

Brigitte Hipfl

Vom Text zu seinen Lesarten

Analyse von Medienerfahrungen mit Erinnerungsarbeit

7. Klasse, Deutsch: Sie bearbeiten einen Klassiker, der Professor spricht über die Bedeutung des Stückes und erklärt, was der Autor damit ausdrücken will. Sie selbst wäre nie auf diese Interpretation gekommen und in ihr breitet sich, wie schon so oft, das Gefühl aus, daß es ihr an einer ganz grundlegenden Fähigkeit mangeln müsse. So schreibt sie genau mit, um sich zumindest den Stoff für die nächste Prüfung zu sichern. Denn sie weiß aus Erfahrung, daß ihr beim Lernen all die Punkte wieder einfallen werden, die sie beim Lesen des Stückes beschäftigt haben und die meist wenig damit zu tun haben, was vom Professor als zentrales Thema beschrieben wird.

Ihre Gedanken schweifen ab – heute läuft wieder „Prinz Löwenherz“ im Fernsehen, ihre Lieblingssendung. Sie freut sich sehr darauf, vor allem auf Berengeria, die Hofdame, die für sie das Idealbild einer Frau darstellt. Niemand weiß, daß sie diese Sendung nur wegen Berengeria ansieht, um mitzuleben, wie diese in verschiedenen Situationen agiert. Ihr Vater schüttelt verständnislos den Kopf über ihre Begeisterung für diese Fernsehserie und findet, daß ein Film mit so vielen Kampf- und Gewaltszenen doch wirklich nichts für Mädchen sei. (in *Anlehnung an Waste, 1995*)

Dieses Szenarium führt uns vor, welche Folgen ein Umgang mit literarischen Texten und anderen Textformen, wie z. B. Filmen, haben kann, bei dem die Lesart von Experten als einzig richtige gilt. Ich werde in meinem Beitrag zunächst darauf eingehen, daß uns diese Position von einem traditionellen Literaturverständnis nahegelegt wird, um dann dafür zu argumentieren, bei den individuellen Rezeptionser-

fahrungen anzusetzen. Mit der Erinnerungsarbeit stelle ich einen methodischen Ansatz vor, der dies ermöglicht. Den Abschluß bilden schließlich Filmrezeptionserfahrungen, die mit dieser Methode bearbeitet wurden.

Vom Text zu seinen Lesarten

Im konventionellen, dem Projekt der Moderne verpflichteten Verständnis von Literatur werden literarische Texte wie autonome Kunstwerke behandelt, deren Sinn und Bedeutung im Text festgeschrieben ist (vgl. dazu etwa die Ausführungen von Easthope, 1991). Entsprechend dominiert eine textorientierte Zugangsweise, für die die Sprach- und Literaturwissenschaft ein umfassendes Methodenrepertoire zur Verfügung stellt. Geschulte Experten im Lesen dieser Texte sind dann mit der Aufgabe betraut, den Sinngehalt der literarischen Werke an SchülerInnen und StudentInnen weiterzuvermitteln. Dahinter steht die Annahme, daß den Lernenden diese Kompetenz fehle, denn sie werden als kulturelle „tabula rasa“ angesehen, die mit den „richtigen“ und kulturell wertvollen Inhalten und Konzepten vertraut gemacht werden müssen, um eine humanistische Grundhaltung entwickeln zu können.

Wie im eingangs angeführten Beispiel deutlich wird, kann sich eine so verstandene Literaturbearbeitung in der Weise konkretisieren, daß die von den LehrerInnen vorgegebenen Interpretationen klassischer Werke von den SchülerInnen als bloßes Faktenwissen eingestuft werden, das, wie vieles andere in der Schule, bloß reproduziert zu werden braucht. Ob damit das angestrebte Bildungsziel eines humanistischen Menschen erreicht werden

kann, ist eher zweifelhaft. Wie soll denn auch eine Beziehung zwischen den jeweiligen Texten und dem eigenen Leben hergestellt werden, wenn die eigenen Gedanken und Interpretationen als irrelevant, störend, ja geradezu als falsch erlebt werden? Es ist dann nicht sehr überraschend, wenn der Freiraum, den außerschulische Medienerfahrungen darstellen, begeistert aufgegriffen und dieser somit zu dem Ort wird, an dem Bildung passiert. Denn dort sind es die Heranwachsenden selbst, die die medialen Angebote daraufhin prüfen, ob sie für das eigene Leben von Relevanz sind, ob sie Antworten auf aktuelle Fragen geben und Hilfestellungen und Anregungen zu den Themen liefern können, mit denen sie sich gerade beschäftigen. In unserem Beispiel kommt der Figur der Berengeria große Bedeutung zu, indem sie eine Form von Frausein repräsentiert, die das Mädchen sehr anspricht.

Für dieses Mädchen wäre ein Literaturunterricht ideal, in dem sie ihre eigenen Interpretationen einbringen kann, ohne fürchten zu müssen, daß diese als falsch abgewertet werden. Ein solcher Zugang wird auch von jüngeren Entwicklungen in der Literaturwissenschaft (vgl. etwa Corcoran/Evans, 1987; Easthope, 1991) nahegelegt, für die die Bedeutung von Texten nicht von vornherein fixiert ist, sondern sich erst im Prozeß des Lesens im jeweiligen soziokulturellen Kontext konstituiert. Hier wird also nicht mehr davon ausgegangen, daß einem Text eine bestimmte Bedeutung innewohnt, die es zu entschlüsseln gilt. Vielmehr kommt den LeserInnen eine aktive Rolle bei der Bedeutungskonstruktion zu. Angewandt auf unser Beispiel würde dies heißen, daß die Interpretationen der Schülerin als ebenso rele-

vant anzusehen sind wie die des Professors. Entsprechend müßte Unterricht dann in einer Form erfolgen, die die Bearbeitung der unterschiedlichen Lesarten ermöglicht.

Sobald man zu überlegen beginnt, wie sich dies nun konkret umsetzen ließe, ergeben sich gleich eine Vielzahl an Fragen. Heißt dies jetzt, daß es genauso viele Lesarten eines Textes gibt wie LeserInnen? Und wie soll nun mit diesen verschiedenen Interpretationen umgegangen werden? Sind alle in gleicher Weise zu akzeptieren? Welchen Sinn macht es überhaupt, mit den unterschiedlichen Lesarten arbeiten zu wollen, außer daß es sich dabei um eine sehr schülerzentrierte Unterrichtsweise handelt? Besteht nicht sogar die Gefahr, daß, wenn alle Interpretationen gleich wichtig genommen werden, die SchülerInnen mit ihren individuellen Lesarten dann nur dort belassen werden, wo sie sich ohnehin schon befinden?

Wenn in der Schule die Interpretationen und Reaktionen der SchülerInnen auf einen Text, der im Klassenverbund gemeinsam bearbeitet wird, aufgegriffen werden, passiert dies meist in der Weise, daß die SchülerInnen Texte zum Ausgangstext produzieren. D. h. sie füllen entweder Lücken aus, schreiben Ergänzungen zum Text, fahren eine Geschichte weiter oder nehmen Änderungen am Text vor, indem sie etwa das Ende einer Geschichte umschreiben (vgl. z. B. Adams, 1987). Als besonders positiv bewertet wird bei diesen Zugängen, daß die SchülerInnen ihre eigenen Erfahrungen und Interpretationen schriftlich festlegen und damit selbst zu AutorInnen werden. Ähnliches passiert hin und wieder auch bezüglich der eigenen Medienerfahrungen der SchülerInnen, wenn sie etwa einen Aufsatz über einen Film, der ihnen besonders gut gefallen hat, schreiben. Aber im allgemeinen bleibt es dann bei der Produktion dieser Texte, sie werden nicht mehr weiterbearbeitet.

Doch allein die Erfahrung, daß

es voneinander differierende Lesarten eines Textes gibt, ist weiterführend. Sie kann dazu genutzt werden, herauszuarbeiten, daß Textinterpretationen immer auch vom jeweiligen Kontext der LeserInnen gefärbt sind. D. h., die Bedeutung, die einem Text zugeschrieben wird, ist mitbestimmt von der Lebenssituation, in der sich die RezipientInnen befinden, es fließen ihre Themen, Wünsche und Phantasien genauso ein wie etwa ihre Medienerfahrungen. Von daher gesehen ist auch die Diskrepanz zwischen den Interpretationen des Professors und der Schülerin in unserem Szenarium nicht überraschend. Im Gegenteil, es ist doch wohl kaum anzunehmen, daß ein Mann, dessen Profession in der Arbeit mit Texten besteht, und der sich in der Lebensmitte vielleicht gerade mit existenzsichernden Entscheidungen beschäftigt, einem Text denselben Sinngelhalt zuschreibt wie ein Mädchen in der Pubertät. Was in dem Szenarium jedoch so deutlich wird, ist die selbstverständliche Dominanz der Interpretation des Professors über die seiner SchülerInnen. Ein ähnliches Muster zeigt sich in den Einschätzungen der Fernsehserie „Prinz Löwenherz“. Für den Vater handelt es sich dabei um einen typischen „Männerfilm“, er scheint gar nicht auf die Idee zu kommen, daß seine Tochter etwas ganz anderes darin sehen könnte als er.

Werden die Interpretationen der SchülerInnen zum Ausgangspunkt für die Arbeit mit Texten gemacht, ist die starke Polarisierung von Arbeit/Pflicht und Vergnügen/Lust, die auch unser Eingangsbeispiel prägt, eher unwahrscheinlich. Dort wird der in der Schule praktizierte Umgang mit Literatur mit Arbeit und Pflicht gleichgesetzt, während sich das lustvolle Genießen auf das selbstgewählte Medienbeispiel außerhalb der Schule bezieht. Und letzteres wird zudem noch als bedeutungsvoll für das eigene Leben eingeschätzt. Zu einer analogen Aufspaltung in Privat- und Pflichtlektüre kommen Garbe/ Groß

(1993) als Ergebnis der Auswertung von Lesebiographien von GermanistikstudentInnen. „Beinahe durchgängig haben diejenigen, die sich später entschließen, professionelle LeserInnen zu werden, in ihrer Kindheit und Jugend intensive Phasen lustvollen, ja geradezu süchtigen Lesens durchlebt. Lesen hat für sie bedeutet: sich versenken, eintauchen in eine andere Welt, sich identifizieren und affektiv miterleben, was den fiktiven HeldInnen zustößt ...“

Von Anfang an konstituiert sich solches Lesen unter zwei Gesichtspunkten: dem der Gegenwart, der Zuflucht, und dem einer exklusiven Verständigung, einer innigen Beziehung.“ (Garbe/Groß, 1993, S. 81)

Die Trennung in Privatlektüre und Pflichtlektüre wird insbesondere mit der Oberstufe des Gymnasiums in Verbindung gebracht und verstärkt sich im Germanistikstudium. „Fast alle befragten StudentInnen berichten von dieser Spaltung ... Sie sind mehr oder weniger resigniert dazu übergegangen, der Wissenschaft zu lassen, was der Wissenschaft gebührt. Ohne Interesse und Überzeugung betreiben sie ihr Studium, verlegen die ‚eigentliche‘ Lektüre aber wieder ganz in den Schoß der Privatsphäre ...“ (Garbe/Groß, 1993, S. 85). Diese Diskrepanz führt häufig dazu, daß die Privatlektüre abgewertet und mit einem Gefühl schlechten Gewissens verbunden wird.

Garbe/Groß (1993, S. 93) leiten daraus die Forderung an die universitäre Lehre ab, „statt Wissenschaft zu vermitteln ... in erster Linie Leseerfahrung und Wissenschaft miteinander (zu) vermitteln“. Ich möchte diese Forderung noch erweitern um die Einbeziehung von Erfahrungen mit unterschiedlichen „Texten“ wie z. B. Filmen.

Konkret würde dies für unser einleitendes Beispiel heißen, daß z. B. auch die Erfahrungen mit der Fernsehsendung „Prinz Löwenherz“ in der Schule diskutiert und bearbeitet werden sollten. Damit könnte direkt bei den Inhalten an-

gesetzt werden, die für die SchülerInnen von Bedeutung sind. Daß dies bislang kaum passiert, hat wohl, wie auch Garbe/ Groß (1993, S. 94) einräumen, damit zu tun, daß entsprechende Techniken für den Umgang mit Medien-erfahrungen noch zu entwickeln seien.

Zur diskursiven Natur von Erfahrung

Bevor ich mit der Erinnerungsarbeit eine Methode vorstelle, die sich dafür eignet, sind einige klärende Vorbemerkungen zum Stellenwert von Erfahrung und Sprache für unsere Identität nötig. Im Alltag tendieren wir dazu, Erfahrungen ein großes Maß an Erklärungspotential und Plausibilität zuzuschreiben. Was kann denn auch authentischer sein als das, was man selbst erlebt, gesehen und gespürt hat? „Das ganze Gewicht der individuellen Subjektivität“ (Weedon, 1991, S. 110) bürgt ja dafür. Diese Erfahrungen werden dann über Sprache vermittelt, wobei Sprache zumeist als neutrales Werkzeug für die Wiedergabe dieser Erfahrungen angesehen wird.

Aber sowohl philosophische als auch linguistische Arbeiten haben deutlich gemacht, daß, was wir als authentische Erfahrung wahrnehmen, nie so „direkt“ und unmittelbar ist, wie wir glauben.¹ Erfahrungen beinhalten immer bereits Interpretationen auf der Basis der uns zur Verfügung stehenden Konzepte und Begriffe. Die Sprache hält für uns eine Reihe historisch bestimmter Möglichkeiten bereit, mit denen wir unseren Erfahrungen Bedeutung zuschreiben können. „Indem wir Sprache erwerben, lernen wir, unsere Erfahrung zu äußern, ihr eine Bedeutung zu geben, und sie gemäß bestimmter Denkweisen, bestimmter Diskurse, die unserem Eintritt in die Sprache vorausgehen, zu verstehen. Diese Denkweisen bilden unser Bewußtsein, und die Positionen, mit denen wir uns identifizieren, strukturieren unsere Eigenwahrnehmung, un-

sere Subjektivität.“ (Weedon, 1991, S. 49–50) Sprache ist also nicht bloß ein Instrument zum Ausdruck unserer Gedanken und Gefühle oder um die Realität widerzuspiegeln, Sprache ist vielmehr konstitutiv sowohl für unsere Sicht der Welt als auch für unser Verständnis von uns selbst.

In dieser poststrukturalistischen Sichtweise sind Bedeutungen nicht ein für allemal fixiert, sondern es handelt sich um vorübergehende Bedeutungsfestlegungen, die immer im Kontext eines bestimmten Diskurses erfolgen. Unter Diskursen versteht man nach Foucault die Art und Weise, wie über bestimmte Themen in einer Gesellschaft gedacht und gesprochen wird. Diskurse „konstituieren auch die ‚Natur‘ des Körpers, das unbewußte und bewußte Denken und das emotionale Leben der Subjekte“ (Weedon, 1991, S. 139).² In den einzelnen Diskursfeldern (wie etwa im Bereich Bildung und Erziehung) existieren unterschiedliche diskursive Bedeutungssysteme, die oft zueinander in Widerspruch stehen und zu unterschiedlichen Interpretationen und Sichtweisen von Erfahrungen und Ereignissen führen können. Dabei haben nicht alle Diskurse dasselbe Gewicht, doch sie konkurrieren darum, welche Bedeutung sich (vorübergehend) durchsetzt. Schauplatz dieses Kampfes um Bedeutungen ist die Subjektivität des Individuums, welches „zwar ein aktiver, keineswegs aber ein souveräner Protagonist“ (Weedon, 1991, S. 59) darin ist. Die einzelnen Diskurse stellen verschiedene Subjektpositionen zur Verfügung, die jeweils Formen individuellen Daseins repräsentieren, wie etwa Vorstellungen davon, was es bedeutet, LehrerIn oder SchülerIn, Frau oder Mann zu sein und welche Verhaltensweisen und Formen des Genusses damit verbunden sind. Wirksam werden die Diskurse nur „in und durch die Handlungen der Individuen ... , die zu ihren TrägerInnen werden, indem sie die Subjektivitätsformen und die Bedeutungen und Werte,

die sie bereitstellen, annehmen und ihnen gemäß handeln.“ (Weedon, 1991, S. 51).

Uns allen ist die Erfahrung vertraut, daß wir uns in verschiedenen Situationen wie unterschiedliche Menschen fühlen. So verhalten wir uns meist unter BerufskollegInnen anders als im Kreis einer Gruppe von Kindern, bei einer Familienfeier oder etwa als VertreterIn einer Bürgerbewegung in einer politischen Aktion. Wir kennen die jeweiligen gesellschaftlichen Erwartungen, die mit jeder dieser Situationen verbunden sind, und wissen, welche Verhaltensweisen jeweils als angemessen gelten. Wir können die Erwartungen erfüllen, indem wir die darin enthaltenen Subjektpositionen annehmen, wir können diese aber auch ablehnen oder Widerstand dagegen leisten. In jedem Fall konstituiert sich damit eine bestimmte Form von Subjektivität. Das Konglomerat aus den verschiedenen Subjektpositionen, die wir einnehmen, bildet das, was wir als unsere Identität wahrnehmen. Diese „multiple Identität“ oder „Patchwork-Identität“ hebt sich damit deutlich von den autonomen, unabhängigen bürgerlichen Subjekten der Aufklärung ab, die „ihre Identität und ihre wesentlichen humanen Eigenschaften trennt von und vor ihrer Mitgliedschaft in irgendeiner besonderen sozialen und politischen Ordnung“ (MacIntyre, 1988, S. 210, zit. in Keupp, 1994, S. 250) besitzen. Im Alltag allerdings glaubt das Individuum, wenn es eine Subjektposition einnimmt, „die Urheberin ... des Diskurses zu sein ..., den es spricht. Es spricht und denkt, als ob es die Kontrolle über die Bedeutung hätte. Es ‚imaginiert‘, daß es tatsächlich die Art von Subjekt ist, von dem im Humanismus die Rede ist: rational, einheitlich, Ursprung und nicht Effekt der Sprache.“ (Weedon, 1991, S. 47)

Je mehr Diskurse wir kennen – etwa durch Weiterbildung – desto eher können wir unter verschiedenen Subjektpositionen wählen und sehen nicht mehr bloß eine

Position als die einzig natürliche und selbstverständliche an. Dies ist jetzt aber nicht bloß ein so rationaler Vorgang, wie es auf den ersten Blick scheint. Denn hier sind immer auch unbewußte Prozesse wie Phantasien, Wünsche und Begehren involviert. Wenn ein bestimmter Diskurs erfolgreich ist, bedeutet dies, daß sich ein Mensch als Adressat dieses Diskurses erkannt hat und gerade durch diese Reaktion zum Subjekt dieses Diskurses wird.

Eine wesentliche Rolle in unseren Identitätskonstruktionen nehmen narrative Sprachformen ein. Denn es sind immer Erzählungen und Geschichten, über die unser Leben, und damit auch unser Verständnis von uns selbst Bedeutung erhält (vgl. Kerby, 1991). Die gesellschaftlichen Werte, Normen und vorherrschenden Diskurse werden überwiegend ja nicht als Regelwerk öffentlich gemacht, vielmehr sind es in erster Linie Geschichten (in Form von persönlichen Berichten oder vermittelt über die Massenmedien), mit denen sie uns nahegebracht werden. Und jede/r einzelne entwickelt auch Geschichten von sich selbst, indem sie/er sich auf der Grundlage der je eigenen Erfahrungen in bestimmter Weise konstruiert. Gerade diese Erzählform unserer Erfahrungen ist es, die die Vergangenheit (Erinnerungen) und die Zukunft (Antizipationen) in der Gegenwart zusammenhält und dabei den Sinn kreiert, den wir unserem Leben geben. Unsere Selbst-Erzählungen sind entsprechend auch nie Beschreibungen dessen, was „wirklich“ war, sondern es handelt sich immer um Interpretationen und Selektionen, die wir vornehmen und die wiederum beeinflusst sind von den Erzählungen, die um uns existieren und in denen wir bereits leben. Dazu gehören auch die Erzählungen anderer Menschen über uns, oder auch die verschiedenen Genres des Erzählens, die in unserer Kultur üblich sind. D. h. auch, daß solche Erzählungen nie neutral sind, sie sind immer in soziale Strukturen und Praktiken einge-

woben und damit ideologisch.

Der Prozeßcharakter unserer Subjektivität zeigt sich eben auch darin, daß wir ständig dabei sind, unsere Geschichte(n) zu schreiben. Dies kann in unterschiedlicher Weise geschehen, als ein Fortschreiben oder auch Umschreiben, z. B. als Resultat der Konfrontation mit anderen Erzählungen, die neue Sichtweisen und Bedeutungssysteme beinhalten.

Zur Methode der Erinnerungsarbeit

Nachdem wir also innerhalb eines vorgegebenen Rahmens selbst die Interpreteure unserer Erfahrungen und damit die Konstrukteure unserer Identität sind, ist es doch eigentlich naheliegend, diese Konstruktionen genauer anzusehen.

Hier setzt die Erinnerungsarbeit an, die von einer Forscherinnengruppe um Frigga Haug entwickelt wurde, um ausgehend von den Erfahrungen der einzelnen zu untersuchen, wie Identität konstruiert wird.³ Bestimmend sind auch hier die Grundannahmen, die ich schon weiter vorne skizziert habe. Wir werden in eine jeweils historisch bestimmte Gesellschaft und Kultur hineingeboren, die durch spezifische Strukturen, Denkformen, Sichtweisen und Werte gekennzeichnet ist, welche uns bestimmte Positionen nahelegen. Wir übernehmen jetzt aber nicht einfach diese Positionen, sondern setzen uns in unterschiedlicher Weise mit ihnen auseinander – wir identifizieren uns mit manchen, verhalten uns widerständig gegenüber anderen bzw. entwickeln verschiedenste Kompromißformen. All dies geschieht unter dem Aspekt, daß wir gesellschaftliche Fähigkeiten erwerben und handlungsfähig sind.

Da wir selbst am besten wissen, wie wir dies gemacht haben und machen, geht es jetzt darum, uns dieses Wissen zugänglich zu machen. In der Erinnerungsarbeit werden – wie schon der Name sagt – Erinnerungen an eigene Erfahrungen dazu genutzt. Diese Er-

innerungen liefern uns kein objektives Bild unserer Vergangenheit, sie beziehen sich auf das, was wir für bedeutsam halten. Unsere Vergangenheit „steht uns also nicht als solche einfach zur Verfügung, sondern ist schon eine Konstruktion, Selektion, bestimmte Bedeutung, die für unsere Persönlichkeit heute von Wichtigkeit ist“ (Haug, 1995, S. 11). Wir konstruieren auf diese Weise unsere Geschichte(n) von uns selbst. „Z. B. kann jede sich als Versagerin empfinden und entsprechend Szenarien bereithalten, die solches belegen, oder umgekehrt als immer erfolgreich, ohne daß nicht jede über beide Erinnerungen ‚verfügen könnte‘“ (Haug, 1995, S. 11).

Zur methodischen Vorgangsweise im Detail:⁴

Begonnen wird damit, daß zu einem spezifischen Thema Erinnerungen an Erfahrungen, die dazu gemacht wurden, möglichst detailliert niedergeschrieben werden. Es hat sich als vorteilhaft erwiesen, wenn die Erinnerungsszenarien in der dritten Person verfaßt werden. Beim Schreiben in der Ichform besteht häufig die Tendenz, sich nicht so wichtig zu nehmen, da vieles ohnehin vertraut erscheint bzw. als nicht relevant eingeschätzt wird.

Diese Texte werden mit einer Kombination aus Ideologiekritik, Diskursanalyse und Sprachanalyse bearbeitet. So wird untersucht, welche Wege und Möglichkeiten in einer bestimmten Situation gewählt, welche ausgeschlossen oder gar nicht gesehen wurden, was mit Bedeutung versehen wurde und wie sich die jeweilige Person damit selbst konstruiert. Die Dekonstruktionsarbeit schließt auch mit ein, zu erforschen, in welcher Weise gesellschaftliche Vorstellungen, Werte und Diskurse dabei wirksam werden. „Vorannahme ist hier, daß die verschiedenen Stimmen, die aus je unterschiedlichen Erfahrungen und aus gesellschaftlichen Erwartungen kommen, im Text auftreten und daß sie als einander widersprechende, als Brüche, als Inkonsi-

stenzen gegen die darüberegelegte glättende Bedeutungsgebung entzifferbar sind.“ (Haug, 1995, S. 11). Unsere Geschichten erscheinen nur auf den ersten Blick eindeutig und klar, bei genauem Hinsehen wird deutlich, wie versucht wird, die Lücken, Ambivalenzen und Widersprüche kunstvoll zugunsten von Handlungsfähigkeit zu verdecken.

Haug empfiehlt folgende pragmatische Vorgangsweise für die Bearbeitung der Texte. In einem ersten Schritt wird für jede Figur, die im Text aufscheint, untersucht, in welcher Weise Aktivitäten, Gefühle sowie Interessen und Wünsche vorkommen. Dies läßt sich am einfachsten als ein bloß mechanisches Auflisten der jeweiligen Worte in den drei Kategorien umsetzen, die dann auf die dabei verwendeten sprachlichen Konstruktionen untersucht werden. Werden z. B. die Aktivitäten in Form von Verben oder Substantiven beschrieben? Welcher Art sind die Aktivitäten, sind sie beispielsweise vor allem geistiger Natur und bestehen vorwiegend aus Überlegungen, Gedankenexperimenten o. ä. ? Welche Gefühle kommen wie vor – treten sie etwa als passive Konstruktionen auf? Werden Klischees, Phrasen, abstrakte Formulierungen verwendet? Dieser Zugang hat vor allem auch den Effekt, gleich von Anfang an an der Dekonstruktion des Textes zu arbeiten, damit den Blick für die sprachliche Inszenierung zu schärfen und sich nicht etwa zu möglichen Interpretationen des Textes unter Bezugnahme auf die VerfasserIn des Textes verführen zu lassen. Auf dieser Basis können dann die Konstruktionen der einzelnen Figuren, sowie die Art und Weise, wie sie als zusammengehörend oder unterschiedlich vorkommen, herausgearbeitet werden. Dies geschieht, indem auf die jeweiligen Besonderheiten wie z. B. auf die Verknüpfungen von Handlungen und Gefühlen bzw. Wünschen und Interessen, und wann diese jeweils auftreten, eingegangen wird.

Noch deutlicher können diese

Konstruktionen konturiert werden, wenn in einem nächsten Schritt analysiert wird, in welcher Weise der Verfasser/die Verfasserin des Textes Zusammenhänge als selbstverständliche herstellt, welche Wertungen im Text vorgenommen werden, d. h. was als positiv und erstrebenswert bzw. als etwas Abzulehnendes konstruiert wird. Hier erweist es sich als sehr nützlich, die Gegensatzpaare, die dabei konstruiert werden, aufzugreifen. Da Bedeutung in unserer Sprache aufgrund der Verschiedenheit zu anderen Begriffen entsteht (z. B. macht das Wort „Tag“ nur Sinn, weil es sich von „Nacht“ unterscheidet), kann gerade das Mitdenken der anderen Seite, die im Text nicht explizit gesagt wird, diese Konstruktionen in ihrer vollen Schärfe aufzeigen. Oft finden sich im Text widersprüchliche Konstruktionen, wie etwa, daß etwas gleichzeitig abgelehnt und angestrebt wird, was zu einer gewissen Handlungsunfähigkeit führt. Schließlich wird auch untersucht, wie diese Konstruktionen von bestimmten gesellschaftlichen Diskursen, Wertvorstellungen usw. bestimmt sind.

Die Bearbeitung erfolgt idealerweise in kleinen Gruppen, was viele Vorteile hat. So wirkt es sich nicht nur sehr günstig aus, wenn viele unterschiedliche Nachfragen zu den einzelnen Konstruktionen gestellt werden, sondern es erweisen sich vor allem die Diskussionen zu anderen möglichen Konstruktionen und Handlungsformen als äußerst produktiv. Im allgemeinen lösen sich durch die Arbeit in der Gruppe die bei erstmaligem Kontakt mit der Methode häufig geäußerten Ängste, daß es doch „zu persönlich“ werden könne, rasch auf, da gerade mit dieser Vorgangsweise so deutlich wird, „was von den Verhältnissen, von Gesellschaft, von den einzelnen wie wahrgenommen, mit Bedeutung versehen und ins eigene Leben eingebaut wird“. (Haug, 1995, S. 160–161) Es ist, als ob uns dabei vorgeführt würde, was die Aussage „das Persönliche ist politisch“ bedeutet. Ähnlich geht es

auch mit der gerade am Anfang mit Skepsis aufgenommenen Vorstellung, daß die VerfasserInnen der Erinnerungsszenarien bei der Dekonstruktion ihrer eigenen Texte anwesend sein und sogar selbst daran mitarbeiten sollten. Da in der konkreten Arbeit sehr schnell klar wird, daß es hier eben gerade nicht um die Interpretation der Person geht, die den Text verfaßt hat, sondern um die jeweiligen Konstruktionen, macht dies im allgemeinen keine Probleme. Wohl muß aber bei der Arbeit mit dieser Methode vor allem anfangs immer wieder deutlich gemacht werden, daß es hierbei weder um empathisches Einfühlen in die Texte geht, noch um eine Bewertung von spezifischen Konstruktionen als „richtig“ oder „falsch“.

Erinnerungsszenarien zum Film „Pretty Woman“

In unserem Projekt zu Filmerfahrungen von Frauen wurden zu dem Thema „Als mich ein Film berührte, den ich schlecht fand“ u. a. Erinnerungen zum Film „Pretty Woman“ geschrieben. Die hier ausgewählten vier Texte verdeutlichen zum einen die unterschiedliche Aneignung des Films durch die einzelnen Autorinnen, zum anderen zeigt sich jedoch auch, wie sich bestimmte, vom Film nahegelegte Bedeutungsangebote in den einzelnen Konstruktionen wiederfinden. Dies werde ich im Anschluß an zwei Aspekten illustrieren.⁵

Szenarium 1⁶

Es war wieder einmal einer jener Tage, an dem sie gelangweilt zu Hause saß. Eigentlich hatte sie sich viel vorgenommen für diesen Tag. Liegegebliebene Arbeiten wollte sie erledigen, um endlich ihr schlechtes Gewissen zu beruhigen. Doch sie konnte sich nicht auf die vor ihr liegenden Unterlagen konzentrieren. Trotz aller Bemühungen legte sie schließlich ihre Skripten beiseite und überlegte, was sie unternehmen könnte. Doch etwas Ansprechendes fiel ihr nicht ein und schon bald be-

fand sie sich in einem Zustand der Lustlosigkeit. Zum Lernen war sie nicht zu bewegen, eine Alternative bot sich im Moment allerdings auch nicht. Genervt griff sie zum Telefon, um aus ihrer Langeweile gerissen zu werden. Doch auch dies brachte nicht den gewünschten Erfolg. So beschloß sie, den Abend vor dem Fernsehgerät zu verbringen, und begann eher lustlos, das Fernsehprogramm zu studieren. Dabei entdeckte sie „Pretty Woman“, den Film worüber sie schon so oft gelesen und gehört hatte. Alle ihre Freundinnen schwärmten von der Geschichte des schönen Richard Gere und der bezaubernden Julia Roberts. Nun hatte sie die Gelegenheit, sich selbst ein Urteil zu bilden über einen Film, den sie bereits in die Kategorie „Kitsch“ eingeordnet hatte. Trotzdem oder vielleicht gerade deswegen wartete sie voller Spannung auf den Beginn. Schließlich war es dann soweit. Von der ersten Sekunde an ließ sie sich von der Geschichte der Prostituierten Vivian, die sich in den reichen Geschäftsmann verliebt, einfangen und starrte wie gebannt auf den Bildschirm. Gleich zu Beginn bemerkte sie, daß Vivian keine richtige Prostituierte und ziemlich unzufrieden mit ihrem Leben ist. Voller Spannung wartete sie darauf, daß Vivian in ein „normales“ Leben zurückkehren kann. Sie wußte, daß es Edward sein würde, der sie aus ihrer moralischen Versumpfung holt. Wieder einmal würde es der starke Mann sein, der das schwache Geschlecht beschützt. Tatsächlich gelingt es Vivian durch Edward, dem zwielichtigen Prostituiertenmilieu zu entkommen. Ferner wird ihr auch noch die Möglichkeit geboten, die Schule zu beenden – was ihr durch ein Edward Lewis Stipendium zusätzlich erleichtert werden soll. Trotzdem war sie nicht zufriedengestellt. Würde der Film jetzt enden, wäre sie enttäuscht und unzufrieden, obwohl sie genau weiß, daß ein Happy End den Film noch realitätsferner erscheinen lassen würde. Sie wartet voll-

er Ungeduld und wird für ihr Verharren vor dem Bildschirm auch „belohnt“. Edward „rettet“ seine Vivian und überwindet ihr zuliebe seine Höhenangst. Überglücklich fallen sie sich in die Arme ... Gerührt sitzt sie vor dem Fernsehapparat und versucht, ihre Tränen unter Kontrolle zu halten. Hoffentlich betritt jetzt keine ihrer Freundinnen den Raum und bemerkt ihre Ergriffenheit über einen Film, der ihr ja doch nicht gefällt ... Schließlich hatte sie immer ihre Freundinnen belächelt, die begeistert von solchen Filmen erzählten. Wie kann jemand eine derart unrealistisch dargestellte Geschichte auch ernst nehmen?

Szenarium 2

Sie hatte den Film schon mehrere Male gesehen. Doch das änderte nichts an ihrer Reaktion – jedesmal war sie zu Tränen gerührt. Ihr gefiel die Geschichte so gut. Ja, dieses moderne Märchen hatte wirklich eine starke Wirkung auf sie.

Sie erinnerte sich noch genau daran, als sie den Film zum ersten Mal sah. Gespannt saß sie im Kino. Die Musik des Filmes hatte sie schon vom Radio im Ohr. Sie gefiel ihr gut. Dadurch war sie dem Film gegenüber von vornherein positiv eingestellt. Auch die Handlung faszinierte sie: Diese arme, hübsche, gutherzige Frau, die alleine in diese große, unbarmherzige Stadt gekommen war, um sich ein Leben aufzubauen, war leider in die falschen Kreise geraten. Sie wohnte mit einer „Freundin“ zusammen, mit der sie gemeinsam jede Nacht der Prostitution nachging. Doch sie war eigentlich keine wirkliche Prostituierte, wie sie es im Film selber betonte, denn sie hatte schließlich Ideale und träumte von der wahren Liebe.

Sie saß im Kino und verfolgte den Film aufmerksam. Sie war gerührt über die Ehrlichkeit und Offenherzigkeit der Hauptdarstellerin. Sie tat ihr leid. Doch sie wußte, daß es ihr bald besser gehen würde, da sie an etwas glaubte. Und sie schätzte die Hauptdar-

stellerin schon als Frau ein, die für ihre Ideale kämpfte. Und schließlich wurde die arme Frau auch aus ihrer Not gerettet – sie traf „ihn“. Sie war erleichtert. Doch wie kam sie dazu, erleichtert zu sein? Er kaufte sie doch, wie all die anderen Männer sie auch gekauft hatten. Warum hat sie ihm das verziehen? Vielleicht weil er als ein vom Vater enttäuschter Sohn dargestellt wurde, der durch das Scheitern dieser Beziehung so werden mußte und nicht anders handeln konnte. „Der arme Mann!“ dachte sie und vergab ihm somit alles. Sie war überzeugt, daß er im Grunde ein herzensguter Mann war.

Im Laufe des Filmes stattete er sie mit allem aus – hübschen Kleidern, Schmuck usw. – damit sie in seiner Welt akzeptiert werden konnte. Sie freute sich mit jedem Schritt, mit dem die Hauptdarstellerin in seine Welt vordrang, mit „Gott sei Dank hat die Arme auch einmal Glück“ schoß ihr während des Filmes immer wieder durch den Kopf.

Am meisten hatte sie die Szene in der Oper gerührt. Am Beginn der Vorstellung sagte er zu ihr, daß die Oper etwas besonderes sei. Es gäbe nur zwei Möglichkeiten: Entweder sie berührt dich, oder du wirst sie nie verstehen. Sie verstand nur allzu gut, was er damit sagen wollte. Auch sie empfand die Oper als etwas Besonderes. Selber war sie schon sehr oft in der Oper gewesen. Vor jeder Vorstellung hat sie sich über die Handlung informiert und die Musik genau studiert. Doch erst in der Vorstellung, in der Atmosphäre des Opernhauses, des Orchesters, der Sänger und der Bühne ist sie von der Handlung in den Bann gezogen worden. Und sie hat auch schon erlebt, daß einer Bekannten, die sich dieselbe Vorstellung angesehen hatte, die Oper nicht gefallen hatte. Eigentlich war es so, daß sie die Oper nicht berührt hat, und daß sie die Oper daher nicht verstanden hat, da sie sich nicht in die Handlung einfühlen konnte. Sie wußte auch gleich, daß die Oper für die

Hauptdarstellerin eine große Hürde war, denn diese hatte sich vorher noch nie damit beschäftigt. Doch als sie schließlich zu Tränen gerührt in der Loge dahinschmolz, war sie froh, daß die Hauptdarstellerin auch diese Prüfung bestanden hatte.

So ging das den ganzen Film. Jedesmal war sie erleichtert, wenn die Hauptdarstellerin wieder einen Schritt weitergekommen war. Und als die zwei zum Schluß auch noch glücklich vereint waren, ging sie mit Tränen in den Augen aus dem Kino. Doch dann ärgerte sie sich. Eigentlich waren die Gestalten extrem dämlich dargestellt. Und dann die Szene in der Oper. Warum war die Hauptdarstellerin gerührt, warum weinte sie? Erstens verstand sie kein Italienisch, und zweitens hatte sie von der Handlung keine Ahnung. Und sie fand den Film plötzlich absolut lächerlich. Es kam ihr noch eine andere Szene ins Gedächtnis zurück. Und zwar das Geschäftsessen, bei dem sie keine Ahnung hatte, welches Besteck sie zuerst verwenden sollte. Es passierte ihr auch, daß eine Schnecke auskam und quer durch das Lokalflog. Aber wieder wurde ihr von ihren Begleitern verziehen. Und wieder fiel ihr ein Stein vom Herzen, daß dies keine Konsequenzen für die Hauptdarstellerin hatte.

Doch nun ärgerte sie sich über den Film und über ihre Reaktion. Im Grunde war sie der Meinung, daß ein solches Märchen sowieso keiner ernst nehmen würde. Aber dann schoß ihr durch den Kopf, daß es auch sie emotional sehr stark berührt hatte, und sie sah in dem Film eine Gefahr. Der Film konnte bewirken, daß Frauen auch glauben könnten, so wie Vivian im Film alles tun zu müssen, um die vom Partner entworfene „weibliche Rolle“ perfekt zu spielen, die in dem Film nur ein Puzzleteil in dem Puzzlespiel „Mann“ war; und dieser Teil mußte auch noch mühsamst geformt werden,

bis er „endlich“ eingefügt werden konnte. Und wenn sie dann perfekt in das Puzzlespiel passen, dann glauben sie, das Glück gefunden zu haben. Doch daß da erst die eigentliche Beziehungsarbeit beginnt, das vermittelt der Film nicht. Doch sie war sich nicht sicher über die Wirkung des Filmes. Im Grunde war er doch nur ein Märchen. Und wie jeder weiß, sind Märchen nicht real, sie passieren in einer erfundenen Welt, und das, was in dieser Welt passiert, kommt in unserer wirklichen Welt nicht vor? Oder doch?

Szenarium 3

Es ist Samstagabend, sie ist noch in der Küche beschäftigt. Ihr älterer Sohn ist wie jeden Samstag bei seiner Bandprobe. Martin, der jüngere schaut sich die Sportnachrichten an. Martin ruft: „Heute ist etwas für dich im Fernsehen! Den Film mußt du dir unbedingt anschauen! ‚Pretty Woman‘ mit Julia Roberts, du weißt schon, die fescche Frau mit dem miesen Typ.“ Neugierig begibt sie sich zum Fernsehgerät, stellt sich hinter den Stuhl des Sohnes, lehnt sich an und beobachtet, was kommt. Am liebsten sieht sie sich Beziehungsgeschichten an. Die saugt sie sich regelrecht ein. Menschen sind wichtig für sie – wie sie sich begegnen, wie sie aufeinander zugehen, wie sie sich kennen- und vielleicht auch liebenlernen. Es ist eigenartig. In der Realität ist sie eher skeptisch, was Liebesbeziehungen und Partnerschaften anbelangt. Und trotzdem schaut sie sich im Fernsehen immer wieder solche Beziehungsgeschichten an, obwohl sie sich über das Happy-End dieser Geschichten ärgert. Sie sieht es als eher schwierig und problematisch, den „idealen Mann“ zu finden. Vielleicht hat sie zu große Erwartungen an eine Partnerschaft. Sie ist geschieden und lebt mit ihren beiden Söhnen allein und kommt ganz gut zurecht. Sie findet die Frau sehr sympathisch, die die Prostituierte spielt. Sie bewundert ihre tolle Figur und den

Mut, sich anders, ja aufreizend anzuziehen. Sie fasziniert der Mut dieser Frau, anders zu sein, sich anders anzuziehen, obwohl ihr diese Art der Kleidung nicht gefällt. Ihre Art zu sprechen, auf andere zuzugehen, andere wahrzunehmen, faszinieren sie. Alle Achtung, sie hat auch noch Gefühl fürs Autofahren, sogar ein noch besseres als der Mann. Die Frau scheint ihm zu gefallen.

Die Spannung, das Knistern der sich anbahnenden Beziehung ist für die Zuschauerin körperlich spürbar. Wie der Mann im Film die Frau wohlgefällig und abtastend begutachtet. Entspricht sie seinen Wünschen? Welche Ehre für ihn, denkt sich die Autorin. Die schöne Frau ist doch viel zu schade für ihn, meint sie und ist schon gefangen in der Beziehungsgeschichte. Sie legt ihre Füße hoch und macht es sich in ihrem Sessel bequem. Es befällt sie ein prickelndes Gefühl, vielleicht weil sie es sich nicht zutraut, diese Gefühle auch selbst zu erleben. Sie hat Angst davor. Sie freut sich mit der Hauptfigur, wie sie den Mann auf natürliche und ungezwungene Art begeistern kann und sein verkümmertes Gefühlsleben bereichern hilft. Ach, es gibt ja doch so aufregende und spannende Momente im Leben. Ja, aber nur im Film und auch nur, weil sie so hübsch ist und weil sie sich so grazil bewegt und weil ihr Lächeln so bezaubernd ist. Sie nimmt den Mann einfach gefangen. Ja, aber die Männer! – Sie zögern viel zu lange. Wieso bemerkt er nicht, daß sie keine einfache Prostituierte ist, daß sie etwas ganz Besonderes ist? Wieso gibt er nicht zu, daß er hingerissen ist? Warum will er nur das Eine? – Die Liebe ist nicht wichtig für ihn, sie vergeht ja ohnehin. In dieser Woche, die sie zusammen verbringen, kleidet er sie neu ein, und sie genießt es sichtlich, nach Herzenslust auszusuchen; sich vor dem Spiegel zu drehen und von allen Seiten bewundert zu werden ist für sie ein schönes Gefühl. Sie ist umwerfend, wenn sie mit ihm ein Pferderennen besucht, wenn sie

mit Begeisterung dabei ist und wenn sie ihn zu einem Geschäftsessen begleitet. Die Autorin braucht immer von anderen eine Bestätigung für ihr Aussehen. Die Anerkennung durch andere ist wichtig für sie. Die Zuschauerin denkt sich, er hat sie nicht verdient. Er läßt sie spüren, daß sie aus der Gosse kommt. Wieso rührt sie diese Szene so? – Tränen laufen ihr übers Gesicht. Verstohlen wischt sie sie weg. Aber ihr Sohn hat ihre Tränen schon bemerkt und lächelt. – Es ist zu traurig. Warum verstehen Männer Frauen überhaupt nicht? Warum können sie sich nicht ein bißchen in sie hineinversetzen? – Warum gehen sie so verschiedene Wege?

Szenarium 4

Fernsehen war eine der wenigen Tätigkeiten, die sie und ihr Mann gemeinsam hatten. Doch auch hierbei waren ihre Interessen unterschiedlich. Er liebte Filme, bei denen er „mit der Seele baumeln“ konnte, außerdem Action- und Gruselfilme. Sie bevorzugte eigentlich Sendungen wie „Universum“, Reportagen über Menschen, Tiere und Länder. Sie genoß allerdings auch Kriminalfilme, bei denen sie in Gedanken an der Lösung des Falles mitarbeiten konnte, obwohl sie Gewaltdarstellungen überhaupt nicht leiden konnte. Die Gewalt durfte eben nicht gezeigt werden, dann waren die Filme für sie wie Rätsellösen. So richtig wach blieb sie eigentlich nur bei Problemfilmen, bei denen die Handlungsabläufe nicht schon vorherzusehen waren, und bei spannenden Kriminalfilmen. Nur manchmal, vor allem, wenn sie abends sehr müde war, liebte sie es, gemeinsam einen seiner „Mit-der-Seele-baumeln-Filme“ anzusehen. Sie wollte ebenso wie er entspannen und sich einen gemütlichen Abend machen – gekuschelt unter eine warme Decke. Diesmal wollten sie gemeinsam „Pretty Woman“ ansehen. Eigentlich hatte sie innerlich abschalten wollen, zwischendurch die Augen schließen und den Film fragmen-

tarisch als Alibihandlung für ihr „Nichtstun“ an sich vorüberplätschern lassen. Doch seltsamerweise war sie bald von der Handlung in den Bann gezogen. Eine junge Prostituierte (armes Mädchen – unverschuldet in Not geraten natürlich!) angelte sich einen Millionär. Na und, wenn schon! Das würde wieder so ein Happy-End-Schmachtfetzen werden, dachte sie anfangs. Und doch war sie amüsiert, wie locker es dieser jungen Frau gelang, dem steifen, gefühlsarmen Mann die für sie wichtigen Seiten des Lebens nahezubringen. Diese Pretty Woman sprudelte über vor Lebensfreude – alles an ihr war naives Gefühl. Sie war ungebildet, doch keinesfalls dumm. In ihrer Lebensauffassung war sie ihrem Partner weit voraus. Ob Lachen oder Weinen – sie zeigte es ohne Scham und Verstellung, ohne Rücksicht auf ihre Umgebung. Dieses Lachen war ansteckend, doch ebenfalls das Weinen. Hier begann die Autorin sich zum ersten Mal zu fragen, warum dieser Film sie emotional so mitriß. Der Mann war zwar nicht unsympathisch, doch eigentlich mochte die Autorin solche Männertypen absolut nicht. Er war ein äußerst erfolgreicher Selfmademan, der seine Erfolge auf Kosten anderer genoß und eher rücksichtslos und eiskalt von Erfolg zu Erfolg hetzte. Er leistete sich eben mal ein „Weibchen“, wie er es noch nicht kannte. Warum nur wünschte die Autorin, daß aus den beiden doch noch ein Paar werde? War es die Erinnerung an Aschenputtel? Er schien jedenfalls an einer dauerhaften Bindung nicht interessiert zu sein – sie hatte sich in ihn verliebt und wollte doch nicht das von ihm ausgehaltene Liebchen sein, das auf Abruf bereitzustehen hat. Durch ihre Liebe zu ihm gelang es der jungen Frau, das Milieu der Prostitution zu verlassen. Sie beschloß zu lernen, um ihren sozialen Stand von sich aus zu verbessern – und er ließ sie ihrer Wege gehen. Plötzlich war ihr die Selbstachtung wichtig geworden. Bis hierher hatte die Autorin den

Film genossen, ließ sich richtig einwickeln vom Geschehen und verspürte kaum Widerstand. Diese Pretty Woman hatte so viel Liebenswertes an sich, daß sie ihr den Start in ein neues Leben von Herzen gönnte. Doch zu guter Letzt tauchte – wie weiland der edle Ritter – der zur Liebe bekehrte Mann doch noch auf und errettete das arme „Aschenputtel“, das die Autorin nicht als arm empfinden konnte, da es ohnehin den Weg seiner Selbstverwirklichung gehen wollte. Das war der Punkt, an dem die Autorin sich über sich selbst zu ärgern begann – ihr gefiel dieses Happy-End nämlich. Zwar war es schrecklich kitschig, aber die beiden kamen zusammen! Wie heißt es denn so schön im Märchen: „Und sie lebten glücklich und zufrieden bis an ihr Ende.“ Von wegen!

„Alter Wein in neuen Schläuchen“ – die passive Frau

In unterschiedlicher Form kommt in den einzelnen Texten ein Aspekt vor, der wohl immer schon eine zentrale Rolle für die soziokulturelle Definition von Weiblichkeit gespielt hat – die Frage, wie und in welcher Weise Frauen aktiv sein können. Die Erinnerungsszenarien veranschaulichen, wie die Autorinnen über unterschiedliche Konstruktionen versuchen, handlungsfähig zu sein im Rahmen der nach wie vor dominierenden Ideologie, die den Frauen Aktivitäten nur in einem beschränkten Maße zugesteht. Die Konstruktionen, die sie entwickeln, reichen von der totalen Verweigerung einer aktiven Position der Frau bis zur äußerst aktiven Frau, für die aber Gefühle nur über den Mann möglich sind.

So kann die Frau im ersten Szenarium zwar etwas begehren, aber sie kann selbst nichts dazu beitragen, dies auch zu bekommen. Sowohl Autorin als auch weibliche Hauptfigur werden hier so konstruiert, daß beide zwar mit ihrer Situation unzufrieden sind und sich eine Veränderung wün-

schen, diese Veränderung aber nicht selbst bewirken können. Eine solche kann nur von außen kommen. Konkret bedeutet das, Frauen haben darauf zu warten, bis – wie bei der weiblichen Filmfigur – der Mann als Retter in Erscheinung tritt oder – im Fall der Autorin – ihre Lustlosigkeit durch einen zufällig laufenden Film aufgehoben wird. D. h., das Begehren der Frau wird durch Zufall und ohne Zutun der Frau erfüllt.

So sehr wir dieses Muster aus einer feministischen Position heraus ablehnen, ist es uns allen doch gleichzeitig sehr vertraut. Wir kennen es aus unzähligen medialen Beispielen. So beschreibt etwa Modleski (1982) in ihrer Analyse klassischer Liebesromane, daß es hier u. a. auch um die schwierige Frage geht, wie Frauen das männliche Begehren erwecken können, ohne dabei aktiv aufzutreten. Häufig finden sich dann Lösungen derart, daß der Anblick der schlafenden oder bewußtlosen weiblichen Heldin das Begehren des Mannes auslöst. Und umgekehrt kennen wir das Melodram, in dem das aktive Begehren der weiblichen Heldin immer tragisch endet (vgl. etwa Doane, 1987).

Im zweiten Szenarium wird dasselbe Muster etwas differenzierter entwickelt. Hier ist die weibliche Hauptfigur zwar aktiv und verfügt über Stärke und Kompetenz, aber sobald der Mann auftritt, kann all dies nicht mehr gezeigt werden. Die Autorin spricht u. a. vom Vordringen der weiblichen Hauptfigur in die Welt des Mannes, was sehr aktiv klingt, es aber nicht ist. Denn die Existenz der Frau im männlichen Bereich wird überhaupt nur möglich, weil sie die „richtigen“ Eigenschaften mitbringt und vom Mann unterstützt wird. Er läßt ihren Fehlern und Mißgeschicken gegenüber Nachsicht walten und bietet ihr vor allem materielle Unterstützung, die jedoch nicht eine großzügige Geste seinerseits ist, sondern ganz eigennützig dazu dient, daß die Frau an seiner Seite äußerlich seinem gesellschaftlichen Status

entspricht.

Auch in der Reflexion der Autorin über den Film ist das Verhältnis der Geschlechter so konstruiert, daß dem Mann der aktive Part zukommt – er entwirft die Rolle für die Frau, die dann von ihr „gespielt“ wird. Diese Konstruktion führt eine verdeckte Form weiblicher Aktivität vor. Indem das erwartete bzw. geforderte Verhalten zum Spiel erklärt wird, kann die Frau sich davon distanzieren, gleichzeitig wird die Position der Dominierten umdefiniert in eine, die über Kontrolle verfügt, da es ja an ihr liegt, ob sie dies spielt oder nicht.

Kein Problem ist es, als Frau aktiv zu sein in solchen Bereichen, die ohnehin als „typisch weiblich“ gelten. Dies wird in den Konstruktionen des dritten Szenariums deutlich. Die Frau ist dort – Autorin und Protagonistin gleichermaßen – sehr beziehungsorientiert (die Autorin ist geradezu süchtig nach Beziehungsfilm, die Protagonistin wird über ihren Umgang mit anderen Menschen beschrieben). Gefühle spielen eine zentrale Rolle – so kommt beispielsweise die Protagonistin in einem „typisch männlichen“ Bereich, dem Autofahren, mit ihrem „Gefühl fürs Autofahren“ vor. Die weibliche Hauptfigur ist aber auch noch insofern aktiv, als sie sich dem Mann gegenüber als sexuell attraktiv präsentiert und sich dabei der Begutachtung durch den Mann aussetzt.

Sehr aktiv ist die Frau in Szenarium 4. Wie hier die Autorin konstruiert ist, erscheint geradezu radikal im Vergleich zu den Szenarien der anderen Autorinnen. Aber auch diese Konstruktion bleibt der klassischen Geschlechterdefinition verhaftet, obgleich die Positionen von Mann und Frau vertauscht sind. Hier ist es die Autorin, die über Intellekt und Arbeit definiert wird, ihr Ehemann über Gefühle. Die weibliche Hauptfigur ist ebenfalls aktiv, allerdings wird dies durch den Mann ausgelöst, der einfach durch sein Dasein Gefühle bei ihr bewirkt und den Anstoß zu ihrer Selbstverwirklichung

gibt. Interessant ist in dieser Konstruktion, was passiert, wenn dann der Mann aktiv wird. Seine Aktivität ist mit Liebe verbunden und wird gleichgesetzt mit einer Beschränkung der Frau. Denn der Mann macht sich zum Retter der Frau in einer Situation, in der sie gar keine Rettung benötigt.

All diesen, wenn auch sehr unterschiedlichen Konstruktionen ist gemeinsam, daß sie dem Mann einen dominanten Status zugestehen. Frauen dürfen in Bereichen aktiv sein und Kompetenzen zeigen, die als „weiblich“ akzeptiert und gutgeheißen werden. Eine Voraussetzung für eine Beziehung mit einem Mann scheint darin zu bestehen, daß Frauen Grenzüberschreitungen vermeiden. Die Texte haben verschiedene Möglichkeiten vorgeführt, mit denen Frauen versuchen, mit der sozio-kulturellen Definition von Weiblichkeit und den damit verknüpften Ansprüchen und Erwartungen zurechtzukommen. So können die Geschlechtsrollen getauscht werden, die Dominanz des Mannes wird innerlich zur Dominanz der Frau umdefiniert bzw. wird als Preis für Gemeinsamkeit und eine Beziehung mit einem Mann akzeptiert, daß sich dieser zum Retter der Frau erklärt. Es wird auch deutlich, wie schwer es ist, eine Position völlig außerhalb der vorherrschenden Ideologie einzunehmen, da man ja damit auch all die Vorteile aufgibt, die mit einer allgemein akzeptierten Position verbunden sind.

Die Bedeutungsangebote, die der Film bereitstellt, gehen in dieselbe Richtung. Die Entwicklung der weiblichen Hauptfigur kann als eine moderne Version von „Aschenputtel“ oder „Pygmalion“ gesehen werden, wobei der soziale Aufstieg der weiblichen Hauptfigur nur mit Hilfe von Männern möglich wird.⁷ Bernie, der Hotelmanager, steht der Protagonistin mit väterlichem Rat zur Seite, die materiellen und sozialen Grundlagen werden ihr von der männlichen Hauptfigur zur Verfügung gestellt. Auf den Film „Pretty Woman“ läßt sich ebenso wie auf vie-

le andere aktuelle Filme, in denen es um die Entwicklung einer Frau geht, die vor allem von feministischer Seite geäußerte Kritik anwenden, daß diese Entwicklung nur aufgrund der Unterstützung der Männer möglich ist und zu meist noch in der Einpassung der Frau in die bestehende gesellschaftliche Ordnung endet.

Das Bild des Mannes als Retter kommt im Film auch in der Hoffnung der weiblichen Hauptdarstellerin vor, daß ihr Traum Wirklichkeit werde. Sie erzählt, daß sie als Mädchen davon geträumt habe, eine Prinzessin zu sein, die von einem Prinzen aus dem Turm befreit wurde. Solche Träume sind uns allen nicht fremd, Märchen und die modernen Realisierungen davon, die dann als „Traumhochzeiten“ über die Fernsehschirme flimmern, konfrontieren uns ständig damit.

Ein zerreißen-der Widerspruch – die Spannung zwischen Gefühl und Vernunft

Die Diskrepanz von Gefühl und Vernunft ist nicht nur die Themenstellung, zu der die Szenarien, die hier vorgestellt werden, geschrieben wurden, sondern die zentrale Thematik für alle in unserem Projekt verfaßten Filmerfahrungen von Frauen. Die Szenarien verdeutlichen, wie es beim Anschauen der Filme vor allem um das Erleben von und die Teilhabe an Gefühlen geht, dies aber gleichzeitig unserer vernunftmäßigen Bewertung nicht standhält. Es scheint den Frauen nicht möglich zu sein, beides miteinander zu verbinden.

Dies wird uns beispielsweise sehr klar in Szenarium 4 vorgeführt, in dem „weibliche Natur“ Gefühl, Lebensfreude, Lachen bedeutet, Selbstverwirklichung aber nur über Vernunft und durch die Überwindung dieser weiblichen Natur erfolgen kann. Das heißt gleichzeitig, daß Gefühle eine Bedrohung der Vernunft darstellen und nur mehr in seltenen Momenten oder Nischen (wie etwa beim

Anschauen eines Films) Platz haben.

Die Spaltung zwischen Vernunft und Gefühl zeigt sich auch im zweiten Szenarium, hier allerdings mit umgekehrten Vorzeichen. In dieser Konstruktion wird die Zuwendung zu anderen Menschen mit Einfühlung gleichgesetzt, die jede Kritik ausschaltet (siehe etwa die Bewertung der männlichen Hauptfigur durch die Autorin). Die Autorin verfügt allerdings über einen Bereich, in dem sie Gefühl und Vernunft zusammenbringen kann, das ist der vom Alltag abgehobene Bereich der Oper.

Im gefühlsmäßigen Erleben der Zuschauerinnen nehmen ihre Phantasien und Wünsche Gestalt an. Gerade Filme sind besonders prädestiniert als Bühne für die Träume und Sehnsüchte der ZuschauerInnen. In „Pretty Woman“ wird dies mit folgendem Kommentar am Ende des Films sogar direkt angesprochen: „Willkommen in Hollywood, wovon träumt ihr? Irgendwann kommt jeder mal hierher, das ist Hollywood, das Land der Träume. Manche Träume erfüllen sich und andere nicht. Aber hört nicht auf zu träumen, das ist Hollywood, das Land der Träume. Also hört nicht auf zu träumen.“

Daß Filme dazu dienen können, all die Sehnsüchte und Wünsche, die im eigenen Alltag nicht realisiert werden können, zu leben, wird im dritten Szenarium vorgeführt. Konkret sind dies all die „aufregenden und spannenden Momente“, die in die Entwicklung einer Beziehung involviert sind, und die die Autorin beim Anschauen des Films körperlich mitlebt. Dies wird jedoch jäh beendet, sobald sich die Autorin mit dem männlichen Hauptdarsteller beschäftigt. Über ihn wird sie wieder damit konfrontiert, was sie als Realität definiert – die von ihr imaginierte Beziehung mit einem Mann ist nicht möglich. Nur indirekt äußern sich die Träume und Sehnsüchte im ersten Szenarium, und zwar über die Unzufriedenheit der Autorin mit ihrer eigenen Situation und dem zwischenzeitlich

befürchteten Ausbleiben des Happy-End.

Für eine weiterführende theoretische Auseinandersetzung mit diesen Aspekten wende ich mich jetzt der ideologischen Funktion von Phantasien zu und greife dabei auf psychoanalytische Konzepte zurück. In der Psychoanalyse werden Phantasien nicht etwa als Gegenpol zur Realität gesehen, Phantasien sind vielmehr der Stoff, aus dem die Realität unserer Wünsche gemacht ist (vgl. Cowie, 1990). Phantasien beziehen sich auf die „psychische Realität des Begehrens“, sie sind Inszenierungen unseres Begehrens und bilden sozusagen die Bühne für Szenarien von Wünschen, die mit Material aus unseren Alltagserfahrungen durchgespielt werden. Lacan spricht vom Phantasma als dem Schauplatz, an dem Begehren realisiert und inszeniert wird. Denn das Begehren ist nicht etwas, „das vorab existiert, sondern etwas, das konstruiert werden muß – und genau dies ist die Rolle des Phantasmas: dem Begehren des Subjekts Koordinaten zu setzen ... Nur durch das Phantasma konstituiert sich das Subjekt als begehrend: Durch das Phantasma lernen wir zu begehren.“ (Zizek, 1992, S. 9)

Für das Phantasma der romantischen Liebe, das im Film „Pretty Woman“, wie überhaupt in den westlichen Kulturen, eine so zentrale Rolle spielt, könnte man mit Lacan (in Lepsley/Westlake, 1993, S. 186) sagen, daß Menschen die romantische Liebe nie spüren würden, hätten sie nicht davon sprechen gehört.⁸

Es ist auch die Ebene der Phantasie, auf der Ideologien die soziale Realität strukturieren. So weist z. B. Zizek (1991, S. 116f.) darauf hin, daß in Abweichung von der Marx'schen Sichtweise, wonach Ideologie darin besteht, daß die Menschen nicht wissen, was sie wirklich tun bzw. daß sie eine falsche Vorstellung der sozialen Wirklichkeit hätten, die Illusion auf der Ebene des Handelns selber besteht. Oder mit anderen Worten: Die Menschen wissen ge-

nau, daß sie in ihrem Handeln einer Illusion folgen, sie machen es aber trotzdem. Was sie nicht wissen, ist, daß die soziale Realität selbst von einer Illusion, einer Phantasie bestimmt ist. D. h. es geht hier um eine (unbewußte) Phantasie, die unsere soziale Realität selbst strukturiert. Für den Film „Pretty Woman“ könnte diese nun darin bestehen, daß die ZuseherInnen nicht mehr an die romantische Liebe glauben (wie denn auch bei den hohen Scheidungsraten und dem Ausmaß an Gewalt in der Ehe), und wissen, daß es sich dabei um eine Illusion handelt. Gleichzeitig handeln sie aber auf der Basis dieser Phantasie.

Um besser zu verstehen, wie sich die einzelnen auf solche Phantasien einlassen und wie auf diese Weise bestimmte Ideologien wirksam werden, ist das Konzept von Ducrot in Salecl (1994, S. 43f.) sehr hilfreich. Danach muß ein bestimmtes Bedeutungsangebot (für eine Aussage, einen Film etc.) immer in Bezug auf seine ideale Fortsetzung beschrieben werden. Ist ein bestimmter Diskurs erfolgreich, haben sich konkrete Menschen als die Adressaten dieses Diskurses erkannt und sich damit identifiziert. D. h. dieser Diskurs hat einen symbolischen Raum, einen Standpunkt konstruiert, „von dem aus wir uns als liebenswert wahrnehmen können.“ (Salecl, 1994, S. 47). Konkret bedeutet das, daß dieser Raum mit Bildern davon, wie wir uns gerne selbst sehen würden, gefüllt werden kann. Eine wesentliche Rolle spielt dabei dann noch die Unterstützung durch einen phantasmatischen Rahmen, der zwar nicht direkt angesprochen wird, dessen entscheidende Rolle aber darin besteht, verschiedene Phantasien bei den einzelnen mobilisieren zu können.

In unserem Beispiel „Pretty Woman“ geht es vor allem um das Phantasma der romantischen Liebe, welches Phantasien von Glück und sexueller Erfüllung, der Vorstellung von zwei komple-

mentären Geschlechtern, die zusammen ein harmonisches Ganzes ergeben, und der Überwindung von Einsamkeit sowie der Trennung von Körper und Geist ermöglicht (vgl. dazu auch Belsey, 1992).

Die Erinnerungsszenarien verdeutlichen die zerreißen Situation, die sich daraus für Frauen ergibt. Die Diskrepanz, die in den Texten zum Ausdruck kommt, ist eine zwischen dem Genießen, das von dem Phantasma der romantischen Liebe dominiert ist, und unserem Wissen um die patriarchalen Wurzeln und einseitigen Festschreibungen, die damit verbunden sind. Was wir brauchen, ist eine Veränderung des phantasmatischen Rahmens, sodaß Phantasien möglich werden, in denen beides, Genuß und kritischer Verstand Platz haben.

Anmerkungen

- 1) Ich kann hier nicht im einzelnen auf diese Arbeiten eingehen, sondern verweise auf zusammenfassende Darstellungen, die für die hier diskutierte Thematik besonders brauchbar sind, wie Weedon (1991), Kerby (1991) und Scott (1992).
- 2) So können gerade die Arbeiten von Elias (1976), Foucault (1986) sowie Butler (1991) veranschaulichen, wie tiefgreifend insbesondere unserer Affekte und Gefühle durch gesellschaftliche Einflüsse bestimmt sind und einem historischen Wandel unterliegen.
- 3) Die Erinnerungsarbeit wurde im Rahmen eines Forschungsprojektes zur Vergesellschaftung von Frauen entwickelt und stellt auch einen Versuch dar, einige zentrale Forderungen feministischer Wissenschaftskritik praktisch umzusetzen. Vgl. dazu die Ausführungen bei Haug (1990) und Haug (1995).
- 4) Ausführliche Beschreibungen der einzelnen methodischen Schritte in der Erinnerungsarbeit finden sich in Haug (1990) und Haubenreisser/Stöckmann (1993).
- 5) Die detaillierte Auswertung der Texte kann nachgelesen werden bei Hipfl/Ehlers/Geistler/Lederer/Strohmaier in Haug/Hipfl 1995, S. 52–108.
- 6) Manchmal hat sich in der ersten Bearbeitungsphase der Texte gezeigt, daß von der Autorin einzelne Aspekte nicht ausgeführt wurden, die aber für das Verständnis von Relevanz waren. Wir baten die Autorin dann, diese auszuführen. Solche Ergänzungen sind in Normalschrift gedruckt.

- 7) Der Aspekt, daß in dem Film parallel auch die Entwicklung der männlichen Hauptfigur zu einem gefühlvollen Mann gezeigt wird, kommt in den Erinnerungsszenarien nur am Rande vor.
- 8) Bei Lacan „... ist das Phantasma gekoppelt an die Art und Weise, wie die Menschen ihr Genießen organisieren: Die Art und Weise, wie sie ihr Begehren rund um ein traumatisches Element strukturieren, das nicht symbolisiert werden kann. Das Phantasma gibt dem, was wir ‚Realität‘ nennen, Konsistenz. Die soziale Realität ist stets von einer fundamentalen Unmöglichkeit, einem Antagonismus durchsetzt, der verhindert, daß die Realität vollständig symbolisiert wird. Das Phantasma ist dasjenige, was dies zu symbolisieren versucht, oder anders, das versucht, diese Leerstelle in der sozialen Realität aufzufüllen. Das Phantasma fungiert also als Szenario, das die grundlegende Inkonsistenz der Gesellschaft verdeckt.“ (Salecl, 1994, S. 13–14) Das Phantasma der romantischen Liebe verdeckt die von Lacan postulierte Unmöglichkeit einer Beziehung zwischen den beiden Geschlechtern. (Vgl. dazu auch Lapsley/Westlake, 1993).

Literatur

- Adams, Peter. Writing from Reading – „Dependent Authorship“ as a Response. In: Corcoran, Bill/Evans, Emrys (Eds.). Readers, Texts, Teachers. Milton Keynes: Open University Press, 1987, S. 119–152.
- Belsey, Catherine. True Love: The Metaphysics of Romance. In: Women: a cultural review, 1992, 3, 2, S. 181–192.
- Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- Corcoran, Bill/Evans, Emrys (Eds.). Readers, Texts, Teachers. Milton Keynes: Open University Press, 1987.
- Cowie, Elizabeth. Fantasia. In: m/f The Woman in Question. Edited by Adams, Parveen and Cowie, Elizabeth. Cambridge, Massachusetts: MIT, 1990, S. 149–196.
- Doane, Mary Ann. The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Easthope, Anthony. Literary into Cultural Studies. London, New York: Routledge, 1991.
- Elias, Norbert. Über den Prozeß der Zivilisation. 2. Bd., Frankfurt: Suhrkamp, 1976.
- Foucault, Michel. Sexualität und Wahrheit. 3. Bd., Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- Garbe, Christine/Groß, Martin. Leseerfahrung und Literaturwissenschaft. Das Germanistikstudium als Ort literarischer Sozialisation. In: Literatur & Erfahrung, 1993, 26/27, S. 80–95.

- Haubenreisser, Karen/Stöckmann, Maïke. Der andere Blick – Erinnerungsarbeit als Methode im Bildungsurlaub. In: Haug, Frigga/Wollmann, Eva (Hrsg.). Hat die Leistung ein Geschlecht? Erfahrungen von Frauen. Hamburg: Argument, 1993, S. 139–172.
- Haug, Frigga. Erinnerungsarbeit. Hamburg: Argument, 1990.
- Haug, Frigga. Das Projekt – Fragen, Forschungsgruppe und Methode. In: Haug, Frigga/Hipfl, Brigitte (Hrsg.). Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg: Argument, 1995, S. 7–14.
- Haug, Frigga. Alltagsforschung. In: Haug, Wolfgang Fritz (Hrsg.). Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus. Bd. 1., Hamburg: Argument, 1994, S. 150–162.
- Haug, Frigga/Hipfl, Brigitte (Hrsg.). Sündiger Genuß? Filmerfahrungen von Frauen. Hamburg: Argument, 1995.
- Kerby, Anthony Paul. Narrative and the Self. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Keupp, Heiner. Grundzüge einer reflexiven Sozialpsychologie. Postmoderne Perspektiven. In: Keupp, Heiner (Hrsg.). Zugänge zum Subjekt. Perspektiven einer reflexiven Sozialpsychologie. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, S. 226–274.
- Lapsley, Rob/Westlake, Michael. From Casablanca to Pretty Woman: The Politics of Romance. In: Easthope, Anthony (Ed.). Contemporary Film Theory. London, New York: Longman, 1993, S. 179–203.
- Modleski, Tania. Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women. Hamden: The Shoe String Press, 1982.
- Salecl, Renata. Politik des Phantasmas. Wo Es war 6, Wien: Turia + Kant, 1994.
- Scott, Joan W. „Experience“. In: Butler, Judith/Scott, Joan W, (Eds.). Feminists Theorize the Political. New York, London: Routledge, 1992, S. 22–40.
- Waste, Gabriele. Themengeleitete Rezeption: Zusammenspiel von Themen und „Symbolfaktoren“. Unveröff. Proseminararbeit zur Rezeptionspsychologie, Klagenfurt, 1995.
- Weedon, Chris. Wissen und Erfahrung. Feministische Praxis und poststrukturalistische Theorie. Zürich: eFeF, 1991.
- Zizek, Slavoj. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin: Merve, 1991.
- Zizek, Slavoj. Mehr-Genießen. Wo Es war 1, Wien: Turia + Kant, 1992.

Ass. Prof. Dr. Brigitte Hipfl ist an der Universität Klagenfurt am Institut für Unterrichtstechnologie und Medienpädagogik tätig. Forschung: Medienrezeption als kulturelle Praxis, Geschlecht – Kommunikation – Kultur, Interkulturelle Kommunikation.

Erstdruck im Sammelband „**Lesarten**“ – **Literaturdidaktik im interdisziplinären Vergleich**, herausgegeben von DELANOY/RABENSTEIN/WINTERSTEINER. Studien Verlag, Innsbruck–Wien 1996, p. 202-222.

Der Abdruck erfolgt mit Genehmigung des Verlages.