

Christine Rüffert, Irmbert Schenk et al.: Wo/Man. Kino und Identität

Berlin: Bertz Verlag 2003, 188 S., ISBN 3-929470-13-6, € 14,90

Das Kino als „gefahrloses Experimentierlabor, in dem der Zuschauer Vorlagen zur Modellierung seiner Identitätskonstrukte bekommt“ (S.7) – mit einem solchen theoretisierten Anspruch bekundet Irmbert Schenk, Mit-Herausgeber und Mit-Organisator des 7. Internationalen Bremer Symposiums, in seinem Vorwort zu diesem Sammelband etwas, das im Film der neunziger Jahre fast zu einem Dauerbrenner geworden ist. Psychische Zerrissenheit, geschlechtliche Verunsicherung und soziale Rollenfindung als Ausdrucksformen von Identitätskrisen und als Infragestellung von gesellschaftlichen Rollenzuweisungen – von solchen Phänomenen lassen sich die Filmemacher leiten, wenn sie auf der Suche nach den Ursachen für den rasanten Wandel im Umgang zwischen den Geschlechtern wie auch bei der Verweigerung gegenüber den vorgegeben Verhaltensnormen ihre Protagonisten mit Handlungen und psychischen Eigenschaften ausstatten, die den Körpern eine eigenwillige Ausstrahlung auf der Leinwand verleihen. Willi Karow bezeichnet es unter Verweis auf Müller-Tamm und Sykora („Puppen Körper Automaten. Phantasmen der Moderne“) als „programmatische Entgrenzung an Stabilität“, in deren Folge sich die materielle Seite des Körpers verflüssige und er aus seiner passiven Fixierung entlassen werde. Damit sei die Voraussetzung für dessen Grenzüberschreitung zwischen Realität und Fiktion gegeben, was für die Präsentation des Körperlichen in der Begegnung der Geschlechter, der Wahrnehmung des eigenen und des fremden Körpers, der Durchdringung von körperlichen Grenzmarkierungen und dem Transfer in das andere Geschlecht zu einer Dekon-

struktion tradierter Vorstellungen führt, deren sich das Kino der neunziger Jahre in vielen Varianten bedient hat.

Dieses breite thematisch-inhaltliche Spektrum spiegelt sich in den neun Beiträgen des Bandes wider. Elisabeth Bronfen geht in ihrem Beitrag zu „Männliche Halluzination und weibliche Vernunft“ von der These Simone de Beauvoirs aus, dass in der abendländischen Kultur „das Selbst vornehmlich als männlich, das Andere hingegen als weiblich figuriert wird.“ (S.15). Unter Bezugnahme auf die „Krise der Männlichkeit“ nimmt sie eine Figuration des Weiblichen in den Blick, der sich von der Figur der Klara in E.T.A. Hoffmanns Novelle *Der Sandmann* bis zu weiblichen Protagonisten in solchen Filmen wie *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick) und *Fight Club* (David Fincher), beide 1999, zu einem anderen – sicherlich fragilen – Paradigmenstrang weiblicher Vernunft entfaltet habe. „In der Haut des anderen“ – mit diesem psychischen und somatischen Zugriff auf die andere geschlechtliche Identität und deren Ausleben in filmischen Szenarien setzt sich Thomas Koebner mit der verloren gegangenen Idylle von der Gleichartigkeit von Mann und Frau auseinander. Ausgehend von der „Ebenbildlichkeit im Liebesakt“ (Nicolas Roeg: *Wenn die Gondeln Trauer tragen*, 1973) zeigt er gleichsam typologisch in Filmen der sechziger bis achtziger Jahre, wie Männer in Frauenrollen schlüpfen und wie Frauen tradierte Rollen von Männern übernehmen. Welche kulturtypologischen und psychologischen Thrills bei der Entlarvung des jeweils Anderen entstehen und warum die Verwischung der Unterschiede zu einer unergiebigem Grauzone führen kann, bilden dabei ebenso wie der Beitrag „Blickstrukturen in Filmen der neunziger Jahre“ (Eva Warth) ergiebige Ansätze für Diskurse, in denen die Instrumentalisierung der Körper und deren filmische Abbildung zu einem Leitthema der Identitätsforschung werden. Einen provokanten Denkansatz stellen in dieser Hinsicht die Spielfilme *Billy Elliot* (Regie: Stephen Daltry) und *Girlfight* (Regie: Karyn Kusama), beide aus dem Jahr 2000, dar. Sie erweisen sich in der Analyse von Jens Thiele als markante Beispiele dafür, wie in Filmen geschlechtliche Identifikationsprozesse „nicht mehr vorwiegend an modellhaften Außenseitern entwickelt, sondern aus dem Alltag heraus begründet werden.“ (S.99) Das heißt, diese Filme, in denen der männliche und die weibliche Protagonist/in nach dem Überschreiten ihrer tradierten Rolle in Identitätsturbulenzen stürzen, begreifen Geschlecht und Identität als sozial und historische gebunden, sie plädieren für eine Differenzierung unterschiedlicher Identitäten.

Das Spiel mit der Fragwürdigkeit von Normalität in den Geschlechterrollen interpretiert Dieter Kuhlbrodt am Beispiel der deutschen Beziehungskomödien der neunziger Jahre. Er bescheinigt den von der Filmkritik hoch gelobten „revolutionären“ Männer- und Heterofilmen (*Bewegter Mann*, 1994; *Rossini*, 1997, *Musterknaben* und *Härtetest*, beide 1998), sie würden die harmlose Normalität eines deutschen Mainstream-Kinos widerspiegeln, das zwar die deutschen Humormuskeln bewege, doch in erotischer Hinsicht im Spießermuff der sechziger Jahre hängengeblieben sei. Mit dem Verweis auf Lars von Triers Improvisationsästhetik

am Beispiel von *Die Idioten* (1998) plädiert Kuhlbrodt – gegen die universitäre Analyse – für eine Kamerasprache, die zusammen mit den Schauspielern eine „Befreiung von der Ästhetik“ (S.140) feiert.

Wie neuere Identitätskonzepte im französische Kino der Postmoderne ausprobiert werden, zeigt Sabine Nessel in einem theoretisch anregendem Beitrag zu drei Werken der französischen Filmemacherin Laetitia Masson (*En avoir (ou pas)* [1995], *A vendre* [1998] und *Love me* [1999]), in denen an drei Protagonistin die Werte Arbeit, Geld und Liebe so abgearbeitet werden, dass die Unmöglichkeit von Identität wie auch die Sehnsucht nach ihr in der Brüchigkeit der Körper deutlich wird. Mit der Verweigerung von tradierten Rollen in der weiblichen Sozialisation beschäftigt sich Claudia Lenssen am Beispiel einiger neuerer Spielfilme, in denen junge Mädchen aus vorgegebenen Rollenklischees ausbrechen. In *Jungs zum Anfassen* (Birgit Grosskopf, 2002), *Lovely Rita* (Jessica Hausner, 2001), *In den Tag hinein* (Maria Speth, 2001), *Mein Stern* (Valeska Grisebach, 2001), wie auch *Die innere Sicherheit* (Christian Petzold, 2000) tauchen Protagonistinnen auf, die als „Alleinkämpferinnen“ in Parallelwelten leben und sich abseits von der Patchwork-Familie eigenständige Koalitionen schaffen.

Der abschließende Beitrag von Georg Seeßlen zur Paradoxie der Bilder-Fabrikation unter den Stichworten Geschlecht, Gewalt und Geschäft setzt sich auf hohem Reflexionsniveau und plastischer Anschauung mit dem Phänomen auseinander, dass die populäre Kultur, zu der einige der angesprochenen Filme gehören, „die jeweils auf den modernsten Stand von Technik und Ästhetik gebrachte Mythologie“ ist, die „paradoxerweise, ein anti-modernes, anti-aufklärerisches, magisches System der Welterklärungen“ (S.160) enthält. Mit diesem System schafft sie Produktionsverfahren, in denen tradierten Kulturmuster (Paare, gestörte Beziehungen in klaren Machtverhältnissen) wie auch abweichende Tabus (entblößte Bilder, verbotene Blicke, der Underground als neues Ordnungssystem, „Körperinszenierungen“, Entgrenzung der Kulturen etc.) in einem paradoxen Generierungsmodell kulminieren, in dem Ästhetik nur noch aus dem Körper entsteht, „als Aufhebung von Angst und Lust auf der einen Seite, als Empfindung von Zeit, Raum, Rhythmus und Subjekt auf der anderen“ (S.182).

Wo/Man– mit dieser raffinierten Titelfindung, die sich auch in der überzeugenden bildlichen Umsetzung mit der Spiegelmetapher fortsetzt, bietet der Sammelband einen spannenden Einblick in einen hochaktuellen Diskurs, der sich quer durch verschiedene Wissenschaftsbereiche zieht und in der filmischen Umsetzung (die mit eindrucksvollen Abbildungen dokumentiert ist) provokante Gegenentwürfe anbietet.

Wolfgang Schlott (Bremen)