

Patrick Steinwiddler

(W)Er hat Angst vor starken Frauen? Identifikationsangebote in „Grüne Tomaten“

Der Diskurs zur neueren Darstellung der (emanzipierten) Frau im Film und der damit verbundenen Rezeption beschäftigte sich sehr intensiv mit der Frage, welche Elemente der Identifikation ein Film verwendet, der die Emanzipation der Frau zum Hauptthema hat. Ein Beispiel dafür ist „Grüne Tomaten“ („*Fried Green Tomatoes*“), die Verfilmung von Annie Flaggs gleichnamigem Bestseller, die unter der Regie von Jon Avnet zum Überraschungshit der US-amerikanischen Frühsommersaison 1991 wurde. Warum eine Überraschung?

Meine Analyse des Films wird zeigen, dass dem/der ZuschauerIn eigentlich ausschließlich Identifikationsmöglichkeiten mit weiblichen Charakteren geboten werden. Und dass der Film auf eine sehr unaufdringliche, subtile Art Frauen zeigt, die sich erfolgreich emanzipieren und loslösen können vom männlich dominierten Gesellschaftssystem des Südens in den 30-er Jahren. (Ohne daran gehindert werden zu können!)

Und nicht nur, weil sich die Annahme, dass ausschließlich Frauen ins Kino strömten, wohl kaum bestätigen lässt, sondern auch aus der simplen Tatsache heraus, dass ein Mann Regie führte, drängt sich natürlich eine Frage auf: Was machen Männer mit einem solchen filmischen Angebot? Darauf wird am Ende noch andeutungsweise eingegangen werden.

Idgie: die Kratzbürstige

Schon die Exposition stellt Idgie (Mary Stuart Masterson) in ihrer für den weiteren Film bestimmenden Rolle vor: In der ersten Szene, bei der Hochzeit ihrer erwachsenen Schwester, will die 10-jährige Imogene (so ihr Taufname¹) nicht das weiße Kleid anziehen, in dem

sie Vater und Mutter sehen wollen, sondern klettert wie ein Junge auf einen Baum, von dem sie nur ihr älterer Bruder Buddy wieder herunterlockt.

Nach dem Tod Buddys scheint sie jedoch der ihr von der Gesellschaft vorbestimmten Rolle abzuschwören und begegnet dem/der ZuseherIn gut 8 Jahre später als eine „verwilderte“ Person wieder: „Du siehst aus wie ein Buschmann aus Borneo“, konstatiert die Mutter bei Idgies Anblick. Diese Zuschreibung beinhaltet nicht nur, dass sie Idgie als unzivilisiert ansieht, sondern auch, dass Idgie keinem eindeutigen Geschlecht zuzuweisen ist. Zwar hat sie lange Haare, aber sie sind ungekämmt, wirr und sehen fast verfilzt aus, und sie trägt Hosen!

Im elterlichen Haus trifft sie auch Ruth wieder, die offenbar von der Mutter gebeten wurde, Idgie zur Rason zu bringen, denn wie die Mutter sagt: „Irgendjemand muss ihr helfen, ich kann es nicht.“

Idgie ist jedoch daran nicht interessiert, was die beiden Frauen gern von ihr hätten, sie lebt lieber das Leben eines Mannes. Sie geht jeden Abend in den „Riverboat Club“, wo sie beim Pokern gegen Sheriff Kilgore abräumt und Zigarren raucht.

Idgie ist also in den Anfangssequenzen des Films eigentlich ein als Frau verkleideter Mann – wenn man/frau zwischen den Zeilen liest und nicht das offensichtliche Bild für bare Münze nimmt, das ja eine Frau zeigt, die als Mann verkleidet ist. Nein, Idgie fühlt sich offenbar als Mann, und der Film tut am Beginn nichts dafür, sie als Frau auszuweisen. Erst langsam entwickelt Idgie einen komplexen Charakter, der auch andere Seiten als nur diese „harte, männliche“ hat, wie etwa die Szene zeigt, in der sie mit Ruth heimlich Essen unter der armen

schwarzen Bevölkerung verteilt. Diese Szene bricht auch das Eis zwischen Ruth und Idgie, denn Idgie hat offenbar akzeptiert, dass „stark sein“ nichts mit dem Geschlecht zu tun hat, denn auch Ruth ist eine starke Frau. Die Verbindung zwischen den beiden birgt viele Facetten, vor allem aber die, dass Idgie Ruth gleichsam den Mut gibt, sich – später – wie sie loszulösen aus dem Gefängnis „Gesellschaft“, während Idgie von Ruth „lernt“ (ein Wort, das in Zusammenhang mit Ruth noch an Bedeutung gewinnen wird), dass „Weiblichkeit“ nicht a priori als negative Eigenschaft oder gar Nachteil angesehen werden muss.

Von symbolisch wichtiger Bedeutung für Idgies Rolle im Film scheint mir die Szene am Bienenstock zu sein, wo Idgie, umschwärmt von hunderten Bienen, für Ruth Honig herausholt:

Ruth: „Wieso hast du das getan? Es hätte dein Tod sein können.“ (...)

Idgie: „Es ist nichts Besonderes dabei, das mach ich dauernd. Ich werd' niemals gestochen, ehrlich.“

Sieht man/frau den Bienen-schwarm als Symbol für „Gesellschaft“ oder auch nur für ein soziales Netzwerk, dann ist der Gedanke nicht weit, dass Idgie sich genauso geschickt durch das reale Leben manövriert wie hier durch die Bienen. Idgie zeigt Ruth hier aber auch, dass es dazu schon eine Portion Mut braucht. Dafür – um bei dieser Metapher zu bleiben – steht ihr aber auch der Honig zu.

Der zweite Aspekt dieser Symbolik verweist auf die (homo)sexuelle Beziehungsebene, denn Bienen sind ja ein überaus weibliches Symbol, regiert von einer Königin, und Idgie übt auf Ruth auch eine große Anziehungskraft aus: „Du bist eine Bienenbetörerin, Idgie Threadgood. Ja, das bist du wirklich: eine Bienenbetörerin.“



Als Idgie sich langsam zu verändern und zu öffnen beginnt (und auch dies wird vornehmlich durch äußere Merkmale veranschaulicht), ist die Zeit mit Ruth aber wieder fast vorbei, denn Ruth heiratet Frank Bennett. Als Idgie Ruth einige Jahre später besucht, spricht Ruth sie auf diese äußerliche Veränderung an, findet aber auch heraus, dass Idgie sich ansonsten kaum angepasst hat:

Ruth: „Idgie Threadgood. (...) Du siehst so erwachsen aus. Die Männer müssen ganz verrückt nach dir sein. Sag mal, hast du schon einen Freund?“

Idgie: „Ich hab mich noch für keinen entschieden.“

Und auch die folgenden Szenen zeigen, dass Idgie ganz und gar nicht bereit ist, sich in die Gesellschaft (nach deren Bestimmungen) einzuordnen, indem sie gar einen Mann heiratet. So sagt sie zu Grady Kilgore, dem Sheriff: *„Ich tanze nicht mit dir, und heiraten werde ich dich auch nicht.“*

Einer der interessantesten Aspekte der Figur Idgies ist die Tatsache, dass sie sich zwar durch Ruth verändert, aber trotzdem auch gerade wegen Ruth in ihrer „männlichen“ Rolle gefestigt wird. Sie kümmert sich um alle Dinge im später gemeinsam mit Ruth eröffneten (und geführten) „Whistle Stop Café“, die nicht mit dem Führen des Haushaltes zu tun haben (für den Ruth zuständig ist), besorgt die Naturalien und regelt organisatorische Dinge. Sie versucht zu kochen, scheitert aber kläglich.

Idgies scheinbar „männliche“ Erscheinung wird im Verlauf der Handlung immer wieder durch neue Aspekte erweitert, die sie eindeutig von den Männern abgrenzt. Als der Sklave Big George z. B. von Anhängern des Ku Klux Klans bedroht wird, stellt sie sich schützend vor ihn, und auch ihr Mitgefühl für Schwache und Außenseiter (die anderen Anderen sozusagen) beweist ihre Andersartigkeit.

Wie in anderen filmischen Darstellungen (wie z. B. „Basic In-

stinct“) wird auch in „Grüne Tomaten“ die Gleichsetzung der emanzipierten Frau mit der Verbrecherin zum Thema.

Als Frank Bennett verschwindet, nehmen alle (auch Ruth!) an, dass Idgie seine Mörderin ist. Dass eindeutig ihre Unschuld bewiesen wird und dass es zu keiner „Jagd“ nach der bösen, männermordenden Emanze kommt, die mit vereinten Männerkräften zur Strecke gebracht werden muss², verleiht dem Film schließlich die entscheidende Wendung. Der drohende Schuldspruch durch das patriarchalische Gesellschafts- und Rechtssystem wird abgewehrt und die Lächerlichkeit der ganzen Anklage auch in der Gerichtsszene festgehalten.

Ruth: die Mutter und Lehrerin

Ruth Jamison (Mary Louise Parker) kann am Beginn des Films als Gegensatz zu Idgie angesehen werden. Sie ist (nach physischen Merkmalen) ein typisches „Fräulein“ der 30-er Jahre, wirkt aber trotz dieser Etikettierung als „Frau“ nie naiv oder gar dumm, wohl aber ein wenig spröde und melancholisch.

Dass sie jedoch selbst eine willensstarke Person darstellt, was beispielsweise in den Szenen, in denen sie Idgie zur Räsön bringen will, zu Tage tritt, steht im krassen Gegensatz zu dem Schicksal, das ihr Vater Ruth auferlegt hat.

Tatsächlich muss aber von einer Veränderung der Figur Ruths gesprochen werden, die subtiler erfolgt als bei Idgie oder Evelyn; die individuellen Veränderungen von Idgie und Ruth sind jedoch, wenn man/frau so will, konform und bedingen sich gegenseitig. Denn auch wenn es bei Idgie vielleicht stärker zu Tage tritt, so „lernt“ doch auch Ruth, was es heißt, frei zu sein: *„Hör auf, dir über das Gedanken zu machen, was die Leute sagen!“* Besondere Bedeutung kommt in diesem Zusammenhang der Szene am Fluss zu, in der Ruth Idgie küsst. Diese gegenseitige Versicherung von Zu-

neigung und Freundschaft verdeutlicht die starke Beziehung zwischen den beiden Frauen.³ Es ist Ruths Geburtstag, und sie fühlt sich anscheinend auch wie „neugeboren“.

Parallel findet hier – in Kombination mit den Szenen im Club, wo Ruth Poker und sogar Baseball spielt – eine Art „umgekehrtes Polterabend-Ritual“ der Frauen statt, denn Ruth weiß schon, dass mit dem Ende des Sommers auch ihre Zeit mit Idgie vorbei sein wird: *„Ich heirate den Mann, den ich heiraten soll. (...) Sobald der Sommer vorbei ist.“*

Ruth stellt die „Lehrerin“ dar (dies wird in einer späteren Szene, als sie in der Sonntagsschule unterrichtet, noch deutlicher), die intelligente, gebildete Frau, die ihre ganze Existenz nach dem klassischen weiblichen Sozialisationsmodell auf die Bedürfnisse anderer ausgerichtet hat. Idgie fasst dies so zusammen: *„Du hast dich um deinen Vater, den Prediger, gekümmert, als er krank war. Du kümmerst dich so hilfsbereit um die Kinder in der Sonntagsschule. Du wirst dich um deine Mama kümmern ...“*

Diese Zuschreibung wird den ganzen weiteren Film bestimmend für Ruths Figur bleiben, sie bildet außerdem die Basis für Idgies Wandel zu einer femininen und doch starken Person. (Anm.: „Mannweib“ wurde hier gestrichen – macht auch ohne das Wort einen Sinn!) Und das scheint auch Idgie genau zu wissen:

Ruth: „Vielleicht sollte ich wegziehen. Wegen Frank und all dem. Ich kann doch nicht von dir erwarten, dass du hier auf uns aufpasst. Ich möchte einfach nicht selbstsüchtig sein, das ist alles. Wenn wir nicht hier wären, kämest du eher zu dir selbst.“

Idgie: „Ich komme so zur mir selbst, wie ich's mir nur wünschen kann.“

Ruths komplexe Figur entzieht damit in mehrfacher Hinsicht dem Film jeglichen Nährboden für Sexismus im herkömmlichen Sinn. Denn Ruth ist eine Frau, die

sich zwar emanzipiert, aber deshalb keine „Männerhasserin“ oder ein „Sexmonster“⁴ wird.

Den Schlüssel zu ihrer endgültigen Emanzipation bilden zwei Personen: Frank Bennett, ihr Ehemann, und Idgie. Zeigt Ruths Ehe-Martyrium einerseits erneut ihre selbstlose, aufopfernde Rolle (sie pflegt ihre kranke, unversorgte Mutter und verlässt Frank erst, als diese tot ist), so gibt es andererseits der Handlung die bestimmende Dynamik: Ruth sendet einen Hilferuf in Form einer Bibelstelle an Idgie, die ihre Mutter vorliest: *„Ruth antwortete: Wo du hingehst, da will ich auch hingehen. Wo du bleibst, da bleibe ich auch. Dein Volk ist auch mein Volk.“*

Ruth verlässt schließlich mit Idgies (und vor allem Big Georges) Hilfe ihren Mann, der sie sogar mit dem Fuß die Treppe hinunter und damit aus dem Haus befördert. Der zweite wichtige Punkt an dieser Stelle ist, dass Ruth schwanger ist.

Der Film räumt also – wie das schon in *„Thelma & Louise“* der Fall war – der Frau durchaus starke Motive für ihre eigene Befreiung ein, die sie selbst in die Hand nimmt.

Nach der Geburt des Kindes wird die „Rollenaufteilung“ der Beziehung zwischen Idgie und Ruth so deutlich, dass Idgie praktisch als der „Vater“ des Kindes angesehen wird, der/die sich wahnsinnig darüber freut, dass es ein Junge ist.

Ruth bleibt von nun an das Stigma der Mutter, die im Whistle Stop Café die berühmten gebratenen grünen Tomaten zubereitet, aber dennoch ihren Sohn allein, ohne den leiblichen Vater, großzieht. Diese Sonderstellung Ruths in der Gesellschaft der damaligen Zeit (die in dem kleinen Ort Whistle Stop zweifellos ein überschaubares soziales Netz darstellt) wird im Film jedoch nie thematisiert.

Deutlich gemacht wird aber, dass Ruth trotz ihrer Emanzipation ein Teil dieser Gesellschaft ist und bleibt, denn selbst sie verdächtigt insgeheim Idgie, Frank



Idgie (Mary Stuart Masterson) und Ruth (Marie Louise Parker)

Bennett ermordet zu haben. Hier erscheint es mir besonders deutlich, dass Ruth für die RezipientInnen eine „gute“ Identifikationsmöglichkeit bietet, denn sie weiß nicht, was sie in dieser Mordsache von Idgie halten soll.

Bis zu ihrem frühen Krebstod scheint sie sich darüber nicht im Klaren zu sein, und an einem Abend im Café stellt sie stellvertretend für die RezipientInnen (die die Wahrheit ebenfalls erst am Ende erfahren) die sich schon lange aufdrängende Frage: *„Du hast ihn umgebracht, nicht wahr? Hast du das?“*

In dieser Sequenz wird aber auch noch einmal betont, dass Ruth sich seit ihrer Flucht innerlich geändert hat:

Ruth: „Ich erinnere mich, dass ich Gott für jeden Tag dankte, an dem meine Mutter gelebt hat. Selbst als sie nur noch Blut gespuckt hat und mich gebeten hat, sie zu töten. Ich habe in die Augen meiner Mutter gesehen, die mich anflehten, ihr zu helfen, doch alles was ich für sie tun konnte, war beten. (...) Falls dieser Mistkerl Frank Bennett jemals versucht, mir mein Kind zu stehlen, dann werd' ich nicht beten, sondern brech' ihm alle Knochen.“

Ruth bereichert den feministischen Inhalt des Films aber vor allem durch ihre „Produktivität“ (Geburt, Schule etc.), durch die das Klischee der Destruktivität

von Emanzipation zunichte gemacht wird. Gleichzeitig sind dies jedoch genau jene „klassischen“ Bereiche, in denen Frauen schon lange aktiv sein konnten.

Evelyn: die wahre Towanda

Auch Evelyn Couch (Kathy Bates) tritt schon in der allerersten Szene, in der sie und ihr Ehemann Ed in der Geisterstadt Whistle Stop stehenbleiben, um zu telefonieren, als eine sonderbare, andersartige Frau in Erscheinung: Sie hört (wie der/die RezipientIn) den im Vorspann bereits aufgetauchten Zug, der früher einmal durch Whistle Stop gefahren, mittlerweile aber stillgelegt ist. Ed hört ihn nicht – schließlich ist auch weit und breit kein Zug zu sehen. Schon hier, in der allerersten Sequenz wird klargestellt: Evelyn ist (als Frau) gleichsam „prädestiniert“ für die bald folgende Geschichte über Whistle Stop.

Trotzdem wirkt die übergeordnete Evelyn – der Nachname „Couch“ ist von den Autorinnen sicher bewusst gewählt worden – in diesen ersten Begegnungen mit dem/der Rezipienten/In weltfremd, naiv und einfältig-flach, schlicht: Sie ist uninteressant und nichts Besonderes.

Der alten Dame Ninnie, die ihr im Altersheim zuerst von ihrer



Gallenblasenoperation und ihren „beliebten“ Einläufen erzählt, begegnet Evelyn mit höflichem, aber gespielter Interesse. Erst die Geschichte von Idgie und Ruth lässt sie genauer hinhören.

Die nächste Szene, in der Evelyn auftaucht, zeigt sie bei der Teilnahme an einer Art Eheberatungskurs für Frauen. Auch hier wirkt sie verunsichert, schwach und ohne jedes Selbstvertrauen; nicht einmal in ihrer Phantasie kann sie sich von der tristen, niederschmetternden Realität ihrer Ehe lösen, wie ein an dieser Stelle eingeschobener Tagtraum zeigt: Evelyn stellt sich vor, ganz und ausschließlich in Zellophan gehüllt, an der Wohnungstür auf den von der Arbeit kommenden Ed zu warten. Sie hat sich schön gemacht und aus der Stereoanlage ertönt ein romantisch-schwungvolles Liebeslied. Aber als Ed zur Tür hereinkommt, schiebt er sie hektisch in die Wohnung und meint vorwurfsvoll: „Evelyn, bist du geisteskrank? Mein Gott, wenn dich die Leute sehen! Wenn ich der Zeitungsjunge gewesen wäre, Schätzchen!“

Nachdem Evelyns Tagtraum damit abrupt endet, bringt eine andere Kursteilnehmerin die ganze Ironie der Situation auf den Punkt: „Was wir brauchen würden, ist ein Emanzipationskurs für Südstaatenfrauen. Aber das ist ein Widerspruch in sich, nicht wahr?“

Am Abend spielt sich folgende Szene im Hause Couch ab, die wohl stellvertretend für die gesamte Ehe steht: Ed kommt nach Hause, nimmt sein Essen vom Tisch und setzt sich damit vor den Fernseher.

Evelyn: „Ed, warum kommst du nicht rüber, setzt dich zu mir an den Tisch und isst mit mir zu Abend?“

Ed: „Ach, Schätzchen, das Spiel ist gleich vorbei, ich seh mir nur noch den Schluss an. Warum hast du dich so rausgeputzt? Schätzchen, geh aus dem Weg, geh weg da!“

Evelyn: „Ed ... Wenn ich dir nur in Zellophan gehüllt die Tür aufgemacht hätte, würdest du dir dann trotzdem noch das Baseballspiel ansehen?“

Ed (lacht): „Nein, Süße, ich würde dich vermutlich in die Klapsmühle einliefern!“

Evelyn ist also nicht ohne Grund frustriert, sie fühlt sich unattraktiv (nicht einmal ihr eigener Mann will mit ihr schlafen!) und sucht die Fehler natürlich nicht bei Ed oder gar der Gesellschaft, sondern nur bei sich selbst. Dies ist offenbar auch der Grund, warum sie zu diesen Kursen geht und nicht etwa ihr Mann.

So ist für die RezipientInnen, die sich über die in den Kursen behandelten Themen und verwendeten Methoden („Wir erforschen die Quelle unserer Kraft und unserer Besonderheit: unsere Vagina. Also ziehen Sie jetzt Ihre Slips aus und setzen Sie sich auf den Spiegel!“) nur erheitern, längst klar, was auch Evelyn sich langsam eingesteht: „Ed, diese Kurse, die ich da andauernd mitmache, die helfen uns doch kein bisschen.“

Nach einer negativen Erfahrung auf dem Parkplatz eines Einkaufszentrums, wo sie ohne Grund von einem jungen Mann beschimpft wird („Fette Eule!“), hat Evelyn nicht nur alle Hoffnung aufgegeben, sie ist auch am Ende ihrer Kräfte. Sie besucht Ninnie und klagt dieser ihr Leid: „Ich komme mir so nutzlos vor, so hilflos. (...) Ich kann nicht einmal meine Vagina sehen!“ Hier wird deutlich: Evelyn führt ein asexuelles, unerfülltes Leben, denn welchem anderen Zweck sollte die Betrachtung ihres eigenen Geschlechtsorgans dienen, als dem der Selbstversicherung, wirklich eine Frau zu sein?

Darüber hinaus steckt sie in einer echten Midlife-Crisis: „Ich bin zu jung, um alt zu sein, und ich bin zu alt, um jung zu sein.“ Ninnie kommentiert dies nüchtern: „Tut mir leid, aber dabei kann ich Ihnen nicht helfen.“ Und Ninnie hat recht, wie sie ja auch am Beispiel ihrer Geschichte über Idgie und Ruth zeigt: Evelyn muss verstehen, dass sie selbst die Macht hat, etwas zu verändern, dass es in ihren eigenen Händen liegt, eine andere Frau zu werden. So nimmt sie sich zwar nicht Nin-

nies Rat zu Herzen, Hormone zu nehmen, wohl aber den, sich einen Job als Kosmetikerin zu suchen.

Die Parallelen von Evelyns Leben zur Geschichte von Ruth werden immer deutlicher: Ebenfalls in einer unglücklichen Ehe gefangen, „lernt“ sie, dass sie sich selbstständig machen muss, und ist auch bald sehr erfolgreich im Berufsleben. Insofern ist es eine fast „logische“ Entwicklung, dass Evelyn in der nächsten Szene am Parkplatz des Einkaufszentrums ein anderes Verhalten an den Tag legt als zuvor: Sie demoliert das schicke Cabrio zweier jüngerer Frauen, die Evelyn den Parkplatz wegnehmen („Sehen Sie's ein, Lady: Wir sind jünger und schneller!“), mit dem Kampfruf „Towanda!“ und kommentiert dies am Ende mit den nüchternen Worten: „Seht es ein, Kinder: Ich bin älter und viel besser versichert.“

„Towanda, die unerschrockene Amazone“ ist eigentlich eine Erfindung Idgies, deren „Alter Ego“, mit dem sie sich auch Frank Bennett gegenüber vorstellt, und ihr Schlachtruf, als sie Ruth aus der Gefangenschaft befreit.

In der nächsten Einstellung zeigt Evelyn der sprachlosen Ninnie, wie sehr sie sich tatsächlich verändert hat: „Ein fantastisches Gefühl (...), Towanda die Rächerin!“ (...) Dann sind diese dran, die Frauen verprügeln, wie Frank Bennett, mit dem MG auf die Genitalien! (...) Ich schieb' kleine Bomben ins ‚Penthouse‘ und den ‚Playboy‘ und die explodieren dann, wenn man sie aufschlägt. (...) Und ich verteile die Hälfte des Militärbudgets an Menschen über 65. Ich ordne an, dass Falten sexy und attraktiv sind. Towanda, Rächerin der Unterdrückten, Königin einer völlig neuen Epoche!“

Ein weiteres „Zitat“ voll von Klischees und Negativassoziationen verbunden mit Feminismus und Emanzipation: das Bild der „kastrierenden Frau“ blitzt hier kurz auf. Und auch wenn keiner dieser angesprochenen Punkte völlig ernst gemeint ist oder in die Tat umgesetzt werden kann, so versteht man/frau, dass für

Evelyn selbst diese „Pläne“ durchaus relevant sind, sie betreffen ihr eigenes kleines System, ihr Leben. Sie will sich also nicht länger einschränken und unterdrücken lassen von Regeln und Normen, die andere – vor allem das Männerregime wird ja deutlich angegriffen – festgesetzt haben. Langsam beginnt sich auch ihr Eheleben zu verändern, denn wenn Ed nach Hause kommt, dann ist es jetzt an ihm, die Aufmerksamkeit seiner Frau zu suchen, denn die trainiert jetzt und ist auch beruflich erfolgreich. Schließlich beginnt Evelyn sogar, zu Hause eine Wand einzureißen, und begründet dies Ed gegenüber folgendermaßen: *„Ich brauche Licht und Luft.“* Hier wird erneut ohne übertrieben hintergründige Symbolik gezeigt, dass Evelyn aus ihrem Alltag (auch und vor allem zu Hause) ausbrechen will. Zudem hat sie sich auch äußerlich verändert, sie ist froh, dass sie nicht mehr aussieht *„wie so ein Monster in einem Horrorfilm“*, und als Ed mit Blumen und Entschuldigung ankommt, ist sie gerade dabei, die eben eingerissene Wand wieder aufzustellen. Die für die RezipientInnen naheliegende Konklusion: Emanzipation steht nicht für Destruktion!

Ninnie: die weise Erzählerin

„Grüne Tomaten“ stellt schon aus einem sehr simplen Grund einen besonderen Film dar. Er erzählt die Geschichte von zumindest drei verschiedenen Generationen von Frauen: Der adoleszenten, erwachsen werdenden Idgie; der erwachsenen, verheirateten Mutter Ruth; der reifen Frau mittleren Alters, Evelyn; und der 83-jährigen Dame, die das Bindeglied zwischen den beiden zeitlichen Ebenen des Films bildet: *„Mrs. Cleo Threadgood, doch eigentlich nennt mich jeder nur Ninnie.“*

Ninnie (Jessica Tandy) ist die für die RezipientInnen wohl rätselhafteste Figur von allen, die eine scheinbare Konstante bildet,



Ninnie (Jessica Tandy) und Evelyn (Kathy Bates)

die als einzige die Geschichte kennt, und doch am Ende genauso mysteriös bleibt wie die Gestalten in ihrer eigenen Erzählung. Einerseits ist sie genauso fürsorglich und auf das Wohl anderer bedacht wie Ruth: Sie erklärt z.B., dass sie nur ihrer Freundin zuliebe mit ins Altersheim gezogen wäre, damit diese sich nicht so einsam fühle; sie erzählt von der Geburt ihres behinderten Babys, dass sie entgegen dem Rat des Arztes selbst großzog; und am Schluss, als sie im verlassenen Whistle Stop vergeblich nach ihrem längst abgerissenen Haus sucht, stellt sie erschüttert fest: *„Ich glaube, das ist das erste Mal, dass ich niemanden mehr habe, um den ich mich kümmern kann.“*

Andererseits illustrieren die wenigen Episoden, in denen sie über sich selbst spricht, die Tatsache, dass sie Evelyn zur Selbsthilfe auffordert, und vor allem die letzte Sequenz, die Ninnie anscheinend als die alt gewordene Idgie offenbart, dass sie – und das möglicherweise gar nicht bewusst – aus Erfahrung weiß, dass sich Weiblichkeit und Emanzipation nicht ausschließen, und dass Mut, Stärke und Selbstvertrauen nicht Vor- oder Geburtsrechte der Männer sind.

Und dass sie dies sowohl Evelyn als auch den RezipientInnen

durch ihre Geschichte vermittelt, spricht Evelyn auch aus: *„Sie sind der Grund, warum ich jeden Morgen aufstehe. Und dass meine Firma ein hervorragendes Jahr hatte. Und dass ich nicht mehr aussehe wie so ein Monster aus einem Horrorfilm! Mit der kleinen Hilfe von Idgie und Ruth.“*

Ninnie symbolisiert aber auch die Heimatlosigkeit und die Einsamkeit: *„Alles, was mir geblieben ist, steckt in dieser Schachtel: Ein paar alte Fotos und Postkarten ...“*

Frank und Ed: die Ehemänner

Frank Bennett und Ed Couch spielen den Gegenpart zu den Frauenfiguren. Trotz der Negativität beider Figuren besteht ein großer Unterschied zwischen diesen Männern, und Ed wirkt im Vergleich zu Frank immer harmlos.

Idgies erste Begegnung (und gleichzeitig die der RezipientInnen) mit Frank zeigt ihn als schleimigen Macho-Maulhelden, dem Idgie die kalte Schulter zeigt. Im Verlaufe des Films steigert sich diese Darstellung Franks zum brutalen tyrannischen Ehemann, der seine Frau Ruth schlägt. Als sie ihn verlassen will, gibt er sogar vor, sie gehen lassen zu wollen, befördert sie aber dann hinterrücks mit dem Fuß die Treppe hinunter. Auch hier wird erneut



ein in frauenfeindlichen Filmen oft benutztes Schema zitiert, das z. B. in „Fatal Attraction“ das Finale bildet: Es scheint erwartet zu werden, dass der Mann gegen die sich emanzipierende bzw. emanzipierte Frau im wörtlichen Sinn mit Händen und Füßen vorgehen muss; dass die „Emanze“ offenbar eine Bedrohung für die (Männer-) Welt darstellt, liegt angesichts der Fülle von filmischen Beispielen auf der Hand.

Doch in „Grüne Tomaten“ gelingt durch die Aufteilung der starken Frauenfigur auf die zwei Personen Idgie und Ruth das in den 80-ern noch Unmögliche. Nicht Idgie wird verprügelt, die es „verdient“ hätte – mit den Augen derjenigen gesehen, die bei Vorführungen von „Fatal Attraction“ Hauptdarsteller Michael Douglas „anfeuerten“⁵, die gefährliche Frau Glenn Close umzubringen –, sondern Ruth, die jedoch nie einen Anspruch auf Emanzipation stellte. Damit wird ein Effekt erzielt, der diesmal den Mann als „Monster“ ausweist und Ruth gleichzeitig das Recht auf Selbstbestimmung zuspricht.

Frank Bennett bleibt also der Mann, der seine wehrlose, schwangere Frau schlägt und daher ist für die RezipientInnen auch nachvollziehbar, dass Frank, der damit praktisch versucht hat, sein Kind noch im Mutterleib zu töten, keinerlei Anspruch auf das Baby hat. Dass er daher beim Versuch, seinen Sohn zu entführen, mit vereinten Kräften von einer schwarzen Frau und einem Alkoholiker erschlagen wird, erschreckt nicht, sondern befriedigt den Wunsch der ZuseherInnen nach Vergeltung.

Ed Couch ist im Gegensatz dazu der verfressene Pascha und Sportsendungs-Fanatiker, der seine Frau im Prinzip als Köchin und billige Haushaltshilfe zu sehen scheint. Nicht nur sind für ihn Frauen, die wie Evelyn etwas für sich tun, ohne Rücksicht auf ihren Ehemann zu nehmen, unbegreiflich, er tut dies darüber hinaus auch offen kund, wenn er z. B. um

ihren Geisteszustand fürchtet. Diese ignorante, bornierte Einstellung und die Verankerung im männlich dominierten System, das Männern wie ihm den Schutz für ihr sexistisches Sein und Tun garantieren, machen Ed gleichermaßen zum negativen Charakter.

Letztendlich hat er aber keine andere Wahl, als Evelyns Streben nach Selbstbestimmung nachzugeben und zu akzeptieren, dass sich die Normen im Haus verschoben haben und er nicht mehr das Zepter führt. Dabei steht er letztendlich wie ein Clown da, der der „eigenen“ Frau machtlos gegenüber steht, der sogar fast Angst vor ihr hat. Noch einmal versucht er gegen die neue Situation zu rebellieren und Evelyn zu verbieten, Ninnie ins Haus zu holen, aber sie nimmt ihn gar nicht mehr ernst.

Grady Kilgore: der Softie-Sheriff

Grady taucht von Zeit zu Zeit wieder auf, und zwar hauptsächlich in seiner selbsternannten Rolle als „Beschützer“ von Idgie. Es wird offensichtlich, dass er an ihr als Frau interessiert ist, aber sie ist nicht nur beim Pokern gewitzter als er. Zwei Szenen geben Aufschluss über das Bild, das die Frauen (und hypothetisch vorweggenommen: auch die RepizientInnen) von Grady haben. Zuerst in der Sequenz, in der Big George seine Bedenken äußert, dass Idgie Ärger bekommen könnte, weil sie einen Farbigen wie ihn im Café arbeiten lässt. Idgie lacht nur und sagt: „Durch Grady? Er ist harmlos. (...) Du hättest diesen Riesenochsen mal unten am Fluss sehen sollen, drei Tage hing er da angefüllt 'rum und heulte wie ein Baby, weil Joe, der alte Farbige, der ihn großgezogen hatte, gestorben war.“

Mit „heulte wie ein Baby“ und der Tatsache, von einem Schwarzen großgezogen worden zu sein, werden hier zwei Aspekte angesprochen, die für einen Mann im Alabama der 30-er Jahre, das für seine extreme Rassendiskriminie-

rung und den „Ku Klux Klan“ bekannt war, im herkömmlichen Sinn kaum rühmlich sind.

Die zweite Szene, die Grady charakterisiert, ist die der „Lebensmittel-Schlacht“ von Idgie und Ruth, die sich in der Küche des Cafés gegenseitig mit verschiedenen Lebensmitteln bewerfen. Als Grady dazwischengehen und die beiden Frauen „zur Vernunft bringen“ will, beschmiert ihn Ruth vom Gesicht abwärts mit Schokoladencreme. Er wehrt sich jedoch nicht, sondern kommentiert nur nüchtern: „Ich muss sagen, Ruth, Idgie übt einen schlechten Eindruck auf dich aus.“

Und auch wenn der Sheriff in einer Szene die Ku-Klux-Klan-Anhänger vertreibt, bleibt doch der Eindruck von einer Soft-Version des klassischen Sheriffs übrig – ein Mann wie ein Kind also.

Curtis Smoote: die Stimme des Systems

Der Ermittler aus Georgia ist ein kleines Männchen, das seine körperliche Statur durch einen überdimensionalen Schnauzbart wettzumachen versucht. Er ist in Wirklichkeit der einzige Fremde in der Stadt Whistle Stop, und auch wenn Grady ihn provozieren will („Sieht irgendwie schwul aus, finde ich. Man hat mir erzählt, die meisten Knaben in Georgia fahren ganz gern auf zwei Gleisen.“), bleibt er ein scharf beobachtender, gefährlicher Eindringling, der schwer zu durchschauen ist.

Curtis Smoote verkörpert sozusagen die Stimme der patriarchalen Ordnung, die sich an den von ihr selbst bestimmten Gesetzen orientiert, und wie sicher er (bzw. dieses System) seiner selbst ist, tut er auch offen kund: „Sie können mir nichts vormachen, Herzchen, ich weiß genau, wer sie sind. (...) Es geht um ein Kapitalverbrechen, und damit kommt keiner durch (...). Denn ich bin das Gesetz. Und keiner umgeht das Gesetz.“

Nicht nur durch Smootes kaltes, verbissenes, schlicht unsympathisches Auftreten ist diese Figur ein ebenso negativer Charak-



ter wie Frank Bennett. Smoote symbolisiert gleichsam die Männerwelt, die hinter Frank steht, und die um jeden Preis ihr Territorium verteidigen will gegen die, die versuchen, es ihr streitig zu machen.

Erneut wird hier ein Mechanismus zitiert, der von den RezipientInnen anscheinend „erwartet“ wird, und dann vom Regisseur geschickt dekonstruiert wird: Ein Gesetz des Systems besagt, dass es nicht erlaubt ist, Verbrechen gegen das System selbst zu begehen, also Rebellion zu üben. Und da Emanzipation per definitionem das Loslösen aus den bestehenden Normen meint, ist dies wie ein Verbrechen gegen das System. In der emanzipierten Frau wird die Verbrecherin geortet, der der Prozess gemacht wird. Dass diese Entwicklung einer Frau wie Ruth zur Verbrecherin für die Männer nicht nachvollziehbar ist, zeigt das Kreuzverhör des Staatsanwalts mit Idgie, als er sie nach Ruths Motiven für deren Flucht fragt:

„Ich nehme an, sie beeinflussten diese arme, schwache Frau vermutlich mit Alkohol und mit Geld. Und sie verlor die Kontrolle über sich für einen kurzen Augenblick. Und als dann ihr Ehemann kam, um sie nach Hause zu bringen, haben Sie und ihr farbiger Angestellter Frank Bennett ermordet und das mit der größten Kaltblütigkeit!“

Curtis Smoote ist also das personifizierte Gedankengut der Gesellschaft, die hier Männer und Frauen meint, denn ja auch die Frauen sind in diesem System aufgezo- gen und sozialisiert worden und kennen die Spielregeln.

Doch Smootes Scheitern, Idgie dingfest zu machen, und die Tatsache, dass sie ihm – ohne dass er es merkt – sogar die Leiche Frank Bennetts zum Lunch serviert, macht ihn letztendlich genauso zu einer eigentlich lächerlichen, dummen Figur.

Eigentlich wird an diesen vier Männerfiguren deutlich, dass sie die Positionen, die sie in der patriarchalen Ordnung einnehmen, nicht ausfüllen können.

Big George, Sipsey & Smokey Lonesome: die Anderen

Big George ist ein Riese von einem Mann, schwarz und die Gutmütigkeit in Person, ohne dabei naiv oder schwach zu erscheinen. Anhand dieser Figur wird (wie uns das bei Idgie in Bezug auf das Geschlecht vorexerziert wurde) mit der Widersprüchlichkeit von Schein und Sein gespielt, mit dem Vorurteil, die Anderen nach äußeren Kriterien wie ihrer Hautfarbe einzustufen und zu be- bzw. verurteilen. Die Ironie im Film geht in diesem Punkt sogar so weit, dass gerade diese Fehlinterpretation (stark = brutal bzw. stark ≠ sensibel) Ruth zu Hilfe kommt, denn Frank Bennett lässt sich von Big Georges Auftreten beeindrucken. Big George ist eine definitiv positive Figur im Film, er ist Idgie und Ruth treu ergeben, er sorgt sich um das Wohl des Kindes (er rettet es in einer Sequenz), er kümmert sich um seine „Mama“, Sipsey, – er hat eindeutig die Rolle des Beschützers im Film und bildet damit die Antithese zu Frank Bennett, dem Familienvater.

Sipsey ist eine Schwarze, die mit einem Satz eine paradoxe Komponente des Hasses auf die andere Rasse auf den Punkt bringt: *„Ich kann das alles nicht verstehen. So ein großer Ochse wie Grady [Kilgore, der Sheriff] will nicht neben 'nem farbigen Kind sitzen – aber er isst Eier, die aus einem Hühnerarsch rauskommen!“*

Sipsey ist außerdem die eigentliche „Mörderin“ Frank Bennetts, denn sie erschlägt ihn mit der Bratpfanne, als er das Baby entführen will. Aber sie weiß genau, wie die Gesellschaft darüber denkt: *„Weiße Geschworene schert es nicht, warum ich's getan habe.“* Gerade deshalb wird auch Sipsey zu einer der positiven Figuren im Film.

Der letzte, der mir unter dieser Überschrift erwähnenswert scheint, ist der Landstreicher Smokey Lonesome. Am Anfang wird er als ein (anscheinend vom

Alkohol) zitternder alter Mann dargestellt, und es ist nicht recht klar, welche Rolle er im weiteren Film spielen wird/kann bzw. ob er überhaupt wieder auftauchen wird. Und genau dies ist auch die Konzeption der Figur: Smokey lässt sich jahrelang nicht in Whistle Stop sehen, weil er Sipsey half, Frank Bennett zu überwältigen, und erscheint dann plötzlich wieder auf der Bildfläche. Er ist wie ein schrecklicher Rest unserer Gesellschaft, jemand, der dem System zum Opfer gefallen ist, und ein Schmutzfleck, der uns allen ein Dorn im Auge ist, und deshalb stellt Big George auch fest: *„Ich weiß nicht, wer die Geschworenen weniger überzeugen würde, meine Mama oder Mr. Smokey.“*

Die Beziehung zwischen Idgie bzw. Ruth und diesen Figuren wird vor allem durch große Solidarität gekennzeichnet, gleichsam einer Solidarität unter den Außen- seite(n) und Ausgegrenzten.

* * *

Die genaue Beschäftigung mit den Positionen, die der Film den RezipientInnen bietet und mit den Figuren, die als Identifikationsmöglichkeiten auftauchen, bestätigte meinen ersten Eindruck und die spätere Hypothese, dass nur die vier großen Frauenfiguren Freiraum für eine potentielle Identifikation geben. Dies wird allein schon durch die Tatsache begründet, dass die Frauenfiguren „Charaktere“ sind, die sich entwickeln, neben denen die anderen Figuren zu „Typen“ geraten, die stagnieren: Alle Figuren außer Idgie, Ruth und Evelyn können praktisch nicht alleine existieren, sie tauchen nur in Begleitung einer der drei Frauen auf, entwickeln aber nie ein Eigenleben.

Im Rahmen der Beschäftigung mit den Identifikationsangeboten im vorliegenden Beispiel muss auch auf eine paradoxe Situation, in der sich die meisten RezipientInnen befinden werden, hingewiesen werden: Einerseits bieten sich die „Charaktere“ wie Idgie am besten zur Identifikation an,



denn man/frau hat das Gefühl, sie durch die intensive Beschäftigung bei der Rezeption „kennenzulernen“, und sie bieten viele Ansätze, um eigene Phantasien und Wünsche in sie zu projizieren, sie nach eigenen Vorstellungen auszustatten und weiterzuentwickeln. Andererseits werden sie ja gerade durch die Veränderung, Entwicklung, die sie im Verlauf der Handlung erleben, zwar interessant, aber dieser Prozess erschwert die Identifikation mit der Figur, weil die RezipientInnen nie genau wissen, „woran sie sind“. Diese „unfertige“ Figur gibt den RezipientInnen kaum ein Gefühl einer Konstante (vgl. HÖRNLEIN, 1996, 95 f). Gleichzeitig wird dadurch klar, dass Identifikation als Prozess zu verstehen ist, und wenn wir diesen unter der oben erläuterten Prämisse sehen, ergibt sich folgende Aufteilung (siehe Abb. 1).

sucht, einen Mann darzustellen, in Wahrheit aber nicht ernst genommen wird;

- Curtis Smoote den eiskalten, fanatischen Jäger, der sich aber selbst überschätzt und zum Gespött wird.

Die Ausnahmen: Big George & Smokey

Wie schon erwähnt, stellen Big George und Smokey Lonesome Ausnahmen unter den Männern im Film dar. Dennoch bieten sie sich nicht für RezipientInnen als (gleichgeschlechtliche) Identifikationsfiguren an.

Die Identifikation mit Big George wird durch mehrere Faktoren erschwert: seine Hautfarbe (dies gilt aber nur für nicht schwarze Rezipienten) und die Tatsache, dass er Idgie und Ruth treu, fast wie ein Sklave dient und keinen Willen für Selbstbestimmung

Und auch wenn der Regisseur mit ihrer „Retter“-Rolle spielt, sind die beiden Figuren dennoch keine strahlenden Helden oder schillernden Gestalten.

Das Medium: Ninnie

Die Figur Ninnies steht gleichsam zwischen den beiden Gruppen, denn sie bildet das Bindeglied zwischen „damals“ und „heute“, die Erzählstimme, die als einzige weiß, was wirklich passiert ist, und sie verändert sich auch nicht wirklich im Verlauf des Films (→ Konstante). Trotzdem scheint auch sie nicht die Identifikationsmöglichkeit zu sein, die man/frau schnell ergreift, denn Ninnie bleibt am Ende (und gerade durch den offenen Schluss) schemenhaft. Dennoch bietet ein Aspekt Ninnies sehr wohl einen möglichen Anhaltspunkt für die RezipientInnen: Ihre Heimatlosigkeit

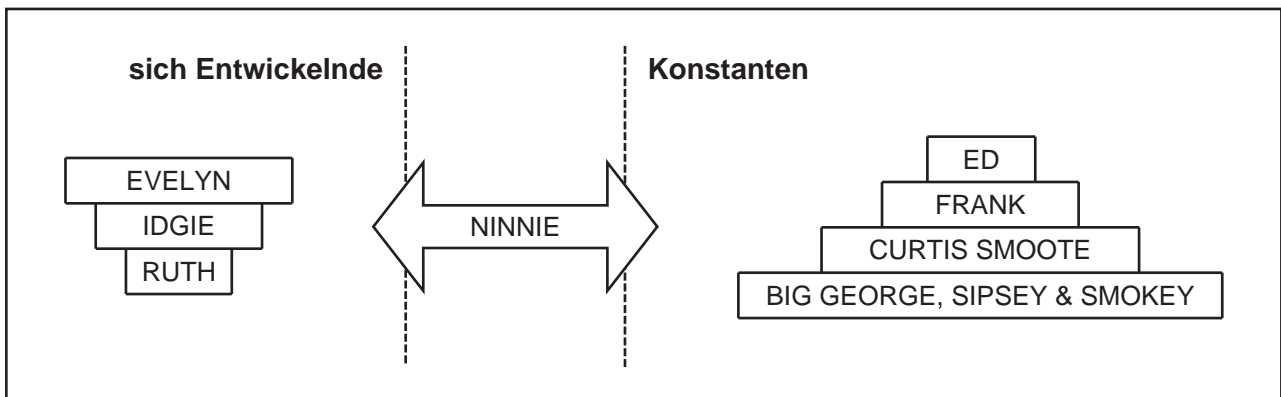


Abb. 1

Die „negativen“ Konstanten: die Männer

Die Konstanten vereinen – sieht man von Big George, Sipsey und Smokey Lonesome ab – sämtliche negativ-männlichen Stereotypen in sich. So spielt

- Frank Bennett den aggressiven, patriarchalischen Tyrann, der seine Frau schlägt;
- Ed Couch den tumben, fettleibigen Pascha, der sich nur für Sportübertragungen interessiert;
- Sheriff Kilgore den großen Jungen im Männerkörper, der ver-

zeigt. Diese Wirkung des freiwillig „Untertan-Seins“ ist es vor allem, die Big George als Identifikationsfigur für Rezipienten disqualifiziert.

Smokey Lonesome ist zwar weiß und unabhängig, aber wie oben erwähnt eine Gesellschaftliche, schmutzig und schwach, ein zitternder alter Mann.

Es kann durchaus sein, dass auch diese beiden Figuren den männlichen Zuschauern Positionen bieten, mit denen sie sich identifizieren könnten, z.B. ihrem momentanen Gefühlszustand oder ihrer persönlichen Situation entsprechend, indem sie eine „psychische Realität“ bei ihnen ansprechen.

und Einsamkeit, mit der sie letztendlich konfrontiert ist, kennt bestimmt jeder/jede von uns aus eigenen Erfahrungen. Und besonders die, die sich aus den Konventionen und Normen der Gesellschaft lösen (oder es versuchen), werden auf Unverständnis stoßen und/oder mit einer Isolation durch ihre Umwelt konfrontiert sein.

Die „positiven“ Anderen: die Frauen

Damit bleiben, wie zu Beginn behauptet, Evelyn, Idgie und Ruth als positive Positionen, die sich zur Identifikation anbieten, übrig. Und das sowohl für die weibli-

chen als auch die männlichen RezipientInnen, denn wie wir gesehen haben, gibt es eigentlich keine gleichgeschlechtlichen Identifikationsfiguren für die männlichen Zuschauer.

Für die Frauen scheint das kein Problem zu sein, denn sie sind nicht mehr darauf angewiesen, zur „Kontrolle und Subjektqualität über Identifikation mit dem männlichen Helden“ (zit. n. HÖRNLEIN, 1996, 103) zu gelangen, denn hier sind ja die Frauen die Heldinnen!

Was geschieht nun aber mit den Rezipienten, die doch gewohnt zu sein scheinen, dass der Held⁶ ihres Geschlechts ist?

In seiner Analyse des Films „*Thelma & Louise*“, der vor „*Grüne Tomaten*“ ins Kino kam, deduziert Frank Hörnlein nach einer sehr ausführlichen Interpretation der Identifikationsmöglichkeiten:

„Die Identifikation mit Hal [dem Polizisten, Anm.] ist also schwierig, mit den anderen Männern nahezu unmöglich. Was ist also die Alternative, wenn wir die Identifikation als eine wesentliche Komponente der Rezeption des Spielfilms – als spezielle Form des Textes – begreifen? Es bleibt die Identifikation mit einer der Frauen.“ (HÖRNLEIN, 1996, 97).

Hörnlein erklärt dies, indem er auf die Forschung zur Frage „Was mach(t)en Frauen mit dem Positionsangebot der rein männlichen Helden?“ verweist, und zu folgendem Schluss kommt: „Falls die Frauen „gezwungen“ sind, sich mit der männlichen Hauptfigur zu identifizieren, wenn ihnen keine

gleichgeschlechtliche Position geboten wird bzw. sie diese nicht einnehmen wollen/können, dann „liegt es hier nahe, dass es Männer (...) analog geht. Insofern bietet dieser Film [„*Thelma & Louise*“, Anm.] neue Möglichkeiten (...)“ (HÖRNLEIN, 1996, 97).

Sehen wir also „*Grüne Tomaten*“ wie Hörnlein als „Nachfolger“ von „*Thelma & Louise*“ – und ich würde hier sogar so weit gehen, ihn als „perfektionierten“ Nachfolger zu bezeichnen –, so hat dies durchaus Gültigkeit für Jon Avnets Erfolgsproduktion.

Konkrete Aussagen darüber kann jedoch nur eine Rezeptionsstudie liefern.

Intertextualität und Dekonstruktion

Neben den interessanten, teilweise neuen Aspekten, die die Figuren bieten, geht der Film generell auf eine besondere Art mit Intertextualität und Realität um.

Ich habe weiter oben die „Zitiertechnik“, die in „*Grüne Tomaten*“ zum Ausdruck kommt, angedeutet: Schemata, die in anderen Filmen verwendet werden, um die emanzipierte Frau zu charakterisieren. Dies geschieht in den bereits erwähnten filmischen Darstellungen auch immer im Zuge einer Polarisierung der von der Norm abweichenden Frau zur vorherrschenden, gewünschten Norm. In „*Fatal Attraction*“ bedient sich Regisseur Adrian Lyne eines filmtechnisch sehr alten Mechanismus⁷: Die beiden ge-

gensätzlichen Frauen stellen schon äußerlich einen starken Kontrast dar, das (Sex-)Monster (Glenn Close) mit dem wilden, blonden Haar und der Lederkluft will den Mann der dezent auftretenden, dunkelhaarigen Ehefrau im „Gucci“-Kleid um jeden Preis für sich.

Ich erwähne dieses Beispiel aus dem simplen Grund, dass wir diese Gegenüberstellung von Norm und (???) in einem solchen Ausmaß in „*Grüne Tomaten*“ nicht finden, weil wir in Wahrheit diese „Norm“ nie zu Gesicht bekommen! Idgies Mutter und teilweise auch Züge von Ruth können zwar als Reste der herkömmlichen Frauengestalten im Film angesehen werden, und auch Idgie erinnert mit ihrem zerzausten Blondschoopf ein wenig an Glenn Close in „*Fatal Attraction*“, aber diese und alle übrigen „Vorurteile“ und Erwartungen (z.B. Wie verhält sich eine solche Frau?; Was muss mit einer solchen Frau passieren? etc.), die die RezipientInnen vielleicht aus früheren Kinobesuchen mitbringen, werden in „*Grüne Tomaten*“ „zitiert“ und dann Schritt für Schritt abgebaut bzw. zunichte gemacht.

Somit kann im vorliegenden Filmbeispiel von einer Dekonstruktion der Norm, wie sie aus anderen Filmen bekannt ist, gesprochen werden, da neue Subjektpositionen als Lebensmöglichkeiten vorgeführt werden.

Die folgende Tabelle soll einen kurzen Überblick über diesen Mechanismus geben:



Erwartung/Vorurteil/Klischee in Zusammenhang mit der starken Frau („Zitate“ aus anderen Filmen bzw. aus der „Realität“)	Dekonstruktion in „ <i>Grüne Tomaten</i> “
Aggression: Frau will Männern „an die Gurgel“ (Mord)	Idgie: hat Frank Bennett (Ruths Mann) nicht umgebracht. Ruth: wehrt sich nie. Evelyn: droht zwar, tut es aber nicht.
Verbrechen: Frau ist Täterin	Idgie: ist unschuldig. Ruth: ist Opfer.

Erwartung/Vorurteil/Klischee in Zusammenhang mit der starken Frau („Zitate“ aus anderen Filmen bzw. aus der „Realität“)	Dekonstruktion in „Grüne Tomaten“
Motive für Verbrechen: keine vorhanden (bzw. nicht ersichtlich oder nachvollziehbar für die RezipientInnen)	Frank Bennett: wird quasi aus „Notwehr“ erschlagen (→ Kindesentführung).
Motive für Emanzipation: keine vorhanden	Ruth: wird misshandelt. Idgie: will wie ihr Bruder Buddy sein. Evelyn: fühlt sich mit ihrem (Ehe)Leben unzufrieden und will ihrem Leben „Sinn“ geben.
Destruktivität: Frau will bestehendes System mit allen Mitteln zerstören	Evelyn: reißt Wand ein, baut sie dann aber wieder auf. Ruth: steht für Konstruktivität & Partnerschaft.
Machtgier: Frau will stärker und besser sein als die Männer	Evelyn: will sie selbst sein, erhebt keinerlei Anspruch auf Macht über Ed. Idgie: vereint Elemente beider Geschlechter. Ruth: geht in ihrer Rolle als Mutter und Lehrerin auf (bleibt also bei der spezifisch weiblichen Rolle).
sexuelle Aktivität: Frau droht den Mann damit zu ersticken	Idgie & Ruth: homosexuelle Beziehung? Evelyn: begehrt „nur“ ihren Ehemann Ed, hat aber praktisch kein Sexualleben.
Konsequenzen: Frau muss (mit vereinten Kräften) „besiegt“ werden	Curtis Smoote: scheitert. → es gibt keinen Zusammenhang zwischen „emanzipierter Frau“ und „Mörderin“.

Somit bietet „Grüne Tomaten“ im medienpädagogischen Umgang mit Identifikation die Möglichkeit zur Auseinandersetzung mit einem neuen, teilweise einzigartigen Identifikationsangebot, und das macht ihn zu einem erstaunlichen Film. Darüber hinaus wird darin klar Stellung bezogen gegen alte (aber leider gängige) Klischees, die mit der „selbstbestimmenden“ Frau in Verbindung gebracht werden, ohne dass der Film dabei neue Vorurteile aufkeimen lässt.

Und schließlich finden sich deutliche Absagen zu rassistischen und minderheitenfeindlichen Positionen: Es wird uns eine andere, integrative Art des Umgangs mit dem, was für uns „fremd“ oder „anders“ ist, gezeigt – ein Punkt, der mir gerade jetzt von großem pädagogischen Wert zu sein scheint.

Anmerkungen:

- 1) Die Namenssymbolik in „Grüne Tomaten“ wäre eine eigene Analyse wert. So weise ich nur darauf hin, dass der Spitzname „Idgie“ phonetisch identisch ist mit dem englischen Adjektiv „itchy“, was übersetzt soviel bedeutet wie „juckend, störend, aufreibend“ – Idgie ist also eine Person, die die Gesellschaft „juckt“.
- 2) Als Filmbeispiele können hier „Basic Instinct“ (USA 1994) oder „Eine verhängnisvolle Affäre“ („Fatal Attraction“, USA 1986) genannt werden.
- 3) Frank Hörnlein wirft (in seiner „Thelma & Louise“-Analyse) im Zusammenhang mit dem Kuss zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren die für die Interpretation des Geschlechts unerlässliche Frage auf: „Welche ‚männlichen‘ (heterosexuellen) Filmhelden täten dies schon?!“ (HÖRNLEIN, 1996, 103).
- 4) Wieder können „Fatal Attraction“ oder „Enthüllung“ („Disclosure“, USA, 1994) als Paradebeispiele für die Gleichsetzung der emanzipierten Frau mit einer Art „Monster“ gelten.
- 5) Vgl. Susan Faludi, die dieses Rezeptionsphänomen eindrucksvoll schildert (FALUDI, 1993, 170).

- 6) Der Begriff wird hier und in der Folge für „Hauptfigur“ verwendet. Natürlich haben die Ausführungen zu diesem Punkt auch Gültigkeit für „Antihelden“.
- 7) Stephen Lowry verweist darauf schon in Zusammenhang mit der „Feuerzangenbowle“, einem UFA-Film aus dem Jahr 1944. Vgl. hierzu Stephen Lowry: Politik und Unterhaltung – Zum Beispiel „Die Feuerzangenbowle“. In: Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riem (Hrsg.): Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation. München: Ölschläger 1994, S. 456.

Literatur:

- Susan Faludi: Die Männer schlagen zurück. Wie die Siege des Feminismus sich in Niederlagen verwandeln und was Frauen dagegen tun können. Hamburg: Rowohlt 1994. Insbes. S. 170 ff.
- Frigga Haug, Brigitte Hipfl (Hrsg.): Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg: Argument 1995.

Frank Hörnlein: Thelma und Louise. Neue Angebote für Identifikation und Konstruktion des Geschlechterverhältnisses im Spielfilm. In: Wilhelm Hofmann (Hrsg.): Sinnwelt Film. Beiträge zur interdisziplinären Filmanalyse. Baden-Baden: Nomos 1996.

Stephen Lowry: Politik und Unterhaltung – Zum Beispiel „Die Feuerzangenbowle“. In: Louis Bosshart/Wolfgang Hoffmann-Riem (Hrsg.): Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation. München: Ölschläger 1994.

Klaus Ottomeyer: Lebensdrama und Gesellschaft. Wien: Deuticke 1987. Insbes. S. 233 ff.

Klaus Theweleit: Männerphantasien, Bd. 1: Frauen, Fluten, Körper, Geschichte. München: dtv 1995.

Senta Trömel-Plötz: Frauensprache – Sprache der Veränderung. Frankfurt: Fischer 1982.

Filme (alle in deutscher Fassung).

Basic Instinct. USA 1994. Regie: Paul Verhoeven.

Eine verhängnisvolle Affäre (Fatal Attraction). USA 1986. Regie: Adrian Lyne.

Enthüllung (Disclosure). USA 1994. Regie: Barry Levinson.

Grüne Tomaten (Fried Green Tomatoes). USA 1991. Regie: Jon Avnet.

Thelma & Louise. USA 1991. Regie: Ridley Scott.

Ich danke Frau Dr. Hipfl von der Universität Klagenfurt für Ihre Beratung und lebenswürdige Hilfe.

Patrick Steinwider, geb. 1978, ist Student der Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der Universität Klagenfurt. Seinen Schwerpunkt sieht er in der interdisziplinären Filmanalyse.