GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Identitätsräume : Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie

Hipfl, Brigitte; Klaus, Elisabeth; Scheer, Uta (Hrsg.)

2004

https://doi.org/10.25595/1101

Veröffentlichungsversion / published version
Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

. Hipfl, Brigitte; Klaus, Elisabeth; Scheer, Uta (Hrsg.): *Identitätsräume : Nation, Körper und Geschlecht in den Medien. Eine Topografie*. Bielefeld: transcript Verlag, 2004. DOI: https://doi.org/10.25595/1101.

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus,

Uta Scheer (Hg.)

Identitätsräume

Nation, Körper und Geschlecht in den Medien

Eine Topografie



[transcript] CULTURAL STUDIES 6

Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus, Uta Scheer (Hg.)
Identitätsräume

CULTURAL STUDIES • HERAUSGEGEBEN VON RAINER WINTER • BAND 6

Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus, Uta Scheer (Hg.)

Identitätsräume

Nation, Körper und Geschlecht in den Medien.
Eine Topografie

[transcript] CULTURAL STUDIES

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2004 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Thomas Kompalka (1957-1997) aus dem Zyklus »Die Tanzenden« (1993)
Satz: Andreas Hüllinghorst, Bielefeld
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 3-89942-194-9

Besuchen Sie uns im Internet: http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort | 7

Einleitung: Mediale Identitätsräume
Elisabeth Klaus, Brigitte Hipfl, Uta Scheer | 9

Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem ›spatial turn‹ in der Medien- und Kommunikationswissenschaft
Brigitte Hipfl | 16

Medien als Konstrukteure (trans-)nationaler Identitätsräume

Medien als Konstrukteure (trans-)nationaler Identitätsräume
Brigitte Hipfl | 53

Planetenpatrouille: Satellitenbilder, Wissensproduktionen und globale Sicherheit
Lisa Parks | 60

Zur Dekonstruktion geopolitischer Räume. 11. September, Spektakel des Terrors und Medienmanipulation: eine Kritik der Medienpolitik von Dschihad und George Bush
Douglas Kellner | 81

Beyond Imagined Community? Transnationale Medien und türkische MigrantInnen in Europa
Kevin Robins | 114

Nation, Gender und die Dance Hall. Eine irische Fallstudie
Barbara O'Connor | 133

Körper im Genderregime der Massenmedien

Sexed/Gendered Bodies und die Medien in der Perspektive der Kommunikationswissenschaft. Eine Einführung
Elisabeth Klaus | 165

Körper ins rechte Bild gerückt.
Selbstinszenierungen der Leni Riefenstahl am Beispiel ihrer Homepage
Martina Thiele | 172

Die Ordnung der Geschlechter als heterosexuelle Romanze:
Foto-Lovestories in Jugendzeitschriften
Gitta Mühlen Achs | 201

Virtuelle Gefährtinnen in der Hyperwelt.
›Digital Beauties‹ als Allegorien des Posthumanismus
Sylvia Pritsch | 222

QUE(E)RRÄUME: TRANS, HOMO, HETERO

Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero
Uta Scheer | 245

Heartland of Darkness: Female Masculinity, White Trash
und die Strategien der Repräsentation in »Boys Don't Cry«
Andreas Jahn-Sudmann | 250

The Man Who Wasn't There
Edgar Forster | 275

Gefährliche Liebschaften:
Formwandler und Homosexualität in »Star Trek: Deep Space Nine«
aus einer queeren Perspektive
Uta Scheer | 292

Identität im Cyberspace. Ein psychoanalytischer Zugang
jan jagodzinski | 338

AutorInnen | 365

Vorwort

Wesentliche Impulse für den vorliegenden Sammelband gingen von zwei Tagungen aus, die beide im Herbst 2002 stattfanden und bei denen unterschiedliche »Identitätsräume« diskutiert wurden: einerseits der Workshop »Körper in den Medien« der Fachgruppe ›Medien, Öffentlichkeit und Geschlecht‹ der Deutschen Gesellschaft für Publizistik und Kommunikationswissenschaft (DGPuK), der von Uta Scheer, mit gelegentlicher Unterstützung von Elisabeth Klaus, in Göttingen organisiert wurde, und andererseits die 9. Kommunikationswissenschaftlichen Tage (KWT) »Changing Communications: Herausforderungen für Kommunikationswissenschaft und Medien« der Österreichischen Gesellschaft für Kommunikationswissenschaft (ÖGK), die von Brigitte Hipfl gemeinsam mit Karin Waldher in Klagenfurt verantwortet wurden. Karin Waldhers großes Engagement bei der Finanzierung der KWT legte auch einen wichtigen ökonomischen Grundstein für die Produktion des vorliegenden Bandes. Der Sammelband wurde weiter von der DGPuK und der Forschungskommission der Universität Klagenfurt finanziell unterstützt.

Ein Sammelband ist auf die Mithilfe vieler AutorInnen angewiesen. Wir haben die Beiträge in mehreren Durchgängen diskutiert und Änderungswünsche vorgetragen. Die AutorInnen haben diese mit bewundernswerter Geduld angenommen und manchmal auch recht kurzfristig umgesetzt. Dass Lisa Parks in diesem Buch vertreten ist, verdanken wir Wolfgang Ernst, der den Erstkontakt zu ihr hergestellt hat.

Die Übersetzungen von fünf Beiträgen aus dem Englischen hätten ohne die Mithilfe von Kirsten Jahn, Karin Lenzhofer, Martina Thiele, Thomas Fischer und Inge Nestele nicht die jetzt vorliegende und, wie wir finden, gelungene, deutschsprachige Form annehmen können.

Unser ganz besonderer Dank gilt dabei Karin Lenzhofer, die mit äußerster Sorgfalt und Akribie die Beiträge in formaler Hinsicht durcharbeitete, fehlende bibliografische Angaben recherchierte und das gesamte Manuskript als Druckvorlage gestaltete.

Barbara Klaus danken wir für die Abdruckgenehmigung des Titelbildes von Thomas Kompalka (1957-1997) aus dem Zyklus »Die Tanzenden« (1993).

Einen ›Ort‹ fand unser Buch durch Rainer Winter, den Herausgeber der Reihe »Cultural Studies«, der sich für das Noch-Buchprojekt begeistern ließ. Beim transcript Verlag war insbesondere Andreas Hüllinghorst unser kompetenter Ansprechpartner, dem wir für die produktive Zusammenarbeit danken.

Kurz: an der Entstehung dieses Buches waren die Genannten und viele andere Menschen in unterschiedlichen Stadien mitbeteiligt. Ihnen allen möchten wir auf das Herzlichste danken.

Einleitung: Mediale Identitätsräume

Elisabeth Klaus, Brigitte Hipfl, Uta Scheer

Die Einigkeit stiftende Kraft des Raumes hat der österreichische Philosoph Robert Reininger festgehalten: »Die Funktion der Zeit ist antithetisch zu der des Raumes: die Zeit trennt, der Raum eint ... Der Raum unserer Anschauung unterliegt selbst nicht der Entwicklung durch die Zeit: er ist ›immer‹ und er ist immer Gegenwart: er ist das Jetzt Intentionaler Bewusstheit« (Reininger 1970: 121). Wir wollen der Antithese von Zeit und Raum nicht zustimmen, liegt ihr doch auch ein Gendering zugrunde, demzufolge Männlichkeit der Energie, der Kraft und der Zeit, Weiblichkeit der Harmonie, der Form und dem Raum zugeordnet wird. Demgegenüber gehen wir davon aus, dass auch Raumvorstellungen zeitlich gebunden sind, dass sie zwar Solidität und Gemeinschaft vermitteln, dies aber das Resultat sozio-kultureller Praktiken ist. Wir haben es mit einem paradox anmutenden Phänomen zu tun – Räume erscheinen uns als etwas Gegebenes, sie werden aber durch komplexe soziale Interaktionen hergestellt. Gleichzeitig sind es gerade die den Raum konstituierenden Praktiken, die eine identitätsstiftende Funktion erfüllen.

Wenn wir im Folgenden den Begriff ›Identitätsraum‹ verwenden, um der Verortung der Subjekte in identitätsstiftenden Räumen nachzuspüren, denken wir diese komplexen Wechselwirkungen, die dabei im Spiel sind, immer mit. Identitätsräume sind für uns Orte für die (Re-)Produktion und Repräsentation von Subjekten; sie sind Terrains, die durch Grenzziehungen abgesteckt werden. Eine Topografie von Identitätsräumen muss mindestens den Körper und die Sexualität als die vermeintlich biologisch markierte Grenze unserer Identitätsvorstellungen beinhalten und globale wie nationale Räume als ihr geografisch markiertes Terrain. Diese diskursiven Vorstellungen kreuzen sich mit anderen machtvollen Markierungen und Diskursen wie jenen um Gender und Ethnie. Medien sind als zentrale Bedeutungsproduzenten Agenten dieser Diskurse, sie produzieren und reproduzieren sie, sie tragen zu ihrer Stabilität und ihrer wirkmächtigen Präsentation

bei, aber sie produzieren und reflektieren auch die Veränderung von Räumen, die Verschiebung von Grenzen und den Wandel von Identitätskonzepten. Welche Rolle also spielen die Medien in der Matrix von Identität(en), Geschlecht(ern), Sexualität(en), Körper(n) und Nation(en)?

Aufgrund der Entwicklungen der elektronischen Medien(technik) und der Etablierung von virtuellen Cyberwelten wird sowohl in populären als auch in wissenschaftlichen Diskursen die Befreiung des Menschen von der begrenzenden Physikalität des Körpers gefeiert: danach befinden wir uns bereits im posthumanen Zeitalter. In diesen Diskursen wird argumentiert, dass in der Virtual Reality körperliche Determinanten wie Geschlecht, Hautfarbe oder Behinderungen, die das reale Leben grundlegend prägen, keine Rolle mehr spielen. Die Diskussion um die abnehmende Bedeutung körperlicher Merkmale ist insbesondere durch die virtuelle Kommunikation im Internet ausgelöst worden – und das auch noch in einem Bereich, der üblicherweise die Ikone körperlicher Präsenz darstellt: dem der Sexualität. Gleichzeitig begegnen uns in Film, Fernsehen und PC-Spielen zunehmend Cyborgs und genmanipulierte Menschen, die die (bio-)technologische Machbarkeit unserer Körper demonstrieren. Welcher Art sind die Identitätsräume, die im Cyberspace angeboten werden? In welcher Weise werden diese medialen Angebote von den Menschen in Anspruch genommen?

In den hier versammelten Beiträgen werden Medien in ihrer Funktion als Konstrukteure von Identitätsräumen diskutiert. Dabei standen folgende Fragen am Beginn dieses Bandes: Wenn ein Effekt der medientechnologischen Entwicklungen in der Aufhebung räumlicher Beschränkungen von Kommunikation besteht, welche neuen (oder vielleicht gar nicht so neuen?) Möglichkeiten und Perspektiven ergeben sich dann für die Verortung von Identität und die Erfahrung und Konstruktion von Zugehörigkeit? Welche ›spaces of identity‹ werden uns von den verschiedenen vielfältigen Medien zur Verfügung gestellt? Kommt es zu einem Wiederaufleben nationaler Identitätsräume, werden transnationale bzw. translokale Verortungen sichtbar? Welche Körperbilder werden in den Medien repräsentiert und welche Geschlechterkonstruktionen werden damit vermittelt? Lassen sich Ansatzpunkte für eine Sprengung der heteronormativen Geschlechterordnung finden? Welcher Art sind die Identitätsräume und Körper, die im Cyberspace und in virtuellen Umgebungen angeboten werden? Solche Fragen werden in diesem Band anhand einer Fülle von Beispielen verhandelt, die den Bogen von den Dance Halls (O'Connor) und den »Olympia«-Filmen Leni Riefenstahls (Thiele) bis zu den *Digital Beauties* im Cyberspace (Pritsch) und den Satellitenbildern der neuen Kriege (Parks) spannen. Dazwischen stehen jene Beiträge, die die zeitgenössischen Repräsentationen der etablierten Massenmedien

Zeitschriften, Fernsehen und Film einer kritischen Analyse unterziehen. Dabei kommen vielfältige disziplinäre, theoretische, methodologische und methodische Annäherungen zum Tragen.

Ohne den Mut zur Lücke wäre diese Publikation aufgrund der vielfältigen Spuren medialer Identitätsräume schlicht nicht erschienen. Diese Vielfalt wird zum einen durch den einleitenden Beitrag von Brigitte Hipfl, zum anderen durch drei Stränge gebändigt. In einem ersten Strang diskutieren wir »Medien als Konstrukteure (trans)nationaler Identitätsräume«. Massenmedien übertreten räumliche Grenzen. Sie verstören den physisch erfahrbaren Raum und erschaffen zugleich neue Plätze für die Verortung der Menschen. Auf diese Weise konstruieren Medien national und geschlechtlich markierte Identitätsräume. Wie sich diese Orte konkret gestalten, wird am Beispiel der Dance Hall (O'Connor), des Spektakels des Terrors des 11. September 2001 (Kellner) und von Satellitenbildern (Parks) nachvollziehbar. Diese Beiträge verdeutlichen, welche Mechanismen bei der massenmedialen Vergeschlechtlichung und Nationalisierung wirken und fragen nach Möglichkeiten ihrer (De-)Konstruktion. Dass in diesen diskursiven Prozessen keine hermetisch abgeschirmten Räume entstehen, zeigt eine Studie von transnationalen Medien und türkischen MigrantInnen (Robins). Dabei reibt sich der Autor an Benedict Andersons Konzept der ›imagined communities‹.

Ein zweiter Strang ist dem »Körper im Genderregime der Massenmedien« gewidmet. Gender und Ethnie sind letztlich auf die Biologie zurückgeführte, also naturalisierte, gesellschaftliche Differenzierungsmerkmale. Die Massenmedien stellen in ihren Körperpräsentationen ständig jene Verknüpfungen her, in der die Verbindung zwischen Gender oder Nation und Leiblichkeit als natürlich erscheint. Das zeigt die mediale Debatte um die irische Dance Hall (O'Connor) ebenso wie die Selbst- und Fremdinszenierungen der Leni Riefenstahl (Thiele). Die Medien nutzen die Sprache des Textes und der Bilder, um die Kontinuität der überlieferten Räume mit den ihnen eigenen Hierarchien zu verfestigen. Das gilt für die ›alten‹ Printmedien ebenso wie für die ›neuen‹ digitalen Medien. Die Körpersprache der »Bravo«-Fotoromane hat unter diesem Gesichtspunkt erschreckend viel gemeinsam mit den *Digital Beauties* des Cyberspace. Die vor allem durch die digitalen Medien prinzipiell gegebenen Möglichkeiten des ›Genderb(l)endings‹ (vgl. Bechdolf 1999), des Verbiegens und Vermischens der binären Gendermarkierungen, scheitern an der Begrenztheit der Fantasie. So entstehen analoge Körperbilder zu den naturalistischen und vermeintlich authentischen Inszenierungen der »Bravo«-Fotoromane. Solche Konstruktionsleistungen der nationalstaatlichen Ordnung wie auch der Geschlechterordnung sind jedoch nicht starr und statisch, sondern nehmen flexibel Bezug auf die unterschiedlichen Kontexte der Medienproduktion und -rezeption. Die Möglichkeit

aus den konservativen Inszenierungen und Reinszenierungen von vergeschlechtlichten Räumen zu entfliehen, wird insbesondere im letzten Teil des Bandes diskutiert.

Der dritte Strang »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero« beschäftigt sich mit sexuellen und geschlechtlichen Identitäten, die sowohl im Sinne der heterosexuellen Matrix ›normal‹ sind, als auch mit solchen, die sich heteronormativen Vergeschlechtlichungsprozessen widersetzen. Zwei dieser Beiträge fragen nach der Bedeutung von Sexualität und Geschlecht in der Repräsentation von transgender und queeren Identitäten in dem Film »Boys Don't Cry« (Jahn-Sudmann) und in der Fernsehserie »Star Trek: Deep Space Nine« (Scheer). Beide Beiträge ermöglichen neue Einsichten in die Art und Weise, wie Medien an der Herstellung der heteronormativen Geschlechterordnung beteiligt sind, wobei die zentralen ProtagonistInnen der untersuchten Medienprodukte gerade nicht in die Kategorien ›Mann‹, ›Frau‹ oder ›heterosexuell‹ passen. Welche Möglichkeiten Computerspiele und der Cyberspace sowohl für ›gender-korrekte‹ als auch für nicht-heteronormative Identitätsbildungen liefern, erläutert jan jagodzinski aus einer psychoanalytischen Perspektive. Das Thema Gewalt spielt dabei eine zentrale Rolle. Edgar Forster demonstriert in seiner Analyse des Films »The Man Who Wasn't There« anhand des Protagonisten Ed Crane, wie Geschlecht neu gedacht werden kann: nämlich nicht (nur) als relationale Kategorie, sondern als Gabe, die in einen ökonomischen Kreislauf von Sexualität und Begehren eingebunden ist. Die in diesem Teil versammelten Beiträge versuchen, neue Identitätsräume zu erschließen, um aus den immer wieder von den Medien bereitgestellten Orten der herrschaftskonformen Subjektbildung entlang enger nationalstaatlicher und geschlechterstereotyper Grenzen zu entfliehen.

Wir drei Herausgeberinnen kommen aus verschiedenen Arbeitsfeldern und Schwerpunkten und ein explizites Ziel unserer Zusammenarbeit war es, die Medien-, Film-, Kultur- und Kommunikationswissenschaft enger zusammenzubringen, um erste Antworten auf unsere Frage nach der Topografie von Identitätsräumen zu finden. Denn während sich die Kommunikationswissenschaft explizit mit der Vielfalt der Medien beschäftigt hat, hat sie den Körper bislang weitgehend ignoriert, wie die wissenschaftshistorische Einführung zum zweiten Teil (Klaus) zeigt. Und während die Filmwissenschaft sich diesem Thema schon seit geraumer Zeit widmet, ist die Materialität der dadurch geschaffenen Räume und ihre lebensweltliche Bedeutung dort, wenn überhaupt, dann nur implizit thematisiert worden. Uns war es wichtig, die gravierenden Veränderungen im Medien- und Kommunikationsbereich zu analysieren und in Bezug auf die Schaffung von Identitätsräumen zu reflektieren. Dabei sollten uns nicht nur traditionelle, kommunikationswissenschaftliche Konzepte Hilfestel-

lung leisten, sondern vor allem theoretische Ansätze wie z.B. die Kulturgeografie, die bislang ein eher randständiges Dasein in der Kommunikations- und Medienwissenschaft führen. Wir erhoffen uns von den hier vertretenen Beiträgen, ihren Themen und methodischen wie inhaltlichen Annäherungen neue Impulse, sowohl für ein umfassenderes Verständnis der aktuellen Entwicklungen als auch für medienpraktische, medienpolitische, soziale und medienpädagogische Interventionen.

Als Herausgeberinnen teilen wir den Fokus auf *Cultural Studies* und Gender Studies, die sich durch eine Reihe gemeinsamer Merkmale auszeichnen. Beide sind inter- bzw. transdisziplinär. Entsprechend dieser die akademischen Grenzen sprengenden Verortung der *Cultural Studies* sowie der Gender Studies sind auch in diesem Buch viele unterschiedliche theoretische und methodische Zugänge versammelt – von Textanalysen, die aus der literaturwissenschaftlichen Tradition stammen, über diskursanalytische Verfahren bis hin zu psychoanalytischen Lesarten und ethnografischer Forschung. Die Beiträge greifen aktuelle sozio-kulturelle Entwicklungen, kulturelle Phänomene und politische Medienentwicklungen auf. Es werden gleichermaßen aber auch historische Beispiele diskutiert. Mal werden Medien als Vermittler gesellschaftlicher Diskurse aufgefasst, mal werden sie als eigenständige Konstrukteure von Bedeutung konzeptioniert.

Mit Beiträgen aus Deutschland, Österreich, den USA, Kanada, England und Irland ist der Band betont international ausgerichtet und sprengt selber national und sprachlich begründete Wissenschaftsräume. Für uns war es interessant zu erfahren, wie schwer es in den Übersetzungen fiel, exakte Bedeutungen von einer Sprache in die andere zu transportieren, und wie sehr wir um inhaltlich richtige Ausdrucksweisen in mehreren Übersetzungsschritten ringen mussten. Wenn wir einen Sprachraum verlassen und in einen anderen hinüberwechseln, passiert ein viel fundamentalerer Wechsel der Sprachbedeutung als ein bloßes Hinüberwechseln, ein lediglich ›Übersetzen‹ erkennen lässt. Dabei haben wir den Wissenschaftsraum, in dem sich die *Cultural Studies* wie die Gender Studies entfaltet und ihre Wirkung erzielt haben, gar nicht verlassen. Wie viel schwieriger muss also der Wechsel zu ganz anderen Sprachräumen sein? Das zeigt auch, wie stark Identitätsräume uns unser Denken und unser Handeln im exakten Wortsinn *vor*schreiben.

Cultural Studies und Gender Studies können beide als intellektuelle Projekte verstanden werden, die interventionistisch tätig werden wollen. In einer neueren Arbeit werden die *Cultural Studies* in Anlehnung an Grossberg wie folgt definiert:

»Bei den Cultural Studies handelt es sich um ein intellektuelles Projekt, das sich alltägli-

chen kulturellen Praktiken widmet und sie in ihrer kontextuellen Einbettung mit besonderem Blick auf die kontextspezifischen Machtverhältnisse analysiert. Cultural Studies arbeiten interdisziplinär und wollen politisch Möglichkeiten bereitstellen, die eigenen gesellschaftlichen Kontexte zu verändern.« (Goldbeck 2004: 28)

Die Gender Studies können analog dazu definiert werden, zielen aber konkreter auf die Veränderung der heteronormativen und heterosexistischen sozialen Beziehungen ab. Beiden Projekten ist jedenfalls gemeinsam, eine gesellschaftsbezogene Wissenschaft zu betreiben, die Machtverhältnisse schonungslos aufdeckt und so der Veränderung zugänglich macht. In den hier versammelten Beiträgen wird das in allen drei Teilen in unterschiedlicher Weise deutlich. Im ersten Teil sind es vor allem die amerikanischen Beiträge, die explizit eine politische Botschaft haben, die sich gegen die weltpolitische Dominanz der gegenwärtigen amerikanischen Regierung wendet. Dass die nationale Grenzziehung und die legitimatorische Nutzung von Medien zur Herstellung eines chauvinistischen Konsens nicht nur in den USA, sondern auch in Europa und in den deutschsprachigen Ländern zu beobachten ist, stellt eine Lücke dar, die es zu schließen gilt. Im zweiten Teil erscheint Macht als Verfügungsgewalt über Frauen, besonders in jenen Beiträgen, die zeigen, wie stark nach wie vor die Trivialisierung von Frauen in den Medienprodukten ist, wie sehr ihr Verhalten und ihr Äußeres Männerfantasien entspringen und wie notwendig demzufolge nach wie vor die Forderungen nach einer Veränderung von Frauenbildern bleiben. Eine andere Art von politischer Intervention versucht der dritte Teil, der die Grundlage für auf Gender bauende Herrschaftsverhältnisse radikal zu verstören sucht. Queere Alternativen sind schon deshalb nötig, weil die älteren Politik- und Medienkonzepte zwar nicht überholt sind, aber doch durch die dekonstruktivistischen Ansätze als notwendig beschränkt erkannt worden sind, müssen sie doch immer wieder jene Identitätsräume als gegeben voraussetzen, deren Stabilität sie eigentlich zerstören wollen.

Unser Buch fühlt sich grundlegend der von Sarah Berry und Toby Miller stammenden Bestimmung der *Cultural Studies* verpflichtet, die wir um die Gender Studies erweitern möchten: Gender Studies und *Cultural Studies* »beschäftigen sich mit Subjektivität und Macht – durch welche Einflüsse menschliche Subjekte geformt werden und wie sie ihr Leben in den sie umgebenden kulturellen und sozialen Räumen erfahren« (Berry/Miller 1999). Um nichts anderes geht es in unserem Versuch, den medialen Identitätsräumen, ihren Merkmalen und Entwicklungsmomenten auf die Spur zu kommen.

Literatur

Bechdolf, Ute (1999): *Puzzling Gender: Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*, Weinheim: Deutscher Studien Verlag.

Berry, Sarah/Miller, Toby (1999): »Cultural Studies Resources«, *http://www.blackwellpublishing.com/Cultural/Default.asp*.

Goldbeck, Kerstin (2004): *Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung. Die Fernsehkritik und das Populäre* (*Cultural Studies*, Bd. 7, hrsg. von Rainer Winter), Bielefeld: transcript.

Reininger, Robert (1970): *Metaphysik der Wirklichkeit*, Bd. 1 (unveränderter Nachdruck der zweiten, gänzlich neubearbeiteten und erweiterten Auflage, Wien 1947/48), München/Basel: E. Reinhardt.

Mediale Identitätsräume. Skizzen zu einem ›spatial turn‹ in der Medien- und Kommunikationswissenschaft

Brigitte Hipfl

Medien sind inzwischen zu einem so selbstverständlichen Bestandteil unseres Alltagslebens und unseres Selbstverständnisses geworden, dass manchmal die Gefahr besteht, die soziale, kulturelle und politische Tragweite dieser Tatsache aus den Augen zu verlieren. Gleichzeitig jedoch wird gerade damit auch deutlich, dass es offensichtlich keine klare Trennung zwischen Medien, Alltag und Identität gibt, was uns wiederum als Medien- und KommunikationswissenschafterInnen mit der Herausforderung konfrontiert, nach theoretisch-methodischen Zugangsweisen zu suchen, die dem gerecht werden. In diesem Beitrag wird als ein möglicher Zugang die Konzeption von Medien als Identitätsräume nahe gelegt. Dabei wird davon ausgegangen, dass die drei Bereiche Medien, Identität und Raum untrennbar miteinander verknüpft sind und sich gegenseitig konstituieren. Exemplarisch lässt sich dies an drei Schwerpunkten verdeutlichen.

Zum Ersten konstruieren Medien durch die Art und Weise, wie sie über Vorgänge in der Welt berichten, geopolitische Räume, indem sie bestimmte Territorien mit bestimmten Verhaltensweisen, Menschen und kulturellen Praktiken in Verbindung bringen und sie damit als im Vergleich zu anderen Territorien unterschiedlich präsentieren. So werden uns etwa im Fernsehen manche Orte als gefährlich und unsicher vorgeführt, andere wiederum als exotische Verkörperung des Paradieses oder als Plätze, an denen es sich (für ausgewählte soziale Gruppen) einfach gut leben lässt. Medienberichte dieser Art bilden die Basis einer imaginären Geografie, die voll ist mit Vorstellungen und Bildern von verschiedenen Räumen und den Menschen, die dort leben. Diese Vorstellungen spielen eine zentrale Rolle dabei, wie der jeweils eigene Standort und die damit assoziierte sozio-kulturelle

Identität im Vergleich zu anderen eingeschätzt und bewertet wird und sie zeitigen damit gravierende real-politische Folgen. Diese imaginäre Geografie stützt spezifische regionale und nationale Identitätskonstruktionen, fungiert als Legitimation für Entscheidungen von Regierungen, bestimmte Regionen militärisch zu bekämpfen, oder veranlasst Menschen dazu, (unter oft lebensbedrohlichen Umständen) zu anderen Orten, die eine lebenswerte oder attraktivere Existenz versprechen, zu wechseln.

Zum Zweiten sind Medieninhalte selbst semiotische Räume, die daraufhin untersucht werden können, welche sozialen Identitäten und Körper darin vorkommen, wie diese agieren und wie sie sozial bewertet werden. Dabei geht es um nicht mehr und nicht weniger als um die Frage, welche Identitäten an welchen Orten überhaupt denkbar und vorstellbar sind, wo welche Differenzierungen, Grenzziehungen und Formen des Ausschlusses vorgenommen werden, weiter auch, wo Grenzüberschreitungen und Transgressionen möglich sind.

Und zum Dritten sind Medien als Zwischen-Räume zu verstehen, die sich in den Prozessen der Medienrezeption und der Interaktion mit den Medien herausbilden. Das ›Zwischen‹ soll verdeutlichen, dass in der Interaktion mit Medien mehr passiert als bloß ein Einstieg der RezipientInnen oder UserInnen in die von den Medien zur Verfügung gestellten mentalen Räume. Vielmehr entstehen dabei neue Räume, in denen je spezifische Identitäten der NutzerInnen (re-)konstituiert werden. Dies kann darin resultieren, dass Räume und Identitätspositionen eröffnet werden, die in den Medien selbst gar nicht vorhanden oder vorgesehen waren, wie das z.B. bei Queer Readings der Fall ist, in denen nicht gezeigte Möglichkeiten und Formen des Begehrens in heteronormativ strukturierten Medieninhalten sichtbar gemacht werden. Die in diesem Band versammelten Beiträge geben mit ihren detaillierten Fallstudien Einblick in alle drei der hier angesprochenen Sichtweisen von Medien als Identitätsräume.

Diese Fokussierung auf die räumliche Dimension der Medien könnte sich zu einem ›spatial turn‹ in der Kommunikations- und Medienwissenschaft entwickeln. Ein solcher ›spatial turn‹ wurde in den letzten Jahren für die Geistes-, Sozial- und Kulturwissenschaften diagnostiziert, die in ihrer Auseinandersetzung mit den aktuellen ökonomischen, politischen und technologischen Veränderungen stärker die daraus emergierenden, neuen Räume samt den in ihnen gegebenen Möglichkeiten ins Visier nahmen und konzeptionell zu fassen suchten (vgl. z.B. Duncan et al. 2004). Gleichzeitig hat die Kulturgeografie diese Entwicklungen aufgegriffen und Arbeiten produziert, die gegenwärtig wohl zu den anregendsten und theoretisch anspruchsvollsten zählen. Einige davon werden in diesem Beitrag mit der Intention vorgestellt, damit zur theoretischen Fundierung des Konzepts medialer Identitätsräume beizutragen. Dabei verfolge ich

nicht den Anspruch, einen auch nur annähernd erschöpfenden Überblick über die umfassenden Entwicklungen in diesem Bereich zu geben, sondern orientiere mich an einigen wenigen, ausgewählten AutorInnen, mit deren Hilfe ich zentrale Konzeptionen veranschaulichen möchte. Was die epistemologischen Grundlagen betrifft, eint die hier diskutierten theoretischen Ansätze die Abkehr von universalistischen und essenzialistischen Vorstellungen und der Versuch, poststrukturalistische, postmoderne und psychoanalytische Theorieentwicklungen aufzugreifen und auf die jeweiligen Fragestellungen anzuwenden.

Bevor nun die kulturgeografischen Entwicklungen diskutiert werden, wird jedoch ein Exkurs zur kommunikations- und medienwissenschaftlichen Bearbeitung von Medien und Raum gemacht. Auch dafür gilt, dass nicht intendiert ist, einen vollständigen Forschungsüberblick zu geben, wohl aber aufzuzeigen, dass sich eine Tendenz zu einer stärker raumorientierten Bearbeitung von Medien erkennen lässt.

Medien und Raum

Die Beziehung zwischen Medien und Raum wird in der Kommunikations- und Medienwissenschaft traditionell unter dem Gesichtspunkt der Funktion von Medien, »raumüberwindend und zeitüberdauernd zu sein« (Hömberg/Schmolke 1992: 11) thematisiert. Eine grundlegende Auseinandersetzung mit den kulturellen und sozialen Konsequenzen des komplexen Zusammenspiels von Raum, Zeit und Medien fand bislang allerdings kaum statt. So wird z.B. der interessante Versuch des Kanadiers Harold Innis (1951, 1972), eine Geschichte der Medien zu entwickeln, die sich diesen großen Fragen stellt, in der deutschsprachigen Kommunikations- und Medienwissenschaft kaum zur Kenntnis genommen (eine Ausnahme bilden Kleinsteuber 1992; Barck 1997). Innis, der eigentlich Wirtschaftshistoriker war, hat sich zuerst mit der Eisenbahn, dem Pelzhandel und der Kabeljaufischerei in Kanada beschäftigt, bevor er sich in den 40er und 50er Jahren der Frage zuwandte, in welcher Weise sich in der Geschichte der menschlichen Zivilisation die Erfahrungen von Raum und Zeit aufgrund von Kommunikation verändert hatten. Sein umfassender Zugang, in dem sowohl die Charakteristika der Medien als auch die jeweiligen geografischen, sozialen und politischen Gegebenheiten und die unterschiedlichen Kommunikationsformen als Konfigurationen von Macht, Wissen, Konflikten und Veränderungen berücksichtigt werden, würde heute wohl als ein frühes Beispiel für eine den Prinzipien der *Cultural Studies* verpflichtete Studie gelten (vgl. auch Angus 1998). In seiner transdisziplinären Arbeitsweise suchte er anhand detaillierter, vergle-

chender Fallstudien zu belegen, wie sich unter spezifischen historischen Bedingungen mithilfe bestimmter Medien so etwas herausbildete, was in der heutigen Terminologie als vorherrschende Diskurse, Ideologien und Wahrnehmungsdispositive bezeichnet werden würde. Eine zentrale These von Innis lautet, dass in den unterschiedlichen Phasen der Zivilisation je spezifische Medien der Kommunikation dominierten, wobei jedes Medium zur Entwicklung einer bestimmten Form von Wissensmonopol beitrug.

Mithilfe der Konzepte von Raum und Zeit versucht Innis die Bedeutung der Medien für die Konstitution, Aufrechterhaltung und Veränderung gesellschaftlicher Formationen zu beschreiben. Er spricht von ›leichten‹ und ›schweren‹ Medien, die sich danach unterscheiden, ob sie eher raum- oder zeitorientiert sind und sich demnach besser für die Beherrschung eines Raumes bzw. für Herrschaft über die Zeit eignen. Leichte Medien, wie die Schriftzeichen auf Papyrus oder Papier, sind einfacher über große Strecken zu transportieren und favorisieren zentralisierte soziale Organisations- und Herrschaftsformen, die weniger hierarchisch (d.h. mit einander überlappenden Befehlsstrukturen) strukturiert sind, während schwere Medien, wie etwa die Tontafeln mit Keilschrift, die Zeit überdauern und mit dezentralisierten, aber stärker hierarchisch organisierten Machtzentren verbunden sind. Gesellschaftsformen, die sich über längere Zeit erhalten, sind durch eine Balance zeit- und raumorientierter Medien gekennzeichnet.

Neben dieser allgemeinen Systematik berücksichtigt Innis aber auch, wie die jeweiligen spezifischen geografischen und kulturellen Gegebenheiten die Entwicklung bestimmter sozialer Strukturen und Medien bedingen bzw. unterstützen. Dies illustriert er z.B. durch den Vergleich der beiden unterschiedlichen Kulturen, die sich um Euphrat und Tigris einerseits und den Nil andererseits entwickelten. Innis macht die regelmäßigen Überschwemmungen des Nils in Ägypten für die Entwicklung einer Gesellschaftsform verantwortlich, die durch eine vereinheitlichte Kontrolle in Form absoluter Autorität gekennzeichnet war und in der die Medien (wie etwa die Schriftzeichen in den Grabstätten und den Pyramiden) dazu dienten, das Prestige der Pharaonen zu erhöhen. Dagegen entsprachen die unregelmäßigen und nicht vorhersagbaren Überschwemmungen in Mesopotamien einem zentrifugalen Einfluss des Landes und trugen dazu bei, dass sich Mesopotamien in Form mehrerer Stadtstaaten entwickelte. Die für diese Kultur charakteristischen Medien (Tontafeln) eignen sich besser für die dezentralisierte Verwaltung Mesopotamiens (vgl. auch Frost 2003).

Innis hat sich aber auch damit beschäftigt, wie spezifische, auf bestimmten Medien und Wissensmonopolen beruhende Herrschaftsformen Bedingungen schaffen, die es den am Rand Positionierten

ermöglichen, die bestehenden Machtzentren in Frage zu stellen und damit zur Konstitutierung einer neuen sozialen Ordnung beizutragen. Er erläutert dies am Beispiel der Beziehung zwischen Großbritannien und seinen Kolonien in Nordamerika, in der die Briten anfangs Printmedien zur Verwaltung der amerikanischen Besitztümer nutzten, während in Amerika später die Presse als Mittel des Widerstands gegen die als Unterdrückung erlebte britische Dominanz eingesetzt wurde und in der amerikanischen Revolution eine große Rolle dabei gespielt hat, dass sich Amerika von der britischen Herrschaft befreien konnte (vgl. Buxton 2001).

Für Innis betonen die modernen Medien vor allem die Raumseite und entsprechen damit der für die Moderne und ihre Mechanisierungs- und Industrialisierungsprozesse typischen Schwerpunktsetzung auf die Beherrschung des Raums. Innis nimmt in seinen Arbeiten eine klare politisch-moralische Position ein, wonach eine gute Gesellschaft seiner Meinung nach dann gegeben ist, wenn zeitorientierte Medien (wie z.B. die orale Tradition in der von ihm hoch geschätzten klassischen griechischen Kultur) eine zentrale Rolle einnehmen und die Möglichkeit bieten, verschiedene Positionen zur Diskussion stellen zu können und damit stärker demokratische Prinzipien und weniger Dogmatismus und Manipulation stützen. Außerdem, so Innis, unterstützen die zeitorientierten Medien mit ihrem Fokus auf Dauer und Kontinuität die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit (womit die Grundlage für ein Verständnis unserer Zukunft geschaffen ist), ermöglichen die Weitergabe von Wissen und Fertigkeiten über die Zeit und schützen uns so vor einer ausschließlichen Fokussierung auf das Unmittelbare (vgl. auch Frost 2003). Innis' Diagnose der modernen Medien mit ihrer Orientierung auf einen immer größeren Raum hat, obwohl vor mehr als 50 Jahren gestellt, bereits die gegenwärtige Globalisierung im Blick. Problematisch findet er, dass dabei die zeitliche Kontinuität mehr und mehr verloren geht und wir deshalb auch mit immer wieder auftretenden Schocks und Irritationen rechnen müssen.

Der Zugang von Innis hat vor allem die Arbeiten Marshall McLuhans (1995; vgl. auch McLuhan/Fiore 1984), aber auch die von Neil Postman (1984) und Joshua Meyrowitz (1989) stark beeinflusst. Diese haben zwar in der Kommunikations- und Medienwissenschaft einen viel größeren Bekanntheitsgrad erreicht als Innis' eigene Arbeiten, weisen aber auch nicht die Komplexität des Innis'schen Zugangs auf. Nach wie vor ist es, gerade wenn es um Fragen der Beziehung Medien und Raum geht, sehr ertragreich, die Einsichten von Innis sowie seine analytische Vorgangsweise auf die aktuelle Situation zu übertragen (vgl. Kleinsteuber 1992: 332f.; Gillespie/Robins 1989; Frost 2003). Catherine Frost (2003) hat dies für das Internet versucht und dabei als Erste die sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen beschrie-

ben, in die das Internet eingeführt wurde. Es handelt sich um einen Raum, der durch ökonomischen Liberalismus und globale Handelsbeziehungen gekennzeichnet ist und in dem es immer notwendiger wurde, eine Kommunikationsform zu haben, die schnell und ohne Beeinträchtigung durch unterschiedliche Zeitzonen funktioniert. Gleichzeitig entwickelte sich der Computer zur unumgänglichen Grundausstattung für jegliche Form professioneller Aktivität, findet aber immer mehr auch Eingang in die einzelnen Haushalte. Was die Charakteristika des Internets selbst und sein Potenzial, ein bestimmtes Monopol zu kreieren, betrifft, zeichnet Frost in ihrer, den Innis'schen Überlegungen folgenden Analyse, ein komplexes Bild. So eröffnet das Internet einen neuen Kommunikationsraum mit höchst individualisierten Formen der Kommunikation und des Austausches, in dem die einzelnen UserInnen viele Kontakte herstellen und aus einer enormen Zahl von Informationsquellen wählen können. Gleichzeitig ist dieser Raum nicht allen Menschen auf der Welt in gleicher Weise zugänglich, was neue soziale Klüfte produziert. Dazu kommt, dass das Internet zwar lange als ein freier, unkontrollierter Raum galt, aber in jüngster Zeit immer mehr zum Objekt regulierender, staatlicher Kontrollen (z.B. für die Vergabe von Domain-Namen, aber auch für Überwachungspraktiken) und ökonomischer Interessen wird – angefangen von Angeboten zum Fernhalten bestimmter Inhalte Filter einzusetzen bis zur Auswertung der persönlichen Daten von BesucherInnen bestimmter Websites für kommerzielle Zwecke. Wendet man die für Innis so wichtige Frage nach der Zeit- oder Raumorientierung auf das Internet an, wird offensichtlich, dass es mit seiner Reichweite, mit der im Prinzip jeder Mensch auf der Welt, der über einen Telefonanschluss verfügt, erreicht werden kann, ein raumbezogenes Medium ist, das, folgt man Innis' Logik, mit einer Tendenz zur Zentralisierung verbunden ist. Dies mag auf den ersten Blick seltsam erscheinen, werden beim Internet gerade seine dezentralisierenden Charakteristika gefeiert. Doch trifft gleichzeitig auch zu, dass es einerseits zentralisierten Kontrollinstanzen möglich ist, die Vorgänge im Netz zu überwachen und andererseits auch die Nutzung des Netzes in Gebieten mit den besten Telekommunikationssystemen (wie in Metropolen) am stärksten ausgeprägt sind. Dem Internet fehlt es nicht nur an der Beständigkeit über die Zeit, es verstärkt auch noch die für die gegenwärtigen Bedingungen charakteristische Flüchtigkeit und Unbeständigkeit und trägt durch die Möglichkeit, sofort und spontan reagieren zu können, dazu bei, dass oft unüberlegte Nachrichten verschickt werden, die in einem demokratisch-politischen Sinn zu einer Verschärfung bereits bestehender Fragmentierungen und Polarisierungen beitragen können.

Der Ansatz von Innis leitet uns an, bei der Beziehung von Medien und Raum auf mehrere Aspekte zu achten. Erstens darauf, in welchen

historisch-spezifischen Räumen (mit ihren jeweiligen geografischen, ökonomischen und kulturellen Besonderheiten) sich welche Medien entwickeln und welche Kommunikationsräume dadurch eröffnet werden. Zweitens auf die Machtstrukturen, die dadurch gestützt und ermöglicht werden, sowie auf die damit verbundenen Regulierungsmechanismen, mit denen Räume kontrolliert und überwacht werden. Drittens auf die Möglichkeit, dass sich neben bzw. aus den dominanten Medien und Kommunikationsformen und -räumen neue, andere entwickeln. So anregend und wegweisend Innis' Ansatz auch ist und so fruchtbar eine stärkere Einbindung in die Kommunikations- und Medienwissenschaft auch wäre, muss doch auch darauf verwiesen werden, dass Innis einige der uns gegenwärtig beschäftigenden Fragen nicht thematisiert hat. Sein Interesse war ausgerichtet auf Medien und Kommunikationsstrukturen in spezifischen Kulturen, wobei er von einem komplexen Wechselverhältnis von vorgegebenen Bedingungen und den mit den Kommunikationspraktiken konstituierten Realitäten ausging. Er vertrat damit bereits so etwas wie eine diskursive und performative Theorie der Kommunikation (vgl. auch Angus 1998). Allerdings kann er uns wenig über die Dynamiken transkultureller Räume sagen und er beschäftigte sich auch nicht explizit mit dem Aspekt der Identität, der in dem hier diskutierten Zusammenhang von zentraler Bedeutung ist.

Im deutschsprachigen Kontext begann sich in der Kommunikationswissenschaft und in der medienpädagogischen Grundlagenforschung in den 80er und 90er Jahren ein Interesse an den räumlichen Bedingungen und Beziehungen von Kommunikation zu etablieren (vgl. Maier-Rabler 1992; Zacharias 2000). Dabei wurden etwa geografische, administrative oder lebensweltbezogene Einheiten (wie Bundesländer, Gemeinden, Freizeitzentren etc.) hinsichtlich der Ausstattung mit Medien und Kommunikationsangeboten sowie der Nutzung dieser Angebote untersucht und verschiedene Systematisierungen von Kommunikationsräumen vorgenommen (vgl. z.B. Gräf 1992; Baacke et al. 1990). Es überwog eine Zugangsweise, in der »Raum als etwas, in dem etwas stattfindet« (Maier-Rabler 1992: 359) verstanden wurde. Gleichzeitig wurde insbesondere in den Arbeiten von Baacke am Beispiel von Kindern und Jugendlichen bereits auf die Verzahnung von Medien und Lebenswelt hingewiesen, womit ein Schritt weg von einem ausschließlich territorialen Raumverständnis hin zu einem Ernstnehmen medialer Erfahrungsräume erfolgte, der mit der Einsicht verbunden war, dass ›reale‹ Räume in zunehmendem Maße von ›mentalen‹ medialen Räumen durchdrungen werden.

Ein früher Versuch, die sozialen und kulturellen Auswirkungen der immer stärker werdenden Medienpräsenz im Alltag aufzuzeigen, stammt vom amerikanischen Forscher Joshua Meyrowitz (1989). Er führt uns vor, dass es durch das Fernsehen in einem zuvor nicht

gekannten Ausmaß zu einer Aufhebung der Trennung verschiedener Erfahrungswelten kommt. Ein Großteil der traditionellen Unterschiede zwischen Menschen aus verschiedenen sozialen Gruppen beruht darauf, dass die Menschen in unterschiedlichen Erfahrungswelten leben und auf dieser Basis unterschiedliche Weltsichten entwickeln. Das Fernsehen konfrontiert uns nun laufend mit Vorstellungen, Verhaltens- und Sichtweisen, die nicht mehr unserer engeren Erfahrungswelt entsprechen – wenn etwa Kinder über Programme für Erwachsene deren Themen und Probleme kennen lernen oder Frauen Einblick in Männerthemen sowie Männer in Frauenthemen bekommen. Nach Meyrowitz resultiert dies in einem sozialen Wandel von Gruppenidentitäten, indem sich etwa Kindheit und Erwachsensein oder Männlichkeit und Weiblichkeit stärker vermischen. Hier wird erstmals auch die Frage der Identität explizit thematisiert.

Um Identitäten und zwar um kollektive, kulturelle Identitäten im Kontext der gegenwärtigen politischen, ökonomischen und technologischen Veränderungen geht es in dem von David Morley und Kevin Robins herausgegebenen Buch »Spaces of Identity« (1995). Geleitet von der Überzeugung, dass es nicht länger physische Begrenzungen sind, die als Rahmen für kulturelle Gemeinschaften fungieren, sondern in immer stärkerem Ausmaß symbolische, durch Medien vermittelte Grenzen, illustrieren die beiden Autoren anhand verschiedener Fallstudien, was das im Einzelnen bedeutet. So zeigen sie etwa auf, wie das mit der politischen Konstitution der Europäischen Union auftauchende Problem der Schaffung einer europäischen Identität von der Europäischen Kommission mithilfe von Kommunikationstechnologien gelöst werden soll. Konkret bestand die Politik der EU darin, Rahmenbedingungen dafür zu schaffen, dass sich so etwas wie ein eigenständiger ›europäischer audiovisueller Raum‹ entwickeln kann. Mit der Aufhebung von Beschränkungen beim Kauf und Verkauf audiovisueller Produkte innerhalb Europas wurde die Vorstellung verknüpft, dass sich in der Folge ein europäischer Medienraum entwickelt, der sich auf dem Weltmarkt gegenüber dem amerikanischen und dem asiatischen Raum behaupten kann. Außerdem wurden in der EU Aktionen gestartet, mit denen FernsehproduzentInnen angeregt werden sollten, nicht nur ein lokales, sondern ein europäisches Publikum anzusprechen und auf diese Weise zur Herausbildung eines Gefühls kultureller Zugehörigkeit zur Europäischen Gemeinschaft beizutragen. Morley und Robins weisen aber auch darauf hin, dass ein genauerer Blick auf die über Medien bereit gestellte ›symbolische europäische Heimat‹ deutlich macht, dass dies eine Heimat ist, die bestimmten sozialen Gruppen, die jetzt in Europa leben (wie die verschiedenen Gruppen von MigrantInnen und diasporischen Gemeinschaften) keinen Platz einräumt. Was hier als europäische Identität angeboten wird, ist vor allem eine ethnisch weiße Identität. Die

Tatsache, dass (vielfach farbige) MigrantInnen praktisch ausgeschlossen sind, hängt mit dem traditionellen und trotz einer inzwischen längst veränderten Situation immer noch aktuellen Selbstverständnis von Europa zusammen, das sich in Abgrenzung gegenüber anderen – wie dem Orient oder Afrika – definiert hat. (Diese nun bereits 10 Jahre zurückliegende Diagnose trifft im Wesentlichen auch heute noch zu.)

Morley und Robins richten ihr Hauptaugenmerk auf neuere Entwicklungen im Bereich von Rundfunk und Fernsehen und damit auf Medien, denen eine gewisse identitätskonstituierende Funktion insofern zugeschrieben wird, als sie den ZuhörerInnen und ZuschauerInnen mit ihren Programmen einen Raum mit vorgegebenen Positionen, die sie einnehmen können, zur Verfügung stellen. Im Fall der von den beiden Autoren diskutierten kulturellen Identitäten passiert dies z.B. auf der Grundlage so unbedeutend erscheinender Aspekte wie der Art und Weise, in der die MedienrezipientInnen angesprochen werden. Werden in Informationssendungen Wörter wie ›wir‹ oder ›uns‹ verwendet, dann legen diese eine bereits bestehende Gemeinschaft nahe, der sich die RezipientInnen anschließen können, wenn sie sich von dieser Form der Anrede angesprochen fühlen. Das ist eine Form, in der kulturelle Identität über Medien konstituiert und aufrechterhalten wird. Derselbe Prozess, von Althusser (1977) als »Anrufung« bezeichnet, findet sich im Umgang mit allen fiktiven Medieninhalten. Dort sind es die Identifikationen mit Subjektpositionen, die von den Charakteren verkörpert werden, die als Grundlage von Identitäten fungieren. Vor diesem Hintergrund wird auch verständlich, warum eine detaillierte Analyse der medial zur Verfügung stehenden Identifikationsangebote politisch so relevant ist. Es geht dabei um nicht mehr oder weniger als um die möglichen, sozial akzeptierten Daseinsformen.

Die neuen Informations- und Kommunikationstechnologien, wie etwa das Internet, stellen uns nun aber mit Einrichtungen wie Chat-Rooms Räume zur Verfügung, in denen sich ganz neue Dimensionen des Zusammenspiels von Medien und Identität auftun. Für Mark Poster bestehen diese darin, dass die NutzerInnen hier gefordert sind, ihre Identitäten durch sprachliche Akte der Selbstpositionierung und in Abstimmung auf die im Netz ablaufenden Kommunikationsmuster immer wieder aufs Neue zu kreieren (vgl. 2001: 107f.). Darin sieht Poster eine Demokratisierung der Subjektkonstitution, da es die NutzerInnen selbst in der Hand haben, wie sie sich mittels Symbolisierungspraktiken in diesem Raum konstituieren. Natürlich sind sie dabei nicht frei von den Machtverhältnissen, die im ›real life‹ existieren, wie sich insbesondere am Umgang mit gender-bezogenen Aspekten im Netz zeigt. Gleichzeitig wird aber durch die Notwendigkeit, dass sich die einzelnen AkteurInnen für ein bestimmtes Geschlecht entscheiden müssen, die Frage der individuellen Identität in einer

neuen, bislang nicht gekannten Weise zum Thema gemacht. Poster bezeichnet die Interneträume, in denen dies praktiziert wird, als die »neuen Versammlungen der Selbstkonstitution« (ebd.: 111).

Medienräume sind Räume ohne materielle Körper, ein Punkt, der insbesondere im Zusammenhang mit virtueller Realität stark diskutiert wird. Körper kommen im Cyberspace als symbolische Konstrukte vor, und zwar entweder als sprachliche (meist Wunschvorstellungen zum Ausdruck bringende) Beschreibungen, oder in Form virtueller Körper, so genannter Avatare, die stellvertretend für die UserInnen im Netz agieren. Charakteristisch für beide ist, dass diese Körper beliebig gestaltbar sind, wobei allerdings häufig auf Idealtypen und stereotype Körperbilder zurückgegriffen wird (vgl. Becker 2000; Funken 2000). Wie Becker einwendet, ist diese Möglichkeit der virtuellen Selbsterschaffung nicht ganz so neu, wie sie gerne dargestellt wird, sondern war auch schon bei traditionellen Medien wie Briefen, Romanen oder Filmen gegeben (vgl. 2000: 45). Neu ist allerdings das Ausmaß und die Intensität, in der dies nun mithilfe der neuen medialen Technologien praktiziert werden kann. In der Bewertung dieser Entwicklungen scheiden sich die Geister (vgl. dazu etwa die zusammenfassende Darstellung bei Becker 2000). Von manchen wird diese Möglichkeit, sich unabhängig von der eigenen, realen Körperlichkeit in jeweils gewünschter Weise inszenieren zu können, als Realisierung des Traums, sich aus dem Gefängnis des Körpers befreien zu können, gefeiert. Der Körper gilt hier als Einschränkung und Behinderung, die nun endlich im Cyberspace hinter sich gelassen werden kann, um mit fortschreitender technischer Entwicklung vielleicht überhaupt von Materie in Geist transformiert werden zu können. Andere sehen hinter dieser zunehmenden Ausblendung der materiellen Körperlichkeit höchst traditionelle Fantasien der Vorherrschaft des Immateriellen gegenüber dem Materiellen und Visionen der völligen Kontrolle und Manipulierbarkeit des Körpers. Donna Haraway nimmt mit der Metapher der Cyborg eine ambivalentere Haltung ein und weist darauf hin, dass sich als Effekt der technologischen Entwicklungen, in die wir eingebettet sind, die alten Grenzen zwischen Mensch und Maschine auflösen und damit sowohl neue Gefahren aber auch neue Möglichkeiten von Identitätskonstruktionen verbunden sind (vgl. 1995).

Mein Abriss über exemplarische Thematisierungen der Beziehung Medien-Raum in der Kommunikations- und Medienwissenschaft sollte auch eine Verschiebung der Art und Weise illustrieren, in der dieser Zusammenhang verstanden und theoretisiert wurde. Dies hängt damit zusammen, wie die Medien verstanden werden, nämlich – und hier greife ich auf Posters Gegenüberstellung zurück – eher als Werkzeuge der Kommunikation bzw. Sozialisation oder mehr als soziale Räume (vgl. 2001: 100). Meiner Meinung nach lässt sich ein historischer Wandel erkennen, der von einer anfangs eher funktiona-

listischen Sichtweise der Medien, bei der auch räumliche Faktoren mitberücksichtigt werden, zu einem Verständnis der Medien als Räume mit spezifischen Interaktionsformen und Machtrelationen führt. Bei Innis fungieren Medien beispielsweise als Instrumente, die bestimmten Zwecken förderlich sind – wie der Weitergabe und Speicherung von Information, der Herstellung von Öffentlichkeit oder der Schaffung der Grundlagen für das Funktionieren einer demokratischen Gesellschaft. Morley und Robins setzen sich vor allem mit der Funktion von Medien für die Konstruktion neuer Räume und die Konstituierung von Gemeinschaft und kultureller Zugehörigkeit auseinander, während Meyrowitz auf das Potenzial der Medien zur Aufhebung sozialer Grenzziehungen hinweist. Baackes Arbeiten nähern sich in ihrer Fokussierung auf die Verschränkung von Lebenswelt und Medienwelt schon stark einem raumorientierten Verständnis von Medien. In den Arbeiten zum Cyberspace dominiert eine raumbezogene Zugangsweise – mit all den Fragen, was genau in diesem Raum passiert.

In dem nun folgenden Teil beschäftige ich mich mit kulturgeografischen Konzepten und Arbeiten, wobei erst gegen Ende explizit eine Verbindung zu Medienfragen hergestellt wird. Die ersten Abschnitte befassen sich mit dem durch poststrukturalistische und postmoderne Theorien bewirkten Paradigmenwechsel in der Geografie von einem natur- zu einem kultur- und sozialtheoretischen Verständnis von Raum, in dem Raum nicht länger als eine gegebene und für sich bestehende Einheit, sondern immer in der sich wechselseitig konstituierenden Beziehung zum Sozio-Kulturellen gesehen wird. Ähnliche Diskussionen haben auch in der Medien- und Kommunikationswissenschaft stattgefunden, allerdings ohne, zumindest gilt dies meiner Einschätzung nach für den deutschen Sprachraum, eine so grundlegende Infragestellung von naturwissenschaftlich fundierten Konzepten bewirkt zu haben wie in der Geografie. Gesondert eingegangen wird dann auf den Einfluss feministischer und Queer Theorien sowie psychoanalytischer Konzeptionen auf das Verständnis des Räumlichen. Dabei werden jeweils zentrale Aspekte dieser Theoriestränge vorgestellt, die, wie in den Beiträgen dieses Buches deutlich wird, auch in der Medien- und Kommunikationswissenschaft Anwendung finden, hier aber hinsichtlich ihrer Umsetzung in der Kulturgeografie diskutiert werden.

Zur sozialen Konstituierung von Raum und der räumlichen Konstituierung des Sozialen

Doreen Massey, eine der einflussreichsten GeografInnen aus dem angelsächsischen Raum, schätzt die Auseinandersetzung mit Raum

deshalb als so wichtig ein, weil Raum eine der Achsen ist, entlang der wir die Welt und uns selbst erfahren und wahrnehmen (vgl. 1993a: 143). Bereits in den 70er Jahren hat sie sich (wie andere auch) damit auseinandergesetzt, wie mit Raum theoretisch und empirisch in der Geografie gearbeitet wird. Sie argumentiert gegen die naturwissenschaftliche Sichtweise, die zu dem Zeitpunkt vorherrschend war und Raum als eine autonome Sphäre verstand, die einfach existiert und durch dreidimensionale Messungen definiert werden kann (vgl. auch Shields 1997: 187). In Abgrenzung von dieser Konzeption von Raum als etwas Neutralem, Statischem und Stabilen stellten GeografInnen wie Massey, die stark von marxistischen Theorien beeinflusst waren, die Frage nach der Beziehung zwischen Raum und Gesellschaft. In all den Antworten, die darauf gegeben wurden, wird Raum als soziales Konstrukt konzipiert und umgekehrt auch das Soziale als räumlich konstruiert verstanden (vgl. Massey 1993a: 145f.). Damit wird zum Ausdruck gebracht, dass Raum durch die sozialen Beziehungen und die sozialen Praktiken konstituiert ist und sich gleichzeitig die gesellschaftlichen Machtverhältnisse in räumlichen Formen und Praktiken niederschlagen. Die Art und Weise der räumlichen Organisation spielt demnach eine wichtige Rolle dabei, wie eine Gesellschaft funktioniert. Masseys Arbeiten verdeutlichen, dass das Räumliche und das Soziale untrennbar miteinander verknüpft sind und Raum demnach etwas höchst Politisches ist (vgl. auch Callard 2004: 221). Anhand von drei thematischen Schwerpunkten, die Massey setzt – die Theoretisierung von Raum und Ort, das Konzept der Macht-Geometrie, sowie die Interdependenzen zwischen den Geschlechterbeziehungen und der räumlichen Organisation sozialer Verhältnisse –, soll dies veranschaulicht werden.

Massey stellt sich gegen Konzeptionen von Raum, die auf der Dichotomie von Raum und Zeit beruhen und in denen Raum als statischer Gegenpol zur dynamischen, sich verändernden Zeit positioniert wird. Ein Beispiel dafür ist etwa Robert Reininger (1970), den wir einleitend zitieren (vgl. Klaus/Hipfl/Scheer in diesem Band). Sie weist auf die grundsätzlichen Probleme hin, die in den für das moderne, westliche Denken so bestimmenden Konzeptualisierungen in binären Oppositionen liegen, da dabei von unüberbrückbaren und einander ausschließenden Gegensätzen ausgegangen wird, gerade dadurch aber angemessenere Verständnisweisen erschwert, wenn nicht sogar unmöglich gemacht werden. Wir wissen vor allem aufgrund der philosophischen und feministischen Kritik (vgl. z.B. Hekman 1990; Harding 1990) an binären Oppositionen wie etwa Kultur/Natur, Geist/Körper, Verstand/Gefühl, Mann/Frau, dass in diesen dichotomen Konzeptualisierungen einem Pol Priorität gegenüber dem anderen zugeschrieben wird und dies bestimmten sozialen (dominanten) Gruppen zum Vorteil gereicht. Die Herausforderung besteht nun darin, dieses ein-

schränkende Denken in binären Oppositionen und die damit zusammenhängenden Unterscheidungen und Gegenüberstellungen zu durchbrechen und zu überwinden. Dafür reicht es nicht aus, den zweiten Pol der Dichotomie aufzuwerten oder ihm Priorität zuzuschreiben, vielmehr ist gefordert, über diese Dichotomien hinausgehende Denkformen wie etwa in der Art eines ›Sowohl-als-auch‹ zu entwickeln, die komplexere Verständnisweisen ermöglichen. So etwas versucht Massey mit ihrer Konzeption von *Raum-Zeit*, mit der sie die beiden Dimensionen Raum und Zeit als voneinander unlösbar präsentiert. Sie weist in dem Zusammenhang auf Parallelen in der Physik hin, wo die alte Vorstellung eines dreidimensionalen Raums und einer eindimensionalen Zeit als zwei voneinander getrennten Einheiten (und dem Raum als dem passiven Szenarium für voneinander unabhängige Objekte und deren Interaktionen) abgelöst wurde von einer Sicht physikalischer Realität als vierdimensional. Raum und Zeit sind sowohl in der Physik als auch bei Massey unlösbar miteinander verwoben und sind immer in ihrer Beziehung zueinander zu sehen. Was heißt dies nun konkret und auf soziale Fragen umgesetzt? Es bedeutet zum Beispiel, dass man nicht länger von einer absoluten Dimension Raum oder davon ausgehen kann, dass der Raum als Container für Dinge und soziale Beziehungen fungiert, der sich durch die Zeit bewegt. Vielmehr hat alles Räumliche auch eine zeitliche Dimension und die Bewegung durch die Zeit ist räumlich organisiert und strukturiert. Dazu kommt noch, dass es gerade diese Beziehungen selbst sind, die Raum und Zeit kreieren und definieren (vgl. Massey 1993a). Raum ist demnach, so Massey, auf allen räumlichen Ebenen – vom Lokalen bis zum Globalen – als simultane Koexistenz der sozialen Beziehungen und Interaktionen zu verstehen (ebd.: 155). In diesem Sinne ist auch die im Untertitel angesprochene Formulierung ›das Räumliche ist sozial konstituiert‹ gemeint. Gleichzeitig haben alle sozialen Phänomene eine räumliche Form und einen relativen räumlichen Standort.

Hier handelt es sich um eine anti-essenzialistische Konzeption von Raum, bei der eben nicht von einem vorab vorhandenen, sondern von einem gemachten Raum ausgegangen wird. Der damit gegebene Fokus auf die Konstruktionsprozesse allen Räumlichens eröffnet neue Fragen und neue politische Handlungsweisen. Anstelle einer ›Identitätspolitik‹, die von bereits existierenden Identitäten ausgeht, braucht es nun so etwas wie eine ›relational politics‹, eine ›beziehungsorientierte Politik‹. Nach Massey zeichnet sich eine ›beziehungsorientierte Politik‹ dadurch aus, dass sie die Landkarten der Macht aufdeckt, auf deren Basis diese Konstruktionsprozesse erfolgen und die Form der Beziehungen daraufhin prüft, welche Strukturen von Dominanz und Unterordnung bzw. von ermöglichenden Potenzialen vorfindbar sind (vgl. 1999: 41). Auf diese Weise wird es möglich, sich kritisch mit den

Beziehungen auseinanderzusetzen, durch die bestimmte räumliche und soziale Identitäten geformt werden. Die Tatsache, dass Raum etwas ist, das sich als Produkt von Beziehungen konstituiert und diese Beziehungen selbst wieder in materielle Praktiken eingebettet sind, die ausgeführt werden müssen, macht deutlich, dass Raum sich in einem ständigen Prozess des Werdens, oder besser Gemachtwerdens, befindet. Raum ist demnach nie fertig oder abgeschlossen. Eine kritische Forschungspraxis untersucht deshalb auch, wie durch bestimmte Praktiken versucht wird, spezifische Konstruktionen von Räumen durchzusetzen und aufrecht zu halten. Gleichzeitig ist Raum auch die Sphäre, in der Vielfalt möglich ist; in der mehr als nur eine Stimme und eine Erzählung, sondern mehrere Geschichten nebeneinander existieren können. Gerade weil in dieser Sphäre völlig Unterschiedliches und Widersprüchliches aufeinander trifft, ist Raum immer auch durch ein Moment des Unerwarteten gekennzeichnet und wird damit zu dem Ort, an dem es zur Produktion neuer Geschichten und neuer Bewegungen kommt (ebd.: 28).

Nachdem Massey *Raum-Zeit* als eine Konfiguration der sozialen Beziehungen versteht und diese sozialen Beziehungen Ausdruck und Form von Macht und Bedeutungen sind, ist alles Räumliche als mit Macht und Bedeutungen durchsetzt zu begreifen. Einzelne Menschen und Gruppen sind in diesem komplexen Beziehungsgeflecht in unterschiedlicher Weise positioniert und interpretieren, je nachdem welche Position sie einnehmen, diese Räume auch unterschiedlich. Massey verwendet für diese sich ständig in Bewegung befindlichen Machtrelationen und Bedeutungsstrukturen den Begriff der *Macht-Geometrie*. Darüber hinaus betont sie, dass wir es immer mit einer gleichzeitigen Vielfalt an Räumen zu tun haben, die in unterschiedlicher Beziehung zueinander stehen, sich überschneiden oder zusammenschließen, oder sich in einer antagonistischen Beziehung zueinander befinden können (vgl. Massey 1994: 3). Ein Beispiel, an dem sich die *Macht-Geometrie* gut veranschaulichen lässt, ist die viel diskutierte ›Zeit-Raum-Verdichtung‹, mit der die gegenwärtigen, postmodernen oder spätmodernen Bedingungen gerne charakterisiert werden (vgl. z.B. Harvey 1989).

Dabei wird meist argumentiert, dass es die neuen Formen des globalen Kapitalismus mit immer intensiver werdenden Strömen von Dingen und Menschen rund um den Globus sind, die gravierende Veränderungen bewirken. Demgegenüber betont Massey dass für die verschiedenen Formen, in denen diese neue *Macht-Geometrie* erlebt und wahrgenommen wird, noch andere Faktoren, wie etwa Ethnie und Geschlecht, eine zentrale Rolle spielen (vgl. 1993b: 60f.). Sie weist auf die großen Unterschiede in der Art und Weise der Beziehung zwischen einzelnen Menschen (und sozialen Gruppen) zu diesen globalen Strömen hin. So befinden sich nur wenige in einer Position,

in der sie auf diese Prozesse direkt Einfluss nehmen können (z.B. in Form großer finanzieller Transaktionen und Investitionen, durch die Produktion von Fernsehnachrichten oder Filmen, die weltweit ausgestrahlt werden etc.); andere (wie etwa diejenigen, die in den Business Lounges der großen internationalen Flughäfen anzutreffen sind) können die neuen räumlichen Bedingungen und Strukturen zu ihrem Vorteil nutzen und etwa in einem viel intensiveren Ausmaß internationale Kontakte pflegen und nutzen als zuvor. Dann gibt es aber die vielen Menschen, die sich ebenfalls in einem bislang nicht gekannten Ausmaß in Bewegung befinden, dabei aber über wenig bis gar keine Kontrolle über diese Vorgänge verfügen. Dies sind etwa die vielen Flüchtlinge, die aus politischen und/oder wirtschaftlichen Gründen ihr Ursprungsland verlassen und hoffen, anderswo ein menschenwürdiges Leben führen zu können. Viele überleben die anstrengenden Fußmärsche oder abenteuerlichen Bootsfahrten oft gar nicht, und diejenigen, die es schaffen, landen oft in AsylantenInnenlagern oder müssen mit der ständigen Angst vor einer Abschiebung leben. Ein anderes Beispiel sind etwa auch die im Internet eingerichteten Brautmärkte, mit denen junge Frauen aus Russland oder von den Philippinen weltweit vermittelt werden (vgl. Biemann 2000: 31of.). Schließlich gibt es noch diejenigen, die selbst nicht mobil sind und gewissermaßen auf der AbnehmerInnenseite mit den Globalisierungsprozessen konfrontiert sind – wie etwa die EinwohnerInnen einer österreichischen Kleinstadt, die in den neuen ethnischen Lokalen asiatische Gerichte ausprobieren.

Massey tritt für eine Sichtweise der Verdichtung von Zeit und Raum ein, die stärker auf die verschiedenen sozialen Ausprägungen und das unterschiedliche Ausmaß an Kontrolle, das von den einzelnen Menschen erlebt und praktiziert werden kann, ausgerichtet ist, und die auch die wechselseitigen Auswirkungen, die Mobilitätsprozesse auslösen, mit einbezieht. So können sich bestimmte Formen der Mobilität einzelner Gruppen nachteilig für andere auswirken: Mit jeder Fahrt zum Einkaufszentrum am Stadtrand werden die kleinen Geschäfte und Läden im Wohnbereich geschwächt. Durch die Auslagerung großer, westlicher Produktionsbetriebe in so genannte Billigproduktionsländer kann die minimale Bezahlung der dort Beschäftigten dazu beigetragen, dass sie gerade genug zum Überleben haben, aber viel zu wenig, um z.B. ihre Lebenssituation zu verändern. Auf diese Weise wird die Mobilität dieser Menschen verhindert und sie werden durch die Prozesse der Globalisierung in ihrer Situation geradezu ›eingesperrt‹.

Ausgehend von diesen Konzeptionen des Räumlichen liefert Massey auch für die Orte, also für die lokalen Schauplätze, eine Definition, die den gegenwärtigen, globalen Bedingungen gerecht wird. Sie stellt sich damit gegen nostalgische und statische Vorstellungen von Orten

als klar abgegrenzten Räumen, die mit bestimmten, auf eindeutig definierbare, lokale Wurzeln zurückgehenden Identitäten gefüllt sind. Für Massey gilt auch für Orte, was sie für die Konstituierung von Räumen entwickelt hat – die lokalen Schauplätze sind ebenfalls Produkte der sozialen Beziehungen und Interaktionen, die aber nicht auf das Lokale beschränkt sind, sondern immer auch das Globale umfassen. Entsprechend sind auch die Bedeutungen und Identitäten aller spezifischen lokalen Schauplätze nie fixiert, sondern immer vielfältig und umkämpft. Was demnach das Spezifische und Einzigartige eines Ortes ausmacht, ist nicht seine Abgrenzung gegenüber anderen Orten oder eine diesem Ort innewohnende Geschichte, sondern gerade die spezifische Mischung der sozialen Beziehungen und Verbindungen, die von den einzelnen Menschen, aber auch von Institutionen in ganz unterschiedlicher Weise zu dem außerhalb des Lokalen Liegenden bestehen (vgl. Massey 1994: 151f.). Dies können die ständigen Telefon- oder E-mail-Kontakte mit Verwandten und FreundInnen sein, die in den verschiedensten Teilen der Welt leben, das Faible für Hongkong-Filme, auch Handelsbeziehungen, über die südamerikanische Musik in den lokalen Musikladen gelangt, oder die ukrainische Partnerstadt, mit der ein SchülerInnenaustausch gepflegt wird. Die Kombination aus all dem, inklusive der Effekte, die durch das Aufeinandertreffen der verschiedenen Beziehungen auftreten können, macht das Spezifische eines Ortes aus, sowie das, was Massey als ›global sense of place‹ bezeichnet. Dieses komplexe Verständnis lokaler Schauplätze beinhaltet auch, dass diese Orte gleichzeitig immer Arenen eines Kampfes um Bedeutungen sind: Aufgrund der aufeinander prallenden Differenzen gibt es Konflikte; es wird ständig versucht, die Identität eines Ortes zu fixieren, indem er in spezifischer Weise definiert und so bestimmten Beziehungen ein prioritärer Status eingeräumt wird (siehe dazu den Beitrag von O'Connor zu Dance Halls in diesem Band).

Gender und Raum

Immer wieder weist Massey auf die Interdependenzen zwischen Geschlechterverhältnissen und verschiedenen Räumen und Orten hin. Sie führt dies anhand der Unterschiede zwischen Männern und Frauen aus, die sich in der Mobilität und im Zugang zu verschiedenen Räumen zeigen. Die Gründe dafür reichen vom mehr oder weniger expliziten bzw. mit Gewalt durchgesetzten Ausschluss von Frauen aus dem öffentlichen Bereich (wie uns dies als extremes Beispiel unlängst im Afghanistan der Taliban vorgeführt hat) bis zu stärker verdeckten Ausschließungsmechanismen, die etwa in Berufen mit hohem gesellschaftlichem Status, die immer noch von Männern dominiert sind,

zum Tragen kommen. Aber selbst wenn sich beide Geschlechter in denselben Räumen bewegen, machen sie dies nicht in derselben Weise. Kurz gesagt, Frau oder Mann zu sein, bedeutet in verschiedenen Räumen und Orten Unterschiedliches. Räume sind demnach nicht nur geschlechtlich konnotiert, es kommt ihnen auch eine zentrale Rolle dabei zu, wie Geschlecht konstruiert und verstanden wird (vgl. Massey 1994: 179). In der das westliche Denken so bestimmenden Unterscheidung zwischen privat und öffentlich, die mit der Zuordnung von Frauen zum privat-häuslichen und Männern zum öffentlichen Bereich einhergeht, wird dies offensichtlich. Es ist insbesondere feministischen Arbeiten zu danken, gegen eine Naturalisierung dieser die Geschlechterverhältnisse so lange bestimmenden, dualistischen Konstruktion anzukämpfen. So haben sich schon früh Frauen öffentlich gegen die vorherrschende geschlechtlich-räumliche Ordnung gestellt – sei es in Literatur und Kunst, indem diese Fragen direkt zum Thema gemacht wurden[1], oder indem durch Reisen neue Räume betreten[2] bzw. in der beruflichen Tätigkeit Räume erobert wurden, die bislang Männern vorbehalten waren[3]. Gegenwärtig wird das Internet als ein Medium gefeiert, das neue Räume für Frauen eröffnet und besonders für die Etablierung von Netzwerken unter Frauen genutzt werden kann (vgl. z.B. Schachtner 2002).

Eine Erweiterung der feministischen Frage nach der Beziehung zwischen Raum und Geschlecht erfolgte durch die Einbeziehung der Perspektive von Lesben und Schwulen. Die ersten kulturgeografischen Studien waren noch von einer Zugangsweise bestimmt, bei der Lesben und Schwule als exotische Randgruppen gesehen wurden, deren spezifische Orte es erst zu entdecken galt. Mehr und mehr wurde dieser von außen kommende, stigmatisierende Blick jedoch abgelöst von Thematisierungen des Verhältnisses Sexualität und Raum, die von Lesben und Schwulen stammen. In der Queer Bewegung, deren Ziel die »Denaturalisierung normativer Konzepte von Männlichkeit und Weiblichkeit, die Entkoppelung der Kategorien des Geschlechts und der Sexualität, die Destabilisierung des Binarismus von Hetero- und Homosexualität sowie die Anerkennung eines sexuellen Pluralismus« (Kraß 2003: 18) ist, wird diese Perspektive noch erweitert um Bisexualität, Transgender und Transsexualität – um all diejenigen Sexualitätspraktiken und sexuellen Identitäten, die sich nicht den Regeln einer hetero-patriarchalen Ordnung unterwerfen. Über neue, strategische Allianzen wird die soziale Anerkennung und Akzeptanz der vielfältigen und widersprüchlichen Formen, in denen Sexualitäten gelebt werden können, angestrebt.

Ein erster Blick auf die Räume, in denen sich Lesben, Schwule, Bi- und Transsexuelle sowie Transgenders bewegen, zeigt schnell, dass wir von diesem Ziel noch weit entfernt sind. So gibt es zwar einzelne Orte, die von ihnen definiert und gestaltet werden und als solche auch

erkennbar sind – wie etwa die Gay Communities in San Francisco oder die Lesbencafes in größeren Städten. Aber die meisten Lesben, Schwulen, Bi- und Transsexuellen leben in heterosexuell strukturierten und definierten Räumen, in denen sie ständig mit Diskriminierung und Angriffen zu rechnen haben (vgl. Bell/Valentine 1995: 6f.). Gerade am Beispiel der Sexualitäten, die von der heterosexuellen Norm abweichen, zeigt sich in besonders drastischer Weise, dass Raum nichts Unschuldiges, sondern etwas von Politik und Ideologie Durchtränktes ist, das sich als Praktiken der Kontrolle und der Ausschließung materialisiert. Fragen der Politik von Identität und Raum spielen deshalb in queeren Arbeiten und politischen Aktionen eine zentrale Rolle zu (siehe dazu auch den Beitrag von Scheer in diesem Band sowie Scheers Einleitung zum dritten Teil). So stellen etwa die öffentlichen Pride Parades bzw. die Christopher Street Paraden, die inzwischen in mehreren Großstädten stattfinden, eine Herausforderung für die heteronormative Kultur dieser Städte dar. Allein durch die Tatsache, dass sich bei diesen Paraden queere Körper in heterosexuell normierten Straßen bewegen, werden nach Bell und Valentine die Menschen, die dabei zuschauen, damit konfrontiert, dass der städtische Raum ein heterosexueller und heteronormativer Raum ist, der durch die Präsenz der sonst unsichtbaren Sexualitäten für kurze Zeit zu einem queeren Ort wird (ebd.: 18). Und es wird auch deutlich, dass die Heteronormativität des öffentlichen Raums nicht eine natürliche Tatsache, sondern etwas sozial Hergestelltes ist. Dahinter steht das sexuelle Wertesystem, das in modernen, westlichen Gesellschaften nach Gayle Rubin eine klare Grenzziehung zwischen ›gutem‹ und ›schlechtem‹ Sex zieht und den beiden Polen jeweils spezifische sexuelle Akte an spezifischen Orten zuordnet (vgl. 2003: 39f.). Demnach findet ›gute‹, als ›normal‹ und ›natürlich‹ eingestufte Sexualität im Idealfall in heterosexuellen, ehelichen, monogamen und auf Reproduktion ausgerichteten Beziehungen zu Hause, also im privaten Bereich, statt, während ›schlechter‹, ›abnormer‹, ›unnatürlicher‹ Sex Homosexualität, sexuelle Praktiken mit beliebigen PartnerInnen an öffentlichen Orten (wie z.B. in Parks oder in der Sauna), sowie käufliche Sexualität umfasst. Diese Geografie der Sexualität ist sozial konstruiert und das Ergebnis spezifischer Vorstellungen und Fantasien davon, welche sexuellen Praktiken an welchen Orten ausgeführt werden sollen. Am Beispiel der Fernsehserie »Star Trek« wird dies von Scheer in diesem Band anschaulich illustriert.

Doing Space

Wie schon in den vorherigen Ausführungen deutlich geworden ist, werden die Räume und Orte von uns – immer in Wechselwirkung mit

den jeweiligen Machtrelationen – ›gemacht‹ und ›erfunden‹. Es sind immer ganz bestimmte Vorstellungen, die hinsichtlich spezifischer Räume entwickelt werden und diese gerade dadurch konstituieren. Edward Said hat in seinem Buch »Orientalismus« (1981) diesen Mechanismus sehr detailliert beschrieben und aufgezeigt, wie europäische Autoren, Journalisten, Politiker und Kolonialbeamte in ihren Texten über den Orient imperialistische, eurozentrische Diskurse verwendeten, in denen der Orient als das Andere von Europa charakterisiert und auf diese Weise als Produkt einer europäischen Imagination geschaffen wurde. Eine ›imaginative Geografie‹ dieser Art hat zur Folge, dass im kognitiv-imaginären Bereich Grenzziehungen zwischen dem Eigenen und Anderen vorgenommen werden, die sich in der Konstruktion geografischer Räume niederschlagen (vgl. auch Morin 2004: 239).

Noch stärker betont wird die Tatsache, dass Raum etwas Gemachtes ist, von Gillian Rose, die unter Rückgriff auf Butlers Konzept der Performativität geschlechtlicher Identität, von ›doing space‹ oder ›performing space‹ spricht (vgl. 1999). Sie konzipiert Raum als eine Art Matrix dynamischer und sich wiederholender Beziehungen zwischen einem Selbst und einem Anderen, wobei es sich bei diesen Selbst-Andere-Beziehungen nicht um Interaktionen zwischen zwei bereits existierenden AkteurInnen handelt, sondern diese durch die wiederholten Aktionen erst konstituiert werden. In diesem Prozess werden intelligible Körper produziert, die als männlich und weiblich gelten und eine gewisse Kohärenz von Geschlecht, Sexualität und kulturellen Praktiken herstellen und aufrecht halten. In diesem Sinn ist Raum nach Rose die performative Inszenierung von Macht und Ausdruck spezifischer regulativer Normen und Praktiken, zu der wir alle durch die Art und Weise, in der wir unsere eigenen Beziehungen im Alltag leben, beitragen. In ihrem Anliegen, sich kritisch mit diesen räumlichen Machtkonfigurationen auseinanderzusetzen, verfolgt Rose nicht das Ziel, diesen Machtbeziehungen zu entkommen, was, folgt man Foucaults Machtverständnis, dass Macht überall ist, ohnehin ein unmögliches Unterfangen wäre. Vielmehr geht es ihr darum, diese Machtkonstellationen in spezifischen Kontexten neu zu ordnen.

Der Körper als kleinster Raum

Wie diese Beziehungen zwischen Körpern und spezifischen Orten gelebt werden, welche Körper welche Räume einnehmen und kreieren und gerade dadurch selbst konstituiert werden, ist also eine höchst politische Angelegenheit. Wenn wir Genaueres darüber erfahren wollen, gilt es, sich dem Ort zuzuwenden, den Adrienne Rich als »the geography closest in – the body« (1986: 212) bezeichnet. In den letzten

zehn bis 15 Jahren hat es vor allem in Zusammenhang mit poststrukturalistischen und feministischen Theorien einen richtiggehenden Boom an Arbeiten zum Körper gegeben. Und zwar einerseits als Effekt der Kritik an den für das moderne Denken bestimmenden binären Oppositionen, in der auch die Privilegierung des Geistigen gegenüber dem Körper im Geist/Körper-Dualismus problematisiert wurde. Die Verknüpfung des Rational-Geistigen mit dem Männlichen und des Körperlichen mit dem Weiblichen, sowie die damit assoziierte Beeinträchtigung der geistigen Leistungen durch die mit dem Körperlichen verbundenen Aspekte des Lebens wurde genauso kritisiert wie die Tatsache, dass in den Sozial-, Geistes- und Kulturwissenschaften mentale Prozesse im Mittelpunkt standen, die Tatsache dagegen, dass soziales Leben immer auch eine körperliche Dimension beinhaltet, nur selten thematisiert wurde (vgl. auch Hubbard et al. 2002: 97f.; Shildrick/Price 1999). Mit der Infragestellung dieser Dichotomie rückte der Körper selbst ins Zentrum wissenschaftlichen Interesses.

Ein zweiter Grund für die wissenschaftliche Hinwendung zum Körper hängt mit der für den Poststrukturalismus charakteristischen Abkehr von essenzialistischen Vorstellungen zusammen. Eine essenzialistische Sichtweise geht von wesensmäßig verankerten sozialen Identitäten und natürlich gegebenen Körpern aus. Körper gelten als materielle, biologische Einheiten, wobei bestimmten Körpern bestimmte Fähigkeiten zugeschrieben werden, die wiederum mit spezifischen sozialen Positionen verknüpft sind. So erscheinen Frauen aufgrund ihrer Gebärfähigkeit als ›natürlicherweise‹ für die Betreuung der Kinder und des gesamten häuslichen Bereiches zuständig, und schwarze Körper wie Menschen aus niedrigen sozialen Schichten werden völlig auf ihre Körperlichkeit reduziert. Die katastrophalen Folgen einer Identitätspolitik, die auf der Basis eines derartigen Denkschemas praktiziert wurde, zeigt die nationalsozialistische Rassenideologie, die eine ›Körpertheorie‹ beinhaltete, auf deren Basis ausgewählte Körper als nicht lebenswert eingestuft und vernichtet wurden.

Im Poststrukturalismus wird nun die kulturelle Konstruktion von Körpern in den Mittelpunkt gerückt, wobei den verschiedenen theoretischen Entwicklungen (von Diskurstheorien, Dekonstruktion, den Konzeptionen Michel Foucaults bis zu Judith Butlers Theorie der Performativität) gemeinsam ist, dass sie diese ›natürlichen‹ Körper als Produkte kultureller Zuschreibungen, Normierungen und Einschreibungen aufdecken. Was als biologische Gegebenheit erschien (wie z.B. das biologische und soziale Geschlecht), wird nun als Effekt von Machtrelationen und hegemonialen Diskursen beschrieben. Konkret spricht Butler von einem Prozess der Materialisierung, in dem regulierende Normen unentwegt wiederholt bzw. zitiert werden und damit spezifische Körper hervorbringen (vgl. 1995: 31f.). Butler illustriert dies anhand des mit der ärztlichen Bezeichnung beginnenden Wech-

sels eines Kleinkindes von einem ›es‹ zu einer ›sie‹ oder einem ›er‹, und weist darauf hin, dass durch diese Bezeichnung ein Mädchen ›mädchenhaft gemacht‹ (bzw. ein Junge ›jungenhaft gemacht‹) wird und einem Platz in der kulturellen Matrix des sozialen Geschlechts zugewiesen wird (vgl. ebd.: 29). Im Anschluss an diese begründende Anrufung des Geschlechts wird diese Benennungspraxis von den verschiedensten Autoritäten ständig wiederholt und erzielt damit naturalisierte Wirkung. Im Zuge dieses Prozesses werden Grenzen gezogen zwischen den Menschen, deren Geschlecht eindeutig identifizierbar ist und denjenigen, bei denen dies nicht der Fall ist. Letzere sind dann Wesen, die in dieser Matrix undenkbare Positionen einnehmen und damit auch hinsichtlich ihres Menschseins selbst in Frage gestellt werden. Den Ausgeschlossenen kommt dabei die Funktion zu, das ›Normale‹ und ›Natürliche‹ zu begrenzen, sie sind dessen konstitutives Außen. Die Herstellung von geschlechtlicher Identität erfolgt also über die Verkörperung von Normen. Wie Butler betont, handelt es sich dabei um eine »zwingende Praxis, eine gewaltsame Erzeugung« (ebd.: 305), die aber dennoch nicht vollständig determiniert ist. Die Ansatzpunkte einer Veränderung und Durchbrechung dieser normierenden Praxis liegen in den Rissen und Instabilitäten, die Bestandteil der konstituierenden Wiederholungen sind, sowie in den Infragestellungen der eingeführten Grenzziehungen durch die ausgeschlossenen Körper (wie dies etwa bei den Love Parades der Fall ist).

Für eine genauere Untersuchung der Wechselwirkungen von Körper und Raum ergibt sich aus diesen Konzeptionen eine Fülle an konkreten Fragen. Ich möchte hier nur einige kurz anreißen. In welchen Räumen werden welche Körper als ›normal‹ und ›natürlich‹ wahrgenommen und damit als sozial akzeptierte Körper konstituiert? Was passiert mit den ›anderen‹ Körpern? Welche Körper gelten wo als am ›falschen Ort‹ platziert und wie wird damit umgegangen? Welche Benennungs- und Ausschließungspraktiken werden an welchen Orten und in welchen Räumen eingesetzt und welche Diskurse, Fantasien und Machtrelationen werden dabei wirksam und reproduzieren gleichzeitig sich selbst als auch die dazu gehörigen Körper? Durch welche Verbindungen zu anderen Diskursen werden spezifische raum-körperliche Praktiken gestützt oder auch untergraben? Solche Fragen verdeutlichen zugleich, dass Körper, genauso wie Räume und spezifische Schauplätze, umkämpfte Orte sind und dass es komplizierte Gewebe aus sozialen und räumlichen Beziehungen sind, durch die auf der Basis verkörperlichter Praktiken, die an bestimmten Orten stattfinden, sowohl Räume und Orte wie auch Körper konstituiert werden (vgl. Nast/Pile 1998: 4f.).

Der ›andere Schauplatz‹

In der Auseinandersetzung mit Körpern und Räumen sollten die unbewussten Prozesse, die in den sozio-räumlichen und körperlichen Praktiken zum Tragen kommen, nicht vergessen werden. Denn immer wenn es um Raum geht, sind auch Gefühle und Fantasien involviert. Dies wird besonders dann deutlich, wenn ein psychisch besetzter Raum von Personen, die als ›Andere‹ gesehen werden, in Anspruch genommen wird. Wenn z.B. die BewohnerInnen eines Stadtteils oder einer Gemeinde der Meinung sind, dass zu viele ›Fremde‹ in ›ihrem‹ Raum mit sozialen Praktiken agieren, die von den als ›normal‹ und ›natürlich‹ geltenden abweichen; oder wenn die Art, in der sich eine Person mit ihren spezifischen körperlichen Praktiken in bestimmten Räumen bewegt, als eine Bedrohung der vorherrschenden sozio-räumlichen Ordnung angesehen wird. (Der Film »Boys Don't Cry«, in dem die Geschichte eines/einer Transsexuellen wiedergegeben wird, führt dies eindringlich vor. Siehe dazu auch den Beitrag von Jahn-Sudmann in diesem Band.) Oder wenn, wie im Fall des 11. September, ausgewählte Orte durch die terroristischen Angriffe zerstört und beschädigt werden und dies von vielen US-AmerikanerInnen auf einer unbewussten Ebene wie eine persönliche Verletzung, wie ein Angriff auf ein psychisch-räumliches Fundament des eigenen Selbst erlebt wurde. Um Effekte dieser Art verstehen zu können, ist es hilfreich, psychoanalytische Konzepte heranzuziehen, da diese den Schwerpunkt gerade auf die komplexen Interaktionen zwischen der innerpsychischen Welt und dem, was außerhalb ist, richten.

Zu den zentralen Einsichten der Psychoanalyse (in ihren verschiedenen Ausprägungen) zählt ja, dass keine absolute und fixe Grenze zwischen dem Selbst und dem Anderen gezogen werden kann und es auch kein vom Anderen völlig getrenntes, autonomes und essenzielles Selbst gibt. Im Gegensatz zum modernen, rationalen Selbstverständnis wird das Selbst als Produkt dynamischer, vor allem unbewusster Prozesse gesehen. Hier soll nur soweit auf diese psychodynamischen Prozesse eingegangen werden, als es mir notwendig erscheint, um einerseits die psychoanalytische Konzeption von Identität zu verdeutlichen und andererseits verständlich zu machen, welche zusätzlichen Aspekte dieser Zugang für unsere Auseinandersetzung mit Identitätsräumen erbringt. Dazu werden in erster Linie Konzeptionen von Jacques Lacan (die vielfach Radikalisierungen der Freud'schen Entwicklungen darstellen) herangezogen, und zwar in der ›anwendungsorientierten‹ Lesart von Mark Bracher (vgl. 1997a, 1997b, 1998, 1999). Identität beruht nach Lacan auf dem Zusammenwirken von drei psychischen Registern, von ihm als Symbolische Ordnung, Imaginäres und Reales bezeichnet, die auch als drei Komponenten der Identität gesehen werden können: die sprachlich-symbolische, die

körperliche und die von unseren Trieben und unbewussten Fantasien bestimmte Identität. Alle drei sind in spezifischer Weise durch das Andere bzw. durch etwas anderes konstituiert.

In der Symbolischen Ordnung kommt der Sprache eine zentrale Rolle zu, da sie die Begriffe und Konzepte zur Verfügung stellt, mit denen wir die Welt strukturieren und verstehen und auch für uns selbst einen Platz definieren. Nur über die Sprache können wir uns symbolisch konstituieren, indem wir uns einerseits selbst mit Begriffen wie z.B. ›Frau‹, ›Mann‹, ›österreichisch‹, ›StudentIn‹, ›WissenschafterIn‹, ›GlobalisierungsgegnerIn‹, ›anti-rassistisch‹, ›schwul‹, ›intelligent‹ etc. identifizieren und andererseits von den anderen mit bestimmten Begriffen identifiziert werden. Eine als gesichert erlebte, symbolische Identität beruht darauf, dass die eigenen Identifikationen (die sich immer als konkrete soziale Praktiken dessen materialisieren, was mit den einzelnen Begriffen assoziiert ist) von den anderen (von peers, gesellschaftlichen Institutionen, Autoritätsfiguren) anerkannt werden. Der Status, den diese Begriffe in je spezifischen sozio-kulturellen Kontexten haben, definiert auch unseren gesellschaftlichen Status – so wird z.B. eine sich stark in Antiglobalisierungsaktionen engagierende Studentin in linken Kreisen höchst angesehen sein, für den durch neoliberales Denken und globalen Kapitalismus bestimmten Mainstream aber als problematische Figur gelten. Soweit entspricht diese Sichtweise den diskurstheoretischen Konzeptionen von Identität (vgl. etwa Butler 1998; Woodward 1997), aber nun kommen einige zusätzliche Aspekte ins Spiel. Die Sprache ist als abstraktes, symbolisches System ein unserem eigentlichen Sein Fremdes, Anderes, spielt aber eine grundlegende Rolle für unser soziales Selbstverständnis. Dies ist eine Form, in der das Andere in unserer symbolischen Identität wirksam wird. Wenn wir sprechen, müssen wir auf diese radikale Andersheit zurückgreifen, glauben gleichzeitig aber, dass darin unser Bewusstsein dessen, wer wir sind und was wir tun, zum Ausdruck kommt. Bei jedem Sprechen schwingt aber immer noch eine zweite Form des Anderen mit, und zwar das Unbewusste, das sich in Form von Fehlleistungen, Versprechern oder darin äußert, dass wir uns selbst bei etwas ertappen, das wir eigentlich gar nicht machen wollten. Was im Alltagsverständnis als unbedeutsam oder Missgeschick abgetan wird, wird in der Psychoanalyse jedoch sehr ernst genommen, da es sich dabei um Elemente des *anderen Schauplatzes*, so Freuds Bezeichnung für das Unbewusste, handelt. Dieser ›andere Schauplatz‹ ist gekennzeichnet durch unsere Triebkräfte und gilt insofern auch als ›Feld der Anderen‹, da dieser Ort mit den Wünschen, Begehren und Fantasien anderer Menschen, die in irgendwelchen Zusammenhängen geäußert wurden, gefüllt ist. Diese Inhalte werden verdrängt und führen auf der Basis einer eigenen Logik eine quasi unabhängige Existenz *in uns*, die sich immer wieder, wie etwa in

den bereits angesprochenen Versprechern oder in ständigen Wiederholungen bestimmter Handlungsmuster, bemerkbar macht (vgl. Fink 1995).

Die zweite Komponente der Identität beinhaltet unser körperliches Ich und unser Gefühl einer körperlichen Einheit und Kohärenz. Dieses körperliche Ich entwickelt sich aus Identifikationen mit Körperbildern (wobei dies das eigene Spiegelbild sein kann, aber auch andere, im eigenen Lebensumfeld, in den Medien etc. gesehene Körper), die internalisiert werden. All diese Bilder befinden sich außerhalb des Subjektes, sind also wieder etwas vom Subjekt Getrenntes, anderes, das zur Grundlage unseres eigenen Körpergefühls wird. Für das körperliche Ich spielt neben der visuellen auch die physische Umgebung eine zentrale Rolle. Bestimmte Räume und visuelle Formen können als bedrohlich, andere wieder als sicher und beschützend erlebt werden. Wir sind also ständig damit beschäftigt, unsere Umgebung daraufhin zu prüfen, ob und in welcher Weise sie unser körperliches Ich unterstützt, sichert oder bedroht. Andere Körper können dabei ebenfalls entweder versichernd oder bedrohlich wirken. So führt Bracher z.B. die Begeisterung für Sportveranstaltungen oder Ballettaufführungen u.a. darauf zurück, dass die Beobachtung solch perfekt koordinierter, anmutiger oder auch Kraft und Stärke zum Ausdruck bringenden Bewegungen die ZuschauerInnen stellvertretend an diesem Gefühl höchster körperlicher Einheit und Körperbeherrschung teilhaben lässt (vgl. 1998: 13). Häufig kommen die Körper von SportlerInnen oder TänzerInnen den idealen Körperbildern, die die jeweiligen Kulturen produzieren, recht nahe. Damit wird ein zusätzlicher Punkt angesprochen, der für unser Körperich wichtig ist, nämlich wie das eigene Körperbild in Relation zu den kulturellen Idealbildern wahrgenommen wird und in welcher Weise die körperliche Identität praktiziert und inszeniert wird. Letzteres erfolgt durch die kulturellen Praktiken, derer sich die Menschen bedienen können, um ihre Körper nach spezifischen Vorstellungen herzurichten – angefangen von Kleidung und Frisur bis zu Bodybuilding, Schlankheitskuren, Schönheitsoperationen, Piercings und Tätowierungen –, oder ihre Umgebung (durch die Wahl des Wohnortes, die Dekoration von Wohn- und Arbeitsplatz) zu gestalten.

Die dritte Identitätskomponente ist bestimmt von der Wirkweise unserer Triebe, unserem unbewussten Begehren, unseren unbewussten Fantasien und unseren unbewussten Formen des Genießens. Hier sind auch all die Spannungen angesiedelt, die sich aus der Tatsache ergeben, dass wir im Zuge des Enkulturations- oder Zivilisationsprozesses (oder anders gesagt, durch den Eintritt in die Symbolische Ordnung) einige unserer Wünsche und Formen des Genießens aufgeben mussten, diese aber trotzdem noch in uns existieren. Wenn etwa, wie Bracher ausführt, ein Mann der in den meisten westlichen

Gesellschaften noch immer vorherrschenden Definition von Männlichkeit als Ausdruck von Stärke, Aktivität, Selbstbehauptung etc. entsprechen will, verlangt dies von ihm, all das aufzugeben, das dem entgegensteht, wie z.B. ein Vergnügen an Passivität (vgl. ebd.: 13). Einerseits streben wir aber unbewusst immer noch nach diesen Formen des Genießens (und finden es oft in sublimierten und damit sozial akzeptierten Verhaltensweisen), andererseits werden sie von uns abgelehnt und verabscheut, da sie eine Bedrohung unserer symbolischen Identität darstellen. Sie stellen die uns fremd gewordenen, verdrängten Teile unseres Selbst dar. Nur wenn wir die Existenz dieses ›Fremde in uns selbst‹ (vgl. Kristeva 1990), unsere unbewussten Formen des Begehrens und Genießens akzeptieren, brauchen wir dies nicht auf andere Menschen oder soziale Gruppen projizieren und dies dann bei ihnen bekämpfen, wie dies z.B. bei Rassismus der Fall ist. Žižek präsentiert dies sehr anschaulich, wenn er ausführt, dass das, was uns wirklich an solchen negativ bewerteten Anderen stört, genau deren spezifische Form des Genießens ist – wie das Essen dieser Anderen riecht, wie laut ihre Musik ist, wie seltsam sie sich verhalten, etc., und er weist darauf hin, dass wir zusätzlich gerade durch unsere Fantasien über diese Formen des Genießens der Anderen selbst auch eine gewisse Befriedigung erfahren, weil es dieses von uns so negativ bewertete, ›andere‹ Genießen ist, das unseren eigenen, uns nicht direkt zugänglichen, verdrängten Formen des Genießens eine Gestalt verleiht (vgl. 1993: 203f.).

Anhand einer kulturgeografischen Studie von Heidi Nast (2000) möchte ich einen Einblick geben, wie eine psychoanalytische Zugangsweise das Verständnis spezifischer kultureller Phänomene vertiefen kann und gleichzeitig auch deutlich machen, welche Konsequenzen sich aus diesen Einsichten für soziale, kulturelle oder politische Interventionen ergeben, mit denen eine Verringerung sozialer Ungerechtigkeiten bewirkt werden sollen. Nast beschreibt in sehr überzeugender Weise die Praktiken der Rassentrennung in den USA und die damit verbundene Marginalisierung und Abwertung von Schwarzen als Resultat einer Wechselwirkung von kolonialer, weißer Gewalt und unbewussten, ödipalen Familienstrukturen. Sie illustriert dies anhand der Art und Weise, wie auf US-amerikanischen Plantagen mit SklavInnen umgegangen wurde (vgl. ebd.: 224f.). Konstitutiv für die Sklaverei waren sozio-räumliche Praktiken, in denen die Körper der weiblichen und der männlichen Sklaven an unterschiedlichen Orten platziert wurden. So wurden die schwarzen Frauen zwar auch als Arbeitskräfte auf dem Feld eingesetzt, mehr noch aber für die Betreuung der Kinder der weißen Herrschaftsfamilie (und repräsentierten damit die so genannten Mammies, die für viele weiße Kinder das erste Liebesobjekt darstellten). Und sie galten als leicht zugängliche Sexualobjekte für die weißen Männer. Schwarze Frauen waren

deshalb der weißen Familie auch räumlich sehr nahe. Der schwarze Mann dagegen wurde von der weißen Familie, aber auch von der schwarzen Frau auf Distanz gehalten (so war es Sklavenpaaren kaum möglich, zusammenzuleben). Gleichzeitig wurde der schwarze Mann infantilisiert, indem er als ›son‹ oder ›boy‹ angesprochen wurde, er aber umgekehrt jedes weiße, männliche Mitglied, unabhängig von seinem Alter (also auch Kinder) mit ›mister‹ oder ›master‹ adressieren musste. Dem schwarzen Mann wurde eine symbolische Position zugeschrieben, die es ihm unmöglich machte, unabhängig und selbstständig zu werden, indem ihm kein Anspruch auf die eigenen Kinder oder auf einen ökonomischen Gegenwert seiner Arbeit zuerkannt wurde. Gestützt wurden diese Praktiken von der psychischen Struktur der weißen, heteronormativen Familie mit Vater, Mutter und Sohn, in der die Bedrohung durch Inzest auf den schwarzen Sohn projiziert wurde.

Mit der Befreiung der SklavInnen nach dem Bürgerkrieg fand diese Herrschaft über Schwarze formal ein Ende und entzog den Weißen damit auch die Grundlage ihrer rassistischen Praktiken. Nast führt jedoch vor, dass in der Folge Schwarze durch neue sozio-räumliche Praktiken kontrolliert wurden, die von unbewussten Fantasien und Projektionen getragen waren. Sowohl die Segregationspraktiken – mit getrennten Wohnvierteln, Bussen und Schulen – als auch das Niederbrennen der Häuser von Schwarzen und die Lynchjustiz und Kastration schwarzer Männer sind für Nast Ausdruck unbewusster Ängste der Weißen (vgl. ebd.: 226f.). Diese Ängste hängen ihrer Meinung nach damit zusammen, dass nun die Entwicklung einer Form schwarzer Männlichkeit möglich war, die mit der psychischen Rolle, die die schwarzen ›Söhne‹ historisch zugeschrieben bekommen hatten, nämlich die Bedrohung durch Inzest zu verkörpern, nicht vereinbar war. In Zeiten der Sklaverei wurde die Gefahr des Inzests auf den schwarzen Sohn übertragen, der damit als Gegenpol zur Konstruktion des ›Weißen-als-Zivilisation‹ fungierte. Unbewusst wird in der Folge der freie schwarze Mann weiterhin als inzestuöser Sohn gesehen, der die weiße ödipale Familie bedroht und deshalb von ihr ferngehalten werden und im Fall eines vermuteten sexuellen Kontaktes zu einer weißen Frau vom weißen Vater (repräsentiert durch den Ku-Klux-Klan) kastriert bzw. getötet werden muss. Die Aufhebung der Rassentrennungsgesetze in den USA führte, so Nast, zu einer erneuten psychischen Krise, die darin resultierte, dass Kriminalität in den US-amerikanischen Städten mit Schwarzsein gleichgesetzt wurde und schwarze Männer als Vergewaltiger von weißen Frauen gesehen wurden. Dieser symbolischen Positionierung des schwarzen Mannes liegt dieselbe Vorstellung zugrunde, die die Rassenverhältnisse seit der Zeit der Sklaverei bestimmten – der schwarze Sohn, der die weiße ödipale Familie bedroht. Im Unterschied zu den illegalen Praktiken des Ku-

Klux-Klans werden in den USA der 50er Jahre aber legale, institutionalisierte Formen der Kontrolle schwarzer Körper praktiziert, indem Schwarze aus für Weiße zentrale Wohngegenden systematisch ausgesiedelt und vertrieben wurden, wie dies Nast am Beispiel von ›Stadterneuerungsprojekten‹ in Chicago vorführt (vgl. ebd.: 231f.).

Was an diesem Beispiel deutlich und von Nast auch explizit angesprochen wird, ist die Tatsache, dass eine Überwindung rassistischer Praktiken durch formale Akte alleine, wie z.B. durch Gesetze, mit denen diese unterbunden und geahndet werden, nicht erfolgen kann. Dadurch werden die diesen Praktiken zugrunde liegenden, unbewussten Ängste nicht beseitigt, sondern finden nur andere Wege und Ausdrucksformen. Was notwendig ist, ist eine Veränderung auf der unbewussten Ebene. In einem ersten Schritt ist so etwas Ähnliches gefragt wie das, das Heidi Nast gemacht hat – nämlich herauszuarbeiten, wie das Unbewusste jeweils gerade im Dienste bestimmter Interessen und in Wechselwirkung mit spezifischen sozio-räumlichen Praktiken Rassismus produziert. In einem zweiten Schritt geht es dann darum, sich kulturelle Formen zu überlegen, mit denen diese unbewussten Prozesse bewusst gemacht werden können (wie etwa durch die Diskussion ausgewählter Medienbeispiele), was wiederum dabei helfen sollte, die eigenen unbewussten Impulse anzuerkennen, so dass sie nicht mehr auf andere projiziert werden müssen (vgl. dazu auch Bracher 1997a, 1997b, 1998, 1999).

Nasts Arbeit illustriert einen zusätzlichen Punkt, der zwar von ihr nicht explizit aufgegriffen wird, auf den jedoch Žižek immer wieder hinweist – dass nämlich das Unbewusste »draußen, nicht verborgen in unvordenklichen Tiefen« (1997: 13) ist. Dieses Unbewusste zeigt sich unter anderem, und für unsere Diskussion bedeutend, in den verschiedenen sozio-räumlichen Praktiken, angefangen von den Handlungen der Menschen bis zur architektonischen Gestaltung von Raum. Daraus ergibt sich eine Schwerpunktverschiebung bei ideologiekritischen Arbeiten, da es nun nicht mehr darum geht, Verborgenes aus dem Untergrund hervorzubringen, sondern wir unsere Aufmerksamkeit auf das lenken sollten, das ohnehin direkt vor unseren Augen ist, dem wir aber, ähnlich den Versprechern und Fehlleistungen, meist zuwenig Aufmerksamkeit schenken.

Was können wir nun daraus für die Medienforschung lernen? Zum einen, dass eine kritische Analyse medialer Repräsentationen aus mehreren Gründen wichtig, aber alleine nicht ausreichend ist. Wir bekommen auf diese Weise einen Einblick, welche verschiedenen Identitätspositionen in der Symbolischen Ordnung verfügbar sind und welchen sozio-kulturellen Status diese einnehmen. Welche Formen von Weiblichkeit und Männlichkeit werden z.B. als erfolgreich und erstrebenswert dargestellt, welchen sozialen Praktiken wird hohe gesellschaftliche Akzeptanz zugeschrieben? Für die Ebene des Imaginä-

ren, in dem unser körperliches Ich angesiedelt ist, sind Medien insofern von großer Bedeutung, da sie uns vermitteln, welche Körper unter bestimmten historischen Bedingungen als ideale Körper gelten und welche abgewertet und marginalisiert werden. Medienkritik sollte mit der Forderung verbunden werden, dass nicht nur wenige symbolische Identitätspositionen, und diese vor allem auch nicht in einer restriktiven, vieles ausschließenden Weise als Idealbilder repräsentiert werden, sondern eine Vielfalt möglicher Identitäten in positiver Weise in den Medien vorkommen sollten. Dieselbe Forderung sollte auch bezüglich der repräsentierten Körper gestellt werden – auch hier sollten die Medien von vielen verschiedenen Körpern und körperbezogenen Praktiken bevölkert sein und damit eine große Auswahl an Identifikationsmöglichkeiten bereitstellen. Dies hätte langfristig auch einen anderen, höchst bedeutsamen Nebeneffekt: Gibt es keine sozialen Identitäten und körperlichen Praktiken mehr, die als inferior bewertet werden, werden immer mehr Identitätspositionen sozial akzeptiert und es wird auch schwieriger, ›passende‹ Objekte für die Projektion eigener innerer Konflikte zu finden. Gleichzeitig ist es aber wichtig, zur Kenntnis zu nehmen, dass die Korrektur einseitiger, negativer Mediendarstellungen spezifischer Gruppen zwar ein notwendiger Schritt ist, der aber gleichzeitig wohlüberlegt gesetzt werden soll. Denn die Fokussierung auf die Aufwertung dieser sozialen Identität kann selbst wieder neue Probleme auslösen, da dies eine Form von Identitätspolitik ist, in der diese spezifische soziale Identität im Mittelpunkt steht, damit gleichzeitig wieder festgeschrieben wird und so die Entwicklung neuer Identitätspositionen erschwert. Zudem lehrt uns die Psychoanalyse, dass eine Veränderung symbolischer Repräsentationen noch nicht ausreicht, um etwa Praktiken der Diskriminierung und Ausschließung aufzuheben und eine größere Offenheit gegenüber dem Anderen zu bewirken. Deshalb sollte immer auch versucht werden, die Wirkweise unbewusster Prozesse mit einzubeziehen: Wer begehrt und genießt, was wird begehrt und genossen, was wird abgewertet und was sind die Folgen davon? Und dasselbe sollte sich auch auf die Erforschung unseres eigenen Anderen, Fremden erstrecken, das in unserem unbewussten Begehren, unseren unbewussten Formen des Genießens und unseren unbewussten Fantasien zum Ausdruck kommt. Gerade für Letzteres eignen sich Medien sehr gut, weil diese uns immer wieder, und für uns oft überraschend und unerwartet, mit unseren unbewussten Impulsen, Ängsten und Fantasien konfrontieren (siehe dazu auch jagodzinski in diesem Band). Insofern gibt es keine ›sicheren‹ Medienräume, da bei jeder Medienrezeption die Möglichkeit besteht, mit dem Anderen in uns konfrontiert zu werden.

Der ›dritte‹ Raum

Zum Abschluss möchte ich unter Rückgriff auf die Metapher des ›dritten‹ Raums die Perspektiven einer stärkeren wissenschaftlichen Einbeziehung des Räumlichen zusammenfassen. Edward Soja setzt das als ›spatial turn‹ charakterisierte theoretische Interesse am Raum dem Aufkommen der Perspektive eines dritten Raums gleich (vgl. 1999). Dies bedeutet für ihn, dass zum einen zusätzlich zur historischen und sozial-gesellschaftlichen Seite als den beiden Dimensionen, von denen bislang angenommen wurde, dass sie für das menschliche Sein bestimmend seien, der Raum als dritte, genauso wichtige Dimension dazu kommt. Soja spricht von einer Trialektik des Seins, die gekennzeichnet ist durch das komplexe Zusammenspiel von Historizität, Sozialität und Räumlichkeit. Demnach sollten sowohl in praktischer als auch in theoretischer Hinsicht alle drei Aspekte aufeinander bezogen bzw. gemeinsam untersucht werden und es sollte als selbstverständlich gelten, bei Diskussionen über jegliche Aspekte der Welt neben den historischen und sozialen Dimensionen auch die immer mit involvierte räumliche Dimension einzubeziehen. Zum anderen ist damit eine Weiterentwicklung der Sichtweise von Raum verbunden, die bislang bestimmend war und von Soja als eine Kombination von Epistemologien des ›ersten‹ und ›zweiten‹ Raumes charakterisiert wird.

Mit dem ›ersten‹ Raum ist der materielle, erfahrbare Raum gemeint inklusive all der Prozesse, die dabei mitwirken, dass sich spezifische Räumlichkeiten herausbilden. Der ›zweite‹ Raum bezieht sich auf die Art und Weise, wie wir über Raum denken und schreiben und umfasst damit die mentalen Vorstellungen des Räumlichen. Dabei dominieren immer noch Konzeptionen des Räumlichen, die mit Dualismen wie materiell/mental, objektiv/subjektiv oder real/vorgestellt, imaginär oder fiktional arbeiten. Mit der Perspektive des ›dritten‹ Raums wird diese binäre Logik kritisiert und in Frage gestellt. Soja übernimmt hier einerseits das Argument von Henri Lefebvre, einem für die Kulturgeografie sehr einflussreichen Theoretiker, wonach Dualismen dem tatsächlich gelebten Raum nicht gerecht werden können (vgl. 1991), und andererseits die postmoderne, poststrukturalistische, feministische und postkoloniale Kritik an der binären Logik des Denkens der Moderne und spricht von einem ›Thirding-as-Othering‹, der Einführung einer dritten, diese Dualismen durchbrechenden Perspektive, mit der komplexere und den Spezifika des Räumlichen angemessenere Konzeptionen entwickelt werden können. Er skizziert hier eine intellektuelle Herausforderung, die darin besteht, die uns zur Verfügung stehenden Konzepte ständig weiterzuentwickeln, um ein komplexeres Verständnis des Räumlichen zu ermöglichen und gleichzeitig neue Räume zu eröffnen. Dies ist vor allem in politischer Hinsicht von

großer Relevanz, bedeutet es doch eine Verschiebung von so fix und stabil erscheinenden Kategorien wie Zentrum und Peripherie, drinnen und draußen etc. hin zu ganz neuen Räumen, die durch Hybridität, Mobilität und die Gleichzeitigkeit verschiedenster Aspekte gekennzeichnet sind und damit so etwas wie ein ›Sowohl-als-auch‹ anstelle des ›Entweder-oder‹ repräsentieren.

Für die in diesem Beitrag nahe gelegte Perspektive, Medien als Identitätsräume zu sehen, bedeutet dieses neue, kritische, räumliche Bewusstsein neben der ständigen Suche nach geeigneten theoretischen Konzeptionen vor allem auch eine Schärfung unserer Aufmerksamkeit dafür, ob sich neue Räume in und mit Medien auftun und welcher Art diese Räume sind. Können mithilfe dieser Räume, wie Homi Bhabha fragt: »Strategien – individueller oder gemeinschaftlicher – Selbstheit ausgearbeitet werden [...], die [...] zu neuen Zeichen der Identität sowie zu innovativen Orten der Zusammenarbeit und des Widerstreits führen?« (2000: 2).

Anmerkungen

1 Das bekannteste Beispiel dafür ist wohl Virginia Woolfs »Ein eigenes Zimmer« (1992).

2 So unternahm etwa die Hamburgerin Sophie Döhner 1893 alleine eine Weltreise, die sie über Nordamerika, Mexiko und einige pazifische Inseln weiter nach Japan, China und Ägypten führte (vgl. Siebert 1998: 116).

3 Die Physikerin Marie Curie repräsentiert eine der ersten Frauen, deren naturwissenschaftliche Arbeiten öffentliche Anerkennung erfuhren.

Literatur

Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Westberlin: VSA.

Angus, Ian (1998): »The materiality of expression: Harold Innis' communication theory and the discursive turn in the human sciences«. In: *Canadian Journal of Communication* 23, S. 9-30.

Baacke, Dieter/Sander, Uwe/Vollbrecht, Ralf (1990): *Lebenswelten sind Medienwelten*, Opladen: Leske + Budrich.

Barck, Karlheinz (Hg.) (1997): *Harold A. Innis – Kreuzwege der Kommunikation. Ausgewählte Texte*, Wien/New York: Springer.

Becker, Barbara (2000): »Cyborgs, Robots und ›Transhumanisten‹ – Anmerkungen über die Widerständigkeit eigener und fremder

Materialität«. In: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 41-69.

Becker, Barbara/Schneider, Irmela (Hg.) (2000): *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Bell, David/Valentine, Gill (1995): »Introduction: Orientations«. In: David Bell/Gill Valentine (Hg.), *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*, London/New York: Routledge, S. 1-27.

Bell, David/Valentine, Gill (1995): *Mapping Desire: Geographies of Sexualities*, London/New York: Routledge.

Belsey, Catherine (2002): *Poststructuralism: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

Benko, Georges/Strohmayer, Ulf (Hg.) (1997): *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, Oxford/Malden: Blackwell Publishers.

Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg.

Biemann, Ursula (2000): *Been There and back to Nowhere. Geschlecht in transnationalaen Orten. Gender in transnational Spaces Postproduction Documents 1988-2000*, Berlin: b_books.

Bird, Jon/Curtis, Barry/Putnam, Tim/Robertson, George/Tickner, Lisa (Hg.) (1993): *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Changes*, London/New York: Routledge.

Bracher, Mark (1997a): »Always Psychoanalyze! Historicism and the Psychoanalysis of Culture & Society«. In: *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society* 2, S. 1-16.

Bracher, Mark (1997b): »Psychoanalysis and Racism«. In: *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society* 2, S. 1-10.

Bracher, Mark (1998): »Valuing Differences in Order to Make a Difference: Psychoanalytic Theory and the Practice of Violence Prevention«. In: *Journal for the Psychoanalysis of Culture & Society* 3, S. 1-24.

Bracher, Mark (1999): *The Writing Cure: Psychoanalysis, Composition, and the Aims of Education*, Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press.

Butler, Judith (1995): *Körper von Gewicht: Die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, Berlin: Berlin Verlag.

Butler, Judith (1998): *Haß spricht: Zur Politik des Performativen*, Berlin: Berlin Verlag.

Buxton, William J. (2001): »The bias against communication: on the neglect and non-publication of the ›incomplete and unrevised manuscript‹ of Harold Adams Innis (History of Communications)«. In: *Canadian Journal of Communication* 26, S. 211-230.

Callard, Felicity (2004): »Doreen Massey«. In: Phil Hubbard et al. (Hg.), *Key Thinkers on Space and Place*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 219-225.

Duncan, James S./Johnson, Nuala C./Schein, Richard H. (2004): »Introduction«. In: James S. Duncan et al. (Hg.), *A Companion to Cultural Geography*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell, S. 1-8.

Duncan, James S./Johnson, Nuala C./Schein, Richard H. (Hg.) (2004): *A Companion to Cultural Geography*, Malden/Oxford/Carlton: Blackwell.

Evans, Dylan (2002): *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse* (aus dem Englischen von Gabriella Burkhart), Wien: Turia+Kant.

Fink, Bruce (1995): *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton University Press.

Frost, Catherine (2003): »How Prometheus is bound: Applying the Innis method of communications analysis to the Internet«. In: *Canadian Journal of Communication* 28, S. 9-24.

Funken, Christiane (2000): »Körpertext oder Textkörper – Zur vermeintlichen Neutralisierung geschlechtlicher Körperinszenierungen im elektronischen Netz«. In: Barbara Becker/Irmela Schneider (Hg.), *Was vom Körper übrig bleibt: Körperlichkeit – Identität – Medien*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 103-129.

Gillespie, Andrew/Robins, Vevin (1989): »Geographical Inequalities: The Spatial Bias of the New Communication Technologies«. In: *Journal of Communication* 39, S. 7-18.

Gräf, Peter (1992): »Wandel von Kommunikationsräumen durch neue Informations- und Kommunikationstechnologien«. In: Walter Hömberg/Michael Schmolke (Hg.), *Zeit, Raum, Kommunikation*, München: Ölschläger, S. 371-386.

Grosz, Elisabeth (1995): *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York/London: Routledge.

Haraway, Donna (1995): »Ein Manifest für Cyborgs: Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften«. In: Donna Haraway, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 33-72.

Haraway, Donna (1995): *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Harding, Sandra (1990): *Feministische Wissenschaftstheorie: Zum Verhältnis von Wissenschaft sozialem Geschlecht*, Hamburg: Argument.

Harvey, David (1989): *The Condition of Postmodernity*, Oxford: Blackwell.

Hekman, Susan (1990): *Gender and Knowledge: Elements of a Postmodern Feminism*, Cambridge: Polity Press.

Hömberg, Walter/Schmolke, Michael (Hg.) (1992): *Zeit, Raum, Kommunikation*, München: Ölschläger.

Hubbard, Phil/Kitchin, Rob/Bartley, Brendan/Fuller, Duncan (Hg.) (2002): *Thinking Geographically: Space, Theory and Contemporary Human Geography*, London/New York: Continuum.

Hubbard, Phil/Kitchin, Rob/Valentine, Gill (Hg.) (2004): *Key Thinkers on Space and Place*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

Innis, Harold A. (1951): *The Bias of Communication*, Toronto: Toronto University Press.

Innis, Harold A. (1972): *Empire and Communications*, Toronto: Toronto University Press.

Keith, Michael/Pile, Steve (Hg.) (1993): *Place and the Politics of Identity*, London/New York: Routledge.

Kleinsteuber, Hans J. (1992): »Zeit und Raum in der Kommunikationstechnik: Harold A. Innis' Theorie des ›technologischen Realismus‹«. In: Walter Hömberg/Michael Schmolke (Hg.), *Zeit, Raum, Kommunikation*, München: Ölschläger, S. 319-336.

Kraß, Andreas (2003): »Queer Studies – eine Einführung«. in: Andreas Kraß (Hg.), *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität* (Queer Studies), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-28.

Kraß, Andreas (2003): *Queer Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität* (Queer Studies), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kristeva, Julia (1990): *Fremde sind wir uns selbst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Lefebvre, Henri (1991): *The Production of Space*, Oxford/Cambridge: Blackwell.

Maier-Rabler, Ursula (1992): »In Sense of Space. Überlegungen zur Operationalisierung des Raumbegriffs für die Kommunikationswissenschaft«. In: Walter Hömberg/Michael Schmolke (Hg.), *Zeit, Raum, Kommunikation*, München: Ölschläger, S. 357-370.

Massey, Doreen (1993a): »Politics and Space/Time«. In: Michael Keith/Steve Pile (Hg.), *Place and the Politics of Identity*, London/New York: Routledge, S. 141-161.

Massey, Doreen (1994): *Space, Place, and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Massey, Doreen (1993b): »Power-Geometry and a Propgressive Sense of Place«. In: Jon Bird et al. (Hg.), *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Changes*, London/New York: Routledge, S. 59-69.

Massey, Doreen (1999): *Power-geometries and the Politics of Space-Time* (Hettner-Lecture 1998), Heidelberg: University of Heidelberg.

Massey, Doreen/Allen, John/Sarre, Philip (Hg.) (1999): *Human Geography Today*, Cambridge/Oxford/Malden: Polity Press.

McLuhan, Marshall (1995): *The global village – der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*, Paderborn: Junferman.

McLuhan, Marshall/Fiore, Quentin (1984): *Das Medium ist Message*, Berlin: Ullstein.

Meyrowitz, Joshua (1989): *Die Fernsehgesellschaft: Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter*, Weinheim/Basel: Beltz.

Morin, Karen M. (2004): »Edward W. Said«. In: Phil Hubbard et al. (Hg.), *Key Thinkers on Space and Place*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage, S. 237-244.

Morley, David/Robins, Kevin (1995): *Spaces of Identity: Global Media, Electronic Landscapes and Cultural Boundaries*, London/New York: Routledge.

Nast, Heidi J./Pile, Steve (1998): »Introduction. MakingPlacesBodies«. In: Heidi J. Nast/Steve Pile (Hg.), *Places Through the Body*, London/New York: Routledge, S. 1-19.

Heidi J. Nast/Steve Pile (Hg.) (1998): *Places Through the Body*, London/New York: Routledge.

Nast, Heidi (2000): »Mapping the ›Unconscious‹: Racism and the Oedipal Family«. In: *Annals of the Association of American Geographers* 90, S. 215-255.

Natter, Wolfgang/Jones, John Paul (1997): »Identity, Space, and other Uncertainties«. In: Georges Benko/Ulf Strohmayer (Hg.), *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, Oxford/Malden: Blackwell Publishers, S. 141-161.

Pile, Steve (1996): *The Body and the City: Psychoanalysis, Space, Subjectivity*, London/New York: Routledge.

Poster, Mark (2001): »Cyber Democracy: The Internet and the Public Sphere«. In: Mark Poster (Hg.), *The Information Subject: Essays*, Amsterdam : G+B Arts International, S. 95-115.

Poster, Mark (Hg.) (2001): *The Information Subject: Essays*, Amsterdam: G+B Arts International.

Postman, Neil (1984): *Das Verschwinden der Kindheit*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Price, Janet/Shildrick, Margrit (Hg.) (1999): *Feminist Theory and the Body*, New York: Routledge.

Reininger, Robert (1970): *Metaphysik der Wirklichkeit*, Bd. 1 (unveränderter Nachdruck der zweiten, gänzlich neubearbeiteten und erweiterten Auflage, Wien 1947/48), München/Basel: E. Reinhardt.

Rich, Adrienne (1986): *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979-1985*, London: W. W. Norton.

Ronneberger, Franz (1992): »Entwicklungsstränge des Raumverständnisses in der Medienkommunikation«. In: Walter Hömberg/Michael Schmolke (Hg.), *Zeit, Raum, Kommunikation*, München: Ölschläger, S. 339-356.

Rose, Gillian (1999): »Performing Space«. In: Doreen Massey et al. (Hg.), *Human Geography Today*, Cambridge/Oxford/Malden: Polity Press, S. 247-259.

Rubin, Gayle S. (2003): »Sex denken: Anmerkungen zu einer radikalen Theorie der sexuellen Politik«. In: Andreas Kraß (Hg.), *Queer*

Denken: Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies), Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 31-79.

Said, Edward, W. (1981): *Orientalismus*, Frankfurt a.M.: Ullstein.

Schachtner, Christina (2002). »Neue Perspektiven auf die Geschlechterverhältnisse im Kontext des Netz-Mediums«. In: *Beiträge zur feministischen Theorie und Praxis* 61, S. 137-146.

Shields, Rob (1997): »Spatial Stress and Resistance: Social Meanings of Spatialization«. In: Georges Benko/Ulf Strohmayer (Hg.), *Space and Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, Oxford/Malden: Blackwell Publishers, S. 186-202.

Shildrick, Margrit/Price, Janet (1999): »Openings on the Body: A Critical Introduction«. In: Janet Price/Margrit Shildrick (Hg.), *Feminist Theory and the Body*, New York: Routledge, S. 1-14.

Siebert, Ulla (1998): *Grenzlinien: Selbstrepräsentationen von Frauen in Reisetexten, 1871-1914*, Münster: Waxmann.

Soja, Edward (1999): »Thirdspace: Expanding the Scope of the Geographical Imagination«. In: Doreen Massey et al. (Hg.), *Human Geography Today*, Cambridge/Oxford/Malden: Polity Press, S. 260-278.

Woodward, Kathryn (1997): *Identity and Difference*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

Woolf, Virginia (1992): *Ein eigenes Zimmer*, Leipzig: Reclam.

Zacharias, Wolfgang (2000): »Auf der Suche nach einer pädagogisch akzentuierten Medienökologie zwischen ›senses & cyber‹. Eine Skizze im Horizont von ›Virealität‹ und der ›Mediengeneration‹«. In: Wolfgang Zacharias (Hg.), *Interaktiv: Medienökologie zwischen Sinnenreich und Cyberspace*, München: KoPäd Verlag, S. 50-81.

Zacharias, Wolfgang (Hg.) (2000): *Interaktiv: Medienökologie zwischen Sinnenreich und Cyberspace*, München: KoPäd Verlag.

Žižek, Slavoj (1993): *Tarrying with the Negative: Kant Hegel, and the Critique of Ideology*, Durham: Duke University Press.

Žižek, Slavoj (1997): *Die Pest der Phantasmen*, Wien: Passagen Verlag.

Medien als Konstrukteure (trans-)nationaler Identitätsräume

Medien als Konstrukteure (trans-)nationaler Identitätsräume

Brigitte Hipfl

In seiner Diskussion der Auswirkungen der neuen Teletechnologien verbindet Jacques Derrida diese mit der Möglichkeit der Entwicklung neuer Formen der Teilhabe, des ›Mit-anderen-gemeinsam-Habens‹ (vgl. 2002), die nicht mehr im Dienste der mit territorial begrenzten, nationalen oder regionalen Gemeinschaften verbundenen kohärenten Identitäten stehen. Denn auch wenn z.B. eine bestimmte Fernsehnachricht von vielen Menschen auf der Welt quasi zur gleichen Zeit gesehen wird, erfolgt dies doch immer an unterschiedlichen Orten, mit unterschiedlichen Interessen und in unterschiedlichen Kontexten. Auf dieser Basis kann sich so etwas wie Solidarität entwickeln, die aber nicht mit der verpflichtenden Solidarität vergleichbar ist, wie sie bei nationalen Gemeinschaften gefordert ist. Gleichzeitig weist Derrida aber auch darauf hin, dass mit den neuen Informations- und Kommunikationstechnologien in Kombination mit den globalen, politisch-ökonomischen Veränderungen eine De-Lokalisierung, eine Infragestellung von Zugehörigkeit und des ›Sich-zuhause-Fühlens‹ in einem Ausmaß einhergeht, das es bislang nicht gegeben hat; und dass in Verbindung damit der Wunsch nach einem ›Zuhause‹ zunimmt, was wiederum Strömungen wie ethnischem Nationalismus, Regionalismus oder religiösem Fundamentalismus sehr entgegenkommt. Für Derrida sind dies die zwei Seiten der gegenwärtigen Entwicklungen, die uns vor die Aufgabe stellen, nach Wegen zu suchen, die neue Formen des ›Sich-zuhause-Fühlens‹ und des von ›Anderen-verschieden-Seins‹ eröffnen, die nicht mehr auf dem alten nationalistischen Fantasma einer durch Land, Sprache, Ethnie und Blut geknüpften Einheit mit überwachten Grenzen beruhen.

Die vier Beiträge aus dem ersten Teil dieses Sammelbandes befassen sich alle mit spezifischen historischen Beispielen, in denen mithilfe von Medien nationale Gemeinschaften konstruiert werden. Es han-

delt sich um Presseberichte über die Vorgänge in irischen Dance Halls zu Beginn des 20. Jahrhunderts, um die Diskussionen zur Bedeutung von Kabel- und Satellitenfernsehen für MigrantInnen und um die Rolle ausgewählter Medien im Zusammenhang mit den Terrorangriffen des 11. September 2001 und dem Irakkrieg. Dabei zeigt sich, dass die nationalen Gemeinschaften zugrundeliegenden nationalistischen Vorstellungen und die damit verbundenen Konstruktionen von anderen nicht nur nach wie vor dominieren, sondern auch neue, neo-rassistische, post-imperialistische Formen angenommen haben. Insbesondere die Studien von Kellner, Parks und Robins belegen die von Derrida angesprochene ›Regression‹ zu Vorstellungen von Gemeinschaften, die stark vom nationalistischen Modell beeinflusst sind – und zwar sowohl im politischen Handeln (siehe dazu Kellner und Parks) als auch in der theoretischen Konzeptualisierung der Wirksamkeit neuer Medien (siehe Robins). ›The sense of place and identity‹ scheint sich also unter den gegenwärtigen Bedingungen, die als Spätmoderne, reflexive Moderne oder Postmoderne bezeichnet werden, doch nicht so grundlegend verändert zu haben, wie gerne behauptet wird. Vor diesem Hintergrund ist ein Blick auf die Zusammenhänge zwischen der nationalistischen Imagination und der Rolle, die den Medien dabei zukommt, hilfreich.

Nationalstaaten sind ein Resultat der für die Moderne nach Zygmunt Bauman so charakteristischen Ordnungsprozesse, wonach jedes Ding seinen richtigen Platz hat und dieser Platz als sein ›natürlich‹ gegebener Platz erscheint (vgl. 1997). Dies gilt in gleicher Weise auch für Menschen, die in bestimmten Territorien leben. Nationalstaaten sind nichts anderes als der Versuch, bestimmte Territorien mit einer bestimmten Nation und (meist auch) mit einer einheitlichen Sprache zu identifizieren. Benedict Anderson liefert in seinem viel diskutierten Buch »Imagined Communities« (1991, dt. »Die Erfindung der Nation«) eine Erklärung dafür, welche Bedingungen dabei zusammenspielten, dass sich diese Konzeption durchsetzen konnte, Menschen sich den einzelnen Nationalstaaten zugehörig fühlten und auf die Frage nach ihrer Identität z.B. mit ›FranzösIn‹, ›ItalienerIn‹, ›AmerikanerIn‹ oder ›Deutsche/r‹ antworteten. Er sieht den Nationalstaat als Nachfolger der zuvor als Bezugsrahmen für existenzielle, menschliche Fragen existierenden, großen kulturellen Systeme – Weltreligionen und Dynastien. In beiden Fällen wurde von einer kosmischen, hierarchischen Ordnung ausgegangen, die bei den Religionen durch die ›heilige Sprache‹, bei den Dynastien durch die HerrscherInnen repräsentiert wurde. Diese kulturellen Systeme fungierten als Identitätsräume, in denen sowohl Erklärungen für die Kontingenzen und Widrigkeiten des Lebens und die Sorgen und Leiden, die den Alltag der Menschen prägen, gegeben als auch die Denkformen und Identitäts-

positionen definiert wurden, auf deren Basis die Menschen das eigene Leben mit Sinn und Bedeutung versehen konnten.

Mit dem Aufkommen des modernen, rationalen Denkens, den wirtschaftlichen Veränderungen und der Entwicklung neuer Printmedien etwa ab dem 16. Jahrhundert wurden die in Religion und Dynastie verkörperten kosmologischen Grundlagen des eigenen Selbstverständnisses immer mehr in Frage gestellt. Anderson macht auf die Kontingenz, das Zusammenspiel spezifischer historischer Bedingungen, aufmerksam, die die Entwicklung von Nationalismus und Nationalstaaten ermöglichten. Dazu zählt seiner Meinung nach insbesondere das kapitalistische Interesse an einer ertragreichen Nutzung des Buchdrucks, das z.B. dazu führte, Bücher und Zeitschriften nicht in den unzähligen, unterschiedlichen gesprochenen Sprachen, sondern in einigen wenigen ›Drucksprachen‹ zu publizieren. Darin sieht Anderson eine wichtige Grundlage für die Entwicklung eines nationalen Bewusstseins (ebd.: 43f.) – erstmals wurde es nun den SprecherInnen der unterschiedlichen Formen von Englisch oder Französisch möglich, sich gegenseitig über Bücher und Zeitungen zu verständigen; und gleichzeitig wurden sich die LeserInnen dieser Produkte damit bewusst, dass es noch Tausende bzw. Millionen Menschen gibt, die ihrer Sprache angehören und mit denen sie durch und über diese Printmedien verbunden sind. Auf der Basis dieser Lektüre entwickelte sich die Vorstellung eines mit anderen geteilten Identitätsraumes, der von Anderson als »imagined community« charakterisiert wird – die Vorstellung einer Gemeinschaft, die sich von anderen Gemeinschaften abgrenzt, deren Mitglieder sich untereinander nicht face-to-face kennen und die trotz der sozialen Unterschiede, die zwischen den einzelnen Mitgliedern bestehen, von einer sie verbindenden Gemeinsamkeit ausgehen.

Andersons Überlegungen zur zentralen Rolle, die Medien hinsichtlich der Entwicklung eines Gefühls von Zusammengehörigkeit einnehmen, wurden in der Medienforschung einerseits im Hinblick auf das Zusammenspiel von Medien und nationaler Identität weiterentwickelt, andererseits als Konzept zur Erklärung neuerer Formen von Gemeinschaften, die sich in der Nutzung der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien ergeben, herangezogen. Im ersten Fall wurde ein Gedanke aufgegriffen, den Anderson am Beispiel der Romane des 18. Jahrhunderts verdeutlicht – nämlich dass die Art und Weise, *wie* der imaginäre Raum in den Romanen aufgespannt wird und *wie* die einzelnen Elemente dieses Raumes und die in ihnen agierenden Charaktere sprachlich vermittelt werden, der ›nationalen Imagination‹ im Sinne einer spezifischen stabilen Gemeinschaft, die sich durch die Zeit bewegt, entspricht und die LeserInnen dazu einlädt, sich selbst einer solchen Gemeinschaft zugehörig zu fühlen (ebd.:

25f.). Dieser Gedanke findet sich in diskurstheoretischen Ansätzen in verfeinerter, stärker theoretisch untermauerter und in einer vor allem die politische Dimension der sprachlichen Konstruktionen reflektierenden Form wieder. Diskursanalytische Arbeiten zeigen im Detail auf, wie durch die Verwendung bestimmter Begriffe und deren Verknüpfung mit anderen spezifische Bedeutungen und Bedeutungsketten hergestellt werden – z.B. was genau es ist, das eine Nation ausmacht. Und sie decken so auch die Mechanismen auf, mit denen die AdressatInnen dazu veranlasst werden sollen, die in diesen Texten angebotenen Subjektpositionen einzunehmen und auf diese Weise die darin zum Ausdruck kommenden Diskurse und Ideologien zu unterstützen. Kellners Beitrag, der eine Chronologie der medialen Bedeutungskonstruktionen der amerikanischen Mainstream-Medien am Beispiel des 11. September und des Irakkrieges liefert, ist geradezu ein Lehrstück einer kritischen Diskursanalyse. Kellner führt uns hier die Konstruktionen und rhetorischen Strategien vor, die von der Bush-Administration nach den terroristischen Angriffen vom 11. September entwickelt und von den US-Medien übernommen wurden und die sich in ihrer manichäischen Struktur von Gut versus Böse nicht von den Strategien des Dschihad unterscheiden. Kellners Studie kann auch als Anschauungsmaterial für die These Michael Billigs gelesen werden, dass bei Störungen der Routine und Ordnung eines Staates der ›banale Nationalismus‹, mit dem wir im Alltag in Form performativer Inszenierungen (wie etwa Nationalfahnen, nationale Nachrichtensendungen etc.) ständig an die Existenz dieser Nation erinnert werden (vgl. 1995), nun eine explizite Form annimmt. Kellner illustriert außerdem, wie der nationalistische Diskurs mit fundamentalistischen und neo-rassistischen Diskursen verknüpft wird: Die amerikanische Nation wird als ein Raum der Demokratie und Freiheit konstruiert, der bedroht ist, dessen Grenzen stärkere Sicherheitsmaßnahmen und Kontrollen benötigen und dessen Feinde militärisch angegriffen werden müssen. Gleichzeitig rundet Kellner seine fundierte Studie durch die Einbeziehung der politisch-ökonomischen Grundlagen und historischen Hintergründe ab. Kellner kritisiert massiv die einseitige Berichterstattung der US-amerikanischen Mainstream-Medien, in denen die Stimmen und Positionen der politischen Machthaber dominieren.

Eine noch offensichtlichere Form der politischen Inanspruchnahme von Medien zugunsten der von den USA vorgenommen Differenzierung zwischen den USA und seinen bösen Anderen steht im Mittelpunkt von Lisa Parks' Beitrag. Parks führt am Beispiel der Verwendung von Satellitenbildern durch Colin Powell in seiner Rede vor dem UN-Sicherheitsrat aus, wie diese Bilder strategisch zur Verfolgung bestimmter politischer Ziele eingesetzt wurden. In diesem Fall ging es darum, den Irak als einen Raum darzustellen, der mit »wea-

pons of mass destruction« voll ist, was einen militärischen Angriff erforderlich macht. Ihre Analyse unterstützt Derridas Befürchtungen, die er hinsichtlich der Funktion von Bildern, ›Zeugnis zu geben‹, im Zusammenhang mit den neuen technischen Möglichkeiten der Produktion von Bildern geäußert hat (vgl. 2002: 96f.). Derrida weist auf die Gefahr hin, dass wir aufgrund der technischen Entwicklungen zwar über immer genauere und bessere Formen der Archivierung verfügen, die uns mit immer ›authentischeren‹ Bildern versorgen können, gleichzeitig aber damit auch immer verfeinerte Formen der Manipulation (insbesondere bei digitalen Bildern) zur Verfügung stehen. Im Fall der Satellitenbilder macht Parks deutlich, dass die Bilder alleine überhaupt nichts vermitteln, dass man ohne die ›autorisierte‹ Lesart (z.B. von Geheimdienstexperten) und damit ohne die auf spezifischen politischen Interessen beruhenden und diesen dienlichen Bedeutungszuschreibungen gar nichts ›sieht‹. Parks unterstreicht die Notwendigkeit einer kritischen Medienkompetenz, um sich gegen den manipulativen Einsatz neuer Medien zur Wehr setzen zu können.

Gegen die Verwendung des Konzepts der ›imagined community‹ – mit dem nach Anderson die Funktionsweise *nationaler* Gemeinschaften nachvollziehbar wird – für die Erklärung der Wirkweise so genannter *transnationaler* Medien argumentiert Kevin Robins in seinem Beitrag »Beyond Imagined Communities«. Er illustriert am Beispiel türkischer MigrantInnen, wie in den Diskussionen über die ihnen nun via Kabel und Satellit zugänglichen Programme aus ihrem Herkunftsland die nationale Imagination in zweifacher Weise am Werk ist. Zum einen beziehen sich KulturkritikerInnen und PolitikerInnen überwiegend auf die nationale Identität, also das ›Türkischsein‹ der MigrantInnen, und unterstellen ihnen aufgrund der jetzt durch das Satellitenfernsehen möglichen ›direkten‹ Verbindung mit dem türkischen Mutterland eine Intensivierung und Festigung ihrer türkischen Identität. Zum anderen wird das als Bedrohung der Nation, in der diese MigrantInnen jetzt leben, wahrgenommen. Robins verwehrt sich insbesondere gegen die Gleichsetzung des Konsums türkischer Fernsehprogramme durch die türkischen MigrantInnen mit dem Eintritt in einen als national definierten Identitätsraum und plädiert stattdessen dafür, von unterschiedlichen Denk- und Erfahrungsräumen zu sprechen, die in der Medienrezeption aufgesucht werden. Und er führt vor, dass Andersons Konzept der ›imagined communties‹ nicht geeignet ist, die in dem Aufsuchen der verschiedenen Medien zum Ausdruck kommende Mobilität, die auch als Grundlage des Selbstverständnisses der von ihm zitierten InterviewpartnerInnen fungiert, zu beschreiben.

In ihrer sehr anschaulichen, mit vielen illustrativen Details angereicherten Studie zu Dance Halls als Orte der Reproduktion nationaler Körper macht uns Barbara O'Connors Beitrag bewusst, dass die Vor-

stellungen von nationaler Identität immer auch mit ganz spezifischen Vorstellungen der Verhaltensweisen von Mitgliedern einer solchen Gemeinschaft verknüpft sind und dass diese sich für Frauen und Männer unterscheiden. Ihre Analyse von Zeitungsberichten über ›traditionelles‹ und ›modernes‹ Tanzen im Irland der 30er Jahre macht uns nicht nur das Gendering der nationalen Gemeinschaft deutlich, sondern zeigt auch auf, wie vor allem der weibliche Körper zum Gegenstand regulativer Kontrolle wird. Die Basis dafür findet sich in der Gleichsetzung des weiblichen Körpers mit dem Körper der Nation, was wiederum aus der Zuschreibung spezifischer Funktionen resultiert, die die Frau in der nationalen Gemeinschaft zu erfüllen hat. Dazu gehört an erster Stelle die Reproduktion der Nation durch die Sicherung von Nachkommen, weshalb einerseits der Schutz der Frauen vor ›anderen Männern‹ und andererseits die Kontrolle der weiblichen Sexualität so wichtig wird (vgl. auch Yuval-Davis 2001). Die kontrollierende und schützende Rolle wird dabei im Wesentlichen von Männern eingenommen.

O'Connors Beitrag bildet eine Brücke zum zweiten Teil unseres Bandes, verdeutlicht er doch auch wie der »Körper im Genderregime« der Medien zum bedeutenden Ort der Verhandlung der Geschlechterhierarchie wird. Nation und Gender bilden dabei häufig zwei sich gegenseitig erläuternde und verstärkende Stränge im Diskurs um die Schaffung von Identitätsräumen, wie im nächsten Teil Thieles Beitrag über Leni Riefenstahl deutlich macht. Wie in der Präsentation und Deutung von Satellitenbildern oder den Bildern der Politiker und der Feuerwehrleute nach dem 11. September 2001 sind im nationalistischen und kriegslegitimierenden Diskurs Männer als Experten, Helden und Sicherheitsfachleute unter weitgehendem Ausschluss von Frauen präsent. Frauen wie Leni Riefenstahl oder Condoleezza Rice nehmen dabei den Status von Ausnahmefrauen ein, die das Genderregime der Medien im nationalen Diskurs gerade nicht durchbrechen.

Gemeinsam ist den Beiträgen von Kellner, Parks, Robins und O'Connor, dass sie unterschiedliche Formen dessen aufzeigen, was mit Homi Bhabha als »nationalistische Pädagogik« (2000: 212) bezeichnet werden kann. Bhabha versteht darunter die Praktiken, Erzählungen und Inszenierungen, mit denen die sozialen Fiktionen einheitlicher, homogener Gemeinschaften ständig (re-)produziert werden. Vor allem Robins, Parks und Kellner weisen uns auf politische Interventionsmöglichkeiten hin, um diese »nationalistische Pädagogik« zu durchbrechen.

Literatur

Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (Revised Edition), London/New York: Verso.

Bauman, Zygmunt (1997): *Postmodernity and its Discontents*, New York: New York University Press.

Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg.

Billig, Michael (1995): *Banal Nationalism*, London/Thousand Oaks/New Delhi: Sage.

Derrida, Jacques/Stiegler, Bernard (2002): *Echographies of Television: Filmed Interviews* (übersetzt von Jennifer Bajorek), Cambridge/Oxford/Malden: Polity Press.

Yuval-Davis, Nira (2001): *Geschlecht und Nation*, Emmendingen: Verlag Die Brotsuppe.

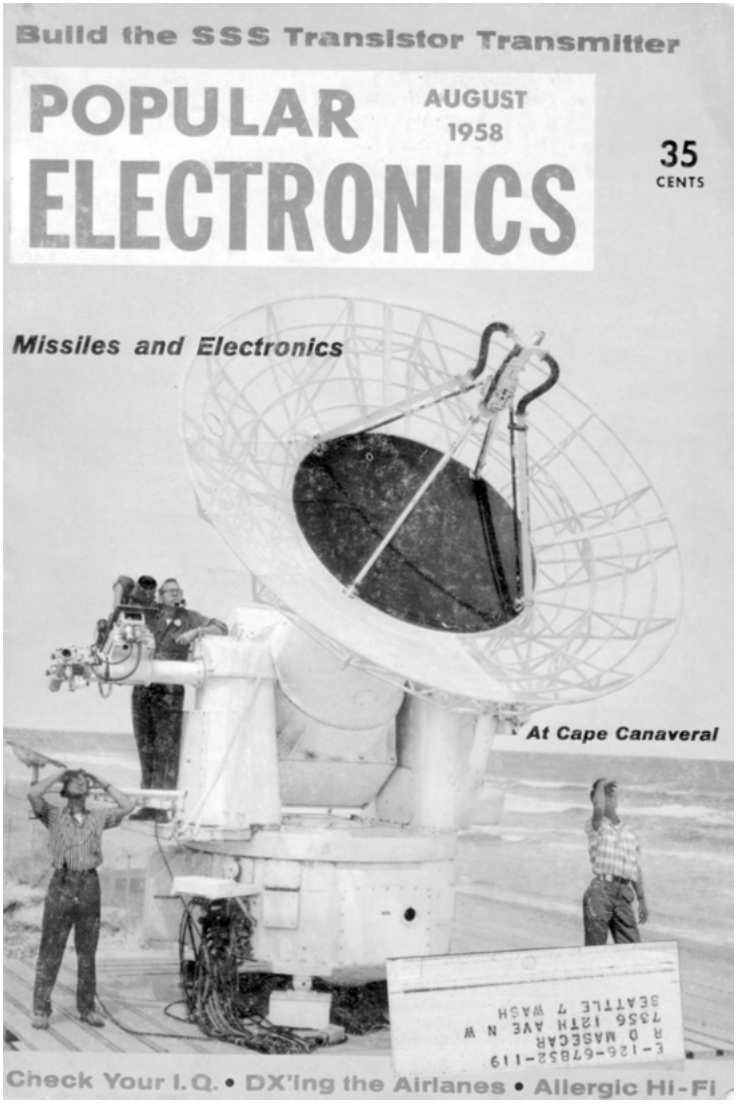
Planetenpatrouille: Satellitenbilder, Wissensproduktionen und globale Sicherheit[1]

Lisa Parks

Der Begriff der »Planetenpatrouille« (planet patrol) erschließt sich mir auf eigentümliche Weise in einer Reihe von Titelbildern[2] von Elektronikmagazinen der späten 50er und frühen 60er Jahre. Zu sehen sind darauf winzige Technokraten, die neben riesigen Empfangsschüsseln stehen und aus dem Bild heraus auf den weiten blauen Himmel schauen, darauf wartend, dass etwas geschieht. Bemerkenswert daran ist die Serie der Blickbeziehungen, die in diesen Bildern eröffnet wird – also die Art und Weise wie die menschlichen Beobachter[3] ihren Blick auf einen Satelliten richten, der außerhalb des Bildes und unsichtbar ist. Sie verleihen ihm damit die Macht, die Welt zu sehen und diese Sicht durch die Schüssel zurück in das menschliche Auge zu übertragen.[4] Sie zeigen, so meine ich, auf spielerische Weise eine technologische Fantasie der Beherrschung des Planeten – ein kühner Traum davon, die Welt von einem festen Platz auf ihr zu sehen, zu spüren und zu erkennen. Etwa zur gleichen Zeit, als diese Magazine in den Regalen der Zeitschriftenläden auftauchten, starteten die USA ihre ersten Kommunikationssatelliten Echo, Telstar und Early Bird, sowie ihren ersten Spionagesatelliten Corona. Corona war ein typisches Projekt des Kalten Krieges, ein streng geheimer Spionagesatellit, der von den späten 50er Jahren bis 1972 Bilder von der Sowjetunion, China und Gebieten im Nahen Osten und in Südostasien lieferte.[5] Ziel des Corona-Projekts war, herauszufinden, wie schnell die Sowjets Langstreckenbomber und Raketen produzierten und wo sie diese stationierten.[6]

Öffentlich zugänglich wurden Satellitenbilder mit solch hoher Auflösung jedoch erst Jahrzehnte später. 1994 privatisierte die Clinton-Administration die Fernaufklärungsindustrie. So entstanden US-Firmen wie Spaceimaging und Earthwatch, die mit den französischen und russischen Satellitenbild-Vertreibern SPOT und Soyuzkarta kon-

Abbildung 1: Titelbild »Popular Electronics«



Quelle: »Popular Electronics«, Ausgabe August 1958

kurrierten. Ein Jahr später, 1995, gab Clinton das Corona-Projekt frei und stellte mehr als 860.000 Satellitenfotos zur Verfügung, die zwischen 1960 und 1972 aufgenommen worden waren. Im Verlauf der 90er Jahre veröffentlichte das US-Außenministerium häufig einstmals geheime Satellitenbilder, um ›globale Unruheherde‹ zu visualisieren – vom Krieg im früheren Jugoslawien bis zur Flüchtlingskrise

im Kongo, von Atomwaffentests in Pakistan bis zu den Angriffen auf das World Trade Center und das Pentagon am 11. September 2001. Am dramatischsten geschah dies am 5. Februar 2003, als Außenminister Colin Powell dem UN-Sicherheitsrat Satellitenbilder vorlegte als »unwiderlegbaren Beweis« dafür, dass der Irak Massenvernichtungswaffen entwickelte.

In diesem Beitrag diskutiere ich, wie Satellitenbilder für verschiedene politische Zwecke verwendet werden, bewerte ihre formalen Merkmale und hinterfrage die Beziehungen, die zwischen orbitaler Sicht, Wahrheit und globaler Sicherheit häufig hergestellt werden. Satellitenbilder sind typischerweise an offizielle Formen des Wissens geknüpft. Sie wurden in der Vergangenheit von den USA dazu benutzt, Gefahren für die nationale Sicherheit zu identifizieren und einzudämmen sowie die US-amerikanische Außenpolitik und die Interventionen der USA in der ganzen Welt zu legitimieren. Mit der Zunahme der massenhaften Verbreitung des Satellitenbildes kann dieses jedoch zu einem produktiven kulturellen Raum werden, in dem die meist verborgenen Wissensproduktionen und Auseinandersetzungen um Interpretationen sichtbar werden können. Wenn das Satellitenbild die offiziellen Einrichtungen verlässt, erscheint es den meisten Menschen als leerer Bilderraum, als eine Abstraktion, die mit Bedeutung gefüllt werden muss, um überhaupt etwas anderes als ihre eigene Weltraumperspektive zu bezeichnen. Satellitenbilder sind unsichere, semiotische Felder, denen spezifische Ziele eingeschrieben werden müssen. Mit der weltweiten, öffentlichen Zurschaustellung von Geheimdienstinformationen werden wir uns der Wissenspraktiken, an denen die Satellitenbilder teilhaben, und der globalen Sicherheit, für deren Verteidigung sie mobilisiert werden, stärker bewusst.[7]

Globale Konflikte und unsichere Bilder

Die massenhafte Verbreitung politisch aufgeladener Satellitenbilder begann in den späten 80ern, als die ProduzentInnen von Fernsehnachrichten versuchten, globale Konflikte aus neuen Blickwinkeln darzustellen.[8] Damals konnten Satellitenbilder mit hoher Auflösung (ein Meter) von der französischen Fernaufklärungsfirma Satellite pour l'Observation de Terre (SPOT) erworben werden. 1989 sendete ABC zum Beispiel das SPOT-Bild einer libyschen Chemiewaffenanlage, das nicht nur diesen ›Unruheherd‹ aus der Weltraumperspektive visualisierte, sondern zugleich die Verbindungen der US-amerikanischen Sendeanstalt zu erstklassigen Quellen und hochrangigen Fachleuten betonte (vgl. Anselmo 1994: 61). Das US-Außenministerium stellt der Weltgemeinschaft Satellitenbilder aller-

dings nur dann zur Verfügung, wenn die amerikanische Regierung einen strategischen Bedarf sieht, Informationen über Geschehnisse an einem bestimmten Ort zu verbreiten. So veröffentlichte zum Beispiel die US-Außenministerin Madeleine Albright im August 1995 Satellitenbilder mutmaßlicher Massengräber nahe Srebrenica in Bosnien, um die weltweite Aufmerksamkeit auf ein Massaker zu lenken, das angeblich an einem UN-geschützten Ort stattgefunden hatte (vgl. Parks 2002). 1998 gab der US-amerikanische Verteidigungsminister William Cohen Satellitenbilder der pharmazeutischen Fabrik El Shifa im Sudan und des Lagers Zhawar Kili Al-Badr in Afghanistan frei, um die Bombardierungen dieser Einrichtungen als Vergeltung für die Terroranschläge auf amerikanische Botschaften in Nairobi, Kenia, und Dar es Salam, Tansania, zu rechtfertigen.

Nach der 1994 erfolgten Kommerzialisierung der Fernaufklärung forderten Nichtregierungsorganisationen einen erweiterten Zugang zu US-amerikanischen Satellitenbildern, als eine Möglichkeit, globale Konflikte offenzulegen und bestimmte Forderungen besser vorbringen zu können. Refugees International ersuchte 1996 die US-Regierung darum, Satellitenbilder vom Kongo freizugeben, damit die in der Region tätigen Hilfsorganisationen Vertriebene ausfindig machen und sie besser unterstützen könnten (vgl. Fairs/Parks 2001). 1998 veröffentlichte die Federation of American Scientists (FAS) und das Institute for Science and International Security kommerzielle Satellitenbilder von Atomwaffenversuchsanlagen in Pakistan, um auf die bevorstehende Weiterverbreitung von Atomwaffen in Südostasien aufmerksam zu machen (vgl. ISIS; Albright et al. 1998/1999). Ein Jahr später entwickelte die FAS eine Initiative, das »Public Eye Project«, das »dem Ziel gewidmet ist, die Anwendung dieser neuen, sich entwickelnden (Satelliten–)Informationssysteme durch Nichtregierungsorganisationen und private BürgerInnen im öffentlichen Interesse voranzutreiben« (*http://www.fast.org.eyeindex.html*).

Solche Initiativen erlangten im Oktober 2001 erschreckende Aktualität, als die US-Regierung in der Zeit nach den Angriffen vom 11. September ihre so genannte »Verschlusskontrolle« (shutter control) ausübte und JournalistInnen und MitarbeiterInnen von Hilfsorganisationen den Zugang zu kommerziellen US-Satellitenbildern von Afghanistan verwehrte (vgl. Campbell 2001). Als die Clinton-Administration die Fernerfassungsindustrie privatisierte, behielt sie sich das Recht vor, die Verbreitung von kommerziellen Satellitenbildern im Interesse der nationalen Sicherheit einzuschränken. Die Bush-Administration machte im Rahmen ihrer breiter angelegten Anstrengung, den Informationsfluss während des US-amerikanischen Krieges in Afghanistan zu regulieren, vollen Gebrauch von dieser Möglichkeit. Im Dezember 2001 veröffentlichte das Pentagon jedoch berechnend eine Reihe von ›vorher-nachher‹-Satellitenbildern von

Taliban-Zielen in Afghanistan, die die Zerstörung militärischer Posten des Feindes durch die USA präsentierten.[9]

Egal um welchen Anlass es sich auch handelt, wir können aus den Prozessen, durch die Satellitenbilder Teil des öffentlichen Diskurses werden, genauso viel lernen wie aus dem Satellitenbild selbst. Wegen seiner Unzugänglichkeit und Abstraktion funktioniert das Satellitenbild am besten als ein Überblick oder eine visuelle Zusammenfassung. Es greift auf die Autorität von Meteorologie, Fotografie, Kartografie und staatlichen Geheimdiensten zurück, um seine Realitäts- und seine Wahrheitseffekte zu produzieren. Da es digital ist, ist das Satellitenbild nur eine *Annäherung* an ein Geschehnis, im Gegensatz zu einer mechanischen Reproduktion oder dem hautnahen Miterleben. Der Erfolg des Fernsehens basiert auf seiner Fähigkeit, ›live dabei zu sein‹, die, wie Jane Feuer und Pat Mellencamp argumentieren, genauso eine Neuinszenierung der Vergangenheit und eine Vorhersage der Zukunft beinhaltet wie einen unmittelbaren Zugang zu den sich entfaltenden Ereignissen verspricht (vgl. Feuer 1983; Mellencamp 1992). Gegenüber dem Medium Fernsehen hat das Satellitenbild eine völlig andere Zeitmodalität. Weil es digital ist, unterscheidet sich sein ontologischer Status von dem des elektronischen Bildes. Das Satellitenbild wird mit Zeitkoordinaten versehen, die den Moment seiner Erstellung verzeichnen, da jedoch die meisten Satellitenbilddaten einfach in riesigen Supercomputern archiviert werden, ist ihre Zeitmodalität eine der Latenz. Satelliten scannen die Erde ununterbrochen und unbemerkt, doch vieles von dem, was sie registrieren, wird niemals gesehen oder bekannt. Ein Satellitenbild ist also solange nicht wirklich hergestellt, solange es nicht sortiert, aufbereitet und in Umlauf gebracht wird. Satellitenbilderdaten werden erst dann zu einem Dokument des ›Wirklichen‹ und einem Verzeichnis des Vergangenen, wenn es einen Grund zu der Annahme gibt, sie seien von Relevanz für aktuelle Fragen. Wenn das Satellitenbild nicht ausgewählt und dargestellt wird, verharrt es im Dämmerzustand, gesammelt als Teil einer gigantischen Anhäufung von Bildinformationen, die gespeichert und später verwendet werden können.

Archive von Satellitenbilddaten erzeugen das Potenzial für *diachrone Allwissenheit* – Sichtbarkeit durch die Zeit hindurch – weil sie ermöglichen, in der Gegenwart Sichten von der Vergangenheit zu erzeugen, von denen man nicht wusste, dass es sie gab und noch weniger, dass sie betrachtet werden können. Unsere Vorstellung von der zeitlichen Dimension des Satellitenbildes sollte daher an den Prozess seiner Auswahl, Darstellung und Verbreitung gebunden werden, und nicht an den Augenblick seiner Beschaffung. Das bedeutet, dass die Gründe für die Bereitstellung, Betrachtung und

Veröffentlichung der Existenz des Bildes berücksichtigt werden müssen.

Solange die Öffentlichkeit über die staatliche und kommerzielle Fernerfassung un- oder desinformiert bleibt, kann der Militär-Informations-Unterhaltungskomplex die Unzugänglichkeit, Abstraktheit und gewaltige Menge der gesammelten Bilddaten (was den Sortierungsprozess verlangsamt) dazu benutzen, Wissen über Ereignisse zu leugnen, die vollständig sichtbar sind. Gleichzeitig können jedoch die Medien und militärische Institutionen die Tatsache, dass Satelliten die Erde ununterbrochen scannen, dazu verwenden, um vermeintlich einzigartige, ›objektive‹ und ›wahrhafte‹ Ansichten von Geschehnissen zu produzieren, wann immer das strategisch sinnvoll ist. Der Blick des Satelliten ist aus bestimmten Gründen auf bestimmte Orte ausgerichtet und gleichzeitig sammelt er, zufällig und aus keinem ersichtlichen Grund, Informationen über alle möglichen Orte. Deshalb kann er dazu verwendet werden, sowohl die ultimative Autorität des Staates zu repräsentieren als auch einen völlig abstrakten und unsicheren Standpunkt zu vertreten. Es ist diese Zweideutigkeit der beiden Positionen, die es dem Staat ermöglicht, Satellitenbilder im Rahmen dessen zu nutzen, was Paul Virilio die Strategie der Täuschung nennt (vgl. Virilio 2002).

Virilio weist darauf hin, dass die Weltraumperspektive zunehmend dazu benutzt wird, finstere Kriegsstrategien zu unterstützen, in denen der territoriale Raum durch den orbitalen Raum ersetzt wird und ein System globaler Fernüberwachung mit der destruktiven Macht von Bombern und Raketen verknüpft wird (vgl. ebd.). Trotz der Bedeutung von Virilios Argumenten lässt er eine eingehende Betrachtung des Sattelitenbildes vermissen. Stattdessen bietet er kritische, aber letztlich technologisch deterministische Berichte über den Satelliten und die von ihm so genannten »Stations-BürgerInnen« (terminal-citizen) an, deren bürgerliches Engagement auf wenig mehr als den Knopfdruck an Bildschirmen beschränkt ist.

Wenn sich aber die staatlichen Täuschungsstrategien verändern, dann müssen die Praktiken der Beobachtung dem folgen. Was könnte es bedeuten, via Satellit zu beobachten? Satellitenbeobachtung nutzt die Ästhetik der Leere und Ungewissheit, die in das Satellitenbild eingebettet ist, um auf dessen ontologische Unsicherheit hinzuweisen – um seinen Anspruch auf Objektivität, Allwissenheit und Wahrheit aufzubrechen und zu untergraben. Roland Barthes bietet den Begriff »Verankerung« für den Prozess an, in dem einem Bild Bedeutung beigefügt wird (wie etwa die Unterzeile einem Nachrichtenfoto), damit es auf etwas Bestimmtes verweist. Verankerung hat den Effekt, das Spektrum möglicher Bedeutungen einzuschränken, indem die ZuschauerInnen aufgefordert werden, das Vor-geschrie-

bene zu übernehmen (vgl. Barthes 1990b). In gewisser Weise argumentiere ich für eine Umkehr dieses Verankerungsprozesses, indem die BeobachterInnen statt den staatlichen Versuch, die Bedeutung des Satellitenbildes zu verankern, zu akzeptieren, die Leere und Abstraktion des Satellitenbildes als Impuls begreifen, um es mit Parteilichkeit, örtlichem Wissen und lokalen Geschichten aufzufüllen. Die Satelliten-BeobachterInnen betreiben eine Praxis *semiotischer Infusion*: Der orbitale Blick wird (sozusagen) auf den Kopf gestellt, so dass die Behauptungen ausgefüllt werden können, die von oben von der militärischen Aufklärung gemacht werden. Einfach ausgedrückt, geht es hier um eine wörtlichere Interpretation des Begriffs ›Fernerfassung‹, indem erforscht wird, wie die Sinne, das Wahrgenommene und die verschiedenen Interpretationen mit der orbitalen Sicht zusammenhängen. Die Satelliten-BeobachterInnen machen den militärischen Aufklärungsapparat zum Gegenstand derselben Prüfungs- und Interpretationsverfahren, die dieser jahrzehntelang auf die Welt angewendet hat.

Die Satelliten-BeobachterInnen erkennen die zweideutige Faszination der orbitalen Sicht und können sie dazu nutzen, auf den Machtmissbrauch und die bewusste Verleugnung aufmerksam zu machen, die aus einer Position des zuviel Sehens und Wissens heraus entstehen.[10] Satellitenbeobachten heißt, informationsbasierte, simulierte und zusammengesetzte Formen von Gewalt zu enthüllen, die sich häufig zu verstecken suchen oder in scheinbar unschuldigen Diskursen der ›Kontrolle‹ und ›Friedenserhaltung‹, des ›Schutzes‹ oder der ›globalen Sicherheit‹ verschwinden. Diese BeobachterInnen gehen davon aus, dass selbst bei unklarster Sicht etwas zu sehen sein könnte. Sie befinden sich damit in einer ähnlichen Position wie Sam Webers FernsehzuschauerInnen:

»Zuschauen ist mit einer Gründlichkeit verbunden, die zugleich mehr und weniger als bloßes Sehen oder Betrachten bedeutet. Zuschauen ist eng verwandt mit Ausschau halten, also mit allen Sinnen bereit zu sein für etwas, das passieren *könnte* […] Es beinhaltet, nach etwas Ausschau zu halten, das gerade nicht als Bild oder Darstellung wahrnehmbar oder greifbar ist. ›Zuschauen‹ bedeutet nach etwas zu suchen, das nicht sofort offensichtlich ist.« (Weber 1996: 118f.)

Je unzugänglicher und abstrakter das Satellitenbild ist, desto forschender ist das Auge, sich immer bewusst dessen latenter Temporalität seiner Herstellung und Selektivität seiner Verbreitung.

Satellitenbeobachten ist eine kritische Praxis, die sich weigert, das Satellitenbild als eine allwissende Sicht, eine strategische Landkarte, eine vorletzte Perspektive zu akzeptieren und sich stattdessen seine Abstraktion zu Eigen macht, um weitere Ermittlungen, Diskussionen und Nachfragen anzustoßen. Diese Praxis fasst militärische

Bilddaten nicht als verborgenes Staatseigentum auf, sondern sieht diese vor allem als ein flüchtiges diskursives Feld an, das von den BürgerInnen/BeobachterInnen dazu genutzt werden kann, militärische Techniken der Überwachung, der Intervention, des Handelns, des Beistandes oder der ›Friedenserhaltung‹ aufzudecken, zu hinterfragen und zu kritisieren. Wir müssen die militärischen Satellitenbilder mit öffentlichen Debatten, Gegenvisionen und situiertem Wissen anreichern, gerade weil sie so weit vom zivilen Leben und der Öffentlichkeit entfernt zu sein scheinen, so weit entfernt von öffentlicher Verantwortung und Rechenschaftslegung.

Satellitenbilder faszinieren als bedeutungsvolle Räume, weil sie Ereignisse sowohl enthüllen wie verbergen können, die anzuschauen wir nicht ertragen können. Ihre Codes der Darstellung scheinen keine Beobachtungsperspektive zuzulassen. Ein Teil des Problems ist jedoch, dass wir in der Vergangenheit von BeobachterInnen Vollständigkeit und Bestätigung erwartet haben. Wir müssen anerkennen, dass sich die Funktion von BeobachterInnen im Informationszeitalter wandelt: sie können Fehlinformationen offenlegen, auf die *Mit*verantwortung einer Seite hinweisen, die Gewalt und Unterdrückung des Blickes/der Methode selbst aufdecken oder schlicht an einem nicht verankerten Standpunkt festhalten. Beobachten heißt, dass man nicht nur für das verantwortlich ist, was man sieht, sondern darüber hinaus die schrecklichen Taten erkennt, die nicht dazu bestimmt waren, gesehen zu werden. Im Informationszeitalter beinhaltet Beobachten, fähig zu sein, Gräuel wahrzunehmen, die im Bereich des Sichtbaren unvorstellbar sein mögen, Dinge an der »Schmerzgrenze des Sichtbaren« (ebd.).

Am 5. Februar 2003 traf sich Colin Powell mit dem UN-Sicherheitsrat, um »unwiderlegbare Beweise« für irakische Verstöße gegen bestehende Waffenvereinbarungen vorzulegen und internationale Unterstützung für einen von den USA geführten Krieg gegen den Irak zu erhalten. Powells mehr als eine Stunde dauernde Rede verdrängte das angekündigte Fernsehprogramm der großen US-Networks. Ziel seiner Darstellungen war es, zu zeigen, dass Saddam Hussein gravierend gegen die UN-Resolution 1441 verstieß – ein einstimmiges Votum des Rates, das die vollständige Vernichtung der irakischen Massenvernichtungswaffen vorsah. Bewaffnet mit einer blendenden audiovisuellen Präsentation mit dem Titel »Iraq: Failing to Disarm« (»Irak: Keine Entwaffnung durchgeführt«), beharrte Powell darauf, dass Hussein biologische, chemische und nukleare Waffen entwickelte, das Raketenpotenzial des Iraks ausweitete, Verbindungen zu Terroristen rund um die Welt pflegte und sich weigerte, mit den UN-Waffenspektoren zu kooperieren.[11]

Während Powell seine Ansprache vor einem Raum voller Männer in Anzügen hielt, rückten Fernsehkameras vor um Nahaufnah-

Abbildung 2: Colin Powell präsentiert ...



Quelle: *http://www.whitehouse.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#2*

men von Vertretern, die aufmerksam zuhörten oder deren Minen Skepsis und Unglauben ausdrückten, zu machen. Während der gesamten Rede wanderten die Augen der Anwesenden zwischen Colin Powell und den an beiden Seiten des Raumes angebrachten, großen Projektionsflächen hin und her, auf denen Powell seine Argumente vorführte. Dazu gehörten Transkripte kaum hörbarer Telefonate von hohen Offizieren der irakischen Republikanischen Garde und Satellitenbilder angeblicher Waffenanlagen. Ich möchte mich insbesondere auf Powells Verwendung der für die Präsentation freigegebenen Satellitenbilder konzentrieren, die damit von den Monitoren der Geheimdienstoffiziere in das Licht der Öffentlichkeit traten, wo ihre Bedeutung überdacht und darüber gestritten werden konnte. Powell präsentierte insgesamt elf Satellitenbilder während seiner Vorführung, von denen die meisten dafür vorgesehen waren, die Behauptung zu stützen, der Irak habe sich dem Vollzug der Waffeninspektionen entzogen.

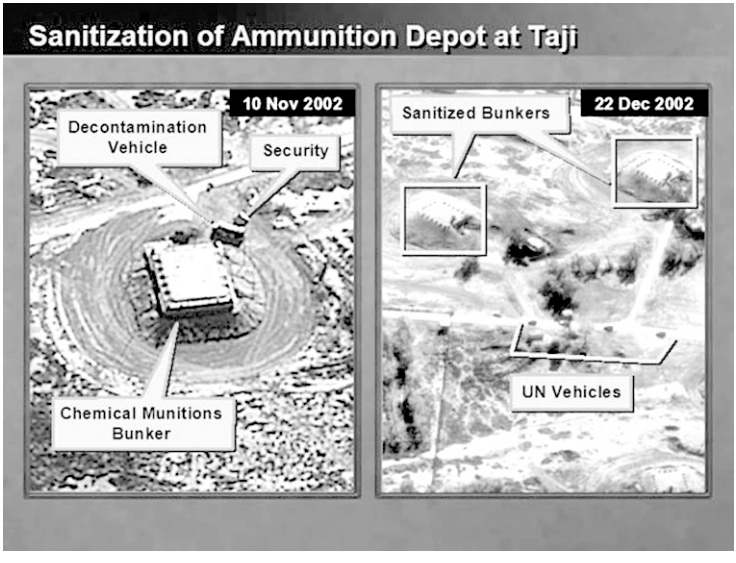
Die erste Folge beginnt damit, dass Powell ein Satellitenbild vom 10. November 2002 mit der Aufschrift »Chemical Munitions Stored at Taji« (»Chemische Munition, gelagert bei Taji«), präsentiert. Darauf sind elf gelbe Kreise und vier rote Quadrate markiert, die, so erklärt Powell, die Standorte von »Munitionsbunkern« bzw. »aktiven Chemiemunitionsbunkern« verzeichnen. Im Anschluss daran fragt Powell: »Woher weiß ich das? Wie kann ich das sagen? Ich will Ihnen einen genaueren Einblick gewähren.« Er zeigt ein Bild mit vergleichenden Satellitenansichten derselben Einrichtung vom 10. Novem-

Abbildung 3



Quelle: *http://www.whitehouse.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#2*

Abbildung 4



Quelle: *http://www.whitehouse.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#2*

ber 2002 und vom 22. Dezember 2002, mit der Aufschrift »Sanitization of Ammunition Depot at Taji« (»Säuberung eines Munitionsdepots bei Taji«). Die erste Ansicht zeigt einen Chemikalienbunker, markiert mit gelben Pfeilen, die die Standorte eines Dekontaminationsfahrzeuges und eines Sicherheitsposten anzeigen. Auf der zweiten Abbildung machen gelbe Pfeile auf zwei »gesäuberte Bunker« aufmerksam sowie auf mehrere UN-Fahrzeuge, die sich offenbar auf dem Weg dahin befinden. Powell suggeriert, dass die Bilder, nebeneinander betrachtet, verraten, dass der Chemiebunker für den Besuch der UN-Inspektoren am 22. Dezember 2002 »gereinigt« wurden und das Dekontaminationsfahrzeug entfernt worden sei. Jedoch ist gänzlich unklar, ob die Satellitenbilder tatsächlich denselben Bunker zeigen und ob sie dementsprechend überhaupt für einen solchen Vergleich taugen. Der in London lebende Satellitenbildexperte Bhupendra Jasani machte in einem Kommentar zu Powells Präsentation darauf aufmerksam, dass es schwierig ist, Stützpunkte, Waffen und Fahrzeuge auf den gezeigten Bildern genau zu identifizieren. Er bestätigte: »Wenn ich sie mir ansehe, kann ich mir nicht sicher sein, was ich sehe« (Jasani in Knight 2003).

Powell fuhr jedoch unbeirrt in seiner Präsentation fort und zeigte drei weitere Satellitenbilder als Beleg für irakische »Haussäuberungen«. Jedes dieser Bilder, so Powell, sei ein Beweis dafür, dass der Irak die UN-Waffeninspektioren zu hintergehen versuchte, nachdem diese ihre Arbeit im November 2002 wieder aufgenommen hatten. Das erste dieser Bilder »Pre-Inspection Al Fatah Missile Removal Al-Musayyib Rocket Test Facility« (»Al Fatah Raketenbeseitigung vor der Inspektion der Al-Musayyib Raketentesteinrichtung«), datiert vom 10. November 2002, benötigt gelbe Pfeile und Text, um auf Lastwagen hinzuweisen, die Raketen von der Einrichtung forttransportieren. Auf dem zweiten Bild »Pre-Inspection Material Removal Amiriyam Serum and Vaccine Institute« (»Materialbeseitigung im Amiriyam Serum- und Impfstoffinstitut vor der Inspektion«), datiert vom 25. November 2002, weist Powell auf eine Lastwagenkarawane hin, die zwei Tage vor der Ankunft der Inspektoren auftauchte. Und auf dem letzten Bild »Pre-Inspection Material Removal, Ibn al Haytham« (»Materialbeseitigung vor der Inspektion, Ibn al Haytham«), ebenfalls mit Datum vom 25. November 2002, sind Lastwägen und ein Kranwagen angeblich dabei, Raketen unmittelbar vor der Inspektion wegzuschaffen.

Bei diesen drei Einrichtungen stellte Powell keine vergleichenden Bilder zur Verfügung, sondern gab den Zuschauenden lediglich seine verbale Zusicherung, dass »die Fahrzeuge und die Ausrüstung, auf die ich Sie gerade aufmerksam gemacht habe, wenige Tage nach dieser Aktivität, verschwanden und der Schauplatz zur Normalität zurückkehrte«. Die ZuschauerInnen werden also nicht nur aufgefor-

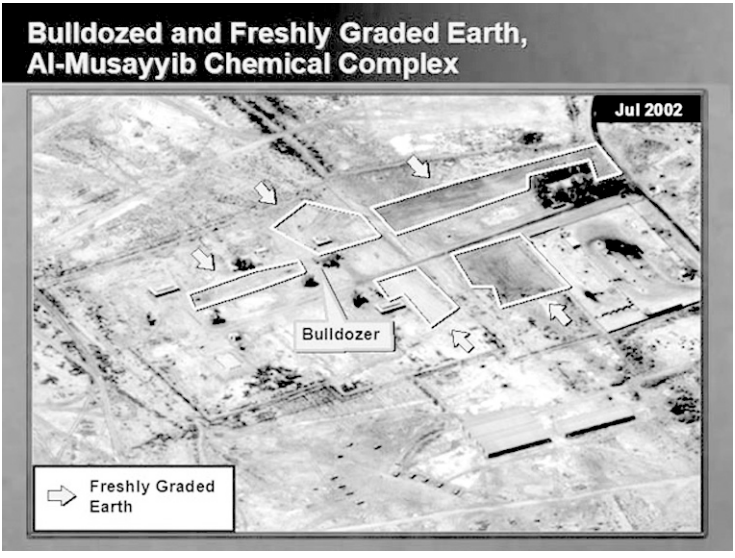
dert, blindes Vertrauen in Powells Worte zu setzen, sondern sie werden zugleich gezwungen, dessen uneinheitlichen und willkürlichen Gebrauch von Satellitenbildern als unwiderlegbare Beweisführung zu akzeptieren.[12] Warum haben zum Beispiel einige Satellitenbilder eine vollständige Zeitangabe während andere nur Monat und Jahr aufweisen? Warum zeigt Powell vergleichende Ansichten von einigen Einrichtungen, nicht aber von anderen? Wieso kann eine Handvoll US-amerikanischer Satellitenbilder den gesamten UN-Waffeninspektionsprozess, der auf dem Boden stattfindet, übertreffen? Hier geht es mit anderen Worten um Fragen visueller Kompetenz, um die Fähigkeit, Visuelles zu entziffern – das heißt, wir werden aufgefordert, Satellitenbilder als visuelle Beweise der irakischen Massenvernichtungswaffen zu sehen und zu akzeptieren. Zugleich existieren weder unter den politisch Verantwortlichen und schon gar nicht in der allgemeinen Öffentlichkeit Übereinkünfte oder Kriterien darüber, wie solche Bilder vor einem weltweiten politischen Forum zu nutzen und zu interpretieren sind. Das Fehlen solcher Kriterien und die unzureichenden visuellen Kompetenzen der Öffentlichkeit ermöglicht Powells Erfolg mit seiner Strategie der Undurchsichtigkeit, die sich als Klarheit verkleidet.

Abbildung 5



Quelle: *http://www.whitehouse.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#2*

Abbildung 6



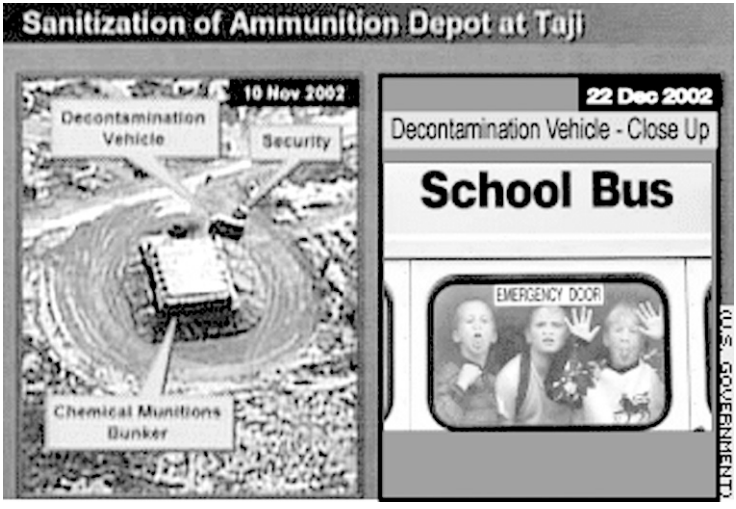
Quelle: *http://www.whitehouse.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#2*

Die nächsten beiden Satellitenbilder, die Powell vorlegt, dienen zur Untermauerung der Behauptung, dass im Mai 2002 chemische Waffen von Al-Musayyib fort transportiert wurden. Auf einem Vergleichsbild vom Juli 2002 wird die ganze Einrichtung als mit frischer Erde sprichwörtlich ›bedeckt‹ gezeigt. Da die zweite Sicht aus viel größerer Distanz und einem ganz anderen Winkel präsentiert wird, ist es insbesondere für ›Laien‹ praktisch unmöglich zu entscheiden, ob es sich tatsächlich um dieselbe Einrichtung handelt. Wieder wird von uns erwartet, dass wir Powells Interpretation des Bildes akzeptieren: »Die obere Erdschicht wurde entfernt. Die Irakis haben buchstäblich die Erdkruste von großen Teilen dieses Standortes entfernt, um Beweise für die Anwesenheit chemischer Waffen zu verbergen, die dort nach Jahren des Umgangs mit chemischen Waffen vorhanden wären.«

Was an Powells Präsentation zumindest einer Medienwissenschafterin auffiel, war der grandiose Einsatz der Detailanalyse. Powell machte genau das, wozu ich meine StudentInnen in den Lehrveranstaltungen zu Kritischer Analyse auffordere: wählt einen Medieninhalt aus, denkt über seine Struktur nach, schaut ihn nochmals an, dekodiert ihn und formuliert eine These über seine Bedeutung und Signifikanz, die verteidigt werden kann. Eine Besonderheit an der genauen Analyse von Satellitenbildern liegt jedoch darin begründet, dass die Spuren der Interpretation normalerweise in sie eingeschrie-

ben sind, und diese Spuren mehr zur Bedeutung beitragen als die Bilddaten selbst. In seiner Präsentation identifiziert Powell die zwei Pfeile nicht etwa nur als »sichere Hinweise« dafür, dass es Bunker gibt, sondern, dass darin Chemiemunition gelagert wird.

Abbildung 7



Quelle: *http://www.whitehouse.gov/news/releases/2003/02/20030205-1.html#2 http://www.ucimc.org/newswire/display_any/9353*

Ein anderes Satellitenbild erörternd, erklärt er: »Dieses Bild ist deshalb so bedeutend, weil eine menschliche Quelle bestätigt hat, dass zu der Zeit chemische Waffen an diesem Ort bewegt wurden. Es ist also nicht nur das Foto und es ist nicht nur ein Individuum, das das Foto gesehen hat. Es ist das Foto und zusätzlich das Wissen eines Individuums, die zusammengenommen den Beweis erbringen.« Einfach ausgedrückt: Wären diese Satellitenbilder nicht mit roten Quadraten und gelben Kreisen und Pfeilen versehen oder durch InformantInnen am Boden bestätigt, wären Powell und seine ZuschauerInnen völlig verloren. Sobald der Interpretationsvorgang selbst zum integralen Bestandteil des Satellitenbildes wird, wird sein ontologischer Status der ›eines Ortes, der gelesen werden muss‹ oder ›eines Ortes, der gedreht und gewendet muss‹.

Aufgrund der Unsicherheit über die semiotische Bedeutung des Satellitenbildes beruft sich Powell auf die Notwendigkeit einer »fachmännischen Analyse«. »Für DurchschnittsbürgerInnen sind diese Bilder manchmal schwer zu interpretieren, schwer auch für mich«, erklärt Powell. »Man benötigt ExpertInnen mit jahrelanger Erfahrung, die stundenlang über ihren Lichttischen grübeln«, um

diese Bilder zu interpretieren. Jedoch waren Powells Versuche, die Entzifferung der Bilder mit der Glaubwürdigkeit von ExpertInnen zu verbinden, letzten Endes nicht erfolgreich. Die Presse, frühere Geheimdienstmitarbeiter und BürgerInnen warfen in den Tagen nach seiner Präsentation zahlreiche legitime Fragen auf, wie etwa: »Woher sollen wir wissen, dass das Dekontaminationsfahrzeuge sind?«, »Woher sollen wir auf Grundlage dieser Bilder wissen, was sich in diesen Gebäuden befindet?«, »Woher sollen wir wissen, dass die Lastwagen Material weg brachten, um es vor den Waffeninspektoren zu verstecken?«. Das Independent Media Center in Urbana-Champaign, USA, stellte sogar eine Parodie auf Powells Satellitenfotos ins Internet, die aus einer Serie allmählicher Vergrößerungen besteht, beginnend mit einem Blick aus der Erdumlaufbahn und endend mit der Hintertür eines Schulbusses, die das Wort »Dekontaminationsfahrzeug« trägt (*http://www.ucimc.org/newswire/display_any/9353*).

In diesem Fall führte die Verbreitung von Satellitenbildern mit den in ihnen eingeschriebenen ›ExpertInnen-Interpretationen‹ letzten Endes dazu, weitere Befürchtungen hinsichtlich der Motive der USA auszulösen und die Bush-Administration als ebenso große Gefahr für die globale Sicherheit wie der Irak erscheinen zu lassen, vor allem, weil sie bereit schien, solche drastischen Schritte zu unternehmen, um ihr Verlangen nach einer militärischen Invasion zu legitimieren, nicht auf die Meinung der Mitglieder des Sicherheitsrates hörte und sich entschied, gefährlich und einseitig zu handeln. Die Glaubwürdigkeit von Powells Präsentation wurde zusätzlich erschüttert, als der britische Sender Channel 4 berichtete, dass sie zu einem erheblichen Teil auf einem britischen Dossier mit dem Titel »Iraq – Its Infrastructure of Concealment, Deception and Intimidation« (»Irak – Seine Infrastruktur des Verheimlichung, der Täuschung und Einschüchterung«) (vgl. Rivers Pitt 2003)[13] basierte, das wiederum größtenteils ein Plagiat eines Papiers des Doktoranden Ibrahim al-Marashi war. Dieser hatte viele seiner Informationen bereits Monate früher, im September 2002, im »Middle East Review of International Affairs« veröffentlicht. Trotz dieser verstörenden Erkenntnisse schien Powell über alle Vorwürfe erhaben zu bleiben. Der Medienkritiker Norman Solomon vermutet, dass Powell seine glatte Fassade und sein Selbstvertrauen nur aufrechterhalten kann, weil er innerhalb einer Medienblase agiert, die ihn vor direkten Herausforderungen schützt. Solomon macht geltend, dass Powell sich während seiner öffentlichen Präsentationen kaum komplizierten Fragen stellen muss, und sich im »stillschweigenden Auslöschen lästiger Vergangenheit – seiner eigenen inbegriffen« (Solomon 2003) übt. Im Rückblick beunruhigt an Powells Ge- bzw. Missbrauch von Satellitenbildern vielleicht am meisten, dass damit die Glaubwürdigkeit jedweder zukünftigen US-amerikanischen Nutzung solcher Bilder vor einem

Weltforum untergraben wurde. Dies gilt umso mehr angesichts der ständigen Zweifel, denen Powells Behauptungen seit Februar 2003 ausgesetzt sind. Vertreter Frankreichs, Deutschlands und Russlands waren von Powells Präsentation vor dem UN-Sicherheitsrat nicht überzeugt, verurteilten einen US-amerikanischen Präventivkrieg im Irak und bestanden darauf, dass den UN-Waffeninspektoren mehr Zeit gegeben werden solle. Trotz des unerschütterlichen Widerstands der Alliierten, ganz zu schweigen von der weltweiten Empörung, starteten die USA im März 2003 einen einseitigen Angriff auf den Irak und führen seitdem einen gefährlichen Besatzungskrieg. Die Bodentruppen haben jedoch bis heute keine greifbaren Anhaltspunkte für die Existenz von Massenvernichtungswaffen gefunden.

Im Mai 2003, als der Krieg in vollem Gange war, erschienen Berichte, dass Powell sich am 4. Februar 2003, dem Tag vor seinem UN-Showdown, im New Yorker Waldorf Hotel mit dem britischen Außenminister Jack Straw zu einem Meinungsaustausch getroffen hatte. Das deutet darauf hin, dass sie ernsthaft an der Qualität der Geheimdienstinformationen und den Behauptungen, die vor dem Un-Sicherheitsrat gemacht werden sollten, zweifelten.[14] Im Januar 2004 publizierte der Journalist und Pulitzer-Preisträger Ron Suskind ein Buch mit dem Titel »The Price of Loyalty« (»Der Preis der Loyalität«), in dem er enthüllte, dass Bushs Beraterstab bereits einige Wochen nach seiner Amtseinführung im Januar 2001 damit begonnen hatte, den Krieg gegen den Irak zu planen (vgl. Suskind 2004). GeheimdienstexpertInnen tauchten aus der Versenkung auf, um Powells schlampigen Umgang mit den Satellitenbildern zu kommentieren. Der frühere CIA-Experte Ray McGovern stellte fest: »Powell spielte übereilt und ungenau, als er das im Sicherheitsrat vorgeführte Bildmaterial interpretierte. Man sollte denken, er hätte es besser wissen müssen« (McGovern 2003). Das Onlinejournal »Think & Ask« behauptet, da im Irak keine Massenvernichtungswaffen gefunden wurden, läuft »Powells Präsentation auf nichts anderes als einen Schwindel hinaus« (»Think & Ask« 2003). Schließlich gab der ehemalige oberste US-Waffeninspektor David Kay vor dem Senate Armed Service Commitee im Januar 2004 zu: »Wir haben [mit der Annahme, der Irak besäße Massenvernichtungswaffen] fast alle unrecht gehabt – und ich schließe mich hier gewiss nicht aus« (Kay 2004).

Wenn Satellitenbilder mit der Vielfalt sich widersprechender Diskurse, die sie umgeben, kontextualisiert und angereichert werden, werden sie eher zu Schauplätzen der Auseinandersetzung und der Unsicherheit als zu Feldern objektiver und offizieller Wahrheit. Demnach ist Powells UN-Präsentation zumindest insofern nützlich, als sie uns zwingt, die Beziehungen zwischen Massenmedien, Information der Öffentlichkeit und globaler Sicherheit zu überdenken.

Zu der Parodie auf das Satellitenbild und den Schulbus zurückkehrend: Was bedeutet es, eine politische Administration zu haben, die ›Informationsmaterial‹ auf eine Weise benutzt, mit der den Werten der Aufklärung schamlos Gewalt angetan wird? Wird ein angenommenes Kind im Schulbus jemals die Bedeutung von Konzepten wie Integrität und Wahrheit lernen, wenn diese so häufig von hohen VertreterInnen des Staates missbraucht und verleugnet werden? Was wird aufs Spiel gesetzt, wenn lieber Pfeile, Quadrate und Kreise eingesetzt werden, um die strategischen Anliegen der USA in globalen Foren durchzusetzen, statt rigoroser Debatten, Verhandlungen und Diplomatie? Mittlerweile haben VertreterInnen des US-amerikanischen Staates die ›Planetenpatrouille-Haltung‹, die am Anfang meines Beitrages steht, vollkommen internalisiert und die Rolle einer globalen Polizeimacht übernommen, die sich weigert, anderen zuzuhören, die Welt aus einer sicheren Distanz heraus kontrolliert, stolz eine Sprache spricht und von diesen Aktivitäten profitiert. Sicherheit neu zu denken, beinhaltet die Erkenntnis, dass wir einen dringenden Bedarf an politischen FührerInnen haben, die sich interkulturellem Engagement, der Aufklärung der Öffentlichkeit, sowie Toleranz und Weltfrieden verpflichtet fühlen.

Schlussfolgerung

Zusammenfassend lassen sich verschiedene Gründe dafür anführen, dem Gebrauch US-amerikanischer Satellitenbilder als offensichtliche und unwiderlegbare Formen der Beweisführung mit Skepsis zu begegnen. Erstens werden Satelliteninformationen der US-Geheimdienste immer nur unter hochgradig strategischen und genau berechneten Bedingungen für die Weltöffentlichkeit freigegeben. Werden Satellitenbilder dafür benutzt, auf eine Bedrohung der globalen Sicherheit hinzuweisen, offenbaren sie zugleich die orbitalen Plattformen, von denen aus die USA den Planeten heimlich überwachen. Die öffentliche Freigabe von Satelliteninformationen ist also immer ein riskantes Unterfangen, das gegen nationale Sicherheitsbedürfnisse abgewogen werden muss. Zweitens liefern Satellitenbilder keine neutralen oder objektiven Berichte weltumspannender Ereignisse, sondern sind außerordentlich selektiv. Sie mögen als allwissende Blicke auf die Schauplätze der Erde erscheinen, repräsentieren jedoch nicht mehr als ein ›Vorüberziehen‹ über ein Ziel, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Tag. Im besten Fall bieten Satellitenbilder Überblicke oder visuelle Zusammenfassungen von Gebieten, die von Interesse sind. Sie liefern weniger eindeutige Berichte, als dass sie zu gründlicher Analyse und Interpretation auffordern und dieser bedürfen und so oft Untersuchungen vor Ort in

Gang setzen. Drittens korrespondieren Satellitenbilder nicht unmittelbar mit physischen Realitäten, da sie digital sind. Sie sind Simulationen oder Annäherungen und daher, wie andere Formen visueller Beweise im digitalen Zeitalter, anfällig für nicht nachweisbare Verfälschungen und Manipulation. Als Datenreihen können Satellitenbilder bearbeitet werden, um bestimmte Merkmale hervorzuheben und andere zu verbergen. Schließlich hat die USA nicht die Aufgabe, Satelliteninformationen im öffentlichen Interesse zu benutzen. Im vergangenen Jahrzehnt haben Satellitenbilder globale ›Unruheherde‹ sichtbar gemacht, wie den Krieg im ehemaligen Jugoslawien, die Flüchtlingskrise in Zentralafrika, Nuklearwaffentests in Pakistan, Indien und Nordkorea, die Terrorattacken auf das World Trade Center und das Pentagon und den Krieg in Afghanistan. Trotz der zunehmenden Verbreitung US-amerikanischer Satellitenbilder gibt es kaum Anzeichen dafür, dass sie im öffentlichen Interesse verwendet werden. Beispielsweise wartete das US-Außenministerium im Bosnienkrieg sechs Wochen, bevor es Satellitenbilder freigab, die nahelegten, dass es in der Nähe des UN-geschützten, sicheren Zufluchtsortes Srebrenica zu ethnischen Säuberungen gekommen war. Während des Krieges in Afghanistan sicherte sich das amerikanische Außenministerium die alleinigen Zugriffsrechte auf Satellitenbilder der Region und hinderte Flüchtlingsorganisationen, medizinisches Personal und MitarbeiterInnen von Menschenrechtsorganisationen sowie JournalistInnen daran, Satellitenbilder zur Einleitung von Hilfsmaßnahmen bzw. für die Kriegsberichterstattung zu nutzen. Im Fall des Iraks flocht das US-Außenministerium Satelliteninformationen in ihre Legitimation für einen Krieg gegen den Irak ein, den viele Menschen in der ganzen Welt und zahlreiche Staatsoberhäupter nicht unterstützen wollten. Wo fände sich ein besserer Ort, globale Sicherheit zu überdenken, als auf dem Terrain der Satellitenbilder – einem Raum, der in der Vergangenheit fest mit staatlicher Kontrolle verknüpft war, der nun massenhaft zugänglich und in der Folge immer unsicherer wird, und auf diese Weise einen Raum für neue Einsichten, neue Historien und neue Auseinandersetzungen eröffnet.

Aus dem Englischen von Kirsten Jahn, Brigitte Hipfl, Elisabeth Klaus und Thomas Fischer

Anmerkungen

1 Eine frühere Version dieses Papiers wurde auf der »Rethinking Global Security Conference« im April 2003 an der University of Wisconsin in Milwaukee präsentiert. Ich danke Patrice Pedro, Andy Martin und Miha Vipotnik für ihre hilfreichen Kommentare zu die-

sem Manuskript und Mirko Kovacecic für sein großzügiges Mitschneiden der Vorgänge im UN-Sicherheitsrat.

2 Ich beziehe mich hier vor allem auf das Titelbild der Zeitschrift »Popular Electronics« der Augustausgabe 1958.

3 Anmerkung der Übersetzerinnen: Die von Parks im englischen Original gebrauchten »witness« und »witnessing« (wichtige Begriffe für Parks strategisch-politische Überlegungen) könnten statt wie hier mit BeobachterInnen und Beobachtung auch mit ZeugInnen und Bezeugen/Zeugenschaft/Zeugenaussage übersetzt werden.

4 Mit anderen Worten inszenieren diese Titelbilder die psychische Investition der WissenschafterInnen/BeobachterInnen in die Fähigkeit des Satelliten, die Erde aus einer Position zu sehen und zu repräsentieren, zu der sie keinen Zugang haben. Die Bilder heben außerdem das hervor, was Thomas Elsaesser den »Standby-Modus des Fernsehens« nennt (vgl. Elsaesser 1998) – stolz und geduldig erwartet es ein Signal, einen Blick, einen Ton von irgendeinem anderen Ort, das in der Schüssel landet und Zugang zu Wissen und Kenntnissen über etwas Entferntes bietet.

5 Die Freigabe des Corona-Projekts im Jahre 1995 war keine noble Geste des Weitergebens von Informationssammeltechniken; sie war auch ein Versuch, Einnahmen aus einem riesigen Archiv von Satellitenbildern zu erzielen, da BenutzerInnen für den Zugang zu vielen Bildern bezahlen mussten.

6 Die weltweiten Datenerhebungen durch Corona wurden auch dazu benutzt, globale Karten und Schaubilder für das Verteidigungsministerium herzustellen.

7 So gesehen wird das Satellitenbild zu einem wichtigen Ort für neu zu konzeptualisierende Verschiebungen der Beziehungen zwischen Technologie, Wissen und Repräsentation, die aus dem Kontext von Satelliten-, Computer- und Fernsehkonvergenz entstanden sind.

8 Dies kann auch als Teil einer breiter angelegten Anstrengung verstanden werden, mit dem aufstrebenden Cable News Network (CNN) mithalten zu können.

9 Diese Bilder sind auf der Image Intelligence Gallery der Federation of American Scientists Webseite einsehbar, siehe *http://www.fast.org/irp/imint/afghan.htm*.

10 Siehe beispielsweise die Arbeit der Public Eye-Initiative, die Satellitenbilder aufkauft, um Staatsgeheimnisse und strategisches Schweigen aufzudecken, siehe *http://www.fast.org/eye*.

11 Eine vollständiges Transkription und Videoaufnahmen der Präsentation Colin Powells am 5. Februar 2003 vor dem UN-Sicherheitsrat ist auf der Webseite des US-Außenministeriums einsehbar, siehe *http://www.state.gov/secretary/rm/2003/17300pf.htm*.

12 Es ist natürlich möglich, dass Powell Zugang zu weiteren

Satelliteninformationen hatte, die die Bush-Administration einfach nicht mit einem globalen Forum zu teilen bereit war, weil sie die Möglichkeiten der US-Informationsdienste offenlegen könnten.

13 Siehe auch »Downing St dossier plagiarized«, Channel 4 News, 6. Februar 2003, *http://www.channel4.com/news/2003/02/week 1/06 dossier.html*; und »UK accused of lifting dossier text«, CNN.com, 7. Februar 2003, *http://www.cnn.com/2003/WORLD/meast/02/07/sprj. iraq.uk.dossier/*.

14 Auf diese Konversation wird nun als das »Waldorf Transcript« Bezug genommen. Für eine weitergehende Diskussion, siehe Dan Plesch und Richard Norton-Taylor, »Straw, Powell had serious doubts over their Iraqi weapons claims«. Der Guardian veröffentlichte am 5. Juni 2003 ein Statement, in dem angedeutet wurde, dass Jack Straw behauptet, ein solches Treffen im Waldorf habe nie stattgefunden, sogar angesichts dessen, dass eine Transkription des Treffens durchsickerte und offensichtlich unter NATO-VertreterInnen verbreitet wurde.

Literatur

Albright, David/ Hinderstein, Corey Gay/Pabian, Frank (1998/1999): »New Details Emerge About Pakistan's First Nuclear Test Site«. In: *Earth Observation Magazine* 7, *http://www.eomonline.com/ Common/Archives/1999decjan/99jan_gay.html*.

Anselmo, Joseph C. (1994): »Remote Sensing To Alter TV News«. In: *Aviation Week and Space Technology* 12, S. 61.

Barthes, Roland (1990a): *Kritische Essays* (Teil 3)*: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Barthes, Roland (1990b): »Rhetorik des Bildes«. In: Roland Barthes, *Kritische Essays* (Teil 3)*: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 28-46.

Campbell, Duncan (2001): »US buys up all satellite war images«. In: *The Guardian*, 17. Oktober, *http://www.guardian.co.uk/print/0,3858, 4278871103681,00.html*.

Elsaesser, Thomas (1998): »Digital Cinema: Delivery, Event, Time«. In: Thomas Elsaesser/Kay Hoffmann (Hg.), *Cinema, Futures: Cain, Able or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 201-222.

Elsaesser, Thomas/Hoffmann, Kay (Hg.) (1998): *Cinema, Futures: Cain, Able or Cable? The Screen Arts in the Digital Age*, Amsterdam: Amsterdam University Press.

Fairs, Jo Ellen/Parks, Lisa (2001): »Africa on Camera: Televised Video Footage and Aerial Imaging of the Rwandan Refugee Crisis«. In: *Africa Today* 48, S. 35-58.

Feuer, Jane (1983): »The Concept of Live Television: Ontology as Ideology«. In: E. Ann Kaplan (Hg.), *Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology*, Frederick/Md.: University Publications of America, S. 12-22.

ISIS: *http://www.isis-online.org/publications/southasia/pakistan%20may%2030%20test% 20site/index.html*.

Kaplan, E. Ann (Hg.) (1983): *Regarding Television: Critical Approaches – An Anthology*, Frederick/Md.: University Publications of America.

Kay, David (2004): »David Kay at Senate Hearing: Transcript«. In: *CNN.com*, 29. Januar, *http://edition.cnn.com/2004/ US/01/28/kay.transcript/*.

Knight, Will (2003): »US Intelligence on Iraq ›compelling‹ but limited«. In: *NewScientist.com*, 6. Februar, *http://www.globalsecurity.org/org/news/2003/030206-unpowell1107.htm*.

McGovern, Ray (2003): »Colin Powell's Blurry Pictures«. In: *CounterPunch*, 26. Februar, *http://www.counterpunch.org/mcgovern0226 2003. html*.

Mellencamp, Patricia (1992): *High Anxiety: Catastrophe, Scandal, Age and Comedy*, Bloomington: Indiana University Press.

Parks, Lisa (2002): »Satellite Views of Srebrenica: Televisuality and the Politics of Witnessing«. In: *Social Identities* 7, S. 485-611.

Plesch, Dan/Norton-Taylor, Richard (2003): »Straw, Powell had serious doubts over their Iraqi weapons claims«. In: *The Guardian*, 31. Mai, *http://www.guardian.co.uk/Iraq/Story/0,2763,967548,00.html*.

Rivers Pitt, William (2003): »Blair-Powell UN Report Written by Student«. In: *truthout*, 7. Februar, *http://www.truthout.org/docs 02/020803A.p.htm*.

Solomon, Norman: »Colin Powell is Flawless – Inside a Media Bubble«. In: *Champaign-Urbana Independent Media Center*, 6. Februar, *http://www.ucimc.org/newswire/display any/9442*.

Suskind, Ron (2004): *The Price of Loyalty: George W. Bush, The White House, and the Education of Paul O'Neill*, New York: Simon and Schuster.

Think & Ask (2003): »Colin Powell ›Iraq Images‹, US Intelligence Technology Fail Test of Time«. In: *Think & Ask*, Februar (updated Januar 2004), *http://www.thinkandask.com/news/colinpowell.html*.

Virilio, Paul (2002): *Ground Zero*, London: Verso.

Weber, Samuel (1996): *Mass Mediauras: Form, Technics, Media*, Stanford: Stanford University Press.

Zur Dekonstruktion geopolitischer Räume. 11. September, Spektakel[1] des Terrors und Medienmanipulation: eine Kritik der Medienpolitik von Dschihad und George Bush

Douglas Kellner

Die Angriffe vom 11. September auf die USA waren die bisher dramatischsten Medienschauspiele des Terrors, die der Strategie des islamischen Dschihadismus entsprangen, sich spektakuläre Medienereignisse zur Förderung eigener Anliegen zunutze zu machen. Allerdings haben auch verschiedene US-Administrationen das Schauspiel des Terrors dazu benutzt, für den Einsatz der US-amerikanischen Militärmacht zur Erreichung geopolitischer Ziele zu werben, wie aus dem Golfkrieg von 1990-1991, dem Krieg in Afghanistan im Herbst des Jahres 2001 und dem Irakkrieg des Jahres 2003 ersichtlich wird. In diesem Beitrag werde ich die Relevanz, die der Sprache bei der Mobilisierung von politischem Konsens, der Legitimation politischer Programme und überhaupt der Konstruktion politischer Realitäten zukommt, hervorheben. Ich werde dahingehend argumentieren, dass sowohl der islamische Dschihad als auch die Bush-Administration manichäische Diskurse von Gut und Böse einsetzen, die sich wiederum in die dominanten Mediencodes populärer Kultur einfügen; und dass beide fundamentalistische und absolutistische Diskurse verwenden. Indem ich die Rolle der US-amerikanischen Rundfunkmedien in den Berichten über das Terrorschauspiel vom 11. September und über Bushs sich daran anschließenden Krieg gegen den Terror kritisiere, spreche ich mich sowohl gegen den islamischen Terrorismus als auch gegen US-amerikanische Kriegstreiber aus und fordere multilaterale und globale Antworten auf Terrorismus und Unrechtsregime.

Die Angriffe vom 11. September auf das World Trade Center in New York und das Pentagon nahe Washington, D.C. waren schockie-

rende, globale Medienereignisse, die die öffentliche Aufmerksamkeit dominierten und seitdem eine Vielzahl an Diskursen, Reflexionen und Texten hervorgebracht haben. Diese Medienspektakel hatten das Ziel, die USA zu terrorisieren und symbolische Ziele anzugreifen. Es sollte ein Terrorschauspiel des Dschihad gegen den Westen entfaltet werden, dass sowohl die US-amerikanische als auch die globale Wirtschaft schwächen sollte. Das World Trade Center war *das* Symbol des globalen Kapitalismus im Herzen des New Yorker Finanzdistrikts, während das Pentagon als Ikone und Zentrum der US-amerikanischen Militärmacht gilt.

In einer globalen Medienwelt werden aufwändige Terrorspektakel in Szene gesetzt, um weltweite Aufmerksamkeit zu erreichen, die Anliegen der beteiligten Gruppen bekannt zu machen und bestimmte politische Ziele durchzusetzen. Frühere Schläge der Al Quaida gegen die USA trafen eine ganze Reihe von Zielen und sollten beweisen, dass die USA schwach und verletzlich gegenüber Terrorangriffen seien. Der erste Bombenanschlag von 1993 auf das World Trade Center in New York, die Anschläge auf Botschaften in Kenia und Tansania von 1998 und der Schlag gegen die USS Cole im Jahr 2000 vereinten das Überraschungsmoment mit detaillierter Planung und Koordination in einem durchinszenierten, genau konzipierten Terrorspektakel.[2]

Schauspiele des Terrors verwenden dementsprechend dramatische Bilder und Kompositionen, in der Hoffnung damit unerwartete Ereignisse auszulösen, die weiteren Terror unter der einheimischen Bevölkerung verbreiten. Das Terrorschauspiel vom 11. September sah wie ein Katastrophenfilm aus, was den Hollywood-Regisseur Robert Altman dazu veranlasste, seine Branche für die Produktion aufwändiger Inszenierungen des Terrors zu tadeln, die als Vorbilder für spektakuläre Terrorkampagnen dienen könnten. Stellte »Independence Day« (Roland Emmerich 1996), in dem Los Angeles und New York von Außerirdischen angegriffen und das Weiße Haus zerstört wurde, das Muster für den 11. September zur Verfügung? Der Einsturz des WTC erinnerte tatsächlich an »The Towering Inferno« (Irwin Allen & John Guillermin 1974), im dem gezeigt wird, wie ein Hochhaus Feuer fängt, brennt und in sich zusammenstürzt, oder sogar an »Earthquake« (Mark Robson 1974), in dem der Zusammenbruch ganzer Stadtteile dargestellt wird. In diesen zwei Hollywood-Desasterfilmen hatte die Katastrophe ihren Ursprung jedoch innerhalb des Systems (im Falle des ersten Films) bzw. in der Natur selbst (im Falle des zweiten Films). Im Gegensatz dazu waren die Bösewichte im Terrorschauspiel des 11. Septembers ausländische Terroristen, die sich offensichtlich der Verursachung maximaler Zerstörungen in den USA verschrieben hatten. Außerdem war unsicher, wie das Drama enden oder ob die Ordnung in einem ›Happy End‹ wiederhergestellt werden würde.

Das Neuartige des Terrorspektakels vom 11. September bestand darin, Flugzeuge zu entführen und die entführten Maschinen in Gebäuden zum Absturz zu bringen, so dass das urbane und ökonomische Leben destabilisiert wurde. Die Ziele waren symbolischer Natur, sie repräsentierten das globale Kapital und die amerikanische Militärmacht – aber die Angriffe auf diese Ziele zeitigten auch materielle Effekte, indem es zu einer Beeinträchtigung der Flugindustrie, der Geschäfte mit Sitz in Downtown New York und der globalen Ökonomie durch die Schließung US-amerikanischer und anderer Börsen, sowie dem daraus resultierenden Abwärtstrend der Weltmärkte kam. Als Reaktion auf das Drama des Terrorschauspiels kam es in der Tat zu einem beispiellosen Stillstand in New York, Washington und anderen Großstädten der USA, als Regierung und Handel an diesem Tag die Geschäfte schlossen und die Fluggesellschaften alle Flüge absagten. Die Wall Street und die Börse lagen für Tage still, Baseballveranstaltungen und Unterhaltungsereignisse wurden verschoben, Disneyland und Disneyworld geschlossen, McDonalds machte seine regionalen Filialen dicht und die meisten großen US-Städte wurden unheimlich ruhig.

11. September, Medienspektakel und die Festung Amerika

Das Terrorschauspiel vom 11. September entfaltete sich in einer Stadt, die weltweit eine der höchsten Mediendichten aufweist und in der sich das tödliche Drama live im Fernsehen abspielte. Die Bilder der Flugzeuge, die die Türme des World Trade Centers trafen, und deren Einsturz wurden wiederholt gesendet, als ob mit diesen Wiederholungen eine Bewältigung dieses hochtraumatischen Ereignisses möglich würde. Das Schauspiel überbrachte die Botschaft, dass die USA gegenüber Terrorangriffen verletzlich waren, dass Terroristen großen Schaden anrichten konnten und dass jede/r jederzeit Opfer eines gewalttätigen Terrorangriffs werden könnte, selbst in der Festung Amerika. Das Leiden, die Angst und der Tod, die viele Menschen in anderen Teilen der Welt täglich in gewalttätigen und unsicheren Situationen ertragen, wurde heimgebracht zu den BürgerInnen der USA. Plötzlich wurden die Verletzlichkeit und die Furcht, die viele Menschen auf der ganzen Welt erleiden, auch von den BürgerInnen der USA intensiv erlebt, in einigen Fällen zum ersten Mal. Die Terrorattacken hatten sowohl materielle Auswirkungen, indem sie versuchten, den USA und der globalen Ökonomie zu schaden, als auch psychische Effekte, insofern sie eine Nation durch Angst traumatisierten. Das Terrorspektakel wurde im gesamten globalen Dorf gesendet und die ganze Welt beobachtete den Anschlag auf die USA sowie die Versuche New Yorks, mit den Angriffen fertig zu werden.[3]

Die Fernseh-Liveübertragung brachte zum Schauspiel vom 11. September ein ›du bist dabei‹-Drama. Die Bilder von den Flugzeugen, die das World Trade Center treffen, die in Flammen aufgehenden Gebäude, Personen, die in einem verzweifelten Versuch, das Inferno zu überleben, aus Fenstern springen, sowie der Zusammenbruch der Türme und das darauffolgende Chaos boten nachdrückliche Bilder, die die ZuschauerInnen nicht so bald vergessen würden. Das Drama zog sich über den ganzen Tag hin, mit Überlebenden, die aus den Trümmern gezogen wurden, wobei die ergreifende Suche nach Personen, die noch am Leben waren und die Versuche, mit den Anschlägen fertig zu werden, nachhaltige, ikonenhafte Bilder produzierten, die sich tief in das Gedächtnis der ZuschauerInnen eingruben. Viele der Menschen, die ZeugInnen der Ereignisse waren, litten in der Folge an Alpträumen und einem psychischen Trauma. Für jene, die es intensiv beobachteten, bot das Schauspiel ein machtvolles Inventar von Bildern, die für die kommenden Jahre nachhallen würden, ähnlich wie die Berichte über das Kennedy-Attentat, Fotografien aus dem Vietnamkrieg, die Explosion des Space Shuttles »Challenger« im Jahr 1986 oder der Tod Prinzessin Dianas in den 90ern unvergessliche Bilder lieferten.

Die Terrorangriffe vom 11. September in New York werden in dem HBO-Film »In Memoriam« (Mai 2002), einer Collage aus Bildern professioneller Nachrichtencrews, DokumentarfilmemacherInnen, AmateurvideofilmerInnen und FotografInnen, die in einigen Fällen ihr Leben riskierten, um das Ereignis zu dokumentieren, als das »meistdokumentierte Ereignis der Geschichte« bezeichnet. Wie bei anderen großen Medienspektakeln beherrschte das Terrorschauspiel vom 11. September die Fernsehprogramme, wobei es in den darauffolgenden drei Tagen keine Werbeunterbrechungen gab, da sich die großen Fernsehnetzwerke auf den Angriff und seine Folgen konzentrierten.[4]

In der folgenden Analyse möchte ich zeigen, wie die Bilder und Diskurse der US-amerikanischen Fernsehsender die Anschläge vom 11. September inszenierten, um Kriegshysterie anzuheizen, während es ihnen nicht gelang, eine kohärente Darstellung dessen zu liefern, was genau geschehen war, warum es geschehen war und wie eine verantwortungsbewusste Reaktion darauf aussehen könnte. Anhand der Analyse der dominanten Diskurse, Inszenierungen und Darstellungen, die die Medien und die öffentliche Debatte in den Tagen nach dem 11. September prägten, werde ich zeigen, wie die Mainstream-Medien in den USA das Modell des ›Kampfes der Kulturen‹ privilegierten, einen binären Dualismus zwischen islamischem Terrorismus und Zivilisation einführten und im Wesentlichen Kriegsbegeisterung und Vergeltungsbedürfnisse verbreiteten, die nach militärischer Inter-

vention riefen und diese unterstützten.[5] Ich argumentiere dahingehend, dass ein derart eindimensionaler Militarismus die bestehende Krise nur verschärfen konnte, statt Lösungen für das Problem des globalen Terrorismus zu bieten. Während die Medien in einer Demokratie dringliche Fragen, mit denen die Nation konfrontiert wird, kritisch debattieren sollten, unterstützten die US-amerikanischen Mainstream-Medienunternehmen Kriegsbegeisterung und militärische Lösungen angesichts des Problems des globalen Terrors.

Am Tag der Anschläge gegen das World Trade Center und das Pentagon setzten die Sender ein Aufgebot an staatlichen ExpertInnen für nationale Sicherheit ein, die politisch der gemäßigten bis äußersten Rechten angehören, um die schrecklichen Ereignisse vom 11. September zu erklären. Das FOX-Network präsentierte die frühere UN-Botschafterin und Apologetin der Reagan-Administration, Jeane Kirkpatrick, die eine simplifizierte Version von Huntingtons »Kampf der Kulturen« (1996) anbot, indem sie argumentierte, dass wir uns im Krieg mit dem Islam befänden und den Westen verteidigen müssten.[6] Kirkpatrick war die wohl am stärksten in Verruf geratene Intellektuelle ihrer Generation, nachdem sie Bündnisse der Reagan-Administration mit zwielichtigen Faschisten und Terroristen damit legitimierte, dass sie für den Sieg über den sowjetischen Totalitarismus notwendig seien. Ihre Propagandalinie in den 80ern beruhte auf einer Unterscheidung zwischen faschistischem und kommunistischem Totalitarismus, wonach Allianzen mit autoritären oder rechten terroristischen Organisationen oder Staaten vertretbar seien, da diese Art von Regime für Reformen offen wäre oder sich, historisch gesehen, selbst unterminierte und dann verschwände. Im Gegensatz dazu sollte dem sowjetischen Totalitarismus vehement Widerstand geleistet werden, da ein kommunistisches Regime nie zugrunde gegangen oder gestürzt worden war und der Kommunismus als hartnäckiger und gefährlicher Feind galt, den man mit allen Mittel bis zum Tod bekämpfen musste. Natürlich zerfiel die Sowjetunion samt ihrem Imperium in den frühen 90ern und obwohl Kirkpatrick vollkommen widerlegt war, wurde ihr eine Professur in Georgetown verliehen und sie fuhr fort, ihre verrückten Ansichten über FOX TV und andere rechte Verteiler in Umlauf zu bringen.

Am Nachmittag des 11. September trat das Oberhaupt Israels, Ariel Sharon, der selbst mit Kriegsverbrechen in Verbindung gebracht wird, die 1982 in Saba und Shatila im Libanon verübt worden waren, vor die Kameras, um sein Bedauern, sein Beileid, sowie die Versicherung, dass Israel den Krieg gegen den Terror unterstützen würde, zu überbringen. Sharon forderte eine Koalition gegen terroristische Netzwerke, in der sich die zivilisierte Welt vom Terrorismus abgrenzen würde, indem sie das Gute gegen das Böse repräsentierte, ›die

Menschlichkeit‹ gegen ›das Blutdürstige‹, ›die freie Welt‹ gegen ›die Kräfte der Finsternis‹, die versuchen, die ›Freiheit‹ und unsere ›Art zu leben‹ zu vernichten.

Seltsamerweise griff die Bush-Administration dieselben Ausdrücke auf, als Bush die »Bösartigkeit« der Terroristen angriff. In seinem ersten Statement zu den Terroranschlägen vom 11. September verwendete er fünfmal dieses Wort und porträtierte den Konflikt wiederholt als einen Krieg zwischen Gut und Böse, in dem die USA »das Böse aus der Welt ausradieren«, »Bösewichter und diese barbarischen Leute ausräuchern und verfolgen« würden. Der mit wenig Sprachgefühl ausgestattete Bush benutzte außerdem Cowboy-Metaphern, indem er bin Laden »tot oder lebendig« finden wollte und den Feldzug als »Kreuzzug« beschrieb, bis man ihn darauf hinwies, dass dieser Ausdruck unpassende historische Assoziationen zu früheren Kriegen zwischen Christen und Moslems in sich birgt. Das Pentagon betitelte den Krieg gegen den Terror zu Beginn als »Operation Infinite Justice« (Operation unendliche Gerechtigkeit), bis es darauf hingewiesen wurde, dass nur Gott »unendliche Gerechtigkeit« gewähren könne und dass die AmerikanerInnen, aber auch andere angesichts eines Krieges, der sich bis in die Unendlichkeit ausdehnt, verstört reagieren könnten.

Es ist beunruhigend, dass erwähnte Bush in der Skizzierung seiner Ziele niemals von ›Demokratie‹ sprach – als neue Bezeichnung für den Krieg gegen den Terror wurde »Operation Enduring Freedom« (Operation dauerhafte Freiheit) eingeführt. Das Mantra, das von der Bush-Administration ständig wiederholt wurde, lautete, dass der Krieg gegen den Terror für die »Freiheit« gekämpft würde. Aber die Geschichte politischer Theorien legt nahe, dass Freiheit mit Gleichheit einhergehen muss oder mit Konzepten wie Gerechtigkeit, Rechten oder Demokratie, um adäquate Prinzipien und die Legitimation für politisches Handeln bereitstellen zu können. Es ist genau diese Missachtung von Demokratie und nationaler Selbstbestimmung, die für die US-amerikanische Außenpolitik im Nahen Osten während der letzten Jahrzehnte charakteristisch war und einen Hauptgrund dafür liefert, dass Gruppierungen und Einzelpersonen in dieser Region die Vereinigten Staaten so leidenschaftlich hassen.

In einer diskurs-historischen Analyse der »Ruf zu den Waffen«-Reden, in der die Ansprachen von Bush nach dem 11. September mit den Reden von Papst Urban II, Königin Elizabeth I und Adolf Hitler verglichen wurden, fanden die AutorInnen in diesen Reden exemplarische Züge, die jeweils einen Appell an eine legitime Machtquelle jenseits des Redners, einen Appell an die Wichtigkeit der angegriffenen nationalen Kultur, die Konstruktion eines bösartigen Feindes und einen Appell an den Zusammenhalt beinhalten (vgl. Graham et al. 2004). Die AutorInnen illustrieren Bushs Aufforderung, den Krieg gegen den Terror zu unterstützen, indem sie aus einer Rede zitieren,

die der Präsident fünf Tage nach den Angriffen vom 11. September hielt:

»Wir sind eine große Nation. Wir sind eine entschlossene Nation. Wir sind eine Nation, die nicht von Bösewichten eingeschüchtert werden kann. Ich setze großes Vertrauen in die amerikanische Bevölkerung. Wenn die Menschen in Amerika gesehen hätten, was ich in New York gesehen habe, würden auch sie großes Vertrauen haben. Ihr würdet großes Vertrauen in die Arbeit der Rettungskräfte setzen; ihr hättet großes Vertrauen aufgrund des Begehrens der Menschen, das zu tun, was richtig für Amerika ist; ihr hättet großes Vertrauen aufgrund des Mitleids und der Liebe, die unsere amerikanischen MitbürgerInnen sich gegenseitig in den Zeiten der Not zeigen.«

Graham, Keenan und Dowd merken an, wie Bush die »große Nation«, »Entschlossenheit«, Vertrauen, Gerechtigkeit und Liebe in seiner Sprache miteinander verschmelzen lässt, um an Gemeinschaftswerte zu appellieren und die Nation zu einen. Sein Gebrauch von »wir«, »ich« und »ihr« dient als rhetorisches Mittel, sich selbst mit dem Land zu verbinden. Es sollte außerdem darauf hingewiesen werden, dass Bush, um sein Anliegen zu vermitteln, auf den Anblick der Zerstörungen vom 11. September hinweist (»Wenn die Menschen in Amerika gesehen hätten, was ich in New York gesehen habe«). Tatsächlich waren die Bilder der Zerstörung des World Trade Centers und des Pentagon zu dem Zeitpunkt, als Bush und seine Administration permanent auf sie verwiesen (und dies weiter machen, während Bush sich auf seine Wiederwahl vorbereitet) bereits ein ikonografischer Bestandteil der Medienlandschaft.

Bush verwendet außerdem notorisch manichäische Diskurse, um den ›bösen Anderen‹, der die Vereinigten Staaten angriff, zu konstruieren und das Gute an den USA im Vergleich zu dem Bösen des Terrorismus hervorzuheben, wobei er ausschließlich binäre Diskurse benutzt. In seiner Rede vor dem Kongress am 20. September, in der er den Krieg gegen den Terror erklärte, beschrieb Bush den Konflikt als einen Krieg zwischen Freiheit und Furcht, zwischen jenen, die »durch Furcht regiert werden« und »unseren Wohlstand und unsere Freiheiten zerstören wollen« und jenen auf Seiten der Freiheit. Bis heute fährt Bush fort, das Wort »Freiheit« zu benutzen, um sowohl das, wofür er gekämpft hat, als auch das, wogegen die Terroristen sind, zu beschreiben. Allerdings bedeutete »Freiheit« für Bush bislang vor allem die Möglichkeit, alles was er wollte, sagen und tun zu können – in seinem Fall umfasst dies die Deregulierung der Wirtschaft, Gefälligkeiten gegenüber den ihn unterstützenden Großunternehmen sowie die eigene Teilhabe an dubiosen, politischen und wirtschaftlichen Aktivitäten. Die ›Bush-Doktrin‹ in der Außenpolitik kennzeichnet die Freiheit der USA, Präventivschläge auszuführen, wann immer oder wo immer sie dies wünschen. Die unilateralistische Außenpolitik

der Bush-Administration ist gekennzeichnet durch Freiheit von wichtigen globalen Verträgen, die von Kyoto bis zu verschiedenen internationalen Versuchen, Waffen und militärische Aktivitäten zu kontrollieren, reichen (vgl. Kellner 2001, 2003).

Während Bush dem symbolischen Anderen und dem Feind ›Angst‹ als Motiv unterschiebt, wie es Michael Moore in seinem Film »Bowling for Columbine« (2001) demonstriert, haben die US-amerikanischen Medienkorporationen jahrzehntelang in ihren exzessiven Darstellungen von Mord und Gewalt und der Dramatisierung einer ganzen Reihe von Bedrohungen, sei es durch ausländische Feinde oder im eigenen Alltag, mit der ›Angst‹ Geschäfte gemacht. Mit ihrer Berichterstattung nach dem 11. September über Anthrax-Anschläge und den ständigen Berichten über terroristische Drohungen heizten die Medien und die Bush-Administration Angst und Panik eindeutig an. Darüber hinaus hat die Bush-Administration seit den Anschlägen vom 11. September zweifellos Angststrategien benutzt, um ihre politischen Ziele zu fördern. Dazu gehören Steuererleichterungen für die Reichen, die Einschränkung von Sozialprogrammen, der Aufbau des Militärs, der stärkste Eingriff in US-amerikanische Rechte und Freiheiten in der gegenwärtigen Ära durch den so genannten »USA Patriot Act« und ein hochkontroverser und Uneinigkeit stiftender Krieg gegen den Irak im März 2003.

In seiner Rede vor dem Kongress am 20. September 2001 zog Bush eine Grenzlinie zwischen denen, die den Terrorismus unterstützten und jenen, die bereit waren, ihn zu bekämpfen. Indem er konstatierte, »ihr seid entweder für oder gegen uns«, erklärte Bush jeglichen Staaten, die den Terrorismus unterstützten, den Krieg. Den Taliban, die Afghanistan regierten, legte er eine Reihe nichtverhandelbarer Forderungen vor, während der Kongress frenetisch applaudierte. Bushs Popularität stieg in einem Land, das nach Blutrache und dem Kopf Osama bin Ladens verlangte. Darüber hinaus bestand Bush darauf, die Nationen verantwortlich zu machen, die Terrorismus unterstützten – eine Haltung, die militärische Interventionen auf Jahre hinaus fördern und legitimieren kann.

Interessanterweise sind die Diskurse der Bush-Administration, wie die bin Ladens und radikaler Islamisten, fundamental manichäisch, insofern als sie eine binäre Opposition von Gut und Böse, uns und ihnen, Zivilisation und Barbarei postulieren. Bushs manichäischer Dualismus wiederholt außerdem die Freund/Feind-Gegenüberstellung Carl Schmitts, auf die sich die Politik der Nazis gründete. Osama bin Laden, Al Quaida und ›der Terrorist‹ lieferten das Gesicht eines Feindes, das an die Stelle des ›bösen Imperiums‹ des sowjetischen Kommunismus, der das Gesicht des Anderen im Kalten Krieg darstellte, trat. Das terroristische Andere residiert jedoch nicht in einem bestimmten Land mit speziellen militärischen Zielen oder

Kräften, sondern ist Teil eines unsichtbaren Imperiums, das von einer Vielzahl von Gruppen und Staaten unterstützt wird. Dieser amorphe, terroristische Feind erlaubt es demnach den Kreuzrittern des Guten, jedes Land oder jede Gruppierung anzugreifen, die den Terror unterstützt. Auf diese Weise wird die Grundlage für eine neue Doktrin vorbeugender Schläge und immer neuer Kriege gelegt.

Der Diskurs von Gut und Böse kann von unterschiedlichen und gegensätzlichen Gruppierungen übernommen werden und erzeugt wiederum dichotome Gegensätze, wobei demokratische Kommunikation und Konsens untergraben und gewalttätige, militärische Reaktionen provoziert werden. Von beiden Seiten wird angenommen, dass ›wir‹ die Guten und die ›Anderen‹ bösartig sind; eine Behauptung, die Bush in seiner stetigen Versicherung zum Ausdruck bringt, dass die ›Übeltäter‹ für ihre ›bösen Taten‹ bestraft und der ›Böse‹ der Gerechtigkeit zugeführt werden würde, wobei er implizit bin Laden mit dem Satan gleichsetzt.

Eine derart übertriebene Rhetorik ist ein hervorstechendes Merkmal der ›Bushspeak‹, die sich mittels Codes an bestimmte ZuschauerInnengruppen wendet. In diesem Fall an einheimische, rechte christliche Gruppen, die zu den von Bush bevorzugten RezipientInnen seiner Diskurse zählen.[7] Dämonisierende Bezeichnungen für bin Laden erhöhen allerdings auf der einen Seite in der arabischen Welt dessen Status als Superheld, der sich dem Westen widersetzt. Auf der anderen Seite verärgern sie diejenigen, die einen solchen Diskurs als beleidigend empfinden. Darüber hinaus ist das Problematische am Diskurs des ›Bösen‹, dass er totalisierend und verabsolutierend ist und keinerlei Ambiguitäten oder Widersprüche zulässt. Er geht von einer binären Logik aus, in der ›wir‹ die Kräfte des Guten sind und ›sie‹ die Kräfte der Finsternis. Ein derartiger Diskurs legitimiert jegliche Handlung, die im Namen des Guten unternommen wird, gleichgültig wie destruktiv sie sein mag, wenn sie nur das Böse angreift. Der Diskurs des Bösen ist außerdem kosmologisch und apokalyptisch, indem er einen verheerenden Krieg mit kosmischen Einsätzen beschwört. Aus dieser Perspektive kann das Böse nicht nach und nach in einzelnen Schritten angegriffen werden, sondern muss, wenn Gott regieren soll, vollständig besiegt und gänzlich ausgerottet werden. Dieser Diskurs des Bösen erhöht die Risiken und die Gewalt des Konflikts und fördert eine apokalyptische und Katastrophen beschwörende Politik, die zukünftige Zyklen von Hass, Gewalt und Kriegen schürt.

Der ›Bushspeak‹-Dualismus von Furcht und Freiheit, Barbarei und Zivilisation und dergleichen mehr kann jedoch durch eine empirische und theoretische Analyse der gegenwärtigen Situation kaum gestützt werden. In der Tat gibt es in ›unserer‹ Welt viel Furcht und Armut, und umgekehrt Freiheit und Sicherheit in der arabischen Welt

– zumindest für privilegierte Eliten. Ohne Zweifel sind Freiheit, Furcht und Wohlstand über beide Welten verteilt, und es ist demnach höchst unverantwortlich, diese Kategorien zu polarisieren und sie zu den legitimierenden Prinzipien für Kriege zu machen. Sich selbst mit ›gut‹ zu assoziieren, während man seinen Feind für ›böse‹ erklärt, ist ein weiteres Beispiel des binären Reduktionismus und der Projektion aller Züge von Aggression und Bösartigkeit auf den ›Anderen‹, während man sich selbst als gut und rein konstituiert.

Natürlich bedienen sich die theokratischen, islamischen Fundamentalisten selbst ähnlicher vereinfachender, binärer Diskurse und Projektionen des Bösen auf den Anderen, und verwenden diese, um Akte des Terrors zu legitimieren. Für bestimmte manichäische, islamische Fundamentalisten sind die USA das ›Böse‹, die Quelle aller Probleme auf der Welt, und verdienen es, zerstört zu werden. Ein derartig eindimensionales Denken unterscheidet nicht zwischen US-amerikanischer Politik, Führungspersonen, Institutionen oder Bevölkerung, während es den Dschihad oder Heiligen Krieg gegen das amerikanische, monolithische Böse vertritt. Die terroristischen Verbrechen des 11. September traten als Bestandteil dieses Dschihads in Erscheinung, und die Monstrosität der Akte des Tötens unschuldiger Zivilisten zeigt die schrecklichen Konsequenzen dessen, wenn ein ›Feind‹ vollständig entmenschlicht und für so böse erachtet wird, dass selbst unschuldige Mitglieder der betroffenen Gruppe es verdienen, vernichtet zu werden.

Viele KommentatorInnen im amerikanischen Fernsehen lieferten ähnlich einseitige und manichäische Berichte über die Ursachen der Ereignisse vom 11. September und beschuldigten ihre Lieblingsgegner im aktuellen US-amerikanischen Politikspektrum, Ursprung der Terroranschläge zu sein. Für den Ideologen der fundamentalistischen Christen, Jerry Falwell, unterstützt vom Präsidenten des Christian Broadcast Network, Pat Robertson, lag die Schuldigkeit an diesem »Schrecken jenseits der Worte« auf Seiten der Liberalen, Feministinnen, Schwulen und der ACLU (American Civil Liberties Union). Jerry Falwell sagte, und Pat Robertson stimmte ihm zu:

»Die AbtreibungsbefürworterInnen werden dafür eine Last zu tragen haben, denn Gott lässt sich nicht verhöhnen. Und wenn wir 40 Millionen kleine, unschuldige Babys zerstören, machen wir Gott wütend. Ich glaube wirklich, dass die Heiden und die AbtreibungsbefürworterInnen und die Feministinnen und die Schwulen und Lesben, all die, die aktiv versuchen, einen alternativen Lebensstil zu führen, die ACLU, die ›People for the American Way‹ – alle, die versucht haben, Amerika zu säkularisieren. Ich zeige mit dem Finger auf sie und sage: ›Ihr habt dazu beigetragen, dass dies passiert ist‹.«

Tatsächlich ähnelt dieses Argument der Behauptung rechter Islamisten, dass die USA grundlegend korrupt und böse seien und daher

Gottes Zorn verdienten; ein Argument, dass von Falwell-KritikerInnen geäußert wurde und den fundamentalistischen Fanatiker dazu zwang, sich zu entschuldigen.

Für Rechte wie Gary Aldrich, den ›Präsidenten und Gründer‹ des Patrick Henry Centers, waren es die Liberalen, die Schuld trugen:

»Entschuldigen Sie, wenn ich mich aus der nationalen, politischen Gruppenumarmung, die vonstatten geht, verabschiede. Sehen Sie, ich glaube, dass die Liberalen weitgehend verantwortlich für vieles von dem, was am Dienstag geschehen ist, sind, und möge Gott ihnen vergeben. Diese Menschen existieren in einer Welt, die jenseits normaler Standards von Anstand und Höflichkeit liegt.«

Andere Rechte, wie Rush Limbaugh, argumentierten pausenlos, dass es vor allem Bill Clintons Schuld gewesen sei, und der Manager des Wahldiebstahls, James Baker, übertrug die Verantwortung für die Katastrophe auf den »Church Report« von 1976, durch den der CIA Grenzen gesetzt wurden (vgl. Kellner 2001).

Auf die Frage ›was zu tun sei‹, wetterte die rechte Kolumnistin Ann Coulter: »Wir wissen, wer die gemeingefährlichen Irren sind. Sie sind diejenigen, die gerade in diesem Moment jubeln und tanzen. Wir sollten in ihre Länder einmarschieren, ihre Anführer töten und sie zum Christentum bekehren.«[8] Während Bush einen »Kreuzzug« gegen den Terror erklärte und das Pentagon die »Operation unendliche Gerechtigkeit« organisierte, sagte der Stellvertretende Verteidigungsminister der Bush-Administration, Paul Wolfowitz, die Vergeltung der Administration würde »dauerhaft und ausgedehnt und effektiv« sein und dass die Vereinigten Staaten »all ihre Ressourcen nützen werden. Es ist nicht nur eine Frage, Leute gefangen zu nehmen und sie zur Verantwortung zu ziehen, sondern es geht auch darum, die Zufluchtsorte und die Unterstützungssysteme zu beseitigen, und Staaten, die den Terror sponsern, ein Ende zu setzen«.

Diese alles erfassende Kriegshysterie und -treiberei war die Losung des Tages; am 11. September und in den Tagen danach tauchten ideologische Schlachtrosse wie William Benett auf und drängten darauf, dass die USA dem Irak, Iran, Syrien, Libyen und wer sonst noch Terroristen beherbergte, den Krieg erklären solle. Im Canadian Broadcasting Network schlug der frühere Stellvertretende Verteidigungsminister der Reagan-Administration, Frank Gaffney, zum Erstaunen und Amüsement des kanadischen Publikums vor, dass die USA sich die Finanziers dieser Staaten, wie etwa Russland und China, ebenfalls vornehmen sollten. Rechte Talk Radio-Sender und das Internet quollen über vom Gerede über den Abwurf von Nuklearbomben auf Afghanistan, um alle Moslems zu liquidieren, und ähnlichen Fantasien.

In der Folge erlaubte das Fernsehen gefährlichen und extremistischen Fanatikern, die aggressivsten, fanatischsten und verrücktesten

Ansichten zu äußern und in Umlauf zu bringen. Dadurch gelang es, einen Konsens über die Notwendigkeit sofortiger militärischer Aktionen und eines kompromisslosen Krieges herzustellen. Die Fernsehsender selber verwendeten Logos wie »Krieg gegen Amerika«, »Amerikas neuer Krieg« und andere flammende Slogans, die vermuten ließen, dass sich die USA im Krieg befänden und dass nur eine militärische Antwort angemessen sei. Nur wenige kühlere Köpfe kamen in den großen Fernsehsendern zu Wort, die Tag für Tag immer wieder die Kriegstrommeln schlugen und drei Tage lang nicht einmal Erholungspausen durch Werbung gewährten, das Land in diese Hysterie trieben und damit den Boden für eine militärische Erwiderung und einen Krieg bereiteten.

Das Radio war sogar noch angsteinflößender. Wie nicht anders zu erwarten, triefte das Talk Radio von Hass und Hysterie, rief zu Gewalt gegen AraberInnen auf und forderte die nukleare Vergeltung und einen weltweiten Krieg. Im Laufe der Zeit wurden selbst die Nachrichten des Mainstream-Rundfunks überdramatisch, unterlegt mit Musik, patriotischen Parolen und pausenloser Kriegspropaganda. Der nationale, öffentliche Sender »Pacifica« und einige andere Programme unternahmen den Versuch, rationale Diskussionen und Debatten zu führen, aber im Großen und Ganzen wurde im gesamten Talk Radio ununterbrochen Propaganda gesendet.

Es steht außer Frage, dass der erste schwere Angriff im eigenen Land in den USA großen Schrecken und intensive Gefühle auslöste. Die ständige Anrufung der Analogien zu »Pearl Harbor« rief fast zwangsläufig das Bedürfnis nach einem Gegenschlag und einem Krieg hervor. Der Schlag gegen das World Trade Center und New York beschwörte Bilder herauf, die einem Anschlag auf den eigentlichen Körper des Landes gleichkommen, während der Angriff auf das Pentagon einem Schlag gegen das Verteidigungssystem des Landes entsprach, indem er eine zuvor so nicht empfundene Verletzlichkeit gegenüber tödlichen Akten von Gewalt und Terrorismus sichtbar machte.

Die ModeratorInnen der Fernsehsender, wie auch die politischen KommentatorInnen stellten das Ereignis als einen militärischen Angriff dar. Peter Jennings von ABC sagte: »Die Antwort muss gewaltig sein, wenn sie effektiv sein soll.« Seit einigen Jahren haben die Fernsehgesellschaften eine wachsende Anzahl von ›ExpertInnen‹ engagiert, die der Öffentlichkeit komplexe Ereignisse erklären sollen. Die von den Sendern für die Erklärung der Ereignisse am 11. September 2001 angeheuerten militärischen ExpertInnen hatten enge Verbindungen zum Pentagon und brachten üblicherweise dessen Standpunkte und jeweiligen Tagesparolen ein, wodurch sie eher PropagandistInnen des Militärs als unabhängigen AnalytikerInnen glichen. KommentatorInnen und Kongressangehörige wie John McCain (Re-

publikaner für Arizona), Henry Kissinger, James Baker, Jeane Kirkpatrick und andere langjährige AdvokatInnen des militärisch-industriellen Komplexes beschrieben die Angriffe unmittelbar am 11. September und in den Tagen danach als einen »Akt des Krieges«. Für die ExpertInnen, die den ›Falken‹ zuzurechnen sind, riefen die Terroranschläge nach einer sofortigen militärischen Erwiderung und einer dramatischen Ausweitung des US-Militärs. Viele dieser ›Falken‹, wie Baker und Kissinger, waren ehemals Regierungsbeamte, die zu ihrer Dienstzeit mit der Rüstungsindustrie verbunden waren, was garantierte, dass ihre Expertenschaft sich in Form der großen Profite der Rüstungsindustrie, von der sie selbst ein Teil waren, auszahlte. Tatsächlich haben die Bush-Familie, James Baker und andere Befürworter einer weit reichenden, militärischen Vergeltung, Verbindungen zum Carlyle Fund, dem weltweit größten Investor in Militärindustrie. Halliburton, die Gesellschaft, der früher Dick Cheney vorstand, würde von militärischen Aktionen und Wiederaufbauverträgen profitieren, wie auch die Bechtel Corporation, zu der Donald Rumsfeld und andere führende Persönlichkeiten der Republikanischen Partei Verbindungen haben.[9]

Folglich würden diese Advokaten des Krieges immens von andauernden militärischen Aktivitäten profitieren, eine Peinlichkeit, die im Fernsehen oder den Mainstream-Medien selten erwähnt, aber in alternativen Medien und dem Internet ausführlich diskutiert wurde. Während viele KritikerInnen davor warnten, die Terrorangriffe als ›Krieg‹ zu bezeichnen, und anstelle eines in erster Linie unilateralen US-Militär-Schlags bei der Verfolgung der Al Quaida multilaterale, legale, Polizei und Militär mit einbeziehende Koalitionen forderten, fanden solche Debatten im US-amerikanischen Fernsehen nicht statt.[10] Statt eine vernünftige Debatte zu führen, halfen die Fernsehsender dabei, ein weit verbreitetes, öffentliches Bedürfnis nach einer militärischen Intervention zu generieren und aufrechtzuerhalten. Nach dem 11. September zeigten die Networks eine Sendung nach der anderen, in der die Verletzungen der Opfer detailliert geschildert wurden, und hielten die Kameras auf ›Ground Zero‹ gerichtet, um die Zerstörung und die Dramen in Angesicht der entdeckten Leichen zu dokumentieren. Ständig wurden Berichte über das Böse bin Ladens und der Al Quaida Terroristen, die die Gräueltaten begangen hatten, produziert.

Der Mangel an Diskussionen in den US-amerikanischen Rundfunkmedien weist auf eine sich verschärfende Krise der Demokratie in den Vereinigten Staaten hin.[11] Während es die Aufgabe der Medien ist, Fragen von öffentlicher Bedeutung zu diskutieren und eine große Auswahl von Sichtweisen zu präsentieren, privilegierten sie während des Terrorkrieges weitgehend die Positionen der Bush-Administration und des Pentagons. Teil des Problems ist, dass die Demokratische Partei die Positionen Bushs zum Terror nicht nachdrücklich in Frage stellte und in überwältigendem Ausmaß für Bushs Vollmacht stimm-

te, jegliche Schritte setzen zu können, die zum Angriff auf Terroristen notwendig sind. Gleichzeitig unterstützten sie den so genannten »USA Patriot Act«, der die BürgerInnenrechte weitgehend beschnitt, sowie den Irakkrieg von 2003. Die überwiegende Mehrheit der restlichen Welt, aber auch wichtige Teile der US-amerikanischen Gesellschaft, die im Fernsehen unsichtbar blieben, lehnten jedoch die Politik der Bush-Administration ab und forderten ein stärker multilateral ausgerichtetes Vorgehen bei Problemen wie dem Terrorismus.

Vom 11. September an bis zum Beginn der US-amerikanischen Bombardierung Afghanistans intensivierten die amerikanischen Medienkorporationen die Kriegsbegeisterung, was in einer patriotischen Orgie resultierte, wie sie das Land seit dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr gesehen hatte. Die Überschriften in den Medien wechselten von »Amerika wird angegriffen« zu »Amerika schlägt zurück« und »Amerikas neuer Krieg« – schon bevor irgendeine militärische Aktion gesetzt worden war, als ob die Medienpräsentationen die militärische Erwiderung, zu der es letztendlich auch kam, heraufbeschwören könnte. Ab dem 11. September 2001 und die gesamte Zeit während des afghanischen Terrorkrieges trugen die Sender durch ihre Forderung nach einer militärischen Reaktion zur Eskalierung von Furcht und Hysterie bei, während die Sprachrohre des militärisch-industriellen Komplexes militärische Handlungen forderten, ohne sich ernsthaft mit den in den Fernsehsendern sichtbaren Konsequenzen auseinanderzusetzen. Im Gegensatz dazu gab es im Internet viele intelligente Diskussionen, die auf die Gefahren hinwiesen, die mit einer Übernahme des Rundfunks durch Gesellschaften, die von Krieg und Aufruhr profitieren würden, verbunden sind.[12]

Die Medienspektakel der Bush-Familie: Räume und Diskurse des Krieges

Der Krieg selbst ist zu einem Medienspektakel geworden und wurde von mehr als einem US-Regime dazu benutzt, die eigenen Ziele voranzubringen. Die Reagan-Administration verwendete wiederholt militärische Spektakel, um die Aufmerksamkeit von ihrer Außenpolitik und den ökonomischen Problemen abzulenken. Und zwei Bush-Administrationen wie auch die Clinton-Administration spielten, wie bekannt ist, »wag the dog«, indem sie militärische Spektakel einsetzten, um die Aufmerksamkeit von peinlichen innen- oder außenpolitischen Schnitzern, oder im Falle Clintons von einem Sexskandal, aufgrund dessen ihm ein Amtsenthebungsverfahren drohte, abzulenken (vgl. Kellner 2003a).

Der Golfkrieg von 1990-1991 war das Hauptmedienspektakel dieser Zeit, das die ZuschauerInnen weltweit in Atem hielt und die

erste Bush-Präsidentschaft zu retten schien, bevor der zwiespältige Ausgang des Krieges und eine rückläufige Wirtschaft zur Niederlage von Bushs Präsidentschaftskampagne im Jahr 1992 beitrugen. Im Sommer des Jahres 1991 sank die Popularität des älteren Bush, er hatte »keine neuen Steuern« versprochen, hob aber dann die Steuern an und es wurde klar, dass er die Wahl nicht gewinnen würde. Bushs Rettung schien in der Gestalt von Saddam Hussein und dessen Invasion Kuwaits im August 1990 aufzutauchen, die es Bush erlaubte, eine militärische Intervention zu organisieren, um Hussein zu vertreiben.

Bush und die Reagan-Administration hatten Hussein während des Iran-Irakkrieges 1980-1988 unterstützt und Bush senior stellte während seiner Präsidentschaft weiterhin Darlehen und Programme zur Verfügung, die es Hussein ermöglichten, sein Militär auszubauen (vgl. Kellner 1992; Friedman 1993). Als der Irak im August 1990 in Kuwait einmarschierte, mobilisierte Bush eine internationale Koalition für einen Krieg, um die IrakerInnen aus dem benachbarten Öl-Emirat zu vertreiben, indem er Hussein als »neuen Hitler« und größte Bedrohung des Weltfriedens und der globalen Ökonomie dämonisierte. Bush verweigerte ernsthafte, diplomatische Anstrengungen, die den Irak dazu veranlassen sollten, Kuwait zu verlassen und beleidigte den irakischen Anführer fortwährend, statt diplomatische Vermittlungsversuche zu betreiben. Es schien, als würde Bush einen Krieg wünschen, um die Macht der USA in der Region auszuweiten, die Schlagkraft der USA als beherrschende globale Polizeimacht zu fördern, sein eigenes angeschlagenes, politisches Schicksal zu retten, und mehr amerikanischen Einfluss auf die Ölversorgung und -politik zu gewinnen (vgl. Kellner 1992). Das im Fernsehen übertragene Drama des Golfkrieges von 1991 bot aufregende Medienspektakel, die ein weltweites Publikum fesselten und Bushs Wiederwahl zu sichern schienen (gegen Ende des Krieges kam er in den Genuss eines Popularitätswertes von 90 Prozent).

In einem überschwänglichen Anfall von Enthusiasmus erklärten Bush und sein Nationaler Sicherheitsberater, Brent Scowcroft, nach dem Krieg eine »Neue Weltordnung« (New World Order), in der die amerikanische Militärmacht dazu genutzt werden würde, Konflikte zu regeln, Probleme zu lösen und die USA als die hegemoniale Macht in der Welt durchzusetzen. Ein derartiger Traum sollte jedoch (noch) nicht wahr werden, da die Golfkrieg-Friedensverhandlungen es Saddam Hussein erlaubten, die Macht zu behalten und die USA es versäumten, schiitischen Kräften im Süden und Kurden im Norden des Iraks beim Versuch, Hussein zu stürzen, zu helfen. In den Weltmedien kursierende Bilder vom Abschlachten der Kurden und Schiiten vermittelten negative Eindrücke, die dazu beitrugen, den Golfkrieg von 1991 als einen Fehlschlag oder äußerst eingeschränkten Erfolg zu

sehen. Entsprechend trug das negative Spektakel eines unerfreulichen Kriegsfinales, sowie die fortgeführte Herrschaft Saddam Husseins im Irak, in Kombination mit einer schlechten Wirtschaftslage, zur Wahlniederlage des älteren Bush von 1992 bei.

Zum Zeitpunkt der Terrorattacken vom 11. September sah sich Bush junior mit den gleichen schlechten Aussichten konfrontiert wie sein Vater im Sommer 1990. Die Wirtschaft litt unter einem der schlimmsten Abwärtstrends in der Geschichte der USA. Nachdem Bush rechtsorientierte Anliegen zugunsten der großen Wirtschaftsunternehmen, die seine Wahl im Jahr 2000 unterstützt hatten (vgl. Kellner 2001), durchgedrückt hatte, verlor er die Kontrolle über seine Partei, als ein republikanischer Senator, James Jeffords, im Mai 2001 zu den Demokraten überlief. Aber die Terroranschläge vom 11. September verschafften George W. Bush eine Möglichkeit, die politische Initiative wieder an sich zu reißen und seine Popularität in die Höhe zu treiben.

Der kurze Krieg gegen die Taliban und die Al Quaida in Afghanistan, der von Anfang Oktober bis in den Dezember 2001 dauerte, schien für die USA ein militärischer Erfolg zu sein. Nach einem Monat des Stillstands, der auf das unbarmherzige Bombardement durch die USA folgte, verloren die Taliban im Norden des Landes an Macht, verließen die Hauptstadt Kabul und ergaben sich in ihren südlichen Bastionen (vgl. Kellner 2003). Obwohl das Taliban-Regime, das Osama bin Laden Unterschlupf gewährte, unter dem Druck des amerikanischen Militärs zusammenbrach, entkamen die wichtigsten Anführer und viele militante Angehörige der Al Quaida; das Land ist nach wie vor gefährlich und chaotisch. Gewalttätige Bandenchefs, die von den USA zur Bekämpfung der Al Quaida genutzt wurden, üben eine repressive Macht aus und tragen zum chaotischen Zustand des Landes bei, während die Sympathisanten der Al Quaida und der Taliban damit fortfahren, Macht auszuüben und das Land zu destabilisieren. Da die USA weder Bodentruppen noch multilaterale, militärische Kräfte einsetzten, entkamen die Hauptanführer der Taliban und der Al Quaida. Pakistan wurde erlaubt, Flugzeuge in das Land zu schicken, mit denen Hunderte Pakistanis und unzählige militante Mitglieder der Al Quaida herausgeholt wurden. Afghanistan bleibt ein gefährliches und unregierbares Territorium (vgl. Kellner 2003).

Während der Golfkrieg von 1991 das Spektakel der Präzisionsbomben und -raketen, die irakische Ziele trafen, sowie das kurze Schauspiel der Flucht der Iraker aus Kuwait und der Befreiung Kuwait Citys produzierte, spielten sich die Entwicklung und die Auswirkungen des Afghanistankrieges eher im Verborgenen ab. Viele der Bilder aus Afghanistan, die in den globalen Medien zirkulierten, zeigten zivile Opfer, die durch das Bombardement der USA verursacht worden waren. Dies, wie auch die täglich gesendeten Bilder von Tausen-

den Kriegsflüchtlingen und dem Leiden der afghanischen Bevölkerung, riefen Fragen hinsichtlich der US-amerikanischen Intervention und ihrer Strategie hervor. Darüber hinaus verwies die Existenz Osama bin Ladens und seiner wichtigsten Al Quaida-Führer auf die Beschränkungen der Führungskraft und Politik des jüngeren Bush, genauso wie das Überleben Saddam Husseins im ersten Golfkrieg zu einem Problem für Bush senior geworden war.

Zu Beginn des Jahres 2002 fand sich George W. Bush mit einer Situation konfrontiert, die der seines Vaters nach dem Golfkrieg ähnelte. Trotz des Sieges über die Taliban ergab sich aufgrund des begrenzten Erfolgs des Krieges und der schwachen Wirtschaft eine Situation, die seine Wiederwahl gefährdete. Entsprechend benötigte Bush junior ein Medienspektakel, das seine Wahl garantieren würde, und wieder einmal bot sich Saddam Hussein als angemessener Kandidat an. Folglich machte Bush in seiner Ansprache »Zur Lage der Nation« vom 20. Januar 2002 bedrohliche Bemerkungen über eine »Achse des Bösen« (axis of evil), mit der die USA konfrontiert seien und der der Irak, Iran und Nord Korea angehörten.

Im Laufe des Jahres 2002 intensivierte die Bush-Administration ihren ideologischen Krieg gegen den Irak, trieb ihre Doktrin präventiver Angriffe voran und verstärkte des Militärs für etwas, das nun wie ein unausweichlicher Krieg gegen den Irak aussah. Während die expliziten Kriegsziele auf die Entfernung der ›Massenvernichtungswaffen‹ des Iraks und somit auf die Durchsetzung von UN-Resolutionen, die es dem Irak auferlegten, seine offensiven Waffen zu vernichten, ausgerichtet waren, gab es viele versteckte Ziele bei der Offensive der Bush-Administration gegen den Irak. Um wiedergewählt zu werden, benötigte Bush einen großen Sieg und einen symbolischen Triumph über den Terrorismus, um vom Versagen seines Regimes, sowohl in der Innen- als auch in der Außenpolitik, abzulenken.

In der Tat scheint Bush auf globaler Ebene der meistgehasste Präsident der Neuzeit zu sein und der Antiamerikanismus ist weltweit im Wachsen begriffen. Außerdem wollten IdeologInnen innerhalb der Bush-Administration eine Politik der präventiven Angriffe legitimieren, wobei ein erfolgreicher Angriff auf den Irak diese Politik einleiten und zur Normalität machen konnte. Einige dieser militärischen Unilateralisten visieren eine weltweite Hegemonie der USA an, die »Neue Weltordnung« des älteren Bush, mit den USA als herrschender Militärmacht und als Weltpolizei (vgl. Kellner 2003b). Die verstärkte Kontrolle über die Ölvorräte der Welt stellte einen verlockenden Gewinn für die ehemaligen Ölmanager, die Schlüsselrollen in der Bush-Administration innehaben, dar. Und schließlich wäre noch das ›Oedipus Tex-Drama‹ anzuführen: In diesem manifestierte sich George W. Bushs Wunsch, die unerledigten Geschäfte seines Vaters zu vollenden und zugleich das Böse zu schlagen, um sich selber als Gutes zu kons-

tituieren, was dazu beitrug, den Krieg gegen den Irak mit der Leidenschaft eines religiösen Kreuzzuges zu betreiben.

Aufgrund des Zusammenspiels dieser Faktoren scheint ein Krieg gegen den Irak unausweichlich gewesen zu sein. Bushs Pressekonferenz vom 6. März 2003 machte deutlich, dass er bereit war, in den Krieg gegen den Irak zu ziehen. Obwohl seine Berater ihn anwiesen, langsam zu sprechen und seinen Texas-Machismo zu unterdrücken, bedrohte er dennoch ständig den Irak und berief sich auf die Rhetorik von Gut und Böse, die er eingesetzt hatte, um seinen Kreuzzug gegen bin Laden und die Al Quaida zu rechtfertigen. Bush wiederholte ständig die Worte »Saddam Hussein« und »Terrorismus« und führte den Irak mindestens 16mal als »Bedrohung« an, wobei er versuchte, eine Verbindung zu den Angriffen vom 11. September und dem Terrorismus herzustellen. Er verwendete das Wort »ich« wie in »ich glaube« unzählige Male, sprach von »meiner Regierung«, als ob sie ihm gehöre und zeigte damit einen in Worten und Selbstgefälligkeit verlorenen Mann, der sich dem ›Bösen‹, gegen das er einen Krieg plant, widersetzt. Unfähig, intelligente und objektive Argumente für einen Krieg gegen den Irak vorzulegen, konnte Bush nur Furcht und moralistische Rhetorik heraufbeschwören und versuchen, sich selbst als einen starken, nationalen Anführer zu präsentieren.

Bushs Rhetorik, die der des Faschismus ähnelt, setzt in Misstrauen und Hass gegenüber Sprache, reduziert sie auf manipulative Selbstgefälligkeiten, spricht in Chiffren und wiederholt dieselben Phrasen immer und immer wieder. Dies ist im Antiintellektualismus und in dem Hass auf die Demokratie begründet und wird in Bushs Pressekonferenzen am Beispiel seiner schlechtgelaunten Antworten auf Fragen und seiner generellen Geringschätzung der ganzen Prozedur offensichtlich. Dies entspricht den antiintellektuellen Neigungen und Tendenzen in der extrem konservativen und fundamentalistisch christlichen Anhängerschaft, die ihn unterstützt. Es entsteht der Eindruck, als würden Bushs Pressekonferenzen stärker in dem Sinne inszeniert, seine Basis zu festigen und seine UnterstützerInnen auf einen großen politischen Kampf vorzubereiten, als diejenigen, die gegen einen Kriegszug im Irak sind, mit Argumenten zu überzeugen. Gegen seinen Willen stellte er die ganze Armseligkeit seiner Begründung für einen Krieg gegen den Irak zur Schau; er verfügte über keinerlei überzeugende Argumente, hatte nichts Neues mitzuteilen und wiederholte immer wieder nur dieselben alten Klischees.

Bushs Diskurs zeigte außerdem die Orwellschen Züge der ›Neusprache‹, wobei der Krieg gegen den Irak für den Frieden geführt wird, die Besetzung des Iraks dessen Befreiung bedeutet, die Zerstörung von Nahrungsmitteln und Wasservorräten ›humanitäre‹ Aktionen ermöglicht und der Mord an zahllosen IrakerInnen sowie die Zerstörung des Landes ›Freiheit‹ und ›Demokratie‹ schaffen wird. Auf

einem Vorkriegs-Gipfel mit Tony Blair auf den Azoren und seiner ersten Rede, nachdem die Bombardierung begonnen hatte, sprach Bush unaufhörlich von der »Koalition der Willigen« (coalition of the willing) und darüber, wie viele Länder die »alliierten« Anstrengungen unterstützten und an ihnen teilnehmen würden. Tatsächlich handelte es sich jedoch um eine Zweierkoalition, in der die USA und Großbritannien einen Großteil der Kämpfe übernahmen und viele der Länder, von denen Bush behauptete, sie unterstützten seinen Krieg, sich schnell zurückzogen und Bedenken gegen einen hochgradig unpopulären Angriff äußerten, dem sich die meisten Menschen und Länder der Welt vehement widersetzten.

Am 19. März 2003 entfaltete sich das Medienspektakel des Krieges gegen den Irak in einem dramatischen Versuch, das irakische Regime zu ›enthaupten‹. Eine große Zahl von Raketen zielte auf Bagdad, wo Saddam Hussein und die irakische Führung vermutet wurden und Zehntausende Bodentruppen, die an der kuwaitisch-irakischen Grenze bereit standen, betraten den Irak in einem *Blitzkrieg* (deutsch im Original) gegen Bagdad.[13] Die Medien übernahmen den Slogan »Schock und Einschüchterung« (shock and awe) der Bush-Administration und des Pentagons und präsentierten den Krieg gegen den Irak als ein großartiges, militärisches Schauspiel. Dementsprechend prägte Triumphgeschrei die ersten Tage des US-Bombardements und der Invasion des Iraks.

Die Live-Berichterstattung des Senders Al Dschasira über die Bombardierung eines Palastes, der der Hussein-Familie gehörte, war in der Tat schockierend: Laute Explosionen und Detonationen schreckten die ZuschauerInnen auf der ganzen Welt auf. Während das westliche Publikum dieses Bombardement im positiven Sinne als einen machtvollen Angriff auf das ›Böse‹ erlebte, empfanden es die arabischen ZuschauerInnen als einen Anschlag auf den Körper der arabischen und moslemischen Bevölkerung, ebenso wie die Anschläge vom 11. September von den AmerikanerInnen als Anschlag auf den leibhaftigen Körper und die Symbole der USA erlebt wurden. Während CNN im ersten Golfkrieg der einzige Sender war, der live aus Bagdad berichtete und im Verlauf des Krieges die Bilder, Diskurse und das Spektakel des Krieges prägte, waren im Irakkrieg des Jahres 2003 20 Fernsehsender vor Ort, inklusive diverser arabischer Sender, wobei die verschiedenen Fernsehstationen den Krieg recht unterschiedlich darstellten.

Al Dschasira und andere arabische Sender, wie auch einige europäische Fernsehanstalten, sprachen von einer »Invasion« und einem illegalen amerikanischen und britischen Anschlag auf den Irak. Während die US-amerikanischen Fernsehsender einen »Krieg im Irak« oder die »Operation irakische Freiheit« (Operation Iraqui Freedom) als konzeptuelle Rahmen präsentierten, verwendete die kanadische

CBC die Überschrift »Krieg gegen den Irak« (War on Iraq), und arabische und andere globale Sender sprachen von einer »Invasion« und »Besetzung«. Während Donald Rumsfeld damit prahlte, dass die Bombardierungen die präzisesten in der Geschichte seien und auf militärische, und nicht auf zivile Ziele ausgerichtet wären, konzentrierten sich arabische und verschiedene globale Sender auf die zivilen Verluste und präsentierten schmerzliche Schauspiele des Leidens der IrakerInnen unter den amerikanischen Bombardierungen. Darüber hinaus begannen die amerikanischen und britischen Truppen zum Erstaunen vieler, nach einem triumphalen Marsch über die kuwaitische Grenze und dem Ansturm auf Bagdad, Verluste zu erleiden und im Verlauf des Wochenendes vom 22. und 23. März 2003 wurden auf der ganzen Welt Bilder von Kriegsgefangenen und Leichen von Soldaten gezeigt. Zudem fingen die Iraker an, wütenden Widerstand zu leisten und statt die britischen und amerikanischen Truppen bei ihrem Einmarsch in die südliche Stadt Basra zu bejubeln, gab es im gesamten südlichen Irak starken Widerstand.

Bald darauf verlangsamte ein gewaltiger Sandsturm den Marsch auf Bagdad. Bilder irakischer Zivilisten, die durch die amerikanischen und britischen Bombardierungen verstümmelt oder getötet worden waren, sowie Berichte über Pannen, zum Stillstand gekommene und überlastete Versorgungslinien und unerwartete Gefahren für die einmarschierenden Kräfte, schufen eine außerordentlich dramatische Geschichte.

›Embedded Journalism‹ und das Spektakel Irak

Die Intensität und Unmittelbarkeit des Spektakels wurde durch »embedded journalists« multipliziert, die die US-amerikanischen und britischen Truppen mit Beschlag belegten und Live-Bilder nach Hause sendeten; zu Anfang die Bilder des triumphalen *Blitzkrieges* (deutsch im Original) im Irak und dann diejenigen der einmarschierenden Truppen, die festsaßen und zum Objekt bedrohlicher Gegenschläge geworden waren.

Rund um die »embedded journalists« entwickelte sich eine umfassende Debatte hinsichtlich der Frage, ob JournalistInnen, die vom Schutz des US-amerikanischen und britischen Militärs abhängig waren und Dokumente unterzeichnet hatten, in denen sie einer Reihe rigoroser Restriktionen ihrer Berichterstattung zustimmten, ihren BeschützerInnen gegenüber objektiv und kritisch sein könnten. Von Beginn an war offensichtlich, dass die »embedded journalists« tatsächlich mit ihren militärischen Eskorten ›ins Bett gingen‹. Als die USA und Großbritannien in den Irak stürmten, präsentierten die ReporterInnen jubelnde und triumphierende Berichte, die jegliche bezahlte

PropagandistInnen übertrumpften. Die »embedded journalists« der US-amerikanischen Fernsehsender waren enthusiastische Cheerleader für das Militär der USA und des Vereinigten Königreichs und verloren jeglichen Schein von Objektivität. Doch als der *Blitzkrieg* (deutsch im Original) zum Stillstand kam, ein Sandsturm tobte und die US-amerikanischen und britischen Kräfte angegriffen wurden, spiegelten die »embedded journalists« wirkliche Furcht wider, halfen, das Chaos des Krieges festzuhalten, lieferten häufig anschauliche Berichte von den Kämpfen und entkräfteten, wie ich weiter unten anmerke, immer wieder Propagandalügen des US-amerikanischen oder britischen Militärs.

Tatsächlich waren die US-amerikanischen und britischen Militärdiskurse außergewöhnlich verlogen, wie es so oft in den jüngsten Kriegen der Fall ist, die im gleichen Maße für die öffentliche Meinung und bestimmte politische Programme wie für militärische Ziele geführt werden. Britische und US-amerikanische Quellen behaupteten in den ersten Tagen im Irak, dass der Grenzhafen Umm Quassr und die größte südliche Stadt Basra unter Kontrolle der Koalition wären, wohingegen Fernsehbilder weitestgehend das Gegenteil zeigten. Als es am 23. März 2003 für die US-amerikanischen und britischen Kräfte sehr schlecht aussah, brachte ein »embedded journalist« »Jerusalem Post« den Bericht, dass eine »riesige« Chemiewaffen-Produktionseinrichtung gefunden worden sei; eine Geschichte, die dem Militärkorrespondenten von FOX TV angeblich von einer Quelle im Pentagon bestätigt und dann von ihm schnell in den US-amerikanischen Medien verbreitet wurde (die BBC zeigte sich von Anfang an skeptisch).[14]

Als Vertreter der USA leugneten, dass sie für schwerwiegende Gräueltaten an Zivilisten im Fall von zwei Bombardierungen Bagdads in der Woche des 24. März verantwortlich waren, schrieben ReporterInnen am Ort des Geschehens von Zeugen, die über sich Flugzeuge am Himmel gesehen und in einem Fall Teile einer Rakete mit US-amerikanischen Markierungen und Nummern gefunden hatten. Und nachdem bei einem Selbstmordanschlag Ende März vier US-amerikanische Soldaten an einem Checkpoint getötet wurden, feuerten US-amerikanische Soldaten auf ein Fahrzeug, das auf einen Checkpoint zufuhr und töteten sieben Zivilisten. Das US-Militär behauptete, es hätte einen Warnschuss abgegeben, aber ein Reporter der »Washington Post«, der am Ort des Geschehens war, berichtete, dass ein vorgesetzter Vertreter des US-Militärs einem jungen Soldaten zugerufen hatte, er solle erst einen Warnschuss abgeben und dann, als ihm dies misslang, schrie: »Sie haben sie [Fluchen] getötet.« »Embedded journalists« lieferten auch häufig anschaulichere Berichte des »friendly fire« und anderer Pannen, da sie ihre Informationen von Bodentruppen und vor Ort erhielten, statt von Militärberatern, die zu propagandistischen Aussagen neigten.[15]

Entsprechend lieferten »embedded« und andere ReporterInnen vor Ort Dokumentationen der raueren und brutaleren Aspekte des Krieges und stellten häufig die offiziellen Versionen der Ereignisse, die Propaganda und Militärverlautbarungen in Frage. Aber da jede einzelne Meldung und Sendung durch das US-Militär zensiert wurde, waren es die unabhängigen, ›unilateralen‹ JournalistInnen, die die genauesten Berichte über die Schrecken des Krieges und die Pannen der Zweierkoalition zur Verfügung stellten. Demzufolge waren die »embedded journalists« im Großen und Ganzen weitgehend PropagandistInnen, die das Pentagon und die Bush-Administration im Formulieren der ausgegebenen Losungen oft übertrafen.

Darüber hinaus tendierten die US-Rundfunksender im Allgemeinen eher dazu, stärker in das Pentagon und die Bush-Administration eingebettet zu sein als die BerichterstatterInnen im Feld und die JournalistInnen der Printmedien. Die MilitärkommentatorInnen aller Sender boten wenig mehr als die aktuellen Wendungen des Pentagons und wiederholten häufig grobe Lügen und Propaganda, wie in den oben erwähnten Beispielen der US-Bombardierungen von Zivilisten oder der Erschießung Unschuldiger an einem Checkpoint. Viele Sender, wie FOX TV und NBC, boten kaum etwas anderes als Propaganda und einseitigen Patriotismus, wie dies großteils auch bei CNN der Fall war. All diese Kanäle, die 24 Stunden am Tag, sieben Tage die Woche senden, wie auch die drei großen US-amerikanischen Rundfunksender tendierten dazu, weitgehend zensierte Ansichten des Krieges zu liefern, zeigten kaum irakische Opfer. So produzierten sie ein Bild des Krieges, das sich stark von dem in anderen Teilen der Welt vermittelten Bild unterschied.

Die dramatische Geschichte der »Rettung der Gefreiten Lynch« (Saving Private Lynch) war eine der spektakuläreren ›human interest‹-Geschichten des Krieges, die die konstruierte und spektakelorientierte Natur des Ereignisses enthüllte, und die Methoden vorführte, mit denen das Pentagon Mythen konstruierte, die dann von den Fernsehsendern wiederholt wurden. Die Gefreite Jessica Lynch war eine der ersten Kriegsgefangenen, die im irakischen Fernsehen gezeigt wurden und da sie jung, weiblich und attraktiv war, wurde ihr Schicksal zu einem Thema höchsten Interesses. So waren Geschichten im Umlauf, dass die Iraker, die sie gefangen hielten, sie angeschossen, auf sie eingestochen und sie gefoltert hätten.[16] Acht Tage nach ihrer Gefangennahme brachten die US-Medien Berichte über ihre dramatische Rettung, die offensichtlich wie ein Reality-TV-Spektakel in Szene gesetzt worden war. Soldaten stürmten das Krankenhaus, fanden Lynch und gaben eine dramatische Rettung unter irakischem Feuer vor. Tatsächlich interviewten mehrere MedienvertreterInnen Ärzte im Krankenhaus, die behaupteten, dass irakische Truppen das Kranken-

haus zwei Tage zuvor verlassen hätten und dass das Krankenhauspersonal versucht hätte, Jessica zu den Amerikanern zu bringen, aber dass diese auf sie gefeuert hatten. Außerdem hatten die US-amerikanischen Soldaten während der »Rettungsaktion« durch Türen geschossen, Ärzte und PatientInnen terrorisiert und dadurch eine gefährliche Situation geschaffen, die zu Todesfällen hätte führen können, nur um das Material für eine dramatisch wirkende Rettungsaktion für das Fernsehpublikum zu bekommen.[17]

FOX TV war besonders enthusiastisch, militaristisch und aggressiv, dennoch zeigte der Bericht, den FOX am 5. und 6. April 2003 von dem waghalsigen Eindringen der US-Truppen in Bagdad sendete, eine Straße, voll mit zerstörten, irakischen Fahrzeugen, brennenden Gebäuden und Leichen von IrakerInnen. Das Live-Material, das tagelang wiederholt wurde, fing etwas von dem Blutvergießen im Hightech-Gemetzel und von der Zerstörung des Iraks ein, was sonst von den US-Sendern eher vernachlässigt wurde. Und ein Kommentar Oliver Norths zu den Bildern eines US-Kriegsflugzeugs, das einen irakischen Panzer und ein gepanzertes Fahrzeug nach dem anderen wegbombte, verdeutlichte das Hightech-Massaker eines völlig asymmetrisches Krieges, in dem die Iraker keine wie auch immer geartete Chance gegen die US-Kriegsmaschinerie hatten.

Die Befehlshaber des US-Militärs behaupteten, dass beim ersten Einfall in Bagdad zwei- bis dreitausend IrakerInnen getötet worden seien, und deuteten damit an, dass die Sender die Brutalität und das Blutvergießen des Krieges nicht wirklich zeigen würden. In der Tat war die Bombardierung der irakischen Militärkräfte größtenteils unsichtbar und tote IrakerInnen wurden selten gezeigt. Ein »embedded« CNN-Berichterstatter, Walter Rogers, schilderte später, dass bei dem einzigen Mal, als in einer seiner Reportagen ein toter Iraker gezeigt wurde, die Lichter in der CNN-Telefonzentrale »aufleuchteten wie ein Weihnachtsbaum«, weil verärgerte ZuschauerInnen CNN aufforderten, keine Leichen zu zeigen; als ob das US-amerikanische Publikum die menschlichen Kosten des Krieges verleugnen wollte.[18]

In einem Interview auf FOX vom 6. April 2003 machte der Herausgeber des »Forbes«-Magazins und frühere Präsidentschaftskandidat, Steve Forbes, deutlich, dass die USA beabsichtigten, alle Verträge zum Wiederaufbau des Iraks für amerikanische Firmen zu beanspruchen, dass die Schulden der Iraker bei den Franzosen und Russen gestrichen werden sollten und dass jegliche Profite des Krieges an die Sieger gehen würden. Solch ein Diskurs zeigt die Arroganz und Gier, die die Anstrengungen der USA vorantrieben und unterminierte die ganze idealistische Rhetorik um Demokratie und Frieden für die IrakerInnen. Die ausgesprochene Brutalität der FOX-Kriegspornografie stellte die Schrecken des Krieges plastisch zur Schau und die militaris-

tischen, hämischen und barbarischen Diskurse, die das Gemetzel an den IrakerInnen und die Zerstörung des Landes begleiteten, zeigten die ›Neue Barbarei‹, die die Ära Bush charakterisierte.[19]

Vergleicht man US-amerikanische Rundfunksender mit der BBC, kanadischen und anderen Programmen, wie ich es während der ersten Wochen des Krieges der USA gegen den Irak gemacht habe, zeigt sich, dass zwei verschiedene Kriege dargestellt wurden. Die US-Sender tendierten dazu, die irakischen Opfer, die arabische Empörung angesichts des Krieges, globale Antikriegs- und Anti-USA-Proteste und die negativen Aspekte des Krieges zu ignorieren, während die BBC und die kanadische CBC diese kritischeren Themen häufiger sendeten. Wie bereits angemerkt, betitelten diverse Länder und Sender den Krieg sehr unterschiedlich, wobei AnalytikerInnen beobachteten, dass der Krieg in arabischen Ländern als eine Invasion des Iraks, als Abschlachten seiner Bevölkerung und als Zerstörung des Landes präsentiert wurde.

Im Allgemeinen tendierten US-amerikanische Rundfunksender dazu, keimfreie Bilder des Krieges zu präsentieren, während kanadische, britische, andere europäische und arabische Rundfunkanstalten zahlreiche Bilder irakischer Opfer und den Schrecken des Krieges zeigten. Die US-Fernsehberichterstattung neigte zu pro-militärischem Patriotismus, Propaganda und technologischem Fetischismus; sie feierte die Waffen des Krieges und den militärischen Humanismus und betonte die Leistungen und den Heroismus des US-Militärs. Andere globale Sender waren jedoch dem US-amerikanischen und britischen Militär gegenüber höchst kritisch eingestellt und zeigten oft die sehr negativen Spektakel des Angriffs auf den Irak und des ›Schock und Einschüchterungs-Hightech-Massakers‹.

In gewisser Weise befanden sich die USA und das Vereinigte Königreich im Krieg gegen den Irak in einer Zwickmühle. Je gründlicher sie die irakischen Truppen vernichteten und das Land eroberten, desto aggressiver, tyrannischer und imperialistischer würden sie dem Rest der Welt erscheinen. Doch die dramatischen Bilder ziviler Opfer und die qualvollen Bilder von US-amerikanischen Bombardements und der Zerstörung des Iraks machten eine schnellstmögliche Beendigung des Krieges zwingend notwendig. In einem offensichtlich fehlgeschlagenen Versuch vom 7. April, Saddam Hussein und die irakische Führung zu töten, wurde eine Wohngegend zerstört, gefolgt von der Tötung von Journalisten durch das US-Militär am 8. April in zwei voneinander unabhängigen Vorfällen. Dies resultierte in einem extrem negativen Medienspektakel des Irakkriegs. Gleichzeitig lieferte der unübersehbare Zusammenbruch des irakischen Regimes am 9. April, an dem es zum ersten Mal eindeutige Bilder von Irakern, die den Fall Husseins feierten gab, das Material für ein Spektakel des Sieges.

In der Tat bot die Zerstörung einer Statue Saddam Husseins, die live im Fernsehen auf der ganzen Welt übertragen wurde, die Bilder, die sich das Pentagon und die Bush-Administration gewünscht hatten. Eine nähere Untersuchung dieses Schauspiels allerdings enthüllte, dass anstelle eines Massenaufstandes von Irakern gegen das Baath-Regime nur relativ wenige Menschen anwesend waren, die die Hussein-Statue attackierten, wie eine Analyse der Bilder des Platzes, der sich als weitestgehend menschenleer herausstellte, zeigte. Diejenigen, die die Statue attackierten, waren hauptsächlich Mitglieder des von den USA unterstützten »Iraqi National Congress«, unter ihnen ihr berüchtigter Anführer Ahmed Chalabi und ein weiteres Mitglied, das in der Menge gezeigt wurde, und das versuchte sich als ›Bürgermeister‹ von Bagdad auszugeben, bis die US-amerikanischen Militärkräfte es in seine Schranken verwiesen. Darüber hinaus waren die wenigen Iraker, die die Statue attackierten, nicht in der Lage, sie zu zerstören, bis einige US-Soldaten vor Ort ihren Panzer und ein Kabel dazu benutzten, sie herunter zu stoßen. In einem semiotischen Ausrutscher befestigte ein Soldat kurzerhand eine US-amerikanische Flagge auf Husseins Kopf und lieferte damit arabischen und anderen Sendern ein symbolhaftes Bild der US-Besetzung und Übernahme des Iraks.

Darauffolgende Bilder von Plünderungen, Anarchie und Chaos im gesamten Irak, inklusive der Plünderung des Nationalmuseums, des Nationalarchivs, das wertvolle Bücher und historische Dokumente beherbergte, und des Ministeriums für Religiöse Angelegenheiten, in dem kostbare religiöse Dokumente aufbewahrt wurden, vermittelten ausgesprochen negative Eindrücke.[20] Ebenso lenkten wachsende irakische Demonstrationen gegen die Besetzung durch die USA und die fortwährende Gewalt den Blick auf eine höchst unsichere Situation, in der das Spektakel des Sieges und Triumphes der Bush-Administration und der Politik des Pentagon sowohl innen-als auch außenpolitisch in Frage gestellt werden konnte.

Noch Wochen nach dem Sturz des irakischen Regimes zirkulierten negative Bilder von den Zusammenstößen zwischen irakischen und US-amerikanischen Kräften, von riesigen schiitischen Demonstrationen und Feiern, die das Schreckgespenst von der wachsenden radikalen islamischen Macht in der Region, und dem fortwährenden Versagen, Sicherheit und Stabilität herzustellen, erschufen. Das Schauspiel der Schiiten, die sich auf den Weg machten und die Macht in vielen Regionen des Landes übernahmen, rief Besorgnis darüber hervor, dass die ›Demokratie‹ im Irak religiöse fundamentalistische Regime produzieren könne. Dieses negative Spektakel deutet die Grenzen einer Politik des Spektakels an, die nach hinten losgehen, außer Kontrolle geraten und unbeabsichtigte Folgen nach sich ziehen kann.

In einem Versuch, das negative Spektakel wettzumachen, versuch-

te die Bush-Administration am 1. Mai ein positives Spektakel zu organisieren, als Bush ein Marineflugzeug auf der USS Abraham Lincoln landete. In diesem sorgfältig inszenierten Medienereignis entstieg Bush in kompletter »Top Gun«-Aufmachung einem Jet, der mit »Navy One« und »George W. Bush, Commander-in-Chief«-Logos versehen war. Nachdem er, mit dem Flughelm in der Hand, aus dem Jet herausstolziert war, überquerte Bush die Landefläche, begleitet von einer jubelnden Menge und den Medien, die das große Ereignis seit Stunden erwartet hatten. In einer vorbereiteten Ansprache erklärte Bush auf einem Podest, hinter sich ein riesiges Banner mit der Aufschrift »Mission vollbracht« (Mission Accomplished): »[D]ie Hauptkampfhandlungen im Irak sind beendet. Aus der Schlacht im Irak sind die Vereinigten Staaten und unsere Alliierten als Sieger hervorgegangen.«[21]

Im ersten Golfkrieg folgten auf die Flucht der IrakerInnen aus Kuwait und auf die offensichtliche Niederlage des irakischen Regimes Bilder schiitischer und kurdischer Aufstände und deren gewalttätiger Unterdrückung durch das Regime Saddam Husseins, die den Golfkrieg letztendlich mit der Mehrdeutigkeit versahen, die zu Bushs Niederlage im Jahr 1992 beitrug. Dies ist ein Beispiel dafür, dass die Effekte, die die verschiedenen Medienspektakel nach sich ziehen, nicht völlig kontrollierbar sind und oft eine Form annehmen können, die von den InitiatorInnen nicht geplant war. Dies trifft auch für den 11. September zu. Während die Anschläge vom 11. September durch das Al Quaida-Netzwerk anfangs noch wie ein Triumph der islamischen Radikalen wirkten, scheinen inzwischen die weltweite Abscheu vor den Angriffen und die globalen und multilateralen Versuche, die Netzwerke stillzulegen, die Kräfte der Al Quaida ernsthaft geschwächt zu haben.

Spektakel des Krieges und des Friedens

Die Politik des Spektakels ist überaus zwiespältig und instabil, mannigfaltigen Interpretationen unterworfen und löst mehrdeutige und oft unerwartete Effekte aus. Medienspektakel sind schwer zu kontrollieren bzw. zu beherrschen, da sie zum Gegenstand unterschiedlicher konzeptueller Rahmungen und Interpretationen werden können: Zum Beispiel dann, wenn sich nicht-US-amerikanische Sendeanstalten auf zivile Opfer, Plünderungen, chaotische Zustände und Kriegsverbrechen des US-Militärs gegenüber Irakern konzentrieren, und nicht auf US-amerikanische Siege und die Bösartigkeit Saddam Husseins.

Aber in einem durch Medien so dominierten Umfeld benötigen erfolgreiche, politische Projekte sorgfältig geplante und ausgeführte Medienspektakel. In dieser Studie habe ich nahe gelegt, dass sowohl

die Anschläge vom 11. September die politisch der gemäßigten bis äußersten Rechten angehören als auch die Kriege der Familie Bush gegen den Irak herausragende Beispiele solcher Medienspektakel waren. Sowohl die Terroristen der Al Quaida wie auch die beiden Bush-Administrationen benutzten Medienspektakel, um ihre hochkontroversen Ziele voranzutreiben. Entsprechend wird Politik in einer Ära des Terrorkrieges zunehmend durch die Produktion spektakulärer Medienereignisse und die politischen Programme ihrer ProduzentInnen vermittelt und konstituiert.

In den USA und anderen Ländern haben die Medieninstitutionen die Dämonisierung bin Ladens, Saddam Husseins und des Terrorismus übernommen und die US-amerikanische Intervention gefeiert. Kritische *Cultural Studies* sollten jedoch die dominanten Diskurse, Bilder und Spektakel aller gegensätzlichen Positionen untersuchen und Manipulation, Propaganda und fragwürdige Praktiken aufzeigen. In all meinen neueren Arbeiten habe ich betont, dass eine multilaterale Vorgangsweise die angemessene globale Antwort auf Probleme wie Terrorismus und despotische, politische Regime ist, und dass globale Institutionen, und nicht der Unilateralismus der US-amerikanischen Wirtschaft und Militärinterventionen, zum Forum für das Auffinden und die Bearbeitung der transnationalen Probleme, die uns alle betreffen, werden sollten (vgl. Kellner 2003b).

In einer Medienwelt, in der nur einige – und immer weniger – Medienkorporationen die Rundfunk- und Pressemedien kontrollieren, bietet sich das Internet als beste Quelle für alternative Informationen an. Es eröffnet einen Reichtum an Meinungen und Debatten sowie eine Vielfalt von Seiten, die Material für eine besser informierte Öffentlichkeit und die Organisation politischer Alternativen zu dem gegenwärtigen US-Regime präsentieren (vgl. Kellner 2001, 2003b). Obwohl es im Internet eine erschreckende Anzahl an Fehlinformation sowie reaktionäre Diskurse gibt, bietet es seinen BenutzerInnen trotzdem das Potenzial, sich über eine Reihe wichtiger Themen informieren zu können. Tatsächlich spielte das Internet eine Schlüsselrolle in der Unterstützung der Antiglobalisierungsbewegung und der globalen Gerechtigkeitsbewegung sowie bei der Entwicklung einer weltweiten Antikriegsbewegung.

Darüber hinaus signalisiert die globale Friedensbewegung, die sich als ein Gegenspektakel zum islamischen Terrorismus und zum Bush-Militarismus konstituiert hat, eine demokratische Alternative zum Krieg. Das Schauspiel der Millionen, die im Jahr 2003 gegen einen Angriff des Iraks demonstriert haben, der AktivistInnen, die sich als menschliche Schutzschilde gegen die US-amerikanischen und britischen Bombardierungen in den Irak begeben haben und die täglichen Proteste, die im normalen Alltagsleben ausbrachen, zeigen eine Opposition gegen den Krieg, die sich für Frieden und Demokratie

einsetzt. Am Vorabend des von Bush junior initiierten Angriffs auf den Irak wurden in einem virtuellen Protest Millionen von E-Mails und Telefonanrufen nach Washington geleitet, um gegen einen bevorstehenden Angriff auf den Irak zu protestieren. Der Beginn einer globalen Friedensbewegung, der Millionen von Menschen angehörten, zeichnete sich ab. Während das Gegenspektakel für den Frieden nicht in der Lage war, das Vorantreiben des Krieges der Bush-Administration aufzuhalten, ermächtigte es Länder und globale Organisationen, sich gegen den Krieg zu stellen. Es mobilisierte die Wähler, die die problematischen Versuche der Bush-Administration, eine globale Hegemonie zu errichten, möglicherweise blockieren könnten.

Es ist offensichtlich, dass die Politik des Terrorkrieges der Bush-Administration eine Ära des immerwährenden Krieges gegen den Terrorismus und die Länder, die den Terror unterstützen, anstrebt, eine Situation, in der Medienspektakel dazu genutzt werden, die Politik unilateraler Aggression zu fördern. Man kann nur hoffen, dass die Gegenspektakel des Friedens und der Opposition gegen den Krieg an Macht gewinnen, und dass neue Medien wie das Internet als demokratische Werkzeuge genutzt werden, um die Entfesselung einer totalisierenden und hegemonialen, politischen Vision des ›uns gegen sie‹ und ›Gut gegen Böse‹, das die Bush-Administration vorantreibt, zu verhindern.

Aus dem Englischen von Kirsten Jahn, Brigitte Hipfl und Uta Scheer

Anmerkungen

1 Der Begriff ›spectacle‹ hat im englischen Original einen etwas anderen Bedeutungshorizont als das deutsche Wort ›Spektakel‹ – bei Ersterem steht die medialisierte Durchdringung, die Ereignisebene auf dem *screen*, im Vordergrund, während das deutsche Wort noch eher Konnotationen von unmittelbar erlebbaren Ereignissen, wie zum Beispiel einem Spektakel auf einer Kirmes, innehat. Auch die zweite Übersetzungsmöglichkeit ›Schauspiel‹ trifft die Bedeutung des englischen Originals nicht vollständig: ›Schauspiel‹ suggeriert noch die Existenz einer tatsächlichen Bühne wie im Theater, die entscheidende Medialisierung, der *screen*, fehlt auch hier. Aus Zwecken der besseren Lesbarkeit haben wir aber dennoch an diesen beiden Übersetzungen für das Wort ›spectacle‹ im Laufe des Textes festgehalten.

2 Zur Geschichte des Al Quaida Netzwerks, vgl. Kempel (2002), Rashid (2001, 2002).

3 Im Winter 2001 nahm ich an einem dreiteiligen, live aus dem Beverly Hills Museum of Radio and Television im Fernsehen übertragenen Symposium teil, an dem sich MedienmanagerInnen und -spre-

cherInnen aus der ganzen Welt beteiligten, die berichteten, wie sie die Ereignisse vom 11. September umgesetzt hatten. VertreterInnen aus Kanada, Europa, China und anderen Ländern beschrieben, wie sie an Material zum Senden kamen, wie die Geschichte ihre jeweiligen Medien dominierte und wie sie tatsächlich eine globale Reichweite hatte. In einem Archiv werden Videos und Kommentare, die weltweit zum 11. September gesendet wurden, gesammelt und bereit gestellt, siehe *http://www.911digitalarchive.org* und *http://tvnews3.org/tvarchive/html/index.html*.

4 Für diesen Abschnitt bin ich StudentInnen meines UCLA *Cultural Studies*-Seminars und Richard Kahn, der eine Webseite entwickelte, auf die die Studierenden Material zu den Ereignissen des 11. September und dem Afghanistan-Krieg stellen konnten, zu Dank verpflichtet. Die folgende Studie bezieht sich auf dieses Material und kann unter *http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/ed270/index.html* gefunden werden.

5 Alle Medienberichte und Aussagen von PolitikerInnen, auf die sich Kellner im Folgenden bezieht, finden sich auf seiner Website unter *http://www.gseis.ucla.edu/faculty/kellner/ed270/index.html* und in seinem ›BlogLeft‹ unter *http://www.gseis.ucla.edu/courses/ed253a/blogger.php*.

6 Für eine Kritik des Huntington-Diskurses um ›Zivilisation‹ versus ›Barbarei‹, vgl. Chomsky (2001), Achcar (2002) und Kellner (2003b).

7 Für eine systematische Analyse der ›Bushspeak‹ und ihrer Orwellschen Herkunft, vgl. Kellner (2001).

8 Kurz nach diesem und anderen Ausbrüchen wurde Coulter von der »National Review« gefeuert, als sie gewalttätig auf Bemühungen der Herausgeber reagierte, ihre Rhetorik zu mäßigen, was ihr zu einem Märtyrerinnenstatus in der amerikanischen Rechten verhalf. Später konstatierte Coulter in einer Rede, dass der amerikanische Taliban John Walker Lindh exekutiert werden solle, um den Linken und den Liberalen die Botschaft zu übermitteln, dass sie getötet werden könnten, wenn sie aus der Reihe träten! Für eine systematische Kritik an Coulter und anderen, extrem rechten MedienexpertInnen, vgl. Franken (2003).

9 Die Verbindungen von Bush und Baker zu Carlyle, Cheney zu Halliburton und Rumsfeld zu Bechtel wurden in vielen englischen Zeitschriften, der »New York Times« und anderen Quellen dokumentiert, die unter *www.bushwatch.com* gesammelt wurden. Phil Agres »Red Rock Eater-Liste« ist zu finden unter *http://dlis.gseis.ucla.edu/people/pagre/rre.html*; vgl. Warner (2002); zu Bechtel, Rumsfeld und Öl, vgl. Lindorff (2003).

10 Während des Afghanistankrieges hielt der bedeutende britische Historiker Sir Michael Howard eine Rede gegen die Bezeichnung

der Terrorangriffe als »Krieg«, die in den Printmedien und dem Internet weit verbreitet wurde. Howard argumentierte, dass es »ein schrecklicher und unwiderruflicher Fehler« sei, sich auf die laufende Kampagne gegen den Terrorismus als einen »Krieg« zu beziehen, statt als kriminelle Handlung, da dies den Terroristen ungerechtfertigte Legitimität verleihe, sie innerhalb der arabischen und westlichen Welt mystifiziere und unrealistische Erwartungen hinsichtlich einer erfolgreichen militärischen Aktion und eines Sieges schüfe. Howard beschrieb das amerikanische Bombardement als »ob man versucht, eine Krebszelle mit einer Explosion auszulöschen« und argumentierte, dass »eine Polizeiaktion unter der Schirmherrschaft der Vereinten Nationen« wesentlich zu bevorzugen gewesen sei. Howards Rede wurde am 31. Oktober unter *www.thislondon.com* veröffentlicht und im Internet verbreitet.

11 Für frühere Berichte über die Medien und die Krise der Demokratie, vgl. Kellner (1990, 1992, 2001, 2003b).

12 Dieser Zustand richtet wieder einmal die Aufmerksamkeit auf einen Hauptwiderspruch des gegenwärtigen Zeitalters hinsichtlich Informationen und Wissen. Auf der einen Seite verfügen die USA mit ihrer Überfülle an Printmedien, Büchern, Artikeln und Internetquellen über die höchste Menge an Informationen, Meinungen, Debatten und Wissensquellen, die eine Gesellschaft, historisch gesehen, jemals hatte und ist gleichzeitig durch Informations- und Meinungsarmut im Fernsehen gekennzeichnet. Dies ist wahrlich ein Skandal und ein Widerspruch in der Konstruktion zeitgenössischen Bewusstseins und politischer Kultur. Entsprechend fungiert das Fernsehen weitgehend als Propaganda, Spektakel und Produzent von Massenhysterie, die an Gehirnwäsche erinnert, doch gibt es glücklicherweise einen Reichtum an informierter Analyse und Interpretationen, die in den Printmedien und dem Internet erhältlich ist, sowie ein respektables Archiv an Büchern und Artikeln zur Komplexität der Außenpolitik der USA und der Geschichte des Nahen Ostens (vgl. Kellner 2003b).

13 Am 28. Mai 2003 berichteten die CBS-Nachrichten, dass weder Bunker, noch Leichen, noch andere Beweise dafür gefunden worden waren, dass Saddam Hussein oder seine Familie sich am Ort der Bombardierungen der ersten Nacht aufgehalten hatten.

14 Bald darauf bestätigten britische und danach US-amerikanische Quellen, dass es sich bei dem Schauplatz nicht um eine Produktions- oder Lagereinrichtung für Chemiewaffen handelte. Für eine Kritik einer Reihe von Entdeckungen von ›smoking guns‹ für Massenvernichtungswaffen-Einrichtungen und deren anschließende Entzauberung, vgl. Tapper (2003).

15 Zu den Bombardierungen Bagdads, siehe die Berichte Robert Fisks im Londoner »Independent« und für die Geschichte, in der die

Berichte US-amerikanischer Militärvertreter zu den Erschießungen einer Zivilistenfamilie in Frage gestellt werden, vgl. Branigin (2003).

16 Eine Geschichte in der »Washington Post« vom 3. April von Susan Schmidt und Vernon Loeb, die die Überschrift trug »Sie kämpfte bis zu ihrem Tod« gründete sich auf ungenannte Militärquellen und behauptete, dass Lynch »sogar fortfuhr auf die Iraker zu feuern, nachdem sie mehrere Schießwunden erlitten hatte« und dass die Iraker, die sie gefangen genommen hatten, auf sie eingestochen hätten. Tatsächlich nahm Lynchs Fahrzeug eine falsche Abzweigung, überschlug sich. Sie wurde bei dem Unfall verletzt und nicht im Kampf gegen die Iraker. Siehe Quellen in der folgenden Fußnote.

17 Vgl. Potter (2003); die Associated Press bestätigte diese Geschichte ebenfalls wie auch die BBC am 15. Mai, »CBS News« am 29. Mai und Interviews mit Jessica Lynch, die im November auf ABC gesendet wurden, als sie Werbung für ein von ihr mitgeschriebenes Buch über ihre Erlebnisse machte.

18 Rogers wurde in Howard Kurtzs unzureichend betiteltem CNN-Medienüberblick »Reliable Sources« am 27. April 2003 interviewt.

19 Für eine systematische Analyse der ›Neuen Barbarei‹, die die Bush-Administration und ihre rechtskonservativen Unterstützer begleitet und zum Teil von ihnen hervorgerufen wurde (vgl. Kellner 2003b; Rutenberg 2003). Rutenberg zeigt Beispiele für FOX TVs aggressiv dogmatischen und Partei ergreifenden Diskurs, wenn zum Beispiel Star-Moderator Neil Cavuto zu denen, die gegen den Irakkrieg waren, sagte: »Ihr ward damals ekelerregend und ihr seid heute ekelerregend.« FOX TVs hohe Einschaltquoten während des Krieges beeinflussten CNN und das NBC, mehr Patriotismus zu zeigen und die zu vernachlässigen, die den Krieg und seine Folgen kritisierten.

20 Offensichtlich dachten die Museumsmitglieder, sie hätten ein Übereinkommen mit dem US-Militär hinsichtlich der Notwendigkeit, die nationalen Schätze des Iraks zu bewahren, die vom US-Militär zur Plünderung und Zerstörung freigegeben wurden, während sie das Öl-Ministerium beschützten (vgl. *http://www.nytime.com/2003/04/16/international/worldspecial/16MUSE.html?pagew anted=print&position=*). Zu den Plünderungen des Ministeriums für Religiöse Angelegenheiten, vgl. *http://www.nytimes.com/2003/04/16/international/worldspecial/16BAGH.html?page wanted=print&position=*.
Spätere Berichte deuteten darauf hin, dass einige der Museumsstücke, von denen vermutet wurde, sie seien zerstört wurden, versteckt worden waren. Es gab allerdings auch Berichte über die fortgeführten Plünderungen irakischer archäologischer Fundstätten im ganzen Land, die nicht von den USA geschützt wurden (vgl. Andrews 2003).

21 Als Bush in einer Presse-Konferenz am 28. Oktober 2002

gefragt wurde, ob die Mission im Irak vollbracht worden sei, wie es das Banner proklamierte, bemerkte er kurz angebunden: »Das ›Mission vollbracht‹-Schild wurde natürlich von Besatzungsmitgliedern der USS Lincoln angebracht, die mitteilen wollten, dass ihre Mission vollbracht sei. Ich wusste, dass es irgendwie einem naiven, voreiligen Mann aus meiner Mannschaft zugeschrieben werden würde«. Tatsächlich hatte die Bush-Administration jedes Detail des Schauspiels inszeniert (vgl. Bumiller 2003).

Literatur

Achcar, Gilbert (2002): *The Clash of Barbarisms*, New York: Monthly Review Press.

Andrews, Edmund L. (2003): »Iraqui Looters Tearing up Archaeological Sites«. In: *New York Times*, 23. Mai, *http://www.commondreams.org/headlines03/0523-08.htm*.

Branigin, William (2003): »A Gruesome Scene on Highway 9«. In: *Washington Post*, 1. April, S. A01, *http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&contentId=A61229-20 03Mar31*.

Bumiller, Elisabeth (2003): »Keepers of Bush image lift stagecraft to new heights«. In: *New York Times*, 16. Mai, S. A1, *http://www.cnn.com/2003/US/05/16/nyt.bumiller/*.

Chomsky, Noam (2001): *9-11*, New York: Seven Seals Press.

Franken, Al (2003): *Lies and the Lying Liars Who Tell Them*, New York: Dutton.

Graham, Phil/Keenan, Thomas/Dowd, Anne-Maree (2004): »A call to arms at the End of History: A discourse-historical analysis of George W. Bush's declaration of war on terror«. In: *Discourse and Society – An International Journal for the Study of Discourse and Communication in their Social, Political and Cultural Contexts* 2, S. 199-223.

Herman, Edward S. (1998): *The Real Terror Network: Terrorism in Fact and Propaganda*, Boston: South End Press.

Huntington, Samuel (1996): *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*, New York: Touchstone Books.

Kellner, Douglas (1990): *Television and the Crisis of Democracy*, Boulder, Co.: Westview Press.

Kellner, Douglas (1992): *The Persian Gulf TV War*, Boulder, Co.: Westview Press.

Kellner, Douglas (2002): *Grand Theft 2000*, Boulder, Co.: Rowman and Littlefield.

Kellner, Douglas (2003a): *Media Spectacle*, London/New York: Routledge.

Kellner, Douglas (2003b): *From 9/11 to Terror War: Dangers of the Bush Legacy*, Boulder, Co.: Rowman and Littlefield.

Kepel, Gilles (2002): *Jihad: The Trail of Political Islam*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Lindorff, David (2003): »Secret Bechtel Documents Reveal: Yes, it is about oil«. In: *Counterpunch Special Report*, 9. April, *http://www.counterpunch.org/lindorff04092003.html*.

Potter, Mitch (2003): »The real ›Saving Pte Lynch‹«. In: *Toronto Star*, 5. Mai, *http://www.thestar.com/NASApp/cs/ContentServer?pagename=thestar/Layout/Article_Type1&c=Article&cid=1051643375850&call_pageid=968332188854&col=968350060724*.

Rashid, Ahmed (2000): *Taliban: Militant Islam, Oil & Fundamentalism in Central Asia*, New Haven: Yale University Press.

Rashid, Ahmed (2002): *Jihad: The Rise of Militant Islam in Central Asia*, New Haven: Yale University Press.

Rutenberg, Jim (2003): »Cable's War Coverage Suggests a New ›FOX Effect‹ on Television«. In: *New York Times*, 16. April, *http://www.commondreams.org/headlines03/0416-06.htm*.

Tapper, Jake (2003): »WMD, MIA?«. In: *Salon*, 16. April, *http://www.salon.com/news/feature/2003/04/16/wmd/index_np.html*.

Tapper, Jake (2003): »Angry Allies«. In: *Salon*, 30. Mai, *http://www.salon.com/news/feature/2003/05/30/wmd/index_np.html*.

Vidal, Gore (2002): *Perpetual War For Perpetual Peace: How We Got To Be So Hated*, New York: Thunder Mouth Press/Nation Books.

Vidal, Gore (2003): *Dreaming War: Blood for Oil and the Cheney-Bush Junta*, New York: Thunder Mouth Press/Nation Books.

Warner, Melanie (2002): »The Big Guys Work for the Carlyle Group«. In: *Fortune*, 18. März, *http://www.fortune.com/fortune/articles/0,15114,370593,00.html*.

Beyond Imagined Community?[1]

Transnationale Medien und türkische MigrantInnen in Europa

Kevin Robins

In den folgenden Ausführungen geht es um die Bedeutung der neuen transnationalen Medien und um die Möglichkeiten, die sich in Zusammenhang mit neuen Erscheinungsformen von kulturellem Transnationalismus eröffnen können. Bei meinen Überlegungen zu transnationalen Perspektiven und Chancen konzentriere ich mich jedoch auf ein Beispiel, da ich davon überzeugt bin, dass die Beschäftigung mit transnationalen Kulturen auf konkreten kulturellen Geschichten und Erfahrungen beruhen muss. Die neuen Möglichkeiten, die transnationale Prozesse eröffnen, sind kein Merkmal der Transnationalisierung *per se*. Sie sind vielmehr mit besonderen transnationalen Dynamiken bestimmter Gruppen unter spezifischen historischen Umständen verknüpft. Im Zentrum meiner eigenen Untersuchungen stehen die transnationalen Medien, die aus der Türkei stammen. In diesem Zusammenhang habe ich mich hauptsächlich mit den kulturellen und medialen Praktiken türkischsprachiger Gemeinden in London befasst – einer eigentlich breit gefächerten MigrantInnenbevölkerung, der TürkInnen, KurdInnen und türkische ZypriotInnen angehören. Während der 90er Jahre erhielt die türkische[2] Bevölkerung im europäischen Raum – wie viele andere Bevölkerungsgruppen – zunehmend Zugang zu Satellitenfernsehprogrammen. Plötzlich konnten TürkInnen, die in London lebten, oder auch in Berlin, Kopenhagen oder Brüssel, von ungefähr ein Dutzend Kanälen, die von Ankara oder Istanbul ausgestrahlt wurden, auswählen. Mich interessieren im Folgenden die neuen Möglichkeiten, die sich im Kontext dieser spezifischen transnationalen Medienkultur unter den besonderen historischen Bedingungen eröffnen – Möglichkeiten, die sowohl TürkInnen als auch EuropäerInnen betreffen.

Wenn ich mich auf das Potenzial transnationaler Medien beziehe, dann geht es mir um die Chance, einen neuen, europäischen Kulturraum zu schaffen; einen, der den derzeitigen Gegebenheiten und der Komplexität Europas angemessener ist als die alte Ordnung auf der Basis nationaler Räume. Ich denke an einen Raum, der ›MigrantInnen‹-Kulturen und Erfahrungen, wie diejenigen der TürkInnen, beherbergen könnte. Entsprechend interessiere ich mich für Möglichkeiten, gegen den Strich der nationalen Ordnung zu arbeiten; Möglichkeiten, mit denen das Potenzial gegen-nationaler Dynamiken gefördert und vielleicht sogar Transformationen jenseits nationaler Vorstellungen bewirkt werden könnten. Mein Vorhaben ist darauf ausgerichtet, die Logik der ›imagined community‹ zu durchbrechen. Der Historiker Benedict Anderson führte den Begriff der ›imagined community‹ ein, um die Mechanismen zu beschreiben, die Individuen dazu veranlassten, sich als Mitglied einer gemeinsamen, nationalen Gemeinschaft zu betrachten, als NationalgefährtInnen, die durch eine »deep, horizontal comradeship« (vgl. Anderson 1983) aneinander gebunden sind.[3] Ich möchte an dieser Stelle anmerken, dass das Konzept ›Transnationalismus‹ für ein Projekt, das besser als gegen-nationales Denken bezeichnet würde, nicht ganz passt und insofern unpräzise bleibt. Trotzdem kann das gegenwärtige Interesse an etwas, das ›Transnationalismus‹ genannt wird, ein reizvoller Ausgangspunkt für das Nachdenken über den kulturellen Wandel sein. Für mich ist ›Transnationalismus‹ ein Konzept, das uns dabei helfen kann, produktiver über die neuen Ausdrucksformen kultureller Erfahrungen nachzudenken; Erfahrungen, die nicht mehr so einfach in die bisherigen Erklärungen einzuordnen sind und deshalb die nationalen Fiktionen untergraben können – und das natürlich nicht nur in Europa.

Mich interessiert, was man aus dem türkischen Experiment lernen kann; was TürkInnen in Europa uns auf der Basis ihrer Erlebnisse über die kulturellen Auswirkungen und das Potenzial transnationaler Entwicklungen erzählen können. In meinem Beitrag geht es genau um diese Frage: Wie können wir von den TürkInnen in Europa etwas über die Möglichkeiten *transnationaler* Erfahrung lernen? Wie können wir die richtigen Fragen stellen, um herauszufinden, wie die TürkInnen diese transnationalen Erfahrungen erleben und verarbeiten?

Das Problem besteht, kurz gesagt, darin, dass die Konzepte und Diskurse, die für Untersuchungen transnationaler Phänomene zur Verfügung stehen, ausschließlich nationale Konzepte und Diskurse sind – sie alle sind treue Diener nationaler Vorstellungen. Wir Kultur- und MedienforscherInnen, die an transnationalen Themen interessiert sind, müssen uns überlegen, wie wir uns von dieser nationalen Vorstellung und Mentalität befreien können. Genau das versuche ich im Folgenden. Dies ist meine Form der Auseinandersetzung mit jenen Konzepten, die derzeit für die Beschäftigung mit den interes-

santen, kulturellen Entwicklungen zur Verfügung stehen. Mein Ziel ist die methodologische ›Entoperationalisierung‹ der Kategorie ›imagined community‹.

Im Folgenden resümiere ich die Phasen, die mein eigenes Denken durchlaufen hat, nachdem ich begonnen hatte, mich mit den Erfahrungen von TürkInnen in London auseinanderzusetzen. Den Anfang machen einige Reflexionen über die Grenzen dessen, was ich als nationale Antwort auf transnationale Entwicklungen betrachte. Danach werde ich die alternativen Zugänge vorstellen, die sich meiner Meinung nach als brauchbar für das Vorhaben erwiesen haben, einen Beitrag zum notwendigen Projekt des Überdenkens kultureller Begegnungen und Erfahrungen im gegenwärtigen Europa zu leisten – jenseits imaginierter Gemeinschaft.

Deutsche Befürchtungen

Satellitenübertragungen ermöglichen mittlerweile türkischen MigrantInnen in ganz Europa Zugang zum alltäglichen Bildschirmgeschehen in der Türkei, routinemäßig und in Echtzeit. Wie nutzen TürkInnen im Ausland diese neuen Medien? Und was sind die kulturellen Folgen ihrer neuen, medial vermittelten, transnationalen Verbindungen? Dies sind die scheinbar einfachen Fragestellungen, mit denen wir zu Beginn unserer Untersuchung angefangen haben. (Die zweite Frage muss natürlich nicht nur hinsichtlich europäischer TürkInnen gestellt werden, sondern auch in Bezug auf die BürgerInnen der so genannten ›Gastgeberinnen‹-Gesellschaften.)

Unsere anfänglichen Überlegungen zu diesen Fragen wurden durch eine öffentliche ›Debatte‹ ausgelöst, die Mitte der 90er in Deutschland (wo es die höchste Konzentration von TürkInnen in Europa gibt) stattfand. Genau genommen handelte es sich weniger um eine Debatte als um eine öffentliche Panik bezüglich der Implikationen transnationalen Fernsehens aus der Türkei für die deutsche Nation. In Deutschland wurde von einer Reihe konservativer SoziologInnen und PolitikwissenschafterInnen, die sich mit der Integration von ›Minderheiten‹ beschäftigten, sowie von der deutschen Presse das Argument vertreten, dass das transnationale Fernsehen eigentlich eine ernsthafte, kulturelle und politische Bedrohung darstelle. Es wurde die Behauptung aufgestellt, dass sich TürkInnen nun verstärkt den jetzt zugänglichen türkischen Kanälen zuwenden würden. Darüber hinaus wurde ihnen unterstellt, dass sie dazu tendieren würden, ausschließlich diese Kanäle zu sehen und sich damit in ihre eigene ›private Medienwelt‹ zurückzuziehen.

Für die verschiedenen selbst ernannten deutschen ExpertInnen für türkische Verhaltensweisen war der von ihnen prognostizierte

Wandel der Sehgewohnheiten Ausdruck und Bestätigung eines essenziellen Türkischseins. Die ExpertInnen fühlten sich in ihrem Glauben bestätigt, dass TürkInnen immer ihre eigene türkische Enklave bevorzugen würden. Sie gingen davon aus, dass durch den Konsum türkischer Fernsehsender eine zunehmende Distanzierung der TürkInnen vom sozialen Leben in der (deutschen) Alltagsgesellschaft eintreten würde. Satellitenprogramme wurden für eine Bedrohung des Projekts ›Integration‹ gehalten und damit auch für eine Bedrohung der Einigkeit und Geschlossenheit der deutschen Gesellschaft. In einem besonders alarmierenden und pessimistischen Szenario, das von Wilhelm Heitmeyer und seinen Koautoren entwickelt wurde, wurde der nationale Verteidigungsreflex mit dem Diskurs des ›Kampfes der Kulturen‹, mit dem Samuel Huntington kurz zuvor Panikmache betrieben hatte, in Zusammenhang gebracht. Das deutsche *Volk* (deutsch im Original) wurde vor den Gefahren kultureller Fragmentisierung und Gettoisierung gewarnt, vor der Bedrohung durch islamischen Fundamentalismus und dem Abstecken »neuer Grenzlinien ethno-kultureller Konfrontationen und Konflikte« (Heitmeyer et al. 1997: 17). Dies sei der Preis, den Deutschland zu zahlen habe, sollte man den TürkInnen erlauben, türkisches Fernsehen zu sehen!

So lautete das deutsche Urteil über die kulturellen Auswirkungen transnationalen Fernsehens aus der Türkei, mit dem wir damals, ganz zu Beginn unserer eigenen Untersuchungen in England, konfrontiert waren. Es entspricht einer ziemlich extremen Version nationaler Abgeschlossenheit und nationalen Protektionismus angesichts des neuen, transnationalen Medienflusses, ausgehend von der Annahme, dass Identität – wie auch Loyalität – ausschließlich sei und dies auch bleiben soll; und dass Ausschließlichkeit überdies eine natürliche Bedingung des Daseins sei. Alles dreht sich um den Schutz der nationalen Gemeinschaft – um den Erhalt der Einheit der imagined community – die, das möchte ich hier betonen, immer nur eine imaginierte, vorgestellte Einheit sein kann. Die Diskurse Heitmeyers und anderer, die eine ähnliche Position vertreten, sind für mich Beispiele einer kontrollierenden Antwort auf die kulturellen Veränderungen, die jetzt im deutschen, nationalen Raum als Folge von Arbeits- und anderer Migrationen in Erscheinung treten.

Die deutsche Antwort auf neue transnationale Entwicklungen spiegelt auch die tiefe Besorgnis über das Anderssein, das TürkInnen nach Europa bringen, wider. In dem zuvor diskutierten Beispiel wird das deutsche *Volk* (deutsch im Original) gegen eine imaginierte kulturelle Invasion verteidigt, gegen eine Fremdkultur, von der die deutschen FremdenforscherInnen (XenophobInnen auf theoretischem Gebiet) eigentlich wenig wissen. Für sie ist Türkischsein tatsächlich ein gedanklich leerer Raum (was es natürlich leichter macht, Sorgen und Ängste davor zu entfachen). Die so genannte deutsche Debatte ist

also ein Fall von deutschen BeobachterInnen, die sich selbst mit ihren Mythologien von ›TürkInnen‹ und einem grundsätzlich problematischen Türkischsein in Angst und Panik versetzen.

Ergänzend möchte ich noch anmerken, dass die panischen, türkophobischen Diskurse von der Annahme getragen sind, dass TürkInnen notwendigerweise unter dem Einfluss ihrer türkischen Medien stehen. Dies entspricht der These unterschwelliger Beeinflussbarkeit, die seltsamerweise nur für den Konsum türkischer Medien gilt. Vorstellungen von starken Medieneffekten und -einflüssen, die für EuropäerInnen als nicht mehr zutreffend gelten, werden mobilisiert, wenn es sich um den türkischen *Ausländer* (deutsch im Original) und die türkische *Ausländerin* handelt.

Die Idealisierung der Diaspora

Die in Deutschland vorherrschenden Diskurse waren in erster Linie bestimmt von der Sorge um die nationale Gemeinschaft – jene zutiefst problematische Form kulturellen Ordnens, die dazu tendiert, die Einheit und Homogenität im Inneren sowie den Unterschied zu dem, was außerhalb ist, zu betonen und gleichzeitig um den Ausschluss dieses Außerhalbs bemüht ist. Eine Konsequenz dieser Fixiertheit auf das nationale Element war meiner Meinung nach, dass man sich in der Debatte um Medien und Migration weder mit der Realität transnationaler Kulturen noch mit den neuen Chancen und Perspektiven, die diese eröffnen können, auseinandersetzte, sie schlicht verleugnete. Jeglicher Gedanke an Alternativen wurde von der nationalen Besessenheit vom Integrieren und Assimilieren von ›Minderheiten‹ erstickt. Dies war ein Programm, von dem ich mich so weit wie möglich distanzieren wollte.

Wo also, mussten wir uns fragen, gibt es Ansatzpunkte für konstruktivere Antworten? Wo können wir Einsichten in etwas möglicherweise Neues und Innovatives in den Entwicklungen transnationaler Medien finden? Wie gehen MediensoziologInnen und *Cultural Studies*-ForscherInnen vor, die nicht von Angst und Abwehr geleitet sind und einen im Großen und Ganzen positiven und hoffnungsvollen Standpunkt gegenüber Transnationalisierungsprozessen einnehmen? Wir wandten uns in der Folge der kleinen, aber wachsenden Gruppe an AkademikerInnen zu, deren Arbeiten sich mit dem beschäftigen, was man mittlerweile gemeinhin als ›diasporische Medien‹ bezeichnet. Dort gilt das Konzept ›Diaspora‹ – das nunmehr auf jede Gruppe angewendet zu werden scheint, die fernab ihres (imaginierten) ›Heimatlandes‹ lebt[4] – als *das* Konzept zum Verständnis neuer Entwicklungen, die mit der Globalisierung von Medien und Kulturen zusammenhängen. Hier finden wir einen Diskurs, der kulturelle

Transformationen antizipiert und begrüßt. Transnationale Medien werden mit dem Anbruch des Zeitalters neuer globaler Netzwerke sowie mit neuen und produktiven Formen kultureller Ströme über den globalen Raum hinweg assoziiert. Die Deterritorialisierung migranter Kulturen wird mit dem Aufkommen neuer, hybrider Identitäten und neuer, kosmopolitischer Entwicklungen in Verbindung gebracht. Diese Beschreibungen ›diasporischer Medien‹ nähern sich häufig den Tropen ›postmodern‹ und ›postkolonial‹ an – Tropen, die uns allen mittlerweile sehr vertraut sind. Beim genaueren Hinschauen entpuppt sich dieser ›postmoderne‹ Diskurs häufig als eine konzeptuelle und rhetorische Fassade. Der Blick dahinter zeigt uns, dass meist ein zusätzlicher Diskurs im Spiel ist, der weitaus konventioneller und konservativer ist und meiner Meinung nach im Widerspruch zur Rede von kultureller Fluidität und Vermischung steht.

Mit diesen Überlegungen im Hinterkopf wenden wir uns einem kürzlich erschienenen Artikel über ›diasporische‹ Medienkultur zu, einem Artikel, der uns in seinem Titel ermutigt, mit dem »Strom zu fließen«:

»So wie Benedict Anderson nationale Kulturen als ›imagined community‹ charakterisiert hat, die diskursiv durch ein Gefühl tiefer, horizontaler Zugehörigkeit zu einer imaginierten, gemeinsamen Herkunft und einer mythischen Vergangenheit aneinander gebunden sind, könnten die Imagi(nationen) deterritorialisierter Völker, selbst wenn sie über verschiedene Länder verstreut sein sollten, in entsprechender Weise durch eine Art Fern-Patriotismus und Fern-Nationalismus markiert sein. Laut Anderson ist das Ausschlaggebende im Konstituieren von Gemeinschaften nicht deren Authentizität oder Sonstiges, sondern die Art und Weise, in der diese vorgestellt, imaginiert werden – ein weites Feld für diasporische Medien.« (Sinclair/Cunningham 2000: 18)

Oder nehmen wir die Aussagen eines anderen Forschers, der, wiederum von Benedict Andersons klassischem Text inspiriert, schreibt:

»Diasporische Gruppen arbeiten nun mit dem Instrumentarium der sich entwickelnden Kommunikationstechnologien daran, ihre Identitäten aufrechtzuerhalten, sei es auf der Basis religiöser Leidenschaft, ethnischen Stolzes, ökonomischer Ambitionen oder historischer Herkunftsorte, indem sie unterstützende oder interaktive Gemeinschaften etablieren […] Elektronische Kommunikationsströme führen zu einer unmittelbareren, ungehinderteren, intensiveren und effektiveren Form transnationaler Bindung.« (Verhulst 1999: 30f.)

Was in beiden Texten zum Vorschein kommt, ist eine Zugangsweise, die sich in erster Linie mit Fragen von Zugehörigkeit, Gemeinschaft und kollektiven Bindungen auseinandersetzt. Wir finden hier die direkte Anwendung von Benedict Andersons Konzept der ›imagined community‹ – ein Konzept, das dazu bestimmt war, die Funktionsweise nationaler Gesellschaften zu verdeutlichen – als Schlüssel zum

Verständnis der neuen ›diasporischen Medien‹ (wobei wir natürlich nicht übersehen sollten, dass das Konzept der ›Diaspora‹ immer starke, nationale Assoziationen beinhaltet). Letztendlich stellt sich also heraus, dass es sich bei den transnationalen Medien genau genommen um neue technologische Mittel zur Einbindung von Menschen in Gemeinschaften handelt, mit denen Zusammengehörigkeit über globale Distanzen hinweg möglich ist. Es geht also um die Wahrung von aus der Ferne zugeschriebenen Identitäten.

Dieses ›diasporische‹ Programm ist sicherlich liberaler und toleranter als das integrationistische/assimilationistische von Heitmeyer und seinen Kollegen, und daher akzeptabler. Aber meiner Meinung nach handelt es sich immer noch um einen problematischen Zugang, der in Frage gestellt werden muss, da er uns eine ziemlich eingeschränkte Sichtweise von transnationaler Kommunikation nahe legt. Ich bin verblüfft über die, wie mir scheint, grundsätzliche Zurückhaltung oder Unfähigkeit, über das Ideal von Gemeinschaftsbindung hinauszugehen. Das Gespenst der ›imagined community‹ lässt sich, das wird klar, nicht so einfach verbannen. Mein Haupteinwand bezieht sich darauf, dass dieser Zugang nicht sieht – und vielleicht nicht einmal zu sehen versucht –, was das Innovative an den neuen transnationalen Kommunikationsmedien ist. Dieser Zugang leistet dies nicht – kann es gar nicht leisten – weil, was immer auch am kulturellen Transnationalismus innovativ, d.h. anders ist, letztendlich auf die bekannten und vertrauten Kategorien reduziert wird: auf die Kategorien ›Gemeinschaft‹ und ›Diaspora‹. Wenn man in den Konzepten eines nationalen Imaginären denkt, ist man dann nicht immer daran gebunden, nationale Dinge zu sehen?

Gegen den Strich der ›imagined community‹

Wir empfanden die ›diasporische‹ Zugangsweise also um nichts akzeptabler als die integrationistische Position. Welche Konsequenzen hatte das nun für unsere eigene transnationale, türkische Fallstudie, in der wir der Frage nachgehen wollten, was passiert, wenn TürkInnen in Europa Fernsehen aus der Türkei sehen? Was könnte als adäquater, konzeptueller und theoretischer Rahmen dafür dienen? Unsere Überlegungen führten uns schließlich dazu, unsere eigene Vorgehensweise als eine Art negatives Prinzip zu formulieren – nämlich, methodologisch gegen den Strich nationaler Imaginationen zu arbeiten. In dem Versuch, die Erfahrungen von türkischen MigrantInnen in dem neuen, transnationalen Kontext zu verstehen, hielten wir es für wichtig, der anscheinenden Natürlichkeit der Konzepte von ›Nation‹, ›Gemeinschaft‹ und ›Identität‹ zu widerstehen. Unserer eigenen Forschung wollten wir die Annahme zugrunde legen, dass TürkInnen in

England mehr seien, als nur programmierte AkteurInnen einer türkischen, nationalen Gemeinschaft. Wir waren also mit der Frage konfrontiert, auf welche Weise die Idee der ›imagined community‹ *entoperationalisiert* werden kann und was uns eine Zugangsweise auf der Basis dieses negativen Prinzips bringt.

Im Folgenden gehe ich genauer darauf ein, wie wir versucht haben, uns den Erfahrungen türkischsprachiger MigrantInnen in London auf eine Weise anzunähern, die kein ›Türkischsein‹ – als eine Art vorgestellter Einheit unter TürkInnen – voraussetzte. Uns war es wichtig, nicht von der Annahme auszugehen, dass etwas, das als ihre ›türkische Identität‹ bezeichnet wurde, das Signifikanteste und Interessanteste an diesen Menschen sei. Was aber blieb uns dann noch? Welche Richtung tat sich für uns in dem Versuch auf, die Kategorie ›imaginierte Gemeinschaft‹ außer Kraft zu setzen?

Von der Mythologie zur Soziologie

Wenn in Europa über die Kultur türkischsprachiger MigrantInnen diskutiert wird, tritt immer eine zusätzliche Schwierigkeit auf, die mit der mythologischen Dimension des europäischen Bildes von ›den TürkInnen‹ zusammenhängt. So vermittelt zum Beispiel die vorhin angesprochene deutsche Reaktion auf Satellitenprogramme aus der Türkei den Eindruck, dass das Problem, das die deutschen KritikerInnen und PolemikerInnen mit den TürkInnen haben, vor allem ein Problem ist, das auf den von ihnen selbst entwickelten Vorstellungen von TürkInnen beruht. Dieses Problem hat mit einer kulturellen Mythologie des Türkischseins zu tun, die in erster Linie eine Projektion der KritikerInnen ist – die Projektion eines undifferenzierten und statischen Bildes von ›*dem* Türken‹ und ›*der* Türkin‹. Dies zeigt sich zum Beispiel an dem immer abrufbaren Bild der TürkInnen als »islamische FundamentalistInnen«, das selbst in den Fällen, wo mehr mitfühlende Teilnahme bekundet wird – wie etwa im *Ganz unten*-Bild von Ali in Günter Wallraffs Bestsellerreportage aus den frühen 80ern (vgl. Wallraff 1988) vorhanden ist.

Der erste Schritt, der unserer Meinung nach daher gesetzt werden musste, bestand also darin, die Diskussion der türkischen Kultur von dieser mythologischen Ebene auf eine soziologische Ebene zu verschieben. Damit wird deutlich, dass es so etwas wie ›*den* Türken‹ und ›*die* Türkin‹ nicht gibt. Vielmehr werden wir dazu gebracht, den Pluralismus und die Vielfalt zu sehen, die es innerhalb der türkischen Bevölkerung gibt und die Diversität anzuerkennen, die bei der ›imagined community‹ mit ihrer Fokussierung auf das Gemeinsame gerne verleugnet wird. Auf diese Weise wird uns bewusst, dass es viele unterschiedliche Formen von Türkischsein gibt. Es gibt in der Tat Tür-

kInnen, die religiös sind; aber selbst dabei handelt es sich um eine Kategorie, die Verschiedenes beinhaltet. Es gibt SunnitInnen, wozu auch die Naksibendies (die den Sufis zuzuordnen sind) gehören, dann gibt es die orthodoxeren Gläubigen in der Sülimanye Moschee, und außerdem die AlevitInnen, die man als heterodoxe, islamische Gruppe bezeichnen kann. Daneben gibt es die säkularen TürkInnen; einige gehören dem linken Spektrum an, manche den Konservativen und andere, wie die selbst-stilisierten Grauen Wölfe, dem rechten, nationalistischen Flügel. Woher die TürkInnen kommen, sei es aus der Schwarzmeer-Region oder aus Kahramanmaras, wie es bei vielen in London der Fall ist, ist ebenfalls von Bedeutung. Und dann gibt es noch die türkischsprachigen KurdInnen, die wieder ihre eigenen, internen Formen der Differenzierung haben. Außerdem finden sich in den türkischsprachigen Gemeinden Londons auch unterschiedliche Gruppen türkischer ZypriotInnen. Alle diese Unterschiede sind wichtig.

Sobald eine soziologische Perspektive in die Sichtweise der türkischen Kultur und Gesellschaft eingebracht ist, kann sie auch historisch betrachtet und damit aus ihrem eingefrorenen und statischen Bild befreit werden. Dann wird auch erkennbar, dass sich die türkische Kultur – im Kontext von Globalisierung und ökonomischer Liberalisierung seit Mitte der 80er Jahre, sowie als Folge der Beendigung des Kalten Krieges – in Bewegung befindet. Während der letzten 15 Jahre musste sich die Ideologie des Kemalismus, die von Atatürk eingesetzte, restriktive Ideologie, die der gerade etablierten türkischen Nation eine einheitliche, homogene staatliche Form aufsetzte, einigen großen Herausforderungen stellen. Im Verlauf der 90er wurden ethnische, religiöse und kulturelle Differenzen wieder verstärkt geltend gemacht. Die gegenwärtige Situation könnte man als eine Art Kampf darum, was es bedeutet, türkisch zu sein, beschreiben. Dieser Kampf wird zwischen den alten, vereinheitlichenden Ideologien und offeneren Ansätzen mit vielfältigeren Möglichkeiten ausgetragen. Die TürkInnen testen gerade aus, welche Form von Gemeinsamkeit auf der Grundlage ihrer Unterschiedlichkeiten möglich ist. Die TürkInnen in Europa sind in einen noch komplexeren Prozess des Aushandelns eingebunden, da sie sich sowohl im Hinblick auf ihre, sich verändernde Beziehung zum Türkischsein, als auch hinsichtlich der Art und Weise ihrer Bindung zu den europäischen Ländern, in denen sie leben, positionieren müssen.

Für diesen spezifischen historischen Moment können wir sagen, dass sich die Identitäten von TürkInnen mehr in Veränderung befinden als dies in der Vergangenheit der Fall war. Gegenwärtig gibt es eine neue Beweglichkeit und ein neues Bewusstsein der Diversität innerhalb der türkischen Kultur – eine Beweglichkeit und Diversität, an deren Einbeziehung die Perspektive der ›imagined community‹

scheitert. Das Mindeste müsste wohl sein, diese Vielfältigkeit und Komplexität türkischer Identitäten, die gegenwärtig neu ausgehandelt werden, anzuerkennen.

Von der fiktiven Einheit zu den empirischen Menschen

Mit der Verschiebung von einer mythologischen auf eine soziologische Ebene, und der Anerkennung der neuen Vielfältigkeit und Komplexität, haben wir bereits einige Fortschritte beim Nachdenken über türkische Kultur gemacht. Das bedeutet jedoch nicht, dass damit die kulturellen Vorstellungen von ›imaginierter Gemeinschaft‹ überwunden wären. Es wäre schließlich nach wie vor möglich, dieser Komplexität die ordnende Logik von ›imagined community‹ und Identität aufzuzwingen, und sich eine vielfältige, türkische Kultur als eine, sich aus kleineren, imaginierten Gemeinschaften zusammengesetzte, nationale Gemeinschaft vorzustellen. Wir hielten es jedoch für notwendig, weiter zu gehen, aktiver gegen die ordnende Logik der ›imagined community‹ vorzugehen. Unsere Intention war ja nicht, das Konzept der ›imagined community‹ komplexer zu machen, wir wollten uns seiner Anziehungskraft völlig entziehen.

In vielen Lehrveranstaltungen wird in den Diskussionen über das Konzept ›imagined community‹ (und ›imagined identity‹) immer wieder angemerkt, dass man Benedict Andersons Begriff ›imaginiert‹ (*imagined*) nicht mit ›imaginär‹ (*imaginary*) im Sinne von unwirklich, erfunden oder substanzlos verwechseln solle. Vielmehr wird betont, dass die Auswirkungen des Aktes nationaler Identifikation sehr *real* sind. Teil ›der Nation‹ und ›des Volkes‹ zu sein, scheint für diejenigen, für die das zutrifft, mit einer Art absoluter Macht verbunden zu sein – die so weit geht, so werden wir erinnert, dass Menschen oft dafür bereit sind, ihr Leben für die Sache der imaginierten Gemeinschaft zu opfern. Die Macht ›der Nation‹ oder ›des Volkes‹ wohnt der Illusion – und zwar der kollektiven Illusion – inne, und lässt sie als natürliche, ursprüngliche und notwendige Kategorie erscheinen.

In diesem Zusammenhang möchte ich eine verblüffend simple Beobachtung des französischen Philosophen Jaques Rancière anführen, die mir einleuchtend und subversiv zugleich erscheint. »Nur individuelle Menschen sind real«, sagt Rancière. »Sie allein haben einen Willen und eine Intelligenz, während die Gesamtheit der Ordnung, mit der sie der Menschheit, den sozialen Gesetzen und den diversen Autoritäten unterworfen werden, nur eine Schöpfung der Imagination ist« (1991: 81). Hier stellt sich nun die Frage, was passiert, wenn wir tatsächlich zur Kenntnis nehmen, wozu uns Rancière auffordert – imaginierte Gemeinschaft und Identität letztlich ›*nur* als Schöpfungen der Imagination‹ zu sehen? Welche Konsequenzen

zeitigt dieser einfache Akt des Verschiebens unseres Denkens von der Ebene dessen, was Rancière »fiktive Einheit« nennt auf die Ebene, die von ihm als die der »empirischen Menschen« bezeichnet wird? In ihrem kürzlich erschienenen Buch »Empire: Die neue Weltordnung« stellen Michael Hardt und Antonio Negri genau die gleiche Frage, wobei sie einen Unterschied zwischen »dem Volk« (*the people*) und dem, was sie »die Menge« (*multitude*) nennen, machen. »Jede Nation«, darauf weisen sie uns hin, »muss deshalb die Menge zu einem Volk machen« (Hardt/Negri 2002: 117). Hardt und Negri argumentieren im Sinne einer Verschiebung von der Perspektive »des Volkes« – vorgestellt als etwas, das eine einheitliche Identität und einen einheitlichen Willen besitzt – auf »die Menge«, welche »eine Vielfalt, ein Feld von Singularitäten, ein offenes Beziehungsgeflecht, das nicht homogen oder mit sich selbst identisch ist« (ebd.: 116), darstellt. Die Verschiebung von »dem Volk« zu einer empirischen Vielzahl scheint mir eine interessante, subversive Denkweise zu eröffnen.

Aber was genau bedeutet es, wenn wir dieser Denkschiene folgen? Was bedeutet dies für unsere Untersuchung türkischsprachiger Gemeinschaften? Worin bestehen die methodologischen Implikationen? Nun, zunächst einmal bedeutet es, uns von dem Konzept ›Identität‹ zu distanzieren, weil ›Identität‹ eine ausgesprochen treue Dienerin der ›fiktiven Einheit‹ und ›imagined community‹ war und immer noch ist. Wie die amerikanische Historikerin Katherine Verdery beobachtet hat, »neigen wir dazu, über nationale Identität zu schreiben, als ob der zweite Begriff überhaupt nicht problematisch wäre« (1994: 39f.). Und nun, so meint sie, sei es an der Zeit, darüber nachzudenken, worum es bei jener »besonderen Verkettung von Gedanken« (ebd.), die mit nationaler Identität verknüpft sind, überhaupt geht. Es ist an der Zeit, dass wir die sozio-historische Wirksamkeit der Vorstellung von Identität kritisch reflektieren, da Identität historisch gesehen als eine Ordnungsmethode fungiert hat. Einfach ausgedrückt, eine Person, die zum Träger oder zur Trägerin einer Identität wurde, wurde damit eine ganz bestimmte Person. Die ›Wirksamkeit‹ des Konzepts Identität hängt damit zusammen, dass auf diese Weise Kulturen auf einen Ort festgelegt werden. Sie hängt mit einer Logik der Immobilität zusammen – die eine Behinderung kultureller Mobilität und damit auch von all dem, was Mobilität ermöglicht, beinhaltet. (Ich werde später noch ausführen, was ich damit meine.)

Aus der Perspektive unserer Studie an türkischsprachigen Gemeinschaften gibt es auch noch einen anderen, sehr spezifischen Grund für die methodologische Aufkündigung des Identitätskonzeptes. Dieser hängt mit der besonderen Art und Weise zusammen, mit der die Frage ihrer ›Identität‹ den MigrantInnen immer anhaftet – und zwar besonders denjenigen, die wie etwa die TürkInnen in Europa, als ›Minderheiten‹ eingestuft werden. Sie sind ständig von dieser

Frage der Identität – generell gestellt als Frage nach Zugehörigkeit und Loyalität – umgeben. Es entsteht der Eindruck, als ob ihre Existenz in Europa *ausschließlich* eine Frage ihrer Identität sei – was ihnen auch ausnahmslos als Problem ihrer Identität vermittelt wird (und zwar als das Problem, das ihre Identität für EuropäerInnen darstellt). Wenn wir jetzt den Fokus von der ›fiktiven Einheit‹ auf die ›empirischen Menschen‹ verlagern, bedeutet dies, das türkische Volk als etwas zu erkennen, das aus individuellen Wesen besteht, aus Menschen, die der europäischen Bevölkerung sehr ähnlich sind, die ähnliche Dinge tun, ähnlich fühlen, ähnlich denken und ähnlich unbedacht sein können. Es bedeutet, ihre Anwesenheit in Europa in all ihren Dimensionen anzuerkennen – sich nicht nur auf das zu fixieren, was mit dem Konzept ›Identität‹ verbunden ist, sondern auch ihre Erfahrungen, die sie als MigrantInnen in Europa machen, wie sie diese erleben und was sie darüber denken.

Aber wenn wir uns für diesen Wechsel von der Ebene der ›fiktiven Einheit‹ zur Ebene der ›empirischen Menschen‹ entscheiden und damit die Kategorie ›Identität‹ suspendieren, was bleibt uns dann? Welche Alternativen stehen uns für die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Leben türkischer MigrantInnen zur Verfügung? Dies sind die Schlüsselfragen, die sich in dem Zusammenhang stellen. Oder anders ausgedrückt: Wenn ›Identität‹, ›Nation‹, ›das Volk‹ und ›imagined community‹ jeweils Kategorien der ›fiktiven Einheit‹ sind, was sind dann die Kategorien der ›empirischen Menschen‹?

Ich kann an dieser Stelle die Antworten, die wir auf diese Fragen fanden, nur kurz skizzieren.[5] Wir entschieden uns, die Kategorie *Erfahrung* zum Ausgangspunkt zu machen – wir waren weniger an der Untersuchung türkischer Identitäten, als daran interessiert, etwas über die unterschiedlichen, türkischen Erfahrungen mit Migration und transnationaler Mobilität zu hören. Eine zentrale Rolle räumten wir dabei der *Fähigkeit ein, über Erfahrung nachzudenken*. Wir waren nicht an Kultur als Zugehörigkeit, sondern an Kultur als Denken interessiert. Unserer Meinung nach ermöglichen es diese Kategorien – Kategorien, die für menschliche Individuen gelten –, sich von der Frage, ›eine Identität zu haben‹, zur Frage, was Menschen mit diesem ›Haben‹ machen, zu bewegen. Wie empfinden sie dieses Ding, das man ›Identität‹ nennt, wie denken sie darüber, wie leben sie damit oder ignorieren sie es? Aber darüber hinaus entspricht dieser Perspektivenwechsel einer entschiedeneren Abkehr von Fragen der Identität und Zugehörigkeit und ermöglicht die Einbeziehung der Dynamiken kultureller Interaktionen sowie der Erfahrungen, Gefühle und Gedanken, die mit kulturellen Begegnungen verbunden sind. Mit der Fokussierung auf die Kategorien ›Erfahrung‹ und ›Denken‹ habe ich Anleihen bei einer spezifischen Richtung psychoanalytischer Theorie gemacht. Insbesondere das von Robert Young entwickelte Konzept des

»mentalen Raums« (vgl. Young 1994)[6] scheint mir ein brauchbarer Rahmen für die Erforschung kultureller Prozesse, die sich auf empirische Menschen beziehen, zu sein. Ein ›mentaler Raum‹ ist der Raum, in dem Individuen symbolische Arbeit leisten, dadurch an Kulturen teilhaben und sich durch Kulturen hindurch bewegen. Analog zum ›Übergangsraum‹ bei Winnicott können wir den ›mentalen Raum‹ als einen Zwischenraum der Erfahrung verstehen, zu dem sowohl innere Vorgänge als auch die äußere Wirklichkeit beitragen. Mentale Räume sind im Gegensatz zu ›Räumen der Identität‹ solche des Erfahrens und Denkens. Bei ihnen geht es nicht um Festlegungen und Fixierungen, sondern um Mobilität; um praktische, emotionale, imaginative und intellektuelle Mobilität. Außerdem lassen sich verschiedene mentale Räume unterscheiden – einige sind geräumiger als andere, manche erlauben größere kulturelle oder transkulturelle Beweglichkeit und können Denken besser fördern als andere.

Von türkischer Erfahrung lernen

Um diese noch etwas diffusen und abstrakten Überlegungen zu konkretisieren, werde ich im letzten Abschnitt meines Beitrages versuchen, der Idee des ›mentalen Raums‹ etwas Substanz zu verleihen. ›Mentale Räume‹ sind als Kategorie der ›empirischen Menschen‹ zu verstehen, während ›Räume der Identität‹ eine Kategorie der ›fiktiven Einheit‹ sind.

Wenden wir uns also einigen Beispielen zu, die verdeutlichen, was mit ›mentalem Raum‹ in einem recht banalen, alltäglichen Kontext gemeint ist. Dabei konzentriere ich mich speziell auf die Frage des Fernsehens (und möchte bei der Gelegenheit an meine früheren Aussagen hinsichtlich der Annäherungen an transnationales, türkisches Fernsehen als kulturelle Gettoisierung, Fern-Bindung u.s.w. erinnern). Die hier diskutierten Beispiele wurden Feldstudien[7] entnommen, die während der letzten Jahre in London durchgeführt wurden. Die folgenden Aussagen stammen von einer Frau in den Dreißigern, die vor zehn Jahren nach London kam:

»Ich habe mich eigentlich immer für englische Kanäle interessiert. Ich wollte mein Englisch verbessern. Aber man passt sich seiner Gemeinschaft an, also kauften wir uns eine Satellitenschüssel. Wir benutzten sie sechs oder sieben Jahre lang. Dann sagte ich mir, da mache ich nicht mehr weiter mit. Dann erkannte ich, wie viele Nachrichten mir entgingen. Apo [Abdullah Öcalan, der Führer der PKK] wurde gefangen genommen und darüber regte ich mich sehr auf. Ich musste die Schüssel wieder rausholen. Aber ich mag keine türkischen Kanäle. Ich mag ihre Sendungen nicht. Sie vergeben immer alles. Es geht nur darum, Leute zum Narren zu halten. Es gibt keine Quizsendungen, bei denen es um Wissen geht. Ich verstehe nicht, warum es einen derartigen kulturellen Unterschied zwischen

englischen und türkischen Kanälen gibt – wenn man sich BBC 1 oder 2 ansieht, dort gibt eine Menge kultureller Sendungen. Sie haben Bildungsprogramme für Kinder. BBC 2 zeigt Bildungssendungen von sieben Uhr Morgens bis drei Uhr am Nachmittag. Ich sehe mir generell englische Sendungen an. Im türkischen Fernsehen gibt es nur Sachen, die die Aufmerksamkeit zerstreuen sollen, grelles Zeugs, Sexfilme und all das. Aber ich verpasse nie die Nachrichten auf den türkischen Kanälen. Das ist es, warum ich es [Satellitenfernsehen] überhaupt habe, um mir die Nachrichten anzusehen. Ich sehe mir nichts anderes an. Ich sehe mir MED TV nicht an. Ich bin Kurdin, aber ich verstehe kein Kurdisch, also sehe ich es mir nicht an. Aber MED TV hat türkische Nachrichten, und die möchte ich nicht verpassen.« (Gruppendiskussion, London, 23. Februar 1999)

Die Aussagen dieser Frau vermitteln einen Eindruck ihrer höchst komplizierten Auseinandersetzung mit der neuen Fernsehkultur, und ihrem fortwährenden Wechsel zwischen Engagement, Ambivalenz und Kritik. Sobald sich die Umstände und der Fokus ihrer Aufmerksamkeit und ihrer emotionalen Teilhabe ändern, werden unterschiedliche Möglichkeiten erwogen – Satellitenschüsseln werden eine Weile unberührt liegengelassen, und dann wieder wird das türkische Fernsehen wegen der Gefangennahme Abdullah Öcalans absolut unverzichtbar. Selbst als sie sich dafür entscheidet, Satellitenfernsehen zu installieren, entwickelt sie eine distanzierte und kritische Sichtweise, indem sie ständig bewertet und vergleicht. Bei diesem Beispiel ist mir wichtig darauf hinzuweisen, dass die Erfahrung dieser Frau und ihr Denken über transnationales Fernsehen aus der Türkei *nicht* mit den Kategorien der ›imagined community‹ und Identität erfasst werden können. Vielmehr geht es ihr bei transnationalem Fernsehen um die Erfahrung intellektueller und imaginativer *Mobilität*. Sie beschreibt die komplexen Reaktionen einer Person, die in der Lage ist, über Räume hinweg zu denken und zu fühlen – in ihrem Fall handelt es sich um drei Räume, den türkischen, britischen und kurdischen.

Wenden wir uns einem anderen Beispiel zu, einer jungen Frau mit einem türkischen Vater und einer türkisch-zypriotischen Mutter, die wir Zeynep nennen. Eigentlich ist sie ihrem Auftreten nach eher türkisch als zypriotisch. Sie erzählt uns, dass sie türkisches Fernsehen sieht. Wir fragen sie, ob sie sich britisches Fernsehen ansieht. »Nein«, antwortet sie. Ist sie eine dieser Türkinnen, die sich in ein türkisches Getto zurückziehen? Die Art von Türkin, die Heitmeyer und die ›Kulturpolizei‹ so nervös macht? Nun, nein. Auf die Frage, warum sie kein britisches Fernsehen sieht, erzählt sie uns recht offen:

»Ich verfolge sowieso das, was um mich herum vorgeht, in London, in England. Ich lese Zeitungen. Ich komme viel raus. Ich bin gesellig. Ich unternehme viel. Ich muss keine englischen Sendungen oder Nachrichten ansehen, um zu wissen, was um mich herum vor sich geht […].« (Gruppendiskussion, London, 17. Mai 1999)

Tatsächlich *liebt* es Zeyneb mittlerweile, die seit kurzem zugänglichen türkischen Fernsehkanäle anzusehen, und sie holt sich einiges dabei heraus. Das hatte sie allerdings nicht immer so empfunden. »Als ich zur Schule ging«, sagt sie,

»gab es dort keine türkischen SchülerInnen. Alles war bloß englisch. Ich sah damals rein englisches Fernsehen, hörte rein englische Musik. Ich gab mich nie mit irgend jemandem ab, der/die türkisch war. Es war genau so extrem. Und die Folge davon war, dass ich Schwierigkeiten mit meiner Familie hatte. Sie sagten mir: ›Wir sind TürkInnen. Wir machen das so‹. […] Dann ging ich in eine türkische Schule [eine Samstagschule]. Und alle waren genau wie ich, alle dachten ›Wir sind EngländerInnen, wir wollen keine Türkinnenen sein‹.« (Ebd.)

»Wir lungerten herum und dachten, wir wären EngländerInnen«, erinnert sie sich. Und die andere Seite dieses Gefühls von Entfremdung war ihre ebenso schwierige Erfahrung der Entfremdung von der türkischen Kultur und Identität. »Bevor dieses türkische Fernsehen kam«, sagt sie,

»kannte niemand irgendwelche Musik, die sich türkische Menschen anhörten, keiner wusste, was für eine Kultur das war, keiner kannte Nachrichten aus der Türkei […] Ich wusste nicht, wie unsere Musik war. Ich kannte meine Identität nicht. Ich konnte mich selbst nicht als Türkin identifizieren, weil ich nicht wusste, was türkisch bedeutete.« (Ebd.)

Mit den Fernsehübertragungen aus der Türkei begannen sich die Dinge zu verändern. Für Zeyneb machte türkisches Fernsehen einen wirklichen Unterschied. »Türkisches Fernsehen brachte so viel«, sagt sie, »zur Identität der Jugend«. Sie denkt dabei an den Einfluss von Popsängern wie Tarkan. »TV bringt einem eine Menge bei; es bringt uns unsere Kultur bei, unsere Leute, die negativen und die positiven Seiten.« »Wie ich schon sagte, wusste ich, bevor diese Fernsehsache auftauchte, nicht, wer ich war. Und ich erkannte: ›Uh! Meine Musik ist in Ordnung! Meine Leute sind so! Nicht schlecht eigentlich!‹ Es war eine Offenbarung. Es hat so vieles gebracht.« Für Zeyneb haben sich also neue Horizonte und neue Möglichkeiten eröffnet. Die neue Fernsehkultur hat ihr eine andere kulturelle Ordnung offenbart, in der sie eine kosmopolitischere Form des Türkischseins erkennt, ein globalisiertes und weltstädtisches Türkischsein. Und als Folge dieses neu gefundenen Zugangs zur Welt des Türkischen kann sie sich in der britischen Gesellschaft wohler fühlen. Sie ist nun in der Lage, über Kulturen hinweg zu operieren, über unterschiedliche kulturelle Räume hinaus zu denken und das Hin- und Herwandern zwischen ihnen zu genießen.

Gerade in diesen Erfahrungen von Mobilität, und nicht in irgend-

einer Fantasie von diasporischer Bindung können wir meiner Meinung nach erkennen, was an den transnationalen Medien und an anderen transnationalen, kulturellen Erfahrungen neu und interessant ist. Was in Zeynebs Fall absolut ausschlaggebend war, waren ihre sprachlichen Fähigkeiten: Ihre Sprachkompetenz ermöglichte ihr eine größere kulturelle Mobilität. Sprache (Zwei- oder Mehrsprachigkeit) muss sehr ernst genommen werden und zwar aufgrund der Erfahrungsmöglichkeiten, die sie eröffnet. Aufgrund ihrer Kenntnis des Englischen als auch des Türkische ist Zeynep in der Lage, sich sowohl durch britische als auch durch türkische kulturelle Räume zu bewegen und diese zu meistern. Ihr Gefühl von Ermächtigung beruht allerdings gleichzeitig, so möchte ich betonen, auf einem produktiven Gefühl der Distanz zu beiden Kulturen – auf einer Kapazität, die es ihr erlaubt, sich den ausschließlichen und absolutistischen Ansprüchen beider imaginierter Gemeinschaften zu entziehen. Ein anderer Raum steht jederzeit zur Verfügung, ist immer eine Option. Mentaler Raum ist produktiv, wenn er imaginative und intellektuelle Durchgänge unterstützt. Und menschliche Wesen entwickeln sich intellektuell und imaginativ aufgrund der Erfahrung, sich über unterschiedliche linguistische und kulturelle Räume hinweg zu bewegen.

Schlussfolgerung

Anfangs erklärte ich, an den Chancen und Perspektiven kulturellen Transnationalismus interessiert zu sein. Meine Ausführungen dienten dem Ziel, herauszufinden, worin diese konkret bestehen. Anhand meiner Reflexionen über die Erfahrungen türkischsprachiger Menschen in Europa versuchte ich, dem auf die Spur zu kommen. Statt TürkInnen als eine ›Minorität‹ zu verstehen, die in die nationalen Gemeinschaften Europas integriert und eingeordnet werden muss, habe ich mich türkischen Erfahrungen als etwas genähert, von dem wir lernen können. Denn meiner Meinung nach haben TürkInnen aufgrund ihrer besonderen Erfahrungen mit Migration und dem Agieren quer durch kulturelle Räume in der Tat einiges zu den Möglichkeiten von Transnationalismus zu sagen – und zwar, so ist zu vermuten, etwas anderes als die sesshaftere Bevölkerung in Europa. Die Erfahrungen, von denen ich berichtet habe, sind Alltagserfahrungen. Aber sie verweisen darauf, welcher Art die Chancen und Möglichkeiten von ›Transnationalismus‹ – oder besser, von alltäglichem ›Transnationalismus‹ – sein können.

In einer Hinsicht geht es bei ›Transnationalismus‹ meiner Einschätzung nach um die Prozesse, die noch ersichtlicher machen, dass die existierende soziale Ordnung – die Ordnung imaginierter Gemeinschaften – nur eine Konvention ist, nur eine Schöpfung der Vor-

stellung. An dieser Stelle ist ein Hinweis auf Jaques Rancières Beobachtung angebracht, dass »nur eine emanzipierte Person sich nicht von der Idee, dass soziale Ordnung nur eine Konvention ist, beunruhigen lässt« (1991: 109). In anderer Hinsicht geht es bei Transnationalismus darum, wie dieses Nachlassen des Einflusses der imaginierten Gemeinschaft dazu beitragen kann, uns anderer Arten von Räumen bewusster zu werden – Räumen, in denen kulturelle Erfahrungen und kulturelles Denken freigesetzt werden können; in denen Mobilität das operative Prinzip ist. Der Psychoanalytiker J.-B. Pontalis stellt eine schöne Vorstellung dessen zur Verfügung, was dies bedeuten könnte, wenn er diese Art des Denkens als ›Migrationskapazität‹ charakterisiert. Ihm will ich auch das letzte Wort überlassen. Diese ›Migrationskapazität‹ (die man in den besten Formen psychoanalytischen Denkens vorfindet) beinhaltet, wie er sagt, »Migration aus einer Sprache – und einem Dialekt – in eine andere, aus einer Kultur in eine andere, aus einem Wissen in ein anderes, mit allen Risiken, die ein derartiger Transfer mit sich bringt« (Pontalis 1990: 88). Für Pontalis ist Mobilität die Vorbedingung dafür, dass es zu Erfahrung kommt. Es muss immer die Möglichkeit des Übergangs von einem Raum zu einem anderen geben. Bewegung in der Welt, Bewegung im Verstand. Die Veränderung von Zuständen. »Um frei zu leben und uns frei zu glauben«, erklärt Pontalis, »benötigen wir unterschiedliche Räume« (1993: 17).

Danksagung

Ich möchte mich bei Asu Aksoy bedanken, mit der ich an diesem Forschungsprojekt gearbeitet habe; außerdem bei Daniel Dayan, mit dem ich die Möglichkeit hatte, es zu diskutieren. Dieser Artikel basiert auf Forschungen, die innerhalb des »ESRC Transnational Communities Programme – Award L214252040« durchgeführt wurden.

Aus dem Englischen von Kirsten Jahn und Brigitte Hipfl

Anmerkungen

1 Wenn das Konzept ›imagined community‹ gemeint ist, behalten wir in der Übersetzung die englischen Termini bei, ansonsten verwenden wir ohne Differenzierung die deutschen Begriffe ›vorgestellt‹ und ›imaginiert‹ für ›imagined‹.

2 Ich benutze hier der Einfachheit halber den Begriff ›türkisch‹, wobei mir bewusst ist, dass sein Gebrauch problematisch ist. Er sollte

gelesen werden als Begriff, der TürkInnen, KurdInnen und türkische ZypriotInnen beinhaltet.

3 Für eine Diskussion darüber, wie das Konzept ›imagined community‹ widersinnigerweise über den nationalen Kontext hinaus mobilisiert wurde und auch inwiefern es dazu neigt, die Andersons Arbeit inhärente kritische Absicht zu verlieren, vgl. Robins (1999).

4 Für eine Diskussion des wachsenden Interesses an Diasporen, vgl. Cohen (1997).

5 Für eine ausführlichere Diskussion, vgl. Robins/Aksoy (2000).

6 Ich möchte hier nur kurz anführen, dass für mich das psychoanalytische Programm, das aus den Arbeiten Wilfred Bions entwickelt wurde, ein zentraler Bezugspunkt ist.

7 Diese Feldstudie beinhaltet den Einsatz ausgewählter Gruppen, von üblicherweise vier bis zehn Personen. Gruppendiskussionen wurden Einzelinterviews vorgezogen, da sie im Allgemeinen einen angeregten Kontext boten, in dem es möglich war, kulturelles Denken in Aktion zu beobachten. Gruppendiskussionen boten außerdem bessere Möglichkeiten, sowohl türkische, kurdische und türkisch-zypriotische Kulturen in London zu ›repräsentieren‹. Die Durchführung fand immer in Räumlichkeiten der türkischen Gemeinden statt – in lokalen Gemeindezentren oder Zuhause bei den GruppenteilnehmerInnen.

Literatur

Anderson, Benedict (1983): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London: Verso.

Cohen, Robin (1997): *Global Diasporas: An Introduction*, London: UCL Press.

Cloke, Paul/Crank, Philip/Goodwin, Mark (Hg.) (1999): *Introducing Human Geographies*, London: Arnold.

Hardt, Michael/Negri, Antonio (2002): *Empire: Die Neue Weltordnung*, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.

Heitmeyer, Wilhelm/Schröder, Helmut/Müller, Joachim (1997): »Desintegration und islamischer Fundamentalismus: Über Lebenssituation, Alltagserfahrungen und ihre Verarbeitungsformen bei türkischen Jugendlichen in Deutschland«. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 7-8, S. 17-31.

Pontalis, Jean-Bertrand (1990): *La force d'attractiom*, Paris: Seuil.

Pontalis, Jean-Bertrand (1993): *Love of Beginnings*, London: Free Association Books.

Rancière, Jaques (1991): *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*, Stanford: Stanford University Press.

Robins, Kevin (1999): »Europe«. In: Paul Cloke et al. (Hg.), *Introducing Human Geographies*, London: Arnold, S. 268-276.

Robins, Kevin/Aksoy, Asu (2000): »From spaces of identity to mental spaces: lessons from Turkish-Cypriot experience in Britain«. In: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 3, S. 685-711.

Sinclair, John/Cunningham, Stuart (2000): »Go with the Flow: diasporas and the media«. In: *Television and New Media* 1, S. 11-31.

Verdery, Katherine (1994): »Ethnicity, nationalism, and state-making«. In: Hans Vermeulen/Cora Govers (Hg.), *The Anthropology of Ethnicity: Beyond Ethnic Groups and Boundaries*, Amsterdam: Het Spinhuis, S. 33-58.

Verhulst, Stefaan (1999): »Diasporic and transnational communication: technologies, policies and regulation«. In: *Javnost/The Public* 6, S. 29-36.

Vermeulen, Hans/Govers, Cora (Hg.) (1994): *The Anthropology of Ethnicity: Beyond Ethnic Groups and Boundaries*, Amsterdam: Het Spinhuis.

Wallraff, Günther (1988): *Lowest of the Low*, London: Methuen.

Nation, Gender und die Dance Hall. Eine irische Fallstudie

Barbara O'Connor

Laut Carter et al. ist »der Ort ein Raum, dem Bedeutung zugeschrieben wird« (Carter et al. 1993: xii). In diesem Beitrag geht es um die Transformation des Raumes ›Dance Hall‹ in einen Ort, wobei versucht wird, für einen spezifischen Moment der irischen Geschichte die wichtigsten, zu diesem Ort konstruierten Bedeutungen aufzuzeigen. In den 30er Jahren wurde sowohl in Irland als auch in Deutschland der sich bewegende Körper zu einem Hauptschauplatz des Kampfes um Identitätspolitik. Das gilt für das künstlerische wie das gesellige Tanzen. In der folgenden Auseinandersetzung mit dem Freizeit- bzw. geselligen Tanzen möchte ich zeigen, dass die Dance Hall – der öffentliche Raum, in dem geselliges Tanzen praktiziert wurde – zum Zentrum dieses Kampfes wurde. Dabei reflektierten die konkurrierenden Diskurse über die Dance Hall und die dort agierenden, individuellen Körper weitergehend die gesellschaftlichen Debatten über die angemessene Form des ›idealen‹ nationalen Körpers. Der Beitrag zeichnet den Prozess der Konstruktion von Bedeutung anhand der Dance Hall nach und fragt dabei insbesondere nach der Art und Weise der Vermittlung und Herstellung genderspezifisch und national verkörperter Identitäten durch diesen Ort.

Die folgende Fallstudie basiert in erster Linie auf einer systematischen Analyse von Beiträgen zum Thema Tanzen, die 1934 in der Lokalzeitung »Leitrim Observer« erschienen sind. Weitergehend wurden aus demselben Jahr auch Beiträge aus anderen Blättern herangezogen, aus »The Connaught Tribune«, »The Western People« und »The Wexford People«.[1] Die Entscheidung für das Medium Zeitung fiel aufgrund der zentralen Rolle der Presse im Alltagsleben. Ihr liegt die Annahme zugrunde, dass Zeitungen damals eine der wichtigsten öffentlichen Informationsquellen zum Thema Tanzen waren.[2] Die Wahl des »Leitrim Observers« liegt darin begründet, dass Leitrim zu

den Orten gehörte, in denen die Dance Hall und das Tanzen besonders umstritten waren und deshalb in der Lokalzeitung regelmäßig darüber berichtet wurde. Methodisch kann diese Auswahl als »kritischer Einzelfall« im Sinne der ethnografischen Forschung gelten, der eine große Aussagekraft für die Konstruktionen besitzt, die durch die Dance Hall angestoßen wurden (vgl. z.B. Hammersley/Atkinson 1983: 44).

Die Auswertung des »Leitrim Observers« zeigt, dass das Tanzen im Allgemeinen in drei Bereichen der Zeitung Erwähnung fand. Auf Tanzen wurde in *Anzeigen* für Tanzveranstaltungen hingewiesen. Es wurde außerdem auf den *Lokalseiten* (oder in den Gemeindenotizen) angesprochen, indem auf bereits stattgefundene oder bevorstehende Tanzveranstaltungen hingewiesen wurde. Bis zu einem gewissen Grad kann man diese Meldungen als eine Form von Werbung bewerten, da sie Werbetexten sehr ähnlich sind. Und schließlich wurde im *Hauptnachrichtenteil* auf das Tanzen Bezug genommen, etwa in Berichten über lokale Gemeinderatstreffen und Bezirksgerichtsverhandlungen.

Die Ergebnisse deuten darauf hin, dass die Berichterstattung über das Tanzen die allgemeine Berichterstattung widerspiegelt, die im Gegenzug ihrerseits das kulturelle Klima der Ära reflektiert und hochgradig geschlechtsgebunden war. Während Frauen nur gelegentlich namentlich erwähnt wurden, bestimmten Männer und ihre Aktivitäten die Berichterstattung. Frauen wurden damit, von wenigen Ausnahmen abgesehen, als eine undifferenzierte Gruppe und als Objekte von Handlungen dargestellt. Diese weitgehende Unsichtbarkeit von Frauen in den Zeitungen reflektiert ihre weitgehende Abwesenheit im öffentlichen Raum; ein Punkt, auf den ich später zurückkommen werde.

Tanzen und Identitätskonstruktion in den 30ern

Um die Diskussion über den Raum der Dance Hall im Irland der 30er Jahre zu kontextualisieren, ist es notwendig, eine Vorstellung zu vermitteln von den damaligen politischen und kommerziellen Interessen, die maßgeblich am Zustandekommen der öffentlichen Meinung über das Tanzen beteiligt waren. Wie oben angedeutet, trat das Tanzen als signifikante Markierung kultureller Identitäten in Erscheinung und war eine der Hauptbühnen, auf denen sich konkurrierende Diskurse um nationale Identität abspielten. Die vorherrschende, nationalistische Vorstellung war, dass der individuelle tanzende Körper der nationalen Körperpolitik Ausdruck geben sollte. Seit den 1890ern wurde ein Kanon ›authentisch traditioneller‹ irischer Tänze (vgl. Brennan 1994) etabliert, bekannt geworden als Céilí-Dance, und von der Gaelic

League, Mitgliedern des römisch-katholischen Klerus und anderer kultureller, nationalistischer Organisationen und Gruppen unterstützt. Ich habe an anderer Stelle (vgl. O'Connor 2003) aufgezeigt, dass sich das gesellige Tanzen in Folge der Erreichung nationaler Unabhängigkeit und der Errichtung eines unabhängigen Staates im Jahre 1922 zu einem Schauplatz des kulturellen Kampfes zwischen den Kräften der ›Tradition‹ und der ›Moderne‹ entwickelte. Innerhalb dieses Rahmens wurde der Céilí-Dance als authentisch, rein und anmutig wahrgenommen, während nicht-nationale Tänze, das, was man üblicherweise als ›fremde Tänze‹ bezeichnete, als Gegensatz dazu konstruiert wurden. Die Ära war entsprechend durch Zurschaustellungen öffentlicher Besorgnis um die angemessenen Formen des Tanzens, akzeptable Veranstaltungszeiten etc. geprägt. Das Gesetz zu den Dance Halls von 1935 wurde zur Kontrolle des öffentlichen Tanzens erlassen und markierte den Höhepunkt dieser öffentlichen Debatte.[3]

Parallel zu den Bemühungen der Regierung, des Klerus und verschiedener anderer Gruppen eine Art ›kulturellen Nationalismus‹ des Tanzens zu etablieren, wuchs die Popularität dessen, was unter der Bezeichnung ›jazz dancing‹ bekannt wurde.[4] Die Opposition gegen diese Art des Tanzens kam aus unterschiedlichen Quellen, vor allem aber und nicht überraschend aus den beiden Gruppen, die den traditionellen Tanz besonders förderten – dem katholische Klerus und der Gaelic League. Hauptargument der Opposition gegen den Jazz war, dass er als moralisch unschicklich und die kulturellen Traditionen unterwandernd galt. Es wäre jedoch falsch zu behaupten, dass die Ablehnung des Jazz in Irland einzigartig gewesen sei. Tatsächlich war sie international weit verbreitet. Die negativen Reaktionen in Irland standen im Einklang mit den Reaktionen kultureller und religiöser Gruppierungen in Großbritannien, Zentraleuropa und den USA (vgl. Back 1997). Charakteristisch für die irischen Zustände scheint jedoch die Intervention der Regierung zu sein, die angesichts des Druckes einer Allianz von Mitgliedern des katholischen Klerus und der Gaelic League in den 20er Jahren eine Anti-Jazz-Kampagne startete. Im Verlauf dieser Dekade artikulierte sich die Kampagne mal mehr, mal weniger deutlich. Obwohl Brown darauf hinweist, dass bereits »in den 1920ern die Anziehungskräfte der Tanzsäle und die Jazzverrücktheit, die die Bischöfe so verstörte, einiges dazu beigetragen haben, dass die Gälische Lebensweise randständig wurde« (Brown 1981: 41), wurde die Debatte bis weit in die 30er fortgeführt und erreichte ihren Höhepunkt im Jahre 1934. Leitrim war der Bezirk, in dem der ideologische Kampf mit entsprechendem Eifer tobte. Gibbons zeigt auf, dass der Ort selber insofern zufällig war, als:

»[u]nter Leitung eines gefürchteten örtlichen Priesters, Bruder Peter Conefry, Leitrim in den 1930ern zum Zentrum einer konzertierten Offensive gegen die Tanzsäle und den Jazz

wurde, mit der Begründung, dass hier unter dem Deckmantel des Kosmopolitismus kommunistische Ideen verbreitet würden.« (Gibbons 1996: 101)

Wie immer die Details dieses Einzelfalls aussehen mögen, sie liefern weitere Hinweise auf einen konzertierten, politischen Versuch, die Grenzen für das Tanzen in der Öffentlichkeit zu markieren und somit die Form des ›idealen‹ irischen tanzenden Körpers zu bestimmen.

Weiterhin muss berücksichtigt werden, dass die oben erwähnten politischen Diskurse über das Tanzen mit der Kommerzialisierung der Freizeit im Allgemeinen und der des Tanzens im Besonderen einhergehen und in diese eingebettet sind. Bis zu den 30ern tanzte man in Privathäusern. Eintritt wurde nur selten erhoben, und wenn, dann handelte es sich um Wohltätigkeitsveranstaltungen, deren Einnahmen einem guten Zweck dienten. In den 30ern begann der Niedergang des im Privaten stattfindenden Tanzes (vgl. Brennan 1999; Tubridy 1994). Damit einher ging die Errichtung kommerzieller öffentlicher Tanzsäle. Tanzen war zu der Zeit in Irland eine ausgesprochen beliebte Freizeitaktivität. »Ich bin erstaunt angesichts des Wohlstandes, auf den die Anzahl der Anträge für Dance Hall-Lizenzen schließen lässt. Es ist offensichtlich, dass die Leute nicht wissen, was sie mit ihrem Geld machen sollen« (CT 1943: 11), kommentierte ein Richter. Obwohl diese Interpretation übertrieben sein mag, drückt sie zweifellos das kommerzielle Potenzial öffentlicher Tanzveranstaltungen aus. Dies zeigte sich auch darin, dass neue Säle gebaut oder bereits existierende Gebäude für die Tanzveranstaltungen umgebaut wurden (beispielsweise durch Einbau eines Tanzbodens und ähnlichem). Laut Brennan organisierte der Klerus »im gesamten ländlichen Irland den Bau von Gemeindesälen, und in der Folge taten sich Kirche und Staat zusammen, um die Organisation von Tanzveranstaltungen außerhalb dieser Säle zu unterbinden« (Brennan 1996: 126). Es gab nun zwei Hauptakteure im Gerangel um den Besitz von Tanzsälen: die katholische Kirche und örtliche Geschäftsmänner. Vorgeblich wurden kommerzielle Interessen von den Geschäftsleuten vor Ort vertreten, gemeinnützige von der katholischen Kirche und lokalen Gemeindegruppen. Doch stellte sich das Bild in Wirklichkeit nicht so eindeutig dar. Die verschiedenen Interessen scheinen in diesem historischen Moment komplex miteinander verwoben zu sein, wie einige Beobachtungen nahe legen.[5] Lokale bzw. Gemeindegruppen waren von der Autorisierung durch den Klerus abhängig, wenn sie die Gemeindesäle für Tanzveranstaltungen nutzen wollten. Und es existieren Anekdoten darüber, dass der Klerus die Einkünfte aus diesen Veranstaltungen für seine eigenen Zwecke verwendete. Jenseits der komplexen Details von Eigentümerschaft und Veranstaltungsorten gab es nun eine größere Bandbreite an Veranstaltungsorten. Dies waren zum Teil Privathäuser, aber auch freistehende Gebäude wie z.B.

Scheunen. Solche Veranstaltungsorte wurden mit Durchsetzung des Gesetzes zu den Dance Halls für illegal erklärt – zuweilen auch Gemeindesäle, die aber nicht speziell für das Tanzen konzipiert worden waren und in denen es selten Heizung oder Toiletten gab. Über eine bessere Ausstattung verfügten häufig die kommerziell betriebenen Dance Halls in den größeren urbanen Zentren.

Obwohl nicht ganz durchgängig, kristallisierte sich doch ein Zusammenhang zwischen Veranstaltungsort und Tanzformen heraus. Traditionelle Céilí-Dances wurden eher von der Kirche oder örtlichen Gemeindeführern in lokalen und anspruchsloseren Veranstaltungsorten organisiert, wohingegen moderne und Jazz-Veranstaltungen in den kommerziell betriebenen Tanzsälen der größeren städtischen Bevölkerungszentren stattfanden. Welche Art von Musik gespielt und welche Tänze tatsächlich getanzt wurden, ist jedoch schwer zu sagen, weil es nur wenig Hinweise in den Veranstaltungsankündigungen dazu gibt. In gewisser Hinsicht stellt der Begriff ›Tanz‹, wie er in der Zeitungsberichterstattung verwendet wird, eine Art ›black box‹ dar. Beispielsweise wird weder deutlich, ob die Veranstaltungen, die mit den neuesten Tanzmoden beworben wurden, Jazz beinhalteten oder nicht, noch ist es möglich in Erfahrung zu bringen, ob die Veranstaltungen, die als ›Dance‹, im Gegensatz zum ›Céilí‹, beworben wurden, einen Mix ›irischer und amerikanischer Tänze‹ bedeuteten, wie es eine der Anzeigen nahelegt. Auch wenn man diese terminologischen Unschärfen berücksichtigt, treten die Spannungen zwischen einem ›modernen‹ und einem ›traditionellen‹ Diskurs deutlich zu Tage. Die Beschreibung des Tanzens in den Zeitungsartikeln steht im Kontext dieses Wettstreits zwischen kommerziellen und ideologischen Interessen.

Tanzende Körper und der Ort Dance Hall

In den Zeitungsartikeln zeigt sich die Dance Hall als ein Ort, an dem die Diskurse über den Körper und verkörperte Identitäten artikuliert wurden. Dabei drehte sich der zentrale Diskurs um die Bedeutung der ›Nation‹, die in der Opposition zwischen ›Tradition‹ und ›Modernität‹ ausgehandelt wurde. Eingebettet in diesen ›nationalen‹ Diskurs war der Gender-Diskurs mit seiner deutlichen Grenzziehung zwischen der Stellung des weiblichen und des männlichen Körpers innerhalb der Dance Hall. Meine Analyse deutet darauf hin, dass der *Gendering*-Prozess Frauen mit Privatsphäre, Modernität und Konsum konnotierte, wohingegen Männer mit Tradition, Produktion und einer kontrollierenden Funktion in der öffentlichen Sphäre in Verbindung gesetzt wurden. Vier wesentliche Diskursstränge lassen sich im Zusammenhang mit der Dance Hall identifizieren: Sie erscheint als ein ›degene-

rierter Ort‹, als ein ›utopischer Ort‹, als ›Kampfplatz‹ und schließlich als ein Ort der Konstruktion lokaler und nationaler Identitäten. Die beiden Ersteren, so lege ich im Weiteren nahe, repräsentierten Frauen und waren an sie adressiert, die beiden Letzteren bezogen sich auf Männer.

Die Dance Hall als ›degenerierter Ort‹

Die Dance Hall wird in den Zeitungsartikeln als ein für Frauen gefährlicher und degenerierter Ort konstruiert. Das geschah vor allem durch Berichte über Aussagen kirchlicher Würdenträger, von Meinungsführern im kulturellen Bereich und von Politikern. Diese Konstruktion der Dance Hall muss im Zusammenhang mit der Rolle der Frau in der Öffentlichkeit im Allgemeinen und im Besonderen innerhalb der Dance Hall betrachtet werden. Die Verletzlichkeit von Frauen im öffentlichen Raum war im Irland der 30er Jahre von besonderem Interesse und kam am deutlichsten in der Einrichtung des Carrigan Komitees zur Aufklärung über die weitverbreitete Prostitution und den physischen und sexuellen Missbrauch junger Frauen zum Ausdruck (vgl. Keating 2002). In sexueller Hinsicht wurden Frauen auf zweierlei Weise gesehen, »zum einen als kindlich, verletzlich und leicht verführbar, zum anderen als moralisch verantwortlich für den rechten Lebenswandel der Männer. Somit stellten Frauen die größte Gefahr für die moralische Integrität und die sexuelle Reinheit dar« (O'Connor 2003: 56). Die Sorgen um den sexuellen Lebenswandel junger Menschen führten dazu, dass die Dance Hall intensiv beobachtet wurde, da sie praktisch der einzige öffentliche Ort war, an dem sich Frauen unbeaufsichtigt in unmittelbarer Nähe junger Männer aufhielten. Entsprechend waren die selbst ernannten Wächter der öffentlichen Sexualmoral auf das Erscheinungsbild von Frauen, ihr Gebaren und Verhalten in der Dance Hall fixiert. Auch Cowan (1990) weist in einer Studie zum Tanzen im ländlichen Griechenland darauf hin, dass öffentliches Tanzen mit einer ambivalenten Haltung gegenüber den tanzenden Frauen verbunden ist. Cowan charakterisiert dies als Merkmal einer Gesellschaft, in der Frauen, die sich in der öffentlichen Sphäre bewegen, mit Unsicherheit oder Antipathie begegnet wird. Es gibt keinerlei Zweifel, dass auch das Irland der 30er Jahre eine solche Gesellschaft war. Während der gesamten Dekade wurden Frauen zunehmend aufgefordert, und in einigen Fällen gezwungen, die öffentliche Sphäre zu verlassen und auf die private bzw. häusliche Bühne zurückzukehren (vgl. O'Dowd 1987).[6]

Die Zeitungsberichterstattung spiegelt diese Haltung gegenüber Frauen und Tanzen wider. Auf Frauen wird gemeinhin generalisierend als Gruppe Bezug genommen wird. Dabei ist der Tenor ausgesprochen normativ geprägt. Einige der Kommentare über das Erschei-

nungsbild und das Verhalten von Frauen in der Öffentlichkeit sind im Stile von Ermahnungen verfasst. Hinsichtlich des Verhaltens der Gruppe der Männer in der Öffentlichkeit finden sich keine vergleichbaren Textstellen, jedoch wurden in Gerichtsverhandlungen einzelne, spezifische Männer durchaus ermahnt. Das *Gendering* von Körpern wird in den Artikeln häufig implizit sichtbar, zeigt sich an anderen Stellen aber auch explizit.

Die folgenden Auszüge aus den Zeitungsberichten geben eine Vorstellung von den Umständen, unter denen das öffentliche Auftreten und die Aktivitäten von Frauen in der Öffentlichkeit als problematisch empfunden wurden, auch wenn sie sich häufig allgemein auf Freizeitaktivitäten und nicht im Besonderen auf das Tanzen beziehen. Im nachfolgenden Beispiel handelt es sich um einen Bericht über ein Treffen des Gemeinderates. Diskutiert wurden Vorschriften, die im öffentlichen Interesse zur Wahrung des Anstandes erlassen werden sollten. Einer der Vorschläge für die Satzung lautete, dass »*Personen* in Badeanzügen das Promenieren auf öffentlichen Straßen und anderen Plätzen als dem unmittelbaren Strand untersagt werden soll, es sei denn, sie hüllen sich in Badetücher oder Mäntel. Einer der Beitragenden des Wexford County Board, ein Mr. T. Cooney, konstatierte, dass nicht von uns erwartet wird, dass wir Richter über *Damen*badebekleidung sind« (LO 19. Mai 1934: 6, Herv. B.O.). Gender wird in diesem Fall nicht vorab zugeschrieben, aber im Verlauf des Berichtes deutlich artikuliert. Bis zum Verweis auf die *Damen*badebekleidung wird in der Debatte kein Genderbezug hergestellt. Obwohl der Redner eine liberale Haltung zum Thema einnimmt, veranschaulicht der Wortwechsel selbst die vorherrschende öffentliche Nervosität angesichts von Frauenkörpern im öffentlichen Raum. Ein weiterer Zeitungsbericht zeigt die extreme Antipathie gegenüber Frauen, die sich in der Öffentlichkeit – in diesem Fall auf dem Sportplatz – zur Schau stellen und sich unter Vertreter des anderen Geschlechts mischen. Dr. J.C. McQuaid, zu der Zeit Präsident des Blackrock Colleges, einer renommierten katholischen Jungenschule, protestiert darin gegen eine, wie er sie bezeichnete, »unkatholische und unirische Entscheidung,« die während des jährlichen Kongresses der National Athletics Organisation zugunsten der Teilnahme von Frauen an den Athletentreffen getroffen wurde. Er wird in der Zeitung zitiert mit den Worten: »Hiermit versichere ich Ihnen, dass kein Junge meines Colleges an einem von Ihnen organisierten Treffen, bei dem Frauen am Wettkampf beteiligt sind, teilnehmen wird, gleich wie sie sich aufputzen« (WXP 10. Februar 1934: 6).

Die Macht der katholischen Kirche zeigt sich in den regelmäßigen Zeitungsberichten, in denen Kirchenvertreter zum Tanzen Stellung beziehen. »›Lockere Mädchen‹ verwarnt« (›Giddy Girls‹ Warned) lautet die Überschrift eines derartigen Berichts:

»›Wir können‹, sagt der Bischoff von Galway, Seine Hochwürden Erzbischof Dr. O'Doherty, ›unsere Augen nicht vor der Tatsache verschließen, dass das Übel der Unkeuschheit sich ausbreitet. Mangel an elterlicher Kontrolle, schmutzige Lektüre, nutzloser Umgang und zudem degenerierte Tanzsäle sind die Hauptgründe der Zersetzung. Es gibt schamlose Männer, die bereitwillig über Unschuld und Unerfahrenheit herfallen. Es gibt allerdings auch lockere Mädchen, die mit ihrem losen Mundwerk und ihren leichtfertigen Handlungen oft schuldiger sind als die Mittäter. Einst wurde öffentliche Buße für öffentliches Vergehen gegen Unkeuschheit auferlegt: Ich hoffe, es wird nicht nötig sein, diese wieder einzuführen‹.« (LO 17. Februar 1934: 6, Herv. B.O.)

Das angeführte Zitat verdient in zweierlei Hinsicht eine genauere Analyse: erstens im Hinblick auf die Art und Weise, in der die Schuld auf die Frauen geschoben wird, verbunden mit der Androhung von Strafe, falls die Warnungen nicht befolgt werden. Zweitens im Hinblick darauf, dass sich die Warnung auf »degenerierte Tanzsäle« und folglich auf moderne Tänze bzw. das ›jazz dancing‹ und die damit angesprochene Kategorie der ›modernen Frauen‹ beschränkt.

Antipathien gegenüber der ›modernen Frau‹ sind allerdings nicht dem katholischen Klerus vorbehalten, sondern vielmehr Teil einer umfassenderen Kultur der Klage über die gesellschaftlichen Entwicklungen. Der folgende Bericht über den Tod einer Frau im bemerkenswerten Alter von 123 Jahren wird zur »Kritik am modernen Mädchen«, so der Untertitel. Die Verstorbene, eine Mrs. Brickland (dies ist einer der seltenen Fälle, in denen eine Frau namentlich erwähnt wird) wird mit den Worten zitiert:

»Ihre [des modernen Mädchens] Kleidung ist nichts als ein Hohn […] Sie lässt einen zurückhaltenden Mann erröten. Die Kosmetik, die sie aufträgt, führt dazu, dass ich mich schäme, überhaupt eine Frau zu sein. Ihr spätes Fortbleiben und ihre Ausschweifungen in der Dance Hall werden ihr nicht dazu verhelfen, mein Alter zu erreichen.« (LO 24. Februar 1934: 3, Herv. B.O.)

Während einige der Warnungen auf nationalen Zwischenfällen und Ereignissen beruhen, stammen andere Passagen aus der Auslandspresse und wurden vermutlich von der irischen Nationalpresse übernommen. Unter der Überschrift »Lippenstift verbannt« wird in einer der Meldungen berichtet: »Es wurde eine Anordnung erlassen, die es katholischen Frauen verbietet, während des Eucharistiekongresses in Buenos Aires Lippenstift aufzutragen« (LO 20. Oktober 1934: 4). Dies wird kaum kommentiert, weshalb es schwer fällt, den Grund für die Auswahl dieser Meldung als nachrichtenwürdig festzustellen. Möglicherweise spielt eine Rolle, dass zwei Jahre zuvor der Eucharistiekongress in Irland stattgefunden hatte und damals auf großes Interesse stieß. Ob nun lokale, nationale oder internationale Quellen, die Bot-

schaft an die Frauen ist deutlich normativ und verweist mit Nachdruck auf die Dance Hall als degenerierten Ort.

Die Dance Hall als ›utopischer Ort‹

Auch der zweite Diskursstrang, der die Dance Hall als ›utopischen Ort‹ konstruiert, zielt in erster Linie auf Frauen ab. Das Konzept selber ist Dyers brillanter Analyse von Musikfilmen als Quelle des Vergnügens entlehnt. Die Utopie, die Dyer im Sinn hat, basiert mehr auf den Gefühlskulturen, den »structures of feeling« (Dyer 1992: 18), denn auf politischen Modellen. Das utopische Vergnügen bezieht sich also eher darauf, »wie Utopia sich anfühlen würde, als darauf, wie es organisiert sein würde« (ebd.). Der besondere Aspekt in Dyers Analyse, auf den ich hier die Aufmerksamkeit lenken möchte, ist das »Vergnügen an sinnlicher materieller Realität« (ebd.: 20), das, so behauptet er, dem Bedürfnis nach Vielfalt entstammt. In dem hier vorliegenden Kontext des Tanzens bezieht sich das Vergnügen an »sinnlicher materieller Realität« auf die gesamte Atmosphäre der Dance Hall, die anwesenden Menschen, die Musik, die Einrichtung etc. und ist eng mit Konsum verbunden. Wenn also im redaktionellen Teil der Zeitungen die Dance Hall als degenerierter Ort erscheint, so werden im Anzeigenteil Frauen in alternativer und paradoxer Weise als Konsumentinnen konstruiert.

Für den Freizeitkonsum im Irland der 30er Jahre liegen keine zuverlässigen Zahlen vor. Sicherlich war auch aufgrund der nationalen, ökonomischen[7] und politischen Situation Konsum für eine große Mehrheit der Bevölkerung nur begrenzt möglich, gleichwohl verbreiteten Zeitungen, Frauenmagazine, Radio und Kino einen Konsumethos, der angenommen wurde. Der Zeitungswerbung kommt dabei wohl eine besondere Bedeutung zu. Unter Bezug auf die analysierten Zeitungen möchte ich darstellen, wie Inhalt, Form der Adressierung und Anzeigentexte bei der Konstruktion der RezipientInnen als verkörperte individuelle KonsumentInnen zusammenwirkten. Es lässt sich vermuten, dass diese Konstruktion eine gewisse Anziehungskraft auf die ›Interpretationsgemeinschaften‹ von Frauen ausgeübt hat.[8] Ohne genaues Datenmaterial zu den Konsummustern der Leserinnen ist es jedoch unmöglich, gesicherte Aussagen dazu zu treffen, auch wenn eine Reihe soziologischer Befunde diese Annahme unterstützen. Historisch betrachtet, entsteht die Assoziation von Frauen mit Konsum und die Trennung von öffentlicher und privater Sphäre im industriellen Kapitalismus, in dem Frauen die Verantwortung für die Haushaltsführung und somit auch für familiäre Anschaffungen und Dienstleistungen übertragen wird. Daher wurden Frauen als eine der ersten Gruppen als Konsumentinnen gezielt angesprochen,

was sich bis zum Beginn des ›Massenkonsums‹, also bis nach dem Zweiten Weltkrieg nicht ändern sollte. Verbunden damit war eine Verbreitung der Weiblichkeitsideologie. Die daraus resultierende Betonung der Frau als Frau führte zu einer Expansion des Marktes für persönliche Schönheitsprodukte wie Schmuck und Kosmetika. Das auffälligste Charakteristikum der untersuchten Anzeigen ist die Betonung weiblicher Mode und fraulicher Schönheit oder, in anderen Worten, der öffentlichen Präsentation des weiblichen Körpers.

Eine der untersuchten Anzeigen, die für eine bestimmte Sorte Pflegecremes geschaltet wurde, illustriert die veränderte Haltung gegenüber dem Erscheinungsbild von Frauen. Die Zeichnung einer Frau, die ihr Spiegelbild betrachtet, wird begleitet von der Bildunterschrift: »Einige Leute mögen sagen, sie sei eitel – ihr Spiegel jedoch sagt, sie ist schön« (WP 6. Januar 1934: 6). Diese Anzeige ist ein Beleg für den Wandel einer traditionellen Gesellschaft hin zu einer modernen. In der traditionellen Gesellschaft besteht die Hauptaufgabe der Frauen darin, sich um andere zu kümmern. Ein übermäßiges Interesse am eigenen Aussehen gilt als unanständig. In der modernen Gesellschaft hingegen wird ein attraktives Äußeres, ein gepflegtes Erscheinungsbild, sehr viel mehr geschätzt und aktiv durch Angebote im Bereich Mode und Kosmetik gefördert. Dies mag auch als ein Übergang in eine Gesellschaft gesehen werden, in der das natürliche Aussehen unwichtiger wird und statt dessen eine Schönheit, die erarbeitet werden muss, an Wertschätzung gewinnt. Einige der Konsumgüter und Dienstleistungen, die in den untersuchten Zeitungsexemplaren angepriesen werden, waren in der örtlichen Umgebung erhältlich, andere nur in Städten oder gar Großstädten. Entsprechend ist anzunehmen, dass der Konsumethos einer Dichotomie zwischen dem Örtlichen und dem Kosmopolitischen Vorschub leistete. Die Werbung schuf eine Vorstellungswelt jenseits des eigenen örtlichen Umfeldes, die in gewisser Weise parallel zu der ›anderen‹ glamouröseren Welt, der des Kinos, entstand. Es wäre falsch zu behaupten, dass Männer in den Diskursen um den Konsum überhaupt nicht anwesend gewesen wären. So finden sich beispielsweise in einer Anzeige für eine Zigarettenmarke Bilder der Schauspieler Charles Laughton und George Arliss neben denen von Greta Garbo und Marlene Dietrich. Es gab auch einige Anzeigen, die für Herrenbekleidung warben; dessen ungeachtet, zielte Modewerbung in erster Linie auf Frauen ab. An Männer gerichtete Werbung zeigte Tabakwaren oder Produkte, die in Verbindung mit Arbeit standen, wie Arbeitsstiefel, ländliche Erzeugnisse oder landwirtschaftliche Geräte und Maschinen.

Zeitungswerbung ist Teil eines intertextuellen Raumes, in dem Bilder von Damenmode und Schönheitsprodukten neben Anzeigen für Freizeitaktivitäten wie Tanzveranstaltungen und Kino plaziert wurden. Die Nähe der Anzeigen zueinander veranschaulicht, dass die

Welten des Kinos und der Tanzsäle miteinander verwoben waren. Einen weiteren Hinweis auf diese Verbindung liefert die ausgesprochene Popularität von Tanzfilmen und Filmen mit Tanzszenen im örtlichen Kino. Beispielsweise kündigt eine der Anzeigen einen Film namens »The Waltz« an als »wundervolle Mischung aus Humor, Romanze und Musik« (LO 3. März 1934: 4). (Für eine Diskussion der romantischen und glamourösen Zusammenhänge zwischen Kino und Dance Hall, vgl. Kuhn 2002.)

Die Namen der Dance Halls wie etwa »Savoy«, »Gaiety« und »Pavilion« dienten m. E. auch dazu, der städtischen Tanz- und Kinolandschaft einen Hauch von Luxus und Weltläufigkeit zu verleihen. Das Gefühl, an einen ganz ›anderen Ort‹ versetzt zu werden, wird darüber hinaus durch die manchmal exotischen Namen der Bands, wie »Boyle Havana Band«, verstärkt – in diesem Fall ein Hybrid aus einem lokalen und einem kubanischen Ortsnamen. Atmosphäre wird durch Design, Beleuchtung und die Qualität der Tanzfläche, auch durch Tischdekorationen, das Angebot an Speisen und die Musikbegleitung erzeugt. Eine Anzeige für einen nostalgischen Walzer-Wettbewerb in der Ballinrobe Town Hall lockt damit, dass sie über »neueste Lichteffekte« und »aufwändige Dekorationen« verfüge. Sie verspricht außerdem, am darauffolgenden Tag Fotos des Gewinnerpaars in der Zeitung zu veröffentlichen (vgl. WP 27. Januar 1934: 6). Die visuelle Darstellung erfolgreicher WettbewerbsteilnehmerInnen verspricht, dass der Besuch der Dance Hall einen, wenn auch örtlich begrenzten, Starstatus begründen könne. Dass mit moderner Technik und Ausstattung sowie mit Preisverleihungen geworben wird, kann als ein Versuch der Kundenbindung gedeutet werden.

Der Konsumethos wird in den Anzeigen auch in der Betonung der Service- und Kundenorientierung deutlich. Ständig präsent ist der Hinweis, dass die Bequemlichkeit und der Spaß der TänzerInnen im Mittelpunkt der Bemühungen der Organisatoren stehen. »Die Saison im Dance Pavilion, Salthill, Galway ist nun in vollem Gange. Mit einem exzellenten Ahornholzboden und einer guten Band bietet der Pavillon *alle Möglichkeiten zur besten Unterhaltung der Tänzer*« (CT 16. Juni 1934: 16, Herv. B.O.).

Der Anzeigentext für eine Tanzveranstaltung im Gaiety in Carrick-on-Shannon behauptet: »Der Saal verfügt über alle Einrichtungen, die erforderlich sind, um ihn zu einem der Besten für Tanzveranstaltungen zu machen, mit guter Beleuchtung, moderner Ausstattung, Heizung und einem besonders federnden Boden für das Tanzen« (LO 3. November 1934: 4). Andere Anzeigen für denselben Veranstaltungsort versuchen dessen Reputation als Tanzveranstaltungsort *par excellence* zu festigen. Der Grand Opening Dance im Gaiety in Carrick-on-Shannon wird damit angekündigt, dass dort Charlie Harveys Capitolian Band spielen wird:

»Dublinbesucher, die diese Band im Capitol Theatre gehört haben, werden die für diesen Anlass bestellte Musik zu schätzen wissen. Sie werden ein Programm präsentiert bekommen, das die gesamte neue Orchesterauswahl und die allerneuesten Tanzhits beinhaltet. […] Es ist kaum nötig zu sagen, dass dies einer der besten Säle des Westens für das Tanzen ist und über alle notwendigen Bedingungen für Bequemlichkeit und Annehmlichkeit verfügt. Der Verpflegungsservice wird unter persönlicher Aufsicht des Managements stehen und wie bei früheren Gelegenheiten wird man sich um die speziellen Bedürfnisse der Stammgäste kümmern.« (LO 22. September 1934: 5, Herv. B.O.)

In einem Bericht über den Ballina Post Office Dance wird konstatiert, dass dieser sich als

»[…] enormer gesellschaftlicher Erfolg erwiesen hat. ›Die schönste und am perfektesten arrangierte Veranstaltung ihrer Art seit Jahren‹, so lautete die einhellige Meinung der Stammgäste. […] Die Dekoration des Saals rief allgemeine Bewunderung hervor. Das Projekt wurde durchgeführt von […] und seine Arbeit ließ sicherlich nichts zu wünschen übrig. […] Die erlesenen Speisen, die in Moylett's Café serviert wurden, haben alle sehr genossen.« (WP 17. Februar 1934: 7)

Die Dance Hall, wie sie in den zitierten Texten vor allem im Anzeigenteil, aber auch im redaktionellen Teil konstruiert wird, übte vermutlich eine besondere Anziehungskraft auf Frauen aus. Denn die Dance Hall war verbunden mit Glamour, Luxus und Romantik. Die Attraktivität dieser ›modernen‹ Veranstaltungsorte zeigt sich besonders deutlich im Vergleich zum spartanischen Alltagslebens und zu jenen Tanzveranstaltungsorten, die Modernität vermissen ließen. Somit operierten Tanzveranstaltungsanzeigen und Berichte als Markierungen von sozialer Klasse und Status. Ich habe weitergehend argumentiert, dass die Form der Adressierung sich insbesondere an Frauen als individuelle Konsumentinnen richtete, die persönliche Unterhaltung und Anregung außerhalb des örtlichen gesellschaftlichen Schauplatzes suchten. Darauf deuten die Positionierung des Anzeigenraumes ebenso hin wie der Gebrauch einer Romantik, Novitäten und Glamour betonenden Sprache und die Präsentation eines Tanzraumes, in dem die Bequemlichkeit und die Unterhaltung der TänzerInnen von höchster Wichtigkeit sind.

Die Rhetorik des Glamours und der Neuartigkeit, die in den oben angeführten Zitaten erkennbar ist, stammt überwiegend aus Anzeigen für größere Säle in den größeren städtischen Gebieten.[9] Diese verfügten offensichtlich – im Gegensatz zu den kleineren ländlichen Sälen – über besondere Einrichtungen.[10] Die Rhetorik, die die Provinz Dance Hall umgibt, wird im Folgenden weitergehend diskutiert. Allerdings finden sich in den Zeitungen auch eine Reihe von Ausnahmen, die den Zusammenhang zwischen anspruchsvolleren Veranstaltungsorten in urbanen Zentren und der Rhetorik der Modernität

nicht bestätigen. Eine Anzeige für eine Tanzveranstaltung in Kelly's Hall in Drumkeerin – einem eher örtlichen bzw. ländlicheren Veranstaltungsort – forderte die LeserInnen dazu auf, »ihre Sorgen fortzutanzen« – eine Zeile aus einem zu der Zeit beliebten Lied. Und ein anderer örtlicher Veranstaltungsort, die Canon Memorial Hall in Mohill, kündigt an, dass der diesjährige Showtanz das »Ereignis des Jahres« sein wird. Er verspricht den Stammgästen »ein am Tisch serviertes Menü, ein hervorragend geräumiges Parkett und eine elektrische Kühlinstallation« (LO 25. August 1934: 4). Auch die Veranstaltungsorte selbst können nicht ausschließlich mit einer bestimmten Klientel in Verbindung gebracht werden. Die folgende Anzeige lässt den ansonsten sichtbaren Zusammenhang zwischen größeren, vergleichsweise luxuriösen, urbanen Veranstaltungsorten mit Gruppen und Klassen, die moderne Ideologien und Lebensstile adaptieren, nicht erkennen. Beispielsweise lockte der unter der Schirmherrschaft der North Roscommon Pre-Truce IRA (Irisch Republikanische Armee) stattfindende »Grand Dance« Stammgäste mit dem Versprechen der musikalischen Begleitung durch eine »großartige Band« und einer »erstklassigen Verpflegung« (LO 19. Mai 1934: 5).[11] Abgesehen von diesen Ausnahmen scheint aber generell eine Verbindung zwischen den Zeitungsanzeigen für modernes Tanzen, Frauen und Konsum zu bestehen. Wird die ›moderne Frau‹ im degenerierten Ort der Dance Hall als potenzielle Bedrohung der gesellschaftlichen Ordnung repräsentiert, so wird sie nunmehr, durch den Akt des Konsums, zur glamourösen, beneidens- und nachahmenswerten Figur.[12]

Die Dance Hall als ›Kampfplatz‹

Das *Gendering* der Dance Hall zeigt sich insbesondere in seiner Repräsentation als ein Schauplatz physischer Auseinandersetzungen zwischen einzelnen oder, häufiger, zwischen Gruppen von Männer. Dass die Dance Hall auch ein Kampfplatz gewesen ist, belegt vor allem die Gerichtsberichterstattung in den Zeitungen, in der von Streitereien, Kämpfen und Schießereien berichtet wird.[13] Viele der in den Zeitungen erwähnten Tumulte rund um die Dance Hall, wenngleich nicht alle durch politische Meinungsverschiedenheiten motiviert waren. Da die Dance Hall einer der Hauptversammlungsorte junger Menschen war, bot sie jungen Männern auch die Gelegenheit, ihre politischen Meinungen zum Ausdruck zu bringen.[14] Der Aufmarsch der ›Blueshirts‹, eines ultrakonservativen Abkömmlings der Fine Gael Partei, vor den Dance Halls wurde – nimmt man die Zeitungsberichte als Indikator dafür – zum häufigsten Auslöser solcher Konflikte. Fine Gael war zu der Zeit die größte Oppositionspartei und zog eine nicht unerhebliche Anzahl junger Menschen in ihren Bann. Andere Streitereien schienen durch andauernden persönlichen Groll motiviert gewe-

sen zu sein, und der Schauplatz der Dance Hall bot örtlichen Gruppen eine Möglichkeit, ihre Streitereien verbal und physisch in der Öffentlichkeit auszutragen. Unter der Schlagzeile »Schüsse bei Tanzveranstaltung« und dem Untertitel »Zwischenfälle aus drei Bezirken gemeldet« erfahren wir:

»Von einer Blueshirt-Tanzveranstaltung in Shannonharbour, Offaly, wird berichtet, dass der Saal mit Gewehr- und Handwaffenfeuer angegriffen wurde. Das Dach und die Seitenwände des Saals wurden von Schrotmunition und Gewehrkugeln durchlöchert. Als das Schussfeuer begann, warfen sich alle auf den Boden. Es wird berichtet, dass einem Mann Schrotkugeln ins Knie geschossen und ein anderer im Gesicht von einer Kugel gestreift wurde.« (LO 13. Oktober 1934: 2)

In diesen Berichten wird das Geschlecht der Schuldigen an derartigen Vorfällen nicht identifiziert, es besteht aber die implizite Annahme, dass sie Männer sind. In anderen Fällen wird das Geschlecht der Täter deutlich, wie in der Berichterstattung über eine Gerichtsverhandlung unter der Schlagzeile »Vorfälle nach Tanzveranstaltung« und dem Untertitel »Schlägerei im Bezirk Cavan«, die in einer dritten Unterzeile weitere Details liefert: »Blaues Hemd in Cootehill zerrissen« (LO 3. März 1934: 2). In diesem Fall wie auch in anderen Berichten über Gerichtsverhandlungen werden die Namen der einzelnen in die Tat verwickelten Männer genannt und ein Versuch unternommen, eine exakte Rekonstruktion des Ereignisses zu liefern. Es wird berichtet:

»Donohue sagte unter Eid aus, dass er in der Nacht des 2. Februars bei einer Tanzveranstaltung im Rathaus war und beim Rückweg mit Peter Cusack um 23.30 Uhr die Carroll's Corner passierte, als McCannon ihn am Hemd ergriff (ein blaues Hemd, das der Kläger vor Gericht anhatte) und es zerriss.« (LO 3. März 1934: 2)

Eine andere Geschichte »Mutmaßliche Szene bei Tanzveranstaltung« ist dem »London Daily Express« entnommen und betrifft Free State Army Officers, die während der Pferdeschau-Woche am Louth Hunt Ball teilnahmen:

»Gegen Ende des Balls forderten die Anwesenden geschlossen, dass die Band ›God Save the King‹ spielen solle, und die Menschen begannen daraufhin die Hymne zu singen, während Mitglieder des Diplomatischen Corps und auswärtige Besuchsoffiziere Haltung annahmen. Die uniformierten Offiziere sprangen auf die Bühne und schmissen zum Erstaunen aller Anwesenden die Instrumente der Band auf den Tanzboden.« (LO 18. August 1934: 7)

Bemerkenswert an dem oben zitierten Vorfall ist, dass Tanzveranstaltungen auch zum Anlass genommen wurden, um politische Bekenntnisse, hier durch das Singen der Nationalhymne, abzulegen.

Unter der Schlagzeile »Schüsse bei Tanzveranstaltungen abgefeuert« findet sich folgender Text:

»Es wird berichtet, dass Sonntagnacht in der Nähe des County Ballrooms, Tullamore während einer Tanzveranstaltung der UIP [United Ireland Party] ungefähr fünf Schüsse abgegeben wurden. Wachhabende außerhalb des Gebäudes sagten aus, sie hätten die Schüsse gehört. Möglicherweise wurden diese von einem Feld nahe der Bahngeleise abgegeben, von dem aus man den Saal einsehen kann.« (LO 14. April 1934: 5)

Und über einen anderen Vorfall während einer UIP Tanzveranstaltung ist zu lesen:

»Kurz nachdem die Tanzveranstaltung in der Trim Town Hall unter der Schirmherrschaft der UIP begonnen hatte, wurde das Beleuchtungssystem für zwei Stunden außer Kraft gesetzt. Eine ESP [Electricity Supply Board]-Notfalltruppe brachte die Angelegenheit wieder in Ordnung. Das Tanzkomitee hielt Petroleumlampen bereit.« (LO 14. April 1934: 5)

Die beiden folgenden Berichte über Störungen während einer Tanzveranstaltung sind offensichtlich durch andere als politische Gründe motiviert. Der erste bezieht sich unter der Schlagzeile »Nachspiel einer Tanzveranstaltung in Dromod« auf eine Gerichtsverhandlung. Darin wird geschildert, wie sechs junge Männer verdächtigt wurden, die Tür zur Tanzveranstaltung gestürmt zu haben, weil sie den Eintritt nicht bezahlen konnten und aufgrund dessen wegen gesetzwidriger und randalierender Zusammenrottung angeklagt wurden. Der zweite Bericht ist mit einer Reihe von Untertiteln versehen, um die LeserInnen in die dramatischen Ereignisse hineinzuziehen, etwa »Allgemeine Schlägerei auf dem Weg zu einer Tanzveranstaltung«, »Stöcke, Schläge, Tritte und Lampen«, »Der Unterschied zwischen Jazzing und Swinging«. Unterschiedliche Handlungslinien unterstreichen die Rolle der damaligen Gerichtsberichterstattung als beliebte Unterhaltung. Dabei verweist ein Strang der Geschichte auf die Unterbrechung der Veranstaltung durch eine der Organisatorinnen. Dies ist in den untersuchten Artikeln die einzige spezifische Bezugnahme auf eine Frau, die eine Tanzveranstaltung ausrichtet. Die Zeugenaussage der Frau während der Gerichtsverhandlung wird im Artikel wie folgt wiedergegeben:

»Mrs Teresa Kiernan sagte, dass sie für den 19. September eine Tanzveranstaltung geplant hatte, aber der junge O'Rourke schwer zusammengeschlagen hereingebracht wurde. Sie gab ihm Wein. Sein Gesicht war böse zugerichtet und sein Hemd blutbefleckt. Sie legte ihn auf das Sofa und nach einigen Tagen wurde er in einem Einspänner nach Hause gebracht. […] Die Frau, in deren Haus die Tanzveranstaltung stattfinden sollte, sagte der Menge, es würde kein Tanz stattfinden, da der Zeuge schwer zusammengeschlagen worden sei.« (LO, 24. März 1934: 6)

Auf der einen Seite überraschen die politischen Kämpfe zwischen verfeindeten Gruppen junger Männer nicht angesichts der politischen Konflikte in Irland vor und nach der Unabhängigkeitserklärung. Die Tatsache, dass sie alltäglich waren, sagt allerdings nichts darüber aus, wie man sie interpretieren muss. Unterschiedliche Deutungen sind möglich. Da die Männer, die in derartige Vorfälle verwickelt waren, für ihre Missetaten vor Gericht gestellt wurden, könnte man annehmen, dass die Zeitungsberichte als Warnung für andere junge Männer gedacht waren. Sie zeigten dann, dass ein derartiges Benehmen inakzeptabel war. Weiter sollte vielleicht durch die Namensnennung in der Zeitung der Angeklagte und seine Familie an den Pranger gestellt werden. Angesichts des soziopolitischen Klimas tendiere ich dazu, eine andere Interpretation vorzuschlagen. Dass nämlich die Tumulte in einem positiveren Licht betrachtet wurden und damit die Zeitungsberichte die symbolische Funktion der Entwertung der Dance Hall als ›weiblichen‹ Ort übernahmen, indem sie einen Gegensatz konstruierten zwischen Männern als Kämpfenden und Frauen als Tanzenden. Die Tatsache, dass es ›Blueshirt‹-Tanzveranstaltungen waren, die die Mehrheit der berichteten Fälle bildeten, ermöglicht des weiteren eine Assoziation zwischen der antinationalistischen – d.h. Pro-Treaty[15] – Partei und den Frauen. Beide Gruppen wurden vermutlich als Vertreter der Modernität und entsprechend als oppositionell zum Projekt der Nationenbildung wahrgenommen. Eine weitere positive Interpretation ergibt sich, wenn man die Verbindung zum Filmgenre Western und im Besonderen zur Figur des Cowboys herstellt. Cowboys sind Männer der Tat, die, wenn es erforderlich ist, das Gesetz in die eigene Hand nehmen, um die Gemeinschaft zu retten. Eine solche identifikatorische Position wäre besonders relevant hinsichtlich der Berichte über Angriffe auf ›Blueshirt‹-Tanzveranstaltungen. In einem solchen Szenario erschienen kämpfende Männer in einem ausgesprochen positiven Licht als Helden, die die Nation verteidigen.

Eine weitere Beobachtung unterstützt meine Überzeugung, dass die Dance Hall als weiblicher Ort konstruiert wurde. Diese bezieht sich auf die Darstellung einer männlichen Abwehrhaltung gegenüber dem Tanzen.[16] Zweifellos war das moderne Tanzen sowohl bei Männern als auch bei Frauen beliebt, jedoch wurde es auch von einer gewissen kulturellen Ambivalenz begleitet. Diese Ambivalenz mag unter Männern vom Lande besonders stark verbreitet gewesen sein und der Haltung ähneln, die Bourdieu (1962) in seiner Studie von 1959-60 für Junggesellen in der Region Bearn in Frankreich identifiziert hat. Seine empirischen Befunde scheinen Parallelen zu dem hier diskutierten Fall aufzuweisen. Bourdieu demonstriert die Probleme des Zurschaustellens des männlichen Körpers als Spektakel und bestätigt Bergers Beschreibung: »Männer handeln – Frauen kommen vor« (vgl. Berger 1977). Konkret stellte er fest, dass Männer sich beim

Tanzen zurückhielten, weil sie nicht Willens waren, die urbanen Techniken des Körpers, die für das moderne Tanzen erforderlich sind, zu adaptieren. Tanzen zu gehen war in Irland eine beliebte Freizeitbetätigung für Männer wie für Frauen, aber die Rituale hatten für beide Gruppen unterschiedliche Bedeutungen. Für viele Männer scheint der Hauptgrund Tanzen zu gehen, nicht im Akt des Tanzens selbst gelegen zu haben, und dieser scheint auch nicht primäre Quelle ihres Vergnügens gewesen zu sein. Einige zeitgenössische Befunde, obwohl dünn gesät, weisen in diese Richtung. So enthält Quinns kürzlich erschienene Biografie des Dichters Patrick Kavanagh einen aufschlussreichen Bericht über die Tage, die dieser mit Tanzen in einer ländlichen Gemeinde verbrachte. Quinn schreibt:

»Für ihn [Kavanagh] und die meisten aus seiner Bekanntschaft resultierte die Anziehungskraft der Dance Hall aus der Ansammlung so vieler hübscher junger Frauen: sich die Hübscheste aussuchen und dann dem von ihr beschrittenen Weg zu folgen, sich ihr nicht anzunähern, aber angesichts des möglichen Erfolges derer, die dies taten, Todesqualen zu erleiden. Zumindest ließ er sich nicht auf das Niveau des seltsamen Gebarens einiger seiner nicht-tanzenden Begleiter herab, die einen Fuß ausstreckten und versuchten dem Mädchen, das ihnen gefiel, ein Bein zu stellen, während es vorbeitanzte. […] Eines der Hauptziele der jungen Männer war es, sich eine Partnerin für den Heimweg zu sichern.« (Quinn 2001: 62)

Wenn die Motivationen, die Kavanagh und seinen Begleitern zugeschrieben werden, eine präzise Beschreibung des ländlichen Irlands der damaligen Zeit sind, dann scheinen viele Männer nicht das Tanzen *per se* als Freizeitaktivität geschätzt zu haben. Die Zeitungsberichte über Gerichtsverhandlungen bestätigen das. Sie repräsentieren die Dance Hall eher als einen von Männern umgebenen und kontrollierten Raum, denn als einen, den sie ausfüllen. Obwohl einige der berichteten Vorfälle innerhalb des Saales selbst stattfanden, fand der Großteil außerhalb, allerdings in dessen nächster Umgebung, statt. Innerhalb dieser räumlichen Aufteilung könnten Frauen als ›strukturell Abwesende‹ begriffen werden. Die Opposition zwischen der Konstruktion eines Innen- und eines Außenraumes, die sich hier in aller Vorsicht andeutet, entspricht dem Geschlechterdualismus: das Innen als der häusliche Raum, eine sichere, weibliche Umgebung, Schauplatz (passiven) Konsums; das Außen als Metapher des Männlichen, ein öffentlicher und offener Raum, Schauplatz (gewalttätiger) Handlungen.

Konstruktion lokaler und nationaler Identität

Die Zeitungsberichterstattung über die traditionellen Céilí-Dances unterschied sich deutlich von der Darstellung moderner Tanzveranstaltungen. Während die im Umfeld der Dance Hall präsentierten Männer die Welt des modernen Tanzens untergruben, wurden Männer, die sich am Céilí beteiligten, auf ausgesprochen positive Weise als Hüter örtlicher Gemeinschaft und nationaler Identität dargestellt.[17] In Anzeigen für traditionelle Tanzveranstaltungen wurde häufig der Zweck der Veranstaltung hervorgehoben. Zumeist handelte es sich um politische Spendenaktionen, um Sammlungen für Gemeindeprojekte oder um historische Jahrestage. Die Sprache in den Anzeigen zielte auf das kollektive historische Gedächtnis ab und stellte die Gegenwart als eine Erneuerung der Vergangenheit dar, in der das Tanzen zugleich der Festigung der traditionellen, örtlichen *Gemeinschaft* und der neu gegründeten *Nation* dienen sollte.[18] Dies steht in scharfem Kontrast zu den Anzeigen für modernes Tanzen, in denen in erster Linie das Vergnügen der einzelnen TänzerInnen betont wurde. Die beiden rhetorischen Strategien bieten entgegengesetzte Vorstellungen der mit dem Tanzen verbundenen Dienstleistungen, der Dienst *am Tänzer* im modernen Diskurs verkehrt sich im traditionellen Diskurs zum Dienst, den der Tänzer *der örtlichen Gemeinschaft oder der Nation* erweist. Das heißt nicht, dass in den Anzeigen für traditionelle bzw. Céilí-Veranstaltungen nicht auch auf deren vergnügliche Seite verwiesen würde, jedoch spielte diese eine untergeordnete Rolle. Die Verpflichtung der Tanzenden gegenüber der lokalen oder nationalen Gemeinschaft bildete das Hauptargument in der Werbung für eine Veranstaltung. In der Mehrzahl der Anzeigen taucht das nur implizit auf. Eine der Veranstaltungsankündigungen für einen Céilí unter der Schirmherrschaft des Ballinamore Hurling Clubs appelliert jedoch direkt an das Pflichtgefühl der Menschen, wenn es im Schlusssatz heißt: »In Anbetracht des Anlasses, zu dem der Ceilidh [Ceilidh war in den 30er Jahren die verbreiteste Schreibweise] veranstaltet wird, hoffen wir, den Saal bis an den Rand gefüllt zu sehen« (LO 22. September 1934: 5). Obwohl die Form der Adressierung einmal mehr indirekt ist, da kein Geschlecht spezifiziert wird, ist anzunehmen, dass dieser Diskursstrang aufgrund der Dominanz von Männern in der lokalen wie nationalen Öffentlichkeit mehr Relevanz für die männliche Leserschaft besaß.

Die Rhetorik der Anzeigen für Céilí-Tanzveranstaltungen steht in scharfem Kontrast zu der »sinnlichen Materialität« der Anzeigen für moderne Veranstaltungen. Anzeigen für erstere waren im allgemeinen kleiner, verwendeten eine dürftigere Prosa und beschworen eine frugalere und gemeinschaftlichere Welt als ihr modernes Gegenstück. Die folgende Anzeige illustriert den vorherrschenden Stil: »Der Ge-

denk-Ceilidh wird in der Nacht des Ostersonntag in Mooney's Hall, Drumshambo abgehalten werden, Eintrittspreis 1/6'« (LO 31. März 1934: 4). Bemerkenswert sind die Kürze der Nachricht, ihr ökonomischer Umgang mit Worten und das Vertrauen darin, dass die LeserInnen um den Anlass des Gedenkens, den Osteraufstand von 1916, wissen.

Die in den Anzeigen erwähnten Veranstaltungsorte sind im Allgemeinen eher lokaler und anspruchsloserer Natur. Sie verwiesen nicht auf ein besonderes Ambiente oder eine spezielle Einrichtung. Die Eintrittspreise sind in der Regel wesentlich niedriger als die für nicht-örtliche, moderne Veranstaltungsräume. Außerdem waren viele der örtlichen bzw. ländlichen Veranstaltungsorte multifunktional und erlaubten zusätzlich zum Tanzen eine Reihe anderer Gemeindeaktivitäten. Die Mittel für den Unterhalt der Einrichtungen und für die Anzeigenschaltungen waren insgesamt wohl wesentlich begrenzter als die, die kommerziellen Sälen in urbanen Gegenden zur Verfügung standen.

Eine Anzeige für eine Tanzveranstaltung in der Drunkelanmore National School versichert potenziellen TänzerInnen: »Die Eintrittsgebühr wurde auf den moderaten Preis von 1/5' festgesetzt.« Profitorientierte Eintrittspreise für Tanzveranstaltungen stellten noch eine Novität dar. Zudem verfügte der Großteil der Tanzenden nur über ausgesprochen beschränkte Ressourcen (vgl. Quinn 2001). Die Einnahmen der Veranstaltung in Drumkelanmore sollten der Schule für notwendige Reparaturen zur Verfügung gestellt werden. Wie hier kamen die Gewinne aus traditionellen Tanzveranstaltungen häufig örtlichen Gemeindeprojekten zugute. »Gemeindezwecken« diente, laut Anzeige, beispielsweise die »prächtige Tanzveranstaltung« am 26. Dezember in der Urbal School, Ballinaglera.

Die ›imaginierte Gemeinschaft‹ der Nation wird explizit in einer Anzeige für eine Tanzveranstaltung unter der Schirmherrschaft der Drumahaire Cumann[19] angesprochen. Im Anschluss zu den Informationen über die Veranstaltung folgt der bekräftigende Slogan »A Dia [sic] Saor Eire« (Gott schütze Irland) (LO 8. Dezember 1934: 4). Die lokale, ›imaginierte Gemeinschaft‹ wird auch durch den Namen der MusikerInnen der Lough Bo Band miterschaffen, der auf einen konkreten irischen Ort verweist.

Das Thema ›Aufbau der Nation‹ findet sich auch im redaktionellen Teil der Zeitungen. Wiederum sind Männer die Hauptprotagonisten. Sie finden als Besucher von Tanzveranstaltungen häufiger Erwähnung und sind weiter diejenigen, die mit ihren Positionen und Meinungen zum traditionellen Tanzen zu Wort kommen. Die durch die Zeitungen verbreiteten Ansichten, zumeist von Mitgliedern der Gaelic League und des Klerus, zeigen nachdrücklich die große Bedeutung, die das Tanzen für die Herausbildung einer authentischen iri-

schen Identität spielte. In den Berichten von Journalisten über die Céilí-Dances finden sich zudem außergewöhnlich nationalistische Töne. Der folgende Bericht ist symptomatisch:

»Die Fainne Ceilidh-Veranstaltung in Cloone am letzten Sonntagabend zeichnete sich durch eine große Besucherzahl aus. Unter den Anwesenden befanden sich Hochwürden Dekan Pater Conefry, Gemeindepfarrer; Hochwürden Pfarrer Bruder Lee und Hochwürden Pfarrer Bruder Skelly aus Gortletteragh. Die Musik der Cloone Gaelic League Band, die sich aus vier Geigen, drei Konzertflöten und einem Schlagzeuger zusammensetzte, war in der Tat hervorragend. Bruder Conefry sprach vor den Anwesenden und forderte zur Unterstützung der irischen Sprache, irischen Industrie, irischen Musik und des irischen Tanzens auf. Irische Lieder in Hülle und Fülle wurden von Mitgliedern des örtlichen Zweigs der Gaelic League und anderen beigetragen. Außerdem wurde eine Reihe irischer Stepptanznummern vorgeführt. Der Ceilidh war typisch irisch und wurde von all seinen Förderern durch und durch genossen. Gegen Ende der Veranstaltung erhielten sechs Mitgliedern des örtlichen Zweigs der Gaelic League den Fainne[20].« (LO 24. November 1934: 4)[21]

Der in der Aufzählung der Anwesenden erwähnte Dekan Pater Conefry war auch einer der Hauptinitiatoren der Anti-Jazzkampagne. Wie hier ging es um die Definition dessen, was ›irisch zu sein‹ bedeutete. Ganz ähnlich liest sich auch der Bericht über eine »erfolgreiche Blacklion-Tanzveranstaltung«: »Es war eine wahrlich *irische Nacht*, die damit zu Ende ging, dass die Band die Nationalhymne spielte« (Herv. B.O.). Ein weiteres Beispiel verdeutlicht die Konstruktion einer imaginierten, nationalen Gemeinschaft in den Berichten:

»Die Breffini No 1 Ceilidh Band, die die Musik beisteuerte, interpretierte unsere schöne irische Tanzmusik auf eine Weise, die die Anwesenden begeisterte. Und der Ceilidh selbst war in jeder Hinsicht ein triumphaler Beweis dafür, dass gälische Unterhaltung eines der stärksten Instrumente ist, über die wir verfügen, um die traditionelle irische Freundlichkeit unter uns zu fördern.« (LO 7. April 1934: 3, Herv. B.O.)

Allerdings stießen die Bemühungen der Nationalisten bzw. Traditionalisten, eine hegemoniale Vorstellung irischer Identität durchzusetzen, auch auf Widerspruch. Die Zeitungsberichte über öffentliche Diskussionen darüber, was ein ›authentisches‹ Irisch-Sein bedeutete, geben uns eine Vorstellung von dieser Gegenposition. Ein Beispiel liefert ein Bericht über einen Kongress der Gaelic League. Ein Sprecher wird im Zusammenhang mit einer Diskussion über den Gebrauch der irischen Sprache bei Tanzveranstaltungen wie folgt zitiert: »Die Menschen, die an auswärtigen Tanzveranstaltungen teilgenommen hätten, hätten Irisch gesprochen. Er hätte Englisch bei Ceilidhs und Irisch bei Tanzveranstaltungen gehört« (LO 7. April 1934: 3).

Auch in den Berichten über die Opposition gegen das ›jazz dancing‹, das als Feind des authentischen irischen Tanzens konstruiert

wurde, finden sich ähnliche Grenzziehungen. Wie im Abschnitt über »Tanzen und Identitätskonstruktion in den 30ern« ausgeführt, wurde ›jazz dancing‹ als fremd und damit als eine Bedrohung für ein authentisches Irischsein dargestellt. Zusätzlich zu den bereits dort erwähnten Fällen klerikaler Opposition gegen das ›jazz dancing‹ finden sich in den Zeitungen zahlreiche Berichte über Proteste gegen die Ausstrahlung von Jazzmusik im nationalen Radio. Erwähnenswert waren auch Resolutionen gegen das ›jazz dancing‹, die von Mitgliedern der Bezirksverwaltung verabschiedet wurden.

In einem Bericht über ein Treffen, das in Manorhamilton mit dem Ziel der Gründung eines Zweigs der Gaelic League abgehalten wurde, wird Jazz kritisch erwähnt:

»Das Treffen in Mohill richtete die Aufmerksamkeit auf das Überhandnehmen von Jazz. Er [Mr. Peadar Keany] war froh sagen zu können, dass die Ceilidhs in North Leitrim auf weit mehr Interesse stoßen. Die Formierung eines hiesigen Zweigs der Gaelic League würde zeigen, dass die Menschen in Cluainn Ui Ruairc wachsam seien.« (LO 3. März 1934: 5)

Ein weiterer Redner auf demselben Treffen wird wie folgt zitiert:

»Mr Brian Gilgunn sagte, dass es eine Organisation namens G.A.A. gäbe, die Mitglieder ausschlösse, die an fremdartigen Spielen und Turnieren teilnähmen, obwohl sich unter ihren Mitgliedern zugleich führende Anhänger des jazz dancing befänden. Wenn es falsch wäre an fremdartigen Spielen teilzunehmen, so sei es noch falscher sich an Jazz-Tanzveranstaltungen zu beteiligen.« (LO 3. März 1934: 5)

Die in den Zeitungen präsentierte Beziehung von Männern und Tanzen erschafft meiner Lesart zufolge männliche Identitäten auf zwei gegensätzliche Arten. Mit Bezug auf das traditionelle Tanzen kontrollierten mächtige und einflussreiche Männer den Tanzort. Dies steht in einem deutlichen Kontrast zu jenen Männern, denen es an Macht und Einfluss mangelte und die den Raum der modernen Dance Halls in Unruhe versetzten.

Schlussfolgerungen

Der Raum der Dance Hall stellt sich in dieser Analyse als ein Ort heraus, dem Bedeutung anhaftet, ein Schauplatz, auf dem national und genderspezifisch verkörperte Identitäten konstruiert und vermittelt wurden. Ich habe argumentiert, dass der Aushandlungsprozess der jeweiligen Bedeutungen, die dem Raum Dance Hall eingeschrieben werden, unauflösbar mit den soziokulturellen und politischen Anliegen jener Zeit verknüpft war. Eine besondere Rolle nimmt dabei die Konsolidierung des neuen Staates ein und innerhalb des nationa-

len Projekts die Spannungen, die zwischen den Diskursen der ›Tradition‹ und der ›Moderne‹ verlaufen. Gender-Diskurse, so wurde deutlich, waren untrennbar mit denen der Nation verbunden. Die Analyse der Zeitungsberichte enthüllte vier hauptsächliche Diskursstränge zur Dance Hall, die den Zusammenhang von tanzenden Körpern, nationalen Körpern sowie männlichen und weiblichen Körpern konstruieren. Jeder einzelne Diskursstrang bietet für beide Geschlechter normative Verhaltensmaßregeln an und erschafft in vielerlei Hinsicht unterschiedlich verkörperte Identitäten.

Indem die Dance Hall zum ›entarteteten Ort‹ erklärt wurde, rückten die Körper von Frauen in den Mittelpunkt der öffentlich geäußerten Besorgnis um sexuelle Reinheit und ein angemessenes Verhalten. Zugleich wurde das moderne Tanzen bzw. der ›jazz dance‹ als inhärent amoralisch verurteilt, wodurch sich eine negative Assoziation zwischen tanzender Frau und Modernität ergab. Dementsprechend wurde auf einer symbolischen Ebene die Angst vor einer Modernität, die als nicht-national und fremd konstruiert wurde, im Körper der modernen tanzenden Frau verortet. Wie wir gesehen haben, wurde *die* verallgemeinerte Frau zur Repräsentationsfigur für Klagen und Verunglimpfungen. Das legt eine Ambivalenz gegenüber dem Auftreten von tanzenden Frauen nahe, die Furcht und Abscheu auf der einen Seite und Begehren auf der anderen beinhaltete. Innerhalb des Diskursstranges der Dance Hall als entartetem Ort galt der traditionell tanzende Körper als der ideale weibliche Körper, dem Reinheit, Anmut und Authentizität zugeschrieben wurde. Im Gegensatz dazu repräsentierte der moderne tanzende Frauenkörper die andere Seite der Medaille, den Körper, der als unauthentisch, ungraziös und unkeusch dargestellt wurde.

Im Wettstreit mit der Figur der Dance Hall als ›entartetem Ort‹ steht die Dance Hall als ›utopischer Ort‹. Dieser repräsentierte die vermeintlich positive Seite der Modernität für Frauen und fand sich in den Zeitungen nahezu ausschließlich im intertextuellen Raum der Zeitungsanzeigen. Die Entstehung der Dance Hall gab Frauen mehr Gelegenheit, verschiedene Partner zu treffen und ermöglichte ihnen damit eine vergleichsweise größere Unabhängigkeit in der Wahl ihrer Ehepartner. Die Dance Hall war zugleich der einzige öffentliche Raum, in dem Frauen einen Hauch von Luxus, Glamour und Romantik erleben konnten, wie sie ihn aus dem Kino kannten. Innerhalb dieses Diskursstranges war der ideale weibliche Körper zugleich romantisch, geschmückt und glamourös. Der ideale weibliche Körper war damit substanziell mit einem Konsumethos verknüpft, das einer kosmopolitischen und nicht länger lokal gebundenen Umgebung entstammte.

Während der Raum der Tanzfläche, wenn auch meist implizit, mit weiblichen Körpern gefüllt schien, so wurde der männliche Körper im

Kontrast dazu konstruiert als ›um diesen Raum herum‹/›außerhalb des Raumes‹ oder ›über ihm‹ stehend. Männer wurden weniger als am ›Tanzen teilhabend‹ als vielmehr den Tanz kontrollierend repräsentiert. Die eine Gruppe erreichte dies mit Hilfe von Störungen, die andere mittels ihrer Rolle als Hüter einer traditionellen Kultur (sowohl hinsichtlich des Erhalts der Ortsgemeinschaft als auch der Verbreitung national konservativer Ideologie[22]). Männer erschienen in den Zeitungsberichten eher als Kämpfer denn als Tänzer, dementsprechend häufig wurde der Männerkörper als kämpfender Körper gezeigt. Diese Repräsentation wurde mit modernen Tänzen assoziiert. Wie bereits erwähnt, fällt es schwer, die normative Signifikanz dieses Typs einzuschätzen und zu bestimmen, wie bindend oder wie attraktiv die Rolle als Kämpfer für die männliche Identität war. Meiner Interpretation zufolge hatte der kämpfende männliche Körper die symbolische Vernichtung des tanzenden weiblichen Körpers zur Folge. Diese symbolische Bedeutung könnte weitergehend auf die größere Bühne von Arbeit und Freizeit übertragen werden. Die Konstruktion eines kämpfenden, männlichen gegenüber eines tanzenden, weiblichen Körpers würde dann die vermeintlich männliche Produktivität und Aktivität, die ›wahre Arbeit‹ des Kampfes, höher bewerten als den vermeintlich passiven Konsum und die Zuschaustellung von Frauen in der Freizeitaktivität des Tanzens.[23]

Der männliche Körper dominiert auch die Zeitungsberichte über traditionelle Tanzveranstaltungen und wird in einer Mischung aus gleichzeitiger Förderung und Kontrolle am stärksten mit der Konstruktion örtlicher und nationaler Identitäten assoziiert. Der archetypische männliche Körper erscheint als ›machtvoll‹, ›väterlich‹ oder ›behütend‹. Repräsentiert wird er in den Berichten durch die Kirchen- und Gemeindeführer, die in ihrer Rolle als Tanzveranstaltungsorganisatoren, als Mitglieder von Tanzkomitees, als wichtige Besucher oder öffentliche Sprecher zitiert werden.

Die hier identifizierten Körperkonstruktionen müssen aus mindestens zwei Gründen als idealtypisch angesehen werden. Der erste Grund hängt damit zusammen, dass sich in den Zeitungen kaum Hinweise darauf finden, wie die verkörperten Identitäten im Raum der Dance Halls tatsächlich von Frauen und Männern ausgehandelt wurden. Abhängig vom Kontext wurden vermutlich unterschiedliche verkörperte Identitäten zu verschiedenen Zeiten angenommen. Beispielsweise könnten männliche Organisatoren traditioneller Tanzveranstaltungen auch die Aktivität des Tanzens genossen haben. Es ist jedoch höchst unwahrscheinlich, dass ein örtlicher Gemeindepfarrer selbst ein leidenschaftlicher traditioneller Tänzer war, da sein Amt körperliche Ausdrucksformen und Bewegungen, denen es an Würde mangelte, von vorne herein untersagte. Vorstellbar ist auch, dass die unterschiedlichen Körperkonstruktionen in der konkreten Tanzsitua-

tionen miteinander konkurrierten. So ist es wahrscheinlich, dass Frauen zwischen den ihnen angebotenen, gegensätzlichen Identitäten, Respektabilität auf der einen und sexueller Ausdruckskraft auf der anderen Seite, hin und her gerissen waren. Wie die konkreten, erfahrbaren verkörperten Identitäten die angebotenen Idealtypen kombinierten und dabei neu entwarfen, würde weitere Untersuchungen erfordern und kann anhand des hier zugrunde liegenden Materials nicht beantwortet werden.

Der zweite Grund, weswegen die hier entwickelten Idealtypen mit Vorsicht zu behandeln sind, liegt darin, dass Zeitungsdiskurse weder monolithisch noch eigenständig sind. Während beispielsweise das Verhältnis von Männern zur Dance Hall im Kontext ihres öffentlichen und politischen Agierens in den Berichten diskutiert wird, gilt dies in einigen Fällen auch für Frauen. Anzeigen für Tanzveranstaltungen, die von den Cumann na mBan[24] organisiert wurden, liefern dafür Beispiele. Auch in Bezug auf den in den Medien konstruierten Gegensatz zwischen traditionellen bzw. Céilí-Tanzveranstaltungen einerseits und modernen bzw. Jazz-Veranstaltungen andererseits, finden sich Ausnahmen. Während diese Entgegensetzung in den Berichten des »Leitrim Observers« sehr deutlich hervortritt, ist sie im »Wexford People« desselben Zeitraums nicht vorhanden. Das ist damit zu erklären, dass Leitrim das Zentrum der extremsten Opposition gegen den Jazz war. Weiter zeigen sich die Anzeigen für Mode und Kosmetika im »Wexford People« und der »Connaught Tribune« anspruchsvoller als im »Leitrim Observer«. Dies mag die Einkommensunterschiede und die unterschiedliche Nähe zur Stadt widerspiegeln. Je nach den örtlichen sozialen Gegebenheiten differierte daher die Zeitungsberichterstattung. Aus diesem Grund muss noch einmal betont werden, dass die vorliegende Diskussion auf einer begrenzten Anzahl von Beobachtungen basiert. Eine Verallgemeinerung der in der hier vorgelegten Fallanalyse erzielten Ergebnisse würde eine umfassendere Analyse erfordern, damit zwischen den für die Zeitungsberichterstattung insgesamt typischen Körperkonstruktionen und den auf lokale Besonderheiten zurückgehenden Repräsentationen unterschieden werden kann.

Sinnvoll wäre auch, die Diskurse um die Dance Hall und das Tanzen in einen Zusammenhang mit anderen zu der Zeit kursierenden Identitätsdiskursen zu rücken. Hier stimme ich mit Ryan überein, die in ihrer Studie zu der Repräsentation von Frauen in der irischen Presse von 1922-37 anmerkt, dass eine »Untersuchung der National- und Provinzpresse eine Anzahl widersprüchlicher und miteinander in Konkurrenz stehender Diskurse aufdeckt [...] [und] dass Zeitungen einen Einblick in die komplexe und vielschichtige Natur von Haltungen und Meinungen im irischen Freistaat bieten« (Ryan 2000: 6).

Die hier präsentierten Erkenntnisse sind eher suggestiv als repräs-

sentativ, aber sie belegen eindeutig die Tatsache, dass im Irland der 30er Jahre populäre Kultur im Allgemeinen, und Tanzkultur im Besonderen weder monolithisch noch statisch war, und dass die Dance Hall ein wichtiger Ort wurde, an dem die Beziehungen zwischen Körpern, Räumen und kulturellen Identitäten konstruiert und verhandelt wurden.

Aus dem Englischen von Kirsten Jahn, Martina Thiele, Thomas Fischer und Elisabeth Klaus

Anmerkungen

1 Die in den Auszügen der Zeitungen verwendeten Abkürzungen lauten wie folgt: LO für »Leitrim Observer«, CT für »Connaught Tribune«, WP für »The Western People« und WXP für »The Wexford People«.

2 Die Analyse der Zeitungsberichterstattung über das Tanzen wirft die Frage auf, inwieweit diese Repräsentationen als eine Reflexion ihrer Zeit angesehen werden können. Die Zeitungsinhalte werden jeweils in einem komplizierten Aushandlungsprozess bestimmt, an dem u.a. Produktionskontext, Besitzverhältnisse, journalistische Konventionen, Nachrichtenwerte, Wahrnehmung der LeserInnenschaft etc. beteiligt sind. Im einzelnen kann darauf an dieser Stelle jedoch nicht näher eingegangen werden.

3 Das Gesetz über die Dance Halls war dazu gedacht, »die Voraussetzungen für die Lizensierung, Kontrolle und Überwachung der Orte, die für öffentliches Tanzen genutzt wurden, bereitzustellen« (Stationery Office 1936).

4 ›Jazz dancing‹ ist eine nicht gang passende Bezeichnung, die als Sammelbegriff auch wesentlich ältere Tänze wie beispielsweise den Walzer umfasst. Der Begriff wurde im Allgemeinen negativ verwendet. Die Zeitungsberichterstattung deutet auf eine weitverbreitete Verwirrung hinsichtlich der genauen Bedeutung des Begriffs hin.

5 Für deren genaue Analyse wäre eine detaillierte Untersuchung erforderlich, die an dieser Stelle nicht geleistet werden kann.

6 Diese Tendenz wurde am explizitesten in der Konstitution von 1937 ausgedrückt, in der die vornehmliche Rolle der Frauen als die von Müttern im eigenen Heim bestimmt wurde, was *inter alia* zu der Implementierung der ›marriage bar‹ führte, die verheirateten Frauen den Zugang zum Öffentlichen Dienst verwehrte.

7 Das ökonomische Klima der 30er wurde durch eine Politik des staatlichen Protektionismus und einen Wirtschaftskrieg mit England bestimmt, die die Genügsamkeit förderten.

8 Selbst wenn Angaben zur Leserschaft vorlägen, was nicht der

Fall ist, existiert keine Ethnografie von LeserInnen, die berücksichtigt, wer welchen Teil der Zeitung liest und wie spezifische Bedeutungen generiert werden.

9 Um diese auf den Anzeigen beruhende Beobachtung zu überprüfen, wären weiterführende, auf ›oral history‹ basierende Untersuchungen zu den hier diskutierten Tanzveranstaltungsorten nötig.

10 Unterschiede in der Auflagenhöhe sollten auch im Kontext der vergleichsweise hohen Kosten für Zeitungsanzeigen betrachtet werden. In diesem Zusammenhang ist es wahrscheinlich, dass es sich die Inhaber vergleichsweise luxuriöserer Veranstaltungsorte leisten konnten, größere Anzeigen zu schalten als die Inhaber kleinerer Veranstaltungsorte.

11 Obwohl diese nicht im Mittelpunkt des Interesses stehen, sind in den Zeitungstexten zum Tanz auch Diskurse um gesellschaftliche Klassen und öffentliche Gesundheit erkennbar.

12 Frauen werden als moderne Konsumentinnen angesprochen. Daneben sind sie als Produzentinnen präsent, insofern als das Catering regelmäßig von den allgegenwärtigen ›Damenkomitees‹ durchgeführt wurde. Eine Ankündigung für die Boyle Harriers Tanzveranstaltung versichert: »Nichts, was einen Abend zu einem herausragenden Erfolg macht, bleibt von dem energiegeladenen Damenkomitee unerledigt« (LO 1. Dezember 1934: 4).

13 Eine ähnliche Repräsentation der männlichen Hauptfigur findet sich in dem Film »Ballroom of Romance«, der in einer ländlichen irischen Dance Hall spielt, wenn auch 20 Jahre später.

14 Einige der jungen Männer hatten vermutlich Alkohol getrunken, bevor sie zu den Tanzveranstaltungen gingen, mit dem Resultat, dass Emotionen hoch kamen und die Zungen und Fäuste locker saßen.

15 Pro-Treaty bezeichnet hier die Unterstützer des Anglo-Irish Treaty von 1921, unterzeichnet 1922, gemäß dem sich die britische Armee aus Irland zurückziehen wollte und Irland zu einem Herrschaftsgebiet Großbritanniens (ähnlich Kanada) erklärt würde. Zwischen Gegnern, die eine vollständige Loslösung Irlands von Großbritannien forderten, und Anhängern dieses Vertrages entwickelte sich ab 1922 eine Art Bürgerkrieg (Irish Civil War), der bis 1923 andauerte.

16 Die männliche Haltung gegenüber geselligem Tanzen ist Gegenstand vieler Diskussionen etwa innerhalb der Soziologie oder der *Cultural Studies* und zahlreicher Studien zum Tanz. Für einen fundierten Überblick und eine kritische Analyse der Forschung vgl. Ward (1993). Um die Debatte voranzubringen ist es in meinen Augen notwenig, männliche Tanzformen und Einstellungen gegenüber dem Tanzen in einem weiteren räumlichen und zeitlichen Kontext zu untersuchen. In dem hier diskutierten Fallbeispiel Irland wäre es hilfreich, die graduelle Transformation von ländlichen zu urbanen Tech-

niken des Körpers in bestimmten sozialen Gruppen während der 30er Jahre zu erforschen.

17 Die Zeitungsberichterstattung legt nahe, dass Céilís im Allgemeinen in lokalen Veranstaltungsorten ausgerichtet wurden, wohingegen Tanzveranstaltungen sowohl in lokalen als auch in außerörtlichen Räumen stattfanden.

18 26 der 32 irischen Bezirke erlangten im Jahre 1922 die Unabhängigkeit von der britischen Herrschaft und waren in der Folge bis zur Ausrufung der Republik im Jahre 1949 als »The Free State« bekannt.

19 Cumann: kleine Untergruppen der irisch-republikanischen Sinn Fein-Partei, die im Sinne der Unterstützung der Partei soziale und politische Aufgaben am Arbeitsplatz, an Schulen, Universitäten, in Städten, Dörfern und Gemeinden ausübten.

20 Der Fáinne war eine Kragennadel in Form eines goldenen Kreises, die anzeigte, dass der Träger willens war, sich auf irisch zu unterhalten. Sie war eines der Embleme, die von der Gaelic League verwendet wurde, um den Gebrauch der irischen Sprache zu fördern.

21 Interessant ist, dass ›irischen‹ Tanzveranstaltungen in der Regel ein Konzert mit Musik und Gesang vorausging.

22 Obwohl ein unabhängiger irischer Staat erst etwas mehr als zehn Jahren existierte, basierte die national konservative Ideologie, die ihn untermauerte, auf der Vorstellung eines ununterbrochenen Strangs jahrhundertealter und von Generation zu Generation weitergereichter Traditionen.

23 Diese Genderzuordnung weist Parallelen zum *Gendering* des Fernsehpublikums auf, dass sich beispielsweise darin zeigt, dass Männer, danach befragt, den Anteil von Informationsprogrammen, die sie sich ansehen, tendenziell überschätzen und mit Kritik an den ›Frauengenres‹ wie z.B. Seifenopern verbinden.

24 Cumann na mBan (Der Verein der Frauen) war der Name der Frauenorganisation der Irisch Republikanischen Armee.

Literatur

Back, Les (1997): »Nazism and the Call of the Jitterbug«. In: Helen Thomas (Hg.), *Dance in the City*, London: Macmillan, S. 175-197.

Ballroom of Romance (1982): Pat O'Connor (Regie), produziert von BBC/RTE.

Berger, John (1977): *Ways of Seeing*, New York: Penguin Books.

Bourdieu, Pierre (1962): »Célibat et condition paysanne«. In: *Études Rurales* 11, S. 32-135.

Brennan, Helen (1994): »Reinventing Tradition: the boundaries of Irish dance«. In: *History Ireland* 2, S. 22ff.

Brennan, Helen (1999): *The Story of Irish Dance*, Dingle, Co. Kerry: Brandon.

Brown, Terence (1981): *Ireland: A Social and Cultural History, 1922-79*, Glasgow: Fontana.

Burt, Ramsay (1995): *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, London: Routledge.

Byrne, Helen (1997): »Going to the Pictures«. In: Mary J. Kelly/Barbara O'Connor (Hg.), *Media Audiences in Ireland: Power and Cultural Identity*, Dublin: University College Dublin Press, S. 88-103.

Carter, Erica/Donald, James/Squires, Judith (1993): *Space and Place: Theories of Identity and Location*, London: Lawrence and Wishart.

Cowan, Jane (1990): *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton: Princeton University Press.

Curtin, Chris/Jackson, Pauline/O'Connor, Barbara (Hg.) (1987): *Gender in Irish Society*, Galway: Galway University Press.

Dyer, Richard (1992): *Only Entertainment*, London: Routledge.

Gibbons, Luke (1996): *Transformations in Irish Culture*, Cork: Cork University Press.

Hammersley, Martyn/Atkinson, Paul (1983): *Ethnography: Principles in Practice*, London: Tavistock.

Keating, Anthony (2002): *Secrets and Lies: An Exploration of the Role of Identity, Culture and Communication in the Policy Process Relating to the Provision of Protection and Care for Vulnerable Children in the Irish Free State and Republic 1923-1974*, unveröffentlichte Doktorarbeit, Dublin City University.

Kuhn, Annette (2002): *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*, London: I.B. Tauris.

Massey, Doreen (1994): *Space, Place and Gender*, Oxford: Polity Press.

O'Connor, Barbara (2003): »Ruin and Romance: Heterosexual Discourses on Irish Popular Dance, 1920-1960«. In: *Irish Journal of Sociology* 2, S. 50-67.

O'Connor, Barbara (1997): »›Safe Sets‹: women, dance and ›communitas‹«. In: Helen Thomas (Hg.), *Dance in the City*, London: Macmillan, S. 149-172.

O'Dowd, Liam (1987): »Church, State and Women«. In: Chris Curtin et al. (Hg.), *Gender in Irish Society*, Galway: Galway University Press, S. 3-36.

Quinn, Antoinette (2001): *Patrick Kavanagh: A Biography*, Dublin: Gill and Macmillan.

Ryan, Louise (2002): *Gender, Identity and the Irish Press, 1922-1937: Embodying the Nation*, Lewiston: Edwin Mellen Press.

Sennett, Richard (1977): *The Fall of Public Man*, Cambridge: Cambridge University Press.

Thomas, Helen (Hg.) (1993): *Dance, Gender and Culture*, London: Macmillan.

Tubridy, Michael (1994): »The Set Dancing Revival«. In: *Ceol na hÉireann*, Píobairí: Uilleann, S. 23-34.

Veblen, Thorstein (1953): *The Theory of the Leisure Class*, New York: Mentor.

Ward, Andrew (1993): »Dancing in the Dark: Rationalism and the Neglect of Social Dance«. In: Helen Thomas (Hg.), *Dance, Gender and Culture*, London: Macmillan, S. 16-34.

Körper im Genderregime der Massenmedien

Sexed/Gendered Bodies und die Medien in der Perspektive der Kommunikationswissenschaft. Eine Einführung

Elisabeth Klaus

»Sexed/gendered bodies und die Medien« ist ein voraussetzungsvoller Titel, impliziert er doch eine Entwicklung von der Frauenforschung zu den poststrukturalistischen Gender Studies in der deutschsprachigen Kommunikationswissenschaft, die den Körper erst langsam als bedeutenden Ort der medialen Verhandlung der Geschlechterhierarchie enthüllt und in seiner ganzen Vielfalt untersucht hat.

Den Ausgangspunkt der Frauen- und Geschlechterforschung in den 60er und 70er Jahren bildete bekanntlich die kategoriale Trennung von ›sex‹ und ›gender‹. Sex meint dabei das biologische Geschlecht, das den Menschen als natürlich und unveränderlich entgegen tritt. Der davon unterschiedene Genderbegriff bezeichnet dagegen das kulturelle und soziale Geschlecht, eine Binarität, die kulturell immer wieder neu geschaffen wird, sich im Wandel der Zeit verändert und sich in verschiedenen Kulturen unterschiedlich ausdrückt.

Der Körper war in dieser Trennung deutlich dem sex zugeschrieben. Er erschien als eine biologische Tatsache, eine Festlegung der Natur, die Menschen entweder mit weiblichen oder männlichen Geschlechtsmerkmalen ausgestattet hat. Auf den Leib, der fix entweder Mann oder Frau war, wurden nun gender und die damit verbundenen, spezifischen kulturellen und sozialen Ausdrucksformen geschrieben. Diese Körpervorstellung macht ihn zu einer Art Litfaßsäule, die zwar hin und wieder mit neuen, insgesamt gesehen aber doch ziemlich ähnlichen Botschaften beklebt wird, aber im Kern unverändert bleibt. Dieser Kern ist Fixpunkt der Identität, ein space of identity, der kohärent erscheint und klare Grenzen hat. In einer solchen Blickrichtung gibt es ein authentisches und eindeutiges Subjekt, das un-

trennbar mit der Gewissheit eines Körpers verbunden ist und als Träger von sozialen und kulturellen Handlungen erscheint.

Leni Riefenstahls Homepage, die Martina Thiele einleitend untersucht, versucht, solch eine kohärente Identität zu präsentieren: eine Frau, stets erfolgreich, die in den verschiedenen Berufen, vor allem natürlich als Regisseurin ›ihren Mann steht‹, aber immer auch ›schöne, anmutige‹ Frau bleibt. Die vermeintliche Kohärenz und Natürlichkeit der Präsentationen ist aber durch eine Reihe von Auslassungen erkauft. So bleibt auf der Homepage Leni Riefenstahls Zeit als Naziregisseurin ausgeblendet. Thiele zeigt, wie sich hier Inszenierungen und Selbstinszenierungen gleichen, indem nur das vermeintlich Schöne in den Fotos und Portraits verkörpert wird. Das Ausmaß der Ausblendungen, die zur Schaffung eines erfolgreichen und bruchlosen Frauenlebens notwendig sind, das ebenso notwendig ist, um an einer naiven Schuldlosigkeit des eigenen Handelns unter dem Nationalsozialismus festzuhalten, stellt sich jedoch immer wieder dem von Riefenstahl so eindrucksvoll den BetrachterInnen aufgedrängten Blick entgegen. Die Inszenierungen des eigenen Körpers wie der Körper der Olympiakämpfer und der Nuba weisen unter diesem Gesichtspunkt Gemeinsamkeiten auf. Wenn wir den Screenshot von Leni Riefenstahls 98. Geburtstag betrachten, dann zeigt der Überschwang der Symbole von Jugendlichkeit und Vitalität desto überdeutlicher ein Leben, das seinem Ende entgegen geht, auch wenn es sich dagegen sträubt. Der Körper betrügt hier die Selbstinszenierung eines authentischen, unveränderlichen Wesens, lässt den ›Triumph des Willens‹ letztlich nicht zu.

Wer über Riefenstahl spricht, spricht immer auch über das Verhältnis von Körperinszenierungen und dem Anteil der Medien daran. Das führt zurück auf die Frage nach der Bedeutung des Körpers in der sex/gender-Trennung und der Rolle der Medien bei dessen Erschaffung als weiblichen oder männlichen Körper. Zur Litfaßsäulen-Metapher zurückkehrend, erscheinen Medien darin als jene kulturellen Agenten, die die Litfaßsäule umkleiden oder präziser noch: verkleiden. Der eigentlich immer gleiche Kern der Litfaßsäule verschwindet und stattdessen erscheint ein bunt lockender Werbeträger, der seine Botschaften zum Nachahmen aussendet. Entsprechend wurden die Medien in der Frauen- und Geschlechterforschung deshalb lange Zeit vor allem als zentrale Sozialisationsagenten erforscht. Sie galten als Vermittler von Nachrichten, die im Prozess der Nachahmung und Identifikation die biologischen Körper mit ›richtiger‹ Weiblichkeit oder Männlichkeit umkleideten und damit das hierarchische Geschlechterverhältnis fixierten. Sex wird damit zum gender wesentlich durch die Repräsentationen der Medien, deren Darstellungen Kunstkörper schaffen, die den Geschlechterdualismus ständig reproduzieren und neu entwerfen.

Die beiden Beiträge von Gitta Mühlen Achs und Sylvia Pritsch stehen in dieser Forschungstradition. Gitta Mühlen Achs untersucht die unter Jugendlichen populären Foto-Lovestories. Dabei fokussiert sie vor allem die nonverbalen Ausdrucksformen der darin agierenden Männer und Frauen. Die von ihr detailliert analysierte, in der »Bravo« veröffentlichte Geschichte offenbart, wie die herrschende Geschlechterordnung in den Körperdarstellungen der Foto-Lovestory in einer überwunden geglaubten Deutlichkeit hergestellt wird. Vor allem in den Interaktionen von Mann und Frau wird Kompetenz, Definitionsmacht und Durchsetzungsfähigkeit den Männern, Unterordnung, Fügsamkeit und Inkompetenz den Frauen zugeschrieben. Trotz neuer Ausstiegsvarianten aus den traditionellen Geschlechterrollen sind die alten Klischees und Stereotype in den Medien bemerkenswert stabil und raumgreifend – das zeigen alle neueren Studien.

Auch in Sylvia Pritschs Beitrag zu den *Digital Beauties* geht es um die Aufrechterhaltung der Geschlechterordnung. Die *Digital Beauties*, das lässt sich an den dem Beitrag beigefügten Abbildungen gut nachvollziehen, werden mit Persönlichkeitsmerkmalen und -erzählungen ausgestattet, die eine Einheit der Person suggerieren sollen. Durch die ›Humanisierung‹ der Daten entsprechen *Digital Beauties* dem Ideal einer Gemeinschaft von Mensch und Maschine. Die virtuellen Frauen dienen der Versöhnung des Menschen/Mannes mit der Technik und werden zu seinen Gefährtinnen. Pritsch zeigt in der Analyse der prominenten Modellierungen, wie den *Digital Beauties* zugleich rassistische, koloniale Diskurse auf den Leib geschrieben werden. In ihrem Beitrag sind die Medien weit mehr als ›nur‹ Botschafter einer konservativen Geschlechterordnung, sondern darüber hinaus die Schreibfläche für Fantasmen und Allegorien. Technik, Körper, Medien werden dabei als Diskurse betrachtet, die in der digitalen Verkörperung von Weiblichkeit aufeinandertreffen und sich in der Analyse der *Digital Beauties* ein Stück weit entziffern lassen. Eine solche Perspektive hat die sex/gender-Trennung und ihrer Verknüpfung mit spezifischen, materiellen Körper- und Medienvorstellungen nicht länger zur Voraussetzung und verweist damit auf die neueren Gendertheorien.

Mit den poststrukturalistischen und postmodernen Theorieansätzen findet ein Paradigmenwechsel der Frauen- und Geschlechterforschung hin zu den Gender Studies und den Queer Studies statt. Grundlegend und exemplarisch dafür ist Judith Butlers 1991 veröffentlichtes Werk »Das Unbehagen der Geschlechter«. Das Buch enthält eine fundamentale Kritik an der feministischen Konzeption der Trennung von sex und gender. Das biologische Geschlecht ist nach Butler immer schon ein Teil des sozialen und kulturellen Geschlechts, die beiden sind untrennbar mit einander verwoben. Butler argumentiert, dass auch das biologische Geschlecht eine soziale und kulturelle Konstruktion ist. Die Fixierung auf die primären Geschlechtsmerkma-

le und die unhinterfragbare Annahme der Natürlichkeit von genau zwei Geschlechtern und ihren heterosexuellen Beziehungen, selbst gegen die Erkenntnisse der modernen Biologie, ist Folge eines kulturellen Naturalisierungsprozesses. Sex ist dann symbolisch konstituiert und geht ununterscheidbar in gender auf. Wir ›haben‹ folglich kein fixes Geschlecht mehr, ›sind‹ nicht Mann oder Frau, sondern ›erschaffen‹ unser Geschlecht als Beiprodukt unserer Lebensvollzüge ständig neu. Die Selbst- und Fremdidentifikation als Mann oder Frau wird damit zum performativen Akt, auch wenn – oder gerade weil – uns das als natürlich erscheint und es einer bewussten Anstrengung der Dekonstruktion bedarf. Riefenstahls kontinuierliche Anstrengung, den Inszenierungscharakter ihrer Selbst- wie Fremddarstellungen zu verstecken, diese als authentisches Produkt der Abbildung natürlicher Körper erscheinen zu lassen, zeigt diese dennoch, und vielleicht gerade deshalb, als performative Inszenierung.

Mit dem Paradigmenwechsel in den Gender Studies verändert sich auch der Blick auf den Körper und dessen Bedeutung grundlegend. Der Körper ist nicht länger eine biologische Konstante, die Mannsein und Frausein schon festlegt, bevor die gesellschaftlichen und kulturellen Normen ihn zu einem typisch weiblichen oder typisch männlichen Körper werden lassen. Statt einer naturgegebenen Tatsache ist der Körper nun zum Schauplatz gesellschaftlicher Praxis geworden. Es gibt keinen Kern, der authentisch bliebe, keine bloße Verkleidung durch die Jahresringe der Sozialisation. Statt bloß auf den Körper geschrieben, ist gender in den Körper eingeschrieben, wird der Körper zum diskursiven Ort der fortwährenden Verhandlung von Geschlecht, wie Pritsch es für die Körper der *Digital Beauties* eindringlich zeigt.

Diese Verkoppelung von Geschlecht und Körper führt zu einem naturalistischen Verständnis von Geschlechtsidentität, das konstitutiv an Heterosexualität geknüpft ist. Butlers Bruch mit der sex-gender-Trennung wird damit zur Geburt der Gender Studies, weil nun sex/gender fundamental als relationale Kategorie erscheint, dessen eine Seite unerforschbar, ja undenkbar ohne die andere ist. Nur die Konstruktion der Dualität ist noch beobachtbar, ein objektives, essenzielles Mannsein oder Frausein gibt es dagegen nicht mehr.

Das ist auch die Geburt der Queer Studies, die Ansätze zur Veränderung der sexed/gendered bodies in den Lücken und Brüchen des polaren Genderregimes verorten. Dabei liegt der Suche nach solchen verqueren Identitäten zugleich eine theoretische und politische Idee zugrunde: die heterosexuelle Zwangsordnung, die im Dreieck von Körper – sozialem Geschlecht – sexueller Identität regiert, soll durch neue, andere, ungewohnte, verquere Performationen durchkreuzt werden. Das ist Gegenstand unseres dritten Teils »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero«, in dem Arbeiten im Mittelpunkt stehen, die

solche neue Konzepte und Perspektiven nutzen. Dass Heterosexismus einer der Stützpfeiler des Genderregimes ist, zeigen jedoch auch jene Arbeiten, die sich auf ältere Ansätze stützen. Nicht zufällig ist die Geschlechterordnung in den von Mühlen Achs untersuchten Foto-Lovestories wie selbstverständlich heterosexuell. Erst in der Folge von Butlers Ausführungen erhält diese Beobachtung jedoch die notwendige theoretische Aufmerksamkeit.

Die poststrukturalistischen Ansätze führen zu Irritationen in unseren selbstverständlichen Vorstellungen von Kohärenz, Natürlichkeit und Normalität, die wiederum im Dreieck Körper – soziales Geschlecht – sexuelle Identität ruhen. Identität wird damit zum unsicheren Ort, der nicht im Körper verortet werden kann und dessen wir uns immer nur in Momentaufnahmen versichern können. In der notwendigen radikalen Kontextualisierung der tätigen Reflexion vervielfältigt sich die eine, authentische Identität zu der Vielfalt der kulturell immer schon vorgeschriebenen – im Sinne von: vorab formulierten – Identitäten. Unter diesem Blickwinkel löst sich dann Riefenstahls Illusion der rein künstlerisch am Schönen interessierten Frau auf. Gerade das damit implizierte Verschwinden eines materiellen Körpers als Basis der Geschlechteridentität hat aber auch zu großen Auseinandersetzungen innerhalb der Geschlechterforschung geführt. Dafür steht exemplarisch Barbara Dudens »methodischer Schlüsselsatz«: »Ich bin auf der Spur von Fleisch, und nicht von Text« (zit. in Keller 2002). Der Körper, und darauf beharrt auch Mühlen Achs mit ihrer Analyse der Foto-Lovestories, ist Schauplatz nicht nur diskursiver, sondern sehr konkreter materieller Manifestationen der Geschlechterdifferenz und Geschlechterhierarchie. Und letztlich sind auch die *Digital Beauties* geformt nach ihrem Ebenbild, der Chimäre des idealen, biologischen Frauenkörpers.

Was bedeutet die poststrukturalistische Körperperspektive für Medien und ihr Verhältnis zum sexed/gendered body? Medien transportieren die hegemonialen, binären und heterosexistischen Geschlechterdiskurse. Die Frage ist aber, durch welche Strategien sie das tun. Medien sind nicht lediglich materiell, wie es etwa im Begriff der Massenmedien erscheint, mit dessen Nennung wir sofort den Fernseher, den Computer, das Handy, das Radio, immer seltener die Litfaßsäule vor Augen haben. Medien sind materielle Artefakte, aber darüber hinaus sind sie vor allem Bedeutungsträger. Riefenstahl, so zeigt Thiele, lässt wenige unberührt, die sich mit ihr beschäftigen. Sie ist die Zauberin der Medien, die sie als Regisseurin und später als Fotografin mit überragender Kompetenz nutzt, um ihre Welt- und das heißt immer auch Körpersichten zu verbreiten. Auf vielen Bildern ist sie mit der Kamera bei der Arbeit zu sehen. Riefenstahl nutzt aber nicht nur das mediale Artefakt souverän, sondern beherrscht die zweite Seite der Medien, ihre Bedeutungsproduktion gleichermaßen, in

dem sie mittels Naturalisierungsprozessen und Verkörperungsstrategien, »Körper«, wie Thiele formuliert, »ins rechte Bild rückt«.

Die Doppelseitigkeit des Medienbegriffes als Artefakt und als Bedeutungsproduzent und -träger entgrenzt diesen jedenfalls, weil der Körper zwar den medialen, technischen Artefakten als etwas eigenes, anderes gegenüber tritt. Wenn Medien aber zugleich als Bedeutungsträger erscheinen, dann verliert der Körper dieses technische Gegenüber. Er wird vielmehr selber zum Medium, ein zentraler Bedeutungsträger im Genderregime. Das hat schon die frühe Geschlechterforschung am Beispiel der Diskussion von Körperbildern und nonverbalem geschlechtsspezifischem Verhalten gezeigt, auf die Mühlen Achs verweist.

Dekonstruktivistisch weitergedacht wird dieser Gedanke radikalisiert, weil die Textualität des Körpers von jener des medialen Artefaktes nicht mehr substanziell zu trennen ist; beide sind Produkt und Mittel derselben Diskurse. Medien als Artefakte wie als Bedeutungsträger sind beteiligt an der Aufrechterhaltung einer heteronormativen Geschlechterordnung. Ermöglichen sie aber auch deren partielle Veränderung? Erlauben sie Grenzverschiebungen und Grenzverwischungen? Wie können wir solche Fragen überhaupt untersuchen? Welche Methodologien, welche Begrifflichkeiten stehen zur Verfügung oder müssen entwickelt werden, um die Illusion von Kohärenz, Normalität und Natürlichkeit zu zerstören? Weitergehend stellt sich damit für die kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung die Frage, welche Relevanz die so entwickelten theoretischen Ansätze für die darüber hinausgehende Aufgabe haben, Kommunikation und Medien für eine Veränderung, letztlich Überwindung, des Genderregimes zu nutzen. Welche theoretischen Weiterentwicklungen können bei dieser Aufgabe helfen?

Derzeit gibt es zwei noch sehr vorläufige Antworten auf solche Fragen. Die eine lautet, dass die kommunikationswissenschaftlichen Gender Studies, die ja auch fortwährend Bedeutungen produzieren, ihre Wissensproduktionen strategisch einsetzen müssen. Wenn es darum geht, sexistische Medienangebote als solche zu kennzeichnen, um ihre Verbreitung zu erschweren und alternativen Möglichkeiten zu öffnen, dann geht es strategisch weniger um Dekonstruktion als vielmehr um Repräsentationskritik. Dafür ist die Annahme eines materiellen Körpers, der als Mann oder Frau in Erscheinung tritt, unabdingbar. Zugleich müssen jedoch die Grenzen dieser Vereindeutigung einer überaus komplexen medialen Konstruktion von sexed/gendered bodies deutlich bleiben und im nächsten Schritt auch wieder hinterfragt werden. Das würde ein diskurskritisches Vorgehen nahe legen, nach dem Motto eines Gospel-Songs, den Mahalia Jackson gesungen hat: »Dig a little deeper«.

Die zweite, ebenfalls vorläufige Antwort setzt dort an. Sie plädiert

für ein methodisches Vorgehen, dass die Geschlechterdifferenz abwechselnd ernst nimmt und außer Kraft setzt (vgl. Hagemann-White 1993). Während die Ungleichheit von Männern und Frauen am empirischen Material nachgewiesen werden muss, muss diese Essenzialisierung von ›Frauen‹ und ›Männern‹ zugleich als Konstruktion gezeigt werden. Die Gender Studies müssen dann, entgegen besseren Wissens, Männer und Frauen als Subjekte untersuchen und dies zugleich als Imagination und Basis des Genderregimes zeigen. Damit ist eine Form der Dialektik angelegt, die meines Erachtens für die Gender und Queer Studies in der Kommunikations- und Medienwissenschaft große Bedeutung hat, weil das politische Anliegen der Veränderung des Genderregimes der Medien immer zugleich verlangt, es ernst zu nehmen und es zu unterlaufen, um so Bedeutungsverschiebungen vornehmen und neue Bedeutungen schaffen zu können. Offensichtlich ist damit das Verhältnis von Körper, Medien, Sexualität und Gender angesprochen, weil die Fixierung auf den konkreten sexed/gendered body immer zugleich zeigen muss, dass dieser eine wirkmächtige Imagination ist, selbst dann wenn die empirische Forschung die Illusion der Körper braucht. Insofern gehören dieses und das nächste Kapitel unseres Bandes eng zusammen. Die drei folgenden Beiträge verweisen bereits auf diejenigen, die im dritten Teil unter der Überschrift »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero« zusammengefasst sind.

Literatur

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Hagemann-White, Carol (1993): »Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht«. In: *Feministische Studien* 11, S. 68-78.

Keller, Elisabeth (2002): »Disziplinierte Entfremdung. Barbara Duden über Körperwahrnehmung«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 3. Dezember, *http://www.offizin-verlag.de/buch.php3?ID=34*.

Körper ins rechte Bild gerückt. Selbstinszenierungen der Leni Riefenstahl am Beispiel ihrer Homepage

Martina Thiele

Öffentlichkeitsarbeiterin in eigener Sache

Aus der dunklen Tiefe des Meeres gleitet ein Körper nach oben, ins gleißend blaue Licht. Es ist der Körper Leni Riefenstahls. Diese Bilder stammen aus ihrem letzten Film »Impressionen unter Wasser«, den der Sender »arte« 2002 zu ihrem 100. Geburtstag ausgestrahlt hat.

Leni Riefenstahl ist eine der umstrittensten Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts. Unzählige Publikationen beschäftigen sich mit der Nähe der Regisseurin zum Nationalsozialismus, ihrem Werk und dessen möglicher Wirkung. Unbeantwortet ist jedoch die Frage, was Riefenstahl selbst dazu beigetragen hat, dass ein bestimmtes Bild von ihr in der Öffentlichkeit existiert. Denn so wie sie andere ins rechte Bild gerückt hat – Hitler, seine AnhängerInnen, SpitzensportlerInnen, die Nuba – hat sie auch von sich ein Bild vermittelt, dessen Analyse noch aussteht. Eine erste Annäherung an die Inszenierungen und Selbstinszenierungen Riefenstahls soll durch die folgende Analyse ihre Website (*http://www.leni-riefenstahl.de*) erfolgen.

Riefenstahls Aussagen sind immer die gleichen geblieben. Entschuldungsversuche: »Ich wollte doch nur, ich wusste doch nicht, warum ich …« Zeigen auch ihre Bilder letztlich immer das Gleiche? Riefenstahls Gesamtwerk scheint zunächst recht heterogen. Da sind ihre Auftritte als Tänzerin, die Bergfilme, in denen sie als Extremsportlerin agiert, dann die selbstverantworteten Spielfilme »Das blaue Licht«, »Tiefland«, »Impressionen unter Wasser« und schließlich die reportageähnlichen Parteitags- und »Olympia«-Filme. Hinzu kommt ihr fotografisches Werk. Das Gemeinsame dieser Fotos und Filme könnten neben narrativen und technischen Verfahren die Körperins-

zenierungen sein. Um Letztere geht es mir. Riefenstahl, so meine These, hat nicht nur fremde Körper inszeniert, sondern auch ihren eigenen Körper bewusst in Szene gesetzt und als Vorbild angeboten.

Ihre Kunst hatte mal mehr, mal weniger Konjunktur, oder um es genauer auszudrücken: Ihre AnhängerInnen haben sich unterschiedlich laut zu Wort gemeldet. Gegeben hat es sie immer. Heute sprechen sie von Riefenstahl-Renaissance, gar von Rehabilitation. Filmemacher[1] zitieren sie, übernehmen Bildaufbau und Montage. Volker Schlöndorff z.B. schwärmt vom speziellen Riefenstahl-Cut, in George Lukas »Star Wars«-Trilogie oder Paul Verhoevens »Starship Troopers« werden die Massenszenen aus »Triumph des Willens« unverhohlen zitiert. Andere Beispiele sind das »Flesh-and-Blood«-Plattencover von Roxy Music, Videoclips der Gruppe Rammstein sowie Werbespots für Fachinger, Davidoff Cool Water oder VW, in dem die Turmspringer-Sequenz aus dem zweiteiligen »Olympia«-Film nachgestellt ist.

Riefenstahls Inszenierungen, gerade aber auch ihre Selbstinszenierungen, scheinen etwas bis heute Ansprechendes, Faszinierendes zu enthalten. Sie sind so gesehen zeitlos. Zeit- und alterslos wirkt auch Leni Riefenstahl selbst. Von »Fünf Leben« schreibt Claudia Lenssen und meint damit die fünf Karrieren der Riefenstahl als Tänzerin, Schauspielerin, Regisseurin, Fotografin und Tiefseetaucherin (vgl. Lenssen 1996). Doch Leni Riefenstahl war nie nur das eine oder das andere und zudem sehr viel mehr: Model, Extremsportlerin, Vorgesetzte, Angeklagte, Ethnologin, vor allem aber Bildermacherin und Öffentlichkeitsarbeiterin in eigener Sache.[2]

Körpermetapher und NS-Körperideal

Ein Vorwurf gegenüber Riefenstahl lautet, dass ihre Filme und Fotografien ein Körperideal transportierten, dass ›faschistisch‹ sei. Vor der Auseinandersetzung mit diesem konkreten Vorwurf möchte ich allgemeiner auf den Gebrauch von Körpermetaphern eingehen. Nicht erst in der Literatur und Publizistik des 20. Jahrhunderts werden sie verwendet. Schon in der Antike, z.B. in einer von Livius überlieferten Rede des Menenius Agrippa, findet sich die Vorstellung vom Volk als Organismus, bei dem einzelne Glieder und Organe ihre Funktion zu erfüllen haben (vgl. Schmitz-Berning 1998: 667). Ebenso taucht die Körpermetapher in Texten auf, in denen es um die französische Revolution geht. Im 19. Jahrhundert, mit Erstarken der Naturwissenschaften, erhält die Körpermetapher eine mehr biologistisch-sozialdarwinistische bis rassistische Ausprägung. In den Schriften der Antisemiten erscheinen Juden als Krebsgeschwüre (vgl. ebd.).

Die Nationalsozialisten griffen dieses Bild auf. Der einzelne Mensch und sein Körper zählten nur insofern, als dass sie Teil eines

größeren Ganzen waren: der Volksgemeinschaft. Sie wurden also zu Gliedern/Organen eines Volkskörpers. Die Volksgesundheit schien permanent gefährdet. Als ›Krankheitserreger‹ galten das Fremde, Urbane, Industrielle, Bürokratische und Intellektuelle, verkörpert im ›Jüdischen‹ und allem anderen ›Nicht-Arischen‹. Eine Heilung des Volkskörpers, so die Überzeugung der Nazis, sei nur durch radikale Schnitte zu erreichen. In Hitlers »Mein Kampf« erschien »Volkskörper« sogar als Stichwort im Register: Er schwadronierte von der »fortschreitenden pazifistisch-marxistischen Lähmung unseres Volkskörper« (Hitler 1941/1925: 361) oder seiner »rassenmäßigen Vergiftung« (ebd.: 432). Auch in Goebbels Reden tauchte die Körpermetapher auf, und nicht nur im Zusammenhang mit Juden. Nach dem Attentat vom 20. Juli 1944 sprach der Propagandaminister nicht direkt von den Attentätern, sondern evozierte das Bild des von Krankheit bedrohten Volkskörpers:

»Ich persönlich, meine Parteigenossen, bin der Überzeugung, daß die Ausscheidung dieser Eiterstoffe aus dem deutschen Volkskörper zwar eine augenblickliche Schwächung hervorgerufen hat, auf die Dauer aber zu einer enormen Stärkung führen wird. Das ist genau wie beim menschlichen Organismus. Wenn irgendeine Eiterbeule auf die Dauer dem Menschen das Leben verleidet oder gar unmöglich macht, so muß sie aufgeschnitten werden.« (Goebbels, zit. nach Heiber 1972: 371)

Das Körper-Konzept der Nationalsozialisten beruhte auf Größe, Stärke, Unversehrtheit, Funktionalität und Einheitlichkeit in der Form. Was nicht naturgegeben war, sollte durch permanente Arbeit am Selbst, also Körperertüchtigung = Sport, sowie Auslese und Züchtung erreicht werden. Im Widerspruch zu diesem Körper-Konzept standen Alter, Krankheit, Behinderung, Formlosigkeit und Vielfalt. Wurde das eine Körperkonzept positiv gedeutet und mit dem Attribut ›arisch‹ versehen, so wurde das andere negativ und mit ›nicht-arisch‹ oder gleich ›jüdisch‹ verbunden. Diese Zuschreibungen nutzten die Nationalsozialisten in ihrer Propaganda und letztlich zur Rechtfertigung von Krieg und Massenmord.

Als ›faschistische Bilder‹ bezeichne ich nun solche, in denen die direkte Konfrontation zweier Körper-Konzepte erkennbar ist oder aber auch das Herausstellen nur des Großen, Geraden, Einheitlichen, Funktionierenden. Das Andere wird als hässlich, anormal, abartig diffamiert oder weggelassen, ausgeblendet.

Die Frage ist, inwieweit diese Körper-Konzepte mit ihren Zuschreibungen von ›schön‹ oder ›hässlich‹ auch Riefenstahls Werk bestimmen, was z.B. in den »Olympia«-Filmen dem Thema »sportlicher Wettkampf« geschuldet ist, was dem damals herrschenden (nationalsozialistischen) Zeitgeist. Möglicherweise ergänzen sich faschis-

tische, speziell Nazi-Ästhetik, und Riefenstahls Blick, und es ist nicht festzustellen, wer wen beeinflusst hat.

Analyse von Riefenstahls Homepage

Von folgenden Überlegungen gehe ich aus:

1. Riefenstahl hat nicht nur fremde Körper inszeniert, sondern auch ihren eigenen Körper bewusst in Szene gesetzt und als Vorbild angeboten.

2. Das Gemeinsame ihrer Fotos und Filme sind neben narrativen und technischen Verfahren die Körperinszenierungen.

Um diese Annahmen zu überprüfen, analysiere ich entlang ihrer Biografie, wie sie andere inszeniert (Nazigrößen, das Volk, SportlerInnen, die Nuba) und wie sie sich selbst inszeniert. Dabei wird immer auch die Frage nach den Kontinuitäten in ihrem Werk gestellt. Möglicherweise sind Kontinuitäten aber nicht nur in ihrem künstlerischen Werk im engeren Sinne erkennbar, sondern auch und gerade in ihren Selbstinszenierungen. Der Faschismusvorwurf – wenn er denn haltbar ist – müsste so gesehen auf ihre Selbstbilder ausgeweitet werden.

Zur Überprüfung meiner Annahmen analysiere ich Leni Riefenstahls Homepage. Hier treffen Inszenierung und Selbstinszenierung aufeinander. Riefenstahl ist auch im fortgeschrittenen Alter nicht technikscheu. Sie erkennt die Möglichkeiten des Mediums Internet und lässt sich von der Berliner Firma »maldonado« eine eigene Web-Seite einrichten: *http://www.leni-riefenstahl.de*. Wenn auch nicht alle dort gebotenen Bilder hier eingebunden werden können, so doch wenigstens einige, sowie die Bildunterschriften und Texte. Vielleicht regt es an, sich während oder nach der Lektüre Riefenstahls Web-Seite genauer anzuschauen. Diese Seite in schwarz-rot-weiß ist vom Design und der Informationsaufbereitung her recht gelungen. Bilder und Texte stehen in einem ausgewogenen Verhältnis, es ist leicht, sich einen Überblick zu verschaffen. Zunächst können die BetrachterInnen entscheiden, ob es in deutsch oder englisch weitergehen soll. Danach erscheint eine Seite mit sechs schwarz-weiß Bildern, drei oben, drei unten. Sie zeigen Riefenstahl als Tänzerin, als Schauspielerin in Bergfilmen und in »Tiefland«, sowie ein so genanntes ›Arbeitsfoto‹, das während der Dreharbeiten an den »Olympia«-Filmen entstanden ist. In der Mitte steht in weißen Großbuchstaben LENI, in roten darunter RIEFENSTAHL. Links, neben dem Namen, eine Leiste mit den Verweisen BIOGRAPHIE, FILMOGRAPHIE, PHOTOGRAPHIE, DIE NUBA, BÜCHER, NEWS, SHOP.

Abbildung 1: Die Homepage Leni Riefenstahls



Quelle: *http://www.leni-riefenstahl.de*

Wer auf BIOGRAPHIE klickt, erfährt, wie sich Leni Riefenstahl sieht und wie sie gesehen werden möchte. Bilder bestimmen diese Seite, insgesamt sind es 26. Dazwischen wird in kurzen Texten ihr Leben nachgezeichnet. Sowohl für die bildliche als auch für die textliche Darstellung gilt: nur nichts Negatives. Und so wird geschönt, übertrieben oder einfach weggelassen. Das ist auf der eigenen Homepage ihr gutes Recht. Riefenstahls Darstellung, ihrem Blick auf Leben und Werk, sollen aber kritische Einschätzungen gegenübergestellt und so ein Perspektivwechsel vorgenommen werden. Von besonderem Interesse sind bei der Bildanalyse die Körperinszenierungen. Grundsätzlich bleibt die Frage, welche Informationen und Bilder diese Seite enthält – und welche nicht? Was zeigt Riefenstahl, was lässt sie bewusst oder unbewusst weg?

Eingeblendet: Tänzerin, Schauspielerin, Filmemacherin

Der von der Seite *http://www.leni-riefenstahl.de/deu/bio.html* stammende Text ist im folgenden kursiv gesetzt, auch die Bildunterschriften. Sie belegen, welche Bilder ausgewählt worden sind, zugleich kommentieren und werten sie. Es beginnt mit Fotos von:

1. *Leni als Baby*
2. *Lenis Eltern*
3. *Leni (10 Jahre) mit ihrem Bruder (7 Jahre)*
4. *Leni als Backfisch (16 Jahre)*

Leni Riefenstahl, 1902 in Berlin geboren, studierte Malerei und begann ihre künstlerische Laufbahn als Tänzerin. Schon nach ihrem ersten Tanzabend wurde sie so berühmt, daß Max Reinhardt sie für sein Deutsches Theater engagierte.

Die zeitgenössischen Kritiken zu Riefenstahl als Tänzerin sind jedoch widersprüchlich. Der Ballettkritiker Fred Hildebrandt schreibt 1923 im *Berliner Tageblatt*:

»Wenn man dieses vollkommen gewachsene hohe Geschöpf in der Musik stehen sieht, weht eine Ahnung daher, daß es Herrlichkeiten im Tanz geben könnte […], die der vollkommenen, starken Anmut, der beispiellosen Schönheit, des Ebenbildes Gottes. Aber dann beginnt dieses Mädchen, ihren Leib zu entfalten, die Ahnung verweht, der Glanz ergraut, der Klang verrostet, es bewegt sich eine wundervolle Attrappe, gewiß gefüllt mit Lust am Raum, mit Durst nach Rhythmus, mit Heimweh nach Musik, jedoch wird von dieser Lust der Raum nicht lebendig, in diesem Durst verdorrt der Rhythmus. […] Es ist die Lust, der Durst und die Sehnsucht einer törichten und verwunschenen Jungfrau.« (Hildebrandt 1923, zit. nach Kilb 2002: 38)

Hildebrandt, so der Filmkritiker Andreas Kilb 80 Jahre später, beschreibe hier überzeugend den Gestus, von dem alle späteren Arbeiten Riefenstahls erfüllt seien. Damit entwickelt Kilb zwar retrospektiv eine Teleologie, dennoch ist seine Meinung über das Durchgängige, Verbindende in Riefenstahls Werk aufschlussreich:

»Es ist der Gestus einer Schönheit, die durch Kraft erzeugt wird, einer mechanischen und leblosen Intensität. […] Riefenstahl hat die Grazie, die sie nicht besaß, durch Muskelkontraktion herbeizuzwingen gesucht, so wie sie in ihren ›Dokumentarfilmen‹, die keine sind, das Ereignis in Bildfolgen kontrahiert, die immer dieselben sind, Schnitt und Gegenschnitt in ewigem Wechsel: der Sportler und die Masse, der Führer und das Volk.« (Kilb 2002: 38)

Die Künstlerin selbst schaut auf ihre Zeit als Tänzerin gern zurück. Zwar ist es nicht leicht für sie als Bürgertochter, gegen den Willen des Vaters Tänzerin zu werden, doch setzt sie sich durch, nimmt Tanzunterricht bei Mary Wigman, übt bis zur Erschöpfung und entwickelt eigene Choreographien. Im Gespräch mit Alice Schwarzer sagt sie über das Tanzen: »Das hat mir am meisten Spaß gemacht, weil ich da alles allein mit meinem Körper machen konnte« (Schwarzer 1999: 39).[3]

Eine Knieverletzung beendete ihre sensationelle Karriere. Danach wurde sie als Schauspielerin, Filmregisseurin, Filmproduzentin und Fotoreporterin weltberühmt. Als Darstellerin in den Filmen »Der heilige Berg« (1926), »Der große Sprung« (1927), »Die weiße Hölle vom Piz Palü« (1929), »Stürme über dem Mont Blanc« (1930), »Der weiße Rausch« (1931), »Das Blaue Licht« (1932) und »SOS-Eisberg« (1933) wurde sie weltbekannt.

Dieser Wechsel zur Schauspielerei findet also nicht freiwillig statt. Beeindruckt von den Bergfilmen Arnold Fancks bittet sie den Regisseur, in seinen Filmen mitspielen zu dürfen. Sie lernt Bergsteigen und Skifahren, denn für die Filme wird damit geworben, dass die gefährlichen Abfahrten und halsbrecherischen Aufstiege authentisch sind. In »Der heilige Berg« (1926) übernimmt sie ihre erste Hauptrolle. Sie spielt die Tänzerin Diotima, eine Außenseiterin, die zwischen zwei Männern steht, gespielt von Luis Trenker und Ernst Petersen. Bis 1933 folgt jedes Jahr ein neuer Film. Die Dreharbeiten sind überaus kräftezehrend, Riefenstahl gerät mehrfach in Lebensgefahr, zieht sich Verletzungen zu, gibt aber nicht auf. Damit verschafft sie sich Respekt bei den Kollegen. Zufrieden ist sie jedoch mit der Festlegung ihrer Rolle auf die Sportlerin bald nicht mehr. Im Mittelpunkt der Fanckschen Bergfilme steht die Natur, Berge, Lawinen, Unwetter. Am zweitwichtigsten sind die gegen die Naturgewalten ankämpfenden Männer, und schließlich braucht es noch eine weibliche Heldin. Diese Rolle fällt Riefenstahl zu. Dabei wird sie aber weniger als Schauspielerin gesehen, die sogar bergsteigen kann, denn als Bergsteigerin, die die eine oder andere Spielszene haben darf. Das stört sie. So beginnt Riefenstahl Anfang der 30er Jahre, sich mit allen Aspekten der Filmproduktion vertraut zu machen und ein eigenes Projekt zu planen: »Das blaue Licht« (vgl. Riefenstahl 2000/1987: 137). Unterstützung erfährt sie durch Filmleute, die auch an den Fanck-Produktionen beteiligt gewesen sind, dennoch versteht Riefenstahl »Das blaue Licht« als ihren Film. Sie zeichnet verantwortlich für »Buch, Regie, Bildgestaltung«, der ungarische Filmemacher und Kritiker Belá Balász z.B. erscheint nur noch unter dem Stichwort »Mitarbeit am Drehbuch«, ihr früherer Lebensgefährte Hans Schneeberger unter »Photographie«.

Das besondere an dem Spielfilm »Das blaue Licht« besteht neben seinen stilistischen Qualitäten darin, dass Riefenstahl für sich die Doppelrolle der Regisseurin und Hauptdarstellerin beansprucht, sie vor und hinter der Kamera die entscheidende Person ist. Damit, so Claudia Lenssen, habe Riefenstahl »den Paradigmenwechsel vom klassischen weiblichen Schauobjekt für den voyeuristischen Blick hin zur technisch versierten Kamerafrau« vollzogen, habe die »schizophrene Doppelrolle des Models vor der Linse und des Kontrollierenden Artdirectors dahinter in sich vereinigt« (Lenssen 2002: 15).

Riefenstahl spielt in diesem Film, der romantisch-märchenhafte, zuweilen surreale Züge hat, die allein in den Bergen lebende Außenseiterin Junta. Nur sie kennt den Weg in die Blaue Grotte mit ihren wertvollen Kristallen. Diese Kristalle veräußert sie jedoch nicht. Die DorfbewohnerInnen halten Junta für eine Hexe. Der Maler Vigo dringt bis zu ihr vor, kann aber nicht verhindern, dass die DorfbewohnerInnen Junta verfolgen und die Kristalle rauben.

Der Film ist voll von sexuellen Konnotationen. Junta wird als Bedrohung der herrschenden sexuellen Ordnung empfunden. Die Figur weist alle Eigenschaften der ›edlen Wilden‹ auf, ihr Untergang ist zwangsläufig. Riefenstahl geht in der Rolle der Junta auf. Durchaus gibt es Gemeinsamkeiten zwischen der auf Unabhängigkeit bedachten Filmfigur und der Regisseurin. Beiden geht es um Selbstbestimmung und die Verteidigung ihres Lebensraums bzw. beruflichen Betätigungsfeldes.

Auch in dem Film »Das blaue Licht« entdecken Kritiker Tendenzen, die später im NS-Film überdeutlich wurden. So meint Peter W. Jansen in der »Frankfurter Rundschau«:

»In diesem Film, so scheinbar weit entfernt vom politischen Faschismus, ist schon dessen ganze kultische Ikonographie versammelt, die emphatischen Gesten des Lichts wie der Körper, die rhetorische Figur der Arabeske, das Arrangement einer zersplitterten Welt zum heilen-heiligen Weltbild, die Aufhebung der schrecklichen Vereinzelung und Einsamkeit am warmen Lagerfeuer der Gemeinschaft.« (Jansen 2003: 11)

Die Filmenthusiasten Hitler und Goebbels sind begeistert von »Das blaue Licht«, insbesondere von der Hauptdarstellerin (Riefenstahl 2000/1987: 158). Und Riefenstahl ist begeistert von Hitler als politischem Redner. Nach einer Wahlveranstaltung in Berlin im Frühjahr 1932 bittet sie ihn in einem Brief um ein Treffen. Hitler lädt sie ein und bietet ihr an: »Wenn wir einmal an die Macht kommen, dann müssen Sie meine Filme machen« (ebd.). Über diese Begegnung ist auf Riefenstahls Homepage nichts zu lesen, und es gibt keine Bilder, die sie mit Hitler oder anderen Nazigrößen zeigen. Die BetrachterInnen sehen nach den Kinderbildern *1-4*:

5. *Leni als Tanzelevin*
6. *Leni als Tänzerin*
7. *Leni im Pensionat*
8. *Leni als »Junge Dame«*
9. *L. R. 1963 in Afrika*
10. *Auf Motivsuche in Kenya*

Auf der Ebene der Bilder findet also zwischen Bild 8 und 9 ein Zeitsprung statt – 40 Jahre fehlen. Nach »Leni als ›junger Dame‹«, sehen

wir auf dem Bild 9, dem ersten Farbbild, Leni als ältere Dame, mit 61 Jahren. Sie wirkt jedoch erheblich jünger. Inzwischen blond, strahlt sie in die Kamera. Selbst hat sie auch eine Kamera in der linken Hand. Mit der rechten Hand berührt sie ihr Haar. Sie hat ein buntes, ärmelloses Sommerkleid an, der linke Träger ist ihr über die nackte Schulter gerutscht. Auf der Ebene des Textes wird folgendes nachgereicht:

Ihre größten Erfolge errang sie mit dem Dokumentarfilm »Triumph des Willens«, genannt nach dem Reichsparteitag 1934 in Nürnberg, der die höchsten Auszeichnungen erhielt – 1935 die Goldmedaille von Venedig und 1937 die Goldmedaille auf der Weltausstellung in Paris. Jedoch nach Kriegsende vernichtete dieser Film Leni Riefenstahls Karriere, weil er nun nicht mehr als Kunstwerk anerkannt, sondern als nationalsozialistischer Propagandafilm verurteilt wurde. Dasselbe Schicksal erlebte auch ihr weltbekannter Olympiafilm. Der aus zwei Teilen bestehende Film Teil I »Fest der Völker«, Teil II »Fest der Schönheit« erhielt ebenfalls die höchsten Auszeichnungen: 1937 die Goldmedaille von Paris, 1938 den Ersten Preis von Venedig als bester Film der Welt, 1939 das Olympische Diplom des IOC und 1956 wurde er in den USA als einer der zehn besten Filme der Welt klassifiziert.

Drei Bilder aus den 30er und 40er Jahren illustrieren dann diesen doch wohl wichtigsten Lebensabschnitt. Es sind zwei ›Arbeitsbilder‹ und ein sehr privates, das Riefenstahl mit ihrem Ehemann zeigt.

11. *Aus dem »Olympiafilm«, Leni mit Kameramann Walter Frentz*
12. *Mit diesem kleinen Lytax-Gerät hat Leni in 18 Monaten Arbeitszeit 400.000 Meter Filmmaterial für den Olympiafilm geschnitten*
13. *Kriegstrauung 1944 mit Major Peter Jacob*

Bild 11 belegt, dass Riefenstahl während der Dreharbeiten zu »Olympia« die entscheidende Figur war. Zwar hält Walter Frentz die Kamera, sie aber sitzt hinter ihm auf einem Wagen und schaut mit durchs Okular. Geschoben wir dieser Wagen von einem weiteren Mitarbeiter. Riefenstahl ist also das Bindeglied, ihr Auge das Kameraauge. Bild 12 zeigt Riefenstahl in einem weißen Kittel hochkonzentriert am Schneidetisch. Sie schaut nicht in die sie aufnehmende Kamera, sondern auf das Bildmaterial. So wirkt sie wie eine Medizinerin, die ins Mikroskop schaut; um den Hals hängen statt eines Stethoskops Filmstreifen. Vermitteln die Arbeitsbilder 11 und 12 den Eindruck einer Frau, die ›ihren Mann steht‹, zeigt Bild 13 eine ganz andere Leni Riefenstahl. Neben ihrem Ehemann in Uniform wirkt sie in einem schlichten, weißen Kleid – kein Brautkleid – zerbrechlich. Sie schmiegt sich an seine Schulter, den Kopf geneigt schaut sie nach unten, nicht in die Kamera. Ihr Haar ist länger und lockiger als auf

anderen Fotos, ihr Lächeln traurig, so als bedrücke sie der bevorstehende Abschied. Ein nicht gerade Optimismus verbreitendes Bild.

Weiter geht es dann mit Riefenstahls Karriere ab den 60er Jahren und ihrer Arbeit als Fotografin. Die Bilder aber, die sie als Regisseurin zwischen 1933 und 1945 mitzuverantworten hat, sind auf ihrer Homepage nur zum Teil zu finden, aus den »Olympia«-Filmen »Fest der Völker« und »Fest der Schönheit« einige, aus den Parteitagsfilmen »Sieg des Glaubens«, »Triumph des Willens« und »Tag der Freiheit« keines. Auch die unmittelbare Nachkriegszeit und die 50er Jahre bleiben ausgeblendet. Um diese fehlenden Bildern soll es im Folgenden gehen.

Ausgeblendet: Regisseurin der NSDAP

Trotz der Protektion durch Hitler und Goebbels stößt Riefenstahl bei den Dreharbeiten zu »Sieg des Glaubens«, dem ersten der drei für die Nationalsozialisten gedrehten Filme, auf Schwierigkeiten, da die Hauptabteilung Film der NSDAP meint, das Monopol auf alle Filmaufnahmen von Parteiveranstaltungen zu haben.

Zufrieden ist Riefenstahl mit »Sieg des Glaubens« nicht. Er ist ihr zu wenig durchkomponiert, es gibt handwerkliche Fehler, nicht immer hat sie die Aufnahmesituation so kontrollieren können, wie sie wollte, der Zeitdruck war enorm. Heute wirken einige Aufnahmen von Hitler unfreiwillig komisch. Er ist in »Sieg des Glaubens« noch nicht die Lichtgestalt, der Retter, als den ihn Riefenstahl ein Jahr später, 1934, in »Triumph des Willens« präsentiert. Ähnlich unzufrieden ist sie mit dem knapp halbstündigen 1935 gedrehten Film »Tag der Freiheit«, bei dem sie sich auf die Darstellung der Wehrmacht zu beschränken hat. Für die Glorifizierung Hitlers bietet »Tag der Freiheit« wenig Raum. Das ist anders bei »Triumph des Willens«, der in der nationalsozialistischen Filmpresse als »Sinfonie«, »Monumentalgemälde« und »Weihespiel« bezeichnet wird und der bis heute Riefenstahls Ruf als Nazifilmerin begründet. Dem nach der Ermordung Röhms, der Zerschlagung der SA und dem Tod Hindenburgs unverkennbaren Alleinherrscheranspruch Hitlers wird »Triumph des Willens« gerecht, indem er den ›Führer‹ in den Mittelpunkt stellt.

Hauptthema des Films ist die Beziehung des Volkes zu Hitler. Es erwartet ihn wie den Messias, die Inszenierung des Reichsparteitags insgesamt erinnert an eine Messe. Schon die Anfangsszenen können als Illustrierung einer Liebesgeschichte mit Hitler, eines Unterwerfungsrituals, gelesen werden (vgl. Rother 2000a: 1). Die ungeordnete Masse ist weiblich, später ist das Volk im Film männlicher, uniformierter, geordneter und spiegelt so eher das Ideal faschistischer Kör-

perpolitik wider. Denn alles Formlose, Ungerade, Individuelle, alles Weiche und Verletzliche widerspricht faschistischer Körperästhetik. Siegfried Kaltenecker erklärt das Verschwindenlassen aller nicht-arischen, nicht-männlichen, nicht-heterosexuellen Selbstbilder damit, dass die Nationalsozialisten der in den 20er Jahren zunehmenden Präsenz selbstbewusster Frauen- und Homosexuellenbilder etwas entgegensetzen wollten und sich deswegen ständig bemühten, heterosexuelle ›Männlichkeit‹ und Härte zu demonstrieren (vgl. Kaltenecker 1995). Die Aufmärsche und Reichsparteitage sollen die ordnende Kraft der NSDAP demonstrieren. Aus ganz normalen Jungen und Männern beim Frühsport oder der Morgentoilette, werden Uniformierte in Habachtstellung, mit erstarrten Gesichtern und Leibern. Erotik, auch Homoerotik, z.B. in denen Szenen mit der HJ oder denen mit der Deutschen Arbeitsfront (»Kamerad, woher stammst Du?«), schließt das nicht aus. Doch auch wenn Individuen in Großaufnahme gezeigt und Einzelne herausgehoben werden, ist dieser Einzelne Teil einer Bewegung. Es geht um das Gemeinsame, die Einheit des Volkes in der Hinwendung zu Hitler. Veranschaulicht wird diese Einheit im »Ornament der Masse« (vgl. Kracauer 1992/1928). Statt Individuen gibt es Menschenteppiche, rechteckig, begradigt, Hitler zu Füßen liegend. Die Kamera schaut auf diese Massen herab, zu Hitler hingegen schaut sie herauf. Er ist überwiegend in Untersicht aufgenommen. Diese Kameraperspektiven sind nur ein filmisches Mittel Riefenstahls, hinzu kommen der Einsatz von Licht und Schatten und die Montage. Elke Schmitter fasst zusammen: »Durch Riefenstahl hat man gesehen, wie aus einem Körper ein Monument werden kann, aus einem Durchschnittsgesicht ein Charakterdarsteller, aus einem schnurrbärtigen Irren einen charismatischer Held« (Schmitter 2002: 158).

Riefenstahl verweist stolz auf die technische Perfektion des Films, auf Ideen wie die Kamerafahrstühle an den Fahnenmasten, die ganz neue Sichtweisen ermöglicht haben, die Lichtdome, die ungewöhnlichen Kameraperspektiven. Sie hält auch trotz gestellter Szenen und nachträglicher Dreharbeiten an der Bezeichnung »Dokumentarfilm« fest, denn sie habe doch nur wiedergegeben, was sich damals in Nürnberg ereignet hat, und: dass es sich um einen Dokumentarfilm handele, beweise schon der Verzicht auf einen Kommentar. Außerdem käme in ihren Filmen nichts Antisemitisches vor (vgl. AP-Meldung 2002: 11).[4] »Triumph des Willens« ist jedoch ein hochgradig inszenierter Film wie auch durch Riefenstahls Arbeitsbericht »Hinter den Kulissen des Reichsparteitagsfilms« von 1935 deutlich wird.

Technische Innovationen machen ebenfalls die Qualität der folgenden »Olympia«-Filme aus, »Fest der Völker« und »Fest der Schönheit«. Für spektakuläre Aufnahmen lassen sich Riefenstahl

und ihr Team wiederum einiges einfallen. Die Kameras liefern ungewohnte Perspektiven und werden beweglich, mal begleiten sie die Läufer in der berühmten Marathon-Sequenz im Zeitraffer, mal in Zeitlupe, oder sie sind so neben der Weitsprunganlage installiert, dass das Aufsetzen der Weitspringer und ihr Sandaufwirbeln aufgezeichnet werden können. Riefenstahl bezieht das Publikum ein. Immer wieder gibt es Schwenks über die jubelnden Massen. Und Hitler, der Nichtsportler, fiebert mit, springt gar auf, feuert an und freut sich über die Spitzenleistungen deutscher Athleten.

Die »Olympia«-Filme gelten als Meilensteine in der Geschichte der Sportberichterstattung und zugleich als Prototypen faschistischen Körperkultes. Sie präsentieren die wettkämpfenden, athletischen Körper als Teil einer größeren, wichtigeren Bewegung, nicht nur der olympischen, sondern der nationalsozialistischen. Im Prolog zeichnet der Film eine Linie vom antiken Griechenland zum nationalsozialistischen Deutschland, um so das Regime als Höhepunkt der Zivilisation erscheinen zu lassen. Das filmische Verfahren hierbei ist die Überblendung. Aus antiken Statuen werden sich bewegende, wettkämpfende Sportler.

Zu sehen sind dann Sportlerinnen und Sportler verschiedener Nationen, wobei Letztere eindeutig überwiegen. Der Historiker Daniel Wildmann, der sich speziell mit den Körperpräsentationen in Riefenstahls »Olympia«-Filmen beschäftigt hat, hält den Gegensatz arisch/nicht-arisch für wichtiger als den männlich/weiblich-Gegensatz. »Der männliche Körper wird nicht in seinem Verhältnis zum weiblichen bestimmt, sondern der männliche wird als positiver, also als ›arischer‹ Körper in seiner Relation zum ›nichtarischen‹ betrachtet« (Wildmann 1998: 12). Auch der Gegensatz schwarz/weiß und die Versuche, Riefenstahl aufgrund der Filmsequenzen mit schwarzen Athleten als Nicht-Rassistin zu beschreiben, stehen nicht im Mittelpunkt seiner Betrachtung. Wildmann will auf das Ausgesparte, Ausgeblendete in den »Olympia«-Filmen verweisen: den jüdischen Körper, der nicht sichtbar, aber als abwesendes Bild präsent sei. »Obwohl im Film nur der ›arische‹ Körper anwesend zu sein scheint, ist sein negatives Gegenbild immer – als abwesender Körper – anwesend« (Wildmann 1999: 81). Wildmanns Argumentation läuft darauf hinaus, dass Riefenstahl in den »Olympia«-Filmen die Vernichtung der Juden vorwegnimmt: »Gleichzeitig verschweigt sie das Ausschließen, sie zeigt nur das Resultat, den Ausschluss, das vollendete Projekt« (Wildmann 1998: 139). Letztlich sei sie damit radikaler als Julius Streicher, in dessen Zeitung »Der Stürmer« das Bild des Juden als Bild zumindest noch erscheine (vgl. ebd.: 134).

Diese Argumentation ist in zweierlei Hinsicht heikel: zum einen, weil sie auf dem Nazi-Gegensatz arischer/jüdischer Körper basiert, zum anderen, weil Wildmann Riefenstahl vorwirft, etwas weggelas-

sen zu haben, was dann aber dennoch imaginär als anwesendes Gegenbild eingespielt werde. Zunächst ist zu prüfen, was im Film gezeigt wird, was nicht. Dabei muss akzeptiert werden, dass kein Kunstwerk, keine menschliche Äußerung, dem Anspruch auf Vollständigkeit gerecht werden kann.[5]

Riefenstahl ist in Interviews mehrfach nach dem Nicht-Gezeigten gefragt worden. Ihre Antwort lautete, dass sie Hässliches gezielt ausblende. Gerade weil es so viel Elend in der Welt gebe, wolle sie das nicht zeigen. Realität im Sinne von Objektivität interessiere sie nicht (vgl. Riefenstahl 1997: 205).[6] Doch nicht nur die Intentionen und Angebote der FilmemacherInnen bestimmen, wie ein Film verstanden wird. Auch die ZuschauerInnen sind an der Sinnproduktion beteiligt. Sie setzen sich mit dem Gezeigten und vielleicht auch dem Nichtgezeigten auseinander, was dazu führen kann, dass ein jeder/eine jede letztlich einen eigenen Film gesehen hat. Die »Olympia«-Filme können dann nicht nur als Dokumentation der sportlichen Ereignisse 1936 in Berlin gesehen werden, sondern auch, wie es Wildmann tut, als durch und durch nationalsozialistische Filme.

Interessant ist ein weiterer Punkt in Wildmanns Argumentation: der des mimetischen Begehrens. Begehren betrachtet er dabei nicht als anthropologische Konstante, sondern als historisch bedingtes, veränderbares Konstrukt. Der andere Körper wird als vorbildhaft und begehrenswert präsentiert mit dem Ziel, dass auch die BetrachterInnen ihre Körper so formen, dass sie für andere begehrenswert werden. Riefenstahl sagt über die »Olympia«-Filme, sie sollen »der Jugend Ansporn und Symbol werden, noch schöner und noch vollkommener zu werden« (Riefenstahl 1938: 1), d.h. sie sollen genau dieses mimetische Begehren wecken, auf dass die ZuschauerInnen ihren Vorbildern nacheifern. Das scheint bei den »Olympia«-Filmen mit ihrer Dauerpräsenz perfekter Körper funktioniert zu haben, ebenso bei »Triumph des Willens«. Hilmar Hoffmann bekennt: »Die Magie der Fahnen, das Flair der sakralen Überhöhung, die Gemeinschaft simulierenden Lieder haben uns Pimpfe damals tief beeindruckt. Wir wollten so sein wie der blonde Trommler auf der Leinwand, und für den Führer wollten wir sogar durchs Feuer gehen« (Riefenstahl 2002a: 28).

Nach den Parteitags- und »Olympia«-Filmen gilt Riefenstahl als die Vorzeige-Regisseurin der Nationalsozialisten. Sie sonnt sich in ihrem Ruhm und träumt zugleich von der Realisierung einer Penthesilea-Verfilmung. Der Ausbruch des 2. Weltkrieges kommt ihr dazwischen. Als Kriegsberichterstatterin wird sie Zeugin eines Massakers an polnischen Zivilisten. Geschockt kehrt sie nach Berlin zurück und widmet sich einem Spielfilm-Projekt, das zwischendurch liegen geblieben war: dem in der Tradition des »Blauen Lichts« stehenden »Tiefland«. Wiederum will sie Hauptdarstellerin und Regis-

seurin sein, und wiederum ist die Hauptfigur Martha eine Außenseiterin, die zwischen zwei Männern steht. »Tiefland« soll in Spanien spielen und ein südländisches Kolorit erhalten. Dazu sucht Riefenstahl, die selbst eine Zigeunerin spielt, Komparsen mit prägnanten Physiognomien. Sie findet sie im Lager Maxglan bei Salzburg. Die dort inhaftierten Sinti und Roma werden für »Tiefland« zwangsverpflichtet und nach den Dreharbeiten in die Vernichtungslager deportiert. Die Regisseurin behauptet nach 1945, davon doch nichts gewusst zu haben. »Die Zigeuner, Erwachsene wie Kinder, waren unsere Lieblinge. Wir haben sie nach dem Krieg fast alle wiedergesehen« (Riefenstahl 2000/1987: 361f.).[7] »Tiefland« wird erst 1954 uraufgeführt, zählt somit zu den so genannten »Überläuferfilmen«. An ihre alten Erfolge anknüpfen kann sie mit diesem Film nicht.

Ob sich Riefenstahl je, und wenn, ab wann vom Nationalsozialismus distanziert hat, ist umstritten. Die einen deuten Riefenstahls Eskapismus und Realitätsferne während des Krieges, ihr Festhalten an nicht zu verwirklichenden Filmprojekten, als zunehmende Distanz, die anderen meinen, dass sie sich bis zu ihrem Tod weder das Terroristische des Regimes noch ihre Mitverantwortung eingestehen mochte. Aufschlussreich ist, wo Riefenstahl selbst Einschnitte empfunden hat. Für sie stellte angeblich nicht das Jahr des Kriegsendes, 1945, eine Zäsur dar, sondern 1939, das Jahr des Kriegsausbruchs (vgl. Riefenstahl 1997: 202). Dabei ändert sich mit der Kapitulation 1945 alles im Leben der Regisseurin Leni Riefenstahl. Sie verliert ihre Privilegien, wird inhaftiert, verhört, entnazifiziert, als ›Mitläuferin‹ eingestuft. Riefenstahl kämpft um ihren Ruf, will nicht akzeptieren, dass man in ihr weniger die ambitionierte Künstlerin als die privilegierte Regisseurin und Propagandistin des Nationalsozialismus sieht. Sie empfindet sich als zu Unrecht Verfolgte, mit Berufsverbot belegte Künstlerin. Andere Filmemacher wie Wolfgang Liebeneiner oder Veit Harlan, die sich ebenfalls mit dem Regime eingelassen haben, sind bald schon wieder tätig. Sie hingegen gilt unter Filmleuten als schwierig, ihre Projekte als zu teuer und umständlich. Angebote bleiben aus. Riefenstahl wäre allerdings nicht Riefenstahl, wenn sie angesichts dieser Schwierigkeiten kapitulieren würde. Sie orientiert sich neu.

Eingeblendet: Fotografin vor und hinter der Kamera

Die Lektüre von Ernest Hemingways »Die grünen Hügel Afrikas« und ein Foto George Rodgers, das einen auf den Schultern des Freundes getragenen schwarzen Athleten zeigt, wecken Reifenstahls Interesse an Afrika. 1956 reist sie das erste Mal nach Afrika, nach Kenia, Anfang der 60er Jahre in den Sudan, wo sie den Stamm der

Nuba aufsuchen will. Ihr Filmprojekt »Die schwarze Fracht« über moderne Sklaverei scheitert, jedoch kann sie Fotos von ihren Expeditionen an internationale Zeitschriften verkaufen. Später entstehen Bildbände über die Nuba.

Auf Riefenstahls Homepage wird der Wechsel vom Film zur Fotografie wie folgt verklärt:

Auch als Fotografin stieß sie nach dem Krieg rasch in die Weltspitze vor. Bildberichte über ihre Aufenthalte bei den Nuba erschienen zuerst in den Zeitschriften »Stern«, »The Sunday Times Magazine«, »Paris Match«, »L'Europeo«, »Newsweek« und »The Sun«. Vor allem ihre Bildbände »Die Nuba« und »Die Nuba von Kau« brachten ihr weitere Ehrungen und Auszeichnungen ein.

Dazu sehen wir, wie Leni ein schwarzes Kind herzt und schwarze oder weiße Taschenträger für sich arbeiten lässt.

14. *Leni Buna Nuba – Leni liebt die Nuba*
15. *Bei 45 Grad Hitze im Sudan trägt ein Nuba Lenis Kameratasche*
16. *Horst Kettner, seit 1968 Lenis ständiger Mitarbeiter*

Die Nuba verkörpern für Riefenstahl das Andere, Abgeschiedene, Natürliche. Sie beobachtet sie bei ihren alltäglichen Verrichtungen, bei Kämpfen und Festen. Beinahe besitzergreifend bezeichnet Riefenstahl den Stamm als »meine Nuba«. Waren die ersten Aufnahmen in »Die Nuba« noch von großem Staunen und Neugierde gekennzeichnet, so ist in dem folgenden Fotoband über »Die Nuba von Kau« eine größere Distanz und mehr ästhetische Berechnung erkennbar. Riefenstahl ist bei den späteren Reisen als hochgerüstete Bildjägerin aufgetreten. Sie hatte kein Problem damit, die Nuba zu bezahlen. Zugleich beklagte sie, wie sie sich von Mal zu Mal verändern, äußerlich dadurch, dass sie Kleidung tragen, in ihrem Verhalten, dass sie fordernder werden.

Nacktheit als Zeichen von Natürlichkeit und Unverdorbenheit spielt bei den Nuba-Bildern eine wichtige Rolle. Hier sind, anders als bei den Athleten der »Olympia«-Filme, die Geschlechtsteile nicht mehr verhüllt. »Nackt«, so Riefenstahl, »gehen die Nuba (allerdings) nur, solange sie jung und schön sind. Die Mädchen bis zum Beginn der Schwangerschaft, die Männer, wenn sie mit den Messerkämpfen aufhören, weil sie dann das Höchstmaß ihrer körperlichen Entwicklung erreicht haben« (Riefenstahl 1982: 48). Riefenstahl stützt sich bei ihren Ausführungen auf den Ethnologen Fabris, der schreibt: »Die Nuba sagen, daß, wenn der Körper aufhört, schön, stark und gesund auszusehen, es auch zwecklos ist, ihn zu schmücken. Aber

wenn man es tut, dann wird man ausgelacht. Ihr Ideal ist der gesunde und schöne Körper« (ebd.). Kleidung ist für Riefenstahl Beweis des schädlichen Einflusses der Zivilisation.

Riefenstahl zieht es nicht nur in die Ferne, nach Afrika, oder auf die höchsten Gipfel, wie ihre Bergfilme zeigen, sondern auch in die Tiefe. Inspiriert durch die Arbeiten des Jacques Cousteau macht sie mit über 70 Jahren den Tauchschein und beschäftigt sich mit Unterwasserfotografie. Auch diese Bilder werden veröffentlicht und beleben die Diskussion über Kontinuitäten im Werk der Künstlerin. Enno Patalas, Filmkritiker und viele Jahre Leiter des Münchner Filmmuseums, berichtet, dass Riefenstahl ihn gefragt habe, wann wohl Susan Sontag zu dem Ergebnis käme, dass die Fische wie SA-Männer fotografiert worden seien. »Susan Sontag, als ich ihr das erzählte, fand das gar nicht komisch« (Patalas 2004: 35).

Auf ihrer Homepage wird das Interesse am Tauchen als Ausgangspunkt für weitere künstlerische Erfolge und Auszeichnungen genommen. Die Farbfotos 17 und 18 zeigen sie blond und verstrubbelt im Tauchanzug auf dem Rand eines Bootes sitzen, im Schoß die Taucherbrille.

17. Als Taucherin
18. Als Taucherin

Im Alter von 71 Jahren erfüllte sich Leni Riefenstahl einen lange gehegten Traum: Sie besuchte einen Tauchkurs, um künftig auch als Unterwasser-Fotografin arbeiten zu können. Bald schon erwies sie sich auch in diesem Metier als Meisterin; mit ihren beiden Bildbänden »Korallengärten« und »Wunder unter Wasser« erregte sie weltweit Aufsehen und erhielt dafür weitere Ehrungen und Auszeichnungen. 1987 veröffentlichte Leni Riefenstahl ihre »Memoiren«, die inzwischen in 13 Ländern erschienen sind und vor allem in Japan und den USA hohe Auflagen erzielten. 1992 wurde über mehrere Monate hinweg an Originalschauplätzen der Dokumentarfilm »Die Macht der Bilder« gedreht, in dem sie selbst zu ihrem Leben und künstlerischen Werken Stellung nehmen konnte. Auch dieser Film wurde international prämiert; er erhielt u.a. in den USA den »Emmy Award« und in Japan den Spezialpreis der Filmkritiker.[8]

Doch nicht nur Fische fotografiert Riefenstahl. Viele mehr oder minder Prominente suchen ihre Nähe, lassen sich von ihr und mit ihr fotografieren. Ihr kommt das entgegen. Jedes Bild, das sie mit einem Prominenten zeigt, dient der Rehabilitation. Und so sehen wir sie auf ihrer Homepage zwar nicht mit Adolf Hitler und Joseph Goebbels, doch mit Mick und Bianca Jagger, Juan Antonio Samaranch, der Familie Müller-Wohlfahrt, Siegfried und Roy.

19. *Leni bei ihren Freunden Siegfried & Roy in Las Vegas*
20. *Leni fotografiert Mick Jagger und seine damalige Frau Bianca*
21. *Leni mit Mick Jagger*
22. *Hubschrauberabsturz im Februar 2000 – das dramatische Ende ihres letzten Besuches bei ihren Nuba*
23. *Nach dem Hubschrauberabsturz im Krankenhaus in El Obeid*
24. *Leni feiert ihren 98. Geburtstag*
25. *Feier zum 100. Geburtstag im Golfhotel »Kaiserin Elisabeth« in Feldafing am Starnberger See. Leni Riefenstahl mit Siegfried und Roy.*

Die Bilder 22 und 23 stellen in diesem Kontext etwas Besonderes dar. Sie zeigen einen abgestürzten, schwer beschädigten Hubschrauber mit geknickten Rotorblättern und Leni Riefenstahl als Verletze mit blutverkrustetem Gesicht auf einer Pritsche liegend. Der Text dazu liefert als Begründung für ihre Reise in den vom Bürgerkrieg zerstörten Sudan, dass sie nach ihren alten Bekannten suchen wollte.

Noch ungewöhnlicher war ihr Entschluß, im Alter von 97 Jahren in den von jahrelangen Bürgerkriegen weltweit isolierten Sudan zu reisen, um dort nach dem Schicksal ihrer geliebten Nuba zu forschen und ihnen Hilfe zu bringen. 23 Jahre hatte sie von ihren Nubafreunden nichts mehr gehört – es war unmöglich gewesen, eine Einreise-Erlaubnis zu erhalten.[9] Erst nach langem Warten und schwierigen Verhandlungen konnte das Team unter dem Schutz eines Militär-Konvois nach den Nubabergen fahren. Tausende von Nuba erwarteten Leni Riefenstahl, die bei ihrer Ankunft erfuhr, daß ihre besten

Abbildung 2: Leni Riefenstahl im Krankenhaus



Quelle: *http://www.leni-riefenstahl.de*

Abbildung 3: Leni Riefenstahl an ihrem 98. Geburtstag



Quelle: *http://www.leni-riefenstahl.de*

Freunde Opfer des Bürgerkrieges wurden. Sie war tief erschüttert. Trotzdem wollte sie nach den noch lebenden Freunden suchen – doch dazu kam es nicht mehr. Durch das Ausbrechen neuer Kämpfe wurde sie gezwungen, sofort die Nubaberge zu verlassen. Es half kein Protestieren. Das Team mußte mit einem Hubschrauber abfliegen. Bald folgte eine weitere Katastrophe. Der Hubschrauber stürzte nach einer Zwischenlandung in El Obeid ab.[10]

Dass Riefenstahl sich nicht scheut, Bilder von sich als Verletzte zu zeigen, steht nicht im Widerspruch zu ihrer Selbstinszenierung als durchsetzungsstarke Kämpferin. Es belegt viel mehr, dass sie sich letztlich nicht unterkriegen lässt. Ein Steh-auf-Männchen. Und so

folgen den Schreckensbildern 22 und 23 die Bilder vom 98. und 100. Geburtstag. Riefenstahl, farbenfroh gekleidet, umgeben von Blumen, Luftballons, Stofftieren, Champagner, lächelt in die Kamera. Wie sie da sitzt, in freudiger Erwartung, wirkt sie wie ein Kind. Der Gegensatz zwischen Krankheit und Genesung, Alter und Jugend, wie er hier auf der bildlichen Ebene konstruiert wird, ist auch in den Interviews mit Riefenstahl erkennbar. Kurz vor ihrem 100. Geburtstag schildert sie ihre körperliche Verfassung:

»Ich fühle mich sehr oft wie ein Wrack. Mein ganzes Fühlen und Denken, mein Schaffen, ist dadurch beeinträchtigt. Ich bin sehr müde. […] es ist furchtbar, die Kontrolle über seinen Körper zu verlieren. Es ist so schlimm, dass ich mich oft frage, ob ich noch Lust zum Leben habe. Ich habe die Bewegung immer sehr geliebt. […] Jeden Morgen überwinde ich mich und sage mir: Das muss gehen. Und dann geht es auch schon. […] Ich gebe nicht auf. Das ist mir angeboren.« (Riefenstahl 2002: 4ff.)

Leni Riefenstahls ganz persönlicher »Triumph des Willens«. Je älter sie wird, desto überzeugender bietet sie ihren Körper und ihre Lebensweise als nacheifernswertes Vorbild an und weckt so gesehen ›mimetisches Begehren‹. Auch das letzte Bild auf ihrer Homepage – *26. Leni Riefenstahl auf den Malediven, 13.03.2003* – konterkariert das auf der Textebene gebotene: die Nachricht vom Tod Riefenstahls.

Nach einem langen, arbeitsamen und erfolgreichem Leben verstarb Leni Riefenstahl kurz nach ihrem 101. Geburtstag. Sie ist am Montag, den 08.09.2003 um 22:50 in ihrem Haus in Pöcking am Starnberger See sanft eingeschlafen. Leni Riefenstahl wurde am Freitag, den 12. September 2003, auf dem Ostfriedhof in München beerdigt.

Das Bild zeigt ein Ganzkörperporträt mit Schatten. Riefenstahl am weißen Sandstrand, hinter ihr das azurblaue Meer und der Himmel. Sie trägt einen blau-grün-gemusterten Badeanzug mit passender Bluse darüber, außerdem Sonnenbrille, Goldkette, Armband und Uhr. Arme und Beine sind nackt und in Bewegung. So entsteht der Eindruck, dass sie aus dem Meer kommend auf die BetrachterInnen zugeht. Ihr Haar ist blond, windzerzaust, der Mund leicht geöffnet, sie lächelt. Insgesamt wirkt sie äußerst lebendig und tatendurstig. Dass diese Frau zum Zeitpunkt der Aufnahme 100 Jahre alt ist, mag man nicht glauben. Noch weniger, dass sie einige Monate später gestorben ist.

Selbstinszenierungen

Riefenstahls Verkörperungen und Selbstinszenierungen, die Produktions-, Publikations- und Rezeptionsgeschichte speziell dieser Bilder

Abbildung 4: Leni Riefenstahl auf den Malediven



Quelle: *http://www.leni-riefenstahl.de*

ist kaum analysiert worden, obwohl JournalistInnen immer wieder auch das Auftreten und das Äußere Leni Riefenstahls beschrieben haben, in der Hoffnung, so das ›Phänomen‹ fassen zu können.

Leni Riefenstahl gilt nach den allgemein akzeptierten Vorstellungen als schöne Frau. Das hat ihre Karriere einerseits befördert, andererseits Missgunst hervorgerufen. Bianca Jagger bezeichnet sie als »eine der großen Schönheiten ihrer Zeit, die gegen viele Vorurteile kämpfen mußte, nämlich, daß eine schöne Frau nicht notwendi-

gerweise dumm und verderbt ist, daß eine schöne Frau intelligent und originell sein kann« (Jagger 1975: 35). Jagger äußert sehr viel Verständnis, meint: »Das Traurige an dieser Frau mit solchen kreativen Kräften ist, daß sie durch die Politik aufgehalten wurde« (ebd.). Da irrt sie allerdings. Die Politik hat Riefenstahl nicht aufgehalten, jedenfalls nicht die nach 1945. Und die vor 1945 hat das Talent der Filmemacherin gefördert und für sich genutzt. Riefenstahl war Teil der NS-Kulturindustrie. Profitiert haben beide Seiten, sowohl die Nationalsozialisten, als auch Riefenstahl persönlich. Sie hatte bei ihrer Arbeit weitgehend freie Hand, die Finanzierung ihrer Projekte war immer gesichert und sie genoss eine Vielzahl an Privilegien. Diese betrafen auch ihre Rolle als Frau. Dem NS-Frauenbild musste sie nicht entsprechen. Ist sie bis 1933 einfach eine ambitionierte und sportbegeisterte Schauspielerin, die extremen Körpereinsatz nicht scheut, so gilt sie nach den Parteitags- und »Olympia«-Filmen als Ausnahmeerscheinung, wird als ›Genie‹ gefeiert, und Genies dürfen sich nun einmal aus der Masse herausheben. Sie inszeniert sich ihr Leben lang als Workaholic, erzählt von ihren im Schneideraum durchgearbeiteten Nächten, den harten Anforderungen und vielen Terminen. Privates habe sie immer ihrer Arbeit untergeordnet, ihre Filme seien ihre Kinder. Das habe auch Hitler so gesehen. Über ihre Beziehungen zu Männern weiß man nur, dass sie in den 20er Jahren einige hatte, dass »Hitler nicht ihr Typ war«, Goebbels sogar ihr »Feind«, nachdem sie ihn abgewiesen hatte (das ist Riefenstahls Version) und die Ehe, die sie 1944 mit dem Oberleutnant Peter Jacob einging, nach drei Jahren endete. Den 40 Jahre jüngeren Horst Kettner, der sie seit den Afrika-Expeditionen begleitet, nennt sie ihren »Lebensgefährten«.

Riefenstahl zeigt Eigenschaften, die gemeinhin ›männlich‹ konnotiert werden: Willensstärke, Beharrlichkeit, Mut, Ehrgeiz. Damit passt sie sich den bestehenden Herrschaftsstrukturen an. Kann sie ihren Willen nicht durchsetzen, scheut sie allerdings nicht den Einsatz ›weiblicher‹ Strategien. Das gleiche gilt für ihr Äußeres. Auch da vereint sie Männliches und Weibliches. Ihr Körper entspricht dem Prototyp des weiblichen Körpers, ist allerdings nicht weich und rund, sondern durchtrainiert, muskulös, schlank. Ihre Kleidung ist mal sehr weiblich (wir sehen sie im Ballkleid oder bunten Sommerrock), mal ist sie einfach funktionell gekleidet. Riefenstahl trägt dann männliche Arbeitskleidung, Hosen und Westen mit vielen Taschen, bequeme Schuhe. Das mit dem »100% Mann und 100% Frau-Sein« (vgl. Schwarzer 1999)[11] verbundene Hinwegsetzen über Geschlechtergrenzen eröffnet Riefenstahl zusätzliche Handlungsspielräume. Auch andere Dichotomien wie die zwischen Natur und Kultur, Körper und Geist scheinen für die Künstlerin überwindbar zu sein.

Verkörpert sie als junge Frau eher den natürlichen, sportlichen,

burschikosen Typ in Skihosen oder Pilotenjacke, wirkt sie mit zunehmendem Alter weiblicher. Sie schminkt sich, blondiert ihr Haar, trägt farbenfrohe Kleidung und hohe Absätze. Die Nicht-Eindeutigkeit ihrer Körperinszenierungen, das Amazonenhafte und Wechseln der Geschlechterrollen begründen sicher ihren Erfolg. So agieren inzwischen auch Popstars wie Madonna, David Bowie, Mick Jagger – wobei Bowie und Jagger aus ihrer Verehrung für Riefenstahl nie einen Hehl machten.

Kontinuitäten

Die Nuba-Fotobände beleben ebenso wie Riefenstahls Engagement als Fotografin während der Olympischen Spiele 1972 in München die Diskussion über sie. Lassen sich Kunst und Politik voneinander trennen? Gibt es Kontinuitäten in ihren Inszenierungen? Susan Sontag stellt in ihrem vielzitierten Essay »Fascinating Fascism«[12] von 1974 fest:

> »Obwohl die Nuba schwarz und nicht arisch sind, ruft Leni Riefenstahls Porträt von ihnen einige der großen Themen der Nazi-Ideologie wach: der Gegensatz zwischen dem Reinen und dem Unreinen, dem Unbestechlichen und dem Korrupten, dem Physischen und dem Geistigen, dem Heiteren und dem Kritisch-Finsteren.« (Sontag 1975a: 17f.)

»Blut und Hoden« lautet der Titel eines »Spiegel«-Beitrags, in dem Wilhelm Bittorf eine Linie vom Schwarzen Korps der SS zu den schwarzen Körpern der Nuba zieht und Riefenstahls »platt rousseauistische Gegenüberstellung von nobler Wildheit und schlimmer Zivilisation« kritisiert. Ihr neues Nuba-Buch zeige »[...] noch deutlicher als das erste, wie sehr sie sich im Wandel der Zeiten und Schauplätze treu geblieben ist, sich und dem ›in mir tief verwurzelten Trieb, dem Ungewöhnlichen und dem Schönen nachzujagen‹« (Bittorf 1976: 228ff.). Die Nuba seien für sie »im Grunde die besseren Nazis, die reineren Barbaren, die wahren Germanen« (ebd.).

Riefenstahl reagiert darauf mit einem mehrseitigen Leserbrief im »Spiegel«, in dem sie sich außerdem gegen die Behauptung ihres früheren Kollegen Harry R. Sokal wehrt, sie sei Anfang der 30er Jahre nach negativen Kritiken jüdischer Journalisten zur glühenden Antisemitin geworden. Zu Bittorf schreibt sie: »Er tut so, als sei es dasselbe, ob man einen Reichsparteitag Hitlers filmt oder ein Tanzfest der Nuba photographiert (›fast wie damals ...‹). Ich finde diesen Vergleich falsch und absurd« (Riefenstahl 1976: 18ff.). Warum sie den Vergleich für falsch hält, erklärt sie nicht, verweist stattdessen auf den großen Erfolg des Nuba-Bandes im Ausland und auf die positive Besprechung durch den französischen Schriftsteller Michel

Tournier, der die »angebliche Verwandtschaft« zwischen »Triumph des Willens« und den Nuba-Bildern nicht bemerkt habe (ebd.).

Mit der Frage nach der Kontinuität in ihrem Werk wird die Filmemacherin und Fotografin immer wieder konfrontiert. Im »Spiegel«-Gespräch von 1997 versuchen es die RedakteurInnen Matthias Schreiber und Susanne Weingarten über den Begriff der Schönheit:

»Steckt in den schönen Männerkörpern, wir sehen sie in ihrem Olympiafilm wie auf den späteren Aufnahmen von den sudanesischen Nuba, nicht doch das Nazi-Idol einer überlegenen, starken Rasse?« […] Riefenstahl: »Ich konnte doch keinen häßlichen Mann nehmen! Und was die Nuba betrifft: Die sehen eben so aus. Ich hab das vor der Afrika-Reise gar nicht gewußt. Man könnte die Nuba natürlich auch so aufnehmen, dass ihre Schönheit gar nicht zur Geltung kommt. Aber dazu bin ich gar nicht in der Lage.« (Riefenstahl 1997: 205)

Susan Sontag hatte es in ihrem Essay »Fascinating Fascism« schon vermutet: in Fragen der Schönheit ist Leni Riefenstahl keine Rassistin (vgl. Sontag 1975b: 22).

Die Bilder, die sie von anderen aufgenommen hat, zeigen diese dennoch häufig in einem Macht- oder Konkurrenzverhältnis. ›Unten‹ und ›oben‹, ›wer gegen wen‹, das ist deutlich markiert. Menschen kämpfen gegeneinander oder gegen Naturgewalten, sie setzen sich dem sportlichen Wettkampf aus, sind anderen überlegen oder ordnen sich unter. In der Debatte über die Kontinuitäten im Werk Riefenstahls haben vor allem Siegfried Kracauer, Susan Sontag, Wilhelm Bittorf und Georg Seesslen auf die Gemeinsamkeiten zwischen den Bergfilmen, Reichsparteitagsfilmen, »Olympia«-Filmen bis hin zum fotografischen Werk verwiesen und von Riefenstahls genuin faschistischer Perspektive gesprochen. Dem haben andere wie z.B. Elke Schmitter entgegengehalten, dass es weniger eine faschistische Perspektive als ein »künstlerisches Sammelsurium aus Futurismus und kaltem Blick, falscher Natürlichkeit, Monumentalverliebtheit und neoklassizistischem Schönheitskult« (Schmitter 2002: 156f.) gewesen sei, aus dem man sich anderswo ebenso bedient habe. Egal ob nun genuin faschistisch oder einfach nur großer Kitsch, zu fragen ist, ob die Bilder, die Riefenstahl selbst zeigen, ästhetisch auf derselben Linie liegen wie die von ihr hergestellten. Und da führt die Analyse ihrer Web-Seite zu eindeutigen Ergebnissen. Auch für ihre Selbstinszenierungen dort gilt, dass kaum etwas dem Zufall überlassen bleibt, die Auswahl der Fotos und Texte dem Muster folgt, Unangenehmes auszublenden. Jedes Bild scheint komponiert, Bildausschnitt, Bildaufbau, Perspektive sowie der Einsatz von Licht und Schatten genau bedacht. Echte ›Schnappschüsse‹ gibt es nicht. Riefenstahl hat sich stets selbst ins rechte Licht gerückt oder rücken lassen, indem sie streng darauf geachtet hat, dass alles ›richtig‹ ist

und sie ›gut‹ rüberkommt. Das bezeugen alle, die mit ihr zusammengearbeitet haben.

So gesehen ist sich Riefenstahl treu geblieben. Ihr Blick auf andere hat sich nicht verändert, sie ist – wie sie es im »Cahièrs du Cinéma«-Interview 1965 beschrieben hat – immer nur auf der Suche nach »dem Schönen, Harmonischen, Geraden, Starken« (Delahaye 1965). Das erklärt vermutlich auch ihre Massenwirksamkeit. Denn selbst wenn Schönheit ein soziales und kulturelles Konstrukt ist, ändert das nichts an der Wirkungsmacht ihrer Bilder. Susan Sontag hat es so begründet: »Wenn die Filme der Riefenstahl noch immer ihre Wirkung tun, so unter anderem deshalb, weil die Sehnsüchte, die in ihnen zum Ausdruck kommen, nach wie vor gefühlt werden, weil ihr Inhalt ein romantisches Ideal ist, zu dem sich nach wie vor viele hingezogen fühlen [...]« (Sontag 1975b: 23). Riefenstahl liefert demnach das, was ein gar nicht so kleines Publikum gern sieht. Es bleibt der berechtigte Vorwurf an die Künstlerin, dass sie durch die Übermacht der von ihr inszenierten Bilder und durch bewusstes Weglassen und Ausblenden zum Verschwinden des Anderen beigetragen und die Diskrepanz zwischen repräsentierten und realen Körpern verschärft hat. Aus einer Ästhetikdebatte wird dann – wie immer bei Leni Riefenstahl – eine politische.

Anmerkungen

1 Die weibliche Form im Plural oder das Binnen-I verwende ich dann nicht, wenn das ein falsches Bild von der tatsächlichen historischen oder auch gegenwärtigen Situation ergäbe.

2 Riefenstahl wurde z.B. Amazone, Nazisse, Reichsgletscherspalte, Hitlers Groupie, frühes Girlie, Jahrhundertkünstlerin, Hysterikerin, preußische Diva blond wie Stahl, Diva non grata, Sündenziege, Anführerin einer riesigen Armee von Opfern historischer Umstände, das beste aller denkbaren Holocaust-Mahnmale ... genannt. In einem Beitrag des *Tagesspiegel*s zu ihrem 100. Geburtstag finden sich noch mehr Bezeichnungen. Vgl. »Die dämonische Leinwand. Avantgardistisch. Propagandistisch. Uneinsichtig. Keine Künstlerin der Moderne ist umstrittener als Leni Riefenstahl. Zum 100. Geburtstag der Filmemacherin Stimmen aus acht Jahrzehnten – von Goebbels bis Godard, von Susan Sontag bis Alice Schwarzer« (N.N. 2002).

3 Schwarzers »Emma«-Beitrag über Riefenstahl trägt den Titel »Propagandistin oder Künstlerin?«. Dass Schwarzer damit einen Gegensatz konstruiert zwischen Propaganda und Kunst, lässt sich nur mit fehlendem Sachverstand und/oder mangelnder Distanz erklären (vgl. Martina Thiele 1999).

4 Diese Argumentation ist so naiv, dass man sich fragen muss, wie eine erfahrene Filmemacherin sie vorbringen kann. Riefenstahl konstruiert einen Gegensatz von dokumentarisch und propagandistisch, der so natürlich nicht existiert. Der Dokumentarfilm eignet sich zur Propaganda genauso gut oder schlecht wie der Spielfilm, genauer gesagt der ›synthetische Film‹. Bei beiden handelt es sich um Filmgattungen, die nicht etwa in einem Gegensatz zueinander stehen. Entscheidend ist die Beziehung zum Geschehen vor der Kamera, der jeweilige Inszenierungsgrad und schließlich die filmische Aussage: was zeigt der Filme wie und warum, was zeigt er nicht? Diese Aussage wird entscheidend durch die Montage des Materials bestimmt. Hier erweisen sich Riefenstahl und ihre sowjetischen Kollegen Pudovkin, Vertov und Eisenstein als große Künstler-*und* Propagandisten.

5 Der Ex-negativo-Verweis wie ihn Wildmann für seine Argumentation benutzt spielt in der Auseinandersetzung um filmische Repräsentationen des Holocaust eine wichtige Rolle. Zuletzt bei »Schindlers Liste« wurde kontrovers diskutiert, ob Spielberg auf den Mord an Millionen Menschen dadurch verweist, dass er die Rettung einiger Hundert zeigt (vgl. Thiele 2001: 467).

6 Interviewer: »Wenn Sie einen griechischen Tempel fotografieren, und daneben liegt ein Müllhaufen, dann lassen Sie den Müll weg?«
Riefenstahl: »Auf jeden Fall. Realität interessiert mich nicht. Ich zeige auch nicht die Naturzerstörung durch Industrie, sondern die wunderbare Natur – auch damit man sieht, was man verliert, wenn man sie zerstört. [...] Ich will doch das Schöne gerade für die Menschen sichtbar machen und retten. Ich habe ein ausgeprägtes soziales Gefühl.«

7 Die gerichtlichen Auseinandersetzungen über den Einsatz von Komparsen aus dem Lager Maxglan reichen bis ins Jahr 2002. Riefenstahl wurde gerichtlich untersagt, weiterhin zu behaupten, sie habe nach dem Krieg alle Statisten aus dem Lager wiedergesehen, keinem einzigen sei etwas passiert. Vgl. »Wissen oder Nichtwissen« (N.N. 2002).

8 Es folgt eine längere Aufzählung von Ausstellungsorten, Reisen und Unternehmungen.

9 Beschreibung der bürokratischen Hürden, die das Filmteam zu nehmen hatte.

10 Im Weiteren geht es um die Verletzungen, die Riefenstahl davontrug, und dass diese sie nicht davon abhalten konnten, bald wieder in den Sudan zu reisen, »um ihren Nubafreunden zu helfen«.

11 Als »100% Mann und 100% Frau« beschreibt sich Riefenstahl selbst im Gespräch mit Alice Schwarzer.

12 In Buchform ist dieser Essay in Deutschland 1983 erschienen, die Wochenzeitung *Die Zeit* bringt ihn in zwei Teilen allerdings schon im Mai 1975.

Literatur

Alkemeyer, Dorothee (1996): *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*, Stuttgart u.a.: Kohlhammer.

Angerer, Marie-Luise (Hg.) (1995): *The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten*, Wien: Passagen.

AP-Meldung (2002): »Leni Riefenstahl nennt frühere Filme ›stubenrein‹«. In: *Frankfurter Rundschau*, 12.8., S. 11.

Bittorf, Wilhelm (1976): »Blut und Hoden«. In: *Der Spiegel* 30, S. 228-236.

Delahaye, Michel (1965): »Entretien avec Leni Riefenstahl/Leni et le loup«. In: *Cahiers du Cinéma* 9, S. 42-51, 62-63.

Filmmuseum Potsdam (Hg.) (1999): *Leni Riefenstahl. Mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa, Bärbel Dalichow, Claudia Lenssen, Felix Moeller, Georg Seesslen, Ines Walk*, Berlin: Henschel.

Funk, Julika/Brück, Cornelia (Hg.) (1999): *Körper-Konzepte*, Tübingen: Narr.

Goebbels, Joseph (1987/1933): *Die Tagebücher von Josef Goebbels. Sämtliche Fragmente.* In: Elke Fröhlich (Hg.) im Auftrag des Instituts für Zeitgeschichte und in Verbindung mit dem Bundesarchiv, Teil 1, Aufzeichnungen 1924-1941, Bd. 2, 1.1.1931-31.12.1936, München: Saur.

Heiber, Helmut (1972): *Goebbels Reden*, Bd. 2, Düsseldorf: Droste.

Hickethier, Knut/Müller, Eggo/Rother, Rainer (Hg.) (1997): *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin: Ed. Sigma.

Hildebrandt, Fred (1923): *Berliner Tageblatt*, 21.12., zit. nach: Andreas Kilb (2002), *Die Sehnsucht der Jungfrau. Leni Riefenstahls kinematographische Sendung.* In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8., S. 38.

Hitler, Adolf (1941/1925): *Mein Kampf*, München: Zentralverlag der NSdAP.

Jagger, Bianca (1975): »Leni's back and Bianca's got her«, *Andy Warhol's Interview*, 5.1., S. 35., zit. nach: Claudia Lenssen, »Leben und Werk«. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Leni Riefenstahl. Mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa et al.*, Berlin: Henschel, S. 114.

Jansen, Peter W. (2003): »Die Sprache der Körper. Mit Ornamenten und Arabesken: Die Filmregisseurin und Fotografin Leni Riefenstahl ist im Alter von 101 Jahren gestorben«. In: *Frankfurter Rundschau*, 10.9., S. 11.

Kaltenecker, Siegfried (1995): »Weil aber die vergessenste Fremde unser Körper ist. Über Männer-Körper-Repräsentationen und Faschismus«. In: Marie-Luise Angerer (Hg.), *The body of gender: Körper/Geschlechter/Identitäten*, Wien: Passagen, S. 91-107.

Kilb, Andreas (2002): »Die Sehnsucht der Jungfrau. Leni Riefenstahls kinematographische Sendung«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8., S. 38.

Kinkel, Lutz (2002): *Die Scheinwerferin. Leni Riefenstahl und das »Dritte Reich«*, Hamburg/Wien: Europa.

Koebner, Thomas (1997): »Der unversehrbare Körper. Anmerkungen zu Filmen Leni Riefenstahls«. In: Knut Hickethier et al. (Hg.), *Der Film in der Geschichte. Dokumentation der GFF-Tagung*, Berlin: Ed. Sigma, S. 178-199.

Kracauer, Siegfried (1979/1927): »Der heilige Berg«. In: Karsten Witte (Hg.), *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (1979/1947). »Schriften, Bd. 2«. In: Karsten Witte (Hg.), *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kracauer, Siegfried (1992/1928). »Das Ornament der Masse«. In: Johanna Rosenberg (Hg.), *Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Leipzig: Reclam, S. 172-185.

Lennssen, Claudia (2002): »Sie hält sich warm an ihrem Exhibitionismus«. In: *die tageszeitung*, 22.8., S. 15.

Lenssen, Claudia (1996): »Die fünf Karieren der Leni Riefenstahl«. In: *epd-Film* 1, S. 27-31.

Lenssen, Claudia (1999): »Leben und Werk«. In: Filmmuseum Potsdam (Hg.), *Leni Riefenstahl. Mit Beiträgen von Oksana Bulgakowa et al.*, Berlin: Henschel, S. 13-117.

N.N. (2002): »Wissen oder Nichtwissen«. In: *Süddeutsche Zeitung*, 23.8., S. 11.

N.N. (2002): »Die dämonische Leinwand. Avantgardistisch. Propagandistisch. Uneinsichtig. Keine Künstlerin der Moderne ist umstrittener als Leni Riefenstahl. Zum 100. Geburtstag der Filmemacherin Stimmen aus acht Jahrzehnten – von Goebbels bis Godard, von Susan Sontag bis Alice Schwarzer«. In: *Der Tagesspiegel*, 22.8., *http://archiv.tagesspiegel.de/archiv/22.08.2002/176296.asp*.

Nowotny, Peter (1981): *Leni Riefenstahls* Triumph des Willens. *Zur Kritik dokumentarischer Filmarbeit im NS-Faschismus* (Arbeitshefte zur Medientheorie und -praxis; 3), Lollar: Prolit.

Patalas, Enno (2004): »Die schönste Frrrede von allen. Hart wie Riefenstahl: Erinnerungen eines Betroffenen an die Regisseurin von ›Triumph des Willens‹«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.2., S. 35.

Platthaus, Andreas (2002): »Die Eisheilige und ihre Nürnberger Schneemann. Sie zeigte Hitler, wie ihn sonst niemand gesehen hat: Eine Hundertjährige entwickelt ihre ganz eigene Verhaltenslehre der Kälte«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.8., S. 38.

Prinzler, Hans Helmut (Hg.) (1990): *Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek.

Riefenstahl, Leni (1938): »Schönheit und Kampf in herrlicher Harmonie. Geleitwort zum Olympia-Film«. In: *Licht Bild Bühne* 31, S. 1.

Riefenstahl, Leni (1976): »›Nie Antisemitin gewesen‹ – Leserbrief von Leni Riefenstahl«. In: *Der Spiegel* 47, S.18-22.

Riefenstahl, Leni (1982): *Die Nuba von Kau* (ungek. Ausgabe), München: dtv.

Riefenstahl, Leni (1997a): »›Realität interessiert mich nicht‹ – Regisseurin Leni Riefenstahl über ihre Filme, ihr Schönheitsideal, ihre NS-Verstrickung und Hitlers Wirkung auf die Menschen«, *Spiegel*-Gespräch, geführt von Mathias Schreiber und Susanne Weingarten. In: *Der Spiegel* 34, 18.8., S. 202-205.

Riefenstahl, Leni (1997b): »›Wie viele Leben haben Sie gelebt, Frau Riefenstahl?‹ Interview von Jörn Rohwer«. In: *Zeit-Magazin*, 29.8. 1997, S. 9-13.

Riefenstahl, Leni (2000/1987): *Memoiren*, Köln: Taschen.

Riefenstahl, Leni (2002a): »›Zum 100. mein neuer Film‹ – Ihr Werk, ihr Verhältnis zu Hitler, ihr Tauchprojekt: Leni Riefenstahl spricht mit Hilmar Hoffmann«. In: *Die Welt*, 7.1., S. 27-29.

Riefenstahl, Leni (2002b): »›Ich bereue doch‹. Leni Riefenstahl über ihren 100. Geburtstag, ein Leben im Schatten Hitlers und die Sehnsucht nach dem Tod. Interview von Mareen Linnartz und Herbert Fritz«. In: *Frankfurter Rundschau Magazin* 127, S. 4f.

Rosenberg, Johanna (Hg.) (1992): *Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Leipzig: Reclam.

Rother, Rainer (2000a): »Hitler – eine Liebesgeschichte. Leni Riefenstahl und ihr Film *Triumph des Willens* – ein Vorabdruck aus der Biografie der umstrittenen Regisseurin und Schauspielerin«. In: *Die Welt*, 2.9., S. 1, 11.

Rother, Rainer (2000b): *Leni Riefenstahl. Die Verführung des Talents*, Berlin: Henschel.

Sanders-Brahms, Helma (1990): »Tyrannenmord«. In: Hans Helmut Prinzler (Hg.), *Das Jahr 1945. Filme aus fünfzehn Ländern*, Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek, S.173-176.

Dassanowsky, Robert von (1995): »›Wherever you may run, you cannot escape him‹ – Leni Riefenstahl's Self-Reflection and Romantic Transcendence of Nazism in *Tiefland*«. In: *Camera Obscura* 35, S. 107-128.

Schmitter, Elke (2002): »Triumph des Widerwillens. Leni Riefenstahl, die in dieser Woche hundert Jahre alt wird, ist weltberühmt – und findet doch in der Bundesrepublik bis heute kaum Anerkennung. Was eigentlich können die Deutschen ihr nicht verzeihen?«. In: *Der Spiegel* 34, S. 156-158.

Schwarzer, Alice (1999): »Propagandistin oder Künstlerin?«. In: *Emma* 1, S. 32-47.

Sontag, Susan (1975a): »Verzückt von den Primitiven. Leni Riefenstahl und die bleibende Faszination faschistischer Kunst«. In: *Die Zeit* 19, S. 17f.

Sontag, Susan (1975b): »Verzückt von den Primitiven II. Die Ekstase der Gemeinschaft. Leni Riefenstahl oder die anhaltende Faszination faschistischer Kunst«. In: *Die Zeit* 20, S. 22-23.

Speer, Albert (1969): *Erinnerungen*, Berlin: Propyläen.

Thiele, Martina (1999): »›Warum gerade sie?‹ – Alice Schwarzer entdeckt Leni Riefenstahl«. In: *Wir Frauen – Das feministische Blatt* 17, S. 10ff.

Thiele, Martina (2001): *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, Münster: Lit.

Wildmann, Daniel (1998): *Begehrte Körper. Konstruktion und Inszenierung des »arischen« Männerkörpers im »Dritten Reich«*, Würzburg: Königshausen&Neumann.

Wildmann, Daniel (1999): »Kein ›Arier‹ ohne ›Jude‹. Zur Konstruktion begehrter Männerkörper im ›Dritten Reich‹«. In: Julika Funk/Cornelia Brück (Hg.), *Körper-Konzepte*, Tübingen: Narr, S. 59-81.

Witte, Karsten (Hg.) (1979): *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Die Ordnung der Geschlechter als heterosexuelle Romanze: Foto-Lovestories in Jugendzeitschriften

Gitta Mühlen Achs

Einleitung: Identität und Geschlecht

Wer bin ich? In erster Linie und vor allem anderen ›natürlich‹ eine Frau oder ein Mann. Das Geschlecht einer Person ist zweifellos ein zentraler, allerdings keineswegs ein naturgegebener Aspekt ihrer Identität. Die sozialkonstruktivistische Geschlechterforschung betrachtet es vielmehr als ein komplexes Konstrukt, das vom Individuum im Prozess der persönlichen Identitätsarbeit (vgl. Keupp/Höfer 1997) aktiv hergestellt wird – in einem Prozess, der in vielfältiger und tiefgreifender Weise von tradierten, kulturellen Vorstellungen über Weiblichkeit und Männlichkeit und von den gesellschaftlichen Erwartungen an Frauen und Männer beeinflusst wird. Diese Vorstellungen und Erwartungen werden im allgemeinen unter dem Begriff Gender zusammengefasst.

Gendervorstellungen werden uns praktisch von Geburt an zur Identifikation angeboten. Indem wir uns diesen Erwartungen entsprechend verhalten, bringen wir in jeder sozialen Interaktion auch das uns zugewiesene Geschlecht zum Ausdruck. Geschlecht ist also nicht etwas, das wir einfach ›haben‹ – es ist etwas, das wir ›tun‹ (*doing gender*). Darüber hinaus wird unser gesamtes Verhalten auch von anderen vor dem Hintergrund der jeweils entsprechenden Gendererwartungen wahrgenommen und bewertet. Das doing gender ist nicht nur eine individuelle Angelegenheit der Selbstidenitifikation, sondern dient – indem es soziale Rollen bestimmt und entsprechende Aufgaben zuweist – zugleich auch der sozialen Verortung von Individuen. Vermutlich ist die geschlechtliche Selbstidentifikation sogar das wichtigste gesellschaftliche Kriterium zur sozialen Klassifizierung von Individuen. Der Soziologe Goffman brachte diese Vorstellung von der sozialen Bedeutung und Wirkung von Gender sehr prägnant auf den Punkt:

»Das Geschlecht, nicht die Religion, ist das Opium des Volkes« (Goffman 1994: 131). Diese Gewichtung der identitätsstiftenden, sozialen Kategorie ›Geschlecht‹ steht ganz offensichtlich in einem gewissen Widerspruch zum postmodernen Identitätsdiskurs der 80er und 90er Jahre, der das Individuum als zunehmend aus dem Korsett der Tradition, dem »stahlharten Gehäuse der Hörigkeit« (Weber 1963: 203) herausgelöst und immer mehr als autonomen Regisseur (sic!) seines Selbst konzipiert. Diese Vorstellung von maximaler Freiheit im Hinblick auf ihre Möglichkeiten der Identitätsbildung vertreten auch viele Mädchen und junge Frauen, die meinen, sich heute weitgehend unabhängig von traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen ganz individuell entfalten zu können und sich deshalb von feministisch-kritischen Positionen weitgehend distanzieren. Inwieweit sie diesen Anspruch aber in der Realität tatsächlich einlösen können, ist – angesichts der Zähigkeit, mit der traditionelle Vorstellungen und Geschlechterarrangements die Realität nach wie vor bestimmen – durchaus fraglich. Die Frage nach der Funktion massenmedial vermittelter Gendervorstellungen im Prozess der individuellen Identitätsarbeit ist angesichts der wachsenden Flut entsprechender Botschaften durchaus gerechtfertigt und wurde in der Vergangenheit häufig genug eindeutig beantwortet (vgl. Schmerl 1984; Klaus 1998 u.a.). Medien tragen zweifellos ihren Teil zur Aufrechterhaltung traditioneller Gendervorstellungen und sexistischer Strukturen sowohl in unserem Denken als auch in der gesellschaftlichen Realität bei. Die geschlechterkritische Medienforschung hat beinahe alle relevanten Bereiche der Medienlandschaft dementsprechend gründlich erforscht – dabei aber ein spezifisches und durchaus erfolgreiches Genre im Angebot von Jugendzeitschriften weitgehend ignoriert: den Fotoroman (eine Ausnahme bildet Frank 1997). Mit diesem Angebot werde ich mich im Folgenden sowohl grundsätzlich als auch exemplarisch auseinandersetzen, mit dem Ziel, jene Aspekte heraus zu arbeiten, die einen durchaus negativen Einfluss auf die Identitätsarbeit speziell von Mädchen haben können, obwohl – bzw. gerade weil – sie nicht unmittelbar ins Auge springen.

Genderbotschaften im Kontext der Identitätsarbeit

Die Gendervorstellungen unserer Kultur beziehen sich sowohl direkt auf den Körper als auf psychische und soziale Aspekte der Identität. Von einem als männlich kategorisierten Wesen wird beispielsweise eher erwartet, dass es groß, stark und kräftig, abenteuerlustig und mutig, emotional robust und unabhängig, selbstbewusst, autonom und durchsetzungsfähig wird bzw. ist. Obwohl sich in Bezug auf Weiblichkeitsvorstellungen gegenwärtig etwas mehr Bewegung feststellen lässt, werden als weiblich kategorisierte Wesen im Großen und

Ganzen immer noch am traditionellen Klischee gemessen: hübsch, zierlich und schlank, sanftmütig und lieb, zurückhaltend und gefühlvoll zu sein und sich weniger über Leistung und Durchsetzung als über Bindungen und soziale Beziehungen zu identifizieren. Die individuelle Bereitschaft, diese Eigenschaften tatsächlich zu übernehmen und zu ›verinnerlichen‹ wird dadurch gefördert, dass Selbstgestaltungen, Selbstdarstellungen und Verhaltensmuster, die den Erwartungen entsprechen, von der Umgebung in der Regel positiv gesehen, unangemessenes Verhalten hingegen negativ sanktioniert wird.

Die traditionellen Gendervorstellungen beeinflussen, wie gesagt, nicht nur die individuelle Identitätsarbeit. Sie präjudizieren ein bestimmtes Geschlechterverhältnis, in dem der Mann dominiert (bzw. dominieren muss), während die Frau sich ihm freiwillig unterordnet. Dieses Muster bildet das Fundament eines asymmetrischen Zweigeschlechtersystems, das durch ungleiche Machtverhältnisse gekennzeichnet ist. Interessanterweise haben sich im historischen Verlauf in unserer Kultur weniger die Vorstellungen von Gender als vielmehr die Art und Weise ihrer Vermittlung und in Abhängigkeit davon auch die Qualität ihrer Verankerung in den Subjekten verändert. Früher wurden Frauen (und auch Männern, wenngleich in deutlich geringerem Ausmaß) durchaus explizite Anweisungen erteilt, um ihr Verhalten und Empfinden den jeweiligen gesellschaftlichen Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen entsprechend zu formen (vgl. Mühlen Achs 1993: 60ff.). Beispiele dafür finden sich in Fülle in den berüchtigten Hirtenbriefen des Apostels Paulus (»Das Weib aber schweige in der Gemeinde!«) oder in mittelalterlichen Kodices, die Frauen beispielsweise den direkten Blickkontakt mit fremden Männern, die öffentliche Zurschaustellung ihres Körpers oder den unverblümten Ausdruck bestimmter Gefühle unmittelbar untersagten.

Der iconic (oder pictorial) turn im 20. Jh. hat auch den Prozess der individuellen Genderisierung verändert. Er wird heute in großem Umfang von den allgegenwärtigen Bildmedien vorangetrieben. Im Gegensatz zu den primär moralisch begründeten, verbalen Anweisungen der Vergangenheit vermitteln die modernen Bilder, die uns die Werbung, die Printmedien, der Film und das Fernsehen vorgeben, die herrschenden Gendervorstellungen auf beiläufige und zugleich unmittelbar eingängige Weise. An dem Verhalten der modernen, medialen Vorbilder und an der Art und Weise, wie sie zueinander in Beziehung treten, orientieren wir uns aufgrund ihres ikonischen Charakters ganz unmittelbar. Aufgrund ihrer präsentativen Symbolik wirkt die Genderbotschaft primär auf einer emotionalen Ebene. Da sie in der Regel unbewusst aufgenommen wird, entzieht sich ihr Inhalt der kritischen Reflexion. Auf diese Weise unmittelbar in den Körper und die Psyche eingeschrieben, tritt sie ebenso unvermittelt auch wieder in Erscheinung – in unterschiedlichen Körperformen, unter-

schiedlichem Verhalten und unterschiedlichen Vorstellungen von weiblicher und männlicher, heterosexueller Attraktivität.

Körperbilder

In der persönlichen Identitätsarbeit von Jungen und Männern unterstützen die massenhaft angebotenen Bilder vom ›harten‹, scheinbar gefühllosen, coolen action man, vom einsamen, unbeugsamen Weltenerretter, vom mit übermenschlichen Körperkräften versehenen Superhelden die Bereitschaft, die korrespondierenden, hegemonialen Männlichkeitsvorstellungen zu übernehmen und zu verinnerlichen – d.h. sich mit dem Streben nach Autonomie und Macht, der Entwicklung von Leistungsbereitschaft und Durchsetzungsvermögen, von Selbstkontrolle und emotionaler Unabhängigkeit von anderen zu identifizieren (vgl. Connell 1999). Das seit Menschengedenken nahezu unverändert durch die Parameter Größe und Kraft definierte Körperideal des Mannes ist eine ganz unmittelbare Darstellung der Vorstellung vom erwachsenen, d.h. autonomen, unabhängigen, gesunden und selbstbewussten Subjekt.Ganz anders die Bilder, die Mädchen und Frauen zur Identifikation angeboten werden. Dem in den westlichen Industrieländern gegenwärtig vorherrschenden Weiblichkeitsideal fehlen insbesondere jene körperlichen Attribute, die – allgemein betrachtet – ein ›autonomes Subjekt‹ kennzeichnen. Mit seinem dünnen, ›zerbrechlichen‹ Körper bringt es vielmehr Schwäche, Kraftlosigkeit und Unsicherheit zum Ausdruck und setzt die Grundlage für die Beziehung zum anderen – zum starken und selbstbewussten – Geschlecht, die sich demnach durch einseitige Abhängigkeit und Hilfsbedürftigkeit kennzeichnen lässt. Die negativen Auswirkungen dieser Körpercodierung auf Frauen sind um so gravierender, als ›Weiblichkeit‹ überhaupt stärker über den Körper definiert und konstruiert wird als ›Männlichkeit‹ – nach dem Motto: Männer haben einen Körper, aber Frauen sind Körper! Der weibliche Körper hat insofern auch für die Konstruktion der heterosexuellen Attraktivität von Frauen eine wesentlich größere Bedeutung als der männliche Körper für die Konstruktion männlicher Attraktivität. Interessanterweise trifft diese Feststellung auch auf die sogenannten ›neuen‹ Frauen durchaus zu, selbst wenn sie sich auf der anderen Seite bereits durch traditionell männliche Attribute – wie z.B. Muskeln – definieren (vergleiche dazu die medialen Inszenierungen der deutschen Boxweltmeisterin Regina Halmich in Dessous und Spitzenbustier). Während sich das kulturell vorgegebene Männlichkeitsideal – nämlich groß und stark zu sein – aufgrund seiner Übereinstimmung mit der Vorstellung vom autonomen Erwachsenen auf Jungen und Männer eher als individueller Leistungsanreiz auswirkt, können Frauen vom dem ihnen vorgegebenen, weiblichen Körperideal nur bedingt profitieren. Der Mann, der

seinen Körper bearbeitet, um dadurch seinen männlichen appeal zu steigern, wird dadurch auch vollkommen unabhängig davon stärker, kraftvoller, gesünder. Für die mit ihrem Körper weitgehend identifizierten Mädchen und Frauen sind die massenhaft vorgestellten, weiblichen Idealkörper eine Quelle ständiger Verunsicherungen mit entsprechend negativen Auswirkungen auf ihr Selbstwertgefühl. Frigga Haug hat schon früh auf den zentralen Aspekt des weiblichen Körperideals hingewiesen, der darin besteht, dass es – unter normalen Bedingungen! – prinzipiell unerreichbar ist. Es erzeugt damit ein generelles Klima der Verunsicherung in Bezug auf den eigenen Körper und die Vorstellung, dass der Körper immer »falsch« ist, dass immer irgendwo etwas »nicht in Ordnung« ist (Haug 1988: 55ff.). Heute lassen sich die Folgen dieser zentralen Bedingung auch empirisch nachweisen. In einer repräsentativen Untersuchung an deutschen Jugendlichen zeigte sich bei allen (!) weiblichen Jugendlichen ein unterdurchschnittlich ausgeprägtes Selbstwertgefühl, während es bei allen männlichen Jugendlichen über dem Durchschnitt lag (vgl. Hurrellmann, 2003: 174f.; Flaake 2001). Als besonders selbstzerstörerisch wird die gegenwärtige, starke Verknüpfung des weiblichen Schönheitsideals mit der Vorstellung von extremer Schlankheit betrachtet. Sie treibt eine große und besorgniserregend steigende Zahl von Mädchen und Frauen bis an und nicht selten auch über die Grenze der Selbstzerstörung (in diesem Zusammenhang sei insbesondere auf den dramatischen Anstieg der Fälle von Essstörungen bei Mädchen und Frauen verwiesen, vor allem der Magersucht, die immer häufiger bereits bei vorpubertären Mädchen einsetzt). Ein nicht unerheblicher Anteil an dieser Entwicklung wird dem Einfluss der Medien und dem von ihnen kolportierten Weiblichkeitsideal zugeschrieben (vgl. Kolip 1997). Demgegenüber entwickeln sich entsprechende Krankheitsbilder bei jungen Männern, die – wenngleich in deutlich geringerem Umfang – ebenfalls zunehmen, nicht im Zusammenhang mit gesellschaftlich vorgegebenen Schönheitsidealen, sondern im männlichkeitskonformen Kontext von Hierarchie und Leistung (und daher vor allem in Sportbereichen, wie z.B. Schispringen, wo das Körpergewicht die Chancen auf einen Sieg beeinflusst).

Körpersprachliche Geschlechterzeichen

Mit dem iconic turn gewinnt das Kommunikationsmedium Körpersprache im Prozess der Genderisierung an Einfluss und Bedeutung. Die Rezeption der Genderbotschaften wird noch stärker emotionalisiert und dem kritisch reflektierenden Bewusstsein noch mehr entzogen. Denn im Unterschied zur verbalen Sprache dient die Körpersprache vor allem der – weitgehend unbewussten – Übermittlung emotionaler, sozialer Botschaften. Körpersprachlich vermittelten Botschaften

wird zudem eine größere Authentizität und damit eine höhere Glaubwürdigkeit unterstellt. Das liegt vor allem daran, dass ihre Zeichen nicht – wie verbalsprachliche – abstrakt-symbolischer Natur sind, deren Bedeutung erst bewusst erlernt werden muss. Es sind vielmehr natürlich motivierte, ikonische und indexikalische Zeichen, die unmittelbarer, d.h. ohne Umweg über das Bewusstsein, interpretiert werden können.Aus diesen Gründen halten wir körpersprachliche Aspekte der Selbstdarstellung eines Menschen – seine/ihre Physis, Gestalt, Figur, Kleidung, Haltungen und Bewegungen, Mimik, Gestik und das Blickverhalten – verglichen mit seiner/ihrer verbalen Selbstdarstellung im Allgemeinen für den unmittelbareren, echteren, authentischeren Ausdruck seiner/ihrer Selbst. Ebenso halten wir im Allgemeinen auch die recht offensichtlichen Unterschiede der Erscheinung und körpersprachlichen Selbstdarstellung von Frauen und Männern für einen quasi naturgegebenen, authentischen Ausdruck von Weiblichkeit und Männlichkeit. Dabei übersehen wir, dass unser körpersprachliches Verhalten insgesamt durch vielfältige soziale Erwartungen, Regeln und Normen beeinflusst und geformt wird, unter denen die Gendererwartungen eine herausragende Rolle spielen. In der einschlägigen Forschung zur nonverbalen Kommunikation wurde vielfach nachgewiesen, dass die Unterschiede zwischen den Geschlechtern weitgehend sozialen Ursprungs sind, d.h. sich erst im Verlauf der Sozialisation und in Abhängigkeit von der umgebenden Kultur – im Prozess der persönlichen Identitätsarbeit – entwickeln (vgl. Mühlen Achs 2003: 23-47). Das unterschiedliche Verhalten von Frauen und Männern ist demzufolge nicht die Konsequenz aus ihren ›vorgegebenen‹ Geschlechtsunterschieden, vielmehr der Auslöser für die Zuweisung zu einem der beiden Geschlechter. Die frühe und umfassende Verhaltensmodulierung vor dem Hintergrund sozialer Gendererwartungen verstärkt den Eindruck ihrer Naturhaftigkeit und erschwert bzw. verhindert die Wahrnehmung der sozialen Ordnungsfunktion von Geschlecht. Es bedarf entsprechender Analysen, um offenzulegen, dass ›Männlichkeit‹ und ›Weiblichkeit‹ durch solche Zeichen und Verhaltensmuster zum Ausdruck gebracht werden, die zugleich auch die Ungleichheit und Ungleichwertigkeit von Frauen und Männern begründen. Denn in unserer Kultur transportieren nur jene Verhaltensweisen, die als ›Männlichkeitszeichen‹ fungieren, Selbstbewusstsein, Macht und Dominanz: z.B. eine standfeste, stabile Haltung, raumeinnehmendes Verhalten (sich breit machen), ausladendes Gestikulieren, das Verbergen von Gefühlen, die Verwendung aggressiver und negativ abgrenzender Gesten (den gestreckten Zeigefinger gegen andere richten), direktes, dominantes und unverwandtes Starren etc. Im Gegensatz dazu fungieren solche Verhaltensweisen als ›Weiblichkeitszeichen‹, die körperliche Schwäche, Unsicherheit, Naivität, Emotionalität, Sanftmut und Hilfsbedürftigkeit signalisieren: z.B. labile, ver-

wundene Körperhaltungen, wenig raumeinnehmendes Verhalten (sich klein und schmal machen), eine gefühlsintensive, expressive Mimik, ein naiv staunender Gesichtsausdruck, bewundernde Aufblicke, ein sanftes, freundliches und entgegenkommendes Lächeln etc.

Ritualisierte Beziehungszeichen

Treffen Frauen und Männer in sozialen Interaktionen aufeinander, dann charakterisieren sie ihr Verhältnis zueinander durch asymmetrische, hierarchisierende Rituale, die ihren relativen Status deutlich machen. Männer können z.B. eine grundsätzliche Überlegenheit über Frauen dadurch zum Ausdruck bringen, dass sie Frauen in einseitiger Weise berühren. Diese Berührungen können sowohl galanter, beschützender als auch direkt dominanter, aggressiver, übergriffiger Natur sein. Wichtig ist, dass sie von Frauen nicht in gleicher Weise erwidert oder umgekehrt gegenüber Männern durchgeführt werden können. In traditionellen Beziehungen können nur Männer Frauen beschützend und besitzergreifend umarmen, an der Hand führen, vor sich herschieben, nicht umgekehrt. Den Frauen werden im Gegenteil Verhaltensweisen nahegelegt, durch die sie Unterlegenheit und Abhängigkeit bzw. die Überlegenheit des männlichen Partners zum Ausdruck bringen: sie sollen sich schutzsuchend anschmiegen, sich haltsuchend unterhaken, sich festklammern, sich wie Kinder an der Hand führen lassen, und dankbar und bewundernd zu ihnen aufblicken (vgl. Henley 1988; Goffman 1981, 1994; Mühlen Achs 1993, 1994).

Qualifizierende Beziehungszeichen lösen bzw. umgehen ein Problem, das durch die Genderisierung (die psychologische Differenzierung von Weiblichkeit und Männlichkeit) erst entstanden ist. Denn eine Frau, die sich mit traditionellen Weiblichkeitsvorstellungen identifiziert hat, entwickelt ein entsprechend stärkeres Bindungsbedürfnis als ein mit traditionellen Männlichkeitsvorstellungen identifizierter Mann, dessen Bedürfnisse sich eher auf Unabhängigkeit und weitgehende Autonomie richten. Unter diesen Bedingungen lassen sich weibliche Bedürfnisse nach Nähe nicht auf symmetrische Weise, sondern nur zum Preis einer eindeutigen Unterwerfung und der Berücksichtigung bzw. Anerkennung männlicher Autonomiebedürfnisse befriedigen. Die stereotype Darstellung von Frauen und Männern bzw. von heterosexuellen Paaren mittels solcher hierarchisierender Zeichen stellt eine unmittelbare ›Verkörperung‹ dieses Verhältnisses von Abhängigkeit und Autonomie dar (vgl. Mühlen Achs 2003: 160-192).

Die Konstruktion von Geschlecht und Geschlechterverhältnissen im BRAVO-Fotoroman

Fiktive Identitätsangebote

Der Fotoliebesroman ist ein sehr beliebtes und dementsprechend massenhaft konsumiertes Identitätsangebot vieler Jugendzeitschriften, das insbesondere von Mädchen aufgenommen wird. Es sind Bildergeschichten, in denen – wie auch in anderen visuelle Medien – die Figuren und ihre Beziehungen zueinander vor allem durch ihre Körpersprache charakterisiert werden. Es geht darum, zu ›erobern‹ und ›erobert zu werden‹, um den Umgang mit sexuellen Bedürfnissen und ihrer Befriedigung, um Hoffnungen und den Umgang mit Enttäuschungen. Im Zentrum stehen Themen und Fragen, die für Mädchen auf dieser Entwicklungsstufe besonders relevant und interessant sind: Was ist eine ›richtige‹ Frau? Wie sieht sie aus, wie verhält sie sich? Was will sie und wie kriegt sie es? Was macht sie attraktiv für das andere Geschlecht? Wie sieht eine ›ideale‹ Liebesbeziehung aus? Welchen Stellenwert hat der Sex? Solche Fragen besprechen Jugendliche kaum mit Eltern, Lehrkräften oder anderen RepräsentantInnen offizieller Erziehungsinstitutionen, zu denen sie in persönlichen Verbindungen stehen. Mädchen können – im Gegensatz zu Jungen, die sich diesbezüglich auch kaum mit ihren gleichaltrigen Freunden ernsthaft austauschen – immerhin ihre Freundinnen zu Rate ziehen. Nach wegweisenden Informationen aus einer erwachsenen Perspektive suchen jedoch beide Geschlechter in der Regel eher in den Angeboten der Massenmedien. Da die Antworten, die sie dort erhalten, zweifellos auch Auswirkungen auf ihre persönliche Identitätsarbeit, auf ihr Selbstwertgefühl und Selbstvertrauen haben, lohnt es sich, sie etwas genauer unter die Lupe zu nehmen. Offizielle Aufklärungsarbeit in diesem Sinne leistet z.B. das legendäre Dr. Sommer-Team der Zeitschrift BRAVO, das auf konkrete Fragen der Leserschaft eingeht und ein Forum anbietet, in dem vor allem sexuelle Themen und Beziehungsfragen auf rationaler Ebene diskutiert werden können. Der Fotoroman nähert sich diesen Themen in einer völlig anderen Weise. Dieser mit höchstem finanziellen und gestalterischen Aufwand produzierte Bereich eröffnet einen rein fiktiven, von Emotionen und unterstellten Erwartungen dominierten Raum, in dem die Fragen der Jugendlichen in fertige Geschichten verpackt, dramaturgisch aufbereitet, bildhaft evident und durchaus beispielhaft – aufgrund ihres zumeist ›glücklichen‹ Endes – beantwortet werden. Die starke Bildlastigkeit emotionalisiert die Rezeption und verstärkt die Identifikation der LeserInnenschaft mit den Personen und Inhalten der Geschichten. Die jugendlichen DarstellerInnen, in der Regel Laien, haben keinen Einfluss auf die Gestaltung der Geschichten. Sie werden von

professionellen FotografInnen drehbuchgemäß in Szene gesetzt. Die Auswahl und Reihung der Fotos obliegt der Redaktion. Die Verwendung unterschiedlicher Größenformate kann als ein Versuch der Gewichtung der jeweiligen Inhalte interpretiert werden. Den Bildern werden Texte in Form von Sprech- und Denkblasen bzw. erklärende Untertexte hinzugefügt. Das Layout soll den Eindruck von Authentizität verstärken – es wirkt, als lägen private Schnappschüsse auf einem Tisch verstreut herum. Die unmittelbare Präsenz der Fotos ermöglicht eine intensive Identifikation mit den Helden und Heldinnen der Geschichten (vgl. Mühlen-Achs 1998).Welche Genderbotschaften, welche Idealvorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit transportieren diese Geschichten? Welche Umgangsformen zwischen den Geschlechtern legen sie nahe? Welche Beziehungstrukturen idealisieren sie? Jugendzeitschriften, insbesondere die Marktführerin BRAVO, werden zwar immer wieder kritisch unter die Lupe genommen. Das Interesse richtet sich jedoch meist entweder auf generelle mediale Wirkungsmechanismen oder auf andere spezifische Angebote in diesen Medien. Dabei wurde in der Vergangenheit vor allem der Vorwurf der generellen Manipulation und Ausbeutung der Jugendlichen und der Schaffung und Modellierung von Konsumbedürfnissen zum Zweck der merkantilen Abschöpfung erhoben (vgl. Müller 1982; Knoll 1985). Auf geschlechtsdiskriminierende Formen der Darstellungen und Formen der geschlechtsspezifischen Differenzierung wurde nur gelegentlich hingewiesen (vgl. Schmerl 1984). Dem Dr. Sommer-Team, der ›offiziellen‹ Beratungsinstanz in Liebes- und Sexualitätsangelegenheiten konnte nachgewiesen werden, dass sie Mädchen und Jungen durchaus ungleiche Ratschläge hinsichtlich ihres sexuellen Verhaltens erteilen: Aktivität würde einseitig Jungen zugeschrieben, während Mädchen auf Passivität und Verantwortung verpflichtet würden (vgl. Cuypers et al. 1981). Ganz im Gegensatz dazu stellte Corinna Lüthje in einer aktuellen Untersuchung des kompletten BRAVO-Jahrgangs 2000, die alle Artikel, die sich mit Liebe beschäftigten, umfasste, der Zeitschrift ein rundum erfreuliches Zeugnis aus:

»Als Bilanz lässt sich festhalten, dass die BRAVO differenziert und problemorientiert, nüchtern und informativ vielfältige Liebeskonzepte behandelt – an erster Stelle und in wünschenswerter Breite Aspekte der sexuellen Liebe. Die Redaktion ist sich ihrer Verantwortung für ihre jungen Leser ganz offensichtlich bewusst und behandelt das pädagogische Potential, das der Zeitschrift innewohnt, mit Verantwortung und Umsicht. Die Liebeskonzepte in der BRAVO haben klar aufklärerische Funktion.« (Lüthje 2002: 78)

Leider wurden in dieser Untersuchung die Foto-Lovestories ausgespart. Aufgrund der Ergebnisse meiner eigenen – und bis dato einzigen – Untersuchung dieses Genres lässt sich vermuten, dass anderenfalls das Resümee der Autorin deutlich weniger begeistert ausgefallen

wäre. In meiner Analyse von fünf zufällig ausgewählten BRAVO-Fotoromanen aus den Jahren 1988 bis 1996 konnte ich nämlich keineswegs eine »wünschenswerte Breite« feststellen, sondern im Gegenteil ein stereotyp traditionelles Muster der Charakterisierung weiblicher und männlicher Rollen und ihrer Beziehung (vgl. Mühlen Achs 1997):

a) *Handlungsrelevanz der Figuren*: Die weiblichen Hauptrollen waren – vor allem in Hinblick auf ihre dramaturgische Funktion und ihre Bedeutung – den männlichen Rollen stets eindeutig nachgeordnet. Emotionale Sehnsüchte und brennende Wünsche von Mädchen bildeten zwar oft den Ausgangspunkt der Geschichten – es waren jedoch stets nur die männlichen Figuren, die entsprechend zielgerichtet handelten und das Geschehen aktiv vorantrieben. Die Jungen erreichten ihre erotisch-sexuellen Ziele nicht nur deutlich häufiger als die Mädchen, sondern auch leichter, scheinbar müheloser, unangestrengter – auch dann, wenn ihnen ganz offensichtlich weniger an einer Liebesbeziehung gelegen war als den Mädchen. Obwohl der Verlauf des Geschehens für die Mädchen oft von größerer und einschneidenderer Bedeutung war, hatten sie wenig bis gar keinen Einfluss auf darauf. Man könnte fast sagen, dass sie ihre Liebesgeschichten mehr erleiden als sie aktiv selbst zu gestalten.
b) *Erzählperspektive*: Die Tatsache, dass alle untersuchten Geschichten aus der Perspektive der Mädchen erzählt wurden, ist nur auf den ersten Blick als positive Abweichung von der allgemeinen Dominanz männlicher Perspektiven in den Medien zu bewerten. Da es sich inhaltlich ausschließlich um Liebesgeschichten handelte, verstärkt sich dadurch die klischeehafte Vorstellung, die Interessen von Mädchen richteten sich ausschließlich auf Beziehungs- und Liebesangelegenheiten und ihre Gedanken kreisten stets um das männliche Objekt ihrer Begierde bzw. Verehrung. Die weibliche Perspektive dient auch hier letztlich nur dazu, das männliche Element ins Zentrum der Aufmerksamkeit zu rücken.
c) *Soziale Verortung der Figuren*: Die weiblichen Figuren einer Geschichte hatten untereinander keine tragenden, positiven Verbindungen. Die Hauptfiguren erschienen zumeist sozial isoliert und auf sich gestellt. Weder bei einer Freundin noch in einer Clique fanden sie nennenswerten, solidarischen Rückhalt. Andererseits standen sie noch deutlich unter einer relativ strengen Aufsicht von Erwachsenen, gegen die sie jedoch nicht revoltierten. Im Gegensatz dazu konnten die männlichen Hauptfiguren in jeder Geschichte entweder auf eine feste, tragfähige Freundschaftsbeziehung zu einem anderen Jungen oder auf eine solidarische Freundesclique zurückgreifen. Sie selbst unterwarfen sich erwachsenen Autoritäten nicht, sondern opponierten gegen sie. Sie kämpften

und konnten sich letztlich siegreich gegen jene Autoritäten durchsetzen, denen die weibliche Hauptfigur sich freiwillig unterworfen hatte.

d) *Paarbildungskriterien*: Das die traditionelle Geschlechterordnung begründende Klischee von der grundsätzlichen Überlegenheit von Männern über Frauen wurde durch die Auswahl der DarstellerInnen in jeder Geschichte aufgegriffen und bestärkt. Die Jungen waren stets größer, kräftiger, und – wenn konkrete Altersangaben gemacht wurden – explizit älter und ›reifer‹ als die Mädchen.

e) *Körpersprache*: Auch zur differenzierteren Charakterisierung der Figuren wurden Symbole und Rituale benutzt, die traditionelle Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit aufgreifen und bestätigen. Die männlichen Figuren zeichneten sich durch stabile, raumgreifende Körperhaltungen, selbstbewusste Posen, aggressive Dominanzgesten, abenteuerliche Handlungen, besitzergreifende Berührungen und eine weitgehend ›coole‹ Mimik aus. Die weiblichen Figuren wurden in labilen und wenig raumgreifenden Haltungen dargestellt, häufig auch liegend. Ihre Körpersprache brachte einerseits Ängstlichkeit, Unsicherheit und Passivität zum Ausdruck, andererseits hochgradige Emotionalität, die oft im deutlichen Ausdruck von Verzweiflung und Hilflosigkeit kulminierte. Die Beziehung zwischen den beiden Hauptfiguren – dem Liebespaar – fand in der überwiegenden Mehrheit in klassisch asymmetrischen, unumkehrbaren, körpersprachlichen Ritualen seinen Ausdruck, die sie letztlich als zutiefst ungleichwertig charakterisieren: Die stets kleineren Mädchen lehnten oder schmiegten sich schutzsuchend an die Jungen, hielten oder klammerten sich an ihnen fest, blickten erwartungsvoll zu ihnen auf, saßen auf ihrem Schoß wie kleine Kinder, ließen sich hochheben und vom Partner ›auf Händen‹ tragen. Ihre eigenen Aktivitäten zur Herstellung von Bindungen beschränkten sich weitgehend darauf, ihren Partnern Küsschen zu geben. Unerwünschten Berührungen und Übergriffen gegenüber erschienen sie weitgehend wehrlos und somit wiederum auf die Hilfe eines wohlmeinenden, männlichen Freundes angewiesen. Die Jungen ihrerseits hatten ihre Mädchen voll ›im Griff‹, sie zeigten ihnen, wo's langgeht, setzten ihre Bedürfnisse auch gegen den Willen der Mädchen durch, demonstrierten ihre Überlegenheit.

Diese stereotypen Darstellungsmuster lassen Mädchen und Jungen wie Wesen von unterschiedlichen Sternen erscheinen. Die Möglichkeiten der individuellen Entfaltung eigener Fähigkeiten und Begabungen werden – insbesondere in Bezug auf die Mädchen – durch die Gendergrenzen drastisch reduziert. Die Geschichten führen – in scheinbar logischer Konsequenz – ihre Figuren in die traditionelle

Ordnung der Geschlechter, in der der Mann die aktive, führende Rolle übernimmt und die Frau sich ihm (vertrauensvoll) hingibt, da sie selbst auf keinerlei Ressourcen zurückgreifen kann, um ihr Schicksal selbst in die Hand zu nehmen. Das Einschwenken in die traditionelle und hierarchische Geschlechterordnung erscheint als eine selbstverständliche und in sich vollkommen plausible Lösung der individuellen Probleme (der Mädchen) und keineswegs als eine von außen, von der Gesellschaft aufgezwungene Struktur – gegen die die Jugendlichen sich möglicherweise wehren würden.

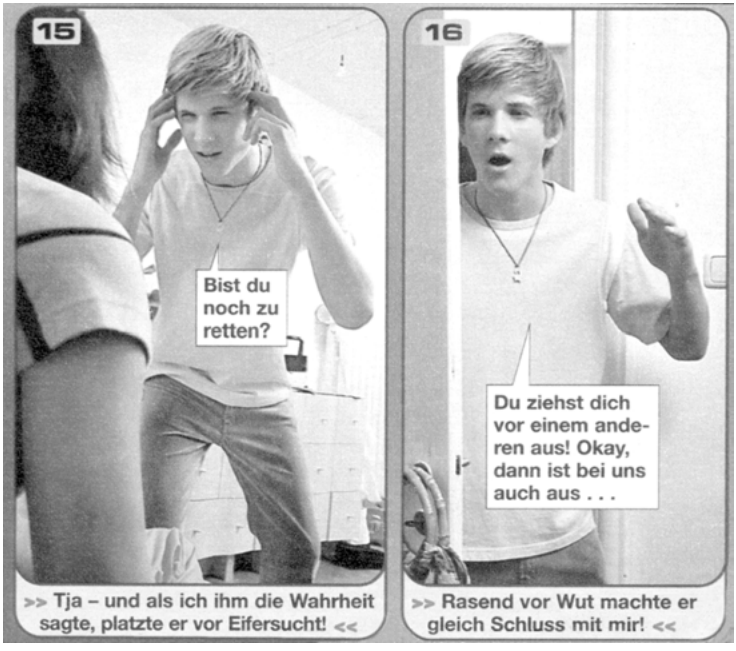
Geschichten, die das Leben schreibt? Exemplarische Betrachtung eines aktuellen BRAVO-Fotoromans

Seit dem Sommer 2002 werden in den BRAVO-Fotoromanen keine fiktiven Geschichten mehr erzählt, sondern es werden – Angaben des Verlags zufolge – wahre Geschichten nachinszeniert, die von der LeserInnenschaft eingeschickt werden (»My true story: Bravo-Leser [sic] erzählen ihre bewegendste Story«). Aus den ca. 30 Geschichten, die in der überwiegenden Mehrheit von Mädchen wöchentlich eingeschickt werden, trifft das Redaktionsteam bzw. die Chefredaktion eine Auswahl. Als maßgebliche Kriterien werden Unterhaltsamkeit, Spannung und Nachvollziehbarkeit genannt. Große Chancen für eine Veröffentlichung werden explizit solchen Geschichten eingeräumt, in denen »der eigene persönliche Lösungsweg für das geschilderte Problem in der Geschichte für die anderen Leser [sic] nachvollziehbar und anwendbar ist« (Pressestelle München). Die Geschichten finden angeblich sehr großen Anklang. BRAVO vermeldet »ausschließlich positive« Rückmeldungen. Der Verlag begründet die hohe Zufriedenheit der ebenfalls mehrheitlich weiblichen LeserInnenschaft damit, dass sich »die Leser [sic!] in den Geschichten wiederfinden«, und dass die Stories »noch näher an den Lebenswelten der Leser [sic]« dran seien als vorher, wodurch »die Identifikationsmöglichkeit steigt«. Auch der noch höheren »Glaubwürdigkeit« wird eine entscheidende Rolle zugemessen. Und nicht zuletzt wird betont, dass durch die »Integration des Lesers (Autors) [sic] als Darsteller [sic]« in den Fotoroman die Authentizität der Geschichte erhöht wird.[11]

Werfen wir – vor dem Hintergrund dieser so umfassenden Wertschätzung – einen genaueren Blick auf eine der Geschichten. Sie heißt »Karriere oder Liebe: Vorsicht Fotofalle!«[22] und erzählt in 41 Bildern die Geschichte der 17jährigen Ragnhild, deren »eigentlich schon begrabener« Traum von einer Model-Karriere »wie Claudia Schiffer oder Heidi Klum« durch die zufällige Begegnung mit einem angeblichen Modefotografen, der ihr in schmeichlerischer Weise Hoffnungen macht (»er meinte, die Welt warte nur auf mich!«) wieder zum Leben erweckt wird. Beim Fotoshooting lässt sie unter Alkoholeinfluss und

mittels weiterer Komplimente (»J.R. lobte meine ›Topfigur‹ – ich fühlte mich schon fast wie ein Supermodell!«) dazu überreden, Nacktfotos zu machen. Als sie ihrem Freund Tom (18) davon berichtet, beendet dieser abrupt ihre zuvor als innig und harmonisch charakterisierte Beziehung (Bild 16: »Du ziehst dich vor einem anderen aus! Okay, dann ist bei uns auch aus …«).

Abbildung 1: Tom rastet aus (Bild 15, 16)



Quelle: BRAVO Nr. 48, 19. November 2003, S. 51

Der Fotograf verlangt für die Erstellung einer set card pro Foto 1000 Euro von ihr. Sie will – vor »lauter ›Karriere-machen‹ wie blind« – nicht wahrhaben, dass sie reingelegt wurde, sucht aber den Rat einer entfernten Freundin. Diese macht ihr schonungslos aufrichtig klar, dass die Fotos »miserabel« wären und sie zudem mit ihrer Figur nicht den »Hauch einer Chance« auf eine Karriere hätte – nun aber Gefahr liefe, dass die Fotos ins Internet »verscherbelt« würden. »Rasend vor Wut« stürmt Ragnhild nun »zu diesem Schwein ins Studio,« um die Negative einzufordern – scheitert jedoch kläglich (»er ließ mich total cool abblitzen«). In dieser wichtigen Begegnung (Bild 27) zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zwischen der verbalen und der nonverbalen Ebene ihrer Kommunikation. Ragnhild verbalisiert ihre Forderung klar und unmissverständlich (»Ich will die Negative – sofort!«). Ihr Körper vermittelt jedoch eine andere Botschaft.

Sie nimmt zwar eine zu ihrem Vorhaben passende, imponierende Körperhaltung ein, schwächt deren Wirkung auf ihr Gegenüber aber dadurch ab, dass sie ihm nur ihre Schmalseite zuwendet – und lächelt! Das unmittelbar folgende Bild 28 zeigt dieses ihren verbalisierten Meinungen über den Fotografen und ihren konkreten Absichten vollkommen widersprechende Verhalten in einer Großaufnahme. Nachdem der Fotograf die Herausgabe einfach verweigert, gibt sie sofort auf. Die Unterzeile des Bildes liefert die Erklärung: »Ich war sooo wütend – aber auch total hilflos! Was konnte ich nur tun ...?«.

Abbildung 2: Ragnhild scheitert (Bild 27, 28)



Quelle: BRAVO Nr. 48, 19. November 2003, S. 52

Plötzlich ist Freund Tom wieder zur Stelle und entschuldigt sich mit einem Blumenstrauß für sein Verhalten: »Hi Maus, ich war echt doof! Verzeih mir!«. Sie interpretiert sein Erscheinen als Beweis für intuitives Mitfühlen (»Mein Schatz hatte genau gespürt, wie mies es mir ging ...«), was allerdings durch seine direkte Frage nach ihrer Befindlichkeit nicht bestätigt wird. Ihm geht es offensichtlich darum, seine eigene Befindlichkeit zu verbessern (»Ich habe dich so wahnsinnig vermisst! Wir gehören zusammen ...«).

Ihre Versöhnung lässt sich dadurch charakterisieren, dass Ragnhild sich selbst und ihr Verhalten abwertet, ihrem Freund hingegen Weitsicht attestiert, ihn damit aufwertet und sich ihm schlussendlich ›total hingibt‹ (»Du bist so süß! Ich war total blöd. Halt mich!«). Ihre Aussage »Du hast voll Recht gehabt!« ist insofern bemerkenswert, als im Intro (»Wie alles begann ...«) explizit deutlich gemacht worden

Abbildung 3: Versöhnung mit Tom (Bild 34, 35)



Quelle: BRAVO Nr. 48, 19. November 2003, S. 53

war, dass Tom genau wie sie von der Seriosität des Fotografen überzeugt gewesen war. Worauf also könnte diese Feststellung Bezug nehmen? Auf seinen aggressiven Ausbruch, in dem er sie als sein Eigentum definierte, ihr wütend und eifersüchtig Vorhaltungen wegen ihres freizügigen Verhaltens machte und sich deswegen sogar ohne weiteres von ihr trennte (Bild 16)? Während sie ihn über den Stand der Ereignisse informiert werden Zärtlichkeiten ausgetauscht und es kommt zum Geschlechtsverkehr (»Oh Tom!«).

Tags darauf nimmt Tom ihr Problem in Angriff und löst es sozusagen im Handstreich, indem er den Fotografen – wie zuvor Ragnhild auch, die jedoch damit scheiterte – direkt auffordert, die Negative herauszurücken (»Tom war richtig cool – und echt mutig ...«) Das Bild zeigt, dass sein Verhalten vollkommen in Einklang mit seinem Vorhaben und seinen sprachlichen Äußerungen steht. Den Versuch des Fotografen, ihn, wie zuvor Ragnhild, einfach abblitzen zu lassen (»Bleib mal locker, Junge!«) kontert er, indem er ihm mit der Polizei droht und kurz handgreiflich wird.

Auch in dieser Sequenz (Bild 36) zeigt Ragnhild sich widersprüchlich: Auf der Berichtsebene stellt sie die Ereignisse als eine gemeinsamen Aktivität dar (»Am nächsten Tag knöpften wir und J.R. vor!«); im Bild ist davon allerdings nichts zu sehen. Sie steht nur stumm, mit offenem Mund dabei und hält sich an Toms Schulter fest, während die Männer ihren Kampf aufführen und Tom schließlich siegreich ist. Ragnhild ist zwar »total erleichtert«, kriegt aber vom besiegten Fotografen einen ordentlichen Dämpfer verpasst (»Du hättest es nie geschafft – mit dieser Figur ...«, dessen Inhalt sie sogar noch bestätigt, als sie erwidert »Das weiß ich längst!«).

Abbildung 4: Tom löst Ragnhilds Problem (Bild 36, 37)



Quelle: BRAVO Nr. 48, 19. November 2003, S. 54

Und die Moral von der Geschicht'?

Der Verlag verrät uns abschließend, dass das Fotoshooting »für Ragnhild [...] ein tolles Erlebnis war!« (BRAVO 2003: 54). Worin aber besteht die Attraktivität dieser Geschichte? Daraus, dass eben keine ›Moral‹ vermittelt wird, dass es – vordergründig – keine Handlungsanweisungen aus der Perspektive der Erwachsenenwelt gibt: Kein mahnender Zeigefinger wird erhoben, keine Lehre fürs Leben erteilt, selbst sexuelle Kontakte zwischen den Jugendlichen werden relativ freizügig behandelt. Die Genderbotschaften, die sie mit jedem Bild und in jeder dargestellten Aktion vermittelt, die in ein extrem stereotypes, traditionelles Geschlechterverhältnis münden, werden als naturalisierte Ordnungsfaktoren nicht wahrgenommen. Sie kommen ganz beiläufig und unaufdringlich daher, und sind dadurch um so wirkungsvoller. An dieser Stelle sei noch einmal an Goffmans prägnante Feststellung erinnert, dass das Geschlecht – also Gender – das Opium fürs Volk sei. Die Fotoromane und ihre angeblich begeisterte Rezeption durch jugendliche Mädchen können durchaus als Verweis auf einen solchen Mechanismus gesehen werden, der die Fähigkeit zur kritischen Reflexion offensichtlich außer Kraft setzt.

Wie in den meisten Geschichten durchlaufen auch in dieser Geschichte die weibliche Haupt- und die männliche Nebenfigur tatsächlich sehr unterschiedliche Entwicklungsprozesse mit entsprechend unterschiedlichen Auswirkungen sowohl auf ihr individuelles Selbstbewusstsein als auch auf ihre relative Position innerhalb ihrer Beziehung zueinander. Ragnhild selbst verändert sich eigentlich kaum: Sie wurde bereits auf der Titelseite als naives, freundliches Mädchen vorgestellt, das in klassischer Unterwerfungshaltung vor dem Fotografen posiert – ein Knie verschämt nach innen abgeknickt, den Kopf gesenkt, den Blick schüchtern von unten, das Lächeln eher

unsicher als selbstbewusst. Ihre »Steckbrief« (17 Jahre, 53 kg, 1,75 m) verweist zwar auf eine »astreine« Figur, jedoch lässt ihr superkurzes Minikleidchen sie eher pummelig und für eine Modelkarriere tatsächlich kaum geeignet erscheinen. Ihr Freund Tom hingegen, der nicht durch Körpermaße, sondern nur durch seinen Altersvorsprung charakterisiert wird, blickt selbstbewusst und sportlich-lässig gekleidet vom Titelblatt.

Abbildung 5: Titelseite



Quelle: BRAVO Nr. 48, 19. November 2003, S. 48

Ein Prozess der persönlichen Reifung und Erfolgserlebnisse mit selbstbewusstseinssteigender Wirkung lassen sich nur für die männ-

liche Figur konstatieren: Tom hat gelernt, sich selbst und seine unbegründete Eifersucht besser in den Griff zu bekommen, und er hat in einer direkten Konfrontation einen Sieg über einen ihm altersmäßig und körperlich überlegenen Mann errungen. Nicht zuletzt dadurch hat er seine Freundin Ragnhild nun besser ›im Griff‹ als zuvor, denn sie ist nach ihrem selbständigen Ausflug in die ›Karrierewelt‹ reumütig und schuldbewusst wieder in seine Umlaufbahn eingeschwenkt und wird sich vermutlich künftig noch stärker als zuvor auf ihn konzentrieren (»Mein Held! Das werde ich dir nie vergessen!«).

Ragnhild, die eigentliche Heldin der Geschichte, geht mitnichten unbeschädigt oder gar in ihrem Selbstbewusstsein gestärkt aus ihrer Geschichte hervor. Wir müssen im Gegenteil feststellen, dass sie aus ihren schmerzlichen Erfahrungen keine Lehre gezogen hat, denn ihren unrealistischen Traum von einer Modelkarriere verfolgt sie unbeirrt weiter (Bild 41: »Meinen Wunsch, Model zu werden, habe ich immer noch nicht aufgegeben ...«) . Ihre von Anfang an für alle erkennbar falsche Selbsteinschätzung bleibt ungeachtet vorgeblicher Erkenntnisse aufrecht. Vor dem Hintergrund der eingangs diskutierten, eminenten Bedeutung der Körperlichkeit in Hinblick auf das weibliche Selbstbewusstsein liegt es nahe, ihren diesbezüglichen Erfahrungen eher selbstwertmindernde Folgen zu unterstellen. Auch die Beziehung zu ihrem Freund scheint mehr auf Wunschvorstellungen von Nähe und Empathie als auf einer Wahrnehmung der Realität zu gründen (Bild 31, 32), denn nicht einmal die kränkende Herabsetzung durch den Fotografen bewirkt, dass er sich ihr zuwendet (Bild 39). Für ihn steht vielmehr – ebenfalls vollkommen gendergerecht – die kämpferische Auseinandersetzung mit dem männlichen Gegner im Vordergrund. Indem er diesen besiegt, löst er zugleich auch ihr Problem, wofür sie ihm Dankbarkeit in Form von Liebe und Hingabe erweist (»für immer!«).

Ist das der »glaubwürdige« und »eigene persönliche Lösungsweg für das geschilderte Problem«, der laut Pressestelle der BRAVO diese Geschichte für den Druck qualifiziert hat und der damit den Leserinnen beispielhaft und »nachvollziehbar« vorgegeben werden soll? Besteht darin die Attraktivität dieser Geschichte, dass Ragnhild ihre körperlichen ›Schwächen‹ zwar erkennt und auch offen zugibt, daraus aber keine konstruktiven Konsequenzen für ihr weiteres Leben ableitet, vielmehr von der Vorstellung eines selbstbestimmten Lebens Abstand nimmt und sich noch tiefer und bedingungsloser in eine geradezu grotesk traditionell strukturierte Liebesbeziehung hineinfallen lässt? Liegt darin der besondere Witz, dass die weibliche Heldin sich als absolut handlungsunfähig und damit als total abhängig von männlicher Entscheidungsfähigkeit, tatkräftiger Hilfe und Unterstützung erweist und diese Tatsache sogar als »glückhaft« zu genie-

ßen scheint? Eine Frau, die sich nicht selbst zu helfen weiß, braucht einen Mann, der ihre Probleme für sie löst, und dem sie ihre Dankbarkeit in Form von Sex und Liebe erweisen kann. Im selben Maß, in dem die Heldin an Selbstbewusstsein verloren und ihr Vertrauen in die eigenen Fähigkeiten eingebüßt hat, festigen sich die Bande der Abhängigkeitsbeziehung zu ihrem Freund, dem sie nun keinen Anlass zur Eifersucht mehr geben wird (»auf so 'nen [...] fall ich ganz sicher nicht mehr rein!«).

Wie diese zufällig ausgewählte Geschichte orientieren sich die meisten der Foto-Lovestories der BRAVO und auch anderer vergleichbarer Jungendzeitschriften – erstaunlich unbeeindruckt vom postmodernen Freiheitsdiskurs, an dem sie sich im redaktionellen Teil sogar selbst munter beteiligen – unverändert und rigide an traditionellen Vorstellungen von Weiblichkeit und Männlichkeit und tragen somit dazu bei, asymmetrische und hierarchische Geschlechterverhältnisse aufrechtzuerhalten.

Anmerkungen

1 All diese Zitate wurden einer E-Mail vom 11.12.2003 der Pressestelle der Bauer Verlagsgruppe an die Autorin entnommen.

2 Zu finden ist die Geschichte in »BRAVO« Nr. 48, S. 48-54, erschienen am 19. November 2003.

Literatur

Baur, Jürgen/Miethling, Wolf-Dietrich (1991): »Die Körperkarriere im Lebenslauf«. In: *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie* 2, S.165-188.

Beck, Ulrich (1986): *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Benjamin, Jessica (1990): *Die Fesseln der Liebe: Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern.

Braun, Friederike/Pasero, Ursula (Hg.) (1997): *Kommunikation von Geschlecht – Communication of Gender*, Pfaffenweiler: Centaurus.

Cuypers, Michael/Glück, Gerhard/Röttger, Lothar (1981): »Sexualaufklärung in *Bravo*: Eine qualitative Inhaltsanalyse«. In: *Schwarz auf Weiß, Zeitschrift für Lehrer, Lehramtsanwärter und Studenten* 1, S. 14-16.

Chodorow, Nancy (1985): *Das Erbe der Mütter: Psychoanalyse und Soziologie der Geschlechter*, München: Verlag Frauenoffensive.

Connell, Robert W. (1999): *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krisen von Männlichkeit*, Opladen: Leske + Budrich.

Faulstich, Werner (Hg.) (2002): *Liebe 2000: Konzepte von Liebe in der populären Kultur heute*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag.

Flaake, Karin (2001): *Körper, Sexualität und Geschlecht: Studien zur Adoleszenz junger Frauen*, Gießen: Psychosozial Verlag.

Frank, Karsta (1997): »Die Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit«. In: Friederike Braun/Ursula Pasero (Hg.), *Kommunikation von Geschlecht – Communication of Gender*, Pfaffenweiler: Centaurus, S. 54-69.

Goffman, Erving (1981): *Geschlecht und Werbung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Goffman, Erving (1994): *Interaktion und Geschlecht*, Frankfurt am Main/New York: Campus.

Haug, Frigga (1988): *Sexualisierung der Körper*, Berlin/Hamburg: Argument Verlag.

Henley, Nancy (1988): *Körperstrategien*, Frankfurt am Main: Fischer TB.

Hurrelmann, Klaus/Klocke, Andreas/Melzer, Wolfgang/Ravens-Sieberer, Ulrike (Hg.) (2003): *Jugendgesundheitssurvey: Internationale Vergleichsstudie im Auftrag der Weltgesundheitsorganisation WHO*, Weinheim/München: Juventa.

Kagelmann, H. Jürgen/Wenninger, Gerd (Hg.) (1982): *Medienpsychologie: Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München/Wien/Baltimore: Urban und Schwarzenberg.

Keupp, Heiner/Höfer, Renate (1997): *Identitätsarbeit heute*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Knoll, Joachim-Heinrich (1985): *Jugendzeitschriften im Videozeitalter: ethische, pädagogische, rechtliche Aspekte*, Sachsenheim u.a.: Bwg-Verlag.

Klaus, Elisabeth (1998): *Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung: Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus*, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Kolip, Petra (1997): *Geschlecht und Gesundheit im Jugendalter: Die Konstruktion von Geschlechtlichkeit über somatische Kulturen*, Opladen: Leske + Budrich.

Mühlen Achs, Gitta (1993): *Wie Katz und Hund. Die Körpersprache der Geschlechter*, München: Frauenoffensive.

Lenssen, Margrit/Stolzenburg, Elke (Hg.) (1997): *Schaulust. Erotik und Pornographie in den Medien*, Opladen: Leske + Budrich.

Lüthje, Corinna (2002): »Die Jugendzeitschrift *Bravo*: Liebe, Sex und Freundschaft«. In: Werner Faulstich (Hg.), *Liebe 2000: Konzepte von Liebe in der populären Kultur heute*, Bardowick: Wissenschaftler-Verlag, S. 51-80.

Mühlen Achs, Gitta (1997): »Schön brav warten auf den Richtigen? Die Inszenierung heterosexueller Romanzen in der Jugendzeitschrift BRAVO«. In: Margrit Lenssen/Elke Stolzenburg (Hg.), *Schaulust. Erotik und Pornographie in den Medien*, Opladen: Leske + Budrich, S. 11-36.

Mühlen Achs, Gitta (1998): *Geschlecht bewusst gemacht. Körpersprachliche Inszenierungen – ein Bilder- und Arbeitsbuch*, München: Frauenoffensive.

Mühlen Achs, Gitta (2003): *Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter*, München: Frauenoffensive.

Müller, Rudolf (1982): »Sexualaufklärung«. In: H. Jürgen Kagelmann/Gerd Wenninger (Hg.), *Medienpsychologie: Ein Handbuch in Schlüsselbegriffen*, München u.a.: Urban und Schwarzenberg, S. 190-197.

Petillon, Hanns (1993): *Das Sozialleben des Schulanfängers*, Weinheim: Beltz.

Schmerl, Christiane (1984): *Das Frauen- und Männerbild in den Medien*, Opladen: Leske + Budrich.

Stein-Hilbers, Marlene/Becker, Marion (1995): *Wie schlank muss ich sein, um geliebt zu werden? Zur Prävention von Essstörungen. Abschlussbericht der Begleitforschung zu einem Modellprojekt der Beratungsstelle für Alkohol, Medikamenten-, Ess- und Magersucht der AWO Märkischer Kreis.*

Weber, Max (1963): »Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus«. In: *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*, Tübingen: JCB Mohr, S. 17-206.

Virtuelle Gefährtinnen in der Hyperwelt. ›Digital Beauties‹ als Allegorien des Posthumanismus

Sylvia Pritsch

Virtuellen Charakteren, allen voran computergrafisch erzeugten bzw. animierten Frauengfiguren, wurde in den 90er Jahren eine große Zukunft im medialen Zeitalter prophezeit. Als wirklichkeitsrevolutionierend werden die digitalen Gestalten auch in dem ihnen eigens gewidmeten Katalog *Digital Beauties* (Wiedemann 2001) präsentiert:

»In Kunst und Design hat die Technologie nicht nur den Arbeitsprozess verändert, sondern auch unser Sehen und Fühlen. Ein digitales Modell in der Werbung bringt heute nicht weniger Emotionen in die Arbeit ein, als es bei ihrem realen Pendant der Fall ist. Die Unterschiede zwischen der realen und der virtuellen Welt verschwinden, und das Digitale schließt die Kluft zwischen zwei ehemals voneinander getrennten Bereichen.« (ebd.: 15)

Die Figuren transportieren ein Versprechen auf Grenzüberschreitung – wenn nicht gar der Versöhnung – zwischen so genannten virtuellen und so genannten realen Welten. Damit haben sie Teil an den Fantasmen, die sich im Kontext des *Posthumanismus* verbreiten, also der Umformulierung des Humanen durch Technowissenschaften. Die US-amerikanische Wissenschaftskritikerin N. Katherine Hayles charakterisierte ihn so: »In the posthuman, there are no essential differences or absolute demarcations between bodily existence and computer simulation, cybernetic mechanism and biological organism, robot teleology and human goals« (Hayles 1999: 3).

Im Folgenden möchte ich zwei der von Hayles beschriebenen Visionen auf dem Feld der digitalen Charaktere nachgehen: zum einen der Erzeugung einer *Hyperrealität*, in der nicht nur, wie schon angedeutet, die Wirklichkeiten ineinander aufgehen, sondern die auch verspricht, mittels Simulation eine wahrere Weltsicht hervorzubringen; und zum zweiten das Versprechen, in Folge der Annäherung zwischen den Welten die Einsamkeit des Menschen durch virtuelle

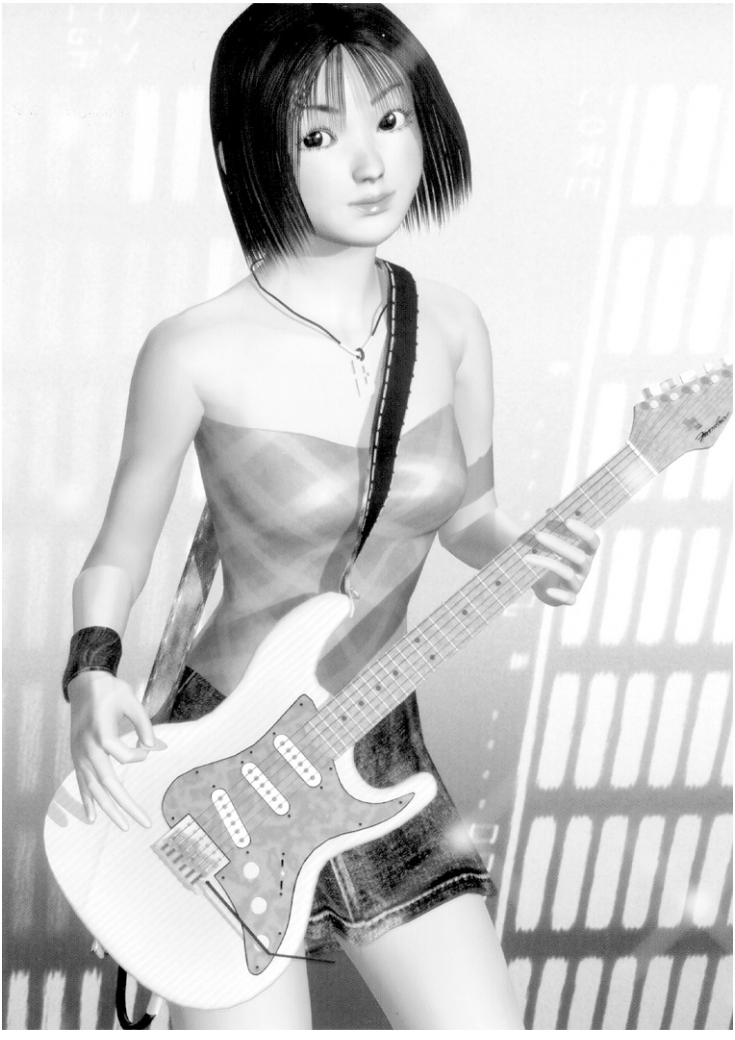
GefährtInnen zu lindern. Beide Momente finden sich auch im Diskurs der *Virtual Beauties*. Dass es sich dabei um weibliche Figuren handelt, so meine These, unterstützt die Naturalisierungstendenzen dieser Diskurse, insofern sie sich mit der bewährten Tradition der weiblichen Allegorie verbinden. Konkret lassen sich die Figuren, wie ich im Folgenden zeigen werde, sowohl als Verkörperungen der Technik lesen, in diesem Fall der Computergrafik (1), als auch weiterhin als Verkörperung von Natur (2). Neben der Grenzüberschreitung zwischen Natur und Technik erscheinen sie auch als gemeinschaftsstiftende Überwinderinnen kultureller Grenzen (3). Abschließend soll die Frage nach den tatsächlichen Effekten und Wirklichkeitsveränderungen im Mittelpunkt stehen.

Hyperrealistische Verkörperungen

Im Unterschied zu rein zeichnerischen Darstellungen, wie etwa dem japanischen *Manga*-Comic (dem mit der Heldinnen-Ästhetik auch der Begriff der *Virtual Beauties* oder *Virtual Idols* entlehnt ist), sind digital erzeugte Charaktere darauf angelegt, mediale Grenzen zu überschreiten. Sie werden im Comic oder Trickfilm eingesetzt, zugleich als Spielfiguren für Computer- und Videospiele oder in künstlichen Internet-Welten (*Virtual Worlds*). Seit den 90ern werden sie auch als Models, Sängerinnen und Werbeanimateurinnen fürs Internet entworfen, die vorzugsweise in Japan einen »kometenhaften Aufstieg« (Wiedemann 2001: 15) erlebt haben. Im angegebenen Katalog werden computergrafisch erstellte Frauenfiguren nicht allein als eine andere Art von Bildern, sondern als grenzüberschreitende, virtuelle Gestalten präsentiert, die sich *wie natürliche Menschen* ausnehmen und entsprechend behandelt würden. So lautet der Kommentar zu der von Kakomiki entworfenen Figur *Sakaya* (Abb. 1): »Zwar wirken auch digital generierte Modelle nach wie vor computererzeugt, aber in Japan ist dies unproblematisch, da Markt und Verbraucher[Innen] virtuelle Menschen schon lange akzeptieren und mögen – Sakaya wird wie ein natürlicher Mensch behandelt« (ebd.: 196).

Die Besonderheit des digitalen Mediums liegt darin, dass die Figuren, im Unterschied zu Bild und Film, scheinbar heraustreten können aus ihrer Umgebung, so dass sie eine Verlebendigung von Bildern suggerieren[1]: Visuell erscheinen sie durch den angestrebten 3D-Effekt frei beweglich im Raum; technisch können sie als eigener Datenset beliebig heruntergeladen werden. Sie sind veränderbar und kombinierbar mit anderen Hintergründen und Texturen und können filmisch ›animiert‹ werden.[2] Zwar bleiben gerade Räumlichkeit und Beweglichkeit den Illusionseffekten von Foto oder Film vergleichbar, denn es handelt sich ja auch am Bildschirm weiterhin um zweidimen-

Abbildung 1: Sakaya (Kakomiki)



Quelle: Wiedemann 2001: 197

sionale Darstellungen. Was die Computergrafik aufgrund ihrer digitalen Produktionsweise von Bildern jedoch leisten kann, ist eine schnellere Produktion von Bildern, die in unterschiedlichen Medien eingesetzt werden können. Einzelne Elemente und Figuren sind nicht länger an eine bestimmte mediale Umgebung oder noch an einen bildlichen Rahmen geknüpft, sie können unabhängig von ihrem Hintergrund in Erscheinung treten. Genau das macht sie unter kommerziellen Aspekten attraktiv: »Im Prinzip geht es darum, 3D-Charaktere zu

schaffen, die künstlichen Menschen gleichen, ohne wie Puppen zu wirken. Sie lassen sich manipulieren und in Spiele, Fernsehprogramme, Werbespots etc. integrieren« (Wiedemann 2001: 318). Die Computergrafik präsentiert sich als universale Technik, mit deren Hilfe nicht nur jeder mediale Repräsenationsmodus – sei es der der Fotografie, der Malerei, von Film oder Fernsehen – hergestellt, miteinander verknüpft oder ineinander verwandelt werden kann. Darüber hinaus soll sie auch die Kluft zwischen der realen und der virtuellen Welt schließen, indem Natur und Technik im Ideal des künstlichen Menschen fusionieren. Digitale Bildwelten erscheinen so als Erfüllung des alten Traums, Fiktion und Wirklichkeit, Schein und Sein, Mensch und Maschine zu versöhnen, indem sie die Differenzen in sich aufheben. Darauf deutet auch die häufige Verwendung der Bezeichnung *Hyperrealismus* für computergrafisch erzeugte Bilder. Dies ist in der Bedeutung zu verstehen, die Baudrillard dem Begriff verlieh: die Erzeugung einer eigenen Form von Realität als »exakte Verdoppelung des Realen, vorzugsweise auf der Grundlage eines anderen reproduktiven Mediums – Werbung, Photo etc.« (Baudrillard 1981: 113), in dem »sogar der Widerspruch zwischen dem Realen und dem Imaginären ausgelöscht ist. Die Irrealität ist nicht mehr die eines Traums oder Phantasmas, eines Diesseits oder Jenseits, es ist die Irrealität *einer halluzinierenden Ähnlichkeit des Realen mit sich selbst*« (ebd.: 114). Was Baudrillard dystopisch als Untergangsvision ausgemalt hatte, erscheint im Diskurs der Computergrafik in einem emphatischen Licht – inklusive der technischen Materialisierung halluzinativer Gestalten. So zumindest erscheint die von Wiedemann angeführte Vision von Makoto Higuchi, dessen »Geschöpfe schon bald künstliche Intelligenz besitzen und wie Hologramme, vom Bildschirm befreit, plötzlich neben uns auftauchen« (Wiedemann 2001: 310) könnten. Mit der Computergrafik scheint nun ein alter Künstlertraum in Erfüllung zu gehen: Das Bild verlässt seinen Rahmen und führt sein eigenes Leben.

Eine wesentliche Voraussetzung dafür, dass die Grenzen zwischen den Welten im Hyperrealismus durchlässiger oder gar aufgehoben erscheinen, ist die Annahme einer gemeinsamen Grundlage, auf der die Verähnlichung vorgenommen werden kann. Sie lässt sich in der vielbeschworenen ›Lebendigkeit‹ ausmachen. Was unter Leben/Lebendigkeit zu verstehen ist, wurde im Kontext der Technowissenschaften neu bestimmt: Zur gemeinsamen Basis von Organismus und (digitaler) Maschine wurde die *Information* erklärt, und zwar, wie Hayles ausführte, »as a kind of bodiless fluid that could flow between different substrates without loss of meaning or form« (Hayles 1999: xi).[3] Diese Neuerung führte, wie Claudia Reiche für die *Artificial Life*-Forschung feststellte, auch zu einer neuen Abbildlichkeit, die »nicht mehr allein in einer sichtbaren, sondern ebenfalls

in einer ›inneren‹, unsichtbaren Ähnlichkeit gründet, die jedoch selbst visuell überprüft wird« (Reiche 1998: 10). Die innere Entsprechung von Bild und Abgebildetem liegt in dem Code, der *Organismus* und *Bild* gleichermaßen zu Trägern von Informationsstrukturen erklärt, so dass die Begriffe austauschbar erscheinen. Im Diskurs der Computergrafik finden sich diese Momente wieder. Der Realitätscharakter der digitalen Simulation liegt, glaubt man den Beschreibungen insbesondere auch in der wissenschaftlich verwendeten Computergrafik, nicht bloß in ihrer bildlichen Ähnlichkeit, sondern diese beruht auf mathematisch umgewandelten Naturgesetzen, wie etwa optischen Gesetzen der Lichtreflexion für die Erzeugung von Schattenwirkungen.[4] Die computergrafisch erzeugte Gestalt, so der suggerierte Schluss, folgt damit den Gesetzen des Lebens – sei es, denen des biologischen Organismus selbst, oder zumindest denen der Wahrnehmung; sie ist also nicht nur Abbild, sondern bereits Produkt und Verkörperung des Lebens selbst. Für Hayles ist eine solche Aufhebung des Repräsentationscharakters, wobei Zeichen und Referent zusammen zu fallen scheinen, ebenfalls typisch für die Präsentation virtueller Welten. Diese erscheinen als überlegen, insofern sie vorgeben, modellhaft die wahren Strukturen des Lebens aufzuzeigen : »information is the essence of reality, as if to confirm that the final reality here is the computational universe« (Hayles 1999: 254).

Dem visuellen Moment, das hier zunächst zurückzutreten scheint, kommt dennoch eine Schlüsselfunktion zu, nämlich in der von Reiche angegebenen Aufgabe, den Realitätscharakter zu überprüfen. Für die Überzeugungskraft der virtuellen Charaktere spielt dann auch ihre Gestaltung als weibliche Figuren eine wichtige Rolle.

Weibliche Verkörperungen der Techno-Natur

Was die unterschiedlichen Abbildungen im Katalog *Digital Beauties* eint, ist, dass sie als ein eigenes Genre der Computergrafik präsentiert werden. Sie bilden ein Feld weitgehend bekannter Stereotypen, das zwischen Schulmädchen, Vamp und Kämpferin, zwischen japanischen Manga-Stilen und westlichen Pin-Ups abgesteckt ist. Den Betrachtenden werden sie als Einführung in die Computergrafik sowie als Gradmesser für deren »digitalen Fortschritt« (ebd.: 15) präsentiert; sie treten also nicht nur als Kunstwerke auf, sondern lassen sich auch als Allegorien der Technik verstehen, also als Personifikationen der Computergrafik als solche.

Der digitale Fortschritt bemisst sich, was auf den ersten Blick paradox wirken mag, am Grad der Natürlichkeit. Hervorgehoben werden Bildeigenschaften wie »Lebendigkeit«, »Weichheit«, und

»erotische Ausstrahlung« (Wiedemann 2001: 466), die als Beleg dafür angeführt werden, dass die Computergrafik in der Lage ist, das ›nur Technische‹ zu überwinden und so zur wahren Kunst aufzusteigen, indem sie ein Abbild echter Natur zu produzieren in der Lage ist. Stets ist jedoch die Gefahr präsent, dass das Ziel der Wirklichkeitserzeugung unterlaufen wird, wenn nämlich das Bild *als* Bild in den Vordergrund rückt. Schon eine simple, naturalistische Darstellung stellt aufgrund des technischen Verfahrens der Berechnung von Bildpunkten eine komplexe Aufgabe dar. Insbesondere bedeutet die Programmierung detailreicher Elemente wie Haare oder Kleidungsmuster ebenso wie Lichtreflexe und Schattierungen eine Herausforderung, für die aufwendige Rechenoperationen erforderlich sind.[5] Zudem bewirke, wie der Medienwissenschafter Spangenberg feststellte, eine »ästhetisch-bruchlose, hyperreale und somit interpretationsresistente Oberfläche« (Spangenberg 2001: 162) eine Komplexitätsreduktion mit zwiespältigem Effekt: »Die perfekte Gestaltung und Präsentation von Körperoberflächen und Konsumgegenständen kann eine spezifische Irritation erzeugen, die unentschieden zwischen Pathos, Kitsch und einer religiösen Aura makelloser Zeitlosigkeit hin- und herpendelt« (ebd.). Doch gegen zu viel Künstlichkeit der Hochglanzästhetik werden bereits Gegenstrategien entwickelt. So heißt es über das virtuelle Modell *Kaya* des Künstlers Alceu M. Baptisao, das bislang erst als Kopf mit Gesicht existiert (Abb. 2): »Bestimmte Details, wie der große Mund und die etwas zu großen Zähne, die weit auseinander stehenden Augen und dicken Augenbrauen, wurden eigens mit dem Ziel gestaltet, eine natürliche und folglich nicht perfekte Frau zu gestalten« (Wiedemann 2001: 24).

Die Schöpfungskraft des Künstlers im Verein mit der innovativen Technik der digitalen Bilderzeugung vermag es nun, in der *Virtual Beauty* auf harmonische Weise Natur und Technik zu vereinen.

Die Voraussetzung dafür, dass Darstellungen weiblicher Körper als Qualitätsmaßstab einer neuen Technik fungieren können, liegt darin, dass diese in dieser klassischer Weise naturalisiert sind: Sie repräsentieren vor allem andern die traditionellen ästhetisch-kulturellen Werte von Natur und Schönheit, Unschuld und Eros. Das bildet, wie die Kunstwissenschafterin Silke Wenk gezeigt hat, die Bedingung für Allegorisierungsverfahren der Moderne, die zugleich eine solche Repräsentationsweise auch selbst beförderten. Die bürgerliche Gesellschaft bediente sich Darstellungen des weiblichen Körpers, um ihre höchsten Werte, wie Freiheit oder Nation, aber auch Tugend, Reinheit oder Natürlichkeit zu repräsentieren. Weibliche Allegorien wurden so zu bestimmenden Zeichen der neuen Ordnung, der sie zugleich Stabilität, gleichsam als naturgegebene Ordnung, verliehen. Genau darin liegt die Doppelfunktion weiblicher Allegorien: als Garant von Stabilität und Innovation (vgl. Wenk 1999: 36). Gleichzei-

Abbildung 2: Kaya (Alceu M. Baptisao)



Quelle: Wiedemann 2001: 29

tig wurde darüber ein Bild von Weiblichkeit mitproduziert. »Die Bilder weiblicher Körper sind nicht nur Signifikanten für den Sieg, die Nation, die Wahrheit oder die Elektrizität; sie sind auch Signifikanten für das Signifikat Weiblichkeit« (Wenk 1996: 6). In dem Maße, in dem sich die Gleichsetzung von Weiblichkeit und Natur verfestigte, wurde der allegorische Charakter der Weiblichkeitsdarstellungen unsichtbar. Das heißt, das Bild des Weiblichen wurde nicht mehr als ein codierter Verweis auf einen Begriff aufgefasst,

sondern als Für-sich-Sprechendes *wie* Natur und als unmittelbarer Ausdruck *von* Natur.[6] Darin besteht die performative Macht solcher Allegorien, die Natur nicht mehr darstellen, sondern beliebig ihnen zugeschriebenen Eigenschaften von vornherein als natürliche präsentieren.

Vor diesem Hintergrund erscheinen weibliche Körper geradezu prädestiniert, nicht nur den natürlichen Charakter virtueller Erzeugnisse zur Darstellung zu bringen, sondern auch das posthumanistische Ideal von der Gemeinschaft von Menschen und Maschinen zu repräsentieren. Darin ist, so Hayles, ein weiteres großes Versprechen enthalten, nämlich, virtuelle Gestalten als Begleiter des Menschen zu gewinnen: »a consciousness to help humans feel less alone in the world« (Hayles 1999: 271). Diese Überlegung scheint auch Patin gestanden zu haben bei der Entwicklung von so genannten *Embodied Conversational Agents* – virtuelle Charaktere, die in direkte sprachliche Kommunikation mit den BesucherInnen von Internetseiten treten sollen. Sie werden zurzeit von nationalen und multinationalen Unternehmen hauptsächlich zu Werbezwecken, insbesondere im E-Commerce, eingesetzt, aber auch als Begleiterinnen für virtuelle Museen o.Ä. entwickelt. Eine Begründung für die überwiegend weibliche Figurierung solcher Hilfsprogramme findet sich nur selten.[7] Fraglos wird bei den UserInnen ein Bedürfnis nach ›persönlicher‹ – und das heißt in der Regel weiblicher – Ansprache vorausgesetzt: »They [the users] love gratification. They love feedback« (vgl. Dean 2000), so die lapidare Begründung eines Unternehmers, der entsprechende Programme vermarktet.

Eine zwingende Voraussetzung dafür ist jedoch, dass die Rede auch tatsächlich persönlich wirkt. Ein ganzes Forschungsgebiet in der Informatik versucht, die Grundlagen dafür bereitzustellen. Das Programm der Konversationsagenten-Forschung ist dem der Künstlichen Intelligenz verpflichtet, das sich die Aufgabe stellt, virtuellen Charakteren menschliche Züge und Eigenschaften zu verleihen, um ›Vertrauen‹ in die Kommunikation mit der Maschine zu erzeugen (vgl. Bath 2002: 8f.). Für die technische Simulation einer Persönlichkeit spielt der Ausdruck von Emotionen eine große Rolle. Auf der Grundlage von empirischen Studien werden bestimmte Ausdrucksmuster erstellt, die sich vorrangig auf die Faltenbildung im Gesicht beziehen, und die dann auf die Gesichter der virtuellen Gestalten übertragen werden. Allerdings, so der Einwand der Informatikerin Corinna Bath, bleibt die Darstellung von Emotionen im Dienste ihrer informatischen Modellierung und technischen Simulation auf wenige stereotypisierte Muster beschränkt. Ebenso werden auch die Aspekte von Persönlichkeit auf wenige statistische Faktoren reduziert, um sie dann als anthropologische Konstanten zu repräsentieren. Das Ergebnis entzieht sich jedoch nicht dem Verdacht, dass die

Auswahl der Ausdrucksmuster im Hinblick auf ihren potenziellen Einsatz im Dienstleistungsbereich zustande kam. Hier ist der Bedarf begrenzt, wie auch die virtuelle Kundenberaterin *Atira* demonstriert. Ihre Aufgabe ist es, Anfragen zu dem Angebot auf den Seiten der virtuellen Shopping-Mall *Shopping 24* zu beantworten (vgl. *www.shopping24.de*). Sie ist nur bis Brusthöhe sichtbar, kann aber Lippen, Augen, Augenbrauen bewegen, sowie Kopf und Rumpf drehen, in Verbindung mit einem Text, der zeitgleich in einer Sprechblase erscheint. *Atira* verfügt über zwei Gesichtsausdrücke für Lachen, aber keinen für Weinen, und begründet dies so: »Sie können mir glauben – zum Glück habe ich wenig Grund zum Weinen« – die Welt des Konsums ist natürlich eine glückliche.

Mit der Aufgabe des *Interface,* der Schnittstelle zwischen Computer und BenutzerIn, üben die virtuellen Charaktere zugleich eine Vermittlungs- und eine Orientierungsfunktion aus. Sie stellen den Zugang zum Medium her und wirken mit ihrer Gestalt und ihrem Markennamen als roter Faden zwischen den Medien. Nicht nur optisch fügen sich die Agentinnen nahtlos ein in die Serie der *Virtual Beauties* – die nun jedoch noch um die *business woman* im Kostüm ergänzt ist – auch die sprachliche Repräsentation ist abgestimmt auf ein normatives Geschlechterrollenverhalten (vgl. Bath 2002: 11f.). Den Bemühungen nach Grenzüberschreitungen zwischen menschlichen und digitalen Wesen entspricht also keinesfalls eine Tendenz, die Geschlechterdifferenz außer Kraft zu setzen. Im Gegenteil übernehmen Weiblichkeitsdarstellungen weiterhin stillschweigend ihre allegorische Ordnungsfunktion, indem sie einmal mehr dazu bestimmt sind, Emotionalität und Lebendigkeit zu ›sein‹, und zwar auf der Grundlage innovativer Technologie, die sie zugleich verkörpern.

Verkörperungen von Gemeinschaft – Negierung von Differenzen

In Gestalt der französischen *Liberté,* ihrem US-amerikanischen Pendant, der Freiheitsstatue *Miss Liberty,* und in zahllosen Städte- und Länderpersonifikationen war die moderne Allegorie identitätsstiftend für die bürgerliche bzw. nationale Gemeinschaft. Unterstellt man weiterhin eine gemeinschaftsstiftende Funktion weiblicher Allegorien, so stellt sich nun die Frage, für welche Zwecke und in welchen Kontexten die posthumane Gemeinschaft gestiftet werden soll.

Unter dem Zeichen von Innovation und Modernität werden virtuelle Charaktere von verschiedenen Unternehmen als Repräsentationsfigur in Anspruch genommen. Sie erweisen sich damit als veritable Allegorien, wie die Figur *Nene* (Abb. 3), die für eine mulitmediale Werbekampagne einer Kreditbank in Japan konstruiert wurde.

Abbildung 3: Nene (produziert von Masaru Ueda)



Quelle: Wiedemann 2001: 388

In dieser Figur verbindet sich beispielhaft das innovative Moment der digitalen Konstruktion mit dem Traditionellen in Form einer anthropomorphen Gestalt, die mit einer persönlichen Biografie versehen wurde:

»Es wurde ein komplettes Profil für sie erstellt, das auf die Erwartungen sowohl des Auftraggebers als auch der Verbraucher[Innen] zugeschnitten ist. Nene wurde am 28.

August 2001 in den USA geboren. Sie hat die Blutgruppe 0, ist 1,62 m groß und besitzt die Maße 92, 59, 88. Ihr Sternzeichen ist Jungfrau.« (Wiedemann 2001: 388)

Diese Erzählung enthält Merkmale, die sowohl auf den heimischen wie den US-amerikanischen Markt zugeschnitten sind. Während die westliche Staatsangehörigkeit und die Körpermaße einem westlichen Ideal-›Profil‹ entsprechen, so zielt die Angabe von Sternzeichen und Blutgruppe auf japanische KonsumentInnen ab. Corporate Identity wird sozusagen als *Embodied Identity* in Szene gesetzt, um ein gemeinschaftsstiftendes Ideal von Unternehmen und VerbraucherInnen zu verbreiten, und das in mehrfacher Hinsicht grenzüberschreitend, nämlich multimedial und transnational.

Als ein Versuch, an die Tradition nationaler, weiblicher Repräsentationen anzuschließen, könnte die Entwicklung der virtuellen Präsidentschaftskandidatin *Jackie Strike* im Rahmen des US-Wahlkampfs des Jahres 2000 verstanden werden.[8] Sie tritt vor dem Sternenbanner wie eine fleischgewordene – und dabei modernisierte – *Miss Liberty* auf: die Strahlenkrone ist verschwunden, das wallende Gewand hat sich auf ein Halstuch reduziert, in dem sich das Sternenmuster fortzusetzen scheint (tatsächlich sind es, ganz in der Tradition der französischen *Liberté*, Blumen), die Farben der amerikanischen Flagge setzen sich in Augen, Haut und Lippen fort (Abb. 4).

Ihre Funktion ist es, den Zugang zur Politik zu erleichtern und denjenigen einen Anreiz zu bieten, die nicht nur politische Reden lesen, sondern Politik hautnah erleben wollen. »[...] see it, hear it, feel it« (*www.jackiestrike.com/pressoffice/undecided.shtml*) verkündet die Homepage: »Strike's motivation is to involve people in politics online, promoting the democratic power, influence and participation of each individual via the Internet« (ebd.). Als virtuelle Agentin sollte sie in *online-chats* Auskünfte geben, weshalb sie angekündigt wurde als »first politician to be accessible 24 hours a day« (ebd.) und als erste Politikerin, der es möglich sei, »persönlich zu allen BürgerInnen« zu sprechen. Zur Verpersönlichung gehört auch hier eine ausführliche Biografie, die unterschiedliche mythische Elemente enthält. Schon mit dem Geburtstdatum (8. Mai 1945) wird sie zum Friedenssymbol stilisiert. Sie durchläuft eine ideale Karriere der beruflich außerordentlich erfolgreichen Mutter und Ehefrau, der es weder an Abenteuern à la Lara Croft mangelt (als Kriegsreporterin in Vietnam rettet sie drei Soldaten), noch an Schicksalsschlägen, die sie erfolgreich meistert. Über ihren Vornamen hat sie indirekt Teil an dem Heldinnenmythos der Jackie Kennedy – im Unterschied zur Präsidentengattin spricht und handelt sie selbst und ist mit Macht ausgestattet. Dabei scheint, nicht so wichtig zu sein, *was* sie spricht. Politische Statements werden per Zufallsgenerator erzeugt: »randomly quoting Bush, Gore, and

Abbildung 4: Jackie Strike



Quelle: Boettcher Hinrichs AG, noDNA AG, Web Pilots Corp., *www.jackiestrike.com*

even JFK [John F. Kennedy], MLK [Martin Luther King] and the Declaration of Independence« (ebd.).

Spätestens hier wird deutlich, dass die Figur als Prototyp eines virtuellen Charakters auftritt, der beliebige Werte und Ideale vertreten kann. Als ein solches flexibles Promotionsinstrument, das nicht nur für die Politik, sondern auch für E-Commerce, Marktforschung oder in Lernsoftware für Kinder eingesetzt werden kann, wird die Figur dann auch in den auf der Homepage angegebenen Pressekommentaren gelobt – wobei sie zuallererst zur Werbung für die produzierenden Agenturen selbst wurde.[9]

Auch hier steht also die Technik und ihre Handhabung im Vordergrund, die sich in einer weiblichen Gestalt personifizieren. Während die äußere Gestalt eine Verpersönlichung garantieren soll, präsentiert sich die Technik der SoftwareagentInnen in ihrer Flexibilität als wert- und zweckneutral. Sie soll, wie ein anderer Produzent es formulierte, als »Dienstleisterin des Menschen« fungieren: »Sie strukturieren Informationen nach vorgegebenen Zielen, stellen neue

Zusammenhänge her und präsentieren dem Nutzer genau das, was er benötigt« (Alt 2002). Dass entsprechende Komplexizitätsreduktionen stets auch Differenzen verdecken, bildet die unhinterfragte Kehrseite. Denn den entsprechenden Hilfsprogrammen und ihren Visualisierungen liegen Vorentscheidungen zugrunde, die gerade nicht mehr auf den ersten Blick nachvollziehbar sind. Sie geben sich neutral und sachorientiert, werden aber, wie oben gezeigt, sehr wohl durch soziale Normen bezüglich des Geschlechts oder kultureller Zugehörigkeit mitstrukturiert.

Im Kontext der virtuellen Charaktere und Agentinnen ist insbesondere auch der Umgang mit kulturellen Differenzen interessant. Denn während die Figuren in den bisher beschriebenen Anwendungen in ihrer Geschlechtlichkeit eindeutig zur Schau gestellt werden, wobei die Funktion dieser Weiblichkeit von den ProduzentInnen in keiner Weise reflektiert, sondern stillschweigend vorausgesetzt wird, so verhält es sich mit der kulturellen Differenz genau umgekehrt: ihr Einfluss wird thematisiert, kommt aber nur am Rande zur Darstellung.[10] Untersuchungen zufolge gelten solche Avatare und AgentInnen, welche eine kulturelle (ethnische) Zugehörigkeit vermitteln, die der der NutzerInnen entspricht, als vertrauenswürdiger als solche, die fremd wirken; sie erschienen »to be more like them, more attractive, more trustworthy, and more persuasive« (Cassell et al. 2000: 75, zit. n. Bath 2002: 10). Dem soll in der Gestaltung von Mimik und Gestik der AgentInnen Rechnung getragen werden, ebenso in der grafischen Gestaltung der Katalog-*Beauties*. Tatsächlich aber haben stilistische Angleichungen schon längst stattgefunden. Das reine, blonde und blauäugige Supergirl im Barbie-Stil ist ebenso in der Minderzahl wie die klassische, dunkelhaarige Manga-Figur mit Kulleraugen. Kulturelle Eigenarten finden höchstens als dekoratives Element Eingang in die Darstellung (etwa als Kleidungsmuster oder Hintergrund). Stattdessen scheinen diejenigen Figuren marktfähiger zu sein, die multinational einsetzbar sind, wie etwa die zum Vorbild gewordene, braunhaarige *Lara Croft* aus dem Computerspiel *Tomb Raider*. Wie die oben erwähnten Figur *Nene* fügt auch sie sich sowohl in die (japanische) Serie der Teenager-Idols als auch in die (amerikanisch-westliche) Serie der Pin-Ups. Bei beiden findet, bei aller äußerlicher Indifferenz, eine Vereindeutigung über die Persönlichkeitserzählung statt, in der die Nationalität eine wichtige Rolle spielt: *Lara Croft* wird eine britische Staatsangehörigkeit zugeschrieben und sollte sogar zu einer offiziellen, nationalen Repräsentantin gekürt werden. *Nene* erhielt, trotz ihrer japanischen Herkunft, eine US-amerikanische Nationalität. Hier wird noch einmal die Bedeutung der Persönlichkeitserzählung deutlich, macht sie doch klar, in welche Richtung die Verähnlichungen Vonstatten gehen, nämlich als Anpassung an ein westliches Ideal. Damit erinnern diese Repräsenta-

tionspraktiken an koloniale Traditionen, in denen Darstellungen des Anderen, Fremden nur dann Eingang in westliche Kunst und Kultur fanden, wenn sie sich im Kern bereits angepasst hatten: »If the non-Western is to enter the West, it must do so in the guise of the cultural hybrid: the non-western Westerner« (Papastergiadis 1997: 262).[11]

Auf visueller Ebene ist es die Technik des *Morphing*, durch die hybride Gestalten fabriziert werden. Mithilfe dieser immer beliebter werdenden Computertechnik können beliebig viele Abbildungen zu einem Portrait zusammengerechnet werden, was u.a. für die Gestaltung des Gesichts der virtuellen Charaktere eingesetzt wird. Donna Haraway hat an einem Beispiel eindringlich beschrieben, wie eine solche Darstellung einer vermeintlich transkulturellen Gestalt, die aus den Portraits von Personen unterschiedlicher Ethnizität generiert wurde, sich letztlich als visuelle Ausschaltung von Differenzen bei gleichzeitiger Vereinnahmung erwies. Nicht nur, dass bereits eine Vorauswahl getroffen wurde, insofern das als Durchschnittsgesicht präsentierte, glatte Kompositportrait sich tatsächlich ausschließlich aus Fotografien professioneller Models zusammensetzte. Darüber hinaus wurde es als Ausdruck einer reibungsfreien Multikulturalität der amerikanischen Gesellschaft präsentiert, wobei Fragen nach Rassendiskriminierung und ihrer Geschichte ausgeschlossen wurden.[12] Unter Bezug auf Claudia Castaneda schreibt sie:

»[…] the racism here does not consist in the establishment of a hierarchy for domination based on biologized or even culturized racial difference. Its violence consists in the evacuation of histories of domination and resistance […] through technological […] reproduction.« (Haraway 1997: 264)[13]

Ganz generell lässt sich der Entzug von Geschichte, ganz im Sinn von Roland Barthes' »Mythen des Alltags« (1964), als grundlegender Mechanismus des Mythos der virtuellen Gestalten feststellen: der Entzug der Geschichte weiblicher Allegorien für die Verkörperung von Idealen, der Entzug der Geschichte kolonialer und postkolonialer Repräsentationsweisen des Eigenen und des Fremden, der Entzug politischer Geschichte zugunsten eines Potpourris beliebiger Elemente, das sich als Ergebnis einer zeitlosen und neutralen Technik präsentiert.

Humanisierung von Daten – Computerisierung des Menschlichen

Eine offene Frage bleibt indes, inwieweit sich trotz des ausgeklügelten Kalküls die unterstellte Wirkung von Glaub- und Vertrauenswürdigkeit im Kontakt mit den virtuellen Gestalten tatsächlich einstellt.

Im Bereich der Spiele mag das Versprechen der nicht-menschlichen BegleiterInnen, die dem Menschen helfen, sich »weniger allein auf der Welt« (Hayles 1999: 271) zu fühlen, eine gewisse Verführungskraft haben. Für den Bereich von Wirtschaft und Dienstleistungen dagegen mehren sich die Anzeichen, dass es trotz der Bemühungen um eine realistische und persönliche Gestaltung mit der Überzeugungskraft der virtuellen Charaktere, zumindest auf dem westlichen Markt, nicht so weit her ist – von dem in den späten 90er Jahren erwarteten Boom von digitalen Models und KonversationsagentInnen ist wenig zu spüren. Die Grundannahme, dass die anthropomorphe Gestaltung von Computerhilfsprogrammen tatsächlich eine höhere Fixierung an die entsprechende Website bewirkt, konnte auch empirisch nicht belegt werden (vgl. Bath 2002: 9). Eine direkte Humanisierung von Daten erscheint also insgesamt wenig überzeugend.

Auch die Versprechen des Hyperrealismus, einen bruchlosen Übergang zwischen den Welten herzustellen und eine neue Gemeinschaft aus Mensch und Maschine zu begründen, können nur begrenzt aufrechterhalten werden. Nämlich nur so lange, wie die Konstruktionsprozesse ausgeblendet werden, denn die vermeintliche Grenzüberschreitung vom Pixelbild zum lebendigen Charakter ist der illusionistische Effekt eines ganzen Medienverbundes. Auf der Ebene des Bildes gilt es, einen Naturalismus nach dem Vorbild der Fotografie zu erreichen.[14] Geglückt scheint der Illusionismus dann, wenn die Abbildungen digitaler und menschlicher Models austauschbar werden. Rhetorisch verstärkend wirkt hier, dass digitale Charaktere nicht in Datenbanken, sondern in eigenen ›Modellagenturen‹ angeboten werden, die für ihre Models DVDs, Fernsehsendungen, Bilder für Handy-Displays und CDs produzieren (vgl. Wiedemann 2001: 172). Seitdem sie bis zu den Centerfolds von Erotikmagazinen vorgedrungen sind, scheint der Durchbruch auf dem Medienmarkt gelungen: »virtuelle Charaktere werden häufiger gezeigt als menschliche Modelle« (ebd.: 244). Darüber hinaus ist die Verlebendigung des Bildes entscheidend auf Mittel angewiesen, welche das Einzelbild oder die Bildlichkeit selbst übersteigen.[15] So werden multimediale Models mit menschlichen Stimmen ausgestattet; Gestik und Mimik beruhten auf digitalisierten Bewegungen von Tänzerinnen. Weiterhin gehört, wie bereits erwähnt, eine biografische Erzählung zur Grundausstattung der *virtual idols*, die sie, wie z.B. *Sakaya*, als »Ebenbild des japanischen Schulmädchens« (ebd.: 196) ausweisen, inkl. Sternzeichen, Kleidergröße und Hobbys. Von entscheidender Rolle ist außerdem die Serialität, und zwar sowohl in Hinsicht auf die wiederholte Abbildung eines Charakters in einem Medium als auch in Bezug auf das Auftreten eines Models vom Comic bis zum Film quer durch alle Medien. Dieses Phänomen, wel-

ches entscheidenden Anteil daran hat, die Einheit einer *Person* zu suggerieren, stellt den Kern der Analogiesetzung zu menschlichen Models oder Schauspielerinnen dar. Schließlich wird die illusionistische Wirkung gegebenenfalls durch die so genannte Interaktivität erhöht, also die Möglichkeit, aus vorgegebenen Bildern und Bewegungssequenzen eine Auswahl zu treffen und durch Anklicken eine sprachliche oder kinetische Reaktion hervorzurufen. Die vermeintlich grenzüberschreitende Einheit der Darstellung ist also das Ergebnis eines durchaus mühsamen Konstruktionsprozesses, der stets auf die Fantasie der ZuschauerInnen angewiesen bleibt, die in der seriellen bzw. animierten Erscheinungsform des Bildes ein lebendiges Wesen sehen. Nicht zuletzt ist es der Bildgegenstand, der ›weibliche Körper‹, der die fantasmatische Identifizierung zwischen Bild und Nicht-Bild, zwischen digitaler und körperlicher Wirklichkeit erleichtert.

Grundsätzlich ließe sich hier einwenden, dass die viel gepriesene Ähnlichkeit zwischen realen und virtuellen Frauen auf visueller Ebene gerade nicht gegeben sei, sondern die Bilder in ihrer Künstlichkeit deutlich als Bilder zu erkennen seien. Dieser Einwand ist sicher zunächst berechtigt, er übersieht jedoch die Macht des Imaginären ebenso wie Prozesse der ästhetischen Gewöhnung. Wiedemann selbst sprach von einer Veränderung unseres Sehens und Fühlens (siehe Anfangszitat oben), wodurch die Aussage, die Unterschiede zwischen den Welten würden verschwinden, weniger als tatsächliche Angleichung, denn gleichermaßen als Wunsch- und Lernprozess kenntlich wird. Zudem konvergiert gerade die digitale Ästhetik mit ihren glatten Oberflächen mit kulturell vorherrschenden Schönheitsidealen, in denen die Wirklichkeitstreue oder ›Natürlichkeit‹ abgebildeter Gesichter eindeutig nachgeordnet ist.[16] Auch eine Angleichung in umgekehrter Richtung trägt zur Idealisierung bei, wenn menschliche *Stand-Ins* sich für Werbeveranstaltungen, Filme oder Modellwettbewerbe den virtuellen Gestalten anzupassen suchen. All diese Phänomene lassen zumindest den Eindruck eines bruchlosen Übergangs zwischen einer Humanisierung von Daten und der Informatisierung des Menschlichen entstehen.

Während die Verähnlichung von Mensch und Maschine auf der visuellen Ebene weitgehend als illusionistischer Effekt erscheint, so hat sie im Kontext der Technowissenschaften bereits ihre Begründung gefunden. Der Informatisierung von Natur durch die die oben beschriebene Neudefinition des Lebens steht eine ›Verlebendigung‹ von (Informations-)Technik komplementär gegenüber. Wie Angelika Saupe ausführte, wird das Verhältnis von Technik und Natur in einem technologischen Aneignungsprozess grundlegend neu geregelt:

»Wurde Technik ehemals durch Attribute wie Abstraktheit, Formalismus, reine Zweckmäßigkeit etc. gekennzeichnet und genau deshalb kritisiert, erhält sie heute perspektivisch einen neuen Bedeutungsgehalt, indem sie nunmehr mit Kontextabhängigkeit, Sinnhaftigkeit und Konkretheit assoziiert wird. Diese Umwertung kann als ein Indiz dafür angesehen werden, daß ›Leben‹ tatsächlich technisch (und ökonomisch) integriert wird, wenn die Eigenschaften, die ehemals dem der Technik als Gegenüberstehendem zugeordnet wurden, nun die Technik selbst bestimmen (sollen).« (Saupe 2002: 320)

In der Konversationsagentenforschung machte sich dies bemerkbar an der Aufwertung von Attributen wie Persönlichkeit, Ausdrucksfähigkeit, Emotionalität oder natürliches Sprechen – rundweg Merkmale, die traditionellerweise mit dem Weiblichen assoziiert werden. Das Ideal einer verlebendigten Technik zielt, wie auch hier deutlich wird, auf die Integration dessen was zuvor als Weiblichkeit bzw. Natur ausgegrenzt wurde (vgl. ebd.: 327). Unter diesen Voraussetzungen erscheint die weibliche Allegorisierung von digitaler Technik, die wortwörtlich als Informationsstruktur verkörpert wird, als quasi-natürlich, wobei *Natur* nun explizit als informatisiert, technisiert und konstruiert zu verstehen ist. Es bleibt abzuwarten, inwieweit sich dieses Verständnis von Weiblichkeit als konstruierter und technisierter Natur im Alltagsverständnis durchsetzt, wie es sich beispielsweise auch hinter der massiven Zunahme von plastischer Chirurgie vermuten lässt.

Anmkerungen

1 Zu Anspruch und Umsetzung der Verlebendigung siehe genauer Pritsch 2003; zum Topos in der Mediengeschichte siehe Reiche 1998.

2 Technisch werden die Figuren in einem Zweierschritt hergestellt: 1. durch ›Modellieren‹, d.h. das Programmieren eines dreidimensionalen geometrischen Modells, wobei zur Arbeitserleichterung häufig eine (gezeichnete oder fotografierte) Vorlage eingescannt und weiterbearbeitet werden kann. Die gängigen Grafikprogramme enthalten bereits fertige Vorlagen, die ebenfalls verändert werden können. 2. durch ›Rendern‹, d.h. die Projektion des geometrischen Modells auf eine zweidimensionale Bildfläche unter einer gewählten Perspektive. Hier wird eine Datenstruktur hergestellt, welche zweidimensionale Punktraster mit Farbattributen darzustellen erlaubt (also die Verbindung von einer Grundfigur mit so genannten ›Texturen‹, die Haut-, Haar- und Kleidungsoberflächen darstellen). Sobald das dreidimensionale Grundmodell fertig programmiert ist, lassen sich beliebige Ansichten berechnen (vgl. Schirra/Scholz 1998).

3 Vgl. auch die weiteren Ausführungen zu Hans Moravecs

Vision, menschliches Bewusstsein auf einen Computer herunterzuladen.

4 Sie werden beim Rendern selbständig als Rückkoppelungseffekte berechnet (etwa für Haare). Vgl. kritisch zu dem naturalistischen Anspruch Schirra/Scholz 1998, zum Verfahren auch Kittler 1998.

5 Je mehr rechnerische Dimensionen erzeugt werden (z.B. durch die Berechnung von Lichteinfall auf nicht-glatte Oberflächen wie Haare, die je unterschiedliche Reflexe erzeugen), desto aufwendiger werden die Berechnungen und desto größer die benötigte Rechnerkapazität, die leicht die vorhandenen Möglichkeiten sprengt: »Nicht umsonst versuchen computergenerierte Filme wie Jurassic Park gar nicht, erst mit den Pelzmänteln auf Hans Holbeins Gesandten zu konkurrieren; sie bescheiden sich mit gepanzerten, optisch also blanken Dinosauriern« (Kittler 1998: 5).

6 Vgl. zum Fetischcharakter dieser Gleichsetzung Wenk 1998.

7 Zwar gibt es auch Empfangsmänner, sie treten allerdings nur vereinzelt auf; auch *Robert*, dem hierzulande wohl bekanntesten Agenten der Deutschen Telekom, ist auf der Homepage eine weibliche Gestalt, *Eva*, zugeordnet.

8 Entwickelt von den deutschen Werbe- und Internetagenturen Boettcher Hinrichs AG, noDNA AG, Web Pilots Corp. (*www.jackiestrike.com*).

9 Wie etwa von CNN: »Jackie's attraction is that her technology can be applied to E-commerce, market research and psychological counseling for children. But she also takes stands on some of the campaign issues affecting U.S. voters« (*www.jackiestrike.com/pressoffice/undecided.shtml*).

10 Für die Entwicklung im deutschsprachigen Raum gilt dies nur bedingt. Meine Stichproben ergaben, dass die Datenbanken durchaus über Antworten auf Fragen nach dem Geschlecht der Agentinnen verfügen, nicht aber auf Fragen nach Nationalität/Ethnizität programmiert sind.

11 Zur Attraktivität solcher Hybride auch für asiatische BetrachterInnen vgl. Ong (1999: 168f.).

12 Haraway zeigt hier u.a. ein Titelbildes der *Times*. Das computergenerierte Portrait wurde aus gescannten Fotos sieben männlicher und sieben weiblicher Models konstruiert, die je einer ethnischen Kategorie zugeteilt wurden. Das so entstandene (›gemorphte‹) Bild wird als exaktes Abbild der US-amerikanischen Gesellschaft bestimmt und in den Dienst eines neuen, nationalen Selbstgefühls der »World's First Multicultural Society« gestellt, bestehend aus folgenden Anteilen: 15 % angelsächsisch, 17,5 % Mittlerer Osten, 17,5 % afrikanisch, 7,5 % asiatisch, 35 % südeuropäisch, 7,5 % hispanisch (Haraway 1997: 259ff.).

13 Zugleich machen Castaneda wie auch Haraway deutlich, dass auch die gemorphte Reproduktion eine grundlegende Heterosexualität nicht in Frage stellt, sondern sie fortführt (ebd.).

14 Als *fotorealistisch* werden diejenigen Computergrafiken bezeichnet, die realistisch *wie ein Foto* sind. Dass es dabei in erster Linie Echtheit suggeriert werden soll, im Unterschied zum Hyper- oder Fotorealismus als Malereistil der 60er Jahre, dem es um das fotografische Modell von Bildlichkeit ging, haben Schirra/Scholz (1998: 4) herausgearbeitet.

15 Darin unterscheidet sich die Computergrafik nicht von der Fotografie, dessen Realismus-Effekt, wie Schade 1996 analysierte, auf einem Medienverbund beruht.

16 Zu diesem Ergebnis kommt die Studie »Beautycheck – Ursachen und Folgen von Attraktivität«, die am Fachbereich Psychologie der Universität Regensburg durchgeführt wurde. Demnach sind es weniger die Proportionen, als die Oberflächen, die ein Gesicht attraktiv macht. Entsprechend wurden digitale, durch Morphing erzeugte Gesichter mit glatten Oberflächen als eindeutig attraktiver als Gesichter von Personen bewertet (vgl. *www.beautycheck.de*). Die Frage wäre aber auch hier, inwieweit bereits ein Gewöhnungsprozesse an digital erzeugte und bearbeitete Abbildungen eingetreten ist.

Literatur

Alt, Guido (2002): »›Zurück zur Einfachheit‹ – Gespräch mit Guido Alt«. In: *Die Zeit* 29, 11.7.2002, *http://www.zeit.de/archiv/2002/29/200229_z-agenten_interv.xml*.

Barthes, Roland (1964): *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bath, Corinna (2002): »Wie Menschlichkeit gemacht wird: Geschlechterdarstellungen in Agenten und Avataren«. In: Gleichstellungsbeauftragte der Universität Köln (Hg.), *Frauen in den Neuen Technologien*, Dokumentation der Ringvorlesung, Teil 1, Köln, S. 5-21.

Baudrillard, Jean (1981): *Der symbolische Tausch und der Tod*, München: Matthes & Seitz.

Cassel, J./Sullivan, J./Prevost, S./Churchill, E. (Hg.) (2000): *Embodied Conversational Agents*, Cambridge/London.

Dean, Katie (2000): *It's a Virtual Revolution, People, www.wired.com/news/culture/0,1284, 36058-2, 00.html*.

Haraway, Donna (1997): *Modest_Wittness @Second_Millenium. FemaleMan_meets_Onco Mouse. Feminism and Technoscience*, New York/London: Routledge.

Hayles, N. Katherine (1999): *How we became posthuman: Virtual bodies in cybernetics, literature, and informatics*, Chicago/London: The University of Chicago Press.

Kittler, Friedrich (1998): *Computergrafik. Eine halbtechnische Einführung, http://waste.informatik/hu-berlin.de/mtg/mtg4/kittler.html.*

Ong, Aihwa (1999): *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*, New York/London: Routledge.

Papastergiadis, Nikos (1997): »Tracing Hybridity in Theory«. In: Pnina Werbner/Tariq Modhood (Hg.), *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London, S. 257-281.

Pritsch, Sylvia (2003): »*Virtual Beauties* und die Verheißung grenzüberschreitender Lebendigkeit«. In: *Frauen Kunst Wissenschaft* 35, S. 26-41.

Claudia Reiche (1998): *›Lebende Bilder‹ aus dem Computer: Konstruktion ihrer Mediengeschichte, www.rrz.uni-hamburg.de/koerperbilder/REICHE/LebendeBilder.html.*

Schirra, Jörg R./Scholz, Martin (1998): *Zwei Skizzen zum Begriff ›Photorealismus‹ in der Computergrafik, www.computervisualistik.de/~schirra/Work/Papers/P98/P98-2/index.html.*

Schade, Sigrid (1996): »Posen der Ähnlichkeit: Zur wiederholten Entstellung der Fotografie«. In: Birgit Erdle/Sigrid Weigel (Hg.), *Mimesis. Bild und Schrift*, Köln u.a.: Bühlau, S. 65-82.

Spangenberg, Peter M. (2001): »Produktive Irritationen: Zum Verhältnis von Medienkunst, Medientheorie und gesellschaftlichem Wandel«. In: Peter Gendolla/Norbert M. Schmitz/Irmela Schneider/Peter M. Spangenberg (Hg.), *Formen interaktiver Medienkunst: Geschichte, Tendenzen, Utopien,* Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 166-182.

Wenk, Silke (1999): »Geschlechterdifferenz und visuelle Repräsentation des Politischen«. In: *Frauen Kunst Wissenschaft* 27, S. 25-42.

Wenk, Silke (1996): *Versteinerte Weiblichkeit: Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau.

Wiedemann, Julius (2001): *Digital Beauties*, Köln: Taschen.

Que(e)rräume:
Trans, Homo, Hetero

Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero

Uta Scheer

In diesem Teil des Bandes werden transgender, homosexuelle und heterosexuelle Identitäten aus verschiedenen Blickwinkeln und in verschiedenen Medien diskutiert. Auch wenn sich die vier Beiträge dieses Teils in ihren Herangehensweisen sehr unterscheiden, sind sie doch zu einem wissenschaftshistorischen Zeitpunkt entstanden, zu dem Theorien und Forschungsergebnisse aus dem Bereich der Queer Studies eine Vielzahl von Arbeiten, die sich mit Geschlecht und Sexualität auseinandersetzen, direkt oder indirekt beeinflusst haben und weiter beeinflussen. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Sexualität und Geschlecht unter vollkommener Ausblendung von Queer Theory und ihren Effekten, und sei es ausschließlich in ihrer Ablehnung, ist kaum noch denkbar. Aufgrund dessen möchte ich an dieser Stelle eine kurze Skizzierung dieser Forschungsrichtung präsentieren:

Seit den frühen 90er Jahren kritisieren ForscherInnen aus dem Bereich der Queer Theory die Hegemonie von Heterosexualität, indem sie darauf insistieren, dass Heterosexualität und die Existenz von zwei sich ausschließenden, polaren Geschlechtern keine ›naturgegebene‹ Basis sozialer Beziehungen darstellt, sondern eine Konstruktion ist »whose meaning is dependent on changing cultural models« (Jagose 1996: 17). Wie viele Untersuchungen queerer WissenschafterInnen überzeugend herausgearbeitet haben, operiert das dominierende System institutionalisierter Heterosexualität mit einer stringenten Trennung zwischen heterosexuell und homosexuell, in der durch die Naturalisierung der Heterosexualität diese sowohl als Identität als auch als Praxis ›unsichtbar‹ wird (vgl. Schlichter 2004: 344). Heterosexualität ist die Norm, wobei alles, was von dieser Norm abweicht, markiert ist und ›gesehen‹ wird. Indem queere Forschung und Lehre die Bedingungen und Effekte der Produktion sexueller Normativität sichtbar macht und die Prozesse der Normalisierung, sowohl in Bezug auf Geschlecht als auch auf Sexualität aufzeigt, wird

eine beständige Kritik an hegemonialer und institutionalisierter Heterosexualität geübt (vgl. ebd.). Ein wichtiges Ergebnis ist dabei die Feststellung von der ›Heteronormativität‹ westlicher Gesellschaften. Michael Warner und Lauren Berlant erklären ›Heteronormativität‹ folgendermaßen: »By heteronormativity we mean the institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seen not only coherent – that is, organized as a sexuality – but also privileged« (1998: 548). Queer orientierte Arbeiten aus dem Bereich der Kulturgeografie haben die Zusammenhänge zwischen Räumen und Heterosexualität offengelegt, indem sie zum Beispiel die unterschiedlichen Erfahrungen von nicht-heterosexuellen Menschen im öffentlichen Raum erforscht haben (siehe auch Hipfl in diesem Band). Gleichzeitig ist in diesen Studien demonstriert worden, wie Heterosexualität durch räumliche Kontexte ›normalisiert‹ wird (vgl. Hubbard 2000). Allgemein gesprochen hat Queer Theory in den letzten 15 Jahren in der Kritik der Heterosexualität folgende zentrale Ergebnisse erzielt:

»queer theory has denaturalized heterosexuality, dismantled it as the hegemonic subject position in a normative system that produces a privileged straight identity versus an abject homosexual identity and practice.« (Schlichter 2004: 345)

Aber nicht nur Heterosexualität und heterosexuelle Identitäten und Praktiken werden in den Queer Studies einer kritischen Analyse unterzogen. Craig Rimmerman bezeichnet die Idee einer singulären und universalen Identität, die entweder schwul, lesbisch, bisexuell oder transgender genannt werden kann, als eine der größten Herausforderungen aktueller queerer Forschungen (vgl. 2002: 182). Aus Sicht poststrukturalistisch orientierter Queer Studies sind schwule, lesbische, bisexuelle oder transgender Identitäten nicht einheitlich oder fixiert, sondern flüssig, instabil, fragmentiert und wechselnd (vgl. Esposito 2003: 231). Dementsprechend wird in den Queer Studies nicht von essenzialistisch gedachten LGBT (lesbian, gay, bisexual, transgender) Identitäten ausgegangen, sondern diese werden, so wie auch heterosexuelle Identitäten, als sozial konstruiert und prozesshaft betrachtet (vgl. Rimmerman 2002: 182; Esposito 2003: 231). Das bedeutet aber nicht, dass der Identitätsbegriff in den Queer Studies ›tot‹ ist: Auch wenn das Denken in und mit Identitäten aufgrund (berechtigter) dekonstruktivistischer Kritik ständig im Begriff ist, »ausradiert« zu werden, so wie viele andere *key concepts* auch (vgl. Hall 2000: 1), sind Identitäten dennoch wichtig und wir müssen mit ihnen arbeiten – weil sie sich nichtsdestotrotz in unsere Körper, unsere Blicke und unser Handeln/Behandelt-Werden einschreiben (vgl. Esposito 2003: 233), und zwar entsprechend hegemonialer Hierarchien (vgl. ebd.: 239).

Wie in der kommunikationswissenschaftlichen Geschlechterforschung schon vielfach konstatiert worden ist, spielen Medien und die in ihnen vorkommenden Diskurse, Bilder, Meinungen und Erzählungen eine zentrale Rolle in der Vermittlung dessen, was wir unter ›Geschlecht‹ und ›Sexualität‹ verstehen (vgl. Klaus 1998). Dementsprechend setzen sich ForscherInnen aus dem Gebiet der Queer Studies dezidiert mit den medialen Konstruktionen sowohl von schwulen, lesbischen, bisexuellen und transgender Menschen als auch von Heterosexuellen und den materiellen Konsequenzen dieser Repräsentationen auseinander (vgl. z.B. Engel 2002). Zudem werden der Cyberspace, das Internet und Videospiele als potenzielle Räume und Agenten queerer Identitätsstiftungen erforscht, in denen Geschlechter und Sexualitäten neu verhandelt werden können (vgl. z.B. Stone 1996). In Anknüpfung an diese Skizzierung möchte ich nun die Beiträge des Teils »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero« näher vorstellen:

In seinem Aufsatz »Heartland of Darkness« analysiert Andreas Jahn-Sudmann zunächst eine Debatte feministischer und queerer WissenschafterInnen über den Film »Boys Don't Cry«, die in der international führenden filmwissenschaftlichen Zeitschrift »Screen« stattgefunden hat. Als nächsten Schritt liefert er eine Untersuchung des Films, in der er in Anlehnung an Judith Halberstams Filmkritik zeigt, wie durch die Privilegierung eines lesbischen Blickes die transgender Identität des Protagonisten in »Boys Don't Cry« verloren geht. Zudem weist Jahn-Sudmann anhand des Filmbeispiels nach, dass die Kategorien ›Geschlecht‹ und ›sexuelle Orientierung‹ für eine umfassende Analyse der Repräsentationspolitik in Medienprodukten nicht ausreichen, sondern die Kategorien Klasse und ›Rasse‹ miteinbezogen werden müssen.

»The Man Who Wasn't There« ist der Titel des Beitrags von Edgar Forster, in dem er die Hauptfigur des gleichnamigen Films der Coen-Brüder als Grundlage für die Erforschung heterosexueller, kleinbürgerlicher, weißer Männlichkeit benutzt. Ed Crane, so der Name des Protagonisten, liefert, wie Forster demonstriert, in seiner vor Normalität und Unscheinbarkeit strotzenden Existenz ein Musterbeispiel für die Konstituierungsmechanismen ›unmarkierter‹ geschlechtlicher und sexueller Identitäten. Als Basis seiner Analyse bietet Forster ein neues Konzept an, Geschlecht zu denken, indem er dieses als Gabe in einem ökonomischen Kreislauf aus Sexualität und Begehren betrachtet.

jan jagodzinski zeigt in seinem Beitrag »Identität im Cyberspace« aus einer psychoanalytischen Perspektive, welche Rollen der Cyberspace und Computerspiele in der Bildung geschlechtsspezifischer und sexueller Identitäten spielen. Er beginnt mit einer detaillierten Kritik an Sherry Turkles klassischer Untersuchung »Life on the Screen« (»Leben im Netz«) über Cyberidentitäten, in der er mithilfe psycho-

analytischer Theorien die blinden Flecken poststrukturalistischer Cyberidentitätskonzepte aufdeckt. Darauf folgt eine Analyse von Videospielen, in der der Autor der viel diskutierten Aggressions- und Gewaltfrage mit Lacans Konzept des »zerstückelten Körpers« begegnet und die durchaus auch positiven Effekte dieser Spielaggression für die Identitätsbildung von Jungen, Mädchen und LGBT Jugendlichen aufzeigt.

Mein Beitrag »Gefährliche Liebschaften« beschäftigt sich mit der science-fictionalisierten Darstellung von Homosexualität und den Repräsentationen queerer Identitäten in der Fernsehserie »Star Trek: Deep Space Nine«. Anhand der ersten schwulen *onscreen* Affäre in der Geschichte von »Star Trek« weise ich nach, *wie* und *mit welchen Konsequenzen* sich verschiedene heteronormative Diskurse, die die Stigmatisierung, Kriminalisierung und Dämonisierung *bestimmter* nicht-heterosexueller Identitäten und Lebensstile beinhalten, in den »Star Trek«-Text eingeschrieben haben. Zentral für die Analyse ist dabei der *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs, in dem queeren Menschen eine aggressive Propagierung ihrer sexuellen Identitäten und die Gefährdung des öffentlichen Raumes sowie unschuldiger BürgerInnen vorgeworfen wird.

Alle Beiträge aus »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero« beschäftigen sich mit der Komplexität sexueller und geschlechtlicher Identitäten und versuchen, sowohl ihren medialen als auch ›realen‹ Konstruktionsmechanismen nachzuspüren. So zeigt sich bereits in diesem zentralen Anliegen der Einfluss der Queer Studies, auch wenn sich nur zwei Beiträge explizit auf ihre Theorien, Studien und VertreterInnen beziehen. Aber dabei bleibt es nicht: In keinem Beitrag wird Heterosexualität als unhinterfragte, selbstverständliche Norm betrachtet. Nicht-heterosexuelle Sexualitäten und transgender Identitäten werden nicht als deviante Abweichungen erachtet, sondern als ernst zu nehmende Alternativen, die sowohl im ›realen Leben‹ als auch in den Medien zunehmend an Bedeutung gewinnen und deshalb auch aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive in den Fokus genommen werden müssen. In jedem Beitrag kommt eine Sensibilität für den Zusammenhang von Geschlechtsidentität, Sexualität und materiellen, oft gewalttätigen Konsequenzen zum Vorschein. Vor allem an dem letzten Punkt zeigt sich, dass sexuelle und geschlechtliche Identitäten nicht in einem machtfreien Raum ausgehandelt werden: Gewalt, sei sie physischer, psychischer oder struktureller Natur, ist für viele, die aufgrund ihrer Identität als ›anders‹ markiert sind, eine alltägliche Erfahrung – dies gilt sowohl für Menschen mit LGBT Identitäten als auch für diejenigen, die aufgrund von Hautfarbe, ethnischer Zugehörigkeit oder Behinderung durch das Raster des ›Normalen‹ fallen. Und auch vielen Frauen – jeglicher sexueller Orientierung, Hautfarbe oder Klasse – ist die Gefahr, Opfer von (sexueller)

Gewalt zu werden, nicht nur theoretisch bewusst. Vielleicht ist es deshalb kein Zufall, dass in drei der vier Beiträge Mord und Verbrechen ein zentrales Thema darstellen (Jahn-Sudmann, Forster, Scheer) und in dem vierten (jagodzinski) Gewaltausübung im wahrsten Sinne des Wortes eine wichtige Rolle spielt.

Literatur

Berlant, Lauren/Warner, Michael (1998): »Sex in Public«. In: *Critical Inquiry* 24, S. 547-566.

Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Esposito, Jennifer (2003): »The Performance of White Masculinity in *Boys Don't Cry*: Identity, Desire, (Mis)Recognition«. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 3, S. 229-241.

Hall, Stuart (2000): »Introduction: Who Needs Identity?«. In: Stuart Hall/Paul Du Gay (Hg.), *Questions of Cultural Identity* (Reprinted Edition), London: Sage, S. 1-17.

Hubbard, Philip (2000): »Desire/Disgust: Mapping the Moral Contours of Heterosexuality«. In: *Progress in Human Geography* 24, S. 191-217.

Jagose, Annamarie (1996): *Queer Theory. An Introduction*, New York: New York University Press.

Klaus, Elisabeth (1998): *Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung. Zur Bedeutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

Rimmerman, Craig A. (2002): *From Identity to Politics: The Lesbian and Gay Movements in the United States*, Philadelphia: Temple University Press.

Schlichter, Annette (2004): »Queer At Last? Straight Intellectuals and the Desire for Transgression«. In: *GLQ* 10, S. 543-564.

Stone, Allucquère Rosanne (1996): *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Heartland of Darkness: Female Masculinity, White Trash und die Strategien der Repräsentation in »Boys Don't Cry«

Andreas Jahn-Sudmann

»Im postmodernen Gothic-Horror versuchen wir nicht länger, das Monster zu identifizieren und die Bedingungen für seine/ihre Deformierung festzulegen, statt dessen werden wir veranlasst, den Monsterjägern, den Monstermachern und vor allem den Diskursen, die in Reinheit und Unschuld investiert werden, zu misstrauen. Das Monster repräsentiert immer die Verstörung von Kategorien, die Zerstörung von Grenzen und die Anwesenheit von Unreinheit und daher benötigen wir Monster und wir müssen unsere eigene Monstrosität anerkennen und feiern.« (Halberstam 1995: 27)

Brandon Teena, Philip DeVine und Lisa Lambert wurden am 1. Januar 1994 in Lamberts Haus nahe der amerikanischen Kleinstadt Falls City, Nebraska von John Lotter und Marvin Thomas (Tom) Nissen erschossen. Brandon Teena hatte sich im Herbst 1992 mit John und Tom angefreundet und zunächst ein Verhältnis mit Lisa Lambert begonnen, später mit Lotters ehemaliger Freundin Lana Tisdel. Philip DeVine ging mit Lanas Schwester Leslie aus. Am Weihnachtsmorgen wurde Brandon von Lotter und Nissen mehrfach vergewaltigt und zusammengeschlagen, nachdem sie herausgefunden hatten, dass Brandon kein biologischer Mann war, sondern Teena Brandon, ein 21jähriger noch nicht operierter *female-to-male* Transsexueller bzw. *female-to-male(ftm)-transgender*[1]. John Lotter und Tom Nissen wurden auf Brandons Anzeige hin nicht festgenommen und nahmen sich vor, eine mögliche Aussage Brandons vor Gericht zu verhindern. Lotter und Nissen[2] fuhren zu Lamberts Haus, erstachen und erschossen Brandon und die ledige Mutter Lisa Lambert in deren Bett und den gehbehinderten Afro-Amerikaner Philip DeVine im Wohnzimmer, in nach wie vor ungeklärter Reihenfolge.

Erklärtes Ziel von Kimberly Peirce, Regisseurin des Films »Boys

Don't Cry«, der auf diesen Ereignissen beruht, war es, Brandon dem Publikum nahe zu bringen. Während ein Großteil der amerikanischen Medien Brandon Teena als Betrüger und Verführer unschuldiger junger Mädchen in einer wohlgeordneten Kleinstadt im Herzen Amerikas (vgl. u.a. Cooper 2002: 49), als Vergewaltiger einer quasi natürlichen geschlechtlichen und gesellschaftlichen Ordnung, darstellte, wollte Peirce Sympathien und Nachvollziehbarkeit, sowie Identifikation der Zuschauer mit Brandon, erreichen.

»Alles, was man tun kann, ist den Charakter zugänglich zu machen und die Geschichte voranzutreiben. Ich würde auf jeden Fall sagen, dass alles emotional wahr ist. Ich habe Lana interviewt, ich habe ihre Mutter interviewt, ich habe die Polizisten interviewt, die Gerichtsberichte gelesen. Ich habe Jahre damit zugebracht, eine Zeittafel von dem Tag an, an dem Brandon geboren wurde, zu erstellen, Ereignis für Ereignis, und dann eine für die Vergewaltigung, Stunde für Stunde.« (Peirce zit. n. Leigh 2001: 112)

Analyseperspektiven

In Filmkritiken[3] wird u.a. die subversive und – im positiven Sinn – verstörende Qualität von »Boys Don't Cry« (USA 1999) betont, die laut Brenda Cooper darin besteht, die Heteronormativität traditioneller Filmerzählungen herauszufordern, indem weibliche Maskulinität privilegiert und ihre Differenz zu heterosexuellen Normen gefeiert wird (vgl. Cooper 2002). Demgegenüber wirft Judith Halberstam Peirce vor, einen bereits erfolgreich etablierten *transgender gaze* vorzeitig zugunsten einer romantisierenden Liebesgeschichte aufzugeben (vgl. Halberstam 2001). Halberstam definiert in »Female Masculinity« (1998) diejenigen Personen als *transgender*, deren geschlechtliche Identität weder männlich noch weiblich zuzuordnen ist, dazu gehören ihrer Auffassung gemäß auch noch nicht oder nur teilweise operierte Transsexuelle[4]. Der *transgender gaze* in »Boys Don't Cry« enthüllt ihr zufolge den ideologischen Gehalt männlicher und weiblicher Blicke und suspendiert zeitweise die aufoktroyierte Heterosexualität des romantischen Genres (vgl. Halberstam 2001: 294). Der von Laura Mulvey (1975) ausschließlich dem männlichen Protagonisten, Rezipienten und der männlich kodierten Aufnahmeapparatur zugeschriebene Blick (*gaze*) wird hier dem *transgender*-Subjekt erlaubt.

Im Gegensatz zu der in den Filmkritiken nahezu ausschließlich positiven Rezeption wurde die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit »Boys Don't Cry« durchaus kontrovers geführt. Zentrale Aspekte dieser Debatte sollen hier aufgegriffen, kontextualisiert und diskutiert werden, beispielsweise hinsichtlich des genannten *transgender*-Blicks, der m.E. früher aufgekündigt wird als Halberstam vermutet, oder mit Blick auf Peirce' filmische Ausblendung des ebenfalls ermordeten

Afroamerikaners Philip DeVine. Darüber hinaus werden die textuellen Konstruktionen von Klasse, Geschlecht, sexueller Orientierung sowie die Darstellung von *white trash* und von *whiteness* untersucht und problematisiert.

Ich möchte schließlich als bislang nicht berücksichtigte Perspektive in der wissenschaftlichen Debatte die ästhetischen und semantischen Bezüge von »Boys Don't Cry« zu den textuellen Praktiken des *Gothic Horror* einerseits und den *white trash*-Monstern der *Slasher*-Filme andererseits und ihre jeweiligen diskursiven Implikationen aufzeigen. Insbesondere anhand letzterer Perspektive soll die These aufgestellt werden, dass Peirce' Film die weiße, heterosexuelle Mittelklasse, der ich als Autor angehöre, aus der Verantwortung für Rassismus, Homo- und *transgender*-Phobie suspendiert.

Dieses analytische Programm beinhaltet folgende Ebenen, die in ihrer (wechselseitigen) Beziehung zueinander diskursanalytisch betrachtet werden: die Ebene des ›tatsächlichen Falls‹, wie er bereits skizziert wurde, die des eigentlichen (fiktionalen) Filmtextes, des Dokumentarfilms »The Brandon Teena Story« (USA 1998), der spezifischen Diskurse über den Spielfilm vor allem in der *Screen*-Debatte[5], sowie schließlich die allgemeine Ebene soziokultureller Diskurse und die (intertextuelle) Ebene ästhetisch-filmischer Praktiken. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht jedoch die diskursanalytische Untersuchung des Films von Kimberly Peirce.

Zur filmischen Konstruktion von Brandons passing vs. Mainstream-Cross-Dressing-Repräsentationen

Brenda Cooper bezeichnet Peirce' Film in ihrem Aufsatz »Boys Don't Cry and Female Masculinity: Reclaiming a Life & Dismantling the Politics of Normative Heterosexuality« als erfolgreiches Projekt der Rückgewinnung des durch die Medien verfälschten Lebens eines Menschen, da Peirce heteronormative Erzählungen herausfordere, durch: »1) [...] die Demontage des Mythos ›America's Heartland‹; 2) die Problematisierung von Heteromaskulinität; 3) die Fokussierung auf weibliche Maskulinität; 4) die Perforation der Grenzen weiblicher Maskulinität« (2002: 49). Während »Boys Don't Cry« weibliche Maskulinität und *gender*-Fluidität privilegiere und normalisiere, demontiere er die bevorzugten Subjektivitäten von Heterosexualität und hegemonialer Männlichkeit und böte dementsprechend befreiende Eigenschaften (ebd.). Brandons Verkörperung von Männlichkeit sei für Lana weitaus anziehender und reizvoller und erscheine ›natürlicher‹ als die von John und Tom zur Schau gestellte gewalttätige, ausfallende Männlichkeit (ebd.: 54).

Wenn Hilary Swank als Brandon sich im Film die Brüste abbin-

det, einen Dildo oder zusammengerollte Strümpfe als Penis-Imitation in die Hose steckt, bezeichnet Cooper dies zutreffend als die Selbst-Identifikation Brandons als Mann unterstützend (ebd.: 55). Diese Handlungen erscheinen ritualisiert, alltäglich, ästhetisch ansprechend, weniger verkleidend als vervollständigend, niemals grotesk wie in den üblichen Hollywood-Verwechslungskomödien à la »Tootsie« (USA 1982, R.: Sydney Pollack) oder »Mrs. Doubtfire« (USA 1993, R.: Chris Columbus). Im Gegenteil wirkt der Moment, wenn Brandons Menstruation einsetzt und er einen Tampon einführen muss, seltsam unpassend und ausgesprochen quälend für ihn, wobei auch hier kein Verrat an Brandons Männlichkeit geübt wird, sondern der ›Ausnahmezustand Menstruation‹ nicht als Erinnerung für das Publikum oder als Mahnung an Brandon, seine ›natürliche‹ Weiblichkeit nicht zu vergessen illustriert wird. Stattdessen als Verweis auf eine verständnislose, gefährliche Umwelt, wie dann auch der Fund eines Tampons letztlich zur Entdeckung von Brandons *passing* führt. Cooper rekurriert in diesem Zusammenhang auf Julia Erhart, die erklärt, dass die »Kopräsenz sich scheinbar gegenseitig ausschließender Teile [...] das normative Verständnis von Zweigeschlechtlichkeit unterminiert und dem entsprechenden Darsteller Macht verleiht« (Erhart 1999: 176 zit. n. Cooper 2002: 55). Dieses Bild wird weiterhin gestützt, wenn Brandon sich nach der Vergewaltigung im Krankenhaus untersuchen lässt und die Bandagen von den Brüsten entfernen muss. Während der Rest des Körpers geschunden und dreckig ist, sind die Brüste weiß und unberührt, funktionslos, fremdartig, nicht zum Körper dazugehörig.

Ebenso vermeidet es Peirce, eine sonst übliche männliche Instanz hinzuzuziehen. Sarah Projansky verweist in »Watching Rape« darauf, dass es sehr oft Männer sind, die Frauen hinsichtlich ihrer rechtlichen Irrtümer belehren, in diesen Beispielen stellten sich Männer als die besseren ›Feministinnen‹ heraus (vgl. Projansky 2001: 112) und übernähmen die Repräsentation eines »Feminismus ohne Frauen« (vgl. Modleski 1991). In »Boys Don't Cry« sind es die Frauen, die ›vergewaltigungserfahren‹ sind: Lanas Mutter, die Brandon zur Anzeige drängt und die Krankenschwester, die trotz Brandons Schweigen eine Vergewaltigung vermutet und die entsprechenden Maßnahmen einleitet. Auf der anderen Seite ist die drastische Darstellung von Brandons Vergewaltigung durchaus problematisch, auch da laut Projansky alle Repräsentationen von Vergewaltigung notwendigerweise zur diskursiven Existenz von Vergewaltigung beitragen und dass drastische Darstellungen dies in besonders intensiver Weise tun (vgl. Projansky 2001: 96). Dies bedeutet nicht, dass explizite Darstellungen von Vergewaltigung in den Medien inakzeptabel wären. Aber die Annahme, dass eine derart gewalttätige, abstoßende Szene bei entsprechenden Zuschauern kein Lustempfinden oder das Empfinden einer gerechten

Bestrafung Brandons auslösen kann, ist mindestens naiv. Darüber hinaus zeigt der Film im Anschluss eine Duschszene, die durchaus als stellvertretend für die weibliche Perspektive einer gerade erlebten Vergewaltigung gelten kann. Projansky bezeichnet dies als »den wohl üblichsten Weg, die Perspektive einer Frau [...] nach einer Vergewaltigung darzustellen« (ebd.: 108).

Etablierung und Abbruch des transgender-Blicks

Problematisch ist auch die Wandlung, die Brandon spätestens nach der Vergewaltigung erfährt. Judith Halberstam gesteht Peirce in ihrem Aufsatz im Rahmen der »Boys Don't Cry«-Debatte in »Screen« zu, über weite Strecken einen glaubwürdigen und eindrucksvollen transgender-Blick etabliert zu haben, nicht nur

»[...] indem sie die tragische Geschichte seiner Ermordung erzählt, sondern indem sie die Zuschauer, wenn auch nur für kurze Zeit, dazu zwingt, Brandons gaze, einen transgender gaze, zu übernehmen. Der transgender gaze in diesem Film enthüllt den ideologischen Gehalt des männlichen und des weiblichen gaze' und hebt zeitweise die obligatorische Heterosexualität des Genres Romanze auf.« (Halberstam 2001: 294)

Unter anderem verweist Halberstam wie Cooper (2002: 55) auf Szenen, in denen Lana sich trotz gegenteiliger ›Beweise‹ weigert, Brandon als Frau zu bezeichnen. Als John und Tom von Brandon Beweise für seine ›Männlichkeit‹ verlangen, zieht Lana sich mit ihm in ihr Zimmer zurück. Brandon öffnet seinen Gürtel, doch sie hält ihn zurück:

Lana: »Nein, nein, nein, mach die Hose wieder zu. Du musst mir gar nichts zeigen. Denk doch mal nach, dass du ein Junge bist, weiß ich. [...]«[6]
Brandon: »Und was willst du denen da erzählen?«
Lana: »Ich werd ihnen sagen, was sie hören wollen. Ich sag ihnen das, was wir beide als Wahrheit ansehen.«

Cooper bewertet die kurz auf die Vergewaltigung folgende Sexszene zwischen Lana und Brandon als Befreiungsstrategie, da sie sich weigere, heteronormative Kategorisierungen von *gender* als ausschließlich weiblich oder männlich zu bestätigen. Die Ambiguität von Brandons Attraktivität für Lana als Mann auf der einen Seite und ihre Anerkennung und Akzeptanz seines biologischen Geschlechts auf der anderen Seite unterminierten Heteroideologie und die ihr innewohnende Unterdrückung sexueller Unterschiedlichkeit. Cooper betont, dass »die letzte Liebesszene zwischen Brandon und Lana, statt Brandons Verständnis seiner sexuellen Identität zu leugnen, den Effekt zeitigt, den

gaze von Brandons Transsexualität *abzuwenden*, was es erlaubt, die Szene als *Affirmation* multipler sexueller Identitäten zu lesen« (2002: 56f.). Halberstam jedoch sieht hier ein abruptes und katastrophales Abbrechen des *transgender gaze* (vgl. Halberstam 2001: 297). Während Peirce über weite Strecken des Films die Ernsthaftigkeit von Brandons Männlichkeit unterstrichen habe, die Authentizität seiner Präsentation, etabliere sie ihn nunmehr als Frau. So scheint Lana Brandon, entgegen ihrer früheren Anerkennung seiner Männlichkeit, plötzlich als Frau zu sehen. Bevor sie mit ihm schläft, sagt sie: »Ich weiß gar nicht, ob ich weiß, wie das geht.« Obwohl sie im Verlauf des Films bereits als sexuell erfahrene Frau gezeichnet wurde. Diese Unsicherheit spielt dementsprechend auf eine für Lana ungewohnte Praxis lesbischer Sexualität an.

Halberstam verweist auf eine frühere Sexszene: »Während Peirce zuvor recht deutliche Darstellungen des Sex zwischen Brandon und Lana schuf, wird der Akt nunmehr durch eine Auflösung im Stil Hollywoods versteckt, wie um anzudeuten, dass das Paar, statt Sex miteinander zu haben, sich jetzt liebt« (ebd.). Zudem ist Brandon hier zum ersten Mal bereit, sich entkleiden zu lassen, etwas, das er bisher unter allen Umständen, trotz Lanas Insistieren, zu verhindern versuchte. Angesichts der Diskrepanz zwischen Brandons Körperlichkeit und seiner Selbstdefinition, der bis dato offensichtlichen Distanz zu seinem ›weiblichen‹ Körper, auch gerade seiner körperlichen Definition Lana gegenüber, stellte dies ein notwendiges Aufrechterhalten seines aufwändig und unter nicht unerheblichen Gefahren konstruierten Erscheinungsbildes dar. Selbst wenn man sich Halberstam nicht anschließen will, wenn sie konstatiert, dieser sexuelle Akt zwischen Brandon und Lana führe die Gewalt, die John und Tom ihm antaten, aufgrund der Tatsache, dass er nun mit Lana interagiere, als ob er eine Frau sei, fort (ebd.). So erscheint es doch, als oktroyiere Brandons plötzliche Einkehr und Akzeptanz seiner ›tatsächlichen‹ Geschlechtlichkeit, sein Eingeständnis seiner Lügen, die Aussage, er habe erst jetzt das Gefühl, dass alles richtig sei und seine ›Wahrhaftigkeit‹ suggerierende Nacktheit (vgl. Halberstam 2001: 297) ihm ein Bekenntnis zu seiner ›wahren Natur‹ auf, als ob »die Szene Brandons Menschlichkeit an eine bestimmte Form nackter Verkörperung bindet, die letztlich von ihm verlangt eine Frau zu sein« (ebd.). Peirce verweist darauf, dass Lana ihr diese Szene so geschildert habe (vgl. ebd.). Doch Halberstam betont zu Recht, dass Peirce an anderen Stellen ihres Films keinen derartigen Anspruch auf Authentizität erheben kann. Ebenso tragen Lanas widersprüchliche Aussagen im Verlauf der Aufklärung des Falls bzw. in weiteren Interviews kaum zu ihrer Glaubwürdigkeit bei (vgl. u.a. Jones 1996: 254). Problematisch ist außerdem Peirce Aussage zu Brandons Wandlung nach der Vergewaltigung in einem anderen Interview:

»Alles dreht sich also darum, dass die Vergewaltigung ein Moment einer psychologischen Krise ist, der eine Geschichte freilegt und sie dazu zwingt sich weiterzuentwickeln. […] Sie gibt zu, an diesem schrecklichen Ort [während der Vergewaltigung – Anm. d. Verf.] einen Moment der Erkenntnis zu erleben. Aber Sie haben Recht, dies ist etwas sehr Weibliches. […] Sie öffnet sich dafür […]. Man fühlt fast mit Teena, dass sie weiß, dass alles verkorkst ist, aber [sie] muss weinen und da alleine durchkommen. Und Heilung findet üblicherweise in der Öffentlichkeit statt. Für Brandon muss dies mit Lana geschehen. Er musste lernen, in einer wahren Identität zu leben.« (Peirce zit. n. Fuchs 1999a)

Auch wenn der Film sich nicht in einer, wie von Projansky beobachtet, im Hollywood-Kino häufig erzählten romantischen Rettung, die die Sexualität der Frau innerhalb eines heterosexuellen Familienkontexts akzeptiert (vgl. Projansky 2001: 61f.),auflöst, wird die Vergewaltigung und die dadurch ausgelöste Verletzlichkeit Brandons zum Ausgangspunkt einer unglaubwürdigen Katharsis. Und zudem könnte dieses Eingeständnis Brandons seiner ›weiblichen Natur‹ und seines nun als Fehlinterpretation eines verwirrten, verunsicherten Mädchens gezeichneten ›Ausflugs‹ in die Männlichkeit interpretiert werden. Trotz der nunmehr lesbischen Beziehung, deren explizit ernsthafte und sichtbare Etablierung in einem eher mainstreamorientierten Film man Peirce normalerweise hoch anrechnen würde. Dies markiert außerdem die erfolgreiche Umsetzung der von Peirce selbst beschriebenen Motivation Lotters und Nissens, »den Jungen zu einem Mädchen zu machen« (Peirce zit. n. Fuchs 1999a).

Während Halberstam die Verwandlung Brandons von einem *ftm-transgender* in eine Frau im Moment des Beischlafs mit Lana ansiedelt und hierin einen Bruch mit der vorhergehenden Erzählung erkennt, scheinen einige Aspekte in »Boys Don't Cry« auf eine von Peirce durchaus konsequent auf diesen Moment hin komponierte Geschichte zu verweisen. Jenseits der eindrucksvoll gezeichneten Widersprüche eines prä-OP transsexuellen Körpers, den entsprechend komplexen Emotionen und Abweichungen von Heteronormativität, wird auch das Bild einer Person (oder einer Frau) entwickelt, dessen/deren uneingestandenes Ziel die Aufdeckung seines/ihres ›wahren‹ Geschlechts ist.[7] Peirce: »Sie machte manchmal Fehler, sie vermisste etwas und wurde ängstlich und ich denke wirklich, dass sie alles in Ordnung bringen wollte. Ich glaube, sie hatte vor sich zu offenbaren« (ebd.). Beispielsweise als Brandon sich im Spiegel betrachtet, mit angebundenen Brüsten und einem Herrenslip. Im Spiegel sehen wir auf der einen Seite das Bild eines schönen androgynen Wesens, dessen körperliche Qualitäten, wie von Cooper angedeutet, idealiter die Grenzen der Geschlechtlichkeit verschmelzen lassen. Ein Bild, das auch von Peirce in Interviews wiederholt beschworen wird (vgl. u.a. ebd.; Leigh 2000: 113). Dieses eher ›geschlechtneutrale‹ Erschei-

nungsbild entspricht dem, was Halberstam nach Bell-Meterau (1993) als »Hollywood-Androgynität« bezeichnet – einer versöhnlichen, Harmonie zwischen den Geschlechtern suggerierenden Vision von der Auflösung der Geschlechtergrenzen. Laut Halberstam führt uns eine derartige Androgynität immer wieder zu der Vorstellung von einer ausbalancierten Binarität zurück, in der Männlichkeit und Weiblichkeit in absoluter Übereinstimmung existieren (vgl. Halberstam 1998: 215). Auf der anderen Seite entspricht das Bild, wie nachfolgend noch in einem anderen Kontext gezeigt werden wird, im Spiegel eben auch der Idealvorstellung eines anorektischen Mädchens, mindestens an der Grenze zur Zwangseinweisung in eine Klinik für Essgestörte. Ein Bild, mit dem der Film-Brandon für einen kurzen Moment zufrieden, glücklich scheint, wie viele Mädchen seines Alters. Gespiegelt wird diese Sicht in einer Szene, in der sich eine ebenfalls überschlanke Lana im Spiegel betrachtet und beklagt, dass ihre Hose sie dick aussehen lasse. Halberstam schreibt, dass

»das Bild der unverhohlenen Butch-Lesbe ein derartiges [androgynes] Gleichgewicht verstört und keinerlei Hoffnung für ein moderates gendering bietet. Um die Macht des visuellen Bildes weiblicher Maskulinität tatsächlich erforschen zu können, müssen wir das Androgyne hinter uns lassen und die Implikationen von Butch-Lesben- und transgender-Wirklichkeit erfassen.« (Halberstam 1998: 215)

Der reale Brandon, wenn auch sehr dünn, betrieb exzessiv Krafttraining, war ausgesprochen muskulös, anerkanntermaßen stark und bewies seine Kraft dadurch, dass er Männer in die Luft stemmte, die mehr als doppelt so viel wogen wie er (vgl. Jones 1996: 110). Trotzdem zeigt Peirce den Film-Brandon immer wieder beim Scheitern körperlicher, Kraft erfordernder Aktivitäten, wie beim Kampf mit einem Trucker in einer Kneipe oder beim ›bumper-skiing‹[8].

Als Lotter und Nissen Brandon im Badezimmer, den »hyperrealen Raum sexueller Differenz« (Halberstam 2001: 294) drängen und ihm unter Gewaltanwendung die Hose und den Slip herunterziehen, gibt es einen Moment von *out-of-body experience*. Brandon, halb entkleidet und gedemütigt, starrt angsterfüllt auf die ZuschauerInnen im Türrahmen, unter denen sich nun auch ein vollständig bekleideter Brandon befindet, der sein *alter ego* seltsam emotionslos betrachtet, während Lana sich nachdrücklich weigert hinzusehen und Candace und Kate[9] sich abwenden. Mit Brandon im weißen T-Shirt, im Licht leuchtend, zwischen den dunkler gekleideten, dunkelhaarigen Tätern John und Tom und der vor ihm knienden Lana, mutet die Szene wie ein Kreuzigungsbild an. Halberstam beschreibt diese Sequenz zu Recht als gelungene Inszenierung des *transgender gaze*. Die Diskrepanz des von Lotter und Nissen kastrierten Brandon und dem durch

Lanas Verweigerung seine Genitalien anzusehen, seine Männlichkeit weiterhin akzeptierenden, geretteten Brandon (Lana: »Lass ihn doch in Ruhe.« John: »Ihn? Ihn?«) konstituiert den *transgender*-Blick

»als einen in sich gespaltenen Blick, einen Blickwinkel, der von (mindestens) zwei Standorten zugleich kommt: einem bekleideten und einem nackten. […] In Boys Don't Cry wird das Unzureichende der Position des transgender-Subjekts als Voraussetzung des Narrativen präsentiert, entsprechend dient diese Inszenierung der Gespaltenheit des transgender-Subjekts, die normalerweise das ›Unzureichende der Position des Subjekts‹ zur Schau stellen würde, tatsächlich der Betonung der Adäquanz des transgender-Subjekts.« (Halberstam 2001: 296)

Auf einer anderen Ebene erlaubt die Inszenierung der Sequenz, die der Vergewaltigung unmittelbar vorausgeht, eine weitere Lesart. In dieser bedeutungsschwangeren christlichen Symbolik der Kreuzigungsszene, pathetisch und unzusammenhanglos, in der Brandon Jesus Platz einnimmt, vom Licht, das aus einem Fenster rechts über ihm hereinströmt, gebadet, einerseits leichenblass, wie von Dyer als »weniger leuchtend, sondern eher kadaverartig weiß« (1999: 67) beschrieben, scheint er wie auf anderen Jesusdarstellungen außerdem aus sich selbst heraus zu leuchten. Dieses Leuchten (*glow*) schreibt Dyer jedoch auch der Darstellung weißer Frauen zu: »Idealisierte weiße Frauen baden im und werden vom Licht durchströmt. Kurz, sie leuchten« (ebd.: 122). Der leuchtende Brandon in seinem strahlend sauberen, weißen T-Shirt, mit entblößtem Unterleib ist zerbrechlich, schwach und angreifbar. Das exzessive Weiß, das beinahe Durchsichtige, der anorektische Körper Brandons suggerieren darüber hinaus Sauberkeit, Reinheit, Unschuld, Keuschheit, sexuelle Unberührtheit (vgl. ebd.: 74).

»Der Kult der Jungfräulichkeit drückte die Idee einer unbefleckten Weiblichkeit (nicht durch Sex beschmutzt) aus, die in der Erscheinung einer Frau zu Tage treten sollte. Dies konnte durch den Kult des Fastens (der unter jungen Frauen nach wie vor verbreitet ist, wenn heutzutage auch weniger aus streng religiösen Gründen) intensiviert werden, dadurch, dass die Person blasser aussieht und einen Mangel körperlicher Kontakte zur Welt signalisiert und der Körper nicht durch in ihn hineingestopfte Dinge beschmutzt wird.« (Ebd.: 77)

Umso grausamer ist die anschließende, brutale Vergewaltigung des jungfräulichen, wehrlosen Wesens, das uns hier in all seiner Fragilität und Verletzlichkeit vorgeführt wurde, durch die dunklen, schwitzenden, dreckigen Täter.

Peirce führt die Umwandlung des *ftm-transgender* Brandon in die Frau Teena in einer anschließenden Szene fort. Brandon steht unter der Dusche, und was, wie Projansky erwähnt, üblicherweise die Ver-

gewaltigung repräsentiert, dient hier der Ergänzung, kein zwang- und schmerzhafter Reinigungsprozess, sondern ein Streicheln des nun betont ›weiblichen‹ Körpers in Rückenansicht, mit Schnitten auf das gerundete Gesäß und Hände, die die Beine geradezu liebkosen, während Brandon in einer Parallelmontage Fotos von sich und den anderen Protagonisten verbrennt. Die Bildqualität der Duschszene erinnert an einschlägige Filme David Hamiltons aus den 70er Jahren und der einstmals widersprüchliche Körper scheint zu einer harmonischen, weiblichen Einheit zu finden, bestätigt in der darauf folgenden Liebesszene zwischen Lana und Brandon. In einem letzten Satz Lanas zu Brandon wird das Projekt der Umwandlung Brandons vollendet. Kurz bevor er von Lotter erschossen wird, sagt Lana im englischen Original zu ihm: »*Teena*, why didn't you leave. We can still do it« (Cooper 2002: 52; Hervorhebung A. J-S.) und hebt damit die *transgender*-Persönlichkeit Brandons endgültig auf, da, gemäß Halberstam, »das *transgender*-Subjekt von der Anerkennung durch eine Frau abhängig ist. Mit anderen Worten: Brandon kann Brandon sein, weil Lana gewillt ist, ihn so zu sehen, wie er sich selbst sieht« (2001: 296).

›Rasse‹

Peirce hat immer wieder erklärt, ihr Film basiere auf Fakten, sie habe sich fünfeinhalb Jahre mit der Geschichte auseinandergesetzt, Interviews geführt und den Tatort besucht. Auf der anderen Seite beruft sie sich auf Aristoteles' Idee der »›organischen Einheit‹, die alles rausschmeißt, was nicht notwendig ist, weil es, wenn es nicht notwendig ist, nur vom Ganzen ablenkt« (Peirce zit. in: Lee 2000: 16 zit. n. Brody 2002: 94). Als überflüssig scheint sie das dritte Opfer empfunden zu haben, den aufgrund einer Erkrankung in seiner Kindheit gehbehinderten Afro-Amerikaner Philip DeVine, der mit Lana Tisdels Schwester Leslie ausging und weder im Film noch in der Widmung im Abspann auftaucht. Überdies gibt es im gesamten Film keine Afro-AmerikanerInnen, AsiatInnen oder Angehörige anderer Ethnizitäten. Nebraska erscheint wie ein weißer Fleck im Herzen Amerikas.[10] Und sicherlich muss DeVine als körperbehinderter Schwarzer, der mit einer der Tisdel Schwestern schlief, eine ähnliche Bedrohung von Lotters und Nissens Verständnis ihrer eigenen weißen, überlegenen Männlichkeit bedeutet haben wie Brandon Teena. Jennifer Brody bemerkt zu Recht, dass Peirce hier zugunsten der Romantisierung des *main couple* die Chance oder gar Verpflichtung vergibt, die Verbindungen und das Zusammenwirken von Rassismus, *classism*, Frauenfeindlichkeit, *transgender*-Diskriminierung und Homophobie aufzuzeigen. Stattdessen zöge sie es vor, den Rassismus einfach zu ignorieren und »auf die angenommenen Vorurteile des Publikums und

marktorientierte Muster der Identifikation abzuzielen, indem sie sonst als abstoßend empfundene Charaktere durch Annäherung an Normativität akzeptierbarer macht« (Brody 2002: 96). Brody verweist außerdem auf James Snead, der argumentiert, dass »Auslassung und Exklusion vermutlich die am weitesten verbreitete Taktik rassischer Stereotypisierung sind« (1994: 93). Tatsächlich korrumpiert das vollständige Ignorieren DeVines, insbesondere angesichts des Umstands, dass zumindest der ›reale‹ Tom Nissen, mindestens zeitweise, einer rassistischen Organisation angehörte, den Anspruch des Films, Verständnis für normdeviante Charaktere zu erzeugen. Halberstam bemerkt in diesem Zusammenhang, dass »der Tod DeVines als völlig unerheblich für die Erzählung erklärt wurde. Peirce behauptete, dass dieser Nebenstrang ihren Film verkompliziert haben würde [...] – aber ›Rasse‹ ist ein für die Bedeutung des Mordes an Brandon Teena absolut zentraler Zugang« (2001: 297). Die Regisseurin opfere die harten Fakten von Rassenhass und Transphobie zugunsten einer stromlinienförmigen, humanistischen Romanze, mit anderen Worten, reduziere die Komplexität des mörderischen Akts, so wie sie die Komplexität von Brandons Identität geopfert habe (ebd.: 298).

Klasse

Cooper hat zweifellos Recht, wenn sie die Auswirkungen des Mythos »Heartland of America«, mit seinen ursprünglichen starken Familienwerten, Individualität, Moral, Tugend, hart arbeitenden Menschen und idealisierter Heterosexualität, sprich Normalität, auf die Darstellung des Falles Brandon Teena in den amerikanischen Medien als vorurteilsbeladen, und voll des verlogenen Romantisierens der EinwohnerInnen Nebraskas beschreibt (2002: 49). Das Bild eines verkommenen Großstadtbetrügers, der die unschuldigen Mädchen des kleinen, gemütlichen Städtchens unter Vortäuschung falscher Tatsachen beschläft, ist tatsächlich unreflektiert und reaktionär. Cooper schreibt Peirce allerdings den Verdienst zu, diesen Mythos endlich zu brechen und aggressiv herauszufordern, indem sie eine ausgesprochen düsterere Version amerikanischer Kleinstädte und ihrer EinwohnerInnen böte. Das Ideal konterkariere Peirce mit »lüsternen, bewaffneten, bigotten Polizeibeamten, zwielichtigen Wohnwagenparks und heruntergekommenen Farmen, ein wüstes Land, das von dysfunktionalen, zerrissenen Familien bevölkert wird und von verzweifelten Leuten, die in Jobs ohne Aufstiegschancen arbeiten und deren bevorzugte Freizeitbeschäftigung Alkohol- und Drogenkonsum ist« (Cooper 2002: 50), wodurch der Film wichtige befreiende und subversive Strategien böte »für die Zurschaustellung von Heuchelei und der Widersprüche von Normalität, die sowohl dem Mythos der

amerikanischen Norman Rockwell-Heimat als auch der hegemonialen Heterosexualität innewohnen« (ebd.: 51).

Lisa Henderson schreibt in ihrem »Screen«-Aufsatz diesem Bild des Mittelwestens durchaus einen Wiedererkennungswert zu, kritisiert aber, ohne auf positiven Bildern der Arbeiterklasse bestehen zu wollen[11], deren stereotype Darstellung als erneute Weiterschreibung der langen Geschichte populärer Bilder einer pathologisierten Arbeiterklasse, als »Narration der Kehrseite von Klassentranszendenz, die somit sowohl die Schuldgefühle der Mittelklasse als auch konservative Sozialpolitik beruhigt, die die menschliche Komplexität des wie und warum Menschen so handeln, wie sie es tun – gut oder böse – unter den Bedingungen von Entbehrungen, Exklusion und Wut, auslöscht« (2001: 302). Henderson äußert außerdem die Vermutung, dass die Rassisierung des *white trash* in »Boys Don't Cry« dazu beigetragen habe, dass Peirce keinen Platz für den *sub-plot* DeVine zu haben glaubte. Die Frage ist nicht, ob die Taten Lotters und Nissens durch ihr Umfeld entschuldigt werden können. Das können sie nicht. Problematisch ist es allerdings, sie aus dem Kontext zu reißen und als pathologische Außenseiter zu behandeln, statt ein politisches und ökonomisches Umfeld zu beleuchten, das der Exklusion geradezu bedarf, um funktionieren zu können. Der Film setzt dem ›degenerierten *white trash*‹ den selbsterfundenen Hintergrund des *trailer trash boy*s Brandon entgegen, mit einem Vater in der Ölindustrie und einer Schwester, die als Model in Hollywood lebt. Annalee Newitz bemerkt in diesem Kontext, dass

> »[w]ir nach den Zeichen des Wilden innerhalb von whiteness suchen müssen, um zu verstehen, wie rassistische Diskurse des Primitiven im Sinne der Schaffung rassisierter whiteness funktionieren. Wenn Weiße der Mittelklasse auf Weiße der Unterklasse treffen, stellen wir fest, dass Klassenunterschiede hier häufig als der Unterschied zwischen zivilisierten und primitiven Menschen repräsentiert werden. Weiße aus der Unterschicht werden rassisiert und erniedrigt, weil sie sich in die Binarität primitiv/zivilisiert als Primitive einpassen.« (Newitz 1997: 134)

Hierbei handelt es sich nicht um den von Richard Dyer zu Recht kritisierten *me-too-ism* einer neuen selbsternannten Opfer-Kaste, hauptsächlich bestehend aus heterosexuellen weißen Männern, die als Reaktion auf Feminismus, Homosexuellen- und Schwarzenaktivismus ihre Unterdrückung beklagen. Angesichts der *white male paranoia* einer ungebrochen privilegierten Klasse konstatiert Dyer: »Sinn und Zweck der Betrachtung von *whiteness* ist es, sie aus ihrer Zentralität und Autorität zu lösen, nicht sie wiedereinzusetzen (und noch weniger eine Show aus ihrer Wiedereinsetzung zu machen, wenn sie es, wie männliche Macht, tatsächlich nicht nötig hat, wiedereingesetzt zu werden)« (1999: 10). Vielmehr muss eine Praxis der Diskriminierung

armer Bevölkerungsschichten, der Arbeitslosen, der in Niedriglohnjobs arbeitenden Bevölkerung als Produkt amerikanischer Politik spätestens seit der Amtszeit Ronald Reagans kritisiert werden. »Boys Don't Cry« mag am Bild des romantischen Mittelwestens kratzen, fordert aber gerade nicht dessen ›durchschnittliche‹ BewohnerInnen heraus, überträgt die Verantwortung nicht den ›anständigen‹ BürgerInnen, sondern installiert mit der filmischen Darstellung von John und Tom zwei *outlaws* im *Heartland*, dem Mittelwesten Amerikas, das als *Heartland of Darkness*[12] demaskiert wird, von denen sich jeder ›normale‹ Bürger ohne Schwierigkeiten distanzieren kann – sie sind *anders*. Peirce perpetuiert somit die Tradition der »Geschichten über *white trash*, die an einer Sündenbockfunktion teilhatten [...] – indem sie die Probleme der Gesellschaft dem *white trash* zuschrieben« (Sandell 1997: 226). Laut Michael Zweig macht diese erfolgreiche konservative Rhetorik die Armen für die meisten Probleme der Vereinigten Staaten verantwortlich:

»Sie leeren unsere Taschen mit Hilfe der Wohlfahrt [...]. Sie korrumpieren die Moral der Nation, indem sie uneheliche Kinder gebären, sich weigern zu arbeiten und auch sonst ein schlechtes Beispiel darbieten. Der eingängige Slogan [Bill Clintons] ›end welfare as we know it‹ resümierte einen fünfundzwanzig Jahre währenden Angriff auf die Armen und kulminierte letztendlich im Erlass der ›Wohlfahrtsreform‹ von 1996 durch einen republikanischen Kongress und mit der Unterstützung Präsident Clintons.« (Zweig 2000: 78)

Lotter und Nissen verdienen sich ihren Lebensunterhalt mit Autodiebstählen und die in einer Spinatfabrik arbeitende Lana (»Um Spinat abzuwiegen, muss man ja nicht nüchtern sein.«) träumt mit Brandon von einem Leben »irgendwo anders«, das so unerreichbar scheint wie ein ferner Planet (Lana: »Wir haben doch uns. Wir beamen uns einfach irgendwo hin.«). Das Paradies für Brandon und später auch Lana liegt in »Memphis, Graceland, Tennessee«, dem heiligen Ort eines der wichtigsten Bestandteile der von Jim Goad[13] so bezeichneten »Heiligen Dreifaltigkeit der *white trash*-Religion« (1997: 170): »Elvis ist das, was ist. Bigfoot ist das, was war. Außerirdische sind das, was sein wird« (ebd.). Gael Sweeney beschreibt Graceland als »einen Schrein, der in seinem Milieu wie jeder andere heilige Ort verehrt wird. Sein Bild ist zu einem Emblem von Ambitionen, Exzess und Unsterblichkeit geworden, insbesondere in der verunglimpften Unterklasse, die als *white trash* etikettiert wird« (1997: 263). Ein Stein gewordener Traum der weißen Unterschicht Amerikas, der

»armen, auf dem Lande lebenden Weißen (der ursprüngliche white trash), die von ihren Träumen lebten [...]. Und auf eine perverse Art tun sie dies nach wie vor, wenn auch als Reaktion auf ›zerbrochene Träume‹. Irgendjemand oder irgendeine Macht hat ihr Land gekidnapped und kontrolliert nun die Regierung – die Juden mit Hilfe der mutmaßlichen

›zionistischen Besatzungsregierung‹, die Bundeszentralbank, Kommunisten, Liberale, die Vereinten Nationen, Schwule und Feministinnen, Satan.« (Dunbar 1997: 74f.)

Derartige Ansichten sind essenzielle Komponenten der rechtsradikalen Bürgerwehren (*militias*), der *white supremacist groups*, wie vermutlich auch der, der Tom Nissen angehörte. Auf der anderen Seite steht das amerikanische Mantra des *pursuit of happiness*, das Armut als persönliches Versagen identifiziert. Die große Schande der Unterschicht Amerikas ist Armut, »das heißt, ›Versagen‹ innerhalb eines Systems, das vorgibt, sie zu bevorzugen [...]. Also müssen sie für ihr Versagen angeklagt werden, wenn nicht sie, wer oder was hat dann versagt? Natürlich das System. Und das ist unmöglich; sogar diese Verlierer selbst halten die Beschuldigung des Systems für nicht akzeptierbar, wenn nicht blasphemisch« (ebd.: 76).

Brandon erfindet eine Mittelklasse-Familie[14], der auch sein filmisches, anorektisches Erscheinungsbild entspricht. Laura Kipnis schreibt, dass »[d]ie klinische Literatur uns sagt, dass Essstörungen in erster Linie eine Erscheinung bei Frauen der oberen Mittelklasse sind« (1997: 116), dass aber

»die Erfahrung von Anorexie [auch] ein verkörperter Diskurs von Klasse ist […]. Der weibliche Körper wird als ein Ausdrucksmedium benutzt, als Ort von Klassenambitionen, Identifikationen, Rebellion und insbesondere Konflikten innerhalb einer Klasse. […] [D]as Bedürfnis nach einem extrem dünnen Körper drückt eine Klassenidentifikation nach oben aus – insbesondere, da der fette Körper so schwer an seiner abwärts gerichteten Konnotation von Klassenmobilität trägt.« (Kipnis 1997: 116)

In diesem Sinne ist auch Lanas Wunsch nach einem schlanken, schwerelosen Körper zu verstehen, angesichts ihrer ständig betrunkenen, ihr so peinlichen Mutter, der verantwortungslosen *welfare queen*, die vor 50er Jahre Science Fiction-Filmen im Kabelfernsehen (einem weiteren Attribut der *white trash*-Stereotypie) einschläft. Während Lana zu Beginn des Films noch ihrer Mutter nachzueifern scheint, betrunken, Klebstoff-inhalierend, wirft David Walsh dem Film vor, den komplexen Charakter Lanas zugunsten einer nunmehr allzu leicht vorhersagbaren, geglätteten Geschichte aufzugeben: »Während wir zuvor eine böse, schamlose Lana hatten, die die Einkaufszeilen benommen entlang taumelte, wird sie nun nüchtern und bietet den stereotypen Anblick einer verliebten Frau. Dies ist nicht notwendigerweise ein Fortschritt« (Walsh 1999).

Auf der anderen Seite ist aber Brandons unnatürlich magerer Körper auch durchaus als Symbol des Widerstands gegen Konventionen des schlanken, elfengleichen Ballerina-Erscheinungsbilds oder sportlich gesunder Schlankheit zu lesen, wie sie Jennifer Reeder beschreibt:

»[Die] Anorexie-Erfahrung, das Wissen darum, dass man sich selbst in etwas Groteskes verwandelt, ist niemals wirklich weit entfernt von der Erfahrung einer weiteren ästhetischen Konfrontation mit der sozialen Normativität, die ›normale‹ Körper auf ihre eigene Weise unterstützen und aufrechterhalten.« (Reeder zit. n. Kipnis 1997: 116)

Obwohl »Boys Don't Cry« sich in weiten Teilen überaus positiv von anderen medialen Bildern Trans- bzw. Homosexueller abhebt, so erscheint doch eine Äußerung Kimberly Peirce' in einem Interview zumindest bedenklich. Sie vermutet zu Recht, dass die Vergewaltigung Brandons der Wiederherstellung der normativen Geschlechterordnung diente, führt aber weiter aus, dass »es ihre eigenen [Johns und Toms] Begierden befriedigt. Und es ist die Bestrafung dieses Etwas, das ihre eigenen Begierden als homoerotisch entlarvt« (Peirce zit. n. Fuchs 1999a). In den mir zugänglichen Schilderungen der historischen Figuren gibt es keinerlei Hinweis auf homoerotische Tendenzen, tatsächlich entspricht ihr Verhalten, auch in großen Teilen des Films, eher einem homosozialen Verhalten heterosexueller Männer, dass Halberstam streng von den Aktivitäten einer verfolgten sexuellen Minderheit abgrenzt. Homosozialität beschreibt demnach »die sozialen Beziehungen zwischen Männern, auf denen das System von Dominanz, Patriarchalität, ruht« (Halberstam 1995: 43). Brenda Cooper schreibt, dass »die Narrative von *Boys Don't Cry* die bigotten Mechanismen entlarven, die dominante Heterosexualität perpetuieren und aufrechterhalten und so die Ideale normativer Maskulinität effektiv demontiert werden und Heterosexualität – statt devianter Sexualität – seltsam anmutet« (2002: 53). Die, laut Cooper, im Film eingesetzten Strategien im Sinne des, im Übrigen jederzeit zu zelebrierenden, Effekts Heteromaskulinität und Heteronormativität suspekt zu machen, müssen im Lichte von Peirce' Aussage beleuchtet werden. So kann die exzessiv performative Qualität von Lotters und Nissens Unterschicht-Maskulinität möglicherweise als Minoritäten-Maskulinität im Gegensatz zur (fälschlicherweise) als nonperformativ erklärten Majoritäten-Maskulinität weißer Mittelklasse-Männer und dementsprechend als suspekt, fragwürdig und vor allem als normdeviant gelesen werden (vgl. Halberstam 1998: 235). Jenseits der Zeichnung der Charaktere John und Tom als pathologische Außenseiter, die die ZuschauerInnen potenziell eben nicht auf ihre eigenen Vorurteile, die Vorurteile der ›normalen‹ MittelschichtsbürgerInnen und deren ebenso tödliche Konsequenzen aufmerksam macht, könnten Aspekte des Films als Fortschreibung ›suspekter homosexueller‹ Mörderpaare wie zum Beispiel in Hitchcocks »Rope« (USA 1948) oder in »Diamonds Are Forever« (GB 1971, R.: Guy Hamilton) gedeutet werden, was die eigentliche Intention des Films beeinträchtigen würde. »Boys Don't Cry« ist in dieser Hinsicht textuell offen bzw. widersprüchlich. Auf der einen Seite nennt John Tom wiederholt »Süßer« und wird Tom

durchaus feminisiert dargestellt, u.a. durch das ›Selbstverstümmelungsritual‹, das weniger als männlicher Initiationsritus gezeigt wird, denn als nichtmännliche, eben klischeehaft weibliche Reaktion eines hysterisch gezeichneten Charakters auf Gewalt. Auch spricht John Brandon im Film nach der drastisch inszenierten analen Vergewaltigung, die, wie gezeigt wurde, tatsächlich der Umwandlung Brandons in ein Mädchen dient, wieder als Jungen an. (John: »Wenn du unser kleines Geheimnis für dich behältst, bleiben wir Freunde, klar, Kumpel?«). Auf der anderen Seite wird erfolgreich ein Bild obsessiver Heterosexualität und patriarchalischer Verhältnisse, insbesondere in Johns Beziehung zu Lana, deren Mutter und seiner Tochter etabliert, und der Film bietet im Weiteren keine, die männliche Brutalität Lotters und Nissens relativierenden, positiven heterosexuellen, männlichen Rollenmodelle. Der Realität entsprechend besteht hier die Kernfamilie nur noch aus Müttern und Kindern, von den Vätern längst verlassen.

Konstruktionen des Monströsen

Wie Halberstam zutreffend analysiert, ist es bequem, die Täter zu Monstern zu erklären:

»Monster […] affirmieren, dass das Böse nur in bestimmten Körpern und besonderen Psychen residiert. Monstrosität als die körperliche Manifestation des Bösen macht das Böse zu einem lokalen Effekt […]. Aber die Moderne hat die Bequemlichkeit von Monstern eliminiert, weil wir im Deutschland der Nazis und anderswo gesehen haben, dass das Böse oft als ein System arbeitet, es arbeitet mit Hilfe von Institutionen und funktioniert als banaler […] Mechanismus. […] [D]as Böse breitet sich eher als Komplizenschaft und Kollaboration, als ungebrochene Norm über kulturelle und politische Produktionen aus, statt als irgendeine monströse Verstörung.« (Halberstam 1995: 162)

»Boys Don't Cry« rekrutiert seine Ästhetik und Erzählstruktur aus so unterschiedlichen Genres wie Hollywood-Romanze, Science Fiction-Film, Roadmovie, mit partieller Handkamera und Bildern[15], die stark an Nicolas Roegs »The Man Who Fell to Earth« (USA 1976) erinnern, wie auch manchmal Brandon dem Außerirdischen Thomas Jerome Newton zu gleichen scheint, androgyn, attraktiv und verunsichert, verzweifelt bemüht sich anzupassen, auf einem fremdartigen, gefährlichen Planeten Erde. Fabriken, die wie Raumschiffe im Dunkeln leuchten, Zeitraffer, in denen Tag und Nacht rasend vergehen und das nahe Ende Brandons anzukündigen scheinen oder den Ort aus dem normalen irdischen Zeitvergehen lösen. Andreas Busche bezeichnet den Mittelwesten als das Amerika, »das man aus Hollywood-Filmen gewöhnlich nicht kennt – zumindest nicht, solange keine Aliens an-

greifen oder Kommunisten einfallen« (2003: 58). Laut Michelle Aaron ist dies nicht nur die bekiffte Ästhetik einer »surrealen Traumlandschaft« (Pidduck 2001: 99), sondern diese Bilder sollen in ihren Anspielungen auf die Ikonografie populärer Science Fiction eine Gemeinschaft von AußenseiterInnen und TräumerInnen beschwören (vgl. Aaron 2001: 96). Und Julianne Pidduck verweist darauf, dass »die Brutalität von *Boys Don't Cry* in Verbindung mit einer weit verbreiteten kulturellen Artikulation des kleinstädtischen Mittleren Westen Amerikas steht, mit *trailer trash*-Anomie, Intoleranz und Mord« (2001: 99). Als Beispiele nennt sie u.a. »Deliverance« (USA 1972, R.: John Boorman), »From Dusk Till Dawn« (USA 1996, R.: Robert Rodriguez) und eine Reihe von Horror-Filmen wie »The Texas Chainsaw Massacre« (USA 1974, R.: Tobe Hooper) oder George A. Romeros Zombie-Trilogie »Night of the Living Dead« (USA 1968), »Dawn of the Dead« (USA 1978) und »Day of the Dead – Zombie 2« (USA 1985), die *white trash* als monströse Killermaschinen und überflüssigen menschlichen Müll charakterisieren (ebd.).

Peirce sagt in einem Interview, dass »mich das Publikum hassen wird, wenn ich ihnen jedes Detail zeige. In dem Moment, in dem man die Geschichte wie ein Märchen erzählt, sind sie so glücklich« (Peirce zit. n. Leigh 2000: 112). Tatsächlich erzählt sie kein Märchen, sondern kombiniert *zwei* Horror-Genres: den klassischen *Gothic Horror* (des Nachtprogramms der amerikanischen Kabelstationen) und den *White Trash Horror* (der *Slasher*-Filme der Autokinos).

Konstruktionsebenen des Monströsen I: Gothic Horror

Auf der einen Seite Brandon, der als *gothic monster*, als fremdartiges Wesen, geschlechtlich nicht zuzuordnen, als Bedrohung ›von außerhalb‹, sei es Transsylvanien oder ›die Großstadt‹, in eine kleine Kommune rechtschaffener BürgerInnen eindringt und sich der unschuldigen Frauen bemächtigt – so aus der Sicht Johns und Toms, die sich als Monsterjäger anschicken, die Bedrohung zu vernichten. Die Dracula-Anspielung wird auch deutlich in einer Aussage Toms: »Denkst du, sie erkennen sie noch wieder? Wenn wir ihr Kopf und Hände abtrennen?« Oder in dem Moment, wenn John Brandons Taschen untersucht und den Dildo findet. Der Beleg des nicht vorhandenen Penis entspricht hier dem nicht vorhandenen Spiegelbild des Vampirs und Johns Entsetzen dem Entsetzen des Opfers, aber eben auch dem Triumph der Monsterjäger des *Gothic Horror*, denen der Beweis körperlicher Deformierung dazu dient, das Monster zum Tod zu verurteilen. Und gerade die Faszination Candace' und Lanas für Brandon bestätigt den Verdacht. Wie Halberstam ausführt, sind die Heldinnen der *Gothic Novel* in entscheidenden Momenten nicht in der Lage zwischen Mann und Monster zu unterscheiden: »Wo die Heldin daran

scheitert Unterschiede festzustellen, scheitert die Standhaftigkeit der Unterschiede. So beispielsweise in Dracula, [...] Lucy und Mina werden beide vom Vampir verführt und sie scheitern daran, zwischen seinem Biss und den ›normalen‹ Penetrationen ihres Ehemann bzw. Verlobten zu unterscheiden« (Halberstam 1995: 38). Diese rassisierten Monster

»werden dich in der Privatsphäre deines eigenen Heims finden, sie werden dein Heim zu ihrem Heim machen (oder dich zu ihrem Heim) und die Tröstlichkeit der häuslichen Intimität für immer verändern. Das Monster späht durch dein Fenster, tritt durch die Hintertür ein und sitzt neben dir im Wohnzimmer; das Monster wird immer eingeladen, aber nie darum gebeten zu bleiben.« (Ebd.: 15)

Doch bereits in frühen Frankenstein-Verfilmungen oder später in Jack Arnolds »Creature From the Black Lagoon« (USA 1954) und endgültig in Francis Ford Coppolas »Dracula«-Verfilmung (USA 1992) lernen wir, dass die Monsterjäger ›unmenschlicher‹ sind als das Monster selbst. Das wahre Opfer in Coppolas Umsetzung von Bram Stokers durchaus rassistischer Vorlage[16] ist Graf Dracula, der unglücklich Verliebte. Die Monsterjäger sind hier brutal, verständnislos und mörderisch, so auch die Monsterjäger John und Tom in »Boys Don't Cry«.

Konstruktionsebenen des Monströsen II: White Trash Horror

Auf der anderen Seite werden Lotter und Nissen wie die Monster eines *White Trash Horror*- oder *Slasher*-Films gezeichnet. Brandon, mit seinem erfundenen Mittelklasse-Hintergrund und seiner Herkunft aus einer größeren Stadt, entspricht den Opfern in einschlägigen Filmen, die ahnungslos eine, auf den ersten Blick idyllische, ländliche Kommune betreten, in der das örtliche Monster bereits wartet. Carol Clover bemerkt in diesem Zusammenhang: »Der Punkt ist, dass das ländliche Conneticut (oder wo auch immer) ein Ort ist, an dem die Regeln der Zivilisation nicht gelten. Leute aus der Stadt sind Leute wie wir. Leute vom Land [...] sind Leute, die nicht so sind wie wir« (1992: 124). Clover beschreibt die Monster der *Slasher*-Filme im Folgenden als Männer ohne erkennbaren oder mit einem zerrütteten Familienhintergrund, mit mangelnder Hygiene, Vier-Tage-Bart, arbeitslos, die jenseits sozialer Gesetze und außerhalb der Zivilisation leben. »Letztendlich und vor allem sind Leute vom Land arm [...]. Sie fahren alte Autos, tragen alte Kleidung, besitzen alten Fernsehapparate [...], haben schlechte Essgewohnheiten, sind schlecht erzogen« (ebd.: 126). Die Rassisierung des Monsters findet nun auf lokaler und/oder Klassenebene statt. Dem *redneck* wird hier der Status eines »universellen Sündenbocks, des ›Anderen‹, der für alle Formen amerikanischer Probleme verantwortlich gemacht wird« (ebd.: 135) zugeschrieben.[17] Alle

diese Attribute treffen auf Lotter und Nissen zu. Das Abschlachten des Opfers ist auch eine Rache des lächerlich gemachten, unterprivilegierten *white trash* an den so überlegen scheinenden weißen Mittelklasse Amerikanern. Wobei dies hier weniger die tatsächlichen Machtverhältnisse umwälzt, als dass es die bestehenden Strukturen widerspiegelt, indem sie sich als Verfechter einer nach wie vor vehement verteidigten ›natürlichen‹ Ordnung gerieren, in der Brandon als *transgender*-Persönlichkeit, gesamtgesellschaftlich gesehen, kaum auf Respekt treffen dürfte.

Darüber hinaus sind in Lana bzw. Brandon, oder am Ende einer Kombination aus beiden, Züge des *final girl* (vgl. Clover 1992) des *Slasher*-Films zu erkennen, das sich laut Clover von den sie umgebenden Mädchen (hier repräsentiert durch Candace bzw. Lanas Mutter) abhebt. Wie die Killer nicht wirklich männlich sind, ist sie nicht wirklich weiblich (ebd.: 40). In »Boys Don't Cry« kann Lana als *final girl* nicht alleine bestehen, erst durch die von Brandon auf sie übertragenen Qualitäten wird sie zu einer veritablen Überlebenden, seine Fantasie, seine Mobilität, sein Mut ermöglichen es ihr, am Ende den Ort des Verbrechens zu verlassen.

Die von Clover noch eingeforderte Jungfräulichkeit des *final girl* ist seit Wes Cravens »Scream«-Trilogie (USA 1996, 1997, 2000) nicht mehr unbedingt erforderlich, weder bestätigten die sexuellen Aktivitäten dort ›weibliche‹ noch diskriminieren sie ›moralische‹ Qualitäten der Heldin. Ebenso in »Boys Don't Cry«, der durchaus mit der Binarität ›normales‹ Mädchen (Candace) auf der einen Seite und ›atypisches‹ bzw. ›jungenhaftes‹ Mädchen (Lana bzw. Brandon) operiert. Candace begehrt Brandon, auch als Vater für ihr Kind, wird aber von ihm zurückgewiesen. Lana: »Oh Gott, ich hab ne Scheißangst, dass Candace mich hier erwischen könnte. Weißt du, die ist davon besessen einen Mann zu finden und ich bin sicher, dass du auf ihrer Liste ganz oben stehst.« Während Lana Brandon zu Beginn ignoriert und Brandons romantische Liebe zu ihr ihn über ›niederes‹ sexuelles Begehren erhebt. Candace und Brandon sterben, aber Lana überlebt in einer eigentlich ausweglos erscheinenden Situation. Peirce inszeniert sie in diesem Moment fast als sakrosankt, als Höhepunkt des im Laufe des Films verlagerten Schwerpunkts der Perspektive von Brandon auf Lana. Am Ende fährt Lana das Auto, wie am Anfang Brandon. Callie Khourie (Drehbuchautorin von »Thelma and Louise«, USA 1991): »[I]ch hatte genug von der passiven Rolle von Frauen. Sie lenkten niemals die Geschichte, weil sie nie am Steuer eines Autos saßen« (Khourie zit. n. Francke 1994: 127). Brandon muss auch sterben, weil er nicht mehr wegfahren will, an den *hortus conclusus* gebunden ist. Wie beim ›bumper-skiing‹ fährt er immer im Kreis, festgehalten von der *magischen* Anziehungskraft des Ortes, wie im Märchen oder im Horrorfilm. Und auch wenn das *final girl* Lana die Monster nicht tötet,

so versichert uns doch der Abspann, dass sie ihrer ›gerechten‹ Strafe zugeführt werden. Lotter sitzt in der Todeszelle und Nissen wurde zu lebenslänglich verurteilt. Peirce hat sich entschieden, Lana bei den Morden anwesend sein zu lassen. Vor Gericht wurde dieser Gedanke verworfen, trotz einer Andeutung Nissens, sie sei dabei gewesen (vgl. Jones 1996: 254).

Wenn Lana am Ende Falls City verlässt, kann diese Flucht einerseits als Triumph des *final girl* im *Slasher*-Horrorfilm gelesen werden oder im Sinne des *Gothic Horror* als durch das Monster ›infizierte‹ Überlebende, das (so die Perspektive Lotters und Nissens) den ›Virus‹ in der Welt verbreiten wird (im Horrorfilm das Versprechen auf ein Sequel). Brandon jedoch triumphiert in diesem Moment gemäß beider Lesarten über John und Tom. Die Monsterjäger Tom und John sind an ihrer ›Mission‹ gescheitert, das Monströse, sprich das Normdeviante, zu vernichten.

Resümee

Als Schlussfolgerung bleibt, dass Peirce die weißen Mittelklasse-Helden im Kino, die ihr Film ansprechen sollte, ungeschoren davon kommen lässt, indem sie sie aus der Verantwortung für strukturelle Verhältnisse und soziale Bedingungen entlässt und deren Rassismus, Homophobie und *transgender*-Diskriminierung, die eine derartige Tat letztlich erst ermöglichen, nicht sichtbar macht. Es existiert innerhalb des filmischen Diskurses keinerlei textuelle Instanz, die solche Zusammenhänge illustriert.[18] Stattdessen verortet Peirce das Monster, wie gezeigt wurde, erneut in einem rassisierten Kontext, in der von Clover beschriebenen entzivilisierten Umgebung im ländlichen Amerika des *Slasher*-Horrors. Und tatsächlich entschärft sie den Stachel der Kritik an männlichen, heterosexuellen Dominanzpraktiken, wenn sie mindestens Tom zunehmend weibliche Attribute und der Vergewaltigung Brandons eine homoerotische Komponente verleiht.

Somit versäumt es der Film am Ende, die grundlegende Erkenntnis von der »Banalität des Bösen« (vgl. Arendt 1964) umzusetzen. In diesem Sinn ist auch Halberstams Postulat zu verstehen, dass

> »die Monster des neunzehnten Jahrhunderts uns nach wie vor verängstigen und erschrecken, aber sie verängstigen uns aus der Distanz. Wir tragen moderne Monster wie eine Haut, sie sind wir, sie sind auf und in uns. Monstrosität manifestiert sich nicht länger in einem bestimmten Körper, einem einzelnen Gesicht, einem einzigartigen Zug; sie wird durch eine Banalität, die den Widerstand bricht, ersetzt, da der Feind schwerer zu lokalisieren ist und mehr wie der Held aussieht.« (Halberstam 1995: 163f.)

Danksagung

Für wertvolle Literaturhinweise, anregende Diskussionen zum Film und für die kritische Lektüre bedanke ich mich bei meiner Kollegin Uta Scheer.

Anmerkungen

1 Diese Zuordnung der geschlechtlichen Identität des historischen Brandon dominiert den wissenschaftlichen Diskurs (vgl. u.a. Halberstam 2001; Brody 2002).

2 Ehemals aktiv bei der *White American Group for White America* (vgl. Jones 1996: 154).

3 Vgl. z.B. Turan (1999), Maslin (1999) oder Fuchs (1999b).

4 Chris Straayer verweist auf die essenzialisierenden Geschlechterbilder Transsexueller und argumentiert, dass »eine Reihe feministischer Theoretikerinnen sich gegen die Entscheidung Transsexueller für eine Operation als ›Lösung‹ wenden, da diese die Geschlechterrollenstereotype der Gesellschaft eher unterstützt als herausfordert. [...] Mit der Argumentation, dass die konservative Haltung der Transsexuellen zu *gender* zum Problem beiträgt, fordern diese Feministinnen sie auf, statt ihrer Körper *gender*-Restriktionen in Angriff zu nehmen. [...] Ich stimme vollkommen mit der feministischen Annahme überein, dass *gender*-Fluidität einige der *transgender*-Bedürfnisse, und in vielen Fällen den Wunsch nach einer geschlechtlichen Anpassung, eliminieren würde. Eine Strategie jedoch, die *gender*-Fluidität und Transsexualität einander in Opposition gegenüberstellt, ist weder zielgenau noch wirkungsvoll« (1996: 261).

5 Es handelt sich hierbei um die umfangreiche ›Debatte‹ um Peirce' Film in der renommierten, britischen filmwissenschaftlichen Zeitschrift »Screen«, zu der u.a. Judith Halberstam (2001), Julianne Pidduck (2001), Lisa Henderson (2001) und Jennifer Devere Brody (2002) beitrugen.

6 Dialog-Zitate, falls nicht anders vermerkt, nach der deutschsprachigen VHS-Fassung »Boys Don't Cry« (2000, Twentieth Century Fox Home Entertainment).

7 Mangels positiver lesbischer ›Rollenmodelle‹ oder ohne Kenntnis der von Straayer oder Halberstam beschriebenen Vielfalt geschlechtlicher Möglichkeiten, wie z.B. teilweiser Geschlechtsumwandlung jenseits binärer Geschlechtermodelle, war für Brandon kaum eine Alternative ersichtlich, die ihm vorgeschwebt haben mag. Aphrodite Jones: »Er gab letztendlich zu, dass er sich nicht sicher sei, ob er die Geschlechtsumwandlung würde durchhalten können. [...] ›Alles, was dich interessiert, ist, was die Gesellschaft denkt‹; argumen-

tierte er. ›Du denkst, ich muss in die gesellschaftliche Definition eines Mannes passen, statt mich als den Mann zu akzeptieren, der ich bin‹« (1996: 102). Auf der anderen Seite bleibt der von ihm mehrfach betonte Wunsch, als heterosexueller Mann betrachtet zu werden bzw. nach einer operativen Geschlechtsumwandlung, die er sich finanziell nicht leisten konnte (vgl. ebd.). Auch dies ist die Komplexität, von der Halberstam spricht: »In ›F2M‹ verwendete ich den Refrain ›Es gibt keine Transsexuellen. Wir sind alle Transsexuelle‹, um auf die Unzulänglichkeit einer derartigen Kategorie in einem Zeitalter grundlegender *gender*-Verstörung hinzuweisen. Natürlich erkenne ich die tatsächliche und besondere Geschichte des Transsexuellen an. [...] Ich gebe zu, dass wir nicht alle transsexuell sind, aber viele Körper sind bis zu einem gewissen Grad *gender*-deviant und es ist an der Zeit, auf der einen Seite das transsexuelle Modell, das *gender*-Devianz nur transsexuellen Körpern und allen anderen Körpern *gender*-Normativität zuschreibt, zu komplizieren, und auf der anderen Seite die heteronormativen Modelle, die Transsexualität als Lösung für *gender*-Devianz und Homosexualität als pathologische Perversion betrachten. Während viele *female-to-male* Transsexuelle (ftms) ihre Sexualität in herausfordernd mehrdeutigen Körpern ausleben, wünschen sich viele andere eine vollständige Umwandlung von weiblich in männlich [...]. Einige dieser *transgender*-Persönlichkeiten, die sich die Bezeichnung *ftm* vorbehalten (statt ›Männer‹ zu werden) unterziehen sich einer Mastektomie oder einer Hysterektomie und nehmen regelmäßig Testosteron und sind ziemlich zufrieden mit den sekundären männlichen Charakteristika, die derartige Behandlungen erzielen. Diese *transgender*-Subjekte versuchen nicht, nahtlos in die Männlichkeit zu wechseln und ihre Beibehaltung des *ftm*-Labels deutet das Auftauchen einer neuen *gender*-Position, die durch diesen Terminus geprägt wird, an« (Halberstam 1998: 153f.).

8 D.h. ›Pick Up-Surfen‹.

9 Kates Charakter, vermutlich an Lotters Schwester Michelle angelehnt, wirkt im Film seltsam deplaziert. Sie scheint eifersüchtig auf Brandon zu sein und sich mit Lotter und Nissen in die Reihe der Verehrer Lanas einzuordnen. Wobei dieser Aspekt allerdings nie zur Sprache kommt und sich auf mehrfach interpretierbare Blicke beschränkt.

10 Es gab im Bekanntenkreis der Tisdels noch mindestens einen weiteren Afro-Amerikaner und einige afro-amerikanische Familien in der Stadt, ganz zu schweigen von der Bevölkerung Lincolns, wo Teile des Films spielen (vgl. Jones 1996: 204f.).

11 Wobei es im Zuge der Entwicklung der Arbeitswelt in den USA zunehmend schwierig wird von traditioneller Arbeiterklasse zu sprechen.

12 In Anlehnung an die von Joseph Conrad in seiner Novelle

»Heart of Darkness« (1899 erstmals publiziert) durch den Ort der Handlung evozierte Stimmung von Hilf- und Ausweglosigkeit, Finsternis und Entmenschlichung.

13 So interessante Einblicke Goads »Redneck Manifesto« (1997) bieten mag, so problematisch ist der nur dürftig kaschierte Rassismus seines Buches (vgl. u.a. ebd.: 209).

14 Dies gilt sowohl für den filmischen als auch für den historischen Brandon.

15 Ähnliche, auch an Gus van Sants »My Own Private Idaho« (USA 1991) erinnernde Bilder haben bereits Gréta Olafsdóttir und Susan Muska in ihrer Dokumentation »The Brandon Teena Story« (USA 1998) eingesetzt. Wie auch beide Filme mit einer Autofahrt beginnen.

16 Judith Halberstam erkennt darin zutreffend Züge diskriminierender Juden-Darstellungen (vgl. Halberstam 1995: 86-107).

17 Eine ähnliche Funktion erfüllte die Soldatin Lynndie England in der Berichterstattung über die Folterungen in dem irakischen Gefängnis Abu-Ghraib, bevor sich herausstellte, dass die Misshandlungen zumindest teilweise angeordnet wurden. Lynndie England wurde, so Horst Pankow, von den Massenmedien zur »monströsen Super-Domina« (2004: 12) aufgebaut. »[Sie lebte] mit ihrer Familie auf engstem Raum in einer Wohnwagensiedlung« (ebd.). Ähnlich wie Tom Nissen versuchte sie diesen Verhältnissen durch den Eintritt in die Armee zu entkommen. »Ein für die kapitalistische Vernutzung unnütz gewordenes (Sub-)Proletariat sieht in seiner wert- und staatsfetischistischen Verblendung keinen anderen Weg als sich dem staatlichen Souverän nur um so bereitwilliger anzudienen und dies als Akt äußersten Selbstbewusstseins zu imaginieren« (ebd.: 13).

18 Dies ist insbesondere relevant, da Kimberley Peirce sich, wie aufgezeigt wurde, bewusst gegen eine ›realitätsgetreue‹ Umsetzung des Falls entschieden hat.

Literatur

Aaron, Michelle (2001): »Pass/Fail«. In: *Screen* 42, S. 92-96.

Arendt, Hannah (1964): *Eichmann in Jerusalem: Ein Bericht von der Banalität des Bösen*, München: Piper.

Bell-Metereau, Rebecca (1993): *Hollywood Androgyny*, New York: Columbia University Press.

Brody, Jennifer Devere (2002): »Boyz Do Cry: screening history's white lies«. In: *Screen* 43, S. 91-96.

Busche, Andreas (2003): »About Schmidt«. In: *konkret* 3, S. 58.

Clover, Carol (1992): *Men, Women, and Chainsaws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Cooper, Brenda (2002): »*Boys Don't Cry* and Female Masculinity: Reclaiming a Life & Dismantling the Politics of Normative Heterosexuality«. In: *Critical Studies in Media Communication* 19, S. 44-63.

Dunbar, Roxanne A. (1997): »Bloody Footprints: Reflections on Growing Up Poor White«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 74-88.

Dyer, Richard (1999): *White*, London, New York: Routledge.

Erhart, Julia (1999): »Laura Mulvey meets Catherine Trammell meets the She-Man: Counter-history, reclamation, and incongruity in lesbian, gay, and queer film and media criticism«: In: Toby Miller/Robert Stam (Hg.), *A Companion to Film Theory*, Malden, MA: Blackwell, S. 165-181.

Francke, Lizzie (1994): *Script girls: women screenwriters in Hollywood*. London: bfi.

Fuchs, Cynthia (1999a): »Interview mit Kimberly Peirce«. In: *Popmatters film, http://www.popmatters.com/film/interview-kimberly-peirce.html*.

Fuchs, Cynthia (1999b): »*Boys Don't Cry*«. In: *Popmatters film, http://www.popmatters.com/film/boys-dont-cry.html*.

Goad, Jim (1997): *The Redneck Manifesto: How Hillbillies, Hicks, and White Trash Became America's Scapegoats*, New York: Touchstone, Simon and Schuster.

Halberstam, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, London: Duke University Press.

Halberstam, Judith (1998): *Female Masculinity*, Durham, London: Duke University Press.

Halberstam, Judith (2001): »The transgender gaze in *Boys Don't Cry*«. In: *Screen* 42, S. 294-298.

Henderson, Lisa (2001): »The class character of *Boys Don't Cry*«. In: *Screen* 43, S. 299-303.

Hillier, Jim (Hg.) (2001): *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*, London: bfi.

Jones, Aphrodite (1996): *All She Wanted*, New York: Pocket Books, Simon and Schuster.

Kipnis, Laura/Reeder, Jennifer (1997): »White Trash Girl: The Interview«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S.113-130.

Lee, Gretchen (2000): »Passing Attraction (Interview mit Kimberly Peirce)«. In: *Curve* 10, S. 16.

Leigh, Danny (2001): »Boy Wonder (Interview mit Kimberly Pierce, März 2000)«. In: Jim Hillier (Hg.), *American Independent Cinema. A Sight and Sound Reader*, London: bfi, S. 112.

Maslin, Janet (1999): »Film Review. ›Boys Don't Cry‹: Larger Than Life, but Far, Far Away«. In: *The New York Times on the Web*, 1.

Oktober, *http://www.nytimes.com/library/film/100199boys-film-review.html*.

Miller, Toby/Stam, Robert (Hg.) (2003): *A Companion to Film Theory*, Malden, MA: Blackwell.

Modleski, Tania (1991): *Feminism Without Women. Culture and Criticism in ›Postfeminist‹ Age*, London, New York: Routledge.

Mulvey, Laura (1975): »Visual Pleasure and Narrative Cinema«. In: *Screen* 16, S. 6-18.

Newitz, Annalee (1997): »White Savagery and Humiliation, or A New Racial Consciousness in the Media«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.) (1997), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 131-154.

Pankow, Horst (2004): »Spiegelbild im blinden Auge: Foltern für Gottesstaat und Zivilisation«. In: *konkret*, 6. Juni, S.12f.

Pidduck, Julianne (2001): »Risk and Queer Spectatorship«. In: *Screen* 42, S. 97-102.

Projansky, Sarah (2001): *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture*, New York, London: New York University Press.

Sandell, Jillian (1997): »Telling Stories of ›Queer White Trash‹: Race, Class, and Sexuality in the Work of Dorothy Allison«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.) (1997), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 211-230.

Silverman, Kaja (1983): *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.

Sloop, John M. (2000): »Discipling the transgendered: Brandon Teena, public representations, and normativity«. In: *Western Journal of Communication* 64, S. 165-189.

Snead, James (1994): *White Screens/Black Images: Hollywood from the Dark Side*, New York: Routledge.

Straayer, Chris (1996): *Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York, Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Sweeney, Gael (1997): »The King of White Trash Culture«. In: Annalee Newitz/Mratt Wray (Hg.), *White Trash: Race and Class in America*, London, New York: Routledge, S. 249-266.

Turran, Kenneth (1999): »Movie Review: *Boys Don't Cry*. ›Boys Don't Cry‹: Devastating Price of Daring to Be Different«. In: *Calendarlive. Los Angeles Times*, 22. Oktober, *http://www.calendarlive.com/top/1,1419,L-LA-Times-Print-X!ArticleDetail-3428,00.html*.

Walsh, David (1999): »Online-Rezension von Boys Don't Cry«. In: *World Socialist Web Site*, 8. November, *http://wsws.org/articles/1999/boys-n08_prn.shtml*.

The Man Who Wasn't There

Edgar Forster

Der weltverlorene Friseur Ed Crane ist die Hauptfigur im Film »The Man Who Wasn't There«, mit dem die Brüder Ethan und Joel Coen (2001) den Regiepreis der Internationalen Filmfestspiele in Cannes 2001 gewonnen haben, und Protagonist einer Männlichkeitsanalyse, die sich vor allem auf die Ökonomie der Beziehungen zwischen den Geschlechtern, innerhalb der Geschlechter sowie zwischen Individuen und ›Objekten‹ bezieht. Ed Crane ist kein besonderer Männlichkeitstypus, kein maskuliner Prototyp. Keine Auffälligkeit zeichnet ihn aus. Er verkörpert keine besonderen männlichen Eigenschaften und im Grunde hat er nichts zu sagen. Seine (heterosexuelle) Normalität und Gewöhnlichkeit, seine Durchschnittlichkeit und Unauffälligkeit, die Kargheit seiner Handlungen bilden die Vorzüge für eine Analyse der Konstituierung heterosexueller, kleinbürgerlicher, weißer Männlichkeit.

»The Man Who Wasn't There«

»The Man Who Wasn't There« ist also die Geschichte des schweigsamen Friseurs Ed Crane. Sie spielt Ende der 40er Jahre in einer nordkalifornischen Kleinstadt. Ed Crane erzählt von seinem eintönigen Leben im Frisiersalon seines Schwagers Frank, seiner Ehe mit Doris, die mit ihrem Chef, dem Kaufhausbesitzer Big Dave, ein Verhältnis hat. Eines Tages lernt Ed Crane beim Haare Schneiden den Kaufmann Creighton Toliver kennen, den es auf der Suche nach einem Teilhaber für seine neue Geschäftsidee, der Produktion von Trockenreinigern, in diesen verschlafenen Ort verschlagen hat. Aufgrund einer scheinbar spontanen Laune nimmt Ed Cranes Leben eine überraschende Wendung: er bietet dem Geschäftsmann das fehlende Geld an, das er vom Liebhaber seiner Frau erpresst. Damit beginnt das Drama. Big Dave, der zuerst den seltsamen Kaufmann verdächtigt, aus ihm den Namen

des wahren Erpressers herausprügelt und ihn schließlich ermordet, stellt Ed Crane zur Rede. Die darauffolgende Auseinandersetzung endet tödlich. Ed Crane ersticht seinen Widersacher. Vor Gericht kommt aber seine Frau, die sich durch falsche Abrechnungen verdächtig gemacht hat. Ed Crane klärt das Verbrechen nicht auf, besorgt ihr aber den besten Anwalt, Fredy Riedenschneider, ein städtischer Intellektueller, der nicht an Fakten interessiert ist, sondern mit der Macht der Sprache die Geschworenengerichte betört. Doris aber verübt noch vor der ersten Gerichtsverhandlung Selbstmord. Während dieser Zeit lernt Ed Crane die Tochter eines befreundeten Anwaltes kennen. Birdy mit ihren vermeintlichen musikalischen Talenten, zu deren Förderung sich Ed Crane berufen fühlt, verkörpert seine Hoffnung auf ein anderes Leben. Schließlich zerstören ihre sexuelle Annäherung und der dadurch ausgelöste Unfall diesen Traum jäh. Das Verbrechen an Big Dave wird nie aufgeklärt, aber es holt Ed Crane ein, als durch einen Zufall der Geschäftsmann mit der krausen Geschäftsidee ermordet auf dem Grund eines Sees gefunden wird. Ed Crane kommt nun für einen falschen Mord vor Gericht. Noch einmal tritt der Staranwalt Riedenschneider auf und hält für Ed Crane das Plädoyer, das er für Doris nicht mehr halten konnte. Die Rede und ihr abruptes, unerwartetes Ende gibt Ed Crane im Rückblick wieder:

»He told them to look at me – look at me close. That the closer they looked the less sense it would all make, that I wasn't the kind of guy to kill a guy, that I was the barber, for Christ's sake […] I was just like them, an ordinary man, guilty of living in a world that had no place for me, guilty of wanting to be a dry cleaner, sure, but not of murder […] He said I *was* Modern Man, and if they voted to convict me, well, they'd be practically cinching the noose around their own necks. He told them to look not at the facts but at the meaning of the facts, and then he said the facts *had* no meaning. It was a pretty good speech, and even had me going [A tap on his shoulder turns Ed around] until Frankie interrupted it. [Frank socks Ed, sending him clatterling to the floor.] […] *Frank*: What kind of man *are* you? What kind of man *are* you?« (Coen/Coen 2001: 100f.)

Mit diesem Faustschlag ist alles vorbei. Die Verhandlung wird unterbrochen. Schließlich ist das Geld für den Anwalt aufgebraucht. Riedenschneider reist ab und Ed Crane wird von einem Richter, der am Recht nicht herumdeutelt und es sich von keinem sophistischen Anwalt zerreden lässt, zum Tode verurteilt. Kurz vor dem Gang zum elektrischen Stuhl gibt es eine eigentümliche Traumszene, in der Ed Crane Frieden mit sich und der Welt schließt: »But get some distance on it, and all those twists and turns, why they're the shape of your life. It's hard to explain [...] But seeing it whole gives you some peace« (ebd.: 104).

Ed Crane sitzt in der Todeszelle, als er die Geschichte nieder-

schreibt. Es handelt sich um eine Collage chronologischer Rückblenden. Zunächst ist nicht bekannt, woher Eds *voice over* kommt. Die Stimme aus dem *Off* kommt aus einem Dazwischen: von einem Ort zwischen Leben und Tod. Man könnte auch sagen, diese Stimme lässt das nackte Existieren vernehmen: »Man kann zwischen Seienden alles austauschen, nur nicht das Existieren. In diesem Sinne heißt sein, sich durch das Existieren isolieren« (Lévinas 1989: 20). Ed Cranes Geschichte ist eine Gespenstergeschichte.

Gespenster

»The Man Who Wasn't There«. Der Titel[1] bleibt in der deutschsprachigen Version unübersetzt. Auf diese Weise behält er seine Vieldeutigkeit. *There* referiert auf einen Ort. Ed Crane war nicht, wo er hätte sein sollen. Er war nicht an ›seinem‹ Platz, wo er hingehörte. Natürlich kann man in einem ersten Anlauf den Titel im Sinne von ›Nichtdabei-gewesen-Sein‹ verstehen. Er hat seinen Geschäftspartner nicht umgebracht und wurde dafür zum Tode verurteilt. Und er war auch beim ersten Mord, den er tatsächlich begangen hatte, nicht dort, wo er hätte sein sollen, nämlich anstelle seiner Frau im Gefängnis. *He wasn't there* verweist aber auch auf *Dasein* – mit all den Anklängen an die Gabe: Es *gab* ihn nicht. Und das müsste man so übersetzen: Er schien eine Existenz neben seinem Leben zu führen. Es *gab* ihn nicht, heißt genau genommen, es *gab* ihn nicht für andere oder, präziser, umgekehrt: Andere haben ihn nicht erreicht und so verharrt er in einer Schattenexistenz unterhalb jener Ökonomie, die ihn leben macht, ihm Sichtbarkeit verleiht, ihn aber auch zwingt, sich selbst als den anzunehmen, der an ›seinen‹ Platz gestellt ist.[2]

Jacques Derrida beginnt sein Buch »Marx' Gespenster« mit einem irritierenden ›Auftakt‹: »Jemand, Sie oder ich, tritt vor und sagt: *Ich möchte endlich lernen, endlich lehren, zu leben*« (Derrida 1995: 9). Irritierend ist dieser Auftakt, weil mit ihm ein Buch über Marx, über Marx' Erbschaft beginnt. Es handelt sich um eine durch nichts begründete Eröffnung, einen völlig überraschenden Zug. »Trotzdem ist nichts notwendiger als diese Weisheit. Es ist die Ethik selbst: lernen, zu leben – allein, von sich selbst. Anders kann das Leben nicht leben. Und tut man je etwas anderes, als leben zu lernen, alleine, von sich selbst?« (ebd.: 10): Tut man je etwas anderes, als leben zu lernen, und ist dies anders vorstellbar, als leben zu lernen als Mann, als Frau, als jemand, der/die begehrt und begehrt wird, als jemand, der/die sich *gibt* und verweigert zu geben, sich zu geben; der, indem er das tut, sich zu verantworten hat, antworten muss oder schweigt, wie Ed Crane schweigt und zum Gespenst wird? Und was heißt – als Mann, als Frau – leben zu lernen »von sich selbst«? Von sich selbst – also sich selbst

gegenüber treten; auf diese andere meine Stimme hören, die nicht die Stimme des Gewissens ist, sondern etwas, das sich als Zittern in meiner Stimme, die *Ich* sagt, die *Ich bin* sagt, niederschlägt, eine kaum vernehmbare und doch nicht zu tilgende Unruhe in dieser Stimme, mit der man sich im Aussprechen sich selbst sagt, sich selber einen Platz gibt und für den anderen ist; in den Kreis der anderen eintritt und doch zurückgehalten ist, allein bleibt, von sich selbst lebt, weil das, was man geben kann in diesem Kreis, was man in den Handel mit anderen einzubringen vermag, nicht ist, was es ist. Man ist nicht Mann – das ist die Unruhe, aber man ist auch nichts anderes, weshalb man nichts zu tauschen hat, sondern nur zu geben; sich. Dies zu maskieren, mit Täuschungen zu spielen oder durch Schweigen zu sprechen, sind Facetten des Gespenstischen.

»Wenn es das ist, was zu tun bleibt, daß man leben lernt, dann kann es nur zwischen Leben und Tod geschehen. Weder im Leben noch im Tod allein. Was zwischen zweien passiert, wie zwischen Leben und Tod und zwischen allen anderen ›zweien‹, die man sich vorstellen mag, das kann sich nur dazwischen halten und nähren dank eines Spuks. Man müßte als die Geister lernen. Sogar und vor allem dann, wenn das da [Herv. E.F.], das Gespenstige, nicht ist. Sogar und vor allem dann, wenn das da [Herv. E.F.], das Gespenstige, weder Substanz noch Essenz, noch Existenz, niemals als solches präsent ist.« (Ebd.)

Hier taucht zum ersten Mal dieses *There,* dieses *Da* auf. Es hält den Platz für das Gespenstige frei. Ed Crane ist ein Gespenst, zumindest in dem Moment, als er seine Geschichte niederschreibt und sich schreibend einen Platz inmitten der anderen zuweist. Der Verweis auf das Gespenstige ist keine abstrakte Interpretation. Ed Crane legt uns selbst diese Lesart in den Mund, in einem Ausschnitt, der seinen Abstand zu den Menschen präzise beschreibt. Durch die Windschutzscheibe seines langsam fahrenden Autos blickt er auf die FußgängerInnen, die wie in Zeitlupe an ihm vorüberzuhuschen scheinen. Ed: »All going about their business. It seemed like I knew a secret – a bigger one even than what had really happened to Big Dave, something none of them knew [...] Like I had made it to the outside, somehow, and they were all still struggling, way down below« (Coen/Coen 2001: 55). Und schließlich ist Ed Crane in einer zweiten Szene auf dem Heimweg vom Friseurladen aus dem *Off* zu hören und neuerlich verlangsamt sich der Gang der PassantInnen: »When *I* walked home, it seemed like everyone avoided looking at me [...] as if I'd caught some disease. This thing with Doris, nobody wanted to talk about it; it was like I was a *ghost* [Herv. E.F.] walking down the street« (ebd.: 78). Die Zeitlupe lässt sich als Übersetzung der Gabe lesen; als »Augenblick, wo jede Zirkulation unterbrochen gewesen sein wird« (Derrida 1993: 19). Dieser Augenblick gehört nicht mehr zur Zeit. Deshalb nennt

Derrida ihn den »paradoxen Augenblick«. Ein solcher paradoxer Augenblick markiert eine Einsicht, durch die man sich von den anderen abtrennt. Sie geht der unmöglichen, exzessiven Entscheidung voraus. Eine Entscheidung ist dann unmöglich, wenn man nicht weiß, wohin der Absprung führt, wenn der Sprung in das Unbekannte einem symbolischen Suizid gleichkommt (vgl. Žižek 1993). »Flugbahn einer Überstürzung, in deren Richtung die Frage, die sich uns hier unter dem Namen oder im Namen einer Gerechtigkeit stellt, zittert, vibriert, auf die hin sie sich gleichzeitig orientiert und desorientiert« (Derrida 1995: 46). Von diesem paradoxen Augenblick der Entscheidung, auf den ich zurückkomme, sagt Kierkegaard, er sei Wahnsinn. Oder einfach Ereignis. Es handelt von der Ethik, von der Frage nach dem Leben »von sich selbst«. Kafkas Tagebuch-Eintrag vom »Geschenk des Geschlechts« ist in die Erfahrung des Augenblicks eingebettet:

»Ein Augenblick denken: Gib Dich zufrieden, lerne (lerne 40jähriger) im Augenblick zu ruhn (doch, einmal konntest Du es). Ja im Augenblick, dem schrecklichen. Er ist nicht schrecklich, nur die Furcht vor der Zukunft macht ihn schrecklich. Und der Rückblick auch. Was hast Du mit dem Geschenk des Geschlechtes getan?« (Kafka 1994: 199; 18.1. 1922)

Dieser Augenblick markiert die Suspension der Zeit. Vergangenheit und Zukunft sind auf den Moment der Gegenwart zusammengezogen. Im Augenblick verknoten sich Schuld und Verpflichtung. Darin besteht die Ökonomie auch des Geschlechts: das Erbe anzunehmen und weiter zu tragen; weiterzugeben, was man selbst immer schon empfangen hat. Das Misslingen des Geschlechts ist an die Furcht vor der Zukunft und an die Furcht des Rückblicks geknüpft. Die Gabe des Geschlechts wäre der Versuch, aus dem Geschenk eine Gabe im Sinne Derridas zu machen, etwas, was sich dem Kreis entzieht – eine Unterbrechung ökonomischer Funktionalität. Die Gabe ist also nicht mehr als »ein Jetzt denkbar, das heißt als eine Gegenwart, die in die zeitliche Synthesis eingebunden ist« (Derrida 1993: 19). Und in »Marx' Gespenster«: »Es geht hier als Erstes um ein Geben ohne Rückerstattung, ohne Kalkül, ohne Zählbarkeit. So entzieht Heidegger ein solches Geben jedem Horizont der Schuld, der Schuldigkeit, des Rechts und vielleicht sogar der Pflicht« (Derrida 1995: 50).

Lernen zu leben heißt für Derrida, ohne »bevormundendes Präsens« zu leben. Jede Adressierung vom Vater an den Sohn, vom Herrn an den Knecht, vom Meister an den Schüler wäre ausgesetzt.[3] Stattdessen hieße das, mit Gespenstern zu leben. Und dies wäre auch, so Derrida, »eine *Politik* des Gedächtnisses, des Erbes und der Generationen« (ebd.: 11). Wovon ist dieses *Da* des Gespenstischen Statthalter? Bei Derrida heißt es: »von gewissen *anderen*« (ebd.) im Namen der Gerechtigkeit.

Schweigen

Welche Tauschlogiken vollziehen sich zwischen Ed, Doris, Dave, Frank, Fredy Riedenschneider? Wie schaffen, verhandeln und verteidigen sie Identitätspositionen? Was charakterisiert die Struktur dieser Tauschlogiken? Und wo brechen diese Ökonomien auf? In einem ersten Analyseschritt lassen sich materialisierte und scheinbar fest gefügte (Re-)Produktionen von Geschlechtsidentitäten darstellen. Dies hat die Form des Zitats: Noch einmal wird gesagt, was sich zeigt.[4] Im Zitat wird die Äquivalenzfähigkeit von Geschlecht dargestellt, also seine Fähigkeit, Äquivalenzketten zu bilden. Dadurch werden Differenzen zwischen Männern ebenso sichtbar wie die Rolle, die Frauen für männliche Identitätskonstruktionen spielen etc. Auf dieser Ebene ist Geschlecht bereits »gesagt«.[5] Der Blick fällt auf das, was bereits erkannt und damit identifiziert ist, auf das Funktionieren der Ökonomie. In dieser Ökonomie sind Mann und Männlichkeit immer schon verschweißt und problematisch ist nicht, warum das so ist, sondern warum daraus kein Wissen resultiert, auf das man sich verlassen kann; warum Erkenntnis und Identität daran brechen: »What kind of man are you?« Ed Crane, *The Man Who Wasn't There,* eignet sich wegen seiner Durchschnittlichkeit besonders für Analysen heterosexueller Männlichkeit, weil er SeherInnen das Scheitern der Erkenntnis über den Mann vorführt. Aber für die Tauschlogik und die Identitätsbildung der männlichen Figuren ist Ed Crane notwendig, denn er verdeutlicht, indem er die Ränder hegemonialer Männlichkeit darstellt, deren Wirkkraft besonders eindrucksvoll.

Ed Cranes Männlichkeit ist zwischen einer Reihe unterschiedlicher Männer aufgespannt: Big Dave ist Kaufhausbesitzer. Seiner aufdringlichen Präsenz entspricht, dass er von Anfang an *da* ist. In einer der ersten Szenen ist er mit seiner Frau zum Abendessen bei Ed Crane und seiner Frau Doris eingeladen. Männlichkeit ist zwischen beiden Männern sofort ein Thema: Big Dave – der Name ist bezeichnend – hat Geld. Er führt auch als Gast das große Wort. Ed hingegen sagt: »Me, I don't like entertaining« (Coen/Coen 2001: 4). Big Dave ist präsent, Ed verschwindet hinter und in seinem Schweigen. »Warst Du beim Militär?«, fragt Big Dave. Eds Frau entblößt ihn: »Nein, er hat Plattfüße.« Bereits betrunken, hört sie nicht zu lachen auf. »Armer Junge. Das ist nicht leicht für einen Mann«[6], sagt Big Dave darauf. Er adressiert seine Konversation an Ed *und* Doris. Er ist ihr Liebhaber. Ed: »... Yeah ... I guess Doris liked all that he-man stuff. Sometimes I had the feeling that she and Big Dave were a lot closer than they let on« (ebd.: 5). Männlichkeit ist auch in der tödlichen Auseinandersetzung das zentrale Thema. »Was für ein Mann bist du?«, fragt Big Dave immer wieder. Er hatte erwartet, dass ihn Ed wegen der Liebesaf-

färe mit Doris verprügeln würde. »Was für ein Mann bist du?« Kein Wort hat Ed gesagt, sondern ihn heimtückisch erpresst.

Es gibt noch andere Männer, die Ed Cranes Männlichkeit kontrastieren. Da ist etwa Franky, der erste Friseur. Er plappert unaufhaltsam. »And man, could he talk« (ebd.: 1). Und weil Franky ein Mann ohne Geheimnis ist, hinter dessen unaufhörlichem Geplapper sich keine Tiefsinnigkeit verbirgt, erscheint das Schweigen von Ed als ein bedeutsames, beredtes, vielsagendes und geheimnisvolles Schweigen. Dann, im Gerichtssaal, schreit Franky: »Was für ein Mensch bist du?«[7]. Dem schwulen Geschäftsmann Creighton Toliver fällt die Rolle zu, Ed Cranes Heterosexualität sichtbar zu machen.[8] Wenn in diesem Austausch zwischen Männern Männlichkeit dargestellt und befragt wird, dann deshalb, weil der Austausch durch das Begehren hergestellt wird. »Indem wir *begehren*, was wir noch *nicht* haben und genießen, tritt dessen Inhalt uns *gegenüber*« (Simmel 1989: 33). Männlichkeit, auch wenn sie als fertiges Objekt erscheint, entsteht zusammen mit dem Begehrtwerden. Sie ist ein Ausdruck des Begehrens und da das Begehren mit dem Sprechen anhebt, ist Geschlecht an das Sprechen geknüpft und im Sprechen werden die Verkettungen produziert, in denen Männlichkeit durch disparate Elemente, die sich miteinander verknüpfen, dargestellt wird. Zugleich reiht sich Männlichkeit selbst als Element in Verkettungen ein. Dies produziert immer neue Bedeutungen von Männlichkeit, und die Unabgeschlossenheit der Bedeutungsgebung, die der Grund dafür ist, warum Identitäten immer nur vorläufig fixiert werden können, setzt solche Produktionen endlos fort. Dadurch nimmt Bedeutung paradoxerweise nicht zu, so dass ein immer klareres und volleres Bild von Männlichkeit entsteht, sondern es kommt zu einer Art Implosion, bei der Sinn zerstört wird. Jene Elemente also, die solche Verkettungen produzieren, repräsentieren anstatt der Erfüllung von Erkenntnis ihr Scheitern. Das aber würde bedeuten, dass diese Verkettungs- bzw. Tauschlogik, in dem sich das Begehren fortpflanzt, ausdrückt und verdrückt, etwas anderes produziert. Mit anderen Worten: Der Tausch erfüllt sich nicht im Tausch. Die bloße Verkettung würde rasch in sich zusammenfallen, wenn sich dem Tausch nicht Hemmnisse und Schwierigkeiten entgegenstellen würden. Simmel hat dem Widerstand, der dem Tausch eingeschrieben ist, einen zentralen Platz für das Funktionieren des Austausches eingeräumt (vgl. 1989: 34).

Die Tauschlogik zwischen Doris, Ed und Big Dave hat folgende Struktur: Big Dave reißt das Wort an sich und initiiert den Austauschprozess. Er funktioniert, weil Doris ihn in Gang hält, ihm neue Nahrung gibt und weil Big Dave die ökonomische Struktur durch seine obsessive Rede aufrechterhält. Obsessives Sprechen ist aber bereits ein Krisenzeichen der Ökonomie, denn obsessiv heißt, dass sich das Spre-

chen gewissermaßen selbst zuhört, sich selbst antwortet und unterhält, um die Leere, in die es beim Gegenüber, bei Ed, fällt, zu füllen. Ed Crane schweigt und selbst in seinem spärlichen Reden durchbricht er die Ökonomie des Austausches. Im Verlaufe des Films wird auch die obsessive Rede des Anwalts Riedenschneider die Leere beim Gegenüber hervorheben. Er hat für alles Worte und lässt durch Worte Wirklichkeiten erstehen, scheint Wirklichkeiten zu verzaubern, deutet sie nach Belieben um und lässt sie in allen Farben schillern. Riedenschneider: »One more thing: you keep your mouth shut. I get the lay of the land, *I* tell *you* what to say. No talking out of school. What's out of school? Everything's out of school. I do the talking; you keep your trap shut. I'm an attorney, you're a barber; you don't know anything. Understood?« (Coen/Coen 2001: 54). Diese Obsession strukturiert die Beziehungen, den Austausch und was daran nicht aufgeht.[9]

Sprechen und Schweigen sind zentrale Differenzierungskategorien zwischen den Männern, und Ed Crane beginnt seine Geschichte folgendermaßen: »Me, I don't talk much [...] I just cut the hair« (ebd.: 2). Dieses Paarmotiv lässt sich auch in anderen Filmen der Coen-Brüder zeigen, etwa in »Barton Fink«, »The Big Lebowski« oder auch in »Fargo«. Sprechen und Schweigen strukturiert auch Eds Beziehung zu seiner Frau Doris. Ihre erste Begegnung beschreibt Ed so:

»I'd met Doris blind on a double-date with a loudmouthed buddy of mine who was seeing a friend of hers from work. We went to a movie; Doris had a flask; we killed it. She could put it away. At the end of the night she said she liked it I didn't talk much. A couple weeks later she suggested – [...] It was only a couple of weeks after we met that Doris suggested getting married. I said, Don't you wanna get to know me more? She said, Why, does it get better? She looked at me like I was a dope, which I've never really minded from her. And she had a point, I guess. We knew each other as well then as now.« (Coen/Coen 2001: 36, 41)

Das Schweigen eröffnet eine Reihe von Bedeutungsfeldern: Es schiebt die Bedeutungsfixierung auf und macht auf diese Weise das Sprechen haltlos. Jedes Sprechen scheint fahl und nicht bedeutungsträchtig genug. Kein Sprechen scheint den existentiellen Punkt zu treffen. Oder umgekehrt: Das Schweigen produziert die existentielle Tiefe. Das Schweigen bietet sich als Spiegelfläche an: Es macht ununterscheidbar, ob die Stummheit strategisch eingesetzt ist oder nicht. Schließlich macht Schweigen auch das Sprechen bedeutungsvoll.

Für Ed Crane scheint sich die Welt auf das »anonyme Brausen des *Es gibt*« (Lévinas 1987: 230) zu reduzieren, in der absolute Unbestimmtheit vorherrscht. In »Jenseits des Seins und anders als Sein geschieht« bestimmt Lévinas das *Es gibt* als von Monotonie, Anonymität und Bedeutungslosigkeit durchzogen, als ein unablässiges Rauschen, das alle Bedeutungen aufsaugt (vgl. 1992: 355). Das unaufhörli-

che Reden der Personen, die Ed Crane umgeben, bildet die Geräuschkulisse des grauenerregenden *Es gibt*. In »Die Zeit und der Andere« charakterisiert Lévinas das *Es gibt* als eine Art Wachsamkeit, »als ob man das reine Ereignis des Seins mit einem Bewußtsein ausstatten würde« (1989: 25). Ed Crane taucht in einigen Szenen, in denen sich die Zeit verlangsamt, als Statthalter des bewusstlosen Bewusstseins des Seins auf. Gleich einer Apparatur scheint er die Bewegung des *Es gibt* zu registrieren, noch bevor das Bewusstsein die Möglichkeit ergreift, sich von der Wachsamkeit loszureißen. Hypostase bedeutet zu sagen, dass die anonyme Wachsamkeit vom Bewusstsein zerbrochen wird. »Das Ereignis der Hypostase ist die Gegenwart« (Lévinas 1989: 27). Die Funktion der Gegenwart besteht darin, einen Riss in der unpersönlichen Unendlichkeit des Seins zu bewirken. Gegenwart und Bewusstsein gehören zusammen. Ed Crane ist ein Registrierapparat, eine Art Maschine, noch nicht Bewusstsein. Er hat keine Vorgeschichte und keine Zukunft. Seine Existenz kennt bis zu einem bestimmten Moment weder ein Vorher noch ein Nachher. Ed Crane hat keine Geschichte. Es gibt kein Wollen, sondern nur das eintönige Haareschneiden. Und um nicht eine falsche Identifikation aufkommen zu lassen, den Bezug zu einem Objekt, der ihn zum Subjekt machen würde, beginnt die Geschichte mit einer Distanzierung: »Yeah, I worked in a barbershop. But I never considered myself a barber« (Coen/Coen 2001: 1). Haare schneiden, ohne Friseur zu sein – das ist die Reduktion auf eine bloße Tätigkeit, auf das Tätigsein ohne Anfang und Ende. Weder hat Ed Crane jemals beschlossen, einen Beruf zu ergreifen – »I stumbled into it« (ebd.: 1) – noch gibt es in der Ferne Aussicht auf eine Orientierungsmarke, auf die er zusteuern könnte. Und so geht es mit dem Schneiden dahin, die Haare wachsen nach, hören nicht auf zu wachsen. Ed: »This hair.« Frank: »Yeah.« Ed: »You ever wonder about it?« Frank: »Whuddya mean?« Ed: »I don't know … How it keeps on coming. It just keeps growing« (Coen/Coen 2001: 18). Das Haare Schneiden hat keine Konjunktur, keinen Rhythmus, keine Zeit.

Dieses sinnlose Rauschen des *Es gibt* wird an dem entscheidenden Ereignis, das der ganzen Geschichte ihren Impuls verleiht, deutlich: Es handelt sich um eine ›sinn-lose‹ Entscheidung, weil sie nicht noch einmal den Bedeutungsfaden aufnimmt, sondern ein metaphysisches Begehren artikuliert: »Das wahre Leben ist abwesend« (Lévinas 1987: 35). Das metaphysische Begehren ist der maßlose Hunger des Hungerkünstlers, der nicht nach Verlorenem sucht oder an Bekanntes anknüpft. »Für das Unsichtbare sterben – das ist die Metaphysik« (Lévinas 1987: 38). Darauf steuert Ed Crane hin – in der Hoffnung, eine Sprache für sein Begehren zu finden. Und womit beginnt all dies? Mit einem verfehlten Tausch.

Traumszene

Was motiviert zu einer sinnlosen Entscheidung, ins Nichts gesetzt? Vielleicht lässt sich dies, in einem Vorgriff, an einer Szene am Ende des Films verdeutlichen. Kurz vor der Hinrichtung hat Ed Crane einen Traum. In der Erzähllogik markiert er den Übergang von der niedergeschriebenen Geschichte Ed Cranes zur Gegenwart seiner Hinrichtung. Angekommen in der Gegenwart, die zuvor unlebbar erschien, wartet auf Ed Crane der Traum von der radikalen Befreiung. Die Gefängniszelle und die Türen öffnen sich wie von Geisterhand. Ed Crane tritt ins Freie. Grelles Licht blendet ihn. Er wird aber nicht in das unbarmherzige Licht des Suchscheinwerfers getaucht, das Häftlinge beim Ausbruch ertappen soll, sondern in das himmlische Licht der Erkenntnis. Eds *voice over* in deutscher Version: »Ja, es ist, als würde man aus einem Irrgarten entkommen. Solange man drinnen ist, geht man einfach immer weiter, biegt da ab, wo es einem richtig vorkommt und landet doch nur in Sackgassen. Und so geht das immer weiter.« Von seinem Leben selbst ist die Rede: Seine Ehe mit Doris, die Arbeit als Friseur entpuppen sich als Gefängnis mit immer neuen Sackgassen. Geschoben und gestoßen von fremden Kräften, rutscht er in unveränderlich erscheinende Sachzwänge hinein, ohne zu wissen, was ihm widerfahren ist. In seiner Erinnerung gibt es kein ›Jawort‹, kein Wollen, kein Begehren, sondern nur das Gefühl, gefangen zu sein und sich im Irrgarten zu verheddern. Nun, der Traum endet nicht mit Flucht, zumindest nicht mit irdischer Flucht, nicht mit einer Flucht vor dem elektrischen Stuhl. Ed Crane kehrt in seine Zelle zurück – und wacht auf. Seine Fluchtbewegung, so hat es den Anschein, ist eine Flucht aus und vor dem Leben ...

Heimsuchung

Die Flucht aus und vor dem Leben setzt die Dynamik der Geschichte in Bewegung. Was hat das eintönige Leben des schweigsamen Barbiers mit einem Mal derart verändert, dass es schließlich völlig aus den Fugen geraten ist? Am Beginn der Veränderung steht eine völlig verrückte und unsinnige Handlung. Ed bietet sich dem Geschäftsmann Creighton Toliver als Teilhaber für das Geschäft mit den Trockenreinigern an.

»Was I crazy to be thinking about it? Was he a huckster, or opportunity, the real McCoy? […] My first instinct was, no, no, the whole idea was nuts. But maybe that was the instinct that kept me locked up in the barbershop, nose against the exit, afraid to try turning the knob. What if I could get the money?« (Coen/Coen 2001: 13)

Mitten hinein in dieses selbstverlorene Gedankenspiel hört er Doris' einzige Liebeserklärung: »Love ya, honey.« In dem Moment, da er im Begriff ist, sich von ihr zu lösen, zu entschwinden und seinem Leben eine ungeahnte Wendung zu geben, bindet sie ihn noch einmal zurück, stellt ihn – und sich – an seinen Platz. Aber die Interpellation (vgl. Althusser 1977) hat ihre Wirkung bereits eingebüßt und taugt nicht mehr als bindende Kraft. Sie geht in die Leere. Keine Antwort von Ed; kein Tausch mehr.

Dann, eine andere Ökonomie, andere Tauschgeschäfte: Im Hotelzimmer unterbreitet Ed Crane dem Geschäftsmann Creighton Toliver die Idee der Teilhaberschaft. Dessen homosexuelles Angebot lehnt Crane völlig emotionslos und lakonisch ab. Das ist es nicht, was er begehrt. Was will Ed Crane? In seinen Worten: »Das ganz große Ding.« Was ist das ganz große Ding? Wie später im Traum von der sich öffnenden Gefängniszelle gibt es auch hier den Traum einer sich öffnenden Tür durch einen radikalen Akt. Mit ihm ist ein Begehren verknüpft, das mit Robert Jay Lifton folgendermaßen formuliert werden kann: »Warum könnte es nicht ein Symbolisierungssystem jenseits eines Prinzips von Männlichkeit und Weiblichkeit geben? Diese andere Symbolisierung bezöge sich auf Kontinuität und Diskontinuität oder, besser, auf Kontinuität und Tod« (Lifton zit. n. Schneiderman 1983: 52).[10]

Die Flucht vor dem Leben artikuliert dieses Begehren, denn es handelt sich um eine Flucht vor einem Leben, dessen Fortgang so fest gefügt scheint wie die engen Gefängnisgänge, die allesamt in Sackgassen enden. Die Fluchtbewegung ist eine, mit der Ed Crane versucht, dem Tod im Leben zu entkommen. Dafür nimmt er den Tod in seinen verschiedenen Formen in Kauf. Lange bevor der Tod auf dem elektrischen Stuhl kommt, erfährt er eine Reihe sozialer Tode:

»When I walked home, it seemed like everyone avoided looking at me […] as if I'd caught some disease. This thing with Doris, nobody wanted to talk about it; it was like I was a ghost [Herv. E.F.] walking down the street […] And when I got home now, the place felt empty. […] I sat in the house, but there was nobody there. I was a ghost; I didn't see anyone; no one saw me […] I was the barber.« (Coen/Coen 2001: 78)

Den Anfang macht Ed Crane aber mit dem unsinnigen Geschäft, bei dem er nichts gewinnen kann – und gibt, was er nicht hat (nämlich $ 10.000). Gerade weil diese Handlung den Sinn überspringt, wird sie zu einem Ausbruch, zu einem Akt, der monströs ist. Der unmögliche, monströse Akt liegt jenseits des Sprechakts, der eine intersubjektive Wirklichkeit aus Äußerungen herstellt und das sprechende Subjekt zu dem macht, was die Aussage ihm unterstellt zu sein. Der unmögliche Akt der Freiheit entbindet die Worte von ihrer Verpflichtung für eine entsprechende Tat. »Es handelt sich hier um einen Akt der ›absoluten

Freiheit‹, der für einen Augenblick das Feld der ideologischen Bedeutung suspendiert, das heißt, die Verbindung von ›Worten‹ und ›Taten‹ unterbricht« (Žižek 1993: 27). Der Akt ist unberechenbar. Ed Crane konnte die Folgen nicht abschätzen. Der Akt besteht in einem strikten ›Nein!‹ zur symbolischen Gemeinschaft. Dieses Motiv eines Ausbruchversuchs, der in Form von Initiationen zuweilen rituelle Formen annimmt, taucht immer wieder auf, wenn Männlichkeit problematisch wird. Ein hervorragendes literarisches Zeugnis ist »Stiller« von Max Frisch, das viele Motive zeitgenössischer Männlichkeiten versammelt, die nur noch als gebrochene Männlichkeiten Authentizität beanspruchen können. Allerdings sind solche Männlichkeitspositionen nicht bereits macht- bzw. patriarchatskritisch, nur weil sie vielfach gebrochen sind und von hegemonialen Männlichkeitskonzepten abweichen (vgl. Forster 1998).[11]

Birdy

Auf welche Weise Ed Cranes Lebensflucht mit einem Männlichkeitskonstrukt verquickt ist, lässt sich an einem bisher ausgesparten Handlungsstrang im Film zeigen, der beginnt, als Ed Crane einen Anwalt für seine Frau sucht (anstatt zu gestehen) und mit seiner Verhaftung nach einem Autounfall endet. Nachdem Doris für den nicht begangenen Mord an Big Dave vor Gericht kommt, sucht Ed Crane die Hilfe des Anwalts Walter Abundas, der, wie er selbst sagt, »nur kleine Sachen macht« und seine Freizeit als Stammbaumforscher in den Archiven zubringt. Dort trifft Ed auf dessen junge Tochter Birdy. Immer öfter sucht er sie auf, um fasziniert ihrem Klavierspiel zu lauschen. Zunehmend rückt sie in seinen Lebensmittelpunkt. Ihm offenbart sich in der unbekümmerten Birdy mit ihrem von Mühelosigkeit und Leichtigkeit geprägtem Klavierspiel eine Reinheit, eine Begabung, eine Natürlichkeit, eine Lebendigkeit und Zukunft, die ihm selbst abgeht.

»And I thought – I hoped – that maybe there was a way out for me as well […] The girl had talent, anyone could see that. And she wasn't some fly-by-nighter, she was just a good clean kid […] If she was going to have a career she'd need a responsible adult looking out for her […] some kind of … manager. She'd have contracts to look at, be going out on tours, playing on the radio maybe. I could help her sort through all of that, without charging her an arm and a leg, just enough to get by […] And I could be with her, enough to keep myself feeling OK […] Why couldn't that work? … Why not?« (Coen/Coen 2001: 71f.)

Birdy gibt jene Projektionsfläche ab, auf der sich sein Begehren spiegelt. Ihre Verführung ist das Produkt seines begehrlichen Blicks, der, wie sich zeigen wird, seine Erfüllung gerade nicht in sexueller Verei-

nigung finden wird. Sein Blick erschafft eine Kindfrau – nicht mehr Kind, noch nicht Frau – und die Parallelen zu Adrian Lynes *Lolita*-Verfilmung sind unübersehbar (vgl. Bramberger 2000). Hier wird, für ein einziges Mal im gesamten Film, Ed Cranes Sprechen entfesselt. Atemlos beschwört er sie:

»Birdy, I've been doing a lot of thinking. There are a lot of things that haven't worked out for me. Life has dealt me some bum cards […] or maybe I just haven't played 'em right, I don't know. But you're – […] Anyway, uh … my point is you're young. A kid really, your whole life ahead of you. But it's not too soon to start thinking … to start making opportunities for yourself. Before it all washes away.« (Coen/Coen 2001: 85f.)

Wie sehr es der begehrende Blick ist, durch den Ed Crane ›seine‹ Kindfrau schafft, zeigt sich unter anderem an zwei Szenen: In der ersten Szene schleppt Ed die widerwillige Birdy zu einem Klaviervirtuosen, um für das in seinen Augen grandiose Talent den besten Unterricht zu organisieren. Das Urteil des Klaviervirtuosen zielt mit jedem Wort auf die Zerstörung des Bildes, das sich Ed Crane von ›seiner‹ Birdy gemacht hat: »She seems like a very nice girl. She plays, monsieur, like a very nice girl. Ztinks. Very nice girl. However, ztinks« (ebd.: 89). Und weiter: »She cannot play. Nice girl. Very clever hands. Nice girl. Someday, I think, maybe, she makes a very good typist« (ebd.: 90). Sein Bild von ihr und nicht ihre Ambitionen gehen im zynischen Urteil unter. Deswegen ist er getroffen, während sie das Urteil nicht zu treffen vermag.

Während Ed Crane die Urteilsfähigkeit des Klaviervirtuosen in Zweifel ziehen kann, ist er der Zerstörung seines Bildes durch Birdy selbst machtlos ausgeliefert, und die Beziehung zwischen Birdy und Ed Crane endet auf der Heimfahrt konsequenterweise mit einem Unfall. »You're an enthusiast«, sagt Birdy zu Ed Crane und beginnt eine sexuelle Annäherung, mit der sie sein Begehren durchkreuzt. Das war nicht die Speise, die er suchte. Der Unfall und das Ende sind unvermeidlich.[12] Was ist das Begehren Ed Cranes? Andrea Bramberger hat in ihrem Buch »Die Kindfrau« darauf hingewiesen, dass die Liebe zur Kindfrau nicht dem »romantischen Liebesmythos vom Versinken des einen im andern, nicht der Idee, im anderen den ergänzenden Teil zu antizipieren, um über diesen Weg Vollständigkeit und Unsterblichkeit zu erlangen« (2000: 266), entspricht. Humbert visioniert in Nabokovs *Lolita,* eine »zwiespältige, vage Hoffnung auf Unsterblichkeit durch ewige Wiederholung einer Reproduktion seiner Selbst und der Möglichkeit des Weiterlebens in Lolita« (ebd.: 267). Man könnte bei Ed Crane noch einen Schritt weitergehen und behaupten, dass Birdy seine Lebendigkeit gewesen ist. Ihre Sexualität hat seine Lebendigkeit begraben. Und damit kündigt sich der Tod an.

Gesetz, Recht, Gerechtigkeit

Ich komme zurück auf die Schlussszene und den Titel »The Man Who Wasn't There«. Hier begegnet uns noch einmal der sophistische Anwalt Riedenschneider, der versucht, das Recht mit der Macht der Sprache auf seine Seite zu bringen, indem er mit Bedeutungen spielt, Worte und Bedeutungen wie das Geld zirkulieren lässt. Der Faustschlag macht dieser Zirkulation ein Ende. Der Anwalt verschwindet, und hinter ihm taucht der unerbittliche Gesetzeshüter auf. Er bringt den Tod. Das ist das Gesetz des Gesetzes. Der Anwalt kann ihn etwas aufschieben und verschieben, aber nicht aufhalten. Der Ausbruch oder ein Freispruch sind Illusion, denn sie hätten Ed Crane in neue Sackgassen geführt und neue Fluchtbewegungen evoziert. Zwar kann man das Recht beugen, aber dem Gesetz entkommt man nicht. Wenn es den großen Ausbruch nicht gibt, dann gibt es auch keinen falschen Weg und nichts zu bereuen. »The men's magazine also asked about remorse. Yeah, I guess I'm sorry about the pain I caused other people [...] but I don't regret anything. Not a thing« (Coen/Coen 2001: 104).

Die monströse, sinnlose Entscheidung, die Ed Crane auf den elektrischen Stuhl gebracht hat, hat als suizidaler Akt eine eigentümliche Wirkung hervorgebracht: Erst auf diese Weise konnte er sein Leben als seines annehmen. Das Leben kann man freilich nur annehmen als eines, das man nicht versteht. Ed Cranes Gelassenheit verdankt sich dieser Einsicht in Gerechtigkeit, die nicht mehr auf Recht reduzierbar ist.

> »Der Gerechtigkeit dort, wo sie noch nicht ist, noch nicht da, dort, wo sie nicht mehr ist, das heißt da, wo sie nicht mehr gegenwärtig ist, und da, wo sie ebenso wenig wie das Gesetz, niemals reduzierbar sein wird aufs Recht. Von da an, wo keine Ethik, keine Politik ob revolutionär oder nicht, mehr möglich und denkbar und gerecht erscheint, die nicht mehr oder die noch nicht da sind, gegenwärtig lebend, seien sie schon gestorben oder noch nicht geboren, von da an muß man vom Gespenst sprechen [...].« (Derrida 1995: 11)

Und Ed Crane endet mit den Worten (in deutscher Version): »Vielleicht wird *da* alles, was ich nicht verstehe, klarer, als würden Nebelschwaden sich verziehen. Vielleicht wird Doris da sein. Und vielleicht kann ich es ihr *da* sagen – all das, wofür *sie hier* keine Worte haben« (Herv. E.F.). Hier ist erneut dieses *There*. Es verweist auf eine Welt mit einer Sprache, die in den Dingen steckt, eine Welt von Dingen, die die Wörter aus sich gebären.

Männlichkeit, selbst in ihrer reflexiven und kritischen Form, kommt nicht davon los, vom Paradies zu träumen. Deswegen drückt der Henker den todbringenden Hebel, und eine göttliche Helligkeit überstrahlt alles. Was wir sehen und was es zu dekonstruieren gilt, ist,

wie sich durch das Bild einer vielfach gebrochenen Männlichkeit hindurch selbst noch einmal eine Männerfantasie realisiert. Männlichkeit als Gabe ermöglicht, diese letzte Fluchtmöglichkeit noch einmal als Ökonomie zu dekonstruieren, die die Verantwortung in ein unbekanntes Jenseits verlegt.

Anmerkungen

1 Zur Titelwahl vgl. Jaynes 2001.

2 Bezeichnenderweise war ein Titelvorschlag für den Film »None Know My Name«.»›None Know My Name‹ was another of their favorites, rejected only because of its superabundance of m's and n's« (Jaynes 2001: VIII).

3 Wie Barbara Rendtorff (1998) gezeigt hat, gibt es auch einen anderen Modus des Gebens als den zwischen Meister und Schüler, der sich durch die »Verantwortung für das Gesetz« auszeichnet. Rendtorff nennt diesen Modus mit aller Vorsicht »den mütterlichen Modus des Gebens«. Entscheidend ist für meinen Kontext der Hinweis auf die Sexuierung des Gebens. Das Geben ist kein neutraler Modus, sondern vom Begehren, von Sexualität, von Geschlechterpositionen durchdrungen. Mit den Worten Rendtorffs, die für eine Vermittlung beider Modi des Gebens plädiert, lässt es sich vielleicht so angemessen formulieren: »Etwas geben« verkennt, dass das »Sich geben«, dieses »Von sich selbst«, dem »Etwas geben« immer schon aufsitzt und seine falsche Autorität verlacht. Aber als Schüler muss man immer mehr von diesem »Etwas« bekommen, weil nur dieses die Stimme der Unruhe des »Von sich selbst« zu nähren vermag. Warum alles über den Holocaust wissen wollen? Nicht um zu verstehen, um immer besser zu verstehen, sondern um die Angst vor sich selbst zu schüren, die Angst, dass der Abstand zu den Tätern nicht groß genug ist und niemals groß genug sein wird.

4 Trügerisch an jeder Evidenz ist, dass einerseits ihr performativer Anteil mit dem Feststellen des Evidenten getilgt wird und dass andererseits mit dem Feststellen des Evidenten bereits die Wiederholung in Gang gesetzt worden ist, die das, was ist, unter der Hand dessen, der die Evidenz ausspricht, verändert.

5 Vgl. die Differenz von »Sagen« und »Gesagtem« und deren Verhältnis zur Identität bei Lévinas (1992: 93ff.).

6 Der englische Originaltext lautet lakonisch: »Mm, that's tough« (Coen/Coen 2001: 5).

7 »What kind of man *are* you?« (Coen/Coen 2001: 38, 101) – Zwei Mal taucht diese Formulierung auf: Am Beginn der tödlichen Auseinandersetzung kommt diese Frage von Dave. Später, im Gerichtssaal, streckt Frank Ed mit einem Faustschlag nieder und sagt:

»What kind of man *are* you? What kind of man *are* you?«. In der deutschen Übersetzung heißt es bei Dave: »Was für ein Mann bist du?«, während die Übersetzung bei Frank lautet: »Was für ein Mensch bist du?«.

8 ›Was ist es, was er begehrt?‹ – Diese Frage erhält die Spannung im Film und offenbar braucht es deswegen eine klare Botschaft an das Publikum: Homosexualität, das ist es nicht.

9 »Die schweigende Welt ist eine Welt, die ihre Herkunft aus einem Anderen hat, und sei er böser Geist. Ihre Zweideutigkeit wird uns spöttisch eingeflüstert. Das Schweigen ist nicht die einfache Abwesenheit des Wortes; auf dem Grunde des Schweigens liegt das Wort wie ein tückisch zurückgehaltenes Gelächter. Das Schweigen ist die Kehrseite der Sprache: Der Gesprächspartner hat ein Zeichen gegeben, sich aber aller Deutung entzogen – und eben dies ist das Schweigen, das erschreckt« (Lévinas 1987: 127).

10 Lifton hat diese Frage an Lacan adressiert: »Why couldn't there be another system of symbolization besides the one focuse on male an female principles? That other symbolization would be of continuity and discontinuity or better, he added, continuity and death« (zit. n. Schneiderman 1983: 52). Während die Frage des/der Hysterischen lautet: »Am I a man or a woman«, heißt die Frage des Zwangsneurotikers/der Zwangsneurotikerin: »Am I alive or dead?« (ebd.: 59).

11 Vgl. dazu auch die Diskussion des politischen Konzepts von »dissident masculinities« (Haywood/Mac an Ghaill 2003: 136ff.).

12 »Das Wesentliche an der Beziehung zwischen Lolita und Humbert liegt darin, daß sie einander verfehlen« (Bramberger 2000: 268).

Literatur

Althusser, Louis (1977): *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*, Hamburg/Westberlin: VSA.

Bramberger, Andrea (2000): *Die Kindfrau. Lust – Provokation – Spiel*, München: Matthes & Seitz.

Coen, Ethan/Coen, Joel (2001): *The Man Who Wasn't There*, London: Faber and Faber.

Derrida, Jacques (1993): *Falschgeld – Zeit geben I*, München: Fink.

Derrida, Jacques (1995): *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Forster, Edgar J. (1998): *Unmännliche Männlichkeit. Melancholie > Geschlecht < Verausgabung*, Wien/Köln/Weimar: Böhlau.

Haywood, Chris/Mac an Ghaill, Máirtín (2003): *Men and Masculinities – Theory, research and social practice*, Buckingham/Philadelphia: Open University Press.

Jaynes, Roderick (2001): »Introduction«. In: Ethan Coen/Joel Coen, *The Man Who Wasn't There*, London: Faber and Faber, S. VIIff.

Kafka, Franz (1994): *Tagebücher*, Band 3: 1914-1923 (in der Fassung der Handschrift), Frankfurt a.M.: Fischer.

Lévinas, Emmanuel (1987): *Totalität und Unendlichkeit: Versuch über die Exteriorität*, Freiburg/München: Alber.

Lévinas, Emmanuel (1989): *Die Zeit und der Andere* (2. Aufl.), Hamburg: Meiner.

Lévinas, Emmanuel (1992): *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, Freiburg/München: Alber.

Rendtorff, Barbara (1998): *Geben und Helfen. Der mütterliche Modus des Gebens, der Modus des Meisters und das Gesetz im pädagogischen Handeln*, Osnabrück (unveröffentlichter Habilitationsvortrag).

Schneiderman, Stuart (1983): *Jacques Lacan – the death of an intellectual hero*, Cambridge/London: Harvard University Press.

Simmel, Georg (1989): *Philosophie des Geldes*, Gesamtausgabe, Bd. 6., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Žižek, Slavoj (1993): *Grimassen des Realen. Jacques Lacan oder die Monstrosität des Aktes*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.

Gefährliche Liebschaften: Formwandler und Homosexualität in »Star Trek: Deep Space Nine« aus einer queeren Perspektive

Uta Scheer

Die »Star Trek«-Fernsehserien versprechen eine bessere Zukunft – ein Universum, in dem Diskriminierungen auf Grundlage von Rasse, Geschlecht oder der sexuellen Orientierung als überwunden gelten oder, wenn doch noch vorhanden, erfolgreich bekämpft werden. Und gerade diese Einstellung gilt als entscheidend für den weltweiten Erfolg von »Star Trek« – und einer bis dato einmaligen, globalen Fankultur, inklusive vieler queerer Fans. Aber verwirklicht »Star Trek« sein Versprechen in Hinsicht auf die science-fictionalisierte Repräsentation von Schwulen, Lesben, Bisexuellen, Transgenders und gelebter Sexualität, die nicht heteronormativen[1] Standards entspricht? Um diese Frage, zumindest teilweise, beantworten zu können, werde ich die Episode »Chimera«[2] aus der dritten »Star Trek«-Fernsehserie »Deep Space Nine« (1992-1999) untersuchen, die von der folgenschweren Begegnung zweier männlicher Aliens, die einer formwandelnden Spezies angehören, handelt. Durch ein diskursanalytisches Vorgehen soll demonstriert werden, *dass* und *wie* in dieser Episode die erste homosexuelle *onscreen* Affäre zwischen zwei männlichen Akteuren in der Geschichte von »Star Trek« televisuell konstruiert wird. Eine zentrale Aufgabe dieser Analyse ist, die sexualpolitischen Konsequenzen der Repräsentationen nicht-heterosexueller Sexualitäten und Identitäten in »Chimera« offen zu legen. Wie sich zeigen wird, ist die Auswahl von Formwandlern als erste männliche *onscreen* Homosexuelle des »Star Trek«-Universums nicht zufällig und die Darstellung der Affäre aus einer queeren Perspektive nicht ungefährlich – und das im wahrsten Sinne des Wortes.

Darüber hinaus besteht ein weiteres Anliegen der Untersuchung darin, zu zeigen, dass die Repräsentation alternativer sexueller Identi-

täten und Lebensstile nur im Kontext des hegemonialen und dominanten Verständnisses von Sexualität angemessen analysiert werden kann, wobei die diskursiven Konstruktionen von Geschlecht, Körpern und Räumen eine zentrale Rolle spielen.

Sexualpolitik aktueller Populärkultur und queere Repräsentationskritik

Warum die Art und Weise der Repräsentation queerer bzw. nicht-heterosexueller Menschen in der aktuellen Populärkultur und in »Star Trek« im Besonderen eine nicht zu unterschätzende politische Relevanz besitzt, möchte ich im Folgenden erläutern. Zentral für meine Arbeit sind hierbei die diskursiv erzeugten Repräsentationen von so genannten sexuellen bzw. geschlechtlichen ›Minderheiten‹, die international, sowohl in den Queer Studies als auch von politischen Gruppierungen und AktivistInnen, in der Abkürzung LGBT (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender) oder GLBT zusammengefasst werden.[3] Ich möchte demonstrieren, dass mediale Repräsentationen alles andere als irrelevant sind, und zwar vor allem dann, wenn es sich um Repräsentationen von Menschen aus so genannten ›Randgruppen‹ bzw. ›Minderheiten‹ handelt[4] oder von, wie Lauren Berlant sie nennt, »people at the bottom of the virtue/value scale – the adult poor, the non-white, the *unmarried*, the *nonheterosexual*, and the *non-reproductive*« (1997: 176; Hervor. U.S.). Es sind Menschen aus diesen Gruppen, die nach Berlants Analyse der US-amerikanischen Medienkultur der 90er als Ursache sozialer, kultureller, ökonomischer und politischer Krisen dargestellt werden, »while those in power are left relatively immune« (ebd.). Berlant schreibt hier über *cultural politics*, die versuchen, eine an die Nation gebundene Heterosexualität zu revitalisieren und die ein »obsessives Verlangen« für eine »weiße, normale nationale Kultur« aufweisen (ebd.: 177). Eine der wichtigsten Praxen dieser Politik bzw. der sie vermittelnden Diskurse ist dabei die Stigmatisierung, Dämonisierung und Enthumanisierung derjenigen, die nicht in diese kulturelle Imagination von Normalität hineinpassen (vgl. ebd.: 179). Auf den ersten Blick erscheinen Berlants Aussagen, vor allem in Bezug auf die Repräsentation nicht-heterosexueller Menschen, als anachronistisch – schließlich artikulierte Berlant sie im Jahr 1997, mitten in den so genannten ›gay 90s‹, einer Zeit, in der schwule und lesbische Themen und Charaktere in televisuellen und filmischen Repräsentationen eine bis dato ungekannte Konjunktur erlebt hatten (vgl. Capsuto 2000; Walters 2001; Gross 2001). Das bedeutet nicht, dass die ›gay 90s‹ mit der Jahrtausendwende ihren Abschluss gefunden hätten. *Queer visibility* gehört auch zu Beginn des 21. Jahrhunderts zum festen Inventar der Populärkultur.[5] Jedoch ist schwule, lesbi-

sche oder auch zunehmende transgender Sichtbarkeit allein noch kein Garant für Gleichberechtigung (vgl. Phelan 2001: 7), wie im weiteren Verlauf dieses Aufsatzes noch zu sehen sein wird.

Um die politische Relevanz von Repräsentationen aus einer queeren Sicht deutlicher hervorzuheben, möchte ich die Arbeit der Kommunikationswissenschafterin Jenny Kitzinger (1998) miteinbeziehen, die in einer Studie der Glasgow Research Group über die Produktion, Inhalte und Rezeption des medialen AIDS-Diskurses in Großbritannien zu Beginn bis Mitte der 90er Jahre geforscht hat. Ein entscheidendes Ergebnis von Kitzingers Studie besteht darin, dass selbst Menschen, die aufgrund ihrer Erfahrungen als homosexuelle Männer und als Angehörige einer politisch motivierten, schwulen ›Gegenkultur‹ bzw. ›alternativen Gemeinschaft‹ sensibilisiert, wenn nicht immun sein sollten gegen diskursbestimmende diffamierende Bilder, Erzählungen und Darstellungen Homosexueller und homosexueller Aidskranker, *nicht* in der Lage waren, derartige durch die Medien verbreitete Zuschreibungen *nicht* zu übernehmen und zu reproduzieren (vgl. Kitzinger 1998: 207). Was dieses Ergebnis für die Rezeptionsarten von Menschen bedeutet, die keine Sensibilisierung für den Themenkomplex AIDS und Homosexualität erfahren haben, muss hier wohl nicht näher erläutert werden. In diesen Kontext fügt sich David Bells und Jon Binnies Bemerkung über die Relevanz der Repräsentation queerer Menschen in den Medien:

»The argument that the social is only a ›matter of representation‹ in queer theory misses the point that representations and social power are inextricably linked, and that modes of representation are both informed by and themselves inform the ways in which groups are treated in real life.« (Bell/Binnie 2000: 70, Herv. U.S.)

Gerade angesichts der Tatsache, dass Menschen aufgrund ihrer nicht-heterosexuellen (bzw. trans-geschlechtlichen)[6] Identitäten immer noch Diskriminierungen, Gewalt und materielle Nachteile im Alltag erfahren und Schwierigkeiten aufgrund heteronormativer Strukturen alles andere als der Vergangenheit angehören, sollte dieser Hinweis auf die Wechselbeziehungen von Repräsentationen nicht-heterosexueller Identitäten und *realem Leben* nicht unterschätzt werden (vgl. ebd.: 71). Im Folgenden wende ich mich jetzt konkreter dem Untersuchungsgegenstand zu: Was passiert, wenn wir »Star Trek« aus einer queeren Perspektive betrachten?

Queer »Star Trek«?

Queer Theory mit ihrem Ziel, die Strukturen, Mechanismen und Effekte des zweigeschlechtlichen heteronormativen Systems offen zu

legen und zu denaturalisieren, operiert, wie Wendy Pearson in ihrem Aufsatz »Alien Cryptographies: The View from Queer« bemerkt, auf mehreren Ebenen in Analogie zu Science Fiction: Science Fiction ist ein Genre, das häufig Texte liefert, in denen durch Denaturalisierung und Verfremdung von *master narratives* gegenwärtige Selbstverständlichkeiten und der ›gesunde Menschenverstand‹ (common sense) reflektiert und kritisiert werden (vgl. Pearson 1999: 3).[7] Dabei ist »Star Trek«, man mag es mögen oder nicht, einer der wichtigsten Vertreter der Science Fiction, aber »Star Trek« ist ebenso, wie Pearson (vgl. ebd.: 1) und andere (vgl. Heller 1997; Aul/Frank 2002) konstatieren, ein notorisch heterosexueller oder genauer: heteronormativer Text.[8] Einer der größten Kritikpunkte an »Star Trek« ist dabei, dass es bisher keinen regulären und ›offen‹ schwulen oder lesbischen »Star Trek«-Charakter gegeben hat, und das zu einer Zeit, in der in vielen US-amerikanischen Fernsehserien und -produktionen nicht-heterosexuelle Figuren zum festen Cast gehören (z.B. in »Dawson's Creek«, »Dark Angel«, »Buffy – Im Bann der Dämonen«, »Choas City«, »Six Feet Under« u.a.). Zudem gibt es inzwischen mehrere Fernsehserien und -produktionen, die Homosexualität und schwul/lesbische Lebensstile als zentrale Themen aufweisen, wie z.B. »Will & Grace«, »Queer as Folk«, »The L Word« oder »Queer Eye for the Straight Guy«. Die »Star Trek«-ProduzentInnen erklären ihren Widerwillen, einen regulären nicht-heterosexuellen Charakter in eine der Serien zu integrieren, mit folgender ›Logik‹: In der Zukunft des »Star Trek«-Universums gibt es keine Homophobie mehr. Aufgrund dessen können keine schwulen oder lesbischen Charaktere gezeigt werden, denn das Thema Homosexualität einzuführen, würde bedeuten, es wieder in ein Problem zurückzuverwandeln: Um also in »Star Trek« eine homophobie-freie Zukunft zeigen zu können, muss es ein Universum ohne Homosexuelle zeigen (vgl. Pearson 1999: 1) – wie wir sehen werden, hält diese Logik die »Star Trek«-ProduzentInnen aber nicht davon ab, höchst problematische Darstellungen von Homosexualität zu konstruieren.

Aber auch die von KritikerInnen und Fans geforderte Inklusion schwul-lesbischer Charaktere hat ihre Tücken: Die Zunahme der Häufigkeit dieser Charaktere in Folge der bereits erwähnten ›gay 90s‹ wird in der Queer Studies-Community nicht unbedingt als Meilenstein der LGBT Emanzipation betrachtet (Essenzialisierung von Geschlechterdifferenz und sexueller Orientierung als auch Entpolitisierung und Normativitätsopportunismus bilden hier zentrale Diskussionspunkte), so dass eine kritische Reflektion dieses medialen Phänomens, wie sie z.B. von Shane Phelan (vgl. 2001: 7) gefordert wird, in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung unumgänglich ist. In Bezug auf »Star Trek« warnt Pearson dementsprechend davor, die Inklusion eines regulären lesbischen oder schwulen Charakters gleichzusetzen

mit *queerness*, denn die Präsenz einer oder mehrerer homosexueller Figur(en) muss das zweigeschlechtliche, heteronormative System nicht zwangsläufig in Frage stellen, vor allem dann nicht, wenn die Serie ansonsten »the naturalness, endurance, and fixity of our current understandings of sexuality and its relationship both to the sex/gender dyad and sociocultural institutions« (Pearson 1999: 1f.) aufrechterhält. Pearsons Hinweis ist in der Hinsicht entscheidend, dass es aus einer queeren Perspektive nicht darauf ankommt, einen regulären homosexuellen Charakter in »Star Trek« zu integrieren, sondern darauf, *wie* und *warum* dieser Charakter in die bestehenden Geschlechter- und Sexualitätsverhältnisse dieses Medienprodukts eingefügt wird – und von ›queer »Star Trek«‹ kann nur dann gesprochen werden, wenn durch eine *gay inclusion* diese Verhältnisse radikal umgeschrieben werden. Homosexualität kann ansonsten auch eine Stabilisierung des heteronormativen und zweigeschlechtlichen Systems bewirken – schließlich beruht sie, um einen komplexen Sachverhalt einfach auszudrücken, auch auf nur zwei inkommensurabel gedachten Geschlechtern und sexuellen Orientierungen unter Ausblendung jener, die sich nicht in dieses Zweikategorien-Schema einordnen (oder einordnen lassen) (vgl. Stryker 2004: 214).

Eben weil es bis dato keinen regulären LGBT Charakter in den »Star Trek«-Serien gegeben hat, analysiere ich die televisuelle Darstellung der ersten, und bisher einzigen, nicht-heterosexuellen Affäre zweier männlicher Charaktere in der Geschichte von »Star Trek«. Wie schon anhand der vorangegangenen Überlegungen vermutet werden kann, ist diese Affäre alles andere als der freudvolle Hafen romantischer Liebe, in den die ZuschauerInnen im Laufe der Serie »Star Trek: Deep Space Nine« (im Folgenden: »ST: DS9«) schon mehrfach einfahren durften.

Die Formwandler in »Star Trek: Deep Space Nine«

Bevor ich mich den diskursiven Erklärungshorizonten für die televisuelle Konstruktion der queeren Affäre in »Star Trek« widme, möchte ich zunächst die Spezies der beiden Protagonisten näher vorstellen: die Formwandler. Die Formwandler, in »ST: DS9« allgemein ›Changelings‹[9] genannt, sind eine Spezies, deren Angehörige ihre flüssige Ausgangsform in jegliche andere Form (organisch, anorganisch, etc.) umwandeln können. Besonders berüchtigt sind die Changelings für ihre Fähigkeit, Individuen anderer Spezies perfekt zu imitieren. Unter der Bezeichnung ›Founder‹ (Gründer) fungieren sie als HerrscherInnen des so genannten ›Dominion‹, einer Allianz verschiedener Spezies, die sich im Krieg mit der ›Föderation der Vereinten Planeten‹ bzw. ihrer militärischen Exekutive, der ›Sternenflotte‹, befindet. Die Oberfläche des Heimatplaneten dieser Spezies wird von Abermillionen von

verflüssigten Formwandlern bedeckt, die sich miteinander in der so genannten ›Großen Verbindung‹ (the Link) befinden. In diesem lebendigen Ozean findet eine mit Empathie und Telepathie zu beschreibende Kommunikation zwischen den verflüssigten ›Individuen‹ statt. Formwandler reproduzieren sich nicht ›sexuell‹, was aber nicht bedeutet, dass sie keine sexuellen Beziehungen eingehen können: ›Verschmelzen‹ zwei Changelings miteinander, erleben sie sexuelle und ekstatische Gefühle. Hauptvertreter dieser Spezies ist Constable Odo, Sicherheitschef der Raumstation Deep Space Nine, der trotz seiner Herkunft auf Seiten der Föderation gegen das Dominion kämpft. Er ist einer ›der Hundert‹, was bedeutet, dass er zu einer Gruppe von hundert Formwandlern gehört, die einige Jahrhunderte vor der Haupthandlungszeit der Serie (vor dem 24. Jahrhundert) als Kinder, ohne Kenntnis ihrer Herkunft, in die Galaxie geschickt worden sind, um andere Spezies kennen zu lernen.[10] Odo strandete auf einem unbewohnten Planeten und wurde schließlich von einem Wissenschafter entdeckt, der ihn auf die Raumstation brachte, wo er seitdem sein Leben verbringt. Um unter den ›Solids‹ (den Nicht-Formwandlern) zu leben, hat Odo als Individuum sein äußeres Erscheinungsbild dem seines Entdeckers nachempfunden, wobei er aufgrund seiner Unerfahrenheit als Formwandler die Gesichtszüge nur unzulänglich kopieren kann. Im Laufe der siebten und letzten Staffel etabliert Odo eine monogame Beziehung mit Major Kira Nerys, mit der er in seiner humanoiden Form ›normalen‹ heterosexuellen Sex hat. Die zweite Hauptakteurin dieser Spezies in »ST: DS9« ist die namenlose Formwandlerin (female changeling), die das Dominion im Krieg gegen die Föderation anführt. Wie zentral das System der Zweigeschlechtlichkeit in »Star Trek« ist, lässt sich an dieser Darstellung nachvollziehen: Selbst eine Spezies, deren Normalzustand in einer geschlechtslosen Flüssigkeit besteht und die keine Form sexueller Reproduktion betreibt, muss sich als Mann und Frau materialisieren (vgl. Scheer 2002: 33).

Körper im Fernsehen

Es stellt sich jetzt die Frage, warum ausgerechnet Formwandler ausgewählt worden sind, die erste schwule *onscreen* Affäre in »Star Trek« zu verkörpern. Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zunächst erklären, welche Funktionen Charaktere und ihre Körper im Fernsehen aus einer diskursanalytischen und ideologiekritischen Perspektive haben, wobei ich mich auf John Fiskes Ausführungen aus »Television Culture« stütze: »On television the physical presence of the player is used, not to authenticate the individual self, but to embody (literally) discourse and ideology« (1997: 153). Von diesem Standpunkt aus kann ein TV-Charakter nicht als ein Individuum an sich, sondern nur als

eine Serie von textuellen und intertextuellen Beziehungen verstanden werden, wobei diese diskursive Betrachtungsweise eine dezidiert soziopolitische Dimension beinhaltet, die über individualpsychologische Interpretationen hinausreicht (vgl. ebd.). Um die diskursive Konstruktion der Formwandler als homosexuelle Männer in »ST: DS9« nachvollziehbar zu machen, werde ich mich ihr jetzt von drei Erklärungshorizonten aus nähern: erstens aus Sicht feministischer Körpertheorien und zweitens aus einer queeren Science Fiction Studies-Perspektive. Des Weiteren stelle ich den *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs vor, der im Verbund mit den beiden vorangegangenen diskursiven und intertextuellen Kontexten die Folie für meine Analyse der entscheidenden Episode »Chimera« aus der siebten Staffel der Serie bildet.

Formwandler aus Sicht feministischer Körpertheorien

Betrachtet man/frau/trans die Formwandler aus Sicht feministisch orientierter Theorien, die sich mit der Repräsentation und diskursiven Konstruktion von Körpern beschäftigen, wird die geschlechtliche Verortung der Formwandler aufgrund ihrer körperlichen Attribute mehr als deutlich. Zu diesem Zweck ziehe ich zunächst Barbara Creeds Ausführungen über die diskursive Konstruktion weiblicher Körper aus ihrem Aufsatz »Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys and Tarts« heran, in dem sie beschreibt, dass der weibliche Körper im Unterschied zum männlichen Pendant in patriarchalen Diskursen regelmäßig als *flüssig* und *instabil* präsentiert wird (vgl. 1995: 87). Ein weiteres wichtiges Merkmal des weiblichen Körpers besteht in seinem chamäleonhaften Verhalten, was bedeutet, dass er ständig seine Form verändert, also grundsätzlich formwandlerische Qualitäten besitzt: »the proper female body [...] is penetrable, *changes shape*, swells, gives birth, contracts, lactates, bleeds« (ebd., Herv. U.S.). Formwandeln ist dementsprechend eine an weibliche oder zumindest feminisierte Körper gebundene Fähigkeit. Auch die flüssige Komponente gilt in westlichen kulturellen Präsentationen und Diskursen als ein Indikator für Weiblichkeit und steht in der asymmetrischen Dichotomie in Verbindung mit Natur, Körper, Frau und Unordnung.

Ebenso verweist Flüssigkeit auf die undefinierbaren Grenzen des weiblichen Körpers, die in ihrer Unkontrollierbarkeit Angst erzeugen, wie Elizabeth Grosz in »Volatile Bodies« aufzeigt: »in the West, [...] the female body has been constructed [...] as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simple the phallus but self-containment« (Grosz 1994: 203). Analog zu dieser Delegierung des Flüssigen, Unkontrollierbaren auf den weiblichen Körper in der westlichen Kultur sind die Formwandler in »ST: DS9« als Spezies feminin codiert. Nach Grosz trägt die Verknüpfung von *Frau* mit *Flüssigkeit* dazu bei, dass

Frauen die privilegierte Subjektstellung, die ein kohärentes Selbst voraussetzt, nie uneingeschränkt einnehmen können, da ihnen die geschlossene Einheit, durch die der männliche Körper definiert wird, fehlt. Der (weiße) männliche Körper wird als sauber und unter Kontrolle des männlichen Bewusstseins präsentiert, während der weibliche Körper alle Ängste, die mit Körperlichkeit verbunden werden, wie Verschmutzung und Ansteckung, auf sich vereinen muss (vgl. ebd.). Die männliche Identität und das männliche Körperbild hingegen beruhen auf Festigkeit, Einheit, klaren Linien und Undurchdringbarkeit (vgl. Byers 1995: 10). Diese vergeschlechtlichten Körperdiskurse machen die Formwandler somit, dem Stereotyp des Homosexuellen als femininem Mann entsprechend (vgl. Dyer 2002a: 32; Ingebretsen 2001: 74), zu den Top-Kandidaten für die erste mann-männliche Affäre in »Star Trek« (die populäre Imagination ist noch weit davon entfernt, sich Schwule als ›echte Kerle‹ vorzustellen).

Formwandler im Mainstream Science Fiction

Ein weiterer wichtiger, intertextueller Aspekt in der diskursiven Konstruktion dieser Spezies ist die Funktion von Formwandlern im Mainstream Science Fiction. In nordamerikanischen Science Fiction-Erzählungen der 30er bis 50er Jahre wurden sie, sowohl im Film als auch in der Literatur, oft als die Feinde der Menschheit per se dargestellt. Es handelt sich dabei um Geschichten über die Gefahren von formwandelnden Aliens, die sich in menschlicher Form unentdeckt inmitten ›normaler‹ Menschen aufhalten können. Klassische Beispiele für diese Art von Science Fiction sind die Filme »Invasion of the Body Snatchers« (Don Siegel, 1956) und »The Thing from Another World« (Christian Nyby, 1951), wobei Letzterer auf der Kurzgeschichte von Jonathan W. Campbell »Who goes There?« aus dem Jahr 1938 basiert. Üblicherweise werden diese Science Fiction-Geschichten, die ihren Höhepunkt in der McCarthy-Ära erlebten, als Metaphern für die vermeintliche Bedrohung durch verdeckt in Nordamerika lebende Kommunisten interpretiert. Aber wie Pearson ausführt, können sie ebenso als Warnungen vor den Gefahren männlicher Homosexueller für die westliche Gesellschaft gelesen werden: Sowohl der Kommunist als auch der männliche Homosexuelle waren, anders als Frauen und nicht-weiße Menschen, körperlich nicht markiert (vgl. 1999: 6).[11] Wie Robert J. Corber in »Homosexuality in Cold War America« schreibt, erschienen schwule Männer »virtually indistinguishable from straight men« (1997: 2).[12] Der Homosexuelle hatte dabei ebenso wie der Kommunist die Möglichkeit, unentdeckt in ›unserer Mitte‹ zu leben, die Gesellschaft zu unterwandern und sie von innen heraus – eingenistet in den Familien, den Fabriken, den Behörden – zu zersetzen: Neben die Bedrohung durch die Comintern trat eine durch die

Homintern (vgl. Ingrebretsen 2001: 74). Diese homophobe Angst und politische Paranoia fanden schließlich in der Figur des Formwandlers ihre ideale Manifestation (vgl. Pearson 1999: 6).[13] Und dass diese *cautionary tales* über die Gefahren von Formwandlern, lies: Homosexuellen, nicht zusammen mit der McCarthy-Ära beerdigt worden sind, sondern bis heute ihre Fortführung in der Populärkultur erleben, wird im Folgenden in der Medienanalyse zu sehen sein. Doch vorweg noch ein kurzer Abriss des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses, der von signifikanter Bedeutung für die Repräsentation von Nicht-Heterosexuellen in dem ausgesuchten »Star Trek«-Beispiel ist.

Der ›Public Sex/Gay Sex‹-Diskurs

Der *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs spielt seit Mitte der 90er Jahre eine signifikante Rolle in der nordamerikanischen, britischen, australischen und neuseeländischen Berichterstattung über Schwule, Lesben, Bisexuelle und transgender Menschen (vgl. Brickell 2000). Dieser heteronormative Diskurs handelt von ›schlechten‹ oder ›bösen‹ Queers, die Sex in der Öffentlichkeit haben und dabei ›unschuldige‹ Heterosexuelle gefährden (vgl. Warner 1999: 176; Ohi 2000: 195).[14] Der öffentliche Raum wird dabei, und das gilt generell für westliche Gesellschaften, als nicht-sexuell und neutral konstruiert (vgl. Brickell 2000: 165). Als legitimes Subjekt dieses öffentlichen Raumes fungiert der *public citizen*, der der Mittelklasse angehört, männlich, weiß und heterosexuell ist. Von Frauen, Schwulen, Lesben, Transgenders, Nicht-Weißen und Mittellosen wird erwartet, möglichst in der privaten Sphäre zu verbleiben (vgl. ebd.). Hier finden wir wieder ähnliche Gruppen markierter Menschen aufgelistet, wie diejenigen, die Berlant als das untere Ende der *virtue/value scale,* der Tugend/Werte-Skala, bezeichnet hat und deren Angehörige in medialen, hegemonialen Diskursen als KrisenverursacherInnen identifiziert werden (vgl. Berlant 1997: 176). Die vermeintliche Gefahr, die von Queers im öffentlichen Raum ausgehen soll, umfasst im *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs nicht nur sexuelle Akte, sondern auch die schiere Sichtbarkeit von LGBT Menschen in der Öffentlichkeit: Nicht-heterosexuellen Menschen wird dabei vorgeworfen, sie ›propagierten‹ aggressiv ihre sexuellen Identitäten, wobei sie in den neutralen öffentlichen Raum eindrängen, ihn für ihre Zwecke missbrauchten und dabei ›ehrbare‹ BürgerInnen belästigten und gefährdeten.[15] Der *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs mit seiner Invasionsrhetorik ist nur aufgrund der Konstruktion des öffentlichen Raums als ›nicht-sexuell‹ möglich, wobei Heterosexualität und heterosexuelle Praxen, Strukturen und Identitäten, die den öffentlichen Raum *faktisch* dominieren, aufgrund ihres hegemonialen Charakters nicht als Sexualität wahrgenommen werden (vgl. Corteen 2002: 260f.) – die naturalisierte, omnipräsente und

universalisierte Heterosexualität ist somit nur »unsichtbar sichtbar« (Brickell 2000: 166). Ein Ziel meiner Untersuchung besteht darin, diese ›unsichtbare‹ Heterosexualität in dem Medienprodukt »ST: DS9« zu markieren, zu benennen und offen zu legen – und damit eine politische Aufgabe der *Cultural Studies* zu erfüllen, nämlich Dominanz, hegemoniales Wissen und Ideologie sichtbar zu machen (vgl. Giroux 2004: 74).

Ich werde nun aus einer queeren Perspektive demonstrieren, *wie* und *mit welchen Konsequenzen* sich die Rhetoriken, Strategien und Ideologien dieses Diskurses, in Interdependenz mit den beschriebenen Kodierungen der Spezies ›Formwandler‹ als feminin und homosexuell, in der Fernsehserie »ST: DS9« manifestieren. Als Untersuchungsobjekt dient mir dabei die Episode »Chimera« (1999) aus der siebten und letzten Staffel der Serie.

»Chimera« oder: Über die Gefahren queerer Formwandler

Erste Begegnung

»Chimera« beginnt mit einer Sequenz, in der der Formwandler Odo und der Schiffsingenieur Miles O'Brien sich auf dem Rückweg von einer Dienstreise befinden. Ihr Shuttle gleitet ereignislos durch den Weltraum und Odo hantiert gelangweilt mit einem diamantartigen Gegenstand. Auf O'Briens Frage »What's that?« erklärt Odo, dass es sich um ein Geschenk für seine Lebensgefährtin Kira Nerys handelt, worauf der Ingenieur mit einem schmerzvollen Stöhnen reagiert. O'Briens Unwohlsein ist wohl begründet: Er hat kein Geschenk, das er seiner Ehefrau Keiko als Wiedergutmachung für seine Abwesenheit schenken könnte. Aber es kommt noch schlimmer für ihn: Odo verrät ihm, dass er noch ein zweites Geschenk für Kira, exquisite Schokolade, in petto hat. O'Briens Versuch, sie ihm abzukaufen, scheitert kläglich.

In dieser Sequenz finden wir ein Beispiel für die ›unsichtbare Sichtbarkeit‹ von Heterosexualität *par excellence*, indem die beiden Protagonisten wie selbstverständlich im öffentlichen Raum – ein Raumshuttle ist ein Arbeitsplatz und beide tragen ihre Dienstuniformen – ihre heterosexuellen Identitäten sowie ihre gegengeschlechtlichen Beziehungen und das, was für die Aufrechterhaltung derselben hilfreich ist, artikulieren und dadurch naturalisieren. Außerdem manifestieren sich in dem kurzen Dialog zwischen Odo und O'Brien zwei verschiedene Typen von Männlichkeiten: In Analogie mit dem populären essenzialistischen Diskurs ›Männer sind vom Mars, Frauen von der Venus‹[16] besitzt der Vertreter der normativen, traditionellen Männlichkeit O'Brien keinen Sinn für die vorausgesetzte ›weibliche‹

Sehnsucht nach Aufmerksamkeit – an ein Geschenk für seine Frau Keiko hat er nicht gedacht.[17] Odo hingegen verkörpert den femininen, empathischen Mann, der weiß, was Frauen wollen – und zwar nicht, weil er es sich in »Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken« (Pease/Pease 2000) und ähnlich betitelten Büchern aus der Mars-Venus-Reihe angelesen hat, oder weil er aufgrund eines Unfalls die Gedanken von Frauen lesen kann, so wie Nick Marshall (Mel Gibson) in »Was Frauen wollen« (Nancy Meyers, 2000). Für Odo ist es selbstevident, quasi ›natürlich‹, Kira ein, nein, *zwei* Geschenke mitzubringen – die obendrein auch noch als die Geschenke *per se* für Frauen gelten (*Diamonds are a girl's best friend* ... und dass Frauen Naschkatzen sind, ist auch im »Star Trek«-Universum spätestens seit Deanna Trois Vorliebe für Süßigkeiten bekannt). In dieser profunden (und gedoppelten) Geschmackssicherheit findet sich bereits eine Charakterisierung des Formwandlers, die seine spätere Affäre (noch) intelligibler macht: Das Wissen von Männern über ›weiblichen‹ Geschmack, ›weibliche‹ Themen und ›weibliche‹ Bedürfnisse galt, wie Michelle Durden überzeugend nachzeichnet, spätestens seit den 1890er Jahren zumindest in Nordamerika und Großbritannien als ein Indikator für männliche Homosexualität und kulminierte schließlich in einer naturalisierten ›ästhetischen Kompetenz‹ Homosexueller (vgl. 2004: 16). Aufgrund der zunehmenden Verknüpfung von ›ästhetischer Kompetenz‹ mit Sexualität zwischen Männern fand eine Distanzierung heterosexueller (bzw. den Sodomievorwurf fürchtender) Männer von ästhetischen Diskursen statt, die schon Jahrzehnte vor der Etablierung der sexuellen Identität ›homosexuell‹ (bzw. auch ›heterosexuell‹) einsetzte, nach Durell bereits im frühen 19. Jahrhundert (vgl. 2004: 15f.) – wobei die Auswirkungen dieser Verknüpfung/Distanzierung bis in die Gegenwart reichen und, wie gezeigt, auch ihre Spuren in der televisuellen Darstellung Odos und O'Briens hinterlassen haben. Aber die beiden sind nicht allein, auch andere aktuelle TV-Serien weisen diesen Ästhetik-Split zwischen homosexuellen und heterosexuellen Männern auf: So stellt sich in der Episode »Ring a Ding Ding« (2001) aus der vierten Staffel der Kult-Serie »Sex and the City« heraus, dass Richard, Samanthas umtriebiger Liebhaber, einen schwulen Assistenten eingestellt hat, dessen einzige Aufgabe darin besteht, stilvolle Geschenke für Richards jeweilige Geliebte auszusuchen. Als ein weiteres neben unzähligen anderen Beispielen aus der Populärkultur bietet sich auch eine Sequenz aus der Episode »A Private Life« (2001) aus der ersten Staffel der Erfolgsserie »Six Feet Under« an: In dieser beschwert sich der homosexuelle Blumenhändler Bobby in einem Coming Out-Gespräch mit Ruth, der Mutter des schwulen Protagonisten der Serie, auf ironische Art und Weise: »What makes you think I am gay? Just because I have a refined aesthetic, you think you can make assumptions about my personal life?«[18]

Begeben wir uns jetzt aber wieder in das 24. Jahrhundert: Die Langeweile der Rückreise und das Gespräch von Odo und O'Brien wird abrupt unterbrochen, als ein Warnsignal erklingt, das ein unbekanntes Objekt ankündigt, welches sich dem Shuttle schnell nähert. Wir sehen in Außensicht das Shuttle und begleitet von ebenso dramatischen wie melodiösen Synthesizer-Streicherklängen erblicken wir ein riesiges, unbekanntes Lebewesen, das in fließenden Bewegungen zu dem Shuttle aufschließt und es überholt. Nach einem Schnitt, der uns wieder in das Shuttle versetzt, verweilt es kurz vor dem Cockpit im Sichtfeld der Männer, die sich versichern, dass es sich um eine ihnen unbekannte, aber doch hoffentlich freundliche Lebensform handelt. Waren wir eben als ZuschauerInnen noch fasziniert von der Schönheit und Grazie dieser Lebensform, so wendet sich jetzt das Blatt: Die fremde Lebensform verschwindet so schnell wieder aus dem Blickfeld wie sie erschienen ist, auch die Sensoren können sie nicht mehr orten und der alarmierte O'Brien fragt: »Where did it go?«. Als Antwort wird das Shuttle hart von etwas getroffen und anstatt der himmlischen Streicher sind nun unheimliche, nach Schritten klingende Geräusche von der Shuttle-Oberfläche zu hören. O'Brien könnte jetzt auch entsprechend des klassischen Shapeshifter-Romans fragen: »Who goes there?«, aber die beiden Raumfahrer erheben sich wortlos aus ihren Sitzen, um dem seltsamen Phänomen nachzuspüren. O'Brien zückt seinen Phaser und Odo, der *Sicherheitsoffizier* Odo, versteckt sich, leicht geduckt, hinter dem breiten Rücken O'Briens – eine Performanz, die Odos Männlichkeit weiter demontiert. Als aus einem Belüftungsschacht eine flüssige Masse dringt, springen die beiden Männer erschrocken zurück – das Flüssige als Materialisierung dessen, was in psychoanalytischer feministischer Theorie *abjection* (Abjekt) genannt wird, ist im wahrsten Sinne des Wortes angsteinflößend (vgl. Kristeva 1982). Aus der fluiden Nicht-Form manifestiert sich schließlich ein humanoid aussehender Alien-Mann und Odo konstatiert ebenso atemlos wie korrekt: Es ist ein Formwandler.

Dass der fremde Formwandler als im All fließend dahin gleitende Lebensform, und nicht etwa als Passagier oder Captain eines Raumschiffes, in diese Episode eingeführt worden ist, korrespondiert mit der gender-diskursiven Verortung dieser Spezies im Sinne von Grosz' (1994) und Creeds (1995) Körpertheorien – sowohl die flüssigen Bewegungen als auch die Organik verweisen auf dieselbe Seite der die westliche Gesellschaft prägenden Kultur/Natur- und der mit ihr verbundenen Mann/Frau-Dichotomie. Schon in dieser ersten Sequenz wird der fremde Formwandler als invasive Bedrohung eines bis dato sicheren halb-öffentlichen Raumes kodiert: Die gezogene Waffe und die filmtechnische Umsetzung, aufgrund derer wir in einer *Point Of View*-Subsequenz ›mit den Augen‹ der verunsicherten Protagonisten versuchen, den unheimlichen Geräuschen auf dem Shuttle zu folgen,

vermitteln einen ersten Eindruck von der Gefährlichkeit dessen, was da kommen mag. Und da *Point Of View*-Sequenzen, auch *subjektive Kamera* oder *I-Camera* genannt, in der Regel dafür sorgen, dass wir uns mit den blickenden ProtagonistInnen identifizieren (vgl. King/Krzywinska 2000: 104), soll auch uns, den ZuschauerInnen, das Fürchten gelehrt werden. Das Eindringen des flüssigen Formwandlers in das Shuttle wird als unaufhaltsam und in Analogie mit Grosz' diskursiver Analyse weiblicher Körperpräsentationen als unkontrollierbar präsentiert (vgl. 1994: 203) – O'Brien und Odo können nur hilflos beobachten, wie sich das Gelee vor ihnen zunächst als unförmige Masse, dann in fortschreitender Körper-Definition als stehender Mann aufbaut. Die Morphing-Sequenz, die wir in dieser Art und Weise mehrfach in »Chimera« zu sehen bekommen, kann aufgrund ihres immer gleichen Abschlusses – der Alien-Mann steht nach dem Formwandeln wie eine Säule mit verschränkten oder angelegten Armen ›vor uns‹ – nicht als zufällig interpretiert werden. Chris Straayer hat darauf hingewiesen, dass in Hollywood-Produktionen stehende Männerkörper symbolisch auf phallische Macht verweisen (vgl. 1996: 79). Diese phallische Symbolik, gepaart mit der ›femininen‹ Fähigkeit des Formwandelns und dem illegitimen Eindringen in den öffentlichen Raum, kann bereits als Hinweis auf die (homo)sexuelle Bedeutung dieses Aliens gewertet werden.

Das ›Gaydar‹ des Formwandlers

Nach der Schrecksekunde erklärt der Fremde unter der vorgehaltenen Waffe O'Briens, warum er in das Shuttle eingedrungen ist: Er habe die Anwesenheit Odos gespürt und musste ihn, da er noch nie zuvor einen anderen Formwandler getroffen habe, unbedingt sofort kennen lernen. Wer will, kann diese Aussage als die Formwandler-Variante des ›Gaydars‹ deuten, das in Ableitung des Wortes ›Radar‹ für die Fähigkeit homosexueller Menschen steht, Gleichgesinnte in nicht-homosexuellen (sprich allen) Öffentlichkeiten außerhalb der Subkulturen ›aufzuspüren‹ – entweder anhand subkultureller Codes, z.B. durch bestimmte Kleidung (vgl. Holliday 1999: 477f.), oder anhand ›angeborener‹ Merkmale. Dem ›Gaydar‹-Begriff, der seinen Weg schon längst in die Populärkultur gefunden hat, unterliegt somit nicht selten ein essenzialistisches Konzept schwul-lesbischer Identitäten und eine naturalisierte hetero/homo-Trennung – so wie der Fremde zwischen formwandelnden und nicht-formwandelnden Lebensformen qua biologischer Wahrnehmung unterscheiden kann.[19]

Aus den weiteren Ausführungen des Eindringlings schließt Odo, dass der andere Formwandler so wie er selbst zu ›den Hundert‹ als Kindern fortgeschickten Formwandlern gehört und somit nicht dem feindlichen Lager des Dominions unter der Herrschaft der Gründer

zugerechnet werden kann. Als Zeichen seines guten Willens lässt der Fremde sich gefangennehmen, aber nur unter der Voraussetzung, dass Odo seine Sicherheit gewährleistet: »I do not trust humanoids.« Dieses Misstrauen gegenüber Nicht-Formwandlern, das der Fremde noch in mehreren Sequenzen unverhohlen zum Ausdruck bringt, entpuppt sich im Laufe der Episode als Feindseligkeit mit tödlichen Konsequenzen – dazu aber später mehr.

Der fremde Formwandler und AIDS-Metaphorik

Auf der Raumstation Deep Space Nine angekommen, wird der Formwandler zunächst in Sicherheitshaft genommen, bis Odo den Captain der Raumstation mittels eines medizinischen Beweises davon überzeugen kann, dass es sich bei dem Gefangenen nicht um einen feindlichen Gründer handeln kann: Der Fremde sei nach Aussage des Arztes genauso gesund wie er selbst (»His morphogenetic matrix is as stable as mine«), während alle anderen Formwandler, also die Gründer, sich auf dem Heimatplaneten in der Großen Verbindung mit einer tödlichen Krankheit angesteckt haben, die auch das Formwandeln, das Halten einer Form ohne sich zu verflüssigen, stark erschwert. Aufgrund Odos Fürsprache wird der fremde Formwandler aus der Haft entlassen und darf sich von nun an unter Odos Verantwortung auf der Raumstation bewegen.

Die Unbelastetheit des Aliens, seine Nicht-Zugehörigkeit zu den Gründern, wird in dieser Sequenz durch das Nicht-Infiziertsein mit einer ansteckenden Krankheit begründet. Wie schon erläutert, besteht das Äquivalent für Sex bei den Formwandlern in dem gegenseitigen Verschmelzen. Was das für die Millionen von miteinander verflüssigten Formwandlern auf dem Heimatplaneten bedeutet, ist mit dem Wort ›promiskuitiv‹ wohl nur annähernd zu beschreiben[20]: Ohne diese ›Massenverschmelzung‹ hätte das Virus niemals in kürzester Zeit die gesamte Gründer-Population infizieren können. Der Formwandler-Virus ist somit *de facto* ein sich durch Körperflüssigkeiten verbreitender Virus. Die Verbindung zu sexuell übertragbaren Krankheiten, und seit den 80er Jahren gibt es in dieser Kategorie nur einen herausragenden Kandidaten, ist dabei nicht zu übersehen. So findet sich hier einer der klassischen AIDS-Diskurse in science-fictionalisierter Gestalt wieder. Die enge Verknüpfung von AIDS mit männlicher Homosexualität und Promiskuität (vgl. Watney 1993: 209; Miller 1993: 217) liefert ein weiteres Indiz für die sexuelle Markierung der Formwandler. Dabei ist wichtig, dass in westlichen Diskursen grundsätzlich weibliche Körper als ansteckende Krankheitsherde konstruiert werden (vgl. Grosz 1994: 203). Somit ist die Feminisierung von sexuell oder ethnisch markierten Gruppen eine Grundvoraussetzung, um sie als ÜberträgerInnen von Krankheiten zu präsentieren: Es werden

in westlichen AIDS-Diskursen nicht nur Homosexuelle, sondern vor allem auch Frauen und nicht-weiße Menschen für die Verbreitung des Virus verantwortlich gemacht (vgl. Grosz 1994: 203; Watney 1993: 209). Des Weiteren sind die erkrankten Formwandler in der humanoiden Form an Ausschlag, Hautfetzen und starkem Schwitzen zu erkennen – hier wird der kontaminierende und pathologische Charakter ihrer flüssigen Herkunft im wahrsten Sinne des Wortes sichtbar. Das von der Krankheit entstellte Gesicht der Betroffenen, das in der siebten Staffel mehrmals bei der Führerin des Dominions und später auch bei dem doch noch erkrankten Odo zu sehen ist, reevoziert die stigmatisierenden Flecken des Karposi Sarkoms, die vor allem in den 80er und frühen 90er Jahren stark die populäre Imagination über AIDS-Kranke bestimmten und die zum Beispiel auch in dem ersten Mainstream-Hollywoodfilm über AIDS, »Philadelphia« (Jonathan Demme, 1993), das Gesicht des erkrankten, homosexuellen Anwalts (Tom Hanks) zeichneten.

Darf ich vorstellen, meine Lebensgefährtin!

Zu Beginn der nächsten Sequenz befinden sich Odo und der fremde Formwandler, der sich als Laas vorstellt, auf dem Weg zu Odos privatem Quartier. Als die beiden das Quartier betreten, stößt Laas direkt am Eingang auf eine verschlungene Skulptur, die, wie Odo erklärt, von ihm als Übungsgerät für das Formwandeln genutzt wird. Laas bemerkt sofort den Staubfilm auf der Skulptur und konstatiert vorwurfsvoll: »This hasn't been used in some time«, woraufhin der ertappte Odo sich mit Arbeitsüberlastung rechtfertigt. Dieser Dialog über die mangelnde Formwandelpraxis von Odo erhält im weiteren Verlauf der Episode noch eine zusätzliche Bedeutung. Als Nächstes steuert Laas zielstrebig auf ein eingerahmtes Portrait der Lebensgefährtin von Odo, Major Kira Nerys, zu und nimmt es in die Hand. Wir sehen das Bild einer strahlend lächelnden Frau, auf den ersten Blick nichts Ungewöhnliches – aber KennerInnen der Serie wissen, dass Kira Nerys neben ›TV-Sheroes‹ wie der antiken Heldin Xena (»Xena – die Kriegerprinzessin«) oder der Vampirjägerin Faith (aus »Buffy – Im Bann der Dämonen«) eine der härtesten und aggressivsten Frauenfiguren der Fernsehgeschichte ist, die äußerst selten derartig feminin posiert. Dieses Bild suggeriert mehreres. Erstens ist es wieder Ausdruck der unsichtbar sichtbaren Heterosexualität. Laas ist sofort in der Lage, diesem Porträt die richtige Funktion zuzuordnen: »I had a mate once too.« Die Symbole der Heterosexualität sind im wahrsten Sinne des Wortes universal. Zweitens zeigt es unmissverständlich die ›positiven‹ Effekte der Beziehung zu Odo: Kira Nerys ist die gezähmte und erwachsen gewordene jungenhafte Frau, ein ›Tomboy‹, die in einer heterosexuellen Beziehung schließlich ihre geschlechtliche Bestim-

mung gefunden hat und glücklicher ist als je zuvor. Wir finden hier dieselbe heterosexuelle Lösung und Domestizierung, die Mary Elliott als das klassische Ende von ›Tomboy‹-Erzählungen identifiziert hat, einem Genre, das im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Höhepunkt in der angelsächsischen Literatur hatte (vgl. 1998: 93). Weiterhin ist erwähnenswert, dass die ansonsten hochaktive Kira in dieser Sequenz nur als klassisches weibliches Objekt, das angeschaut und über das geredet wird, fungiert – eine Darstellung, die ihre Intelligibilität als Partnerin in einer ›normalen‹ heterosexuellen Beziehung erhöht.

Homosexueller Sex im Privaten

Aufgrund des Portraits erklärt Laas warnend, dass er auch eine Beziehung mit einer humanoiden Frau gehabt habe, die aber an ihrem mit dem Formwandler unerfüllbaren Kinderwunsch gescheitert sei. Dieser Kommentar von Laas evoziert ein populäres Erklärungsmuster für männliche Homosexualität, indem diese als Kompensation für eine gescheiterte Beziehung mit einer Frau betrachtet wird (vgl. Ingebretsen 2001: 76). Die Artikulation des heterosexuellen (als auch des reproduktiven) Scheiterns fungiert dementsprechend in »Chimera« als Initialzündung für die homosexuelle Affäre, wie die direkt anschließende Situation zeigt, die damit beginnt, dass Laas von Odo wissen will: »Do our people reproduce?«. Odos verbaler Erklärungsversuch scheitert ob der schwer in Worte zu fassenden Sexualität seiner Spezies:

Odo: »It's more complicated than that. In our natural state we don't exist as separate entities.«
Laas: »I don't understand.«
Odo: »Our people spend most of their time in the Link.«
Laas: »The Link?«
Odo: »It involves a melding into one, a merging of thought and form, idea and sensation.«
Laas: »You're speaking in riddles.«
Odo: »It's difficult to explain.«
Laas: »Then don't. Show me!«
Odo: »Of course.«

Ohne zu zögern reicht Odo daher Laas die Hand und die beiden Formwandler beginnen, ineinander zu verschmelzen. Die Gesichter von Laas und Odo drücken dabei Erkenntnis, Verzückung und Freude aus. Begleitet wird diese Szene, beginnend mit Panflöten-Klängen, von romantischer Musik, die mit zunehmendem Verschmelzungszustand dramatischer und ekstatischer wird. Die Szene endet mit einer Totalen

der zwei vollkommen ineinander verflüssigten Formwandler: ein Bild der perfekten Vereinigung. Wir sind gerade ZeugInnen einer Sexszene geworden, die im klassischen Hollywood-Stil arrangiert worden ist – nur mit dem Unterschied, dass wir zwei Formwandler bei einem sexuellen Akt beobachtet haben. Aufgrund der filmischen Stilmittel haben auch viele ZuschauerInnen der Serie, und nicht nur die Verfasserin dieses Aufsatzes, diese Vereinigung und die noch folgende als eine Darstellung von männlicher homosexueller Sexualität interpretiert. Als Beispiel hier eine Aussage des Posters Marlowe aus der Trek BBS, dem größten Internet-Message-Board für »Star Trek«-Fans: »Whether Laas was a changeling or not – he was played by a male actor and the script necessitated two male actors engaging in intimate acts together« (Marlowe 2002). Daher ist es nicht verwunderlich, dass diese Sequenz auch Unbehagen unter den nicht-queeren Fans auslöste, wie aus dem Kommentar des Posters Gul DuScott hervorgeht: »despite thinking myself a tolerant person, I was a little uncomfortable the first time I saw Odo and Laas link up. How people react to that scene would probably be a revealing experience for many« (Gul DuScott 2002). Trotz des Unbehagens ist darauf hinzuweisen, dass dieser homosexuelle Sexakt als harmonisch und konsensual dargestellt worden ist, im privaten Raum stattgefunden hat und Odo alles andere als widerwillig gewesen ist, sich mit Laas zu ›verbinden‹. Dass gelebte Homosexualität im öffentlichen Raum ganz andere Reaktionen bei Odo auslöst, ist im weiteren Verlauf der Episode zu sehen.

Der ungeliebte Formwandler unter uns

In einer Sequenz, die kurz auf die eben geschilderte Verbindung zwischen Laas und Odo folgt, besucht Kira Nerys ihren Lebensgefährten in seinem Büro, um zu erfahren, wie es ihm mit Laas bisher ergangen ist. Ohne zu zögern gibt Odo Kira zu verstehen, dass er sich mit ihm verbunden hat. Da Kira mit einem irritierten Blick reagiert, erwidert er, dass kein Grund zur Sorge bestehe, da das ›Verbinden‹ für Formwandler so natürlich und selbstverständlich sei wie das Sprechen für Humanoide. Kiras Antwort auf diesen Vergleich offenbart, dass auch die »Star Trek«-Figuren den sexuellen Charakter der Verbindung nicht übersehen: »It's a little more personal than talking, isn't it?«. Aber Kira verhält sich trotz des Geständnisses ihres Lebensgefährten höchst einfühlsam und will Laas unbedingt kennen lernen. Die ›alte‹ Kira hätte ob des Seitensprungs Laas oder sogar ihren Lebensgefährten selbst zumindest zum Duell aufgefordert. Aber in dieser Episode manifestiert sich ihre neue Funktion und ihre neue Identität als liebende und selbstlose Partnerin. Also arrangiert Kira ein Treffen in der Bar der Raumstation, bei dem Laas Odos Umfeld vorgestellt wird.

Wie wir uns erinnern, hat Laas schon von Anfang an sein Miss-

trauen gegenüber den Humanoiden artikuliert und zudem in einem vorangegangenen Gespräch mit Odo erklärt, diese besäßen keine Toleranz für Differenz – und wenn, dann nur für ›ihresgleichen‹. Interessanterweise verhalten sich die Humanoiden äußerst tolerant, freundlich und zuvorkommend, als Odo Laas seinen FreundInnen und KollegInnen vorstellt. Es ist Laas, der sich ihnen gegenüber feindselig, beleidigend und abfällig benimmt. Der ebenfalls anwesende O'Brien reagiert schließlich auf Laas' humanoiden-feindlichen Ausführungen mit einem entscheidenden Satz, der die politische Paranoia und Homophobie der McCarthy-Ära vor dem Feind in unserer Mitte, dem ›unsichtbaren‹ Kommunisten und/oder Homosexuellen reevoziert: »We're not the ones who can *disguise* ourselves as everything we want.« Mit bezug auf das ›Tarnen‹ bzw. ›Verkleiden‹ der sexuellen Orientierung möchte ich hier Lee Edelman zitieren, der bemerkt, dass die Möglichkeit des *passing*, des ›Durchgehens‹ von Homosexuellen als heterosexuell, »an extraordinary degree of interpretive anxiety for heterosexuals« (1993: 556) produziert – wie die Aussage von O'Brien bestens zeigt. Das *passing* von Homosexuellen als heterosexuell ist aber auch im 21. Jahrhundert alles andere als passé. Für viele Schwule und Lesben ist das strategische und situative Auftreten als heterosexuell eine alltägliche Erfahrung oder Notwendigkeit, sei es im Beruf aus Angst vor Jobverlust oder an öffentlichen Plätzen, die sich nicht selten als gefährliche Umgebungen für sie erweisen (vgl. Johnson 2002; Corteen 2002: 261). Aber trotz der Angst vor den ›Tarn- und Verkleidungsmöglichkeiten‹ der Formwandler betont O'Brien, dass er Odo vertraue. Laas trockene wie beleidigende Reaktion darauf ist: »Of course you trust Odo. Look at him: You've convinced him that he is as limited as you are.« Laas wird in dieser Sequenz entsprechend der von Steven Seidman konstatierten Porträtierung von Homosexuellen in Hollywoodfilmen der 70er und 80er Jahre als sozial unverträglich und moralisch fragwürdig gezeichnet, während die Heterosexuellen im Gegensatz dazu als integer und frei von negativem Verhalten dargestellt werden (vgl. 2002: 129).

Keinen öffentlichen Sex, bitte!

Nachdem das Treffen aufgrund des feindseligen Auftretens von Laas ein jähes Ende gefunden hat, verlässt Odo mit ihm die Bar und sie betreten das Promenadendeck der Raumstation – das Zentrum des öffentlichen Lebens auf Deep Space Nine, in dem sich der Alltag dieses galaktischen Verkehrsknotenpunktes abspielt. Nach einer kurzen Diskussion fordert Laas Odo auf, sich mit ihm an Ort und Stelle zu verbinden. Odo zeigt offen sein Unbehagen ob der Umgebung und fragt fassungslos: »Here?« – angesichts der sexuellen Komponente der Verbindung erscheint ihm Laas' Aufforderung in der Öffentlichkeit

höchst unangebracht. Für Laas hingegen scheint dieser Unterschied zwischen öffentlich und privat nicht zu existieren.

Ihm ist aufgrund seiner ›fremden‹ Herkunft nicht bewusst oder er ignoriert, dass ›Sexualität‹ nur im privaten Raum vollzogen wird (wie wir bereits gesehen haben, handelt es sich bei dieser Sex-nur-im-Privaten-Klausel um einen ideologischen Effekt). Laas verhält sich hier entsprechend des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses als ›schlechter‹ Homosexueller, der Sex in der Öffentlichkeit praktizieren will, während Odo hier der ›gute‹ Homo- bzw. Bisexuelle ist, der den homosexuellen Teil seiner Identität nur im Privaten auslebt. Die vorangegangene, durchaus positive Darstellung des privaten Sexes zwischen Odo und Laas kann sicherlich als Indiz für die zunehmende Akzeptanz von Homosexualität im Laufe der 90er Jahre gewertet werden (vgl. Sender 2003: 333); aber hier handelt es sich um eine Homosexualität, die sich an die Spielregeln des ›nicht-sexuellen‹ öffentlichen Raums und der ›Privatheit‹ von Sexualität hält. Wenn wir bedenken, dass ›öffentlicher homosexueller Sex‹ in dem *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs sehr viel mehr beinhaltet als genitalen Verkehr, nämlich die schiere Sichtbarkeit von Nicht-Heterosexualitäten, die sich z.B. durch Händchenhalten oder Küsse ausdrückt (vgl. Corteen 2002: 260), wird die positive Darstellung des privaten Homo-Sexes schon wieder relativiert: Die Kehrseite der Medaille ist dabei, dass durch die Privatisierung von Homosexualität der omnipräsente und dominante Charakter von Heterosexualität im öffentlichen Raum unangetastet bleibt. Andere alternativ gelebte Sexualitäten, wie zum Beispiel solche von transgender Menschen und von Homosexuellen, die sich nicht einfach aus der öffentlichen Sichtbarkeit in den scheinbar sicheren Hafen der Privatheit zurückgeleiten lassen wollen, weiterhin in den verachteten und bekämpften Randbezirken des sexuellen Kontinuums verbleiben müssen (vgl. Rubin 1992: 13f.).[21] Wer in dieser Episode auf der unrespektablen Seite der Sex-Grenze steht, ist offensichtlich.[22] Und dass in »Star Trek« das Modell der heterosexuellen Monogamie dem der homosexuellen Sexualität (monogam oder nicht) bei weitem vorgezogen wird, werden wir im weiteren Verlauf der Episode sehen.

Aber jetzt zurück auf das Promenadendeck von Deep Space Nine: Überrascht von der Weigerung, sich mit ihm zu verbinden, wirft Laas Odo vor, er würde seine Identität, seine ›wahre Natur‹ verleugnen, nur um von seinen KollegInnen und FreundInnen akzeptiert zu werden: »You deny your true nature in order to fit in!«. Als Odo dies verneint, fragt Laas ihn, wann er das letzte Mal die Form gewandelt habe, worauf Odo keine befriedigende Antwort geben kann – zumal Laas bereits in Odos Quartier einen Beweis für dessen fehlende Übung im Formwandeln entdeckt hat. In diesem Dialog wird die Rhetorik von ›Outing‹-Diskursen der 90er Jahre gespiegelt, in denen politisch organisierte, ›identitätsbasierte‹ Homosexuelle (gay activists) genau densel-

ben Vorwurf an nicht ›offen‹ lebende schwule und lesbische Prominente richteten, nämlich, dass diese aus Angst vor Diskriminierung oder Karriereverlust die eigene Homosexualität, ihre ›wahre Natur‹, verheimlichten oder gar nicht erst auslebten, obwohl sie als Vorbilder viel für die gesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität erreichen könnten.[23] Selbstverständlich galt dieser Diskurs nicht nur Prominenten, er beinhaltete auch eine Aufforderung an alle nicht offen lebenden Homosexuellen, das ›Coming Out‹ zu wagen. Auch wenn alle auf der Station um die ›wahre‹ Identität von Odo wissen, ist die Rhetorik des Vorwurfs diesen Diskursen entliehen, wobei Laas die Rolle des fordernden ›out and proud‹-Schwulen übernimmt und Odo die der vorsichtigen ›Schrankschwester‹[24]. In diesem Kontext eröffnet Laas' Unzufriedenheit mit dem fehlenden Formwandeln von Odo, das für ihn einen weiteren Beweis dafür darstellt, dass Odo seine ›wahre Natur‹ verleugnet, auch einen neuen Bedeutungshorizont für das Formwandeln an sich – nämlich als signifizierende und *sichtbare* Praxis einer nicht-normativen Identität und innerhalb der Logik dieser Episode kann gesagt werden: einer nicht-*hetero*sexuellen Identität. Am Ende des Gesprächs macht Laas den Vorschlag, dass sie zusammen die Station verlassen sollten, um zu zweit nach den noch fehlenden anderen Formwandlern zu suchen, die zu den Hundert gehören, und mit ihnen dann eine neue Verbindung zu gründen.

Der sichere Hafen heterosexueller Liebe und die homosexuelle Gefahr im Privaten

In der folgenden Sequenz befinden wir uns in Kiras privatem Quartier: Das Licht ist gedämpft und wir sehen, wie die liegende Kira sich auf dem Sofa an den sitzenden Odo kuschelt. Es ist das ideale Bild heterosexueller Intimität, die sich durch Privatheit und zärtliche Zuneigungsbekundungen auszeichnet. Allerdings ist dieses Bild nicht vollkommen unbeeinflusst von dem Erscheinen des neuen Spielers, der aus einer glücklichen heterosexuellen Zweierbeziehung eine *ménage à trois* gemacht hat. Zunächst äußert Kira ihre Besorgnis über den Reisevorschlag von Laas, aber Odo beruhigt sie mit einem »I am happy *here*!«. Danach drückt sie ihr Bedauern darüber aus, dass sie sich nicht mit Odo ›verbinden‹ könne. Folgen wir der Logik dieser Episode, ist dieses eine sehr erstaunliche Aussage einer betrogenen Frau: Sie entschuldigt sich dafür, dass sie nicht die Sexpraktiken ausüben kann, die Odo mit dem anderen Formwandler vollzogen hat. Odos Antwort ist auf den ersten Blick die des verständnisvollen, großzügigen und liebenden Mannes: »It doesn't matter. I love you.« Aber tatsächlich verzeiht er mit dieser Aussage seiner Lebensgefährtin, dass sie ihm sexuell nicht das bieten kann, was für seinen männlichen Geliebten körperlich selbstverständlich ist. Nichtsdestotrotz ist das

grundsätzliche Motiv von Odo und Kiras Zweisamkeit die Liebe, aus der eine grundsätzlich monogame Beziehung resultiert, die sich durch Sicherheit und Zärtlichkeit auszeichnet – Qualitäten, die durch die ›weiche‹ Beleuchtung und die romantischen Streicher im Hintergrund auch noch audio-visuell unterstützt werden. Der private Raum wird hier als Ort der Ruhe und Kraftschöpfung konstruiert. Außerdem findet die Intimität zwischen Odo und Kira da statt, wo sie stattfinden soll: *nicht* in der Öffentlichkeit. Da diese Sequenz direkt an die Situation anknüpft, in der Laas öffentlichen Sex verlangt hat, wird die öffentlich/privat-Dichotomie zusätzlich hervorgehoben und stabilisiert. Zudem wird ein starker Kontrast zu der Intimität zwischen Odo und Laas aufgebaut, die nicht durch Liebe legitimiert und ›rein‹ sexueller Natur ist.

Odo verlässt nach dem Gespräch Kiras Quartier, um sein eigenes aufzusuchen, wobei er beim Eintreten von einem lodernden Feuer begrüßt wird. Noch während er erschrocken den Stations-Computer auffordert, das Feuer zu löschen, realisiert er, worum es sich wirklich handelt und er ruft nach Laas. Der Angerufene rematerialisiert sich aus den Flammen in der bekannten Art und Weise. Befanden wir uns eben noch in der kuscheligen Sicherheit der heterosexuellen Beziehung, manifestiert sich durch den fremden Formwandler hier wiederum eine Alarmsituation wie zu Beginn der Episode. Neben der offensichtlichen Metapher als brennende Eifersucht steht die Materialisierung von Laas als Feuer für die Gefährdung des diesmal privaten Raumes, der eigentlich, wie die vorherige Sequenz gezeigt hat, als Rekreations- und Schonraum von und vor den Härten der öffentlichen Sphäre fungieren soll. Und wenn wir die inzwischen festgestellte sexuelle Bedeutung des Formwandelns berücksichtigen, wird diese Gefährdung durch eine homosexuell konnotierte Handlung verursacht. Auch kann Laas es nicht lassen, sich über Odos Schrecken und Unwissenheit über die Möglichkeiten des Formwandelns zu mokieren: »Did you even know we could exist as fire?«. Odo weiß offenbar nicht um die Vielfalt, die ihm seine Formwandler-Identität eröffnet – auch hier findet eine Korrespondenz zu medialisierten schwul-lesbischen Diskursen bzw. der Berichterstattung über LGBT Menschen statt, in denen auf die vielförmigen (im wahrsten Sinne metamorphen) Attraktivitäten bzw. ›Anormalitäten‹ der ›anderen Seite‹ verwiesen wird.[25]

In dem darauffolgenden Gespräch lehnt Odo den früher an ihn gerichteten Vorschlag ab, mit Laas die Station zu verlassen: »I'm not leaving. I'm staying here.« Die folgende Reaktion von Laas reflektiert die Outing-Rhetorik, indem Laas Odo vorwirft, lieber im ›Closet‹, also als nicht ›offen‹ lebender Formwandler/Homosexueller unter den Solids (Nicht-Formwandlern, lies: Heterosexuellen) zu bleiben und sie zu imitieren, als seine ›wahre‹ Identität auszuleben: »Why? So you can

keep on pretending to be one of them?«. Als Odo sein Mitgefühl für die Enttäuschung über seine Entscheidung, auf der Station zu bleiben, artikuliert, antwortet Laas lakonisch »I'll survive!«. Es fällt schwer, diesen Satz nicht als Referenz auf die Schwulenhymne »I Will Survive« von Gloria Gaynor zu lesen.[26]

Begeben wir uns jetzt zurück in Odos Quartier, und psst! die beiden Formwandler verbinden sich gerade – zum zweiten Mal im Laufe der Episode. Sein Liebesgeständnis an Kira und ihre völlige Hingabe hindert Odo offensichtlich nicht daran, sich wiederum mit Laas zu vereinigen. Da muss schon etwas Gravierenderes geschehen. Wir müssen nicht lange darauf warten.

Gestatten Laas, Nebel des Grauens

In der direkt anschließenden Sequenz sehen wir Odo in seinem Sicherheitsbüro: Er erhebt sich von seinem Arbeitsplatz, da von dem Promenadendeck ungewöhnliche Geräusche zu hören sind. Beim Heraustreten aus seinem Büro ist die Ursache schnell gefunden. Das gesamte Promenadendeck ist ca. hüfthoch mit Nebel überflutet und zwei Kinder, ein kleiner Junge und ein etwa gleichaltriges Mädchen, spielen unbekümmert lachend in den Nebelschwaden. Doch das fröhliche Spiel der Kinder wird jäh von einer Frau unterbrochen, die besorgt mit ernster Mimik die Kleinen schnellstens aus dem Nebel herausführt. Als die drei das Bild verlassen, betreten O'Brien und Julian Bashir, der Arzt der Station, die Szenerie. Als O'Brien laut über die mögliche Ursache mutmaßt, wendet sich Odo an die beiden und weist mit Bestimmtheit darauf hin, dass es sich bei dem Nebel um Laas handeln muss. Auf diese Erklärung hin erwidern O'Brien und Bashir, dass Laas gefälligst seine formwandelnde Aktivitäten nur nachts, wenn niemand in der Nähe ist, oder ganz woanders ausführen sollte. Außerdem bezeichnet O'Brien das öffentliche Formwandeln als »creepy«. Auf Odos Rufen hin rematerialisiert sich Laas aus dem Nebel. Als Odo ihn darauf aufmerksam macht, dass er mit seinem Formwandeln das gesamte Promenadendeck in Aufruhr versetzt habe, entgegnet Laas, dass er sich lediglich entspannt habe. Odos Reaktion darauf lautet: »If you want to relax, do it in private!«. Im Hintergrund sehen wir bereits zwei männliche Klingonen, die sich extrem durch den Nebel und den Formwandler gestört fühlen und sich auf Laas und Odo zu bewegen. Bevor sich die Ereignisse überstürzen, unterbreche ich den televisuellen Erzählfluss für die Analyse der bisherigen Sequenz:

Wie wir an den Reaktionen von O'Brien, Bashir und Odo eindeutig erkennen können, ist das öffentliche Formwandeln eine ›unschickliche‹ Handlung – Reaktionen, die aufgrund der (homo)sexuellen Konnotation, die das Formwandeln in dieser Episode erfahren hat,

alles andere als ungewöhnlich sind. In der Sequenz findet sich eine der deutlichsten Manifestationen des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses wieder, indem Laas als flächengreifender Nebel die homosexuelle Invasion des öffentlichen Raums verkörpert. Zudem ist wichtig festzuhalten, *wer* auf dem Promenadendeck verbal die Situation bewertet: Es sind die beiden Männer O'Brien und Bashir, die konstatieren, dass Laas als Nebel (lies: seine Sexualität ›propagierender‹ Homosexueller) nichts auf dem Promenadendeck unter den Humanoiden (lies: unbescholtenen BürgerInnen) verloren habe. Zudem bewerten sie, was ›normal‹ und ›unnormal‹ in ihrem Herrschaftsgebiet ist. O'Briens Kommentar »creepy« hat eine dezidiert normative Funktion. Außerdem verweisen die beiden Männer darauf, dass Laas nur *nachts* formwandeln solle – ein weiteres Indiz für die sexuelle Bedeutung dieser Handlung. Odos Hinweis, Laas möge bitte nur im Privaten ›entspannen‹ – eine gängige Umschreibung für sexuelle Aktivitäten – folgt dieser Logik ebenfalls. O'Brien und Bashir handeln in dieser Sequenz als legitime Hüter und Wächter, die dafür sorgen, dass der öffentliche Raum ›nicht-sexuell‹ und ›sicher‹ ist. Sie verkörpern als weiße, heterosexuelle Männer der Mittelklasse somit die idealen Bürger.[27] Die Aufgabe, die ihnen in dieser Sequenz zufällt, ist eine der zentralen Funktionen weißer, heterosexueller Männer im öffentlichen Raum, nämlich, diesen zu kontrollieren und die ›Anderen‹, seien es Frauen, Homosexuelle oder nicht-weiße Menschen, zurecht- oder sogar auszuweisen (vgl. Esposito 2003: 232). Die einzige handelnde Frau, die wir zu sehen bekommen, vollzieht entsprechend ihrer Außenseiterinnenposition stumm ihre sorgende, ›mütterliche‹ Schutzfunktion – und verschwindet im wahrsten Sinne des Wortes von der Bildfläche, als O'Brien und Bashir diese betreten. Odo übernimmt wieder die Rolle des respektablen Formwandlers, des guten Homosexuellen, der das rufschädigende Verhalten seines öffentlich formwandelnden Artgenossen, des schlechten Homosexuellen, tadelt.

Nun möchte ich auf die meines Erachtens eklatanteste Botschaft der Nebel-Sequenz zu sprechen kommen: Ein zentraler Aspekt des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses besteht darin, dass durch öffentlichen schwulen Sex ›unschuldige‹ Menschen gefährdet werden – wobei die am stärksten gefährdete Gruppe die der Kinder ist (vgl. Warner 1999: 176). Hier findet sich einer der bekanntesten homophoben Stereotypen wieder, und zwar der des Homosexuellen als pädophilem Sex-Monster (vgl. Ohi 2000: 195; Seidman 2002: 123).[28] Unter dieser Perspektive erlangen die spielenden Kinder, die schnell aus dem Nebel (lies: Gefahrenzone) geführt werden müssen, eine sehr prägnante Bedeutung. Laas ist nicht nur eine Bedrohung für den öffentlichen Raum, sondern er wird auch noch mit homosexueller Pädophilie und Kindesmissbrauch in Verbindung gebracht. Zum Vergleich möchte ich ein weiteres Beispiel des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses präsentie-

ren, in dem eine sehr ähnliche Bedrohungsmetaphorik zum Vorschein kommt wie in der untersuchten »Star Trek«-Sequenz. Es handelt sich um eine Radiowerbung des US-Fernsehsenders Fox aus dem Jahr 1998, die reißerisch auf eine TV-Reportage über die angeblichen Gefahren von schwulem Sex in der Öffentlichkeit aufmerksam macht:

»They're cruising for sex all over New York. Sexual deviants are roaming our local stores and malls [sound of children laughing comes in], places that you shop, with your children. Monday, Fox Five's undercover camera catches perverts in very lewd acts in very public places [sound of jail cell closing and a police siren]. Could you or your child be an innocent victim of … Cruising for Sex? On the Fox Five Ten O'Clock News, Monday.« (zit. n. Warner 1999: 164f.)

In der Werbung ist die Verbindung von öffentlichem schwulen Sex und Pädophilie ebenso unübersehbar wie intendiert: So wie in »Chimera« werden uns unwissende, fröhliche Kinder präsentiert und die Frage »Could [...] your child be an innocent victim of ... Cruising for Sex?« ist rein rhetorischer Natur. Auch der Ort der Shopping Mall ist durchaus mit dem Promenadendeck, auf dem sich alle Geschäfte der Raumstation befinden, vergleichbar. Aber als ob sexueller Missbrauch nicht schlimm genug wäre, werden auch wir, die heterosexuellen Erwachsenen – zugegeben, ich gehöre nicht zu dieser Gruppe, aber ich übernehme jetzt kurz die Rolle der von Fox imaginierten und angesprochenen Zuschauerin – von diesen ›Perversen‹ bedroht: »Could *you* or your child be an innocent victim of ... Cruising for Sex?«[29]. Die Fox-Radiowerbung lässt wenig Zweifel daran, dass die ›sexuell Devianten‹, die öffentlich gleichgeschlechtlichen Sex praktizieren, in die Liga der Kriminellen einzuordnen sind. Die verwendeten Geräusche der schließenden Zellentüren und die Polizeisirenen lassen nur wenig Spielraum für andere Interpretationen. Und dass Laas nicht nur für Kinder, sondern auch für ausgewachsene Humanoide eine Gefahr darstellt, ist zu sehen, wenn wir jetzt wieder zu dem Zeitpunkt in »Chimera« einsteigen, an dem wir die Sequenz verlassen haben.

Der Mörder unter uns

Laas steht nach seiner nebligen Entspannungsübung wieder als Laas vor uns und aus dem Hintergrund nähern sich zwei sehr verärgert aussehende und fluchende Klingonen. Der eine Klingone warnt Laas bedrohlich, er solle es nie wieder wagen, in seiner Gegenwart die Form zu wandeln. Laas reagiert trocken: Er formwandle dort, wo es ihm gefalle. Dann beschuldigt der Klingone Laas, ein Gründer zu sein und dass seine Hände von klingonischem Blut trieften. Daraufhin hebt Laas seine Hände und konstatiert ironisch, dass er auf seinen Händen keinen Schmutz von klingonischem Blut entdecken könne.

Als Antwort zieht der Klingone begleitet von einem martialischen Kampfschrei ein Messer – im Gegenzug erschafft Laas in seiner rechten Hand ein Kurzschwert und kommentiert amüsiert: »Mine's bigger.« Der provozierte Klingone sticht sein Messer in die (anzunehmende) Magengegend des Formwandlers. Das Messer aber versinkt ohne größere Wirkung in einer verflüssigten Masse, die eben noch humanoider Körper war. Odo zieht den Angreifer weg, aber Laas' Gegenattacke hat dennoch sehr viel gravierende Folgen als die Attacke des ›Solids‹: In einer amerikanischen Einstellung (Kopf-Oberkörper bis Hüfte) des zweiten, nicht angreifenden Klingonen sehen wir, wie sich das Kurzschwert von Laas blitzschnell verlängert und mit fataler Effektivität tödlich in den Oberkörper des unbewaffneten Aliens eindringt. Danach verkleinert sich das Schwert mit ebensolcher Geschwindigkeit, bis es schließlich in der Hand von Laas verschwindet. Der begleitende Klingone stößt einen Wutschrei aus, während Odo ihn festhält. Laas steht unverletzt und ohne Gemütsregung am Tatort.

Dieses gewalttätige Ende der Nebel-Sequenz muss aus verschiedenen Perspektiven kritisch beleuchtet werden, wobei neben ›Geschlecht‹ und ›sexueller Orientierung‹ auch die Kategorie ›race‹ eine gewichtige Rolle spielt. Anders als die beiden weißen Männer O'Brien und Bashir sind die kriegerischen Klingonen nicht in der Lage, ihren Unmut über das öffentliche Formwandeln durch einen rationalen Diskurs auf Basis des ›gesunden Menschenverstandes‹ – ich gebrauche in dieser Situation aufgrund der Protagonisten doch lieber ›common sense‹ – zu kommentieren. Wie mehrere WissenschafterInnen (vgl. Bernardi 1998; Vande Berg 1996; Pounds 1999) bemerkt haben, sprechen viele körperliche und charakterliche Attribute der Klingonen dafür, sie als science-fictionalisierte Verkörperungen von Stereotypen nicht-weißer Menschen afrikanischer Abstammung bzw. von afroamerikanischen Menschen zu lesen. Entsprechend dieser rassistischen Stereotype verhalten sich Klingonen gewalttätig und leicht reizbar, sie handeln eher emotional als rational, ihre Körper sind durch stabilisierende Verknöcherungen und durch ihre übermenschliche Kraft hypermaskulinisiert, ihre Sexualität ist brutal und animalisch, ihre Hautfarbe dunkel – dieser ›rassischen‹ Verortung entsprechend wird der bekannteste Klingone von »Star Trek«, Worf, von Michael Dorn, einem afro-amerikanischen Schauspieler, gespielt.[30] Die Hypermaskulinisierung von afrikanischen bzw. afroamerikanischen Männern wird mit vermeintlichen ›genetischen‹ bzw. ›biologischen‹ Dispositionen begründet und verhindert, dass sie auf derselben Seite der Kultur/Natur-Dichotomie stehen wie weiße Männer – schwarze Männer sind durch ihr ›unzähmbares Temperament‹ und ihre ›animalischen Körper und Triebe‹ genauso auf Seiten der ›unterlegenen‹ Natur verortet wie Frauen und auch andere nicht-weiße Menschen (vgl. Dyer 1997: 264). Es verwundert daher nicht, dass dem Klingonen

in dieser Sequenz schnell die Worte fehlen und er archaisch sein Messer ziehen muss, um mit Gewalt auf die vermeintliche Bedrohung durch den Formwandler zu reagieren – es liegt halt in seiner ›Natur‹.[31]

Jetzt möchte ich mich dem Täter zuwenden: Wie wir gesehen haben, hat Laas den Klingonen ohne wirklichen Grund getötet – das Messer konnte ihm nichts anhaben. Außerdem tötete Laas nicht den Klingonen, der ihn angegriffen hat, sondern seinen unbewaffneten Begleiter. Seine Entscheidung, den Klingonen mit seinem formwandlerisch verlängerten Schwert zu töten, kann daher nicht als Notwehr bezeichnet werden. Er hat den Klingonen spielerisch als Demonstration seiner Überlegenheit getötet – was ihn als Mörder qualifiziert. Damit erfüllt Laas ein weiteres Kriterium diskursiv konstruierter männlicher Homosexualität: Auch wenn homosexuelle Männer, wie gezeigt, in westlichen Diskursen stark feminisiert werden, werden sie paradoxerweise gleichzeitig oft auch als höchst gefährlich und gewalttätig konstruiert, also mit Attributen versehen, die in westlichen Kulturen männlich konnotiert sind (vgl. Ingebretsen 2001: 75). Und der Höhepunkt individueller Gewalt ist Mord, wobei sowohl die Populärkultur als auch die reale Welt inzwischen eine Vielzahl homosexueller bzw. latent homosexueller Mörder und als *non plus ultra* Serienkiller aufweisen (vgl. ebd.: 76f.; Dyer 2002b: 114; Tithecott 1997).[32] Der homosexuelle Charakter der Bluttat von Laas ist zusätzlich an dem phallischen Waffengeplänkel zwischen ihm und dem Klingonen – »Mine's bigger!« – und der Penetrierung des klingonischen Körpers durch ein im wahrsten Sinne des Wortes erigierendes Schwert zu erkennen. Laas als *gay killer* fügt sich nicht nur in die Reihe der bekannten homosexuellen Mörder wie Jeffrey Dahmer oder Andrew Cunanan[33] ein, sondern auch in die klassische homophobe Filmtradition, Schwule als (Serien)Mörder zu präsentieren (vgl. Dyer 2002b: 114; Seidman 2002: 130f.). Die Darstellung von Schwulen als Mörder folgt der Tradition kriminalistischer Devianzdiskurse des 19. und weiten Teilen des 20. Jahrhunderts, in denen Homosexualität kriminell konnotiert war und sowohl dem Kriminellen, mit dem Mörder als höchste Stufe, als auch dem Homosexuellen eine gescheiterte Männlichkeit als Ursache für deren ›abweichendes‹ Handeln zugrunde gelegt wurde: »[B]eing homosexual was thus indistinguishable from a model of public criminality, particularly evidenced in promiscuity and violence« (Ingebretsen 2001: 75). Von dem Mörder ging ebenso wie von dem Homosexuellen eine Bedrohung sowohl für die private Sphäre als auch für die gesamte Gesellschaft aus (vgl. ebd.) – ähnlich wie im bereits vorgestellten Fall der paranoiden Verquickung von Kommunisten mit Homosexuellen in der McCarthy-Ära. Wie die Fox-Radiowerbung und »Chimera« zeigen, ist die Verknüpfung von Kriminalität und Homosexualität auch in der Gegenwart noch *en vogue*. Und selbstverständlich folgt die Präsentation von Laas als Pädophilem und

Mörder auch der von Berlant beschriebenen medialen Enthumanisierung, Diskreditierung und Dämonisierung von denjenigen Personengruppen, die sich am unteren Ende der *virtue/value scale* befinden (»the nonheterosexual«) (vgl. 1997: 176).

Zudem lässt Laas jedes Mitgefühl für den Ermordeten vermissen, was angesichts seiner notorischen Feindseligkeit gegenüber Humanoiden auch nicht verwundert. Seine Tat kann somit als *hate crime* gewertet werden, was bedeutet, dass die Motivation für seine Tat in der Identität des Klingonen als humanoid bzw. *Nicht*-Formwandler bestanden hat. Wenn man bedenkt, welche science-fictionalisierte Identität Laas in dieser Episode zukommt, handelt es sich um eine höchst perfide Umkehrung der Realität: Seit Ende der 90er Jahre haben anti-queere *hate crimes*, gezielte Angriffe auf Schwule, Lesben, Bisexuelle und Transgenders mit oft tödlichem Ausgang, in den USA und weltweit zugenommen (siehe Federal Bureau of Investigation 2003; Amnesty International 2001).[34] Die wohl bekanntesten Fälle derartiger *hate crimes* sind die brutalen Ermordungen des einundzwanzigjährigen Brandon Teena im Januar 1994 (siehe Jahn-Sudmann in diesem Band) und des gleichaltrigen Matthew Shepard im Oktober 1998 (vgl. Loffreda 2000) – demselben Jahr, in dem »Chimera« produziert worden ist. Die Angst vor derartigen Übergriffen dürfte kaum einem queeren Menschen vollkommen unbekannt sein. Trotz spektakulärer Fälle wie den Dahmer-Morden oder dem Versace-Mord und den bekannten Filmbeispielen sind LGBT Menschen mit sehr viel höherer Wahrscheinlichkeit Opfer denn TäterInnen von Gewaltverbrechen (vgl. Corteen 2002: 260; Amnesty International 2001; Esposito 2003: 232) – ein Fakt, der in dieser »Star Trek«-Episode fahrlässig oder bewusst ignoriert und umgekehrt wird. Dass der getötete Klingone auch als getöteter Afroamerikaner, und somit auch als Opfer eines *hate crimes* auf der Basis von ›race‹ gelesen werden kann, macht Laas nicht nur zum heterophoben, sondern auch noch zum rassistischen Mörder. Während hier eine Minderheit gegen eine andere ausgespielt wird, kommen die beiden weißen und heterosexuellen Männer O'Brien und Bashir vollständig unbeschadet, frei von jeglicher Täter- oder direkter Opferschaft, aus dieser Situation heraus – ganz im Sinne von Berlants Aussage »while those in power are left relatively immune« (ebd. 1997: 176).

Achtung, ängstliche Gene!

In der folgenden Sequenz muss Odo dem Chef der Raumstation, Captain Sisko, Rede und Antwort über das tödliche Verhalten seines Schützlings stehen. Odo betont, dass die Klingonen den Streit angefangen haben und Laas in Notwehr gehandelt habe – wie demonstriert, lässt die televisuelle Darstellung der Tötung andere Schlüsse zu.

Dementsprechend macht auch Sisko darauf aufmerksam, dass das Messer des Klingonen für Laas ungefährlich gewesen ist. Daraufhin versucht Odo vergeblich, gegen eine mögliche Gerichtsverhandlung auf dem klingonischen Heimatplaneten, die höchstwahrscheinlich alles andere als ›fair‹ wäre, zu protestieren. Stattdessen erfährt er, dass er nicht mehr für Laas zuständig ist. Als Odo das Büro des Captains verlässt, wird er von dem Barbesitzer Quark abgefangen. Auch Quark argumentiert, dass es höchst problematisch sei, in der Öffentlichkeit die Form zu wandeln – und Odo sich ja auch dementsprechend verhalte. Hier äußert ein Humanoider Lob für das *passing*, das ›Unsichtbarmachen‹ der Formwandler-Identität in der Öffentlichkeit – so wie in dem *Public Sex/Gay Sex*-Diskurs nur die ›unsichtbaren‹ Homosexuellen, die ihre sexuelle Identität ausschließlich ›im Privaten‹ zeigen und ›ausleben‹, als respektabel und ›gut‹ erachtet werden. In dem darauffolgenden Gespräch zwischen Odo und Quark muss ausgerechnet der Ferengi, normalerweise aufgrund seines offen sexistischen und rücksichtslos kapitalistischen Verhaltens eher ein ›komischer‹ Außenseiter in der oberflächlich politisch korrekten Ordnung der Föderationsstation, Odo erklären, warum die Humanoiden als übergreifende Spezies Formwandlern gegenüber misstrauisch sind:

»You're smart enough to know people don't want to be reminded that you're different. […] We humanoids are the product of million of years of evolution. Our ancestors learned the hard way that what you don't know might kill you. […] And now millions of years later, that instinct is still there. It's genetic. […] I hate to break this to you, but when you're in your natural state, you're more than our poor old genes can handle.«

In dieser Erklärung Quarks für die Formwandler-Phobie der Humanoiden manifestieren sich die Logiken, Strategien und Rhetoriken soziobiologischer und evolutionspsychologischer Diskurse: Diese versuchen, aktuelle soziale Verhältnisse und Problematiken mithilfe vermeintlich ›neutraler‹, aber ›unwiderlegbarer‹ Argumente aus dem Reich der Genetik, der Primatenforschung oder mit scheinbar ›objektiven‹ Rückgriffen auf die Kinderzeit der Menschheitsgeschichte zu erklären. Durch dieses Vorgehen werden aktuelle sozialpolitische Phänomene auf ›die Biologie‹ reduziert, naturalisiert und enthistorisiert (vgl. Kember 2003: 34). Soziobiologische und evolutionspsychologische Diskurse rechtfertigen und stabilisieren den gesellschaftlichen Status Quo und versagen ihm weitestgehend politische Veränderbarkeit (vgl. ebd.). So werden zum Beispiel männliche Dominanz, Krieg, Vergewaltigung und Fremdenhass zu biologischen Universalien erklärt, denen kein politisches Programm beikommen kann, wobei wir von jeglicher Verantwortlichkeit und Möglichkeit entlassen werden, dagegen vorzugehen (vgl. ebd.: 34). Aufgrund dessen sind soziobiologische und evolutionspsychologische Weltdeutungen im höchs-

ten Maße politisch, auch wenn sie sich als ›reine Wissenschaft‹ verkaufen (vgl. ebd.: 35). Auch Homophobie lässt sich bestens soziobiologisch erklären – so schreibt der Science Fiction-Autor Robert Silverberg:

»Heterosexuality is the biological norm – not just for humans but for most animals – and the continuation of the species depends on it […]. The ›virulent hatred of lesbians and gays‹ that is felt […] by many heterosexuals is caused not by any biological deficiency that needs to be discovered in the laboratory, but by a biological normality that motivates all too many human beings to despise those who don't happen to share it.« (Silverberg 1997: 96)

Silverberg liefert hier fast dieselben Argumente für die Homophobie Heterosexueller wie Quark für die Formwandler-Phobie der Humanoiden – beide erklären den jeweiligen Hass auf das ›Andere‹ mit biologisierenden Normalitätsvorstellungen und vermeintlichen Überlebensnotwendigkeiten der ›Spezies‹. Roger Lancaster argumentiert, dass der Erfolg dieser naturalisierenden Perspektiven in der Populärkultur darin liegt, soziale und politische Phänomene in ihrer Komplexität auf leicht nachvollziehbare und intuitiv ›logische‹ Ursachen zu reduzieren (vgl. Lancaster 2003: 11f.)[35] – wie auch in dieser »Star Trek«-Episode zu sehen ist. Außerdem reflektiert Quarks Begründung die diskursiven Konstruktionen von Genen als selbstbestimmt agierende Subjekte, wonach Gene Bestimmung sind (vgl. Kember 2003: 37) – und somit die Formwandler-Phobie (Homophobie) zu ›unserem‹ genetischen Rüstzeug gehört, das unser Verhalten bestimmt. Dementsprechend lehrt »Chimera« auch, dass die Furcht vor dem ›Anderen‹ durchaus berechtigt ist – und die Gene immer Recht haben.

Changeling Pride Demonstration

Im Anschluss an seinen Vortrag über die Ursache der Formwandler-Phobie der Humanoiden warnt Quark: »Watch your step, Odo. We're at war with your people. This is no time for a *changeling pride demonstration* on the promenade.« Die Bezeichnung, die Quark hier für das Formwandeln von Laas wählt, ist der konkreteste, textuelle Beleg für die science-fictionalisierte Repräsentation von Homosexualität in dieser Episode: ZuschauerInnen aus dem angelsächsischen Sprachraum wissen, dass unter *gay pride* bzw. *pride parades* die alljährlichen schwullesbischen Umzüge und Feierlichkeiten zum Gedenken an die Ereignisse in der Christopher Street in New York im Jahr 1969 zu verstehen sind, bei denen sich zum ersten Mal Schwule, Lesben und Transsexuelle gegen homosexuellen-feindliche polizeiliche Repressionen und Razzien zur Wehr setzten.[36] Dementsprechend gilt in den Fandiskussionen der Trek BBS diese Aussage von Quark auch als eindeu-

tigster ›Beweis‹ für die intendierte Darstellung männlicher Homosexualität in »Chimera« (vgl. Gul DuScott 2002; Eddie Roth 2004; Kevin Fajo 2004). Die oft sexuell expliziten und körperbetonten Performanzen im Rahmen der *pride*-Umzüge stellen eine der Hauptthematiken des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses dar und werden in ihm oft als *pars pro toto* für die ›grenzüberschreitende‹ Propagierung von Homosexualität im öffentlichen Raum betrachtet (vgl. Brickell 2000).

Hinter der Maske

Nach dem aufklärerischen Gespräch mit Quark sucht Odo Laas auf, der inzwischen aufgrund seiner Tat in einer der Arrestzellen von Deep Space Nine untergebracht worden ist, wo er auf die Entscheidung über eine mögliche Auslieferung an die Klingonen wartet. Anders als in der Fox-Radiowerbung bekommen wir zwar keine schließenden Zellentüren präsentiert, aber das Kraftfeld der Zelle des 24. Jahrhunderts übernimmt diesen Part problemlos. Odo versucht dem Inhaftierten Mut zu machen, aber Laas bezweifelt mit der ihm eigenen Ironie, dass ihm im Falle der Auslieferung ein fairer Prozess bevorstehe. Er weist Odo darauf hin, dass ihn die Humanoiden nur tolerieren, weil er nach ihren Regeln spielt, ihnen nacheifert und sie körperlich imitiert. Nichtsdestotrotz wird Odo aber nie wirklich zu ihnen gehören, denn »they know you are not truly one of them. They know what you appear to be does not reflect what you really are. It's only a mask. What lies underneath, is alien to them. And so they fear it, and that fear can turn to hate in a blink of an eye.« Laas verweist hier wieder auf die ›wahre‹ Identität Odos, die die Angst und den Hass der Humanoiden nährt und die durch seine Anpassungspraxen – die Nicht-Ausübung des Formwandelns, die körperliche Imitation der Humanoiden, die feste Beziehung mit einer Humanoiden – nicht überwunden werden kann. Diese Worte von Laas, aus dem Kontext der Episode herausgelöst, könnten als eine zwar essenzialisierende, aber dennoch realistische Beschreibung des Entstehungsmoments von rassistischer oder homophober Gewalt gegen nicht-weiße oder homosexuelle Menschen gelten. Aber hier spricht der Täter eines *hate crime*-Verbrechens – und nicht ein Opfer. Diese TV-Episode vermittelt die Botschaft, dass der Hass und die Gewalt, die Kriminalität und der Tod von dem fremden Formwandler, dem schlechten offenen Homosexuellen, und nicht von den Humanoiden, den unbescholtenen Heterosexuellen, ausgehen. Dennoch verfehlen die Worte von Laas nicht ihre Wirkung und ein aufgewühlter Odo äußert in der darauffolgenden Sequenz gegenüber seiner Lebensgefährtin Zweifel, ob der inhaftierte Freund nicht tatsächlich aufgrund seiner Formwandler-Identität an die Klingonen ausgeliefert wird und einem unfairen Prozess, der ein Todesurteil zur Folge hätte, entgegensieht.

Liebe überwindet alles

Angesichts ihres unglücklichen Partners, der sich nicht sicher ist, ob er noch auf die Raumstation zu den Humanoiden gehört oder doch nicht besser mit Laas die restlichen ›der Hundert‹ suchen sollte, verlässt Kira Odos Quartier und begibt sich zu den Arrestzellen. Dort angekommen, befiehlt sie dem anwesenden Sicherheitsbeamten, seinen Arbeitsplatz zu verlassen. Ein Befehl, der als Odo ihn bei seinem Besuch von Laas aussprach, verweigert worden ist. Sie tritt an die Zelle von Laas und deaktiviert das Kraftfeld. Dann fordert sie Laas auf, aus der Zelle zu treten und die Raumstation zu verlassen. Er solle auf einem verlassenen Mond auf Odo warten, den sie dann zu ihm schicken werde. Der überraschte Laas vermutet zunächst eine Falle und fragt »Why?«. Kiras einfache Antwort: »I love him.« Laas nutzt die Chance und entkommt. In dieser Sequenz erfährt der Altruismus Kiras ihren Höhepunkt: Sie stellt das eigene Glück und ihre eigenen Bedürfnisse vollständig unter die Bedürfnisse ihres Lebensgefährten und ist somit das perfekte Abbild der selbstlosen Frau, die sich für ihren Mann im Namen der Liebe aufopfert.

Odo reist, nachdem Kira den Captain der Station durch eine abenteuerliche Geschichte über die Flucht des inhaftierten Formwandlers von seiner Unschuld überzeugt und sie ihm nach ihres Fluchthilfegeständnisses viel Glück für sein Leben mit Laas gewünscht hat (!), zu dem vereinbarten Treffpunkt. Dort angekommen, teilt er Laas mit, dass er sein Leben auf der Station und vor allem seine Beziehung zu Kira nicht aufgeben kann. Laas ist durch Odos Entscheidung irritiert und er bemerkt, sogar Kira, bewiesen durch ihre Fluchthilfe, hätte eingesehen, dass Odo besser mit ihm leben könne. Daraufhin erwidert Odo, dass Kiras Tat der Beweis für etwas ganz anderes gewesen sei. Diesen Hinweis versteht Laas und er bemerkt verächtlich: »Love conquers all.« Hier findet sich ein weiterer allzu bekannter Stereotyp: Als ›schlechter‹ Homosexueller ist Laas zwar in der Lage, sich jederzeit und überall sexuell zu betätigen, sprich: anonymem, promiskem öffentlicher Sex zu haben, aber zu einer ›erwachsenen‹, ›verantwortungsvollen‹ und ›echten‹ Liebesbeziehung ist er nicht bereit. Die Selbstlosigkeit von Kira ist für ihn ein nicht nachvollziehbares Konzept. Er ist der ›typische‹ selbstbezogene und egozentrische Schwule – ein Vorurteil, das teils auf der psychoanalytischen Tradition, homosexuelle Männer als narzisstisch einzuordnen, beruht, und teils auf der populären Imagination, dass Homosexuelle als (meistens) kinderlose Männer noch nicht einmal bereit sind, ihre Gene an andere weiterzugeben (vgl. Pearson 1999: 8).

So trennen sich die Wege von Odo und Laas. Letzterer verschwindet nach diesem Gespräch für immer aus dem televisuellen Universum von »ST: DS9«.

Straight Happy End

In der letzten Sequenz von »Chimera« bekommen wir als Happy End die erste Sexszene zwischen Odo und Kira zu sehen. Wir befinden uns in Kiras Quartier und Kira und Odo stehen sich gegenüber, wobei eine weitere Variante der inzwischen bekannten, romantischen Musikuntermalung zu hören ist. Die beiden fassen sich an den Händen und Odos Hände beginnen begleitend von dramatisch werdender Musik, ihre Form zu wandeln, so wie zu Beginn der ›Verbindungen‹ mit Laas. Schließlich verwandelt sich Odo in einen Wirbel von leuchtendem Nebel, der Kira stürmisch-zärtlich umkreist. Das Schlussbild von »Chimera« zeigt eine ekstatisch strahlende Kira, die ihre Arme für die Liebkosungen ihres nebligen Gefährten in die Höhe reißt. In der Schlusssequenz von »Chimera« wird die durch die homosexuelle Invasion gefährdete heterosexuelle Beziehung wieder etabliert. Die sexuelle Beziehung von Kira und Odo hat sogar durch den homosexuellen Einfluss gewonnen – ohne Laas wären die beiden wohl nicht auf den Gedanken gekommen, Formwandeln in ihre Sexpraktiken aufzunehmen. Das Formwandeln, das bis zu der Schlusssequenz eine signifizierende und sexualisierte Praxis der Formwandler, also der homosexuellen Identität, gewesen ist, wird erfolgreich in das heterosexuelle Repertoire der Lustgewinnung integriert und bereichert dieses. Durch die Ausübung im privaten Raum und durch die Aufnahme in die ›normale‹ Sexualität verliert sie den Schrecken, den sie noch im öffentlichen Raum, ausgeübt von einem Angehörigen einer ›Randgruppe‹, verbreitet hat. Der homosexuelle Außenseiter hingegen, der diese Praxis in das Sexualleben der Solids/Heterosexuellen hineingetragen hat, ist als soziopathischer Mörder und potenzieller Pädophiler denunziert und visuell-narrativ ausradiert worden. Die homosexuelle Praxis dient somit in »Chimera« der Verbesserung des heterosexuellen Lebensstils, während ihr Verfechter, der ›schlechte‹ Homosexuelle, der sich nicht in der Öffentlichkeit ›unsichtbar‹ machen wollte, verschwinden muss.

Fazit

»Chimera«, die Episode mit der ersten ›schwulen‹ *onscreen* Affäre in der »Star Trek«-Geschichte, die von Fans auch als ›Odo's Coming Out‹-Story bezeichnet wird (vgl. Eddie Roth 2004), hat sich in der Repräsentation homosexueller Sexualitäten und Identitäten auf mehreren Ebenen aus einer queeren Perspektive als sehr problematisch erwiesen.

Das Medienphänomen »Star Trek«, das sich mit seinem Credo ›Infinite Diversity in Infinite Combinations‹ der Bekämpfung jegli-

cher Diskriminierungen und Vorurteile verschrieben hat, ist in dieser Episode nicht in der Lage, sich der von Berlant konstatierten medialen Stigmatisierung, Enthumanisierung und Dämonisierung nicht-heterosexueller Menschen zu entziehen (vgl. 1997: 176). Die televisuelle Konstruktion von Laas als überzeugten und stolzen Formwandler entspricht in den meisten Sequenzen höchst negativen Stereotypen über LGBT Menschen, insbesondere über männliche Homosexuelle, die auch in der Öffentlichkeit keinen Hehl aus ihrer sexueller Identität machen. Laas wird sowohl für die private als auch für die öffentliche Sphäre als invasive Gefahr gezeichnet.

Sicherlich haben die ›gay 90s‹ und die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz von Homosexualität auch in »Chimera« ihre Spuren hinterlassen, wie zum Beispiel an der durchaus positiven Darstellung der privaten Ausübung homosexueller Sexualität gesehen werden kann. Aber diese Darstellung der privaten Homosexualität muss im Kontext der Ausradierung sichtbarer nicht-heterosexueller Identitäten und Praxen im öffentlichen Raum betrachtet werden, die im *Public Sex/Gay Sex-Diskurs* intendiert wird und in »Chimera« ihre sciencefictionalisierte Umsetzung gefunden hat.

Zudem ist »Chimera« auch eine Bestandsaufnahme gegenwärtiger Populärkultur, in der *bestimmte*, vorher ausschließlich queeren Menschen bzw. Subkulturen zugeschriebene Eigenschaften, Praktiken und Lebensstile auf heterosexuelle Lebensführungen übertragen werden, die durch die ›Homosexualisierung‹ eine ›Qualitätsverbesserung‹ erhalten. Ein weiteres Beispiel aus der Populärkultur für diesen ›Trend‹ ist z.B. die erfolgreiche US-amerikanische Reality TV-Show »Queer Eye for the Straight Guy«, sowie Metrosexualität und Lesbian Chic. Dass hier nur bestimmte homosexuelle ›Lifestyles‹ und Menschen ihr mediales Coming Out mit heterosexueller Sicherheitsleine haben dürfen, die bekannten ›guten‹ und natürlich ›schönen‹ Homosexuellen, unter Ausschluss der nicht ganz so respektablen und ökonomisch verwertbaren Queers, ist dabei die Kehrseite der Medaille.

Wendy Pearson hat, wie schon erwähnt, darauf hingewiesen, dass von ›Queer »Star Trek«‹ nur dann gesprochen werden kann, wenn durch die Inklusion eines oder mehrerer homosexueller Charaktere die herrschenden Geschlechterverhältnisse und Sexualitätsverständnisse radikal umgeschrieben werden. Dieses Kriterium hat »Chimera« weder in der Repräsentation von Geschlechtern, noch von Sexualitäten erfüllt. Das zweigeschlechtliche, heteronormative System wird von der queeren Invasion in dem Science Fiction-Produkt »ST: DS9« nur temporär verstört. Michael Pinsky definiert die wichtigste Funktion des Genres mit dem Satz »Science Fiction *writes* the future« (2003: 13). Ich hoffe, dass er in dem Fall von »Chimera« nicht Recht behalten wird.

Danksagung

Ich danke Bettina Brockmeyer für ihre Unterstützung, das gründliche Korrekturlesen und die wertvollen Diskussionen. Für den ›letzten Schliff‹ und wichtige Anregungen danke ich Lissi Klaus.

Anmerkungen

1 Für die Erläuterung des Begriffes ›Heteronormativität‹ siehe meine Einleitung »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero« in diesem Band.

2 Regie: Steve Posey, Drehbuch: Rene Echevarria, 7. Staffel, Erstausstrahlung (USA): 17. Februar 1999.

3 Betreffend der Thematik bzw. Problematik von LGBT Identitäten und Identitäten im allgemeinen siehe meine Einleitung »Que(e)rräume: Trans, Homo, Hetero« in diesem Band. Den Begriff ›queer‹ benutze ich sowohl als theoretische und politische Perspektive als auch für nicht-heterosexuelle Menschen und Lebensstile – wobei ich die Unschärfen und Problematiken dieser Bezeichnung, wenn sie als Äquivalent für schwul, lesbisch, bisexuell oder transgender benutzt wird, im Blick behalte, denn ›queer‹ entzieht sich den komfortablen Zonen fester Identitäten: »queer scholars had taken as given that sexual practices and tastes in no way guarantee political unity; in fact, queer theory has always resisted any move toward totalizing essences, including materialist determinism, so that any theory based on ›identity‹ was always subjected to queer critique« (Bruhm 2003: 28-29). Siehe auch das Kapitel »Queer ›Star Trek‹?« in diesem Aufsatz.

4 In meiner Medienanalyse betrachte ich Repräsentationen als hegemoniale Wirklichkeitskonstrukte, die Ergebnisse symbolisch-diskursiver Bedeutungsproduktionen im Rahmen gesellschaftlicher Machtverhältnisse sind (vgl. Engel 2002: 128). Allerdings haben Repräsentationen auch eine wirklichkeitsreflektierende Funktion (vgl. Toffoletti 2004: 51), was nicht bedeutet, dass es sich um realistische Abbildungen der Wirklichkeit handelt, sondern dass die gesellschaftliche Realität auch die Repräsentationen beeinflusst.

5 Die TV-Serien »Queer as Folk« (US-Version) und »The L Word« (das L soll für ›lesbian‹ stehen) starteten erst 2001 bzw. 2003. Die Comedyserie »Will & Grace«, deren zentrale ProtagonistInnen ein schwuler Anwalt und seine heterosexuelle beste Freundin sind, ist gegenwärtig eine der erfolgreichsten Serien in den USA. Auch sollte hier der Kuss zwischen Britney Spears respektive Christina Aguilera und Madonna bei den MTV Video Music Awards 2003 Erwähnung finden (siehe auch jagodzinski in diesem Band), ebenso wie das ›gefakte‹ lesbische Pop-Duo T.a.T.u. oder die neue queere ›Hype‹-Band

Scissor Sisters. Der Musiksender VH-1 hat dem schwul-lesbischen Pop-Phänomen schon zwei Dokumentationen gewidmet: »Totally Gay« (2003) und »Totally Gayer« (2004), in denen nicht nur die Musikszene, sondern auch ›queere‹ Hollywood-Prominenz und Fernsehserien mit schwul-lesbischem Inhalt fokussiert werden. Deutsche Beispiele sind die Daily Soaps der ARD »Verbotene Liebe« und »Marienhof«, die fast schon regelmäßig einen regulären schwulen oder lesbischen Charakter aufweisen. Der immense Erfolg der RTL-Serie »Hinter Gittern – Der Frauenknast«, die auf der britischen TV-Serie »Bad Girls« basiert, ist zu großen Teilen auf die Beliebtheit des lesbischen Charakters Christine Walter zurückzuführen. Auch die Beziehung zwischen der Insassin Alexandra ›Sascha‹ Mehring und der Gefängnisärztin Kerstin Herzog stellte über mehrere Staffeln einen zentralen Plot der Serie dar.

6 In diesem Aufsatz betrachte ich transgender-Personen und ihre Lebensstile, so wie Gayle Rubin es in ihrem bahnbrechenden »Thinking Sex« ausführte, eher im Hinblick auf das ›sex system‹ als auf das ›gender system‹, da sie zwar eindeutig geschlechtliche Grenzen überschreiten, aber »transgendered people are stigmatized, harassed, persecuted, and generally treated like sex ›deviants‹ and perverts« (1992: 14).

7 So ist es auch nicht verwunderlich, dass queere Themen und AutorInnen in dem Genre keine Seltenheit sind. Als bekannteste AutorInnen können hier Samuel R. Delany und Joanna Russ angeführt werden. Als Einstieg in aktuellen queeren Science Fiction ist die von Nicola Griffith und Stephen Pagel herausgegebene Kurzgeschichten-Sammlung »Bending the Landscape: Science Fiction« (1999) zu empfehlen.

8 Allerdings scheint gerade »Star Trek: Deep Space Nine« der queeren Betrachterin viel ›Stoff‹ zu bieten: Sie präsentierte z.B. 1995 in der Episode »Rejoined« den ersten lesbischen, oder besser: female-2female, Kuss der »Star Trek«-Geschichte, und zwar zwei Jahre vor dem ›revolutionären‹ Selbst-Outing von Ellen Degeneres in ihrer Serie »Ellen«. Zudem ist in mehreren Episoden der Serie der Haupthandlungsort das so genannte ›Spiegeluniversum‹, ein alternatives Universum, in dem Chaos, Korruption und Dekadenz herrschen und in dem weibliche Heterosexualität eher die Ausnahme als die Norm zu sein scheint. Wie dem auch sei, diese Beispiele aus dem primären Text der Serie können schwerlich ›queer‹ genannt werden, da sie Geschlechterverhältnisse, Sexualitäten und Verlangen nicht in einem nicht-heteronormativen Sinn umschreiben, ganz im Gegenteil: In »Rejoined« wird (trotz des lesbischen Kusses) vor allem eine Geschichte über die Unendlichkeit heterosexueller Liebe und Ehe erzählt, in der sich ein ehemaliges ›Trill‹-Ehepaar in einer gleichgeschlechtlichen, weiblichen Reinkarnation wiederbegegnet – die Romanze endet abrupt in dem

Moment, in dem lesbisches Begehren die Oberhand gewinnt (vgl. Aul/Franks 2002). Auch das Spiegeluniversum bietet bei genauerer Betrachtung wenig ›queeres‹ Potenzial: Die lesbischen und bisexuellen Frauen aus dem Spiegeluniversum werden entsprechend bestens bekannter Stereotype weiblicher sexueller Devianz entweder als moralisch korrupt, mental instabil, pathologisch promiskuitiv oder kriminell präsentiert (in den meisten Fällen sind sie allerdings alles auf einmal).

9 In der deutschen Synchronisation wurde als Oberbegriff für die Formwandler die etwas unglückliche Bezeichnung ›Wechselbälger‹ gewählt.

10 *Wie* sich die Formwandler dieser Fernsehserie fortpflanzen, schließlich produzieren sie ja Kinder, ist eines der ungelösten Rätsel des »Star Trek«-Universums (vgl. Scheer 2002: 34).

11 Sicherlich gilt diese körperliche Unmarkiertheit auch in der Gegenwart. Es wurde und wird in wissenschaftlichen und populären Diskursen aber auch die körperliche Andersartigkeit des männlichen Homosexuellen propagiert (vgl. Lancaster 2003: 237ff.) – so wie ›der lesbische Körper‹ als maskulin interpretiert wird (vgl. Terry 1995: 143), werden dem männlichen homosexuellen Körper vermeintliche ›weibliche‹ oder ›nicht-normale‹ (nicht-männliche) Attribute zugewiesen (vgl. Lancaster 2003: 237). Die Gefahr des Kommunismus ist bekanntermaßen inzwischen durch die des internationalen Terrorismus mit vermeintlich ›erkennbareren‹ Feinden auf der Basis von ›race‹ ersetzt worden.

12 Das *passing* (›Durchgehen‹ als heterosexuell) von Homosexuellen ist sicherlich kein Phänomen der Vergangenheit – das Erscheinen als ›heterosexuell‹ ist für viele queere Menschen in einer heteronormativen Gesellschaft Selbstschutz und Notwendigkeit. Siehe in diesem Aufsatz auch unter dem Unterkapitel »Der ungeliebte Formwandler unter uns«.

13 Aufgrund dessen ist es nicht ungewöhnlich, dass Homosexuelle und Kommunisten in der populären Imagination teilweise miteinander verschmolzen, was zum Beispiel auch an der Schimpfwortkombination »pinko queer commie« erkennbar ist (vgl. Pearson 1999: 6).

14 Das wohl bekannteste, singuläre Ereignis im Rahmen des *Public Sex/Gay Sex*-Diskurses ist die höchst medienwirksame Verhaftung des Popstars George Michael im April 1998 gewesen, die erfolgte, weil er auf einer öffentlichen Toilette in Los Angeles gegenüber einem zuerst ›aktiven‹ Undercover-Polizisten masturbierte. Michael wurde zu einer Geldstrafe von 800 US-Dollar und 80 Stunden gemeinnütziger Arbeit verurteilt. Er benutzte dieses Erlebnis als Grundlage für seinen Hit »Outside«, in dem er sich für öffentlichen und nicht-heteronormativen Sex einsetzte und die US-amerikanische Ein-

stellung gegenüber Homosexualität kritisierte (vgl. Kooijman 2004: 34).

15 Aber auch Räumlichkeiten und Institutionen, die vorwiegend von nicht-heterosexuellen Menschen aufgesucht werden, wie z.B. schwule Buchläden, Sexspielzeugläden für Lesben, Videotheken mit schwuler Pornografie und queere Nachtclubs, werden in diesem Diskurs als illegitime Invasion der öffentlichen Sphäre betrachtet (vgl. Warner 1999: 150-154).

16 Die Bezeichnung dieses Diskurses ist auf den 1992 erstmals veröffentlichten Bestseller »Men are from Mars, Women from Venus« des Psychologen John Gray zurückzuführen.

17 Dieser Diskurs zeichnet sich durch eine Essenzialisierung vermeintlicher Differenzen zwischen Männern und Frauen aus und ist in den Medien seit Anfang der 90er Jahre sehr erfolgreich. Über den Einfluss dieses Diskurses auf die Konstruktion von heterosexueller Männlichkeit in der zweiten »Star Trek«-Serie »The Next Generation«, vgl. Heller (1997). Der Mars-Venus-Diskurs ist eine populärkulturelle Variante soziobiologischer und evolutionspsychologischer Diskurse, siehe auch in diesem Text unter »Achtung, ängstliche Gene!«.

18 Ein weiteres zentrales Beispiel für die Fortführung dieser ›ästhetischen‹ Zuordnung männlicher Homosexueller bietet die US-amerikanische Reality TV-Show »Queer Eye for the Straight Guy«. In dieser Show machen sich fünf homosexuelle Männer, jeder auf einem ›unmännlich‹ konnotiertem Gebiet (z.B. Mode, Inneneinrichtung, Kultur etc.) ausgestattet mit exquisitem Geschmack, daran, einen ›hoffnungslosen Fall‹, in der Regel einen ›schlecht gekleideten‹ heterosexuellen Mann ohne *savoir vivre*, vor laufender Kamera in einen *poster boy* der Metrosexualität zu verwandeln. Dabei werden trotz der scheinbaren ›Homosexualisierung‹ des Heterosexuellen die Kategorien ›homosexuell‹/›heterosexuell‹ naturalisiert: Die fünf Schwulen haben selbstverständlich ›von Natur aus‹ das richtige ästhetische Gespür, während *the straight guy* mühsam seine Lektionen erlernen muss, um danach als neu-gestylter Mann seinen heterosexuellen Lebensstil zu verbessern – so sind in vielen Episoden die an der ›Geschmacklosigkeit‹ ihrer Männer leidenden Lebenspartnerinnen die Initiatorinnen des Ästhetiktrainings.

19 Eine Definition aus dem Internet-Magazin »GayLife« zeigt, dass das ›Gaydar‹ Homosexuelle befähigen soll, ›körperliche‹ und ›charakterliche‹ Unterschiede zwischen ›Homos‹ und ›Heteros‹ wahrzunehmen: »The ability of one homosexual person to distinguish other homosexuals or bisexuals from heterosexuals. A sixth sense or intuition that is based upon the observation of physical and personality traits to make an inference about one another's sexual preference.«

20 Vgl. hierzu die Aussage der Posterin kozara (2004) aus der

Trek BBS in einem Thread über die Gründer: »The Great Link is not quite Borg, but sharing thought, sensation and..uh..goo is kind of like having group sex.«

21 Gayle Rubin hat in ihrem Aufsatz »Thinking Sex« zur Beschreibung gegenwärtiger sexueller Hierarchien in westlichen Gesellschaften als Modell den so genannten ›charmed circle‹ entworfen, in dem Sexualitäten und sexuelle Praktiken in einer gut/natürlich/normal- versus schlecht/unnatürlich/unnormal-Dichotomie gegenübergestellt werden (vgl. 1992: 13). Im Zentrum dieses Kreismodells befinden sich die akzeptierten und anerkannten sexuelle Praktiken; je mehr dieser Kriterien erfüllt werden, um so ›natürlicher‹ und ›besser‹ ist die Sexualität: Sex sollte hiernach heterosexuell, in fester Partnerschaft, im Privaten, als Blümchensex, in derselben Generation und ohne Gebrauch von Sex Toys stattfinden. Schlechter, ›unnatürlicher‹ Sex befindet sich in den Außenzirkeln des Kreises und ist dabei z.B. homosexuell, nicht an Beziehungen gebunden, promiskuitiv und findet in der Öffentlichkeit statt – alles Kriterien, die durch die Aufforderung des fremden Formwandlers an Odo erfüllt werden. Allerdings hat der erste Sexakt zwischen den beiden Formwandlern immerhin auch zwei Kriterien des ›schlechten‹ Sex erfüllt, wobei Rubin bereits in der ersten Fassung ihres Aufsatzes von 1984 erklärt hat, dass homosexueller Sex schon in Richtung ›guten‹ Sex tendieren kann, wenn dieser möglichst viele Kriterien des respektablen Sex aufweist (z.B. privat, in Partnerschaft, etc.) (vgl. ebd.). Katherine Sender beschreibt im Sinne Rubins, dass die Grenzen zwischen ›gut‹ und ›schlecht‹ im ›charmed circle‹ nicht statisch und unwandelbar sind, sondern durch politische Bewegungen und soziokulturelle ›Klimawechsel‹ verschoben werden können und sich diese seit der Veröffentlichung von »Thinking Sex«, vor allem betreffend der Respektabilität von ›privat ausgeübter‹ und öffentlich entsexualisierter Homosexualität, auch entsprechend Rubins Erwartung verschoben haben (vgl. Sender 2003: 333) – wie in »Chimera« zu sehen ist.

22 Shane Phelan spricht in diesem Zusammenhang, dem Kampf gesellschaftlich anerkannter und nach ›Normalität‹ strebender Homosexueller zu Lasten derjenigen Queers, die die Bedingungen der Akzeptanz und Normalität nicht erfüllen können, von ›advanced marginalization‹ für die Elite der stigmatisierten Gruppe und von ›secondary marginalization‹ für diejenigen, die nicht zu dieser Elite gehören (vgl. Phelan 2001: 8). Diese schwul-lesbische Elite zeichnet sich u.a. dadurch aus, dass ihre Angehörigen weitgehend weiß sind und mindestens der Mittelklasse zugerechnet werden (vgl. Warner 1999).

23 Prominenteste Opfer dieser Outing-Kampagnen der frühen 90er Jahre waren die seinerzeit noch verheirateten Stars Richard Gere und Cindy Crawford, die als Reaktion auf ihre angeblichen nicht-heterosexuellen Orientierungen in einer ganzseitigen Anzeige in der

»London Times« im Frühjahr 1994 jegliche homosexuelle Neigungen bestritten.

24 Bezeichnung für homosexuelle Männer, die lieber im ›closet‹ bleiben, als offen schwul zu leben.

25 Wie z.B. in den jährlichen schwul-lesbischen Spektakeln des Christopher Street Days, während derer möglichst ›exotische‹ oder ›perverse‹ Outfits und Performanzen die größte Aufmerksamkeit der Kameras und Fotolinsen erhalten. Oder wie in dem Song »Take Your Mama Out« der Band Scissor Sisters, in dem junge Schwule dazu aufgefordert werden, ihre Mütter in die ›bunte‹ Welt der homosexuellen Subkultur auszuführen.

26 Auch heterosexuellen ZuschauerInnen ist spätestens seit dem Erfolgsfilm »In & Out« (Frank Oz, 1997) die Bedeutung dieses Songs bewusst, in dem der von Kevin Kline gespielte Lehrer seine Heterosexualität dadurch zu beweisen versucht, dass er beim Abspielen dieses Liedes *nicht* tanzen muss – aber als er schon kurz nach dem Erklingen der ersten Songzeile nicht mehr an sich halten kann, ist einer der ›Beweise‹ für seine Homosexualität erbracht.

27 Bashirs Heterosexualität wurde im Laufe der Serie sehr oft ›invisibly visible‹ thematisiert. Er war jahrelang in Jadzia Dax verliebt und hat in der siebten Staffel eine Beziehung mit der Schiffspsychologin Ezri. Der Schauspieler Alexander Siddig, der Bashir darstellt, ist zwar sudanesisch-englischer Herkunft, aber er kann aufgrund seines Aussehens der Kategorie ›weiß‹ zugeordnet werden (vgl. Scheer 2002: 79). Er änderte seinen Namen schon Jahre vor dem 11. September 2001 von Siddig El Fadil in Alexander Siddig – was sicherlich als Konsequenz der ›rassischen‹ Hierarchie im System Hollywood gewertet werden kann (vgl. ebd.).

28 An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass die überwältigende Mehrheit sexueller Missbrauchstaten an Kindern in westlichen Gesellschaften im Rahmen der Familie im privaten Raum von heterosexuellen Männern begangen wird.

29 Auch der zweifache Gebrauch des Wortes ›cruising‹ in der Radiowerbung ist bezeichnend: Der gleichnamige Hollywood-Film (William Friedkin, 1980) mit Al Pacino, der als Undercover-Cop brutalste Morde in der New Yorker S/M-Schwulenszene aufklärt, gilt als eines der homophobsten Produkte der Filmgeschichte. Die Wahrscheinlichkeit, dass das Wort ›cruising‹ in dieser explizit anti-queeren Radiowerbung bei den US-amerikanischen AdressatInnen Assoziationen über homosexuelle Serienkiller evoziert, ist aufgrund des Bekanntheitsgrades des Films alles andere als gering.

30 Über die Darstellung weiblicher Klingonen in Star Trek, vgl. Scheer (2002: 100-104).

31 Außerdem gilt die *black community* als noch stärker homophob als die restliche Bevölkerung der USA, ein Diskurs, der in dem

extrem Formwandler-feindlichen Verhalten der Klingonen gespiegelt wird. Die Homophobie der *black community*, ob sie nun ausgeprägter ist als bei anderen Bevölkerungsgruppen, sei dahingestellt, ist aber nicht auf ›biologische‹ Gründe zurückzuführen, sondern hängt, wie Anthony Lemelle und Juan Battle im Hinblick auf ihr Interview-Material mit Afro-AmerikanerInnen erläutern, mit dem grundsätzlich sozial unsichereren und gefährdeteren Status der afro-amerikanischen Bevölkerung im Allgemeinen und schwarzer heterosexueller Männlichkeit im Besonderen zusammen (vgl. Lemelle/Battle 2004).

32 Die Darstellung von Laas lässt auch einige Parallelen in Bezug auf Serienmörder erkennen: Wie Richard Dyer ausführt, besteht ein wichtiges Merkmal des populären, aber auch kriminalistischen Bildes vom Serienmörder in der überdurchschnittlichen Intelligenz, sogar Genialität der Täter (vgl. 2002b: 111f.). Da intellektuelle Überlegenheit ein zentrales Attribut weißer Männlichkeit ist, werden Frauen und Schwarze sowohl in der Populärkultur als auch in der Realität in der Regel als Serientäter ausgeschlossen (vgl. ebd.). Deshalb ist es an dieser Stelle wichtig, darauf hinzuweisen, dass trotz des Alien-Makeups eindeutig zu erkennen ist, dass Laas von einem weißen Schauspieler verkörpert wird: Sein gelassener und amüsierter Ausspruch »Mine's bigger!« als Reaktion auf das primitive Kampfgeschrei des ›schwarzen‹ Klingonen verweist auf diese vermeintliche intellektuelle Überlegenheit auf der Basis von ›race‹. Auch wenn Laas in »Chimera« nur einen Mord begeht und nicht dezidiert als Serienkiller präsentiert wird, lässt seine Kaltblütigkeit während und nach der Tat vermuten, dass der Klingone weder der erste noch der letzte Humanoide gewesen ist, der ihm zum Opfer gefallen ist bzw. fallen wird. Laas repräsentiert im wahrsten Sinne des Wortes »the cold genius of death« (ebd.: 112). Zudem erfolgt die Ermordung des Klingonen sehr steril, es ist kein Tropfen Blut zu sehen, womit Laas ein weiteres Kriterium des weißen Serienkillers erfüllt: »Killing [...] should be visceral and bloody. In the hands of serial killers, it is cerebral and clean, two of the master values of whiteness« (ebd.).

33 Jeffrey Dahmer ermordete Anfang der 90er Jahre mehrere junge Männer, mit denen er vorher sexuellen Kontakt hatte. Sein ›Kult-Status‹ als Serienmörder wird unter anderem durch eine Kinoverfilmung seiner Taten unterstrichen (»Dahmer«, David Jacobson, 2002). Andrew Cunanan erlangte 1997 Berühmtheit durch die Ermordung des Mode-Designers Gianni Versace. Betreffend der diskursiven Konstruktion von Serienkillern als homosexuell, vgl. Ingebretsen (2001: 76f.), Dyer (2002b: 113f.) und Tithecott (1997). Im Kontext dieses Aufsatzes ist interessant, dass der Serienkiller Ted Bundy auch als »shape-shifting werewolf« (Ingebretsen 2001: 46) bezeichnet worden ist.

34 Die American Psychology Association schreibt, dass unter

einem *hate crime* »not only [...] an attack on one's physical self, but [...] also an attack on one's very identity« (zit. n. Federal Bureau of Investigation 2003) zu verstehen ist. Des Weiteren, neben der Kategorie ›sexuelle Orientierung‹, fallen in der US-Gesetzgebung unter *hate crime* Verbrechen, die durch die ›Rasse‹, die Religion, die Ethnizität oder eine Behinderung der Opfer motiviert werden. Die Opfer gehören zum größten Teil zu den gesellschaftlichen ›Minderheiten‹ oder ›Randgruppen‹ (d.h. sie sind z.B. mit einer sehr viel höheren Wahrscheinlichkeit schwarz, homosexuell oder muslimisch als weiß, heterosexuell oder christlich). Wie Beverly McPhail bemerkt, ist die Motivation ›Geschlecht‹ für *hate crimes* sehr viel weniger anerkannt als die anderen aufgeführten – in weniger als der Hälfte der US-Bundesstaaten ist Geschlecht als Status-Kategorie in die Hate Crime-Statistiken aufgenommen worden (vgl. McPhail 2002: 130). So fehlt diese Kategorie auch in den Hate Crime-Statistiken des FBI (vgl. Federal Bureau of Investigation 2003). Selbst wenn Verbrechen aus eindeutig misogynen Motiven begangen werden, werden sie oft nicht als solche erkannt bzw. anerkannt, d.h. derartige Delikte erscheinen nicht in den Hate Crime-Statistiken (vgl. McPhail 2002: 125).

35 Dorothy Nelkin und Susan Lindee bezeichnen die Präsentation von der Unterlegenheit von Frauen und nicht-weißen Menschen aufgrund genetischer Differenzen als eine grundsätzliche Tendenz der Populärkultur der 90er Jahre (vgl. 1995: 387). Dieses Argument der genetischen Differenz macht auch vor der Homosexualität nicht halt: So wurde in einer höchst umstrittenen, aber ebenso medienwirksamen Studie des Genetikers Dean Hamer von 1993 das angeblich für Homosexualität verantwortliche ›Schwulen-Gen‹ nachgewiesen. Auch wenn das Ergebnis dieser Studie inzwischen aufgrund wissenschaftlicher und statistischer Unzulänglichkeiten weitestgehend widerlegt ist (vgl. Lancaster 2003: 249; Stein 1999: 217), hat sich in der populären Kultur und auch in der Wissenschaft der Glaube an das *gay gene* festgesetzt (vgl. Lancaster 2003: 250). Auf diese Weise werden Unterschiede zwischen ›Homos‹ und ›Heteros‹ essenzialisiert und naturalisiert – mit nicht gerade positiven Konsequenzen für die chromosal markierte Minderheit.

36 Auslöser der Unruhen war eine Razzia der Schwulen-Bar »Stonewall Inn«, weshalb diese Ereignisse auch als ›Stonewall Riots‹ bekannt sind.

Literatur

Abelove, Henry/Barale, Michèle Aina/Halperin, David M. (Hg.) (1993): *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge.

Amnesty International (2001): *Crimes of Hate, Conspiracy of Silence: Torture and Ill-Treatment Based on Sexual Identity*, London: Amnesty International Press, *http://www.amnestyusa.org/stoptorture/lgbt/lgbt_book.html*.

Aul, Billie/Frank, Brian (2002): »Prisoners of Dogma and Prejudice: Why There Are No G/L/B/T Characters in *Star Trek: Deep Space Nine*«. In: *Foundation* 86, S. 51-64.

Bell, David/Binnie, Jon (2000): *The Sexual Citizen: Queer Politics and Beyond*, Cambridge: Polity Press.

Berlant, Lauren (1997): *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship*, London: Duke University Press.

Bernardi, Daniel Leonard (1998): *Star Trek and History: Race-ing Toward a White Future*, New Brunswick/New Jersey/London: Rutgers.

Brickell, Chris (2000): »Heroes and Invaders: Gay and Lesbian Pride Parades and the Public/Private Distinction in New Zealand Media Accounts«. In: *Gender, Place and Culture* 7, S. 163-178.

Bruhm, Steven (2003): »Queer Today, Gone Tomorrow«. In: *English Studies in Canada* 20, S. 25-32.

Byers, Thomas B. (1995): »Terminating the Postmodern: Masculinity and Homophobia«. In: *Modern Fiction Studies* 41, S. 5-33.

Capsuto, Steven (2000): *Alternate Channels: The Uncensored Story of Gay and Lesbian Images on Radio and Television: 1930s to the Present*, New York: Ballantine Books.

Corber, Robert J. (1997): *Homosexuality in Cold War America: Resistance and the Crisis of Masculinity*, Durham: Duke University Press.

Corteen, Karen (2002): »Lesbian Safety Talk: Problematizing Definitions and Experiences of Violence, Sexuality and Space«. In: *Sexualities* 5, S. 259-280.

Creed, Barbara (1995): »Lesbian Bodies: Tribades, Tomboys, and Tarts«. In: Elizabeth Grosz/Elspeth Probyn (Hg.), *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London/New York: Routledge, S. 86-103.

Durden, Michelle (2004): »Not Just a Leg Show: Gayness and Male Homoeroticism in Burlesque, 1868 to 1877«. In: *thirdspace* 3, S. 8-26.

Dyer, Richard (1997): *White*, London/New York: Routledge.

Dyer, Richard (2002a): »Seen to Be Believed: Some Problems in the Representation of Gay People As Typical«. In: Richard Dyer (Hg.), *The Matter of Images: Essays on Representation* (2nd Edition), London/New York: Routledge, S. 19-49.

Dyer, Richard (2002b): »Three Questions About Serial Killing«. In: Richard Dyer (Hg.), *The Matter of Images: Essays on Representation* (2nd Edition), London/New York: Routledge, S. 110-117.

Dyer, Richard (Hg.) (2002c): *The Matter of Images: Essays on Representation* (2nd Edition), London/New York: Routledge.

Eddie Roth (2004): »Chimera – Odo's Coming Out?«. In: Trek BBS International, *http://www.trekbbs.com* (Archiv).

Edelman, Lee (1993): »Tearooms and Sympathy, or, The Epistemology of the Water Closet«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 553-574.

Elliott, Mary (1998): »When Girls Will Be Boys: ›Bad‹ Endings and Subversive Middles in Nineteenth-Century Tomboy Narratives and Twentieth-Century Lesbian Pulp Novels«. In: *Legacy* 15, S. 92-97.

Engel, Antke (2002): *Wider die Eindeutigkeit: Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation*, Frankfurt a.M./New York: Campus.

Esposito, Jennifer (2003): »The Performance of White Masculinity in *Boys Don't Cry*: Identity, Desire, (Mis)Recognition«. In: *Cultural Studies ↔ Critical Methodologies* 3, S. 229-241.

Federal Bureau of Investigation (2003): *Hate Crime Statistics, 2002*, *http://www.fbi.gov/ucr/ucr.htm#hate*.

Fiske, John (1997): *Television Culture*, London/New York: Routledge.

GayLife: »Gaydar«, *http://gaylife.about.com/od/informationresources/g/gaydar.htm*.

Giroux, Henry A. (2004): »Cultural Studies and the Politics of Public Pedagogy: Making the Political More Pedagogical«. In: *Parallax* 10, S. 73-89.

Gray, John (1992): *Men Are from Mars, Women Are from Venus: A Practical Guide for Improving Communication and Getting What You Want in Your Relationships*, New York: HarperCollins Publishers.

Griffith, Nicola/Pagel, Stephen (Hg.) (1999): *Bending the Landscape: Science Fiction. Original Gay and Lesbian Writing*, Woodstock, New York: The Overlook Press.

Gross, Larry (2001): *Up from Invisibility. Lesbians, Gay Men, and the Media in America*, New York: Columbia University Press.

Grosz, Elizabeth (1994): *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Grosz, Elizabeth/Probyn, Elspeth (Hg.) (1995): *Sexy Bodies: The Strange Carnalities of Feminism*, London/New York: Routledge.

Gul DuScott (2002): »Need Episode Title: Laas«. In: Trek BBS International, *http://www.trekbbs.com* (Archiv).

Harrison, Taylor/Projansky, Sarah/Ono, Kent A./Helford, Elyce Rae (Hg.) (1996): *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder: Westview Press.

Heller, Lee E. (1997): »The Persistence of Difference: Postfeminism, Popular Discourse, and Heterosexuality in *Star Trek: The Next Generation*«. In: *Science Fiction Studies* 24, S. 226-244.

Holliday, Ruth (1999): »The Comfort of Identity«. In: *Sexualities* 2, S. 475-491.

Ingebretsen, Edward J. (2001): *At Stake: Monsters and the Rhetoric of Fear in Public Culture*, Chicago/London: University of Chicago Press.

Johnson, Carol (2002): »Heteronormative Citizenship and the Politics of Passing«. In: *Sexualities* 5, S. 317-336.

Lemelle, Anthony J./Battle, Juan (2004): »Black Masculinity Matters in Attitudes Toward Gay Males«. In: *Journal of Homosexuality* 47, S. 39-51.

Loffreda, Beth (2000): *Losing Matt Shepard: Life and Politics in the Aftermath of Anti-Gay Murder*, New York: Columbia University Press.

McPhail, Beverly A. (2002): »Gender-Bias Hate Crimes: A Review«. In: *Trauma, Violence & Abuse* 3, S. 125-143.

Kember, Sarah (2003): *Cyberfeminism and Artificial Life*, London/New York: Routledge.

Kevin Fajo (2004): »Re: Chimera – Odo's Coming Out?«. In: Trek BBS International, *http://www.trekbbs.com* (Archiv).

King, Geoff/Krzywinska, Tanya (2000): *Science Fiction Cinema: From Outerspace to Cyberspace*, London: Wallflower Press.

Kitzinger, Jenny (1998): »Resisting the Message: The Extent and Limits of Media Influence«. In: David Miller et al. (Hg.), *The Circuit of Mass Communication: Media Strategies, Representation and Audience Reception in the AIDS Crisis*, London: Sage, S. 192-212.

Kooijman, Jaap (2004): »Outside in America: George Michael's Music Video, Public Sex and Global Pop Culture«. In: *European Journal of Cultural Studies* 7, S. 27-41.

kozara (2004): »The Founder«. In: Trek BBS International, *http://www.trekbbs.com* (Archiv).

Kristeva, Julia (1982): *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York: Columbia University Press.

Lancaster, Robert N. (2003): *The Trouble with Nature: Sex in Science and Popular Culture*, Berkeley: University of California Press.

Marlowe (2002): »Need Episode Title: Laas«. In: Trek BBS International, *http://www.trekbbs.com* (Archiv).

Miller, David A. (1993): »Sontag's Urbanity«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 212-220.

Miller, David/Kitzinger, Jenny/Williams, Kevin/Beharrell, Peter (Hg.) (1998): *The Circuit of Mass Communication: Media Strategies, Representation and Audience Reception in the AIDS Crisis*, London: Sage.

Nelkin, Dorothy/Lindee, M. Susan (1995): »The Media-ted Gene. Stories of Gender and Race«. In: Jennifer Terry/Jacqueline Urla (Hg.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, S. 387-402.

Ohi, Kevin (2000): »Molestation 101: Child Abuse, Homophobia, and The Boys of St. Vincent«. In: *GLQ* 6, S. 195-248.

Pearson, Wendy (1999): »Alien Cryptographies: The View form Queer«. In: *Science Fiction Studies* 26, S. 1-22.

Pease, Allan/Pease, Barbara (2000): *Warum Männer nicht zuhören und Frauen schlecht einparken*, Berlin: Ullstein.

Phelan, Shane (2001): *Sexual Strangers: Gays, Lesbians, and Dilemmas of Citizenship*, Philadelphia: Temple University Press.

Pinsky, Michael (2003): *Future Present: Ethics And/As Science Fiction*, Fairleigh: Dickinson University Press.

Pounds, Micheal C. (1999): *Race in Space: The Representation of Ethnicity in* Star Trek *and* Star Trek: The Next Generation, Lanham: Scarecrow.

Rubin, Gayle (1992): »Thinking Sex: Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 3-44.

Scheer, Uta (2002): *Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der* Star Trek-*Serien* Deep Space Nine *und* Voyager, Münster/Hamburg/London: LIT.

Sender, Katherine (2003): »Sex Sells: Sex, Class, and Taste in Commercial Gay and Lesbian Media«. In: *GLQ* 9, S. 331-365.

Seidman, Steven (2002): *Beyond the Closet: The Transformation of Gay and Lesbian Life*, New York/London: Routledge.

Silverberg, Robert (1997): *Reflections and Refractions: Thoughts on Science Fiction, Science and Other Matters*, Grass Valley, Ca.: Underwood Books.

Stein, Edward (1999): *The Mismeasure of Desire: The Science, Theory, and Ethics of Sexual Orientation*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Straayer, Chris (1996): *Deviant Eyes: Deviant Bodies: Sexual Re-Orientation in Film and Video*, New York: Columbia University Press.

Stryker, Susan (2004): »Transgender Studies: Queer Theory's Evil Twin«. In: *GLQ* 10, S. 212-215.

Terry, Jennifer (1995a): »Anxious Slippages between ›Us‹ and ›Them‹: A Brief History of the Scientific Search for Homosexual Bodies«. In: Jacqueline Urla/Jennifer Terry (Hg.), *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana Universtity Press, S. 129-169.

Terry, Jennifer/Urla, Jacqueline (Hg.) (1995b): *Deviant Bodies: Critical Perspectives on Difference in Science and Popular Culture*, Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.

Tithecott, Richard (1997): *Of Men and Monsters: Jeffrey Dahmer and the Construction of the Serial Killer*, Madison: University of Wisconsin Press.

Toffoletti, Kim (2004): »Catastrophic Subjects: Feminism, the Posthuman, and Difference«. In: *thirdspace* 3, S. 41-54, *http://www.thirdspace.ca/articles/3_2_toffoletti.htm*.

Tropiano, Stephen (2002): *The Prime Time Closet: A History of Gays and Lesbians on TV*, New York: Applause.

Vande Berg, Leah R. (1996): »Liminality: Worf as Metonymic Signifier of Racial, Cultural, and National Difference«. In: Taylor Harrison et al. (Hg.), *Enterprise Zones: Critical Positions on Star Trek*, Boulder: Westview Press, S. 51-68.

Walters, Suzanna Danuta (2001): *All the Rage: The Story of Gay Visibility in America*, Chicago: University of Chicago Press.

Warner, Michael (1999): *The Trouble with Normal: Sex, Politics, and the Ethics of Queer Life*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Watney, Simon (1993): »The Spectacle of AIDS«. In: Henry Abelove et al. (Hg.), *The Lesbian and Gay Studies Reader*, New York/London: Routledge, S. 202-211.

Identität im Cyberspace. Ein psychoanalytischer Zugang

JAN JAGODZINSKI

Leben im Netz: gespaltene vs. dezentrierte Subjekte

Die Frage nach Cyberidentitäten in Videospielen stellt uns vor einige interessante Herausforderungen. In der Postmoderne wurde Identität von vielen verschiedenen theoretischen Positionen aus durchleuchtet, wobei der Poststrukturalismus wohl eine der einflussreichsten darstellt. Die Arbeiten von Sherry Turkle sind beispielhaft für diese Richtung. Turkle verdeutlicht ihr Verständnis der Identitätsformation in einem Text mit dem Titel »Who am We?«, der 1996 kurz nach der Veröffentlichung ihres bahnbrechenden Buches »Leben im Netz« (»Life on the Screen«, 1995), in dem online-Magazin »Wired« erschienen ist. In der »postmodernen Simulation«, so meint sie, »ist das Selbst ein multiples, verstreutes System« (Turkle 1996: 1). Und in diesem Sinne beginnt Turkle ihre Abhandlung danach auch, indem sie sich selbst als eine Assemblage, zusammengesetzt aus vielen symbolischen Personen, dezentriert: die »französische Sherry« (anspielend auf das französische *chérie*), die in den 60er Jahren in Paris den Poststrukturalismus studierte, die Sozialwissenschafterin, die vor allem in Anthropologie, Persönlichkeitspsychologie und Soziologie ausgebildet wurde, die klinische Psychologin, die Buchautorin, die seit 20 Jahren am MIT (Massachusetts Institute of Technology) tätige Professorin und Mentorin von Studierenden, und die Cyberspace-Forscherin, die Frau, die sich entweder als Mann einloggt oder als eine andere Frau oder einfach als ST. Der Text wurde in der dritten Person Singular verfasst. Turkle selbst ist darin nicht mehr ein »Ich«, sondern vielmehr ein »Wir«, welches in dem Artikel wiederum als ein »Sie« objektifiziert und distanziert wird.

Die Psychoanalyse, in diesem Fall die lacansche Psychoanalyse, stellt jedoch eine Herausforderung für Turkles poststrukturalistische

Position dar; und zwar trotz Turkles eigener Forderung, dass die Psychoanalyse verstärkt Eingang in die theoretische Diskussion über die Computerkultur finden solle. Dies war jedenfalls die Haltung, die sie etwa sechs Jahre nach der Veröffentlichung von »Who are We?« in ihrem Freud-Vortrag mit dem Titel »Whither Psychoanalysis in a Computer Culture?« (»Wohin mit der Psychoanalyse in einer Computerkultur?«) vor der Freud Gesellschaft am 6. Mai 2002 in Wien eingenommen hat. In dem Vortrag ging sie jedoch kaum auf theoretische Diskussionen und Modelle ein, einzig D.W. Winnicotts ›Übergangsobjekte‹, welche sie auf den Computer anwandte, und Erik Eriksons Konzept des ›psychosozialen Moratoriums‹, das sie zur Erklärung der Aktivitäten Heranwachsender im Internet benutzte, wurden erwähnt. Der überwiegende Teil ihrer Rede bezog sich auf die psychologische Ebene des Imaginären und brachte damit zum Ausdruck, dass sich ihre Haltung gegenüber dezentrierten Identitäten nicht verändert hatte. Ihr Hinweis, dass es wichtig wäre, sich genauer mit der Bedeutung von animierten Computerobjekten, die mit den UserInnen interagieren (wie z.B. elektronische Puppen, Hunde und ähnliches), auseinanderzusetzen, wurde schon viel früher und profunder aus einer lacanschen Perspektive aufgegriffen, als etwa Žižek (1999) den Spielzeug-Tamagotchi, ein vermarktetes, virtuelles Haustier, diskutierte und analysierte.

Die Psychoanalyse bietet einen einzigartigen Zugang, mit dem Identität ausgehend von den Fantasien der SpielerInnen, die in der ›Welt‹ des Cyberspace aktiv sind, theoretisiert werden kann. Dem dezentrierten Selbst des Poststrukturalismus stellt die lacansche Psychoanalyse ein *gespaltenes* oder geteiltes Selbst gegenüber, welches nicht so einfach dezentriert werden kann, wie es von namhaften ForscherInnen wie Turkle, behauptet wurde und wird. Der Unterschied, der im Folgenden herausgearbeitet werden soll, ist fein und subtil, da Turkle selbst ebenfalls erklärt, dass das Leben im Netz uns erlaubt,

> »uns in unsere persönlichen Dramen zu projizieren, in denen wir zugleich ProduzentIn, RegisseurIn und Star sind. [...] Computerbildschirme sind die neuen Drehorte für unsere Fantasien, und zwar sowohl für unsere erotischen als auch unsere intellektuellen Fantasien. Wir nutzen das Leben auf den Computerbildschirmen, um uns mit neuen Arten des Denkens über Evolution, Beziehungen, Sexualität, Politik und Identität vertraut zu machen und anzufreunden« (Turkle 1996: 1).

Um ihre Beweisführung zu untermauern, führt Turkle die vielen »Fenster« an, die sich auf dem Computerschirm öffnen und es den UserInnen so ermöglichen, ihre Identitäten zur selben Zeit in verschiedenen Umgebungen mühelos zu dezentrieren. Während man in einem Fenster chattet, verarbeitet man im zweiten Texte, sendet im dritten eine E-Mail, und so weiter.

Lässt sich hier noch keine Unstimmigkeit zu den Grundprämissen Lacans finden, so kommt der Unterschied zwischen der lacanschen Psychoanalyse und Turkles Poststrukturalismus bei der komplizierten Frage der *unbewussten* Identität im Zusammenhang mit netzbezogenen Fantasien zum Vorschein. So eine dezentrierte Existenz könnte in den Worten einer der von Turkle befragten Internet-NutzerInnen bedeuten, dass das real life (RL) »nur ein weiteres Fenster« (ebd.: 5) ist. Gerade für Aussagen wie diese erweist sich das Erklärungspotenzial eines psychoanalytischen Zuganges als sehr brauchbar. Zur selben Zeit in mehreren Fenstern am Bildschirm zu operieren, gehört sicherlich schon zum Alltag des ›Multitasking‹ am Computerbildschirm; niemand kann diese augenscheinliche empirische Tatsache leugnen. Doch die viel diffizilere Frage in der Auseinandersetzung mit den im Netz ausagierten Fantasien bezieht sich auf die komplexen Wechselwirkungen von bewusster und unbewusster Identität und damit auf den Zusammenhang von RL und dem Leben im Netz. Die dabei auftauchenden psychischen Widersprüche der Identität beschwören eine viel ›dunklere‹ und verdrängte, unbewusste Seite von Identität herauf, für die im Theoriegebäude poststrukturalistisch arbeitender ForscherInnen kein Platz ist. Dieser Artikel soll diese Unzulänglichkeit aufzeigen. Zum Abschluss dieser Einleitung gebe ich eine zusammenfassende Darstellung des gespaltenen Subjekts bei Lacan, die dabei helfen soll, die Unterschiede einer poststrukturalistischen und einer psychoanalytischen Sicht von Identität besser zu verstehen, wenn in der Folge auf Beispiele wie die Videospiel-Serie »Sim«, MUDs und Cybersex Bezug genommen wird, mit denen Turkle das Leben im Netz als ein durch Simulation, Navigation und die Interaktionen multipler Persönlichkeiten geprägtes veranschaulicht.

Lacans gespaltenes Subjekt besteht aus drei psychischen Registern, die einen komplexen ›Knoten‹ bilden. Das Symbolische Register erkennt die Existenz der sozialen Ordnung auf der Basis der Sprache an. Für uns bedeutet das, dass wir, um zu einer Gemeinschaft von Subjekten zu ›gehören‹, einen gemeinsamen, symbolischen, sprachlichen Code teilen müssen, was Lacan durch die Dekonstruktion des linguistischen Strukturalismus des Zeichens, wie er von Ferdinand de Saussure und Roman Jakobson in den 50er Jahren entwickelt wurde, theoretisch begründete. Laut Freud taucht die schwierige Frage des Überichs auf dieser Ebene als ein paradoxes, psychisches Phänomen auf, welches das Ich drangsaliert. Das heißt, dass wir einerseits den gesellschaftlichen Druck fühlen, dem Gesetz der jeweiligen Kultur zu gehorchen, und uns schuldig fühlen, wenn wir dies nicht tun. Andererseits fühlen wir aber auch den Drang, dieses Gesetz zu übertreten, um unsere ichbezogenen Exzesse[II] zu befriedigen, und spüren ebenso das Vergnügen, das uns dieses Übertreten bereitet.

Das psychische Register des Imaginären bezieht sich auf das be-

wusste Ich, auf die Gestalt (deutsch im Original), die wir von uns selbst in einem imaginären Spiegel entwickeln. Auf dieser Ebene ist auch einer der großen Unterschiede im Identitätsverständnis von Psychoanalyse und Poststrukturalismus angesiedelt. Für Lacan ist das Ich (*moi*) eine Illusion, die sich selbst (miss-)repräsentiert, sich selbst dar- und entstellt, wenn man so will. Außerdem besteht immer eine Spannung zwischen dem *Idealich* und dem *Ich-Ideal* – ein Umstand, der für diesen Artikel von höchster Relevanz ist. Das Idealich bezieht sich auf jenes Bild, das wir von uns selbst haben und das auf die imaginäre Identifikation mit einem Bild zurückgeht, in dem wir uns liebenswert finden und uns selbst gefallen. Es ist also ein *konstituiertes* Idealbild, das wir in unserem Imaginären mit uns tragen und das unsere Fantasiestrukturen formt. Wenn wir von Idealbild sprechen, heißt dies nicht, dass es tatsächlich auch nur ein einziges Idealbild ist; es kann auch eine Kombination von Bildern sein. Übertragen auf das ›Leben im Netz‹ bedeutet dies, dass es immer Repräsentationen von Subjekten geben wird, mit denen wir uns auf der Stelle identifizieren; einmal mehr und einmal weniger, immer abhängig davon, wie sehr sie dem entsprechen, was wir uns unter unseren Idealichs vorstellen, genauso wie es immer ›Figuren‹ geben wird, die wir sofort ablehnen und von denen wir uns distanzieren. Dies sind Beispiele für Prozesse der Introjektion (der Einverleibung, bei der das Objekt konsumiert, in sich aufgenommen und ›aufgegessen‹ wird) und der Verwerfung (wobei das Objekt förmlich ›ausgespuckt‹ wird), wie sie in vielen auf Freud beruhenden psychoanalytischen Schulen, in denen Objektbeziehungen im Mittelpunkt stehen (vgl. Klein 1949; Winnicott 1971), eine zentrale Rolle spielen. Nähert man sich diesen Identifikationen aus der Perspektive des oralen ›Konsumierens‹, dem körperlichen Ur-Trieb bei Freud, dann findet Identifikation dieser Art ständig statt. Doch ist dabei etwas zu bedenken, das oft übersehen oder einfach nicht berücksichtigt wird: Diese Identifikation funktioniert nicht auf der Basis eines kognitiven oder wahrnehmungsbezogenen Urteils. Es handelt sich dabei nicht um eine Dichotomie von gut/böse im Sinne eines simplen Dualismus von Affirmation/Negation, der zu einer entweder/oder-Logik von Objekt und Subjekt neigt. Um den Grund dafür zu verstehen, müssen wir uns dem dritten psychischen Register zuwenden – dem unbewussten Realen, in dem das Ich-Ideal nun als ein Aspekt des psychischen Konflikts bei der Identitätsformation ins Spiel kommt.

Wenn also das Identifikationsobjekt weder eine kognitive Bestätigung seiner Existenz noch ein Urteil der Wahrnehmung – einer visuellen oder anderen sinnlichen Wahrnehmung – ist, dann stellt sich die Frage, wie man Identifikation im psychoanalytischen Sinne denken soll. Laut Freud operiert das Ich nach dem *Lustprinzip* (vgl. Freud 1925). Das Ich will »alles Gute sich introjizieren, alles Schlechte von

sich werfen« (Freud 1925: 13). Was als ›schlecht‹ empfunden wird, wird vollkommen abgelehnt, das Objekt wird ›verworfen‹; oder anders gesagt, es findet eine *Annihilation* des Objekts statt. Die ›wirkliche‹ Existenz eines Objekts beruht auf einer zuerst erfolgten Affirmation – und nicht auf einer Negation. Was verworfen (ausgespuckt) wird, kann sehr wohl ›gute‹ und ›schlechte‹ Eigenschaften besitzen, genauso wie es dem Ich dienlich und schädlich sein kann, *aber* sein ›Sein‹ wird nicht durch diese anfänglichen Attribute bestätigt. Das Ich kann es nicht als ›existent‹ erkennen. Zugleich bleibt das, was internalisiert wurde, *subjektiv* und somit unwirklich. So ein Objekt kann nur dann als existent erkannt und bejaht werden, wenn es *wiedergefunden* wird. Das ist der Vorgang, der bei der ›Realitätsprüfung‹ durch das Ich abläuft. Nur wenn das Ich internalisierte Objekte außerhalb seines Selbst ›wiederfindet‹, können diese *objektiv* bestätigt werden. Dabei stehen sich subjektives Vergnügen und objektive Wirklichkeit nicht als bloße Gegensätze gegenüber. Identität bedeutet, das Objekt wiederzufinden; daher ist auch die Realitätsprüfung eine Erweiterung des Lustprinzips. Das Objekt, das dem Sein provisorische Substanz verlieh und erstes Vergnügen vermittelte, ist ›verloren‹ gegangen. All das wirkt sich in vielerlei Hinsicht auf diesen Artikel und auf meine Überlegungen zur Identifikation im Cyberspace aus. Erstens bedeutet das, dass die Identifikation des Ich-Vergnügens in der Affirmation eines verlorenen Objektes geschieht, und zweitens, wie Lacan schon sagte, dass das Realitätsprinzip als Erweiterung des Lustprinzips durch einen *Mangel* organisiert und strukturiert ist, durch eine Leere, die sozusagen von ›außen‹ gefüllt werden muss. Drittens können ausgelöschte, abgelehnte Objekte, die verworfen wurden, zurückkehren und uns verfolgen, und auf diese Weise Angst auslösen, da sie das Ich bedrohen.

Was bis jetzt hingegen noch gar nicht erläutert wurde, ist das *Ich-Ideal*, welches nun ins Spiel gebracht werden muss, um zu verdeutlichen, wie diese Seite des psychischen Registers des Imaginären die Identitätsformation des Idealichs, welches sich aufgrund des freudschen Prozesses der Affirmation/Negation bildet, beeinflusst. Im Gegensatz zu der *konstituierten* Identifikation des Idealichs, kommt es beim Ich-Ideal zu einer *konstitutiven* Identifikation. Im Poststrukturalismus werden konstituierte Idealichs als all jene ›Subjektpositionen‹ theoretisiert, die ein Text seinen ›LeserInnen‹ oder ZuseherInnen zur Verfügung stellt und sie dadurch gleichzeitig einlädt, sie einzunehmen und so den ›Sinn‹ des jeweiligen Textes für sich zu erkennen – ganz im Sinne der althusserschen *Interpellation*, nach der ein Text seine LeserInnen *anruft*. In der lacanschen Psychoanalyse wird diese imaginäre Subjektposition jedoch noch weiter dekonstruiert, indem mitbedacht wird, wie das Bild, bildlich gesprochen, auf seine ZuseherInnen ›zurückschaut‹. Noch präziser ausgedrückt, sollte

man hier von dem *Blick* sprechen, der von der Symbolischen Ordnung ausgeht und der eine *Forderung* mit sich trägt, mit der er die ZuseherInnen in seinen Bann zieht.

Einerseits gibt es eine selbstverständliche, hegemoniale ›Subjektposition‹ bzw. ein Ich-Ideal, das, wenn es durch das Realitätsprinzip des Ichs versichert wird, eine bestätigende Identifikation mit sich bringt. Von diesem ›Außen‹ wird das Subjekt mit Liebe, Bewunderung und Sympathie beschenkt. Dieser ›Überich-Blick des Anderen‹, der als *Forderung* zu verstehen ist, formt ein unausgesprochenes, gesellschaftliches Ideal. Dafür gibt es genügend empirische Beweise, jedoch nicht dafür, dass jemals eine einzige Person so einen Blick in seiner Totalität besitzen könnte; wenngleich das niemanden davon abhält, es zu versuchen (wie es etwa bei Diktatoren, Königen, totalitären Regimes und dergleichen der Fall ist). Wir haben es hier mit einem dezentrierten, flüchtigen Phänomen zu tun. Und gerade in einer von Berühmtheiten bevölkerten Welt, die von jugendlichen, schlanken, modischen und wohl betuchten Männern und Frauen der Unterhaltungsindustrie regiert wird, die eine neoliberalistische Einstellung ausgerichtet auf Erfolg und Ruhm (der oft nur von kurzer Dauer ist) zur Schau stellen, ist das Ich-Ideal, das von diesem Blick ausgeht und gefordert wird, unschwer auszumachen. Hässliche, dicke Menschen, die noch dazu einer Minderheit angehören und häufig als ›faul‹ und arm gelten, dürfen sich nicht in diesem ›Licht‹ baden, sind sie doch die Schattenwesen dieser Welt. Sie sind die ungeliebten Körper, deren Selbstbewusstsein von den mit dem Gift des Vorurteils getränkten Pfeilen getroffen wird, die von einem scheinbar unausgesprochenen und unsichtbaren Blick – vom großen Anderen – auf ihre Idealichs abgeschossen werden. Dieser Blick kann dem unbewussten, psychischen Realen zugeordnet werden.

Andererseits wird auch das *Begehren* von eben diesem Blick geweckt, da sich in der Forderung des Anderen auch die Frage nach dem verbirgt, ›was er mit der Forderung *wirklich möchte*‹. Eine imaginäre Identifikation des Subjekts findet immer im Namen dieses Blickes des Anderen statt. Dabei besteht eine Wahrnehmungsdiskrepanz zwischen der Art und Weise, wie ›ich‹ mich selbst im Sinne des Idealichs sehe, und dem Punkt von ›außen‹, von dem aus dieses ›Ich‹ beobachtet und in Übereinstimmung mit dem Ich-Ideal entweder als liebenswert bejaht oder abgelehnt wird. Auch Videospielfantasien entkommen diesem Blickwechsel nicht, der zwischen den Zu*seherInnen* und dem *Blick* ›jenseits‹ des Bildschirms abläuft und der von den ZuseherInnen fordert, sich zu wünschen, in seinen Bann gezogen zu werden. An dieser Stelle ist es somit auch sicherlich angebracht, an Sherry Turkle die Frage zu stellen: An welchen Blick richtet sie sich, wenn sie sich selbst in ihrem Artikel »Who am We?« dezentriert? Welche Bestätigung kann eine Person bekommen, die flexibel und fähig ist, in

symbolischer Hinsicht mehrere Tätigkeiten gleichzeitig auszuführen, die medien-mündig ist, und vieles mehr? Die Antwort darauf lautet: an den Blick des globalen, neoliberalistischen Kapitalismus. In der heutigen globalen Wirtschaft sind die poststrukturalistischen Subjekte die perfekten KonsumentInnen für die am Markt erhältlichen Subjektpositionen.

Was hier angemerkt werden muss, und was uns damit auch zum dritten psychischen Register bringt, ist, dass sich dieser Blick im Realen befindet, in der Leere, die das Subjekt formt. Er befindet sich jenseits des Symbolischen und des Imaginären, und wirft damit auch die Frage nach dem *unbewussten* Begehren auf. Der Blick scheint von einem Nirgendwo auszugehen, wie auch das Überich. Man kann nicht sofort erkennen, mit welcher Eigenschaft sich ein Subjekt identifiziert. Es kann vorkommen, dass die Eigenschaft, von der man annimmt, dass sie einen Menschen bestätigt, verkannt wird, ungewiss bleibt, verleugnet oder sogar absichtlich missverstanden oder falsch gedeutet wird. Die ›seltsame‹ Anziehung auf der Ebene des Imaginären scheint eine bewusste Wahl aufgrund von Ähnlichkeit zu sein. Ein Beispiel aus der Populärkultur drängt sich dabei regelrecht auf: die Massen von jungen Frauen in den 80ern, die sich so hergerichtet und verhalten haben wie Madonna, die zu der Zeit zu einer Berühmtheit wurde. Dies war für alle unübersehbar. Dass Susan Seidelmans Film »Susan ... verzweifelt gesucht« (»Desperately Seeking Susan«, 1985) zu einem Hit wurde, verdankte er ausschließlich Madonnas Popularität. Der Film handelt davon, dass Roberta (Rosanna Arquette) Susan (Madonna) sein möchte. Die Handlung spekuliert ganz eindeutig auf Madonnas Berühmtheit und möchte sie sich zu Nutze machen. Es gibt eine Vielfalt möglicher Beweggründe, warum sich Fans mir ihren Idolen identifizieren: um sich ›in‹ zu fühlen, um ›cool‹ zu sein und eine Aura von ›Rebellion‹ auszustrahlen, um vor den besten FreundInnen anzugeben und sie eifersüchtig zu machen, um für potenzielle Liebhaber attraktiv zu sein, die Madonna für eine ›sexy‹ Frau halten, um sich an einem bestimmten Gesangsstil zu orientieren. Darüber hinaus gibt es noch die Madonna als ›Gaycon‹, als eine Schwulen-Ikone, die von schwulen Männern insbesondere für ihre liberalen Camp-Darstellungen von Sexualität und ihr Gefolge von schwulen Tänzern geliebt und bewundert wird. Madonna ist für andere Fans auch eine ›bIcon‹ (eine Bisexuellen-Ikone) (vgl. Lentz 1993) und, angeregt durch den kürzlichen Kuss mit Britney Spears und Christina Aguilera bei den MTV Video Music Awards, sogar eine ›Dycon‹ (eine Lesben-Ikone). Für Thrift ist es die Korrelation zwischen Madonnas archetypischer *Performanz* von Weiblichkeit und ihrer Identität, die innerhalb der queeren, schwulen und lesbischen Subkulturen Anklang findet (vgl. Thrift 2003).

Das Fortführen einer Aufzählung von möglichen Identifikationen

würde wahrscheinlich ins Unendliche ausufern. Das Ufer, das jedoch bei all diesen Möglichkeiten nie überschritten wird, ist die Tatsache, dass all diese Identifikationen auf der Ebene des Bewusstseins, sprich im psychischen Imaginären, und zwar auf der Ebene des Idealichs, stattfinden. Auf der Ebene des unbewussten Blicks, verstanden als die symbolische Identifikation mit dem Anderen, kann das alles dagegen ganz anders aussehen, da es sich hier um eine Identifikation handelt, bei der Madonna *nicht* repräsentierbar ist und die sich nicht einfach auf so oberflächliche Ähnlichkeiten wie ihre Kleidung, ihre Frisur, ihr Make-up oder ihre Performativität reduzieren lässt. Bei der Identifikation auf der Ebene des Ich-Ideals existiert Madonna symbolisch im unbeschreiblichen Realen als ein nach außen verlagerter Identifikationspunkt – genauer gesagt als ein perspektivischer Fluchtpunkt. Um sich von Madonna zu ›befreien‹, müssten die bewundernden Fans Madonnas fundamentale, symbolische Dimension zu fassen bekommen, d.h. ihre ideologische *Rolle* in der gesellschaftlichen Ordnung. Warum sie Madonna *begehren* und so sein wollen wie sie, bleibt im Unbewussten verborgen. Welchen *Mangel* haben Fans, der durch die Identifikation mit Madonna befriedigt und ausgefüllt werden kann? Fans, ungeachtet ihrer sexuellen Orientierung, müssten die Fantasie, so sein zu wollen wie Madonna, durchqueren, um zu erkennen, warum gerade Madonna diese ›seltsame‹ Anziehung auf sie ausübt (und nicht Britney Spears, Avril Lavigne, Shakira, Christina Aguilera, Kylie Minogue, oder eine andere Künstlerin ihrer Wahl). Anders gesagt, Madonna müsste als introjiziertes, *verlorenes* Objekt wieder ›gefunden‹ werden, um auf diese Weise ihre Existenz bestätigt zu bekommen. Und ein Fan müsste sich genau so verhalten wie Madonna und denselben Einfluss im intersubjektiven Netzwerk haben wie sie, um seine/ihre ursprüngliche imaginäre Identifikation mit ihr zu begreifen. Aber das kann, wenn man so will, lediglich ›nach begangener Tat‹ passieren. Um Madonna in einem neuen Licht zu ›sehen‹, müsste das Lustprinzip des Fans durch das eigene Realitätsprinzip bestätigt werden; und nur dann ist es für einen Fan möglich, Madonna von seiner/ihrer *eigenen* Warte aus zu erkennen statt aus jener von Madonna. Solch ein selbstreflexiver, analytischer Schachzug hat jedoch nicht zur Folge, dass die Fantasie durch den Kontakt mit dem Realitätsprinzip entlarvt wird, vielmehr *reorientiert* sich dabei die Fantasie des Fans, wodurch sie zugleich auch rekonfiguriert wird. Die Frage ist nur, ob dieser Fan, nachdem er/sie die imaginäre Identifikation durchquert hat, noch immer ein Fan ist? Madonna würde den Status der magischen Anziehung, den sie bis dahin innehatte, einbüßen und wäre ›nur‹ noch eine Sängerin neben anderen. Zur selben Zeit hätte sich aber auch das RL des Fans verändert!

Die Reale Seite von Sims, MUDs und Cybersex

Im Lichte dieser Identifikationstheorie möchte ich nun auf die Sims, MUDs und Formen von Cybersex, die Turkle benutzt, um ihre Sicht der postmodernen, dezentrierten Subjekte zu belegen, als Beispiele für interaktive Identitätsräume eingehen. In den Spielen der »Sim«-Serie (SimCity, SimLife, SimAnt, SimHealth) geht es darum, eine Gemeinschaft oder ein Ökosystem als eine gesellschaftliche Ordnung zu schaffen, d.h. ein funktionierendes Ganzes aus vielen Einzelteilen, die in einer komplexen Beziehung zueinander stehen, herzustellen. Turkles ethnografische Studie aus dem Jahr 1996 konzentriert sich auf die beiden 13jährigen Jungen Tim und Sean. Tim spielt SimLife »intuitiv« (Turkle 1996: 2), wie Turkle es beschreibt. »Die Entscheidungen, die er trifft, und das Feedback, das er bekommt« (ebd.) sind ihrer Meinung nach Ausdruck einer spielerischen Umgangsweise. Was »sein Universum in einem biologischen Szenario« betrifft, »fügt Tim 50 seiner Lieblingswesen, wie etwa Trilobiten und Seeigel, ein, aber nur 20 Haie« (ebd.). Seine Begründung dafür ist, »dass ich nicht 50 von denen will, ich will's nicht vermasseln« (ebd.). Im Laufe des Spiels »sterben seine Seeigel aus« (ebd.). Es stellt sich dabei heraus, dass Tim kein wirkliches Interesse daran hat, seine Gemeinschaft zum »Wachsen« zu bringen, sondern dass er eher einfach das »Spielen« an sich genießt, soweit das Spiel selbst dies zulässt. »Dein Orgot wird gerade aufgefressen«, wird Tim vom Spiel aufmerksam gemacht. Daraufhin fragt Turkle ihn, was denn ein »Orgot« ist. »Ich ignorier' das einfach«, erwidert Tim. »So was muss man nicht wissen, um zu spielen« (ebd.). Und später fährt er fort: »Mach dir nichts draus, wenn du was nicht verstehst. Ich sag' mir einfach, dass ich das ganze Spiel sowieso nicht in absehbarer Zeit verstehen werde. Also *spiel' ich's einfach*« (ebd., Herv. j.j.). Und trotzdem denkt Tim, dass SimLife nützlich ist. »Du kannst Pflanzen und Tiere in andere Arten mutieren lassen. Du musst das Ökosystem im Gleichgewicht halten. Du bist Teil von etwas *Wichtigem*« (ebd.: 3, Herv. j.j.). Dabei ist fraglich, ob diese Antwort nur gegeben wurde, um dem Blick der Forscherin zu gefallen, was für Medienethnografie nicht untypisch wäre.

»Just play it« (»Spiel's einfach«) hat eine frappierende Ähnlichkeit zu Nikes Werbeslogan »Just do it!« und genau das ist der Horror des Realen, den die Sim-Serie als Beispiel eines Spiels, das Videospielen ähnlich ist, enthüllt. Tims Identifikation mit ›simuliertem‹ Leben ist dabei der Knackpunkt. Wie Turkle anmerkt, haben sowohl Tim als auch Sean (und auch der zehnjährige Robbie) eine animistische Beziehung zu dem simulierten Leben im Spiel. Tim glaubt, dass die »Tiere, die im Computer heranwachsen, lebendig sein könnten. [...] Das ist schon eine bisschen gruselig« (ebd.: 3). Und auch die anderen Jungen geben ihre Fantasien über diese Wesen wieder. Robbie glaubt,

dass die Kreaturen aus dem Spiel, wenn das Modem online ist, »aus deinem Computer kommen und auf America Online gehen« (ebd.) könnten. Diese Vorstellung wird von Sean geteilt, der auch glaubt, dass diese simulierten Wesen reisen können und so auch »in das Betriebssystem DOS kommen könnten. Wenn sie in DOS wären, würden sie wie ein Computervirus sein und könnten auf alle deine Disketten« (ebd.). Die elfjährige Holly glaubt, dass ein Roboter irgendwie bzw. irgendwo »lebendig« ist, wie Pinocchio, aber eben kein wirklicher Junge. Für diese Kinder und Teenager existiert das simulierte Leben in einem Fantasieraum zwischen leblosen Objekten und biologischem Leben, womit sie eine *fundamentale ethische Frage nach der Identifikation im unbewussten Realen* aufwerfen, wie sie schon in Steven Spielbergs Film »A.I. – Künstliche Intelligenz« (»Artificial Intelligence: AI«, 2001) gestellt und zu beantworten versucht wurde. Der elfjährige David, ein Roboterjunge (ein so genannter »Mecha«) ist der postmoderne Pinocchio der Zukunft, der sich danach sehnt, ›wirklich‹ zu werden, um so die Liebe seiner ›menschlichen‹ Mutter zu gewinnen, von der er als Ersatz für ihren biologischen Sohn, der wegen seiner unheilbaren Krankheit in einen künstlichen Tiefschlaf versetzt wurde, adoptiert wurde. Um was es hier vornehmlich geht, ist Davids *Forderung* der Liebe von seiner Adoptivmutter. Er wird im freudschen Sinne *getrieben*, eine Antwort zu bekommen, während sie mit diesem Begehren des Anderen zurecht kommen muss. David befindet sich auf einer ethischen Suche, die geprägt ist von einem ›reinen‹, unbewussten Begehren (eben dieser *Forderung*), das sich an einen unmöglichen Todestrieb wendet, da David ein Cyborg ist, der niemals sterben kann.

In diesen Fantasien hallt die Frage des/der ZwangsneurotikerIn wider: ›Bin ich tot oder am Leben?‹. Die Angst des existenziellen Seins schlechthin: »Sein oder nicht zu sein«, das ist hier wahrhaftig die Frage, oder übertragen auf die Fantasien der Kinder würde sie lauten: ›Bin ich ein Roboter oder bin ich ein biologisches Wesen?‹. Da die Antwort ›unentscheidbar‹ ist, erlaubt sie einen gewissen Grad des ›Auslebens‹ beim Spielen der Sim-Spiele – wie es auch in der Phrase »Spiel's einfach« zum Ausdruck kommt. Dieses Spielen gewährt uns Einblick in die Art und Weise, in der das Reale subjektive Selbst in diesem videoartigen Spiel engagiert ist. Es handelt sich hierbei um Lacans *je* (ich) im Gegensatz zu dem *moi* (Ich), welches man in dem Ich, das Tim der Forscherin Turkle präsentiert, sieht. *Mit anderen Worten handelt es sich dabei um die Kluft, die sich zwischen der digitalisierten, simulierten Wirklichkeit und dem organischen Leben auftut und die nicht durch einen beliebigen ›dritten‹ oder neu auftauchenden Begriff geschlossen werden kann. Vielmehr wird gerade in diesem Abgrund, einem Raum der Unentscheidbarkeit, der Widerspruch zwischen bewusster und unbewusster Identität (aus-)gelebt.* Tims Gleichgültigkeit gegenüber dem

un-sinnigen Wort »Orgot« gibt uns einen Hinweis darauf, wie und warum dies so ist. Sie verrät seine unbewusste Haltung gegenüber diesen simulierten Wesen, die für ihn mehr ›tot‹ als ›lebendig‹ sind. Wenn er die Bedeutung des Wortes in den spieleigenen Begriffserläuterungen nachgeschlagen hätte (wie es Turkle tat), wäre das ein Indiz für seine Sorge um und sein Interesse an der »ökologischen Gemeinschaft«, die für ihn laut eigener Aussage so »wichtig« ist. Seine unbewusste Vernachlässigung des simulierten ›Lebens‹ dieser Wesen widerlegt jedoch seine Behauptung, ganz bewusst eine Gemeinschaft aufzubauen. Dasselbe Argument lässt sich auf Turkles Diskussion animierter, emotionaler Roboter wie das »Furby«-Spielzeug, auf Roboterhunde und -katzen und dergleichen ausdehnen (vgl. Turkle 2002). Žižek verweist darauf, dass die (An-)Forderungen des Spielzeug-Tamagotchis an seine BesitzerInnen, es ›mit Futter‹ zu versorgen und ›am Leben‹ zu erhalten oft zum Cybertod führten (vgl. Žižek 1999). In Japan gab es sogar Tamagotchi-Friedhöfe. Die zweite Generation der Tamagotchis war mit der Option auf ein ›zweites Leben‹ in Form eines Reset-Knopfes ausgestattet, der betätigt werden konnte, sobald das erste Leben beendet wurde. Die Beziehung zum Spielzeug konnte sich ›schlagartig‹ von Liebe zu Hass (und umgekehrt) ändern, je nach dem wie sehr die Forderungen des Spielzeugs das RL der BesitzerInnen beeinträchtigten.

Der Konflikt zwischen dem unbewussten *je* und dem bewussten *moi* ist für alle Sims-SpielerInnen, egal welcher Altersgruppe sie angehören, augenscheinlich. »The Sims« (Version 2002) ermöglicht den SpielerInnen, mit bis zu acht Mitgliedern innerhalb der Sim-Familie in einem endlosen Sitcom-Melodrama zu interagieren. Man kann entweder mit vorgegebenen Sim-Charakteren spielen oder eigene Charaktere kreieren, inklusive freier Wahl bei Styling, Kleidung, Hautfarbe, Persönlichkeit und Geschlecht. Den SpielerInnen stehen zusätzlich 20.000 Dollar in bar zur Verfügung, um ein Haus zu bauen und es auszustatten. Doch dann wird's knifflig. Die SpielerInnen müssen sich um ihre Schützlinge kümmern, was von Arbeit, Liebe, Ehe und ihren Besitztümern bis hin zu ihren körperlichen Bedürfnissen (Stuhlgang, Urinieren und Essen) reicht; alles, um das endlose Spiel des Glücks am Laufen zu halten und dafür Punkte zu bekommen. Wenn die Charaktere nicht glücklich sind, fallen sie in eine Depression. Das Spiel zelebriert die *Forderung* des Überichs, zu genießen! Glück wird durch die Anschaffung von größeren und besseren Besitztümern (Plasmafernseher, Whirlpools und Häuser) erlangt. Dann können sich die SpielerInnen ans Werk machen und ihre eigenen Familiengeschichten ›schreiben‹ – wohl auch, um Familiendynamiken ›durchzuarbeiten‹. Aber die »Familienalbum«-Rubrik auf der Website der Sims erzählt eine ganz andere Geschichte. Viele SpielerInnen ›verbrennen‹ ihre Charaktere, ermorden sie oder verstüm-

meln die von ihnen kreierten Charaktere, indem sie sie verhungern lassen oder sie dazu zwingen, in brennenden Zimmern zu bleiben, bis sie sterben.

KritikerInnen wie Frasca beispielsweise haben auf die Doppelmoral aufmerksam gemacht, die SpielerInnen in ihren Geschichten an den Tag legen (vgl. Frasca 2001): Polygamie für die Männer, aber nicht für die Frauen. Sexualität steht, was wohl kaum überrascht, im Mittelpunkt des Spiels. Öffentliche Nacktheit, das Streicheln des Hinterteils der PartnerInnen beim Küssen (bei homo- und heterosexuellen Charakteren gleichermaßen), und durch Hacker eingebrachte nackte Vorderansichten von Figuren sind keine Seltenheit in den von SpielerInnen geposteten Geschichten. Gewinnen bedeutet meist, einen begehrten Charakter ins Bett zu bekommen oder sich mit ihm/ihr im Whirlpool zu vergnügen – so viel zu der Vision einer harmonischen, organischen Gemeinschaft in einer perfekten Welt. Was die Sims-SpielerInnen veranschaulichen, ist zügellose *jouissance*, die Exzesse des unbewussten Begehrens. Weiters verdeutlicht die Identifikation mit Sims-Charakteren, wie sich unbewusste Aggressivität offenbart. In dem Zusammenhang stellt sich die Frage, in wieweit die Sims-Fantasieszenarien mit dem RL der SpielerInnen zusammenhängen. Sollen wir diese (Fantasie)Räume als Formen der Sublimation ihrer Aggressionen sehen, die im RL gegenüber wirklichen Familienmitgliedern nicht ausgelebt werden? Manche KritikerInnen, wie etwa Terdiman, glauben an die therapeutische Wirkung der Sims-Geschichten in der Familienalbum-Rubrik (vgl. Terdiman 2003). Meine Meinung dazu ist, dass das Unbewusste das Bewusste immer betrügt (wie etwa bei Versprechern) – eine Sichtweise, die mit einem dezentrierten, poststrukturalistischen Verständnis von Identität, welches meist noch durch empirische Beweise aus (mehr oder weniger) ethnografischen Studien ergänzt wird, unmöglich in Einklang zu bringen ist.

Bevor ich mich dem speziellen Fall der Videospiele widme, möchte ich noch auf die in der einschlägigen Literatur viel diskutierten MUDs und ihre dezentrierten Gemeinschaftsidentitäten, sowie auf Cybersex eingehen. Turkle ist recht beharrlich in ihrer Interpretation von MUDs als Identitätsräume, in denen die verschiedenen Facetten der eigenen Persönlichkeit ausgelotet werden können. »Die Anonymität von MUDs gibt den Menschen die Möglichkeit, die multiplen und oft unerforschten Aspekte ihrer Persönlichkeit auszudrücken, mit ihrer Identität spielerisch umzugehen und neue Identitäten auszuprobieren. MUDs ermöglichen eine so fließende und vielfältige Art der Identitätsbildung, dass sie damit sogar die Grenzen des Begriffs selbst strapazieren« (Turkle 1996: 4). Und auch hier stützt sich Turkle auf ihre ethnografische Forschung, diesmal mit jungen Erwachsenen, um ihre Sichtweise zu untermauern. Die Vervielfältigung oder auch Diversifikation von vielen Alter Egos, von denen sich jedes in einem

anderen Chatroom befindet, kann sehr leicht demonstriert werden. Anhand von vier erhellenden Aussagen lässt sich die ›Arbeit‹ des Unterbewussten sehr gut veranschaulichen. Die erste Aussage stammt von einem 20jährigen Studenten, der seine gewalttätigen Charaktere als »etwas in mir« beschreibt; »aber um ehrlich zu sein, vergewaltige ich lieber in MUDs, wo niemand *zu schaden* kommt« (ebd., Herv. j.j.). Diese Äußerung hat auch für Sims-Spiele Gültigkeit. Die zweite stammt von einem 26jährigen Büroangestellten, der sagt: »Ich bin nicht nur ein Ding. Ich bin viele Dinge. Jeder Teil *drückt sich* in den MUDs *deutlicher aus* als im RL. Auch wenn ich in den MUDs mehr als nur einen Charakter spiele, so fühle ich mich *mehr denn je als ›ich selbst‹*, wenn ich mudde« (ebd., Herv. j.j.). Als Dritter kommt Doug zu Wort, ein Student aus dem Mittleren Westen der USA, der zugibt, vier verschiedene Charaktere verteilt auf drei MUDs zu spielen – eine verführerische Frau, einen Macho-Cowboy, ein ›voyeuristisches‹ Kaninchen, und auf den vierten möchte er nicht genauer eingehen, da »es« sich wie ein Sextourist verhält, wofür strengste Anonymität erforderlich ist. In seinen Männerfantasien kann sich Doug von einem zum anderen Charakter bewegen, als ob er von einem Fenster in ein anderes steigen würde. Doug erzählt von seiner Erfahrung, zeitgleich in mehreren Fenstern zu agieren »und dann bekomm' ich auf einmal eine real-time Nachricht, die auf meinem Bildschirm aufblinkt, sobald sie von einem/r anderen UserIn gesendet wird, und ich nehme an, das ist das RL. *RL ist nur ein weiteres Fenster, und meistens ist es nicht mein bestes*« (ebd., Herv. j.j.). Zu guter Letzt ist da noch der 23jährige Student, der gerade seinen Abschluss in Physik macht und der aufgrund gesundheitlicher Probleme und seines mönchischen Lebens über 40 Stunden in der Woche in Cyberspace-Chatrooms zubringt. Obgleich sein selbst-erschaffener Charakter Achilles heißt, bittet er seine MUD-FreundInnen, ihn so oft wie möglich mit Stewart anzusprechen. Er möchte spüren, »dass *sein wahres Selbst irgendwo zwischen Stewart und Achilles existiert*« (ebd.: 5, Herv. j.j.).

Was man bei diesen dezentrierten Identitäten jedoch vermisst, sind die Spannungen und Widersprüche, die ihre imaginären Fantasieleben on- und offline (sprich ›im‹ Netz und im RL) prägen. Damit ist das Register der Symbolischen Ordnung, des großen Anderen im lacanschen Sinne angesprochen, das diese Fantasien in erster Linie unterstützt. Turkle glaubt, dass die selbstreflexive Aufarbeitung solcher dezentrierter Persönlichkeiten eher zu einem ›Durcharbeiten‹ (working through) als zu einem ›Ausleben‹ (acting out) führen, und damit eine Transformation der Identität bewirken würde (vgl. Turkle 2002). Unglücklicherweise reduziert sie dabei diese gelebten, dezentrierten Persönlichkeiten bzw. Alter Egos im Netz auf eine Art Selbsthilfetherapie. Aber – und das macht gerade den Unterschied zwischen bewusstem und unbewusstem Begehren aus – die Selbstreflexionen

der SpielerInnen können unter Umständen gar *nie auf das Reale treffen*; die SpielerInnen kommen vielleicht gar nicht in die Situation, mit ihren Symptomen konfrontiert zu werden, sondern verbleiben bloß auf der imaginären Ebene in einem Zustand des ständigen Wiederholens. Die SpielerInnen können sich so ganz leicht beim ›Durcharbeiten‹ selbst etwas vormachen, was in der klinischen Psychologie keineswegs untypisch ist. Der Abwehrmechanismen des Ichs gibt es viele. Dabei ist es gut möglich, dass die SpielerInnen ihre Symptome, die sie in ihren unterschiedlichen Alter Egos ausleben, nie in den Griff bekommen. Ich komme in dem Zusammenhang nochmals auf die ›erhellenden‹ Aussagen von Turkles Informanten zurück, um bei ihnen herauszuarbeiten, wie sowohl die Forderung als auch das Begehren des Anderen die imaginären Fantasien der Spieler beeinflusst. Hierbei geht es mir vor allem um den unerkennbaren Fleck des Realen in der Symbolischen Ordnung, um die Art und Weise, in welcher die Forderung des Anderen erscheint und das RL stört. In ihren Fantasieformationen versuchen Turkles Interviewpartner, mit dieser Forderung anhand der Wünsche und Sehnsüchte, welche in den Fantasien der von ihnen geschaffenen Alter Egos beinhaltet sind, zurechtzukommen. Daher darf das RL nicht ›nur‹ als ein weiteres Fenster angesehen werden, sondern vielmehr als jener Ort, an dem die beiden psychischen Register des Imaginären und des Symbolischen aufeinandertreffen, und an dem sich auch hin und wieder das unbewusste Reale offenbart.

Dies alles kann man an den Aussagen der Spieler sehr gut nachvollziehen. Der 22jährige Student, der Cybervergewaltigung für harmlos und imaginär hält, erkennt die Meinung vieler Frauen im Cyberspace nicht an, die sich durch solche Übergriffe sehr wohl vergewaltigt fühlen, da es für sie nicht möglich ist, ihren imaginären Avatar von ihrem RL-Körper völlig zu trennen. Der Augenblick, in dem eine Cybervergewaltigung passiert, ist der Moment, an dem das Reale hereinbricht; die Frauen werden durch die ›simulierte‹ Vergewaltigung, die sie auf dem Bildschirm erleben, traumatisiert. Der Büroangestellte, der seiner Ansicht nach im Cyberspace mehr er selbst ist als im RL, würde einen Schock erleiden, wenn er versuchen sollte, seine Cyberspacefantasien, die ihm so viel exzessive *jouissance* bereiten und dazu beitragen, dass er sich so »viel lebendiger« fühlt, im RL auszuleben. Allein die Möglichkeit, dass diese Fantasien im RL in Erfüllung gehen und Wirklichkeit werden könnten, erzeugt in den meisten Fällen Angst und führt oft zum Versagen, wofür Cyberliebe ein offenkundiges Beispiel ist (vgl. Wesselenyi 1998). Sobald sich die PartnerInnen im RL treffen, ist die Erregung oft viel leidenschaftsloser als im Netz, da das imaginäre Bild, das man von dem/der jeweils anderen hat, die Vorstellung, wie er/sie aussieht und sich verhält, häufig wie eine Seifenblase zerplatzt. Das soll natürlich nicht heißen, dass Cyberroman-

zen nie den Sprung ins RL schaffen, aber wenn dies nicht gelingt, hat es zur Folge, dass die SpielerInnen sich unverzüglich auf die Suche nach dem/der nächsten ›aufregenden‹ PartnerIn zum Flirten begeben – vergleichbar mit der ständigen Wiederholung des eigenen Symptoms enttäuschter Liebe, wenn man einen Drei-Groschen-Roman nach dem anderen verschlingt. Im Fall von Doug stellt das RL nicht nur ein weiteres Fenster dar, sondern es stört ihn und seine verschiedenen Persönlichkeiten, wie eine Mutter, die ihrem Kind sagt, es soll vom Computer aufstehen und zum Essen kommen. Das RL ist immer ein rüder Eindringling. Und wie Turkle ja selbst feststellt, erkennt Stewart, dass er nicht an einem Ort zwischen seinem Selbst im RL (Stewart) und Achilles zu existieren vermag. Immer wird Stewart mit dem Realen konfrontiert, da es ihm, trotz des imaginären Nutzens, den er aus seinem Alter Ego samt cybersexueller Beziehungen und Chat-Freundschaften zieht, nicht gelingt, sein zurückgezogenes Außenseiter- und Streber-Selbst hinter sich zu lassen. Da ist noch ›mehr‹, das an seiner ›Seele‹ nagt.

Das psychische Register des Imaginären lässt sich nicht von der Forderung des Anderen trennen. ›Es ist eben nicht *nur* ein Spiel‹. Einer Frau wird es nicht *unbedingt* gefallen, wenn ihr Ehemann online virtuellen Sex hat. Und wenn er ihn hat, dann verdrängt seine Frau möglicherweise die sexuellen Probleme, die zwischen ihnen bestehen. In diesem Fall gäbe es keine Notwendigkeit für die Fantasie von Cybersex. Und nicht einmal, wenn das *nicht* der Fall wäre, könnte seine imaginäre, virtuelle Untreue nicht einfach von seinem RL abgegrenzt werden, da es ja immerhin *diese Fantasie ist, die es ihm überhaupt ermöglicht, seine Ehe aufrechtzuerhalten, wie ein ›Sexbehelf‹*. Solch eine Lesart könnte nahe legen, dass Cyberpornografie überhaupt etwas Negatives ist – was wiederum eine konservative, heterosexuelle Sicht bestärkt. In den frühen *Lesbian Studies* ist das ein heiß diskutiertes Thema, zu dem sich massenhaft Literatur finden lässt, die sich sowohl für als auch gegen Pornografie ausspricht und sie in heterosexuellen und queeren Gemeinschaften auf ihren moralischen Wert hin untersucht (vgl. Stein 1992 für einen historischen Überblick). Der Standpunkt, der indes hier eingenommen wird, ist *kein* moralischer, sondern ein ethischer. Der Unterschied zwischen den beiden besteht darin, dass Moral als ein Verhaltenskodex auf der Basis einer hierarchischen Skala, die von gut bis schlecht reicht, verstanden wird. Ethik hingegen ist im Unterschied zu dem ›geschlossenen‹ moralischen System ein ›offenes‹ System, das uns mit der ›anderen‹ Seite unseres Seins konfrontiert. In Zusammenhang mit dem Thema Partnerschaft betrifft Ethik die Frage, wie man mit dem leben kann, das *nicht* mit den moralischen Maßstäben des Gesetzes gemessen werden kann. Die *Andersheit* des Anderen bedarf, ganz unabhängig von der sexuellen Orientierung, einer ethischen Abwägung, die abermals im unbe-

wussten Realen verortet wird. Für Lévinas ist das die »erste« Philosophie (vgl. Lévinas 1981), die, wie von zahlreichen AutorInnen vermerkt wurde (vgl. Harasym 1998), eine gewisse Affinität mit dem von Lacan in seinem siebten Seminar entwickelten Verständnis von Ethik aufweist (vgl. Lacan 1992). Als Fantasien sind Cyberpornografie und Cyberuntreue für eine Partnerschaft von ethischer Relevanz, und zwar im Hinblick auf das grundlegende Vertrauen, das die Liebesbande zwischen den beiden PartnerInnen zusammenhält. Welche Rolle konkret cyberpornografischen und Cybersex-Fantasien für ein Paar zukommt, bleibt eine ethische Frage des Realen, eines Ortes ›jenseits‹ des Gesetzes, das für Fragen der Moral zuständig ist. In diesem Konnex erwähnt Turkle, deren ethnografische Beispiele ausschließlich auf heterosexuelle ProbandInnen beschränkt sind, ein Ehepaar (Martin und Beth, beide 41 Jahre alt), bei dem die Frau ihrem Mann online-Affären erlaubt (vgl. Turkle 1996). Nachdem Martin schon früher eine außereheliche Affäre hatte, wurden nun, nach 19 Jahren Ehe, MUDs zu einem Ort, an dem er solche Affären haben kann, ohne dass sie sich, behauptet er zumindest, auf seine Ehe auswirken würden. »Ich bin wirklich monogam. Ich bin wirklich nicht an irgend etwas außerhalb meiner Ehe interessiert« (Turkle 1996: 9). Soll man so einer Aussage wirklich Glauben schenken? Oder betrügt auch hier wieder sein unbewusstes Selbst (*je*) sein bewusstes Ich (*moi*)? Wenn ein Hund angekettet ist, es ihm aber gelingt, seine Kette durchzubeißen, ist er dann immer noch angekettet? Auch das ist wieder eine ethische Frage und keine moralische. Beth vertraut darauf, dass Martin die Kette, die er ›sich selbst um den Hals gelegt hat‹, nicht durchbeißen wird – was er jedoch tun *könnte*, wenn er wollte; das heißt, seine online-Fantasien von Untreue können der ethischen Beziehung, die zwischen den beiden besteht, nicht entkommen.

Wie ich in diesem Abschnitt verdeutlicht habe, sind Cyberidentitäten alles andere als bloß ›imaginär‹, da gerade dieses imaginäre Fantasieleben im Netz die Stütze für das offline gelebte RL verkörpert. Denn nach Cyberpornos wird man nicht unbedingt süchtig, wenn man in einer gefestigten, liebevollen und befriedigenden Beziehung lebt. Eher das Gegenteil ist der Fall, nämlich dass eine leere und abgestumpfte Partnerschaft oder Ehe durch Cyberpornografie aufrechterhalten, oder dass ein Dasein ohne PartnerIn dadurch ertragen werden kann, da das psychische Register des Imaginären, ähnlich der Masturbation, *eine Fantasie des Genießens* stützt. Dennoch wird das Symptom der unerfüllten Partnerschaft oder Ehe, oder das Symptom eines vollkommen einsamen und unerfüllten Lebens, welches im Realen liegt, nicht verschwinden. Die Fantasie wird, um noch einmal auf Turkles Unterscheidung zurückzugreifen, dabei nicht ›durchgearbeitet‹, sondern fortwährend ›ausgelebt‹.

Avatare der Identifikation?

Bei Videospielen verkomplizieren sich die Prozesse der Identifikation nochmals weit über Turkles poststrukturalistische Aussagen hinaus. Die virtuelle Welt der Videospiele und ihre viel gepriesene *Interaktivität* stellen uns vor die für uns neue Herausforderung, das Subjekt, das in ihrem Bann steht, theoretisch zu fassen. Weder Fernsehen noch Film können uns an einer vergleichbaren Erfahrung teilhaben lassen. Videospiele sind der Inbegriff dessen, was man als *Illusion der Fiktion der Gegenwart* bezeichnen könnte. Die Verbindung zwischen den SpielerInnen und ihren Avataren scheint unmittelbar gegeben zu sein, so als ob Zeit gar nicht existieren würde – nur Raum. Mehr als alle anderen Medien – ausgenommen geschlossene, virtuelle Umgebungen wie etwa »the CAVE« (Computerized Automatic Visual Environment), bei denen die UserInnen sich innerhalb dieser virtuellen Räume befinden –, ermöglichen Videospiele eine *fetischistische Verleugnung* entsprechend der Formel: »Ich weiß, dass es ›nur‹ ein Spiel ist, dennoch spiele ich es, als ob es echt ist.« Obwohl viele Versuche seitens der dekonstruktivistischen und poststrukturalistischen Theorie unternommen wurden, um diese Illusion zu zerstreuen, hält sie sich, wie bereits erläutert, hartnäckig. Weshalb ist das so?

Zum ersten Mal – zum allerersten Mal, so scheint es – können sich die ZuseherInnen/SpielerInnen unmittelbar mit ihrem eigenen Körper als Objekt auf dem Bildschirm identifizieren; mit einem Alter Ego in der Form eines Avatars, der sich in einem virtuellen und imaginären Fantasieraum bewegt. Der Avatar wirkt dabei wie ein flüchtiges Wesen – vergleichbar einem Geist, Schutzengel oder Teufel –, das handeln und agieren kann. Es befindet sich in einem Raum, der weder völlig zur Welt des Spiels gehört, noch gehört es ausschließlich der Welt der SpielerInnen an. Vielmehr schwebt es irgendwo zwischen den beiden – im Cyberspace. Es verhält sich wie ein leeres, linguistisches Zeichen, ein ›Ich‹, das von jedem/r eingenommen werden kann. Womit wir es hier zu tun haben, ist der bereits zuvor erwähnte Abgrund der Cyberidentifikation. Ein Chatroom-Avatar kann, ungeachtet dessen, wie hoch entwickelt und maßgeschneidert er auch sein mag, von so gut wie jedem/r besetzt werden, obgleich es sich zu Beginn vielleicht eigenartig ›anfühlt‹. Doch wenn man sich genauer mit Videospielen auseinandersetzt, ist das dezentrierte Alter Ego anders zu konzipieren. Einerseits kommt es bei den SpielerInnen zu einer andauernden Identifikation mit dem Avatar, wenn sie sich durch die Spielrealität bewegen, andererseits mutet diese Identifikation merkwürdig ›leer‹ an. Der Avatar ist wie ein Schneckenhaus, das seine/n imaginäre/n BewohnerIn beherbergt, das Haus aber nur solange bewohnt wird, solange der Avatar ›am Leben‹ bleibt. Solch eine libidinöse Besetzung ist ganz stark mit der Handlungsfähigkeit des Avatars

verknüpft, die von den SpielerInnen nicht gänzlich kontrolliert werden kann. Der Avatar hat aufgrund der Regeln, Grenzen und Ziele des Spiels eine gewisse Unabhängigkeit von den SpielerInnen. Außerdem kann er, wenn er ›sterben‹ sollte, wiederbelebt werden, was äußerst bemerkenswert ist, weil damit eine endlose Schleife von Leben und Wiederauferstehung initiiert wird, die den Drang lanciert, eine bestimmte Handlung zwanghaft zu wiederholen, so dass die SpielerInnen Bestätigung in ihren Alter Egos finden können. Dieser Wunsch nach Wiederholung wird durch das Streben nach Meisterschaft angetrieben, das wiederum mit *Aggression* zusammenhängt, da Perfektion so selten erreicht wird. Das *Verwehren der Befriedigung* ist eine dem Spiel einprogrammierte Bedingung. Alle SpielerInnen können einen gewissen ›Level‹ an Fertigkeit erreichen, wonach es immer unmöglicher wird, darüber hinauszukommen. In diesem Stadium kann man das Spiel entweder aufgeben oder man fixiert sich darauf und möchte wie besessen ›das Spiel schlagen‹. Laut Lacan taucht das Gefühl der Aggression zum ersten Mal im Spiegelstadium auf, wenn das Kind es nicht schafft, sein spektrales Idealich zu erreichen (vgl. Lacan 1977). Es kommt zu einer Rückkehr in einen Zustand vor der Bildung des Ichs, zu einem »zerstückelten Körper«, wie Lacan ihn nennt, zu einem Scheitern beim Versuch, Kontrolle darüber zu haben. Die Fantasie, das Spiel ›zu schlagen‹, ist immer schon ein Teil der Beziehung zwischen den SpielerInnen und dem Videospiel. Sicherlich gibt es zu dieser allgemeinen Annahme auch Ausnahmen, aber dennoch legt der aggressive Umgang mit der Konsole Zeugnis für das aggressive, körperliche Vergnügen ab, das die SpielerInnen mit *jouissance* erfüllt. Bei einigen Videospielen gibt es sogar genügend Platz in den Arkaden, um den gesamten Körper durch das Schlagen auf Knöpfe und Hebel in das Spiel mit einzubinden. An dieser Stelle sollte darauf hingewiesen werden, dass auch diese in Videospielen ausgelebte Gewalt nicht auf der Basis von moralischen Grundsätzen beurteilt werden sollte, wie es beim Großteil der Literatur und den meisten Websites, die sich mit den *Effekten* von Videogewalt befassen, der Fall zu sein scheint (vgl. Baker/Petley 1997; Freedman 2002 für einen Überblick). Einer der wenigen, der hinsichtlich der Bedeutung von Videospielen mit gewalttätigen Inhalten aus einer ethischen Position argumentiert und darin eine Möglichkeit der Sublimierung von Aggressivität im Leben von Teenagern sieht, ist Jones (2002).

Solch ein Verhalten karikiert Freuds Beschreibung der Dialektik von zwei Spielen seines Enkelsohns in »Jenseits des Lustprinzips« (»Beyond the Pleasure Principle«, 1920). Mir geht es vor allem um das *zweite* Spiel, welchem im Vergleich zum ersten, dem bekannten *fort/da* Spiel, nur spärliche Aufmerksamkeit geschenkt wird. Das erste Spiel beschreibt den Mechanismus des Begehrens; das Kind wirft eine Spindel aus seiner Krippe und möchte zugleich, dass sie zu ihm zu-

rückkommt und es so seiner Position in der Sprache versichert. Dem Kind geht es darum, ein *Ziel* zu erreichen, denn es ist ein Subjekt, das einen Mangel in seinem Sein erfährt, und nun versucht, das ›fehlende Teil‹, das ihm das wohlige Gefühl der Vollständigkeit verspricht, wieder zu bekommen. Die Spindel und seine Mutter verkörpern die ›verlorenen‹ Objekte, mit denen es lernen muss, umzugehen und sie wiederzufinden; was ihm auch gelingt. Zuerst *scheitert* es bei seinem Versuch, die Spindel wiederzubekommen und wiederholt die Handlung, mit der es das zurückbringen möchte, was verloren ging. Des öfteren resultiert das Scheitern in Anfällen von Wut und Jähzorn, welche jedoch, sobald die ›Realitätsprüfung‹ in den Vordergrund tritt, überwunden werden können. Das zweite Spiel beschreibt den Mechanismus der Triebe. Freuds Enkel liebte es, sich immer wieder unter einem Spiegel zu verstecken und dann plötzlich aufzuspringen, um sein Spiegelbild zu sehen. Dieses Spiel ist nicht durch ein eingeschriebenes Scheitern strukturiert, sondern allein durch Befriedigung. Das ist das *Streben* (aim), um das es hier geht, und nicht das Ziel (goal). Wenn das Lachen, das von dem großen Spaß, den das Spiel ihm bereitet, einfach zu schmerzhaft wird, beendet er das Spiel. Nach dem lacanschen psychoanalytischen Paradigma geht es auch hier um *jouissance* – eine schmerzhafte Befriedigung bzw. einen schmerzlichen ›Genuss‹. Dabei handelt es sich nicht um einen einfachen Genuss, sondern um ein Genießen bis zum Exzess, das man auch als masturbatorischen Narzissmus des Ichs bezeichnen könnte.

Videospiele pervertieren die Struktur des Begehrens (wie sie im ersten Spiel beschrieben wird) durch die *Triebe* (aus dem zweiten Spiel); sie sind stärker durch das Erleben von *jouissance* strukturiert – durch den schmerzlichen Genuss, den die endlose Schleife des ›Lebens‹ und ›Sterbens‹ des Avatars bereitet. Damit wiederum wird das Ziel, das ›Spiel zu schlagen‹, noch stärker verfolgt. Dagegen ist das Schlagen von GegnerInnen im Spiel oder von anderen SpielerInnen wieder eine ganz andere Angelegenheit. In Spielen wie beispielsweise »Myst«, ist beabsichtigt, dass es kein vorgegebenes Ziel gibt. Die SpielerInnen müssen den Sinn und Zweck des Spiels im Spiel(en) herausfinden, wobei der Spaß aus der *jouissance* dieser Suche resultiert – aus dem *Streben* nach dem Ziel, das man nicht kennt, und nicht aus dem Zweck (Ziel) selbst, nach dem man trachtet. Jeder Augenblick in der Spielrealität ist auf die Befriedigung der Triebe der SpielerInnen ausgerichtet; damit meine ich insbesondere auch die akustischen und visuellen Reize, die den Körper auf einer unbewussten Ebene beeinflussen. Man könnte die Aktionen eines Avatars (sei es nun als Ping-Pong-Schläger, eine Waffe, ein Panzer oder ein Raumschiff) am ehesten mit einer Autodromfahrt vergleichen. Auch hier gibt es kein direktes ›Ziel‹ der Fahrt, außer von anderen Fahrzeugen gerammt zu werden oder selbst andere zu rammen, je nachdem wie mutig die Lenke-

rInnen sind. Die leichten Schocks, die dem Körper widerfahren, sind Teil des schmerzhaften Vergnügens und, abhängig vom jeweiligen Risiko, den gebrochenen Knochen, die Extremsportarten mit sich bringen, nicht unähnlich. Videospiele lassen uns Erfahrungen nachempfinden: den Nervenkitzel ohne die echte Gefahr, wie die süchtig machenden »Clips« (virtuelle Realität-Disketten), die Lenny Nero in Kathryn Bigelows Film »Strange Days« (1995) verkauft. Mit einem SQUID (Superconducting Quantum Interface Device), den man über den Kopf stülpt, können die ›UserInnen‹ eine Erinnerung mit ihren eigenen Körpern synthetisch und aus zweiter Hand wieder-erleben.

›Ego-Spiele‹ (auch bekannt als ›first-person shooter‹- oder ›ego shooter‹-Spiele) leisten dieser Trieb-Erfahrung Vorschub, indem sie über eine durch Software simulierte Kamera oder einen Camcorder die SpielerInnen ins Bild bringen, um dieses körperliche Erleben zu verstärken; dabei geschieht immer etwas Aufregendes und intensiv Spürbares. Die *Unsterblichkeit* der Avatare im Cyberspace ermöglicht die sich immer wieder wiederholenden Aktionen. All das hat in einigen Chatgemeinschaften alle möglichen ethischen und politischen Fragen aufs Tapet gebracht. Sowohl Turkle als auch Stone sind diesen Fragen auf den Grund gegangen (vgl. Turkle 1995; Stone 1996). Begünstigt durch die Unsterblichkeit ihrer Avatare bauen SpielerInnen eine Hass-Liebe-Beziehung zu ihnen auf, was in vielfacher Weise *jouissance* ermöglicht. Die virtuelle Kreatur löst eine Achterbahnfahrt der Gefühle aus, von Frustration bis Freude. In einem Augenblick liebt man sie noch dafür, dass sie die erwünschten Missionen erfüllen konnte (den Feind zerstört hat, ein bedrohliches Hindernis meistern konnte, einen neuen Level erreicht hat usw.), während sie, sobald sie an der gestellten Aufgabe scheitert, in der nächsten Sekunde schon ›nur noch einen Sch*ßdreck wert ist‹. Eben diese extremen Gefühlszustände, die mit dem ›Entleeren‹ und dem ›Auffüllen‹ der pulsierenden Triebe einhergehen, halten die SpielerInnen bei der Stange. Dabei flackert die libidinöse Besetzung hin und her. Mit dem Scheiten stellt sich derselbe ›Genuss‹ ein wie bei Erfolg; die im jeweiligen Moment erlebte Intensität von Verlieren und Gewinnen ist dieselbe. Der Avatar ›zerfällt‹ buchstäblich in seine Einzelteile (fällt auseinander, zerbröckelt, löst sich in Luft auf), was uns auf Lacan zurückbringt, der diesen Umstand als »zerstückelten Körper« (vgl. Lacan 1977: 9f.) umschrieben hat, der auf eine Phase in der menschlichen Entwicklung vor der Ausbildung des Ichs zurückgeht, in der ein Kind sich noch kein Bild von seinem Körper gemacht und noch keine Gestalt (deutsch im Original) gebildet hat. In Anbetracht seines begehrten, idealisierten Spiegelbildes fühlt sich ein Kind unzulänglich und hilflos. Sobald der Avatar wie von Zauberhand wieder hergestellt wird, wird zugleich auch das Ich der SpielerInnen psychisch wieder hergestellt, und das Spiel kann weitergehen – vielleicht mit um so mehr Zielstrebigkeit

und Besonnenheit als zuvor. Auf diese Weise ›bestrafen‹ sich die SpielerInnen selbst für ihr Versagen und erleben währenddessen ein masochistisches Vergnügen.

Interpassivität: Die Andere Seite der Interaktivität

Aus dieser intensiven Beziehung zwischen SpielerInnen und ihren Avataren erwächst auch ihre Kehrseite: *Interpassivität*. Als Begriff wurde Interpassivität von dem österreichischen Philosophen Robert Pfaller geprägt (vgl. Pfaller 2000; Žižek 2002), der wahrscheinlich als Erster, so befremdlich das auch scheinen mag, bemerkt hat, dass Avatare das Spiel genauso ›genießen‹ wie die SpielerInnen selbst. Er spricht damit die etwas unheimliche Vorstellung an, dass in diesem steten Hin und Her der triebhaften Impulse auch der Avatar (oder genauer gesagt das Computerprogramm) eine gewisse ›Kontrolle‹ ausüben kann. An den Textverarbeitungsprogrammen kann diese Vorstellung gut veranschaulicht werden. Das Programm schreibt uns dabei genauso wie wir es schreiben. Der Cursor ruft nach uns, und wir müssen ihn auf dem Bildschirm finden. Die Software weist uns in die Schranken der Formatierung, Rechtschreibung und Grammatik, sofern wir ihnen Beachtung schenken wollen. Komplexer Satzbau wird alsbald auf einfachere Sätze reduziert, vorausgesetzt man entscheidet sich dafür, dem Programm zu ›gehorchen‹. Wie R2D2 aus »Krieg der Sterne« (»Star Wars«), ›kommuniziert‹ der Computer über akustische Signale mit den UserInnen. Er macht z.B. ein Start-up-Geräusch, um uns wissen zu lassen, dass er bereit ist. Videospiele entführen uns in eine noch dichtere Klanglandschaft, die voll ist mit akustischen Signalen, auf die wir hören müssen.

Was wie eine interaktive Flexibilität anmutet, hat aber auch interpassive, strukturierende Auswirkungen auf die Art, wie wir schreiben und Spiele spielen. Die paranoide Angst vor Interpassivität hängt mit der Befürchtung zusammen, dass eine Maschine letztendlich unser Leben ›übernimmt‹; dass wir keine andere Wahl haben, als ihrer Programmierung zu gehorchen. Hier haben wir es wieder mit einer schon zuvor angesprochenen Fantasie zu tun – der Angst davor, ›tot‹ zu sein. Die SpielerInnen verlieren die interaktive Herrschaft und Kontrolle, sobald die Maschine beginnt, ›alles für sie‹ zu tun. Die Maschine beginnt nun, auf Kosten der SpielerInnen zu ›genießen‹, welche ihrerseits die Herrschaft über das Spiel einbüßen, sobald sie der Maschine erlauben, Entscheidungen an ihrer statt zu treffen. Das fängt schon bei illegalen Einarmigen-Banditen an, die so manipuliert wurden, dass die SpielerInnen so gut wie nie gewinnen. Der erste Science-Fiction Film, der solch eine paranoide Vision behandelt, war wahrscheinlich Walt Disneys »Tron« (1982, Steven Lisberger), in dem

die grundlegende Frage der ZwangsneurotikerInnen aufgeworfen wird: ›Bin ich ein Mensch oder eine Maschine?‹. Videospiel-Avatare können als einfache Formen Künstlicher Intelligenz (KI) angesehen werden, als Vorfahren der gehenden und sprechenden Puppen, die von dem Bioingenieur J.F. Sebastian in Ridley Scotts »Blade Runner« (ebenfalls aus dem Jahr 1982) konstruiert werden. Werden die Avatare der Zukunft weiterhin den heterosexuellen Projektionen gehender und sprechender Mannequins gleichen, die darauf programmiert sind, unsere Eigenschaften und Charakterzüge anzunehmen, unsere Familiengeschichte zu kennen, und vieles mehr – wie dies so treffend im »200-Jahre-Mann« (»Bicentennial Man«, 1999), der Verfilmung einer Geschichte von Isaac Asminov durch Chris Columbus, dargestellt wird? Oder wie dies beispielsweise auch auf »Simone« (2002), Andrew Niccols Fantasie einer digital erschaffenen Schauspielerin, die ein *buchstäblicher* Bildschirmstar ist, zutrifft? »Simone« ist nichts weiter als ein hoch entwickeltes Softwareprogramm (siehe zu diesem Thema auch Pritsch in diesem Band). In ihrem Freud-Vortrag hat Sherry Turkle 2002 ähnliche Bedenken geäußert und zur Diskussion gestellt.

Identität als ›Ausleben‹ und ›Durchleben‹

Videospiel-Avatare bieten Subjektpositionen, die von den SpielerInnen verkörpert werden können, was klarerweise auch eine ganze Bandbreite an möglichen Identifikationen mit dem eigenen oder dem anderen Geschlecht zulässt. Adoleszente, heterosexuelle Jungen dürften es ›genießen‹, auf dem Schirm ein dralles, waffen-beladenes Mädchen, das es richtig ›krachen lässt‹, zu sein, was eine Vielzahl an psychischen Gratifikationen mit sich bringen kann: es kann dazu führen, dass sie ihre Schüchternheit gegenüber dem anderen Geschlecht verlieren; es kann eine Möglichkeit darstellen, Herrschaft über das andere Geschlecht auszuüben, aber auch heimliche Bewunderung für starke Frauen auszudrücken, und vieles mehr. Genauso können heterosexuelle Mädchen ›Genuss‹ empfinden, wenn sie zu einem Muskel bepacktem Helden werden, und zwar aus ähnlichen, ebenso unbewussten Wünschen heraus: um mit dem anderen Geschlecht umgehen zu lernen, um sich gegen die eigenen Brüder zu behaupten, um das andere Geschlecht zu beherrschen, und vieles mehr. Diese Fantasiestrukturen werden durch lesbische und schwule Identifikationen noch einmal verkompliziert, indem sie ein hyper-komplexes Gewirr an reichhaltigen Möglichkeiten für *jouissance* anbieten. Das große Spektrum an verfügbaren Avataren – von hyper-sexuierten bis androgynen Körpern – eröffnet eine Vielfalt an Fantasieszenarien, die man zwar ausleben, mit denen man dem RL allerdings nicht entfliehen kann. Der Avatar wird zum Schauplatz eines umkämpften Raums. Video-

spiel-Avatare tendieren zugegebenermaßen dazu, hetero- und hypersexuell zu bleiben – Heteronormativität ist immer noch marktführend. Nichtsdestotrotz ist eine ganze Riege von transsexuellen Charakteren in den Genren zu finden, in denen Fans beim Entwickeln kollektiver Geschichten online ihre eigenen Charaktere schreiben – in Fanzines, slash zines and japanischen *Animes*. Gerade diese Figuren widersetzen sich der Dominanz der Symbolischen Ordnung, die ihre Identitäten durch diskursive Signifikation zu fassen und zu strukturieren sucht (z.B. was man unter einem ›richtigen‹ Mann und einer ›richtigen‹ Frau versteht), und spielen mit ihr. Wenn wir uns die Frage nach Identitätsräumen stellen, sind diese umkämpften Bereiche genau zwischen den Videospielfantasien und dem RL. Das ›Ausleben‹ und ›Durchleben‹ mithilfe von Avataren bringt uns wieder zum psychischen Register des Realen, welches uns womöglich noch einen anderen Zugang zu dem schwierigen Terrain der Erklärung von Bildschirmfantasien gewährt.

Entgegen einer Sichtweise, die nach Althusser argumentiert, dass die SpielerInnen durch die Spiele ›angerufen‹ und damit immer auch in die der Spielrealität innewohnenden Ideologie konstituiert werden (was durch die Durchschaubarkeit des Apparates, welche die Anrufung durch die Symbolische Ordnung verschleiert, ermöglicht wird), kann man das Fantasieleben auf dem Bildschirm als ein Geschehen auf zwei zeitgleich laufenden, heterogenen Ebenen denken. Eine der beiden ist die ideologisch diskursive Ebene, die von der Realität des Spiels selbst strukturiert wird, während die andere als die *figurale* Ebene angesehen werden kann. Figural entstammt der Begrifflichkeit Lyotards und bezieht sich auf die visuellen und oralen Aspekte des Diskurses, mit denen die Bedeutung des ›Buchstaben‹ dekonstruiert wird, indem die ästhetische ›Linie‹, durch die er gebildet wird, im Mittelpunkt steht (vgl. Lyotard 1971). Der ›Buchstabe‹ und die ›Linie‹ befinden sich auf zwei heterogenen und sich gegenseitig ausschließenden Erfahrungsebenen, und trotzdem kann die eine nicht ohne die andere existieren. Vielmehr ist es gerade die emotionale Dimension der Figuralität, in der es zu körperlichen Identifikationen *im Unterbewusstsein* kommt. Diese Dimension ist eine spannungsgeladene Zone, die einer »Logik des Gefühls«, wie sie Deleuze (1990) beschreiben würde, unterworfen ist, voller Intensitäten und Zwänge, die mit freiem Auge nicht wahrnehmbar sind. Dieser körperliche Bereich gehört dem Imaginären an und ist in seiner leidenschaftlichen Affinität zu den verlorenen Objekten im Realen ebenso libidinös besetzt. Es gilt herauszufinden, wo in diesem figuralen, körperlichen Bereich Enklaven des Widerstands liegen und wo *jouissance* auf der Triebebene ausgemacht werden kann. Auch wenn Widerstand im Hinblick auf seine gesellschaftlichen Auswirkungen nicht romantisiert werden darf, was nur allzu leicht geschehen kann, ist es gerade die Frage des

Widerstands, bei der sich ›Ausleben‹ und ›Durchleben‹ in Verbindung mit dem RL unterscheiden. Die Identität, die aufgrund des Fantasielebens gebildet wird, kann nicht überwunden werden, sondern Fantasien können lediglich durchquert und durch andere Fantasieszenarien ersetzt werden, da sie unabdingliche Pfeiler des RL sind. Um eine Unterscheidung zwischen ›Ausleben‹ und ›Durchleben‹ vornehmen zu können, muss man sich auf die Ebene der *Ethik des Realen* des unbewussten Begehrens begeben. Jede einzelne Fantasie, der man sich hingibt, erfordert auch ein gewisses Maß an ›Annehmen‹, an Akzeptanz, besonders im Hinblick darauf, dass man sich ihrer Auswirkungen auf die Symbolische Ordnung, auf die Ebene von Politik und Gesellschaft, besinnt. Im Zusammenhang damit und zum Abschluss, möchte ich noch ein letztes Mal Madonna ins Gedächtnis rufen.

Aus der Unmenge an Literatur, die in den *Cultural Studies* über Madonna produziert wurde, geht ganz klar hervor, dass sich ihre symbolische Rolle von Anbeginn im Spannungsfeld zwischen ihrem ausgeprägten Egoismus als kapitalistische Marketingmaschinerie (ihrem ›Ausleben‹) und ihrem feministischen und queeren Stellenwert (ihrem ›Durchleben‹) befand. Keine Seite hatte je die Oberhand, so schien es zumindest. Feministinnen verteidigten Madonna und leugneten ihre Marketingstrategien, die häufig ihre Nacktheit sowie beunruhigend pädophil anmutende Bilder beinhalteten. Madonnas queere Fans hingegen begrüßten ihre Haltung zu sexueller Freiheit ungeachtet ihrer unverhohlenen Anleihen an den Stil der schwulen und lesbischen Subkulturen oder ihres Nachahmens von Praktiken wie des »Auf-Aufrisstour-Gehens« (cruising, cottaging) (vgl. Andermahr 1994: 31; Henderson 1992). Linke KritikerInnen wie etwa Tetzlaff (1993) widmeten sich eher Madonnas politischer Ökonomie und dem neoliberalistischen Spiel, das sie spielt, um mit den Manipulationen ihres Images größtmöglichen Profit im Sinne von kapitalistischem Gewinn und Ruhm zu erlangen. Angesichts der Ära des Postfeminismus und eines globalen Marktes, in dem sich der post-fordianische Kapitalismus als ›the only game in town‹ durchgesetzt hat, ist es kaum verwunderlich, dass es einige Zeit gedauert hat, etwas mehr Klarheit in diese Kontroversen zu bringen. Mit ihren Inszenierungen von weiblichen Rollen sowie ihrer queeren Performativität scheint Madonna das perfekte Aushängeschild des poststrukturalistischen Subjekts im neoliberalen Kapitalismus zu sein. Dabei wird es zunehmend schwieriger, ihre vermeintlich ›kritischen‹ Eskapaden in Schutz zu nehmen, was natürlich nicht heißen soll, dass dies von vielen nicht trotzdem versucht wird. Wahrscheinlich ist Rosemary Hennessy eine der wenigen unter den *Queer TheoretikerInnen*, die die Ansicht vertritt, dass queere sexuelle Identitäten im Spätkapitalismus ausgebeutet werden (vgl. Hennessy 2000), anstatt sie als eine Form der Kritik zu verteidigen,

wie es seit 1990 mit Butler zur gängigen Praxis geworden ist. Meines Erachtens verdeutlichen diese Kontroversen, was bei einer Ethik des Realen auf dem Spiel steht. Sie bringen die unterschiedlichen sozio-politischen Werte zum Vorschein, welche mit den verschiedenen, auf Madonna bezogenen Fantasien verknüpft sind, wobei die Entscheidung für die eine oder andere Fantasie immer vom RL der Fans und KritikerInnen mitbestimmt wird. Solche Identitätsräume sind niemals statisch und starr, sondern verändern sich, je nach der Hegemonie des gesellschaftlichen Blicks, ständig. Wir alle können zwar zwischen den unterschiedlichsten Fantasien, die unsere Leben bestimmen, wählen, wenngleich man sich dieser Wahl nie sicher zu sein vermag und sie niemals bewusst getroffen werden kann. Daher ist es auch sinnvoll, uns mit unserer ›Unwissenheit‹, auf die uns die Psychoanalyse aufmerksam macht, auseinanderzusetzen und unsere dezentrierten Alter Egos im Cyberspace anzunehmen und zu akzeptieren – mit dem Wissen, dass es eben ›nicht *nur* ein Spiel‹ ist, sondern uns damit vielmehr ein Einblick in unsere unbewusste, psychische Disposition gewährt wird.

Aus dem Englischen von Karin Lenzhofer

Anmerkung

1 Im lacanschen Paradigma werden diese Exzesse als *jouissance* bezeichnet. Sogar in strengen, religiösen oder militärischen Institutionen, in denen man eine strikte Einhaltung des Gesetzes und der ebenso strikten, sozialen Hierarchie erwarten würde, sieht man ständig solche Überschreitungen und Exzesse, wie etwa in Form von rituellen Schikanierungen und Rangverstößen, die bis vor das Kriegsgericht kommen. Sexuelle ›Abweichungen‹, die von den unterschiedlichen christlichen Religionen verboten sind (wie etwa Kinderpornografie, Homosexualität, Lesbianismus) sind gängige, aber versteckte Praktiken in weiblichen und männlichen Orden, sowie unter Priestern und in priesterlichen Gemeinschaften.

Literatur

Andermahr, Sonya (1994): »A Queer Love Affair? Madonna and Gay and Lesbian Culture«. In: Diane Hamer/Belinda Budge (Hg.), *The Good, The Bad and The Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*, London: HarperCollins, S. 28-40.

Barker, Martin/Petley, Julian (Hg.) (1997): *Ill Effects: The Media/Violence Debate*, New York: Routledge.

Butler, Judith (1990): *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge.

Deleuze, Gilles (1990): *The Logic of Sense* (übersetzt von Mark Lester zusammen mit Charles Stivale), Constantin V. Boundas (Hg.), New York: Columbia University Press.

Frank, Lisa/Smith, Paul (Hg.) (1993): *Madonnarama*, Pittsburgh/San Francisco: Cleis Press.

Freedman, Jonathan L. (2002): *Media Violence and Its Effect on Aggression: Assessing the Scientific Evidence*, Toronto: University of Toronto Press.

Freud, Sigmund (1920/1953-1974): »Beyond the Pleasure Principle«. In: James Strachey (Hg.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 18, London: Hogarth, S. 7-64.

Freud, Sigmund (1925/1955): »Die Verneinung«. In: Anna Freud (Hg.), *Gesammelte Werke*, Bd. 14 (*Werke aus den Jahren 1925-1931*), London: Imago Publishing, S. 11-15.

Frasca, Gonzalo (2001): »The Sims: Grandmothers are Cooler than Tolls«. In: *Game Studies* 1, *http://www.gamestudies.org/0101/frasca/*.

Hamer, Diane/Budge, Belinda (Hg.) (1994): *The Good, The Bad and The Gorgeous: Popular Culture's Romance with Lesbianism*, London: HarperCollins.

Harasym, Sarah (Hg.) (1998): *The Missed Encounter: Lévinas and Lacan*, New York: SUNY Press.

Henderson, Lisa (1992): »Justify Our Love: Madonna & The Politics of Queer Sex«. In: Cathy Schwichtenberg (Hg.), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Col.: Westview Press, S. 107-129.

Hennessy, Rosemary (2000): *Profit and Pleasure: Sexual Identities in Late Capitalism*, New York/London: Routledge.

Jones, Gerard (2002): *Killing Monsters: Why Children Need Fantasy, Super Heroes, and Make-Believe Violence*, New York: Basic Books.

Klein, Melanie (1949): *The Psycho-analysis of Children* (übersetzt von Alix Strachey), London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis.

Lacan, Jacques (1977): »Aggressivity in Psychoanalysis«. In: *Écrits: A Selection* (übersetzt von Alan Sheridan), New York/London: W.W. Norton & Company, S. 8-29.

Lacan, Jacques (1992): *The Ethics of Psychoanalysis. Seminar VII*, Jacques-Alain Miller (Hg.) (übersetzt von Dennis Porter), New York: Norton.

Lentz, Kirsten Marthe (1993): »Chameleon, Vampire, Rich Slut«. In: Lisa Frank/Paul Smith (Hg.), *Madonnarama*, Pittsburgh/San Francisco: Cleis Press, S. 153-168.

Lévinas, Emmanuel (1981): *Otherwise than Being: Or, Beyond Essence* (übersetzt von Alphonso Lingis), The Haugue: M. Nijhoff.

Lyotard, Jean-François (1971): *Discours, figure*, Paris: Klincksieck.

Pfaller, Robert (Hg.) (2000): *Interpassivität: Studien über delegiertes Genießen*, Wien: Springer Verlag.

Schwichtenberg, Cathy (Hg.) (1992): *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Col.: Westview Press.

Stone, Allucquère Rosanne (1996): *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Stein, Arelene (1992): »Sisters and Queers: The Decentering of Lesbian Feminism«. In: *Socialist Review* 22, S. 33-56.

Terdiman, Daniel (2003): »Every Sims Picture Tells a Story«. In: *Wired News, http://www.wired.com/news/games/0,2101,59461,00.html?tw=wn_story_related*.

Tetzlaff, David (1993): »Metatextual Girl: Patriarchy, Postmodernism, Power, Money, Madonna«. In: Cathy Schwichtenberg (Hg.), *The Madonna Connection: Representational Politics, Subcultural Identities, and Cultural Theory*, Boulder, Colo.: Westview Press, S. 239-265.

Thrift, C. Samantha (2003): »Appropriate the Stereotype: Cultural Appropriations and the Queer, Lesbian, and Gay Spectatorships of Madonna and Martha Stewart«. In: *Third Space* 2, S. 1-13, *http://www.thirdspace.ca/articles/thrift.htm*.

Turkle, Sherry (1995/1998): *Leben im Netz: Identität in Zeiten des Internet*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt-Verlag.

Turkle, Sherry (1996): »Who Am We?«. In: *Wired* 4, S. 1-10, *http://www.wired.com/wired/archive/4.01/turkle.html?topic=&topic_set*.

Turkle, Sherry (2002): »Wither Psychoanalysis in a Computer Culture?«, *http://www.kurzweilai.net/articles/art0529.html?printable=1*.

Wesselenyi, Andrea (Hg.) (1998): *101 True Internet Love Stories, http://www.cyberlove101.com/*.

Winnicott, Donald W. (1971): *Playing and Reality*, New York and London: Routledge.

Write, Elizabeth/Wright, Edmond (Hg.) (1999): *The Žižek Reader*, Oxford: Blackwell.

Žižek, Slavoj (1999): »Is it Possible to Transverse the Fantasy in Cyberspace?«. In: Elizabeth Write/Edmond Wright (Hg.), *The Žižek Reader*, Oxford: Blackwell, S. 102-124.

Žižek, Slavoj: »The Interpassive Subject«. In: *Symptom* 3, *http://www.lacan.com/newspaper3.htm*.

AutorInnen

Edgar Forster ist Erziehungswissenschafter an der Universität Salzburg. Seine Arbeitsgebiete umfassen Allgemeine Pädagogik, historisch-pädagogische Anthropologie und Gender Studies. Seine aktuellen Forschungsschwerpunkten beziehen sich auf »Weibliche Lebensentwürfe, strukturelle Lernherausforderungen und feministische Erwachsenenbildung« sowie »Architektur, Kunst und Bildung«. Zu seinen neueren Publikationen gehören »Männlichkeitsrituale als Widerstandsrituale in Erziehung und Bildung. Zur Konstruktion des (kritischen) Subjekts im Männlichkeitsdiskurs«, in: *Zeitschrift für Erziehungswissenschaft* 2, 2004; »Endspiele. Dekonstruktive Einsätze in der pädagogischen Anthropologie«, in: J. Bilstein/M. Wintzen/C. Wulf (Hg.), *Spiel*, 2004 (gem. m. J. Zirfas); »Pädagogische Differenz und Mythos Mensch«, in: O. Neumaier (Hg.), *Ist der Mensch das Maß aller Dinge? Beiträge zur Aktualität des Protagoras*, 2004 (gem. m. A. Bramberger).

Brigitte Hipfl ist ao. Universitätsprofessorin am Institut für Medien- und Kommunikationswissenschaft der Universität Klagenfurt und forscht und lehrt in den Bereichen *Cultural Studies*, Medien- und Rezeptionsforschung, Identitätsformationen, Medien und Geschlecht, sowie Medienpädagogik. Ein aktueller Forschungsschwerpunkt befasst sich mit medialen Identitätsräumen Jugendlicher im Alpen-Adria-Bereich. Zu ihren Veröffentlichungen zählen u.a. *Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen*, 1995 (gem. hg. m. F. Haug); *Bewegte Identitäten: Medien in transkulturellen Kontexten*, 2001 (gem. hg. m. B. Busch und K. Robins), *Media Communities* (gem. hg. mit T. Hug) (in Druck).

jan jagodzinski ist Professor im Department of Secondary Education an der University of Alberta in Edmonton, Kanada. Seine Forschungsschwerpunkte beinhalten die Psychoanalyse von visueller Kultur und Medien, die Pädagogik des Begehrens, sowie Jugendkultur. Er ist He-

rausgeber des *Journal of Social Theory in Art Education* und Autor von *Anamorphic I/i*, 1996; *Postmodern Dilemmas: Outrageous Essays in Art & Art Education*, 1997; *Pun(k) Deconstruction: Experifigural Writings in Art & Art Education*, 1997; *Pedagogical Desire: Authority, Seduction Transference and the Question of Ethics*, 2002; *Youth Fantasies: The Perverse Landscape of the Media*, 2004; *Musical Youth Fantasies* (in Druck).

Andreas Jahn-Sudmann studierte Sozial- und Rechtswissenschaften an der Universität Hannover und ist derzeit wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für interdisziplinäre Medienwissenschaft (ZiM) der Universität Göttingen und Lehrbeauftragter im Fach Soziologie an der Universität Hannover. Sein Promotionsvorhaben beschäftigt sich mit »Politik im gegenwärtigen US-amerikanischen Independent-Film«. Zu seinen aktuellen Forschungsschwerpunkten gehören das US-amerikanische Kino, mediale Diskurse zum 11. September 2001, Repräsentationen von Medienstars, sowie Männlichkeit und Film. Zu seinen bisherigen Publikationen zählen *Dogma 95: Die Abkehr vom Zwang des Möglichen*, 2001; »9/11 im fiktionalen Film. 11''09'01 und September«, in: Matthias Lorenz (Hg.), *Narrative des Entsetzens. Künstlerische, mediale und intellektuelle Deutungen des 11. September 2001*, 2004; »Eine Antwort auf die ›Tyrannei der Lust‹ – Zur Sexualpolitik von Dogma 95«, in: Matthias Lorenz (Hg.), *Dogma 95 im Kontext: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Authentisierungsbestrebung im dänischen Film der 90er Jahre*, 2003.

Douglas Kellner hat den George Kneller Chair in der Philosophy of Education an der UCLA (University of California, Los Angeles, USA) inne und ist Autor zahlreicher Bücher zu den Themenbereichen Sozialtheorie, Politik, Geschichte und Kultur. Einige davon sind *Television and the Crisis of Democracy*, 1990; *The Persian Gulf TV War*, 1992; *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, 1995; *Grand Theft 2000: Media Spectacle and the Theft of an Election*, 2001; *The Postmodern Adventure: Science, Technology, and Cultural Studies at the Third Millennium*, 2001 (gem. m. Steven Best); *Media Spectacle*, 2003; und *September 11, Terror War, and the Dangers of the Bush Legacy*, 2003.

Elisabeth Klaus ist Universitätsprofessorin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte liegen im Bereich Allgemeine Kommunikationswissenschaft mit einem Fokus auf feministische Medienforschung, Cultural Studies und Populärkultur, Journalismus und Gesellschaft sowie Öffentlichkeitstheorien. Zu ihren Veröffentlichungen zählen *Medienfrauen der ersten Stunde: »Wir waren ja die Trümmerfrauen in diesem Beruf«*, 1993; *Kommunikationswissenschaftliche Geschlechterforschung: Zur Be-*

deutung der Frauen in den Massenmedien und im Journalismus, 1998 (korr. Neuauflage 2004), *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies*, 2001 (gem. hg. m. Jutta Röser und Ulla Wischermann). Darüber hinaus ist sie Herausgeberin der Reihe »Medien- und Geschlechterforschung« beim LIT-Verlag (mit Jutta Röser).

Gitta Mühlen Achs ist wissenschaftliche Angestellte am Department für Psychologie der Universität München. Ihre Arbeitsschwerpunkte umfassen Geschlechterkommunikation, Körpersprache und Medienkritik. Zuletzt veröffentlichte sie die Bücher *Geschlecht bewußt gemacht: Körpersprachliche Inszenierungen – ein Bilder- und Arbeitsbuch*, 1998; *Wer führt? Körpersprache und die Ordnung der Geschlechter*, 2003.

Barbara O'Connor ist Senior Lecturer an der School of Communications der Dublin City University, Irland. Von ihrem akademischen Hintergrund her ist sie Soziologin und Sozialanthropologin. Ihre Forschungsschwerpunkte umfassen feministische Wissenschaft/Gender Studies sowie ethnografische und repräsentative Aspekte populärkultureller Formen und Praktiken, wie Tourismus, Tanz und Medien. Zu ihren Veröffentlichungen zählen *Gender in Irish Society*, 1987 (gem. hg. m. Chris Curtin und Pauline Jackson); *Tourism in Ireland: A Critical Analysis*, 1993; *Media Audiences in Ireland: Power and Cultural Identity*, 1997; *Irish Tourism: Image, Culture and Identity*, 2003.

Lisa Parks ist Associate Professor für Film und Media Studies an der University of California in Santa Barbara (USA). Ihre Forschungsschwerpunkte beziehen sich auf die gesellschaftlichen und kulturellen Implikationen von Satelliten-, Fernseh- und Computertechnologien in einem globalen Kontext. Zu ihren aktuellen Veröffentlichungen zählen *Cultures in Orbit: Satellites and the Televisual*, 2003; *Planet TV: A Global Television Reader*, 2002 (gem. hg. m. Shanti Kumar); »Kinetic Screens: Epistemologies of Movement at the Interface«, in: Nick Couldry/Anna McCarthy (Hg.), *Media/Space: Place, Scale and Culture in a Media Age*, 2004; »Falling Apart: Electronics Salvaging and the Global Media Economy«, in: Charles Acland (Hg.), *Residual Media* (in Druck). Darüber hinaus hat sie an internationalen Medienkunstprojekten mitgearbeitet, wie etwa bei »Transcultural Geographies« (auf dem Balkan), »Experiments in Satellite Media Arts« (in Schottland), »Loom« (in Kroatien) und »Passports« (in der Mongolei).

Sylvia Pritsch ist Literatur- und Kulturwissenschafterin. Sie studierte in Hamburg Germanistik und Ethnologie und befasst sich in ihrem Dissertationsprojekt an der Universität Bremen mit »postmodernen« Subjektbegriffen. Sie arbeitet, lehrt und publiziert zu Text- und Kulturtheorien, Gender, sowie zu Postkolonialismus. Zu ihren Veröffentli-

chungen zählen »Inventing images, constructing standpoints: feminist strategies of the technology of the self«, in: Dianna Taylor/Karen Vintges (Hg.), *Feminism and the Final Foucault* (in Druck); »Auf der Suche nach dem Third Space: hybride (Geschlechts-)Identitäten jenseits von Fremdem und Eigenem?«, in: jour fixe initiative Berlin (Hg.), *Wie wird man fremd?*, 2001; »Von Frauen, Cyborgs und anderen Technologien des feministischen Selbst: Donna Haraways Neuerfindung des postmodernen Subjekts«, in: Marlis Krüger/Bärbel Wallisch-Prinz (Hg.), *Erkenntnisprojekt Feminismus*, 2001.

Kevin Robins ist Professor für Kommunikationswissenschaft am Goldsmith College in London (England) und versucht in seinen Arbeiten, Medien- und Kulturwissenschaft mit Kulturgeografie zu verknüpfen. In seiner Forschung beschäftigt er sich mit den kulturellen Auswirkungen der Globalisierung, wobei ihn insbesondere die Entwicklungen in der Türkei und auf dem Balkan interessieren, sowie mit urbaner Kultur und den kulturellen Aspekten der neuen Technologien. Zu seinen Veröffentlichungen zählen u.a. *Spaces of Identity*, 1995 (gem. m. David Morley); *Into the Image: Culture and Politics in the Field of Vision*, 1996; *Times of the Technoculture: From the Information Society to the Virtual Life*, 1999 (gem. m. Frank Webster); *British Cultural Studies*, 2001 (gem. m. David Morley).

Martina Thiele ist Universitätsassistentin am Fachbereich Kommunikationswissenschaft der Universität Salzburg. Ihre Arbeitsschwerpunkte beinhalten Mediengeschichte, Film, Mediensysteme im internationalen Vergleich, sowie Jugendliche und Medien. Zu ihren Veröffentlichungen gehört ihre Dissertation *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*, 2001; »Frühe Weichenstellung für die Lesekarriere. Langzeitstudie zur Entwicklung des Zeitungslesens bei Jugendlichen«, in: Michael Bodin/Karola Graf-Szczuka/Lars Rinsdorf (Hg.), *Journalismus mit Bodenhaftung. Annäherungen an das Publikum. Festschrift für Günther Rager*, 2003.

Uta Scheer ist Stipendiatin im DFG-Graduiertenkolleg »Öffentlichkeiten und Geschlechterverhältnisse – Dimensionen von Erfahrung« an den Universitäten Frankfurt a.M. und Kassel mit dem Dissertationsprojekt »Körpertechnologien und Sexualpolitik in gegenwärtigen Science Fiction- und Fantasy-Fernsehserien«. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten zählen medien- und kommunikationswissenschaftliche Gender & Queer Studies, sowie Critical Cultural Studies. Ihre Veröffentlichungen beinhalten *Neue Geschlechterwelten? Eine Analyse der Star Trek-Serien Deep Space Nine und Voyager*, 2002; »Geschlechterproduktionen in populären Fernsehtexten oder: Was kann ein weiblicher Captain?«, in: Elisabeth Klaus/Jutta Röser/Ulla Wischermann

(Hg.), *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies*, 2001; »Gendered (Cy)Borg: Sexual Politics, Body Technologies and Memory in Star Trek: Voyager«, in: Marcus Leaning/Birgit Pretzsch (Hg.), *Visions of the Human in Cyberculture, Cyberspace and Science Fiction* (in Druck).

Weitere Titel dieser Reihe:

Gerhard Schweppenhäuser
»Naddel« gegen ihre Liebhaber verteidigt
Ästhetik und Kommunikation in der Massenkultur
(Cultural Studies 10, hrsg. von Rainer Winter)
November 2004, 192 Seiten, kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-250-3

Christoph Jacke
Medien(sub)kultur
Geschichten - Diskurse - Entwürfe
(Cultural Studies 9, hrsg. von Rainer Winter)
Oktober 2004, 354 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-275-9

Birgit Richard
Sheroes
Genderspiele im virtuellen Raum (Cultural Studies 8, hrsg. von Rainer Winter)
September 2004, 124 Seiten, kart., 15,00 €,
ISBN: 3-89942-231-7

Kerstin Goldbeck
Gute Unterhaltung, schlechte Unterhaltung
Die Fernsehkritik und das Populäre
(Cultural Studies 7, hrsg. von Rainer Winter)
Juli 2004, 362 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-233-3

Ruth Mayer, Brigitte Weingart (Hg.)
VIRUS!
Mutationen einer Metapher
(Cultural Studies 5, hrsg. von Rainer Winter)
April 2004, 318 Seiten, kart., 26,00 €,
ISBN: 3-89942-193-0

Ulrich Beck, Natan Sznaider, Rainer Winter (Hg.)
Globales Amerika?
Die kulturellen Folgen der Globalisierung
(Cultural Studies 4, hrsg. von Rainer Winter)
Übersetzt von Henning Thies
2003, 344 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-172-8

Jannis Androutsopoulos (Hg.)
HipHop
Globale Kultur – lokale Praktiken
(Cultural Studies 3, hrsg. von Rainer Winter)
2003, 338 Seiten, kart., 26,80 €,
ISBN: 3-89942-114-0

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Weitere Titel dieser Reihe:

Udo Göttlich, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hg.)
Die Werkzeugkiste der Cultural Studies
Perspektiven, Anschlüsse und Interventionen
(Cultural Studies 2, hrsg. von Rainer Winter)

2001, 348 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-66-1

Rainer Winter, Lothar Mikos (Hg.)
Die Fabrikation des Populären
Der John Fiske-Reader
(Cultural Studies 1, hrsg. von Rainer Winter)
Übersetzt von Thomas Hartl

2001, 374 Seiten, kart., 25,80 €,
ISBN: 3-933127-65-3

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de