Die Repräsentation der Männlichkeit in Fassbinders *Lola*

Jo-Anne Prins

Submitted June 1998 in accordance with the requirements for the Degree of Master of Arts in the German Department at the University of Cape Town.

The University of Cape Town has been given the right to reproduce this thesis in whole or in part. Copyright is held by the author.

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

University of Cape Town

Acknowledgements

Many thanks to Professor Peter Horn who was the supervisor. The financial assistance of the Centre for Development, (HSRC, South Africa) towards this research is hereby acknowledged. Opinions expressed and conclusions arrived at, are those of the author and are not necessarily to be attributed to the Centre for Science Development. The further financial assistance of the Mellon Foundation and Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) are also acknowledged towards the successful completion of the thesis.

Also thanks to colleagues, The Womanist Consciousness Raising Group and family for support, ideas and printing.

Abstract

Eine Definition der Männlichkeit wird anhand der der Darstellung der Männlichkeit im Film, untersucht. Soziologische und psychologische Forschungen in Feminismus, gender studies und aktuelle Männerstudien werden in der theoretischen Darstellung angesprochen. Das Leben des deutschen Regisseurs, Rainer Werner Fassbinder, Und sein Werk werden kurz dargestellt, um eine Übersicht Der wichtigsten Themen zu erhalten. Der Film, Lola (1981), wird als Objekt der Analyse der Darstellung der Männlichkeit gewählt. Das Verhältnis der Hauptfiguren, die Machtverhältnisse des Schauens und der Prostitution sind die Hauptthemen der Analyse.

The thesis is an analysis of the definition of masculinity. Sociological and psychological studies have been referenced, in particular feminist, gender and current men's studies. The german director, Rainer Werner Fassbinder's life and work are briefly illustrated to gain an insight into the main themes in his films. Lola (1981), is the film chosen for analysis of the representation of masculinity. The main characters, the power dynamics of the gaze and prostitution are the main themes of the analysis.

Inhaltsverzeichnis

Abstract

A) Einführung

1. Allgemein 2

2. Das Verhältnis des Sprechers zum herrschenden Diskurs anhand von zwei Traumdeutungen 3

B) Die Darstellung der Männlichkeit

1. Freud und Irigaray 17

2. Das Kriegserlebnis 27

3. Sprachkrise 29

4. Backlashtendenzen 44

5. Penis vs Phallus- die Kastrationsangst 51

6. Film und die Dynamik des Schauens 55

C) Das Phänomen: Rainer Werner Fassbinder

1. Biographische Details 60

2. Filmemacher in Deutschland - anhand von Interviews 70

3. Das Melodrama 73

4. Themen in seinen Werken 71

D) *Lola: Eine Analyse anhand der vorhergehenden Theorie*

1. Sternbergs *Der Blaue Engel (1930)* 87

2. Rezensionen 88

3. Die Analyse des Films:

a) Das Adenauerfoto 89

b) Die Darstellung der Hauptfiguren 91

c) Das Schauen und der Spiegel 96

d) Emotion 110

e) Prostitution 114

E) Schlußfolgerung

a) Das Andere 125

b) Auf eine Definition der Männlichkeit hinarbeiten 127

F) Literatur- und Filmverzeichnis 129-141

Allgemeine Einführung

Die Untersuchung einer Definition der Männlichkeit muß mit der Darstellung der Position des Sprechers zu dieser These und zu der theoretischen Darstellung anfangen. Das erste Kapitel gibt eine kurze Zusammenfassung der 'gender studies'- Diskurse. Freud und Irigaray werden als Ansatzpunkte der Diskussion besprochen. Die Sprache des herrschenden Diskurses wird problematisiert und die Möglichkeit einer alternativen Sprache, mit einem Hinweis auf die Theorien des Feminismus, wird untersucht. Die aktuelle Definition der Männlichkeit und die Terminologie der Männlichkeiten wird in Frage gestellt. Die dynamische Veränderung der Rollen der Geschlechter wird vor allem mit dem Kriegserlebnis in Zusammenhang gebracht. Das ist wichtig zum Verständnis des Verhältnisses der Hauptfiguren in dem Film *Lola* (1981).

Das zweite Kapitel ist eine kurze Zusammenfassung von Fassbinders Leben und Werk. Eine Reihe von Interviews werden benutzt um seine Wirklichkeit, in der er gefilmt hat, zu etablieren. Die wichtigsten Themen, die in seinen Filmen behandelt werden, werden in verschiedenen Beispielen kurz beschrieben.

Das dritte Kapitel analysiert den Film Lola (1981) anhand dieser vorhergehenden Theorien der Männlichkeit und der Interessen Fassbinders. Es folgt eine Analyse der Hauptfiguren im Zusammenhang mit der Dynamik des Schauens und der Rolle des Spiegels im Mittelpunkt der Auseinandersetzung. Die Rolle der Prostitution als gesellschaftliche Wirklichkeit, vor allem in Deutschland in der Nachkriegszeit, wird anhand der Veränderungen in den Geschlechterrollen analysiert.

Zum Schluß werden die wichtigsten Ergebnisse zusammengefaßt und einige Schlußfolgerungen gezogen.

2. Das Verhältnis des Sprechers zum herrschenden Diskurs anhand von zwei Traumdeutungen

„(76) Aus dem Traume deuten.- Was man mitunter im Wachen nicht genau weiss und fühlt- ob man gegen eine Person ein gutes oder ein schlechtes Gewissen habe - darüber belehrt völlig unzweideutig der Traum."
(Nietzsche 1967:44)

„The way in which memory behaves in dreams is undoubtedly of the greatest importance for any theory of memory in general. It teaches us that 'nothing which we have once mentally possessed can be entirely lost' (Scholz zit. nach Freud 1991:79-80)

„To raise the question of representing the Other is, therefore, to reopen endlessly the fundamental issue of science and art; documentary and fiction; universal and personal; objectivity and subjectivity; masculine and feminine; outsider and insider."
(Trinh T. Minh-ha 1989:136)

Der Anlaß für den Titel dieser Einführung war die wiederholte Frage: „Warum Deutscher Film?" Darauf konnte ich nur antworten, daß ich meine Dissertation in der Deutschabteilung mache und daß ich die deutsche Sprache und Literatur schon seit Jahren studiere. Die Vermutung ist auch schon geäußert worden, daß ich deutsche Vorfahren hätte. Diese Fragen haben mich zunächst nicht so sehr gestört, als belustigt. Langsam habe ich jedoch begonnen, diese Frage ernstzunehmen. Konferenzen über radikale Geschichte am *Centre for African Studies* an der Universität Kapstadt, auf der Fragen über schwarze Geschichte und schwarze Geschichtschreiber diskutiert wurden, schufen eine Situation, in der die weißen Historiker sich sehr defensiv verhielten. Das führte dazu, daß ich über meine eigene Position als Germanistikstudentin an der Universität Kapstadt und meine Position in dieser Arbeit über einen deutschen Filmregisseur nachdachte. Es ist eine äußert prekäre Position. Die Filmregisseurin Trinh-T. Minh-ha spricht über die weitverbreitete Annahme, daß der/die Andere sich selbst darstellen kann, weil er/sie Kenner seiner/ihrer eigenen Welt sei: „'Correct' cultural film-making usually implies that Africans show Africa; Asians, Asia; und Euro-Americans… the world." (1989:136). Das setzt die

Notwendigkeit, das Andere zu erklären,voraus, während der umgekehrte Blick des/der Andern auf das Zentrum überflüssig oder uninteressant erscheint. Von meiner Position aus, als die Andere, kann ich nicht mit der gleichen Autorität wie ein weißer Mann sprechen; falls ich mir dadurch nicht bereits eine Autorität unterstelle, die ich nicht besitze. Ist das, was ich über den weißen Mann sowohl auf der historischen als auch auf der soziologischen Ebene sage, dasselbe wie das, was der weiße Mann über den weißen Mann oder irgendein anderes Subjekt sagt? Die Antwort ist eindeutig: „Nein!" Es ist nicht neu, die Position des Sprechers oder Analytikers zu problematisieren. Im feministischen Diskurs ist diese Frage zentral. Thomas erklärt seine Position als heterosexueller Mann: „Writing as a straight man, however, I can only allude to and support that struggle [the political struggle of the gay man]; I cannot speak for it any more than I, as a male feminist, have a dispensation to speak for women's experience of oppression" (1996: 197). Es ist nicht gleich und macht nicht denselben Eindruck in der akademischen Welt, ob eine schwarze Frau oder ein weißer Mann schreibt. Phillips schreibt: „White men have had the luxury of knowing that they are making history… Black women, on the other hand, have had to construct this knowledge… outside the academy" (Signs 1995 vol 20 no 4). Diese Aufgabe wird unterschiedlich beurteilt. Die Sprache, die ich verwende, unterscheidet sich von dem männlichen Diskurs. Die Sprache ist die einer schwarzen afrikanischen Frau. Als ich deshalb gefragt wurde, warum deutscher Film und nicht afrikanischer; und weiter warum Männlichkeit und nicht Weiblichkeit, empfand ich die Notwendigkeit meine eigene Position zu rechtfertigen. Die Position habe ich bewußt gewählt. Middleton (1992) schreibt über eine Konferenz (Changing Identities 1989), die Sprecher wählten bestimmte Positionen der Unterdrückung[1] und erklärt die Notwendigkeit

[1] „The speakers clearly felt that there was no other position from which to speak an emancipatory discourse than from one of their determinate oppressions.… This dilemma depends on a widespread belief in multiple oppressions" (Middleton 1992:145)

diese Unterdrückung zu identifizieren wie folgt: „To claim oppression gives one an identity and an understanding of one's own history. ...Oppression confers an identity. For members of an oppressed group to recognize that they are oppressed is crucial" (146). Meine Position wird als das doppelte Andere, erstens als Frau und zweitens als Schwarze, dargestellt. Womanist[2] Theorien sprechen von einer dreifachen Unterdrückung[3]: Rasse, Klasse und Geschlecht. Schwarze Frauen und Feminismus stellten fest, im Feminismus „galt [es], lediglich die Situation von relativ priviligierten Frauen (vorwiegend weiß und aus der Mittelschicht stammend)" zu reflektieren (Selzer 1993:10). Frauen machten darauf aufmerksam, daß weiße Männer nicht nur aufgrund ihres Geschlechts eine gemeinsame Identität einfordern konnten (Middleton 1992). Ich habe mich entschieden, die Klasse in dieser Untersuchung auszuschließen, weil sie für meine These keine so wichtige Rolle spielt. Meine These ist, daß es viele Perspektiven für die Betrachtung des Subjekts gibt, zum Beispiel gibt es: psychoanalytische, postmoderne, post-koloniale, feministische unter vielen anderen. Das Andere stellt eine interessante und innovative Perspektive dar. Man könnte diese Positionen ausklammern und einen Text oder einen Film unter der Illusion, einen objektiven Standpunkt einzunehmen, analysieren. Aber eine schwarze Südafrikanerin schreibt anders über einen deutschen Regisseur als ein deutscher Student. Die Konstruktion einer theoretischen 'womanist' Betrachtungsweise über die Rolle der Schwarzen

---

[2] „Black womanist" wird wie in schwarzen amerikanischen Theorien definiert, und nicht wie in den südafrikanischen, wo Farbige nicht in der Definition von 'schwarz' eingeschlossen werden. Alice Walker hat den Begriff entwickelt: „Womanism ist die von Alice Walker entwickelte Definition eines schwarzen Feminismus… „From womanish (...) A black feminist.. From the black folk expression (...) 'You acting womanish', i.e. like a woman...(...)Committed to survival and wholeness of entire people, male and female. Traditionally universalist… Womanist is to feminist as purple to lavender"" (Marion Kraft 1988:164)

[3] „Multiple oppressions mean multiple schisms" (Middleton 1992:146).

Frauen in der akademischen Forschung ist ein wichtiges Element meiner Analyse.

> When Black women enter the academy, they bring with them different kinds of lives - lives shaped by the ubiquitous and historically inescapable fact of triple oppression… - triple oppression and African origins - generate unique thematic concerns and interpretive frameworks that when brought in by Black women, enrich the academy, further humanize it, and make it more accessible to a wider segment of humanity, including but not limited to, Black women.(Phillips; McCaskill 1995)

Das Schlüsselwort ist „enrich", das heißt bereichern. Phillips stellt in Who's Schooling Who? (1995) dar, wie schwarze Frauen nicht nur in der akademischen Forschung lernen, sondern daß ihre Forschung auch als ein wertvoller Beitrag zur akademischen Forschung anerkannt werden muß. Es sollte keine Notwendigkeit bestehen, die von uns gewählten Themen zu legitimieren. Obwohl ich nicht meine, daß Forschung in Bezug auf schwarze Frauen nicht mehr unternommen werden sollte, gibt es dennoch auch andere Bereiche, wo eine neue Perspektive eingeführt werden kann. Meine Wahl ist die Männlichkeit, genauer gesagt die Männlichkeit des weißen Mannes. Während die weiße männliche Hegemonie versucht, ihre Stimme in der akademischen Welt als eine objektive und universale darzustellen, betonen schwarze Frauen aber die Differenz, die Vielseitigkeit, und ermöglichen es, die Differenz als ein positives Element in der Entwicklung der akademischen Forschung zu betrachten. Layli Phillips schreibt: „Black women's scholarship does not parade as universal." (Signs 1995 vol 20 no 4) Auf das Universale und die Sprache wird später eingegangen. Hier muß es genügen, darauf hinzuweisen, daß es sich um ein Problem des hegemonialen patriarchalischen Diskurs handelt, der alle Perspektiven einzuschließen vorgibt, während er gleichzeitig an seiner Machtposition festhält. Deshalb sagen die schwarzen Frauen von vornherein, daß sie für eine sehr spezifische Gruppe zu sprechen versuchen. Wenn sie das schaffen, heißt es nicht, daß andere Gruppen der Gesellschaft nicht mit einem solchen Diskurs umgehen können; nur das

Bewußtsein dafür muß da sein. Derrida schreibt darüber, wie Menschen einander unabhängig von ihrer Lebenserfahrung verstehen können, es gibt ein grundlegendes Verständnis:

> In a certain way, the statement „this is white" is perfectly independent of the perceptual experience. It is even intelligible for someone who has not had this perception. … Everything must be capable of being said, everything must be capable of attaining the conceptual generality which properly constitutes the logic of the logos (1986:163-4)

Er bezieht sich auf Husserl, der die universelle Regel aufstellt: „Logische Bedeutung ist ein Ausdruck" (1986:164). Dazu muß gesagt werden, daß die Ungleichheit der Macht des Ausdrucks im akademischen Diskurs eine wesentliche Rolle spielt. Trotzdem muß diese universale Regel angenommen werden, sodaß Diskurse weiter zueinander sprechen können. Letzten Endes müssen die verschiedenen Diskurse miteinander und zueinander sprechen, weil sie erst durch die Berührung mit dem Diskurs entstehen, beziehungsweise ergänzt und erneuert werden können. Das Problematische an einem alternativen Diskurs wird später diskutiert werden.

Freud schreibt

> the most ancient and the most recent students of dreams were united in believing that men dream of what they do during the daytime and of what interests them while they are awake… we have also heard the opposite… that dreams withdraw the sleeper from the interests of the daytime and that, as a rule, we only start dreaming of the things that have most struck us during the day.(reprint 1991:102;103)

Ich habe sehr vielfältige Träume und dachte, daß ich sie als Deutung für wichtige Themen und Ideen verwenden könnte, die ich in meinem bewußten Leben analyisieren kann. Ich möchte nun zwei Träume referieren, die ich im Oktober und November 1997 hatte.

29 Oktober 1997: Gestern Abend träume ich, daß ich in einer Bücherei war, wo mehrere junge weiße Männer anwesend waren. Einer machte einen Witz, anschließend lachten alle die ihn

hörten. Es ärgerte mich und als ich das Zimmer verließ sagte ich emphatisch: „When a white man makes a joke everyone laughs, if a black woman makes a joke nobody laughs"-. Als ich einem Kollegen davon erzählte, wurde mir gesagt, daß Witze als Beherrschung der Sprache betrachtet werden können und deshalb eine Position von Macht darstellen. Die Fähigkeit zu verspotten und die Notwendigkeit, das zu tun, impliziert eine Position der Macht und eine Möglichkeit sie zu behalten. Tolson schreibt über seine Erfahrung in einer Männergruppe: „We had no experience of sexual oppression, violence, jokes at our expense".(1977:143) Ich habe gehört, daß Witze als Widerstand gegen die Hegemonie verwendet werden können; zum Beispiel die Sklaven reißen hinter den Rücken ihrer Herren Witze. (Katz 1998) Ein solcher Widerstand ist mehr psychologisch ohne eine langfristige Veränderung der Situation. Ich bin gleich zweimal von der Sprache entfernt, in der ich schreibe, sie wurde mir als eine dritte Sprache beigebracht, und deshalb spielt der Traum eine wichtige Rolle, und Sprache überhaupt in der Fertigstellung dieser Arbeit. Die Sprache enthält und stellt die Kultur eines Volkes dar, das sie spricht und daher bin ich auch von jener kulturellen Realität entfernt. Es erinnert mich an einen Anthropologen, der ins Ausland reist, um eine andere Kultur zu erforschen. Aber ich versuche nicht wie der Anthropologe für eine andere Kultur zu sprechen, sondern über diese. Der Diskurs, in dem ich schreibe, schrieb sich schon seit Jahrzehnten fort, das heißt, es ist ein hegemonialer Diskurs. Außerdem bin ich auch geographisch von dem Diskurs entfernt. Dieses räumliche Verhältnis ermöglicht eine afrikanische Perspektive. Der Traum illustrierte meine Position als eine schwarze Frau zu meiner Arbeit. Innerhalb des hegemonialen Diskurses spreche ich nicht von einer angenommenen Position der Macht. Aber meine eigene Position könnte neu interpretiert werden durch eine neue Perspektive. Ich versuche meine literarische und filmkritische Position durch der Bildung, die ich in der akademische Forschung erworben habe, zu stärken. Das ist eine wichtige Verantwortung in Bezug auf Legitimierung und Autorität.

Diese Forschungsarbeit ist nicht nur eine Analyse eines deutschen Filmes, sondern der Mittelpunkt ist das Andere im Gegensatz zu meiner weiblichen Sexualität, das heißt die Männlichkeit. Forscher beginnen in den neunzigen Jahren anhand der postmodernen Theorien der Feministinnen der siebziger und achtziger Jahre, Männer zu untersuchen und zu verstehen und auch eine neue Definition von Männlichkeit zu ermöglichen. Männer haben auch eigene 'Men's group Studies' begründet. Diese Bewegung, war in den achtzigen Jahren besonders reaktionär, aber wurde in den Neunzigern selbstreflexiver. Ich glaube, daß wir verstehen müssen, was das Andere ist, einschließlich der Sexualität und des Gleichgewichtes in unserer Psyche. Freud schreibt über die Bisexualität des einzelnen. Sarah Kofman beschreibt Freuds Theorie der Bisexualität als Urbisexualität.[4] Bisexualität ist eine Grundlage jeder sexuellen Orientierung.

Im November 1997 hatte mich ein anderer Traum nach der umfangreichen Lektüre über Männlichkeit verfolgt: Es waren Männer, die entweder kastriert waren, Bauchnabel statt eines Penisses hatten oder die AIDS hatten. Dieser Traum war sehr beunruhigend, weil er meine Position zu der Forschung zu dieser Zeit darstellte. Diese Darstellung ist kein direktes Abbild der Alltagserfahrung, wie Freud unter Verweis auf Strümpell (1887,18) sagt:

> dreams do not reproduce experiences. They take one step forward, but the next step in the chain is omitted, or appears in an altered form, or is replaced by something entirely extraneous. Dreams yield no more than fragments of reproductions.

(Reprint 1991:80)

Ist das ein Schritt vorwärts in der Kette meines Gedankengangs für den Aufbau einer Theorie über Männlichkeit? Meine Weiblichkeit spielt eine wichtige Rolle und daher verursacht der Traum bestimmte politische Spannungen. Vorher erinnerte ich mich daran, wie ich mich beklagte, daß ein großer Teil der Literatur entweder eine ontologische oder eine symbolische

---

[4] „Freud elects to study the specific topic… of the differentiation of the feminine sex as such from an original bisexuality… one becomes a woman" (Kofman 1987:122)

Deutung des Penises betont und ich fragte mich ständig: „Entsteht Männlichkeit nicht aus etwa mehr als diesem?" Die Antwort ist: ja, es muß so sein." Der Traum deutet auch auf die wirkliche Gefahr hin, daß der analytische Prozeß ein Beschneiden sein kann. Über den Prozeß der Männlichkeit zu schreiben, ist auch eine Möglichkeit mit dem Anderen fertig zu werden, indem man es tötet. Thomas schreibt:

> Writing itself, then, can become a sort of agency in which desire is eclipsed by the desire to kill, the process that Theweleit calls „devivification," the search for the killable other. The writer as master has the means at his own disposal. (1996: 191)

Der Autor ist Meister seines Werkes und dessen Gegenstand. Das Schreiben ist eine wirkliche Macht. Das Tödliche am Schreiben ist ein wesentliches Problem für den Feminismus und die Analyse des hegemonialen Diskurs. Der hegemoniale Diskurs schließt Frauen aus und gibt daher Frauen keine Macht. Wenn Frauen anfangen zu schreiben, können sie versuchen, diese Macht einzunehmen. Ich versuche jetzt, mich zu ermächtigen; möchte ich aber durch meinen analytischen Prozeß Männer als impotent darstellen oder kastrieren? Mein Unbewußtes scheint das als einen notwendigen Schritt zur Ermächtigung zu betrachten, der – wie ich wohl weiß – problematisch ist. Ich muß darüber hinwegkommen, um zu einer konstruktiven Analyse zu gelangen. Der hegemoniale Diskurs tut so, als ob er Frauen mit einschlösse, daß heißt ein universaler und einschließender Diskurs wäre. Es ist genau der Grund, warum Frauen und andere Marginalisierte ausgeschlossen werden. Frauen könnten nur als Ohnmächtigte miteingeschlossen werden. Irigaray schreibt:

> any theory of the subject has always been appropiated by the 'masculine' .When she submits to (such) a theory, woman fails to realize that she is renouncing the specificity of her own relationship to the imaginary. Subjecting herself to objectivization in discourse – by being 'female' .Re-objectivizing her own self whenever she claims to identify herself 'as' a masculine subject.

(1989:133)

Der Subjektwerdung der Frau im hegemonialen Diskurs kann nur durch das Re-objektivieren der Frauen als quasi-Männer gewährleistet werden. Eine Frau selbst kann sich nicht als

Subjekt darstellen. Die Hegemonie wird durch die notwendige Objektivierung der Frau aufrechterhalten; Hegemonie entsteht erst dadurch, das es ein Subjekt-und-Objekt-Verhältnis gibt:

> Once imagined that woman imagines and the object loses its fixed, obsessional character. As a bench mark that is ultimately more crucial than the subject, for he can sustain himself only by bouncing off some objectiveness, some objective. If there is no more 'earth' to press down/repress, to work, to represent, but also and always to desire (for one's own), no opaque matter which in theory does not know herself, then what pedestal remains for the existence of the 'subject'? (Irigaray 1989:133)

Ein Weg zur Ermächtigung ist es sich neu darzustellen, außerhalb des hegemonialen Diskurses, weil es innerhalb des Diskurses keine konstruktive Möglichkeit zu geben scheint. Eine solche Lösung hat auch ihre Probleme, worauf später noch eingegangen werden soll.

Hildebrandt (1875) schreibt über die Einfälle des Traums:

> from our own experience,... there emerges from time to time in the creation of fabrics of the genius of dreams a depth and intimacy of emotion, a tenderness of feeling, a clarity of vision, a subtlety of observation, and a brilliance of wit such as we should never claim to have at our permanent command in our waking lives. There lies in dreams a marvellous poetry, an apt allegory, an incomparable humour, a rare irony. A dream looks upon the world in a light of strange idealism and often enhances the effects of what it sees by its deep understanding of their essential nature.(Zitiert nach Freud 1991:129)

Dieses Zitat idealisiert teilweise das Traumleben, aber es enthält auch gültige Aussagen. Träume können eine wichtige Rolle spielen. Wir können auf diese Weise sowohl Klarheit als auch einen Einblick in verschiedene Probleme und aktuelle Themen erhalten. Eine Klarheit der Vision ist ein besonderes Merkmal, weil Träume im Grunde visuelle Bilder sind. Freud schreibt: „[Träume] besteh[en] in der Umsetzung von Gedanken in visuelle Bilder.... Bei der Traumarbeit handelt es sich offenbar darum, die in Worte gefaßten latenten Gedanken in

sinnliche Bilder, meist visueller Natur, umzusetzen" (Freud 1940: 178;183). Derrida (1978) erweitert Freuds Traumdeutung, indem er das Wort mise en scène benutzt. Freud untersucht die Rolle der Sprache in der Traumdeutung. Die Verbindung solcher Vorstellung mit meiner These ist vor allem deshalb sehr relevant, weil sie eine plausible Verbindung zwischen Traumbildern und Filmsequenzen herstellt. Mein Forschungsfeld ist das Bild und die Darstellung der Männlichkeit. Diese Verbindung unterstützt die Verwendung von der Traumanalyse. Hildebrandt (1875) schreibt: „dreams give us an occasional glimpse into the depths and recesses of our nature to which we usually have no access in our waking state" und Fichte ist auch der Meinung, daß Träume einen Einblick in das Leben ermöglichen, geäußert: „The nature of our dreams gives us far more truthful reflection of our whole disposition than we are able to learn of it from self-observation in waking life" (Freud 1991:138-9). Mit diesem Gedanken im Kopf ist es wichtig, Träume nicht zu ignorieren, sondern als einen Ort der Deutung zu betrachten. Die zusätzliche Dimension könnte als ein alternatives oder ergänzendes Instrument angesehen werden. Freud zitiert Robert (1886):

> A man deprived of the capacity for dreaming would in course of time become mentally deranged, because a great mass of uncompleted, un-worked out thoughts and superficial impressions would accumulate in his brain and would be bound by their bulk to smother thoughts which should be assimilated into his memory as completed wholes… Dreams serve as a safety-valve for the over-burdened brain. They possess the power to heal and relieve.

(1991:149)

Die Macht des Traumes bestätigt meine Überzeugung, meine Träume ernstzunehmen und sie als eine wertvolle Möglichkeit im analytischen Prozeß zu verwenden. Mit den Anmerkungen der Traumanalytiker werden wir jetzt zu den Träumen zurückkehren. Der erste Traum versinnbildlicht die Problematik der Sprache. Es stellt die Probleme mit der Sprache aus der Perspektive einer schwarzen Frau an einer höheren Bildungsanstalt dar, wie zum Beispiel der Universität Kapstadt, an der der weiße, männliche, akademische Diskurs herrscht. Dieses Problem spielt

eine wichtige Rolle bei der erfolgreichen Meisterung eines analytischen Prozesses. Der Traum berührt Erinnerungen aus Studentenjahren, in denen weiße Männer versucht haben, Seminare zu beherrschen, in der Diskussion sowie auch bei der Auswahl des Lesestoffes. Schwarze Frauen mußten nachgeben oder manchmal auch aggressiv sein, um ihre Meinung durchzusetzen, wenn sie sich dem Gruppenkonsens nicht anpassen wollten. Der Traum drückt das Gefühl der Unzulänglichkeit angesichts der unterpriviligierten Ausbildung und rassenspezifischen Minderwertigkeitskomplexe aus.

Ein anderes Element des Traumes ist das Problem beim Schreiben in einer Sprache die normalerweise dazu gebraucht wird, um den hegemonialen Diskurs zu unterstützen. Ich habe darüber nachgedacht und versucht, eine alternative Sprache, wie das im feministischen und 'womanist' Diskurs üblich ist, zu finden. Wenn die Sprache des hegemonialen Diskurses verwendet wird, um den Diskurs zu kritisieren, dann wird eine solche Kritik problematisch, weil dieselbe Sprache dazu benutzt wird, um die Hegemonie aufrechtzuerhalten. Auf der anderen Seite, wenn ein neuer Diskurs geschaffen wird, enthält dieser nicht diesselbe Macht, weil er von der Hegemonie marginalisiert wird, die wiederum die Theorie marginalisiert, die im Diskurs dargestellt wird. Das ist der Kern des Problems. Irigaray fragt, wie die Frauen einen neuen Weg finden können, ohne sich selbst zu marginalisieren:

> But how is this to be done? Given that, once again, the „reasonable" words – to which in any case she has access only through mimicry – are powerless to translate all that pulses, clamors, and hangs hazily in the cryptic passages of hysterical suffering – latency. Then … turn everything upside down, inside out, back to front. Rack it with radical convulsions, carry back, reimport, those crises that her 'body' suffers in her impotence to say what disturbs her. Insist also and deliberately upon those blanks in discourse which recall the places of her exclusion, the coherent expansion of established forms.(1989:142)

Irigaray stellt einen radikalen Ausweg dar, um den patriarchalen Diskurs zu verunsichern. Die Wörter müssen hinterfragt werden. Die bestehende Ordnung der Sprache muß

erweitert und umgeschrieben werden: „Reinscribe [established forms] hither and thither as divergencies,… deconstruct the logical grid of the reader-writer, drive him out of his mind, trouble his vision… Overthrow syntax by suspending its eternally teleological order." (Irigaray 1989:142) Statt sich außerhalb des hegemonialen Diskurses zu situieren, muß der Diskurs radikal umgebaut und erweitert werden. Cixous bietet eine weitere Möglichkeit der Dekonstruktion der Sprache. Sie „sieht das Element des „Weiblichen" im Unbewußten. In der Schreibpraxis verbindet sie das Weibliche mit einer Produktionsweise, die Freuds Traumarbeit ähnelt" .(Brügmann 1977:413) Man kann eine Verbindung zwischen meinem Traum über die Sprache, dem Traum als mise en scène und dem Traum als weitere Möglichkeit der Deutung und Analyse ziehen.

Der zweite Traum betont die visuellen Bilder, die den Lesestoff und die Forschung über den Film beherrschen. Die beunruhigenden visuellen Bilder schildern eine Entmannung. Mein Unbewußtes reagierte auf den Beschuß durch männliche Bilder durch ihre Entwürdigung. Heath schreibt: „Feminism makes things unsafe for men, unsettles assumed positions, undoes given identities" (Zitiert nach Frosch 1994:67). Der zweite Traum löst vorgegebene Identitäten auf und stellt das Konzept des Gegebenen in Frage. Wer gibt und für wen? Der Prozeß des Umkehrens könnte als ein Mittel mit den Bildern fertig zu werden, gelesen werden. War es ein Prozeß der Heilung und Erleichterung, eine Möglichkeit, um meine Gedanken auszusortieren, um den Wahnsinn zu verhindern? Statt den Wahnsinn zu verhüten, zeigt der Traum vielleicht die Gefahr des Wahnsinns, falls man nicht mit diesen Bildern im Kopf zurechtkommt. Anhand des Lesestoffs untersuchte ich die Möglichkeit des Hervorbringens einer einzigen Definition der Männlichkeit. Der Traum aber widerspricht diesem Prozeß. Statt eine männliche Definition zu finden, fand ich eine entmannende. Ein Mechanismus der Dekonstruktion vor einer Konstruktion scheint hier im Gange zu sein. Derrida schreibt über Dekonstruktion in seinem Aufsatz über Francis Ponges Gedicht Fable (1976):

> Deconstruction is inventive or it is nothing at all; it does not settle for methodical procedures, it opens up a passageway, it marches ahead and marks a trail… Its process involves an affirmation, this latter being linked to the coming – the venire – in event, advent, invention. But it can only make it by deconstructing a conceptual and institutional structure of invention that would neutralize by putting the stamp of reason on some aspect of invention, of inventive power: as if it were necessary,over and beyond a certain traditional status of invention, to reinvent the future. (1991:218)

Das Erfinderische an der Sprache, das ein wesentliches Moment der Dekonstruktion ist, schafft eine Möglichkeit für neue Ideen und Konzepte. Wenn man davon ausgeht, daß alle Konzepte irgendwann erfunden wurden, insbesonders kulturelle Vorstellungen, dann können auch Akademiker kreativ mit der Sprache umgehen[5]. Wenn wir davon ausgehen, daß Männlichkeit ein erfundenes Konstrukt ist, kann man es dekonstruieren und vielleicht ein neues erfinden. In dem nächsten Kapitel soll das Konzept der Dekonstruktion weiter verfolgt werden.

Liegt das Problem der Männlichkeit im Penis? Die logische Antwort ist: „Nein." Mein Verständnis der menschlichen Sexualität geht von der grundsätzlichen Bisexualität des Individuums aus. Jeder Mensch hat weibliche und männliche Eigenschaften. Die Definition dieser Eigenschaften ist problematisch, weil sie mit negativen und positiven Werturteilen versehen sind, doch handelt es sich dabei um einen dynamischen Prozeß. Kimmel schreibt: „Masculinity and femininity are relational constructs, the definition of either depends on the definition of the other" (1987:122). Die Definitionen der Männlichkeit bzw. Weiblichkeit müssen in Bezug aufeinander verstanden werden.

---

[5] „Delacampgne's book [L'Invention du racisme 1983] reminds us that there is also an invention of evil. Like all inventions, that one has to do with culture, language, institutions, history, and technology. ...Racism is also an invention of the other, but in order to exclude it and tighten the circle of the same" (Footnote: Derrida 1991: 220)

Meine Analyse soll als ein Fortschritt in der akademischen Forschung betrachtet werden. Die Metapher des Witzes und der Kastration im Traumbild symbolisiert die Notwendigkeit mich meiner eigenen Arbeit zu bemächtigen. Ich bin eine schwarze Frau, die über einen weißen Mann schreibt. Wie aus meinen Träumen hervorging, spielt die Dynamik von Rasse und Geschlecht eine entscheidende Rolle im Verhältnis zur Macht des herrschendes Diskurses.

Im Mittelpunkt dieser Einführung standen die Träume und die wichtige analytische Rolle, die sie beim Entwurf einer Theorie der Männlichkeit spielen können, während sie gleichzeitig meine Position verdeutlichen. Wie die Träume im Detail entstehen, konnte hier nicht besprochen werden, doch soll dieses Thema im Laufe dieser Arbeit anhand von Fassbinders Film Lola eingehender untersucht werden.

B) Die Darstellung der Männlichkeit

Der Kontext dieser Untersuchung der Männlichkeit ist die westliche patriachalische Gesellschaft und die Theorien, die verwendet werden und teilweise kritisch dargestellt werden, stammen aus diesem Kontext. Das heißt nicht, das andere Gesellschaften keine Ähnlichkeiten mit der westlichen Gesellschaft haben; aber ich werde nicht versuchen eine universelle Darstellung zu finden.

1) Freud und Irigaray

> Es ist unerläßlich, sich klar zu machen, daß die Begriffe "männlich" und "weiblich", deren Inhalt der gewöhnlichen Meinung zu unzweideutig erscheint, in der Wissenschaft zu den verworrensten gehören und nach mindestens drei Richtungen zu zerlegen sind. Man gebraucht männlich und weiblich bald im Sinne von Aktivität und Passivität, bald im biologischen und dann auch im soziologischen Sinne. (Freud 1942:121).

Freud argumentiert, daß die Definition von Männlichkeit und Weiblichkeit, im Sinne von Aktivität und Passivität, die wesentliche sei. Dann fährt er jedoch fort eine grundlegende Bisexualität zu postulieren, welche die Grenze zwischen den beiden Polen wieder verwischt: "Jede Einzelperson weist vielmehr eine Vermengung ihres biologischen Geschlechtscharakters mit biologischen Zügen des anderen Geschlechts und eine Vereinigung von Aktivität und Passivität auf, sowohl insofern diese psychischen Charakterzüge von den biologischen abhängig sind" (121). Die Pole 'männlich' und 'weiblich', 'aktiv' und 'passiv' sind jeweils mit positiven und negativen Vorzeichen besetzt. In einer Reflexion über Heideggers Schweigens in Bezug auf das 'Geschlecht' stellt Derrida (1991) folgende Frage:

> How did difference get deposited in the two? Or again, if one insisted on consigning difference within dual opposition, how does multiplication get arrested in difference? And in sexual difference?... Geschlecht always names sexuality such as it is typed by *opposition* or by duality. Later (and sooner) matters will be different, and this opposition is called decomposition. (401)

Nur durch die Psychoanalyse und feministische und Männerstudien ist eine solche Destruktion möglich. Rose stellt die Kategorien des Geschlechts in Frage und stimmt mit Lacan überein, daß die Eindeutigkeit der Aufteilung der Geschlechter zu einer Verwirrung führte und nur in der Phantasie begründet ist:

> It is when the categories "male" and "female" are seen to represent an absolute and complimentary division that they fall prey to mystification in which the difficulty of sexuality instantly disappears... Lacan therefore, argued that psychoanalysis should not try to produce "male" and "female" as complimentary entities, sure of each other and of their own identity, but should expose the fantasy on which the notion rests." (1985: 33)

Die Aufteilung muß analysiert werden und die gesellschaftlichen Kategorien untersucht werden, bevor wir sie zersetzen können, falls überhaupt. Eine Analyse muß einen Ansatzpunkt haben, und diese ist die Geschlechtsaufteilung von männlich und weiblich. Die positive und negative Hierarchisierung ist problematisch und muß in Frage gestellt werden. Benjamin schreibt:

> The derogation of the female side of the [gender] polarity leads to a hardening of the opposition between male and female individuality... The idealization of the father and the devaluation of the mother constitute a profound split that has infused the culture at large, and shaped our very notion of individuality. (1988:114)

Die binären Oppositionen sind bisher Leitmotive in dem Diskurs der Sexualität gewesen. Vielleicht werden sie von nun an, wie Derrida schreibt, irgendwann aufgelöst oder vervielfacht. Die Frage wäre, ob eine solche Vervielfachung unbedingt zur Auflösung der Machtverhältnisse führen würde. Rose schreibt, daß Sexualität in der Verteilung in männlich und weiblich eine Instabilität enthält: "It is when the categories "male" and "female" are seen to represent an absolute and complementary division that they fall prey to a mystification in which the difficulty of sexuality instantly appears" (1985:33). Ich stimme damit überein, aber ich werde weiter ausführen, daß die Schwierigkeit der Definition der Sexualität genau in der

Entmythologisierung der binären Oppositionen von männlich und weiblich liegt, die ich jetzt, anhand von femininistischen und dekonstruktiven Diskursen versuchen werde.

Freud spricht von der bisexuellen Identität des Menschen[1]. Rodowick erklärt Freuds Verwendung der Begriffe Männlichkeit und Weiblichkeit so:

> Freud uses the terms *Männlichkeit* and *Weiblichkeit* simultaneously to refer to biological sex, to "social" gender defined by object choice, and to sexual identification according to active or passive organization of the drives... what distinguishes male from female subjectivity are the transactional modalities between masculine and feminine identifications in each individual. (1991:x)

Jeder hat männliche und weibliche Charakterzüge und versucht entweder den einen oder anderen zu betonen oder ein Gleichgewicht zwischen beiden zu erhalten. Die Gefahr besteht nur darin, Männlichkeit und Weiblichkeit immer noch als positive oder negative zu definieren und deshalb ist das Konzept der Bisexualität nicht radikal genug. Rodowick[2] führt Freuds Theorie weiter und argumentiert, daß es dessen Ziel ist, die sexuelle Identität auf zwei eindeutig bestimmte Wege für die Fortpflanzungsheterosexualität aufzuteilen. Aber dieses Ziel ist nie erreichbar und deshalb bleibt die sexuelle Identität im Fluß[3]. Er erklärt: "attachment of passivity and masochism to "femininity" by Freud, Helene Deutsch, and other classical Freudians serves a norm of reproductive sexuality that does not recognize ideological functioning with respect to positions of womanhood and motherhood" (1991:55). Ich stimme nicht überein. Die Fortpflanzung wird immer innerhalb einer bestimmten Ideologie erklärt. Die freudsche Darstellung hat die patriachalische Ideologie als Ausgangspunkt. Die Rolle

---

[1] "Differenzierung von Mann und Weib" in Gesammelte Werke V

[2] "Freuds commitment to the theory of bisexuality is ambivalent" (Rodowick 1991:55).

[3] Rodowick sagt, daß der Oedipuskomplex ein Agent der patriachalische Ideologie ist: "[Its] goal is to divide sexual identity onto two routes of reproductive sexuality" (1991:x).

der Frau, wenn auch vom Biologischen determiniert, wurde innerhalb dieses Paradigmas erklärt. Kofman kritisiert Freuds Deutung der Bisexualität des Menschens. Sie erklärt, daß Freuds Bisexualität in der Frau stärker betont ist als im Mann[4]. Deshalb sagt sie: "The affirmation of bisexuality thus amounts to affirming the original predominance of masculinity (in both sexes)" (1985:111). Bisexualität ist früher untersucht worden, doch nicht so radikal wie Rodowick sie beschreibt. Es gibt immer noch Hierarchien in der Definition der Bisexualität des Menschen. Freud kann aktiv nicht von Männlichkeit trennen, vor allem in der Definition der Libido[5]. Die Idee von der Flüssigkeit der sexuellen Identität bedeutet nicht unbedingt eine Verschiebung in den Machtverhältnissen der Geschlechter. Die Flüssigkeit wird noch begrenzt durch die Definitionen der sexuellen Identitäten. Rose schreibt anhand von Lacan: "For Lacan, men and women are only ever in language.... All speaking beings must line themselves up on one side or the other of this division, but anyone can cross over and inscribe themselves on the opposite side from that which they are anatomically destined" (zitiert nach Rodowick 1991:69). Die Bewegung zwischen den binären Oppositionen wird beschränkt durch die Darstellung der Sexualität des Individuums. Die Flüssigkeit und mögliche Bewegung zwischen sexuellen Identitäten könnte nur radikal werden, wenn die binären Oppositionen nicht mehr positiv und negativ belastet wären und nicht mehr genau definiert werden könnten, sondern eine wirkliche Grauzone entstehen würde. Die Sprache spielt auch eine entscheidende Rolle in der Ermöglichung flüssiger Definitionen. Ein Diskurs über die Sprache ist auch ein Diskurs über sexuelle Definitionen. Teresa de Lauretis

---

[4] Kofman zitiert Freud: "There can be no doubt the bisexuality... in the innate disposition of human beings, comes to the fore more clearly in women than in men. A man, after all, has only one leading sexual zone... whereas a woman has two: the vagina... and the clitoris, which is analogous to the male organ" (1985:111).

[5] "What seems insurmountable is dividing the sense of "active" from "masculinity" in the definition of the libido" (Rodowick 1991:58)

schreibt in ihrer Arbeit *Technologies of Gender* (1987) "gender is [a] representation [and that] the representation of gender is its construction" (3). Wenn es eine Konstruktion ist dann gibt es die Möglichkeit der Dekonstruktion. Die Sprache ist das Instrument der Dekonstruktion. Mitchell und Rose (1985) erklären die wesentliche Rolle der Sprache in der Definition der Sexualität und der Position der Frau den Definitionen gegenüber:

> In so far as it is the order of language which constructs sexuality around the male term, or the privileging of that term which shows sexuality to be constructed within language, so this raises the issue of women's relationship to that language and that sexuality simlutaneously. (1985:53-4)

Das Problem der Sprache stellt sich mir ständig, als Frau, und als schwarze Frau, die die hegemoniale Sprache und Deutsch als dritte Sprache gelernt hat.

Trotz der möglichen Flüssigkeit sind Definitionen der Männlichkeit und Weiblichkeit wichtig und werden jetzt weiter untersucht. In seiner Definition des geschlechtlichen Unterschieds trennt Freud den biologischen Unterschied zwischen den Geschlechtlichen von der binären, sprachlichen Oppositionen von aktiv und passiv. Der biologische Unterschied wird jedoch in der Kultur durch Oppositionspaar 'aktiv' und 'passiv' artikuliert. Es entsteht somit eine Verquickung der beiden Definitionsebenen. Auf der Ebene der scheinbar natürlichen Körper und der Sexualität setzt die soziale Kontrolle ein, wie Dyer in Bezug auf Foucault schreibt:

> [T]he work of Michel Foucault has been influential in spreading the idea that sexuality, precisely by its intimate and apparently biologically given character, is the aspect of human lives that is most open to the exercise of power relations in modern society, that is through the regulation of our bodies in the regime of sexuality that we are controlled. (1993:25)

Das Biologische, und wie es von der Gesellschaft interpretiert wird, spielt eine entscheidende Rolle in der Rollenverteilung den Geschlechter. In diesem Kapitel sollen die Wertungen von

'aktiv' und 'passiv' hinterfragt und problematisiert werden. Um überhaupt eine Definition von Männlichkeit zu finden, muß der Unterschied zwischen männlich und weiblich in Frage gestellt werden. Freuds Theorie der Sexualität ist in einem abendländischen patriarchalischen Kontext entstanden. Obwohl Freuds Ausgangspunkt wichtig ist, ist zu bemerken, das es klar ist, daß seine Definition der menschlichen Sexualität nicht als vollständig und undynamisch dargestellt wird[6]. Es ist auch in diesem Kontext, daß jetzt nach einer Definition der Männlichkeit geforscht wird. Es gibt wichtige feministische Deutungen von Freuds Darstellungen der menschlichen Sexualität. Irigaray erklärt, daß die Definitionen der Sexualität aus der männlichen Sicht aufgestellt werden:

> Die weibliche Sexualität ist immer von männlichen Parametern ausgehend gedacht worden. Auf diese Weise scheint die Opposition männliche klitorale Aktivität/weibliche vaginale Passivität, von der Freud (und auch andere) als von Etappen oder Alternativen der Entwicklung zur sexuell "normalen" Frau spricht, allzu sehr bedingt von der Praxis männlicher Sexualität. Denn die Klitoris wird darin als kleiner Penis begriffen... und die Vagina erhält ihre Zuweisung als "Herberge" des männlichen Geschlechts (1979:22)

Irigaray (1979) hinterfragt Freuds Auffassung der Polarität von 'aktiv' und 'passiv'. Sie umschreibt diese Darstellung der weiblichen Passivität erstens von einem biologischen Ausgangspunkt. In *Das Geschlecht das nicht eins ist* (1979) schreibt sie von der weiblichen Scheide, die Aktivität in sich selbst enthält, im Gegensatz zu Freud, der nur den Penis als aktiv darstellt im Gegensatz zur Scheide, die er als passives Organ erklärt. Die Klitoris ist nach Freud (1942) ein verkleinerter Penis. Er stellt fest, daß die "Klitoris... dann die Rolle [behält], wenn sie beim endlich zugelassenen Sexualakt selbst erregt wird, diese Erregung an die

---

[6] "Freud's writing shows that sexual difference is indeed such a hesitant and imperfect construction... The lines of that division are fragile in exact proportion to the rigid insistence with which our culture lays them down" (Rose 1986:226-7)

benachbarten weiblichen Teile weiter leitet... Es nimmt oft eine gewisse Zeit in Anspruch, bis sich diese Übertragung vollzogen hat, während welcher dann das junge Weib anästhetisch ist" (1942:122).

Tom Ryan (1990) schreibt, daß diese Meinung schon längst kritisiert wurde[7]. Freud erweitert seine Theorie über die weibliche Sexualität zu einer Bevorzugung der Neurose, insbesondere der Hysterie (1942). Irigaray dekonstriert Freud und ergänzt ihre Theorie des Aktivseins der Scheide, indem sie sie als eine Öffnung mit vielen Falten bezeichnet. Diese Falten werden positiv dargestellt, und nicht als Zeitverlängerung in der Lusterfüllung des sexuellen Triebes, sondern sie enthalten ein Geheimnis, das nicht enthüllbar ist und außerhalb des Verständnisses des Mannes bleibt. Im Vergleich zum Mann, der "ein Instrument nötig [hat]: seine Hand, das Geschlecht der Frau, die Sprache... Die Frau "berührt sich" immerzu, ohne daß es ihr übrigens verboten werden könnte... Sie ist also in sich selbst schon immer zwei, die einander berühren" (Irigaray 1979:23). Das Autoerotische des kleinen Mädchens hat nach Freud "durchaus einen männlichen Charakter" (1942: 120). Im Gegensatz dazu schreibt Irigaray, daß die Falten sich selbst reizen können ohne ein äußerliches Reizmittel. Das Mysterium der weiblichen Sexualität ist etwas, das die patriachalische Gesellschaft überwältigen muß und unter Kontrolle zu bringen versucht. Obwohl männlich und weiblich nicht nur biologisch unterscheidbar sind, versuchen sowohl Freud als auch Irigaray, eine Sexualtheorie aufgrund von Geschlechtsrollen zu entwerfen. Irigaray hinterfragt die positiven und negativen Pole in der biologischen Erklärung der Geschlechterdifferenz. Brügmann erklärt Irigarays Theorie:

> Sie [Irigaray] entwirft eine Körperlichkeit der Frau, die nicht vom Mangel ausgeht....Sie tut im Prinzip genau dasselbe wie Freud, nur nimmt sie den weiblichen Körper zum Ausgangspunkt ihrer Beschreibung. Aus den Protesten, die gegen solchen Texten erhoben wurden, kann man ersehen, wie

[7] "Freud's view that femininity is failed masculinity has been criticised from the very beginning" (1990:19).

> lächerlich eine solche Theorie ist, wäre sie ernst gemeint. Wenn man jedoch weiterdenkt und sich das Vorbild für eine solche Beschreibung vor Augen hält, wird eine Kritik an Freud entwickelt. (1977:406)

Die Kritik an Freud ist das wesentliche an Irigarays Versuch, die weibliche Sexualität zu beschreiben. Andere Möglichkeiten der sexuellen Darstellung des Geschlechts müssen zur fruchtbaren Reflexion und Kritik führen. Diese Darstellungen können in dem Verständnis der Sexualität über das Biologische weit hinaus gehen. Eine wirkliche Definition der Männlichkeit muß diese Darstellung und Kritik berücksichtigen. Die "Selbstverständlichkeit des Mannes als einziges Maß aller Dinge" kann in Frage gestellt werden (Brügmann 1977:106). Die biologische Umschreibung könnte theoretische Möglichkeiten für unterschiedliche Deutungen der Machtverhältnisse in der Sprache schaffen. Ein Postulat des feministischen Diskurses ist, daß die Definition der männlichen und weiblichen Sexualität dazu dienen, das abendländische Patriachat zu unterstützen. Die Sprache ist das Wesentliche in der Deutung des Biologischen. Rose schreibt: "The fixing of language and the fixing of sexual identity go hand in hand; they rely on each other and share the same forms of instability and risk" (1986:228). Das heißt eine Darstellung könnte marginalisiert werden, wenn sie nicht von dem hegemonialen Diskurs aufgenommen wird. Eine Darstellung sollte nicht nur auf das Weibliche eingehen, sondern auch auf das Männliche. Irigaray beschreibt den heterosexuellen Geschlechtsakt:

> [The man has] the desire to force entry, to penetrate, to appropriate for himself the mystery of this womb... [the woman] is only a more or less obliging prop for the enactment of man's fantasies... and it leaves her in a familiar state of dependency upon man. (1990:25)

Dem Mann müssen jedoch auch andere Möglichkeiten des Geschlechtsaktes außer der Verletztung und des Eindringens in die Scheide zugeschrieben werden. Waldby meint, daß die biologische Definition des Geschlechts die Machtpositionen als

natürlich darstellt[8]. Das Natürliche an sich muß hinterfragt werden: "A more sophisticated investigation of the bodily imagos of sexual difference and their implications for subjectivity must take into account a certain instablity in what they mean and how they are lived out" (1995). Waldby gibt ein Beispiel, wie der Unterschied anders verstanden werden könnte, statt des Eindringens des Penises eher "the vagina's embrace or grasp of the penis" (1995). Waldby ist vorsichtig und sagt, eine solche Darstellung bedeutet nicht eine automatische Veränderung in den Machtverhältnissen zwischen den Geschlechtern. Die erotischen Positionen sind jedoch vieldeutig. Koitus wird öfters dem Tod gleich gestellt, so bei Irigaray: "Hetero-Erotik im Koitus, [die] Begegnung mit dem ganz Anderen, die immer den Tod bedeutet" (1979:23). Das Tödliche am Koitus ist auch grundlegend für Freuds Theorie des Masochismus[9]. Rodowick zitiert Lyotard: "*Jouissance* stops short of death, it is a compromise between Nirvana and the constancy principle" (1991: 93). Lust und der Todestrieb schließen sich gegenseitig nicht aus.

Der Unterschied zwischen Mann und Frau einerseits und Männlichkeit und Weiblichkeit anderseits ist der Ausgangspunkt dieser These. Der erste Unterschied ist biologisch, während der zweite auf einer sozialen Konstruktion beruht[10]. Wie sich Frauen oder Männer verhalten, hängt zum großen Teil von der Definition der Weiblichkeit und Männlichkeit ab. Dieses

---

[8] "[T]he genital markers of sexual difference, the penis and the vagina, seem to render the kinds of power relations attendant upon them as natural and inevitable" (Waldby 1995).

[9] Freud untersucht die enge Verbindung zwischen den Todestrieb und der Lustprinzip (Das ökonimische Problem des Masochismus 1924).

[10] "Gender, like race, is a socially constructed experience, not a biological imperative. ...Sex refers to one's biological identity as male or female; gender refers to the systematic structuring of relationships between women and men in social institutions. Gender is a learned identity" (Andersen; Collins 1995:67)

Verhalten wird von der Gesellschaft vorausgesetzt.[11] Das Übergreifen des biologischen auf den soziologischen Bereich ist bereits anhand von Freud und Irigaray illustriert worden. Männlichkeit wird als ein entscheidendes Element des Mannes verstanden, während Weiblichkeit als wesentlicher Bestandteil der Frau konzipiert wird. Das entscheidende Element ist bei jedem Individuum unterschiedlich ausgeprägt, weshalb man auch sagt, daß sich jemand entweder mehr weiblich oder männlich verhält. Das hängt davon ab, wie sie definiert werden. In dem gleichen Maße müssen sie zusammen verstanden werden. Sie sind relative Definitionen.[12] Sie sind dynamische Definitionen und die Konstruktionen ändern sich mit den Veränderungen in der Gesellschaft. Historische Untersuchungen zeigen, wie das Verhältnis zwischen männlich und weiblich und ihre Definitionen sich ändern. Trotz der Dynamik der Definitionen scheint die positiv - negativ Polarität konstant zu bleiben. Feministische Diskurse können diese verborgene Diskriminierung aufzeigen.

2) Das Kriegserlebnis

Ein Beispiel für die Konstanz männlicher Verhaltensweisen ist das Verhalten der Männer im Krieg oder im Faschismus, oder bei jugendlichen Delinquenten.[13] Jeffords schreibt über den Vietnam- Krieg und die Kamaradschaft unter Männern: "[W]ar *is* the spectacle of the masculine bond...War is the stage where men can perform, for themselves and their "enemies," it is the

[11] Appropiate behaviour for males and females is heavily controlled by social institutions. Parents, teachers, peers, media and even children's games teach boys and girls to adopt different styles of relating to the world and each other. (Franklin Hrsg Brod 1987:227)

[12]Masculinity and femininity are relational constructs; the definition of either depends on the definition of the other. (Kimmel Hrsg Brod 1987: 122)

[13]The war and postwar period simultaneously seemed to reveal, perhaps more starkly than before, another side of masculinity that called out for explanation: first, wartime male aggression (and the blind obedience that could make them tools of a fascist state), and later, male juvenile delinquency in the 1950's. (Pleck hrsg Brod 1987: 31)

ostentation of bonding" (1989: 73). Krieg heißt, daß man für etwas sterben kann, das ist eine männliche Realität, fast eine Notwendigkeit (Jeffords 1989). Auf der einen Seite ist es eine Möglichkeit für Männer ihre Männlichkeit zu beweisen. Middleton schreibt über Männlichkeit und Krieg: "A real man maintains all the outward display of masculinity even at the front, indeed it is at the front that masculinity really proves itself, especially its independence and the resulting power that gives to dominate others. Other men are to be killed, led or formed into good order" (1992:87). Aber nach dem ersten und dem zweiten Weltkrieg waren sie arbeitslos und merkten, daß die Frauen ganz gut ohne sie auskommen konnten[14]. Nach dem zweiten Weltkrieg gab es das Phänomen der "Trümmerfrauen" (Heinemann 1996). Heinemann schreibt, daß die Frauen nach dem Krieg aufräumten, um den Wiederaufbau Deutschlands zu ermöglichen, "the Women of the Rubble wanted to "put hard times behind them" so "life could go on" (1996: 376). Sie wußten, daß das Leben weitergehen muß. Industrie und die Ökonomie mußten wiederaufgebaut werden und Frauen spielten hier eine entscheidende Rolle. Die Männer kannten ihre Frauen und Freundinnen nicht mehr wieder. Es gab eine höhere Scheidungsrate, Fälle von Impotenz und matriachalen Familienstrukturen. Es ist wichtig, das richtig zu verstehen, vor allem in Fassbinders Filmen wo er die Wirtschaftswunder als Thema untersucht, aber auch in *Lola* (1981). Die Frauen versuchten ökonomisch unabhängig zu sein.

Das Kriegserlebnis ermöglichte eine Änderung in den Rollen der Geschlechter, weil die Frauen während des Krieges für sich selbst sorgen mußten. Eine solche Veränderung wirkt auf das Verhältnis zu den Männern aus, und dadurch auch auf das Konzept Männlichkeit kurz nach dem Krieg. Fehrenbach (1995) schreibt über die gesellschaftliche Situation in Deutschland

[14]Fehrenbach schreibt über der Entäuschung den Soldaten als sie nach Hause kamen nach dem zweiten Weltkrieg: "Men described their shock at finding not the young amiable and soft-spoken wives who inhabited their fond memories but women rendered haggard, hardened, and self-reliant as a result of the war on the home front" (1995:96).

in den fünfziger Jahren: ""Fatherland" and "father" had been weakened by war; political authority and patriarchy were under attack; economic, class and sexual hierarchies were on the verge of collapse" (255). Krieg stellt die sexuell-soziologischen Rollen in Frage, vor allem in Deutschland wo die Männer besiegt worden waren. Die Frauen wurden für den Aufbau der Wirtschaft ausgenutzt. Das gestattete ihnen jedoch auch eine erneute nationale Identität im Zusammenhang mit dem Wirtschaftswunder (Heinemann 1996). Aber die Frauen veränderten ihre Lage nicht grundsätzlich, denn die Männer stellten ihre Position in der Ökonomie wieder her. Die Frauen mußten diese Position aufgeben und wieder als Hausfrauen und Ehegatinnen auftreten[15]. Der Rücktritt der Frauen in den privaten Bereich wurde als patriotisch gelobt, da er zum Vorteil aller sei. Faludi schreibt im Zusammenhang mit dem Backlash der neunziger Jahre über den Krieg wie folgt: "Taken as a whole,... codes and cajolings... whispers and threats and myths, move overwhelmingly in one direction: they try to push women back into their 'acceptable' roles... they just wanted what was best for women" (1991). Backlashes kommen immer in Wellen als Reaktion auf eine radikale Periode. Die Männer konnten ihre Männlichkeit nicht mehr auf dem Kriegsfeld beweisen und so mußten andere Möglichkeiten gefunden werden. Daß sie ständig bestätigt werden muß, scheint ein Merkmal der Männlichkeit zu sein. Das Konzept der Männlichkeit ist nicht von Natur aus gegeben, daher muß sie ständig neu 'konstruiert' werden. Das gibt der Gesellschaft aber auch die Möglichkeit, das Konzept der jeweiligen Situation anzupassen (Horn 1997).

3) Die Sprachkrise

Smith schreibt in einen Essay über männliche Sexualität und sagt:

> Eine der Annahmen, die diesem Essay zugrunde liegen, wird sein, daß männliche Sexualität offen und

[15] Fehrenbach schreibt über die Nachkriegszeit: "In order to contribute to 'normalization', women were again being asked to join the family in the roles of wife and mother and to defer to male authority" (1995:97).

> offensichtlich ist: Sie ist weder etwas Verborgenes noch etwas mysteriös Authentisches ...Man muß davon ausgehen, daß sie voll und ganz im Alltäglichen existiert und deshalb auch so mit ihr umgegangen werden muß. (1997:58)[16]

Die Schwierigkeit ist, über das Offenkundige und Alltägliche kritisch zu schreiben. Es ist eine ziemlich neue Erscheinung im akademischen Diskurs:

> Erst seit kurzem -- seit *gender studies* die herkömmliche 'Frauenforschung' erweitert und zum Teil ersetzt haben -- ist Männlichkeit auch in den Wissenschaften zu einem Thema geworden, zuerst in den USA und in Großbritannien, später auch in Frankreich und in Deutschland, vor allem in jenen Wissenschaften, die sich mit der Geschichte des Menschen und seiner Kultur befassen. (Erhart/ Herrmann 1997:6)

Der herrschende Diskurs ist sowohl Gegenstand als auch Medium der Kritik.[17] Die Sprache, in der man spricht, ist etwas, was in Frage gestellt werden muß. In der Einführung wird dieses Thema als Problem im Zusammenhang mit der Position des Analytikers dargestellt. Wenn die Sprache des hegemonischen Diskurses verwendet wird, um die Hegemonie zu kritisieren, dann wird eine solche Kritik problematisch, weil die gleiche Sprache verwendet wird, die das Hegemoniale unterstützt und aufrechterhält. Tolson schreibt: "as an unconscious language, patriachy permeates all the 'official' definitions of state institutions. It is in this language that the power of men is enshrined" (1977:139). Falls man eine geeignete Sprache für eine solche Kritik zu schaffen und zu verwenden versucht, wird man selbst keine Macht haben, weil eine solche Sprache dann außerhalb der hegemonialen Strukturen steht. Das führt zu

---

[16]Richard Dyer (1993) schreibt, das Schreiben über die Männlichkeit kein Problem sein sollte, "we lived in a world saturated with images...Male sexuality is a bit like air - you breathe it in all the time, but you aren't aware of it much" (1993:111).

[17]"Ordinary male sexuality was simply sexuality, and everybody knew what it was... we look at the world through ideas of male sexuality. Even when not looking *at* male sexuality, we are looking at the world within its terms of reference" (1993:111)

einer weiteren Marginalisierung der Kritik. Das ist eine historische Realität, mit der man sich auseinandersetzen muß, um einen Einblick in die Problematik des Konzepts der Männlichkeit zu gewinnen. Die Marginalisierung der Kritik ist immer eine Gefahr, aber das heißt nicht, daß eine solche Kritik nicht wichtig ist. Husserl schreibt: "Ohne gegebene Erkenntnis als Anfang ist keine Erkenntnis als Fortgang. Also kann Erkenntniskritik gar nicht anfangen. Eine solche Wissenschaft kann es überhaupt nicht geben" (1958:33).

Um die Jahrhundertwende gab es eine Sprachkrise. Die Sprache als wahres Kommunikationsmittel wurden hinterfragt. Nietzsche stellte den Begriff der Wahrheit grundsätzlich in Frage: " Maass für den Werth der Wahrheit --...die Mühsal um die Wahrheit soll gerade über den Werth der Wahrheit entscheiden! Diese tolle Moral geht von dem Gedanken aus, dass die 'Wahrheiten' eigentlich nichts weiter seien, als Turngeräthschaften,... eine Moral für Athleten und Festturner des Geistes" (1967:179). Das Konzept der Wahrheiten führte zu einer Theorie der Multiperspektive und der Vieldeutigkeit. Brügmann spricht anhand von Irigarays "doppelter Spaltung" von einer Polylogik: "Da mehrere Dinge gleichzeitig gesagt werden, bleibt die Sprache in Bewegung: Der Satzinhalt zirkuliert zwischen den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten" (1977: 405). Hofmannsthals *Chandos Brief* bewegt sich von einer Einheit und 'Präexistenz' zu einer Vielheit, oder 'Ich-Auflösung'. Die Ich-Auflösung wurde durch das problematische Verhältnis zur Sprache gekennzeichnet. Rössner schreibt: "Die abstrakte Begriffsprache hat also die Welt lügenhaft gemacht: angesichts dieser nun notwendig der Sprache an sich inhärenten Lüge löst sich die innersprachliche Dichotomie von Lüge und Wahrheit auf" (1988). Die Dichotomie wurde aufgelöst durch die Infragestellung der Gültigkeit der Wahrheit. Die Sprache als Darstellungsmöglichkeit ist begrenzt. Derrida diskutiert Foucaults Probleme beim Gebrauch der Sprache der Vernunft, um Fälle von Wahnsinn zu beschreiben:

> The admission of the difficulty can be found in sentences such as these... 'the perception that seeks to grasp them [in question are the miseries

> and murmurings of madness] in their wild state, necessarily belongs to a world that has already captured them... we possess only its description of a man wanted'... Because this difficulty, or this impossibility, must reverberate within the language used to describe this history of madness... a language declining, in principle if not in fact, to articulate itself along the lines of the syntax of reason. (1978:37)

Die Begrenzung der Sprache verhindet die Möglichkeit alle Erfahrungen darzustellen, weil es Erfahrungen gibt, die außerhalb der vernünftigen Sprache liegen. Stefan George (1989) schreibt: "Kein Ding sei, wo das Wort gebricht" und Heller erklärt es als "meaning that there should be nothing where language fails" (1989:xviii)[18]. In der Postmoderne ändert sich jedoch das Verhältnis zur Sprache. Als Mittel wird sie immer noch problematisiert, aber wie Heller sagt, "'post-modernists' take pride in not being proud of language" (1989:xviii). Wesentlich ist, daß man das Problem der Sprache artikulieren kann. Wie Derrida jedoch zu Recht behauptet, ist damit noch nicht das Problem der Sprache überwunden: "Now, to state the difficulty, to state the difficulty of stating, is not yet to surmount it -- quite the contrary" (1987: 37). Troztdem muß man irgendwo anfangen. Die Kritik des herrschenden Diskurses öffnet vielleicht einen Freiraum, um das Andere, Nicht-Sanktionierte anzudeuten.

Das Vorhandenseins der Männlichkeit im patriarchalischen Diskurs scheint immer als etwas Gegebenes und Natürliches. Durch den Versuch, dieses Vorhandenseins darzustellen, wird das Gegebene und Natürliche gleichzeitig im Frage gestellt. Die Repräsentation der Männlichkeit in der Sprache des herrschenden Diskurses ist ein Versuch der Selbstreflexion und gleichzeitig der Selbstkritik.[19] Der Blick wird jetzt auf sich

---

[18] Heller zitiert Georges "'categorical imperative' that things aquire the right to exist only by the jurisdiction of the words that express them" in seiner Einführung zur englischen Ausgabe von Nietzsches *Human, all too Human* (1989).

[19]"It is generally the case that the powerful have little reason to reflect on their position in society, for the most tending

selbst gerichtet. Durch diese Selbstkritik beginnt man einen Prozeß, um das Normale in Frage zu stellen.

Die Feminismus hat dazu geführt, daß manche Männer begonnen haben, sich selbst kritisch zu reflektieren. Die Frauen ändern sich langsam und das Verhältnis zwischen Mann und Frau ändert sich infolgedessen. In dem feministischen Diskurs handelt es sich um die Sprache. Brügmann schreibt:

> Das Streitinstrument der Damen ist die Sprache... 'La parole' ist von alters her hauptsächlich eine Männerdomäne, und in einer Kultur, in der Macht so sehr mit der Sprache liiert ist, entspricht die Eroberung der Sprache fast einem Griff nach der Macht. ...Die Frage bleibt jedoch: Wie kann die Frau die Sprache in die Hand bekommen, ohne nur den patriachalen Sprachgebrauch zu imitieren?(1977: 399)

Die Sprache als Streitobjekt wird im Feminismus diskutiert. Die Realität des Machtinhalts der Sprache wird ständig problematisiert. Das wirft die Frage auf, in welcher Sprache ich schreiben soll, um den Begriff der Männlichkeit darzustellen. Brügmann geht auf Irigaray ein, die schreibt, daß Freud das Männliche dem Menschlichen gleichstellt und wie "[d]iese menschliche Männlichkeit... für sich den Anspruch auf Werte wie Eigentum, Produktion, Ordnung, Form, Einheit und Sichtbarkeit, kurz auf den ganzen Kulturapparat" erhebt(1977:400). Aus diesem Paradigma ist die Frau als Handelnde ausgeschlossen. Zur gleichen Zeit kritisiert Brügmann Irigarays Deutung von Freuds Theorie und sagt, "Freud äußert sich sehr dezidiert über die Wahrheit der Weiblichkeit" (1977:400). Aber sie fügt hinzu, daß Irigaray eine sehr komplizierte Theorie und Textart entwerfe, die dazu geführt habe, daß sie oft mißverstanden worden sei.

Feminismus und *gay studies* ebnen den Weg zu *gender-studies*. Männer untersuchen nun ihre vorher selbstverständlichen Machtpositionen. Die Geschlechter versuchen einander immer

---

to treat their position as normal, just, or inevitable" (Morgan 1992:29).

die Waage zu halten. Historisch ist das überprüfbar wie schon am Beispiel des Krieges und der Nachkriegszeit illustriert wurde und man kann auch Veränderungen im Verhältnis der Geschlechter von einem Jahrzenten zum nächsten bemerken. Das heißt, mehr als zwei Dekaden des Feminismus eine Unausgeglichenheit in diesem Verhältnis hervorgebracht haben. Stephen Heath schreibt, daß Feminismus die Macht des Mannes in Frage stellt:"Feminism makes things unsafe for men, unsettles assumed positions, undoes given identities" (Nach Frosch 1994:67). Faludi erwidert darauf: "the specific efforts of comtemporary women to improve their status... [are]interpreted time and again by men... as spelling their own masculine doom" (1991:18). Die Unterdrückung der Frau ist zur Aufrechterhaltung des Patriachats notwendig. Wenn Frauen diese Unterdrückung in Frage stellen und versuchen, sich neu zu definieren, führt das zur Unsicherheit der hegemonialen Definition der Männlichkeit. Deshalb ist es ein notwendiger Teil dieses Prozeßes jetzt über Männlichkeit zu sprechen. Die Definition von Männlichkeit muß nochmal untersucht werden.[20] Die hegemoniale Darstellung der Männlichkeit die schon seit Freud im Frage gestellt worden ist, beruht auf Macht und Unterdrückung. Es wurde auch festgestellt, daß das Konzept der Männlichkeit eine soziale und kulturelle Konstruktion ist.[21] Es ist wichtig, Männlichkeit nicht ohne das Konzept der Weiblichkeit zu untersuchen. Die beiden bedingen einander wechselseitig. In der Psychoanalyse ist der Unterschied zwischen Männlichkeit und Weiblichkeit nicht etwas Gegebenes und wird nicht nur biologisch verstanden. Erhart/ Herrmann schreibt:

---

[20]"The argument here is that the received tradition identifying masculinity with rationality is giving way in the face of feminist and other cultural critiques, to make the entity 'masculinity' problematic just as it makes problematic the experience of each individual man" (Frosch 1994:92).

[21] 'Masculinity' may be a constructed category, but it is one which has been taken to have content, a content premised on the superiority of reason marked out by comparison with the 'contentless other' category of the feminine" (Frosch 1994:90).

> 'Männlichkeit' und 'Weiblichkeit' beschreiben nun keineswegs mehr 'natürliche', den Körpern eingeborene und biologisch begründbare Gegensätze, sondern Positionen innerhalb eines historisch und sozial wandelbaren Kontinuums, und so läßt sich weder die Kategorie "Männlichkeit" den anatomischen 'Männern', noch die Kategorie 'Weiblichkeit' den anatomischen 'Frauen' ganz ausschließlich und eindeutig zuordnen. (1997:15).

Diese Konzepte werden vor allem durch die Psychoanalyse bearbeitet: "Die Fortentwicklung der Psychoanalyse haben nicht nur eine neue Vielfalt an Männlichkeiten[22] zum Vorschein gebracht, sondern zugleich auch Aspekte der Männlichkeit neu entdeckt, die durch heute vorherrschenden Vorstellung bereits wieder verdrängt worden sind" (Erhart/Herrmann 1997:11). Die Idee von einer "Vielfalt an Männlichkeiten" muß sehr genau untersucht werden. Auf der eine Seite ist es ein Versuch, sich vom Patriachat mit der Aussage zu distanzieren, daß nicht alle Männer die gleiche Macht haben. Messner erklärt das Konzept Männlichkeiten so:"Hegemonic masculinity (that definition of masculinity which is culturally ascendant) is constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to femininities. The project of male domination may tie all men together, but men share unequally in the fruits of this domination" (1995:177). Die Idee von einen Vielfalt an Männlichkeiten könnte mit Nietzsches Konzept von 'Wahrheiten' gekennzeichnet werden. Die Pluralität der Deutung der Sprache wird in diesem Wort beinhaltet. Wetherell (1995) zitiert Hearns[23] 'hierarchic heterosexuality' und erweitert es zur

---

[22]Die Definition und Erforschung von Männlichkeit/en ist teilweise ein Reaktion auf Feminismus (siehe Deming 1992). Hearn schreibt, daß einige Bewegungen zu einem starken akademischen Interesse an der Definition der Männlichkeit/en führten: "The forces that have prompted this are several...They include most obviously the variety of femininist work but also gay politics and writing, and full the range of responses to feminism" (1996:202). Morgan schreibt:"Feminism provided the context, the overall set of assumptions within which the current studies of men and masculinities are being conducted" (1992:6).

[23] Hearns zitiert Blye Franks Werk über die historische und soziale Entwicklung der "hegemonic heterosexual masculinity".

'hegemonic masculinity', die er folgendermaßen als "the power of certain groups of men to force interpretation of what masculinity should be and, thus, to subordinate or repress other styles of masculine expression and women more generally" skizziert (123;129). Ein Beispiel stammt aus dem Bereich des Sports. Messner schreibt über die amerikanische Wirklichkeit, für die eine soziologische Forschung seinen Blick geschärft hat. Er bemerkt Rassenunterschiede -- vor allem dem zwischen schwarz und weiß, Unterschiede in der Ausbildung von Männern und Frauen und Klassenunterschiede:

> Organised sports, it will be suggested, is a practice through which men's seperation from power over women is embodied and naturalized at the same time the hegemonic (white, heterosexual, professional-class) masculinity is clearly differentiated from marginalized and subordinated masculinities.(1995:167)

Er kommt zu der Schlußfolgerung, daß "sports as public spectacle serve to provide linkages among men in the project of the domination of women, while at the same time helping to construct and clarify differences and hierarchies among various masculinities" (178). Es gibt auch andere Bereiche, wie zum Beispiel bei der Arbeit, wo es auch Hierarchien von männlichen Positionen der Macht gibt. Eine "Vielfalt von Männlichkeiten" kann aus zwei verschiedenen Perspektiven gesehen werden, entweder unterminiert dieser Begriff das Patriachat oder es unterstützt es. Das erste hängt mit der revolutionären Strategie zusammen, das Konzept der Männlichkeit zu dekonstrieren, während das zweite mit der reformatorischen Strategie verbunden ist, weil es die Vielfalt einordnet, aber das Patriachat intakt läßt. Männer haben vielleicht verschiedene Möglichkeiten, in die patriachalischen Machtstrukturen einzugreifen, aber die Möglichkeit besteht immer noch, der Frau gegenüber als Macht aufzutreten. Tolson schreibt: "Men do, of course, inherit patriarchal identities, and reproduce these identities in their own lives" (1977:141).

Hearns schreibt nach Frank, "'hegemonic masculinity' is characteristically 'heterosexual' at the level of social structure as well as interpersonal relations" (1992:173).

Er führt das so aus: "As men, as the agents of a patriarchal culture, we remained the dominant gender" (143). Innerhalb des Patriachats gibt es Hierarchien, aber sie unterstützen das System. Das Insistieren auf Männlichkeiten heißt nicht immer Dekonstruktion. Die patriarchalische Unterdrückung als Konzept, stammt als ein polemischer Begriff aus dem feministischen Diskurs, ist aber ein Hauptthema im männlichen Diskurs. Gerda Lerner definiert das Patriarchat als "the manifestation and institutionalization of male dominance over women and children in the family and the extension of male dominance over women in society in general. It implies that men hold power in all important institutions of society and that women are deprived of access to such power" (1986:239). Das heißt, daß Männer sowohl im Privaten als auch in der Öffentlichkeit die Position der Macht behalten. Es ist ein Kreislauf der Macht zwischen dem Privaten und dem Öffentlichen. Das Öffentliche unterstützt und bewahrt die Macht im Privaten. Es wurde aber immer wieder darauf hingewiesen, daß das Patriarchat keine monolithische Struktur ist. Lerner gibt zu, daß sich Männlichkeit als Konzept ändern kann, aber es steht immer in Opposition zur Weiblichkeit. Brod hält es für wichtig, daß der akademische Diskurs sich kritisch vom hegemonialen Patriachat distanziert. Er schlägt vor, daß die Idee der Männlichkeiten benutzt werden kann, um männliche Studien von Faktoren der Rasse und Klasse abzukoppeln (1987). Das Problem wird in einigen Theorien der Männlichkeit kritisch dargestellt. Die Wirklichkeit der rassischen Unterschiede, vor allem zwischen Schwarz und Weiß; und der Klasse, bürgerlich und proletarisch, wird in soziologischen Theorien untersucht[24]. Das Konzept der Männlichkeiten stellt das Konzept des hegemonialen Patriachats auch grundsätzlich in Frage (QRFV:1992:131). Ich möchte das Konzept des hegemonialen Patriachats jedoch für meine Analyse beibehalten, da es mir erlaubt, Stereotypen der Männlichkeit zu kritisieren,[25] die

[24] Messner (1995) anhand des Sports in Amerika.

[25] "Hegemony... always refers to a historical situation, a set of circumstances in which power is won and held....To understand the different kinds of masculinity demands, above

eben doch den herrschenden Diskurs untermauern.[26] Die Idee der Männlichkeiten ist neu und heißt noch lange nicht, daß Männer Frauen nicht unterdrücken können, nur weil das Patriarchat scheinbar dekonstruiert wird.[27] Bristow führt diese Idee von Dekonstruktion weiter und sagt, daß nicht nur Frauen unterdrückt werden, sondern auch die Männer selbst.[28] Weil es solche Hierarchien gibt, ergibt sich eine Notwendigkeit für manche Klassen sich auf das Wesentliche zu konzentrieren. Je unterdrückter ein Mann soziologisch ist, desto mehr fällt er zurück auf das Wesentliche der Männlichkeit. Aber es ist genau diese Definition, die in einem abendländischen, patriarchalischen Sinne erklärt werden soll. Soweit, haben wir festgestellt, daß diese Männlichkeit durch die phallische Symbolik des Penis definiert werden kann. Aber dazu sagt er auch: "Men are carriers of the patriarchal mode, of masculinity, and the masculine point of view" (QRFV 1992:129). Natürlich sind sozio-kulturelle Konzepte dynamisch, so auch das Patriarchat. Wie die Geschlechterrolle sich ändert, so muß das Patriarchat sich entwickeln, um diese Veränderungen einzuschließen, ohne sich als soziale Macht grundlegend zu

---

all, an examination of the practices in which hegemony is constituted and contested -- in short, the political techniques of the patriarchal social order. (first) ...hegemony means persuasion, and one of its important sites is likely to be the commercial mass media. ...(second) hegemony closely involves the division of labour. .. (third) the negotiation and enforcement of hegemony involves the state" (Pleck hrsg Brod 1987: 94).

[26] 'Hegemonic masculinity' is Carrigan, Connell, and Lee's term for the institutionalized codes that embody these concerns, govern and restrict all men's lives, and give some men power over others" (Brod 1987: 12).

[27] Mac an Ghaill erklärt: "Until recently masculinity has tended to be absent from mainstream academic research... masculinity was assumed to be a monolithic unproblematic entity, with patriarchy attaining universal status as the single cause of the oppression of women" (1996:1).

[28] "If patriarchy functions to depose women to men, then so too does it function to place men over and above other men, both for and against each other, sometimes as colleagues, sometimes as enemies" (zitiert aus QRFV:1992:131).

verändern. Obwohl Deming das dynamische Element des Patriachats als etwas sieht, was die Macht immer in Frage stellt[29], sehe ich es als eine dynamische Bewegung, die sich immer verstärkt. Die zwei Möglichkeiten bei diesem Konzept der Männlichkeiten sind, wie schon früher erklärt, erstens, Männlichkeiten als eine Reformstrategie zu sehen, die den Feminismus einschließen und trotzdem das Patriarchat aufrechterhalten will[30]; zweitens, könnte eine Revolutionsstrategie eine Möglichkeit schaffen, sich vom männlichen patriachalischen Diskurs zu distanzieren, zum Beispiel durch die Idee, daß Männer manchmal auch Opfer des Patriachats sein können, die die Stereotypien nicht aushalten und als unmännlich abgestempelt werden. Thomas warnt gegen einer Reformstrategie: "the danger here is that straight queer theory might simply be the appropriation of gay theory for straight ends (in much the same way that male feminism can amount to nothing more than mastering feminist discourses only to reinscribe patriarchy)" (1996:196).Es ist wichtig, daß man genau beobachtet, wie das Konzept der Männlichkeiten verwendet wird. Genau wie Männer jetzt den Standpunkt von verschiedenen Männlichkeiten vertreten, gab es beim Feminismus Frauen, die feststellten, daß es soziale Unterschiede zwischen den Frauen gibt:

> Frauen sind als Intrumente, passiv und aktiv, als Opfer und als Täterinnen in den Dienst [der] Herrschaftsordnung gestellt worden.... Auf diesem Hintergrund wird der von Alice Walker geprägte Begriff von womanism mehr als nur terminologischer Hinweis auf Differenzen zwischen Frauen verschiedener sozialer und ethnischer Herkunft.
> (Kraft 1988:167)

---

[29]Deming schreibt über dem Patriarchat:"[it] is always working against itself, always setting up more "difference" from what it wants to be, always dismantling itself "from within, its intention overriden, captured and wounded by the very structure of sexual relations it would set in place and manipulate"(QRFV:1992:133).

[30] Middleton fragt: "Isn't there a likelihood that a critique of men will become a covert celebration of male power in some new form? (1992:160)

Die Unterschiede sind nicht als negative, sondern als positive dargestellt worden und als Bewußtwerden der Vielfältigkeit des Feminismus. Diese Unterschiede können eher als eine Bereicherung statt als ein dekonstruktives Element verstanden werden. Nur weil die Sprache sich ändert, führt es nicht automatisch zu grundsätzlichen Veränderungen. Der dekonstruktive Diskurs der Sprache und seine Auswirkung auf die Sprache der Mehrheit der Männer überhaupt ist minimal. Männlichkeit kann alle Möglichkeiten einschließen, genauso wie Männlichkeiten. Wichtig wäre, wer bestimmt, was darunter verstanden wird. Middleton (1992) untersucht, wie Connell das Konzept der Männlichkeiten kritisch darstellt:

> The sexual division of labour, the hierarchy of power, and the social organization of cathexis ('emotionally charged social relations' (Connell 1987:112)) are relatively autonomous structures...Connell identitifies a hierarchy of masculinities that result: 'hegemonic masculinity... and subordinated masculinities... he describes how an army is actually an alliance of different masculinities. Not everyone is a warrior.
> (1992:153)

Ich stimme teilweise mit Connell überein, aber bin nicht davon überzeugt, daß das Militär wesentliche Unterschiede in den verschiedenen Formen der Männlichkeit hat, das heißt, daß es Männlichkeiten kennt. Lentricchia schreibt, daß patriarchalische Unterdrückung "also consists of imposing certain social standards of masculinity on all biological men, in order precisely to make us believe that the chosen standards for masculinity are *natural*" (zitiert aus QRFV 1992 :133). Deming ergänzt diese These wie folgt: "While patriachy is run by men, through ideological discourses imposing gender construction upon men, the imposition, itself, is privileged but never equal" (QRFV 1992:133). Männer sind jedoch auch Opfer des Patriarchats und dessen Erwartungen, denen sie nicht genügen zu können glauben. Dieses Thema wird im herrschenden Diskurs verschwiegen. Die Verletzung dieses Tabus wäre ein wichtiger Schritt in der Dekonstruktion der Männlichkeit, wie Deming zeigt: "Die Tendenz Männer als Opfer des Patriarchats darzustellen, kommt im Diskurs der Männlichkeit oft vor und

ihre Position zur Macht in der westlichen patriachalischen Gesellschaft wird als Widerspruch dargestellt:

> As men we oppress women, but this doesn't mean that we aren't ourselves oppressed, living within patriarchal capitalist society... as men, we have social power to define a woman... [w]omen can make similar judgements, but they don't have the same social power, or weight.... But many men have always had an ambiguous relationship towards this power we are supposed to inherit. Many men have felt oppressed by the kind of expectations of 'who we are supposed to be' as men. Many men have felt deeply inadequate, because they haven't been able 'to be men' in the way culture demanded. (1991: 73)

Einerseits haben sie einen Zugang zur Macht, von dem Frauen ausgeschlossen werden. Alice Schwarzer hat das schon 1977 festgestellt: "[Ja] doch, auch Männer sind Opfer, aber die Frauen sind noch die Opfer der Opfer... Ja es versteht sich, daß Frauenbefreiung sich nicht nur gegen das Patriachat richtet, sondern auch gegen das Kapital... Der ausgebeutete Arbeiter ist zu Hause ein ausbeutendender Pascha" (1977:245). Middleton kritisiert die Tendenz von *men's studies,* den Mann als Opfer des Patriachats darzustellen:

> The ideas about men and masculinity promulgated by the men's movement have found little support outside it, especially from feminists, because it is widely believed that men have largely failed to tackle their collusion with power and oppression. ...Men's power has proved extremely resistant to self-analysis within the movement... Segal looks to theories of power as a theoretical resource for understanding masculinities. (1992:131)

Die Realität muß immer im Auge behalten werden. Die abendländische Kultur spielt eine wesentliche Rolle in der Definition der Geschlechterrollen. Die Männer machen wichtige Entscheidungen und haben in der Gesellschaft institutionelle Macht. Auf der anderen Seite beklagen sie ihre Machtposition, weil sie sich durch die Erwartung, sich als Männer richtig zu verhalten, überfordert fühlen. Das kann zu einem Minderwertigkeitskomplex führen. Sie müssen sich als Männer bestätigen und ein männliches Dasein wird auch von ihnen erwartet. Das Patriachat bestimmt, was ein solches Dasein

beinhalten soll. Um sich als Opfer des Patriachats darzustellen, schieben die Männer die Verantwortung von ihrer priviligierten Position in einer patriachalischen Gesellschaft ab. Tolson schreibt über die kollektive Verantwortung der Männer:[31] Sie müssen diese Machtposition als Mann einnehmen. Daran merkt man, daß diese Machtposition beklagt wird und nicht unbedingt kritisiert wird. Es muß klargestellt werden, was eine solche Position für die Gesellschaft bedeutet, ob sie sie gefährdet oder nicht[32]. Nicht jeder Mann hat denselben Zugang zur Macht in der patriachalischen Gesellschaft, auch dort gibt es Hierarchien genau wie in anderen Machtordnungen. Schwarze Frauen haben den Unterschied zwischen ihnen und priviligierten Frauen bereits bemerkt und haben einen Feminismus entwickelt, der sich von dem der weißen Frauen unterscheidet, weil ihr Ausgangspunkt historisch anders ist[33]. Etwas Ähnliches wäre auch für eine Entwicklung einer Theorie der Männlichkeit nötig.

In seiner Definition der Männlichkeit geht Hearn unter Verweis auf Brannon (1976) von Stereotypen aus, die sich in folgenden Redewendungen äußern: 'No sissy stuff'; 'be a big wheel'; 'sturdy oak'; 'give 'em hell'. Daraus leitet er ab, daß "[d]omination is an aspect of masculinity rather than something men simply do" (1996: 204; 207). Herrschaft wird hier der Männlichkeit als eine natürliche Eigenschaft

---

[31] "[T]he experience of individual men is constituted by a whole social system of work and domestic life. And the transformation of this system including its 'gender-roles', must remain a collective responsibility" (Tolson 1977:144).

[32]Peggy McIntosh schreibt als Lehrerin in *Women's Studies* an einer Universität: "I have often noticed men's unwillingness to grant that they are overprivileged in the curriculum, even though they may grant women are disadvantaged" (1995:76).

[33]Gloria Yamato writes "Internalized racism is what really gets in my way as a Black woman. It influences the way I see or don't see myself, limits what I expect of myself or others like me. It results in my acceptance of mistreatment, leads me to believe that being treated with less than absolute respect, at least this once, is to be expected because I am Black, because I am not white" (1995:73)

zugeschrieben. Die Aussage ist dem Konzept der Herrschaft gegenüber unkritisch. Es gibt Möglichkeiten, wie die Herrschaft des Mannes unterminiert werden kann, zum Beipiel durch die Interaktion von Rasse und Klasse oder in einer sexuellen Beziehung mit einer anderen Person. Das dynamische Machtverhältnis in einer sexuellen Beziehung wird weiter diskutiert anhand die Beziehung der Protagonisten in *Lola*. Hearn greift hier auf dem hegemonialen Diskurs zurück, der einen bestimmten Stereotyp für die Rolle des Mannes in der Gesellschaft darstellt. Wer determiniert, was Mann-sein heißen soll? Es gibt eine gesellschaftlicher Macht, aber wer hat Zugang zu ihr? Middleton behauptet aufgrund von Mitchells Theorie[34]: "The law of the father is the problem, not the actual power of men. Men's power is only significant thanks to patriarchy" (1992:96). Wenn die Macht aus dem Patriachat stammt, und wenn Männer als Herrschende in dieser Hierachie vorkommen, dann heißt es, daß die Männer oder einige von ihnen die Richtlinien vorschreiben. Middleton erklärt die Position des Mannes in diesem Sinne: "For men trying to challenge patriarchy there is simply no position to occupy other than that of the upholder of the law" (97). Das bedeutet, daß der männliche Diskurs relativ unabhängig von der empirischen Wirklichkeit ist, und Männern durch solche stereotypen Redewendungen vorschreibt, wie sie zu handeln haben. Gleichzeitig haben die Männer aber die Macht, solche Stereotypen zu verändern. Es erhebt sich die Frage, warum sie es dennoch nicht tun. Edley und Wetherell (1995) stellen die Position des Mannes als reines Opfer in Frage:

> Yet, at the same time men are also the authors of these narratives. It is they who decide what the meaning of masculinity shall be. The history of the concept of masculinity stands as a record of these 'decisions', representing hundreds of years of argument and negotiation between different groups in society, with each struggling to advance its own particular version of the concept. (1995: 168)

---

[34] Mitchell schreibt:"all fathers - are the crucial expression of patriarchal society. It is *fathers* not *men* who have determinate power" (Nach Middleton 1992:96).

Nur wenn Männer von dieser Position ausgehen, können sie anfangen ihre Machtposition im Patriachat in Frage zu stellen.

4) Backlashtendenzen

Sylvester Stallone spricht in einem Interview von der Notwendigkeit des Mannes, sich zu bestätigen. Das Problem, meint er, ist: "Life is becoming stationary for a lot of men. ... The opportunities for men to validate themselves are diminishing" (Cosmoman April '97:21). Bly, ein Mythologe, (1990) behauptet auch, daß es für den Mann wenig Möglichkeiten gebe, seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen und beklagt, daß es in den westlichen Welt nicht etwas Ähnliches wie die Initiationsrituale der Kulturen der Unzivilisierten, wie zum Beispiel bei vielen Kulturen aus Südamerika und Afrika, gebe (1992). Blys Idealisierung der Initiationsrituale der Unzivilisierten ist problematisch, aber er macht den Vergleich, um einen Mangel in der westlichen Zivilisation festzustellen. Goodfellow schreibt, daß Bly die Initiationsrituale der Stammesgesellschaften vor einem poetischen Hintergrund verherrlicht und daß diese Gesellschaften nicht unbedingt ideale Geschlechterverhältnisse beinhalten[35].

Hermann/Erhart schreibt über Blys Buch *Eisenhans* (*Iron John* 1990):

> "Ein Verständigungstext" ganz andere Art: Dort ruft nämlich [er]... dazu auf, den "wahren" Mann in sich selbst wieder zu entdecken, jenen "wilden Mann" und "Krieger", wie er in unzähligen europäischen und außereuropäischen Mythen besungen wird und der in unserer modernen Welt beinahe verschwunden ist... Mit Robert Bly hat sich eine "mythopoetische" Bewegung gegründet, die ihr männliches Heil wieder in alten Initiationsriten und in neuen Vater-Sohn-

[35] "Bly is first and foremost a poet, and it is possible that he has over-glamourised the initiation rites of tribal societies. It is likely that in some such societies the male secrets may well be used to intimidate women. I personally question the validity of looking for *ideal* gender relation models." (Goodfellow 1996:27)

> Beziehungen sucht, in Männerbünden und auf Wochenendfreizeiten in "wilder" Natur... zu ihrer archaischen Männlichkeit wieder zurückfinden sollen. (1997:4)

Die Initiationsrituale sind ein Beispiel, wie die Kastrationsangst bewältigt werden kann. Man muß sich sehr vorsichtig mit der Ideologie der Männergruppen auseinandersetzen. Männer müssen sich befragen und definieren, aber wenn es nur innerhalb der Kultur stattfindet ohne die Kultur und ihre Verhältnis zu Frauen in Frage zu stellen, wird es endlich nur eine Definition geben, die den Status quo aufrechterhalt. Blys Männerseminare[36] sind sehr populär geworden. In Deutschland wird Blys Idee seit dem Anfang der neunziger Jahre gierig aufgenommen, *Der Spiegel* (1992) berichtet: "Genervt vom Feminismus - Die Männer schlagen zurück" über John Bellicchi, der solcher Workshops in Deutschland veranstaltet. Er sagt in diesen Workshops: "Ihr werdet kalt duschen, aber kein Deo benutzen. Ihr werdet euch nicht rasieren und wenig schlafen" (75). Bei diesen Seminaren versuchen die Männer, einem uralten mythischen Konzept der Männlichkeit näher zu kommen. Obwohl Bly ganz deutlich schreibt, daß er nicht gegen Frauenbefreiung ist und das Buch soll auch nicht so aufgenommen werden, wird seine Darstellung des Mannseinseins von vielen Backlash Bewegungen als Bestätigungsmittel benutzt. Goodfellow (1996) schreibt, daß Bly ausschließlich die männliche Psyche darzustellen und zu untersuchen versucht[37]. "Das Brennende Mann Fest"[38] , das jedes

---

[36]Bly beschreibt die Männer in seinen Seminaren: "I would say the basic form is that eighty to a hundred-and-twenty men gather in some place in the woods... The men are usually a pretty good mix of working men, quite a few teachers, some therapists, some businessmen and then there's always a few high-level corporate executives" (Men's Health Dec/Jan 97/98:123).

[37] "Bly provides us with a book about men and focuses exclusively on the male psyche. This is refreshing as men are often more into looking at issues from either the human universal approach or plagiarising from the work women have done on themselves" (Goodfellow)

Jahr stattfindet, ist ein ähnliches Ritual, obwohl an ihm nur Männer teilnehmen und es als Versuch verstanden werden kann, zu einer Art Urmännlichkeit zurückzukehren. Hier kommt eine rousseauistsche Sehnsucht nach einem Zustand vor der Zivilisation und die Nostalgie nach dem Macho-Ideal zusammen. Die Religion bietet eine Möglichkeit einer Restauration des patriachalischen Familienmodells[39]. Die sogenannten *The Promise Keepers*, existierten erst seit acht Jahren, aber sie hat schon eine phänomenale Zahl von Anhängern. Sie haben große Versammelungen, wo sie nicht nur singen und predigen, sondern auch eine Gelegenheit zum Weinen haben, weil sie glauben "Real Men can cry" (*Time* 1997). Sie greifen auf die zehn Gebote zurück. McCartney der Gründer erklärt: "You know what a woman is told [in the bible]? Respect your husband. O.K? The way she would do that is that she would come alongside him and let him take the lead, and he in turn would lay down his life" und Tony Evans ergänzt das: "I'm not suggesting you *ask* for your role back, I'm urging you *take* it back... there can be no compromise here. If you're going to lead, you must lead" (1997:43). Das Phänomen ist Teil des 'backlash', der in "Mens Studies" der achtiziger Jahren zu bemerken ist. Hearn warnt gegen die verschiedene Möglichkeiten von öffentlichen Männergruppen: "public men-only organizing that excludes women always has to be viewed with some doubts and ambivalence, for it may bring together and be based on both radical pro-feminist and anti-feminist sentiments" (1992:170). Man merkt das vor allem bei den Männergruppen, die irgendein fundamentalischen religiöses Element enthalten, zum Beispiel

---

[38] The Burning Man Festival: "Every year, a hoard of the Truly-Fully-Shew-Wow-wacko yanks drop their pants and head for the Hualipai Plain in the Black Rock Desert of Nevada, to escape the evils of capitalism. ...they settle down to a fun-filled weekend of mud-wrestling and meditation" (Directions 1998:22).

[39] *The Promise Keepers* ist eine konservative religiöse Bewegung in Amerika: "They admit to having broken promises, they beg for forgiveness - for insensitivity, for infidelity, for abandoning their children [usw]...and they swear to be Promise Keepers- with the help of the Big Guy" (Time October 1997: 13:38)

The Promise Keepers und bei Seminaren wo den Aufruf zu einem urmännlichen Dasein gemacht wird. Die Männer sagen "letztlich bleiben sie der Boß" (Bellicchi in *Der Spiegel* 1992:75) "Der Düsseldorfer Werbefachmann Joachim Bürger etwa, dessen Männerbücher fast eine Viertelmillion mal verkauft wurden, möchte die männliche Psyche sanieren und den Frauen endlich 'mal sagen, wo's langgeht'" (*Der Spiegel* 1992:78). Bellicchi glaubt, daß Männer wieder lernen müssen, "was es bedeutet, ein Mann zu sein", daß heißt,

> Männer dürfen sich nicht länger ihres Mannseins schämen. Sie sollen Männer ohne Arroganz und Ausreden werden. Männer stehen unter starkem Beschuß, sie fühlen sich schuldig und müssen lernen, ihre Wünsche, Triebe und Träume zu akzeptieren. Ziel ist ein Zustand der Reife. ...Die Männer haben den Glauben in ihre Stärke und Autorität verloren. Das erstaunt nicht- sie sind verantwortlich für jede Menge Kriege.(1992:80)

Dieser neue Maskulinismus ist eindeutig eine Rückkehr zu den Stereotypen der Männlichkeit, die in *gender studies* gerade dekonstruiert werden sollen. Selzer (1993) schreibt über diesen Artikel und erklärt wie er mit Faludis 1991 erschiendes Buch *Backlash- The Undeclared War against Women* zusammenhängt: "Wer nun schlägt, aus welchen Gründen auch immer, wird in der Medien-Message ganz klar: Die Männer natürlich die Frauen, aber die schlagen ja auch nur wieder zurück" (3). Dieser neue Maskulinismus ist ein Aufruf zu einem konservativen Mannsein.

Bly sagt: "The women's movement began with anger... But the men's movement began with shame" und er erklärt warum des *Men's Movement* jetzt und nicht in früheren Jahrzehnten stattfand, "For the first time in five-hundred thousand years, you have men who have nothing to show for their lives.... There's something that's gone from the very centre of their lives" (zit. nach Mowszowski 1998:125). Bly meint, daß die Schuld bei dem modernen Lebensstil liegt. Das Mannsein habe früher physische Elemente enthalten, zum Beispiel hatte ein

Bauer sein Land[40] (1998). Jetzt müssen neue Möglichkeiten gefunden werden.

Eine ziemlich neue Zeitschrift für Männer, *Directions*, die seit 1991 in Südafrika erscheint, zeigt jetzt auch Backlashtendenzen, wo Mannsein in konservativem Sinne betont wird. Am Anfang war sie auch Frauen gegenüber ziemlich leserfreundlich. Aber leider hat sich das vor kurzem geändert, je vulgärer desto besser. Männlichkeit wird mit Machismo und mit vielen Sexeskepaden, Schlägereien, Betrunkensein, Heterosexualität und Sporthelden gleichgestellt. Der weibliche Raum wird nur als sexuelles Objekt dargestellt. Jede Frau, die interviewt wurde, wurde gefragt, ob sie sich nackt fotografieren lassen möchte, die Frauen sagte meistens nein. Selzer erklärt die Position der Frau in der Kultur:

> Selbstverständlich, die Frau kann nicht als Repräsentantin einer Kultur und in einer Kultur auftreten, solange sie sich darin und überhaupt als Verkörperung ihres Geschlechts (bzw ihrer Weiblichkeit) erfährt,... solange sie ihr Geschlecht nicht als das Eigentliche, sondern das "Andere" betrachtet, solange die symbolische Ordnung sie in ihrer Funktion als Mitbeteiligte an der Aufrechterhaltung dieser Ordnung bestimmt und nicht als Mitentscheidende- solange kommt es auch zu backlashes, wie die Ziele und Ansprüche nicht neu formuliert oder aber bestimmte Formen der Manipulation nicht durchschaut werden.(1993:11;12)

Diese Formulierung ist wichtig zum Verständnis des Verhältnisses zwischen Männern und Frauen und um zu verstehen, wie Männer, Männlichkeit definieren. Die Rolle der Frau muß im Zusammenhang mit der Rolle des Mannes verstanden werden. Selzer fängt mit Veränderungen in der Terminologie der Sprache an um die Rolle der Frau neu darzustellen. Aber auch wenn neue Rollen in der Sprache dargestellt werden, ist eine wirkliche Veränderung nicht automatisch realisierbar. Obwohl Männerstudien sich jetzt mit Definitionen der Männlichkeit auseinandersetzten, gibt es immer noch einer Widerstand gegen

---

[40] Bly beklagt: "But all externalisations for men have disappeared" (1998:125).

wirklich neue Formulierungen der Geschlechtrollen. Faludi erklärt den Backlash dadurch, daß Männer die potentielle Kraft der Frauen zu verstehen beginnen[41]. Diese Reaktion zeigt jedoch, daß *gender studies* zu diametral entgegensetzten politischen Zwecken verwendet werden können. Sie erzeugen eine Reaktion, wenngleich eine negative[42]. Ein Dialog könnte zwischen Feminismus und Männerstudien festgestellt werden.

Bly gibt andere mögliche Prozesse an als Möglichkeit das Mannsein zu erreichen, z.B. ein Abenteuer machen oder Sport zu treiben, Sport setzt meistens intensives Training und oft Verletzungen voraus. Aus bestimmten Sportarten werden Frauen ausgeschlossen, weil sie dafür angeblich nicht die Stärke besitzen, Z.B. Boxen und Gewichtheben. Dieser Ausschluß von Frauen scheint notwendig, um herrschende Vorstellungen der Männlichkeit aufrechtzuerhalten. Frauen sind Zuschauer und unterstützen die Männer. Wie im Krieg kämpfen die Männer im Sport gegeneinander. Middleton (1992) schreibt über Freuds Rattenman:"A real man maintains all the outward display of masculinity even at the front, indeed it is at the front that masculinity really proves itself, especially its independence and the resulting power that gives to dominate others. Other men are to be killed, led or formed into good order" (87-8). Männliche Vereinigungen vor allem auf Universitäten sind noch eine Möglichkeit, wo Männer erfahren können, was Männlichkeit beinhalten soll, das heißt eine Männlichkeit, die als die der westlichen patriachalischen Gesellschaft zu verstehen ist. Diese letzteren sind noch üblich und eine Forschung über

---

[41] "Some of these men- those that represent one of the more baffling phenomena of the backlash- the seeming 'over-reaction' with which they have greeted even the tiniest steps towards women's advancement- all of these men understood the profound force that a women's movement could exert, if they got half a chance" (Faludi 1991:497).

[42] "[W]e need to remember that whenever "feminism" has gained any social force, we are likely to witness not just an increase in "profeminist males," but also "antifeminist males" and promale males" (Deming 1992:137).

solche Vereinigungen in Amerika (Fraternities)[43] zeigt, wie gewalttätig sie sind, vor allem die Initiationsrituale, wo Frauen auch leiden müssen. Sie werden oft vergewaltigt als Bestätigung der Männlicheit der Mitglieder der Vereinigungen (Martin und Hummer 1995). Solche Rituale finden auch in jugendlichen Banden in Südafrika statt. Warum braucht der Mann solche Bestätigungsrituale, um Mann zu werden oder das Mannseins zu bestätigen? Deming schreibt, daß Frauen sich durch einen biologischen Prozeß entwickeln. Dagegen müssen Männer lernen, ein Mann zu werden, das findet nicht automatisch statt (1992). Einige Feministen argumentieren, daß Frauen auch lernen müssen, um Frau zu sein, das heißt, man ist nicht als Frau geboren, sondern man entwickelt sich dazu. Beide Geschlechter erfahren eine biologische Veränderung. Der männliche Diskurs argumentiert, daß es einfacher ist für ein Mädchen durch ihre biologische Veränderung eine Frau zu werden als für einen Jungen, ein Mann zu werden[44]. Aber sowohl der feministische Diskurs als auch der männliche Diskurs weichen von dem biologischen ab und sagen, daß andere Faktoren nötig sind, um als vollkommene Frau oder Mann in der Gesellschaft aufzutreten.

5) Penis vs Phallus- Die Kastrationsangst

Eine Form von Verletzung muß bei der Initiation vorkommen und es scheint eine Erwartung der Männlichkeit zu sein, daß das vor allem eine körperliche Verletzung sein muß.[45] Verletzungen

---

[43] "Practices associated with the social construction of fraternity brotherhood emphasize a macho conception of men and masculinity, a narrow, stereotyped conception of women and femininity, and the treatment of women as commodities" (Martin and Hummer 1995:482).

[44] Deming schreibt: "I wasn't born a man; I became one (or, more accurately, I am becoming one but only through similarity and difference" (1992:132)

[45] Stallone beschreibt seine Erfahrung als Actionhero: "when I was doing the last scene in *Daylight* , where I'm trying to claw my way through this clay wall, I was struck with the realisation that this is the experience of someone who wants to be hurt. Because I was truly hurt a great deal (while filming action movies). I have a lot of debilitating injuries now -- arthritis and bones have been broken. But I'm happier

zu ertragen ist eine Möglichkeit, die Kastrationsfurcht, die der Todesfurcht gleichgestellt wird, zu überwinden. Freud schreibt über den Todestrieb (Thanatos, 1922). Männer versetzen sich in Umstände, wo sie dem Tod ins Gesicht sehen. Beispiele, die schon angeführt wurden, sind Männerbanden und das Militär. Ein Risiko eingehen ist ein entscheidender Faktor der Definition der Männlichkeit. Der Phallus als Symbol ist so konstruiert, daß man das, was man haben will, verlieren muß, um es zu besitzen. Was nicht bewältigt werden kann, symbolisiert eine Schwäche des Mannes. Von Bohm, der männliche Protagonist in *Lola*, beschreibt zwei "heimliche Schwächen", die er hat: Ostpreußische Menschen und westfriesischer Tee. Die müssen ein Geheimnis bleiben und dürfen nicht in der Öffentlichkeit bekannt werden, wenn er seine Männlichkeit bewahren will.

Freuds Theorie des Masochismus schreibt einen weiblichen Masochismus in das Phänomen des männlichen Masochismus ein. Weiblich hier hat wenig mit Weiblichkeit zu tun, Rodowick schreibt: "what is at stake in the scenario of castration is less identification with 'womanhood', ...than a ritualized renunciation of paternal power and privilege" (1991:87). Die Kastration ist symbolisch und wird durch den Prozeß der Verneinung der Männlichkeit angedeutet. Der Begriff der Kastrationsangst muß problematisiert werden. Warum ist es so wichtig eine solche Angst zu haben und sie zu bewältigen? Derrida erläutert die Notwendigkeit der Kastration für die phallozentrische Macht: "The phallus, thanks to castration, always remains in its place... In castration, the phallus is indivisible, and therefore indestructible" (1987:441).

Thomas schreibt:

> [I]t is by virtue of the figure and fear of castration that the phallicized ego is allowed to see the other not even as shattered but as castrated, its own symmetrical other; castration anxiety thus becomes a roundabout ticket to a final

---

now in my life. I no longer need to go into that dark neighbourhood anymore and stand there, exposed, praying for someone to kill me" (1997:21).

> phallic coherence, an alibi for its own overcoming and the possession of that symmetrical other in what Bersani refers to as the "teleologically narrativized" sexuality subtended by the oedipus complex. (*Freudian Body* 64 1996:27)

Dieser Prozeß kann auf verschiedenen Ebenen stattfinden. Kastrationsangst ist Teil der Erhaltung der phallozentrischen Macht. Thomas erklärt anhand der Feministen: "Actually, feminists have turned Freud on his head... by arguing that the absence of castration anxiety, and hence of a strong superego, allows women a more fluid sense of both ethics and ego boundaries than men are afforded" (1996: 209). Das Patriachat hat einen Bedarf an der Ideologie der Kastrationsangst, damit Frauen keinen Zugang zur phallozentrischen Macht haben können. Man kann weiter dazu sagen, die aggressive Bewältigung dieser Angst ist ein wichtiges Element des Kreislaufes von dem Phallus, der Kastrationangst, der Bewältigung dieser Angst, der Macht Frauen gegenüber. Die Wirklichkeit der Kastration ist nur möglich durch der Macht des Phallus und die Ohnmacht des Anderen dargestellt in der Frau. Easthope schreibt über den Phallus: "Sexual difference is represented by having or nor having the phallus. ...But the phallus, however deeply wrought by the traditions of patriarchal culture, is nevertheless merely a symbol" (1986: 170).

Kaja Silverman (1992) versteht den männlichen Masochismus als eine Pathologie des Mannes. Masochismus ist der Wunsch dominiert zu werden. Ironischerweise sind die Initiationsrituale als Notwendigkeit für die Erziehung vom Jungen zum Mann erklärt worden, aber gleichzeitig scheint diese Notwendigkeit der Verletzung auf masochistische Tendenzen hinzuweisen. Was immer im Auge behalten werden muß, ist daß nicht nur die Männer verletzt werden, sondern auch Frauen, zum Beispiel in den Männerbanden. Eine solche Männlichkeit ist problematisch, wenn die Frauen als Gegenstände gebraucht werden müssen auf dem Weg zum Mannsein. Es gibt auch viele Beispiele, wo Frauen keine entscheidende Rolle spielen, zum Beispiel bei den 'actionheros' Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis und Steven Segal. Männliche

Sexualität wird auch durch die körperliche Verletzung bestätigt und dargestellt. Dyer beschreibt männliche Sexualität in den Medien: "[F]irst thing to say about the symbolism of male sexuality is that it is overwhelmingly centred on the genitals, especially the penis. Penises are not shown, but the evocation of male sexuality is almost always an evocation of the penis" (1993:112). Dyer bezieht sich hier auf den Unterschied zwischen dem Penis und dem Symbol des Phallus. Dyer analysiert die Beziehung zwischen Penis und Phallus so:

> The phallus is not just an arbitrarily chosen symbol of male power; it is crucial that the penis has provided the model for this symbol. Because only men have penises, phallic symbols, even if in some sense possessed by a woman (as may be the case with female rulers, for instance), are always symbols of ultimately male power. (1982:71)

Indem er die notwendige Verbindung des Phallussymbols zum Penis postuliert, legt er nahe, daß die phallozentrische Macht der Frau nicht zugänglich ist. Hocquenghem schreibt: "Every man possesses a phallus which guarantees him a social role" (zitiert nach Bredback 1992:95). Jane Gallop untersucht die enge Verbindung zwischen der Penis und der Phallus: "if the phallus is distinct from the penis, then feminism's battle against phallocentrism is not a battle against men. But if it is nearly impossible to keep the distinction phallus/penis clear, that may account for the constant return of the assumption that men are enemies of feminism" (1988:125). Der Penis ist nicht dem Phallus gleich, aber die Möglichkeit, sie nicht immer so klar auseinander zu halten, spielt eine Rolle in der Macht des Mannes in der phallozentrischen Ordnung. Bill Nichols über die Pornographie und die Deutung des Penis:

> Mainstream pornography represents the phallocentric order symbolized by male desire and a universal masculinist order, naturalized as a given. The phallus stands in for sexuality and power. ...These socially constructed activities raise the organ to the level of a signifier, the phallus. The phallus provides an index or standard of power and authority.(1991: 211)

Ich stimme teilweise mit ihm überein, mit der Einschränkung jedoch, daß es sich um einen impliziten Penis handelt. Der

Penis hat keine Macht an sich, sondern symbolisiert eine Macht. Er ist angreifbar und symbolisiert durch die Möglichkeit der Kastration gleichzeitig eine geistige und körperliche Wehrlosigkeit und Ohnmacht. Bersani (1987) schreibt, daß das Phallozentrische nicht darum geht, die Frau unbedingt auszuschließen:

> [Phallocentrism is] not primarily the denial of power to women... but above all the denial of the *value* of powerlessness in both men and women. I don't mean the value of gentleness, or nonaggressiveness, or even of passivity, but rather of a more radical disintegration and humiliation of the self. (217)

Bersani untersucht die Macht und Ohnmacht des Ichs in der sexuellen Beziehung, "the self which the sexual shatters provides the basis on which sexuality is associated with power" (1987: 218). In der sexuellen Beziehung ist die Möglichkeit der Kastration, und die Realität der Kastration ist dem Mann hier immer sichtbar. Feministische Deutungen der heterosexuellen Beziehung ergeben alternative Lesungen der Geschlechtaktes, zum Beispiel Waldby, die anderswo zitiert wird. Wenn das Weibliche als aktiv gedeutet werden kann, ist die Ich-Zerstörung des Mannes in der Beziehung eine noch größere Möglichkeit. Wie Bersani schreibt, gibt es eine gegenseitige Selbstzerstörung in der sexuellen Beziehung, aber das Konzept der Kastration in der phallozentrischen Ordnung verhütet die ganze Zerstörung der männlichen Sexualität und stellt ihn als Eindringer dar. Die Position des Eindringers symbolisiert Macht und Vollkommenheit. Das Fragmentarische kann nicht eindringen. Dem Vollkommenen und Unkastrierten, dem Mann steht das Andere, die Frau, das heißt das Fragmentarische und Kastrierte gegenüber. Aber wenn die Kastration analysiert wird, beginnen diese Polaritäten von Vollkommenem und Fragmentarischem, Kastriertem und Unkastriertem, auseinanderzufallen. Dieses Auseinanderfallen ist nur möglich durch feministische und dekonstruktive Diskursen, die früher erwähnt wurden.

5) Film und die Dynamik des Schauens

Die gesellschaftliche Definition der Männlichkeit ist die Grundlage für die Repräsentation der Männlichkeit im Film. Die Dynamik des Schauens spielt eine wesentliche Rolle in der Darstellung der männlichen und weiblichen Sexualität im Film. Die Frau symbolisiert das Kastrierte. Wenn der Mann die Frau anschaut, wird die Kastrationsangst in ihm erweckt. Die Frau hat einen möglichen Zugang zur Macht als Objekt der Kastrationsangst. Deshalb wird in der abendländischen Gesellschaft erwartet, daß die Frau perfekt und schön aussehen soll. In anderen patriachalischen Gesellschaften ist die Frau unter einem Schleier versteckt und zum Privaten begrenzt. Der Mann versucht die Sexualität der Frau unter Kontrolle zu halten. Es ist notwendig für die Aufrechterhaltung des Patriachats, daß das Objekt in der Beziehung zum Mann gedeutet wird. Thomas schreibt: "[T]he point is not that men objectify women because that is just what men want to do: patriarchy must situate men as objectifiers so as to reproduce its own conditions of production" (1996:96). Die Frau wird nur eine Macht über der Sexualität des Mannes durch die Vollkommenheit ihrer Schönheit haben. Daher ist es nur eine Illusion von Macht. Diese Dynamik wird in dem Kapitel über *Lola* eingehender untersucht. In dem Film *Lola* wird die männliche Sexualität vor allem durch den männlichen Blick auf die Frau dargestellt, "the most insistent and relentless representation of male sexuality is not how men are represented at all, but rather in the way that women are looked at by the camera eye" (Dyer 1993:118). Meistens wird ein Film aus der Perspektive des Mannes gedreht. Weigel schreibt, "Die Frau nämlich, hat sich "buchstäblich aus den Augen verloren, weil sie versuchte, die Blicke auf sich zu ziehen, ohne selbst zu blicken" (Zitiert nach Selzer 1991:12). Die Frauen in *Lola*, vor allem Lola, sind immer dabei der männlichen Blick auf sich zu ziehen, damit sie in Deutschland in der Nachkriegszeit überleben können. Der Blick des Mannes führt zur ökonomischen Sicherheit. Die Frau könnte vielleicht blicken, aber ihr Blick wird nicht dieselbe Macht wie der des Mannes haben. Die sexuelle Identität hängt zusammen mit dem Machtverhältnis des Blicks. In *Lola* ist es auffallend, wie sie

immer von Männern angeschaut wird, erstens von den männlichen Zuschauern im Kino, zweitens von den Männern im Film, nämlich Schuckert, von Bohm und Esslin. Die Männer schauen immer zuerst. Das Schauen des Mannes ist eine Aktion, während das der Frau eine Reaktion ist. Dyer erzählt von einem Gespräch, eine Freundin sagt:

> "One of the things I really envy about men... is the right to look". She went on to point out in public places... men could look freely at women, but that women could only look back surreptitiously, against the grain of their upbringing. ...it is a fact that we see endlessly reworked in movies... it encapsulates, and effectively reinforces, one of the fundamental ways by which power relations between the sexes are maintained. (1982:61)

Fassbinder dekonstruiert dieses Stereotyp des Ansehens in seinen Werken. Der männliche Hauptcharakter wird auch oft zum Objekt des Ansehens. Jardine schreibt über die Rolle der Fotografie als Objektivierung der Männlichkeit: "[Photography] actually turned Man into an object. ...A new space, which was suddenly larger (or smaller) than Man, found a language, began to objecify Man, to turn him into an image" (1985:74). Die Objektivierung durch die Fotografie konnte im Film weitergeführt werden. Die Sprache des Bildes ist durchsetzt mit den Machtverhältnissen der herrschenden Sprache. Im Film werden die Verhältnisse zwischen den Bildern, vor allem des Mannes und der Frau und ihr Blickverhältnis, in der Sprache des Patriachats dargestellt.

Das Sehen stellt immer eine Position der Macht dar, während des Angesehenwerden Ohnmacht bedeutet. Aber so einfach ist es auch nicht. Man kann auf verschiedene Weise schauen; offen, versteckt, verstohlen, frech. Jede weist auf eine andere Position der Macht gegenüber, und sie sind oft von der Dynamik der Machverhältnisse der Charaktere abhängig. Der Mann wird objektiviert durch die Kamera, das heißt, er ist Objekt des Blicks des Zuschauers und manchmal anderer Figuren im Film. Das heißt, in der Inversion des Blicks wird der Mann zum Objekt und er nimmt gleichfalls eine Position von Ohnmacht

ein. Die Dynamik zeigt eine mögliche Inversion, die nicht von Dauer ist, sondern sich ständig ändert. In dem gleichen Maße ergibt sich eine Unsicherheit im Unterschied zwischen männlicher und weiblicher Sexualität. Die sexuelle Beziehung zwischen Mann und Frau wird durch diesen Männlichkeitsdiskurs in Frage gestellt. Es geht nicht nur um männliche Unterdrückung, sondern um ein dynamisches Verhältnis von dominierenden und dominierten, unabhängig von der Sexualität, obwohl dabei mit der sozialen Wirklichkeit von Mann und Frau gespielt wird. Frosch stellt das mit Bezug auf Segal so dar:

> Whatever the meanings attached to 'the act' of sexual intercourse, for many men it confirms a sense of ineptness and failure: the failure to satisfy women... for, many men it is precisely through sex that they experience their greatest uncertainties, dependence and deference in relation to women... And certainly for many men it is precisely through experiencing themselves as powerless and submissive that they experience their greatest sexual pleasure. (1994:100).

Im privaten Bereich ist die Dynamik des sexuellen Verhältnisses zwischen Mann und Frau bemerkenswert. Der Männlichkeitsdiskurs operiert hauptsächlich im öffentlichen Bereich, aber die Dynamik zwischen den sexuellen Rollen des Mannes und der Frau wird vor allem im Privaten ausgehandelt. Man muß sich jedoch darüber hinaus in den öffentlichen Bereich bewegen, um tiefgreifende soziale Veränderungen zu erzielen. Privatsphäre und Öffentlichkeit spielen ineinander über, wie Theweleit[46] in *Männerphantasien* am Beispiel des Krieges gezeigt hat.

Neale schreibt :"Masculinity as an ideal, at least, is implicitly known. Femininity is, by contrast, a mystery. This is one of the reasons why the representation of masculinity, both inside and outside the cinema, has been so rarely discussed" (1993:19). In der Einführung zu *Screening the Male* (1993) schreibt Cohan, "the essays written for *Screening the Male* take pains to establish that masculinity is an effect of

[46] Theweleit, Klaus 1985

culture -- a construction, a performance, a masquerade -- rather than a universal and unchanging essence" (7). Der Film läßt sich auf eine solche Interpretation ein. Die visuelle Repräsentation der Geschlechter und ihres Verhältnisses zueinander im Medium des Films ermöglicht es, diese Dynamik anhand des Schauens und der bildlichen Darstellung zu untersuchen.

Bei Fassbinder sind die Grenzen immer ungenau und werden hinterfragt. Einer, der sich als Moralist gebärdet und glaubt eine Position der Macht zu haben, wird dauernd als Opfer gezeigt. Er kann Opfer von Verschiedenem sein, seiner Lust, Gier oder seiner eigenen Schwäche. Ein Verhältnis zu einer Frau spielt oft eine wichtige Rolle in seiner Unfähigkeit als Mann aufzutreten. In *Der Händler der vier Jahreszeiten* spielen fünf Frauen eine entscheidende Rolle in Hans' Leben: seine Mutter, eine Prostituierte, seine große Liebe, seine Frau und seine Schwester. Jede hat ihre eigenen Bedürfnisse und er scheint ohne Kontrolle über sein eigenes Schicksal zu sein. Inwiefern hat er es selbst determiniert? Hat er sich einfach auf den Zufall verlassen? Ein Schlüssel der Darstellung seines Charakters, von anderen dominiert zu werden, ist der Marokkoszene, wo er von einem Marokaner geschlagen wird, als er sich der Fremdenlegion anschloß. Fassbinders Filme sind dazu geeignet, die dynamische Geschlechterrollen in der Gesellschaft zu untersuchen und daher auch die Definition der Männlichkeit.

Mit dem Diskurs über Männlichkeit/en und Weiblichkeit/en beginnen die binären Oppositionen des herrschenden Diskurses aufgelöst zu werden. Das Problem der Sprache wird ständig aufgeworfen werden, aber wie Derrida über die *Conférence sur le non-savoir* sagt, ist das die einzige Chance, aus der Sackgassse der Sprachlosigkeit und der Negativität herauszukommen:

> But we must speak. "The inadequation of all speech... at least, must be said," in order to maintain sovereignty, which is to say, after a fashion, in order to lose it, in order still to reserve the possibility not of its meaning but of

> its nonmeaning; in order to distinguish it, through this impossible "commentary," from all negativity.
>
> (1978:262)

Deshalb muß ich die Arbeit schreiben. Keine Analyse ist möglich ohne Sprache, aber die Sprache muß in Frage gestellt werden. Die Dynamik der Sprache schafft eine Möglichkeit verschiedene Deutungen zu geben und diese in unterschiedlichen Diskursen anzuwenden.

C) Rainer Werner Fassbinder und seine Werke: Ein Phänomen

„Ich möchte für das Kino sein, was Shakespeare fürs Theater, Marx für die Politik und Freud für die Psychologie war: Jemand, nach dem nichts mehr ist wie zuvor" (Fassbinder 1978 in Cannes zitiert nach Töteberg 1986)

„(158) Verhängnis der Grösse. – Jeder grossen Erscheinung folgt die Entartung nach, namentlich im Bereiche der Kunst." (Nietzsche 1967:150)

„(378) Was ist Genie?- Ein hohes Ziel und die Mittel dazu wollen" .(Nietzsche 1967:162)

1) Biographische Details

Fassbinder war eine außergewöhnlicher Künstler. Alles an ihm schien extrem. Er kam am Mai 31. 1946 in Bad Hörishofen in Bayern zur Welt und starb, noch keine acht-und-dreißig Jahre alt, im Juni 1982. Eine mögliche Todesursache soll sein Drogenkonsum gewesen sein. Trotz seines kurzen Lebens hatte er bereits ein-und-fünfzig Filme gedreht. (Thomas 1983) Seine Eltern ließen sich scheiden, als er fünf Jahre alt war. Die Mutter war Dolmetscherin und schickte den jungen Fassbinder während des Tages ins Kino, um zu Hause ungestört arbeiten zu können. Damit entfachte sie im Kind eine wahre Begeisterung für den Film. Seine kreative Laufbahn begann er jedoch zuerst im Theater. Der „Steinbruch" für sein Werk im Theater und Film war, wie bei Fellini, Woody Allen und Ingmar Bergman, der „Kampf ums eigene Ego, seine Ängste und Hoffnungen… Diese dröhnende Materialschlacht mit sich selbst hat ihm den durchaus erwünschten Ruf eingetragen, eine Genie zu sein und ein Psychopath obendrein" (Limmer 1981:11) In einem Interview korrigiert er diesen Eindruck jedoch, indem er darauf verweist, daß seine Selbstdarstellung vielleicht nur radikaler ist als bei anderen Filmemachern: „Erstens glaube ich nicht, daß ich der bin, der sich am meisten mit sich selbst beschäftigt. Auf eine bestimmte Art und Weise tut das der Alexander Kluge auch. Nur macht er es halt mit dem bestimmten Abstand." (Limmer 1981:43). Seine Themen waren sehr umstritten und wurden als „treibende Kraft eines erregenden Theater-Underground bekannt" (Limmer 1981:12). Fassbinder besuchte ebenfalls eine Schauspielschule. Nachdem er einen erkrankten

Schauspieler beim 'Action-Theater' ersetzt hatte, machte er einen aufsehenerregenden Auftritt auf der Bühne, und es wurde ihm sofort eine Regie angeboten. Das war im Herbst 1967. Als dieses Theater geschlossen werden mußte, gründete ein „Großteil der Action-Theater-Leuter… das 'antiteater', das im Oktober 1968 sein neues Domizil im Hinterzimmer der Schwabinger Kneipe 'Witwe Bolte' fand." (Limmer 1981) Zu diesem Zeitpunkt war Fassbinder bereits eine wichtige Figur, seine „Fähigkeit, Leute für sich zu faszinieren, wirkte auf der Bühne." (Limmer 1981) Seit seinen Theatererfahrungen war er ein äußerst produktiver Regisseur geworden: „In den eineinhalb Jahren von Oktober '67 bis März '69 hatte Fassbinder dreizehn Stücke inszeniert, geschrieben/ umgeschrieben und in ihnen mitgespielt… [und drehte] bis Ende 1970, der ersten Zäsur in seinem Schaffen, zehn Filme... Daneben entstanden noch zwei Hörspiele, vier Theaterinszenierungen, eine Fernsehfassung und er spielte in Schlöndorffs Baal-Verfilmung die Titelrolle" (Limmer 1981:14;16;17). Eine solche Produktivität zeichnet auch seine einflußreiche Karriere als Filmemacher aus. Er erklärt seine ungeheure Arbeitswut so: „Daß ich mehr mache als die anderen, kann ich nur so erklären: Es muß irgendeine Art Krankheit sein oder der Versuch, mit dieser Krankheit fertig zu werden - mit einer Art Geisteskrankheit//...es ist immer sicherlich auch Therapie... es ist immer auch der Versuch dabei, etwas von mir selber ein bißchen besser zu begreifen -irgend etwas" (Limmer 1981:43). Gesellschaftliche und persönliche Auseinandersetzungen werden durch Darstellung in Bild und Ton faßbar und schaffen einen Identifikationsraum über die Ähnlichkeit zur Wirklichkeit. Fassbinder hat seine persönlichen Einfluß in den von ihm bevorzugten Themen ständig bewiesen.

Er war Einzelgänger und war „immer einer gewesen" (Fassbinder 1977: Hopf video). Als Person war er sehr exzentrisch. Boze Hadleigh (1987) hat ihn in Paris interviewt (1982), wo Fassbinder oft hinfuhr wenn er eine Abwechselung von Deutschland brauchte und kreative Eindrücke gewinnen wollte.

Hadleigh machte eine merkwürdige Erfahrung. Ihm gegenüber benahm sich Fassbinder teilweise aggressiv und feindlich. Hadleigh führt das auf Fassbinders Drogenkonsum zurück. Dennoch war Fassbinder ein Phänomen, da er allen Widrigkeiten zum Trotz eine große Anzahl von Filme produzierte. Ich verwende das Wort 'Phänomen' mit Vorsicht, wohlwissend, daß es kontrovers ist. Wörter sind relative Konstruktionen, die in einem bestimmten Kontext Bedeutung gewinnen. Der Kontext, um den es bei Fassbinder geht, ist das Deutschland der Nachkriegsjahre, bis in die siebziger Jahre. Töteberg gab ein Buch von Interviews heraus, das den Titel *Rainer Werner Fassbinder Die Anarchie der Phantasie* (1986) trägt. Das Interview gibt Fassbinder eine Gelegenheit, seinen Standpunkt zu vertreten, obwohl es auch durch die Fragen des Interviewers gelenkt wird. Dennoch gewährt es einen aufschlußreichen Einblick in Fassbinders Ideen und die Beweggründe für seiner Filmproduktion. Dieses und andere Interviews mit Fassbinder werden untersucht werden, um zu zeigen, warum Fassbinder ein Phänomen ist. Seine Antworten bezeugen eine Denkungsart, die für die Themen und Formen seiner Filme bezeichnend ist. Daraus folgt eine Untersuchung der Haupthemen seiner Filmen.

Fassbinder ist nie von der Berliner Filmhochschule angenommen worden, obwohl er zweimal die Aufnahme bei der Schule beantragt hatte. In einem Gespräch über die Anfänge seines Interesses am Filmemachen sagt Fassbinder, daß er mit Ulli Lommel ins Kino gegangen war, um den Film *Töte Amigo* zu sehen. Nach dem Film hatten sie sich angesehen und gesagt: „So einen Film müssen wir auch machen." (Töteberg 1986:26) Fassbinders Eintritt in die Filmindustrie hängt mit dem „Oberhausener Manifest" des Jungen Deutschen Films 1962 zusammen, das Opas Kino und dem Heimatfilm ein Ende setzen wollte und sehr stark vom französischen *Nouvelle Vague* beeinflußt war. In einem Interview mit dem Filmjournalisten Florian Hopf von 1977 (Video 1996) vertritt Fassbinder die Meinung, daß die Oberhausenergeneration keine Filme gemacht habe, weil sie ihre kreative Energie gebraucht habe, um Widerstand gegen das alte Kino zu leisten. Sie bahnte jedoch den Weg für folgende

Generationen. Dann kam eine Zwischengeneration. Fassbinder zählt sich zusammen mit Werner Herzog, Wim Wenders und Völker Schlöndorff zur dritten Generation, die die Freiheit hatten, einen Neuanfang zu machen, da sie keinen jahrelangen Kampf mehr gegen das alte Kino auszutragen hatte. Fassbinder spricht von der Notwendigkeit, im Film perfekt zu sein. Er meint, ohne arrogant erscheinen zu wollen, daß Wim Wenders und er perfekte Filme machten(1977). Man müsse erst das Filmmedium perfekt beherrschen bevor man persönliche Filme machen könne, sodaß man sagen könne, der Film sei „von keinem anderen, sondern dem Macher" (1977). Wenn man einen Film mit persönlichen Inhalten mache, ohne das Medium perfekt zu beherrschen, bestehe die Gefahr, daß der Film vom Publikum abgelehnt werde. So entwickelte Fassbinder die „Autorentheorie, die die künstlerische Identität des Filmemachers zum obersten Prinzip erhob." (Limmer 1981:15) Diese Ideologie stimmt mit Fassbinders Verhältnis zu seinem Werk überein, sowohl in der Art und Weise, wie er es macht und in den Themen, die er behandelt. In einem Interview mit Hopf erklärt Fassbinder, daß er am Anfang Filme machen wollte, weil er sich über seine eigenen „Obsessionen klar werden wollte" (1977). Er wollte auch die Schmerzen der Menschen formulieren und Leidenschaften aufarbeiten. Die Schmerzen der Menschen sind zentral für Fassbinders Filme und es gibt fast nie ein gutes Ende, wo alle Probleme gelöst werden. Das wird in Fassbinders Auseinandersetzung mit dem Melodrama noch weiter auszuführen sein.

Fassbinder hatte „immer das Gefühl observiert zu sein" und durch das Filmemachen wollte er dieses Gefühl erstmal loswerden. (Fassbinder 1977) Ironischerweise versucht Fassbinder durch das Medium, das nur durch das Observieren dargestellt werden kann, das Gefühl beobachtet zu werden loszuwerden. Es scheint eine Art Erlösung von der Angst des Beobachtetseins zu sein, von der Sartre spricht. Sartre schreibt in *Being and Nothingness* (1948) über dem Verhältnis zwischen dem Beobachter und dem Observierten, daß man

objektiviert wird, wenn man beobachtet wird[1]. Die Angst entsteht in diesem Zustand des Beobachtetwerdens: „With the Other's look the „situation" escapes me. … I am *no longer master* of the situation" und anderswo „I am caught" (Sartre 1948:264). Die Angst des Beobachtetwerdens greift Foucault mit seiner Metapher des Panopticons[2] in *Discipline and Punish* (1975) auf. Zwischen den Blicken des Schauenden und Angeschauten entwickelt sich ein dynamisches Machtspiel. Dieses Machtspiel des Blicks wird in Fassbinders Filmen thematisiert und soll anhand von *Lola* problematisiert werden. Dieses Gefühl des Beobachtetwerdens will Fassbinder formulieren, um es zu überwinden. Als Regisseur hat er die Möglichkeit der Beobachter zu sein, während er in der Rolle des Schauspielers beobachtet wird. Dazu muß man auch beachten, daß der Filmemacher auch durch die Zuschauer und von den Kritikern beobachtet wird. Die Angst des Beobachtetwerdens spielt eine wichtige Rolle im Verständnis des Films und des Verhältnisses der Figuren untereinander. Die Angst des Beobachtetwerdens hängt mit der Identität des Beobachteten zusammen[3]. Im Auge des Anderen wird das Leben des Ichs bestätigt. Die Rollen wechseln ständig; Sartre schreibt, daß man durch der Realisierung des Blicks des Anderen sofort seine eigene Rolle als Anderer erkennt (1948). Das Machtspiel des Blicks, auf dem das Filmmedium berührt, soll im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt werden.

Eine praktische Frage, die angesichts der Fassbinder'schen Filmproduktion entsteht, ist, wie soviele Filme finanziert wurden. Hadleigh (1982) fragte: "What about financial pressures?" Seine lakonische Antwort lautete: "I do not have them. I give them to someone else. My pressures are the filmmaker's." (1987:105) Im Hinblick auf die Finanzierung

---

[1] „If someone looks at me, I am conscious of being an object" (Sartre 1948:271)

[2] "The Panopticon is a `machinery' that assures dissymetry, disequilibrium, difference. Consequently, it does not matter who exercises power" Jay (1975)

[3] "I must obtain from the Other the recognition of my being" (Sartre 1948:237)

seiner Filme war jedoch nie hoffnungslos, was er in einem Geständnis an Rippoh dadurch begründete, daß er "ein romantischer Anarchist" sei (1986 Töteberg hrsg). Dennoch spielte Geldmangel eine wichtige Rolle in seiner Entscheidung für bestimte Themen. Als Fassbinder das Drehbuch zu *Liebe ist kälter als der Tod* schrieb, fing er ohne Geld an. Er benutzte seine eigenen Ersparnisse; und eine Frau, die künstlerische Projekte unterstützte, gab auch Geld dazu. Es gab kein Geld für die Schauspieler nur Anteile (1986 T). Obwohl er angeblich Anarchist war, war er auch Realist genug, um sich der Notwendigkeit des Geldes bewußt zu sein: Es „muß Geld da sein, sonst geht's einfach nicht." (von Mengershausen 1986:36 T) Fassbinder versuchte immer kompromißlose Filme zu drehen. Die Sponsoren wollten jedoch immer das Drehbuch haben, bevor sie sich bereit erklärten, Geld zu geben. Letztendlich schrieb man oft wegen des Geldes anstatt, wofür man sich eigentlich interessierte. Über seine Erfahrung beim Schreiben eines Drehbuchs sagt Fassbinder: „Indem ich mich erstmal hinsetze und ein Drehbuch schreibe, schreibe ich schon mal etwas zurückhaltender, laß ich mir durch den Kopf gehen, was der oder der dazu sagen wird." (Schütte; Töteberg hrg 1986:129) Für den Film *Die Dritte Generation* bekam er keine Finanzierung wegen des Themas. Er sagt, „Ich hätte noch aufhören können, dann wären meine Schulden kleiner gewesen, aber ich hätte den Film nicht gehabt ... Vielleicht ist das etwas, was man von anderen Leute nicht verlangen kann." (Schütte; Töteberg hrg 1986:136) Er ist durch seine Filme nicht reich geworden. Die jungen Leute von damals konnten Fassbinder nicht verstehen, da sie Geldmangel als ein schwer zu bewältigendes Hindernis ansahen. Er meinte, daß man es einfach machen müsse: "Schulden machen, und entweder es wird ein Erfolg, dann kannst du zurückzahlen, oder wenn nicht, machst du einen Offenbarungseid, basta." (Rippoh 1982 1986:189) Er versucht eine wirkliche Utopie zu schaffen. Der fast obzessive Drang, einen Film zu produzieren, ist das Erstaunliche an Fassbinder :"wenn ich meine ich muß was machen, dann kann mich auf der Welt nichts, na sagen wir: wenig stoppen. Ich mach es doch, irgendwie und irgendwann" (132). Seine Leidenschaft für den

Film erscheint kaum faßbar. Als Schlumberger ihm die Frage stellte, woher er die Kraft nehme, weiter zu arbeiten, antwortete er: „Aus der Utopie heraus, der ganzen konkreten Sehnsucht nach dieser Utopie." (Schlumberger; Töteberg hrg 1986: 115) Er fügt hinzu, daß er nicht arbeiten werde, wenn diese Sehnsucht nicht mehr verspüre. In Deutschland fühlte er sich als „kreativer Mensch ermordet" (115). Vielleicht hängt sein frühzeitiger Tod mit diesem Gefühl zusammen, als kreativer Mensch in Deutschland nicht anerkannt zu werden.

Er sagte öfters, daß er Angst vor dem Tod habe. Es war nicht Angst vor dem Sterben, sondern davor, "einfach nicht mehr da zu sein" ((Fass zitiert nach Ripploh 1974; 1986:193). Auf der einen Seite hat er diese Angst und auf der anderen Seite meinte er, daß der Mensch seine Sterblichkeit akzeptieren müsse, damit er anfangen könne zu leben. Das Problem ist, daß die Gesellschaft den Tod tabuisiert, weil sie "auf der Ausbeutung der Menschen basiert". (Fass: Schlumberger 1977; 1986: 126) Was bedeutet es, daß die Tabuisierung des Todes auf der Ausbeutung des Menschens in der Gesellschaft beruht? Es ist sehr wichtig, daß der Mensch auf sein eigenes Überleben achtet, sodaß die kapitalistische Gesellschaft erfolgreich sein kann. Die Ausbeutung sowohl im privaten als auch im öffentlichen ist ein zentrales Thema in den Filmen Fassbinders, wie ich anhand von *Lola* zeigen werde. Die Ausbeutung im Privaten setzt die Ausbeutung im Öffentlichen voraus und umgekehrt. In seinen Filmen stellt Fassbinder das als einen Teufelskreis dar. Er äußert sich wie folgt dazu: "In meinem Leben hat es einen wichtigen Moment gegeben, wo mein Körper plötzlich begriff, daß er sterblich war. Seither ist das Leben für mich sehr viel lustiger." (126) Sein Umgang mit der Angst vor dem Tod bezieht sich auf die Darstellung sadomasochistischer Beziehungen in den Filmen. In einer Diskussion mit Margit Carstensen, die die Hauptrolle in dem Film *Martha* spielt, in dem es um ihr masoschistisches Verhältnis zu ihrem Mann geht, sagt Fassbinder : "Aber das wäre doch die größte masochistische Erfüllung, nicht mehr lebensfähig zu sein"(1974 T 1986), weil Martha am Ende ganz

abhängig von ihrem Mann ist und im Rollstuhl wie eine Gefangene sitzt. Die sadomasochistische Beziehung enthält die Möglichkeit des Menschen, seine Todesangst zu bewältigen und /oder ständig davon gequält zu werden. Fassbinders frühzeitiger Tod könnte symbolisch als sein Überwinden der Todesangst verstanden werden. Die Angst machte ihn paradoxerweise sehr kreativ und produktiv. Vielleicht sind die Umstände seines Todes der logische Ausgang seines kreativen und leidenschaftlichen Lebens. Freuds Todestrieb erklärt die Anziehungskraft des Todes, und wie alles, was man tut, dorthin führt. Fassbinder hatte oft sadomasochistische Beziehungen, welche er als Anregung in seinen Filmen verwendete. Ich werde noch darauf zurückkommen, daß zwei von seinen Liebhabern die größte masochistische Erfüllung im Tod fanden. Man könnte seinen Tod als eine solche Erfüllung verstehen. Das ist problematisch, aber nach seiner Auffassung des Masochismus scheint es die einzige Lösung zu sein.

Fassbinder arbeitete mit einer Gruppe. Er führte das auf seine Erziehung in einer Wohnung zurück, wo Teile an andere Leute vermietet waren: "Mein Vater und Mutter hatten mit mir nicht mehr zu tun als die anderen Leute. Daher habe ich vielleicht diesen Gruppentick, weil ich im nachhinein diese Zeit sehr schön fand" (Fründt, Jürg; Töteberg hrg 1986:175). Diese Bedürfnis nach einer Gruppe steht offenbar im Widerpsruch zu seinem Einzelgängertum. Er brauchte jedoch diesen Widerspruch, um seine Kreativität zu verwirklichen. Er spricht oft über das Zusammensein, das eine wichtige Rolle beim Filmemachens spielt. Seine Filme sind oft aus einer kollektiven Arbeit hervorgegangen. Er kann ununterbrochen arbeiten und das ist für ihn nur möglich, weil „ich fast immer noch in einer Gruppe arbeite von ein paar Freunden und Leuten, und das ist natürlich wesentlich leichter und gibt einem wesentlich mehr Kraft, als wenn man alleine vor sich hin wurschelt" .(Wetzel; Töteberg hrg 1986: 59) Fassbinders Leidenschaft für den Film wurde von seinen Mitarbeitern unterstützt. Töteberg schreibt: „Fassbinder war kein Autor, der sich an den Schreibtisch zurückzog, um dort ungestört zu formulieren. ...Er brauchte

Leben um sich, um produktiv zu werden. Theater und Film sind keine Künste, die einsam zu realisieren sind" (1986:9). Aber die Themen, mit denen er sich beschäftigte, waren sehr originell und widerspiegelten oft seine eigenen Interesse.

Viele seiner Themen waren Tabus, zum Beispiel die Homosexualität und die Korruption in den Nachkriegsjahren, die zum deutschen Wirtschaftwunder führten. Als er gefragt wurde, ob es bei ihm überhaupt etwas Positives gebe, antwortet er:

> Den gibt es nicht für mich, daß das Gesellschaftsgefüge, in dem ich lebe, nicht durch Glück und Freiheit geprägt wird, sondern eher durch Unterdrückung, Angst und Schuld was einem als zu erlebendes Glück beigebracht wird, ist meiner Ansicht nach ein Alibi, das eine von Zwängen geprägte Gesellschaft dem Einzelwesen anbietet. Und dieses Angebot nehme ich so nicht an. (Schlumberger 1986:115)

Seine Filme veranschaulichen diese Ideologie. Wenn es einen glücklichen Moment oder ein glückliches Ende zu geben scheint, stimmt irgendetwas nicht und man hat immer das Gefühl, daß es nur eine Illusion ist. Die Hauptfiguren leben mit der Angst, die sie nicht ertragen können und konstruktiv überwinden können. Ein gutes Beispiel ist Hannes in *Der Händler der vier Jahreszeiten*.

Fassbinders Drang, Filme über solche Wirklichkeiten zu machen, muß unheimlich schwer zu ertragen gewesen sein. Dies mag ein weiterer Grund für sein tragischen Tod gewesen sein. Er hat fast sein Tod vorausgesagt, als er behauptete, er müsse aus Deutschland weggehen, da sonst seine Kreativität ermordet werde. (Schlumberger 1986) Er sehnte sich danach, im Ausland zu leben, aber schafft es nie. Die Problematik des Ortes seiner Kreativität und der Thematik, die sich meist um die deutsche Wirklichkeit drehte, führte parodoxerweise zu seinem Tod.

Kontroversen gab es immer um sein Werk. Sein Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* wurde als antisemitisch bezeichnet und durfte nicht in der Bundesrepublik gespielt werden. Das

Stück wurde 1985 bei einer „mehrtägige Konferenz der Deutsch-Israelischen und der Israelisch-Deutschen Gesellschaften in Tel Aviv" diskutiert. (Lichtenstein 1986:11) Töteberg geht auf Fassbinders Neigung zu Themen, die Tabu waren, ein: „Die Proteste von Homosexuellen (gegen „Faustrecht der Freiheit"), der Vorwurf des Antisemitismnus („Der Müll, die Stadt und der Tod") erweisen sich bei nüchterner Prüfung als haltlos, belegen aber zugleich, daß Fassbinder in Tabuzonen einbrach" (1986:10). In *Faustrecht der Freiheit* zeigt Fassbinder, daß die Unterdrückung in homosexuellen genauso wie in heterosexuellen Beziehungen vorkommt. In einem Interview mit Fründt und Jürgs (1980) sagt er über dieser Episode: "Da waren die Schwulen ja auch sehr böse auf mich, weil sie immer denken ihr Schicksal wären etwas Besonderes Sie wollen unnormal sein. Das ist idiotisch." (1986:173) Als Hadleigh (1982) ihn fragte, ob alle seine Filme von einer schwulen Position ausgingen, antwortet er interessanterweise, daß sie nicht alle ein schwules Thema hätten, aber aus der Sicht eines schwulen Mann erzählt wurden. (1986) Trotz seiner Bezeichnung seiner Perspektive als Filmemacher, muß man vorsichtig sein, ihn einfach als radikal zu klassifizieren. Er steigert die Radikalität. Für Deutschland damals war es schon radikal, wenn man Homosexualität darstellte und erst recht, wenn man ein solches Verhältnis kritisch darzustellen versuchte. Obwohl Fassbinder Probleme mit Deutschland hatte, gibt er zu, daß Deutschland freier als andere Länder war, zum Beispiel Amerika[4]. Er meint, daß schwule Filmemacher Klassensysteme und Machtverhältnisse in jedem Bereich kritischer wahrnehmen. (Hadleigh 1987) Das könnte man bestreiten und behaupten, daß es andere Gruppen gibt, die sich mehr am Rande der Gesellschaft befinden und deshalb ein genaueres Verständnis dieser Konzepte haben, zum Beispiel Frauen. Die Unverschämtheit, trotz der Kritik von allen Seiten etwas in

[4] Er sagt :" Homosexuality is not taboo in Germany, because it is seen inside the spectrum of sexuality But the idea of politicized homosexuals is new, everywhere. In America they sometimes tolerate homosexuals, if they are straight-looking but they never tolerate the homosexuality" (Hadleigh 1987:104).

der Öffentlichkeit darzustellen, war ein Eigenschaft Fassbinders, die ihn zum Phänomen machte.

2) Filmemacher in Deutschland- anhand von Interviews

Es soll nun eine kurze historische Zusammenfassung über den Anfang von Fassbinders Filmemachen folgen.

Als das *anti-Teater* in der „Witwe Bolte" 1969 schloß, gründete Fassbinder eine Firma, die sich mit seinem ersten Spielfilm „Liebe ist kälter als der Tod" im April 1969 in der Öffentlichkeit vorstellte.(Limmer 1981; Franklin 1980) Für diesen wie auch für andere Filme von Fassbinder gab es eine typische Reaktion: Das „Publikum buhte, die Kritik jubelte" .(1981:16) Die Schauspieler in Fassbinders frühen Filmen stammten meist aus der *anti-Teater* Gruppe. Sie arbeiteten als ein Kollektiv mit Fassbinder als Chef zusammen. Er wußte genau, wie man mit „gruppeninternen Spannungen" umgehen muß, um sie „produktiv in Arbeit umzusetzen" .(1981:17) Weil sie so intensiv und produktiv arbeiteten, gab es am Anfang keinen Raum für die zerstörerische Potenz der Spannung, die sich im Gruppenkonflikt bemerkbar machte. In *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1970) setzt Fassbinder sich mit dem Thema Gruppenkonflikt in einer Gruppenanalyse auseinander. Der Film „ist der Schwanengesang des antiteater-Kollektivs, das Ende des Traumes vom repressionsfreien Zusammenleben und -arbeiten. Es war der letzte Film der antiteater-Produktion." (Limmer 1980:20) Franklin (1980) schreibt auch, daß der Film zeigt, daß ein solches System von Schauspielern und Direktoren nicht durchführbar ist. Der Direktor im Film versucht einen Film zu machen. Im Film, sagt er, wollen sie zusammen lernen, was Filmemachen überhaupt ist. In einer anderen Szene zerschmettert er ein Glas. Er erklärte, daß er das tun muß, um sein Daseins zu bestätigen. In den frühen siebziger Jahren hat Fassbinder den Ruf eines „enfant-terrible" .(Franklin 1980). Im Jahr darauf [1971] gründete Fassbinder den „Tango Film". (Limmer 1981: 20) Die Gruppe löst sich langsam auf und die Mitglieder versuchten, verschiedene neue Wege zu finden. 1976 begann das, was Limmer als seine „zweiten Schaffensphase" (1981:22) bezeichnet.

3) Themen in seinen Werken

Nach diesem kurzen Überblick von Fassbinders Karriere als Filmemacher sollen die Hauptthemen seiner Filme angesrochen werden. Er war ein wirklicher Auteur und das muß im Auge behalten werden, wenn seine Filme analysiert werden. In vielen Interviews und Veröffentlichungen erklärt er, wie er seine persönlichen Interessen in seinen Filmen thematisiert. Sein persönlicher Einfluß auf seine Werke offenbart sich zuerst ganz deutlich in seiner Fernsehserie „Berlin Alexanderplatz" (1980), zu der er in der *Zeit* einen Artikel veröffentlicht hat:

> Beim zweiten Lesen (des Romans) wurde mir von Seite zu Seite mehr und mehr klar, staunend erst, dann mehr und mehr beängstigend, so betroffen zuletzt, daß ich beinahe gezwungen schien, Augen und Ohren zu schließen, zu verdrängen also, wurde mir klarer und klarer, daß ein riesiger Teil meiner selbst, meiner Verhaltensweisen, meiner Reaktionen, vieles eben, das ich für mich, für mich selbst gehalten hatte, nichts anderes war, als von Döblin in 'Berlin Alexanderplatz' Beschriebenes. (Zitiert von Limmer 1981: 22)

Silverman analysiert Fassbinders Geständnis in 'Man's Cities and His Soul' : „Man's Cities and His Soul" thus suggest that in a very profound way Fassbinder *is* Franz Biberkopf, and that the masculinity which *Berlin Alexanderplatz* works to demolish is his 'own'." (1991: 215) Sehr viel später, nachdem er den größeren Teil seiner Filmen wiederangeschaut hatte, merkte er, daß viele seiner anderen Werke oft nur Teile aus *Alexanderplatz* unbewußt übernommen hatten[5]. Das Phänomenale an diesem Werk ist erstens seine Länge. Das Fernsehdrehbuch umfaßte erstens 3000 Seiten, zweitens arbeitete Fassbinder vier Tage mit nur vier-und-zwanzig Stunden Schlaf (Pflaum; Töteberg: 1986) und letztens und wohl am wichtigsten, war die Reaktion des Publikums, das den Film ganz abgelehnt hat. Die Figuren zeigen ständig zerstörerische Tendenzen in ihren

[5] „[T]he German director found himself „literally knocked out by the realization that my work was quite simply jammed with what were more often than not unconscious borrowings from Alexanderplatz" (Zitiert nach Silverman 1991:215)

Verhältnissen, vor allem in Liebesverhältnissen. Das zeigt sich auch autobiographisch bei Fassbinder. Manchmal gab es eine sehr enge Beziehung zwischen dem Film und seinem Leben. In „Angst essen Seele auf" zum Beispiel wird der Marokkaner von Fassbinders damaligem Lebensgefährten, El Hedi Ben Salem, gespielt. Silverman (1991) schreibt über einen anderen Film, der sehr von seiner persönlichen Erfahrung beeinflußt wurde, „In einem Jahr mit 13 Monden" .(1978)[6] Fassbinder schrieb das Drehbuch ganz kurz nachdem sein ehemaliger Liebhaber, Armin Meier, der u.a Schlachter, Geschirrspüler und zuletzt Schauspieler war, Selbstmord beging, fast einen Monat nachdem Fassbinder sein dreijähriges Verhältnis mit ihm beendet hatte. Erst eine Woche nach dem Selbstmord ist die Leiche in der Wohnung, wo die beiden zusammengelebt hatten, gefunden worden. Silverman (1991) meint, daß der Film eine biographische Analyse ist, die gegenüber der Homosexualität ebenso kritisch wie gegenüber der Heterosexualität ist. Sie erklärt weiter, daß Fassbinder sich nicht einfach in dem Film entblößt, sondern daß es auch eine Selbstbefragung und Auseinandersetzung mit seiner eigenen Homosexualität ist.[7] Fassbinder redet auch von seiner Todesangst, die hier bereits diskutiert wurde. Der Film handelt nicht nur von Homosexualität und sadomasochistischen Verhältnissen, sondern auch von der Todesangst und der Rolle des Todestriebes im Leben.

---

[6] „It not only contains the dedication to the recently deceased Meier, but also… lists Fassbinder as cameraman, editor, scene designer, scriptwriter, producer, and director, all on one title card (Al La Valley 1994: 128).

[7] "He thus encourages us to read his cinematic adaptation of Döblin's novel as the interrogation of his „own" subjectivity...Fassbinder characterizes that text as „the story of two men whose mean little lives slowly fall apart as they fail to face up to, or even recognize that in a strange and uncommunicable way they love each other". He adds that the novel „enabled me to admit the agonizing fears which almost paralyzed me, to admit my homosexual desires" (Zitiert nach Silverman 1991: 215)

4) Das Melodrama

Als nächstes soll die Rolle des Melodrama in Fassbinders Filmen untersucht werden. Nicht nur die Themen der Filme sind für Fassbinder entscheidend, sondern auch das Genre. Ein Beispiel dafür ist, was Limmer (1981) als „die Tragödie der Gottlosen" (30) bezeichnet, das Melodrama: „Fassbinder entdeckte die Melodramen Douglas Sirks anläßlich einer Retrospektive Ende 1970 und besuchte anschließend den Regisseur in der Schweiz… Zwischen beiden entwickelte sich eine Freundschaft, die ihren Niederschlag vor allem in den Filmen der Jahre 1971 bis 1975 fand." (Limmer 1981: 31 auch Franklin 1980) Byars (1994) definiert das amerkanische Melodrama als „particular kind of mise-en-scene, characterized by a dynamic use of spatial and musical categories, as opposed to intellectual or literary ones." Er betont solche Merkmale wie 'lush color', 'wide-angle' und 'deep-focus lenses' (Gemünden hrg 1994:133). Fassbinder weist jedoch darauf hin, daß er das amerikanische Melodrama nicht einfach übernimmt, und den Zuschauer nur mit Gefühlen zurückläßt, sondern daß sie dazu auch noch denken müssen.(Franklin 1980)[8] Man merkt hier den Einfluß der Brecht'schen Ästhetik. Möller (Jump Cut no.35) schreibt über Fassbinders Gebrauch der Brecht'schen Ästhetik vor allem in seiner Trilogie (*Die Ehe der Maria Braun* 1978; *Lola* 1981; *Veronika Voss* 1982).[9] Fassbinder findet einen neuen Weg und verbindet die beiden Darstellungsmöglichkeiten. Er machte einen kreativen Beitrag zur Filmästhetik. Sein Film *Angst essen Seele auf* wird in der Kritik gemeinhin als Adaptation von Sirks *Was der Himmel erlaubt* (1955) verstanden.

---

[8] "Melodramatic films are correct films. The American method of making them, however, left the audience with emotions and nothing else. I want to give the spectator the emotions along with the possibility of reflecting on what he is feeling" (Fassbinder in Cineaste zitiert nach Franklin 1980 :174)

[9] "Brechtianism has for many years played a major role in New German Cinema. This filmaking has emphasised history, values and culture, employing the Brechtian aesthetics to critique German society. ...In his trilogy about Germany, the late Rainer Werner Fassbinder remained close to the Brechtian model" (Moeller Jump Cut no. 35).

(Limmer 1981) Douglas Sirk war Schauspieler, Regisseur und Intendant beim Theater und ab 1934 bei der Ufa als Filmregisseur bekannt geworden. (Limmer 1981) Er war vor allem in den fünfziger Jahren berühmt. Das Melodrama ist auch dazu geeignet, Verhältnisse darzustellen, bei denen Machtpositionen eine entscheidende Rolle spielen:

> The melodrama at its most accomplished seems capable of reproducing more directly than other genres the patterns of domination and exploitation existing in a given society, especially the relation between psychology, morality and class consciousness, by emphasising so clearly an emotional dynamic whose social correlative is a network of external forces directed oppressingly inward, and with which the characters themselves unwittingly collide to become their agents. (Elsässer zitiert nach Burns 1995:58)

Ausbeutung und Herrschaft sind zentrale Themen Fassbinders. Der Einzelene fühlt sich durch gesellschaftliche Zwänge eingeengt. Diese Eigenschaft ist typisch für die Hauptfiguren, die fast alle als Opfer der Gesellschaft dargestellt werden. Freybourg schreibt:

> Die Hauptfiguren seiner meisten Filme sind Frauen und Homosexuelle, Alte und Ausländer, es sind Erniedrigte und Opfer. Die Erzählungen sind auf jene Momente des krisenhaften Umschlags aus, in denen das Leben solcher Außenseiter-Figuren aus dem Rahmen des sozial akzeptierten und des für sie emotional zu ertragenden Lebens kippt. Die Filme erzählen hilflose Versuche sozialer und psychologischer Anpassungsprozesse und ihre Ausgrenzung durch die Gesellschaft.(1993:125)

Die Hauptfiguren machen nicht nur „hilflose Versuche", sondern diese Versuche sich der Gesellschaft anzupassen, liefern soziale Kritik. Die Gesellschaft ist zum Teil verantwortlich für das Scheitern der Figuren. Fassbinder stellt die Marginalisierten dar, um das Zentrum, das heißt die gesellschaftlichen Normen zu kritisieren. Aber die Figuren sind komplexer. Sie werden so dargestellt, daß der Zuschauer nicht immer Mitleid mit ihnen hat. Manchmal hat man das Gefühl, daß sie, wenn sie sich bemühten, sich selbst helfen könnten, um ihr Schicksal zu ändern. Freybourg erkennt eine „Sehnsucht die Figuren in die Fatalität der Bereitschaft, sich

zu ' unterwerfen" (1993:129). Fassbinder erklärt seine Darstellung der Opfer der Gesellschaft so: „Am besten läßt sich doch die Unterdrückung einer Minderheit beschrieben, indem man sie zeigt, zu welchen Fehlern und Untaten die Mitglieder einer Minderheit als Konsequenzen der Unterdrückung gezwungen werden." (nach Kaes 1987:96)

Die Darstellung der Figuren ist nicht nur gesellschaftskritisch im allgemeinen Sinne, sondern spezifisch auf die deutsche Gesellschaft nach dem zweiten Weltkrieg bezogen. Ausländer wurden als billige Arbeiter ins Land gebracht. Die Deutschen bieten ihnen eine Arbeitsgelegenheit an. Gleichzeitig werden die Ausländer jedoch ausgebeutet und nie richtig in die Gesellschaft intergriert. Bis heute werden sie immer noch abwertend „Ausländer" genannt. Nach der Wiedervereinigung hört man den Spruch 'Ausländer raus!', vor allem von Neo-Nazis in der ehemalige DDR. Der Film, der die Ausländerproblematik thematisiert, ist *Angst essen Seele auf*.

Die soziale Lage der Frau ist sehr dynamisch während und nach dem Krieg. Diese Dynamik wird dargestellt durch weibliche Hauptfiguren, die oft Teil einer vaterlosen Familie sind. Der Vater und Ehemann ist im Krieg umgekommen. Die Frauen müssen allein zurechtkommen. In der Errinerung erscheint der Mann oft als Held. Die Ehe der Maria Braun und Lola sind passende Beispiele von Frauen, die auf ihren Mann warten, oder einen Mann nach dem Krieg suchen. Der Mann, der aus dem Krieg kommt, und das neue Verhältnis zwischen Mann und Frau ist ein weiteres Thema, das Fassbinder untersucht.

Der Nazismuß richtet sich nicht nur gegen Juden, sondern auch gegen Homosexuelle. Die fasistische Ideologie verfolgt die Vernichtung bestimmter marginalisierter Gruppen der Gesellschaft als Ziel. Fassbinders Auseinandersetzung mit dem Außenseiter weist auf die Gefahr hin, daß es leicht zu einer solchen Verfolgung kommt, wenn man solchen Ausgrenzungen der Gesellschaft nicht kritisch gegenübersteht.

Burns (1995) analysiert Fassbinders kreativen Umgang mit Hollywoods Melodrama. Er vergleicht Sirks *All that Heaven Allows* (1955) und schreibt, daß Sirk die sexuelle Beziehung zwischen den Hauptfiguren ins Zentrum der Handlung rückt. Fassbinder betont die Freundschaft zwischen Emmi und Ali. Emmi ist kein Sexidol.[10] Alis männliche Sexualität wird durch die Kamera, das Schauen der Frauen und der Zuschauer eingerahmt. Seine Männlichkeit wird zum Spektakel. Fassbinders Behandlung des Blicks ist nicht geschlechtspezifisch, sondern er experimentiert mit anderen Möglichkeiten, das Objekt des Schauens zu sehen. Das ist zentral für die Analyse seines Werkes in Bezug auf menschliche Beziehungen. Ali ist ein erotischer Gegenstand in der Handlung. Die deutschen Mitarbeiterinnen Emmis fassen Alis Muskeln an und reden von ihm, als ob er nicht Teil des Gesprächs wäre. Ein wichtiges Element, auf das Al La Valley nur nebenbei eingeht,[11] ist Ali als marrokanisches Spektakel. Er ist nicht nur erotisch, sondern auch exotisch, der Andere aus Afrika. Natürlich spielen die rassistischen Vorurteile der Deutschen in ihrer Ablehnung von seinem Verhältnis zu Emmi eine Rolle, sowie ihr großer Altersunterschied, wie bereits ausführlich diskutiert wurde. Ali wird verachtet, aber gleichzeitig als das Exotische bewundert.[12] Das Exotische enthält immer etwas Erotisches. Das Andere wird auch durch die Einrahmung Alis hervorgehoben:

> The opening of the door and the curtains on either side of the bed both frame him and place him as though he were center stage … Many have read this scene as signifying by these framing devices Ali's oppression, as though he were subjected to the camera's objectifying gaze and its social power.
> (Al La Valley 1994: 121)

---

[10] "This is part of a significant inflection Fassbinder makes in the Hollywood melodram by presenting the man and not the woman, as the object of the erotic gaze" (Burns 1995:61)

[11] Al La Valley schreibt, daß Ali hat „a certain sense of erotic power and perhaps an even broader kind of power rooted in the penis, the idealized nude male body, and ...the lover as exotic other" (1994:122)

[12] Al La Al La Valley schreibt über das Andere: „Salem's presence in Fassbinder's films is much more closely tied to his sexuality, an ideal erotic body type and, like Kaufmann, an exotic other for Fassbinder" (1994: 119)

Die Frauen haben nicht die gleiche erotische Ausstrahlung. Das Genre des Melodramas scheint für Fassbinders Themen besonders geeignet, doch spielt er auch mit den Regeln des Mediums. Nach Burns dient das Melodrama dazu, alltägliche Geschehenisse intensiv darzustellen.

Nach den vorhergehenden Beispielen ist dieses Kapitel zum Verständnis Fassbinders Werkes wichtig. Seine Erziehung, Erfahrungen und Einflüsse spielen eine entscheidende Rolle in der Schaffung und Entstehung seines Werkes. J.C Franklin schreibt:

> Rainer Werner Fassbinder, more than anyone else, has been responsible for attracting international – and especially American – attention to West German films within the last ten years. … Fassbinder initiated American awareness of the West German „new wave" in the early 1970s with *The Merchant of Four Seasons* in 1973 and *Ali: Fear Eats the Soul* in 1975. (QRFS vol 5 1980: 167)

J.C Franklin schreibt, Fassbinder sei „an outspoken homosexual, leftist critic of modern capitalist society" .(QRFS vol 5 1980)

Fassbinder dankte seinem Stiefvater Wolf Eder, der ein politischer liberaler Journalis war, weil er ihn dazu anregte, die Kontinuität der komplexen Geschichte des modernen Deutschland zu verstehen, und die zentrale Rolle des Nazismus in ihr. Fassbinder fand die Verdrängung des Holocaust bei den Deutschen in der Nachkriegszeit problematisch, und merkte, daß Filmemacher diese Geschehenisse vermieden. (Watson 1996)

Schon öfters wurde gesagt, daß Fassbinder sich mit Themen aus seiner persönlichen Erfahrung auseinandersetzte. Aber dazu muß auch bemerkt werden, daß seine Werke mit seiner alltäglichen Wirklichkeit zu tun haben. Es handelt sich meist um alltägliche Probleme, die Menschen erleben. Meist hängt es mit Verhältnissen zwischen Familien und auch mit dem Staat zusammen. Es gibt kaum eine Handlung mit einem harmonischen

Schluß. Er versuchte immer, etwas Wirkliches darzustellen, fast nie mit einem 'happy ending', aber wenn es eines gibt, dann ist es fast nur eine Illusion. Die Schauspieler stellen alltägliche Leute da und nicht schöne *Stars* wie in Hollywood. In seinen früheren Filme vor allem kommt es einem vor, als ob Schauspieler auf einer Bühne stehen. Öfters nehmen sie eine Pose ein und Tableaus werden auch häufig gebraucht. (Burns 1995)

Die Kamerabewegungen sind sehr wichtig für Fassbinders Experimente mit dem Schauen. Der Zuschauer ist sich immer seines Status als Zuschauer bewußt. Man schaut in das Leben eines anderen hinein. Franklin schreibt über Fassbinders Experimente:

> Fassbinder's camera both imitates and subverts conventional Hollywood camera codes, producing unconventional effects by – for example – reversals of an establishing shot followed by a point-of-view shot: the audience is made aware of who-is-viewing-what only after the fact. ...Fassbinder compounds such ambiguity of viewpoint by frequent shifts of shot angles from subjective viewpoints of characters within the film to the possibly less subjective viewpoint of an all-seeing observer and back again. (1980:172)

Der Zuschauer fühlt sich manchmal desorientiert und diese Desorientierung ist ein ständiger Hinweis auf seine Position als Zuschauer. Dieses Bewußtsein führt zu einer Entfremdung, die Brechts Verfremdungseffekt ganz ähnlich ist. Der Zuschauer wird dazu aufgefordet, seine eigene Position und, wie die Kameraperspektive seine eigene Perspektive manipuliert, zu reflektieren.

Sein mise-en-scéne ilustriert das Problematische, das er darzustellen versucht. Sehr oft wird zum Beispiel der Hintergrund so dargestellt um die Figuren einzurahmen:

> Fassbinder frames his characters within the horizontal and vertical lines of doorways, stairways, and architectural beams; and this framing sometimes threatens to reduce the characters to little more than replaceable elements within a visual composition… framing gives a claustrophobic

> sense of the entrapment that the characters experience. Doors, windows, stairways by their natures imply the possibility of escape; for Fassbinder, however, these become visual expressions of social oppression and human confinement. (Franklin 1980:175)

Die Rahmen deuten oft die Ängste und existentiellen Krisen der Hauptfiguren an. Sie symbolisieren auch manchmal wie eingeengt sie sich durch den Staat und die Gesellschaft fühlen. Er thematisiert Liebesverhältnisse und dieser Hintergrund symbolisert das Gefangensein und Unglück, das typisch für solche Verbindungen in Fassbinders Filmen ist. Franklin zitiert Fassbinder: „There is no love, only the possibility of love… Love is the best, most insidious, most effective instrument of social repression." (1980:178) Diese Ideologie Fassbinders manifestiert sich in seinen Werken. Die Liebe scheint immer ein Element des Zerstörerischen und als Glückschaffendes eine Unmöglichkeit zu sein. Wiederum spielt seine persönliche Erfahrung hier eine entscheidende Rolle. Seine eigenen Liebesverhältnisse zeigen sadomasochistische Tendenzen oft mit tödlichen Konsequenzen. *In einem Jahr mit 13 Monden* (1978) ändert die Hauptfigur, Erwin sein Geschlecht, um einen Liebhaber zu befriedigen, der ihn trotzdem ablehnt. Erwin weist selbstzerstörerische Tendenzen auf. In *Angst Essen Seele Auf* scheint es ein gutes Ende zu geben, aber es ist nur eine Illusion. Ali leidet unter einem Magengeschwür. In *Der Händler der vier Jahreszeiten* leidet Hans, nachdem er einen Herzanfall hatte, und hinterher festellt, daß seine Frau eine Affäre hatte. Seine 'große Liebe' konnte er nicht heiraten, weil er nur ein Obst- und Gemüsehändler war und ihr Vater eine Heirat zwischen ihnen nicht erlaubte. Seine Ehe enthält keine Liebe und seine Frau erfährt eine befriedigendes sexuelles Erlebnis nur außerehelich. Der Arzt empfiehlt ihm, nicht mehr zu arbeiten oder zu trinken und er sitzt tagsüber nur ganz ruhig in der Küche und schaut aus dem Fenster. Sein bester Freund übernimmt die Rolle des Vaters für seine Tochter und am Ende auch des Ehemannes seiner Frau. Das erinnert an den romantischen Dichter, Eichendorff, der das Gedicht 'Sehnsucht' geschrieben hat, wo auch einer am Fenster sitzt und nach

draußen schaut. In *Der Händler* sieht Hans jedoch nichts draußen vor dem Fenster. Er verfällt langsam in Melancholie. Schließlich trinkt er sich zu Tode.

In Fassbinders Fernsehepos *Berlin Alexanderplatz* (1980) wird die Unmöglichkeit des Glücks in einem Liebesverhältnis durch das sadomasochistische Verhältnis zwischen Franz Biberkopf und Reinhold dargestellt. Die Männerfreundschaften sind problematisch. Frauen treten als Liebesvermittlerinnen zwischen Männern auf. *Berlin Alexanderplatz* zeigt diese Spannung auf. Limmer schreibt über Fassbinders Darstellung menschlicher Verhältnisse: „Bei Fassbinder herrscht nicht Souveränität, sondern Machtkampf. Jede Beziehung ist ein Ringen um Dominanz" (1981: 26).

Zentral für alle Beziehungen Fassbinders ist die Spannung der Machtverhältnisse. Er meint, daß die Liebe nur noch ein Machtkampf sei. Es ist eine Spiel der Dominanz. Die Positionen der Dominanten und Dominierten sind ambivalent und die Filme experimentieren mit der Ambivalenz. Fassbinder hält sich nicht an stereotype Liebesverhältnisse, sondern überschreitet durch diese Ambivalenz Geschlechtergrenzen. Der Angestellten, Marlene in *Die bitteren Tränen der Petra von Kant*(1972) schenkt Fassbinder diese Widmung: „'To the one here who became Marlene', apparently an act of gratitude to the actress Irm Hermann who was willing to – in Fassbinder's view – debase her own personality by assuming that of the passive, subservient, and mutely masochistic servant Marlene." (Franklin 1980:171) Die Rolle der Angestellten ist jemand, der bereit ist, mißhandelt zu werden, ohne sich zu beschweren, aber am Ende verläßt sie die Stelle. In dem gleichen Maße läßt sich ihre Arbeitgeberin, Petra (Margit Carstensen) von ihrer Liebhaberin, Karin (Hanna Schygulla), ausnutzen. Sehr interessant ist Irm Hermanns Verhältnis zu Fassbinder, nachdem „sich ihr Traum, Fassbinders Frau zu werden, zerschlagen hatte, zog [sie] sich … vom Kollektiv zurück und verschrieb sich indischer Musik." (Limmer 1980:21) Limmer sieht „Irm Hermann [als] bitterböse[n] Beweis für Fassbinders Misogynie

der frühen Jahre" (1980:17). Wieder spiegeln sich seine persönliche Liebesverhältnisse in seinen Werke wider. Irm Hermann hatte angeblich ein masochistisches Verhältnis zu Fassbinder und konnte sich so in seinem Werk darstellen. Merkwürdig ist, wie in seinem Werk die Grenze zwischen den Geschlechtern überschritten wird. Für Fassbinder ist es nicht unbedingt eine Frage der Homosexualität oder Heterosexualität, sondern inwiefern eine sexuelle Prädisposition sich auf Liebesbeziehungen auswirkt. Die Liebesbeziehungen in seinen Filmen gehen weit über sexuelle Stereotypen hinaus. In „Berlin Alexanderplatz" ergibt sich eine sadomasochistische homosexuelle Beziehung die durch eine Frau vermittelt wird. Gemünden schreibt dazu:

> Silverman sees in *Berlin Alexanderplatz* one of the rare attempts of a filmmaker to get „inside" male subjectivity, driven by the wish to love another and to accept in another man all the violence and aggression that constitute idealized masculinity in our culture.(1994: 25)

Die Liebesbeziehungen sind nicht einfach und klar wie in dem Hollywood-Schema. Es gibt in seinen Filme keine ausschließlich heterosexuellen Liebesbeziehungen, und auch wenn es sie gibt, dann kommen komplizierte moralische und gesellschaftliche Beschränkungen hinzu, die sich in den Beziehungen auswirken. „Happy Ends" kommen fast nie vor.

Eine Gesellschaftskritik ist durch eine Analyse der Verhältnisse faßbar. Die Spannung der Machtverhältnissen sind auf Gesellschaftsebene symbolisch zu verstehen. Die Figuren fühlen sich eingeengt und benehmen sich entweder als Sadist oder Masochist innerhalb der Parameter der Gesellschaft. Gemünden schreibt:

> Fassbinder not only reduplicates patriachal image values, he makes sexual oppression merely a metaphor of class oppression, for example, showing a gay character such as Fox ["Fox and his Friends"], victimized as a proletarian without any indication that gays are also oppressed as gays.(1994:23)

Zum Teil stimmt es, daß Fassbinder durch persönliche Beziehungen sozialkritisch zu sein versucht, aber Fassbinder

könnte dann irgendeine andere Situation gewählt haben. Er entschließt sich ganz bewußt für eine homosexuelle Beziehung. Diese Beziehung unterscheidet sich von anderen. Die Methoden und Konsequenzen der Unterdrückung der Homosexuellen unterscheidet sich aber auch von denen unter Frauen, zum Beispiel schwarzen und weißen Frauen. Genauso ist es mit sexuellen Beziehungen. Eine schwuler Arbeiter hat eine andere Erfahrung der Wirklichkeit im Vergleich zu einem heterosexuellen. Das heißt, daß Fassbinders Gesellschaftskritik nicht einfach ist und er ganz bestimmte Realitäten darstellt. Es geht nicht nur um Klassenkampf oder Ausländer oder existentielle Krisen oder Sexualität. Das mag alles eine Rolle in seinem Werk spielen. Al La Valley schreibt über Fassbinders schwule Filme: „I want to claim that Fassbinder's gayness, his handling of gay themes, and his gay style are absolutely central to his work and to their utopian and radical edge" (1994: 110). Das hängt mit der engen Beziehung zwischen Fassbinders Lebenserfahrung und seinen Werken zusammen. Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß er seine Liebhaber als Schauspieler in seine Filme auftreten ließ, zum Beispiel Salem in *Angst Essen Seele Auf* und *Der Händler der vier Jahreszeiten*), Günther Kaufmann in *Gods of the Plague* und Armin Meier in *Deutschland im Herbst* (1977), in dem er zusammen mit Fassbinder auftrat. Er hat auch zwei Filme dem erst- und dem letztgenannten gewidmet. Fassbinder stellt seine homosexuellen Themen ganz offen dar und problematisiert ihre Realität. Auf der einen Seite, meint Elsaesser (1989 zitiert nach Al La Valley 1994), daß die Ausbeutung zentral in Fassbinders Werken sei, egal ob es sich um heterosexuelle oder homosexuelle Beziehungen handelt.[13] Ausbeutung ist zentral, aber sie wird unterschiedlich in verschiedenen sexuellen Beziehungen erfahren. Die Struktur der Verhältnisse in den Filmen sind Fassbinders persönlichen Verhältnissen sehr

[13] "Exploitation is still the central motif, regardless of whether the depicted relationship is heterosexual, male homosexual or a lesbian one. Yet it is within exploitation that many heroes seek salvation. Submission and service rather than rebellion become the prime motive of his character's desire" (Elsaesser nach Al La Valley 1994: 112).

ähnlich. Sadomasochistische Tendenzen sind dessen Merkmale, und so wird es auch in den Filmen dargestellt. Er zeigt seine Liebhaber den anderen Schauspielern, den Zuschauern und sich selbst.

Die homosexuellen Themen werden auch durch die Art, wie der männliche Körper dargestellt wird, betont. Im männlichen Diskurs spielt der Penis eine entscheidende Rolle. Er wird zum Spektakel in Fassbinders Werken. Salem als Ali in „Angst Essen Seele auf" hat einen großen Penis, der von den Kamera zur Schau gestellt wird. Al La Valley behauptet, daß Fassbinder den männlichen Körper darstellen möchte.[14] Über Hans in „Der Händler" wurde gesagt, daß er einen Fassbinder-ähnlichen Körper habe. (Al La Valley 1994) Hans hat kleine Genitalien. Al La Valley bezieht sich auf existentielle Philosophie, was meines Erachtens nach nur einen Aspekt der Thematik Fassbinders erfaßt. Existentielle Fragen sind nicht das einzige Thema bei Fassbinder, obwohl sie in seiner Darstellung des Mannes eine wichtige Rolle spielen. Al La Valley meint, daß Fassbinders Darstellung von Alis Körper in *Angst Essen Seele Auf* eine andere Kraft [15] und Ausstrahlung als die typische heterosexuelle Männlichkeit ausübt. Vor allem in Fassbinders Filmen mit homosexuellen Themen wird der männliche Körper mit dem Penis im Zentrum der Beurteilung der Männlichkeit als Spektakel dargestellt. Zum Beispiel in *Fox and His Friends* ist die Größe des Penises wichtig und wird auch so dargestellt.[16]

---

[14] " Fassbinder likes to view Salem naked, much as Brigitte Mira admires him in the first scene… in which she opens the bathroom door and watches him shower his body, first as voyeur and then as audience, and asks us to share her complicity and admiration" (Al La Valley 1994: 121).

[15] „We are allowed a moment of hope in this film, which despite the loss of phallic power, nevertheless suggests another kind of power, more limited… and non-patriachal...more muted in its heterosexual passion" (Al La Al La Valley 1994:122).

[16] „he [Fox] revels in displaying its [penis] nakedness and the size of his penis… a large penis can substitute for an ugly face" (A La Valley 1994: 127).

Die homosexuellen Themen werden durch eine Kritik der gesellschaftlichen Verteilung der Geschlechterrollen und -erwartungen ergänzt. Fassbinder spielt auf verschiedenen Ebenen mit diesen Rollen. Da ist zunächst einmal die existentielle Ebene: In *In dem Jahr mit dreizehn Monden* erlebt Erwin/Elvira eine Geschlechtsumwandlung, nicht weil er unbedingt eine Frau werden will, sondern weil sein Liebhaber mit einer Frau sein möchte. Erwin möchte immer noch schwul bleiben und wird von einem Kunden zusammengeschlagen, als er Erwins Genitalien entdeckt. Er ist Opfer seiner Männlichkeit und deren Verlust. Al La Valley schreibt von einem ambivalenten Verhältnis zur Macht.[17] Ich stimmer damit nicht überein. Wenn man die Geschlechtergrenzen überschreitet, verliert man eine gesellschaftliche sanktionierte Art mit anderen umzugehen, vor allem in Liebesverhältnissen. In seinem verwandelten Dasein wird er verachtet und ausgestoßen. Das ist eine Position der Ohnmacht. Im Film wird klar, daß Erwin/Elvira kein Glück findet. Eine Kritik an gesellschaftlichen Vorgängen setzt immer ein Opfer voraus. Erwin/Elvira versucht offensichtlich nicht, sich gegen die Gesellschaft zu wehren, sondern möchte seinen Liebhaber zufriedenstellen. Fassbinder kann diese Umstände verwenden, um eine mögliche Definition der Sexualität und der Geschlechtsrollen in Frage zu stellen. Obwohl Erwin/Elvira eine Geschlechtsumwandlung überlebt, ist er immer noch ein schwuler Mann. Seine biologische Verwandlung in eine Frau setzt nicht automatisch eine weibliche Existenz voraus.

Der männliche Körper ist nicht nur in den Filmen mit einem unverhohlen homosexuellen Thema zum Spektakel geworden. Einige Kritiker haben argumentiert, daß in anderen Filmen eine homoerotische Einstellung zum männlichen Körpers zu verfolgen ist, auch wenn es um heterosexuelle Beziehungen geht.[18] In *Die*

---

[17] „there is power in his crazy sense of liberation, particularly as a kind of drag queen… With nothing to lose, he can challenge society from a position virtually outside gender roles" (Al La Valley 1994:131-2)

[18] Al La Valley schreibt über Fassbinders homosexuellen Gebrauch von Alis Körper in *Angst Essen Seele auf*. (1994:122)

Ehe der Maria Braun wird der amerikanische Soldat frontal dargestellt. Wie Ali in *Angst Essen Seele Auf* repräsentiert er das Andere.

Im Männlichkeitdiskurs wird ein Unterschied zwischen homosexuell und homosozial gemacht, der sich auch auf Fassbinders Filme anwenden läßt. Die Szenen, in denen nur Männer vorkommen, sind nicht unbedingt homoerotisch, sondern können auch homosozialen Umgang unter Männer zeigen. Im Kapitel über Lola soll dieser Unterschied weiter diskutiert werden.

D) *Lola*: Eine Analyse anhand der vorhergehenden Theorie

Das Kapitel über Fassbinders Biographie und Werdegang als Filmemacher war nötig, um in das Werk einzuführen, das hier gewählt wurde. Der Film *Lola* ist erst nach seinem Tod uraufgeführt worden. *Lola* ist Teil seiner Frauentrilogie, und das hatte zur Folge, daß er oft als Frauenfilm dargestellt wurde. Genau deshalb ist die Darstellung der Männlichkeit als Untersuchungsgegenstand besonders interessant und aufregend. Der Titel ist der Name des weiblichen Hauptcharakters. Aus diesen Gründen könnte angenommen werden, daß es hauptsächlich um eine Frau geht, mit dem Schwerpunkt auf weibliche Probleme. Aber Fassbinders Darstellung untersucht das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Die männlichen und weiblichen Charaktere wirken aufeinander ein. Zentral geht es um ein Liebesverhältnis. Die Darstellung des Verhältnisses liefert Gespräche sowohl über Männlichkeit als auch über Weiblichkeit, vor allem wie sie nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland definiert wurden.

1) Sternbergs *Der Blaue Engel* (1930)

Mit *Lola* parodiert Fassbinder von Sternbergs *Der Blaue Engel* (1930), der wiederum - wie Möller festellt - auf Heinrich Manns *Professor Unrat* beruht (*Jump Cut* no.35). Koch schreibt über Sternbergs Film: „it is as if the film implied a warning, for these screen figures anticipate what will happen in real life a few years later. The boys are born Hitler youths" (1986:62). Sternberg sagt, daß die Figur des Professors eigentlich aus seiner Kindheit stamme, sie sei seinem Hebräisch-Lehrer nachgebildet (1986). Koch denkt Kracauers These eines sadistischen Trends im Film noch einen Schritt weiter, wenn er suggeriert, daß „[t]he sadistic traits spoken of by Kracauer are certainly sadomasochistically refined in *The Blue Angel*. They are transformed into the professor's subjugation rituals and gestures, and the student's revenge fantasies, ones involving the sexual distress of the teacher." (1986:65) Koch beschreibt Lola-Lola (Marlene Dietrich) als eine typische Darstellung der Frauen bei Sternberg:

> As in the case of Lola and Unrat, many couples in Sternberg's films do not match; they chase each other. The feelings of discrepancy found in many Sternbergian women points towards a sadistic component: he turns his women into fetishistically exaggerated dominas, who like Lola, cruelly stage their adultery in front of humiliated husbands. (1986:68).

Obwohl Fassbinders *Lola* sein eigenes Kunstwerk ist, kann der Vergleich mit Sternbergs Film einen Einblick in das komplexe Beziehungsgeflecht von gesellschaftlicher Macht und den Stereotypen männlicher und weiblicher Sexualität gewährleisten.

2) Rezensionen

Der Film spielt etwa 10 Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges. Fassbinders *Lola*, die von Barbara Sukowa dargestellt wird, handelt von einer Sängerin des gleichen Namens in einem Bordell. Sie möchte den neuen, hochgeachteten Baubeamten, Herrn von Bohm - von Armin Müller-Stahl dargestellt - kennenlernen und verführen. Ihre Freunde meinen, daß es nicht möglich sei. Er werde sich nicht für jemanden von ihrem Status interessieren. Sie weiß, daß er regelmäßig in die Bücherei geht, um Bücher über chinesische Kultur auszuleihen und plant ein Treffen dort. Nachher treffen sie sich heimlich, aber als er sie den anderen wichtigen Leuten der Gesellschaft bei einem Abendessen vorstellen möchte, beendet sie das Verhältnis. Sie versucht, ihn vor der Korruption in der Stadt zu warnen. Damalige Rezensenten beschrieben von Bohm als „[s]leek and oozing self-satisfaction" (LAT in Film Review Annual 1983); „stalwart city commissioner" (NL in Film Review Annual 1983) und als einen Idealisten (NYP in Film Review Annual 1983). Lola wird als die *femme fatale* gekennzeichnet. Herr von Bohm möchte einen neuen Anfang machen. Er hat sich vorgenommen, die Stadt Coburg zum Teil des Wirtschaftswunders zu machen. Er war auch im Krieg; nach seiner Rückkehr ließ er sich von seiner Frau scheiden, da sie einen anderen Mann gefunden

hatte[1]. Er kenne sie auch nicht mehr und wisse nicht, was Liebe sei. Er sagt, daß seine Frau ihn wieder zu fühlen gelehrt habe, auch wenn es Schmerz gewesen sei. Von Bohms Erziehung, in der er lernt, sich mit seinen Gefühlen auseinanderzusetzen, wird später im Zusammenhang mit seinem Anlaß zum Weinen weiter diskutiert werden.

3) Die Analyse des Films:

3a) Das Adenauerfoto

Freybourg schreibt über Fassbinders Filme:

> Da in den öffentlichen Bildern, wie sie Massenmedien und Kulturindustrie vermitteln, Geschichte als etwas konkret Anschauliches eingesetzt wird, muß Fassbinder, wenn er Geschichte kritisch vergegenwärtigen will, in seinen Filmen die Erzählfunktion der Bilder umwerten. (1993:155)

Bilder, die auf einen historischen Hintergrund verweisen, sind von Fassbinder häufig verwendet worden; zum Beispiel setzt *Die Ehe der Maria Braun* mit einer Fotografie Hitlers ein und schließt mit Fotos der „deutschen Kanzler der Nachkriegszeit". (1993:156) Tonbandaufnahmen und Geräusche können auch im Hintergrund gehört werden. Fast am Ende des Filmes *Die Ehe der Maria Braun* hört man im Hintergrund im Radio die historische Fußballweltmeisterschaft von 1956, in der Deutschland gegen Ungarn gewonnen hat. Die Geschichte Deutschlands spielt eine entscheidende Rolle in Fassbinders Filmen und Bilder und Töne sind seine Art eine Verbindung zwischen Film und Geschichte herzustellen.

Fassbinders *Lola* (1981) „setzt ein mit einer Fotografie, in der Adenauer vor einem Tonbandgerät sitzt." (Freybourg 1993:155)[2]. Das hängt mit dem Thematisierung des

---

[1] In dem ersten Kapitel wird erklärt, daß sehr viele Scheidungen als Folge des Krieges zustandekamen. Die Frauen haben sich verändert während der Abwesenheit der Männer. Männer und Frauen verstanden einander nicht mehr.

[2] „As the glitzy credits- hot pink, satiny green, lavender- write themselves over a black -and- white photo of a man sitting by a phonograph, we hear a song, a schmaltzy German pop ballad about the homesickness of a traveler in strange land. And it puts us firmly in Fassbinder country, inhabited by the

Wirtschaftwunders in Deutschland in der Adenauerzeit zusammen. „Am Bildrand sind die Farben, der Deutschlandfahne eingeblendet; als Ton ist eine von Freddy Quinn gesungene Heimat-Schnulze darübergelegt" (Freybourg 1993:155). Das Lied ist voll Sehnsucht eines Reisenden in einem fremden Land. Diese Szene ist in schwarz-weiß gefilmt, von der sich die Kredite in hellen Farben abheben. Dieser Anfang führt den Mann als Hauptfigur des Films ein und steht im Gegensatz zum Namen des Films, der eine Frau als Hauptfigur einführt. Das Lied vom fremden Land verweist auch auf von Bohms starkes Interesse für China. Dieses Interesse für China kann als ein Sehnsucht nach dem Anderen verstanden werden. Das Andere symbolisiert hier eine andere Kultur, Denkungsart und Sitte. Im Film wird das Andere in verschiedenen Formen wiederauftauchen, zum Beispiel in der Opposition des Bordells und der bürgerlichen Gesellschaft. Von Bohm sammelt Ornamente aus China und sein Schlafzimmer ist im chinesischen Stil geschmückt. Im Privaten sehnt er nach dem Anderen, dem Orientalischen im Gegensatz zum Abendland, und wie später festgestellt wird auch das Weibliche, die Libido, im Gegensatz zur Rationalität. Die hellen Farben der Kredite errinern an das helle Pink und Blau, die später im Film vorkommen. Der Mann in der Eingangsszene spiegelt die Stimmung des Reisenden im Lied wider, der als „verlassen und allein" bezeichnet wird. Das erscheint fast als eine Vorwegnahme des Filmgeschehens, aber der Zuschauer muß am Ende selbst entscheiden, ob von Bohm das wirkliche Glück gefunden hat. Das Andere zeigt sich hier im Bekannten. Man ist nicht nur in der Fremde mit dem Anderen konfrontiert, sondern auch im Nahen, zum Beispiel in der Begegnung mit der Frau und dem Verdrängten.

3b) Die Darstellung der Hauptfiguren

Von Bohm wird durch die Erzählungen anderer eingerahmt. Lolas Mutter beschreibt ihn und stellt ihn dem Zuschauer vor. Sie ist Haushälterin bei von Bohm und ahnt, daß Lola

---

heroines he so obsessively identified with… yearners all after love, moths attracted to romantic flames" (Keneas zitiert nach Freybourg 1993: 183:657).

ihn treffen möchte. Vor allem als Lola sie bei der Arbeit besuchte, was sie vorher nie getan hat. Sie respektiert ihn und findet ihn „einfach nobel". Er erlaubt ihr Mariechen mitzubringen. Sie entwirft das Bild eines von der Gesellschaft hochgeachteten Bürgers. Sie kann sich ihn „gut auf einem Pferd vorstellen, sehr gut sogar", sagt sie. Die Vorstellung von einem Reiter hängt mit dem altmodischen Wort 'nobel' aufs Engste zusammen. Später sagt Schuckart auch, daß von Bohm 'altmodisch' sei. Esslin beschreibt ihn als „mitreißend" und „imponierend" .Schuckart nennt ihn einen Moralisten. Er ist objektiviert durch ihre Erzählungen und ist sowohl Spieler als auch Gespielter.

Als von Bohm seine neue Stellung antritt, wird er zuerst durch den Eingang umrahmt, und dann durch das Rezeptionsfenster. Er scheint sehr streng und kategorisch in seinem Benehmen bei der Arbeit. Diese Eigenschaft wird durch die vielen Rahmen im Büro angedeutet. Es gibt besondere Methoden, nach denen alles erledigt werden soll. Von Bohm läßt Fräulein Hettich, seine Sekretärin, vor seiner Peinlichkeit zurückschrecken. Er steht am ersten Tag sehr stolz in der Mitte seines Büro und sagt: „Ich werde einen neuen Anfang machen" und zieht energisch an seinen Hosenträgern. Er redet sowohl von seinem Büro als auch von seiner Stellung und den Veränderungen, die er plant. Einen neuen Anfang möchte er auch im Privatleben machen nach seiner Ehescheidung. Es scheint, als ob sein Vorgänger nicht viel gearbeitet hätte. Von Bohm entfernt viele belanglose Bilder. Eines darunter von einer halbnackten Frau wird in Nahaufnahme gezeigt. Daran erkennt man, daß der Erotik im öffentlichen Bereich abgeschworen werden soll. Von Bohms moralische Identität wird durch diese heftige Reaktion auf die Bilder im Büro bestätigt.

Von Bohm moralische Entrüstung über die erotischen Bilder erscheint ironisch, weil sein Bemühen um einen „neuen Anfang" von Anfang an durch sein eigenes Begehren unterlaufen wird. Was er am meisten verabscheut, zieht ihn

auch am meisten an und zeichnet somit seinen eigenen Weg ins Verderben vor. Auf den ersten Blick erscheint von Bohm als jemand, der immer sehr pünktlich ist, eine vernüftige, gut organisierte Person, die keine Pflanzen und unerwünschten Bilder im Büro duldet.
Er gibt zu, daß er sich seiner Gefühle nicht bewußt ist.

Er versucht sein Image in der Öffentlichkeit als Moralist zu bewahren und benutzt seine Stellung als Baubeamter, um eine moralische Ordnung zu schaffen und Korruption auszumerzen. Der Kontrast zwischen seinem privaten Leben und seiner Arbeit ist auffallend. Das ideale Familienbild mit Frau Kummer, seiner Haushälterin, ihrer Enkeltochter, Mariechen, und von Bohm wird durch einen Eingang eingerahmt. Die harmonische Musik untermalt das ideale Bild. In diesem Raum gesteht er, daß seine „zwei Geheimschwächen ostpreußische Menschen und westfriesischer Tee" sind. Die *mise-en-scène* veranschaulicht dieses Thema. Die Kamera ist im Hochwinkel und zeigt von Bohm im blauen Licht sitzend und Frau Kummer im niedrigen Winkel im klaren Licht stehend. Sie ist in der dominierenden Position. Er braucht jemand, der für ihn sorgen kann, und drückt dieses Bedürfnis so aus. Sein Bedürfnis wird mit dem des Kindes, Mariechen verglichen. Frau Kummer wird ihm zur Kontrolle in sein Privatleben gesetzt. In der Öffentlichkeit wird von ihm erwartet, Entscheidungen zu treffen und Ordnung zu schaffen und er möchte im privaten Bereich diese Rolle aufgeben. Er sagt, „Außerhalb dieser Wohnung gebe ich unendlich Anweisungen morgens bis abends eine ganze Woche lang. Innerhalb dieser Wohung… bitte ich Sie, für mich zu sorgen". Er meinte, daß er in seinem privaten Raum diese Rolle aufgeben möchte. Der Unterschied zwischen privat und öffentlich ist wichtig zum Verständnis des Mannseins. Schuckart beschreibt von Bohm und sagt, daß er „Beruflich modern, privat altmodisch" ist. Der Vergleich hängt mit von Bohms Aussage über die „vielen Gesichter" des Menschen zusammen und stellt den Kontrast zwischen den beiden Bereiche des männlichen Lebens dar. Lola ist Teil seines Privatlebens, aber dieses Verhältnis

beeinflußt seinen öffentlichen Raum als Baubeamter. Sein moralischer Standpunkt im Öffentlichen ändert sich im gleichen Maße wie im Privaten und zwar extrem. Entweder sehr moralisch, fast fanatisch oder ganz seiner Libido untergeordnet.

Das erste Bild von Lola ist eine Nahaufnahme, in der sie sich die Haare bürstet. Da er nur am Anfang die Haare zeigt, führt er die Idee ein von Teilen des Körpers der Frau, die als in der Phantasie des heterosexuellen Mannes Fetish funktionieren. Schuckart beschreibt Lolas „Arsch… als den schönsten in der NATO" und weist oft auf diesen Vergleich hin. Brüste werden auch in der Nahaufnahme gezeigt. Die Kamera zoomt auf sie ein und rahmt sie im Spiegel ein. Sie schaut nicht direkt in die Kamera, sondern redet mit ihrem Spiegelbild. Lola wird fast nur sexuell dargestellt. Männer bemühen sich um sie, zahlen für sie und sie ist ihr Eigentum. Lola gibt zu, daß sie keinen anderen Ausweg findet, sie ist auch korrupt. Sie meint, daß sie als 'Sängerin' mehr Geld als ihre Mutter, die Haushälterin, verdienen kann. Als Hure hat sie eine ambivalente Einstellung zur Macht. In einem Sinne entscheidet sie, wie sie am besten Geld verdienen kann, in einem anderen Sinne scheint Schuckart aber die Kontrolle über ihren Körper, ihre Tochter und ihre finanzielle Lage auszuüben. Er sagt, wenn Lolas Mutter nicht unbedingt arbeiten wollte, hätte die ganze Familie ihm gehört. Lola ist keine einfache Figur, sie ist Frau, Mutter, Geschäftsfrau und Hure. Ihre Identität als Frau beeinflußt alle anderen Bereiche ihres Lebens.

Herr Schuckert ist ein korrupter, aber erfolgreicher Geschäftsmann. Das Bordell, Villa Fink, gehört ihm. Lola ist seine persönliche Hure und er ist auch der Vater ihres Kindes, Mariechen. Er kümmert sich um von Bohm und braucht ihn, um seine Pläne als Bauunternehmer zu unterstützen.

Esslin ist ein interessanter Charakter. Auty beschreibt ihn als „assistant engineer Esslin, a melancholic young poet

[who] is involved in a heady platonic relationship with Lola"(in Film Review Annual 1983:653). Man ist nie sicher, ob er kein romantisches Interesse für Lola verbirgt. Am Anfang scheint es, als ob er eine persönliche Vendetta gegen Schuckert und Co führte. Er glaubt, daß von Bohm die Stadt von der Korruption befreien werde. Am Ende zieht er es jedoch vor, für Schuckert, der ihm öfters eine Zigarre anbietet, zu arbeiten. Esslin gibt sich für einen Humanisten aus. In dem gleichen Maße tippt er aber darauf, daß „Der Faschismus… siegen [wird]", was offenbar im Gegensatz zu dem steht, wofür er kämpft. Die Wörter erklären vielleicht sein Akzeptieren von der Zigarre am Ende. Die Aussage ist vielleicht ironisch gemeint. Am Ende gibt er sein Kämpfen auf und ergibt sich dem kapitalistischen System. Esslin sagt, daß er die Revolution ablehnt,er ist Humanist. Er beschäftigt sich mit pazifistischen Demonstrationen. Er möchte die Korruption beseitigen und glaubt, daß Von Bohm ihm dabei helfen kann. Esslin versucht auch, eine enge Beziehung zu Lola und Mariechen zu knüpfen. In einer Szene scheinen die drei eine harmonische Familie zu bilden, genau wie von Bohm, Frau Kummer und Mariechen in einer anderen Dreiecks-Szene.

Eines Abends, nachdem er sich mit Schuckert über Lola gestritten hatte, beschließt er, von Bohm das Bordell zu zeigen. Schuckert merkt, daß etwas nicht stimmt, als Esslin sagt, daß er Schuckert die Maske vom Gesicht reißen wird. Die Maske ist das Symbol für verschiedene Teile der Persönlichkeit eines Menschen und hängt zusammen mit von Bohms Meinung, daß der Mensch viele Gesichter hat. Die Maske wird auch von Lolas Gesicht gerissen. Jeder ist nicht ganz das, was er zu sein scheint. Die Maske wird auch von der Stadt gerissen. Die Stadt Coburg ist ein Synechdoche für das Land Deutschlands nach dem Krieg und symbolisiert die verbreitete Korruption. Fassbinder (1986) kritisiert das Wirtschaftwunder Deutschlands in der Nachkriegszeit und Freybourg stimmt mit ihm überein, daß das „Wirtschaftswunder" den Menschen keine Zeit ließ, sich

geschichtlich und emotional nach dem Zweiten Weltkrieg und dem Dritten Reich zu reorientirieren - sie werden einem Training für den Weltmarkt unterzogen" (1993:161). Mit Begeisterung gehen die Deutsche nach dem Krieg daran wieder aufzubauen. Sie hatten keine Zeit sich psychisch auseinanderzusetzen, sondern beschäftigten sich mit dem Überleben und endlich dem ökonomischen Fortschritt Deutschlands. Ein Versuch, die Stadt als entwickelte und Teil dieses Wunders darzustellen, ist die Enthüllung des Denkmals für die deutschen Soldaten die nicht mit den National-Sozialisten zu verwechseln sind.

Als Esslin und von Bohm ins Bordell gehen, hört man eine Sendung im Hintergrund, die lautet „Das Bundesland ist *das* Land der Welt" (Das Wort wird ausdrücklich gesagt). Was man hört steht im Kontrast mit dem Bordell, das man sieht. Der Film greift alle Sinne gleichzeitig an. Der Kontrast hängt zusammen mit der Maske als Symbol. Als Esslin von Bohm abholt von seinem Zuhause, läuft ein Program im Fernsehen über Deutschland, das jetzt seine eigene Waren produziert und diese Sendung wird weiter gespielt, wenn die Kamera im Bordell filmt. Von Bohm ist von seinen Gefühlen überwältigt. Er kann es kaum fassen. Das schlimmste war, Lolas Identität herauszufinden. Seine Reaktion ist sehr wichtig. Er war immer dabei, die Korruption bekämpfen, aber nach dieser Entdeckung fängt er an, Beweise gegen Schuckart zu sammeln. Genau wie Esslin ist man nie sicher, ob er gegen Korruption ist oder nur gegen Schuckart, wegen seiner Liebe zu Lola. Schuckart und Esslin sind seine Motive ganz bewußt. Esslin sagt, daß er niemanden von von Bohm Geheimnis erzählen wird, das heißt von Bohms Interesse an Lola. Schuckart rät ihm, Lola für einen Abend zu bezahlen, sodaß er die Leidenschaft die Korruption auszurotten loswerden kann. Schuckart versteht, daß diese Leidenschaft mit von Bohms Entdeckung von Lolas Beruf zusammenhängt. Auf der einen Seite ergibt sich ein Kampf gegen die Korruption, der nachvollziehbar ist, aber auf der anderen Seite scheint die Erotik eine wichtige Rolle zu spielen und verändert somit den

moralischen Kampf in einen Kampf um das männliche Ego. Die dynamische Beziehung zwischen den beiden wird von Fassbinder nicht aufgelöst.

c) Das Schauen und der Spiegel

Nach Mulvey (1993) gibt es drei verschiedene Blicke in Bezug auf den Film: den Blick der Kamera, den des Zuschauers und den der Figuren. Mithilfe der Filmkonvention soll der Blick der Kamera verneint werden. Die Kamera wird soweit wie möglich verleugnet, sodaß man zuschaut ohne die Aktivität der Kamera bwußt mitzuvollziehen. Meist werden Filme soweit wie möglich als realistische Darstellungen vorgestellt. Rose schreibt über die visuelle Darstellung der Sexualität: „Freud often related the question of sexuality to that of visual representation. Describing the child's difficult journey into adult life, he would take as his model little scenarios, or the staging of events" (1986:227). Psychoanalyse und Film sind in der Filmtheorie verbunden. Die visuelle Darstellung der Sexualität in der psychoanalytischen Theorie schafft eine Möglichkeit die Darstellung der Sexualität im Film im Zusammenhang mit der Psychoanalyse zu untersuchen. In Fassbinders Film spielt die Darstellung der Sexualität eine wichtige Rolle und hängt mit der Konstruktion der Machtverhältnisse der Geschlechter zusammen. Die Blickverhältnisse sind Teil dieser Darstellungen. Die visuelle Darstellung der Sexualität stellt den Unterschied (die *Differànce*) dar. Rose (1986) setzt sich mit visuellen Darstellungen der Sexualität auseinander und schreibt, daß die Frau als perfekt dargestellt werden muß, sodaß der Mann den Unterschied ohne Angst konfrontieren kann[3]. Das Bild der Frau in psychoanalytischen Sinn stellt die Kastrationsangst des Mannes dar. Das heißt die Position der Frau als Vertreterin der Möglichkeit der Kastration könnte auf der einen Seite als alternative Position der Macht gelesen werden, aber auf der anderen Seite als Mangel

[3] Rose schreibt „we know that women are meant to *look* perfect, presenting a seamless image to the world so that the man, in that confrontation with difference, can avoid any apprehension of lack" (1986:232).

der Frau. Die Macht Angst zu verursachen kann als dekonstruktives Mittel verwendet werden, um die Geschlechterrolle und ihre Definitionen zu verunsichern. Aber in der patriachalischen Gesellschaft wird diese Angst auf verschiedene Arten zu bewältigen versucht. Die Ökonomie des Blickes ist abhängig von der Darstellung oder den Bildern der Sexualität.

Lola ist beständig das Objekt des männlichen Blickes. In einem Einzelbild wird die Kamera scharf auf Schuckart eingestellt. Zusammen mit dem impliziten Zuschauer schaut er auf Lola, die auf der Bühne ein Lied vorführt. Bei ihrer ersten Begegnung in den Bücherei wirft von Bohm den ersten Blick auf sie. Die Kamera zoomt zuerst auf seinen Blick ein, dann bewegt sie sich auf Lola zu. Lola ist auch oft das Objekt von Esslins Blick, der im Bordell trommelt. Der männliche Blick ist ein erotischer. Mulvey schreibt: „Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself" (1993:122). Der weibliche Körper als „spectacle" ist zu sehen in der Darstellung der halbnackten Frau, entweder auf Bildern oder im Puff. Sie wird dem Schauen des Mannes entblößt. Lolas Blick fällt oftmals auf ihr Spiegelbild im Spiegel, vor allem während eines Rendezvous mit Männern. Weigel schreibt: „Wenn die Frau sich in anderen Frauen spiegelt anstatt im Spiegelbild, beinhaltet das die Möglichkeit, daß sie die Wahrnehmung ihrer selbst zurückgewinnt, als Dialektik von Möglichkeit und Unmöglichkeit" (Zitiert nach Selzer 1993:12). Für Lola gibt es keine Möglichkeit sich in anderen Frauen zu spiegeln. In der Wiederspiegelung sieht sie die Korruption und den Kampf um das Leben. Sie kümmert sich um ihre Tochter, die in ihrer Mutter und Großmutter ein Vorbild für das Leben finden soll. Sie fragt „Mariechen, was soll aus dir werden, deine Oma ist ein spionierende Putzfrau und deine Mutter eine aussätzige Hure?" Die anderen Frauen, außer ihrer Mutter und Fräulein Hettich, sind alle Huren, und deshalb auch Objekte des erotischen männlichen Blickes.

Nacktheit, die allein des männlichen Blicks und seines Vergnügens wegen da ist, wird fast immer erwartet. Merkwürdigerweise sind die Frauen alle ledig oder verwitwet, eine Wirklichkeit nach dem Krieg, die Fassbinder als Kontext darstellt. Sowohl Lola als auch von Bohm sind Objekte dieses Blickes. Sarup (1992) zitiert Freud, um die libidinöse Investition des voyeuristischen Blicks zu erklären. Jeder hat die Schaulust in zweierlei Formen, aktiv und passiv, männlich und weiblich. Das Schauen verursacht erotische Lust; das Auge wird dabei zum Phallus. Das Schauen im Kino enthält somit eine erotische Komponente.[4]

Es gibt verschiedene Möglichkeiten des Schauens. Der Spanner möchte nicht gesehen werden, das heißt, er bleibt versteckt. Er hat die Macht der Anonymität gegenüber dem Gesehenen. Frauen schauen oft nicht direkt, sei es in der Kamera oder zum Mann, sondern oft verstohlen. Männer dagegen schauen meist ganz offen.

Von Bohm ist das Objekt des Blicks der Machtelite. Die Mächtigen der Stadt betrachten ihn als eine Bedrohung und ein moralisches Hindernis in ihren kapitalistischen Bestrebungen, die durch und durch korrupt sind. Er muß die offizielle Erlaubnis zu dem großen Projekt und Bauunternehmen, dem Projekt „Lindenhof", erteilen, damit sie es fortsetzen können. Von Bohm führt einen Feldzug gegen die Korruption und geht zu einer Zeitung mit seiner Geschichte über die Korruption in der Stadt.

Der Blick der Machtelite ist durch Macht und ökonomischen Status bestimmt. In einer Studie über das Betrachten des

---

[4]„There is a connection between the process of enunciation and voyeurism, the erotic component of seeing that founds the cinema. Freud believed that there was a libidinal investment in looking to see, in seeing. The libido for looking is present in everyone in two forms, active and „passive, male and female. The pleasure in looking is in relation to knowledge which makes use of it, the looking to see, to know the other body. There is, then, a sexual pleasure in looking, a libidinal investment in the eye as phallus. (Sarup 1992:153)

männlichen Körper vergleicht Neale (1993) das Betrachten des Mannes und der Frau anhand von Marlene Dietrich in von Sternbergs Filmen. Das Betrachten des männlichen Körpers ist kein erotisches, sondern ist voller Angst oder Haß oder Aggressivität.[5] Aber nach Freud gibt es eine libidinöse Investition des voyeuristschen Blicks (Sarup 1992). Obwohl es andere offenkundige Gründe zu geben scheint, warum der Mann das Objekt des Blicks ist, weist das nicht auf die erotische Komponente des Schauens hin. Die Machtelite schaut von Bohm durch die Fenster des Restaurants an und spricht über ihn. Durch den Eingang eingerahmt, ist er das Objekt des voyeuristischen Blicks. Nach Neale (1993) ist voyeuristisches Schauen durch die Entfernung zwischen dem Zuschauer und dem Angeschauten gekennzeichnet, eine Kluft zwischen dem Sehenden und dem Gesehenen. Die Konstruktion erlaubt dem Zuschauer erhebliche Macht über den Gesehenen. Der Voyeur will auch nicht ertappt werden; dadurch kann auf ein ambivalentes Verhältnis zur Macht geschlossen werden. Einereits ist er/sie in der dominanten Position, andererseits spürt er/sie eine Angst vor dem Erwischtwerden. Wenn wir ins Kino gehen, schauen wir in die Dunkelheit und können nicht erkannt werden. Diese Angst weist auf eine Schwäche des Voyeurs hin. Die Machtverteilung zwischen dem sehenden Subjekt und dem angeschauten Objekt ist ambivalent. Die Machtelite hat Angst vor dem Erwischtwerden, nicht ihres Schauens wegen, sondern ihrer Korruption wegen, und daß sie Lindenhof nicht entwickeln können und dabei viel Geld verlieren. In dem Maße, in dem sich eine Kluft zwischen von Bohm, dem Zuschauer und den anderen Figuren öffnet, wird er zum passiven Objekt des Schauens. Dieses Bild stellt den hegemonialen Begriff vom aktiven Mann und der passiven Frau in Frage. In der Szene mit der Machtelite trennen Fenster die Schauenden vom Angeschauten. Die Fenster sind ein Mittel, wodurch ein Objekt gesehen werden kann, aber auch

[5]„they are on display, certainly, but there is no cultural or cinematic convention which would allow the male body to be presented in the way that Dietrich so often is in Sternberg's films… those looks are marked not by desire, rather by fear, or hatred, or aggression" (1993)

ein Subjekt schauen kann: man kann hinaus und herein sehen, aber was gesagt wird, kann vom angeschauten Objekt nicht gehört werden. Diese Perspektive hält die Machtverteilung in der voyeuristischen Handlung aufrecht. Das ist typisch für Fassbinder. Er dekonstruiert das Stereotyp und untersucht das Machtspiel des Schauens.

Lola gebraucht dieses Machtspiel sehr bewußt und macht sich zum Objekt des Schauens beim ersten Treffen mit von Bohm, um ihn zu manipulieren. Sie fragt ihre Mutter, Schuckart und Esslin über von Bohm. Alle meinen, daß er kein Mann für sie ist. Lola fragt, ganz entsetzt, „daß ich vielleicht eine Frau für ihn bin, warum sagt es keiner?" Ihr Treffen mit ihm ist dann von Lola sehr genau geplant. Von Bohms gesellschaftlicher Rang ist für sie verlockend. Als sie ihn am Ende beruhigt und er den Lindenhof genehmigt, wird sie von der Machtelite in der von Person Schuckarts Gattin herzlich als von Bohms Frau aufgenommen. Lola sagt, „Ich gehöre jetzt zu ihnen". Lola schaffte es in die gehoben Gesellschaft der Stadt aufgenommen zu werden, indem sie ihre Position als Frau ausnutzt.

Berger schreibt über das Schauen:

> Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only most relations between men and women but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object - and most particularly as an object of vision: a sight. (Berger 1973:47)

Lola als die „surveyed female… a sight" gebraucht diese Position um von Bohm zu verführen. Sie ist in ihre potentiell passiven Position als Objekt des Blickes dennoch aktiv. Die Macht des Schauen ist ambivalent. Middleton erklärt das Konzept der Macht:

> Power is the possibility of affecting others, effects that can be bodily, emotional or cognitive. The mode of effect differentiates powers. Power is a network of possibilities into which any individual may be able to place him or

> herself, but the entry restrictions are complex. (1992:151)

Die Komplexität des Zugangs zur Macht stellt Fassbinder in dem Verhältnis zwischen von Bohm und Lola dar. Lola findet eine Möglichkeit des Zugangs in ihrer Position als Frau. Sie hat eine emotionale[6] Wirkung auf von Bohm. Lola ist sich dieser Wirkung ganz bewußt. Später redet von Bohm von ihrem Parfum, das er bemerkte, als sie zuerst vor ihm erscheint und er ihr einen Handkuß gibt. Als er sich daran erinnert, nimmt er eine Zigarette statt einem Löffel um den Zucker in seinem Tee zu rühren.

Die Kamera ist auf sein Schauen eingestellt und Lola ist nicht im Rahmen. Es entsteht eine Pause, um sein Schauen zu betonen. Fassbinder experimentiert mit der Macht des Blickes. In diesem Moment könnte von Bohm in der dominanten Position sein, aber im gleichen Maße benutzt Lola seinen Blick, um ihn zu dominieren und zu manipulieren. Weil sein Blick der Blick des Begehrens ist, ist sie das Objekt des erotischen Blickes und deshalb hat sie erotische Macht über ihn. Freybourg schreibt über „die weiblichen Hauptfiguren der Filme [*Lola, Maria Braun*], die als Besitzerinnen erotischer Macht operieren und diese Macht auf dem Markt produktiv werden lassen" (1993:161). Die Frauen treten in einem Verhältnis auf mit Männern, die einen guten Rang in der Gesellschaft besitzen. Das sexuelle Machtspiel ist ambivalent und die Positionen der Dominanz sind fließend. Lola braucht seine Position von Dominanz, um ihn zu dominieren. Edwina Currie, Tory MP beschreibt ihr Verhältnis mit Männer:

> I like being with men. I like working with men. I like pulling out all the stops and trying to figure out how to get my own way, how to get what I'm after. And if that means being slightly underhand and teasing them, or flattering them or whatever, I don't give a damn, I'll just do it. (Zitiert nach Rose 1986:180)

---

[6] „Emotion is one way people affect one another and so must be part of the instantiation of both oppression and power" (Middleton 1992:152).

Lola hat Männern gegenüber dieselbe Haltung. Von Bohm, Schuckart und Esslin sind Männer, die eine wichtige Rolle in ihrem Leben spielen. Obwohl Schuckart scheinbar die Macht hat, weiß Lola, wie sie mit ihm umzugehen hat. Sie bekommt schließlich von ihm das Bordell geschenkt. Er ist auch teilweise seinem Libido unterworfen, wie von Bohm.

In ihrer Studie über Grenzerotik schreibt Catherine Waldby,[7] daß Männer nicht allein die Position des Zerstörers besetzten. Lola spielt mit von Bohm, während sie wiederum von Schuckart besessen und kontrolliert wird. Die drei Figuren schaffen eine Triade der Macht. Das Dreieck ist eine feste und stabile Form. Am Ende hat Schuckart die von ihm angestrebte kapitalistische Macht, während von Bohms Position der Macht als Mann und Baubeamter abgebaut wird. Von Bohm versucht zunächst seine Macht durchzusetzen. Er widersetzt sich gegen Lola und die Machtelite, als er herausfindet, daß sie eine Prostituierte ist. Über die Notwendigkeit eines solchen Widerstandes schreibt Waldby: „The benefits for men of identification with a phallic imago derive from the kind of social power it confers. ...If his sovereign ego is to stay intact it must guard against its own destruction-in- pleasure… It cannot afford this kind of abandon." (1995) Sie verweist auf den Penis, der als kleiner Phallus eine ausschließlich erotische Möglichkeit darstellt und nicht den ganzen Körper des Mannes. Aber ihre theoretische Aussage könnte in Zusammenhang mit von Bohms Übergang von seinem moralischen Standpunkt zu seinem auschließlich von der Libido kontrollierten Standpunkt verstanden werden. Es gibt eine Art erotische Vernichtung bei von Bohm: „By erotic destruction I mean both the temporary, ecstatic confusions wrought upon the everyday sense of self by sexual pleasure, and the more long-term consequences of this confusion when it works to constitute a

[7]„Erotic pleasure arguably requires a kind of momentary annihilation or suspension of what normally counts as 'identity', the conscious, masterful, self-identical self" (Waldby 1995).

relationship." (Waldby 1995) Von Bohms und Lolas Verhältnis zeigt langfristige Folgen für sie persönlich und die Stadt.

Von Bohm ist oft durch den Spiegel eingerahmt und kommuniziert mit seinem Spiegelbild. Er zieht sich für eine Sonntagswanderung mit Lola an. Mit seinem neuen Anzug sucht er Zustimmung bei Frau Kummer. Beide, Frau Kummer und ihre Tochter Lola, mögen diesen sportlichen Anzug nicht. Lola sagt, daß er heuchlerisch scheint und seine anderen Anzüge ehrlicher seien. Zusammen schauen sie sein Spiegelbild mit Abneigung an. Interessanterweise sagt er, „Kleider machen Leute". Diese Aussage ist ein Hinweis auf eine spätere Szene, wo er mit diesem Anzug betrunken ins Bordell geht und sagt, „Ich muß deine Hure Kaufen", damit meint er Lola. In dem Moment zeigt er einen anderen Charakterzug, der das Gegenteil seiner früheren moralischen und von Prinzipien geleiteten Persönlichkeit ist. Das hängt zusammen mit seiner Erklärung an Frau Kummer als sie zusammen vor dem Spiegel stehen, wo er sagt: „Ein Mensch hat viele Gesichter, ein Alltagsgesicht, ein Sonntagsgesicht." Sie beide werden durch den Spiegel eingerahmt, sie schräg hinter ihm. Das Spiegelbild ihrer Gesichter wird auf dem oberen Teil des Spiegels mehrmals gebrochen. Diese Zersplitterung symbolisiert die zerstörte Illusion des Vollkommenseins, wie sie im Spiegelstadium vorkommt. Lapsley und Westlake setzen sich mit Lacans Spielgelphase auseinander, die sie wie folgt definieren:

> Prior to achieving motor control, the entirely dependent human infant anticipates the control and unity it has not yet attained (and indeed never will) by assuming an image of itself. But to do so is to be caught up in misrecognition, the image is a mirage; the subject in becoming captured by its image is alienated. For there is always discordance between the body and the assumed image, an absence that Lacan would later term *objet a*. Although at this stage Lacan made little reference to the question of the sexual relation, the state of being in love was seen as involving misrecognition and narcissism of the mirror phase. Like the infant's anticipated yet never attained unity, the lover's dream of harmonious wholeness

> belongs to the imaginary, is nothing more than 'a reciprocal mutually agreeable self-deception' .(1993:182)

Mulvey bespricht Lacans Spiegelphase in ihrem Artikel „Visual Pleasure" und erklärt, daß das imaginäre Spiegelbild des Kindes vollkommener als sein wirkliches Körperbild sei.[8]

Middleton dagegen kritisiert Lacans Auffassung vom Spiegelstadium:

> The mirror-stage theory that the ego forms itself when the self misapprehends itself as a unity in the field of reflection provided by the Other, depends on the questionable assumption that the self is already capable of knowing how to know itself as self. (1992:101)

Vor dem Spiegelstadium hat das Kind ein bruchstückhaftes Selbstbild, aber durch das Spiegelstadium hat es eine Illusion des Vollkommenheit. Die falsche Erkenntnis zeigt den sofortigen Verlust von Vollkommenheit und die Bedrohung durch die Spaltung. In dem Spiegel trifft man sich objektiviert als der Andere. Der Spiegel fungiert wie das Kameraauge, indem es das Eine zum Anderen macht. Dadurch wird das Ich das Andere. Das Anderssein bewirkt ein Exotisieren und Idealisieren. Dieser Prozeß hängt mit Lacans *objet a* zusammen. Das Selbst wird durch dieses Bild entfremdet.

Lacan erklärt die Notwendigkeit des Spiegelstadiums in der Entwicklung des Ichs: „Die Funktion des Spiegelstadiums erweist sich nun als ein Spezialfall der Funktion der *Imago,* die darin besteht, daß sie eine Beziehung herstellt zwischen

---

[8]„Jaques Lacan has described how the moment when the child recognises its own image in the mirror is crucial for the constition of the ego… The mirror phase occurs at a time when children's physical ambition outstrip their motor capacity, with the result that their recognition of themselves is joyous in that they imagine their mirror image to be more complete, more perfect than they experience in their own body." (Mulvey 1993: 115)

dem Organismus und seiner Realität - oder, wie man zu sagen pflegt, zwischen der *Innenwelt* und der *Umwelt*." (1986:66) Es ist ein wichtiger Schritt für den Umgang des Ichs mit anderen. In einer Einführung zum Werk von Lacan wird das Verhältnis zur Umwelt als gegensätzlich dargestellt:

> The infant can then see his image only in relation to the space in which his image is projected, the *Gestalt* establishing a relationship between the organism and the world around it. But this relationship is discordant because it is based on an imaginary and alienating experience. This discordance also determines the discordant nature of the relations with others who occupy the space around the subjects's mirror image. (Benvenuto; Kennedy 1986:58)

Durch der Illusion des Vollkomenseins und der Verfremdung des Ich im Spiegelstadium besteht die Gefahr eines falschen harmonischen Ich-Bewußtseins, das sich im Verhältnis zu anderen auswirkt. Von Bohm redet mit Lolas Mutter durch den Spiegel. Der Spiegel erlaubt ihm, aus seiner Welt herauszutreten und in ihre einzutreten. Gleichzeitig schafft er die Möglichkeit, eine hegemonialen Vorstellung der Männlichkeit zu propagieren. Er schaut Frau Kummer in diesen Szenen nie direkt an, sondern nur durch sein Spiegelbild vermittelt. So kann er seine Position der männlichen Autorität durchsetzen. Obwohl Lola auch die Männer nicht direkt anschaut, sind die Waagschalen der Macht umgekehrt. Dort wird ihre Position als Objekt des männlichen erotischen Blicks betont. Der Spiegel fungiert als Grenzüberschreiter aber auch als Vermittler zwischen den Geschlechtskonstruktionen.

Der Geist einer Person, der kurz vor oder nach dem Tod erscheint, ist der Doppelgänger. Diese Idee ist metaphorisch als das Doppelgängermotiv in Literatur und Filmtheorie eingegangen. Der Spiegel symbolisiert das Doppelgängermotiv, das mit dem Tod und das Unbewußten verquickt ist. Es ist ein Brauch in manchen europäischen Kulturen, daß nach dem Tod eines Angehörigen alle Spiegel im Hause verdeckt werden. Das falsche Erkennen hängt mit der Drohung der Spaltung, die den

Tod vorausahnt, zusammen. Der Tod ist der Tod von Bohms moralisierendem Selbst.

Lola steht vor dem gleichen Spiegel in von Bohms Haus nach ihrer Heirat mit von Bohm und erklärt, daß Schuckart ihr das Bordell geschenkt habe, weil sie eine teure Hure sei. Der Spiegel verbindet sie mit von Bohms Dialog über die „vielen Gesichter" .Am Anfang tritt er als Moralist auf, aber später ist er Kunde eines Bordells.

In einer anderen Szene, in der von Bohm sich für das wichtige Abendessen anzieht, um Lola den prominenten Leuten der Gesellschaft vorzustellen, wird er wieder durch den Spiegel eingerahmt. Er redet wieder mit Frau Kummer durch sein Spiegelbild. Die Kamera zeigt sein Spiegelbild, während Frau Kummer die Tafel deckt. Wieder ist sein Spiegelbild ein Treffpunkt des Blickes zwischen Mann und Frau. Ironischweise sagt er, daß sie kein besseres Essen für ihre Tochter machen könne, ohne zu wissen, daß sie Lolas Mutter ist. Der Spiegel spielt eine wichtige Rolle in der Darstellung der Hauptfiguren, wie sie sich selbst sehen. Sie suchen Anerkennung in ihrem Spiegelbild. Als Lola am Ende zu Schuckart sagt, „so muß es auch sein", betrachtet sie ihr Spiegelbild.

Der Spiegel rahmt Männlichkeit ein und spiegelt sie in der Szene im Männerklo wider. Eine Beurteilung und Umrahmung der Männlichkeit wird so bewerkstelligt. Sarris schreibt:

> One of Fassbinder's early scenes is staged in a men's room, half flirtatiously gay bohemian, and half forceful Bohemian Grove. The political text and the sexological subtext of the film jockey for position around the urinals, and the viewer is relatively free to go in one direction or the other. Mario Adorf [Schuckart] dominates these early episodes with his sheer bulk… he projects the massive power of money in New Germany. (in Film Review Annual 1983:659 hrsg Ozer)

Die Vorstellung einer schwulen Bohème verweist auf Fassbinders eigene Homosexualität, die öfters in seinen Filmen thematisiert wird. Homoerotische Verhältnisse werden auch in dieser Szene suggeriert, die sich in einem Raum ausschließliche für Männer abspielt. Schuckart meint, „hier sind wir alle gleich", und schneidet damit das Problem der Moral an. Er redet auch mit Esslin, obwohl dieser sich nicht gut mit Schuckart wegen seiner Korruption versteht.

Der Spiegel vermittelt zwischen den Männern. Esslin und Schuckart kommunizieren durch den Spiegel miteinander. René kämmt sich die Haare im Spiegel und spricht Schuckart durch sein Spiegelbild an. Er ist offensichtlich ein Mann, der sich um sein Aussehen kümmert. Nach den Stereotypen der Geschlechterideologie verhält er sich weiblich. Er sagt, „Ich höre nie was Herr Schuckart, nie was" ist eine Aussage, die Teil der konspiratorischen Atmosphäre ist. Es gibt Leute die hören und wissen, aber sie sagen nichts. Schuckart fragt Esslin, ob er sich an ihm messen wolle. Diese Szene ist symbolisch für die Erwartungen der westlichen patriachalischen Männlichkeit. Die Männer werden durch die Kamera, die Eingänge und insbesondere auch durch den Spiegel eingerahmt. Fassbinder gewährt einen Einblick in einen ausschließlich männlichen Raum. Solche Blicke ermöglicht das Filmgenre. In diesem Raum begegnen wir der Korruption in der Stadt. Der Bürgermeister möchte nicht im Bordell gesehen werden, mindestens „nicht jedesmal" und versteckt sich hinter einer Tür. Das hängt mit dem Thema eines Komplotts zusammen, das Esslin von Bohm beibringt. Der Bürgermeister möchte in der Öffentlichkeit das Bild eines moralischen Mannes präsentieren. Esslin und Schuckart sind durch den Spiegel, den Raum und den Fokus der Kamera während des Händewaschens eingerahmt. Das Händewaschen wird eine Metapher für die moralische Unbescholtenheit. Es ist klar, daß Esslin der Meinung ist, daß Schuckart ein Mann von fragwürdiger Moral ist. Schuckart erklärt, daß er seine Hände auch für Lola waschen muß. Esslin sagt im Weggehen, daß seine Hände nach dem vielen Waschen auch nicht sauberer

sind. Die Metaphor stammt aus der Bibel, wo Pilatus sagt, daß er sich die Hände von der Schuld des Todes Jesus reinwaschen will. Aber so wird er nicht schuldlos. Der Kode des Männerklos ist Sich-Aneinander- Messen, Verschwörung, und verbindet das Sexuelle, Ökonomische und Moralische.

Die Darstellung eines anderen männlichen Raumes ist die Szene, wo Esslin sich entschließt die Maske von Schuckarts Gesicht zu reißen. In dieser Szene stehen Schuckart und Esslin in einem Zimmer, wo zwei Männer in ihre Unterhosen, einen Ball herumkicken. Die Männer können verschiedene Rollen spielen, entweder nur als Kellner, Musikanten oder als Prostituierte, obwohl der Mann als Prostitutierter nicht offen vorkommt und als Möglichkeit in dieser Szene nie klar dargestellt wird. Dieser Raum ist auch ein männlicher. Das Mannsein für Schuckart ist eine heterosexuelle und sexuelle Ausnutzung der Frau. Sexuelle Verhältnisse sind noch eine Möglichkeit für die Darstellung der heterosexuellen Männlichkeit. In diesem Moment fragt Schuckart ob Esslin schon mit Lola geschlafen hat. Esslins Antwort scheint negativ zu sein. Das Homosoziale mit einer möglichen Tendenz zum Homosexuellen mit den zwei halbnackten Männern im Hintergrund und Esslins Verneinung wird in dieser Szene interessant dargestellt. Homosexualität als ein mögliches Mannsein wird nie ausführlich dargestellt und untersucht. Bevor sie ihm traf fragt Lola Schuckart, warum von Bohm nicht ins Bordell kommt, ob er vielleicht ein „Homo" ist. Schuckart amüsiert sich: „von Bohm homo, von Bomo", scherzt er. Aber erklärt, daß von Bohm altmodisch ist, das sei der Grund, weshalb er nicht in den Puff geht.

Im Männerklo sieht man Graffiti an den Wänden. Das Licht erlaubt einem nicht genau zu lesen, was dort steht. Neben der Spiegel gibt es eine Zeichnung von einem weiblichen Gesicht mit einem Pfeil auf Wörter, die über den Spiegel geschrieben sind. Joseph Bristow schreibt über diese Graffiti und liest sie als einen Text für ein weiteres

Verständnis der Männlichkeit[9]. Männer kommunizieren miteinander in diesem Genre. Die Zeichnung illustriert die Objektivierung der Frau. Nur ein Teil von ihrem Körper ist dargestellt, sie ist im Auge des Mannes als fragmentarisch wiedergegeben.

Ein anderer ausschließlich männlicher Raum ist der Sitzungssaal, der in zwei Szenen vorkommt. Die Frauen treten nur als Bediente der Männer auf. Die Musik hat einen stolzen Ton. Es erinnert einen, daß die Männer jetzt wieder am Arbeitsplatz sind. Die Kamera schwenkt in einer Kreisbewegung um den Tisch. Im Hintergrund hört man die Geräusche der Renovierung, die ständig als Darstellung des historischen Kontexts des Filmes vorkommen. Im Sitzungssaal haben Teile der Wände ein Verputzen nötig, aber das kommt nur in der erste Szene vor. Solche Bilder der Wände kommen auch in anderen Szene vor, zum Beispiel die Wände der Kirche, wo Lola und von Bohm zusammen einen Kanon singen. In der zweiten Sitzungssaal-Szene sind die Wände repariert worden und ein großes Gemälde ist aufgehängt. Die Veränderung hängt mit der Änderungen zusammen, die von Bohm ermöglicht hat in der Stadt und mit der Entwicklung des Lindenhofprojekts. Im Sitzungssaal sitzen nur Männer im Kreis am Tisch und der Rauch von Zigarren und Zigaretten hängt in der Luft. Die wichtigsten Entscheidungen über die Entwicklung der Stadt werden in diesem Zimmer gemacht. Das Licht ist in diesen Szenen grau und das paßt zu ernsthaften Entscheidungen, die dort gemacht werden. Im historischen Kontext Deutschlands kamen die Männer nach dem Krieg in die Heimat zurück und schickten die Frauen zurück ins Private[10]. Die Männer nehmen ihre Rolle im Öffentlichen wieder auf.

---

[9] Bristow nennt es „the literal closet" und beschreibt es: „In among the pornographic cartoons (anuses, penises, and vaginas - all rather exaggerated in size), the swastikas… there are the names of rival football teams,… supposed contact for prostitutes,… and various declarations about sexual exploits...(... both heterosexual and homosexual)"(1992:66).

[10] „Women were being encouraged back into the home as new ideologies of femininity and motherhood superseded the war-

3d) Emotion

Als von Bohm sich entschließt, für Lolas Dienste zu zahlen, bricht er - auf dem Bett sitzend - in Tränen aus. Victor Seidler (1994) schreibt, daß Männer ihre Emotionen als ein Zeichen der Schwäche werten.[11] Er betont, daß Männer so leben als wären sie reine Vernunftswesen, die keine Emotionen besäßen. Falls sie allerdings Emotionen hätten, dürften sie sie auf keinen Fall in der Öffentlichkeit zeigen (1994).

Von Bohm weint zweimal wegen Lola. Erstens, als er ihre wirkliche Identität entdeckt und zweitens, als er für ihre Dienste zahlt. Das Weinen ist offensichtliches Symbol der menschlichen Gefühle. In Männerstudien[12] wird das Problem, wie Männer wieder lernen mit ihren Gefühle umzugehen, analysiert. In Tolsons Erfahrung von einer Männergruppe sagt er: „We began to discover that we had no language of feeling. We were trapped in public, specialised languages of work.… When we talked about ourselves and our experiences these would be presented through public languages in abstract formal ways" (Zitiert nach Rutherford 1992:9,10). Auch der Mann in der Nachkriegszeit muß in der Öffentlichkeit als einfallsreich auftreten und seine Gefühle verdrängen[13]. Middleton zitiert Mason, der über die Erfahrungen einer Männergruppe schreibt : „As men we are

---

time image of the independent working woman" (Rutherford 1992:16)

[11]„It is partly because emotions are accepted as a sign of weakness that they are treated to compromise our sense of male identity that we learn to be weary of them" (Seidler 1994:41). Elsewhere „Emotions and feelings cannot be legitimated as sources of knowledge, rather, they reflect an interference or breakdown in the cool and autonomous logic of pure reason. As men, reason has been identified with the dominant forms of masculinity" (1994:ix).

[12] Siehe erstes Kapitel

[13] „The life of men in the post-war years was overshadowed by the war and National Service. Public representations of masculinity conjured up an image of a resourceful, strong and brave man with the emphasis upon his instrumental role. Expressive feelings were to be repressed" (Rutherford 1992: 15).

very out of touch with our feelings - we have had the language of feeling beaten out of us" und Naifeh und White Smith: „Many men are still imprisoned in emotional isolation, living out repressive masculine roles. ...The pillars of maleness continue to be strength, invulnerability, and maintaining a competitive edge" (1992:119,120). Der hegemonialen Vorstellung von Männlichkeit zufolge werden Tränen als eine Schwäche gesehen. Nur der weiche Mann, nicht der starke Held, würde in der Öffentlichkeit weinen. Deming hinterfragt das Phänomen der Männer, die weinen, im Melodrama der achtziger Jahre. Er fragt sich, ob es eine Möglichkeit gibt, die Widersprüche im Patriarchat zu glätten und Männlichkeit als natürlich darzustellen.[14] Fassbinder stellt eine widersprüchliche Männlichkeit dar, um die Komplexität der 'natürlichen' Männlichkeit aufzuzeigen. Als von Bohm das zweite Mal weint, wird er durch den Spiegel an der Wand über dem Bett eingerahmt. Der Spiegel hängt schräg zur Wand, sodaß seine Form verzerrt widerspiegelt ist. Diese Verzerrung symbolisiert die emotionale Veränderung die zur mehreren Änderungen in seinem Leben führt. Der Spiegel rahmt somit seine Schwäche ein. Aber wird Weinen tatsächlich als eine Schwäche dargestellt? Nach hegemonialen Vorstellungen der Männlichkeit wird Weinen als etwas Weibliches gewertet. Lola manipuliert von Bohms Gefühle. In die letzte Szene wo er weint, sagt sie, „Er[von Bohm] liebt mich". Das ist ein entscheidender Moment in ihrem Verhältnis. Gefühle können ausgenutzt werden. Middleton schreibt:

> Men's lack of intimacy is a strategic secrecy. Men hide feelings in order to withhold information which might give others power over them [und

[14]„Is this venture into the rhetoric of melodrama just another effort to remasculinize cultural value by remixing the modes of realism and melodrama? Or is television's discursive structure merely picking up psychic and social motifs from the larger, competing and supporting, culture? Or is this just another effort of patriarchy's masculine ideologies to reach and contain that which is contradictory so as to once more make „masculinity" appear „natural," inside culture and history, as television representations of masculinity individuate men within a sexist ideology" (QRFV 1992)

> später] The man wants to forget himself, become oblivious to self-consciousness, and switch off the inward gaze. Only a female lover can help. She is aware that he can only do it if she takes over the responsibility for emotional awareness. (1992:121, 192)

Der Mann möchte seine Gefühle nicht zeigen, weil er immer in Kontrolle sein soll und Angst hat, diese Kontrolle aufzugeben. Aber mit einer Liebhaberin kann er sich dieses Selbstaufgeben erlauben. Von Bohm schafft das mit den Frauen in seinem Leben. Lola ist sich ihrer anziehenden Kraft als Frau ganz bewußt und tritt als Liebhaberin auf.

Gefühl ist nie ohne Rationalität zu erfahren. Lola zeigt frustrierte Gefühle von Bohm gegenüber, nachdem sie ihre Verlobung beendet. Aber als sie eine zweite Chance hat, akzeptiert sie von Bohms Liebe ganz rational, und heiratet ihn. Scheinbar geht die Affäre mit Schuckert weiter und Lola bekommt das Bordell geschenkt. Durch die Heirat wird sie Teil der Elite und gleichfalls Besitzerin eines Bordells. Als von Bohm zum ersten Mal das Bordell betritt, und von Lolas Arbeit erfährt, weint er als erste Reaktion. Hinterher beginnt er ganz vernünftig Schuckerts Geschäfte zu vernichten. Er untersucht alle Geschäftsunternehmungen und tritt an den Journalisten, Herrn Weizmann, mit seiner Information heran. Der Anfang des Lindenhofprojekts wartet nur auf seine Unterschrift. Teil von seinem Plan der Vernichtung der Elite ist es, seine Unterschrift zu verzögern. Von Bohm benutzt seine offizielle Position um einen Kampf anzufangen. Middleton schreibt: „Pain and pleasure are the initial causes of action, and reason's role is to advise on the best ways to achieve the possiblities to which the consequent emotions draw attention" (1992:187). Humes Ideologie der Rationalität lautet, daß Passion ein Katalysator der Rationalität ist, er schreibt: „Reason is, and ought only to be the slave of passions" (1969: 462). Von Bohm setzt seinen Kampf leidenschaftlich fort und schreit Schuckert an: „Ich werde Sie zerstören, euch alle und eure Huren mit". Nach dieser Aussage meinen Schuckert und Esslin,

daß nicht alles stimmt mit von Bohm. Obwohl von Bohm seinen Vernichtungsplan auf rationalem Wege realisiert, gibt es einen emotionalen Grund dafür. Die Passion kann die Energie für verlorene und falsche Liebesmühe lenken. Middleton erklärt, „For Hume, emotions provide motives" (1992:187). Obwohl es einen engen Zusammenhang zwischen Vernunft und Emotionen gibt, können Emotionen nicht vernünftig erklärt werden. Sie stehen außerhalb der Vernunft. Sowohl Lola als auch von Bohm zeigen Gefühle, auf die sie einigermaßen rational reagieren. Interessanterweise in der Geschlechtstheorie[15] werden die Eigenschaften vernünftig und emotional als jeweils männlich und weiblich eingeordnet. Die Einordnung wird theoretisch vor allem anhand der Psychoanalyse in Frage gestellt. Fassbinder stellt das auch in Frage in seiner Darstellung der Geschlechter. Die Theorie der Bisexualität[16] bietet eine Möglichkeit für die flüssige Bewegung zwischen den Geschlechtsidentifizierungen. Lola verhält sich rational ihrer Situation gegenüber. Sie sagt nicht, daß sie von Bohm liebt oder heiratet wegen der Liebe. Nur in der Szene, wo Esslin versucht sie zu beruhigen, am Abend, wo sie eigentlich zum Abendessen eingeladen war als von Bohms Verlobte zeigt sie große Unruhe. Ihre Reaktion könnte vielleicht aus Liebe für von Bohm verstanden werden, oder nur, weil ihr Plan, in eine höhere Klasse aufzusteigen nicht ganz geklappt hat.

3e) Prostitution

Die Sexualität des Menschens wird auch durch andere Figuren, vor allem in der *Villa Fink*, dargestellt. Eine interessante weibliche Figur erscheint zusammen mit Lola auf der Bühne. Lola küsst sie am Ende der Aufführung des Liedes. Sie ist ganz in Schwarz gekleidet und wirkt wie Lolas Alter Ego[17]. In einer anderen Szene trägt sie nur eine Schürze. Ihre Rolle im Film erscheint rätselhaft. Sie ist eine Frau, die als Sexobjekt dargestellt wird und die keinen individuellen

[15] Siehe erstes Kapitel
[16] Seihe erstes Kapitel; Freud, Rodowick, Rose und Kofmann
[17] Idee von einer Kollegin Zenobia Africa (1997)

Charakter hat. Sie wird fast brutal angefaßt und unterhält masochistische Beziehungen zu Mitarbeitern und Kunden. Sie hat keine andere Rolle außer einem Objekt zum Gebrauch für männliche sexuelle Bedürfnisse. Sie symbolisiert das Leben der Hure im wahrsten Sinne.

Prostitution als Metapher der Korruption in der Stadt ist keine neue Idee.[18] Hoigard und Finstad definieren Prostitution wie folgt: "As a starting point we have a simple definition of prostitution: buying and selling sexual services for cash payments." (1992:16) Sex ist eine Ware. Geld ist zentral in dem Vertrag zwischen dem Kunden und der Hure. Aber durch den Vertrag verleiht die Hure Rechte auf ihren Körper. Der Vertrag könnte mit einem Vertrag zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer in einer Marktwirtschaft verglichen werden:

> The employment contract gives the employer right of command over the use of the worker's labour, that is to say, over the self, person and body of the worker during the period set down in the employment contract. (Pateman quoted by Bell 1994:77)

Die Prostituierten argumentieren, daß ihrer Körper ihr Kapital ist und daß sie sich körperlich hingeben kann, ohne persönlich betroffen zu sein. Lola erklärt ihrer Tochter, Mariechen, daß eine Hure etwas ist, was man kaufen kann, man darf sie anfassen und sie sind nicht so selten. Sie macht einen Vergleich mit dem „Mingsdings" von von Bohm. Das Zitat von Pateman zeigt aber, daß man Körper und Geist nicht auseinanderhalten kann. Wenn man sich körperlich hingibt, kann der Geist nicht unberührt bleiben.

---

[18] „Prostitution as a metaphor for a larger corruption is not exactly a new idea. In film, Godard, for example keeps returning to it. In „Lola," Rainer Werner Fassbinder moves fluidly, vigorously and with great wit between the specific- a tawdry, small-town caberet/bordello- and the general- a forward-looking, materialistic postwar Germany" (1983:657 hrsg Ozer).

Das Geld spielt eine wichtige Rolle in der Prostitution wie auch im Kapitalismus. "Without the money prostitution would cease to exist" (Hoigard; Finstad 1992:40). Im Film kostet alles „extra", nackt, oder mit Huren-Unterwäsche, oder wie ganz am Ende, mit Schleier. Schuckart beschreibt sich als Unternehmer in der freien Marktwirschaft und ein Teil von seiner Marktwirschaft ist das Bordell. Als Kapitalist, vor allem nach dem Krieg in Deutschland, hat er die Frau zu einem von seinen Konsumprodukten gemacht. Die Rolle der Frau in der patriachalischen Gesellschaft ermöglicht es der Frau als Hure aufzutreten. Irigaray schreibt: „Subjectivity denied to woman: indisputably this provides the financial backing for every irreducible constitution as an object: of representation, of discourse, of desire." (1989:133) Die abendländische patriarchalische Ordnung versucht sich selbst durch die Objektiverung der Frau für den kapitalistischen Profit aufrechzuerhalten. Die Hure bietet ihren Körper als Objekt an, es ist ihr Kapital (Hoigard;Finstad 1992). Bell zitiert Benjamin, wenn er schreibt: "[T]he prostitute appears as a commodity and as a mass-produced article, a presence on the urban cityscape 'framing' the labyrinthine character of the city." (1994:43) Truong schreibt über Südost-Asien, wo Prostitution als großes Geschäft betrieben wird: "The diversified nature of prostitution is an outcome of capitalist penetration in the area of leisure and entertainment which has been facilitated by policy and investment decisions." (1990:189) Das Wort 'penetration' symbolisiert ja das männliche In-Besitznehmen des weiblichen Körpers.

In Fassbinders *Lola* wird Prostitution als unmoralisch dargestellt. Prostitution symbolisiert die Korruption, auf der das deutsche Wirtschaftswunder aufgebaut zu sein scheint. Die Darstellung der Prostituierten ist teilweise dem Marlene - Dietrich - Image sehr ähnlich. In *Der Blaue Engel*, ein Film, der das Vorbild für die Verfilmung von *Lola* war, stellt Dietrich oft auf einem Stuhl sitzend oder stehend auf die Bühne, während sie ein Lied singt. Die

Prostituierte, Gigi nimmt die gleich Pose ein, als sie ein Lied in der *Villa Fink* vorträgt. Die Prostituierten haben alle Namen mit nur vier Buchstaben, Lola, Frau Fink, Gigi und Susi. Lolas Name ist eigentlich Marielouise. Die Namen sind typische Arbeitsnamen, aber sehr interessant ist, wie einfach und fast bedeutungslos sie sind. Im Englishen bedeutet ein Wort aus vier Buchstaben (a four letter word) normalerweise ein Schimpfwort. Die Prostituierten suchen manchmal nach anderen Möglichkeiten im Leben, zum Beispiel versuchen manche zu heiraten und ein Familienleben zu gründen. Die Gigi schafft es nicht, aber Lola heiratet am Ende. In einer Szene sitzen zwei Prostituierte am Abend in der *Villa Fink* und stricken. Das Stricken ist ein Kunsthandwerk, die normalerweise von Frauen ausgeübt wird. Das Stricken im Bordell scheint ein Gegensatz zu sein, irgendwie paßt es nicht zusammen. Die weibliche Sitte des Strickens ist mit Frauen, von denen erwartet wird, daß sie für ihre Famile zu sorgen, verbunden. Der Kontrast ist eine interessante Abwechslung in der Darstellung der Prostituierten. Sie ist nicht nur ein Konsumprodukt, sondern auch ein Mensch mit ihren eigenen Interessen. Die Tat des Strickens ist symbolisch für die Sehnsucht, etwas mehr als nur eine Hure sein. Frau Fink beschreibt die Position der Frau in Deutschland, sie sagt, daß „eine Frau sich hingeben muß, ist heutzutage unvermeidbar". Freybourg (1993) schreibt über Maria Braun und Lola: „Im Kampf der Frauen um Arbeit nach dem Krieg ist der Körper die einzige Produktivkraft, über die die Frauen verfügen. Maria und Lola müssen ihn als Ware einsetzen, um den wirtschaftlichen Aufstieg zu meistern" (161). Wenn sie kein Geld für ihre Dienste bekämen, könnten sie nicht leben, vor allem in der Nachkriegszeit. Die Männer aber, sagt sie, zählen nur als Liebhaber, wenn sie nicht dafür bezahlen.

Schuckarts Geschäftsunternehmen beruht nicht auf einem moralischen Fundament. Prostitution ist einfach ein Geschäftsunternehmen. Aber Fassbinder sieht es nicht so einfach. Die Huren glauben, daß sie keine andere Wahl haben,

sich finanziell am Leben zu halten. Lola gibt das zu, wenn behauptet:"Ich bin auch korrupt". Als Esslin sagt, daß von Bohm eine ideale Stadt ohne Korruption herstellen möchte, antwortete Lola, daß auch sie eine Welt ohne Moral nicht haben möchte, aber die Gesellschaft erlaubt ihr nicht auf moralische Weise mitzuspielen. Prostitution wird zu einer Frage von Angebot und Nachfrage.

Ein Produkt erzeugt nur einen Gewinn, wenn es viele Käufer gibt. Der Kapitalismus beruht darauf, der Konsum ist zentral in der Marktwirtschaft. Deshalb ist es wichtig, daß die Männer als Kunden untersucht werden. Die Frauen beklagen sich, daß sie keine andere Wahl haben. Sie finden keine andere Möglichkeiten, sich am Leben zu halten. Sehr oft ist die Prostitution an den Drogenmißbrauch gekoppelt. Während des Krieges ist die Prostitution als Überlebensstrategie oft notwendig. Truong (1990) gibt als Beispiel die Rolle des Militärs in Thailand an. Amerika bat um Erholungsaktivitäten für die Soldaten in Vietnam. Krieg spielt eine wichtige Rolle in der Verteilung der Geschlechterrollen. Auch Vergewaltigung und Mißbrauch von Kindern kommt im Krieg vor.

Im Film versuchen die Frauen manchmal die Arbeit zu aufzugeben. Die Gigi wollte heiraten, leider hat der Mann in einem Unfall sich einen Schädelbruch zugezogen. Gigi fragt, was sie mit einem solchen Mann anfangen soll. Das ist ein Hinweis darauf, was Frauen von einem Mann erwarten, und auf die Männer, die mit schlimmen körperlichen Verletzungen aus dem Krieg kamen. Weil die Männlichkeit so eng mit der Körper verbunden ist, wird die Männlichkeit bei einem verletzten Mann in Frage gestellt. Dem Mann bei der Rezeption in von Bohms Arbeitsgebäude fehlt ein Auge und man kann annehmen, daß er das Auge im Krieg verloren hat. Aber Verletzungen können auch als eine Bewältigung der Kastrationsangst gesehen werden[19]. Sowohl sie als auch der Mann wollten nach genau einem Monat, nachdem sie das Bordell verlassen hat, heiraten. Als die andere Huren sie deswegen befragen, wird

[19] Siehe erste Kapital

festgestellt, daß sie sich reinigen wollen. Das heißt eine Prostituierte wurde als unrein betrachtet, aber konnte sich nach einem Zyklus ohne Arbeit als gereinigt darstellen. Es wurde erwartet, daß die Frau rein in der Heirat eintreten muß. Aber es sind genau dieselben Männer, die als Kliente in einem Bordell auftreten, die eine solche Forderung stellen. Der Herbert, Gigis Verlobte, ist in den Puff gegangen, aber braucht sich nicht zu reinigen. Interessanterweise, im Subtext des Bordells, versuchen die Frauen sich der patriachalischen Gesellschaft anzupassen. Die Institution der Heirat ist als einzige Ausweg aus dem Hurenleben angegeben. In dem Maße wird die Institution und die Rolle, die sie in der Gesellschaft spielt, in Frage gestellt.

Männer sind große Verbraucher auf dem Prostitutionsmarkt. Prostitution kann als Metapher gelesen werden für Korruption, aber auch Kapitalismus. Darüber hinaus ist es auch eine Aussage über Ideologien den Männlichkeit[20] und wie sie sich auf die Ideologie Weiblichkeit auswirkt. Bilder der weiblichen Sexualität sind durch Männer und das Verhältnis zwischen beiden entstanden. Hoigard und Finstad schreiben: "Male images are not necessarily defined in relation to female images; but female images will often also define male images - as to what men can and cannot do with women" (19). Im Falle der Hure kommt immer die Macht ins Spiel, "the customer buys the power to interpret what is sold - the power to live in his illusions" (Hoigard; Finstad 1992:96). Der Kunde determiniert welche Phantasie ausgespielt werden soll. Die Prostituierte setzt sich auch Gefahren aus[21]. Einerseits ist der Kunde in der Machtposition, weil seine Phantasien dargestellt werden, andererseits wird die

[20] "When a prostitute gets dressed up as a whore, it does not originate from her own fantasies she becomes the physical manifestation of men's fantasies and needs" (Hoigard; Finstad 1992: 55).

[21] "Behind the glossy view of sexual attraction and temptation for which prostitutes are disciplined and trained lies a world of exploitation, violence and cruelty which is often buried in the conscience of those who use and those who benefit from prostitutes services (Truong 1990:189).

Verwirklichung nur durch die Dienstleistung der Prostituierten ermöglicht[22]. Die Machtpositionen sind jedoch ambivalent. Die Prostituierte stärkt oft das Selbstbewußtsein des Kunden, indem sie mit ihm redet. Norwegische Forscher haben gezeigt, daß einige Kunden sich nicht wohl unter Frauen fühlen und nicht wissen, wie sie mit ihnen umgehen sollen. Das soll nichts mit dem Aussehen des Mannes zu tun haben (Hoigard; Finstad 1992). Ein Besuch bei einer Hure verschafft ihnen die Möglichkeit, sich in einem sexuellen Rendevous dominieren zu lassen[23]. Die Männer sagen, daß sie ihre Männerrolle mit ihren Ehefrauen in ihrem außerehelichen Treffen mit Huren aufgeben können[24]. In diesem Sinne spielt Prostitution eine Rolle in der Aufrechterhaltung der Geschlechterrollen in der Gesellschaft[25]. Die Gesellschaft verlangt ein moralisch korrektes Verhalten innerhalb der Familie. Prostitution ist ein subversives Element in der moralischen Gesellschaft, trägt aber auch restaurative Züge. Der Mann als Kunde könnte sich ein Rollenspiel mit alternativen Machtpositionen vorstellen, aber er bezahlt dafür und beschreibt genau wie es dargestellt werden sollte. Waldby sagt, daß diese Tendenz eine politische Wirkung verhütet und beschreibt es als eine Privatisierung[26]. Sie fordert eine Entprivatisierung des

---

[22] "Availability elicits a feeling of power. But prostitution's availability is also a picture of many men's feelings of powerlessness in relation to sex" (Hoigard; Finstad 1992:97).

[23] Eine Hure sagte:" The most common thing they're after is the feeling of being completely under someone else's control and being helpless"; Mcleod schreibt: "Domination is not an adjunct to sexual release but provides the means of experiencing it" (1982:71;72).

[24] "Davy "I go there because I know I can lie down and just leave it to the girls"" (Mcleod 1982:70).

[25] "Janet- "They don't want to risk their marriage, it's a secure life, tea on the table, except for sex" (Mcleod 1982:76).

[26] „[Men tend] to contain the subjective significance of passive sexual desire by restricting its practice to prostitution relationships. This kind of privatization has a kind of 'theme park' effect, in that it allows the client to experience the thrill of danger when no real danger exists" (1995).

männlichen Begehrens[27]. Das hängt mit der Ambivalenz der Machtposition zusammen.

Soziologische Forschungen unter Prostituierten in Oslo zeigen die Prostitution als einen Ausweg für Frauen. Hoigard und Finstad (1992) stellen fest, daß die Frauen meist aus problematischen Familienverhältnissen in der Arbeiterklasse kommen[28]. Viele sagen daß, sie keinen Respekt für Männer haben und deshalb eine solche Karriere verfolgen[29]. Sie erklären auch, daß Prostitution eine Aussage über männliche Sexualität macht[30]. Durch ihre Erfahrungen erhalten sie einen Einblick in diesen Bereich: "Several of the women express astonishment at men's sexuality, which they experience as extremely basic" (1992:51). Die Männer hielten es für möglich, ihre Gefühle vom Geschlechtsakt zu trennen. Diese Idee der männlichen Sexualität ist ein Stereotyp. Die Männer lassen sich in diese Rolle versetzen. Aber diese Rolle des Mannes wurde durch die Männerstudien in Frage gestellt.

Fassbinder befragt auch der Stereotyp des Mannes durch seine Darstellung der Männer, die in den Puff gehen. Von Bohm hat scheinbar nicht die Fähigkeit um den Geschlechtsakt und die Gefühle zu trennen. Er geht nicht in den Puff, außer wenn er sich verliebt hat. Schuckarts Philosophie besteht im Gegenteil und heißt: „kann immer, muß nie". Ihm zufolge ist es ein männliches Privileg, in sexuelle Verhältnisse mit

---

[27] „Perhaps what is needed are strategies to elaborate the erotic attractions and possiblities of a sexually receptive masculinity in the domain of public culture" (1995).

[28] "It is women from the working class and the lumpenproletariat who are recruited into prostitution. Their backgrounds are marked by irregular home lives and adjustment difficulties in school and in their working lives" (1992:15).

[29] [A prostitute Jane says] "Make sure to say that lots of women are prostitutes because they've lost respect for men. Like with my dad. I saw how he treated women… If things had been OK I would never have started. Lots of women feel like me. They don't respect men" (Hoigard und Finstad 1992:19).

[30] Hoigard und Finstad schreibt über die Kunden: "What they often want is particular sexual acts that can be bought for money" (1992:33).

Frauen einzutreten. Frauen als sexuelle Objekte müssen ständig verfügbar sein. Sie sind Waren, die man kaufen kann, auch wenn sie nicht als Hure arbeiten, zum Beispiel, Frau Kummer. In einer Szene geht er ganz brutal mit Lola um, sodaß Esslin für sie bezahlen wollte um seinen Angriff zu beenden. Schuckart paßt zum Stereotyp und ironischerweise läuft alles günstig für ihn aus. Der Bürgermeister möchte nicht jedes Mal im Puff erwischt werden. Eine gute Moral für einen Mann in seiner Position ist wichtig für die Moral der Stadt. Herr Timmerding sollte von Bohm „schützend zur Seite stehen", aber als Vertreter des Gerichts, unterstützt er ein Geschäft, das außerhalb des Gesetzes liegt. Wittich hat sowohl persönliche als auch Geschäftsinteressen im Puff. Schuckart, der Bürgermeister, Timmerding und Wittich sind die Machtelite der Stadt. Die Machtelite stellt eine bestimmte Männlichkeit dar, die definiert werden kann im Zusammenhang mit ihrem Verhältnis zu Frauen, vor allem in der *Villa Fink*. Sie befragen nicht die Rolle der Frau. Der Bürgermeister hat kein Problem mit dem Bordell, er kümmert sich nur darum, was andere darüber denken. Die Männer nehmen ihre wichtigen Stellen in der Öffentlichkeit ein, aber im Privaten verhälten sie sich unmoralisch. Esslin steht außerhalb dieses Raums fast bis zum Ende. Er ist nur Trommler und ein Freund von Lola, sonst scheint er kein weiteres Interesse im Bordell zu haben. Aber er lächelt trotzdem, als er am Ende eine Stelle bei Schuckart bekommt. Seine Männlichkeit wird geschätzt im Vergleich zur seinem Verhältnis mit Frauen, das keine augenfälligen sexuellen Elemente enthält.

Am Ende heiraten Lola und von Bohm. Von Bohm ist Teil eines Dreiecks, indem er es erlaubt, dominiert zu werden. Dreiecke sind ein Leitmotif der Harmonie. Das ideale Familienbild, Vater, Mutter und Kind kommt zweimal vor, obwohl es kein wirklicher Vater ist, sondern ein symbolischer Vater. Das Dreieck von Schuckart, Lola und von Bohm scheint fast harmonisch zu sein ohne irgendeine moralische Verurteilung. In *Die Ehe der Maria Braun*, die zusammen mit *Lola* und

Veronika Voss Teil einer Trilogie bildet, kommt auch ein Dreieck mit zwei Männern und einer Frau vor, die den beiden Männern bis zum Ende unbewußt bleibt. In *Lola* scheint es, als ob von Bohm seine Dreiecksbeziehungen unbewußt bleiben. Als sie nach der Hochzeit aus der Kirche kommen, sagt von Bohm zur Lola, „Du kennst die Spielregeln?" Das könnte ein Hinweis auf Lolas Verhältnis mit Schuckart sein, das nach ihrer Heirat scheinbar weitergeht. Schuckart ist in der Position der Macht. Sein finanzieller Einfluß über Lola zwingt sie ihr Verhältnis zu ihm fortsetzen. Es gibt keinen anderen Grund, weil sie ihn schon öfters ein „Schwein" genannt hat. Es ist kein Liebesverhältnis. Dagegen erklärt von Bohm Mariechen am Ende, daß er glücklich sei.

Freybourg schreibt von

> einer verlogenen Harmonie die Geschichten vom Überlebenskampf, der mit harten sozialen Anpassungs-Bandagen geführt wird und unter wirtschaftlichen Druck und politischem Konformitätszwang steht [weiter]… In fast jedem Schritt ihres Lebens unterliegen die Figuren fraglos und bedingungslos den Mechanismen und Mächten der herrschenden Ideologie. ...die Menschen glauben, es sei die Liebe, die ihr Leben bewegt und dabei nicht verstehen, daß es die historischen und ökonomischen Kräfte sind, die die Beziehungen bestimmen. (1993:155-7)

Das Ende des Films ermöglicht zwei verschiedene Deutungen. Entweder weiß von Bohm über Lolas Verhältnis mit Schuckart und entscheidet sich es zu ignorieren, oder er weiß es nicht und lebt in der Illusion des Glückes und eines harmonischen Familienlebens. Es gibt eine zwingende Macht von Geld und Begehren, die sein Schicksal bestimmt.

In *Lola* werden die Stereotypen der männlichen Sexualität ständig unterwandert und herrschende Vorstellungen in Frage gestellt. Seit den achtziger Jahren sind neue Vorstellungen der Männlichkeit entstanden. Viele davon waren eine Gegenreaktion auf den Feminismus. Ein Prozeß der Selbstbefragung begann damals. Der Feminismus löste eine

Veränderung in der Vorstellung von Weiblichkeit aus. Kimmel schreibt, daß Männlichkeit und Weiblichkeit miteinander verflochten seien, die Definition bedeutet, daß ein Teil der Definition vom der anderen abhängig sei.[31] Männer müssen ihre Position in der Gesellschaft wieder neu definieren.[32] Die Idee der Männlichkeit(en) muß sehr genau studiert werden. Es muß gefragt werden, wie Deming (1992), ob es wirklich ein Versuch ist, das Patriachat gründsätzlich in Frage zu stellen, oder ein Weg, das einzuordnen, was nicht als männlich gewertet wird.

Fassbinders Film schafft eine Möglichkeit der Hinterfragung der herrschenden Definitionen von Männlichkeit und seiner Wechselbeziehung zur Weiblichkeit. Die Untersuchung der Hauptfiguren und ihrer Darstellungen gewährt einen Einblick in die ambivalente Verteilung der Macht in der Konstruktion der Geschlechter. Eine genaue Analyse des Blicks mit Verweis auf Mulvey und den Spiegel mit Verweis auf Lacan soll das bewerkstelligen. Die Vorstellung von Männlichkeit muß klarer definiert werden, um die Möglichkeit der Hinterfragung des westlichen Patriachats schärfer herauszuarbeiten.

---

[31] „Masculinity and femininity are relational constructs; the definition of either depends on the definition of the other." (Kimmel 1987:122)

[32] Morgan schreibt: „Feminism provided the context, the overall set of assumptions within which the current studies of men and masculinities are being conducted." (1992:6)

E) Schlußfolgerung

a) Das Andere

Die Auseinandersetzung mit dem Konzept des Anderen ist grundlegend für diese Forschungsarbeit. In der Einführung wird die Position des Sprechers als die Perspektive des Anderen zur These festgestellt. Die These ist immer als das Andere, als Text, zum Forscher. Das gewählte Thema, die Darstellung der Männlichkeit, wird im Akt des Schreibens subjektiviert. Die Sprache als Kommunikationsmittel und als Dekonstruktionsmittel wird in Frage gestellt. Das Problem der Sprache hängt mit der Darstellung des Anderen zusammen.

In der theoretischen Darstellung der Männlichkeit wird das Andere und die Sprache, um es zu formulieren, problematisiert. Freud und Irigaray werden als Ansatzpunkte dieser Analyse gewählt. Irigaray versucht Freuds Theorie neu zu schreiben. Der Feminismus stellt die Position der Frau als Andere des Mannes in Frage. Die Pole der Aktivität und Passivität werden im feministischen Diskurs neu gewertet. Die Geschlechterrollen werden als dynamisches Verhalten verstanden. Aber nach dem Feminismus gab es Backlashtendenzen. Diese Tendenzen, trotz ihrer Negativität, öffneten ein Weg zum Dialog zwischen Männern und Frauen.

Die Männerstudien untersuchen die Realität des Anderen durch einen Versuch die Kastrationsangst zu bewältigen. Diese Angst verkörpert die Frau als das Andere im männlichen Diskurs. Die Konfrontation mit der Frau ist gleich der Konfrontation mit dem Anderen und der Angst vor der Kastration. Das heißt, das Anschauen der Frau macht dem Mann die Angst bewußt.

Das Blickverhältnis zwischen Mann und Frau spielt eine wichtige Rolle im Film. Im Film ist das Machtverhältnis der Figuren teilweise von dem Blickverhältnis abhängig. Das Filmmedium ermöglicht das Zusammenziehen der Konfrontation mit dem Anderen durch das Anschauen mit dem Bewußtsein der Kastration. Die Kastration erhebt den physischen Penis zum

Symbol des Phallus und der phallozentrischen Macht des Mannes. Das Blickverhältnis wird anhand der Analyse von Lola, als dynamisch dargestellt.

Fassbinders Angst davor, ständig observiert zu sein, und sein Versuch mit der Angst fertig zu werden, führt zur Produktion von Filmen. Seine leidenschaftliche Auseinandersetzung mit umstrittenen Themen wird durch das Experimentieren mit dem Umrahmen und dem Blick der Figuren realisiert. Deutschland als Zuhause ist die Wirklichkeit des Filmes. Das Land in der Nachkriegszeit ist in der Zeit des Wirtschaftswunders auch dabei eine neue Identität zu entwickeln[1]. Das Volk ist mit dem Anderen in der Geschichte des Krieges und des Beobachtetseins durch die Welt konfrontiert.

Lola als Text stellt anhand der Darstellung der Hauptfiguren eine Möglichkeit der Analyse des Verhältnisses der Geschlechter dar. Als Text ist der Film das Andere in Bezug auf den Analytiker. Die Beziehung der Figuren zueinander wird in dem dynamischen Machtverhältnis des Blicks dargestellt. Das Andere wird nicht nur im Blick anderer wiedererkannt, sondern auch im Spiegel. Die Angst in dem Anschauen des Anderes ist nie endgültig überwunden.

Die Familienstruktur, dort, wo man normalerweise dem Anderen als Muster und Identifizierungsmöglichkeit gegenübersteht, ist in der Nachkriegszeit nicht mehr dazu fähig, solche Identifikationsmuster zu erzeugen. Elsaesser schreibt: „[T]he family generally is incomplete or asymmetrical in its power relations...Crucially in German films, the family is rarely a functioning unit: often the father is weak, absent or unapproachable" (1989:216;218). Die Familie zeigt die Veränderung in den gesellschaftlichen Geschlechterrollen. Die Darstellung des Mannes verdeutlicht die Veränderung und andere Möglichkeiten der Definition der Männlichkeit.

---

[1] „Fassbinder's Germano-centric view is left-wing and anti-capitalist" (Elsaesser 1989:214).

b) Auf eine Definition der Männlichkeit hinarbeiten

Eine Definition der Männlichkeit kann durch die Darstellung des Mannes (z.B. im Film) ermöglicht werden. Die Darstellung wird in Diskursen der Sexualität hinterfragt. Gender studies, Feminismus, *gay studies* und Männerstudien schaffen einen neuen Diskurs über die Definitionen der sexuellen Identität. Zum Zwecke dieser These war eine Auseinandersetzung mit der Diskurs der Männerstudien nötig. Männerstudien werden durch verschiedene Phasen gehen. Das neue Millennium macht jeden gespannt, wie die Theorie der Technologien der Geschlechter sich entfalten wird. Die Sprache, die verwendet wird, muß kritisch dargestellt werden. Das Konzept der Männerstudien öffnet den Weg zu radikalen Theorien der Sprache und der sexuellen Identität, die die Sprache darstellt. Derrida (1978) stellt die Frage: „Do we formulate speech or does it fashion us?" (69) Es gibt ein gegenseitiges Verhältnis in der Formulierung der Sprache und der Formulierung des Ichs und von hier aus der des Anderen. Die Sprache kann neu gedeutet und geschrieben werden. Ein Beispiel ist die Enstehung der Feminismus. Man muß die Sprache als Mittel der Darstellung in die Hand bekommen, um sich selbst zu ermächtigen. Sprache ist dynamisch und deshalb ändert und entwickelt sie sich durch die Jahrhunderte. Das Wort „die Männlichkeiten" illustriert einen Anfang des Problematisierens der Sprache, die die hegemoniale patriarchalische Gesellschaft unterstützt. Männerstudien, Feminismus, gay-studies und gender-studies können mittels der Sprache zu- und miteinanderreden anhand soziologischer, psychologischer und literarischer Texte.

Definitionen sind nie endgültig, sondern sie sind dynamisch. Diskurse entwickeln sich weiter und gesellschaftliche Veränderungen, die sich auf die Rollen der Menschen auswirken, spielen eine wichtige Rolle in dieser Entwicklung.
Thomas schreibt:

> If the endlessness of interpretive desire makes some of us anxious, perhaps we can begin to learn how to

> let that anxiety remain productive. Perhaps we can begin to speak and write our bodies, to put those bodies on the line, to let the desire(s) of the other(s) speak.(1996:194)

Die Arbeit könnte weiter entwickelt werden und Lola als Text kann ständig neu gedeutet werden. Genau diese Angst der endlosen Möglichkeiten der Deutung kann als aufbauende Energie verwendet werden, um irgendwo mit der Deutung anzufangen. Durch die Deutung des Anderen ergibt sich auch eine Deutung des Ichs.

Elsaesser schreibt: „To recognise oneself in the other, who appears alternatively as one's opponent, one's accomplice and one's double, is almost the cinematic theme par excellence" (1989:218).

Literatur- und Filmverzeichnis

Al La Valley 1994 The Gay Liberation of Rainer Werner Fassbinder: Male Subjectivity, Male Bodies, Male Lovers in New German Critique vol 63

Anderson Margeret, Hill Collins Patricia 1995 Race, Class and Gender An Anthology 2nd ed USA: Wordsworth Publishing

Auty T 1983 Lola: A Review in Film Review Annual Ozer (ed) USA

Bell Shannon 1994 Reading, Writing and Rewriting the Prostitute Body USA

Benjamin Jessica 1988 The Bonds of Love: Psychoanalysis, Feminism, and the Problem of Domination New York:Pantheon

Benvenuto B ; Kennedy R 1986 The works of Jaques Lacan: An Introduction Billing &Sons Ltd: Great Britain

Berger John 1973 Ways of Seeing New York: Viking

Bersani Leo 1987 Is the Rectum a Grave? in October 43 (Winter) 197-222

Bly Robert 1990 Iron John Australia: Element Ltd

Bredbeck Gregory W. 1992 Body Odor: Gay male semiotics and *l'écriture féminine* in Between Men and Feminism London, New York: Routledge (80-104)

Bristow Joseph 1992 Men after Feminism in Between Men and Feminism London: Routledge (57-79)

Brod Harry (ed)1987 The Making of Masculinities: The New Men's Studies USA: Allen and Unwin Inc

Brügmann Margret 1977 Feministische Aufbrüche Frankfurt am Main

Burns Rob 1995 Fassbinder's *Angst Essen Seele Auf*: A Mellow Brechtian Drama in German Life and Letters 48:1

Byars G 1994 The Melodrama in Fassbinder in New German Critique: Special Issue on Rainer Werner Fassbinder vol 63

Connell B 1992 Hegemonic Masculinity in The Inward Gaze: Masculinity and Subjectivity in Modern Culture Middleton (ed) London, New York: Routledge

Cosmoman 1997 in Cosmopolitan April 1997

de Lauretis Teresa 1987 Technologies of Gender London: Macmillan

Deming Robert 1992 The return of the unrepressed In: Quarterly Review of Film and Video Vol. 14 (125-147) USA: Harwood Academic Publishers GmbH

Derrida Jaques 1978 Writing and Difference USA: The University of Chicago Press

1986 Margins of Philosophy Sussex:Harvester Press

1987 The Post Card: From Socrates to Freud and Beyond Trans. Alan bass. Chicago: University of Chicago Press

1991 A Derrida Reader: Between the Blinds (Paggy Kamuf ed) New York: Columbia University Press

Directions: The Magazine for Men 1998 April Cooper Brendan (ed)

Dyer Richard 1982 Don't Look Now in Screen vol 23 no 3-4 Sept/Oct USA: Society for Education in film and

tv ltd.
1993 The Matter of Images: Essays on Representations London; New York: Routledge

Edley Nigel, Wetherell Margeret (ed)1995 Men in Perspective:Practice, power and identity London: Prentice Hall/ Harverster Wheatsheaf

Elsaesser Thomas 1989 New German Cinema: A History New Brunswick, NJ: Rutgers University Press

Erhart Walter, Herrmann Britta (hrg) 1997 Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit Stuttgart: Verlag J. B. Metzler

Faludi Susan April 1997 Stallone, fat at 50 in Cosmoman von Cosmopoliton March 1997

Fassbinder R 1977 Interview mit Florian Hopf Video Inter Nationes: Maximiliane Mainka Interviews freigegeben 1996
1978 Gespräch: Cannes Film Festival in Rainer Werner Fassbinder; Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) 1986)Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Fehrenbach Heide 1995 Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler USA: University of North Carolina Press

Film Review Annual 1983 USA Ozer Jerome (ed)USA

Foucault J 1975 Discipline and Punish extract Course Reader UCT

Franklin J. C 1980 The Films of Fassbinder: Form and Formula in Quarterly Review of Film Studies vol 5 p169-181

Freud Sigmund 1922 Beyond the Pleasure Principle London: International psychoanalytical Press
1924 Das ökonomische Problem des Masochismus in Gesammelte Werke IV London: Imago Publishing
1940 Gesammelte Werke XI: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse London:Imago Publishing
1942 Gesammelte Werke V: Werke aus den Jahren 1904-1905 London:Imago Publishing
1991 The Interpretation of Dreams vol 4 London: Penguin Books

Freybourg Anne Marie 1993 Film und Autor: Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder Dissertation Hamburg

Frosch Stephen 1994 Sexual Difference Masculinity and Psychoanalysis London, New York: Routledge

Fründt T 1986 Interview mit Fassbinder in Rainer Werner Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) Franfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Gallop Jane 1988 Thinking through the Body New York: Columbia University Press

Gemünden Gerd (hrg) 1994 Remembering Fassbinder in New German Critique: Special Issue on Rainer Werner Fassbinder vol 63

George Stefan 1989 "Kein Ding sei, wo das Wort gebricht" in Introduction to Nietzsche's Human all too Human Heller (ed) Translated Hollingdale New York: Cambridge University Press

Goodfellow Robin 1996 "Where have all the men gone?" in Kindred Spirit Vol 2 No. 6

Hadleigh Boze 1986 Rainer Werner Fassbinder 1945-1982 in Conversations with my Elders New York: St. Martin's Press (100-131)

Hearn Jeff 1992 The personal, the political, the theoretical: The case of men's sexualities and sexual violences in Between men and feminism (Porter, David ed) London, New York: Routledge (161-181)

Heinemann Elizabeth 1996 The hour of the Woman: Memories of German Women in the Reconstruction of the West German State in American Historical Review vol 2 (354-395)

Heller 1989 Introduction to Nietzsche's Human all too Human Transl Hollingdale New York: Cambridge University Press

Hoigard C; Finstad L 1992 Backstreets: Prostitution, money and love UK: Polity Press

Hume David 1969 A Treatise of Human Nature (Mossner E. C ed) Harmondsworth: Penguin

Husserl Edmund 1958 Die Idee der Phänomenologie: Fünf Vorlesungen Netherlands: Haag

Irigaray Luce 1979 Das Geschlecht das nicht eins ist Berlin: Merve Verlag
1989 Speculum of the Other Woman New York: Cornell University Press
1990 The Sex Which is Not One New York: Cornell University

Jardine Alice 1985 Gynesis: Configurations of Woman and Modernity Ithaca, New York: Cornell University Press

Jeffords Susan 1989 The Remasculinization of America: Gender and the Vietnam War Indianapolis: Indiana University Press

Kaes Anton 1987 Deutschland Bilder München

Katz Stephen 1998 American Slavery Lecture at Antisemitism, Racism and Sexism Conference UCT

Keneas P 1993 Lola: ein Film von Fassbinder in Film und Autor: Eine Analyse des Autorenkinos von Jean-Luc Godard und Rainer Werner Fassbinder Freybourg Dissertation Hamburg

Kimmel M 1987 The male and masculinity in The making of masculinities: The new men's studies Brod (ed) USA: Allen and Unwin Inc

Koch Gertrud 1986 Between two worlds: von Sternberg's *The Blue Angel* (1930)In: German Film and Literature: Adaptations Transformations Rentschler (ed) Methuen

Kofman Sarah 1987 The Enigma of Woman: Woman in Freud's Writing New York; London: Cornell University Press

Kraft Marion 1988 Literatur im historischen Prozeß: Frauen-Literatur-Politik Hamburg: Argument Verlag

Lacan Jaques 1986 Lacan Schriften I Berlin: Quadriga Verlag

Lapsley R. Westlake M. 1993 From *Casablanca* to *Pretty Woman* In: Contemporary Film Theory London, NY: Longman

Lerner Gerda 1986 Patriarchy: The Structure of Power in Sexuality in the Field of Vision Rose (ed) New York:

W.W Norton and Co

Lichtenstein Heiner (hrg) 1986 Die Fassbinder-Kontroverse oder Das Ende der Schonzeit Königstein: Athenäum

Limmer Wolfgang 1981 Rainer Werner Fassbinder, Filmemacher Hamburg: Spiegel Verlag

Mac an Ghaill Mártín(ed) 1996 Understanding masculinities: social relations and cultural arenas USA: Open University Press

Martin and Hummer 1995 Fraternities and Campus Violence in Men in Perspective: Practice, Power and Identity Edley, Wetherell (ed) London: Prentice Hall Harvester Wheatscheaf

McIntosh Peggy 1995 The Academe and Men's privileged status in Who's Schooling Who? Black Women and the Bringing of the Everyday into the Academe, or Why We Started The Womanist In Signs: Journal of Women in Culture and Society Summer 1995 vol.20 no.4 Chicago: University of Chicago Press

Mcleod Eileen 1982 Women Working: Prostitution Now Great Britain

Men's Health Dec/Jan 1997/1998 Mowszowski Ruben: Cry-baby boom (123-125)

Messner G 1995 Sexual Roles and Masculinity in Men in Perspective: Practice, Power and Identity London: Edley, Wetherell (ed) Prentice Hall Harverster Wheatscheaf

Middleton Peter 1992 The Inward Gaze: Masculinity & Subjectivity in Modern Culture London, New York:

Routledge

Minh-ha Trinh T 1989 Outside In Inside Out in Questions of Third Cinema Pines J; Willemen P (eds) London: British Film Institute

Mitchell and Rose 1985 Feminine Sexuality in Feminine Sexuality: Jaques Lacan and the ecole freudienne New York: W.W Norton and Co

Möller H. B. The *Marriage of Maria Braun, Veronika Voss, Lola*:Fassbinder's use of Brechtian aesthetics In: Jump Cut no 35

Morgan David H. J. 1992 Discovering Men: Critical Studies on men and masculinities 3 (Hearn ed)

Mulvey Laura 1993 Visual Pleasure and Narrative Cinema In: Contemporary Film Theory London, NY: Longman

Neale Steve 1993 Masculinity as Spectacle: Reflections of men and mainstream cinema In: Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood Cinema (Cohan ed) London, NY: Routledge

Nichols Bill 1991 Representing Reality Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press

Nietzsche Friedrich 1967 Menschliches, Allzumenschliches Erster Band: Nachgelassene Fragments 1876 bis Winter 1877-1878 Berlin: Walter de Gruyter & Co
1967 Menschliches, Allzumenschliches Zweiter Band Nachgelassene Fragmente Frühling 1878 bis November 1879 Berlin: Walter de Gruyter & Co

NL 1983 in Film Review Annual Ozer (ed) USA

NYP 1983 in Film Review Annual Ozer (ed) USA

Phillips L, McCaskill B 1995 Who's Schooling Who? Black Women and the Bringing of the Everyday into Academe, or Why We Started The Womanist In: Signs: Journal of Women in Culture and Society Summer 1995 vol. 20 no.4 Chicago: University of Chicago Press

Pflaum P 1986 Ein Interview mit Fassbinder in Rainer Werner Fassbinder: Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Pleck K 1987 Masculinity in the nineties in The making of masculinities: The new men's studies Brod (ed) USA: Allen and Unwin Inc

Quarterly Review of Film and Video (QRFV) 1992 vol 14 USA: Harwood Academic Publishers GmbH

Rippoh T 1986 Ein Interview mit Fassbinder in Rainer Werner Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Rodowick D. N 1991 The Difficulty of Difference: Psychoanalysis,Sexual Difference and Film Theory New York: Routledge

Rose Jaqueline 1985 Feminine Sexuality: Jaques Lacan and the école freudienne New York: W.W. Norton and Co
1986 Sexuality in the field of vision New York: W.W Norton and Co

Rössner Micheal 1988 Literatur als Darstellungsmedium von Sprach- und Bewußtseinskrise. Die Bewußtwerdung des Verlorenen Paradies: Begriffsverlust, Weltverlust,

Ichverlust in Hoffmannsthals Chandos Brief und verwandten Texten In:Europäische Bewußtseinskrise und die Suche dem Paradiesischen Bewußtsein zwischen 1900 und 1940 im Bereich Deutschsprachiger Literatur Athenäum Verlag: Frankfurt am Main

Rutherford Jonathan 1992 Men's Silences: Predicaments in Masculinity London, New York: Routledge

Ryan Tom 1990 Defining Masculinity in The Sexuality of Men Metcalf, Humphries ed London: Pluto Press

Sarris P 1983 A Film Review on Lola in Film Review Annual Ozer (ed)USA

Sarup Madan 1992 Jaques Lacan Harvester Wheatsheaf: Britain

Sartre Jean-Paul 1948 Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology Methuen

Schlumberger S 1986 Ein Interview mit Fassbinder in Rainer Werner Fassbinder; Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Schütte R 1986 Ein Interview mit Fassbinder in Rainer Werner Fassbinder: Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Schwarzer Alice 1977 Der "kleine Unterschied" und seine großen Folgen: Frauen über sich Beginn einer Befreiung Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Seidler Victor 1994 Unreasonable Men: Masculinity and social theory NY: Routledge

Selzer Brigitte 1993 "Das Ende Einer Befreiung? Zu einem Prozeß der schleichenden Unterminierung" (unveröffentlicht)

Silverman Kaja 1991 Male Subjectivity at the Margins New York,London: Routledge

Silverman Kaja 1991 Masochistic Ecstasy and the Ruination of Masculinity in Fassbinder's Cinema in Male Subjectivity at the Margins New York and London: Routledge

Simpson Mark 1994 Male Impersonators London, New York: Cassell

Smith J 1997 Die Männliche Sexualität in Wann ist der Mann ein Mann? Zur Geschichte der Männlichkeit Erhart, Hermann (hrg) Stuttgart: Verlag J.B Metzler

Der Spiegel 1992 "Wutgeheul aus Männerseelen" 25 Mai Nr 22/46 Jahrgang

Stallone S 1997 Stallone, Fat at 50 in Cosmoman In: Cosmopolitan Faludi (interview) April 1997

Thomas Calvin 1996 Male Matters: Masculinity, Anxiety, and the Male Body on the Line Urbana; Chicago: University of Illinois Press

Theweleit Klaus 1985 Männerphantasien Frankfurt am Main:Methuen

Thompson Keith (ed) 1991 To Be a Man: in search of the Deep Masculine New York: Putnam

Time 1997 "God of Our Fathers" October 13 vol 50 no. 15

Tolson Andrew 1977 The Limits of Masculinity
London: Tavistock

Töteberg Micheal (hrg) 1986 Rainer Werner Fassbinder: Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Truong Thanh-Dam 1990 Sex Money and Morality: prostitution and tourism in south-east asia UK: Zed Books ltd

Waldby Catherine 1995 Deconstruction: Boundary erotics and refigurations of the heterosexual male body In: Sexy Bodies. The strange carnalities of feminism Grosz, Probyn ed) NY, London: Routledge

Watson Steadman Wallace 1992 RWF in Sight and Sound July no 2
1996 Understanding Rainer Werner Fassbinder:Film as private and public art USA: University of South Carolina Press

Wetherell M 1995 Sexuality and Power: Gender Dynamics in Men in Perspective:Practice, Power and Identity Edley, Wetherell (ed) London: Prentice Hall Harvester Wheatscheaf

Wetzel R 1986 Ein Interview mit Fassbinder in Rainer Werner Fassbinder: Fassbinder Die Anarchie der Phantasie Gespräche und Interviews Töteberg (hrg) Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag

Yamato Gloria 1995 Internalized Racism: Black Women's Identity in Who's Schooling Who? Black Women and the Bringing of the Everyday into the Academe, or Why We Started The Womanist In: Signs: Journal of Women in Culture and Society Summer 1995 vol.20 no.4 Chicago:

University of Chicago Press

Filmverzeichnis

Der Blaue Engel 1930 Josef von Sternberg

Katzelmacher 1969 Rainer Werner Fassbinder

Angst Essen Seele Auf 1974 Rainer Werner Fassbinder

Die Ehe der Maria Braun 1978 Rainer Werner Fassbinder

Lola 1981 Rainer Werner Fassbinder

Der Händler der vier Jahreszeiten 1971 Rainer Werner Fassbinder

Videoverzeichnis

Hopf Florian 1977 Rainer Werner Fassbinder: Ein Spielfilm (Video) Inter Nationes: Maximiliane Mainka Interviews freigegeben 1996