Szene die traditionellen Verhaltensregeln des hegemonial-männlichen Vaters, die sich auf die physische Autorität des hegemonialen Mannes beschränken. Um einen kleinen Jungen ruhig zu stellen, verpasst er ihm einen Schlag in den Bauch und droht ihm, falls er petzt, weitere Konsequenzen an. Im Zwiegespräch mit Ethans totem Vater stellt er die Frage, warum dieser seinen Sohn ob seines tollpatschigen Verhaltens nicht schon als Baby erdrosselt habe.<sup>466</sup> In Peters Darstellung zeichnet sich die Rolle des autoritären *breadwinners* ab, der von seinen Kindern Gehorsam und Perfektion verlangt. Verständnis und Emotion haben in diesem Rollenbild keinen Platz.

Die hegemonialen Antagonisten in ILYM und DD werfen so Kritik an traditionellen Männerbildern auf und stützen so, wie auch in SOOML, 40YOV und PDL die Spielformen von Geschlecht. Wiederum analog zu diesen Filmen findet in ILYM und DD keine Entwicklung der Spielform von Geschlecht hin zur hegemonialen Männlichkeit statt. Alberti stellt dies in der Analyse des Happy Ends in ILYM heraus:

[...] [T]he conclusion of *I Love You, Man* likewise ends not with a more secure Alpha identity for Paul Rudd's character of Peter ..., but with an ambiguous wedding scene, featuring Peter at the altar flanked by both his 'partners', Zoey and Sydney, and expressing his love for both.<sup>467</sup>

Ebenfalls in Anlehnung an den Analyseblock *comical masculinity* lässt sich in einigen *romcoms* die *comical femininity* ausmachen. In diesen Filmen wird das Genre durch den Tausch der geschlechtlich codierten Rollen erweitert und deutet ein post-patriarchales Kino an. Dies ist in *THE PROPOSAL* (2009) der Fall, der Film kann gemäß den Vorgaben der *romcom* als eben diese klassifiziert werden, allerdings mit vertauschten geschlechtlichen Rollen. Die Liebesgeschichte entspinnt sich zwischen der erfolgreichen Verlagslektorin Margaret Tate und

---

<sup>466</sup> DD - 0: 38: 20

<sup>467</sup> Alberti 2013a: 169



ihrem untergebenen Assistenten Andrew Paxton. Der Geschlechtertausch beginnt in der klassischen Hierarchie der patriarchalen Berufswelt. Margaret ist eine eiskalte und autoritäre Karrierefrau, die ihren Assistenten tyrannisiert. Andrew ist dagegen der sich perfekt für die Karriere seiner Chefin aufopfernde Assistent. Seine devote Hingabe erreicht ihren vorläufigen Höhepunkt, als er zu einer Scheinehe mit Margaret einwilligt. Als die beiden der perfekten Täuschung zuliebe viel Zeit miteinander verbringen, lehrt Andrew seine zukünftige Frau, das Leben neben der Karriere wieder zu genießen, übernimmt somit auch hier den traditionell weiblichen Part des *Romcom*-Paares.

Die Evolution der heteronormativen *romantic comedy* zur *bromantic comedy* hat zwei Konsequenzen: Zum einen enttarnt sie die Angst der hegemonialen Männlichkeit vor der homosozialen Bindung als Hindernis für eine vollkommene Charakterentwicklung und zum anderen spiegeln die Spielformen von Geschlecht die gegenwärtige Geschlechterindifferenz in den gesellschaftlichen Entwicklungen der homosozialen Bindung.

Die weitaus wertvollere Bedeutung der platonischen Freundschaft in der *romcom* im 21. Jahrhundert kann eine Antwort auf die Übersexualisierung der Gesellschaft sein. Die Angst sexuell zu versagen, ein zentrales Thema der Krise der Männlichkeit, wird mit der Wiederbelebung der männlich-romantischen Freundschaft, wie sie zuletzt vor der modernen Geschlechterdifferenzierung bestand, aufgelöst.<sup>468</sup>

Romantic feelings between men became categorized with sexual behavior between men, and both were labeled by doctors and psychologists as signs of degeneracy.<sup>469</sup>

Der Spielformen von Geschlecht fordern folglich eine Abwahl der patriarchalen Erwartungen, die in Verbindung mit einer heterosexuellen Beziehung entstehen. Denn genau diese an Erwartungen stürzen die Protagonisten in einen Identitätskonflikt. In ILYM sind es die Erwartungen an den Ehemann, die Peter und Zooeys glückliche Beziehung gefährden. DD dagegen setzt sich mit Peters Wunsch, ein guter Vater zu sein, auseinander und fördert so Peters inneren Konflikt mit sich selbst.

---

<sup>468</sup> vgl. Filene 1998: 82 ff.

<sup>469</sup> vgl. ebd.

Zusammenfassend lässt sich der Genre-Missbrauch der *romcom* in der *bromcom* klar definieren. Während die formalen Ebenen des Films den Prämissen der heterosexuell motivierten *romcom* folgen, stören die Spielformen von Geschlecht die gegengeschlechtliche Besetzung des Protagonisten und Antagonisten. Dies führt zu einem Bruch mit der patriarchalen Funktion der *romcom*: Die Exklusivität der Identitätsfindung in einer heterosexuellen Beziehung wird aufgelöst.

## FAZIT

Die Analyse der Filme zeigt, dass sowohl in der medialen Form der *comical masculinity* als auch im Genre der *romantic comedy* Brüche mit dem patriarchalen Kino sichtbar werden. So kann die *comical masculinity* nicht mehr als Verstärker und Unterstützer der hegemonialen Männlichkeit gewertet werden. Zudem verzerrt die *comical femininity* die geschlechterdifferenzierende Wirkung dieser medialen Form, die ihr im patriarchalen Kino zugeschrieben wird. Die klassischen Regeln der Narrative, die für den nicht-hegemonialen Protagonisten eine krisenhafte Existenz vorsehen, greifen in diesen Filmen nicht mehr. Die Spielformen von Geschlecht erfahren entgegen den patriarchalen Regeln des Kinoapparates ein Happy End, wie auch Buchbinder feststellt:

In this respect, the central schlemiel figure need not actively or even consciously refuse or challenge normative masculinity: the narrative structure and genre do it for him.<sup>470</sup>

Die Funktion der Identifikation mit dem hegemonialen Antagonisten, wie sie im patriarchalen Kino forciert wird, findet nicht statt aufgrund der unattraktiven Charakterzeichnung und ihrem Scheitern am hegemonial formulierten Ziel des Films.

Die Funktion der *romcom* ist durch den Genre-Missbrauch in der *bromcom* nicht mehr vollständig gegeben. Sieht man von diesem Fehler ab, verhandelt und löst die *bromcom* das ursprüngliche Thema der *romcom*: das Geschlechterverhältnisses im Wandel der Zeit, allerdings außerhalb des Referenzrahmens des patriarchalen Kinos. Die geschlechterdifferenzierende Funktion, die der genre-inhärente

---

<sup>470</sup> Buchbinder 2008: 237

weibliche Widerstand gegen die patriarchal-chauvinistische Doktrin vollzieht, verliert sich durch die männliche Besetzung des Parts. In einen systemtheoretischen Zusammenhang gesetzt wird durch den Genre-Missbrauch auch die filmische Referenzebene der *romantic comedy* des patriarchalen Kinos verändert, die Funktion der Implementation der modernen Geschlechterdifferenz ist nicht mehr gegeben.

#### **4.2 Familiensystem: Die postpatriarchale Familie**

Die Repräsentation der Familie ist ein kontinuierliches Motiv in der amerikanischen Filmgeschichte, stellt jedoch kein spezifisches Genre dar.<sup>471</sup> Das Repräsentationsmuster, das sich in Bezug auf die Familie im Laufe des 20. Jahrhunderts entwickelt hat, kann jedoch aufgrund des festen Figureninventars als Genre betrachtet werden. Die Struktur des Genres wird in 4.1.2 anhand der formalen Ebenen erörtert. Anhand von Filmbeispielen wird gezeigt, dass die Funktion des patriarchalen Kinos im Familienfilm zum Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr erfüllt wird. Mit der Wende zum 21. Jahrhundert erfährt die Filmfamilie eine Transformation. Während die Krisenfilme der 1990er eine eindeutig negative Kritik am patriarchalen Familienidyll äußern, zeigt sich nun eine Neugestaltung der Filmfamilie außerhalb eines streng dem modernen Patriarchats folgenden Rahmens. Diese Neuformierung wird in 4.2.2 durch eine systemtheoretische Betrachtung der Filme sichtbar gemacht. Der Fokus liegt hier auf den Entkopplungsprozessen, denen das Familiensystem in der funktional-differenzierten Gesellschaft unterworfen ist. Wie sich die Familie im Film neu und ohne Rückgriff auf die Statuten der modernen patriarchalen Familie strukturiert und damit als Genre-Missbrauch des patriarchalen Repräsentationsmusters gelten kann, wird in 4.2.3 dargelegt. Mit Kaufmann kann das Ziel der Filmanalyse des Familienfilms im 21. Jahrhundert wie folgt verstanden werden:

Es scheint eine Aufgabe unserer Generation zu sein, Familie im Spannungsfeld von fortschreitender Emanzipation und notwendiger Bindung neu zu verstehen und zu begründen.<sup>472</sup>

---

<sup>471</sup> Der Begriff Familienfilm bezeichnet grundsätzlich einen Kinderfilm.

<sup>472</sup> vgl. Kaufmann 1995: 34

#### 4.2.1 *Die hegemoniale Krisen-Familie im Film am Ende des 20. Jahrhunderts*

Die Repräsentation der Familie im Film des 20. Jahrhunderts entspricht dem heteronormativen Ideal, das in der modernen patriarchal strukturierten Gesellschaftsform propagiert wird.<sup>473</sup> Die Kernelemente sind die heterosexuelle Beziehung der Elternteile, eine klare Aufgabenverteilung zwischen den Geschlechtern, die Zugehörigkeit zur weißen Mittelschicht und ein harmonisches Familienleben. Die hegemoniale Familie im Film personifiziert gewissermaßen die modernen gesellschaftlichen Prämissen und verbindet diese in einem komplexen Netz von Verbindlichkeiten, die sich vierfach gestalten: Heterosexualität, Mittelklasse, natürliche Fortpflanzung und die Verkörperung der hegemonialen Männlichkeit in der Vaterfigur.<sup>474</sup> Die Repräsentation dieser Elemente stellt das Genre-Muster des Familienfilms dar. Das patriarchale Kino hat diese vier Charakteristika als Voraussetzung für die gelungene Inklusion der Familienmitglieder in die Gesellschaft verknüpft. Das Sehnen nach eben dieser Familie, die im Film immer als überaus glücklich und zufrieden dargestellt wird, „führt im Detail und als Erkenntnis vor, wie die kollektiv produzierten Bilder eines solchen Traums [...] Macht über die Lebensentwürfe von Menschen erhalten [...]“<sup>475</sup>

Dass sich das Bild der patriarchalen Familie vor allem und vielleicht am stärksten in den Medien gefestigt hat, deckt Coontz in ihrem bezeichnenden Werk *The Way We Never Were* (1992) auf, in dem sie das medial vermittelte Familienbild der patriarchalen Familie mit der Realität vergleicht. Die Mythen des amerikanischen Familienidylls werden schonungslos enthüllt, das hegemoniale Ideal der patriarchalen Familie in seiner Natürlichkeit entmachtet und die entwicklungspsychologischen Folgen für die folgenden Generationen dargestellt:

The family arrangements we sometimes mistakenly think of as traditional became standard for a majority of Americans, and a realistic goal for others, only in the postwar era.<sup>476</sup>

---

<sup>473</sup> Kaufmann stellt hier die funktionale Differenzierung der Moderne heraus, die eben auch die Institution Familie betrifft und langfristig zum Bedeutungsverlust eben derselben führt. Vgl. Kaufmann 1995: 19.

<sup>474</sup> vgl. ebd.: 24

<sup>475</sup> Mädler 2008: 83

<sup>476</sup> Coontz 1992: 262

Die Folgen der Diskrepanz zwischen medialem Ideal und real gelebtem Familienleben erleben auch die Filmfamilien. Die Veruneindeutigung der Geschlechterdifferenz verändert auch die Repräsentation der Filmfamilie, dies wurde bereits in Zusammenhang mit dem Vater im Film in 2.2.3 dargestellt. Mit dem Bedeutungsverlust der hegemonialen als der idealen Familie entfernt sich die Repräsentation der Filmfamilie immer weiter aus dem Rahmen des patriarchalen Kinos. Um den gesellschaftlichen Wandel der Familie aufzufangen, werden vor allem die Rollen der Eltern immer ähnlicher: Die Vaterfigur übernimmt weiblich konnotierte Aufgaben, während die Mutterfigur sich immer mehr aus ihrer Rolle der Hausfrau löst. Diese Veruneindeutigung der Geschlechterrollen im Familienfilm lässt sich nicht mehr eindeutig mit dem patriarchalen Kino vereinbaren. Zum einen wird die patriarchale Familienkonstellation im Film als performatives Konstrukt entlarvt: Familie gilt jetzt als ein Bild von hoher Künstlichkeit, das jederzeit zu zerbrechen droht, letztlich nie real, sondern immer nur als Bildrepertoire existent war.<sup>477</sup> Zum anderen lassen sich neue Familienformen, die nicht die vier Kernelemente der Familie im Film erfüllen, nicht als patriarchale Familie definieren. Dieses Scheitern der sozio-kulturellen Entwicklung der Filmfamilie soll im Folgenden anhand zweier Filme aufgezeigt werden.

### **Die dysfunktionale Familie in AMERICAN BEAUTY (1999)**

Von den zahlreichen Filmen, die die Zerrüttung der amerikanischen Familie in den 1990ern thematisieren, führt AMERICAN BEAUTY den absoluten Bruch mit der klassischen patriarchalen Familie vor.<sup>478</sup> Die Mitglieder der beiden porträtierten Familien Burnham und Fitts sind gefangen in der Scheinwelt der der 1950er Jahre. Die *mise-en-scene* der perfekt inszenierten Idylle verdeutlicht den intertextuellen Subtext des Films, der in einer schonungslosen Kritik eben dieser medial vermittelten und durchweg synthetischen Scheinwelt besteht.

Die Burnhams bewohnen ein gediegenes Haus in der Vorstadt, das durch seine exquisite Einrichtung und den makellosen Vorgarten besticht. Sie leben den

---

<sup>477</sup> Mädler 2008: 84

<sup>478</sup> Weitere Film dieses Themenkreises sind FAR FROM HEAVEN (2002), MAGNOLIA (1999), PLEASANTVILLE (1998).

amerikanischen Traum der *frozen fifties*, der sich allerdings schon in der Eingangsszene als Gefängnis herausstellt. Lester Burnham beschreibt darin sein Leben als leer und unausgefüllt. Mit Lesters Depression hat sich der amerikanische Traum bereits für ein Mitglied der Familie zum Alptraum entwickelt. Doch im weiteren Verlauf des Films zeigt sich, dass er keine Ausnahme, sondern vielmehr die Regel repräsentiert. Die Geschichte der Familie Burnham besteht

aus einer Aneinanderreihung von Tableaus, Figurenkonstellationen, Situationsbezeichnungen und -zitate, aus einer Reihe ikonischer Bilder des Amerikanischen Traums, die jeweils im nächsten Moment gebrochen und unterhöhlt werden, gleichwohl aber eine unterliegende Sehnsucht nach der ihnen versprochenen Wahrhaftigkeit nicht verleugnen können.<sup>479</sup>

Auch die Ehefrau und Mutter Carolyn kämpft mit den Enttäuschungen des amerikanischen Traums. Sie ist es, die unermüdlich versucht, die mediale Idylle der 1950er Jahre zu inszenieren, um ihr Versprechen einzulösen. Sie folgt dabei dem Leitspruch ihres Idols, einem erfolgreichen Immobilienkönig und überträgt dies auf ihr Familienleben: „In order to be successful one must project an image of success at all times.“<sup>480</sup>

Dies zeigt sich insbesondere beim zwanghaft perfekt arrangierten Abendessen. Der Eindruck eines inszenierten Ereignisses wird durch die Kameraperspektive unterstrichen. Einem Bühnenstück gleich blickt die Kamera von den Zuschauerreihen auf den Esstisch, auf dem das von Carolyn zubereitete, nahrhafte und gesunde Essen in edlem Porzellan steht. Begleitet von sanfter Instrumentalmusik zoomt die Kamera heraus und gibt den Blick frei auf die in sanften Kerzenschein gehüllte Familie.<sup>481</sup> Die *mise-en-scene* der glücklichen Familie wird durch die Tochter Jane gestört, die das musikalische Arrangement kritisiert: „Mom, do we always have to listen to this elevator music?“<sup>482</sup> Lester wiederum versucht, die eskalierende Situation zu retten und verlässt sich dabei auf die Wirkung der medial vermittelten Vaterfigur. In einem autoritär und gleichzeitig verständnisvollem Ton stellt er Jane die klassische Frage: „How was school?“<sup>483</sup> An Janes

---

<sup>479</sup> Mädler 2008: 82 f.

<sup>480</sup> AB - 0: 52: 15

<sup>481</sup> Vgl. Mädler (2008): 82 ff.

<sup>482</sup> AB - 0: 07: 19

<sup>483</sup> AB - 0: 07: 34

Reaktion, die die Frage mit einem lapidaren „It was OK“<sup>484</sup> beantwortet, lässt sich ablesen, dass sie Lesters Plan schon durchschaut hat und keinesfalls auf den Zug der synthetisch erzeugten Kopie des medialen hegemonialen Familienidylls aufspringen wird. Sie sprengt dieses vielmehr, indem sie ihren Vater und seine Darstellung des 1950er-Jahre-Serien-Patriarchen mit einer vernichtenden Bemerkung enttarnt: „You can't all of a sudden be my best friend, just because you had a bad day. I mean, hello. You've barely even spoken to me for months.“<sup>485</sup> Sie verweigert sich dem medialen Vorbild und löst damit die Familienkrise aus.

Jane ist die Erste der Familie Burnham, die sich dem Gefangensein in einer medialen Scheinwelt verweigert und damit auch die patriarchale Vater- und Mutterrolle aufbricht. Lester, der das Bild des medialen Vaters nicht ausfüllen kann, sucht so nach einer anderen medial konstruierten Identifikationsfigur. Im Laufe des Films verwandelt er sich vom erschlafften Mitvierziger zum sportlich-attraktiven Bonvivant, der sein Leben jenseits familiärer Verpflichtungen genießen kann. Sein Bruch mit dem medial vermittelten Bild des Vaters wird in einer weiteren Dinnerszene komplementiert. Ebenso kunstvoll arrangiert, stört bereits Lesters Bierflasche, die in einer Großaufnahme gezeigt wird, auf dem Tisch die Inszenierung der hegemonialen Familie. Gesteigert wird der Bruch mit dem Familienbild, als Lester seiner Familie mitteilt, dass er seinen gut bezahlten Job gekündigt hat und sich auch aus dem zwanghaften Familienleben zurückziehen wird: „You two do whatever you want to do whenever you want to do it and I don't complain.“<sup>486</sup> Doch Carolyn ist mit diesem Arrangement nicht einverstanden und versucht hysterisch, Lester wieder zurück in seine Rolle zu drängen. Dies forciert den absoluten Bruch mit dem Familienidyll. Lester wirft die mit Spargel beladene Porzellanplatte an die Wand. Ebenso wie die Platte ist die – wenn auch nur inszenierte – glückliche Familie zerbrochen. Dass es kein Zurück mehr gibt in die Idylle der 1950er Jahre, beschließt Lester, als er bemerkt: „From now on, we're going to alternate our dinner music. Because frankly, and I don't think I'm alone here, I'm really tired of this Lawrence Welk shit.“<sup>487</sup> Lester verändert hier

---

<sup>484</sup> AB - 0: 07: 38

<sup>485</sup> AB - 0: 08: 10

<sup>486</sup> AB - 1: 04: 52

<sup>487</sup> Die Lawrence Welk Show war eines der erfolgreichsten TV-Formate. Ab 1955 lief die Show in der sich musikalische und tänzerische Einlagen abwechselten 27 Jahre

mit der Abwahl der Musik eines populären Showstars der 1950er und 1960er Jahre die musikalische Untermalung des Familienglücks und katapultiert damit seine Lieben in die harte Realität des familialen Zusammenlebens am Ende des 20. Jahrhunderts.

Der Zerfall der Burnhams und damit das patriarchale Familienglück im Film schreitet durch die melodramatischen Narrative voran, die die schlimmsten Vergehen gegen die hegemoniale Familie miteinander verknüpft: Ehebruch der Mutter, pädophile Tendenzen des Vaters, Mordabsichten der Tochter. Höhepunkt ist der Mord an Lester Burnham, den sowohl seine Tochter als auch seine Frau schon geplant, aber nicht ausgeführt haben.

Nicht nur die Burnhams leiden an der Dysfunktionalität der patriarchalen Familie, auch ihre Nachbarn, Familie Fitts, scheitern am Versprechen der *frozen fifties* und personifizieren einen weiteren Bruch mit der hegemonialen Familie. Der Bruch mit der heteronormativen Voraussetzung der Familie steckt in der gespaltenen Persönlichkeit des Familienoberhaupts Colonel Fitts. Nach außen vertritt er eine hegemonial-männliche Position als autoritärer Vater und homophober Nationalist. Im Regelkodex des modernen Patriarchats gefangen, fordert er diesen auch von seiner Umwelt: „You can’t just do whatever you like. There are rules in live.“<sup>488</sup> Dass die strenge Haltung gegenüber seiner Umwelt und sich selbst, gleich einem Panzer, seine verdrängte und verheimlichte Homosexualität verbergen soll, wird erst am Ende des Films enthüllt.

An der Figur des Colonels wird die Ambivalenz der hegemonialen Männlichkeit in den Dekaden des 20. Jahrhunderts vollends sichtbar. Gleichzeitig wird offensichtlich, dass diese ohne Adaption an den gesellschaftlichen Wandel aufgegeben werden muss. Systemtheoretisch betrachtet kann durch das Beharren auf der Erwartungshaltung des Colonels an seine Umwelt im Falle der Erwartungsenttäuschung keine sozio-kulturelle Evolution stattfinden. Er – respektive sein Bewusstseinssystem – kann weder Selbst- noch Fremdreferenz an Operationen der anderen Systeme anschließen. Als auch Lester seinen Annährungsversuch

---

lang. Vgl. Lemieux 2015: „The Lawrence Welk Show“. Online: . Zugriff: 30.07.2015.

<sup>488</sup> AB - 1: 10: 02



abweist, führt dies zum Verlust der Systemrationalität, der Colonel ermordet ihn kaltblütig.

Der Sohn der Familie, Ricky Fitts, hält zwar die Inszenierung der Idylle nach außen aufrecht, verdient sein Geld jedoch mit Drogengeschäften und wartet nur auf eine Gelegenheit, der hegemonialen Familie zu entfliehen. So ähneln sich Vater und Sohn in ihrer Motivation. Beide versuchen mit allen Mitteln, aus ihren patriarchal bestimmten Rollen zu fliehen. Rickys Charakter verstärkt die intertextuelle Komponente des Bruchs mit der medialen Inszenierung. Mit seiner professionellen Kameraausstattung filmt er heimlich Szenen des Familienalltags und blickt so hinter die Kulissen des medial inszenierten Familienglücks des patriarchalen Kinos.

### **Der Tod der patriarchalen Familie in ABOUT SCHMIDT (2002)**

Auch ABOUT SCHMIDT stellt die dysfunktionale amerikanische Familie in den Mittelpunkt. Ähnlich wie in AB werden zwei Familien gegenübergestellt, die aber im Gegensatz zu AB zwei gänzlich oppositionelle Modelle leben. Die Schmidts stehen für die medial inszenierte Familie der *frozen fifties*, die Hertzels dagegen stellen eine liberale, nicht patriarchale Familie dar. In Kontakt kommen diese konträren Modelle durch die Beziehung der Tochter Jeannie Schmidt und Randall Hertzel, die im Laufe des Films heiraten.

Der Film beginnt mit der Pensionierung von Warren Schmidt, der sein Leben gemäß den patriarchalen Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit geführt hat. Er ist verheiratet, Vater einer Tochter und hat es mit seinem *White-collar*-Job zu bescheidenem Wohlstand gebracht. Doch zufrieden ist er nicht. Seine Frau ist ihm überdrüssig und sein zukünftiger Schwiegersohn enttäuscht ihn. Die Eingangssequenz erinnert an AB: Die Kamera schwebt über Warrens Heimatstadt und beendet ihren Flug am Hochhaus der Woodmen AG, Warrens Arbeitgeber. Im Gegensatz zu AB weisen hier die graublau Atmosphäre, der Betonklotz, der seine Arbeitsstätte war, und die winterliche Stimmung auf das Ende eines Lebensabschnitts hin. Warren wird pensioniert, es ist sein letzter Arbeitstag. Mit versteinerner Miene lauscht er den Abschiedsreden und fühlt nicht die Freude, wie sie sein alter Kollege in Worte zu fassen versucht: „At the end of his career the

man, can look back and say - I did it. I did my job. Then he can retire in glory, - and enjoy riches far beyond the monetary kind.“<sup>489</sup> Denn obwohl Warren alle Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit und die Versprechen der patriarchalen Familie erfüllt hat, ist er mit einer inneren Leere konfrontiert.

Diese schwierige Ausgangssituation steigert sich noch, als seine Frau plötzlich an einem Schlaganfall stirbt und er erfährt, dass sie in jungen Jahren eine Affäre hatte. Nach der Beerdigung klagt ihn seine Tochter zudem an, die aufopfernde Mutter jahrelang vernachlässigt zu haben.



Abb. 24



Abb. 25

Er fühlt sich verraten von den Frauen in seinem Leben, so erinnert seine Pose in der Badewanne an das Bildnis des sterbenden Marat (Abb. 24 + 25).<sup>490</sup> Diese Referenz zu dem von einer Frau heimtückisch ermordeten Gelehrten verdeutlicht Schmidts Enttäuschung über Frau und Tochter, die ihn durch ihre Taten ebenfalls innerlich verletzt haben. Anhand dieser Szene wird die Diskrepanz zwischen Warrens Selbst- und Fremdreferenz seines Bewusstseinssystems in der Sinnform Person Vater deutlich. Weil er in den reziproken Bedingungen der patriarchalen Familie gefangen ist, kann er die tatsächlich stattfindenden Ereignisse nicht objektiv bewerten. So wird im Gespräch mit seiner Tochter klar, dass er seine Frau zeitlebens übervorteilt hat. Obwohl sie die Rolle der Hausfrau perfekt ausgefüllt hatte und Warrens Entscheidungen gleichsam unterworfen war, respektiert Warren dies nicht und richtet ihr ein schäbiges Begräbnis aus, was ihm

<sup>489</sup> AS - 0:05:33

<sup>490</sup> „Der Tod des Marat“, ein Gemälde des französischen Malers Jacques-Louis David, zeigt den ermordeten Gelehrten Jean Paul Marat. Die Attentäterin, Charlotte Corday, wollte durch den Mord die radikalen Forderungen nach einer französischen Republik, die auch Marat unterstützte und propagierte, unterbinden. Vgl. Ueberham 2010: 163 ff.

von seiner Tochter vorgeworfen wird. „I could tell you got the cheapest casket. [...] Couldn't you have splurged on her just once?“<sup>491</sup> Auch kann er Jeannies glückliche Beziehung mit Randall nicht in das hegemoniale Schema einordnen und missbilligt sie. Die Diskrepanz der Selbst- und Fremdreferenz wird in der filmischen Darstellung seiner Brieffreundschaft mit seinem afrikanischen Patenkind visualisiert. Während seine Off-Stimme den Inhalt der Briefe wiedergibt, zeigen die Szenen ein komplett anderes Bild. So beschreibt er sein neues Leben ohne Helen als Herausforderung, die er gerne annimmt und gut meistert. Zu den Worten, „Yeah, this house is under new management, but you'd never know the difference“, schleppt sich der unrasierte Warren im Schlafanzug durch das verwahrloste Esszimmer in die chaotische Küche.<sup>492</sup>

Ebenso wie Warren mit Blindheit gegenüber seiner gegenwärtigen Situation geschlagen ist, kann er auch nicht die Diskrepanz zwischen den hohlen Versprechungen der patriarchalen Familie mit ihrer erzwungenen Idylle und der Dysfunktionalität seiner Familie erkennen. So erscheint hier die Filmfigur des *breadwinners* zweifach enttäuschend: Weder hat Warren es mit Erfüllung der Erwartungen zu einem glücklichen Familienleben gebracht, noch schaut er mit Zufriedenheit auf sein Arbeitsleben zurück.

Ganz anders strukturiert ist die Familie, in die Warrens Tochter hineinheiratet. Das Regime führt Randalls Mutter, die als Matriarchin den Clan aus Ex-Mann mit neuer Freundin und ihren Söhnen zusammenhält. Wieder ist es eine Dinner-Szene, die in die Familienregeln der Hertzels einführt. Roberta erhält als Oberhaupt des Clans das größte Stück Fleisch, führt die Konversation und blickt mit Wohlwollen auf ihren Sohn Randall, einen sensiblen jungen Mann, der Frauen respektiert und seine Gefühle auch körperlich zum Ausdruck bringt, der aber gemäß den patriarchalen Regeln als Versager gilt. Freudig umarmt er Warren, der mit derartiger Körpersprache nicht vertraut ist und diese steif über sich ergehen lässt. Warren ist von dieser in seinen Augen dysfunktionalen, weil nicht-patriarchalen Familie verstört. Dies lässt sich an seiner eingefrorenen Mimik ablesen. Die gegen die patriarchalen Erwartungen strukturierte Familie Hertzel wird im Gegensatz zu Warrens eigener Familie als sympathisch und glücklich dargestellt. Dass sie trotz

---

<sup>491</sup> AS - 0: 38: 30

<sup>492</sup> AS - 0: 44: 05

ihrer Widrigkeiten die eigentliche Funktion der Familie erfüllt, die in der Identitätsfindung der Mitglieder besteht, bleibt ihm verborgen, er kann sich nicht in dieses Familiensystem inkludieren. Dies führt zur Entfremdung zu seiner Tochter, die sich im Laufe des Films aus dem dysfunktionalen Familiensystem ihrer leiblichen Familie exkludiert. Ohne Jeannie hört Warrens Familiensystem auf zu existieren, der Tod des Familiensystems Schmidt kann mit dem Tod der patriarchalen Familie im Film gleichgesetzt werden. Die Schlusszene bringt dies deutlich zum Ausdruck. Warren sitzt vereinsamt an seinem Schreibtisch und verfasst einen weiteren Brief an sein afrikanisches Patenkind. Anders als die vorherigen Briefe lässt sich nun eine Einheit von Selbst- und Fremdreferenz von Warrens Bewusstseinssystem feststellen. Er gesteht sich sein Versagen ein und sieht im Tod seines Familiensystems auch seinen eigenen. „Relatively soon, I will die.... Once I am dead, and everyone who knew me dies too, a little - be as though I never even existed. What difference is my life made to anyone ? None that I can think of.“<sup>493</sup> Warrens Erkenntnis kommt zu spät. Obwohl er die negativen Konsequenzen, die aus der Erfüllung der patriarchalen Erwartungen in der Familie entstehen, erfahren hat, kann eine Neuprogrammierung seines Familiensystems nicht mehr stattfinden.

**FAZIT: „We used to be happy“<sup>494</sup>**

Die Repräsentation der Familie im Film der 1950er Jahre, die eine strikt patriarchal strukturierte Geschlechterdifferenzierung gleichermaßen als Versprechen des glücklichen Idylls einführt, wird zum Ende des 20. Jahrhunderts als Farce enttarnt. Sowohl AB als auch AS führen die Zwänge der 1950er-Jahre-Familie durch zahlreiche Referenzen ausführlich vor. Ein Zurück zu diesem Familienideal erscheint daher unmöglich. Glücklicher dagegen werden in den Filmen die Familien repräsentiert, die sich nicht als patriarchal definieren. So erscheint einzig die Beziehung eines homosexuellen Paares in der Nachbarschaft der Burnhams als intakt und auch Robertas Patchwork Familie strahlt eine zwar chaotische, aber doch innige Wärme aus. Die Gegenentwürfe zur patriarchalen Familie werden in

---

<sup>493</sup> AS - 2:05:18

<sup>494</sup> Lester über sein Leben im Eingangsmonolog, AB - 0:03:14

diesen Filmen zwar angedeutet, nicht aber vollständig ausgeleuchtet, eben weil die Filme primär das Versagen und nicht eine Neuformierung fokussieren.

In diesen Filmen wird eine Kritik an der patriarchalen Familie geübt, die zuvor im Hollywoodfilm nicht geäußert wurde. Die hegemonial strukturierte Familie kann den Bedeutungsverlust, der dem Familiensystem in der funktional-differenzierten Gesellschaft widerfährt, nicht auffangen. Vor allem das Verharren im medial produzierten Familienidyll wird ihr zum Verhängnis. Eine Neuformierung kann so nicht stattfinden. Hier zeigt sich, dass sich im patriarchalen Kino die krisenhafte Spiegelung der Realität einzig auf die Lösung der Krise der Männlichkeit beschränkt hat. Das Scheitern der Filmfamilien ist hier meist im Versagen des Vaters als Repräsentant hegemonialer Männlichkeit verankert. Mit dem Scheitern der Filmfigur des *breadwinners* scheitert auch der patriarchale Familienentwurf und die Familie im Film steht am Ende des 20. Jahrhunderts nicht mehr für eine Weiterentwicklung innerhalb der Regeln des patriarchalen Kinos zur Verfügung.

#### 4.2.2 *Die entkoppelte Familie im Film des 21. Jahrhunderts*

Die Neuformierung der Familie im Film lässt sich im 21. Jahrhundert beobachten. Die geschlechtliche Veruneindeutigung schließt hier neben der interaktionistischen auch die biologische Komponente von Geschlecht ein und kann als Genre-Missbrauch gewertet werden. Die Funktion des Genres Familienfilm im patriarchalen Kino ist so nicht mehr ausgeführt.

Die beiden Filme *TRANSAMERICA* (T) und *THE KIDES ARE ALL RIGHT* (TKAAR) thematisieren Konflikte, die durch den Bruch mit dem patriarchalen Familienmodell hervorgerufen werden. Der Bruch kann systemtheoretisch in der Entkopplung der synthetischen Einheiten gesehen werden, die durch die gewandelte Familiensemantik der Moderne entstanden sind: Sexualität und Fortpflanzung, Liebe und Ehe, biologische und soziale Elternschaft.<sup>495</sup> Kaufmann weist in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hin, dass

[d]ie skizzierten Entkoppelungsprozesse sich primär auf den institutionellen Aspekt der Familie [beziehen]. [...] Die Verbindlichkeiten dieser Verknüpfungen resultiert dabei aus dem Zusammenwirken herrschender moralischer Überzeugungen, darauf bezogener Rechtsvorschriften und nicht zuletzt aus

---

<sup>495</sup> vgl. Kaufmann 1995:96 ff.

rechtlichen und ökonomischen Sekundärfolgen, welche sich aus der Wirksamkeit dieser Verknüpfungen für andere Lebensumstände ergeben.<sup>496</sup>

Der aus dem Bruch mit dem patriarchalen Familienmodell abgeleitete Genre-Missbrauch des Familienfilms wird im Folgenden anhand der Ausgangssituation der Filme, des inhärenten Konflikts mit dem patriarchalen Familienmodell und anhand der Entkoppelungen von Sex und Fortpflanzung sowie biologischer und sozialer Elternschaft erläutert. Die Protagonisten, die transgendere Bree (T) und das lesbische Paar Nic und Jules (TKAAR) werden ob ihrer geschlechtlichen Veruneindeutigung als Spielformen von Geschlecht gewertet und verursachen den Genre-Missbrauch.

In T muss sich die transsexuelle Bree ihrer biologisch-geschlechtlichen Vergangenheit als Mann stellen und ihr Sohn muss sich mit der Tatsache auseinandersetzen, dass er Vater und Mutter in einer Person vorfindet. TKAAR zeigt die Konfrontation einer Familie mit dem Mann, der als Samenspender der biologische Vater der Kinder ist. In beiden Filmen sind die Protagonisten gezwungen, sich trotz des Bruchs mit dem patriarchalen Modell als Familie zu definieren. Dass dies gelingt und in welcher Form sich diese nicht-patriarchale Familie formiert, zeigt die Analyse der Familiensysteme.

### **Ausgangssituation - Konflikt mit dem patriarchalen Familienmodell**

Bree steht in T kurz vor ihrer finalen Operation für die Geschlechtsumwandlung zur Frau, als sie erfährt, dass sie Vater eines 17-jährigen Jungen ist. Mit dieser Nachricht ist sie ungewollt und augenblicklich in eine gesellschaftliche Rolle befördert, die sie aufgrund der Erfahrungen mit ihrer eigenen Familie ablehnt. Ihr Sohn ist zudem der lebende Beweis ihrer biologischen Männlichkeit, die sie gerade ablegen möchte. Erst als ihre Therapeutin ihr die Einwilligung zur lange geplanten Operation verweigert, stellt sie sich der Tatsache und trifft ihren Sohn.

Neben Brees persönlichem Konflikt mit ihrer Elternrolle erscheint auch die gesellschaftliche Einordnung der familialen Konstellation schwierig. Legal ist sie sein Vater und auch ihr Ausweis identifiziert sie immer noch als Mann, ihr Erscheinungsbild und ihre Mimik und Gestik sind dagegen feminin codiert. Die

---

<sup>496</sup> Kaufmann 1995: 84

Frage nach der verwandtschaftlichen Beziehung zu dem Jungen kann sie nicht beantworten: „Allegedly I am his...“<sup>497</sup> Bree ist zwar Vater des Jungen, wehrt sich aber gegen die Einordnung in eine patriarchale Familienstruktur, die mit dem Begriff Vater verbunden ist. Daher wählt sie den neutralen Ausweg und gibt zu: „Allegedly he is my son.“<sup>498</sup> Mit dieser Information teilt sie mit, dass sie und Toby ein Familiensystem bilden, dessen Gestaltung aber noch offen ist.

Das Ziel der Narrative ist die Neuformierung der Familie außerhalb des patriarchalen Rahmens. Bree muss sich mit den Erwartungen an die Figur des patriarchalen Vaters auseinandersetzen. Ihr Sohn ist der lebendige Beweis ihrer biologisch-männlichen Existenz und die gewünschte Wandlung zur weiblich codierten Sinnform Person ist damit gefährdet. Die überraschenden familiären Bindungen behindern die Geschlechtsumwandlung, die der letzte Schritt der körperlichen Veruneindeutigung ist. Auch die äußeren Umstände – die Reise mit einem pubertierenden Jungen – gefährden den Operationstermin. Dass es aber nicht ihr ‚falscher‘ Körper ist, der ihr ein glückliches Leben verwehrt, sondern die ungelösten familiären Konflikte mit ihrem Sohn und den eigenen Eltern, wird im Verlauf der Narration deutlich.

Ebenso konträr zum patriarchalen Modell stehen Nic und Jules Familie in TKAAR. Die beiden Frauen leben zusammen mit ihren Kindern ein typisch amerikanisches Familiendasein. Nic arbeitet sehr erfolgreich als Ärztin in einer Klinik und fungiert in der Rolle des *breadwinners* als Oberhaupt der Familie. Jules dagegen hat zugunsten der Kinder auf ihre Karriere verzichtet, versucht, dem nun drohenden *empty nest* entgegenzuwirken. Sie plant ihren Wiedereinstieg ins Berufsleben. Dass sie in einer lesbischen Beziehung leben und die Empfängnis der Kinder durch eine Samenspende erfolgte, unterscheidet sie vom patriarchalen Familienmodell. Nic kontrolliert in ihrer Rolle als Patriarch die Familie, Jules fühlt sich emotional vernachlässigt und die Kinder rebellieren gegen die strenge Erziehung.

Aber erst als ein Störfaktor in das traute Familienleben tritt, werden auch hier die klassischen Probleme der patriarchalen Familie sichtbar. Dieser Störfaktor ist der

---

<sup>497</sup> T - 0:10:23

<sup>498</sup> T - 0:10:26

Samenspender und somit der biologische Vater der Kinder. Als sich Jules in eine sexuell motivierte Affäre mit ihm stürzt und gleichsam die künstlich erfolgte Konzeption nachholt, öffnet sich in den Narrativen die Möglichkeit zu einer Rückkehr in die biologisch fundierte patriarchale Familie. Entgegen den Prämissen des patriarchalen Kinos wehrt sich die ganze Familie gegen diese Option und stellt damit die Neugestaltung der Familie außerhalb des patriarchalen Rahmens sicher.

### **Entkoppelung Sexualität und Fortpflanzung**

Die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung ist in beiden Filmen eine starke Antriebskraft der Narrative und stellt die Frage nach der biologischen Bedingtheit der Familie und die damit verbundenen Schwierigkeiten in den Fokus. T personifiziert die Entkoppelung von sexuellem Geschlecht und Fortpflanzung in der Protagonistin Bree und lotet die Konflikte mit dem gesellschaftlich akzeptierten patriarchalen Familienmodell aus.

Bree muss für die Bewilligung der Geschlechtsumwandlung die äußerlich sichtbare männliche Existenz, so auch ihre männlichen Geschlechtsorgane und damit ihre Zeugungsfähigkeit, um den Erwartungen an eine weiblich codierte Sinnform zu erfüllen. Nach und nach entledigt sie sich der Zeugnisse ihrer Männlichkeit, was in der Eingangssequenz als tägliches Morgenritual veranschaulicht wird. In einer Art Zeremonie legt sie ihre Rüstung an, um den täglichen Kampf mit den Erwartungen an ihre weiblich codierte Sinnform Person zu bestehen. Bree versucht, möglichst viel nackte Haut ihres noch immer biologisch-männlichen Körpers zu verdecken. Stets trägt sie lange Röcke, Strumpfhosen, hochgeschlossene Oberteile und Halstücher (Abb. 26-29).



Abb. 26 - 29



Bree fühlt sich weiblich, ihre Selbstreferenz passt aber nicht zu ihrer beobachteten Fremdreferenz, die auch ihren Körper einschließt. Ihr männlicher Körper verhindert eine kongruente Beobachtung von Selbst- und Fremdreferenz, und damit auch die Beobachtung der Vollperson. Alle sichtbaren Merkmale, ihr äußerliches Erscheinungsbild (rosa Kostüm, makelloses, unaufdringliches Make-up), ihr Verhalten (zurückhaltend, höflich) und ihre durch ein aufwendiges Stimmtraining erworbene Stimmlage mit einer südstaaten-adelig angehauchten Ausdrucksweise<sup>499</sup> werden vom behandelnden Psychiater, der hier für die patriarchale Gesellschaftsordnung steht, als authentisch bestätigt. Bree steht kurz vor der authentischen Umwandlung zur Frau, wie sie selbst bestätigt: „After my operation, not even a gynecologist will be able to detect anything out of the ordinary about my body. I will be a woman.“<sup>500</sup>

Indem Bree ihre männliche Zeugungsfähigkeit gegen die körperliche Identität einer nicht gebärfähigen Frau eintauscht, höhlt sie die biologische Geschlechterdifferenz gleichsam aus. So ist die Nachricht ihrer biologischen Vaterschaft die Zäsur der endgültigen Veruneindeutigung der Geschlechterdifferenz. Der Beweis ihrer Zeugungsfähigkeit qualifiziert sie als hegemonialen Mann, erfüllt die Erwartungen an die Sinnform der hegemonialen Männlichkeit und führt zu einer beobachtbaren männlich codierten Fremdreferenz. Die Paradoxie der Selbst- und Fremdreferenz kann nicht mehr aufgelöst werden, was zum Verlust der Systemrationalität ihres Bewusstseinsystems führt: Sie bricht mehrfach weinend zusammen. Obwohl in ihrem Sohn Toby der Beweis ihrer früheren männlichen Identität weiterbesteht, beobachtet ihr Bewusstseinsystem sich dennoch als weiblich codiert und durchbricht damit die patriarchalen Vorgaben der Familie.

Bree vollzieht die Geschlechtsumwandlung und stellt sich der Aufgabe der Neugestaltung der Familie trotz Entkoppelung der patriarchalen Familiensynthesen. Auch Toby hat die elterliche Doppelnatur von Bree akzeptiert, was die letzte Szene im Film verdeutlicht: Mutter/Vater und Sohn sitzen einträchtig bei einem Bier zusammen und konfigurieren ein Familienmodell außerhalb der patriarchalen Ordnung.

---

<sup>499</sup> Bree verwendet bspw. den Ausdruck „Darn!“ anstelle von „Damn“. T - 0: 04: 22.

<sup>500</sup> T - 0: 03: 41

TKAAR thematisiert die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung als Voraussetzung einer Familie auf zwei anderen Ebenen. Nic und Jules nicht biologisch fundierte Familie bleibt bestehen und es entsteht keine Familie aus der Affäre von Jules und Paul, obwohl diese Verbindung eine patriarchale Familie wäre. TKAAR führt so vor, dass

[d]ie für die Menschheitsgeschichte bisher gültige ‚biologisch-soziale Doppelnatur‘ der Familie [...] mit Hilfe der Reproduktionstechnologien abgeschwächt oder ganz aufgehoben werden [kann]. Das Prinzip der Filiation – der verwandtschaftlichen Bindung zwischen zwei Generationen – kann [...] dadurch abgeschwächt werden, dass nur noch ein (sozialer) Elternteil mit dem Kind biologisch verbunden ist.<sup>501</sup>

Nic und Jules haben die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung als Bedingung einer Familie aktiv betrieben und stellen auch deutlich heraus, dass die soziale Elternschaft über der biologischen steht. Beide Frauen fühlen sich gleichermaßen für ihre Kinder verantwortlich und es gibt keine Benachteiligung des jeweiligen Stiefkindes. Diese Familienzusammengehörigkeit ohne biologisches Fundament drückt Nic in einem Streit mit dem Samenspender Paul aus: „What have you done to my kids?“<sup>502</sup> Sie misst seiner Rolle bei der Zeugung der Kinder keine Bedeutung bei, vielmehr stellt sie klar, dass er nicht zur Familie gehört: „This is not your family. This is my family! [...] If you want a family so much, go out and make one of your own!“<sup>503</sup>

Der Verlauf der Narration hält mehrere Möglichkeiten bereit, diese Entkoppelung rückgängig zu machen. Diese bestehen in Lasers Wunsch, seinen biologischen Vater kennenzulernen und in Pauls Affäre mit Jules. Lasers Bestreben, seinen leiblichen Vater kennenzulernen, unterstreicht, dass die Manifestation der patriarchalen Synthese von Sexualität und Fortpflanzung die Basis für die meisten Familien ist. Statistisch betrachtet, ist die Zahl der Kinder, die in einer gleichgeschlechtlichen Familie in den USA aufwachsen, minimal. Der Zensus von 2012 zählte 110.000 Kinder, das entspricht weniger als 1 %.<sup>504</sup> Zudem wurde die genetische Verbindung als Basis einer gesunden psychischen Entwicklung des

---

<sup>501</sup> Peuckert 2012: 401

<sup>502</sup> TKAAR - 1: 27: 15

<sup>503</sup> TKAAR - 1: 29: 57

<sup>504</sup> vgl. Vespa 2013: 24

Kindes propagiert.<sup>505</sup> So erscheint die immer inniger werdende Beziehung von Laser und Joni zu ihrem biologischen Vater als Negation der von ihren Müttern angestrebten Entkoppelung der patriarchalen Synthese.

Auch Paul wird durch die Kenntnis seiner biologischen Vaterschaft motiviert, die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung rückgängig zu machen: Er formt seine Sinnform Person gemäß den patriarchalen Erwartungen. Auf emotionaler Ebene schenkt er seinen Kindern immer mehr Zuwendung, auf physischer Ebene beginnt er eine Affäre mit Jules. Diese sexuelle Begegnung geschieht ohne Absicht, ein Kind zu zeugen, gleicht aber einem zeitversetzten Akt der Zeugung ihres gemeinsamen Sohns. Die sexuelle Begegnung mit der Mutter seines Sohnes erweckt in Paul eine romantische Sehnsucht, die sich an den klassisch patriarchalen Prämissen der Einheit von Sexualität und Fortpflanzung orientiert. Die Tatsache, dass Jules und er die biologischen Eltern eines Sohnes sind, lässt ihn Gefühle für Jules entwickeln, die über sexuelle Begierde hinausgehen. Nachdem ihre Affäre aufgefliegen ist, fordert er Jules entsprechend den Erwartungen der patriarchalen Familie auf, sich von Nic zu trennen und mit ihm zu leben.<sup>506</sup> Er versucht, die Entkoppelungen von Sexualität und Fortpflanzung wieder rückgängig zu machen. Die somatische Verbindung der beiden, die durch die Zeugung des gemeinsamen Sohns besteht, kann auch in der funktional-differenzierten Gesellschaft nicht folgenlos bleiben. Der leibliche Beweis seiner Zeugungsfähigkeit ist für ihn beobachtbar, sein Bewusstseinssystem muss nun mit einer ganz neuen und unerwarteten Fremdreferenz operieren und die Selbstreferenz anpassen. Die Figur entwickelt sich folglich vom sorgenfreien Playboy zum nachdenklichen und bisweilen einsamen Mann. Paul gibt die Affäre(n) auf und begründet dies mit seinem Wunsch, eine eigene Familie zu gründen:

I mean our thing is really fun and easy, but... I don't want to be 50 and still hanging out. You know, if I really want a family then I have to stop getting in these situations that don't go anywhere.<sup>507</sup>

Auch äußerlich verändert er sich: Er trägt Brille, rasiert sich und kleidet sich gesittet. Seine Figur entwickelt sich durch die patriarchalen Erwartungen an die

---

<sup>505</sup> Schifellite 1987: 45 ff.

<sup>506</sup> TKAAR - 1: 24: 30

<sup>507</sup> TKAAR - 1: 08: 30

Einheit von Sexualität und Fortpflanzung hin zur Repräsentation des hegemonialen Familienvaters. Er gewinnt durch die Sinnform Vater auch gleichzeitig an Attraktivität für Tanya, eine seiner Affären: „You know, it’s really cute seeing you in dad mode.“<sup>508</sup> Obwohl Tanya mit diesem Satz andeutet, dass sie durchaus dazu bereit wäre, seinen Wunsch nach einer Familie zu erfüllen, lehnt Paul ab. Hier wird eine weitere Erwartung an die patriarchalen Synthesen der Familie angedeutet, aber nicht weiter ausgeführt: Ob Paul als Verkörperung der patriarchalen Familie eine engere Verbindung mit der Afro-Amerikanerin Tanya ablehnt, weil dies nicht dem modernen Familienideal in der Kategorie *Whiteness* entspricht, sei hier dahingestellt.

Die moderne Reproduktionstechnik, die auch Nic und Jules zum ersehnten Familienglück verhilft, löst die ursprüngliche Verbindung von Sexualität und Reproduktion. Laqueur betont in diesem Zusammenhang die zwei untrennbar miteinander verbundenen Bedeutungen des Orgasmus in der patriarchalen Gesellschaftsordnung:

On the one hand, orgasm was associated with unrestrained passion, warmth, melting, rendering, rubbing, exploding, as qualities of the individual body. On the other hand, orgasm also bore witness to the power of mortal flesh to reproduce its kind and thus assure the continuity of the body social. It and sexual pleasure generally were therefore cultural facts as well: the biology of conception was at the same time a model of filiation [...].<sup>509</sup>

Ganz im Gegensatz dazu stellt die Affäre mit Paul für Jules lediglich ein Intimsystem dar, also „die Befriedung persönlicher und geselliger Interaktionsbedürfnisse.“<sup>510</sup> Ihre Ehe mit Nic kriselt, sie fühlt sich ungeliebt, nicht respektiert und übergangen. Ihr Bewusstseinssystem beobachtet die Selbstreferenz im Sinne des Lustgewinns und bricht damit auch mit der in stratifikatorischen Gesellschaften geltenden Differenzierung von Sexualität als Lustgewinn für den Mann und Reproduktion für die Frau.<sup>511</sup> Mit der Zurückweisung Pauls als Partner bestätigt Jules nicht nur die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung, sondern auch die systemtheoretische Auffassung von Sexualität und Geschlecht, die als Voraussetzung für diese gelten kann. Lewandowski stellt heraus, dass der

---

<sup>508</sup> TKAAR - 1: 08: 11

<sup>509</sup> Laqueur 1991: 48 f.

<sup>510</sup> Runkel 2005: 129

<sup>511</sup> ebd.: 132

Geschlechtsakt und das biologische Geschlecht keine geschlechtliche Identität stiften:

Man wird nicht dadurch zum Mann, dass man sexuell mit Frauen verkehrt und nicht dadurch zur Frau, dass man sexuell mit Männern verkehrt. Und umgekehrt verliert eine Frau nicht ihre Weiblichkeit, wenn sie sexuell mit Frauen verkehrt, ebenso wenig wie Männer ihre Männlichkeit verlieren, wenn sie sexuell mit Männern verkehren. [...] Sexualität und Geschlecht sind schlicht und einfach zwei verschiedene Diskurse, zwei verschiedene Realitätsebenen, die sich, gerade in modernen Gesellschaften, nicht in das Prokrustesbett *eines* Systems zwingen lassen.<sup>512</sup>

Im Sinne der Entkoppelung von Sexualität und Reproduktion können sich Nic und Jules nach der Affäre wieder versöhnen, da sie keine Alternative für ihr Familiensystem darstellt. Eng verbunden mit der Entkoppelung von Fortpflanzung und Sexualität ist eine weitere Auflösung patriarchaler Familienregeln: die Entkopplung sozialer und biologischer Elternschaft.

### **Entkoppelung sozialer und biologischer Elternschaft**

Durch die Entkoppelung von Sexualität und Fortpflanzung verändert sich die Zeugung von Kindern von einem mehr oder weniger zufälligen Ergebnis zur vollständig planbaren Handlung. „Elternschaft (ist) nicht mehr als schicksalhaft, sondern (wird) als zu verantwortende Entscheidung definiert und erlebt.“<sup>513</sup> Das Elternsein zerfällt gleichermaßen in zwei Bestandteile, eine biologische und eine soziale Komponente, die nicht mehr aufeinander aufbauen müssen, sondern auch einzeln Bedeutung tragen können.

Die Entkoppelung von sozialer und biologischer Elternschaft setzt keine biologisch-natürliche Verbindung zwischen Eltern und Kind voraus. Damit wird der patriarchalen Familie eine ihrer Grundfesten entzogen: der Mann als biologische Basis, die in seinen Kindern weiterlebt. Mit dieser Erwartung tritt Paul an seine Kinder heran und forscht nach genetisch bedingten Gemeinsamkeiten. Er hat zahlreiche Fragen an die beiden, möchte ihre Vorlieben und Abneigungen kennenlernen, studiert ihre Gesichter nach Ähnlichkeiten, findet jedoch keine. Auch lassen sich keine ähnlichen Persönlichkeitsmerkmale erkennen. Während er

---

<sup>512</sup> Lewandowski 2004: 134

<sup>513</sup> Kaufmann 1995: 83

keinen Schulabschluss hat und dem Lernen nichts abgewinnen kann, bereitet sich seine schlaue und fleißige Tochter auf das Medizinstudium vor. Laser ist ein sportlicher Teamplayer, Paul dagegen hält nichts von Mannschaftssport. Paul, der die patriarchale Familie verkörpert, erwartet diese Neugier auf die genetischen Beweise der biologischen Verwandtschaft auch bei seinen Kindern. Er fordert sie auf: „Listen, feel free and ask me anything you want, okay?“<sup>514</sup> Doch Joni und Laser weisen seine Aufforderung zurück. Weil das Zusammentreffen für die Kinder allenfalls der Befriedigung von Neugierde dient, bleibt die von Paul initiierte Familienkommunikation anschlusslos. Diese Exklusion aus dem Familiensystem bleibt trotz der weiteren Treffen und Pauls Bemühen um der Gunst der Kinder bestehen.

Vor allem Laser freut sich darauf, Zeit mit Paul zu verbringen. Er sehnt sich nach der medial vermittelten Vaterfigur des patriarchalen Kinos, die nach Feierabend ein paar Bälle wirft, sich als bester Kumpel versteht und dabei ebenso verlässlich ist. Doch wird seine Erwartung an die Vaterfigur enttäuscht. Weder als sportlicher Partner im Basketball noch als Ratgeber bei wichtigen Lebensfragen kann Paul die Erwartungen an seine Vaterrolle erfüllen. Als er zudem die rein finanzielle Motivation hinter der Spermaspende zugibt, scheinen Lasers Erwartungen an den Vater endgültig vernichtet. Pauls Samenspende kann dem System Wirtschaft zugerechnet werden. Die Kommunikation findet folglich wiederum Anschluss im System Wirtschaft, nicht im Familiensystem. Um mit dieser Erwartungsenttäuschung umzugehen, passt sich das System Familie an, indem es Paul ausschließt. Diese Exklusion findet sich im Film metaphorisch wieder. Als Paul ein letztes Mal die Familie aufsucht, wenden sich alle demonstrativ von ihm ab. Joni beschließt die Beziehung mit den Worten: „There’s nothing to talk about.“<sup>515</sup> Nic schlägt ihm die Tür vor der Nase zu und Laser wendet den Blick ab. Indem die Familie die Entkoppelung von biologischer und sozialer Elternschaft aktiv vollzieht, kann sie weiter als Familiensystem operieren.

Sowohl T als auch TKAAR bilden in der Entkopplung von biologischer und sozialer Elternschaft in der Exklusion des biologischen Vaters ein Phänomen der Familienforschung ab, das mit Mutterzentriertheit umschrieben wird und nicht mit

---

<sup>514</sup> TKAAR - 0: 14: 00

<sup>515</sup> TKAAR - 1: 28: 40

Mutterliebe verwechselt werden darf. Die Mutterzentriertheit beschreibt die wachsende Dominanz der Mutter innerhalb des Familiensystems in allen Bereichen. Sie übernimmt die vormals väterlich besetzten Rollenaufgaben mit, so auch die finanzielle Absicherung der Familie.<sup>516</sup>

#### 4.2.3 *Entwicklung zur Vollperson durch Familien-Inklusion*<sup>517</sup>

Die Protagonisten der Filme stehen vor der Aufgabe, mit der „Optionserweiterung“ der Familienform, die aus der „Überkomplexität der sozialen Zusammenhänge“ entstanden ist, umzugehen und diese gleichzeitig entgegen den Prämissen der patriarchalen Familie zu etablieren.<sup>518</sup> Das Verorten innerhalb eines Familiensystems stellt die einzige Möglichkeit in der funktional-differenzierten Gesellschaft dar, in dem sich das Bewusstseinssystem zur Vollperson entfalten kann. Mit der einzigen Erwartung sich sinnhaft als dem System Familie zuzuordnen, ist das Bewusstseinssystem von komplexen Erwartungen, wie sie in anderen Funktionssystemen bestehen, entlastet. Dieser Prozess lässt sich in vor allem in T verfolgen.

Erst durch ihre unbeabsichtigte Inklusion in das Familiensystem können Bree und Toby zur Vollperson werden, also ihre Selbst- und Fremdreferenz in Einklang beobachten. Unbeabsichtigt meint in diesem Zusammenhang, dass Brees Motivation, Toby zu helfen, vorerst einem rein opportunistischen Gedanken entspringt. Sie muss sich als Teil des Familiensystems beobachten, um die Bewilligung zur Geschlechtsumwandlung zu erhalten. Brees Depression, die als Verlust der Systemrationalität gewertet werden kann, wird, wie sich im Verlauf des Films herausstellt, nicht durch ihre ungewollte biologisch-geschlechtliche Identität verursacht. Die Problematik Selbst- und Fremdreferenz zu vereinen, stammen vielmehr aus ihrer Negation der Familienbindung. Sie verleugnet sowohl ihren Sohn („Stanley doesn't have a son.“<sup>519</sup>) als auch ihre Eltern und Schwester („My family is dead.“<sup>520</sup>), eben weil die Prämissen der patriarchalen Familie sie an ihre biologisch-männliche Identität binden und eine Entwicklung hin zur Vollperson

---

<sup>516</sup> vgl. Kaufmann 1995: 42

<sup>517</sup> Burkart 2005: 117

<sup>518</sup> vgl. Kaufmann 1995: 78 f.

<sup>519</sup> T - 0: 05: 40

<sup>520</sup> T - 0: 04: 00

dadurch verhindert wird. Erst als sie sich wieder in einem Familiensystem verorten kann, wird sie zur Vollperson.

Die Reise zu sich selbst wird unterstützt durch die Filmform des Roadmovies. Die Reise führt nach Westen, dem amerikanischen Ort, der als Symbol der Freiheit gilt. Hier kann sich das Familiensystem außerhalb des patriarchalen Rahmens entfalten. Dabei stellen die Stationen der Reise Brees Entwicklung von einer verunsicherten Figur hin zum Elternteil und damit zur Vollperson dar. Während sie in New York ihren Sohn noch verleugnet, antwortet sie im Mittleren Westen auf die Frage, in welcher Beziehung sie zum Delinquenten steht mit: „He’s my son.“<sup>521</sup> Am Ende des Films bezeichnet sie sich als Vater von Toby. So geht die Verbalisierung ihrer Beziehung zu Toby einher mit ihrer elterlichen Fürsorge. Ihr Bewusstseinssystem beobachtet sich nach und nach im Familiensystem.

Das System Familie, das aus den Personen Toby und Bree besteht, entwickelt sich auch im Hinblick auf Tobys Einbindung und Werdung zur Vollperson primär durch eine Sonderform der Kommunikation, der pädagogischen Kommunikation, die auch im Bildungssystem vorherrscht, hier aber innerhalb einer Organisation (Bildungseinrichtung) stattfindet und somit zeitlich begrenzt ist.<sup>522</sup> Bree korrigiert sowohl Tobys linguistische Fehler als auch seine historischen und sozialen. Sie weist ihn auf falsche Grammatik, seine Ausdrucksweise und seine schlechten Umgangsformen hin. Neben der enthemmten Kommunikation, die als grundlegende Operationsweise des Familiensystems gelten kann, erfüllt die pädagogische Kommunikation die Funktion der Sozialisation zur Vollperson durch ihre Sozialdimension der Erziehung und ist damit ein zentrales Element des Familiensystems.<sup>523</sup> Im Gegensatz dazu greift die pädagogische Kommunikation im Bildungssystem nicht auf den Entwicklungsstand des Kindes zurück, sondern auf etablierte Programme und kann deshalb keine Entwicklung zur Vollperson leisten.<sup>524</sup> So zeichnet sich an Toby ein doppeltes Versagen der patriarchal strukturierten Familie und Bildung ab. Die Inklusion in seine ursprüngliche Familie und das System Bildung wurden ihm verwehrt. So kann sich in der

---

<sup>521</sup> T - 1:08:31

<sup>522</sup> vgl. Gilgeman 1994: 72 f.

<sup>523</sup> ebd.: 73

<sup>524</sup> ebd.: 74



pädagogischen Kommunikation zwischen Bree und ihm ein neues Familiensystem bilden.

## FAZIT

Die Familie im Film in T und TKAAR kann anhand der systemtheoretischen Analyse als Funktionssystem ohne patriarchale Voraussetzungen von Familie, d. h. ohne biologisch und sozial bedingte heterosexuelle Basis entstehen und bestehen. Sie erhält gleichzeitig ihre modernen Funktionen der Reproduktion, der Bildung und Stärkung von Individualität zur Sicherung der Gesellschaft. Die Familie bleibt so als „institutioneller Komplex“ beobachtbar, traditionelle Rollenverhältnisse mit wechselseitigen Verpflichtungen bleiben erhalten.<sup>525</sup>

Kaufmann weist darauf hin, dass

[f]amiliales Zusammenleben heute [...] durch starke historische Prägungen mitbestimmt [ist], welche insbesondere in der Form kultureller Leitbilder, familienrechtlicher Regelungen und teilweise immer noch in der Form subkultureller Sitten wirksam werden.<sup>526</sup>

So sind auch die Spielformen von Geschlecht an die Struktur der modernen patriarchalen Familie gebunden, wehren sich aber gegen die inhärente geschlechterdifferenzierende Voraussetzung. Das System Familie gründet nicht auf dem hegemonial-männlichen Mann und dessen Zeugungskraft, sondern operiert durch das symbolisch generalisierte Kommunikationsmedium Liebe. Erst durch die Semantik der Liebe findet die enthemmte Kommunikation Anschluss und bildet so das Familiensystem.

Bestehen bleiben die Probleme, die sich auch in der patriarchalen Familie finden. Die Rollen der Familienmitglieder sind dabei nicht mit einer biologischen Geschlechterdifferenz kongruent, sondern gestalten sich anhand der Erwartungen, die die Funktionssysteme stellen. So muss Nic in ihrer Sinnform Person des *breadwinners* auch die Erwartungen hegemoniale Männlichkeit erfüllen und stellt aufgrund ihres finanziellen Beitrags das Oberhaupt der Familie dar. Auch Bree kann sich nicht gegen die Erwartungen an die Sinnform Vater wehren und erfüllt die erzieherische Funktion gegenüber Toby.

---

<sup>525</sup> vgl. Kaufmann 1995: 13

<sup>526</sup> ebd.: 14

Die Filme zeigen deutlich, dass für den Fortbestand der Gesellschaft die Einbindung in eine Familie zwingend notwendig ist. Ohne die Inklusion als Vollperson kann die Entwicklung der Identität scheitern und damit auch die Teilnahme an den Funktionssystemen.<sup>527</sup> Die Funktionen der patriarchalen Familie werden fortgeführt, die Form öffnet sich im Familienfilm des 21. Jahrhunderts und lässt eine Veruneindeutigung von Geschlecht durch die Spielformen von Geschlecht zu. Der Soziologe Jost Bauch betont die Sonderstellung der Familie, die

ein einzigartiges Funktionssystem [ist], weil es die Totalannahme und Komplexberücksichtigung einer Person innerhalb des Familienverbandes mit universeller Kommunikationsbereitschaft erlaubt.<sup>528</sup>

Die Funktion des Familie darstellenden Films als Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit und des patriarchalen Familienmodells ist durch die besprochenen Filme unterbrochen. Hervorzuheben ist, dass das klassische Familienmodell im patriarchalen Sinne oftmals negativ dargestellt wird, „weil die Widersprüche familialer Beziehungen und Lebensformen für die Protagonisten sich als nicht lösbar erweisen, sondern ausgehalten werden müssen.“<sup>529</sup> Postpatriarchale Familien im Film werden dagegen als intakt und glücklich repräsentiert.

In den Schlusszenen der Filme werden die Neugestaltung der Familie im Film des 21. Jahrhunderts statuiert und die Funktion der post-patriarchalen Familie verdeutlicht, die als „Generator von Individualität und Vollpersonalität“<sup>530</sup> verstanden werden kann. Die Versöhnung von Toby und Bree bei einem Bier schließt deren Suche nach einer emotionalen Heimat ab. Beide werden zur Vollperson, indem sie die neue und sehr individuelle Form ihrer Familie akzeptieren. Toby macht den ersten Schritt auf Bree zu, er hat ihren Doppelstatus als Mutter und Vater angenommen und Bree nimmt ihre Elternrolle an.

---

<sup>527</sup> Burkart 2005: 117

<sup>528</sup> Bauch 2012: „Die soziale Funktion der Familie.“ Vortrag bei der Bielefelder Ideenwerkstatt, Burschenschaft Normania-Nibelungen zu Bielefeld, 23.11.12. Online: [http://www.bielefelder-ideenwerkstatt.de/media/BIW2012/2012-11-23\\_Die\\_soziale\\_Funktion\\_der\\_Familie\\_Vortrag\\_Bauch\\_Bielefeld.pdf](http://www.bielefelder-ideenwerkstatt.de/media/BIW2012/2012-11-23_Die_soziale_Funktion_der_Familie_Vortrag_Bauch_Bielefeld.pdf). Zugriff: 30.07.2015

<sup>529</sup> Albers 2008: 96 f.

<sup>530</sup> Burkart 2005: 117



Abb. 30

Auch TKAAR unterstreicht in der Schlusszene die Neugestaltung der Familie. Obwohl die Möglichkeit bestand, eine Familie gemäß den patriarchalen Vorgaben zu gestalten, wurde sie nicht angenommen. Vielmehr scheint der Zusammenhalt noch inniger (Abb. 30). Die gesamte Familie verabschiedet sich unter Tränen von Joni, die ihr Zuhause verlässt, um ein College zu besuchen. Der Abschied kann als Familie zelebriert werden, weil sich alle Mitglieder wieder als Familie beobachten und Paul allenfalls als Irritation des Systems betrachten. Im Gegensatz zu AB und AS, die als Lösung des Konflikts das Ende des Familiensystems andeuten, bleibt das post-patriarchale Familiensystem bestehen.

### ***4.3 Corporeal Backlash***

Der Körper gewinnt in der filmischen Darstellung eine außerordentliche Bedeutungsmacht. Erstmals wird es möglich, bewegte Körper, Mimik und Gestik auf der Leinwand zu beobachten. Mit seinen vielfältigen visuellen Darstellungsmöglichkeiten wird der Körper im Film als non-verbales Ausdrucksmittel der filmischen Realität genutzt und fungiert als Bedeutungsträger auf allen formalen Ebenen. Die Funktion des hegemonial-männlichen Körpers im Sinne des patriarchalen Kinos ist mehrfach besetzt: Einerseits stellt der männliche Körper die körperliche Überlegenheit durch Muskelkraft sicher, andererseits hat der männliche Körper die biologisch-geschlechtliche Funktion der Reproduktion. Wie in 2.2.2 dargestellt, sind diese Funktionen oftmals in der Filmfigur des *hard*

*body* oder des Vaters verankert. Beide Figuren verlieren im Verlauf des 20. Jahrhunderts ihre eindeutige differenzierende Bedeutung und können die Funktion so nicht mehr vollständig erfüllen. Wie die Spielformen von Geschlecht diese Funktion der Differenzierung aufheben und das hegemonial-männliche Körperideal als Identifikationsbasis des patriarchalen Kinos im Genre-Missbrauch entwerten, wird im folgenden Analyseblock anhand der Filme TRANSAMERICA (T), SHE'S THE MAN (STM) und IT'S A BOY GIRL THING (IABGT) dargestellt. Die systemtheoretische Beobachtung gibt Aufschluss, ob der geschlechtliche Körper im Zeitalter des *gender bending* noch ein zuverlässiger Identitätsmarker für Bewusstseinssysteme, Funktionssysteme oder das Gesamtsystem Gesellschaft sein kann.

In 4.3.1 wird der Verrat am heteronormativen Körperideal im patriarchalen Kino am Genre-Muster des *Cross-dressing*- und *Body-Swap*-Films erörtert. Diese Genre-Muster inszenieren Zweifel an einer natürlich-biologischen Geschlechterdifferenz, indem sie die Bedeutung des Körpers im Film veruneindeutigen. Die im patriarchalen Kino angestrebte visuelle Repräsentation der Geschlechterdifferenz wird hier bereits in Frage gestellt. Diese Strategien der körperlichen Veruneindeutigung werden, wie 4.3.2 zeigt, auch in STM und IABGT angewandt und dienen als Voraussetzung des Genre-Missbrauchs. Die Protagonisten in T, STM und IABGT schaffen eine neue Interpretation dieser Stilmittel außerhalb einer patriarchalen Referenz. Diese wird in 4.3.3 anhand der Veruneindeutigung des biologischen Körpers und des Bedeutungsverlusts des Körpers im Sportsystem untersucht.

#### 4.3.1 Verrat am heteronormativen Körperideal

Der Hollywoodfilm hat neben den prägnanten Körperidealen auch Stilmittel entwickelt, die Körperlichkeit veruneindeutigen und dennoch die binäre Geschlechterdifferenz aufrechterhalten. Sowohl das *cross dressing* als auch der *body swap* werden eingesetzt, um die hegemoniale Männlichkeit zu repräsentieren. Um die Grenzüberschreitung der Spielformen von Geschlecht auszuloten, wird im Folgenden die Entwicklung der genannten Stilmittel im patriarchalen Kino erörtert.

### ***Cross Dressing***

Die Veruneindeutigung der körperlich basierten Geschlechterdifferenz wird in den *Cross-dressing*-Filmen des 20. Jahrhunderts zum Zentrum der Narration. Krimmer stellt in ihrem Aufsatz „Nobody Wants To Be a Man Anymore“ (2000) fest, dass *Cross-dressing*-Filme oftmals im Sinne des patriarchalen Kinos interpretiert werden, weil sie durch die Adaption femininer Eigenschaften die durch sozio-kulturelle Umwälzungen notwendige Neuformierung der hegemonialen Männlichkeit gewährleisten.

[One can] see the flood of female impersonations as definitions of a growing awareness of the deficiencies of current hegemonic definitions of masculinity and hence as an expression of the need to redefine and reform masculinity by incorporating character traits that are generally coded as feminine.<sup>531</sup>

Diese Folgerung trifft auf eine Reihe von *Cross-dressing*-Filmen im 20. Jahrhundert zu, so *SOME LIKE IT HOT* (1959), *TOOTSIE* (1982) oder *MRS. DOUBTFIRE* (1993). Die Klimax speist sich aus der Charakterentwicklung des unglücklichen, an den gesellschaftlichen Erwartungen gescheiterten männlichen Protagonisten, der sich aufgrund widriger Umstände als Frau ausgeben muss und der dank dieser gegengeschlechtlichen Erfahrung als feminin-sublimierte Version der hegemonialen Männlichkeit ein Happy End feiern darf.

### ***Body Swap***

Ein weiteres Stilmittel der Entkörperlichung ist der geschlechtliche *body swap*, der die Veruneindeutigung der Geschlechterdifferenz zuspitzt und daher auch nur in wenigen Filmen des 20. Jahrhunderts eingesetzt wird.<sup>532</sup> Wie auch im *cross dressing* spielen diese Filme mit den klassischen geschlechtlichen Stereotypen, die im sexistischen Klamauk enden und diese untermauern.<sup>533</sup> *SWITCH* (1991) begleitet die Reinkarnation eines sexistischen Machos im Körper einer Frau. In

---

<sup>531</sup> Krimmer 2000: 29

<sup>532</sup> Andere *Body-Swap*-Filme zielen auf die Kategorie Alter: Zwei gleichgeschlechtliche Protagonisten unterschiedlichen Alters tauschen ihre Körper: z. B. *FREAKY FRIDAY* (1976, 1995, 2003). Weitere Filme dieser Themenreihe sind *18 AGAIN* (1988), *LIKE FATHER LIKE SON* (1987), *BIG* (1988), *VICE VERSA* (1988).

<sup>533</sup> Eine Ausnahme stellt *PRELUDE TO A KISS* (1992) dar, in dem die Braut vor dem Altar ihren Körper mit dem eines todkranken alten Mannes tauscht und sich der Film in philosophischen Fragen der Existenz ergibt.

HOT CHICK (2002) bewirkt ein magischer Zauber den Körpertausch eines Teenie-Cheerleaders und eines Kleinkriminellen.

Die Veruneindeutigung des Körpers mittels Kleidung oder Körpertausch stellt in den genannten Filmen zwar die Funktion des patriarchalen Kinos in Frage, erhält aber die geschlechterdifferenzierende Identifikationsbasis. Die Veruneindeutigung wird sowohl im *cross dressing* als auch im *body swap* in das Regelwerk des patriarchalen Kinos integriert. Trotz des Aspekts der Entkörperlichung der Geschlechterdifferenz wird eine Wiederherstellung der binären und stereotypen Geschlechterrollen erreicht.<sup>534</sup>

THE ASSOCIATE (1996) dagegen kann bereits als Gegenentwurf zum patriarchalen Kino gewertet werden und bereitet den Genre-Missbrauch innerhalb des patriarchalen Kinos vor.<sup>535</sup> Das Stilmittel des *cross dressing* wird hier von seiner ursprünglichen Funktion als Verstärker der patriarchalen Geschlechterordnung entfremdet. Im Mittelpunkt steht eine Frau, die sich als Mann verkleidet, eine Charakterentwicklung hin zur reformierten hegemonialen Männlichkeit entfällt daher.<sup>536</sup> Der erfolgreichen afro-amerikanischen Bankerin Laurel wird aufgrund ihres Geschlechts die verdiente Beförderung zugunsten eines Kollegen verwehrt. Sie gründet ihre eigene Firma, die erst nach Schaffung ihres Alter Egos Mr. Cutty, ein weißer Mann mittleren Alters, der als Inhaber der Firma auftritt, erfolgreich operieren kann. Laurel kreiert in Mr. Cutty eine Sinnform Person, die in allen Facetten den Erwartungen eines patriarchal männlichen Gesellschaftssystems entspricht und so das Vertrauen ihrer Klienten gewinnen kann. Die Abfolge von Ereignissen gleicht der klassischen Dramaturgie des *Cross-dressing*-Films. Laurel verwandelt sich in einer aufwendigen Prozedur in Mr. Cutty und kann ihr Alter Ego erfolgreich darstellen. Der Genre-Missbrauch lässt sich hier an der rein äußerlichen, gegengeschlechtlichen Verwandlung feststellen. Die Erfahrungen, die Laurel als Mr. Cutty macht, dienen keinesfalls einer positiven Charakterentwicklung. Vielmehr wird hegemoniale Männlichkeit als perfide getrimmtes und hohles Konstrukt des patriarchalen Kapitalismus enttarnt. Alle für die Inklusion in

---

<sup>534</sup> vgl. Krimmer 2000: 41

<sup>535</sup> ebd.: 39 f.

<sup>536</sup> „Nobody Wants To Be a Man Anymore?“, fragt Krimmer daher in ihrem Titel zum Aufsatz über die *Cross-dressing*-Filme der 1990er Jahre. Krimmer 2000: 29 ff.

das Wirtschaftssystem bestehenden Erwartungen, die im Sinne des patriarchalen Kinos als stereotyp männlichen Eigenschaften gelten, werden bereits vor der Verkleidung erfüllt. Schon hier verliert das Mittel des *cross dressing* seine Funktion innerhalb des patriarchalen Kinos und dieser Bruch wird im Höhepunkt des Films geradezu zelebriert. Mr. Cutty verwandelt sich bei einer Preisverleihung vor der versammelten Wall Street Gemeinschaft in Laurel Ayres und zerstört die Identifikationsbasis der hegemonialen Männlichkeit.<sup>537</sup>

THE ASSOCIATE bereitet folglich den Bruch mit der patriarchalen Funktion des *Cross-dressing*-Films vor. Dieser besteht systemtheoretisch gefasst in der Entwicklung des Bewusstseinsystems, die den veruneindigten Körper beobachten muss und anhand dieser Beobachtung eine Sinnform Person bildet. Der Vorteil der systemtheoretischen Analyse ist die Beobachtung des Körpers als nicht-sprachliches Kommunikationsmittel in der Gestaltung der Sinnform Person. Lewandowski weist auf die mehrfache Bedeutung in der Kommunikation hin:

Das Verhältnis von Kommunikation und Körperlichkeit ist ein zweigestaltiges. Zum einen kann die Kommunikation *über* Körper kommunizieren, sich also thematisch auf den Körper beziehen. In diesem Falle sprechen wir von einem fremdreferentiellen Körperbezug. Zum anderen kann sich die Kommunikation aber auch des Körpers bedienen, also den Körper als Mittel bzw. *Medium* nutzen. Nur in diesem Falle wollen wir von ‚Körperkommunikation‘ sprechen. Es handelt sich dabei um einen selbstreferentiellen Körperbezug der Kommunikation.<sup>538</sup>

Diese Unterscheidung ist für die Veruneindeutigung der Geschlechterdifferenz außerhalb eines patriarchalen Rahmens substanziell. Erst mit dem unproblematischen Verorten des Bewusstseinsystems in einer gegengeschlechtlichen selbstreferentiellen Körperkommunikation kann von einem Genre-Missbrauch gesprochen werden.

#### 4.3.2 *Cross Dressing: Körperliche Veruneindeutigungen über Kleidung und Verhaltensweisen*

Um die Voraussetzung für einen Genre-Missbrauch in STM, IABGT und T zu prüfen, werden die Filme auf die klassischen Elemente des *Cross-dressing*-Films, die Veruneindeutigung des Körpers durch geschlechtsspezifische Kleidung und die Imitation der stereotypen Gestik und Mimik, analysiert.

<sup>537</sup> vgl. Krimmer 2000: 41

<sup>538</sup> Lewandowski 2004: 155

### Geschlechtsspezifische Kleidung

Die gegengeschlechtliche (Ver)Kleidung ist in beiden Filmen ein substanzieller Bestandteil des Plots. T und STM führen die klar definierte geschlechtliche Bedeutung der Kleidung in zahlreichen Szenen vor. Die Bedeutung der Kleidung in der geschlechtlichen Codierung der Sinnform Person stellt Claudia Bohn anhand des vestimentären Systems heraus. Sie betont, dass Kleidung

neben einer Konnotation des Körperteils, den sie verhüll[t], eine Beziehung zum Anlass und zur Identität der Person, die sie trägt, etwa zum Geschlecht des legitimierte[n] Trägers oder der Trägerin [hat].<sup>539</sup>

Kleidung hat als Kommunikationsmedium eine signifikante inkludierende Funktion, so Bohn, die „durch nichts zu ersetzen ist – weder durch das Reden über Kleidung, noch durch andere Kommunikationsformen.“<sup>540</sup>

Die Protagonisten Bree (T) und Viola (STM) codieren ihre Körperoberfläche gemäß den Erwartungen an den gegengeschlechtlichen Körper. Sie nutzen die Erwartungssicherheit der vestimentären Kommunikation durch geschlechtsspezifische Kleidung, um die Inklusion ihrer Sinnform Person in geschlechtlich codierte Interaktionssysteme zu gewährleisten. Die transgendere Bree (T) codiert ihren Körper weiblich, um die Bewilligung für die Geschlechtsumwandlung zu erhalten. Viola (STM) kann nur als männlich codierte Sinnform in die Fußballmannschaft aufgenommen werden. Entscheidend ist für die Inklusion ist die Anschlusskommunikation aufgrund weiblich oder männlich codierter Kleidung. Diese wird nicht nur durch die gegengeschlechtliche Kleidung erreicht, sondern beruht auch auf der geschlechtlich codierten Erwartungssicherheit, mit der egos und alters Bewusstseinssystem vestimentäre Kommunikation verstehen.

Vor allem T führt die Erwartungssicherheit der geschlechterdifferenzierenden vestimentären Kommunikation vor. Brees tägliche Prozedur, die weiblich codierte Sinnform Person zu erschaffen, wird bis ins kleinste Detail dargestellt: Sie schlüpft in die Miederhose, polstert ihren BH mit Gelkissen, zieht ihr pinkfarbenedes Kostüm an (Abb. 31 und 32), legt Make-up auf, lackiert ihre künstlichen Nägel rosa (Abb. 33) und zieht, bevor sie das Haus verlässt, nochmals den Lippenstift nach (Abb. 34).

<sup>539</sup> Bohn 2000: 116

<sup>540</sup> ebd.: 119



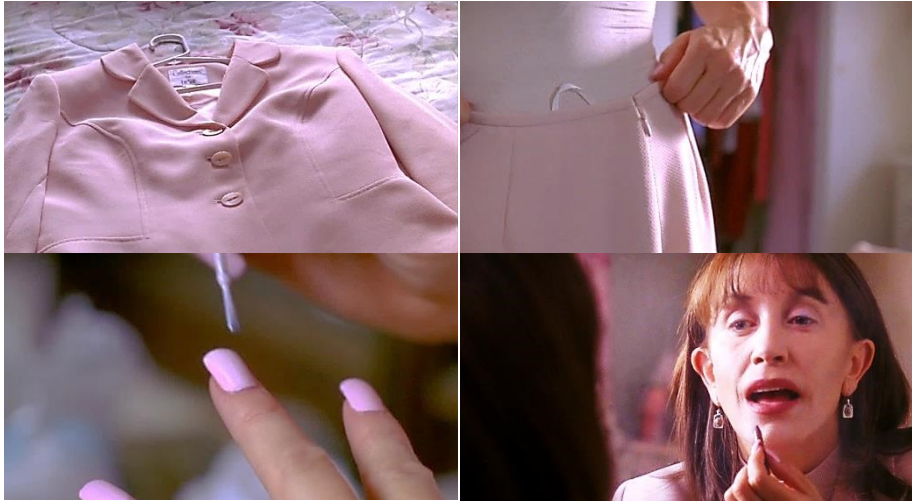


Abb. 31-34

Bree kann ihren Körper so selbst- und fremdreferentiell als weiblich codiert beobachten.

Auch STM führt diese Beobachtung durch das Bewusstseinssystem vor. Sie kann durch die Erwartungssicherheit der geschlechterdifferenzierenden vestimentären Kommunikation die Sinnperson Sebastian herstellen. Viola wird durch das Tragen des Fußballtrikots in das Sportsystem inkludiert und später im Kleid zur Ballkönigin gewählt. Die „spezifische Operation [wird] durch die Differenz Tragen/Nicht-Tragen bestimmt.“<sup>541</sup>

Das Spiel mit Anschluss und Ablehnung von vestimentärer Kommunikation gibt Viola die Idee, sich erfolgreich als ihr Bruder Sebastian auszugeben und ihren Traum vom Fußballstar wahrzumachen. Dies wird in zwei aufeinanderfolgenden Szenen durch eine Erwartungsenttäuschung von seiner Freundin und Violas Mutter dargestellt und besteht in beiden Fällen aus einer fehlenden Anschlusskommunikation im vestimentären System. Als Viola vom Training nach Hause kommt und in Jeans, Basecap und Kapuzenpullover, einer trotz des herrschenden Unisex-Trends als männlich codierten Information, durch das Gartentor schleicht, wird sie von Monique für ihren Bruder gehalten (Abb. 35): „Oh my god, you and

<sup>541</sup> Bohn 2000: 119

your brother look scary alike from the back.“<sup>542</sup> So scheint auch der Fußball, den Viola im Arm trägt, als vestimentäre Kommunikation in Form eines Accessoires zu operieren (Abb. 36).



Abb. 35



Abb. 36

Nicht nur Violas Kleidung dient als symbolisch generalisiertes Kommunikationsmedium, auch ihre Körpersprache teilt Monique eine falsche Information mit. Sie wird nicht nur durch die Kleidung, sondern ebenfalls durch Violas sportlich getrimmte Figur getäuscht: „I think it’s your total lack of curves.“<sup>543</sup> Die vestimentäre und die Körperkommunikation, die von Monique beobachtet und als Mitteilung „Sebastian“ verstanden wird, brechen ab, da es sich um Viola handelt.

In der Anschlusszene wird Viola von ihrer Mutter mit einer Überraschung empfangen. Deren Traum ist es, Viola auf dem Debütantinnenball in einem Ballkleid zu sehen und so offeriert sie eine Auswahl an klassischen Prinzessinnenkleidern in Pastellfarben, mit Rüschen und Glitzersteinen (Abb. 37). Viola macht den Versuchen ihrer Mutter ein Ende und bekräftigt ihr Fernbleiben vom Ball mit einer klaren Aussage: „I have a strict no-ruffles-policy.“<sup>544</sup> Viola wehrt sich gegen die „Identitätsaffirmation“, die diese Rüschenkleider in der „Personenakzeptanz in der Kommunikation“ mittragen.<sup>545</sup>

Dies verdeutlicht auch ihr Traum: Viola steht im Rüschenkleid auf dem Fußballplatz und versucht zu spielen, wird aber ständig durch die Enge und Länge des Kleids behindert, verfängt sich in den Rüschen und stolpert beim entscheidenden Schuss aufs Tor (Abb. 38 – 40).

<sup>542</sup> STM - 0: 07: 25

<sup>543</sup> STM - 0: 07: 28

<sup>544</sup> STM - 0: 10: 37

<sup>545</sup> vgl. Bohn 2000: 127



Abb. 37-40

Mit dem Rüschenkleid ist sie nicht nur physisch eingezwängt, diese Kleidung trägt ebenfalls traditionelle Stereotype des weiblichen Verhaltens, die eine grobschlächtige, schweißtreibende Betätigung wie Fußballspielen ausschließt.

Auch ihre Mutter muss einsehen, dass die Anschlusskommunikation im vestimentären System nicht stattfinden wird und gibt ihre Versuche mit der Bemerkung auf: „Sometimes I just think you just might as well be your brother.“<sup>546</sup> Monique und ihre Mutter beobachten Viola in der Sinnform „Sebastian“. Und als Viola in der nächsten Szene ihr Ebenbild im Spiegel mit dem Foto ihres Bruders vergleicht, sieht sie die Lösung ihrer erwünschten Personenakzeptanz. Allein durch Kleidung kann sie ihre Identität als stumme Kommunikation umso wirkungsvoller verständlich machen. Die Wahl der Kleidung wird so durch die erwünschte Beobachtung des Bewusstseinsystems gefällt. Erst als Viola die Identitätsaffirmation im Fußballtrikot erhalten hat, kann sie auch im Ballkleid auf dem Debütantinnenball erscheinen, ohne die dem Ballkleid anhaftende Information der „Lady“ zu kommunizieren. Im Gegensatz zu den anderen Debütantinnen trägt sie ein schlichtes Kleid ohne Rüschen, mit offenen Haaren. Bekräftigt wird dies durch die darauffolgende Szene, die Viola wieder im Trikot zeigt.

<sup>546</sup> STM - 0: 10: 43

Die Inklusion basiert aber nicht nur auf dem Tragen des Trikots. „Die Wahl der Kleidung [ist] als kontingente Selektion sichtbar und zurechenbar.“<sup>547</sup> Die vestimentäre Kommunikation kann gleichzeitig verstanden und auch abgelehnt werden. Dies widerfährt Bree, als ein kleines Mädchen die Frage stellt: „Are you a boy or a girl?“<sup>548</sup> Obwohl sie weiblich gekleidet ist und alle Bewusstseinsysteme diese vestimentäre Kommunikation so verstanden haben, wie Bree es im Sinne hatte, versteht das Mädchen die Information nicht und muss nach der Mitteilung, die Bree durch die vestimentäre Kommunikation sendet, fragen. „Das Tragen von Kleidung stelle somit eine spezifische kommunikative Operation dar.“<sup>549</sup>

### **Geschlechtsspezifische Verhaltensweisen, Mimik und Gestik**

Um die Veruneindeutigung durch die vestimentäre Kommunikation zu unterstützen, müssen auch binär codierte Verhaltensweisen und eine geschlechtsspezifische Mimik und Gestik übernommen werden. Obwohl Viola in ihrer Tarnung als Sebastian akzeptiert wird, bleibt ihr der Eintritt in den inneren Kreis des Teams verwehrt. Erst als sie sich mithilfe ihrer Freunde als begehrenswerten Liebhaber inszeniert hat, erfährt sie Respekt und Anerkennung von ihren Teamkollegen. Ihr chauvinistisches Verhalten gegenüber Mädchen komplementiert die vestimentäre Kommunikation als Fußballspieler.

Ebenso können die Erwartungen, die sich durch die vestimentäre Kommunikation ergeben, enttäuscht werden. Eine Szene aus IABGT führt dies vor. Woody sitzt in Nells Körper in der Cafeteria. Die weiblich codierte vestimentäre Kommunikation stimmt mit den geschlechtlichen Erwartungen überein und lässt auf ein anständiges Benehmen am Mittagstisch schließen. Entgegen der Erwartungen sitzt Woody breitbeinig am Tisch, schaufelt Fast Food in sich hinein und krönt die Essenszufuhr mit einer Ladung Mayonnaise, die er direkt in seinen Mund spritzt. Angewidert und fassungslos beobachten seine Mitschüler diese Vorstellung. Sie sind mit einer Erwartungsenttäuschung konfrontiert. In STM überführt die Erwartungsenttäuschung beinahe Violas Verkleidung als sie in einem unüberlegten Moment ihre

---

<sup>547</sup> Bohn 2000: 121

<sup>548</sup> T - 0: 35: 30

<sup>549</sup> Lewandowski 2004: 185

Mitteilungsabsicht „Sebastian“ vergisst. Sie fällt in ihre weibliche Sinnform Person zurück, als sie ein typisches Mädchengespräch über Schuhe und Einkaufen beginnt, am Mittagstisch in der Jungsrunde ihre letzte Beziehung emotional aufarbeiten möchte und als sie die Ablehnung der anderen bemerkt, sich selbst mit dem Satz stoppt: „But you know, you can never get chicks to shut up.“<sup>550</sup> Der komödiantische Höhepunkt dieser Reihe ist ein Schuss in die Leistengegend, bei dem Viola sich erst nach den schmerzverzerrt-mitleidigen Gesichtern der richtigen Jungs an ihre Mitteilungsabsicht erinnert und sich – mit einigen Sekunden Verzögerung – schreiend in den Schritt fasst und theatralisch zusammenbricht. Auch Bree vergisst in manchen Situationen die Mitteilungsabsicht „Frau“. Als ihr bewusst wird, dass sie Toby nicht einfach mit etwas Taschengeld in New York zurücklassen kann, kommt es zu einem Rationalitätsverlust des Bewusstseinsystems. In einem Anfall von Ohnmachtsgefühlen setzt sie sich breitbeinig auf sein Bett, schlägt die Hände vor dem Gesicht zusammen und stößt eine Reihe von rauen Flüchen aus.

Alle Filme weisen die im *Cross-dressing*-Film angewandte Methode der Veruneindeutigung von Geschlechterdifferenz durch vestimentäre Kommunikation auf und stellen somit die Voraussetzung für den Genre-Missbrauch her. Um nun zu prüfen, ob die Filme sich von der patriarchalen Funktion des Cross-dressing Films lösen, wird im Folgenden anhand der Kommunikation durch den nackten Körper analysiert. Die systemtheoretische Perspektive sieht das Stilmittel als Kommunikation im vestimentären System, als vom Bewusstsein eingesetzte Codierung. Kleidung setzt eine Unterscheidung zwischen dem bekleideten und dem nackten Körper.<sup>551</sup> Eine Lösung vom dem patriarchalen Kino ist dann gegeben, wenn es um die andere Seite der Unterscheidung, um die Körperkommunikation selbst geht. Das Bewusstseinsystem kann seinen geschlechtlich codierten Körper beobachten und seine Selbst- und Fremdreferenz danach ausrichten. Es kann sich im patriarchalen Kino aber nicht durch vestimentäre Kommutation von seinem weiblich oder männlich erlebten Sozialisationsprozess lösen. Eben diese Prämisse soll jetzt anhand des *body swap* geprüft werden.

---

<sup>550</sup> STM - 0: 25: 28

<sup>551</sup> vgl. Bohn 2000: 113

### 4.3.3 *Body Swap: Körperliche Veruneindeutigung über biologischen Körpertransfer*

Der Bruch mit dem Körperideal des patriarchalen Kinos kann durch die Negation oder Widerlegung männlich codierter Eigenschaften sichtbar werden. Dies gelingt in den Filmen *T* durch die Geschlechtsumwandlung und in *IABGT* durch den Körpertausch. In diesen Filmen stellt der Körper selbst ein Kommunikationsmittel dar und erst anhand von Körperkommunikation kann erschlossen werden, ob diese gemäß dem patriarchalen Kino operiert.

Voraussetzung für den Bedeutungsverlust des geschlechtlichen Körpers ist die Operationsweise der körperprozessierenden Systeme, wie Lewandowski herausstellt:

Auch körperprozessierende Systeme realisieren paradoxerweise Körperverdrängung. Sie verdrängen den Körper, um Körperlichkeit in spezifischen Hinsichten, etwa in sportlicher, medizinischer oder sexueller Hinsicht, aufwerten zu können.<sup>552</sup>

Die Filme *IABGT* und *T* behandeln die Körperverdrängung in einem passiven und aktiven *body swap*. Der Bruch mit dem patriarchalen Kino besteht hier in der Affirmation des gegengeschlechtlichen Körpers als dem richtigen.

#### **Der passive *Body Swap***

Der Körpertausch von Mann und Frau im Film stellt eine besondere Anforderung an das Bewusstseinssystem dar. Selbst- und Fremdreferenz divergieren urplötzlich. Anders als beim *Cross-dressing*-Film, der den Geschlechtertausch lediglich auf der Körperoberfläche vollzieht, geschieht im *body swap* ein vollständiger Transfer der Körper. Im patriarchalen Kino fokussiert der Plot die Wiedererlangung des ursprünglichen Körpers. Das Happy End besteht in einem erneuten Körpertausch und der Rückführung in die eindeutige Geschlechtsidentität.

Verstärkt wird diese Prämisse augenscheinlich durch die Charakterzeichnung der Protagonisten in *IABGT*, die die jeweils klassischen geschlechtlichen Stereotype verkörpern. Nell ist eine gewissenhafte Schülerin, immer adrett gekleidet und romantisch veranlagt, Woody dagegen ein Rüpel, der seine schulischen Erfolge auf dem Football-Feld feiert. Die beiden wohnen Tür an Tür und können sich

---

<sup>552</sup> Lewandowski 2004: 154

nicht ausstehen. Auf einem Schulausflug ins ethnologische Museum schwören sie sich ihre gegenseitige Abneigung und erwecken so den mystischen Zauber einer Inka-Statue, die ihre Seelen in den jeweils anderen Körper befördert. Im Verlauf des Films verbringen die beiden zwangsweise viel Zeit miteinander, um den anderen auf die bevorstehenden Aufnahmeprüfungen zum College vorzubereiten und hoffen gleichzeitig auf eine Rückführung in ihren Körper. Was den Schwur lösen kann, bleibt bis zum Ende des Films ungewiss.

Das geschlechtlich codierte Bewusstseinssystem beobachtet durch den *body-swap* seinen Körper in einer gegengeschlechtlichen Form. Diese Trennung des psychischen und physischen Systems stellt die Protagonisten vor eine ungewollte und absolute Veruneindeutigung ihrer geschlechtlichen Identität. In IABGT löst dies eine kurzzeitige Panik der Protagonisten aus, Nell und Woody werden von ihrer gegengeschlechtlichen Körperkommunikation und der Handhabung der oppositionellen biologisch-körperlichen Geschlechtsmerkmale überfordert. Woody fasst sich ungläubig an seine Brüste und versagt beim Ankleiden des Büstenhalters. Nell erschrickt über ihren erigierten Penis und versucht, diesen mit einem Lineal schlagend zu minimieren.

Die Trennung von Bewusstseinssystem und Körper wird durch die Gedanken der beiden deutlich, die aus dem Off zu den Bildern der jeweils falschen Körper sprechen. Die Off-Stimmen der Protagonisten stehen hier für die Operationen des Bewusstseinssystems, das durch Kommunikation in Form von Gedanken operiert. Zum Bild von Nell, die zum Bus läuft, tönt gleichzeitig Woodys Stimme, die sich darüber ärgert, dass er den Bus verpasst hat. Weil aber die Trennung vom eigenen Leib und das Wahrnehmen des Körpers als Umwelt eine entscheidende Voraussetzung für das Bewusstseinssystem ist, um rational operieren zu können,<sup>553</sup> schaffen es die Protagonisten auch, mehr und weniger gut mit ihren neuen Körpern zu operieren. Der Körpertauch kann in IABGT als Repräsentation der Verkörperung der modernen Geschlechterdifferenz verstanden werden. Jede stereotyp-maskuline und -feminine Eigenschaft steckt in der Charakterzeichnung der Protagonisten. Zudem wird das jeweils andere Geschlecht konsequent divergent abgebildet. Die Charakterisierung folgt so vorerst der biologisch-

---

<sup>553</sup> vgl. Weinbach 2004: 32

deterministischen Geschlechterdifferenz, die biologisches und soziales Geschlecht in zwei Schritten mit dem Körper verknüpft:

First, it houses hormones and genes. Second, it represents the behavioral, psychological, and physical expression of those genes. Consequently, bodies are simultaneously perceived to be both the source of sex differences and the physiological, psychological, and behavioral evidence of them.<sup>554</sup>

In der weiteren Entwicklung der Charaktere wird dieses Argument entkräftet. Nell und Woody lernen, mit ihrem gegengeschlechtlichen Körper umzugehen und erfahren am eigenen Leib, wie strikt die geschlechtlichen Erwartungen ihrer Umwelt an die Sinnform Person sind. Der Lernprozess entspringt zunächst rein opportunistischen Gedanken. Nell und Woody stehen vor den Aufnahmeprüfungen für das College. Nell ist zu einem Bewerbungsgespräch in Yale eingeladen, Woody hofft auf ein Sportstipendium, das von seiner Leistung als Quarterback beim nächsten Spiel und der Gunst der anwesenden Talentsucher abhängt. Die Zukunft der beiden ist so an die körperliche Höchstleistung des jeweils anderen gekoppelt.

Dass der Körper für das Bewusstseinssystem lediglich Umwelt darstellt und von ihm getrennt operiert, wird in diesem Zusammenhang offensichtlich. Nell und Woody stehen vor dem Problem, dass ihre Bewusstseinssysteme nicht mit ihren falschen Körpern umgehen können. Obwohl Nell alle Muskeln, die richtige Größe und Kraft hat, um als Quarterback erfolgreich Football zu spielen, sind ihre ersten Versuche in Woodys Körper beim Training katastrophal und werden vom Coach als „You play like a goddamn woman“<sup>555</sup> bewertet. Gleichmaßen hat Woodys Bewusstseinssystem nun auch Nells Gehirn zur Verfügung, begeht aber immer noch dieselben grammatikalischen Fehler und versagt im Unterricht. Auch hier folgt die Charakterzeichnung der biologisch-deterministischen Geschlechterdifferenz. Erst als die beiden sich mit den Fähigkeiten des anderen vertraut machen, den anderen gewissermaßen anleiten, den Körper richtig zu benutzen, wird das Sex-Gender-System durchbrochen. Nell spielt ein hervorragendes Spiel und erhält ein Sportstipendium. Auch Woody besteht das Auswahlgespräch in Yale. Nicht nur haben die beiden die strukturelle Koppelung des Bewusstseinssystems mit dem anderen Körper erreicht, sondern auch die physischen Qualitäten zu schätzen

---

<sup>554</sup> Gerschwitz 2005: 370

<sup>555</sup> IABGT - 0: 26: 00



gelernt. Nells Euphorie nach dem erfolgreichen Spiel ist nicht nur dem Applaus, sondern auch der leiblich erfahrenen Höchstleistung zuzuschreiben, wie sie selbst zugibt: „You know what the best part is? I totally loved it! Your adrenaline gets pumping and the crowd was totally into it.“<sup>556</sup> Auch Woody ist von der geistigen Höchstleistung, die er in Nells Körper erfährt, begeistert: „It was amazing. I mean, the place was. For a moment I really felt like part of it.“<sup>557</sup> Die gegenseitige Wertschätzung und darüber hinaus die Akzeptanz des gegengeschlechtlichen Körpers mit all seinen Eigenschaften stellt hier eine Lösung vom patriarchalen Kinos dar. Beide beschließen, dass sie auch im falschen Körper glücklich werden können und akzeptieren den Körpertausch.

### **Geschlechtsumwandlung – der aktive *Body Swap***

In T ist der Körpertausch kein unvorhergesehenes, magisches Ereignis, sondern wird aktiv von Bree vorangetrieben. Vordergründig erscheint dies als ein Beleg der biologisch-deterministischen Geschlechterdifferenz. In einer systemtheoretischen Perspektive kann Brees angestrebte Bildung der weiblich codierten Sinnform Person durch den ebenfalls weiblich geformten Körper im Paradoxon der gleichzeitigen Körperverdrängung und Körperaufwertung in der funktional-differenzierten Gesellschaft begründet werden. Dieses Paradoxon ist zurückzuführen auf die Notwendigkeit der Funktionssysteme, die „von Körperlichkeit [abstrahieren] müssen, um ihr eigenes Funktionieren sicher zu stellen“<sup>558</sup>; gleichzeitig benötigt das Bewusstseinssystem aber den Körper als Umwelt, um Identität zu schaffen. Während in segmentären Gesellschaften die Zugehörigkeit zu einem Stand als Identifikationsbasis auch mittels des Körpers erreicht wurde (etwa durch Kleidung) und so die Inklusion in die Gesellschaft auch durch das vestimentäre System geordnet war, ist dies in der modernen Gesellschaft nicht mehr möglich.<sup>559</sup>

Körperlichkeit schafft zugleich Evidenz- und Gleichzeitigkeitserlebnisse, die hochkomplexe und hochabstrakte, funktional-differenzierte Gesellschaften

---

<sup>556</sup> IABGT – 01: 16: 25

<sup>557</sup> IABGT – 01: 16: 36

<sup>558</sup> Lewandowski 2004: 167

<sup>559</sup> vgl. Bohn 2000: 123 f.

nicht mehr bieten können. [...] Individuen können ihre Identität nicht mehr aus einer Identifikation mit der Gesellschaft herleiten. Was bleibt, ist [...] der Rückgriff auf den eigenen Körper. Der Rückgriff auf die eigene Körperlichkeit kann schließlich auch in die Entwicklung eines ‚reflexiven Selbst‘ [...] einbezogen werden oder diese gar ersetzen. Anders formuliert: Gelingt der reflexive Selbstentwurf nicht, so wird ein Rückgriff auf den Körper oder andere Fundamentalismen wahrscheinlich.<sup>560</sup>

Nicht nur die Körperoberfläche, sondern auch der Körper selbst kann dank der plastischen Chirurgie operativ den Erwartungen des Bewusstseinsystems entsprechend angepasst werden. Bree offenbart in einer Szene ihre langjährige operative Historie der körperlichen Veruneindeutigung des männlichen Körpers: „The usual electrolysis. Three years of hormone therapy. Facial feminization surgery. Brow lift. Forehead reduction. Jaw re-contouring and a tracheal shave.“<sup>561</sup> Bree formt ihren Körper entsprechend den Erwartungen, die ihr Bewusstseinsystem als feminin beobachtet. Lediglich ihr Penis identifiziert sie immer noch als biologischen Mann. Alle weiteren biologisch-geschlechtlichen Merkmale wie Körperbehaarung oder der Adamsapfel sind bereits durch die Hormontherapie und vorangegangenen Operationen ausgeradiert. Um ihre Selbstreferenz zu erhalten, verhüllt sie ihren Körper durch lange Röcke, hochgeschlossene und langarmige Oberteile (Abb. 26 – 29). Jedes Stück nackter Haut stellt ein Risiko dar.

Bohns Ausführungen zum vestimentären System verdeutlichen diese Praxis:

Bekleidetsein trennt eine sozial sichtbare Zone des Leibes, sozusagen seine nur durch das Kleid hindurch perzipierbare Zone Materialität, von der inneren Sphäre des Körpers an sich, also sozusagen die unsichtbare Nacktheit, die nur für den Besitzer des Körpers erfassbar, für die übrigen nur erahnbar ist, aber als unsichtbarer Horizont gleichwohl ständig präsent ist.<sup>562</sup>

Der für Bree immer noch als männlich beobachtbare Körper hindert sie daran, sich als Vollperson in die Funktionssysteme zu inkludieren. Bree weist in diesem Zusammenhang explizit auf die Inklusion in das Gesundheitssystem hin: „After my operation, not even a gynecologist will be able to detect anything out of the ordinary about my body. I will be a woman.“<sup>563</sup> Erst nach der OP, als auch der nackte Körper mit ihrer Selbstreferenz übereinstimmt, kann sie ihn zeigen. Sie

<sup>560</sup> Lewandowski 2004: 167

<sup>561</sup> T - 0: 02: 55

<sup>562</sup> Bohn 2000: 117

<sup>563</sup> T - 0: 03: 45

trägt ärmellose Tops und zeigt in ihrem mexikanischen Arbeitsdress als Serviererin Dekolletée. T bestätigt die These der Körperaufwertung in der funktional-differenzierten Gesellschaft und verhandelt explizit die strikten geschlechterdifferenzierenden körperlichen Erwartungen an die Sinnform Person. Obwohl Bree sich von den hegemonial-männlichen Erwartungen an ihr Bewusstseinssystem gelöst hat, schafft sie es nicht, den biologisch-männlichen Körper außer Acht zu lassen. Die funktional-differenzierte Gesellschaft kann den Körper lediglich in den körperprozessierenden Systemen adressieren. Die Operation, die Bree plant, kann oder besser muss im Medizinsystem verhandelt werden, das neben dem Sport- und dem Intim-/Sexualitätssystem eines der körperprozessierenden Systeme darstellt.

Bree muss als männlich codierte Sinnform Person mit einem gesunden Körper ins Gesundheitssystem inkludiert werden, um operiert zu werden. Die Problematik dieser Inklusion, die den gesunden Körper als krankhaft beobachtet, wird in einem Gespräch zwischen Bree und dem Psychiater offensichtlich. Beide geben die Sinnlosigkeit der Operation zu. Der Psychiater bringt sein Unverständnis zum Ausdruck und gibt zu, die Bewilligung nur aufgrund der Zugehörigkeit zur *American Psychiatric Association* zu unterschreiben. Dieses Paradoxon gibt auch Bree unumwunden zu: „Don't you find it odd that plastic surgery can cure a mental disorder?“<sup>564</sup>

Brees dringender Wunsch, ihren Körper gemäß den Erwartungen der Gesellschaft zu formen, ist auf die westliche Obsession der Körperlichkeit zurückzuführen. Dass es zudem ein dekadentes weißes Problem ist, wird ebenfalls verhandelt. Ob es Zufall ist oder Absicht, dass Bree in einer rein mexikanischen Nachbarschaft lebt, in einem mexikanischen Restaurant arbeitet und ihre Therapeutin eine Kubanerin ist, kann hier nicht weiter erörtert werden. Verstärkt wird die Vermutung der auf die weiße Welt beschränkten Körperobsession durch die oppositionellen Reaktionen, die Bree durch ihren als weiblich codierten Körper, der trotz zahlreicher Veruneindeutigungsmaßnahmen immer noch männlich Züge trägt – so lassen sich die großen Hände nicht operieren – auslöst. Während der weiße Psychiater und ihre eigene Familie ihr mit Ablehnung entgegentreten, die sich

---

<sup>564</sup> T - 0: 03: 50

bisweilen zur Abscheu vor dem veruneindeutigten Körper steigert und zu Brees Verunsicherung beiträgt, treten ihr die Menschen anderer Kulturen freundlich und friedlich gegenüber.

These representations of 'the racial other' within Transamerica come to signify something extra-diegetic related to the position of transsexuals in contemporary United States. The constant positioning of Bree up against this backdrop of racial difference operates analogically: the message is that to be transsexual and white is like being racially other.<sup>565</sup>

Vor allem bei dem Indianer Calvin findet Bree eine Bestätigung ihrer Sinnform Person Frau. Dieses Vertrauen wird auch gespeist durch Brees Wissen um die nicht-patriarchalen Gesellschaftsstrukturen der indianischen Völker. Bree kann sich in ihrer nicht-körperlichen Weiblichkeit außerhalb der patriarchalen weißen Gesellschaft als Vollperson bestätigt sehen.

Der aktive *body swap* stellt folglich eine Lösung vom patriarchalen Kino dar, als dass er in T die Abwahl des hegemonial-männlichen Körpers als Identitätsfindung darstellt. Gleichzeitig kann das Paradoxon der Körperaufwertung und -verdrängung als Kritik an der geschlechterdifferenzierenden Praktik der modernen Gesellschaft gewertet werden.

#### 4.3.4 *Veruneindeutigung im Sportsystem*

Sport im Film bietet der hegemonialen Männlichkeit in doppelter Weise ein identitätsstiftendes Betätigungsfeld: Neben der körperlichen Überlegenheit wird im Spiel um Sieg und Niederlage das traditionelle Männerbild allegorisiert. Weibliche Protagonisten, die nicht als Cheerleader oder Zuschauer den männlichen Sporthelden bejubeln, sind eine Ausnahme. Diese Ausnahmen stehen in klarer Opposition zum ausnahmslos männlich geprägten Sportfilm und finden sich verstärkt ab den 1990er Jahren im Film. Sie porträtieren weibliche Charaktere, die nicht nur sportliche Höchstleistungen vollbringen, sondern dies auch noch in männerdominierten Sportarten, wie in *MILLION DOLLAR BABY* (2004), *A LEAGUE OF THEIR OWN* (1992) oder *WHIP IT* (2009). Die Besetzung der männlichen Sportarten Boxen, Baseball und Roller Derby mit Frauen stellt bereits einen Verstoß gegen die geschlechterdifferenzierende Funktion des patriarchalen Kinos dar. Eine Lösung von dieser erreicht aber erst die Spielform von Geschlecht in

---

<sup>565</sup> Scherr 2008: 13

STM. Die genannten Filme repräsentieren eine rein weibliche Besetzung, die sich in männerdominierten Sportarten mit dem gleichen Geschlecht misst. Viola in STM dagegen muss sich im rein männlichen Team beweisen und kann sich trotz biologischer Weiblichkeit in der hegemonial-männlich geprägten Sportart Fußball gegen ihre biologisch-männlichen Mannschaftskollegen behaupten und diese gar übertreffen. Durch die systemtheoretische Perspektive kann der Körper im Sportsystem, anders als in seiner reproduktiven Funktion oder im vestimentären System, ohne geschlechtsspezifische Erwartungen beobachtet werden. Die Inklusion ins Sportsystem geschieht anhand des Codes Sieg/Niederlage. Jegliche Kommunikationen „die mittels dieses binären Codes operieren, sind [...] dem Sportsystem zuzuordnen.“<sup>566</sup> STM führt die Veruneindeutigung der biologisch-deterministischen Geschlechterdifferenz vor, die zu einer Entwertung des siegenden Körpers als biologisch-männlichen führt und damit die Funktion des Körpers im patriarchalen Kino beschädigt.

Bereits der Titel, SHE'S THE MAN, weist auf einen Angriff der sprachlich verankerten Geschlechterdifferenz hin und setzt diesen fort, indem auch die propagierte physische Differenz aufgehoben wird. Die Charaktere der Zwillinge Viola und Sebastian sind konträr zu ihrem biologischen Geschlecht gezeichnet. Viola ist ein Tomboy, der am liebsten Fußball spielt und den Mädchentraum des Debütantinnenballs verabscheut. Sebastian dagegen ist ein sanfter Poet, der mit seiner romantischen Musik die Herzen berührt.

Die Eingangssequenz stellt die Parität der Geschlechter im Sportsystem dar. Der Film setzt ein mit einem Freundschaftsspiel zweier Mädchenmannschaften, die Tor um Tor erzielen, während die Jungen ihnen begeistert vom Spielfeldrand zujubeln. Nach dem Spiel wird Viola von ihrem Freund bestätigt, dass sie besser spielt, als die meisten seiner Mannschaftskollegen. Die Exposition enthüllt den Konflikt vollständig, als die Mädchen eine Integration in die Jungenmannschaft fordern und dies vom Trainer mit Zustimmung seiner Mannschaft abgelehnt wird: „But girls aren't as fast as boys. [...] Or as strong. Or as athletic. This is not me talking. It's a scientific fact. Girls can't beat boys. It's as simple as that.“<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> Lewandowski 2004:187

<sup>567</sup> STM - 0: 06: 00

Die Exklusion der Mädchen aus dem Interaktionssystem Training aufgrund der biologisch-deterministischen Geschlechterdifferenz setzt das Ziel des Films, das in der Widerlegung dieser These besteht. Im weiteren Verlauf der Narration gelingt es Viola in Gestalt ihres Zwillingbruders, durch ihre sportlichen Leistungen in die erste Mannschaft der Schule aufgenommen zu werden.<sup>568</sup> Um die Inklusion in die Jungenmannschaft zu erreichen, nimmt sie schweißtreibende Trainings und die ständige Angst, entdeckt zu werden, auf sich. Dass Viola durch ihre biologische Weiblichkeit diesen Anforderungen nicht genügen könnte, spielt für die Narrative keine Rolle. Diese speist sich – neben den komischen Elementen des *Cross-dressing*-Films – aus der Unterscheidung des Sportsystems von Sieg oder Niederlage.

Der Plot figuriert entlang der klassischen *Cross-dressing*-Struktur und setzt die Plotpoints durch das kontinuierliche Wechseln der Geschlechtsidentitäten durch Kleidung. Der entscheidende Bruch mit dem patriarchalen Kino ist mit der Enttarnung der geschlechtlichen Verkleidung verbunden. Diese führt nicht zurück in eine geschlechterdifferenzierende Perspektive, sondern erhält die Veruneindeutigung des Körpers aufrecht. Das Nicht-Thematisieren der Veruneindeutigung von Geschlecht in einer hegemonial-männlichen Sportart wird in der Klimax des Films nachgeholt. Im entscheidenden Spiel der Saison wird Viola enttarnt, darf trotzdem in der Mannschaft weiterspielen und schießt das entscheidende Tor.

## FAZIT

Die Negation des hegemonial-männlichen Körperideals des patriarchalen Kinos, der *corporeal backlash*, wird durch die *Cross-dressing*-Filme im 20. Jahrhundert angebahnt. Sie dienen als Vorläufer der körperlichen Veruneindeutigung, indem sie die Ambivalenz der modernen Geschlechterdifferenz durch den vestimentären Geschlechterwechsel zur Schau stellen. Vollendet wird sie durch die Spielformen von Geschlecht, die in T und IABGT anhand des gegengeschlechtlichen Körpers eine Identitätsaffirmation erfahren und in STM die Parität der Geschlechter im Sport anhand körperlicher Fähigkeiten beweisen. Die in den Genres *Cross-Dressing* und *Body-swap* analysierte Funktion der Entkörperlichung als Rückfüh-

---

<sup>568</sup> STM - 0: 50: 26

nung in eine eindeutige Geschlechtsidentität wird nicht ausgeführt. Die Nutzung des biologisch-geschlechtlichen Körper zieht eine unumkehrbare Negation der patriarchalen geschlechterdifferenzierenden Bedeutung nach sich.

Die Filme weisen auf einen Bedeutungsverlust des geschlechtlich codierten Körpers hin. Der hegemonial-männliche Körper wird „als Träger von kardinalen Symbolen des patriarchalischen Systems“<sup>569</sup> entwertet. Wie in den beiden vorherigen Kapiteln sind die Spielformen von Geschlecht, die den Verrat am heteronormativen Körperideal begehen, so dass keine eindeutige Referenz zum patriarchalen Kino gezogen werden kann. Die Protagonisten nutzen den gegengeschlechtlichen Körper ohne patriarchal motivierte Referenz als Instrument der Identitätsaffirmation.

Die Spielformen von Geschlecht verkörpern die durch die funktional-differenzierte Gesellschaftsform entstandene Polykontextualität des Körpers.<sup>570</sup> Sie setzen sich von der Binaritätslogik des biologischen Geschlechts ab und nutzen seine Körperlichkeit im Sinne der funktionslogischen Erwartungen der Systeme, die nicht biologisch-geschlechtlich motiviert sind.<sup>571</sup> Es bleibt dem Bewusstseinssystem überlassen, wie es den Körper einsetzt, um Identitätsaffirmation zu schaffen, „da der Körper nur als durch Bewusstsein vermittelter auftritt.“<sup>572</sup>

Die Filme visualisieren folglich eine Eskalation der „Entkörperlichung in körperlicher Gestalt.“<sup>573</sup> Das Bewusstseinssystem muss sich mithilfe eines biologisch-falschen Körpers physisch verorten. Die Protagonisten lösen diesen Zwiespalt nicht, indem sie wie in den Filmen des 20. Jahrhunderts in geschlechterdifferenzierende Schemata zurückfallen, sondern schaffen die Codes des geschlechtlichen Körpers neu und jenseits der binären Geschlechtermatrix. In den analysierten Filmen wird diese Veruneindeutigung der Körperoberfläche anhand des Paradoxons der Körperverdrängung und Körperaufwertung fundiert. Damit

---

<sup>569</sup> Brandt 1997: 177

<sup>570</sup> vgl. Lewandowski 2004: 146

<sup>571</sup> vgl. ebd.

<sup>572</sup> Runkel 2005: 149

<sup>573</sup> Tischleder 2001: 75

wird auch der Bedeutungsverlust des geschlechtlich codierten Körpers sichtbar gemacht.

Vor allem T fokussiert den Zwiespalt der Körperverdrängung und gleichzeitigen Aufwertung in der funktional-differenzierten Gesellschaft und weist damit auch auf die patriarchal strukturierte Körperkommunikation hin. Die Inklusion in die Gesellschaft erscheint in diesem Film einzig durch eine strikte geschlechterdifferenzierende Körperlichkeit möglich. Einerseits wird die Geschlechterdifferenz aufgehoben, Bree verfügt frei über ihren Körper und entschließt sich, alle Nachweise der biologischen Männlichkeit auszuradieren. Andererseits verlässt sie sich in der Gestaltung ihrer Sinnform Person auf traditionelle Stereotype, die über die körperliche Weiblichkeit hinausgehen und auch die Körperoberfläche als Kommunikation nutzen.

Auch STM bewegt sich in diesem Zwiespalt der erzwungenen Veruneindeutigung, die hier nur auf das Sportsystem bezogen ist. Das Sportsystem stellt durch seine binäre Codierung Sieg/Niederlage eine einzigartige Möglichkeit dar, die Geschlechterdifferenzierung aufzuheben. Indem der Körper als Kommunikationsmittel den Sieg als Mitteilung beobachtbar macht, kann Viola auch als Mädchen weiterhin in der Jungenmannschaft spielen. In STM wird der Bedeutungsverlust des geschlechtlichen Körpers weiter geführt. Auch für das Bewusstseinssystem enthält er in spezifischen Systemen wie dem Sportsystem keine Information zur geschlechtlichen Verortung in der Gesellschaft. Die Bedeutung, die der Körper für das Bewusstseinssystem durch die sportliche Betätigung erhält, ist vielmehr eine Verortung im Moment, in der Gegenwart und bietet damit im Gegensatz zur körperlosen Atmosphäre der gesellschaftlichen Realität eine fühlbare Erfahrung des Selbst.<sup>574</sup>

In ausgewählten Interaktionssystemen kann folglich eine „Reaktualisierung des Körpers“<sup>575</sup> beobachtet werden. So ist vor allem das Intimsystem, das ja auch den nackten Körper behandelt, an das geschlechtliche Erbe gebunden. Das Bewusstseinssystem hat in der funktional-differenzierten Gesellschaft die Möglichkeit, den Körper anhand der „funktionsspezifische[n] Erwartungen, unter denen er

---

<sup>574</sup> vgl. Bette 1987: 607

<sup>575</sup> ebd.: 605



relevant werden darf<sup>576</sup>, in Selbst- und Fremdreferenz so zu gestalten, zu nutzen, zu aktivieren, dass es rational operieren kann. Die Prämisse der Inklusion in alle Systeme - auch solche, die das moderne Patriarchat als zwingend geschlechterdifferenzial behandelt (Familie, Sexualität) - ist nicht mehr an die maskulin-feminine Binarität gebunden. Für eine eindeutig geschlechtliche Verortung des Bewusstseinsystems dient nur der nackte Körper mit den sichtbaren Geschlechtsmerkmalen.



Abb. 41



Abb. 42

Viola und Sebastian können nach zahlreichen Erwartungserfüllungen im jeweils anderen Geschlechtscode einzig durch die Zurschaustellung ihrer primären Geschlechtsmerkmale ihre biologisch-geschlechtliche Identität bestätigen (Abb. 41 und 42).<sup>577</sup> Doch selbst diese Sicherheit kann unterlaufen werden durch Geschlechtsumwandlungen oder Hermaphroditen, die aufgrund der biologisch bedingten Geschlechterbinarität „in neuerer Zeit nicht mehr als Monstren angesehen werden, sondern als ein Entscheidungsproblem.“<sup>578</sup>

Eine Lösung vom patriarchalen Kino und der inhärenten Geschlechterdifferenz wird in Filmen STM nicht nur repräsentiert, sondern auch klar artikuliert. Als Violas Verkleidung auf dem Platz enttarnt wird, greift der Trainer der gegnerischen Mannschaft zum gedruckten Regelwerk der internationalen Fußballstatuten und verweist sie vom Platz. Doch Violas Trainer schreitet ein und zerreißt unter großem Jubel vom Team und den Zuschauerrngen das Heft und Viola darf weiterspielen. Das Buch steht für die binäre Geschlechterdifferenz im Sport, die

<sup>576</sup> Bette 1987: 621

<sup>577</sup> STM - 1: 19: 10 und 1: 26: 00

<sup>578</sup> Luhmann 1995a: 314

damit von der einen in das Sportsystem inkludierten Person, dem Trainer, aufgehoben wird.

## 5 Schluss

Beginnt mit den geschlechtlich veruneindeutigten Protagonisten als Spielformen von Geschlecht ein neues, post-patriarchales Filmzeitalter oder sind sie trotz Verletzung der Prämissen des patriarchalen Kinos innerhalb dessen zu verorten?

Die Analyse der ausgewählten Filme zeigt im Ergebnis, dass die Spielformen von Geschlecht einen neuen Weg für den Hollywoodfilm vorschlagen, der von den Repräsentationen von Geschlecht im patriarchalen Kino abweicht. Sie fungieren nicht als Verstärker der geschlechterdifferenzierenden Geschlechterordnung, sondern lösen sich aus ihr heraus. Gleichzeitig hat die systemtheoretische Filmanalyse auch Elemente aufgedeckt, die den Prämissen des patriarchalen Kinos entsprechen und ebenfalls berücksichtigt werden müssen.

### Argumente pro patriarchal

Der Bruch mit den Prämissen des patriarchalen Kinos ist zum großen Teil in der Charakterzeichnung der Protagonisten verankert. Dies lässt sich in allen Themenbereichen feststellen. Die analysierten Filme stellen einen Zugewinn der Veruneindeutigung von Geschlecht heraus, behalten sich aber weiterhin vor, hegemonial-männliche Charaktere nicht per se als negativ zu kennzeichnen. Eine moralische Verurteilung bleibt in allen Fällen aus.

Obwohl die jeweilige Spielform von Geschlecht sich den patriarchalen Erwartungen an die Sinnform Person widersetzt, gelingt ihr die Entwicklung zur Vollperson nicht autonom. In allen Filmen des Analyseblocks *comical masculinity* begegnet ihr eine Person weiblichen Geschlechts, die den Plot zum Happy End führt. Allein auf sich gestellt, verbleiben die Protagonisten in einer isolierten Position. Erst die Liebe zu einer Frau, die sich ebenfalls den patriarchalen Erwartungen verwehrt, erlaubt es ihnen, post-patriarchale Entwürfe von Geschlecht zur allgemeinen Akzeptanz zu bringen. Es sind die weiblichen Protagonisten, die sich bereits aus den patriarchalen Erwartungen an ihr Geschlecht befreit haben und nun ihr männliches Gegenstück unterstützen, eben das Gleiche zu tun.

Die *bromantic comedy* führt die patriarchalen Regeln insofern weiter, als dass eine heterosexuelle Verbindung die Narration beschließt. Weiterhin enthalten die Charakterzeichnungen der Protagonisten stark geschlechterdifferenzierende und sexistische Elemente. Diese pro-patriarchalen Elemente werden auch von Greven, der die *bromantic comedy* als „*beta male comedy*“<sup>579</sup> bezeichnet, beobachtet. Er attestiert dieser Komödienvariante eine Fortführung der performativen Krise der Männlichkeit.<sup>580</sup>

Die Repräsentation der Familie verbleibt strukturell im patriarchalen Modell und es werden konventionelle Familienrollen reproduziert. Obwohl sie sich augenscheinlich gegen die patriarchale Struktur der Gesellschaft wenden, entsprechen die Rollenverteilung in der Familie und das gesamte Verhaltensrepertoire dem des klassischen patriarchalen Modells.

Auch der Körper dient in spezifischen Situationen noch immer als differenzierende Affirmation von Geschlecht. Hierbei muss allerdings zwischen der Kommunikation des vestimentären Systems und der Körperkommunikation unterschieden werden. Während die Informationen und Mitteilungen im vestimentären System das biologische Geschlecht und damit verbundene Konnotationen verbergen können, kann der nackte Körper ausschließlich als geschlechtlich codiert verstanden werden. Die gesamte Wirkungskraft geschlechtlicher Stereotypen, die in der funktional-differenzierten Gesellschaft abgebaut wurden, scheint sich am nackten Körper zu sammeln und ihn mit allen geschlechtlichen Konnotationen aufzuladen. Brees Unzufriedenheit mit ihrem männlichen Körper und auch Violas panische Angst, eben durch ihren Körper im männlichen Sportsystem entlarvt zu werden, zeugen vom semantischen Potential des biologisch-geschlechtlichen Körpers. Die Veruneindeutigung des Körpers geschieht innerhalb der Prämissen des patriarchalen Kinos und erhält so dessen Funktion.

### **Argumente pro post-patriarchal**

Der Bruch mit dem patriarchalen Kino ist folglich direkt an die Spielform von Geschlecht gekoppelt. Die Veruneindeutigung von Geschlecht in den Protagonis-

---

<sup>579</sup> Greven 2013: 418

<sup>580</sup> vgl. ebd.: 418

ten ist weitreichend, dass nur schwerlich eine Referenz zur Funktion des patriarchalen Kinos und jener der Repräsentation der hegemonialen Männlichkeit gezogen werden kann. Diese Veruneindeutigung betrifft auch weitere formale Ebenen des Films und endet im Genre-Missbrauch.

Im Fall der *comical masculinity* in SOOML, 40YOV und PDL ist der Bruch mit der Charakterzeichnung des Protagonisten gegeben. Die Charaktere verkörpern weder hegemonial-männliche Qualitäten, noch erfahren ihre Charaktere eine Weiterentwicklung hin zur hegemonialen Männlichkeit und stellen in diesem Element eine direkte Opposition zum patriarchalen Kino dar. Sie beharren förmlich auf ihrer veruneindeutigten Geschlechtsidentität und stellen sich der Kritik ihrer Umwelt. Weiter werden ihre Antagonisten, welche die im patriarchalen Kino favorisierte hegemoniale Männlichkeit repräsentieren oder empfehlen, nicht als nachahmungswürdig dargestellt. Vielmehr erscheint ihr Beharren auf den traditionellen Stereotypen des patriarchalen Kinos als verstörend, kindisch oder egoman. Die lupenreine hegemonial-männliche Charakterzeichnung wirkt im Kontext der komödiantischen Filme als Parodie und verfehlt die vom patriarchalen Kino erwünschte Wirkung.<sup>581</sup>

Die Gleichung, die das patriarchale Kino mit der Repräsentation nicht-hegemonialer Männlichkeit als Unterstützung der hegemonialen hervorgebracht hatte, wird hier nicht nur entleert, sondern geradezu ins Gegenteil verkehrt. Das hegemoniale Bild von Männlichkeit wirkt als negative Abgrenzung und unterstützt so die geschlechtliche Ambivalenz. Auch die Narrative erfüllt nicht den Effekt einer Entwicklung der Spielform von Geschlecht hin zu einer eindeutigen geschlechtlichen Identität. Dies lässt sich insbesondere im Genre-Missbrauch der *bromantic comedy* feststellen. Obwohl die formalen Anforderungen der *romantic comedy* erfüllt sind und auch die *narrative closure* mit einer Hochzeit besiegelt wird, steht nicht die heterosexuelle Beziehung im Fokus, sondern die homosoziale Bindung der männlichen Protagonisten. Die heterosexuell codierte Äußerung „I love you“ dient in ILYM und DD als Besiegelung der homosozialen Bindung und hebt diese so auf eine emotional-intime Ebene, die bisher nicht im patriarchalen Kino artikuliert wurde. Anders als die *romcom* und der *Buddy*-Film verstärkt die

---

<sup>581</sup> vgl. Tasker 1993: 14

*bromance* nicht die Prämissen des patriarchalen Kinos, sondern erreicht durch die doppelte Umkehrung der maskulin und feminin codierten Rollenerwartungen der Genres eine neue Ausformung jenseits des patriarchalen Definitionsraums. Die Repräsentation von Geschlecht in der *bromantic comedy* kann als eine klare Absage an die patriarchal motivierte Funktion der *romantic comedy* verstanden werden.<sup>582</sup>

Abgerundet wird dieser Bruch mit dem patriarchalen Kino durch die biologisch-weiblichen Protagonisten. Diese Figuren bestärkt in SOOML, PDL und 40YOY die Spielform von Geschlecht in ihrer geschlechterindifferenten Haltung, können als *comical femininity* als weibliches Pendant gewertet werden und verursachen Genre-Missbrauch in der *romcom* mit vertauschten Rollen. Diese Spielformen von Geschlecht ergänzen den Bruch mit dem patriarchalen Kinoapparat und lassen so die Erosion der hegemonialen Geschlechterdifferenz auf der Leinwand auch am anderen Ende der Geschlechtermatrix sichtbar werden.

Der Bruch mit den geschlechterdifferenten Repräsentationen lässt sich auch im Familienfilm des 21. Jahrhunderts feststellen. Die Spielformen von Geschlecht befördern die Entkoppelungen der patriarchalen Synthesen und damit die Teilung der einst festgefügt Elemente patriarchalen Familienlebens. Die Protagonisten in T und TKAAR müssen sich mit den Erwartungen an die patriarchale Familie auseinander- und sich gegen diese zur Wehr setzen. Diese werden ganz gezielt vom biologischen Vater, der gleichermaßen als Störfaktor in beiden Filmen fungiert, verkörpert. Die Familie in diesen Filmen entmachtet die Figur des *breadwinners* in reproduktiver und finanzieller Hinsicht, die in dieser weiblich codierten Form nicht mehr die Funktion des patriarchalen Kinos erfüllt. Vergleicht man nun den „normalen“ Familientypus<sup>583</sup> mit dem der post-patriarchalen Familie, so unterscheiden sich diese nur durch die Abwahl des hegemonialen, biologisch-männlichen Patriarchen. Dass die Strukturen, bestimmte Rollenbilder und -verhalten denen der patriarchalen Familie gleichen, kann die Wiedereingliederung in das patriarchale Kino aber nicht gewährleisten. Die

---

<sup>582</sup> Alberti 2013: 43

<sup>583</sup> Kaufmann 1995: 25. Die Charakteristika sind u. a. die Eheschließung, Stabilität der ehelichen Beziehung, Kinder als Lebensmittelpunkt und die Fähigkeit, mit Schicksalsschlägen und Ereignissen umzugehen, ohne den Familienverband aufzulösen.

Familien in T und TKAAR weisen folglich den Weg, wie mit „der Überkomplexität der sozialen Zusammenhänge und de[m] daraus folgenden Zwang zur Selektivität, ja Selbstorganisation aller sozialen und psychischen Systeme“<sup>584</sup> im 21. Jahrhundert umzugehen ist, um trotz oder gerade wegen der Entkoppelungen der synthetischen patriarchalen Prämissen eine vertraute familiäre Einheit zu erschaffen.

Der *corporeal backlash* in den Filmen T, IABGT und STM fokussiert die Veruneindeutigung des Körpers jenseits einer patriarchalen Bedeutungsebene. Der geschlechtliche Körper verliert seine Bedeutung als Identitätsanker. Die Bewusstseinssysteme können sich mit ihrem neuen Körper selbst- und fremdreferentiell als Person und damit in der Gesellschaft verorten. In STM muss Viola sich im richtigen Körper in einer männerdominierten Sportart durchsetzen. Dass sie dies nur mithilfe der männlich-codierten Person schafft, in deren Rolle sie schlüpft, führt die immer noch geltenden und am modernen Patriarchat orientierten Reduktionsstrategien der komplexen Umwelt vor. Dass sie schließlich trotz ihres weiblichen Körpers in das männlich konnotierte Sportsystem aufgenommen wird, weist auf den Bedeutungsverlust des geschlechtlichen Körpers hin. STM beweist in seinem Kern eben diese These, weil „nachteilige soziale Folgen einer Unterscheidung nicht mehr selbstverständlich hingenommen werden und ihre soziale Geltung zunehmend bestritten wird.“<sup>585</sup>

Wenn man davon ausgeht, dass „die Genese einer körperlichen Ich-Identität grundsätzlich im Zusammenhang mit den jeweiligen soziohistorischen Bedingungen und herrschenden Körperbildern einer Kultur“<sup>586</sup> steht, dann offenbaren die Filme des *corporeal backlash* ein weiteres Indiz für eine post-patriarchale Lenkung des Hollywoodfilms. Die „leiblich verfasste Identität“ korrespondiert nicht mehr mit den patriarchalen Vorgaben und die auf dem geschlechtlichen Körper basierende Geschlechterdifferenz wird brüchig.<sup>587</sup>

---

<sup>584</sup> Kaufmann 1995: 79

<sup>585</sup> Pasero 1997: 50

<sup>586</sup> Tischleder 2001: 16

<sup>587</sup> vgl. Shelton 2008: 104

### **Bewertung auf zwei Ebenen der systemtheoretischen Filmanalyse**

Wie lassen sich nun diese Erkenntnisse auf den beiden Ebenen der systemtheoretischen Filmanalyse lesen? In Kapitel 3.3.1 wurde herausgearbeitet, dass der Film als soziale Situation die Sinnform Person im Netz der systemischen Erwartungen anhand der Repräsentation von Geschlecht beobachtet und der Film als Symbolsystem den Film als Subsystem der Gesellschaft bewertet.

Fasst man die Ergebnisse der ersten Beobachtungsebene von *sozialer Situation* zusammen, so lassen sich Tendenzen ausmachen, die auf eine Lösung vom patriarchalen Kino verweisen. Die Repräsentation der Männlichkeit im Sinne des patriarchalen Kinos ist durch die Spielformen von Geschlecht unterbrochen. Viel wichtiger erscheint aber die Wirkung, die sie auf die Umwelt haben. Indem sie sich durch nicht geschlechtlich codierte Sinnformen Person gegen die hegemonialen Antagonisten, die Heteronormativität der patriarchalen Familie und die semantische Bedeutung des biologisch-geschlechtlichen Körpers durchsetzen, enttäuschen sie alle Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit im Interaktionssystem. Indem sie sich auch gegen eine Entwicklung hin zu einer eindeutig geschlechtlich codierten Identität wie der hegemonialen Männlichkeit sträuben, zwingen sie die Umwelt, ihre Erwartungen an sie anzupassen.<sup>588</sup> Vor allem die Filme des *corporeal backlash* wirken auf beiden Beobachtungsebenen. Die Systemtheorie erfasst den modernen Zwiespalt der somatischen Identität zwischen Negation und Exzess, ohne Rückkoppelung an den biologischen respektive geschlechtlichen Körper.<sup>589</sup> Die Spielformen von Geschlecht setzen durch diese konsequente doppelte Rezeptionswirkung die sozio-kulturelle Evolution hinsichtlich der Erwartungen an die hegemoniale Männlichkeit im Interaktionssystem in Gang, die sich von einer geschlechterdifferenzierenden Gesellschaftsordnung entfernt.

Diese Feststellung führt auf die zweite Ebene der systemtheoretischen Filmanalyse, die den Film als Subsystem der Massenmedien verortet und ihn so zum Gedächtnis der Gesellschaft im Sinne einer Referenzebene zählt. Anhand des Genre-Missbrauchs lässt sich eine deutliche Entgrenzung der patriarchalen

---

<sup>588</sup> vgl. Baraldi 1998: 48

<sup>589</sup> vgl. Lewandowski 2004: 147



Statuten innerhalb des festgefügtten Rahmens im patriarchalen Kino feststellen. Die *bromantic comedy* bedient sich der festen Strukturen der *romantic comedy* und regt damit den Zuschauer an, sich auf die Liaison der Protagonisten zu konzentrieren und die Geschlechtlichkeit der beiden außen vor zu lassen. Ebenso rekuriert der Familienfilm auf die klassischen Probleme des familialen Bündnisses und stellt die für das patriarchale Kino falsche sexuelle Identität von Protagonisten in den Hintergrund. Die Spielformen von Geschlecht streben in den Filmen eine Neuformierung der Familie an, die im Kern die biologische Bedingtheit der modernen patriarchalen Familie überflüssig erscheinen lässt. Sie umgehen die reproduktive Bedingtheit des hegemonial-männlichen Körpers als Voraussetzung für ein Familienleben und lösen so die medialen Vorbilder des patriarchalen Kinos ab. In seiner Funktion als Symbolsystem der Gesellschaft kann der post-patriarchale Familienfilm neue Beobachtungsinstanzen schaffen, die nicht mehr dem patriarchalen Kino zuzurechnen sind.

Indem diese Filme mit der traditionellen Repräsentation von Männlichkeit brechen, schreiben sie auch das Gedächtnis der Gesellschaft neu. Die Zäsur beginnt bereits in den 1960ern und dem Aufbruch ins New Hollywood. Aber erst im 21. Jahrhundert gehören diese Filme zum Mainstream und werden von einem breiten Publikum rezipiert. Die Wechselwirkung der Spielformen von Geschlecht mit den Genreregeln führt zu einer Instabilität der patriarchalen Ausrichtung des Mainstream-Kinos.

Besonders hervorstechend ist der intertextuelle Bezug zum patriarchalen Kino, der sich in einigen Filmen feststellen lässt. In diesen intertextuellen Bezügen wird die Distanz zur gelebten Realität deutlich und führt damit die Anomalität des patriarchalen Kinos vor. Mit der Verhandlung des patriarchalen Kinos als Referenzebene entlarven die Filme dieses als utopisches Zerrbild, das fernab der gelebten Wirklichkeit steht und kodieren so gleichzeitig das Gedächtnis der Gesellschaft neu.

Die Ergebnisse der Analysen, welche die Existenz der Protagonisten außerhalb der binären Geschlechterordnung herausgearbeitet haben, sind hinsichtlich der Funktion der Massenmedien zweifach bedeutsam. Zum einen bilden die Massenmedien gemäß ihrem Code der Aktualität solche Episoden ab, die Informationen aus der Realität darstellen. Für den Hollywoodfilm heißt dies, dass die Inhalte

eine Balance zwischen neuer Information und Erfahrungswert des Zuschauers halten müssen. Angesichts des Erfolgs der analysierten Filme kann gefolgert werden, dass die Zuschauer sich auch ohne eine geschlechterdifferenzierende Repräsentation verorten können und dass der Missbrauch der klassischen Genres nicht negativ bewertet wird.

Andererseits muss die Auswahl und Anzahl der Filme auch in die Filmhistorie des 21. Jahrhunderts eingeordnet werden. Zum einen kann die ambivalente Repräsentation von Geschlecht als inhärenter Bestandteil der Narrative festgestellt werden. Der Spannungsbogen baut auf der Verletzung der Prämissen des patriarchalen Kinos auf, verwendet die starren Konventionen der geschlechtlichen Repräsentation und die Genre-Muster des patriarchalen Kinos als Motor der Narrative, die daher nicht als Persiflage eben dessen verstanden werden können. Und zum anderen überwiegen immer noch zahlenmäßig jene Filme, die den Prämissen des patriarchalen Kinos entsprechen. Es finden sich sowohl klassische Actionfilme wie CRANK (2006), die BOURNE-Trilogie (seit 2002), aber auch ein Revival des Piratenfilms in der PIRATES OF THE CARIBBEAN-Reihe (seit 2003). Auch die klassische *romantic comedy* feiert immer noch große Erfolge mit Filmen wie HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS (2003) oder KNOCKED UP (2007). Auch Historienfilme, Science-Fiction oder Thriller sind dem patriarchalen Kino zuzuordnen.

Von einem Aufbruch in ein post-patriarchales Filmzeitalter kann (noch) nicht die Rede sein. Im Gegenzug steht die Frage, wie ein Film gemäß den Prämissen des post-patriarchalen Kinos aussehen sollte. Wäre ein homosexueller James Bond vielleicht post-patriarchal? Doch wenn selbst der schwangere Terminator aus JUNIOR (1994) im komplexen Netz des patriarchalen Kinos seinen Platz findet, scheint der direkte Vergleich von patriarchal und post-patriarchal viel mehr das Problem zu sein. Die gegenwärtige Struktur der westlichen Gesellschaften mag sich im Umbruch der Geschlechterrollen befinden. Wie sich aber eine post-patriarchale Gesellschaft gestaltet, das vermag auch der Film nicht zu beantworten.

Die systemtheoretische Filmanalyse lässt im Hinblick auf die Einordnung der Spielformen von Geschlecht in den patriarchalen Kinoapparat kein eindeutiges Ergebnis zu. Dass das patriarchale Kino auch weiterhin die Regeln des Hollywoodfilms beherrscht, zeigen die klassischen Themen, die nach wie vor verhan-

delt werden. Allerdings stellt sich die Frage, ob die disparaten analysierten Elemente, die eben nicht mit den Prämissen des patriarchalen Kinos übereinstimmen, auch gleichzeitig ein neues Filmzeitalter ankündigen. Was den analysierten Filmen eindeutig abgesprochen werden muss, ist eine kontinuierliche Passung mit dem patriarchalen Kino. Die hegemoniale Männlichkeit geht nicht als erstrebenswerte Identifikationsfigur aus diesen Filmen hervor. Die Prämissen der klassischen patriarchalen Familie sind durch die Neuformierung der Familie verletzt und auch der Körper verliert seine geschlechterdifferenzierende Funktion.

Anhand der Spielformen von Geschlecht und ihres Wirkens außerhalb des patriarchalen Kinoapparats lässt sich eine Tendenz zur post-patriarchalen Repräsentation schlussfolgern. Die Funktion des patriarchalen Kinos, das in der vorliegenden Arbeit mit der Repräsentation einer dichotomen Geschlechterordnung und hegemonialer Männlichkeit als zentralem Referenzbild gefasst wurde, ist in den analysierten Filmen nicht ausgeführt. Wie vermutet, stellen die Spielformen von Geschlecht eine erfolgversprechende alternative Identifikationsmöglichkeit dar. Zentrale Themenfelder des patriarchalen Kinos werden im Genre-Missbrauch aus ihren heteronormativen Mustern gelöst. Eine Fortführung des patriarchalen Kinos, wie Greven es den *bromantic comedies* anlastet, kann nicht bestätigt werden.<sup>590</sup>

Die an der Luhmannschen Systemtheorie angelehnte Filmanalyse konnte die forschungsleitende Fragestellung teilweise beantworten. Durch Analyse konnte festgestellt werden, dass die Spielformen von Geschlecht durch die Veruneindeutigung von Geschlecht nicht-dichotome Strukturen etablieren, die sich nur systemtheoretisch erkennen lassen. Problematisch ist hier, dass diese sprachlich wiederum dichotom gefasst werden müssen und der Eindruck einer erneuten binären Geschlechterordnung entsteht. Wird diese Hürde gedanklich übersprungen, lässt sich die Dethematisierung von Geschlecht in den Filmen aufzeigen. Die geschlechtliche Codierung der Form Person kann hinsichtlich ihrer Operationsmodi in unterschiedlichen Funktionssystemen erfolgen, ist aber nicht die Voraussetzung für Inklusion. So lässt sich festhalten, dass es den Bewusstseinssystemen frei steht, ob sie sich auf der binären Geschlechtermatrix als männlich oder

---

<sup>590</sup> Greven 2013: 418

weiblich beobachten. Selbst der Körper steht einer Veruneindeutigung des biologischen Geschlechts zur Verfügung.

Auf der anderen Seite besteht die Gefahr des Verlusts von Systemrationalität gerade dann, wenn Bewusstseinsysteme sich auf dieser Matrix in einer patriarchal codierten Sinnform Person, wie die der Mutter, des Verlobten oder der strebsamen Schülerin, einordnen müssen. Eine geschlechtlich codierte Fremdreferenz, die vom Bewusstseinsystem erlebt wird, kann zu einem Zusammenbruch des Systems führen. So führt die überraschende Vaterschaft Brees in einen psychischen Konflikt. Peter zweifelt ob seiner Affäre mit Sidney an seinen Heiratsabsichten. Nic und Jules müssen sich durch das Auftauchen des biologischen Vaters ihrer Kinder wieder neu sammeln und innerhalb des Intimsystems und Familiensystems verorten. So kann hinsichtlich des Verlusts der Systemrationalität festgehalten werden, dass dieser eintritt, wenn sich der Film innerhalb patriarchaler Komplexe findet.

Wie sich der Hollywoodfilm im weiteren Verlauf des 21. Jahrhunderts entwickeln wird, lässt sich im Rahmen aktueller soziologischer Theorien zur Entwicklung der Gesellschaftsform im 21. Jahrhundert nur mutmaßen. So konstatiert der Sozialwissenschaftler Philipp Longman im gleichnamigen Aufsatz „The Return of Patriarchy“<sup>591</sup> und begründet dies mit der demographischen Entwicklung der aufgeklärten Industrienationen. Eben weil sich in diesen Ländern eine liberale Denkweise durchgesetzt hat, sinkt die Geburtenrate. Kulturen, die eine gleichberechtigte Geschlechterordnung leben, sterben aus, so Longman, weil sie nicht mehr genügend Nachkommen produzieren. Dagegen haben traditionell patriarchal strukturierte Gesellschaften immer noch eine hohe Geburtenrate. Die Rückkehr zu einem patriarchalen Familienmodell sei für das Überleben der westlichen Welt lebensnotwendig. Auf der anderen Seite feiern die Mailänder Feministinnen mit einer Flugschrift „Das Ende des Patriarchats“ und verweisen auf veränderte Machtverhältnisse zugunsten der Frau in westlichen Kulturen.<sup>592</sup> Die soziopolitische Stimmung schwankt zwischen Aufbruch aus und Rückkehr zum Patriarchat. Diesen Spagat spiegeln die Filme und ihre Repräsentation von Geschlecht.

---

<sup>591</sup> Longman 2006: 56 ff.

<sup>592</sup> Kahlert 2000: 45

Somit bleibt der Anspruch an die Filmwissenschaft, nach einer Methode der Analyse von Geschlechterrepräsentationen außerhalb der dichotomen Geschlechterordnung zu suchen, bestehen. Dass selbst die geschlechtsneutrale Systemtheorie, die als eine der wenigen Sozialtheorien gilt, „die jegliche Form von Herrschaft – sei es die einer Kapitalistenklasse oder die des Patriarchats – für historisch obsolet, für dysfunktional“<sup>593</sup> hält, sich im Netz der Geschlechterdifferenz verfängt, beweist einmal mehr die Manifestation des modernen Patriarchats als ahistorischer Klotz in der Gesellschaft.<sup>594</sup>

Dennoch kann diese neue Art der Filminterpretation als Anstoß zur Weiterentwicklung gewertet werden, um den strukturellen Einfluss des patriarchalen Kinos umzuwandeln und so auch Repräsentationen von Geschlecht im *space-off* betrachten zu können. Obwohl die spätfeministische Filmtheorie sich außerhalb des patriarchalen Kinos platzieren möchte, findet sie sich zwangsläufig wieder innerhalb der dichotomen Geschlechterordnung. De Lauretis Feststellung, dass die Konstruktion von Geschlecht gleichermaßen Produkt und Prozess der Repräsentation ist,<sup>595</sup> führt sie ebenfalls wieder auf die biologisch fundierte, zweigeschlechtliche Basis.<sup>596</sup> Engel stellt in diesem Zusammenhang fest, dass

[d]em Veränderungspotential des Feminismus [...] ein weitgehend veränderungsresistenter Diskurs gegenüber[steht], der zwar nicht allumfassend ist und dem mittels eines historischen Bewußtseins Räume abgerungen werden können, die nicht gemäß seiner Vorgaben funktionieren, doch läßt dies den Diskurs in seiner Form und seiner monolithischen Struktur unangetastet.<sup>597</sup>

So erscheint eine systemtheoretische Bewertung der kontinuierlichen patriarchalen Logik, die sich in der Repräsentation von Geschlecht im Film spiegelt, als Hoffnungsschimmer. Wenn die moderne Geschlechterdifferenz lediglich als Erbe aus der Zeit der stratifizierten Gesellschaft zu bewerten ist,<sup>598</sup> dann können die

---

<sup>593</sup> Burkhart 2004: 11

<sup>594</sup> vgl. Weinbach 2004: 50 f. und 89 f.

<sup>595</sup> Lauretis 1978: 5

<sup>596</sup> vgl. Engel 1994: 47 f.

<sup>597</sup> ebd.: 48

Filme tatsächlich als Abwendung vom patriarchalen Kinoapparat verstanden werden.

### Ausblick

Wie sich der Hollywoodfilm im Verlauf des 21. Jahrhunderts entwickeln wird, lässt sich nicht prognostizieren. Werden sich die Geschlechterrollen im postindustriellen Zielalter weiter veruneindeutigen? Gibt es, wie auch nach dem Umbruch des *fin-de-siecle*, eine erneute Zuspitzung der dichotomen Geschlechterdifferenz? Oder bleiben veruneindeutigte neben eindeutigen Repräsentationen auf der Leinwand bestehen? Diese Fragen werden sich erst im Laufe der nächsten Dekaden klären lassen. Im Falle des Cowboys lässt sich schon jetzt eine Tendenz ausmachen. Nachdem die als moralisch integer geltende Figur schon in TRUE GRIT (2010) unter der neoliberalen Version des Westerns gelitten hat, stellt THE HOMESMAN (2014) dem Mann im Western eine ganz neuartige Rolle zur Verfügung, die ebenso wenig mit dem hegemonialen Ideal des Cowboys noch mit seinem notwendigen Gegenspieler, der hilflosen Frau, übereinstimmt und „das Stereotyp des Westerns porös werden [lässt].“<sup>599</sup> Auch BIRDMAN (2014) befasst sich mit der Aussichtslosigkeit, das mediale Bild des hegemonialen Mannes, in diesem Fall des Superhelden, in der Realität umzusetzen und spiegelt damit einmal mehr „die ewige Schizophrenie im Herzen Hollywoods“.<sup>600</sup>

Um den Hollywoodfilm in all seinen Facetten auszuleuchten, sollte sich die Filmwissenschaft neu und weg von einer auf der dichotomen Geschlechterdifferenz basierten Methode orientieren. Die vorliegende Studie konnte nur einen Vorschlag für eine solche Orientierung ausarbeiten. Dass die Geschlechterdifferenz im Film bestehen bleibt, steht allerdings außer Frage, wie Luhmann es formulierte: „Es gibt keinen Weg zurück zum un-marked space.“<sup>601</sup> Wie sie

---

<sup>599</sup> Moldenhauer 2014: „Neo-Western "The Homesman". Online: <http://www.spiegel.de/kultur/kino/the-homesman-von-tommy-lee-jones-ende-der-western-mythen-a-1008738.html>. 30.07.2015.. Zugriff: 30.07.2015.

<sup>600</sup> Kniebe 2015: „Bis aufs Blut gequält“. Online:<http://www.sueddeutsche.de/kultur/birdman-im-kino-tun-was-niemand-mehr-erwartet-1.2322831>. Letzter Zugriff: 30.07.2015

<sup>601</sup> Luhmann 1988: 49

bewertet wird, diese Frage sollte jedoch im Zentrum der weiteren Forschung zum patriarchalen Kino stehen.

## Literaturverzeichnis

Albers, Thies und Matthias Grundmann (2008). „Familie im Film: Die Familie im filmischen Wandel“. In: M. Schroer (Hrsg.), *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verl.-Ges.: 87–110.

Alberti, John (2013). *Masculinity in the Contemporary Romantic Comedy: Gender as genre*. New York: Routledge.

Alberti, John (2013a). „I Love You, Man“: Bromances, the Construction of Masculinity, and the Continuing Evolution of the Romantic Comedy“. *Quarterly Review of Film and Video* 30, 2: 159–172.

Alberti, John (2014). *Screen Ages: A survey of American cinema*. New York [u.a.]: Routledge.

Ayers, Drew (2008). „Bodies, Bullets, and Bad Guys: Elements of the Hardbody Film“. *Film Criticism* 32, 3: 41–67.

Balázs, Béla (2001). *Der Geist des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Baraldi, Claudio, Giancarlo Corsi und Elena Esposito (1998). *GLU: Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bauch, Jost (2012). *Die soziale Funktion der Familie*. Vortrag bei der Bielefelder Ideenwerkstatt, Burschenschaft Normania-Nibelungen zu Bielefeld (23.11.12). Online im Internet: URL: [http://www.bielefelder-ideenwerkstatt.de/media/BIW2012/2012-11-23\\_Die\\_soziale\\_Funktion\\_der\\_Familie\\_Vortrag\\_Bauch\\_Bielefeld.pdf](http://www.bielefelder-ideenwerkstatt.de/media/BIW2012/2012-11-23_Die_soziale_Funktion_der_Familie_Vortrag_Bauch_Bielefeld.pdf). Letzter Zugriff: 30.07.2015.

Bazin, André (2004, c1975). *Was ist Film?* Berlin: Alexander-Verlag.

Becker, Ruth, und Beate Kortendiek (Hrsg.) (2010). *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung: Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Bennet, Tony und Janet Wollacott (1987). *Bond & Beyond: The Political Career of a Popular Hero*. Basingstoke [u.a.]: Macmillan.

Benshoff, Harry M. und Sean Griffin (2004). *America on Film: Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies*. Malden, MA [u.a.]: Wiley-Blackwell.

Berg, Henk de, und Matthias Prangel (Hrsg.) (1995). *Differenzen: Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen [u.a.]: A. Francke.

Berger, Maurice, Bruce Wallis, und Simon Watson (Hrsg.) (1995). *Constructing Masculinity*. New York [u.a.]: Routledge.

Berghaus, Margot (2005). „Die Massenmedien der Gesellschaft - beobachtet von Niklas Luhmann“. In: G. Runkel, G. Burkart (Hrsg.), *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss: 195–221.

Berghaus, Margot (2011). *Luhmann leicht gemacht: Eine Einführung in die Systemtheorie*. Köln: Böhlau.

Bette, Karl-Heinrich (1987). „Wo ist der Körper?“. In: N. Luhmann, D. Baecker (Hrsg.), *Theorie als Passion. Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 600–628.

Bette, Karl-Heinrich (1999). *Systemtheorie und Sport*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bienk, Alice (2010). *Filmsprache: Einführung in die interaktive Filmanalyse*. Marburg: Schüren.



- Bjerg, Ole (2005). „Die Welt als Wille und System: Eine Schopenhauerische Kritik der Systemtheorie Luhmanns“. *Zeitschrift für Soziologie* 34, 3: 223–235.
- Blaseio, Gereon (2004). „Heaven and Earth: Vietnamfilm zwischen Male Melodrama und Women's Film“. In: C. Liebrand, I. Schneider (Hrsg.), *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren: 193–204.
- Bohn, Cornelia (2000). „Kleidung als Kommunikationsmedium“. *Soziale Systeme. Zeitschrift für soziologische Theorie*, 6: 111–135.
- Böhnisch, Lothar (2003). *Die Entgrenzung der Männlichkeit: Verstörungen und Formierungen des Mannseins im gesellschaftlichen Übergang*. Opladen: Leske + Budrich.
- Borneman, Ernest (1991). *Das Patriarchat: Ursprung und Zukunft unseres Gesellschafts-systems*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl.
- Braidotti, Rosi (1989). „The Politics of Ontological Difference“. In: T. Brennan (Hrsg.), *Between Feminism and Psychoanalysis*. London, New York: Routledge: 89–105.
- Brandt, Stefan L. (1997). *Männerblicke: Zur Konstruktion von "Männlichkeit" in der Literatur und Kultur der amerikanischen Jahrhundertwende*. Stuttgart: M und P Verl. für Wiss. und Forschung.
- Brandt, Stefan L. (2000). „American Culture X: Identity, Homosexuality, and the Search for a New American Hero“. In: R. West, F. Lay (Hrsg.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi: 67–93.
- Brandt, Stefan L. (2002). „Acting Heroes. Heroes, Homos, and the Postmodern in Recent Hollywood Cinema“. In: T. Frey Steffen (Hrsg.), *Masculinities. Mythos - Realität - Repräsentation - Rollendruck = Maskulinitäten*. Stuttgart, Weimar: Metzler: 92–99.
- Brandt, Stefan L. (2007). *Inszenierte Männlichkeit: Körperkult und "Krise der Maskulinität" im spätviktorianischen Amerika*. Berlin: WVB.
- Brannon, Robert (1976). „The Male Sex Role: Our Culture's Blueprint of Manhood, and What it's Done for Us Lately“. In: D. S. David, R. Brannon (Hrsg.), *The Forty-Nine Percent Majority*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Braun, Friederike, und Ursula Pasero (Hrsg.) (1995). *Kommunikation von Geschlecht: Communication of Gender*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Brennan, Teresa (Hrsg.) (1989). *Between Feminism and Psychoanalysis*. London [u.a.]: Routledge.
- Brod, Harry (Hrsg.) (1987). *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. Boston: Allen & Unwin.
- Brunotte, Ulrike, und Rainer Herr (Hrsg.) (2007). *Männlichkeiten und Moderne: Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*: Transcript Verlag.
- Brunotte, Ulrike und Rainer Herr (2007). „Statt einer Einleitung: Männlichkeiten und Moderne -Pathosformeln, Wissenskulturen, Diskurse“. In: U. Brunotte, R. Herr (Hrsg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*: Transcript Verlag: 9–23.
- Buchbinder, David (2008). „Enter the Schlemiel: The Emergence of Inadequate or Incompetent Masculinities in Recent Film and Television“. *Canadian Review of American Studies* 38, 227-245.
- Burkart, Günter (2005). „Die Familie in der Systemtheorie“. In: G. Runkel, G. Burkart (Hrsg.), *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss: 101–127.

- Burkart, Günter (2006). „Positionen und Perspektiven: Zum Stand der Theoriebildung in der Familiensoziologie“. *Zeitschrift für Familienforschung* 18, 2: 175–205.
- Bußmann, Hadumod, und Renate Hof (Hrsg.) (2005). *Genus: Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. New York: Routledge.
- Butler, Judith und Kathrina Menke (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Carrigan, Tim, Bob Connell und John Lee (1987). „Hard and Heavy: Towards a New Sociology of Masculinity“. In: M. Kaufman (Hrsg.), *Beyond Patriarchy. Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*. Toronto, New York, N.Y.: Oxford University Press: 139–194.
- Cieply, Michael (2012). „A Studio With Violence in Its Bones: Warner Brothers and Its Decades of Violent Films“. In: *The New York Times Online* (25.07.2012). Online im Internet: URL: <http://www.nytimes.com/2012/07/26/movies/warner-brothers-and-its-decades-of-violent-films.html>. Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Clover, Carol J. (1987). „Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film“. *Representations*, 20: 187–228.
- Cohan, Steven, und Ina Rae Hark (Hrsg.) (1993). *Screening the Male*. London, New York (N.Y.): Routledge.
- Cohan, Steven und Ina Rae Hark (1993). „Introduction“. In: S. Cohan, I. R. Hark (Hrsg.), *Screening the Male*. London, New York (N.Y.): Routledge: 3–9.
- Cohan, Steven (1997). *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties*. Bloomington: Indiana University Press.
- Cohan, Steven (2012). „The Gay Cowboy Movie": Queer Masculinity on Brokeback Mountain“. In: C. Gledhill (Hrsg.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana: University of Illinois Press: 233–243.
- Collins, Jim, Hilary Radner, und Ava Collins (Hrsg.) (1993). *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Connell, R. W. (1995). *Masculinities*. Cambridge [u.a.]: Polity Press.
- Coontz, Stephanie (1992). *The Way We Never Were: American Families and the Nostalgia Trap*. New York: Basic Books.
- Corber, Robert J. (1993). *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Postwar America*. Durham [u.a.]: Duke Univ. Press.
- Corber, Robert J. (1997). *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Creed, Barbara (1987). „From Here to Modernity: Feminism and Postmodernism“. *Screen* 28, 2: 47–67.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London [u.a.]: Routledge.
- Cyba, Eva (2010). „Patriarchat: Wandel und Aktualität“. In: R. Becker, B. Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 17–22.
- Czollek, Leah Carola, Gudrun Perko und Heike Weinbach (2009). *Lehrbuch Gender und Queer: Grundlagen, Methoden und Praxisfelder*. Weinheim [u.a.]: Juventa-Verl.

- David, Deborah S., und Robert Brannon (Hrsg.) (1976). *The Forty-Nine Percent Majority*. Reading, MA: Addison-Wesley.
- Deleyto, Celestino (2003). „Between Friends: Love and Friendship in Contemporary Hollywood Romantic Comedy“. *Screen* 44, 2: 167–182.
- Doane, Mary Ann (1991). *Femmes fatales: Feminism, film theory, psychoanalysis*. New York: Routledge.
- Dyer, Richard (1979). *Stars*. London: British Film Institute.
- Dyer, Richard (1982). „Don't Look Now“. *Screen* 23, 3-4: 61–73.
- Eckert, Roland, Rainer Winter und Andreas Hepp (1990). *Mediengeschichte und kulturelle Differenzierung: Cultural Studies und Medienanalyse*. Opladen: Leske + Budrich; VS, Verlag für Sozialwiss.
- Eifert, Christiane [u.a.] (Hrsg.) (1996). *Was sind Männer? Was sind Frauen: Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener (2007). *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag; Junius.
- Emig, Rainer (2000). „Queering the Straights: Straightening the Queers: Commodified Sexualities and Hegemonic Masculinity“. In: R. West, F. Lay (Hrsg.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi: 207–226.
- Engel, Antke (1994). *Abschied von der Binarität?: Die Kategorie Geschlecht im feministisch-philosophischen Diskurs seit Mitte der 80er Jahre*. Magisterarbeit. Universität Hamburg, Hamburg. Online im Internet: URL: [http://www.antkeengel.de/Abschied\\_Binaritaet\\_Magistra\\_Engel.pdf](http://www.antkeengel.de/Abschied_Binaritaet_Magistra_Engel.pdf). Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Engel, Antke (2002). *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*. Frankfurt/Main: Campus-Verl.
- Erhart, Walter (2002). „Männlichkeit, Mythos, Gemeinschaft: Nachruf auf den Western-Helden“. In: C. Hißnauer, T. Klein (Hrsg.), *Männer, Machos, Memmen. Männlichkeit im Film*. Mainz: Bender: 75–110.
- Faludi, Susan (2000). *Stiffed: The Betrayal of the American Man*. London: Vintage; Perennial.
- Faulstich, Werner (2008). *Grundkurs Filmanalyse*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.
- Faulstich, Werner (Hrsg.) (2010). *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl. Online im Internet: URL: <http://opus.uni-lueneburg.de/opus/volltexte/2009/14176/pdf/Teil%201.pdf>. Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Fausto-Sterling, Anne (1985). *Myths of Gender: Biological theories about women and men*. New York, NY: Harper Collins.
- Fausto-Sterling, Anne (2000). *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York: Basic Books.
- Filene, Peter G. (1998). *Him/Her/Self: Gender Identities in Modern America*. Baltimore [u.a.]: Johns Hopkins University Press.
- Fischer, Karin, Eveline Kilian, und Jutta Schonberg (Hrsg.) (1992). *Bildersturm im Elfenbeinturm: Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*. Tübingen: Attempto.
- Flood, Michael (Hrsg.) (2007). *International encyclopedia of men and masculinities*. London [u.a.]: Routledge.

- Foucault, Michel (1990, c1971). *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1969). *Wahnsinn und Gesellschaft: Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Frey Steffen, Therese (Hrsg.) (2002). *Masculinities: Mythos - Realität - Repräsentation - Rollendruck = Maskulinitäten*. Stuttgart [u.a.]: Metzler.
- Fuchs, Cynthia (1993). „The Buddy Politic“. In: S. Cohan, I. R. Hark (Hrsg.), *Screening the Male*. London, New York (N.Y.): Routledge: 194–210.
- Fuery, Patrick (2004). *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship, and Culture*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire [u.a.]: Palgrave Macmillan.
- Gaines, Jane M. (Hrsg.) (1992). *Classical Hollywood Narrative: The Paradigm Wars*. Durham: Duke Univ. Press.
- Gaines, Jane M. (1992). „Introduction: The Family Melodrama of Classical Narrative Cinema“. In: J. M. Gaines (Hrsg.), *Classical Hollywood Narrative. The Paradigm Wars*. Durham: Duke Univ. Press: 1–8.
- Gensicke, Dietmar (2008). *Luhmann*. Stuttgart: Reclam.
- Gerschick, Thomas J. (2005). „Masculinity and Degrees of Bodily Normativity in Western Culture“. In: M. S. Kimmel, J. Hearn, R. Connell (Hrsg.), *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks, Calif: Sage Publications: 367–378.
- Gilbert, James (2007). „David Riesman und die "Krise" der Männlichkeit“. In: J. Martschukat, O. Stieglitz (Hrsg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Bielefeld: Transcript Verlag: 277–291.
- Gilgemann, Klaus (1994). „Romantische Liebe und Liebe zum Kind“. In: A. Herlth (Hrsg.), *Abschied von der Normalfamilie? Partnerschaft kontra Elternschaft*. Berlin, New York: Springer: 64–82.
- Gledhill, Christine (Hrsg.) (2012). *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana: University of Illinois Press.
- Gledhill, Christine (2012). „Introduction“. In: C. Gledhill (Hrsg.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana: University of Illinois Press: 1–11.
- Goldberg, Steven (1973). *The Inevitability of Patriarchy*. New York: William Morrow & Company, Inc.
- Goldberg, Steven (1993). *Why Men Rule: A Theory of Male Dominance*. Peru, Ill.: Open court Publishing Company.
- Greven, David (2011). *Manhood in Hollywood from Bush to Bush*. Austin [u.a.]: University of Texas Press.
- Greven, David (2013). „I Love You, Brom Bones?: Beta Male Comedies and American Culture“. *Sociology* 30, 5: 405–420.
- Griffiths, Mark D., Mark N.O. Davies und Darren Chappell (2003). „Breaking the Stereotype: The Case of Online Gaming“. *Cyberpsychology & behavior : the impact of the Internet, multimedia and virtual reality on behavior and society* 6, 1: 81–91.
- Gripp-Hagelstange, Helga (1997). *Niklas Luhmann: Eine erkenntnistheoretische Einführung*. München: Fink.
- Grundhuber, Lena, Nora Lämmermann, Steffanie Metzger und Thorsten Wufka (2002). „Systemtheorie und Dekonstruktion im Vergleich“. Schriftl. Beitrag im Rahmen des Seminars *Systemtheoretische Medienkonzeptionen und ihre literaturwissenschaftliche Anwendung* im Wintersemester 2001/02 an der Universität Kiel und der Universität

- München. Online im Internet: [http://medkon.userweb.mwn.de/3101\\_grund.html](http://medkon.userweb.mwn.de/3101_grund.html). Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Gymnich, Marion (2010). „Gender in Audiovisual Media: Introduction“. In: M. Gymnich, K. Ruhl, K. Scheunemann (Hrsg.), *Gendered (Re)Visions. Constructions of Gender in Audiovisual Media*. Göttingen: V&R unipress.
- Gymnich, Marion und Kathrin Ruhl (2010). „Revisiting the Classical Romance“. In: M. Gymnich, K. Ruhl, K. Scheunemann (Hrsg.), *Gendered (Re)Visions. Constructions of Gender in Audiovisual Media*. Göttingen: V&R unipress: 23–45.
- Gymnich, Marion, Kathrin Ruhl, und Klaus Scheunemann (Hrsg.) (2010). *Gendered (Re)Visions: Constructions of Gender in Audiovisual Media*. Göttingen: V&R unipress.
- Hagemann-White, Carol (Hrsg.) (1988). *FrauenMännerBilder: Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion*. Bielefeld: AJZ-Verl.
- Hagemann-White, Carol (1988). „Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren...“. In: C. Hagemann-White (Hrsg.), *FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion*. Bielefeld: AJZ-Verl.: 224–235.
- Hark, Ina Rae (1993). „Animals or Romans: Looking at Masculinity in Spartacus“. In: S. Cohan, I. R. Hark (Hrsg.), *Screening the Male*. London, New York (N.Y.): Routledge: 151–172.
- Harvey, Sylvia (1978). „Woman’s Place: The Absent Family of Film Noir“. In: E. A. Kaplan (Hrsg.), *Women in Film Noir*. London: British Film Institute: 22–35.
- Haskell, Molly (1987). *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hearn, Jeff (2007). „Masculinity/Masculinities“. In: M. Flood (Hrsg.), *International encyclopedia of men and masculinities*. London [u.a.]: Routledge: 390–394.
- Heidbrink, Henriette (2008). *Personenzentrierte Filmanalyse: Ein integratives Modell zur systematischen Beobachtung von Filmen*. Siegen.
- Heintz, Bettina (Hrsg.) (2001). *Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Heintz, Bettina (2004). „Auftakt: Wissenschaftsstruktur und Geschlechterordnung“. In: B. Heintz, M. Merz, C. Schumacher (Hrsg.), *Wissenschaft, die Grenzen schafft. Geschlechterkonstellationen im disziplinären Vergleich*. Bielefeld: Transcript: 19–36.
- Heintz, Bettina, Martina Merz, und Christina Schumacher (Hrsg.) (2004). *Wissenschaft, die Grenzen schafft: Geschlechterkonstellationen im disziplinären Vergleich*. Bielefeld: Transcript.
- Henderson, Brian (1978). „Romantic Comedy Today: Semi-Tough or Impossible?“. *Film Quarterly* 31, 4: 11–23.
- Herlth, Alois (Hrsg.) (1994). *Abschied von der Normalfamilie?: Partnerschaft kontra Elternschaft*. Berlin [u.a.]: Springer.
- Himmelsbach, Adam (2012). „To the Boys, Her Role Is Simple: Teammate“. *The New York Times Online*. 03.09.2012. Online im Internet: URL: [http://www.nytimes.com/2012/09/03/sports/girl-is-pioneer-at-quarterback-for-florida-high-school.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2012/09/03/sports/girl-is-pioneer-at-quarterback-for-florida-high-school.html?pagewanted=all&_r=0). Letzter Zugriff: 29.07.2015.
- Hirschauer, Stefan (1996). „Wie sind Frauen? Wie sind Männer?: Zweigeschlechtlichkeit als Wissenssystem“. In: C. Eifert [u.a.] (Hrsg.), *Was sind Männer? Was sind Frauen? Geschlechterkonstruktionen im historischen Wandel*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 240–256.

- Hirschauer, Stefan (2001). „Das Vergessen des Geschlechts: Zur Praxeologie einer Kategorie sozialer Ordnung“. In: B. Heintz (Hrsg.), *Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag: 210–234.
- Hirschauer, Stefan (2003). „Wozu 'Gender Studies'? : Geschlechtsdifferenzierungsforschung zwischen politischem Populismus und naturwissenschaftlicher Konkurrenz“. *Soziale Welt* 54: 461–482.
- Hißnauer, Christian, und Thomas Klein (Hrsg.) (2002). *Männer, Machos, Memmen: Männlichkeit im Film*. Mainz: Bender.
- Hißnauer, Christian und Thomas Klein (2002). „Visualität des Männlichen“. In: C. Hißnauer, T. Klein (Hrsg.), *Männer, Machos, Memmen. Männlichkeit im Film*. Mainz: Bender: 17–48.
- Hoeltgen, Stefan (2006). „Michel Foucault und die Soziologie der Moderne“: Simulationsraum.de. 30.09.2006. Online im Internet: URL: [http://www.simulationsraum.de/wp-content/Texte/Foucault\\_Moderne.pdf](http://www.simulationsraum.de/wp-content/Texte/Foucault_Moderne.pdf). Letzter Zugriff: 29.07.2015.
- Hof, Renate (2005). „Geschlechterverhältnis und Geschlechterforschung – Kontroversen und Perspektiven“. In: H. Bußmann, R. Hof (Hrsg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner: 2–41.
- Holter, Øystein Gullvåg (1997). *Gender, Patriarchy and Capitalism: A Social Forms Analysis*. Dissertation. Universität Oslo.
- Holtz, Martin (2011). *American Cinema in Transition: The Western in New Hollywood and Hollywood Now*. Frankfurt am Main, New York: Peter Lang.
- Honegger, Claudia, und Joan Wallach Scott (Hrsg.) (2001). *Gender - die Tücken einer Kategorie: Joan W. Scott, Geschichte und Politik, Beiträge zum Symposium anlässlich der Verleihung des Hans-Sigrist-Preises 1999 der Universität Bern an Joan W. Scott*. Zürich: Chronos.
- Jahraus, Oliver und Benjamin Marius Schmidt (1998). „Fortschrittsberichte und Forschungsdiskussion“. *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur (IASL)* 23, 1: 66–146.
- Jeffords, Susan (1993). „The Big Switch: Hollywood Masculinity in the 90ies“. In: J. Collins, H. Radner, A. Collins (Hrsg.), *Film Theory Goes to the Movies*. New York: Routledge: 196–208.
- Jeffords, Susan (1994). *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick [u.a.]: Rutgers University Press.
- Kahlert, Heike (2000). „Das Verschwinden des Patriarchats: Modernisierungstheoretische Ansichten eines umstrittenen Theorems“. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 29, 1: 45–58.
- Kaminsky, Stuart M. (1985). *American Film Genres*. Chicago: Nelson-Hall.
- Kampmann, Sabine, Alexandra Karentzos und Thomas Küpper (2004). „Einleitung: Gender Studies und Systemtheorie“. In: S. Kampmann, A. Karentzos, T. Küpper (Hrsg.), *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Kampmann, Sabine, Alexandra Karentzos, und Thomas Küpper (Hrsg.) (2004). *Gender Studies und Systemtheorie: Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Kaplan, E. Ann (Hrsg.) (1978). *Women in Film Noir*. London: British Film Institute.
- Kaplan, E. Ann (2012). „Troubling Genre/Reconstructing Gender“. In: C. Gledhill (Hrsg.), *Gender Meets Genre in Postwar Cinemas*. Urbana: University of Illinois Press: 71–83.

- Kappert, Ines (2008). *Der Mann in der Krise: Oder: Kapitalismuskritik in der Mainstreamkultur*. Bielefeld: Transcript.
- Kaufman, Michael (Hrsg.) (1987). *Beyond Patriarchy: Essays by Men on Pleasure, Power, and Change*. Toronto [u.a.]: Oxford University Press.
- Kaufmann, Franz-Xaver (1994). „Lässt sich die Familie als gesellschaftliches Teilsystem begreifen?“. In: A. Herlth (Hrsg.), *Abschied von der Normalfamilie? Partnerschaft kontra Elternschaft*. Berlin, New York: Springer: 42–63.
- Kaufmann, Franz-Xaver (1995). *Zukunft der Familie im vereinten Deutschland: Gesellschaftliche und politische Bedingungen*. München: C.H. Beck.
- Keck, Anette und Ralph J. Poole (2011). „Gender and Humour: Reinventing the Genres of Laughter“. In: *Gender Forum - An Internetjournal for Gender Studies*, 33. Online im Internet: URL: <http://www.genderforum.org/issues/gender-and-humour/editorial/>. Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Kehr, David (1983). „The New Male Melodrama“. *American Film*, 19: 42–47.
- Kieserling, André (1994). „Familien in systemtheoretischer Perspektive“. In: A. Herlth (Hrsg.), *Abschied von der Normalfamilie? Partnerschaft kontra Elternschaft*. Berlin, New York: Springer: 16–30.
- Kimmel, Michael S. (1987). „The Contemporary ‘Crisis’ of Masculinity in Historical Perspective“. In: H. Brod (Hrsg.), *The Making of Masculinities. The New Men's Studies*. Boston: Allen & Unwin: 121–153.
- Kimmel, Michael S. (1988). *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newbury Park [u.a.]: Sage.
- Kimmel, Michael S. (1996). *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Oxford University Press.
- Kimmel, Michael S. (2004). *The Gendered Society*. Oxford, New York: Oxford UP; Oxford University Press.
- Kimmel, Michael S., Jeff Hearn, und R.W. Connell (Hrsg.) (2005). *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Thousand Oaks [u.a.]: Sage Publications.
- Kirkham, Pat und Janet Thumin (1995). „Me Jane“. In: P. Kirkham, J. Thumin (Hrsg.), *Me Jane. Masculinity, Movies, and Women*. London: Lawrence & Wishart: 11–35.
- Kirkham, Pat, und Janet Thumin (Hrsg.) (1995). *Me Jane: Masculinity, Movies, and Women*. London: Lawrence & Wishart.
- Klinger, Cornelia (2007). „Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie: Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert“. In: U. Brunotte, R. Herr (Hrsg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenschaften um 1900*: Transcript Verlag: 25–35.
- Kneer, Georg und Armin Nassehi (2000). *Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme: Eine Einführung*. München: Fink.
- Kniebe, Tobias (2015). „Bis aufs Blut gequält“. In: *Süddeutsche Zeitung Online*. (29.01.2015). Online im Internet: URL: <http://www.sueddeutsche.de/kultur/birdman-im-kino-tun-was-niemand-mehr-erwartet-1.2322831>. Letzter Zugriff: 30.07.2015.
- Krimmer, Elisabeth (2000). „Nobody Wants to Be a Man Anymore?: Cross-Dressing in American Movies of the 90ies“. In: R. West, F. Lay (Hrsg.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi: 29–43.

- Krutnik, Frank (1991). *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity*. London: Routledge.
- Krützen, Michaela (2007). *Väter, Engel, Kannibalen: Figuren des Hollywoodkinos*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl.
- Lang, Robert (1989). *American Film Melodrama: Griffith, Vidor, Minnelli*. Princeton [u.a.]: Princeton University Press.
- Laqueur, Thomas (1991). *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.
- Lauretis, Teresa de (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lauretis, Teresa de (1996). „Die Technologie des Geschlechts“. In: E. Scheich (Hrsg.), *Vermittelte Weiblichkeit. Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg: Hamburger Edition: 57–93.
- Lemieux, Debra (2015). „The Lawrence Welk Show““. In: *Encyclopedia of Television*. Online im Internet: URL: <http://www.museum.tv/eotv/lawrencewelk.htm>. Letzter Zugriff: 30.07.2015.
- Lerner, Gerda (1997). *Die Entstehung des Patriarchats*. München: Dt. Taschenbuch-Verl.
- Lewandowski, Sven (2004). *Sexualität in den Zeiten funktionaler Differenzierung: Eine systemtheoretische Analyse*. Bielefeld: Transcript-Verl.
- Liebrand, Claudia (2003). *Gender-Topographien: Kulturwissenschaftliche Lektüren von Hollywoodfilmen der Jahrhundertwende*. Köln: DuMont.
- Liebrand, Claudia, und Ines Schneider (Hrsg.) (2004). *Hollywood hybrid: Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren.
- Liebrand, Claudia und Ines Steiner (2004). „Einleitung“. In: C. Liebrand, I. Schneider (Hrsg.), *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren: 7–15.
- Longman, Phillip (2006). „The Return of Patriarchy“. *Foreign Policy*, 153: 56–65.
- Lorber, Judith (1999). *Gender-Paradoxien*. Opladen: Leske + Budrich.
- Lück, Detlev (2009). *Der zögernde Abschied vom Patriarchat: Der Wandel von Geschlechterrollen im internationalen Vergleich*. Berlin: Edition Sigma.
- Luhmann, Niklas (1974). „Einführende Bemerkungen zu einer Theorie symbolisch generalisierter Kommunikationsmedien“. *Zeitschrift für Soziologie* 3, 3: 236–255.
- Luhmann, Niklas (Hrsg.) (1975). *Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.
- Luhmann, Niklas (1975). „Interaktion, Organisation, Gesellschaft“. In: ders. (Hrsg.), *Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwiss.: 9–24.
- Luhmann, Niklas (1980). *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1984). *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1985). „Die Autopoiesis des Bewußtseins“. *Soziale Welt* 36: 402–446.
- Luhmann, Niklas, und Dirk Baecker (Hrsg.) 1987. *Theorie als Passion: Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1988). „Frauen, Männer und George Spencer Brown“. *Zeitschrift für Soziologie* 17, 1: 47–71.



- Luhmann, Niklas (1989). *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1990). *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1991). „Die Form "Person"“. *Soziale Welt* 42: 166–175.
- Luhmann, Niklas (1994). *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1995). „Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung“. In: H. de Berg, M. Prangel (Hrsg.), *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen, Basel: A. Francke.
- Luhmann, Niklas (1995a). „Geschlecht - und Gesellschaft?“. *Soziologische Revue* 18: 314–319.
- Luhmann, Niklas (1996). *Die Realität der Massenmedien*. Wiesbaden: VS, Verl. für Sozialwissenschaften.
- Luhmann, Niklas (1997). *Die Gesellschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1999). *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas und Dirk Baecker (Hrsg.) (2002). *Einführung in die Systemtheorie*. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verl.
- Luhmann, Niklas (2005). „Sozialsystem Familie“. In: ders., *Soziologische Aufklärung 5*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 196–217.
- Luhmann, Niklas (2005). *Soziologische Aufklärung 5*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Luhmann, Niklas (2008). „Die Autopoiesis des Bewußtseinssystems“. In: ders. *Soziologische Aufklärung 6. Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdt. Verl.: 55–108.
- Luhmann, Niklas (2008). *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*. Opladen: Westdt. Verl.
- Mädler, Kathrin (2008). *Broken Men: Sentimentale Melodramen der Männlichkeit; Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm*. Marburg: Schüren.
- Maronese, Nicholas (2011). „Cop’s ‘slut’ comment draws backlash from guerilla activists“. In: *Excalibur - York University’s Community Newspaper* (02.03.2011). Online im Internet: URL: <http://www.excal.on.ca/cop’s-‘slut’-comment-draws-backlash-from-guerilla-activists/>. Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Martschukat, Jürgen und Olaf Stieglitz (2007). „Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas: Eine Einleitung“. In: J. Martschukat, O. Stieglitz (Hrsg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Bielefeld: Transcript Verlag: 11–26.
- Martschukat, Jürgen, und Olaf Stieglitz (Hrsg.) (2007). *Väter, Soldaten, Liebhaber: Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Mehmann, Sabine (2007). „Das "sexu(alis)ierte Individuum: Zur paradoxen Konstruktionslogik moderner Männlichkeit“. In: U. Brunotte, R. Herrn (Hrsg.), *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*: Transcript Verlag: 37–56.
- Mernit, Billy (2001). *Writing the Romantic Comedy: From "Cute Meet" to "Joyous Defeat": How to Write Screenplays That Sell*. New York: HarperResource.

- Mitterer, Johannes (2013). „Riesin unter Giganten“. In: *Süddeutsche Zeitung Online* (15.04.2013). <http://www.sueddeutsche.de/sport/debatte-um-frauen-in-der-nba-riesin-unter-giganten-1.1647687>.
- Moldenhauer, Benjamin (2014). „Neo-Western "The Homesman": Das war's dann mit der Männlichkeit“. In: *Spiegel Online* (17.12.2014) <http://www.spiegel.de/kultur/kino/the-homesman-von-tommy-lee-jones-ende-der-western-mythen-a-1008738.html>. 30.07.2015.
- Monaco, James (2004). *Film verstehen: Kunst, Technik, Sprache, Geschichte und Theorie des Films und der Medien ; mit einer Einführung in Multimedia*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Morsch, Thomas (2002). „Muskelspiele: Männlichkeitsbilder im Actionkino“. In: C. Hißnauer, T. Klein (Hrsg.), *Männer, Machos, Memmen. Männlichkeit im Film*. Mainz: Bender: 49–74.
- Mulvey, Laura (1975). „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. *Screen* 16, 3: 6–18.
- Mulvey, Laura (1989). *Visual and other pleasures*. Bloomington [u.a.]: Indiana UP; Indiana University Press.
- Nassehi, Armin (2003). „Geschlecht im System: Die Ontologisierung des Körpers und die Asymmetrie der Geschlechter“. In: U. Pasero, C. Weinbach (Hrsg.), *Frauen, Männer, Gender Trouble. Systemtheoretische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 80–104.
- Neale, Stephen und Frank Krutnik (1990). *Popular Film and Television Comedy*. London, New York: Routledge.
- Neale, Steve (1992). „The Big Romance or Something Wild?: Romantic Comedy Today“. *Screen* 33, 3: 284–299.
- Neale, Steve (2001). *Genre and Hollywood*. London: Routledge.
- Neumann, Birgit (2010). „What are Men Made of?: Fictions of Masculinity in Western Movies“. In: M. Gymnich, K. Ruhl, K. Scheunemann (Hrsg.), *Gendered (Re)Visions. Constructions of Gender in Audiovisual Media*. Göttingen: V&R unipress:159-180
- Pasero, Ursula (1994). „Geschlechterforschung revisited: konstruktivistische und systemtheoretische Perspektiven“. In: T. Wobbe, G. Lindemann (Hrsg.), *Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 264–296.
- Pasero, Ursula (1995). „Dethematisierung von Geschlecht“. In: F. Braun, U. Pasero (Hrsg.), *Kommunikation von Geschlecht. Communication of Gender*. Pfaffenweiler: Centaurus: 50–66.
- Pasero, Ursula (2003). „Gender, Individualität, Diversity“. In: U. Pasero, C. Weinbach (Hrsg.), *Frauen, Männer, Gender Trouble. Systemtheoretische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 105–124.
- Pasero, Ursula (2010). „Systemtheorie: Perspektiven in der Genderforschung“. In: R. Becker, B. Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 252–256.
- Pasero, Ursula, und Anja Gottburgsen (Hrsg.) (2002). *Wie natürlich ist Geschlecht?: Gender und die Konstruktion von Natur und Technik*. Wiesbaden: Westdt. Verl.
- Pasero, Ursula, und Christine Weinbach (Hrsg.) (2003). *Frauen, Männer, Gender Trouble: Systemtheoretische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Pasero, Ursula und Christine Weinbach (2003). „Vorwort“. In: U. Pasero, C. Weinbach (Hrsg.), *Frauen, Männer, Gender Trouble. Systemtheoretische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 7–15.

- Pateman, Carole (1988). *The Sexual Contract*. Cambridge: Polity.
- Patemann, Carole (1989). *The Disorder of Women: Democracy, Feminism, and Political Theory*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.
- Penkwitt, Meike und Antonia Ingelfinger (2004). „Screening Gender: Geschlechterkonstruktionen im Kinofilm“. *Freiburger FrauenStudien*, 14: 12–37.
- Penley, Constance (Hrsg.) (1988). *Feminism and Film Theory*. New York [u.a.]: Routledge, Chapman and Hall Inc.
- Penley, Constance (1988). „Introduction - The Lady Doesn't Vanish: Feminism and Film Theory“. In: C. Penley (Hrsg.), *Feminism and Film Theory*. New York [u.a.]: Routledge, Chapman and Hall Inc.: 1–24.
- Peuckert, Rüdiger (2012). *Familienformen im sozialen Wandel*. Wiesbaden: Springer VS.
- Pirker, Bettina (2010). „Cultural-Studies-Theorien der Medien“. In: S. Weber (Hrsg.), *Theorien der Medien. Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.: 145–169.
- Pollert, Anna (1996). „Gender and Class Revisited; or, the Poverty of 'Patriarchy'“. *Sociology* 30, 4: 639–659.
- Reiter, Rayna (Hrsg.) (1975). *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review.
- Roblou, Yann (2012). „Complex Masculinities: The Superhero in Modern American Movies“. *Culture, Society & Masculinities* 4, 1: 76–91.
- Rosen, Marjorie (1973). *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. New York: Coward, McCann & Geoghegan.
- Ross, Steven J. (2002). „Introduction: Why Movies Matter“. In: S. J. Ross (Hrsg.), *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd: 1–13.
- Ross, Steven J. (Hrsg.) (2002). *Movies and American Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Rowe, Kathleen (1995). „Melodrama and Men in Post-Classical Romantic Comedy“. In: P. Kirkham, J. Thumin (Hrsg.), *Me Jane. Masculinity, Movies, and Women*. London: Lawrence & Wishart: 184–193.
- Rubin, Gayle (1975). „The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy" of Sex“. In: R. Reiter (Hrsg.), *Toward an Anthropology of Women*. New York: Monthly Review: 157–210.
- Ruffing, Reiner (2008). *Michel Foucault*. Paderborn: Fink.
- Runkel, Gunter (2005). „Funktionssystem Intimbeziehungen“. In: G. Runkel, G. Burkart (Hrsg.), *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss: 129–154.
- Runkel, Gunter und Günter Burkart (2005). „Einleitung: Luhmann und die Funktionssysteme“. In: G. Runkel, G. Burkart (Hrsg.), *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss: 7–11.
- Runkel, Gunter, und Günter Burkart (Hrsg.) (2005). *Funktionssysteme der Gesellschaft. Beiträge zur Systemtheorie von Niklas Luhmann*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss.
- Scheich, Elvira (Hrsg.) (1996). *Vermittelte Weiblichkeit: Feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie*. Hamburg: Hamburger Edition.
- Scherr, Rebecca (2008). „(Not) Queering "White Vision" in Far from Heaven and Transamerica“. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 50.

Schifellite, Carmen (1987). „Beyond Tarzan and Jane Genes: Toward a Critique of Biological Determinism“. In: M. Kaufman (Hrsg.), *Beyond patriarchy. Essays by men on pleasure, power, and change*. Toronto, , New York, N.Y: Oxford University Press: 45–63.

Schleiffer, Roland (2013). *Verhaltensstörungen: Sinn und Funktion*. Heidelberg, Neckar: Carl Auer Verlag.

Schmidt, Siegfried J. (Hrsg.) (1993). *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Schneider, Irmela (2004). „Genre, Gender, Medien: Eine historische Skizze und ein beobachtungstheoretischer Vorschlag“. In: C. Liebrand, I. Schneider (Hrsg.), *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren: 16–28.

Schroer, Markus (Hrsg.) (2008). *Gesellschaft im Film*. Konstanz: UVK Verl.-Ges.

Schwanitz, Dietrich (1995). „Zur wechselseitigen Beobachtung von Systemtheorie und Dekonstruktion“. In: H. de Berg, M. Prangel (Hrsg.), *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen, Basel: A. Francke.

Scorsese, Martin (2013). „The Persisting Vision: Reading the Language of Cinema“. In: *The New York Review of Books* (15.08.2013). Online im Internet: URL: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/aug/15/persisting-vision-reading-language-cinema/>. Letzter Zugriff: 30.07.2015

Scott, Joan W. (2001). „Millennial Fantasies: The Future of "Gender" in the 21st Century“. In: C. Honegger, J. W. Scott (Hrsg.), *Gender - die Tücken einer Kategorie. Joan W.Scott, Geschichte und Politik, Beiträge zum Symposium anlässlich der Verleihung des Hans-Sigrist-Preises 1999 der Universität Bern an Joan W. Scott*. Zürich: Chronos: 19–37.

Scott, Joan W. (2001). „Millennial Fantasies: The Future of "Gender" in the 21st Century“. In: C. Honegger, J. W. Scott (Hrsg.), *Gender - die Tücken einer Kategorie. Joan W.Scott, Geschichte und Politik, Beiträge zum Symposium anlässlich der Verleihung des Hans-Sigrist-Preises 1999 der Universität Bern an Joan W. Scott*. Zürich: Chronos: 19–37.

Seeblen, Georg (1995). *Western: Geschichte und Mythologie des Westernfilms*. Marburg: Schüren.

Seier, Andrea und Eva Warth (2005). „Perspektivverschiebungen: Zur Geschlechterdifferenz in Film- und Medienwissenschaft“. In: H. Bußmann, R. Hof (Hrsg.), *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner: 80–111.

Sennewald, Nadja (2007). *Alien Gender*. Bielefeld: Transcript-Verl.

Shelton, Catherine (2008). *Unheimliche Inskriptionen: Eine Studie zu Körperbildern im postklassischen Horrorfilm*. Bielefeld: Transcript.

Sielke, Sabine (2007). „Crisis? What Crisis?: Männlichkeit, Körper, Transdisziplinarität“. In: J. Martschukat, O. Stieglitz (Hrsg.), *Väter, Soldaten, Liebhaber. Männer und Männlichkeiten in der Geschichte Nordamerikas*. Bielefeld: Transcript Verlag: 43–61.

Silverman, Kaja (1992). *Male Subjectivity at the Margins*. New York: Routledge.

Solomon-Godeau, Abigail (1995). „Male Trouble“. In: M. Berger, B. Wallis, S. Watson (Hrsg.), *Constructing Masculinity*. New York [u.a.]: Routledge: 69–76.

Spangenberg, Peter M. (1993). „Stabilität und Entgrenzung von Wirklichkeiten: Systemtheoretische Überlegungen zu Funktion und Leistung der Massenmedien“. In: S. J. Schmidt (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Systemtheorie. Positionen, Kontroversen, Perspektiven*: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 66–100.

- Stanley, Timothy (2006). „Punch-Drunk Masculinity“. *Journal of Men's Studies* 14, 2: 235–242.
- Studlar, Gaylyn (1988). *In the realm of pleasure: Von Sternberg, Dietrich, and the masochistic aesthetic*. New York: Columbia University Press.
- Tasker, Yvonne (1993). *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Tasker, Yvonne (1998). *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. New York [u.a.]: Routledge.
- Tischleder, Bäbel (2001). *Body trouble: Entkörperlichung, Whiteness und das amerikanische Gegenwartskino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Tocqueville, Alexis De (1835). *Democracy in America Vol. 2*. In: *Project Gutenberg* (21.01.2006). Online im Internet: URL: <http://www.gutenberg.org/files/816/816-h/816-h.htm#link2HCH0053>. Letzter Zugriff: 27.07.2015.
- Tompkins, Jane P. (1992). *West of Everything: The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press.
- Tyrell, H. und Alois Herlth (1994). „Partnerschaft versus Elternschaft“. In: A. Herlth (Hrsg.), *Abschied von der Normalfamilie? Partnerschaft kontra Elternschaft*. Berlin, New York: Springer: 1–15.
- Ueberham, Anna (2010). „Der Tod des Marat“ (1793) von Jacques-Louis David“. In: W. Faulstich (Hrsg.), *Bildanalysen: Gemälde, Fotos, Werbebilder*. Bardowick: Wissenschaftler-Verl.: 163-169. Online im Internet: URL: <http://opus.uni-lueneburg.de/opus/volltexte/2009/14176/pdf/Teil%201.pdf>. Letzter Zugriff: 30.07.2015
- Vespa, Jonathan, Jamie M. Lewis und Rose M. Kreider (2013). „America's Families and Living Arrangements: 2012“. In: *U.S. Census Bureau: Population Characteristics* (August 2013). Online im Internet: URL: <https://www.census.gov/prod/2013pubs/p20-570.pdf>. Letzter Zugriff: 30.07.2015.
- Villa, Paula-Irene (2011). *Sexy Bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Voß, Heinz-Jürgen (2010). *Making Sex Revisited: Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Warth, Eva (1992). „Blickwechsel: Ansätze feministischer Filmtheorie“. In: K. Fischer, E. Kilian, J. Schonberg (Hrsg.), *Bildersturm im Elfenbeinturm. Ansätze feministischer Literaturwissenschaft*. Tübingen: Attempto: 66–77.
- Weber, Stefan (Hrsg.) (2010). *Theorien der Medien: Von der Kulturkritik bis zum Konstruktivismus*. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.
- Weinbach, Christine (2003). „Die systemtheoretische Alternative zum Sex-und-Gender-Konzept: Gender als geschlechtsstereotypisierte Form "Person"“. In: U. Pasero, C. Weinbach (Hrsg.), *Frauen, Männer, Gender Trouble. Systemtheoretische Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp: 145–170.
- Weinbach, Christine (2004). „Systemtheorie und Gender: Geschlechtliche Ungleichheit in der funktional differenzierten Gesellschaft“. In: S. Kampmann, A. Karentzos, T. Küpper (Hrsg.), *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer*. Bielefeld: Transcript-Verl.: 47–76.
- Weinbach, Christine (2004). *Systemtheorie und Gender: Das Geschlecht im Netz der Systeme*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss.
- Weinbach, Christine (Hrsg.) (2007). *Geschlechtliche Ungleichheit in systemtheoretischer Perspektive*. Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss.

- Weinbach, Christine und Rudolf Stichweh (2001). „Geschlechterdifferenz in der funktional-differenzierten Gesellschaft“. In: B. Heintz (Hrsg.), *Geschlechtersoziologie*. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag: 30–52.
- West, Candace und Don Zimmermann (1987). „Doing Gender“. *Gender & Society* 1, 1: 125–151.
- West, Russel (2000). „Men, the Market and Models of Masculinity in Contemporary Culture: Introduction“. In: R. West, F. Lay (Hrsg.), *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi: 7–26.
- West, Russel, und Frank Lay (Hrsg.) (2000). *Subverting Masculinity: Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Wetterer, Angelika (2010). „Konstruktion von Geschlecht: Reproduktionsweisen der Zweigeschlechtlichkeit“. In: R. Becker, B. Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften: 122–131.
- Winter, Rainer (1992). *Filmsoziologie: Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft*. München: Quintessenz.
- Wobbe, Theresa, und Gesa Lindemann (Hrsg.) (1994). *Denkachsen: Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wylie, Philip (1996). *Generation of Vipers*. Normal, Ill.: Dalkey Archive Press.
- Wulff, Hans J. (Hrsg.) (2011). *Lexikon der Filmbegriffe*. Kiel: CAU-Kiel.

## Filmverzeichnis

- 18 AGAIN!, USA 1992, R: Paul Flaherty.
- A CLOCKWORK ORANGE, UK/USA, 1971, R: Stanley Kubrick
- A GOOD DAY TO DIE HARD, USA 2013, R: John Moore. DVD (20th Century Fox Home Entertainment 2013).
- A LEAGUE OF THEIR OWN, USA 1992, R: Penny Marshall.
- ABOUT SCHMIDT, USA 2002, R: Alexander Payne. DVD (Warner Home Video 2003).
- ALIEN, USA/ UK 1979, R: Ridley Scott.
- AMERICAN BEAUTY, USA 1999, R: Sam Mendes. DVD (Universal Pictures Germany GmbH 2000).
- AMERICAN PSYCHO, USA, Kanada 2000, R: Mary Harron.
- ANGER MANAGEMENT, USA 2003, R: Peter Segal.
- ANNIE HALL, USA 1977, R: Woody Allen.
- ARMAGEDDON, USA 1998, R: Michael Bay.
- BEN HUR, USA 1959, R: William Wyler.
- BIG, USA 1988, R: Penny Marshall.
- BIRDMAN, USA 2014, R: Alejandro González Iñárritu.
- BRIDESMAIDS, USA 2013, R: Paul Feig. DVD (Universal Pictures Germany GmbH 2011).
- BROKEBACK MOUNTAIN, USA, Kanada 2005, R: Ang Lee.
- CASINO ROYAL, UK/ USA/D/CZ 2006, R: Martin Campbell.
- CRANK, USA 2006, R: Mark Neveldine, Brian Taylor.
- DIE HARD, USA 1988, R: John McTiernan.
- DUE DATE, USA 2010, R: Todd Phillips. DVD (Warner Home Video - DVD 2011).
- DUMB AND DUMBER, USA 1994, R: Farelly Peter, Farelly Bobby.
- FAR FROM HEAVEN, F/ USA 2002, R: Todd Haynes.
- FIGHT CLUB, USA 1999, R: David Fincher.
- FREAKY FRIDAY, USA 1976, R: Gary Nelson.
- GREEN CARD, F/AU/USA 1990, R: Peter Weir.
- HOW TO LOSE A GUY IN 10 DAYS, USA 2003, R.: Donald Petrie.
- HOT CHICK, USA 2002, R: Tom Brady.
- HOUSEBOAT, USA 1958, R: Melville Shavelson.
- I LOVE YOU, MAN, USA 2009, R.: John Hamburg. DVD (Paramount Home Entertainment 2010).
- INDEPENDENCE DAY, USA 1996, R: Roland Emmerich.
- INDIANA JONES AND THE TEMPLE OF DOOM, USA 1984, R: Steven Spielberg.
- INVASION OF THE BODY SNATCHERS, USA 1956, R: Don Siegel.
- IT'S A BOY GIRL THING, USA 2006, R: Nick Hurran. DVD (STUDIOCANAL 2007).
- JUNIOR, USA 1994, R: Ivan Reitman.
- KINDERGARTEN COP, USA 1990, R: Ivan Reitman.

KRAMER VS. KRAMER, USA 1979, R: Robert Benton.  
KNOCKED UP, USA 2003, R: Judd Apatow.  
L'ARRIVEE D'UN TRAIN A LA CIOTAT, F 1895, R: Auguste Lumière, Louis Lumière.  
LARA CROFT: TOMB RAIDER, USA/UK/JP/D 2001, R: Simon West.  
LAST ACTION HERO, USA 1993, R: John McTiernan.  
LEAVE IT TO BEAVER, USA 1957-1963, R: Tokar, Norman [u.a.]  
LETHAL WEAPON, USA 1987, R: Richard Donner.  
LIKE FATHER LIKE SON, USA 1987, R: Rod Daniel.  
MAGNOLIA, USA 1999, R: Paul Thomas Anderson.  
MANHATTAN, USA 1979, R: Woody Allen.  
MEN IN BLACK, USA 1997, R: Barry Sonnenfeld.  
MILLION DOLLAR BABY, USA 2004, R: Clint Eastwood.  
MISERY, USA 1990, R: Rob Reiner.  
MISS CONGENIALITY, USA 2000, R: Donald Petrie.  
MRS. DOUBTFIRE, USA 1993, R: Chris Columbus.  
NATURAL BORN KILLERS, USA 1994, R: Oliver Stone  
NORTH BY NORTHWEST, USA 1959, R: Alfred Hitchcock.  
ORDINARY PEOPLE, USA 1980, R: Robert Redford.  
PIRATES OF THE CARIBBEAN: THE CURSE OF THE BLACK PEARL, USA 2003, R: Gore Verbinsky.  
PLEASANTVILLE, USA 1998, R: Gary Ross.  
PRELUDE TO A KISS, USA 1992, R: Norman René.  
PRETTY WOMAN, USA 1990, R: Garry Marshall.  
PUNCH-DRUNK LOVE, USA 2002, R: Paul T. Anderson. DVD (Universal Pictures Germany GmbH 2003).  
RAMBO - FIRST BLOOD, USA 1982, R: Ted Kotcheff.  
RUSH HOUR, USA 1998, R: Brett Ratner  
SHE'S OUT OF MY LEAGUE, USA 2009, R: Jim Field Smith. DVD (Paramount Home Entertainment 2010).  
SHE'S THE MAN, USA 2006, R: Andy Fickman. DVD (STUDIOCANAL 2007).  
SLEEPLESS IN SEATTLE, USA 1993, R: Nora Ephron.  
SOME LIKE IT HOT, USA 1959, R: Billy Wilder.  
STARSHIP TROOPERS, USA 1997, R: Paul Verhoeven.  
SWITCH, USA 1991, R: Edwards Blake.  
TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY, USA/F 1991, R: James Cameron.  
THE 40 YEAR OLD VIRGIN, USA 2005, R: Judd Apatow. DVD, Extended Version (Universal Pictures Germany GmbH 2006).  
THE ADVENTURES OF OZZIE AND HARRIET, USA 1952-1966, R: Dick Bensfield [u.a.].  
THE ASSOCIATE, USA 1996, R: Donald Petrie.  
THE BEST YEARS OF OUR LIVES, USA 1946, R: William Wyler.



---

THE BOURNE IDENTITY, USA 2002, R: Doug Liman.  
THE COURTSHIP OF EDDIE'S FATHER, USA 1963, R: Vincente Minnelli.  
THE DARK KNIGHT RISES, USA 2012, R: Christopher Nolan  
THE GREAT TRAIN ROBBERY, USA 1903, R: Edwin S. Porter  
THE HOMESMAN, Frankreich, USA 2014, R: Tommy L. Jones.  
THE KIDS ARE ALL RIGHT, USA 2010, R: Lisa Cholodenko. DVD (Universal Pictures Germany GmbH 2011).  
THE MATRIX, USA/AU 1999, R: The Wachowski Brothers.  
THE ODD COUPLE, USA 1970-1975, R: Jerry u. Paris.  
THE PACIFIER, USA 2005, R: Adam Shankman.  
THE PROPOSAL, USA 2009, R: Anne Flechter.  
THE SOUND OF MUSIC, USA 1965, R: Robert Wise.  
THE TERMINATOR, USA 1984, R: James Cameron.  
THELMA & LOUISE, USA 1991, R: Ridley Scott:  
TOOTSIE, USA 1982, R: Sidney Pollack.  
TRANSAMERICA, USA 2005, R: Duncan Tucker. DVD (Universum Film GmbH 2006).  
TRUE GRIT, USA 2010, R: Ethan Coen and J. Coen.  
TWO BROKE GIRLS, USA 2011, R: Don Scardino.  
VICE VERSA, USA 1988, R: Brian Gilbert.  
WAYNES WORLD, USA 1992, R: Penelope Spheeris.  
WHIP IT, USA 2009, R: Drew Barrymore.