GENDER OPEN REPOSITORIUM

Paulas „Töchter“ on the road. Postmoderne ‘Weiblichkeit’ und sozialer Umbruch im Osten : Analyse des Films »Burning Life«

Dölling, Irene

1997

https://doi.org/10.25595/182

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Dölling, Irene: *Paulas „Töchter“ on the road. Postmoderne ‘Weiblichkeit’ und sozialer Umbruch im Osten : Analyse des Films » Burning Life«*, in: Potsdamer Studien zur Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 1 (1997) Nr: 3, 13-55. DOI: https://doi.org/10.25595/182.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Filmfrauen - Zeitzeichen

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

Diva ● Arbeiterin ● Girlie

Band III: Girlie

»Burning Life«

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

»Tank Girl«

(mit Lori Petty, USA 1995)

1. JAHRGANG HEFT NR. 3/1997

2. verbesserte Auflage Februar 1998

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

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

Zu beziehen über:

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

POTSDAMER STUDIEN ZUR FRAUEN- UND GESCHLECHTERFORSCHUNG

Inhalt Heft 3/1997 (1. Jahrgang)

Filmfrauen - Zeitzeichen

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

Band III: Girlie

Inhalt

Irene Dölling

Editorial ... 3

Literatur ... 12

Irene Dölling

Paulas „Töchter“ on the road. Postmoderne ‘Weiblichkeit’ und sozialer Umbruch im Osten ... 13

Einleitung ... 13

Teil I ... 18
1. Rekonstruktion von Strukturen und Bedeutungsebenen der Filmhandlung ... 18
Inhaltswiedergabe ... 18
Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation ... 19
2. Figurenensemble ... 24

Teil II ... 30
1. Analyse einer Szene: Anna und Lisa im Hotel ... 30
1. Sequenz ... 30
2. Sequenz ... 31
3. Sequenz ... 32
4. Sequenz ... 33
5. Sequenz ... 35
2. Paulas „Töchter“ on the road: postmoderne „Weiblichkeit“ als Anomie ... 36
3. Verkörperungen ... 40

Literatur ... 46

Anhang: Daten und Fakten zur Situation in den neuen Bundesländern 1992/93 ... 48
I. Vorbemerkung ... 48
II. Thematische Zusammenstellung ... 48
1. Banken: ... 48
2. Kriminalität ... 49
3. Rote Armee Fraktion (RAF)/ Terrorismus: ... 50
4. Arbeitslosigkeit - Allgemein ... 51
5. Arbeitslosigkeit - Frauen in Ostdeutschland ... 51

Ina Dietzsch

Tank Girl. Die Zähmung einer widerständigen Comicfigur ... 56

1. Einleitung/ Informationen zum Film ... 56
1.1. Tank Girl - Von der Comicfigur zum Film ... 56
1.2. Die „Gewalt-Göre“ als „Ikone der Girlie-Bewegung“ (SCHRÖDER 1995) ... 58
1.3. Fragestellung der Analyse ... 59

2. Rekonstruktion der Filmhandlung ... 61

3. Struktur des Films und Figurenensemble ... 63
3.1. Handlungsstränge: ... 63
Hauptstrang: Der Wettkampf zwischen Kesslee und Rebecca ... 63
Nebenstränge ... 65
3.2. Personen/Gruppenensemble ... 66

4. Exkurs: Die „Feminisierung der Gesellschaft“ und die Sehnsucht nach dem Unterschied 72

5. Grenzverschiebungen und -befestigungen ... 78
5.1. Organismus - Maschine ... 79
5.2. Mensch - Tier ... 80
5.3. „Männlichkeit“ - „Weiblichkeit“ ... 81

6. Verkörperungen ... 83
6.1. Rebecca als Girlie ... 83
6.2. Die Inszenierung von Rebecca als Gegenspieler(in) zu Kesslee ... 86
6.3. Rebecca und Jet Girl als potentielle weibliche Mitglieder der Ripper-Gemeinschaft 87
6.4. Lori Petty - nicht Madonna ... 89

7. Schlußbemerkung ... 89

Literatur: ... 91

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

Analyse des Films »Burning Life«

Irene Dölling

Einleitung

Im Herbst 1994 hatte der Film „Burning Life“ Premiere. Gedreht wurde er im November/Dezember 1993. Das Buch von Stefan Kolditz war bereits einige Jahre vorher entstanden[1]. Der Film - mit 2,6 Millionen DM eine eher billige Produktion - wurde über die Filmförderung verschiedener Länder bzw. Sender finanziert. Er erzählt die Geschichte zweier Frauen, die in der Nachwendezeit kriminelle Energien entwickeln, im Osten Deutschlands Banken ausrauben und das Geld an Bedürftige verteilen.

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

---

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

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

Differenzierung nach Ost- bzw. West-Perspektive aufweisen. Die Extreme sind etwa die Rezension in der FAZ einerseits, die mit der Überschrift „Liedchen für die PDS“ den satirisch-kritischen Blick der Filmemacher auf die Prozesse in Ostdeutschland denunziert und im übrigen im Text den Film unter ästhetischen Gesichtspunkten verreißt[3]. Und andererseits Rezensionen wie in der „Sächsischen Zeitung“, die ästhetische Gesichtspunkte kaum berücksichtigen und in den Vordergrund rücken, daß „Burning Life“ „wie kein anderer Film ostdeutsches Lebensgefühl im Jahre fünf nach der Vereinnahmung aus(drückt)“[4]. Aber die differenten Urteile verlaufen nicht nur entlang der Ost-West-Linie. Bedient der Film aus der Sicht der einen lediglich die bekannten Ost-West-Klischees, fordert er für andere „mit sympathischem Anarchismus zur Auflehnung (auf)“[5]. Sind für einen Rezensenten aus dem Osten Anna und Lisa „Terroristen“, von denen die eine „den unbequemen Aufgaben als Mutter“ davonläuft und die andere „ihren Frust über den Selbstmord des Vaters“ abreagiert, „der als Bürgermeister seine Gemeinde in eine ausweglose, allerdings völlig unglaubwürdige Situation manövrierte“[6], ist es für eine Ost-Rezensentin gerade das Außenseitertum der beiden, das optimistisch stimmt, weil Anna und Lisa das brave Angepaßtsein ihrer Eltern hinter sich lassen: „Zwei Frauen bekennen sich spontan zum Außenseitertum, ermutigt durch die politische Wende in der DDR. Das Alte nicht mehr leben zu wollen und das Neue nicht widerspruchslos hinnehmen, ist der spielerische Ansatz“[7].

Die Filmemacher selbst verstehen ihren Film als Geschichte mit „kriminalkomödischer Handlung“[8], die zu erzählen die „Zeit reif“ war[9]. „Wir sind bei unseren Überlegungen von der deutschen Situation ausgegangen, wo die komplikationsreiche Vereinigung mit sehr

---

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

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

5 John Stamm, a.a.O.

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

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

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

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

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

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

---

[10] Ebenda.
[11] Vgl. Udo Lemke, a.a.O.
[12] Ebenda.
[13] Ebenda.

Helden-Filmwelle mit hineingeraten...“[14]. War es für Peter Welz und seine Mitarbeiter eine eher unbewußte Entscheidung, zwei Frauen zu den Protagonistinnen einer „Räubergeschichte“ aus dem Osten Deutschlands zu Beginn der 90er Jahre zu machen, soll im Zentrum der Filmanalyse die Begründung folgender These stehen: im Aufgreifen eines internationalen Trends zu „weiblichen Helden“ wird im Film „Burning Life“ mittels der Inszenierung einer (postmodernen) „Verflüssigung“ von Grenzziehungen zwischen den Geschlechter(rollen) das Anomische, Außer-Gewöhnliche der ostdeutschen Nachwendezeit diskursiviert und, darüber vermittelt, auch eine Ordnung konstruiert. Es wird zu zeigen sein, daß der (satirisch-kritische) Blick auf die un-ordentliche, unsichere und verunsichernde Situation im Osten und auf die Art und Weise, wie Ordnung in diesem anomischen Raum hergestellt wird, nur möglich ist durch AußenseiterInnen, in diesem Fall durch Protagonistinnen, die eine „Weiblichkeit“ verkörpern, die auf eine beunruhigende Weise die Grenzziehungen zwischen „männlich“ und „weiblich“ aufheben bzw. „verflüssigen“. Die Filmgeschichte wäre in ihren Bedeutungsebenen (s.u.) nicht erzählbar mit zwei männlichen Protagonisten[15] oder einem gemischtgeschlechtlichen Pärchen.

Zwei generelle Vorbemerkungen sind der Analyse voranzustellen:

1. Obwohl im ursprünglichen Konzept des Filmmuseums Maria Schrader als Repräsentantin des „Girlie“ - des Frauentyps der 90er Jahre - ausgewiesen ist, scheint es uns mit Blick auf die im Film konstruierte „Weiblichkeit“ nicht sinnvoll, den analytischen Blick allein auf Anna/Maria Schrader zu lenken. Es ist gerade die Beziehung zwischen zwei Frauen, die *nicht* einen jeweils unterschiedlichen Frauentyp bzw. Typus von „Weiblichkeit“ verkörpern, sondern Varianten eines Frauentypus der 90er Jahre, die für Struktur und Dynamik der Filmerzählung, für die Verknüpfung der verschiedenen Bedeutungsebenen konstitutiv ist. Wir werden daher Anna/Maria Schrader und Lisa/Anna Thalbach gleichermaßen in unsere Analyse einbeziehen.

2. Weder Anna/Maria Schrader noch Lisa/Anna Thalbach sind von ihrer Erscheinung her „Girlies“. Wodurch der Girlie-Typ charakterisiert ist, wie er entstanden ist und vermarktet wurde, ist ausführlich in der Analyse des Films „Tank Girl“ dargestellt (in dieser Ausgabe);

---

[14] Ebenda.

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

dies soll hier nicht wiederholt werden. Wir halten es dennoch für sinnvoll, Anna und Lisa in der Analyse unter die Rubrik „Girlie“ einzuordnen. Anna und Lisa bzw. Schrader und Thalbach haben etwas in ihrem Habitus, was es den ZuschauerInnen ermöglicht, die Assoziation zum Frauentyp „Girlie“ herzustellen (auch wenn sie nicht unbedingt so schrill wie ein „Girlie“ sind). War ihren „Müttern“ „das Patriarchat“, waren die kulturellen Zuschreibungen und praktischen Zumutungen des „weiblichen Sozialcharakters“, der „weiblichen Rolle“ noch Anlaß zu ernsten, auch verbissenen Auseinandersetzungen und Kämpfen, gehen „Girlies“ eher spielerisch mit der Geschlechterdifferenz, mit der strikten Unterscheidung zwischen „männlich“ und „weiblich“ um. Sie nehmen sich, was sie wollen und fragen nicht, ob sie damit gegen Rollenzuschreibungen verstoßen, ob ihr Verhalten „unweiblich“ ist, sondern sind „weiblich“ oder „männlich“, wie es ihnen, der Situation entsprechend, angemessen erscheint (wenn diese Zuschreibungen überhaupt für sie von Bedeutung sind). Während ihre „Mütter“ angestrengt versuchten, sich aus den Fußangeln kultureller Zuschreibungen und Festlegungen von „Weiblichkeit“ zu befreien und ihre „Identität“ neu zu bestimmen, gehen sie - darauf aufbauend[16] - selbstbewußt und spielerisch mit der Geschlechterdifferenz *als einer kulturellen Konstruktion* um. „Girlies“ sind in diesem Sinne postmodern: sie nehmen die „Werte“ der Moderne, die sich mit dem Auslaufen des Industriezeitalters zunehmend als dysfunktional und daher „veraltet“ herausstellen, nicht mehr ganz ernst, auch wenn sie sich ihnen praktisch, in den institutionalisierten (Geschlechter-)Beziehungen ihres Alltags, nicht entziehen können. Darin trifft sich der „Girlie“-Frauentypus mit anderen kulturellen Phänomenen der Postmoderne. Während die zunehmend veraltenden industriegesellschaftlichen Strukturen und Lebensformen immer noch sehr mächtig sind und bisher ein großes Trägheitsmoment gerade gegenüber Veränderungen in den Geschlechterverhältnissen zeigen, wird ihre Krise kulturell „verarbeitet“ und gedeutet im Spiel mit bis dato „selbstverständlichen“ Mustern und Bildern, im „Verflüssigen“ bisheriger Grenzziehungen[17]: zwischen Mann und Frau,

---

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

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

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

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

Teil I

1. Rekonstruktion von Strukturen und Bedeutungsebenen der Filmhandlung

Inhaltswiedergabe

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

---

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

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

Bedeutungsebenen der Filmhandlung und ihre Interpretation

In der Filmgeschichte sind drei Bedeutungsebenen miteinander verwoben:

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

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

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

- Über Anna *und* Lisa wird eine (postmoderne) „Weiblichkeit“ konstruiert, die sich gerade in einer „Verflüssigung“ von Geschlechterdifferenzen als aktuelle Form von „Weiblichkeit“ zu erkennen gibt. Es wird nicht über die eine *oder* die andere Frau im Laufe der Filmerzählung eine normierte und normalisierte „Weiblichkeit“ konstruiert, es wird auch nicht die „Weiblichkeit“ der einen oder/und anderen Frau umkonstruiert, sondern über die verkörperte postmoderne „Weiblichkeit“ beider wird das „Veralten“ bestimmter, bis dato mehr oder minder fixer kultureller Grenzen zwischen den Geschlechtern vorgeführt.
- Zugleich finden die von Anna und Lisa demonstrierten Überschreitungen und „Verflüssigungen“ der Geschlechterdifferenzen in einem anomischen Raum[18] - im Ostdeutschland der Nachwendezeit - statt. Indem die Diskursivierung postmoderner „Weiblichkeit“ mit der Veranschaulichung und Be-Deutung eines sozial „abnormen“ Zustandes verknüpft wird, geschieht zweierlei: diese Form von „Weiblichkeit“ wird als

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

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

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

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

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

Merkmale des Genres Road Movie sind:

a) die „Reise als Prozeß" (ebenda, S. 25), d.h. die Bewegung, nicht, um zu einem anderen Ort, zu einem Ziel zu gelangen, sondern um im Durchqueren des weiten („unzivilisierten", „natürlichen") Landes das Gefühl individueller Befreiung von den Zwängen der Großstadt, der „Zivilisation" zu erfahren. Mit dem Bild des Reisens kann das Road Movie „sowohl die Segnungen der Freiheit ausmalen als auch ihren Preis beschreiben" (ebenda);

b) das letztliche Scheitern der individuellen Ausbruchsversuche. „Entweder, das Ergebnis der Suche nach Freiheit bleibt offen, die Fahrt ohne Ende, oder die Desillusion über das vermeintlich freie Dasein auf der Straße ist unvermeidlich. In Road Movies mißlingt der Ausbruch aus der Gesellschaft zumeist, weil gesellschaftliche Zwänge so stark und mächtig sind, daß man sich ihnen nicht durch geographische Flucht entziehen kann" (ebenda, S. 35)[19];

c) das Fortbewegen mittels Auto. Während für die „Normalbürger" das Auto (zumal in Amerika) zur „nicht immer geliebten Notwendigkeit" geworden ist und zunehmend (neben der ökologischen Belastung) auch als individueller Streßfaktor erfahren wird, ist das Auto für die Helden der Road Movies „nicht ungeliebtes Mittel zum Zweck, sondern ihr 'ein und alles'" (ebenda, S. 41). Dies meint Mehrfaches: das Auto dient sowohl als „Zuhause", es ist Waffe, Höhle, Zufluchtsort, Liebesnest usw. in einem. Und es wird zum anderen - in der perfekten Verschmelzung von Mensch und Technik sowie dem mit ihm möglichen Geschwindigkeitsrausch - zum integralen Bestandteil von Allmachtsphantasien der FahrerInnen.

---

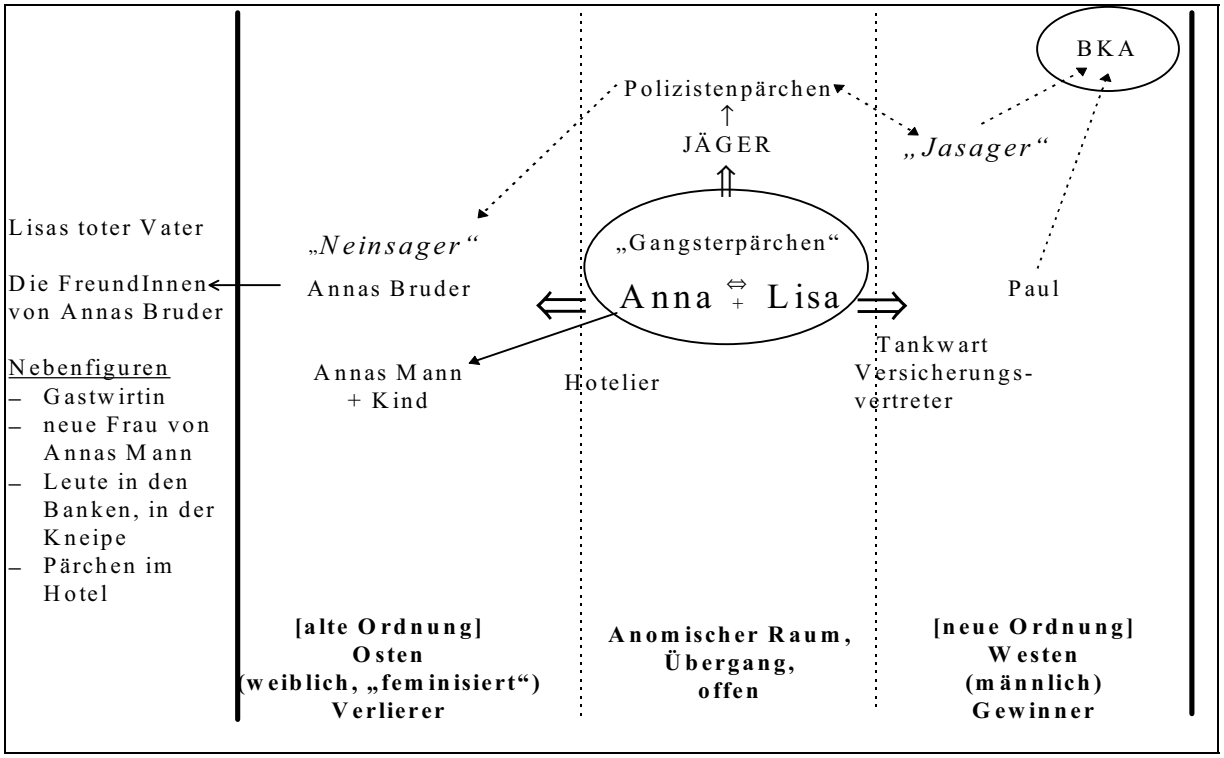
[19] „Die Thematik von der individuellen Freiheit und dem Tod als Preis, den man für sie bezahlen muß, beherrschte gleich zu Anfang jene Gattung, die *Easy Rider* gleichsam über Nacht ins Leben rief - den 'Landstraßenfilm', das sogenannte Road Movie" (THIE, a.a.O., S. 11).

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

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

2. Figurenensemble

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



Anna

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

Ordnung und „Wohlanständigkeit“ miteinander verknüpfen. Aufgewachsen in der DDR, hat sie zunächst die ersten Schritte der „Normalbiografie“ ihrer Generation absolviert - sie hat früh geheiratet und ein Kind bekommen. Obwohl die ZuschauerInnen darüber nichts erfahren, ist zu vermuten, daß sie auch die in der DDR übliche, in der Regel parallel zur Familiengründung laufende Berufsausbildung bzw. Berufstätigkeit als Teil der „Normalbiografie“ realisiert hat. Wie sie Lisa gegenüber formuliert, ist sie „irgendwie verheiratet“ und gehört zu den Frauen, die „seit drei Jahren einkaufen und am Käsestand verschollen sind“. D.h., sie hat sich eine „männliche“ Variante des Ausbrechens aus drögen Familienbeziehungen zu eigen gemacht und „anverwandelt“. Die politische Wende in der DDR war für sie offensichtlich die Gelegenheit, zu verwirklichen, was sie immer schon wollte: singen. Sie hat Mann und Kind verlassen und tingelt seit einigen Jahren durch die Lande (allerdings hat sie dabei, wie sie sagt „mehr gevögelt als gesungen“). Ihr Traum ist es immer noch, eine bekannte Sängerin zu werden und in die Medien zu kommen. Mit ihrer Lebensmaxime: „Ich liebe Geld, ich vögle gern und ich esse gern“ hat sie sich von den Normen und Zuschreibungen verabschiedet, die für die „Mütter“-Generation von DDR-Frauen noch kennzeichnend waren und die z.B. von Paula[20] repräsentiert werden: sie hat die „weibliche“ Rolle der fürsorglichen Mutter aufgekündigt, die neben der Berufsarbeit noch Haushalt und Kinder versorgt, sie ist in erster Linie an ihrem eigenen Wohlergehen und der Befriedigung ihrer Bedürfnisse interessiert, sie liebt Sex um ihrer Lust willen und verbindet ihn nicht mit Vorstellungen vom Traummann und der harmonischen Kleinfamilie, sie hat ein pragmatisches Verhältnis zum Geld. In ihrem unbedingten Anspruch, hier und heute leben und das Leben genießen zu wollen, ist sie durchaus „Paulas Tochter“ - aber sie unterscheidet sich auch von ihr durch ihre Illusionslosigkeit, durch ihre Distanzierung von Zumutungen der „weiblichen Rolle“ und von Glücksvorstellungen, die an die „romantische Liebe“ gebunden sind, durch ihre Selbstbezogenheit und den „Egoismus“, mit dem sie ihre Ansprüche durchsetzt. Und sie ist auch in dem Sinne „Paulas Tochter“, daß sie wie diese sozial „unten“ verortet ist: sie ist nicht „gebildet“, ihre Lebensverhältnisse in Putbus stellen sich als sehr bescheiden heraus, und sie hatte nie den Wunsch, diese Bescheidenheit und Tristesse durch Bildungs- und Aufstiegsanstrengungen hinter sich zu lassen. Mit ihrem Ausbruch hat sie zwar ihren Wunsch „zu singen“ verwirklicht - aber ihre Lebensbedingungen sind so bescheiden geblieben, wie sie es in Putbus waren. Anna steht so auch für die Gruppe der um 1970

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

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

Lisa

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

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

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

Das Polizistenpärchen

Auch die beiden Polizisten, die zunächst mit der Verfolgung der beiden Bankräuberinnen beauftragt werden, haben eine DDR-Biografie zu bewältigen. Sie sind zu Beginn der Filmerzählung keineswegs in der „neuen Ordnung“ angekommen, obwohl sie als deren Vertreter agieren. Während der Jüngere bereits in seiner Kleidung (die an die Alternativen-Szene erinnert) eine Distanz erkennen läßt, die sich später in seiner Fluchthilfe für die beiden Frauen und seinem Aussteigen aus dem Job manifestiert und ihn sozusagen auf die Seite der Verlierer bringt[22], vollzieht der Ältere (trotz offensichtlicher Skrupel) seine Anpassung an die neue Ordnung und ihre Prinzipien. Wie in der DDR aus Ängstlichkeit zur Unterwerfung unter den jeweils Stärkeren bereit, wird er seinen (sicheren) Platz auch in der neuen Gesellschaft finden, wenn auch in einer untergeordneten Position. Nehmen sie beide ihre Rolle als Verfolger, als „Jäger“ zunächst eher halbherzig wahr und verweisen damit auch auf den anomischen Zustand im Osten, ändert sich das mit dem Erscheinen des BKA-Mannes. Die Vorstellungen von Recht und Ordnung und vor allem die Mittel zu ihrer Durchsetzung, die durch ihn ins Spiel gebracht werden, führen auch dazu, daß die beiden Polizisten sich entscheiden (müssen) und so der anomische Zustand auf dieser Ebene beendet wird.

Der BKA-Mann

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

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

Paul

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

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

Diese Figuren repräsentieren unterschiedliche Handlungsmöglichkeiten und -perspektiven im umbrechenden Osten. Tendenziell gehören sie zu den „Verlierern der deutschen Einheit“, allerdings zeigen sich unter ihnen soziale Differenzierungen, die, zu DDR-Zeiten eher ungewohnt, mit der Nachwendezeit zunehmend stärker werden. Neben dem Ja-Sager des Polizistenpärchens, der sich eine untere Beamtenlaufbahn ausrechnen kann, hat von diesen Figuren der Versicherungsvertreter noch die größten Chancen, „es zu schaffen“. Er hat genügend Energie besessen, seine DDR-Berufsbiografie hinter sich zu lassen und in eine zukunftsträchtige Branche - wenn auch auf der untersten, unsicheren Ebene - einzusteigen. Und er bringt aus seiner früheren Tätigkeit offensichtlich das Know-how mit, wie man Leute einwickelt. Auch der Tankstellenwart kann durchaus zu denen gehören, die „das Beste aus der Sache machen“[23]. Dagegen wird der Hotelier es wohl kaum schaffen - er dümpelt jetzt schon am Rande des Ruins dahin, Geld für eine Aufmöbelung seines Hauses hat er offensichtlich nicht. Wie er, machen auch Annas Bruder und seine Freunde erstmal weiter wie bisher. Sie haben weder die kriminelle Energie noch überhaupt Energie, Einfallsreichtum und Pfiffigkeit genug, um sich eine neue Existenz aufzubauen. Wie sie, ist auch Annas Mann ein Verlierer - die Tristesse seines Heimatortes und seines verfallenden Hauses ebenso wie seine Aggressivität symbolisieren ein Scheitern vor den neuen Anforderungen. Insofern sind Annas Bruder und Mann auch Repräsentanten einer DDR-Mentalität, die aus der umfassenden Versorgtheit durch „Vater Staat“ resultiert[24].

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

---

[23] In einigen Kritiken ist darauf hingewiesen worden, daß die Besetzung der Rolle mit Gojko Mitic den (ostdeutschen) ZuschauerInnen die Möglichkeit bietet, sozialen Abstieg bzw. die Entwertung ostdeutscher Berufsbiografien sowie die eigene zwiespältige Befindlichkeit zu assoziieren - schließlich war er als der Hauptdarsteller in den Indianerfilmen der DEFA einer der bekanntesten und beliebtesten DDR-Schauspieler. Mit seiner Antwort „aus Jugoslawien“ auf Lisas Frage, ob er aus Serbien komme, verstärkt Mitic diese Assoziationsmöglichkeit. „Einen symbolträchtigen Kurzauftritt hat Gojko Mitic. Der DEFA-Indianer als Tankwart: besser läßt sich sozialer Abstieg nicht darstellen“ (Frank Noack: Der Osten ist weiß! Märchen, Komödie, Kriegsfilm aus Deutschland: „Burning Life“. In: Der Tagesspiegel vom 17.11.1994).
„Und dann ist da noch der Tankwart (gespielt von Ex-DEFA-Oberindianer Gojko Mitic), den Anna und Lisa ebenfalls mit Pistole in der Hand beehren. Da müht er sich, auch ein bescheidenes Stück von dem Marktwirtschaftskuchen abzubeißen und wird selbst ausgenommen. Schlimmer noch. Als er erkennt, wer ihn da beraubt, verlangt er ein Autogramm... Gibt es eine treffendere Allegorie für die Faszination und den Ekel mit dem neuen System, welche bei vielen Neubundesbürgern in einer Brust wohnen?“ (Hanns-Georg Rodek, a.a.O.).

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

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

Teil II

1. Analyse einer Szene: Anna und Lisa im Hotel

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

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

1. Sequenz

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

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

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

2. Sequenz

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

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

gemacht, die sie bestätigen wolle[25]. Die Irritation in Annas Blick wiederum ist, da die ZuschauerInnen sie bereits „als mit allen Wassern gewaschen“ kennengelernt haben, in diesem Kontext wohl weniger auf Lisas „Angebot“ (wenn es denn eines ist) zurückzuführen, sondern darauf, daß Anna Lisas „Entdeckerblick“ als Zeichen für einen Wandel in ihrer gespannten Beziehung deutet und sich - überrascht davon - abwendet.

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

3. Sequenz

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

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

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

4. Sequenz

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

einen „männlichen“ Blick inszenieren und sich diesem Blick mit der (mehr oder weniger übertriebenen) Maskerade der „Weiblichkeit“ unterwerfen, sondern sie benutzen die bekannten Muster, Gesten, Bewegungen usw., um ihren Spaß zu haben, sie sind auf sie selbst bezogen. Beide erleben in der Bewegung im Rhythmus der Musik eine Lust, einen Genuß des eigenen Körpers, ohne dabei der Hilfe bzw. der Anwesenheit eines Mannes zu bedürfen (Paula konnte sich nur mit einem Mann amüsieren und ein „großes Faß aufmachen“) und auch nicht der (Hetero-) Sexualität. Beide haben auch - je auf ihre Art - Rollenzuschreibungen aufgekündigt bzw. sich von ihnen verabschiedet: von Anna haben die ZuschauerInnen bis zu dieser Szene bereits erfahren, daß sie Mann und Kind verlassen, also ihre Mutterrolle aufgekündigt hat; Lisa hat - wenn auch eher gezwungenermaßen - von der Rolle der berufstätigen (qualifizierten) Frau Abschied genommen. Im Tanz werden sie gleich und werden auch ihre unterschiedlichen Lebensansprüche und Grenzüberschreitungen zu „Gleichen in der Differenz“. Dies äußert sich nicht zuletzt in einer weiteren „Verflüssigung“ kultureller Zuschreibungen: Anna und Lisa konkurrieren nicht unter- und gegeneinander, weder in bezug auf Männer, noch in Form der Abwertung der anderen. Und das heißt auch: Eigenschaften und Fähigkeiten wie Wärme, Fürsorglichkeit, Verantwortlichkeit, die mit ihrer Zuschreibung als „weiblich“ „traditionell“ verknüpft sind mit Mutter- und Hausfrauenrolle, praktizieren sie jenseits dieser Zuschreibungen: nämlich in erster Linie auf sich bzw. die andere bezogen[26]. Sie verkörpern auch keine „Frauensolidarität“, die aus einer Frontstellung gegen „die Männer“ entstanden ist, sondern - tendenziell - Verläßlichkeit, Nähe, Freundschaft als Eigenschaften jenseits der vordergründigen kulturellen Klassifizierung nach „männlich“ bzw. „weiblich“. Zugleich können sie - wie die nächste Sequenz zeigt, gängige Maskeraden von „Weiblichkeit“ durchaus einsetzen, wenn es die Situation erfordert.

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

---

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

5. Sequenz

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

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

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

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

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

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

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

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

und Mentalitäten), die neue Ordnung ist noch nicht fest etabliert, die Kluft zwischen den neuen Institutionen, rechtlichen Regelungen usw. und dem Habitus, den Mentalitäten der Ostdeutschen führt in deren Alltag zu Konflikten, die Träume „vom Leben wie im Westen“ (ohne den Preis dafür in Rechnung zu stellen) sind ausgeträumt. Anders gesagt: Die Geschichte spielt in einer Gesellschaft im Umbruch, wobei dieser Umbruch bereits durch eine bestehende Ordnung, die übernommen wird, vorstrukturiert ist. Die Normenbrüche und Grenzüberschreitungen, die Anna und Lisa praktizieren, beziehen sich auf eine - zumindest den ZuschauerInnen in Deutschland bekannte - Situation, um deren legitime Deutung gerungen wird[27]. So ist es in diesem Kontext bedeutungsvoll, daß Anna und Lisa zwei Frauen mit einer DDR-Biografie sind. Das erhöht zum einen die Spannung der Filmgeschichte: es zeigt Möglichkeiten, nicht einfach resignierend sich Verhältnissen zu unterwerfen und verweist auf biografisch erworbene Handlungspotentiale, auf die „Paulas Töchter“ zurückgreifen können. Zum anderen wird aber auch die postmoderne „Weiblichkeit“ mit veralteten bzw. veraltenden Biografien verknüpft: nicht nur können „Paulas Töchter“ diese Potentiale (die sich ja vor allem als kriminelle Energien entpuppen) nur im - zeitweiligen - anomischen ostdeutschen Raum ausleben (und müssen dann verschwinden), auch die „Weiblichkeit“, die sie verkörpern, wird auf diese Weise, in der Verknüpfung mit „veralteten Biografien“, abgewertet, entwertet.

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

Dies soll an einigen Beispielen erläutert werden:

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

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

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

- Anna und Lisa überschreiten insofern die Grenzziehung zwischen „Männer- und Frauenwelt", als sie praktisch in Feldern agieren, die Zentren der Macht und in diesem Sinne extrem „männlich" konnotiert sind. Anna und Lisa „verflüssigen" so tendenziell symbolische Geschlechterdifferenzen. Aber es sind immer Männer, die sie entweder in Situationen bringen, aus denen sie ausbrechen (z.B. Lisas Vater) oder die ihnen in gefährlichen oder ausweglosen Situationen zu Hilfe kommen, sie „retten", ihnen weitere Handlungsmöglichkeiten eröffnen: Paul „rettet" sie, als sie mit dem „Tschaika" in der Abraumhalde festsitzen bzw. als sie nach dem mißglückten Banküberfall von der Menge erkannt und nun als „Terroristinnen" gejagt werden; einer der beiden Polizisten aus dem Osten läßt sie aus der Bank entkommen, der Pilot des Polizeihubschraubers fliegt sie „nach Afrika". Die von Anna und Lisa verkörperte „Weiblichkeit", die - wie in der Analyse der Hotelszene gezeigt - tendenziell die Grenzziehungen entlang der Linie „männlich-weiblich" aufbricht, wird damit wieder zurückgenommen, an gewohnte Muster rückgebunden.

- Wie Paula gehen auch ihre „Töchter" selbstbewußt und aktiv mit ihrer Sexualität um; anders als Paula ist für sie das „romantische Liebesideal", die Verknüpfung von Sexualität mit „Liebe" und Ehe/Familie keine Selbstverständlichkeit mehr. Wie in der Analyse der Hotelszene gezeigt, wird durch die Inszenierung auch die Überschreitung der Norm der Heterosexualität zumindest angedeutet. Was in der Hotelszene noch offen bleibt und

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

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

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

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

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

3. Verkörperungen

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

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

und üppigen Farben - ist weniger eine Inszenierung für den „männlichen Blick“ als vielmehr ein spielerisches „Zitieren“, in dem sich die Macht der (sexuellen, aggressiven) „phallischen Frau“ äußert. Dies wird nicht zuletzt daran sichtbar, daß die übertriebene „weibliche Maskerade“, die sich in einer besonderen Aufmachung zu herausgehobenen Anlässen (Festen, Parties, Theaterbesuchen etc.) oder als Inszenierung auf der Bühne zur Schau stellt, „ver-alltäglicht“ wird: der Glitzer und Glamour wird Bestandteil der Alltagskleidung, glitzernde Kleidungsstücke werden mit „gewöhnlichen“ und bereits aus der Mode gekommenen Stücken kombiniert, alles ist betont schäbig, aus dem Second-Hand-Shop. Anna trägt während des ganzen Films diese Art von Kleidung in wechselnden Zusammenstellungen. Sie ist immer auffällig geschminkt, ihre Haare sind - ob aufgesteckt oder als voluminöser Lockenkopf frisiert - mit glitzernden Haarspangen geschmückt, sie trägt immer sehr kurze Röcke bzw. lange Oberteile, die den Blick auf ihre Beine freigeben, die in auffälligen Strumpfhosen stecken, sie trägt etliche Schichten von Kleidung übereinander, die aus verschiedenen Zeiten stammen und die - unbekümmert um Farben und Stoffarten - miteinander kombiniert werden, alte Fuchskragen, Federboas und großer Modeschmuck ergänzen ihr Outfit. Ein fester Bestandteil sind weiterhin große Sonnenbrille und Radfahrerhandschuhe. Anna ist in fast jeder Szene anders gekleidet und sieht doch immer gleich aus: Hinweis darauf, daß die von ihr verkörperte „Weiblichkeit“ in der Filmerzählung nicht einer Umformung und Umdeutung unterzogen wird. Anna unterläuft mit dieser Aufmachung die gängigen Normen „weiblicher“ Schönheit, wie sie von den Frauenzeitschriften und den elektronischen Medien fortlaufend produziert werden. Und sie „verkleidet“ sich nicht, um Männern zu gefallen (die nimmt sie sich, wenn sie Lust dazu hat, wie in der Szene bei ihrem Bruder, als sie den jungen Mann fragt „Bist Du in Form“?), sondern weil sie Spaß an der Verkleidung hat. Verstärkt wird dies dadurch, daß sie beständig Kaugummi kaut oder etwas anderes ißt - anschaulicher Verweis auf ihre Selbstbezogenheit[28].

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

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

bestimmten Typ festgelegt werden, was sie selbst in einem Interview hervorgehoben hat[29]. Eben in dieser Fähigkeit zum Wechsel, in diesem Nicht-festgelegt-Sein, verkörpert Maria Schrader selbst „postmoderne Weiblichkeit".

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Schließlich sind es Anna und Lisa selbst, die in der Szene vor dem showdown, als sie in dem Strandhäuschen sozusagen das Resümee ihrer gemeinsamen Abenteuer und ihrer Freundschaft ziehen, die von ihnen verkörperte postmoderne, Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern verflüssigende, „Weiblichkeit" relativieren. Anna „demaskiert" Lisas

---

Schönheit und Maskerade mit einer unauffälligen, aktuelle Modetrends unterlaufenden, z.T. „männlichen" bzw.

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

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

---

uni-sex Kleidung verweigerte.

Literatur

Aktuell 94'. Das Lexikon der Gegenwart, Dortmund 1993

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

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

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

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

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

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

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

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

Meyers Jahresreport 1992 1.7.1991-30.6.1992, Mannheim 1992

Meyers Jahresreport 1993 1.7.1992-30.6.1993, Mannheim 1993

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anhang: Daten und Fakten zur Situation in den neuen Bundesländern 1992/93

I. Vorbemerkung

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

II. Thematische Zusammenstellung

1. Banken:

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

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

[31] Aktuell 94’. Das Lexikon der Gegenwart, Dortmund 1993, S. 101

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

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

2. Kriminalität

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

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

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

[32] Ebenda.

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

3. Rote Armee Fraktion (RAF)/ Terrorismus:

Bad-Kleinen:

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

Weiterstadt:

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

Haftprüfung:

[33] Ebenda, S. 318 f.

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

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

4. Arbeitslosigkeit - Allgemein

Tabelle 2: Arbeitslosenquote in Ost- und Westdeutschland 1992[35]

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

5. Arbeitslosigkeit - Frauen in Ostdeutschland

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

[34] Ebenda, S. 426

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

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

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

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

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

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

[35] Ebenda, S. 69

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

[37] Ebenda, S. 375.

[38] Ebenda.

[39] Ebenda

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

Folgende Tendenzen machen Schenk/Schlegel dabei aus:

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

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

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

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

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

---

[40] Ebenda, S. 376
[41] Ebenda
[42] Ebenda

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

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

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

Abbildung 1: Arbeitslosenquote nach höchstem beruflichen Abschluß in Prozent[46]:

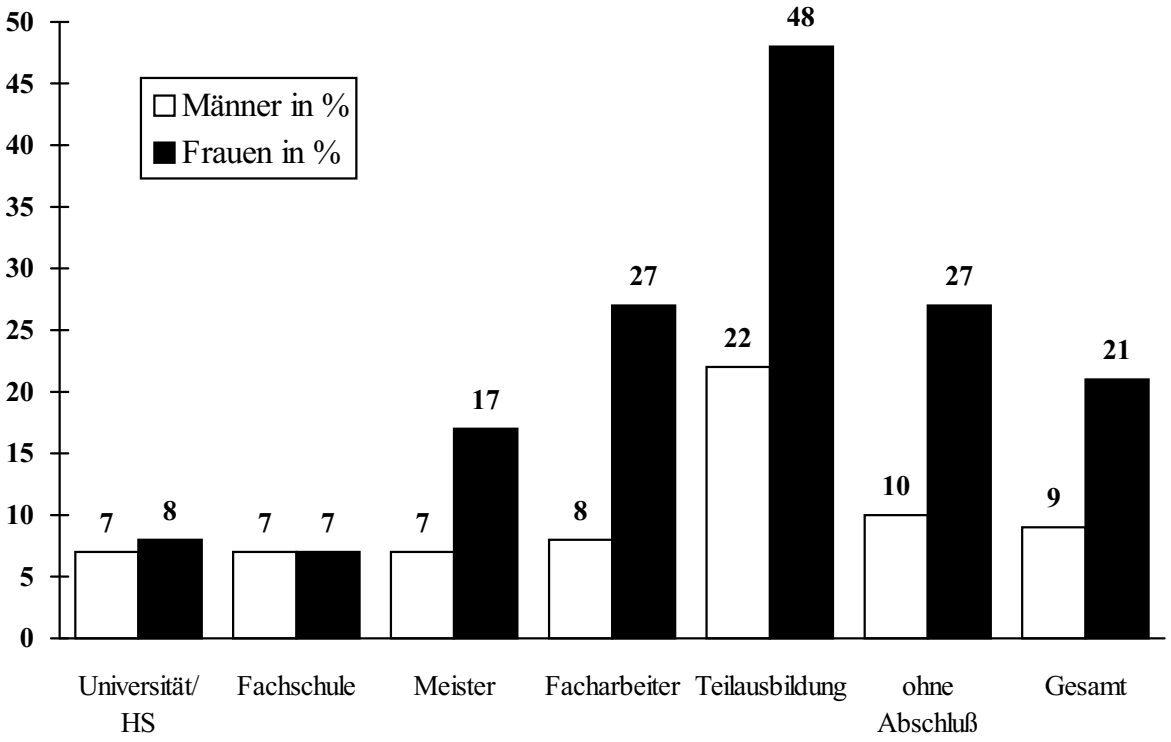
---

[43] Ebenda, S. 377

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

[45] Schenk/Schlegel, a.a.O., S. 378

[46] Ebenda



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

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

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

[47] Ebenda, S. 378/390