

Heinz-Jürgen Voß, Michaela Katzer (Hg.)

Geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung durch Kunst und Medien

Neue Zugänge zur Sexuellen Bildung



Psychosozial-Verlag

Heinz-Jürgen Voß, Michaela Katzer (Hg.)
Geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung
durch Kunst und Medien

Die Reihe »Angewandte Sexualwissenschaft« sucht den Dialog: Sie ist interdisziplinär angelegt und zielt insbesondere auf die Verbindung von Theorie und Praxis. Vertreter_innen aus wissenschaftlichen Institutionen und aus Praxisprojekten wie Beratungsstellen und Selbstorganisationen kommen auf Augenhöhe miteinander ins Gespräch. Auf diese Weise sollen die bisher oft langwierigen Transferprozesse verringert werden, durch die praktische Erfahrungen erst spät in wissenschaftlichen Institutionen Eingang finden. Gleichzeitig kann die Wissenschaft so zur Fundierung und Kontextualisierung neuer Konzepte beitragen.

Der Reihe liegt ein positives Verständnis von Sexualität zugrunde. Der Fokus liegt auf der Frage, wie ein selbstbestimmter und wertschätzender Umgang mit Geschlecht und Sexualität in der Gesellschaft gefördert werden kann. Sexualität wird dabei in ihrer Eingebundenheit in gesellschaftliche Zusammenhänge betrachtet: In der modernen bürgerlichen Gesellschaft ist sie ein Lebensbereich, in dem sich Geschlechter-, Klassen- und rassistische Verhältnisse sowie weltanschauliche Vorgaben – oft konflikthaft – verschränken. Zugleich erfolgen hier Aushandlungen über die offene und Vielfalt akzeptierende Fortentwicklung der Gesellschaft.

BAND 17

ANGEWANDTE SEXUALWISSENSCHAFT

Herausgegeben von Ulrike Busch, Harald Stumpe,
Heinz-Jürgen Voß und Konrad Weller
Institut für Angewandte Sexualwissenschaft
an der Hochschule Merseburg

Heinz-Jürgen Voß, Michaela Katzer (Hg.)

Geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung durch Kunst und Medien

Neue Zugänge zur Sexuellen Bildung

Mit Beiträgen von Angela Pi Altendorfer,
Johann Bischoff, Bettina Brandi, Melissa Büttner,
Marion Denis, Nicola Döring, Thomas Fuest,
Marco Geßner, Joachim von Gottberg, Maya Götz,
Michaela Katzer, Sophie Kirchner, Anna-Leena Lutz,
Yvonne Most, Astrid Nelke, Anja Stopp,
Elisabeth Tuider und Heinz-Jürgen Voß

Psychosozial-Verlag

Die Open-Access-Publikation wurde durch eine Förderung des Bundesministerium für Bildung und Forschung ermöglicht.

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 DE Lizenz (CC BY-NC-ND 3.0 DE). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung und unveränderte Weitergabe, verbietet jedoch die Bearbeitung und kommerzielle Nutzung.

Weitere Informationen finden Sie unter:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>



Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <<http://dnb.d-nb.de>> abrufbar.

Originalausgabe

© 2019 Psychosozial-Verlag, Gießen

E-Mail: info@psychosozial-verlag.de

www.psychosozial-verlag.de

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Robert Delaunay, *Relief disques*, 1936

Umschlaggestaltung & Innenlayout nach Entwürfen von Hanspeter Ludwig, Wetzlar

Satz: Andrea Deines, Berlin

ISBN 978-3-8379-2858-7 (Print)

ISBN 978-3-8379-7456-0 (E-Book-PDF)

ISSN 2367-2420 (Print)

<https://doi.org/10.30820/9783837974560>

Inhalt

Einleitung	9
Kulturelle und Medienbildung zur Förderung der Persönlichkeitsentwicklung und der geschlechtlichen und sexuellen Selbstbestimmung <i>Heinz-Jürgen Voß & Michaela Katzer</i>	
1: Künstlerische Beiträge zur Förderung geschlechtlicher Selbstbestimmung	
Double blind	23
<i>Marion Denis</i>	
Geschlechtliche Vielfalt – Eine künstlerische Verbindung von Menschen und Pflanzen	37
<i>Thomas Fuest</i>	
ErSieEs – Eine fotografische Spurensuche zwischen den Geschlechtern	47
<i>Yvonne Most</i>	
Fight the Cistem – Fotografien von Horst P. Horst neu interpretiert	57
<i>Angela Pi Altendorfer</i>	
Grautöne – Eine Fotoarbeit über Intersexualität	67
<i>Sophie Kirchner</i>	

2: Kultur- und medienpädagogische Zugänge zu Selbstbestimmung

Geschlecht und Begehren in der Kunstvermittlung 77
Möglichkeiten zur Verbindung von Antidiskriminierungsarbeit
und Ästhetischer Forschung
Anja Stopp

Theater der Irritationen 117
Konstruktion von Parallelwelten bei David Greenspan
Bettina Brandt

Kunst und Medien zur Förderung von Selbstbestimmung 139
Madame X – Eine absolute Herrscherin von Ulrike Ottinger
Johann Bischoff

Gewalt in Film und Fernsehen 167
Eine Untersuchung am Beispiel des Horrorfilms
Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre
Johann Bischoff

Digital Natives und ihre Sichtweisen auf Gewalt und Sexualität 201
Elisabeth Tuider

3: Chancen – Selbstbestimmung in Film, Fernsehen und Neuen Medien

Jugendsexualität heute 221
Zwischen Offline- und Online-Welten
Nicola Döring

Plurale Medien leisten ein Plädoyer für sexuelle Selbstbestimmung 245
Öffentliche Diskurse und die Entwicklung von Ethik
Joachim von Gottberg

Der Einfluss von Medien auf die Förderung der geschlechtlichen und sexuellen Selbstbestimmung	263
Egalitäre Geschlechterdarstellungen in den Medien <i>Astrid Nelke</i>	
Von coolen Losern, rosa Prinzessinnen und Wespentailen	277
Geschlechterinszenierung im Kinderfernsehen <i>Maya Götz</i>	
Homosexualität im deutschen Spielfilm	295
Ein Überblick über Filme mit schwulem Inhalt <i>Marco Geßner</i>	
Die Dekonstruktion des Weiblichen* im zeitgenössischen Musikvideo	335
<i>Anna-Leena Lutz</i>	
Der Blick junger Frauen auf Pornografie	353
Qualitative Analyse eines Onlineforums <i>Melissa Büttner</i>	

Einleitung

Kulturelle und Medienbildung zur Förderung der Persönlichkeitsentwicklung und der geschlechtlichen und sexuellen Selbstbestimmung

Heinz-Jürgen Voß & Michaela Katzer

Kunst und Literatur regen neue Perspektiven an und fördern Selbstbestimmung. Das lässt sich im Großen, also im Gesellschaftlichen, gut entlang der verschiedenen Bürgerrechtsbewegungen zeigen. So nutzte Maxie Wanders Buch *Guten Morgen, du Schöne* (1977) mit Tonband aufgezeichnete Berichte von Frauen, um diese selbst zu Wort kommen zu lassen. Das Buch prägte ein neues Genre – und die Frauenbewegung. Auch Verena Stefans Band *Häutungen* (1975) suchte zunächst nach einer Sprache, mit der Frauen selbst über Sexualität und Begehren sprechen konnten, anstatt im andersgeschlechtlichen sexuellen Akt allein über die dominierende männliche Seite definiert zu sein. Schließlich hat Gerd Brantenbergs Buch *Die Töchter Egalías* (1980) durch die literarische Verkehrung das die Männer bevorteilende Geschlechterverhältnis vorgeführt. In der deutschsprachigen Schwulenbewegung befeuerte Rosa von Praunheims und Martin Danneckers Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (1971) die gesellschaftliche Debatte um die Situation der männlichen Homosexuellen. Jean Genet in Frankreich und Hubert Fichte in Deutschland gehören zu den prominenten schwulen Autoren, die neue literarische Stile prägten und Generationen beeinflussten und beeinflussen.

Nicht zuletzt geht von Massenmedien eine Wirkung aus – auch eine emanzipatorische. Das wird etwa deutlich, wenn wir an den Aufmacher der Zeitschrift *Stern* »Wir haben abgetrieben« denken – er stellte ein Schlüsselereignis für die (gewiss in der BRD noch unzureichende) Reform des Strafparagrafen 218 dar. In seiner Studie *Queere (Un-)Sichtbarkeiten* stellt Yener Bayramoğlu die produktive und emanzipatorische Wirkung selbst von Boulevardzeitungen heraus, auch dann, wenn sie in den Beiträgen ein anderes Ziel verfolgen, etwa die *Bild*-Zeitung mit der Artikelserie »Die

Verbrechen der lesbischen Frauen«. Eine ähnliche durchaus empowernde Wirkung lässt sich auch für das Fernsehen zeigen (Bayramoğlu, 2018).

Der vorliegende Band will hier, aber auch in Bezug auf individuelle geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung, Zugänge eröffnen und – wie man so schön sagt – Schlaglichter auf *die Bedeutung von Kunst und Medien für die Förderung von geschlechtlicher und sexueller Selbstbestimmung* werfen. Die explizit künstlerischen Beiträge sind dabei mit wissenschaftlichen und pädagogischen verwoben. Im Folgenden soll ein – knapper – Überblick über die Beiträge des Bandes gegeben werden.

Überblick über die Beiträge des Bandes

Der vorliegende Sammelband ist dreigeteilt. In dem ersten Teil werden explizit künstlerische – vornehmlich fotografische – Beiträge vorgestellt, die insbesondere auf die geschlechtliche (weniger auf die sexuelle) Selbstbestimmung zielen. Alle beitragenden Autor_innen – *Marion Denis, Thomas Fuest, Yvonne Most, Angela Altendorfer* und *Sophie Kirchner* – haben ihre künstlerischen Arbeiten mit einem Text versehen, der die Wirkung der Arbeiten hinsichtlich der geschlechtlichen Selbstbestimmung erläutert.

Der zweite Teil ist analytisch angelegt. Die dort versammelten Beiträge – von *Anja Stopp, Bettina Brandi, Johann Bischoff* und *Elisabeth Tuider* – wenden sich den künstlerischen Vermittlungsformen und pädagogischen Wirkungen zu. Dabei gehen die Beiträge jeweils sehr anschaulich entlang verschiedener Beispiele vor. Eröffnet werden damit »kultur- und medienpädagogische Zugänge zu Selbstbestimmung«, auch um die Bedeutung *Kultureller und Medienbildung* allgemein für pädagogische Prozesse vorzustellen. Für Selbstbestimmung Jugendlicher ist auch relevant, was sie eigentlich unter Grenzverletzungen und Übergriffen verstehen – das erläutert *Elisabeth Tuider* mit Blick auf die von ihr geleitete Studie »Safer Places«. Dabei geht sie von der Feststellung digitaler Versiertheit heutiger Jugendlicher (»Digital Natives«) aus und leitet damit zu dem auf Neue Medien und Massenmedien fokussierten abschließenden Teil des Bandes über.

Im dritten Teil werden Film, Fernsehen und Neue Medien in Bezug auf ihre Wirkung hinsichtlich geschlechtlicher und sexueller Selbstbestimmung reflektiert. *Nicola Döring* betrachtet zunächst Fragen zur sexuellen Entwicklung und Jugendsexualität allgemein, um im Weiteren die Bedeu-

tung von alten und insbesondere Neuen Medien für die Jugendlichen zu erläutern. Die sich anschließenden Beiträge von *Joachim von Gottberg*, *Astrid Nelke* und *Maya Götz* betrachten die Bedeutung des Fernsehens, eines interessanterweise hinsichtlich des Themas Selbstbestimmung kaum untersuchten Massenmediums. Dabei fokussieren sie auf widersprüchliche Norm bestärkende und Norm verunsichernde Wirkungen und auf die Bedeutung des Fernsehens für die Förderung von Selbstbestimmung. *Marco Geßner* schließt mit Betrachtungen zur emanzipatorischen Wirkung von Spielfilmen mit schwulem Inhalt an, während sich *Anna-Leena Lutz* und *Melissa Büttner* mit Blick auf zeitgenössische Musikvideos bzw. Onlineforen – also ebenfalls Neue Medien – emanzipatorischen Strategien junger Frauen zuwenden – und damit die heutigen emanzipatorischen medialen Wirkungen in den Blick nehmen, die an die oben benannten älteren Arbeiten der Frauenemanzipation anschließen.

Mit der Zusammenstellung der Aufsätze und durch die wunderbare Mitwirkung der Autor_innen ist – aus unserer Sicht – ein innovativer Sammelband gelungen, der Ihnen als Leser_innen hoffentlich einige Inspirationen bietet. Bevor Sie in den Band starten, möchten wir noch kurze analytisch orientierte Bemerkungen voranstellen. Es handelt sich dabei um Ausführungen zu auf Kunst und Medien basierten pädagogischen Angeboten der *Kulturellen Bildung*, der *Sexuellen Bildung* und ihrer Wirkung. Schließlich wird noch ein kurzer Blick auf *Massenmedien* geworfen, gerade weil sie gesellschaftlich zuweilen pauschal als stigmatisierend, Stereotype befördernd und daher problematisch eingestuft werden.

Kulturelle Bildung zur Förderung von Selbstbestimmung

Die internationale Forschung belegt *die Transferwirkungen* künstlerischer Erfahrungen auf kognitive (wie Lesen, Sprechen, räumlich-zeitliches Vorstellungsvermögen etc.) und emotionale, soziale und moralische Qualitäten von Heranwachsenden (vgl. Rittelmeyer, 2010). Transferwirkungen bedeutet, dass das Erlernen von Inhalten durch Angebote Kultureller Bildung verbessert wird. Ein umfassenderer internationaler Überblick über die Wirkungen Kultureller Bildung gelang Bamford (2010) in ihrer UNESCO-Metastudie. Neben vielen positiven Transferwirkungen konstatiert sie, dass sich schlecht durchgeführte kulturelle Bildungsprogramme negativ auf die Kreativität junger Menschen auswirken können (vgl. auch Grebosz, 2006).

Im Sinne der internationalen Arbeiten betont auch die Enquete-Kommission des Deutschen Bundestages »Kultur in Deutschland« die positiven Wirkungen Kultureller Bildung sowohl im Hinblick auf Kreativität und soziale Ausgeglichenheit als auch für die Persönlichkeitsentwicklung (Deutscher Bundestag, 2007, S. 379). Die OECD (2013) fordert, dass Kulturelle Bildung nicht auf Transferwirkungen eingengt, sondern als »art for art's sake« betrieben werden sollte (OECD, 2013). Trotz der grundsätzlich positiven Wirkungen Kultureller Bildung gerade hinsichtlich Transferwirkungen werden auch im Hinblick auf Angebote der Kulturellen Bildung mehr multimethodische, aber insbesondere quantitative Forschungsansätze zur Wirkevaluation eingefordert (vgl. etwa Reinwand-Weiß, 2013; Keuchel, 2012, S. 907ff; Liebau et al., 2014).

In Bezug auf Forschungen zur Prävention von sexualisierter Gewalt und der Förderung von Kompetenzen der Selbstbestimmung ist relevant, dass sich bei den Adressat_innen für gut gemachte und gut vermittelte Angebote Kultureller Bildung positive Effekte zeigen; hingegen kann schlecht gemachte Kulturelle Bildung auch negative Effekte erzielen. Bedeutsam sind entsprechend der Forschungslage insbesondere die Kompetenz der Fachkraft und möglicherweise gerade die Abstimmung und Qualität des Angebots, da zumindest Jugendliche die Bedeutung von vor- und nachbereitenden Angeboten als nicht bedeutsam einordnen. Gerade im Kontext von einem vielfach mit Tabus und Schamhaftigkeit belegten Themenfelds wie dem der Sexualität kommt es auf die Qualität des Angebots an, wenn positive Effekte bei den Jugendlichen erzielt werden sollen (vgl. Blumenthal, 2014). Als positiv könnte eine Zunahme an Wissen, an Reflexion, Selbstbestimmung und Grenzachtung gewertet werden, sowie die Förderung emotionaler und sozialer Fähigkeiten.

Sexuelle Bildung und ihre Wirkung

Im Kontext der sexuellen Entwicklung von Kindern und Jugendlichen erweist es sich von jeher als schwierig, ein einzelnes Ereignis als bedeutsam für den Wissenszuwachs auszumachen (u. a. Weller, 2013). Am ehesten und klarsten ist in Bezug auf Kinder und Jugendliche mit Lernschwierigkeiten der Einsatz von visuellen Mitteln – etwa von Bildkarten – als ertragreich nachgewiesen (vgl. Lache, 2016); dieser Zielgruppe kann bei guter pädagogischer Begleitung auf diesem Wege gut bzw. überhaupt nur

auf diesem Weg angepasstes Basiswissen aus dem Bereich der Sexuellen Bildung vermittelt werden.

Aber auch für sie, wie auch in Bezug auf Kinder und Jugendliche der Allgemeinheit, erweist sich Sexuelle Bildung als multiperspektivischer Bildungsprozess, in dem familiäre, schulische, weitere soziale sowie mediale Faktoren zusammenwirken. (Das Gleiche gilt auch bei anderen Kompetenzen, die in der Persönlichkeitsentwicklung anstehen.) Bildung hat hier einen Einfluss – ein Zusammenhang ergibt sich auch in Bezug auf die Bildungsaffinität im Elternhaus. So zeigen Jugendliche mit höheren Bildungsabschlüssen einen verantwortungsbewussteren Umgang mit ihrer Sexualität und der anderer (BZgA, 2010a, b; Linke, 2015). Vorhandene Angebote zur Sexualaufklärung können zugleich von ihnen besser genutzt werden (BZgA, 2010a, b). Marginalisierte Personengruppen, mit schlechterem Zugang zu Bildung, erweisen sich hingegen als weniger aufgeklärt und als unbefangener im Umgang mit ihrer Sexualität. Gleichzeitig spielen gerade in ihren Identitätsmustern Marker zu Geschlecht und Sexualität besondere Rollen. Etwa Stefan Wellgraf (2012) weist in seiner Studie in Bezug auf Hauptschüler_innen darauf hin, dass sie in Reaktion auf die »Verachtung«, die ihnen gesellschaftlich entgegengebracht wird, im Kontext ihrer Identitätsbildung gerade überspitzte Weiblichkeits- und Männlichkeitsbilder – und zugeordnete Sexualitätskonstruktionen – nutzen und darüber eigenen Selbstwert generieren (ebd.).

Angebote der Sexuellen Bildung reagieren auf diese doppelte Anforderung, dass einerseits sexualpädagogische und künstlerische Angebote für Adressat_innen aus bildungsaffinen Elternhäusern einen konkreten Nutzen generieren und andererseits Angebote so lebensnah ausgerichtet sind, dass möglichst alle Kinder bzw. Jugendlichen erreicht werden. Gleichfalls gibt es derzeit noch keine umfassenderen Ausarbeitungen, die die Angebote Sexueller Bildung evaluieren; das hängt auch damit zusammen, dass Angebote Sexueller Bildung zwar formal in den Rahmenlehrplänen verankert sind, aber bislang kaum Angebote Sexueller Bildung in Studien- bzw. Ausbildungsgängen für Fachkräfte an Schulen (Lehrer_innen, Hort-Fachpersonal etc.) existieren. Das hat sich auch seit dem Abschlussbericht des Runden Tisches »Sexueller Kindesmissbrauch« (Abschlussbericht, 2011/12, S. 43) nicht grundsätzlich verändert – vielmehr wurden durch die Anstrengungen des BMBF mittlerweile einige Initiativen angestoßen, die perspektivisch Veränderungen erreichen können, etwa das Curriculum der Juniorprofessuren (Dekker et al., 2015).

Massenmedien und ihre Wirkung

Die Literaturlage zur Sexuellen Bildung durch Massenmedien ist dürftig. Unbekannt ist etwa, welchen Anteil sie an der Sexuellen Bildung von Kindern und Jugendlichen einnehmen (Weller, 2010). Zentrale Arbeiten zur Medienanalyse, gerade mit Blick auf Sexualität, stammen von Nicola Döring (vgl. etwa Döring, 2013) – *Nicola Döring* ist in diesem Band mit einem Beitrag vertreten, der Jugendsexualität im Kontext Neuer Medien (Web, Web 2.0) betrachtet. Auch wurde in der Literatur die Bedeutung Neuer Medien für marginalisierte Gruppen betont, da mit ihnen Informationen leichter zugänglich und eine Vernetzung mit Gleichgesinnten möglich wurden (vgl. in Bezug auf Intergeschlechtlichkeit etwa: Zehnder, 2010). Vor dem Hintergrund der notwendigen Beschäftigung mit Neuen Medien wurden aber von der Forschung gängige Massenmedien vernachlässigt. Sind auch hierzu mit den Beiträgen von *Joachim von Gottberg*, *Astrid Nelke* und *Maya Götz* einige Beiträge in diesem Band vertreten, soll auch hier auf die Bedeutung der konventionellen Massenmedien – das Fernsehen und die Boulevard-Zeitungen – fokussiert werden, zunächst auf das Fernsehen.

Lediglich die Zeitschriften *Television* (2005) und *tv diskurs* (2011) wenden sich jeweils in einem Schwerpunktheft explizit Fragen der Sexuellen Bildung mit Blick auf das Fernsehen zu. Thematisiert werden insbesondere in der *Television* (2005) auch empirische Untersuchungen mit jugendlichen Teilnehmenden, die als Anforderungen an gute und gewünschte Darstellungen von Sexualität insbesondere ästhetische Ansprüche, Wünsche nach realitätsnahen Darstellungen (statt Übertreibungen) und die Wahrung der Würde (der Frauen) formulieren. Das gilt sowohl für die befragten Mädchen als auch für die Jungen (vgl. die Beiträge von Gunter Neubauer / Reinhard Winter, Anne Schwarz und Dagmar Hoffmann in *Television*, 2005). Weitere Arbeiten diskutieren differenziert Fragen der Wirkung von Pornografie und Aspekte des Jugendschutzes (Hummert, 2011; Schuegraf et al., 2012). Allgemein wird in sexualwissenschaftlichen Untersuchungen stets ein verantwortungsvoller Umgang junger Menschen mit ihrer Sexualität und der anderer festgestellt (vgl. etwa Weller, 2010). Einen Überblick über Fragen zu Sexualität und Sexueller Bildung in Bezug auf Fernsehformate gibt Gottberg (2005) sowie *Joachim von Gottberg* in diesem Band.

Zur Frage der Darstellung von Geschlechterstereotypen liegt deutlich mehr Material vor: unter anderem Lünenborg et al. (2013), Goetz (2012),

Television (2013, 2010, 2006), Weiderer (1993), Weiderer & Komorek-Magin (1994). In den Arbeiten werden auch Fragen normativer Darstellungen im Kinderfernsehen thematisiert (vgl. etwa Goetz, 2012; Felsmann, 2008; Weiderer & Komorek-Magin (1994). Dabei werden insbesondere der Anteil weiblicher und männlicher Figuren und ihre geschlechterstereotype und heteronormative Darstellung analysiert. *Maya Götz* und *Astrid Nelke* geben im vorliegenden Band einen Überblick über den Forschungsstand.

Zuletzt wurden von Forscher_innen gerade für die unter Jugendlichen beliebten Reality-Shows und Talentshows Veränderungen postuliert: In ihnen würden (vermeintliche) »Tabubrüche« genutzt, um die Attraktivität der Sendungen zu erhöhen. So ermittelte die Untersuchung »Skandalisierung im Fernsehen«, die im Auftrag der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen durchgeführt wurde, dass Provokationen im Untersuchungszeitraum von 2000 bis 2009 in Reality-TV-Sendungen in zunehmendem Maß festgestellt werden konnten: In der Studie halten die Autor_innen fest, dass 1) in der Außendarstellung der Medien ein (vermeintlicher) Tabubruch herausgestellt wird, dass 2) durch »gezieltes Casting von Kandidaten, die entweder persönliche Schicksalsschläge erlebt oder intime Geheimnisse haben« Emotionen oder andere Erzählfikturen bei den Zuschauenden angesprochen werden. Und – hier ebenfalls relevant – 3) »Durch erotisierende und sexualisierte Darstellungen der Kandidatinnen und Kandidaten wird ein Versprechen auf mögliche oder bereits begangene Tabubrüche aus dem Bereich des Sexuellen gegeben. Die filmisch-ästhetische Erzählung verwendet dabei zunehmend Stilmittel soft-pornographischer Darstellungen« (Lünenborg et al., 2011b; vgl. Lünenborg, 2011a).¹ Entsprechende Veränderungen zwischen 2000 und 2009 wurden von den Autor_innen insbesondere für *DSDS (Deutschland sucht den Superstar)* festgestellt. Hingegen wurde bei anderen Formaten – wie *Big Brother* – zwar etwa mit realem Sex, der zwischen den Protagonist_innen real im Fernsehen stattfinden könnte, als »Tabubruch« geworben, letztlich wirkte der Tabubruch hier aber über die Ankündigung und die Verhandlung der Möglichkeit.

Tabubrüche können dabei durchaus Raum für Menschen schaffen, die nicht cisgeschlechtlicher und heterosexueller Norm entsprechen – je nachdem, ob sie in den entsprechenden Sendungen einfach als exotisch darge-

1 Vgl. mit ähnlicher Einschätzung etwa: Hoffmann (2010, S. 190); vgl. auch: Prokop et al. (2006); Prokop et al. (2009); Pundt (2008).

stellt werden oder aber als konkrete Personen, mit Lebensgeschichte. In letzterem Fall haben (junge) Menschen die Möglichkeit, sich mit den Protagonist_innen zu identifizieren und einen wertschätzenden Selbstbezug und eine stabile Identität zu entwickeln. Nicht zuletzt haben Tabubrüche und skandalisierende Darstellungen in der Fernsehgeschichte gesellschaftliche Debatten befördert und Marginalisierten Räume eröffnet – wie *Joachim von Gottberg* in seiner ethischen Reflexion in diesem Band hervorhebt.

Ein neuerlicher Tabubruch mit Relevanz für das Thema Selbstbestimmung liegt mit dem Dokumentarfilm *Elternschule* (2018) vor, der Zwangsmaßnahmen gegen Kinder in einer »Klinik« und in der »Erziehung« von Kindern noch übliche Gewaltanwendungen thematisiert. Gibt es auch Aufrufe nach einem Ausstrahlungsverbot des Films, so trägt er doch zu einer gesellschaftlichen Diskussion über aktuell noch stattfindende gewaltförmige »Erziehungspraxen« bei (Elternschule, 2018; Onlinepetition, 2018; Deutschlandfunk, 2018; Spiegel, 2018).

Yener Bayramoğlu (2018) eröffnet im Hinblick auf Boulevard-Zeitungen – er untersuchte die deutsche *Bild*-Zeitung und die türkische *Hürriyet* – einen differenzierten Blick auf die Wirkungen von Massenmedien. Dabei geht er insbesondere Fragen von »Sichtbarkeit« nach, ob und wie sie mehr Möglichkeiten für diskriminierte und marginalisierte Gruppen eröffnen kann. Dabei hat er insbesondere die Situation von Trans*-Personen, Lesben und Schwulen – kurz gefasst queeren Personen – im Blick. Sein knapp gefasstes Fazit lautet,

»dass Boulevardjournalismus seit 1969 sowohl in der Türkei als auch in Deutschland ein vielfältiges und großes Repertoire von queeren Repräsentationen produziert hat. Es ist nicht ausreichend, die unterschiedlichen Formen von Repräsentationen schlicht als Stereotypisierungen zu verstehen und zu argumentieren, dass solche Repräsentationen die Realität nicht widerspiegeln würden. Ebenfalls zu kurz gegriffen ist es, die Darstellungen in die dichotomen Kategorien »gut« und »schlecht« aufzuteilen. Es scheint sich vielmehr um ein Spannungsfeld zu handeln, das sich wiederholt zwischen der diskursiven Konstruktion von Heteronormativität und widerständigen, alternativen queeren Deutungen bildet. Durch dieses Spannungsfeld werden die Grenzen des Sagbaren und Sichtbaren in den Medien ständig neu gezogen bzw. verschoben. Des Weiteren scheinen sich die konträren Deutungen gegenseitig zu beeinflussen: Während der boulevardjournalistische Versuch, queere Identitäten abwertend darzustellen, oft Räume für queere Repräsen-

tationen eröffnet, führen ›positive‹ Darstellungen von queeren Subjekten in den Boulevardformaten oft dazu, dass kritische und politische Potenziale der queeren Deutungen gezähmt oder gelöscht werden« (Bayramoğlu, 2018, S. 269).

Bayramoğlu zeigt also, dass (a) selbst abwertende mediale Repräsentationen queerer Personen Möglichkeiten für diese eröffnen können und dass (b) die normalisierenden Darstellungen, dazu beitragen, Anschlusspunkte zu alternativen queeren Deutungen in den Massenmedien auszulöschen. Der politische Aktivismus – abwertend oder unterhaltsam dargestellt – erwies sich in der Studie als bedeutsam, um Repräsentationsräume zu eröffnen: Kurz, ohne das konkrete aktivistische Streiten von Menschen oder konkrete gesellschaftliche Ereignisse bleiben Massenmedien still.

Nach diesen ersten erläuternden Ausführungen, die auch die Schwerpunktsetzung im Band verdeutlichen sollen, wünschen wir Ihnen nun eine gute Lektüre und würden uns freuen, wenn der vorliegende Band weitere Reflexionen zur Bedeutung von Kunst und Medien – und damit auch Kultureller Bildung – für die geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung anstoßen würde.

*Michaela Katzer und Heinz-Jürgen Voß
Merseburg im Januar 2019*

Literatur

- Abschlussbericht (2011/12). Abschlussbericht Runder Tisch Sexueller Kindesmissbrauch in Abhängigkeits- und Machtverhältnissen in privaten und öffentlichen Einrichtungen und im familiären Bereich. Berlin: BMJ, BMFSFJ, BMBF.
- Bamford, A. (2010). *Der Wow-Faktor. Eine weltweite Analyse der Qualität künstlerischer Bildung*. Münster u. a.: Waxmann.
- Bayramoğlu, Y. (2018). *Queere (Un-)Sichtbarkeiten: Die Geschichte der queeren Repräsentationen in der türkischen und deutschen Boulevardpresse*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Blumenthal, S.-F. (2014). *Scham in der schulischen Sexualaufklärung: Eine pädagogische Ethnographie des Gymnasialunterrichts*. Wiesbaden: Springer VS.
- Brantenberg, G. (1980). *Die Töchter Egalías*. Berlin: Olle und Wolter.
- BZgA (2010a). Jugendsexualität 2010. Repräsentative Wiederholungsbefragung von 14- bis 17-Jährigen und ihren Eltern – aktueller Schwerpunkt Migration. Köln: BZgA. <http://publikationen.sexualaufklaerung.de/cgi-sub/fetch.php?id=660> (04.11.2018).

- BZgA (2010b). Sexualität und Migration: Milieuspezifische Zugangswege für die Sexualaufklärung Jugendlicher. Köln. <http://www.bzga.de/pdf.php?id=6d361f8ad670a38d807b3c729bc9a403> (04.11.2018).
- Dekker, A., Henningsen, A., Retkowski, A., Voß, H.-J. & Wazlawik, M. (2015). Konzeptpapier: Basis-Curriculum zur Verankerung des Themas »Sexuelle Gewalt in Institutionen« in universitärer und hochschulischer Lehre. http://heinzjuergenvoss.de/Curriculum_V6_final.pdf (04.11.2018).
- Deutscher Bundestag (2007). Schlussbericht der Enquete-Kommission. <http://dip21.bundestag.de/dip21/btd/16/070/1607000.pdf> (04.11.2018).
- Deutschlandfunk (2018). Umstrittener Film »Elternschule«: »Wir versuchen der Arbeit der Klinik gerecht zu werden«. https://www.deutschlandfunkkultur.de/umstrittener-film-elternschule-wir-versuchen-der-arbeit-der.1008.de.html?dram:article_id=432241 (04.11.2018).
- Döring, N. (2013). Medien und Sexualität. In D. Meister, F.v. Gross & U. Sander (Hrsg.), Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online EEO / Fachgebiet Medienpädagogik / Abschnitt Aktuelle Diskurse. Weinheim und Basel: Beltz Juventa. <http://www.nicola-doering.de/wp-content/uploads/2014/08/D%C3%B6ring-2013-Medien-und-Sexualitaet.pdf> (4.11.2018).
- Elternschule (2018). <http://www.elternschulefilm.de/> (04.11.2018) [Homepage zum Dokumentarfilm »Elternschule«].
- Felsmann, K.-D. (2008). »Sexbomben« im Kinderfernsehen. *tv diskurs*, 12(46) (4/2008), 4–7.
- Goetz, M. (2012). *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen: Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen*. München: kopaed.
- Gottberg, J.v. (2005). Sexualität, Jugendschutz und der Wandel der Moral. *Television*, 18 (2005/1), 12–16. http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/18_2005_1/gottberg.pdf (04.11.2018).
- Grebosz, K. (2006). Der Einfluss musikalischer Ausbildung auf die Entwicklung der Psyche von Kindern. Eine empirische Untersuchung an drei unterschiedlichen Grundschulen in Polen. Dissertation. Salzburg: Universität Mozarteum Salzburg.
- Hoffmann, A. (2010). Die Inszenierung von Ablösungskonflikten in der Adoleszenz. Eine tiefenhermeneutische Medienwirkungsanalyse der TV-Sendung Die Ausreißer – Der Weg zurück. In A. Stach (Hrsg.), *Von Ausreißern, Topmodels und Superstars: Soziale Ungleichheit und der Traum vom sozialen Aufstieg als Spielthemen in populären Fernsehformaten* (S. 186–218). Norderstedt: BoD.
- Hummert, M. (2011). Sexualpädagogische Perspektiven auf Jugend und Pornografie. *tv diskurs*, 15(57) (3/2011), 38–42.
- Keuchel, S. (2012). Empirische kulturelle Bildungsforschung – Methodik, Themen und aktueller Forschungsstand. In H. Bockhorst, V.-I. Reinwand-Weiss & W. Zacharias (Hrsg.), *Handbuch Kulturelle Bildung* [Schriftenreihe Kulturelle Bildung, Band 30], (S. 907–911). München: kopaed.
- Lache, L. (2016). *Sexualität und Autismus. Die Bedeutung von Kommunikation und Sprache für die sexuelle Entwicklung*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Liebau, E., Jörissen, B. & Klepacki, L. (Hrsg.). (2014). *Forschung zur Kulturellen Bildung. Grundlagenreflexionen und empirische Befunde*. München: Schriftenreihe Kulturelle Bildung.
- Linke, T. (2015). *Sexualität und Familie. Möglichkeiten sexueller Bildung im Rahmen erzieherischer Hilfen*. Gießen: Psychosozial-Verlag.

- Lünenborg, M. & Maier, T. (2013). *Gender media studies. Eine Einführung*. Konstanz: UVK.
- Lünenborg, M., Martens, D., Köhler, T. & Töpfer, C. (2011a). Skandalisierung im Fernsehen. Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV Formaten. [Schriftenreihe Medienforschung der Landesanstalt für Medien NRW (LfM), Band 65]. Berlin: Vistas.
- Lünenborg, M., Martens, D., Köhler, T. & Töpfer, C. (2011b). Skandalisierung im Fernsehen – Strategien, Erscheinungsformen und Rezeption von Reality TV Formaten Eine Untersuchung im Auftrag der Landesanstalt für Medien Nordrhein-Westfalen (LfM) – Kurzfassung. <http://www.lfm-nrw.de/fileadmin/lfm-nrw/Forschung/Kurzfassung-Band-65-Skandalisierung-im-Fernsehen.pdf> (04.11.2018).
- OECD (2013). Art for Art's Sake? The Impact of Arts Education. <http://www.oecd.org/edu/cei/arts.htm> (04.11.2018).
- Onlinepetition (2018). openPetition »Ausstrahlungsende des Films Elternschule und Überprüfung der Klinikabteilung«. <https://www.openpetition.de/petition/online/ausstrahlungsende-des-films-elternschule> (04.11.2018).
- Praunheim, R. & Dannecker, M. (1971). Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt. Ein Film der Bavaria Atelier GmbH. [Drehbuch].
- Prokop, U., Jansen & M.M. (Hrsg.). (2006). *Doku-Soap, Reality-TV, Affekt-Talkshow, Fantasy-Rollenspiele – Neue Sozialisationsagenturen im Jugendalter*. Marburg: Tectum Verlag.
- Reinwand-Weiss, V.-I. (2013). Wirkungsforschung in der Kulturellen Bildung. In V. Hennefeld & R. Stockmann (Hrsg.), *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik. Eine Bestandsaufnahme* (S. 111–136). Münster u.a.: Waxmann.
- Rittelmeyer, C. (2010). *Warum und wozu ästhetische Bildung? Über Transferwirkungen künstlerischer Tätigkeiten. Ein Forschungsüberblick*. Oberhausen: Athena-Verlag.
- Schuegraf, M. & Tillmann, A. (Hrsg.). (2012). *Pornografisierung von Gesellschaft*. Konstanz: UVK.
- Spiegel (2018). Doku »Elternschule«: Staatsanwaltschaft ermittelt gegen Kinderklinik. <http://www.spiegel.de/lebenundlernen/schule/elternschule-staatsanwaltschaft-ermittelt-gegen-kinderklinik-a-1235888.html> (04.11.2018).
- Stefan, V. (1975). *Häutungen*. München: Frauenoffensive.
- Television (2005). Erotik und Sexualität. *Television*, 18 (2005/1). http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/18_2005_1.htm (04.11.2018).
- Television (2006). Welche Rolle spielt Geschlecht? *Television*, 19 (2006/1). http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/19_2006_1.htm (04.11.2018).
- Television (2010). Diversität im Kinderfernsehen. *Television*, 23 (2010/2). http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/23_2010_2.htm (04.11.2018).
- Television (2013). Geschlechter-stereotype Bilderwelten? *Television*, 26 (2013/2). http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/26_2013_2.htm (04.11.2018).
- Wander, M. (1977). *Guten Morgen, du Schöne*. Berlin: Buchverlag Der Morgen.
- Weiderer, M. (1993). *Das Frauen- und Männerbild im Deutschen Fernsehen. Eine inhaltsanalytische Untersuchung der Programme von ARD; ZDF und RTL plus*. Regensburg: Roderer.

- Weiderer, M. & Komorek-Magin, A. (1994). Frau/Mann und Mädchen/Jungen in Kindersendungen des deutschen Fernsehens. Resultate einer inhaltsanalytischen Untersuchung. *Television*, 7 (1994/2), 31–36. http://www.br-online.de/jugend/izi/deutsch/publikation/television/7_1994_2/weiderer_komorek-magin.pdf (04.11.2018).
- Weller, K. (2010). Kindheit, Sexualität und die Rolle der Medien. *tv diskurs*, 14(5) (1/2010), 54–57.
- Weller, K. (2013). Partner 4 – Sexualität & Partnerschaft ostdeutscher Jugendlicher im historischen Vergleich. [Handout der Ergebnisse online, Tabellenband über K. Weller zu beziehen]. http://www.ifas-home.de/downloads/PARTNER4_Handout_06%2006.pdf (04.11.2018).
- Wellgraf, S. (2012). *Hauptschüler: Zur gesellschaftlichen Produktion von Verachtung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Zehnder, K. (2010). *Zwitter beim Namen nennen: Intersexualität zwischen Pathologie, Selbstbestimmung und leiblicher Erfahrung*. Bielefeld: transcript Verlag.

Die AutorInnen

Heinz-Jürgen Voß studierte in Dresden und Leipzig Diplom-Biologie; 2010 Promotion zur gesellschaftlichen Herstellung biologischen Geschlechts in Bremen. Seit Mai 2014 hat Voß die Professur für Sexualwissenschaft und sexuelle Bildung an der Hochschule Merseburg inne und leitet dort mehrere Forschungsprojekte – u.a. die vom BMBF geförderten Projekte »Schutz von Kindern und Jugendlichen vor sexueller Traumatisierung« und »Sexuelle Bildung für das Lehramt« (gem. mit Barbara Drinck, Universität Leipzig). Aktuelle Publikationen: *Queer und (Anti-)Kapitalismus* (gem. mit Salih Alexander Wolter, 2013), *Schwule Sichtbarkeit – schwule Identität* (gem. mit Zülfukar Çetin und Salih Alexander Wolter, 2016), *Geschlechtliche, sexuelle und reproduktive Selbstbestimmung* (Hrsg., gem. mit Michaela Katzer, 2016) und *Die Idee der Homosexualität musikalisieren* (Hg., 2018). www.heinzjuergenvoss.de

Michaela Katzer, Fachärztin für Urologie. Nach mehrjähriger klinischer Tätigkeit, unter anderem im Universitätsklinikum Halle und im BG-Klinikum Bergmannstrost Halle ist sie seit 2014 Mitarbeiterin im Projekt »Schutz von Kindern und Jugendlichen vor sexueller Tramatisierung« an der Hochschule Merseburg. Ihre Forschungsschwerpunkte sind unter anderem Intersexualität, Transsexualismus, Sexualität und Behinderung, Vermittlung medizinischer Sachverhalte, Prävention und Intervention bei sexuellen und vergleichbaren Grenzverletzungen.

1: Künstlerische Beiträge zur Förderung geschlechtlicher Selbstbestimmung

Double blind

Marion Denis

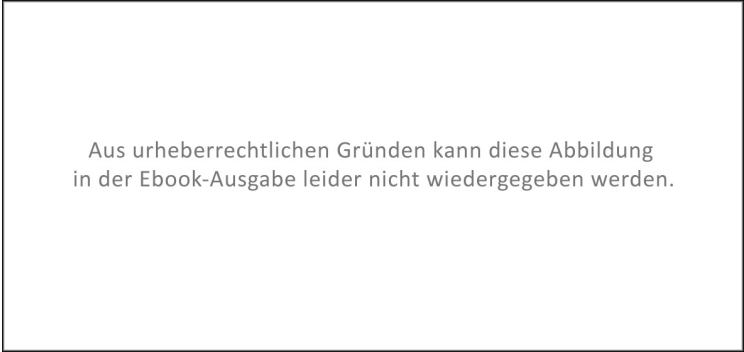
Marion Denis: Wenn ich Chromosomen betrachte, sind es für mich unterschiedlich lange Streifen. Insofern unterscheiden sie sich nicht so stark. Es sei denn, da wäre eine runde, eine quadratische oder eine dreieckige Form dabei; dann wären die Unterschiede stärker. Wenn man sie nur als Form betrachtet, ähneln sich die Chromosomen aber schon.

Biologin: Der Mensch hat dreierlei Chromosomentypen: die metazentrischen, die submetazentrischen und die akrozentrischen, mit dieser zum Teil sehr auffälligen Satellitenstruktur. Das ist ein sehr deutlicher Unterschied. Ein Chromosom ist in gewisser Weise stäbchenförmig oder linear; es hat ein Zentrum, das sogenannte Zentromer. Wir sehen hier [auf dem Bildschirm] – in diesem Stadium – nicht, dass sie in sich gespalten sind; wenn sie sich aber weiter kondensieren, das heißt im Verlauf des Zellzyklus verkürzen, dann bekommen sie diese X-Form. Die Strukturproteine, die diese beiden homologen, identischen Schwesterchromatiden zusammenhalten, geben ihre Funktion auf. Das weitere Fortschreiten in der Mitose ist, dass sich die beiden Schwesterchromatiden vollständig trennen und auf die zwei neuen Tochterzellen verteilt werden. Das hier, die Metaphase, ist sozusagen eine Momentaufnahme. Du hast recht; es gibt keine runden Chromosomen. Aber es gibt submikroskopisch runde Strukturen; es gibt lineare Strukturen. Aber es gibt keine eckigen Strukturen; es gibt in der Natur relativ wenig quadratische Strukturen, wahrscheinlich, weil das verhältnismäßig instabil oder vom Energieaufwand nicht geeignet wäre. Es verbraucht zu viel Energie in der Herstellung und bringt nicht ausreichend Stabilität. Deswegen hat man dreieckige Strukturen oder Wabenstrukturen, weil das stabiler ist. Aber im Prinzip ist es eine Annäherung an rund; und wenn viele runde Strukturen dicht zusammen

kommen, kommt man der Wabenstruktur immer näher. Ich weiß, was du meinst, wenn Dir zunächst alles sehr gleichförmig erscheint. Mit der Zeit erlangt man in der zytogenetischen Arbeit eine andere Sichtweise. Ich sehe da unheimliche Unterschiede, aber das Sehen muss sich erstmal entwickeln über Jahre.

M.D.: Wie hast du dieses Erkennen gelernt, dieses Ablesen?

B.: Bei mir selbst kann ich mich kaum daran erinnern; es war ein allmählicher Prozess. Ich hab 1986 angefangen, Chromosomen zu betrachten. Während der Schulzeit haben wir ein humangenetisches Institut besucht und ich hatte Bio-Leistungskurs. Also ist da schon für mich der Fokus auf Naturwissenschaften gelegt worden. Es war nicht besonders



Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung
in der Ebook-Ausgabe leider nicht wiedergegeben werden.

Abb. 1: Marion Denis, double blind, Fotografien einer Künstlerin #2, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

berauschend oder eindrucklich dort im Institut, aber für mich war klar: Ich möchte in die Humangenetik. Alle anderen Disziplinen erschienen mir dagegen eher deskriptiv. Die Chromosomen mit der DNA darin: Das ist wirklich die Struktur, wo es geschrieben steht. Meistens wird Symptom-Doktorei betrieben, aber man muss an die Ursachen heran. Für mich ist das ursächlich gewesen damals, Anfang der 80er Jahre. Ich habe mein ganzes Studium so ausgerichtet, um in die Humangenetik kommen zu können, um mit diesem Fachgebiet Kontakt zu haben; und der erfolgte schließlich durch ein Praktikum, wo ich mir homogen gefärbte [somit einheitlich angefarbte und nicht wie auf dem Bildschirm derartig gemusterte, d. h. gebänderte] Chromosomen angeguckt habe. Ich habe ganz hart lernen müssen, Chromosomen überhaupt erst zu erkennen, lange im Dunkeln auf ein Präparat zu gucken, eine Mitose zu finden und als geeignet für die Analyse zu erfassen. Die mikroskopischen Präparate hatten natürlich eine andere Qualität als heute. Im Zuge der Weiterentwicklung von Kulturmedien ist alles hochwertiger geworden. Das erste war ein Präparat, das irgendwo in der Routine abgefallen ist, also ein Forschungsprojekt, für das zunächst keine Zeit und Arbeitskraft zu Verfügung stand und das bislang niemand ausgewertet hatte. Und so habe ich ca. sechs Wochen lang in der Dunkelheit gesessen und mir angeeignet, wie Mitosen im Gegensatz zu Zellkernen aussehen, wie vollständige Mitosen aussehen; ich musste anfangen zu lernen, sie im Mikroskop zu zählen. Als nächstes sollte ich an einem homogen gefärbten Präparat das X-Chromosom erkennen. Die C-Gruppe des menschlichen Chromosomensatzes erscheint anfangs sehr einheitlich. Ich habe dann bei jeder Mitose, die ich angeguckt habe, überlegt, welches könnte ein X-Chromosom sein. Jedes Mal habe ich dann die Professorin und Leiterin geholt – meine Beliebtheit, so schien es mir, sank von Mal zu Mal – und sie musste sich alles mit angucken. Ich habe Vorschläge gemacht und dann hat sie mir gesagt, wie es tatsächlich ist. Es war durchaus eine harte Schule, an homogen gefärbten Mitosen ein C-Banden-Chromosom herauszufinden. Es sind anfangs »14 Dinger« im Fall eines weiblichen Chromosomensatzes, die gleich auszusehen scheinen. Und es war mühsam zu lernen, sie zu differenzieren. Aber ich glaube, es war eigentlich der beste Einstieg. Ich kann mir keine Vokabeln merken; ich bin schlecht in Sprachen, aber ich glaube, was visuelle Dinge angeht, habe ich Glück und bin ganz gut. Und so hatte ich Glück, dass ich nicht nur von dem Fach Humangenetik begeistert war, sondern dass ich auch ein gewisses

Talent habe, Strukturen erkennen zu können. Ein bisschen ist Chromosomendiagnostik wie Memory spielen. Ich schaue [im Mikroskop und auf dem Bildschirm] nicht auf ein bereits sortiertes Karyogramm, sondern ich schaue auf die ungeordnete Mitose und merke mir dabei: »Dort ist das eine der beiden Chromosomen 6!« Dann schaue ich die ganze Mitose durch, wo das andere Chromosom 6 ist: Gut ist, dann noch zu wissen, wo das erste Chromosom 6 in dem Wirrwarr lag, um beide Chromosomen [6] dann hinsichtlich ihrer Struktur miteinander zu vergleichen. Aufgrund der Art der Präparation, der Herstellung der mikroskopischen Objektträger kann das eine zum Beispiel gebogen sein oder auf dem Kopf liegen. Beim Memory sagt man ja immer, gegen Kinder hätten Erwachsene keine Chance. Aber ich schaffe es auch noch gegen Vier- und Fünfjährige! Weil es meine tägliche Arbeit ist, Chromosomenpaare zu suchen und möglichst auch zu finden.

M.D.: Hattest du, als du in dieser Dunkelkammer warst, im dunklen Raum, eine Art Vorlage? Ein Lehrbuch, in dem stand, wie die Strukturen aussehen, um sie zu finden?

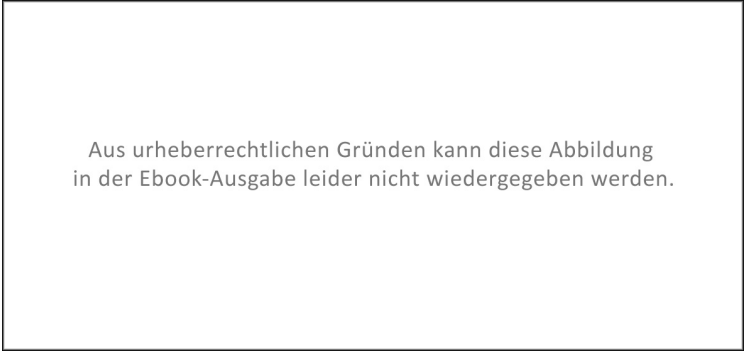
B.: Nein, ich kann mich nicht erinnern.

M.D.: Also hattest du davor schon irgendwo lernen müssen, wie das aussieht, was du suchst.

B.: Auch nicht. Ich bin wirklich ins kalte Wasser geschubst worden: »Nehmen Sie sich ein Chromosomenpräparat und gucken Sie erst einmal.« Irgendwann traust du dich und denkst: »Du hast jetzt so oft gefragt; jetzt musst du allein damit klarkommen.« Wann immer die Leiterin mir etwas gezeigt hat, habe ich, wenn sie den Mikroskopieraum wieder verlassen hat, noch lang die Mitose angesehen und mir alles eingeprägt. Nachher bei meiner Diplomarbeit habe ich eine Bänderungstechnik [Darstellungsverfahren menschlicher Chromosomen] angewandt, die R-Banden [ein anderes Darstellungsverfahren], die sonst nur selten bzw. zu der Zeit im Labor nicht durchgeführt wurden. So musste ich mir schließlich das meiste alleine aneignen. Dafür hatte ich zwei Karyogramme zur Verfügung von ehemaligen Absolventen, die das Labor schon verlassen hatten. Auf Basis dieser beiden Karyogramme habe ich angefangen – eigentlich ein bisschen wie ein Autodidakt. Meinen jetzigen Mitarbeiterinnen kann ich oft auch nicht direkt helfen, sie müssen sich, wie wir immer sagen, eingucken. Man muss hinsehen, gucken und sich alles nochmals einprägen. Man muss allmählich ein Gefühl dafür bekommen. So war es bei mir.

- M.D.:** Ich habe überlegt, was es für Erkenntnisstrategien in deinem Fach gibt. Es ist eventuell das, was du eben schon gesagt hast. Gucken, vergleichen, benennen, bezeichnen.
- B.:** Ja. Und dann gehört natürlich eine enorme Erfahrung dazu. Das macht die Einarbeitung so schwierig. Wir produzieren sehr viele artifizielle Strukturen, da zum Beispiel mit Fixierung und Hypotonie gearbeitet wird. Prozesse, die natürlicherweise so nicht passieren. Außerdem färben und trypsinieren wir, das heißt verdauen die Proteinstrukturen, und dann tropfen wir das auch noch aus einer gewissen Höhe auf – so, als würde man eine Handvoll Spaghetti aus unterschiedlich großer Höhe auf den Boden werfen. Jeder Spaghetti-Haufen [Mitose, Zellteilungsstadium], der dabei entsteht, ist natürlich sehr individuell. Es gibt für die einzelnen Mitosen keine Vorlagen. Es benötigt viel, sehr viel Übung.
- M.D.:** Wie erlangt man darin Vertrauen? Ist das groß, das Vertrauen; gibt es Punkte, wo man sagt, das ist jetzt wahr? Ich habe jetzt so etwas wie eine Grunderkenntnis?
- B.:** Eigentlich nicht. Vor allem, wenn wir erfahren, dass die Zytogenetik abgelöst wird durch andere Verfahren, die ein höheres Auflösungsvermögen haben. In dem Augenblick, in dem man die Begrenzung der Methode erfährt, weiß man, dass man immer nur an der Peripherie bleibt. Es hängt vieles davon ab, wie man den Befund, das Chromosomengutachten, formuliert. Wenn im Rahmen einer Pränataldiagnostik die Schwangere oder der werdende Vater anrufen und aufgrund eines unauffälligen Chromosomenbefundes folgern: »Also ist mein Kind gesund?«, dann müsste – was im Vorfeld geschehen sein muss bzw. sein sollte – darauf hingewiesen werden, dass diese Frage nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden kann und damit zu einem Teil offen bleibt. Zytogenetik hört »sehr früh« auf, was die Genauigkeit angeht, stellt ein verhältnismäßig grobes Raster dar. Ich betrachte zwar das gesamte Genom, aber die »Eindringtiefe« ist relativ gering. Wenn es sich um Pränataldiagnostik handelt, dann kann man – rein statistisch bedingt – sagen, dass zu ca. 98 Prozent ein unauffälliger Chromosomenbefund zu erwarten ist. Das ist der empirische Erfahrungswert, was die Rate der Kinder angeht, die mit klinischen Auffälligkeiten geboren werden. Zwei bis vier Prozent ist das sogenannte allgemeine Fehlbildungsrisiko; nur ca. ein Prozent von diesem Risiko kann durch eine vorgeburtliche Chromosomenanalyse abgeklärt werden. Das heißt, bei einem Anteil von ca. 99 Prozent der »Durchschnittsneugeborenen-Bevölkerung«

ist chromosomal ein unauffälliges Ergebnis zu erwarten. Wenn ich tiefer hineinsehen würde, würde ich mehr finden. Aber das kann diese Methode nicht leisten. Mit diesem Verfahren ist man in gewisser Weise vorerst auf der sicheren Seite. Dazu kommen natürlich das persönliche Ermessen und die Erfahrung. Mit einer großen Erfahrung kann man Veränderungen etwas sicherer erkennen und bewerten als mit einer geringeren Erfahrung. Es liegt an der Institutsstruktur, an der Labororganisation, dass erfahrene Menschen vorhanden sind, die Ergebnisse und Einschätzungen überprüfen und Sicherheit geben. Ich bin beruflich so aufgewachsen, dass zunächst jemand da gewesen ist, den man fragen konnte und der das Gefühl von großer Erfahrung ausgestrahlt hat. Später, bei meiner Diplom- und vor allem Doktorarbeit, änderte sich die Situation. Da ist mir klar geworden, dass sich sonst keiner bzw. kaum jemand mit den Verfahren der Arbeiten auskennt und man sich die Grundkenntnis selbst aneignen muss. Glücklicherweise war aber die diagnostische Relevanz meiner Aussagen und Feststellungen eher nichtig: Ich habe nicht allein die Diagnostik gemacht, sondern ich habe überwiegend postnatal [nachgeburtlich] wissenschaftlich nachuntersucht. Es existierte somit schon ein Befund, sodass von meiner Aussage nichts abhing. Es war schön bzw. interessant, in einigen Fällen eine Veränderung oder Auffälligkeit gefunden und damit eventuell eine Frage ansatzweise beantwortet zu haben, aber durch mein Ergebnis, meine Einschätzung ergab sich keine Handlungsoption, wie zum Beispiel ein Schwangerschaftsabbruch oder gar Heilung. Humangenetische Diagnostik, insbesondere Pränataldiagnostik, ist insofern für alle, die daran beteiligt sind, schon eine Belastung. Es liegt keine eindeutige und abschließende phänotypische Bewertung vor; die Ultraschall-diagnostik wird zwar immer besser, aber ob das Kind wirklich gesund ist, weiß man nicht mit Sicherheit. Bei einer gesunden bzw. phänotypisch unauffälligen Person ist kaum zu erwarten, dass eine klinisch bedeutsame chromosomale Veränderung vorhanden ist. Zudem wäre es relativ wahrscheinlich, dass diese Veränderung so klein ist, dass sie nur sehr schwer zu erkennen ist. Zytogenetische Diagnostik erinnert insofern an eine Art Doppelblindstudie, bei der man nicht nur nicht weiß, ob eine Chromosomenveränderung vorliegt, sondern auch nicht, ob der, dessen Chromosomen man betrachtet, überhaupt klinische Auffälligkeiten hat. Zu dieser manchmal unklaren Ausgangssituation kommt noch der zeitliche Druck dazu.



Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung
in der Ebook-Ausgabe leider nicht wiedergegeben werden.

Abb. 2: Marion Denis, double blind, Fotografien einer Künstlerin #8, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

Die mikroskopische Arbeit bzw. Aus- und Bewertung ist oft schon eine sehr einsame Angelegenheit. Es wäre natürlich schön, wenn man stets jemanden bei sich hätte, um sich zu beraten, gerade an Tagen, an denen man voller Zweifel ist und einem die Chromosomen gar nicht gefallen. Bei einem Chromosomenpräparat gefallen mir zum Beispiel die Chromosomen 18 beim strukturellen Abgleich nicht. Wenn aber eine Kollegin, ein Kollege da wäre und daran erinnerte, wie oft man allgemein über das Chromosom 18 grübelt und redet, weil es häufiger am kurzen Arm oder am Zentromer merkwürdig erscheint, dann wäre das eine andere Situation. Es würde schon sehr helfen. Aber eine solche personelle Besetzung kommt immer weniger vor. Also ist es manchmal

ein langer Weg und auch ein einsamer Weg zum Befund – manchmal auch ein Weg voller Zweifel. Man muss sich irgendwann durchringen und, wenn alle Möglichkeiten erschöpft und alle diagnostischen Wege gegangen sind, den Befund einfach schreiben. So schreiben, dass der Sachverhalt sich widerspiegelt, auch wenn man zum Teil auf keine absolute, endgültige Aussage festgelegt werden kann.

M.D.: Gibt es in der Befundung Aspekte oder Punkte, die für dich hinterfragbar sind? Oder kannst du im Grunde hinter allem stehen, was du erkannt hast?

B.: Ich nehme mir generell viel, vielleicht manchmal in den Augen einiger auch zu viel Zeit für meine Diagnostik; das ist ein Vorwurf, den ich gerne höre. Irgendwann bist du aber an einem Punkt, wo du sagst: »Ich muss jetzt zu einem Ergebnis kommen.« Es ist niemandem damit gedient, das noch eine Woche hinauszuzögern; es muss zum Abschluss kommen. Wenn man aber zu dem Schluss kommt, dass eine Wiederholung erforderlich ist, dann gilt es, mit einer anderen Methode die Unklarheiten zu überprüfen. An einem bestimmten Punkt muss man loslassen und sein Ergebnis formulieren. In bestimmten Fällen versuche ich, in meinem Befund deutlich zu machen, wo gegebenenfalls noch offene Fragen sind, damit die Chance besteht, später eventuell durch neuere Verfahren nochmals an diesem Punkt nachzuhaken und doch eine Diagnose zu finden. Wobei ich weiß, dass von anderen, gerade Kollegen im privatwirtschaftlichen Bereich, gesagt wird, dass man einem Einsender, also einem Kunden, so etwas nicht antun kann und ihn daher nicht mit möglichen Zweifeln konfrontiert. Aber da sehe ich eine falsche Entwicklung; für mich handelt es sich nicht um Kunden, sondern es sind für mich Kollegen, die mit dem Patienten an einer anderen Stelle, das heißt direkten Kontakt haben. Man muss manchmal jedoch in den sauren Apfel beißen und auch diese Wahrheit sagen. Auch wenn dies heißt, dass man mit einer bestimmten Diagnostik nicht zu einem abschließenden Ergebnis kommt. So unangenehm das für den Patienten ist, vor einem vermeintlichen Experten zu sitzen, der mit den Achseln zuckt und sagt: »Ich kann es Ihnen nicht beantworten. Ich weiß es auch nicht.« Aber das ist Lebensrealität. Und alles andere halte ich oft für falsch. Es wird zunehmend der scheinbar bequemere Weg gegangen; aber das ist eine Entwicklung, die vielleicht global vorhanden ist: Schnelle Antworten, scheinbar klare Schwarzweiß-Kategorien, keine Unklarheiten und bloß nicht das bestehende Ordnungssystem erweitern

oder infrage stellen. Das ist eigentlich nicht erwünscht. Ich glaube, da bin ich unbequem und relativ hart. Ich schreibe in meine Befunde sehr viel; ich schreibe sehr lange Befunde, möglicherweise anstrengend zu lesende Befunde; ich höre immer wieder diese Kritik, aber das regt mich nicht mehr auf. Vielleicht bin ich da auch eine berühmt-berüchtigte Ausnahme. Ich kann es sogar nachvollziehen, »auf Station« mit all der Hektik, dem dauernden Druck hätte man wahrscheinlich gerne kurze, klare Aussagen wie: »normaler männlicher Karyotyp« oder »normaler weiblicher Karyotyp«. »Sie« – und man selbst sicherlich auch – lesen nicht gerne von dem Zweifel, den andere hatten und haben, dass an der einen oder anderen Stelle etwas überprüft werden musste. In manchen Fällen stellen die Veränderungen möglicherweise ein Artefakt ohne klinische Bedeutung dar, oder es ist bei »weiterhin bestehendem Verdacht auf Vorliegen einer Chromosomenveränderung« anzuraten, über weiterführende Maßnahmen nachzudenken.

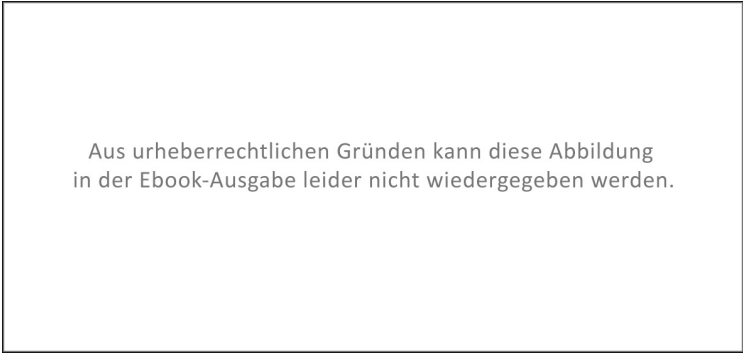
Das möchte wahrscheinlich keiner gerne lesen. Aber das ist in manchen Fällen Fakt. Das zu unterschlagen hielte ich sogar für einen Fehler, wenn nämlich daraus resultiert, dass der Schluss gezogen wird, der Patient habe gar keine chromosomale Auffälligkeit. Und in der Folge wird daher in einer anderen »Ecke« weitergesucht. Häufiger ist dies der Fall bei Patienten mit einem unklaren Fehlbildungssyndrom. Wenn nun vonseiten der Zytogenetik behauptet wird, chromosomal sei alles in Ordnung und zweifelsfrei, nimmt man sich und anderen – in einem Gesundheitssystem, was immer mehr davon abgeht, Untersuchungen doppelt zu machen – die Option, später mit verbesserten Methoden nochmal nachzuuntersuchen. In dem Augenblick, wo eine kategorische Aussage gemacht wird, ist der (Rück-)Weg und sind eventuell auch weitere Wege weitgehend verbaut. Gegebenenfalls werden dadurch Weichen gestellt und die ursprüngliche Trasse, das heißt der richtige diagnostische Ansatz wird nicht fortgeführt.

- M. D.:** Du hattest erwähnt, dass von deiner Warte aus echte Intersexe sehr selten sind; das hab ich noch nicht ganz nachvollzogen.
- B.:** Es kommt auf die Definition an und, worauf die Intersexualität beruht. Ist es zum Beispiel aufgrund der Gonosomenkonstellation, ist es aufgrund einer Mutation bei einem der Gonosomen oder ist es aufgrund einer autosomalen Mutation. Bei den ganz klassischen Hermaphroditen oder Zwittern, die sowohl männlich als auch weiblich sind, sozusagen Chimären, beruht es darauf, dass in der Gebärmutter primär eine männ-

liche und eine weibliche Zygote vorhanden waren, wobei zwei Eizellen befruchtet worden sind. Bei wahrscheinlich komplexen Abläufen und großer räumlicher Nähe kann es zu einer Fusion dieser Fruchtanlagen kommen; primär hätten es zweieiige Zwillinge werden können, aber es ist praktisch ein Organismus entstanden, der auf einer eigenständigen weiblichen und einer eigenständigen männlichen Linie beruht, also eine echte Chimäre darstellt. Das ist wirklich absolut selten.

M.D.: Wie sieht dann der Karyotyp aus?

B.: CHI 46 XX / 46 XY. Das ist wie zwei Geschwister, die allerdings verschmolzen sind. Es gibt auch bei zweieiigen Zwillingen sogenannte Blutchimären. Außerdem kann man bei einer Frau, die Kinder geboren



Aus urheberrechtlichen Gründen kann diese Abbildung
in der Ebook-Ausgabe leider nicht wiedergegeben werden.

Abb. 3: Marion Denis, double blind, Fotografien einer Künstlerin #10, © VG Bild-Kunst, Bonn 2019

hat, Zellen ihrer Kinder auch noch Jahre später in ihr nachweisen. Auch eine Knochenmarktransplantation stellt einen vergleichbaren Vorgang dar, übertrieben eine Art künstliche Chimäre: Einer [fremden] Person wird Knochenmark entnommen, und bei einem Patienten eingebracht, das heißt gespritzt. In dem Patienten finden diese Zellen eigenständig den Sitz des Knochenmarks, also ihr Stammhaus. Etwas Vergleichbares kann auch bei Zwillingen passieren, dass Stammzellen hinüberwandern; dies sind dann berühmte und spektakuläre Fälle, wo man zum Beispiel bei einer Frau im Blut einen männlichen Karyotyp diagnostiziert, weil sie primär aus einer Zwillingsanlage stammt. Von dem anderen Zwilling, dem sogenannten »vanishing twin« sind lediglich diese Stammzellen übrig geblieben. Vielleicht gibt es tatsächlich noch viel häufiger Chimären, aber wenn das Geschlecht übereinstimmt, es zum Beispiel zwei Mädchen gewesen wären, dann würde man das konventionell so schnell nicht erfassen können. Zytogenetisch ließe sich das nur an sehr auffälligen Polymorphismen sehen und wenn es einen Grund gäbe, zu untersuchen. Sehr selten gibt es auch körperliche Merkmale, die auf ein Mosaik oder einen Chimärismus hinweisen, zum Beispiel ein auffälliges, typisches Pigmentmuster. Das wäre das, was man ganz klassisch als »Zwitter« bezeichnet.

M.D.: Gibt es dafür einen klassischen Phänotyp?

B.: Das geht nicht. Das entscheiden die Zellen und vor allem ihre Verteilung in dem Organismus. Das kann sehr unterschiedlich sein. Je nachdem, wie und wann sie fusionierten; insofern kann es keinen klassischen Phänotyp geben. Aber das ist wirklich extrem selten und sehr unwahrscheinlich. Es gibt aber auch sogenannte Intersexualität zum Beispiel durch Nebennierentumoren. Es könnte vielen noch passieren, dass es eine Überproduktion der »gegengeschlechtlichen« Sexualhormone gibt. Außerdem kennt man Chromosomenstörungen, die zu einem Intersex oder zu Andeutungen eines Intersex führen können oder Mutationen zum Beispiel der Gene für Androgenrezeptoren; derartige Mutationen können unterschiedliche Schweregrade der Abweichungen nach sich ziehen; es existieren vielfältige Mechanismen, woraus eine nicht eindeutige Geschlechtszuordnung resultieren kann; zudem sind die Erscheinungsbilder sehr fließend. Aber das, was man so ganz klassisch unter »Zwitter« versteht, das wären Formen von Chimären. Ob ein Nachweis immer gelingt, ist die Frage. Vor ein paar Tagen ist mit 120 ausgewerteten Mitosen wieder eine sehr

ausgedehnte Diagnostik notwendig geworden. Unabhängig davon wie umfangreich diese Auswertungen aber sind, zunächst bleiben die Untersuchungen auf ein Zellsystem – von vielen im Organismus – beschränkt. Blut ist mesodermalen Ursprungs, stammt also vom mittleren Keimblatt der frühen Fruchtanlage. Bei bestimmten Fragestellungen wird daher auch eine Untersuchung von Zellen, die ektodermalen Ursprungs sind, vom äußeren Keimblatt stammen, angeregt; man untersucht deswegen manchmal Haut. Für zytogenetische Routineuntersuchungen ist das innere Keimblatt im Prinzip unerreichbar. Von den 100 Billionen Zellen, die einen erwachsenen Menschen ungefähr aufbauen, betrachtet man in der Diagnostik einen winzigen Teil und zwar nur eines Zellsystems, in der Regel Blut. Blut ist ein sehr schnell proliferierendes System. Es gibt eine Chromosomenveränderung, die zum Pallister-Killian-Syndrom führt. Hintergrund ist ein zusätzliches sogenanntes Markerchromosom, das von Chromosom 12 abstammt. Dieses zusätzliche Chromosom ist fast nur in sehr langsam wachsenden Geweben nachzuweisen; in schnell wachsenden Geweben haben diese Zellen mit dem zusätzlichen Markerchromosom einen Selektionsnachteil. Es wird daher im Blut nicht oder kaum gelingen, die jetzt 47 Chromosomen – plus Markerchromosom, das Derivat vom kurzen Arm von Chromosom 12 – nachzuweisen. Beschränkt man sich auf nur ein Untersuchungsgewebe, hätte man einige ursächliche Veränderungen nie erfasst, und so auch nicht erfahren, was es alles gibt. Vielleicht führt das dann dazu, zu schlussfolgern, dass das, was man – warum auch immer – noch nicht beobachtet hat, dann einfach nicht existiert. Es wird häufig nicht die Begrenzung gesehen, sondern es wird in Abrede gestellt, dass es bestimmte Phänomene überhaupt gibt. Es ist wahrscheinlich leichter, so damit umzugehen. Was ich nicht kenne, weiß, verstehe, das gibt's einfach nicht, das schließe ich aus bzw. das ziehe ich überhaupt nicht in Erwägung.

M.D.: In meinem Wahrnehmungssystem ...

B.: Ja. Das ist auch eine Schutzreaktion – wahrscheinlich oft ganz unbewusst. Und man muss ganz einfach sagen; es sind und können auch nicht alle gleichermaßen differenziert sein. So hat jeder seine Schwerpunkte; und man muss bei diesem Wahnsinnsangebot manchmal »ausgrenzen«, ausblenden, um klarzukommen. Nur wie man »ausgrenzt«, ausblendet, ist wichtig; das muss, darf und sollte nicht immer so radikal sein. Oder man muss sich dieses Ausgrenzens immer wieder

bewusst werden. Aber eigenes Begrenzen oder eigene Begrenzung und Beschränkung wahrzunehmen, zu akzeptieren, ist wahrscheinlich unheimlich schwer.

Die Autorin

Marion Denis, gelernte Krankenpflegerin, studierte Fotografie an der FH Bielefeld und an der HGB Leipzig. Sie erhielt Förderungen der Kunststiftung NRW und ihr Künstlerbuch *double blind* erschien 2012 bei Revolver Publishing. Ihre künstlerischen Arbeiten verhandeln Fragen der bio-kulturellen Konstruktion von Geschlecht, Mechanismen im Wissenschaftsbetrieb und Normierungspraktiken, die in diesen Feldern aufscheinen. Meist mit fotografischen Mitteln angelegt, fokussieren die Arbeiten oftmals Personen aus der Medizingeschichte oder der wissenschaftlichen Forschung und beinhalten eine intensive Bild- und Textrecherche. www.mariondenis.de

Geschlechtliche Vielfalt – Eine künstlerische Verbindung von Menschen und Pflanzen

Thomas Fuest

Im Jahr 2014 habe ich im Rahmen meiner Masterarbeit »Geschlechtliche Vielfalt – Konzeption, Durchführung und Evaluation einer fotografischen Ausstellung«, die ich im Studiengang Angewandte Sexualwissenschaft an der Hochschule Merseburg geschrieben habe, eine Fotoausstellung realisiert.

Das Thema geschlechtliche Vielfalt sollte auf einem eher unkonventionellen Weg an Betrachter*innen herangetragen sowie die Wirkweise der Ausstellung evaluiert werden. Dazu wurden zunächst theoretische Verbindungslinien zwischen Pflanzen und Menschen beschrieben – ausgehend von der Evolution, vorkommender Geschlechtlichkeit etc. Dabei wurde kritisch hinterfragt, ob es lediglich zwei Geschlechter geben sollte, da sich sowohl bei Menschen als auch bei Pflanzen vielfältigere Geschlechtlichkeiten zeigen.

Konzeption der Fotoausstellung

Die Ausstellung war so konzipiert, dass das Thema über eine kreative und zusätzlich noch eine informative Ebene zu Betrachter*innen transportiert wurde. Es wurde demnach zunächst ein Konzept entwickelt, das im Folgenden kurz vorgestellt werden soll.

Wesentliche Aspekte des Projekts fußen auf Erkenntnissen zur ästhetischen Bildung. Der Begriff »ästhetisch« leitet sich dabei vom griechischen *aisthesis* ab, das mit Gefühl und Geschmack, aber auch Sinnlichkeit, Wahrnehmung und Erkenntnis übersetzt werden kann. Oftmals wird *aisthesis* auch einfach mit den Begriffen »sinnliche Wahrnehmung« in die deutsche Sprache übertragen (vgl. Röll, 2005, S. 24).



Abb. 1

Nach Dietrich, Krinninger und Schubert lässt sich unter der Begrifflichkeit »ästhetische Bildung«

»heute Verschiedenes [verstehen]: Er wird zum einen als Oberbegriff für alle pädagogischen Praxen genutzt, die einzelne ästhetische Felder (Kunst, Musik, Literatur, Theater etc.) zum Gegenstand haben, er wird zum anderen verwendet als Grundbegriff bildungstheoretischer Diskurse, in denen es um Fragen der Persönlichkeitsbildung in und durch ästhetische Erfahrungen geht. In diesem Verständnis bezieht sich ästhetische Bildung nicht nur auf Kunst und Kultur, sondern thematisiert auch allgemeinere Aspekte eines ästhetischen Ich-Weltverhältnisses, vor allem unter der Frage nach der Bedeutung von Wahrnehmung und Sinnlichkeit. In diesem weiteren Sinne geht es aber auch um die Verbindung zwischen Pädagogik und Kultur, zwischen Kunst und Markt oder zwischen Kunst und Macht und deren Auswirkungen auf Bildung und Erziehung« (Dietrich et al., 2012, S. 9).

Die Autor*innen beschreiben weiter, dass die Wirkweise der ästhetischen Bildung in den letzten Jahrzehnten zunehmend empirisch erforscht wurde und ihre Sinnhaftigkeit damit unterstrichen werden kann. Das gilt nicht nur für die Schulpädagogik, sondern erfasst auch außerschulische Bildungsbereiche der Kinder- und Jugendarbeit sowie der Arbeit mit Erwachsenen.

Ganz gleich in welchem Alter oder mit welchem Hintergrund, bei der ästhetischen Bildung bilden ästhetische Erfahrungen die wesentliche Essenz. Diese lassen sich sowohl in der Wahrnehmung der ästhetischen Objekte Anderer (beispielsweise in der Besichtigung einer Bildhauerausstellung) als auch in der eigenen produktiven und kreativen Gestaltung ästhetischer Objekte (zum Beispiel über die Teilnahme an einem Fotografiekurs) machen (vgl. Röhl, 2005, S. 27). Ästhetisches Erleben ist dabei häufig ein sozialer Prozess, da ästhetische Produkte – mit denen man ästhetische Erlebnisse hat – zumeist das Ergebnis direkter menschlicher handwerklicher Arbeit sind und häufig ein Austausch über gemeinsames ästhetisches Erleben anhand ästhetischer Produkte stattfindet. Hier seien als Beispiele ein Gespräch mit anderen Besucher*innen in einem Museum über ein polarisierendes Gemälde genannt, à la: »Was möchte uns die Künstlerin damit sagen?«; oder auch ein Kinobesuch mit Freund*innen, bei dem anschließend der Film besprochen wird (vgl. Dietrich et al., 2012, S. 20f.). Dabei wird auch deutlich, dass ästhetische Erfahrungen oft über (be-)greifbare Darstellungen oder ästhetische Ausdrucksformen gewonnen werden können (vgl. Röhl, 2005, S. 27).

Fotografien als kommunikative Medien

Eine wesentliche Grundlage des kreativen Parts der Arbeit war die Erstellung von Fotografien, die später mit anderen Menschen einen Kontakt zum Thema »Geschlechtliche Vielfalt« initiieren und dadurch ebenfalls eine ästhetische Erfahrung bewirken sollten.

Fotografien stellen dabei ein wesentliches Medium dar, mit dem dieser Kontakt hergestellt wird. Dieses Medium kann als materiell und kommunikativ charakterisiert werden. Materiell ist es, da es während der Ausstellung an ein Material (Fotopapier) gebunden ist; kommunikativ ist es, da über die Motive eine »Information« an Empfänger*innen gerichtet ist. Außerdem lassen sich die ausgestellten Fotografien nach Pruss auch als sekundäre Medien kategorisieren, die zur Erzeugung des Endproduktes ein oder mehrere Geräte benötigen (Dittmar, 2011, S. 41). Die Hervorbringung geschieht dabei über die Aufzeichnung via Fotokamera, die Nachbearbeitung mittels Bildbearbeitungssoftware und das Belichten über den Ausbelichter. Die Wahrnehmung entsteht via Betrachtung der ausbelichteten Bilder der Ausstellung.

Eine Eigenschaft von Bildern ist, dass Menschen oftmals einen direkteren und leichteren Zugang hierzu finden als zu Texten. Dies ist darin begründet, dass Bilder Ähnlichkeit mit der Realität besitzen. Auch wenn sie dabei (zwangsläufig) nicht die Realität abbilden (vgl. Schnelle-Schneider, 2011, S. 162ff.), lassen sie doch ihre Bildinformation unmittelbarer wahrnehmbar werden, da ein Großteil der Menschen ihre Umwelt zu einem erheblichen Teil visuell wahrnimmt. Diese Wahrnehmung ermöglicht einen Austausch mit anderen Menschen und lässt einem Individuum beispielsweise Emotionen und Bedürfnisse anderer Menschen gewahr werden. Dittmar erläutert die Wirkweise von Bildern, die von Zillmann auch als *ikonische Kommunikation* bezeichnet wird, als »stärker, fundamentaler, schneller, emotionaler, nachhaltiger als die rein soziokulturell kopierte[r] Zeichen (also Schrift)« (Dittmar, 2011, S. 94).

Ein Grundgedanke des Projekts war es, dass die fotografierten Personen während des Shootings eigene Geschlechtlichkeit ausdrücken, sich in andere Geschlechtlichkeiten hineinversetzen, Klischees und Stereotype von Geschlechtlichkeit aufgreifen und damit experimentieren konnten. Da nicht die Gedanken des Fotografierenden zur Geschlechtlichkeit des jeweiligen Models inszeniert werden sollten (zumindest nicht bewusst), sondern die des Models, sollte dies auch später für Betrachter*innen zu einer dadurch wahrnehmbaren Authentizität führen. Diese sollte ihrerseits bewirken, dass Betrachter*innen – wie zuvor beschrieben – emotionaler, schneller und stärker mit dem jeweiligen Model und mit dessen performativ ausgedrückten Gedanken zur »geschlechtlichen Vielfalt« in Kontakt kommen.

Ein weiterer Gedanke der Ausstellung war die gemeinsame »Natürlichkeit« der geschlechtlichen Vielfalt von Menschen und Pflanzen sichtbar werden zu lassen. Daher wurde auf die Methode des Bodylightpainting zurückgegriffen. Die Methode ist bereits einige Jahrzehnte alt und fand beispielsweise in den frühen James-Bond-Filmen im Vorspann Anwendung.¹ Bei dieser Ausstellung wurde sie angewandt, indem Makroaufnahmen von Pflanzenblüten – mit ihren sichtbaren Geschlechtsmerkmalen – gefertigt wurden; die Abbildungen wurden dann via Beamer auf die Hautoberfläche der Models projiziert. Die Methode der Aktfotografie sollte dabei eine intensivere Kommunikation zwischen Model und Betrachter*in bewirken. Nacktheit (und die damit einhergehenden bildlichen Resultate der Akt-

1 In den Filmen geschieht dies mit der Besonderheit, dass die Motive auf Körper projiziert und dann gefilmt und nicht fotografiert wurden.

fotografie) ist bis heute, bei aller Präsenz im Alltäglichen (beispielsweise über Werbung), für viele Menschen mit einem besonderen Reiz verbunden (vgl. Majonica, 1999, S. 8). Majonica spricht bei der modernen Aktfotografie von einem Spiegelbild des Menschen, das ihn in der Vielfalt seiner Existenz zeigt (vgl. ebd., S. 13). Demnach sollte analog dazu über die Bodylightpaintings ein Einblick speziell in die Vielfältigkeit der Geschlechtlichkeit der Models gewährt werden.

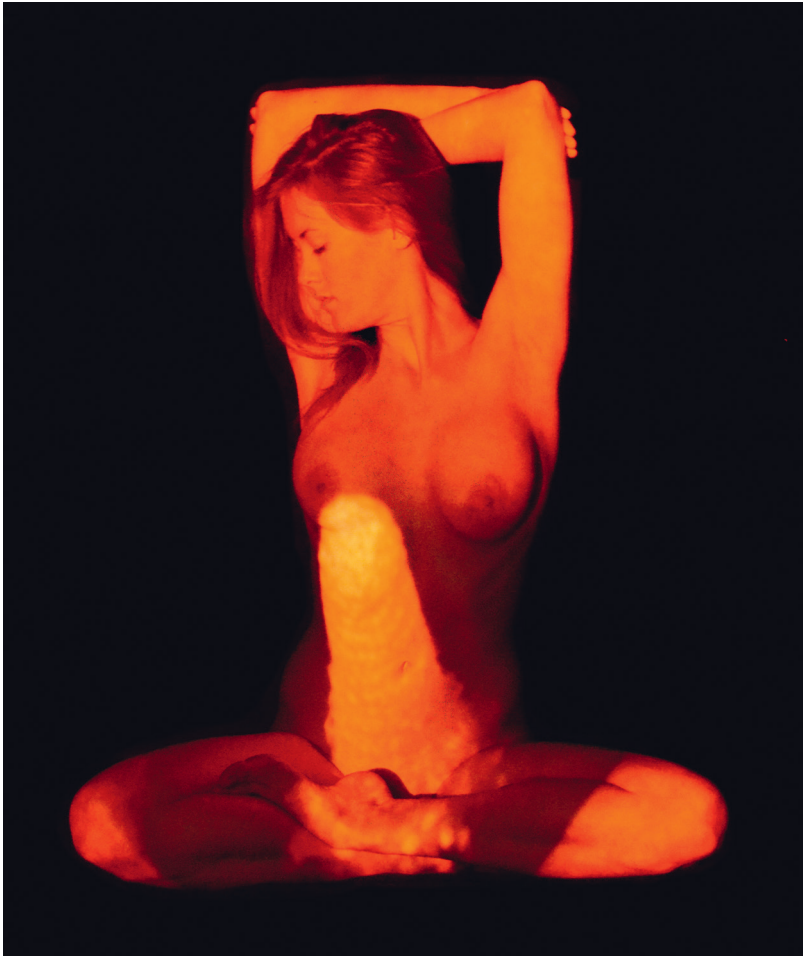


Abb. 2

Auf die Blüten wurde zurückgegriffen, weil diese, wie bereits zuvor erklärt, ein großes Spektrum an Variationen innerhalb ihrer Geschlechtssysteme haben. Dies kann vielen Menschen noch aus ihrer schulischen Bildungszeit bekannt sein und falls nicht, sollen Betrachter*innen der Ausstellung Informationen dazu erhalten. Es hätten auch andere Lebensformen dafür verwendet werden können. Blütenpflanzen haben hier allerdings den Vorteil, dass sehr viele Menschen etwas Positives mit ihnen verbinden. So können Pflanzen mit bunten Blüten etwas Farbe in den Lebensraum bringen, faszinieren mit Formenreichtum und erfreuen auch die Nase vieler Menschen mit ihren häufig² als angenehm empfundenen Düften (vgl. Guéguen & Meineri, 2013, S. 59ff.). Auch alltägliche »Sprichworte und Weisheiten« verkünden mit »blumigen Begriffen« nicht selten etwas Positives, wie »Lasst Blumen sprechen«, »Ein Mensch ist in der Blüte des Lebens« oder »Wer sich über des anderen Glück freut, dem blüht das eigene«.

Andere Lebensformen wie zum Beispiel Würmer, Schnecken und einige Fischarten, die auf andere Weise geschlechtliche Vielfalt repräsentieren, wurden nicht verwendet, da es nicht wenige Menschen gibt, die eine oder mehrere dieser Spezies aufgrund von Ekel ablehnen.

Die Auswahl der Blüten erfolgte dabei im Vorfeld. Neben Aspekten der Vielfalt, Sichtbarkeit und Morphologie der Geschlechtsmerkmale spielten dabei auch Merkmale wie Färbung und Musterung eine Rolle, wobei das Ziel war, ein möglichst vielfältiges Potpourri an Blütenbildern zu erhalten. Durch die anschließende Projektion der Blütenbilder auf die Models sollte sich ein optischer »Verschmelzungsprozess« ergeben, der wiederum fotografiert wurde. Die auf diese Weise entstandenen Bilder sollten in die Ausstellung eingehen.

Zugang durch »multi-sensorische« Methoden

In die Ausstellung sind neben den Bildern auch weitere Informationsmaterialien zu geschlechtlicher Vielfalt eingegangen. So wurden schriftliche Informationen zur geschlechtlichen Vielfalt von Pflanzen und Menschen gestalterisch aufbereitet, indem auch diese Materialien projiziert und abfotografiert wurden. Damit klar erkennbar blieb, auf welche Spezies sich

2 Einige Blüten, wie beispielsweise der Titanenwurz, verströmen einen aasähnlichen Geruch, der mutmaßlich auf die meisten Menschen abstoßend wirken dürfte.

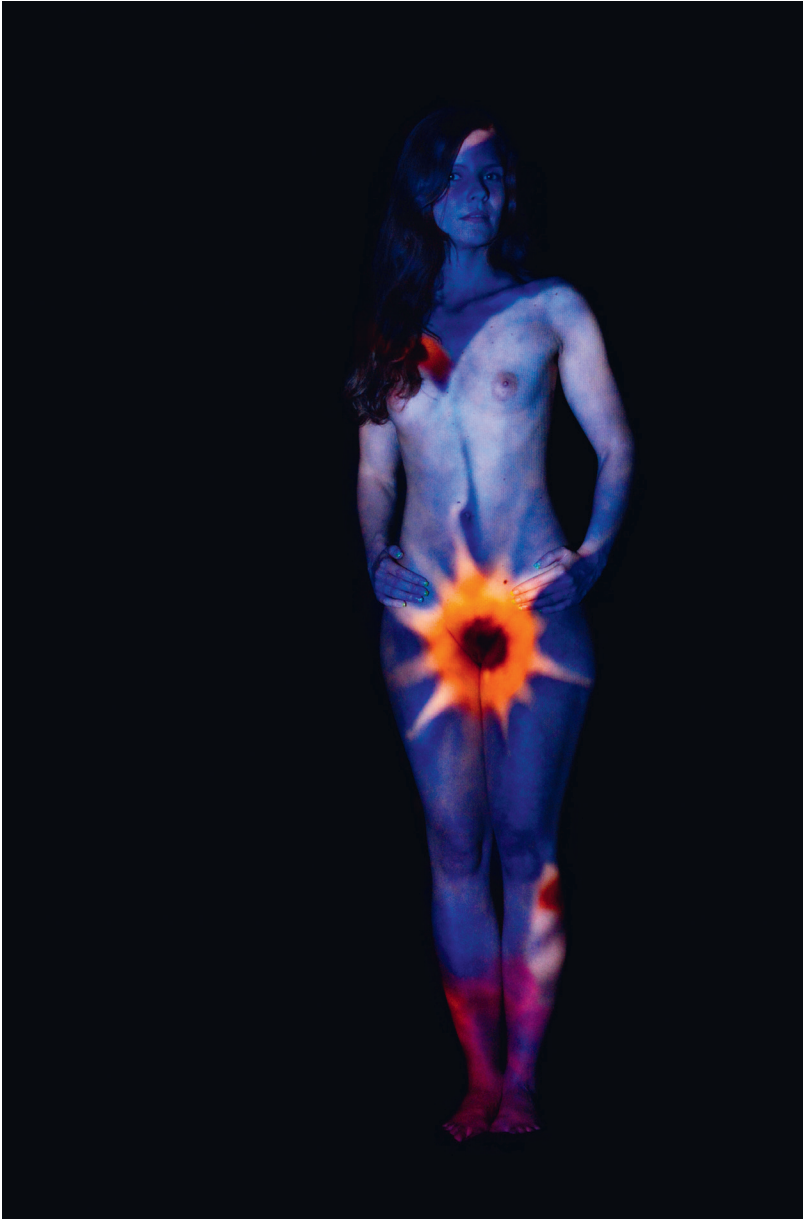


Abb. 3



Abb. 4

die Informationen beziehen, wurden schriftliche Informationen zur geschlechtlichen Vielfalt bei Menschen auf menschliche Haut und Informationen zu geschlechtlicher Vielfalt bei Pflanzen auf Pflanzenblätter projiziert. Die daraus resultierenden Bilder bilden eine Schnittstelle zwischen einem reinen Bild und einer Textinformation (vgl. Dittmar, 2011, S. 95). Um dabei ein gutes Textverständnis für möglichst viele Leser*innen zu erreichen, wurde bei der Erstellung der Texte darauf geachtet, dass diese nach den Kriterien der »Leichten Sprache« geschrieben sind. So wurden kurze und verständliche Sätze verwendet und Fremdwörter vermieden bzw. erklärt. Außerdem wurde eine deutliche, leicht lesbare Schriftart gewählt (vgl. Bundesministerium für Arbeit und Soziales, 2013, S. 15ff.).

Eine weitere Zugangsmöglichkeit zur Thematik wurde über tiefer gehende Informationen zu Gedanken der Models geschaffen. Diese Informationen wurden auf drehbaren Informationstafeln (nachfolgend Info-Wendekarten genannt) gedruckt, die unter den Bildern hingen. Dafür wurden die Gedanken der Models zur Thematik im Vorfeld über einen Kurz-Interviewbogen erhoben. Dieser eruierte, was das Model über Geschlechtlichkeit im Allgemeinen denkt, wie es sich in und mit der eigenen Geschlechtlichkeit wahrnimmt und was das Model über Menschen im eigenen Umfeld annimmt, die nicht der »Norm« des »weiblichen« oder »männlichen« entsprechen (wollen). Einige Aussagen daraus wurden auf den erläuternden Tafeln bei den entsprechenden Models zitiert. Durch diese »persönliche Aussage und/oder Botschaft« sollte eine möglichst direkte und unmittelbare Verbindung zwischen Model und Betrachter*in hergestellt werden. Betrachter*innen konnten hierbei auch eine Art von Authentizität des Models erfahren, wenn sie eine Kongruenz in geschlechtlichem Ausdruck auf den Bildern und der zitierten Aussage bemerkten. Dies eröffnete die Möglichkeit, sich in das Model einzufühlen und einige Gedanken des Models nachzuempfinden. Auch die Informationen zu den jeweiligen Blüten wurden über eine erläuternde Tafel vermittelt. Sie gingen in die Info-Wendekarten mit ein.

Nichtsdestotrotz handelte es sich bei den Info-Wendekarten um ausschließliche Textinformation und diese kann dementsprechend durch Betrachter*innen nicht so schnell erfasst werden wie die in der Ausstellung zentral stehenden Bilder. Um der Betrachter*in einen Zugang auch zu diesen Informationen zu erleichtern, wurden die Info-Wendekarten so konzipiert, dass sie unter dem Projektionsbild hingen und in die Hand genommen werden konnten. Der Tastsinn wurde dadurch angesprochen

und konnte über den Prozess des Anfassens und Begreifens auch einen erleichterten Zugang zu den darauf gedruckten Informationen geben (vgl. Zimmer, 2012, S. 99ff.). Zusammengefasst ergaben sich also eine sensorisch-visuelle Ansprache mittels Bildern und Text sowie eine sensorisch-taktile Ansprache über die Info-Wendekarten.

Auswertung

Der wissenschaftliche Part des Projekts erforschte mittels Methoden der qualitativen Sozialforschung und eines Fragebogens die Wirkungsweise der Ausstellung. Dabei konnte gezeigt werden: Die Betrachter*innen konnten einen Zugang zum Thema finden. Das gelang über die multidimensionale Ansprache mehrerer Sinne der Betrachtenden. Aber auch die Präsentation der Informationen wurde von den Besucher*innen der Ausstellung als ertragreich empfunden.

Literatur

- Bundesministerium für Arbeit und Soziales (Hrsg.). (2013). Leichte Sprache. Ein Ratgeber. http://www.gemeinsam-einfach-machen.de/SharedDocs/Downloads/DE/AS/UN_BRK/LS_EinRatgeber.pdf?__blob=publicationFile&v=2 (02.05.2017).
- Dietrich, C., Krinninger, D. & Schubert, V. (2012). *Einführung in die ästhetische Bildung*. Weinheim u. a.: Beltz.
- Dittmar, J. F. (2011). *Grundlagen der Medienwissenschaft*. Berlin: Universitätsverlag der TU.
- Guéguen, N. & Meineri, S. (2013). *Natur für die Seele. Die Umwelt und ihre Auswirkungen auf die Psyche*. Berlin u. a.: Springer.
- Majonica, R. (1999). *Aktfotografie. Ästhetik und Bildgestaltung*. Augsburg: Augustus.
- Röll, F. J. (2005). Ästhetische Bildung. In J. Hüther & B. Schorb (Hrsg.), *Grundbegriffe Medienpädagogik* (S. 24–29). 4. Aufl. München: kopaed.
- Schnelle-Schneyder, M. (2011). *Sehen und Photographie. Ästhetik und Bild*. 2. Aufl. Berlin u. a.: Springer.
- Zimmer, R. (2012). *Handbuch Sinneswahrnehmung. Grundlagen einer einheitlichen Bildung und Erziehung*. 1. Ausgabe der überarb. Neuaufl. (22. Gesamtaufl.). Freiburg: Herder.

Der Autor

Thomas Fuest studierte zunächst in Hildesheim Soziale Arbeit und arbeitet seit 2007 in der Beratungsstelle für HIV und STI der Region Hannover. Berufsbegleitend absolvierte er das Masterstudium Angewandte Sexualwissenschaft an der Hochschule Merseburg, welches er 2014 abschloss. In seiner Freizeit beschäftigt er sich mit Makro- und Aktfotografie und widmet sich der Pflege exotischer und heimischer Pflanzen im eigenen Garten.

***ErSieEs*¹ – Eine fotografische Spurensuche zwischen den Geschlechtern**

Yvonne Most

Go between – Dazwischen: Ob wir eine Frau oder einen Mann vor uns sehen, ist keine rein biologische Frage. Die Einordnung hängt von unserem Blick auf die Menschen ab: Nehmen wir die Gesichtszüge als weiblich wahr oder als männlich? Die Porträtserie *ErSieEs* lässt sich auf die Zwischenräume ein und sucht ihre Schönheit.

Wir treffen uns an einem trüben Novembertag im Café in einer Stadt, aus der wir beide längst weggezogen sind. Es war mir klar, dass es eines Tages zu der Offenbarung kommen wird und ich bin nicht überrascht. Es bewegt mich, denn sie möchte von nun an mit einem Männernamen angesprochen werden. Er möchte als das wahrgenommen werden, als das er sich sieht, das er ist. Der Schritt der körperlichen Angleichung wird die Konsequenz sein: Die Hormone ändern sich, die Stimme senkt sich, die Brüste verschwinden fast. Er ist er, ein Transmann. Seither aber ist das Bedürfnis geweckt, diesen Prozess der Angleichung fotografisch festzuhalten. Ich beschäftige mich mit Geschlechterentwürfen und Begriffen aus der Gender-Szene und erkenne, wie mich Sprache einengt. Überall sehe ich Gender. Beim Ausfüllen von Formularen mit den Kästchen für Frau und Mann fange auch ich an zu fragen, wo die fehlenden Kästchen sind. Mein bisheriges Bildergedächtnis ist geprägt von inszenierten Selbstdarstellungen, wenn es fotografisch um das Thema Geschlechterrollen geht. Eine Vorher-Nachher-Serie kommt nicht in Betracht, ich will das voyeuristische Element nicht bedienen.

1 Die Fotografien in diesem Beitrag stammen aus der Reihe *ErSieEs – Porträts dazwischen* von Yvonne Most. Die Porträts stellen keine eindeutigen Geschlechterrollen dar, sondern lassen Facetten von weiblich und männlich zu und zeigen die individuelle Schönheit der Charaktere.





Bald ist der Transmann nicht mehr mein Hauptakteur, sondern wird durch Gespräche der Anlass für die Porträtserie *ErSieEs*. Private sexuelle Vorlieben sind keine Kriterien für meine Auswahl der Porträtierten. Vielmehr stehen Irritation und Annäherung im Vordergrund. Immer stellt sich die Frage: Wie nehmen sich die Menschen wahr und welches Bild halte ich fest? Oft hatte ich Angst Menschen anzusprechen: Für eine Frau kann es sehr kränkend sein, auf ihre maskulinen Züge hingewiesen zu werden oder zu bemerken, dass sie von anderen an ihr wahrgenommen werden – umgekehrt ähnlich für einen Mann. Die meisten haben in meiner Wahrnehmung sowohl weibliche als auch männliche Gesichtszüge. Bei der Frage nach diesen Kategorien sind wir dazu verleitet, sie biologisch zu beantworten. Was sie aber in sozialer, psychischer und emotionaler Hinsicht als Antworten bereithalten, ist nur sehr komplex wiederzugeben, ich wage dies nicht.

Beim Fotografieren entsteht ein intimer Raum – manchmal reden wir kaum, oft kommt es zu sehr privaten Gesprächen. Die Fotografien sind Zeugen einer Kommunikation, die gesucht und zugelassen wird. Manches bleibt verborgen oder es gibt keine Worte dafür, was in den Gesichtern zu sehen ist. Es ist die verborgene Schönheit, die wir mit Blicken zum Vorschein bringen wollen. Etwas fordert unsere Aufmerksamkeit heraus, dem wir uns nicht entziehen können. Was ist das? Jemand möchte verweilen und Zeuge meiner Beobachtung werden, spüren und bekannte Anteile seiner und ihrer selbst sehen, die nicht körperlich sind, vielmehr Teile der Persönlichkeit. Ich fotografiere Individuen, die sich im Zwischenraum bewegen, aber auch Charaktere, die diesen Raum an sich nicht vermuten, den ich durch das Fotografieren erst geschaffen habe. In der Reflexion über Identität und Körperlichkeit ist das beladene Wort Heimat nicht abwegig: Sich in der eigenen Haut wohlfühlen, einen Platz finden in sich und in der Umwelt, die Heimat im eigenen Körper. Das »Dazwischensein« ist viel mehr Normalität, als es uns unsere Vorstellung davon suggeriert. An den Männernamen und seine tiefe Stimme habe ich mich längst gewöhnt, an seinen weiblichen Geburtsnamen denke ich kaum noch. Er ist Teil der Serie und es ist nicht wichtig, wer der Transmann unter ihnen ist.

Heinz-Jürgen Voß im Interview: »Es gibt nicht nur zwei Geschlechter«

Das folgende Interview mit Dr. Heinz-Jürgen Voß (Martin-Luther-Universität Halle Wittenberg, Institut für Geschichte und Ethik der Medizin) wurde im November 2011 für einen Beitrag des *SOME Magazine* durchgeführt. In dieser Ausgabe widmeten sich Studierende des Studiengangs Kommunikationsdesign an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle aus unterschiedlichen Perspektiven dem Thema »Error«.

Yvonne Most: Wie würdest du einem Jugendlichen aus ländlicher Region in kurzen Sätzen deine Themen erklären?

Heinz-Jürgen Voß: Ich würde sagen, es geht nicht kurz, man muss sich miteinander Zeit nehmen. Ich würde fragen, was er unternimmt, um sich als typisch geschlechtlich herzustellen. Was er denn macht, sich beispielsweise rasiert oder parfümiert, um bei seiner Peergroup anerkannt zu sein. Davon ausgehend kann man auch zu biologischen Fragen kommen, das muss man aber nicht. Eine Unterscheidung zwischen ländlicher und städtischer Region würde ich nicht machen. Egal, wie simpel Antworten sind und ob sie widerlegt sind, sie ziehen immer wieder, überall. Das gilt in der Populärkultur, in der Jugendkultur, bei SeniorInnen, das findet tatsächlich breit in der Gesellschaft statt, auch im urbanen Raum, auch an Universitäten. Es wird kaum reflektiert, wie man durch sein eigenes Handeln stets Geschlecht selbst herstellt.

Das versuche ich herauszuarbeiten. In Vorträgen verwende ich zum Beispiel einfache Sachen wie Anziehpuppenmodelle, wie wir sie aus unserer Kindheit kennen. An ihnen kann man herausstellen: Ok, Mädchen und Jungs sind ganz unterschiedlich gekleidet, werden mit unterschiedlichen Gestiken versehen, haben unterschiedliche Haarlängen. Der Junge ist häufig so dargestellt, dass er eine Raum einnehmende Stellung einnimmt, während das Mädchen eher auf das Innere des Körpers fixiert abgebildet wird. Da wird deutlich und leuchtet ein, dass Geschlecht nicht einfach da ist, sondern eine erlernte Haltung, die im Leben eingenommen wird.

Y.M.: Gibt es im Bereich der Alltagsgegenstände Diskriminierung?

H.-J.V.: Es gibt Studien dazu, zum Beispiel ist der Bereich Architektur dazu auseinandergenommen worden, inwiefern dort Geschlecht berücksichtigt wird. Das ist für mich die Grundlage, Geschlecht ist nicht einfach

da, sondern wir lernen es. So werden in der Architektur unter anderem dunkle Gassen oder Garagenplätze auf geschlechtsspezifische Wirkung reflektiert, wie sie als gefährlich empfunden oder gemieden werden. Weitere Fragen sind: Inwieweit werden in der Architektur gerade männliche Stereotype bedient: höher, schneller, weiter. Ein gewisser Gigantismus, riesige Hochhäuser bauen für wenige Reiche und eben keinen vernünftigen Wohnraum und Arbeitsraum für alle zu schaffen. Wie würde eine eher matriarchal geordnete Gesellschaft zu anderen, vielleicht preiswerten, Bauweisen kommen?

In Linz gibt es ein Projekt, in dem versucht wird Maschinen geschlechterstereotyp zu entwickeln. Solche Projekte sind nicht emanzipatorisch, sondern sie tragen eher dazu bei, dass wieder unterschieden wird, also Geschlechterunterschiede wieder naturalisiert werden.

Es gibt auch Beispiele im medizinischen – biologischen Alltag. Gerade mit Betrachtungen zu Fortpflanzung werden Frauen eher konfrontiert. Bei Frauen werden »schädigende« Einflüsse auf Fortpflanzung stärker thematisiert als bei Männern. Weitere Fragen sind auch hier relevant, als Gender-Medizin. Aber auch hier gilt: Gender-Medizin ist keineswegs per se emanzipatorisch, teilweise wird auch dort Sozialisation überhaupt nicht betrachtet.

Y.M.: Vom Biologen zum queer-feministischen Missionar? Inwiefern ist die Beschäftigung persönlich motiviert?

H.-J.V.: Mir würde eine Überschrift in der konservativen Bild-Zeitung gefallen: Wissenschaftlicher sagt: »Es gibt nicht nur zwei Geschlechter«. Aber darauf kann man noch ein bisschen warten. Die Arbeit an dem Thema ist weniger persönlich motiviert. Ich habe Biologie studiert, ganz dumm vor mich hin. Das Denken hat erst nach dem Studium richtig eingesetzt, erst dann habe ich ein paar Sachen reflektiert. Nebenbei kam mein Coming-out, so 2000. Damit verbunden habe ich den Studien- und Wohnort gewechselt. Ich bin in Berührung mit queer-feministischen Kreisen und Denkweisen gekommen. Ich dachte: »Das Schwulsein soll wieder eine genetische Disposition haben? Das ist doch ein bisschen hohl, da kannst du näher ran gehen.« Der Denkprozess hat eingesetzt und mit den Untersuchungen bin ich zu dem Schluss gekommen, dass Geschlechter keineswegs eindeutig sind, sondern eher sehr vielfältig.

Y.M.: »Geschlecht ist gesellschaftlich gemacht.« Wie reagiert fachfremdes Publikum auf diese These?

H.-J.V.: Für viele ist es unverständlich. Weil viele Geschlecht als einfach da-seiend empfinden und eigene Probleme nicht mit Geschlecht in Verbindung bringen. Probleme sehen sie eher bei sich selbst. Zum Beispiel bei Aufstiegschancen von Frauen in der Wissenschaft gehen Frauen oft davon aus, dass es an ihnen selbst liege, dass sie nicht aufsteigen. Die Ursache wird bei sich selbst gesucht. Dass es an Strukturen liegt und an konservativen Männernetzwerken, wird nicht in Betracht gezogen.

Pubertäre Jungen, die gerade ihre Hoden entdecken, führen auf einmal alles auf sie zurück. Das dann auch wieder in den einfachsten Denkweisen: Es müsse den Mann geben und der stärkere setzt sich durch. Es müsse die Frau geben und sie wähle die Männer entsprechend aus. Solche Stereotype werden unterstützt.

Aber ich habe mittlerweile den Eindruck, dass sich relativ viele Leute auf das Thema einlassen wollen. Es gab eine Reihe von Interviewanfragen und Buchbesprechungen und es zeigte sich eine eher positive Resonanz. Der Bedarf sich selbst zu informieren ist da. Die Wahrnehmung nimmt zu, Ursachen für die stockende Karriere nicht mehr gleich bei sich selbst zu suchen, sondern nach den Strukturen zu fragen. Das kann ein befreiendes Moment für jemanden sein und zu einer kritischen Aktivität anregen.

Bezüglich biologischer Fragen: Nur weil die Fortpflanzung zum Erhalt des Menschen notwendig ist, heißt es nicht, dass sie jeden Menschen betreffen müsse. Die Frage der Fortpflanzung kann also auch relativiert werden. Beim Geschlecht – also bezogen auf die Genitalien – ist sogar eine größere Variabilität als zum Beispiel beim Herzen oder bei der Leber möglich. Herz und Leber müssen funktionsstüchtig sein oder medizinisch in einem funktionsfähigen Zustand versetzt werden können, damit ein Mensch leben kann. Genitalien sind hingegen nicht notwendig, um leben zu können. Ganz wichtig finde ich den Satz »durch eine Medizin in einen lebensfähigen Zustand zu bringen«. Medizin ist bedeutsam, etwas vermeintlich »Natürliches« eben nicht klar abgrenzbar. Noch im 19., Anfang des 20. Jahrhunderts sind 30 bis 50 Prozent der Kinder vor Erreichen des fünften Lebensjahres gestorben. In diesem Sinne wird offensichtlich, wie die Lebens- und Entwicklungsmöglichkeiten von Menschen gesellschaftlich bestimmt sind.

Y.M.: In Bezug auf »error« – Welche Parallelen siehst du zu Fehler/Norm im Gender-Kontext?

H.-J.V.: Ich finde den Bezug zu Medizin wichtig und möchte dort weg von den Begriffen »Fehler«, »Missbildungen« – und wie es auch immer genannt wird, Dinge als »Störung« wahrzunehmen. Mir geht es darum, die Perspektive zu verschieben, zu sehen: Eine Entwicklung findet individuell statt, daran sind verschiedene Variablen beteiligt, die sie beeinflussen. Wir müssen von einem Denken weg, das vielen Menschen Leid gebracht hat, und das »Missbildungen« und »Störungen« kannte. Das meinte, es sei etwas nicht normal, behandlungsbedürftig und erklärungsbedürftig. Aktuell werden wir noch in Ideale gepresst – weichen wir von ihnen sehr ab, sind wir nicht anerkannt. Mit solchen Setzungen ist vielfach Gewalt verknüpft. Das lässt sich am Beispiel der Intersexualität ganz gut zeigen. Menschen, die mit uneindeutigem Geschlecht wahrgenommen wurden, wurden heranzitiert, um typisch weibliche/männliche Geschlechtsmerkmale überhaupt zu finden. Auch in der Forschung wurden ihnen grauenhafte Dinge angetan, so geschlechtliche Zuweisungen im Säuglings- und Kindesalter, die sie als äußerst traumatisierend und gewaltvoll empfunden haben.

Y.M.: Der Blick von *SOME* richtet sich nach der Chance im Design aus Fehlern zu lernen. Welche Aussichten siehst du im 21. Jahrhundert für das Thema/die Toleranz der Transidentität?

H.-J.V.: Ab der europäischen Moderne, seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert, spätestens aber ab dem 18. Jahrhundert, zeigt sich eine starke Suche nach Eindeutigkeit, nach Wahrheit – keineswegs nur auf Geschlecht bezogen. Es kam die Vorstellung auf, eine Wissenschaft müsse eine und genau eine wahre Aussage treffen. Für Europa gilt es, zu erlernen, Pluralität zuzulassen. Menschen könnten frei und widersprüchlich leben. Ich möchte dort ankommen, dass man weitgehend selbstbestimmt leben kann und sich zum Beispiel nicht konkret hetero-, homo, bisexuell einordnen muss. Wir sind gewohnt in starren Identitätsmodellen zu denken, es fällt schwer, daraus auszubrechen. Ich sehe im Moment – unter anderem wegen der sich abzeichnenden Krise des Kapitalismus – die Möglichkeit, von der Suche nach »der Eindeutigkeit« wegzukommen und stattdessen mehr Pluralität und Widersprüchlichkeit zuzulassen.

Y.M.: Fühlst du dich diskriminiert?

H.-J.V.: Wir werden alle diskriminiert, und das merke ich auch ein Stück weit an mir. Weil wir alle ein bestimmtes Bild in Bezug auf Geschlecht erfüllen müssen.

Literatur

- Voß, H.-J. (2018). *Geschlecht. Wider die Natürlichkeit*. 4. Aufl. Stuttgart: Schmetterling Verlag.
- Voß, H.-J. (2011). *Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive*. 3. Aufl. Bielefeld: transcript Verlag.

Die Autorin

Yvonne Most, 1981 geboren in Thüringen, absolvierte den Bachelor Cultural Engineering an der Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg und baute mit dem Master of Arts Photography an der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle auf. Ihre dokumentarische Fotografie spezialisierte sie an der Ostkreuzschule für Fotografie bei Sibylle Bergemann in Berlin und arbeitet als freischaffende Fotografin für zahlreiche Magazine wie *Neon*, *Nido* und *ZEIT Campus* und als Dozentin, unter anderen bei C/O Berlin. Als Dozentin in der Vermittlung von Fotografie arbeitet sie seit 10 Jahren unter anderem für Hochschulen und freie Träger für verschiedene Altersgruppen besonders zu den Themen: Portrait, Empowerment, Selbst- und Fremdwahrnehmung und Social Media Storytelling.

***Fight the Cistem – Fotografien von Horst P. Horst neu interpretiert*¹**

Angela Pi Altendorfer

Die Weißenfelser Museumsnacht unter dem Motto »Auf den Spuren von Horst P. Horst« am 6. Juni 2015 (vgl. Führmann, 2015) und der Eintrag des Begriffs »cisgender« ins Oxford English Dictionary am 25. Juni desselben Jahres (vgl. Green, 2015) stellen zwei völlig voneinander unabhängige Ereignisse dar, spiegeln aber die Aktualität der damals entstandenen Fotoserie *Fight the Cistem* sehr gut wider. Für meine Postkartenserie habe ich mich von Motiven des 1906 in Weißenfels geborenen Fotografen Horst P. Horst inspirieren lassen, diese neu inszeniert und mit dem Slogan »Fight the Cistem« auf der Vorderseite versehen. Diese abgewandelte Anspielung auf den Aufruf »Fight the system«, die für den Widerstand gegen unterdrückende Herrschaftsverhältnisse im Allgemeinen steht, richtet sich in dieser Schreibweise im Besonderen gegen normative Vorstellungen hinsichtlich der unterschiedlichen Dimensionen von geschlechtlicher Identität und ihres Ausdrucks, von biologischem Geschlecht und sexueller Orientierung (vgl. Killerman, 2011). Ergänzend dazu erfolgt auf der Rückseite eine kurze Erklärung der Begriffe »trans« und »cis«. Mit dieser Darstellung möchte ich dazu beitragen, gewohnte Sichtweisen in Bezug auf Geschlechterrollenwahrnehmung und das Denken in nur binären Kategorien aufzubrechen, wie es bereits andere Gruppen wie beispielsweise die aktivistische Vereinigung *Bialogue* aufzeigen, die sich für mehr Sichtbarkeit einer groß gefassten LGBTQI*-Gruppe² auf lokaler, regionaler, nationaler und internationaler Ebene einsetzen und auf deren Webseite ich von der Darstellung eines Tattoos (vgl. bdyke, 2013) zum Symbol für »Fight the cistem« inspiriert wurde.

1 Die Bilder werden mit freundlicher Genehmigung von Johanna Retzlaff, Laura Kemme und Timo Ludwig abgedruckt.

2 LGBTQI* steht für Lesbian, Gay, Bi, Trans, Queer, Inter und weitere.



Abb. 1

Klare Ästhetik, elegante Linienführung und drastische Lichtsetzung zeichnen den Stil von Horst P. Horst aus, mit dem er die Titelbilder der *Vogue* über Jahrzehnte hinweg prägte. Mit dem Meisterwerk *Mainbocher Corset*, 1939 Titelbild der französischen *Vogue*, schuf er eine der berühmtesten Modefotografien des 20. Jahrhunderts. Das Londoner Victoria and Albert Museum würdigte den außergewöhnlichen Künstler mit der Ausstellung »Horst: Photographer of style« von September 2014 bis Januar 2015 (vgl. Schneider, 2014). Angestoßen durch die Initiative der Hochschule Merseburg, vertreten von Thomas Tiltmann, Mitarbeiter der Fotowerkstatt, setzten sich die Studierenden des Fachbereichs »Soziale Arbeit. Medien. Kultur.« mit dem Werk von Horst P. Horst kreativ und kritisch auseinander, um ihre Werke dann bei der Museumsnacht 2015 in Zusammenhang mit einigen Originalwerken präsentieren zu können. Da mich zum einen die Ästhetik und Eleganz seiner Fotografien sehr in ihren Bann zogen, ich zum anderen aber die stereotype Darstellung von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Modefotografie als sehr reduziert wahrnehme, wollte ich durch meine spezielle Darstellung eine Irritation dieser Kategorien bei der Rezeption erreichen. Dabei war es mein Ziel, das Gesehene in Beziehung zu gedachten Kategorien wie männlich und weiblich zu setzen und dabei genau diese Kategorien zu hinterfragen. Um das zu erreichen, bat ich unterschiedliche Personen aus meinem Umfeld mir Modell für die nachinszenierten Fotomotive zu stehen. Dabei machte ich verschiedene Vorschläge für die Vorlagen, wobei die Auswahl gemeinsam erfolgte. Ob die Personen sich selbst als cis, trans, inter oder als genderfluid und/oder genderqueer bezeichnen, spielte dafür ebenso wenig eine Rolle wie eine vorhandene »Übereinstimmung« mit dem in der Originalfotografie abgebildeten Geschlecht. Horst P. Horst fotografierte nicht nur Fotomodelle und Stars, sondern ebenso Menschen aus seinem Freundeskreis. Bei den im Original abgebildeten Personen handelt es sich um Stephanie Grimaldi (1985), Baron Nicolas von Gunzburg (1937), Carl Trees (1937) und das berühmte Fotomodell Jean Patchett (1948).

Die Fotografien sind im Fotostudio der Hochschule Merseburg mithilfe der dort vorhandenen Technik entstanden. Um die Qualität der Lichtsetzung der originalen Vorbilder von Horst P. Horst annähernd zu erreichen, war aufwändige Lichttechnik nötig. Für eine möglichst detailgetreue Wiedergabe war vor der eigentlichen Umsetzung im Fotostudio aber noch eine umfangreiche Planung sowohl des Lichtkonzeptes als auch die Auswahl der Requisiten und Kostüme erforderlich. Ihre Beschaffung erfolgte



Abb. 2

teilweise privat, aber auch aus dem öffentlichen Kostümfundus des MDR. Die jeweiligen Sitzungen zu den fünf ausgewählten Motiven dauerten mehrere Stunden und verlangten den Modellen einiges an Geduld und Körperbeherrschung ab. Die Ergebnisse lassen nun trotz einiger verfremdender Momente eine klare Assoziation mit der Bildsprache Horst P. Horsts erkennen. Dennoch sollen die Motive die Betrachtenden zu einem zweiten Blick bewegen, zu einer kurzen Irritation, zu der Frage: »Was oder wen sehe ich da?« Die eigene Identifikation der Modelle spielt dabei nur eine untergeordnete Rolle, da es nicht darum geht, Trans- versus Cisgeschlechtlichkeit zu setzen, sondern darum, nicht-binäre Sichtweisen und Selbstverständnisse sichtbar zu machen und zu stärken.

Dies soll auch durch den Slogan »Fight the Cistem« unterstrichen werden. Obwohl der Begriff »Fight« eine gewisse Aggression ausstrahlt, soll damit natürlich keineswegs ein Angriff auf bestimmte Menschen, die sich mit dem Begriff cis durch Eigen- oder Fremdzuschreibung identifizieren, gemeint sein. Es heißt ja nicht »Fight Cis«. Mit »Cistem« ist eine Denkweise angesprochen, die sich in ihrer vermeintlichen Normalität als Norm begreift. Auch Heterosexualität als Begriff kam erst auf und wurde für die häufigere sexuelle Orientierung populär, nachdem Homosexualität schon als Begriff etabliert war. Menschen, deren Geschlecht eindeutig einer der beiden Kategorien »männlich« bzw. »weiblich« zuzuordnen ist und die sich mit diesem auch in ihrer Eigenwahrnehmung und ihrem Selbstausdruck identifizieren, bilden in unserer Gesellschaft eine gefühlte Mehrheit, was uns auch die Repräsentation in den Medien deutlich zeigt. »Cisgeschlechtlichkeit gilt in unserer Gesellschaft als normal und wird strukturell bevorzugt. Zugleich unterliegt Cisgeschlechtlichkeit starken Normierungen, die bestimmen, wie Frauen und Männer auszusehen, zu handeln und zu fühlen haben« (Schmitz-Weicht, o.J.). Dass sich diese unmarkierte Mehrheit aber als »Normalbevölkerung« gegenüber einer markierten Minderheit sieht und erstere keiner besonderen Bezeichnung bedarf, impliziert ja im umgekehrten Fall, dass sich anders fühlende oder anders identifizierende Menschen als irgendwie »nicht normal« bezeichnet werden. Hier setzt die Kritik an, die den Begriff Cisgender hervorbrachte. Schon bevor 1991 Volkmars Sigusch, damaliger Direktor des Instituts für Sexualwissenschaft am Universitätsklinikum Frankfurt am Main, den Begriff »zisexuell« in Analogie zu »transsexuell« prägte, kam dieser bereits Ende der 1980er Jahre in westdeutschen Selbsthilfegruppen auf, um der pejorativen Konnotation des Begriffs »trans« für Menschen, die



Abb. 3

nicht dieser vermeintlichen Norm der Mehrheit entsprechen, etwas entgegenzusetzen (vgl. Kühne, 2016). Da sich viele Menschen, die sich nicht in den genderinformierten Kreisen eines bestimmten akademischen Milieus bewegen, noch nicht mit diesen Begriffen auseinandergesetzt haben bzw. nicht vertraut damit sind, habe ich eine kurze Erklärung auf der Rückseite der Postkarten angefügt. Der Text auf den Karten lautet:

»Mit ›Cis‹ werden Menschen bezeichnet, die sich mit dem ihnen bei Geburt zugewiesenen Geschlecht identifizieren und dabei keine Diskrepanz, kein Unbehagen empfinden. Mit dem Begriff der ›Geschlechtszuweisung‹ ist hier nicht der kinderchirurgische Eingriff bei Säuglingen mit uneindeutigen äußeren Geschlechtsmerkmalen gemeint. ›Trans‹ dient als Oberbegriff zu Identitäten jenseits der Cis-Geschlechtlichkeit.«

Der Text sollte kurz, prägnant und leicht verständlich sein, weshalb ich auf den Ursprungsverweis der beiden Vorsilben aus dem Lateinischen verzichtet habe. »Die Vorsilbe ›trans‹ bedeutet lateinisch ›jenseits‹, ›darüber hinaus‹, die Vorsilbe ›cis‹ ›diesseits‹« (Kühne, 2016). Dass der Begriff Cisgender gerade im Prozess ist, in den allgemeinen Sprachgebrauch überzugehen, zeigt auch die Aufnahme des Wortes in das englischsprachige Pendant des Duden. Interessant ist, dass daraufhin Stimmen laut wurden, die sich dagegen aussprachen, als cis bezeichnet zu werden. Diese Proteststimmen empfinden sich eben genau in jener Position der unhinterfragten Normalität, die ihrer Meinung nach einfach existiert und keiner Benennung bedarf. Eine Benennung hätte zuschreibenden, objektivierenden und sogar unterdrückenden Charakter, so eine oft geäußerte Kritik. Cisgeschlechtlichkeit entspricht laut dem Lexikon *queer@school* der Norm (vgl. Lambda Berlin/Brandenburg e. V., o.J.). Um aber genau dieses Privileg der Cisgeschlechtlichkeit zu hinterfragen, ist es leichter, von cis- und transgeschlechtlichen Personen, von Cis- und Transpersonen zu sprechen – wie soll ich das sonst ausdrücken? (vgl. James, 2015). Dabei können alle Bezeichnungen immer nur eine Hilfestellung sein, um auszudrücken, wo in etwa sich eine Person in einem riesigen Koordinatensystem der Möglichkeiten und Orientierungen und Ausprägungen verortet fühlt. Niemals kann ein verbaler Ausdruck, ein »Label«, die vielschichtige und komplexe Struktur, die unsere Identität oder unsere mehrfachen Identitäten prägt, in allen Facetten wiedergeben. Aber es kann als ein Versuch gesehen werden, ein System infrage zu stellen, das alles, was nicht normgerecht ist und nicht in eine bestimmte Kategorie

einsortiert werden kann, ausklammert und unsichtbar macht. Dafür ist es notwendig, für alle und alles eine Bezeichnung zu finden, die auf derselben Stufe steht. In diesem Sinn ist das »Fight the Cistem« als ein Aufruf gedacht, immer die einzelne Person im Blick zu behalten und nicht die Labels.

Die Form der Postkarte als Medium zeichnet sich durch ihre Einfachheit in der Verbreitung aus: Eine Postkartenserie kann ausgelegt und wie ein Infolyer einfach mitgenommen werden. Von dieser Möglichkeit haben auch diverse Einrichtungen, die im Bereich Beratung zu sexueller Vielfalt oder Gender Studies tätig sind, Gebrauch gemacht und von positivem Feedback berichtet. Aber auch auf queer.de (CW, 2015) wurde die Serie vorgestellt sowie in der *Siegessäule* (Noll, 2015), dem queeren Stadtmagazin Berlins. Ziel ist, die Serie im Sommer 2018 zu erweitern und eine Fortführung zu realisieren.

Literatur

- bidyke (2013). Fight The CisTem, bialogue-group, Januar 2013. <http://bialogue-group.tumblr.com/post/41477429592/fight-the-cistem> (07.04.2018).
- CW (2015). Fight the Cistem – Bild des Tages. *Queer.de*, Juni 2015. <http://www.queer.de/bild-des-tages.php?einzel=1174> (07.04.2018).
- Führmann, C. (2015). Museumsnacht in Weißenfels: Auf den Spuren von Horst P. Horst. *Mitteldeutsche Zeitung*, Juni 2015. <https://www.mz-web.de/1043396> (07.04.2018).
- Green, C. (2015). »Cisgender« has been added to the Oxford English Dictionary. *Independent*, Juni 2015. <https://www.independent.co.uk/incoming/cisgender-has-been-added-to-the-oxford-english-dictionary-10343354.html> (07.04.2018).
- James, St. J. (2015). 6 Reasons Why Being Called a Cis Person Is Not »Oppressive«. *Everydayfeminism*, Januar 2015. <https://everydayfeminism.com/2015/01/being-called-cis-is-not-oppressive/> (07.04.2018).
- Killerman, S. (2011). The genderbread person. It's pronounced metrosexual, November 2011. <http://itspronouncedmetrosexual.com/2011/11/breaking-through-the-binary-gender-explained-using-continuuums/> (07.04.2018).
- Kühne, A. (2016). Was bedeutet Cisgender? *Tagesspiegel*, Januar 2016. <https://www.tagesspiegel.de/berlin/queerspiegel/das-queer-lexikon-was-bedeutet-cisgender/12792450.html> (07.04.2018).
- Lambda Berlin/Brandenburg e.V. (o.J.). Queeres Lexikon queer@school. Jugendnetzwerk Berlin. http://queer-at-school.de/?page_id=38 (07.04.2018).
- Noll, J. (2015). Aufbrechen. *Siegessäule*, August 2015, S. 6. https://issuu.com/siegessaule/docs/sis_08-15 (07.04.2018).
- Schmitz-Weicht, C. (o.J.). Aufklärung und Beratung zu geschlechtlicher und sexueller Vielfalt. *Abqueer*. <http://www.abqueer.de/infos-und-materialien/begriffe/> (07.04.2018).
- Schneider, H. (2014). »Horst: Photographer of Style« im V & A London. *Vogue*, August 2014. [http://www.vogue.de/people-kultur/kultur-tipps/ausstellung-horst-photographer-of-style-im-v-a-london/\(bild\)/1045417](http://www.vogue.de/people-kultur/kultur-tipps/ausstellung-horst-photographer-of-style-im-v-a-london/(bild)/1045417) (07.04.2018).

Die Autorin

Angela Pi Altendorfer ist seit 2015 als Medienpädagogin für Fotografie und Film (BA) selbstständig tätig und hat seitdem zahlreiche Projekte zur Medienkompetenzförderung für verschiedene Zielgruppen konzipiert und durchgeführt. Dabei ist ihr ein interkultureller und gendersensibler Ansatz sehr wichtig. Darüber hinaus widmet sie sich der künstlerischen Fotografie und erprobt das Aufbrechen gewohnter Sichtweisen. Ihr besonderes Interesse gilt der 3D-Animation mit Figuren. www.filmwerkstatt-leipzig.de

Grautöne – Eine Fotoarbeit über Intersexualität

Sophie Kirchner

Im Laufe meines Fotografie-Studiums an der Hochschule für Angewandte Wissenschaften in Hamburg entdeckte ich drei Interessengebiete, die sich bis heute in meinen Arbeiten widerspiegeln – Tabuthemen, soziale Randgruppen und die Identität des Menschen.

Die Fotografie nutze ich dabei als eine Plattform, um Dialoge zu fördern, die wir als Gesellschaft führen sollten – darüber, wie wir über Andere denken, und was passiert, wenn wir diese Denkmuster hinterfragen.

Im Rahmen eines Seminars bei Prof. Vincent Kohlbecher zu dem Thema »Fremd« entschied ich mich für eine Arbeit über das Thema »Intersexualität«. Zu Beginn meiner Recherche, befasste ich mich zunächst mit dem Begriff »Tabu« und damit, was wir in der heutigen deutschen Gesellschaft noch als Tabu bezeichnen. Denn Tabus existieren kaum noch. In Deutschland ist in den letzten Jahrzehnten der Umgang mit schwierigen Themen viel offener geworden. Jedoch stellen bestimmte Bereiche immer noch einen wunden Punkt dar und werden weitgehend aus dem öffentlichen Leben ausgeblendet, wie zum Beispiel die Intersexualität.

Ich entdeckte bei meinen Recherchen auch, dass das Thema bis jetzt nur selten in Form einer fotografischen Arbeit behandelt wurde, und wenn ich dazu künstlerische Auseinandersetzungen finden konnte, waren diese meinem Empfinden nach unzureichend, gar vorführend oder oberflächlich. Ich erkannte die Notwendigkeit, dass zwischengeschlechtliche Menschen »sichtbar« gemacht werden, ihre Geschichten erzählt werden müssen – und das in einer Form, in der sich die Protagonisten wiedererkennen, respektvoll und human.

Darüber hinaus befasste ich mich mit der Intersexualität als »anatomisches Phänomen«. Ich verstand es als meine Aufgabe als Fotografin, mich



Abb. 1: Jessika

zunächst ausführlich über Intersexualität zu belesen. Die Protagonisten hatten ein Recht darauf, dass ich mich mit dem Thema angemessen beschäftigte, bevor ich ihnen eine Zusammenarbeit vorschlug.¹

Für mich war von Beginn an klar, dass ich diese, ihre Geschichte keinesfalls in einer Art und Weise erzählen wollte, in der ich darstelle, inwieweit sich die Personen von anderen Menschen unterscheiden. Die vermeintliche »Andersartigkeit« Intersexueller wurde schon zu oft als Sensation dargestellt und das Vertrauen dieser Menschen von Medienanstalten und Journalisten missbraucht.

¹ Im Literaturverzeichnis zu diesem Beitrag finden sich die Quellen, die ich studiert habe, um mein Wissen über Intersexualität zu vertiefen.

Mir wurde bewusst, dass es ein hohes Maß an Geduld, Sensibilität und Empathie erfordert, um diese Arbeit mit dem gebotenen Respekt umzusetzen.

Die Annäherung an die Bildsprache in meiner Arbeit erlebte ich zu Beginn als einen unbewussten Prozess. Sie entwickelte sich im Laufe der Zusammenarbeit mit den einzelnen Personen zu einer individuellen, dem Thema gerechten Erzählweise. Ich wollte mich herantasten an die Menschen, zuerst ihre Geschichte kennenlernen und keine vorgefertigte fotografische Haltung einnehmen. Zudem ist das Thema Intersexualität innerhalb unserer Gesellschaft nach wie vor recht unbekannt. Ich brauchte Zeit, um herauszufinden, wie ich diesem gerecht werden konnte.

Durch das Kennenlernen von unterschiedlichen Menschen und Schicksalen habe ich verstanden, dass es eine große Bandbreite an intersexuellen Formen und Identitäten gibt, dass ich mit jeder Person, die ich fotografiere, eine vollkommen andere Geschichte erzählen würde. Die fünf porträtierten Personen², um die es in dieser Arbeit geht, beschreiben durch ihre unterschiedlichen Lebensweisen einen wichtigen Aspekt: Intersexualität lässt sich nicht kategorisieren.

Im Rahmen meiner Recherche wurde schnell deutlich, dass das Internet, mit Foren und Vereinshomepages, den größten Sammel- und Vernetzungspunkt für intersexuelle Menschen darstellt. Ich beschloss, mich bundesweit bei einzelnen Selbsthilfegruppen und Vereinen um mein Anliegen zu bewerben. Nach intensiver Recherche und Überzeugungsarbeit, wurde ich von dem Verein »Intersexuelle Menschen e. V.« (ein Verein, der sich für die Ziele und Interessen intersexueller Menschen einsetzt) zu einem Stammtisch eingeladen, um mich und mein Projekt vorzustellen. Durch dieses Treffen ist der Stein ins Rollen geraten – ich konnte die ersten Kontakte knüpfen.

Im Laufe der Zeit entstanden Kontakte zu fünf intersexuellen Menschen, von denen ich letztendlich auch die Porträtserien anfertigte. Wie eingangs erwähnt, ließ ich mir zu Beginn ausreichend Zeit, die Personen genau kennenzulernen. Ich gewann mehr und mehr den Eindruck, dass zwischengeschlechtliche Menschen als normale und unauffällige Personen erscheinen, dass sie nicht auffallen wollen und sich dahinter eine Sehnsucht nach Normalität verbirgt.

2 Drei der fünf portraitierten Personen haben einer Bildveröffentlichung in diesem Buch zugestimmt.

Schätzungsweise jeder zweitausendste Mensch, der auf die Welt kommt, weist bei seiner Geburt eine Variante von geschlechtlicher Uneindeutigkeit auf. Es gibt jedoch keine verlässlichen Zahlen, denn vereinzelte Formen der Intersexualität fallen erst im Pubertätsalter auf. Wenn es allein in Deutschland so viele intersexuelle Menschen gibt, ist eine unwissentliche Begegnung mit ihnen – einfach auf der Straße – sehr wahrscheinlich. Mir wurde deutlich, dass ich den Eindruck der »Unscheinbarkeit« in meinen Bildern sichtbar machen wollte. Hinzu kam auch die Erkenntnis, dass es viele unterschiedliche Lebenskonzepte von Intersexualität gibt, die es in meiner Arbeit zu beschreiben galt. Um an dieser Stelle eine Person aus meiner Arbeit zu zitieren:

»Intersexualität ist kein Prädikat, sondern eine ganze Bandbreite von Erscheinungsbildern, Wahrheiten und Lebensentwürfen. Deshalb ist es auch so schwer, alle Formen unter einen Hut zu bekommen« (anonym).

Ich wollte auch die individuellen Geschichten der einzelnen Menschen, mit ihren Leidenserfahrungen, ihren Träumen und Sehnsüchten, ihren Wünschen und Bedürfnissen durch alltäglich anmutende Situationen beschreiben. Aus diesem »unerreichbar erscheinenden Traum selbstverständlicher Akzeptanz« wollte ich »gelebte Wirklichkeit werden lassen«, wie es Heinz Lohmann (Publizist und Sammler) in seinem Vorwort zu der Buchausgabe meiner Arbeit *Grautöne* formulierte. Ein weiterer Aspekt in meinem Anspruch an diese Arbeit war, dass sich die porträtierten Personen in keiner Situation falsch vorkommen sollten.

Trotz der teilweise normal anmutenden Lebenssituationen, in denen sich die Porträtierten befinden, ist doch in vielen Bildern ein Schleier von Melancholie zu finden. Ich wollte damit auf eine Art die innere Verletztheit der Personen angesichts des Erlebten zum Ausdruck bringen.

Ich habe die fotografische Arbeit im März 2010 begonnen und im April 2011 beendet.³ Um den Personen nahezukommen, brauchte es Zeit und Geduld. Ich entschied mich, mit einer analogen Mittelformatkamera zu arbeiten. Mittelformatkameras entschleunigen den Prozess des Fotografierens zugunsten des Porträts. Der Fotograf bzw. die Fotografin entscheidet viel bewusster, wann das Bild entsteht. Der Ausdruck im Foto ist bestimmter, entschiedener und ruhiger. Die Digitalfotografie erscheint mir in dieser

3 Die ganze Fotoarbeit ist zu sehen unter: www.sophiekirchner.com



Abb. 2: Diana

Hinsicht mehr als ein Fluch statt ein Segen. Sie verleitet sehr dazu alles kontrollieren zu wollen, anstatt sich auf seine Erfahrung und sein Gefühl zu verlassen.

Die Fotografien wurden in unterschiedlichen Zeitungen veröffentlicht. Vordergründig ging es darum, ein generelles Bewusstsein für die Thematik zu schaffen. Vereinzelte Personen, die von meiner Arbeit erfuhren, hielten Intersexualität bis dahin für einen griechischen Mythos, ein Märchen. Ich wurde zu meinem Erstaunen gefragt, ob auch ich eine Form von Intersexualität hätte – was mich irritierte, denn dadurch fragte ich mich, ob davon ausgegangen wurde, dass man sich nur mit Dingen intensiv befasst, wenn sie einen unmittelbar betreffen. Themen wie Ausgrenzung und Ablehnung betreffen uns jedoch alle.



Abb. 3: Elisabeth

Abschließend möchte ich erwähnen, dass ich durch die Zusammenarbeit mit den Protagonisten zu einer wichtigen Schlussfolgerung gekommen bin: *Es ist nicht die Andersartigkeit, die den Menschen Angst macht, sondern das Fremde.* Diese Erkenntnis scheint mir in hochpolitischen Zeiten wie diesen wichtiger denn je. Lernen wir uns gegenseitig kennen!

Literatur

- Benthien, C. & Gutjahr, O. (2008). *Tabu – Interkulturalität und Gender*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Klöppel, U. (2010). *XXXY ungelöst. Hermaphroditismus, Sex und Gender in der deutschen Medizin. Eine historische Studie zur Intersexualität*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Lang, C. (2006). *Intersexualität – Menschen zwischen den Geschlechtern*. Frankfurt a.M.: campus Verlag.
- Mortimer, R., Thomas, B.J., Kromminga, I.A., Lüth, N., Mbessakwini, E., Sykora, K., Herrn, R., Pei-Mun Tsang, J., Palm, K., Balzer, C., Hornscheidt, A. Bronstering, A., Thaemlitz, T., Rossi, R.; Tolmein, O., Reiter, M., Frietsch, U., Krämer, F., Scheper de Aguirre, K., Ulrike, K. (2005). *1–0–1 Intersex – Das Zwei-Geschlechter-System als Menschenrechtsverletzung*. Berlin: Neue Gesellschaft für bildende Kunst.

Internetverweise

www.101intersex.de
www.dgti.info
www.intersex-forschung.de
www.netzwerk-is.de
www.xy-frauen.de

Die Autorin

Sophie Kirchner ist 1984 in Ost-Berlin geboren. Sie studierte Fotografie an der HAW Hamburg, sowie am Maryland Institute College of Art in Baltimore, USA. 2012 absolvierte sie bei Vincent Kohlbecher und Ute Mahler ihr Diplom mit einer Fotoarbeit über Intersexualität mit dem Titel *Grautöne*. In ihren Arbeiten befasst sich die Fotografin hauptsächlich mit gesellschaftlichen Themen, sozialen Randgruppen sowie Tabuthemen. Teile ihrer Arbeiten befinden sich in der permanenten Kollektion des Museum of Contemporary Photography in Chicago. Die Fotografin lebt und arbeitet in Berlin. www.sophiekirchner.com

2: Kultur- und medien- pädagogische Zugänge zu Selbstbestimmung

Geschlecht und Begehren in der Kunstvermittlung

Möglichkeiten zur Verbindung von Antidiskriminierungsarbeit und Ästhetischer Forschung

Anja Stopp

Ausgangslage

Die Akzeptanz von geschlechtlicher und sexueller Vielfalt ist ein Thema, das in der Bundesrepublik Deutschland erst seit wenigen Jahrzehnten in den Blick gerät. Lange Zeit waren hingegen Ausgrenzung, Bedrohung, Verachtung und Bestrafung von geschlechtlichen und sexuellen Minderheiten in Deutschland und der »westlichen Welt« an der Tagesordnung.

Eine wichtige Rolle für die Meinungsbildung und den gesellschaftlichen Umgang mit queeren Lebensweisen spielen die Medien. Zumindest in Deutschland und in vielen Teilen Europas gibt es einige positive Beispiele von Medien, die den Rahmen des gesellschaftlich Denkbaren erweitern. Das gilt etwa für Bücher (z. B. *Wie wir begehren* von Carolin Emcke) sowie Fernsehserien und Filme, in denen queere Personen auftauchen (z. B. *The Danish Girl*, *Transparent* oder *The L Word – Wenn Frauen Frauen lieben*). Darüber hinaus gibt es immer mehr bekannte Sportler_innen, Politiker_innen, Musik- und Filmstars, die sich offen als lesbisch, schwul, bisexuell, trans* und/oder inter* positionieren (z. B. Klaus Wowereit, Thomas Hitzlsperger, Jodie Foster, Laura Jane Grace und Conchita Wurst). Dem steht allerdings eine große Gruppe von Menschen gegenüber, die öffentlich ihre Ablehnung von geschlechtlicher und sexueller Vielfalt zum Ausdruck bringen. Als Beispiel sei an dieser Stelle die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff genannt, die 2014 in einer Rede mit dem Titel »Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod« homosexuelle Elternschaft abwertete und Kinder, die durch künstliche Befruchtung auf die Welt kommen, als »Halbwesen [...] [,] zweifelhafte Geschöpfe, halb Mensch, halb künstliches Weißnichtwas« (Lewitscharoff, 2014, S. 12f.) bezeichnete.

Aktuelle Zahlen zeigen, dass LGBTI-Personen solche und andere Degradierungen, diskriminierende Tendenzen und Gewaltandrohungen als große Belastung empfinden. Die EU-weite Umfrage der »EU Agency of Fundamental Rights« (FRA, dt.: Agentur der EU für Grundrechte) mit insgesamt 93.079 Befragten aus dem Jahr 2012 illustriert beispielhaft, mit welchen Ängsten LGBT-Personen leben – die Lebenssituation von intersexuellen Menschen wurde in dieser Umfrage nicht erhoben. Die Ergebnisse zeigen unter anderem, dass sich mehr als 80 % der Umfrageteilnehmenden an negative Bemerkungen oder Mobbing gegenüber jugendlichen LGBT-Personen in der Schule erinnern (FRA, 2013, S. 1). 47 % aller Befragten haben innerhalb des Jahres vor der Umfrage persönlich Diskriminierung oder Belästigung aufgrund ihrer sexuellen Ausrichtung erlebt (ebd.), in Deutschland waren es 46 % (ebd., S. 26). Über ein Viertel (26 %) aller Befragten wurden in den letzten fünf Jahren vor der Befragung Opfer von Angriffen oder Drohungen (Transgender: 34 %), bezogen auf die letzten zwölf Monate waren es 10 % (Transgender: 15 %) (ebd., S. 56).

Mit Blick auf weitere statistische Daten und Erfahrungsberichte lässt sich feststellen, dass LGBTI-Personen einige Belastungen ertragen müssen, die heterosexuellen Menschen fremd sind. Vielen fällt es schwer, in Schule, Beruf und Öffentlichkeit offen zu ihrer Identität zu stehen, weil sie Ablehnung und Benachteiligung befürchten. Aus diesem Grund sollte sich die Politik intensiver für die Gleichberechtigung und den Schutz von LGBTI-Menschen einsetzen.

Der Grundstein für eine offenere Gesellschaft wird in der pädagogischen Praxis gelegt, insbesondere in der Schule als bedeutende Sozialisationsinstanz. Hier sollte ein wertschätzender Umgang mit vielfältigen Lebenskonzepten gefördert werden. Doch der Weg dahin ist noch sehr lang, da das Schulsystem an vielen Stellen sehr rückständig erscheint: Im Unterricht werden tradiertes und veraltetes heteronormatives Wissen, die Dualität von Norm und Abweichung, Entweder-oder-Ansichten und die Dichotomie von gleich- und andersgeschlechtlichen Lebensweisen vermittelt (Hartmann, 2014, S. 104f.). In den seltenen Fällen, in denen in der Schule über Homo- oder Bisexualität gesprochen wird, werden diese Existenzweisen nicht als Selbstverständlichkeit, sondern als Abweichung, die zusätzlich zum »Normalen« besteht, dargestellt (ebd., S. 105).

Auch die verwendeten Unterrichtsmaterialien spiegeln selten die Heterogenität der aktuellen Gesellschaft wieder. In einer Untersuchung von

Melanie Bittner aus dem Jahr 2012 (Bittner, 2012) wurden Schulmaterialien auf geschlechtliche und sexuelle Vielfalt hin untersucht. Bittners Recherche ergab, dass es in Schulbüchern zwar keine direkte Abwertung von Lebensweisen gebe, die nicht der heterosexuellen Norm entsprechen, dass jedoch die Unterrichtsvorlagen klar heteronormativ ausgerichtet seien (Hartmann, 2014, S. 103). So zeigten die Menschen in Schulbüchern und Unterrichtsmaterialien oft ein stereotypes Aussehen, Homo- oder Bisexualität würden kaum, Trans- oder Intersexualität nie thematisiert. Durch die heteronormativ geprägte Darstellung von Sexualität erhielten Schüler_innen ein verzerrtes Bild von der Wirklichkeit, in dem sich einige nicht wiederfinden könnten (ebd., S. 103f.). Schulbücher und Unterrichtsmaterialien bilden die Grundlage für den Schulunterricht und sind somit prägend für die Ausbildung von Wertvorstellungen der Heranwachsenden. Dadurch aber, dass sie die aktuelle Realität nicht berücksichtigen und nicht auf dem neusten wissenschaftlichen Stand sind, tragen sie dazu bei, Gleichstellung zu verhindern und normative Eingrenzungen und Auslassungen zu fördern (ebd., S. 104).

Pläne zu einer Reform des Bildungsplans hinsichtlich der Vermittlung vielfältiger Lebensweisen lösten vorwiegend in den konservativen Bundesländern Deutschlands Angst vor einer »Pornografisierung des Unterrichts« (Welt.de, 2014) und vereinzelte Proteste aus. Wenn es so schwierig ist, die starren Strukturen des Schulsystems zu lockern, auf welchem Weg können sonst Wertschätzung und Gleichberechtigung von *queeren* Lebensentwürfen unterstützt werden?

Im Folgenden werden zwei methodische Ansätze vorgestellt und verglichen, die zur Förderung der Akzeptanz von Vielfalt und ihrer gleichberechtigten Thematisierung im Unterricht verwendet werden können. Zum einen ist dies die *Pädagogik vielfältiger Lebensweisen* von Jutta Hartmann und zum anderen die in der Kunstvermittlung angewandte Methode der *Ästhetischen Forschung* nach Helga Kämpf-Jansen. Der Fokus liegt auf der Frage, wie sich diese beiden Konzepte kombinieren lassen, also wie künstlerische Projekte eine Wertschätzung geschlechtlicher und sexueller Vielfalt befördern können.

Auseinandersetzung mit den Themen »Geschlecht und Begehren« im Rahmen der Kunstvermittlung

Zur Pädagogik Vielfältiger Lebensweisen

Als Grundlage für die Entwicklung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen hat Jutta Hartmann verschiedene Diskursstränge der 1990er Jahre untersucht, in denen mindestens zwei der Kategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise kritisch bearbeitet werden (Hartmann, 2002, S. 180f.). Zur weiterführenden Analyse wählte sie Diskursfragmente aus drei Ansätzen kritischer Pädagogik aus: Die *Pädagogik der Vielfalt*, die *lesbisch-schwule Pädagogik* und die *Pädagogik der Berufs- und Lebensplanung*. (Hartmann, 2002, S. 185).

Den drei Diskurssträngen ist gemein, dass sie gesellschaftlich-soziale Ungleichheiten thematisieren, Differenzen anerkennen, Ungleichheiten kritisch hinterfragen und versuchen, Hierarchien und Zwänge aufzulösen (ebd., S. 195). Vielfalt ist in den drei Ansätzen ein zentraler Begriff. So bezieht sich »Vielfalt« in der Pädagogik der Vielfalt auf unterschiedliche Kategorien. Die lesbisch-schwule Pädagogik betrachtet die Vielfalt lesbischer und schwuler Existenzweisen als Teil der umfassenden Vielfalt an Lebensweisen und die Pädagogik der Berufs- und Lebensplanung schließlich strebt eine Vervielfältigung der beruflichen und familienplanerischen Möglichkeiten für Mädchen und Jungen an (ebd.).

In allen drei Ansätzen entdeckte Jutta Hartmann allerdings die Tendenz zur Begrenzung von Vielfalt durch den unreflektierten Umgang mit normativen Grundannahmen für die Kategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise. Die Diskursstränge neigten, laut Hartmann, zur Dualisierung, Naturalisierung und Vereindeutigung. Die heterosexuelle Zweigeschlechtlichkeit gilt als zugrunde liegendes Organisationsprinzip »im Sinne einer biologisch-anatomischen Basis zweier distinkter Geschlechter« (ebd., S. 261f.). Dadurch erscheint Vielfalt nur als zusätzliche Option, nicht als Ausgangspunkt. Der »Vielschichtigkeit, Widersprüchlichkeit, Dynamik und Temporalität der Identitäten« (ebd., S. 263), den »Machtverhältnissen und Interessenskonflikten in und zwischen den homogenisierten Gruppen« (ebd., S. 263f.) sowie den »Veränderungspotentialen und -realitäten« (ebd., S. 264) würden die untersuchten Ansätze, Hartmann folgend, nicht gerecht. Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen von Jutta Hartmann setzt an

dieser Stelle an. Sie kann also als Weiterentwicklung der Ansätze kritischer Pädagogik verstanden werden, die Lücken und Widersprüche ausgleicht, indem sie bisherige Annahmen zu der Triade von Geschlecht, Sexualität und Lebensweise nicht unreflektiert verwendet und das eigene Denken »auf normativ begrenzende Mechanismen« (ebd., S. 266) überprüft.

Bei der Entwicklung des Begriffs *vielfältige Lebensweisen* orientiert sich Hartmann an Erkenntnissen unter anderem von Michel Foucault, Jacques Derrida, Judith Butler und Andrea Maihofer und versucht diese für die Pädagogik und Erziehungswissenschaft nutzbar zu machen. Hartmanns Ansatz ist ein Versuch, hegemoniale Vorgaben in den Feldern Geschlecht, Sexualität und Lebensweise zu delegitimieren und durch Methoden der kritischen Pädagogik zu dynamisieren (Hartmann, 2007, S. 96). Sie schlägt vor, »mit dem Begriff ›vielfältige Lebensweisen‹ darüber hinaus verstärkt auch die offene Dynamik, Uneindeutigkeiten, Schattierungen, widersprüchlichen Gleichzeitigkeiten und fließenden Übergänge innerhalb einzelner Lebensformen und -läufe zu berücksichtigen« (Hartmann, 2002, S. 36).

In der Verwendung des Begriffes *Lebensweise* (anstatt *Lebensform*) sieht sie die Verbindung von Fragen zu Strukturen von *Lebensformen* mit denen zu geschlechtlichen und sexuellen *Existenzweisen*, um Geschlecht und Sexualität nicht mehr als feststehende eindeutige Größen, sondern als dynamische gesellschaftlich-kulturelle Diskurse zu verstehen (ebd., S. 118). Hartmann folgert: »Fragen zur Gestaltung des eigenen Lebens werden damit auch zu Fragen des geschlechtlichen und sexuellen Selbstverständnisses, die vor dem Hintergrund historisch-gesellschaftlicher Veränderungen und kultureller Gegebenheiten reflektiert werden können« (ebd.). Der Begriff der *Lebensweise* steht darüber hinaus mit dem Prinzip der *différance* im Sinne der Dekonstruktion nach Derrida in Verbindung und greift die Dynamik und das Veränderungspotenzial im Feld zwischen den vorherrschenden Dualitäten auf (ebd., S. 119). Jutta Hartmann fasst zusammen: »Mit dem Begriff *vielfältige Lebensweisen* verbinde ich die aktuelle Debatte zur Pluralisierung von *Lebensformen* mit einem dekonstruktiven Verständnis geschlechtlicher und sexueller *Existenzweisen*. Dabei betone ich die dynamisierenden Momente – Momente also, die vorherrschende Grenzen und Normalitätsvorstellungen in Bewegung bringen« (Hartmann, 2013, S. 7, Hervorh. i.O.). In der durch den gesellschaftlichen Wandel bedingten Dynamisierung sieht Hartmann keinen Verlust und keine Bedrohung, sondern eine herausfordernde Chance und eine Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten (ebd., 2004, S. 19).

Jutta Hartmanns Entwurf motiviert dazu, eindeutig historisch bestimmte Geschlechtsmerkmale und die Verbindung von Körper, Gefühl und Erleben nicht unreflektiert anzunehmen (ebd., 2002, S. 120f.) Der Ansatz beabsichtigt, Wertschätzung gegenüber Vielfalt nicht nur im Sinne von Respekt zu fördern, sondern auch als »Freude an der Vielfalt« (ebd., S. 121) und als »Gefühl der Lebendigkeit« (ebd.) durch die »eigene[] Verortung mitten in dem Verschiedenen« (ebd.). Mit den Worten Theodor W. Adornos gesprochen: Ziel der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen ist eine Gesellschaft, in der »man ohne Angst verschieden sein kann« (Adorno, 1951, S. 185).

Handlungsempfehlungen zur Umsetzung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen

Zu Erreichung der Ziele einer Pädagogik vielfältiger Lebensweisen hat Jutta Hartmann konkrete Handlungsempfehlungen entwickelt. Diesen sind folgende Grundvoraussetzungen vorangestellt:

Selbstreflexion

Die Person, die im Sinne der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen handeln möchte, sollte sich zunächst mit sich selbst, der eigenen Geschlechtsidentität und der persönlichen Lebensweise auseinandersetzen sowie die eigene Lebensgestaltung und gegebenenfalls eingeschränktes Denken reflektieren und hinterfragen (Hartmann, 2002, S. 39).

Schutzräume schaffen

Grundlage des pädagogischen Ansatzes ist es, sich für den Schutz queerer Menschen, insbesondere Kinder und Jugendlicher, einzusetzen und bei Übergriffen zu intervenieren (Hartmann, 2013, S. 7). Es sollten ein Klima der Wertschätzung gegenüber vielfältigen Lebensweisen und inklusive Settings geschaffen werden (ebd.).

Anregung zum Perspektivenwechsel

Die pädagogische Arbeit sollte einen Perspektivenwechsel anregen, der sich von einer identitätszentrierten Orientierung an Identitätssuche und -stärkung distanziert. Stattdessen sollen bei »einer Auseinandersetzung mit dem konstruierten Charakter von Identitäten und [...] einer Ausarbeitung

und Gestaltung der eigenen Identität, die bisherige Grenzen befragt [und] aus[ge]dehnt« werden (Hartmann, 2013, S. 7).

Gesellschaftliche Machtverhältnisse mitdenken

Die Auseinandersetzung mit vielfältigen Lebensweisen sollte die Reflexion der gesellschaftlichen Machtverhältnisse und Norm(alis)ierungsbestrebungen beinhalten (ebd., S. 7). Weiterhin sollten die Vorzüge des Dynamischen und die »wechselnden Schattierungen« (ebd.) vielfältiger Lebensweisen erkundet werden.

Offenheit und Unterstützung

Personen, die im Sinne der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen handeln, sollten stets darum bemüht sein, die Herausbildung eines geschlechtlichen und sexuellen Selbstverständnisses zu unterstützen, das die eigene Prozesshaftigkeit anerkennt und offen für andere Existenz- und Lebensweisen bleibt (ebd.).

Nur, wenn eine Ausgangslage geschaffen ist, die oben genannte Voraussetzungen erfüllt, könnten die folgenden, ebenfalls von Jutta Hartmann entwickelten, Handlungsempfehlungen für eine Pädagogik vielfältiger Lebensweisen erfolgreich umgesetzt werden:

Irritation von Selbstverständlichkeiten

Vorherrschende Sehgewohnheiten und Gewissheiten zu irritieren, ist ein zentraler Bestandteil dekonstruktiver Perspektiven (ebd.). Dadurch können die Erweiterung des Denkbaren sowie die Entdeckung des Ausgeschlossenen und des Raumes zwischen Dualitäten ermöglicht werden (ebd.). Zuschreibungen wie lesbisch, schwul oder hetero sollen nicht gänzlich vermieden werden, da sie politisch notwendig sind. Doch die Bezeichnungen sollten beweglich bleiben und die Selbstverständlichkeit der dahinter stehenden Identitäten muss hinterfragt werden (Hartmann, 2002, S. 38). Auch uneindeutige Geschlechtsidentitäten und veränderliche Sexualitäten sollten thematisiert werden, ohne diese zu problematisieren (Hartmann, 2013, S. 4). So können »TransRäume« (ebd.) als »offene Geschlechterräume« (ebd.) eröffnet werden, »in denen Bedeutungen und Begegnungen quer zu eindeutigen Repräsentationen, Inszenierungen und Selbstverständnissen möglich werden« (ebd.). Es soll außerdem vermittelt werden, dass das sexuelle Begehren und die Lebensweise mancher

Menschen wandelbarer sind als die anderer, was mitunter auch vom sozialen und historischen Kontext abhängt (Hartmann, 2004, S. 24). So ist es beispielsweise möglich, dass ein Mann in seiner Pubertät homosexuelle Fantasien entwickelt, die er in der familiär-schulischen Umgebung als Bedrohung empfindet und die er aus diesem Grund abwehrt. Dem gleichen Mann allerdings können während seiner Studienzeit alternative Werthaltungen und Verhaltensoptionen begegnen, die ihn dazu ermutigen, sein Begehren zu leben (ebd., S. 23). Daraus lässt sich folgern, dass genauso wie die Biografie eines Menschen auch seine Sexualität wandelbar und nicht gleichbleibend ist (FRA, 2014, S. 24).

Sensibilisierung für Differenzen

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen regt dazu an, für Differenzen zwischen Geschlechtern und Sexualitäten sowie für das Verschwimmen der Geschlechter- und Sexualitätsgrenzen zu sensibilisieren (Hartmann, 2013, S. 7). Als methodisches Beispiel hierfür nennt Jutta Hartmann eine Bildergalerie mit Porträtfotografien, auf denen Menschen unterschiedlicher geschlechtlicher Inszenierungen zu sehen sind. Darunter gibt es auch Porträts, die nicht eindeutig einem Geschlecht zuordenbar sind. Dadurch erfährt die/der Betrachter_in eine Irritation der gegebenen Vorstellungen vom Frau- oder Mannsein (ebd., S. 8). Die Thematisierung von Existenzweisen und Inszenierungen, die nicht in vorherrschende Kategorien passen, kann mehr Aufmerksamkeit für grenzüberschreitende Interaktionen und Entwürfe erzeugen, dynamische Erfahrungsräume eröffnen und schließlich einen Beitrag dazu leisten, die Annahme zur Binarität der Geschlechter aufzulösen (ebd.).

Vielfalt von der Vielfalt aus denken

Vielfalt sollte als Ausgangspunkt aller pädagogischen Interventionen gelten. Dies schließt ein, dass allen vorzufindenden Existenz- und Lebensweisen in ihrer Komplexität und unabhängig von ihrem quantitativen Vorkommen Wertschätzung entgegengebracht wird (Hartmann, 2002, S. 270). Wie auch in der interkulturellen und antirassistischen Pädagogik sollte Offenheit für sich neu entwickelnde Lebensweisen vermittelt werden (ebd.). Einseitige normierende Maßstäbe sollten infrage gestellt und Kategoriegrenzen verflüssigt werden (ebd.). Ein zusätzliches Thematisieren von Lebensweisen, die nicht der herrschenden Norm entsprechen, sollte vermieden werden, da dies zur Reproduktion von Norm und Abweichung,

Allgemeinem und Besonderem führt (Hartmann, 2013, S. 8). Stattdessen sollten stets die vielfältige gesellschaftliche Realität als Selbstverständlichkeit abgebildet und dabei die hegemonialen Grundstrukturen hinterfragt werden (Hartmann, 2002, S. 270; 1998, S. 37). Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen schafft ein Bewusstsein dafür, dass jeder einzelne Mensch sowohl Teil einer umfassenden Vielfalt als auch in sich selbst vielfältig ist. Dabei bestehen gleichermaßen Differenzen und Diskontinuitäten innerhalb eines Menschen wie auch innerhalb einer vermeintlich homogenen Gruppe (Hartmann, 2002, S. 271). Zu beachten ist weiterhin, dass es nicht ausreicht, das pädagogische Geschlechterkonzept von einer Bipolarität hin zu einer Bipluralität, die von vielfältigen Weiblichkeiten und Männlichkeiten ausgeht, zu verschieben, da dieser Ansatz Geschlechterkonzepte ausblendet, die dazwischen angesiedelt sind und somit erneut eine Dualität reproduziert (Hartmann, 2013, S. 3). Vielfalt von der Vielfalt aus zu denken beinhaltet stattdessen die Auflösung sämtlicher Dichotomien.

Entwicklung einer kritischen Haltung

Vielfalt lediglich zu benennen, genügt nicht, »um bestehende Macht- und Herrschaftsverhältnisse bewusst zu machen und an deren Verschiebung bzw. Abbau zu arbeiten« (ebd., S. 8). Es ist darüber hinaus notwendig, eine kritische Haltung zu schulen und die gesellschaftspolitische Wahrnehmung zu sensibilisieren (ebd.). Für die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen eignet sich hierfür beispielsweise die Lektüre von kurzen Geschichten, die Fragen nach sozialen Erwartungen und Normen aufwerfen. Anschließend kann gemeinsam darüber diskutiert und der Frage nachgegangen werden, wer eigentlich darüber bestimmt, was richtig, normal oder schön ist und was nicht (ebd.). Jutta Hartmann zufolge sollen Bildungsprozesse Kinder und Jugendliche dazu befähigen, ihr gesamtes Leben reflektiert zu gestalten (Hartmann, 1998, S. 39). Die Auseinandersetzung soll dabei die Lebensbereiche Beziehung, Sexualität, Arbeit, Kinder, Freizeit, Politik und deren geschlechtsbezogene Implikationen einschließen. Vielfältige Lebensweisen sollen also nicht nur in der Sexualpädagogik, sondern fächerübergreifend als Abbild gesellschaftlicher Realität besprochen werden (ebd.). Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen zielt auf eine kritische Reflexion der sozialen und gesellschaftlichen Realität ab, die neue Denk- und Handlungspotenziale hervorruft (Hartmann, 2002, S. 273). Durch die Methode der Dekonstruktion kann immer wieder nach Ausgeschlossenem, Verschwiegenem und Verdrängtem gesucht werden (Hartmann, 2004, S. 22; 1998,

S. 36). So soll insbesondere die kausale Verbindung zwischen biologischem Geschlecht (*sex*), kulturell-sozialem Geschlecht (*gender*) und Begehren (*desire*) hinterfragt werden (Hartmann, 2004, S. 20; 1998, S. 3).

*Alltägliche Konstruktionsweisen von Geschlecht und Sexualität
zum Gegenstand pädagogischer Auseinandersetzung machen*

Michel Foucault geht davon aus, dass die Wirkkraft von Macht durch die Analyse und das Erkennen ihrer Konstruktionsmechanismen zerstört werden kann (Hartmann, 2013, S. 3). Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen setzt diesen Gedanken um, indem sie empfiehlt, Herstellungsprozesse der gesellschaftlichen Strukturkategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise altersgerecht zu erörtern (ebd., S. 8). Aus der kritischen Auseinandersetzung mit der Entstehung vorherrschender Grenzen dieser Kategorien können deren Verschiebung sowie die Auflösung von Hierarchien, das Erkennen von Ausgeschlossenem und das Zulassen von Uneindeutigkeit und Wandelbarkeit hervorgehen (Hartmann, 2002, S. 273f.; 2013, S. 3). Dabei nimmt das Hinterfragen eigener normativer Annahmen stets eine zentrale Rolle ein (Hartmann, 2002, S. 273). Eine geeignete Methode zur Analyse von Konstruktionsmechanismen ist die Beschäftigung mit der historischen Herstellung von bestimmten Identitäten anhand dazugehöriger Bilder, Alltagstheorien und wissenschaftlicher Erklärungsmodelle aus bestimmten (vergangenen) Zeiten und an spezifischen kulturellen Orten. Jutta Hartmann beschreibt den Nutzen dieser Methode folgendermaßen: »Lebensformen und Identitäten werden so erkennbar als von Menschen in bestimmten Kulturen, zu bestimmten historischen Zeiten, unter bestimmten Bedingungen, in bestimmter Weise, selbst hergestellte und eben nicht als von Natur aus gegebene oder vom Schicksal vorherbestimmte« (Hartmann, 1998, S. 38). Für die analytische Auseinandersetzung bieten sich im Besonderen authentische Materialien wie biografische Literatur oder Interviews an (ebd.). Durch die Untersuchung von Lebensläufen anderer Menschen werden die Dynamik, Veränderbarkeit und Prozesshaftigkeit von Identitäten deutlich. Die Analyse zeigt, dass es in jedem Leben einen Wechsel zwischen problematischen und glücklichen Zeiten sowie Brüche und Ungereimtheiten gibt, dass aber kein Leben konstant und unveränderlich ist (ebd.). In Interviews mit Menschen, die ein Leben »quer zur Norm« führen, können Fragen zu Schlüsselerlebnissen, die Veränderungen hinsichtlich der geschlechtlichen oder sexuellen Identität bewirkt haben, gestellt werden. Durch unterschiedliche Erklärungsansätze für gleiche Lebenskategorien wird die Vielfalt innerhalb von

Kategorien deutlich (ebd., S. 39). Es können aber auch Ausgangsmaterialien verwendet werden, die die geltende Norm vertreten, denn auch diese können der Dekonstruktion zugänglich gemacht werden (Hartmann, 2013, S. 9). Hartmann bemerkt hierzu: »Einen macht- und normfreien Zugang kann es nicht geben, wohl aber einen, der Macht und Normativität kritisch reflektiert und bearbeitbar macht« (ebd.).

Herausforderungen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen für die Praxis

Die fünf soeben erläuterten Handlungsempfehlungen bringen gewisse Herausforderungen für die pädagogische Praxis mit sich. Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen versucht, Eindeutigkeiten aufzulösen und Spielräume zu eröffnen. In der Nutzung dieses Ansatzes besteht deshalb die Gefahr, Ungewissheit und Denormalisierungsängste bei denjenigen auszulösen, die eigene Sicherheit bisher ausschließlich in einer genormten und vordefinierten Gesellschaft fanden (Hartmann, 2002, S. 172). Diese Beunruhigung kann jedoch durch die vielfältigen »Selbstverortungs-, Bewegungs- und Ausdrucksmöglichkeiten« (ebd.) ausgeglichen werden. Die Methode ist somit manchmal lustvoll und anregend, manchmal aber auch beängstigend, verunsichernd, anstrengend oder schmerzvoll. Wichtig ist, dass eventuell auftauchende Ängste der Teilnehmenden von den Pädagog_innen ernst genommen werden. Ängste können als ein Signal und eine Hürde vor dem Erreichen eines Wachstums betrachtet werden. (ebd.) Die Unsicherheiten können positiv besetzt werden. Durch einen lustvoll-kreativen und spielerischen Umgang damit können Neugier und Freude gefördert werden (ebd.).

Wie junge Menschen ihre Lebensentwürfe entwickeln, hängt von sozialen und ökonomischen Ressourcen sowie von ihren bisherigen zwischenmenschlichen und biografischen Erfahrungen und den darauf basierenden Bedürfnissen, Ängsten und Konfliktpotenzialen ab (ebd., S. 173). Aber auch Angebote, die sie über unterschiedliche Diskurse erhalten, haben eine bedeutende Auswirkung. Ein Ziel der Pädagogik vielfältiger Lebensweise ist es dementsprechend, eine freiheitlich-bewusste Gestaltung des späteren Lebens zu unterstützen (ebd.).

Zur Förderung von Gemeinschafts-, Konflikt- und Kommunikationsfähigkeiten sieht der Ansatz verschiedene pädagogische Gruppenprozesse vor, innerhalb derer gleichberechtigt abgestimmt, verhandelt und

verschiedene Ansichten ausbalanciert werden müssen (ebd., S. 174). Die pädagogischen Betreuer_innen werden dabei mitunter zu prägenden Orientierungspersonen für die Adressat_innen und können biografische Schlüsselerlebnisse setzen.

Bei der Anwendung von Handlungsempfehlungen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen in Bildungsprojekten oder im Schulalltag gilt es außerdem Folgendes zu beachten: Die Vorstellung von der Notwendigkeit einer eindeutigen Identität sollte aufgelöst werden. Der Fokus sollte auf den Möglichkeiten der Verflüssigung in den Kategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise sowie auf der Wertschätzung von Vielfalt liegen (ebd., S. 174f.). Die Arbeit mit Beispielen, die gegen die Norm laufen, ist zu empfehlen. Diese wecken zum einen Neugier und zum anderen fungieren sie als Vorlagen »für erweiterte Inszenierungen und grenzüberschreitende Interaktionen« (ebd., S. 175) in Bezug auf die eigene Identität.

Die Anwendung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen sollte des Weiteren mit vielfältigen Methoden umgesetzt werden. Dabei ist zu betonen, dass der bloße kognitive Zugang durch die Vermittlung von Wissen und die Reflexion darüber oftmals nicht ausreichend sind, um bei den Rezipient_innen eine nachhaltige Erkenntnis auszulösen (vgl. ebd.). Empfehlenswert ist es von daher, verschiedene Konstitutionsebenen anzusprechen und kreativ-spielerische Zugänge anzubieten. So kann beispielsweise die Auseinandersetzung mit Wünschen, Fantasien und Utopien jenseits der Realität »innerpsychische [...] Räume potentieller Realisierung« (ebd.) schaffen. Die Arbeit mit der eigenen Biografie kann dazu führen, dass sich festgefahrene Muster und Verhärtungen verflüssigen und Potenziale zu Pluralität entwickelt werden (ebd.). Eine besonders wirksame Variante zur Auseinandersetzung mit den Kategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise bieten »Zugänge auf sinnlich-symbolischer Ebene« (ebd.). So kann der Umgang mit Paradoxien, Irritationen usw. auch in theater- oder kunstpädagogische Arbeitsweisen, wie der im Folgenden vorgestellten Ästhetischen Forschung, eingebettet werden (vgl. ebd.).

Zur Ästhetischen Forschung

Das Konzept der Ästhetischen Forschung wurde von der Kunstpädagogin, Wissenschaftlerin und Künstlerin Helga Kämpf-Jansen (1939–2011) entwickelt. Die Methodik, die vorrangig in kulturellen Bildungsprojekten

Anwendung findet, stellt eine kreative Abwechslung zum oftmals starren und durch Regeln bestimmten Schulalltag dar. Sie basiert unter anderem auf Offenheit, Vielfalt, Individualität, Partizipation und Lebensweltbezug. Die Themen, die mittels der Ästhetischen Forschung bearbeitet werden, wählen die Teilnehmenden den eigenen Interessen entsprechend meist selbst aus. Dadurch handelt es sich vorrangig um sehr aktuelle Themen. Da die Pluralisierung von Lebensentwürfen ebenfalls von hoher Aktualität ist, bietet sich die Auseinandersetzung mit dieser Thematik im Rahmen der Ästhetischen Forschung sehr gut an. Eine Verbindung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen mit dieser Methode erweist sich zudem als sinnvoll, da beide Ansätze die Diversität des Lebens mitdenken und einen wertschätzenden Umgang mit Vielfalt pflegen.

Nachfolgend wird die Methodik der Ästhetischen Forschung in knapper Form vorgestellt, um daran anschließend die Vereinbarkeit der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen mit der Ästhetischen Forschung zu untersuchen.

Die Ästhetische Forschung wird definiert als ein Prozess, »in dem sich unterschiedliche Formen der Herangehensweisen und Bearbeitungen in ästhetischen Bereichen miteinander verknüpfen« (Kämpf-Jansen, 2012, S. 19). Für die Fragestellung, die in diesem Prozess bearbeitet werden soll, gibt es keine Einschränkungen. So kann es sich darin beispielsweise um eine konkrete Frage handeln, aber auch um einen Gedanken, eine Befindlichkeit, einen Gegenstand, eine Pflanze, ein Tier, ein Phänomen, ein Werk, eine fiktive oder authentische Person, eine künstlerische Arbeit, eine Gegebenheit, einen literarischen Text, einen Begriff, ein Sprichwort oder einen komplexen Inhalt (ebd., S. 19, 274). Da der Weg hin zu einer Fragestellung bereits zum Prozess der Ästhetischen Forschung dazugehört, sollten keine konkreten Fragen vorgegeben oder spezifischen Ziele formuliert werden. Stattdessen kann die Aufmerksamkeit der Projektteilnehmenden geweckt werden; es gilt, diese zu unbekannten und experimentellen Vorgehensweisen zu motivieren und den Ausdruck ihrer subjektiven Sichtweisen zu provozieren (Blohm & Heil, 2012, S. 10). Ebenso kann die Frage anhand einer Inspiration, wie zum Beispiel einem Foto oder einer künstlerischen Arbeit, entwickelt werden. Wichtig ist, dass jede Teilnehmerin und jeder Teilnehmer für sich eine persönliche Frage, ein Interesse, eine Idee oder einen Wunsch entdeckt. Denn damit hat jede_r Einzelne einen »Motor und Motivation, etwas für sich zu erarbeiten, um es auch für andere sichtbar und erfahrbar zu machen« (Kämpf-Jansen, 2012, S. 274). Die Aufgabenstellung sollte also so offen sein, dass alle zukünftigen Forscher_innen

einen individuellen Sinn und Reiz darin finden können. Dadurch ist der Motivationsgrad im Projekt weitaus höher als bei den meisten Arbeitszusammenhängen in Schule, Hochschule oder Beruf. Es sollte außerdem darauf geachtet werden, dass die Teilnehmenden nicht durch Anweisungen eingeengt werden. Es gibt lediglich eine Rahmung durch die Vorgabe von Institutionen, Zeiten und Orten, welche im Forschungsprozess eine Rolle spielen (Blohm & Heil, 2012, S. 10).

Für den Verlauf des ästhetischen Forschungsprojektes gibt es keine konkreten Vorgaben. Die Vorgehensweisen sind nicht additiv, sondern in besonderer Weise vernetzt und bedingen einander (Kämpf-Jansen, 2012, 19, S. 274). Dabei werden sowohl wissenschaftliche Methoden als auch Verfahren aus dem Alltag und der (Gegenwarts-)Kunst verwendet (Blohm & Heil, 2012, S. 6ff.). Durch die Vernetzung der drei Bezugsfelder Alltag, Wissenschaft und Kunst entsteht eine besonders reichhaltige Auswahl an Methoden, Verfahren und Strategien, die eine produktive Arbeitsweise begünstigen (Kämpf-Jansen, 2012, S. 275). Im Folgenden werden die drei Forschungsfelder kurz umrissen.

Bezugsfeld Alltag

Zu dem Forschungsfeld Alltag gehören alle Handlungs- und Erkenntnisweisen, die aus alltäglichen Situationen bekannt sind. Einerseits wird im Alltag entdeckend mit Dingen und Phänomenen umgegangen, was verbunden ist mit Neugier, Nachforschen, Hinterfragen oder Staunen (ebd., S. 20, S. 275). Andererseits ist auch der handelnde Umgang im Alltag verankert, wozu das Sammeln, Ordnen, Arrangieren und Präsentieren der Dinge gehört, die man selbst als schön oder wichtig betrachtet (ebd., S. 20, S. 275). Quellen aus dem Alltag, die für die Forschungsprojekte von Nutzen sein können, sind beispielsweise Bilder, Gegenstände, Sammlungen, Biografisches, Wissen aus der eigenen Familiengeschichte, Fotoalben, Tagebücher oder Internetblogs (Blohm & Heil, 2012, S. 9). Ein wesentlicher Bestandteil der Ästhetischen Forschung ist es, Alltäglichkeiten zu hinterfragen. Besonders in Hinsicht auf geschlechtliche Konnotationen bestimmter Gegenstände lohnt sich die Erforschung der »Dinge in den ästhetischen Umwelten von Mädchen und Jungen [...], da gerade sie ästhetisches Verhalten, Sichtweisen und Wertvorstellungen präformieren« (Kämpf-Jansen, 2012, S. 35). Nicht nur unter diesem Aspekt ist auch die Rückbesinnung auf Dinge und Erlebnisse aus der eigenen Kindheit interessant.

Bezugsfeld Wissenschaft

Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Annäherung ist die mit Neugier und persönlichem Interesse aufgeladene Fragestellung der Projektteilnehmerin / des Projektteilnehmers. Gemäß dieser sollte eine Ausgangshypothese gefunden werden, um den Forschungsprozess zu planen und zu strukturieren (ebd., S. 133). Außerdem sollte man sich mit Forschungsmethoden wie dem Interview, dem Experiment, der Messung, der Dokumentation oder der Literaturanalyse vertraut machen, um eine oder mehrere geeignete wissenschaftliche Herangehensweisen für das eigene Vorhaben zu finden (Blohm & Heil, 2012, S. 9; Kämpf-Jansen, 2012, S. 21, 275f.).

Bezugsfeld Kunst

Das Feld der Kunst stellt für Projekte der Ästhetischen Forschung einen wichtigen Bezugsrahmen und eine Inspiration für ästhetisches Handeln dar. In Helga Kämpf-Jansens ursprünglicher Konzeption liegt der Fokus dabei auf Arbeiten zeitgenössischer Künstler_innen. Die Strategien und Konzepte zeitgenössischer Kunst zeigen eine Vielfalt ästhetischer Sprachen und kreativer Arbeitsweisen auf, die zur Grundlage des eigenen Projekts innerhalb der Ästhetischen Forschung werden können (Kämpf-Jansen, 2012, S. 275; Blohm & Heil, 2012, S. 9). Eine wichtige Voraussetzung zur produktiven Nutzung von künstlerischen Verfahren ist es, sich intensiv mit aktueller Kunst auseinanderzusetzen und ihre Herstellungsweisen kennenzulernen (Kämpf-Jansen, 2012, S. 20f.; Heil, 2006, S. 203).

Neben den klassischen Tätigkeiten aus dem Kunstunterricht und Darstellenden Spiel können die Forscher_innen für ihre eigenen künstlerischen Arbeiten auch alle praktischen Vorgänge des Alltags wie Zeichnen, Fotografieren, Filmen, Nähen, Collagieren und Verkleiden nutzen. Aber nicht nur die traditionellen ästhetisch-praktischen Verfahren, sondern auch moderne und experimentelle Arbeitsweisen wie die Nutzung von computergeneriertem Material, Animationen, Objektarrangements, irritierende und ungewöhnliche Transformationen von Alltagsdingen, Klangelemente, gesprochene Sprache und multimediale Installationen können Anwendung finden (Kämpf-Jansen, 2012, S. 20). Dem künstlerischen Ausdruck sind dabei fast keine Grenzen gesetzt: Es kann experimentiert, verändert, verfremdet und provoziert werden. So kann zum Beispiel die künstlerische Transformation alltäglicher Dinge eine neue Sichtweise erzeugen (ebd., S. 111). Dabei gilt es immer zu beachten: »Nicht das schöne Produkt, sondern die Beobachtungen und Erfahrungen beim Herstellen sind für die

Ästhetische Forschung ausschlaggebend« (Blohm & Heil, 2012, S. 10). Das Sprechen und damit die Reflexion über künstlerische Prozesse und Arbeiten nehmen in der Ästhetischen Forschung einen hohen Stellenwert ein. Während der Arbeit an eigenen Kunstwerken ist es oftmals mühsam, das Entstehende sprachlich zu fassen. Doch Helga Kämpf-Jansen versichert: »[I]m kurzen Innehalten, in Versuchen sprachlicher Annäherung entstehen nach und nach begriffliche Sicherheiten, mit denen man sich an die Grenzen des Beschreibbaren in der Kunst herantasten kann« (Kämpf-Jansen, 2012, S. 112). Auch in der Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten hat Sprache die wichtige Funktion, das Gesehene bewusst zu verinnerlichen und zu reflektieren (ebd., S. 13, 18). Durch die regelmäßige Beschäftigung mit Kunst verändern sich die Sehgewohnheiten im Alltag und alltägliche Situationen oder wissenschaftliche Methoden werden automatisch mit künstlerischen Denkformen verknüpft (Heil, 2006, S. 204). Dies führt nicht nur zum bloßen Nachvollzug eines bestimmten künstlerischen Werkes, sondern dazu, dass ein großes Reservoir an kennengelernten ästhetischen Möglichkeiten angelegt wird. Aus diesem kann je nach Intention oder Fragestellung der eigenen Arbeit eine bestimmte Herangehensweise ausgewählt, variiert und modifiziert werden (Kämpf-Jansen, 2012, S. 21; Heil, 2006, S. 203; Brenne, 2006, S. 196).

Für Projekte im Rahmen der Ästhetischen Forschung gilt prinzipiell: Der Fokus sollte immer auf dem Prozess und den gesammelten Erfahrungen liegen, nicht auf dem konkreten Ergebnis. Der Ausgang der Forschungsarbeit bleibt lange Zeit ungewiss und ist geprägt von wechselnden Zielvorstellungen, Verwerfungen, veränderlichen Methoden und ständig neuen Entscheidungen (Kämpf-Jansen, 2012, S. 19, 276). Dabei können immer wieder andere Aspekte aus den drei Forschungsfeldern im Vordergrund stehen.

Die Vorgehensweise der Ästhetischen Forschung ist sehr subjektiv und emotional geprägt, sodass sich für die Forscher_innen neue Dimensionen der Selbstreflexion und unbekannte Bewusstseinsprozesse eröffnen können (Kämpf-Jansen, 2012, S. 276). Die jeweiligen Erfahrungen können wiederum auf unterschiedlichste Art und Weise festgehalten und kommentiert werden. Hierfür eignen sich beispielsweise Tagebuchaufzeichnungen, Skizzen, fotografische Dokumente, poetische Texte, Befragungsergebnisse oder Gesprächsnotizen (ebd.). Durch das Ausprobieren verschiedener ästhetischer Methoden können die Teilnehmenden ihre individuellen

Zugänge, Ausdrucksformen und Positionierungen ausloten und dadurch ihre persönlichen Grenzen erweitern (ebd.). Die Ästhetische Forschung bietet die Möglichkeit, sich in Situationen zu begeben, welche unter alltäglichen Bedingungen so nie eingetreten wären. Dadurch können neue Fähigkeiten sowie Erkenntnis- und Verhaltensmöglichkeiten zum Umgang mit Offenheiten, Unsicherheiten, Verwerfungen und verschiedenen Entscheidungen hervorgebracht werden (ebd., S. 277). Selbst tief greifende Grenzerfahrungen sind durch bestimmte ästhetische Methoden, wie zum Beispiel den Selbstversuch, möglich (ebd.).

Die Ästhetische Forschung birgt das Potenzial für überraschende Formen der Erkenntnis. Durch die Verknüpfung von künstlerisch-praktischen Herangehensweisen mit vorwissenschaftlichen Handlungs- und Denkakten und wissenschaftlich orientierten Methoden ergeben sich individuelle Erkenntnisformen jenseits der Vernunft, ungewöhnliche Zugänge und ein anderes Begreifen der Welt (ebd.).

Die Ästhetische Forschung ist eine Methode, die in verschiedenen Rahmungen angewendet werden kann. Man kann sich als Einzelperson der Anregungen des Ansatzes bedienen, als eine Gruppe von Kolleg_innen zur innovativen Forschung in einem Unternehmen, aber auch im Rahmen von Schulprojekten als Schulklasse oder gesamte Schulgemeinschaft. Nachfolgend wird erläutert, welche Potenziale die Ästhetische Forschung im Schulalltag mit sich bringt und welche Voraussetzungen dafür erfüllt werden müssen.

Ästhetische Forschungsprojekte in Kooperation mit Kulturakteur_innen – Vorteile für den Schulunterricht

Das staatliche Schulsystem gilt vorrangig als zu starr und reglementiert. Die einzelnen Unterrichtsfächer werden so vermittelt, dass sie scheinbar nichts miteinander zu tun haben und auch kaum einen Bezug zur Lebenswelt der Schüler_innen aufweisen (Brenne, 2006, S. 193f.).

Mit der Durchführung von Projekten der Ästhetischen Forschung in Zusammenarbeit mit Kultureinrichtungen oder Künstler_innen ergeben sich zahlreiche Vorteile für Schulen und Schüler_innen. So sind Kooperationen für fast alle Fachbereiche möglich. Ob Deutschunterricht im Theater, Geschichte im Archiv, Physik in der Kunsthalle oder Politik im Ballettsaal – die Projekte bieten zahlreiche *Anregungen für die Verbesserung*

des fächerübergreifenden Lernens (Brandes, 2012, S. 17f.), denn laut Helga Kämpf-Jansen ist ein umfassendes Verständnis ohnehin erst durch einen übergreifenden Kontext möglich. Darüber hinaus sprengt das Konzept der Ästhetischen Forschung auch die beschränkenden Zeitvorgaben der Unterrichtsstunden, um das Verstehen nicht zu blockieren. (Leuschner & Riesling-Schärfe, 2012, S. 12). Die künstlerisch-ästhetischen *Qualitätsansprüche und die Professionalität* der kooperierenden Künstler_innen oder Kulturpädagog_innen spiegeln sich dabei in den Projekten wieder. Die Kunst- und Kulturexpert_innen zeigen, wie man auch schwierige Probleme mit professionellem Handwerk und der eigenen Kreativität lösen kann (Brandes, 2012, S. 17f.). Die Arbeit an dem ästhetischen Forschungsprojekt kann die individuellen Leistungsvermögen der Schüler_innen durch *persönlichkeitsbildende Aspekte* wie Körperwahrnehmung, Bewusstsein, Sprachbeherrschung und Entdeckung der Kreativität fördern. Die künstlerischen und irritierenden Betrachtungsweisen von Dingen eröffnen zudem neue Möglichkeiten zum Begreifen des eigenen Ichs (Leuschner & Riesling-Schärfe, 2012, S. 11) und die neu erlernten künstlerischen Techniken sowie positives Feedback stärken das Vertrauen der Teilnehmenden in ihre persönlichen Fähigkeiten. Darüber hinaus geht die Arbeit im Rahmen der Ästhetischen Forschung für viele Teilnehmende mit Grenzerfahrungen, erweiterten Erfahrungsräumen, Gratwanderungen und Selbstversuchen einher (Kämpf-Jansen, 2012, S. 21). In einem komplexen Prozess des Denkens, Handelns und Fühlens auf dem Weg hin zu einem zufriedenstellenden Ergebnis, erlebt jede_r Einzelne intensive Momente der Ich-Wahrnehmung in Verbindung mit Staunen und Verwunderung, Fremdheit und Irritation sowie Phasen des »Sich-Verlierens« und »Sich-Findens« (ebd., S. 260). Nicht zuletzt haben die Möglichkeiten der ästhetischen Praxis auch selbsttherapeutische Funktionen. So gibt es sowohl Momente der Identifikation und Projektion als auch Erfahrungen der Ablösung und des Loslassens (ebd., S. 261).

Durch die Arbeit im Team und die Feedbackrunden wird zusätzlich das *Sozialverhalten* der Schüler_innen verbessert. So können selbst Schüler_innen, die als schwierig gelten, plötzlich ungeahntes Potenzial entfalten (Brandes, 2012, S. 17f.). Zudem treffen die Teilnehmenden auf Perspektiven und Ansichten, die sich von den jeweils eigenen unterscheiden. Im gegenseitigen Austausch wird so kulturelle Vielfalt erfahrbar und eigene Sichtweisen können hinterfragt und relativiert werden (Leuschner & Riesling-Schärfe, 2012, S. 11).

Indem den Schüler_innen Freiräume zum Experimentieren und Erforschen geboten werden, entdecken sie eine *neue Kultur des Lernens*. Durch die offene Struktur der Ästhetischen Forschung kann das Projekt individuell auf die einzelnen Interessen, Fähigkeiten und Neigungen, die unterschiedlichen Lerntypen und das Vorwissen der Forscher_innen abgestimmt werden (ebd.; vgl. Schulz, 2012, S. 23). Die Bezüge zur Lebenswelt der Schüler_innen führen gleichzeitig zu einer *Effektivierung der Lernergebnisse* (Kammler, 2012, S. 14) und die unkonventionellen und kreativen Methoden tragen zur Entwicklung von *Selbstlernstrategien und -kompetenzen* der Teilnehmenden bei (Leuschner & Riesling-Schärfe, 2012, S. 12).

Darüber hinaus werden durch die Kooperation mit Kultureinrichtungen Berührungspunkte mit etablierten, vermeintlich altmodischen und langweiligen Kulturangeboten abgebaut. Je öfter die Schüler_innen Theater, Museen usw. besuchen, desto mehr wächst ihr Verständnis für die Bedeutung von Kultur (Brandes, 2012, S. 18).

Voraussetzungen für eine gelungene Anwendung der Ästhetischen Forschung in Schulen

Damit die Methoden der Ästhetischen Forschung erfolgreich in der Schule umgesetzt werden können, sollten insbesondere die beteiligten Lehrer_innen *offen für neue Ideen* sein (ebd., S. 19). Die Beteiligung an einem ästhetischen Forschungsprojekt sollte möglichst *freiwillig* geschehen. Denn ein positiver Verlauf des Projektes ist nur möglich, wenn die Mitwirkenden selbst vom Nutzen und Wert der Ästhetischen Forschung überzeugt sind (Schulz, 2012, S. 23). Indem die Lehrer_innen in den Planungsprozess des Projektes eingebunden werden, lässt sich deren Identifikation mit der Methode erreichen (ebd., S. 26). Die *programmatische Verankerung* der Ästhetischen Forschung in das Schulprogramm verhindert, dass die Methode nicht weitergeführt wird, falls es zu einem Wechsel oder Ausfall von Lehrer_innen kommt (ebd., S. 23). Vor Beginn des Projektes sollten sich beteiligte Lehrer_innen und Künstler_innen bzw. Vertreter_innen der Kultureinrichtung *gegenseitig kennenlernen* und sich über den ästhetischen Anspruch, pädagogische Leitlinien, bestimmte Ziele, Verantwortlichkeiten und Rahmenbedingungen austauschen (Brandes, 2012, S. 19). Für die Entwicklung von konkreten Konzepten, Zielen, Umsetzungsstrukturen, Projekt- und Qualitätsmanagement wird die Gründung einer *Steuergruppe*

empfohlen (Schulz, 2012, S. 23f.). Für die Umsetzung der Ästhetischen Forschung an einer Schule soll darüber hinaus der Grundsatz der *Partizipation* gelten, sodass möglichst alle schulischen Akteur_innen – Lehrer_innenschaft, Schüler_innen- und Elternrat – daran beteiligt sind. Als externe und neutrale Unterstützung können *Prozessbegleiter_innen oder -berater_innen* hinzugezogen werden, die in vielen Bundesländern über Bildungsinstitute oder Schulämter erreichbar sind (ebd., S. 524).

Ansätze zur Kombination der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen mit der Methode der Ästhetischen Forschung

Nachdem die Grundlagen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen sowie der Ästhetischen Forschung vorgestellt wurden, folgt nun eine Gegenüberstellung der beiden Konzepte. Dabei werden folgende Fragen beleuchtet:

1. In welchen Punkten gibt es Überschneidungen zwischen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen und der Ästhetischen Forschung, die für die Antidiskriminierungsarbeit im Bereich sexueller und geschlechtlicher Lebensweisen nutzbar gemacht werden können?
2. Worin liegen die Unterschiede zwischen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen und der Ästhetischen Forschung und durch welche Maßnahmen kann dennoch eine Verknüpfung der beiden Konzepte gelingen?

Gemeinsamkeiten der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen mit der Ästhetischen Forschung

Folgende Gemeinsamkeiten lassen sich bei der Analyse beider Ansätze feststellen:

Offene Zielgruppe

Sowohl die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen als auch die Ästhetische Forschung sind Ansätze, die sich auf Personen aller Altersklassen ab etwa drei Jahren anwenden lassen. So kann bereits im Kindergarten altersgerecht und im Sinne des Begriffs *vielfältige Lebensweisen* über Geschichten gesprochen und diskutiert werden, in denen Geschlechternormen oder verschiedene Formen des Zusammenlebens eine Rolle spielen. Auch die Methoden der Ästhetischen Forschung können je nach Alter und Vor-

wissen der Adressat_innen mal mehr und mal weniger komplex und professionell durchgeführt werden. Primär sind die beiden Ansätze für Schüler_innen konzipiert. Im Sinne des lebenslangen Lernens ist die Anwendung der beiden Ansätze aber noch weit über das Schulalter hinaus sinnvoll.

Dekonstruktive Ansätze

Beide untersuchten Konzepte hinterfragen die Herrschaftsstruktur von Normalität und Abweichung sowie geltende Ordnungskategorien. Sie arbeiten mit der Irritation vorherrschender Seh- und Denkgewohnheiten, wodurch zur Hinterfragung der eigenen Sichtweise angeregt wird sowie neue Perspektiven und Handlungsimpulse eröffnet werden können.

Dynamisierung vorherrschender Grenzen und Normalitätsvorstellungen

Beide pädagogischen Ansätze geben Anreize, gängige Vorgaben oder Annahmen zu überdenken bzw. diesen entgegenzuhandeln, was mitunter die Verschiebung und Neubestimmung von Bedeutungen bewirken kann. Während sich der Fokus der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen hierbei auf die Kategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise bezieht, strebt die Ästhetische Forschung grundlegend eine Dynamisierung in Bezug auf Lern- und Erkenntnisprozesse an. Eine Thematisierung von Geschlecht und Begehren auf Grundlage von Jutta Hartmanns Handlungsempfehlungen ist im Rahmen der Ästhetischen Forschung durchaus denk- und umsetzbar. Beide Konzepte zielen darauf ab, Zuschreibungen als beweglich zu vermitteln und dynamisierte Erfahrungsräume für jede_n zu ermöglichen. Auch die Identität jedes Subjekts wird von beiden Ansätzen als prozessual vermittelt und somit das Potenzial jeder/jedes Einzelnen zur Veränderung und Weiterentwicklung betont.

Analyse von Konstruktionsmechanismen

Sowohl die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen als auch die Ästhetische Forschung empfehlen eine Auseinandersetzung mit Entstehungsweisen der Identität durch den Einfluss von gesellschaftlichen und historischen Strukturen. So finden sich in der Konzeption der Ästhetischen Forschung von Helga Kämpf-Jansen auch Anregungen zur Hinterfragung von Alltäglichkeiten, insbesondere in Bezug auf bestimmte geschlechtlich konnotierte Gegenstände, wie zum Beispiel die Halskette für Frauen oder das Gewehr für den Mann (Kämpf-Jansen, 2012, S. 35). Durch die Recherche

dazu, durch welche historischen Einflüsse diese Zuordnungen entstanden sind, können sich die Forschenden dieser Prägung gegenüber emanzipieren. Eine reflektierte und kritische Haltung, die von beiden untersuchten Konzepten angestrebt wird, bewahrt die Handlungsfähigkeit der einzelnen Subjekte.

Wertschätzung von Pluralisierung und Vielfalt

Die beiden pädagogischen Ansätze vermitteln Vielfalt als Chance und Erweiterung von Handlungsmöglichkeiten, nicht als Bedrohung oder Verlust. Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen bezieht sich dabei vorrangig auf die geschlechtliche und sexuelle Vielfalt, kann aber auch auf weitere Kategorien wie Hautfarbe, Herkunft oder Religion ausgeweitet werden. Die Ästhetische Forschung strebt insbesondere eine Pluralisierung von Denk- und Lernformen sowie ästhetischen Zugängen an, kann aber ebenfalls auf Geschlecht und Begehren bezogen werden. Für beide Konzepte ist Vielfalt der Ausgangspunkt des Vorgehens. Voraussetzung zur Umsetzung der beiden Ansätze ist ein Klima der Wertschätzung gegenüber verschiedenen Ansichten und Blickwinkeln sowie die Ablehnung der strikten Kategorien »richtig« und »falsch«.

Auseinandersetzung mit sich selbst und der eigenen Umgebung

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen zielt darauf ab, Vielfältigkeit, Dynamik und Differenzen sowohl zwischen unterschiedlichen Menschen als auch innerhalb einzelner Individuen und deren Biografien aufzuzeigen. Auch die Ästhetische Forschung nimmt sowohl Bezug auf das Subjekt als auch auf seine Umwelt. So werden die Forscher_innen je nach Fragestellung dazu motiviert, die persönliche Biografie und den eigenen Alltag einerseits sowie die sie umgebende Welt und Gesellschaft andererseits zu untersuchen. In Verbindung mit künstlerischen, alltagsorientierten oder wissenschaftlichen Methoden ergeben sich für die Forscherin / den Forscher mitunter ganz neue Möglichkeiten, das eigene Ich und die Welt, in dem es lebt, zu begreifen. Beide Konzepte weisen also einen starken Bezug zur Lebenswelt der Adressat_innen auf, was optimalerweise die Stärkung der eigenen Identität nach sich zieht.

Vorlagen für erweiterte Handlungsfähigkeit

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen beabsichtigt, genauso wie die Ästhetische Forschung, neue Handlungsoptionen zur selbstständigen

Gestaltung des Lebens aufzuzeigen. Der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen gelingt dies über die Beschäftigung mit Geschichten, die ein freies Begehren ermöglichen. Die Ästhetische Forschung orientiert sich an den grenzenlosen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten, die zu einem erweiterten Gestaltungsfreiraum in allen Lebensbereichen inspirieren können. Zur Kombination der beiden Konzepte böte sich beispielsweise die Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten oder Theaterstücken an, die das Geschlecht, Sexualität oder Lebensweise thematisieren.

Besondere Bedeutung von Sprache

Beide pädagogischen Ansätze schulen den Umgang mit der eigenen Sprache. In der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen gilt ein reflektierter und bewusster Umgang mit Sprache als notwendig, um Begehren differenziert entwickeln zu können. Die Ästhetische Forschung nutzt den überlegten Einsatz von Sprache, um sich künstlerischen Arbeiten anzunähern und sich Lernergebnissen und Erkenntnissen bewusst zu werden. Zusätzlich wird das Schreiben von Texten gefördert, die als Form der Speicherung von Reflexion fungieren. Durch die verbale oder schriftliche Annäherung an künstlerische Ausdrucksformen mit dem Thema Geschlecht, Sexualität oder Lebensweise könnte eine Verbindung der beiden Herangehensweisen gelingen.

Fächer- und disziplinenübergreifende Arbeitsweise

Beide Konzepte gehen davon aus, dass neue Erkenntnisse und ein umfassendes Verständnis einer Thematik nur durch übergreifende Kontexte realisierbar sind. Mit Bezug auf die Anwendung im Schulunterricht heißt das für die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen, dass diese nicht nur in der Sexualpädagogik im Rahmen des Biologieunterrichts Anwendung finden soll, sondern dass möglichst in allen Unterrichtsfächern vielfältige Lebensweisen als Abbild gesellschaftlicher Realität vermittelt werden müssen. Dies setzt auch voraus, dass die Schulbücher und Unterrichtsmaterialien so gestaltet sind, dass Vielfalt darin als Selbstverständlichkeit vermittelt wird. Auch die Ästhetische Forschung ist eine Methode, die in allen Schulfächern angewandt werden kann. Je ungewöhnlicher die Zusammenhänge (z. B. Physikunterricht im Kunstmuseum), desto nachhaltiger die Lernergebnisse. Durch den Einbezug unterschiedlicher Methoden aus Alltag, Kunst und Wissenschaft kann die Einspurigkeit schulischer Wissensvermittlung überwunden und ein allumfassendes Verständnis erzeugt werden.

Balance zwischen Anleitung und Freiheit

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen will erreichen, dass sich jede_r Einzelne unabhängig von herrschenden Normvorstellungen eine freie Meinung bilden kann. Sie geht dabei davon aus, dass es keinen normenfremen Zugang geben kann, dass aber jeder Zugang den Ist-Zustand, geltende Normen und Regularien kritisch hinterfragen sollte. Dadurch wird, wie Judith Butler es ausdrückt, eine »Improvisation im Rahmen des Zwanges« (Hartmann, 2014, S. 103) möglich. Hierfür werden Anreize geboten, wie zum Beispiel die Vorgabe einer Geschichte oder eines Bildes, über die bzw. das gemeinsam diskutiert werden kann. Welche Assoziationen bei den Diskussionsteilnehmenden entstehen, ist nicht beschränkt. Alle Meinungen werden zunächst angenommen und besprochen. Auch in der Ästhetischen Forschung sollen so wenige Vorgaben wie möglich gelten. Die im Voraus in der Gruppe gemeinsam erarbeiteten Strukturen und Rahmenbedingungen dienen lediglich der Orientierung, aber innerhalb dieser sind die Teilnehmenden gänzlich frei in ihren Entscheidungen und Handlungen.

Impulsgeber_innen

Beide pädagogischen Ansätze sind auf kompetente Persönlichkeiten angewiesen, die sich mit der jeweiligen Methode identifizieren können. So sollte es bei der Umsetzung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen Lehrer_innen, Gruppenleiter_innen oder auch Mitglieder eines alternativen Aufklärungsprojektes geben, die den jeweiligen Gruppen im richtigen Moment geeignete (aber keinesfalls manipulative) Impulse für neue Denkweisen in Bezug auf die Kategorien Geschlecht, Sexualität und Lebensweise geben. Auch in der Ästhetischen Forschung nehmen Impulsgeber_innen wie Lehrer_innen, Künstler_innen und Kulturvermittler_innen eine wichtige Funktion ein. Sie regen zu ungewöhnlichem Vorgehen, zum Experimentieren und zum Überdenken des Projektes an.

Verbesserung des Sozialverhaltens

Sowohl die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen als auch die Ästhetische Forschung bauen auf der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Meinungen und Perspektiven auf. Während bei ersterem Ansatz vorrangig innerhalb von Diskussionsrunden (z. B. über gelesene Texte) verschiedene Blickwinkel besprochen werden, erfolgen im letzteren Ansatz soziale Interaktionen auf verschiedenen Ebenen. Die Ästhetische Forschung motiviert zu einem Einbezug von Familie, Freund_innen und Unbekannten sowohl

im Rahmen der eigenen künstlerischen Arbeit als auch innerhalb verbal-diskursiver Auseinandersetzungen. Eine Anwendung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen in einem erweiterten Interaktionsradius könnte zur Nachhaltigkeit der Methodik beitragen.

Unterschiede zwischen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen und der Ästhetischen Forschung

In der Analyse haben sich folgende Unterschiede zwischen beiden Methoden gezeigt:

Orte der Durchführung

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen ist nach der bisherigen Literatur als eine Methode angelegt, die in festen Institutionen wie Schulen und Kindertagesstätten durchgeführt wird. Die Ästhetische Forschung hingegen bezieht diese Bildungsinstitutionen zwar mit ein, legt aber besonderen Wert auf die Kooperation mit Kulturpartner_innen und/oder Künstler_innen. Außerdem regt sie zur Erforschung von ungewöhnlichen Orten wie Stadträumen, Museen oder Fabrikhallen an.

Eine Verlegung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen an ungewöhnliche Orte und die Zusammenarbeit mit Kulturakteur_innen könnte der Auseinandersetzung mit Geschlecht, Sexualität und Lebensweise mehr Spannung und Nachdruck verleihen. So wäre beispielsweise denkbar, in einer ersten Phase in einem Einkaufszentrum zu Geschlechterrollen zu forschen und anschließend durch künstlerische Interventionen die Passant_innen zu verunsichern, deren Reaktionen zu beobachten und auszuwerten.

Ausgangsthematik

Der thematische Fokus der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen liegt auf den Feldern Geschlecht, Sexualität und Lebensweise. Sie beabsichtigt die Auflösung vorgegebener Normen und Grenzen mittels Gesprächen über die Herstellungsweisen dieser Herrschaftskriterien und durch das Hinterfragen von geltenden Vorstellungen zu den drei Kategorien. Das Problem an dieser rein verbalen und gedanklichen Auseinandersetzung besteht darin, dass Zugänge schnell suggestiv sein können und dadurch die Adressat_innen die erwünschten Antworten erkennen. Sie stimmen mitunter dem Gehörten zu, ohne es wirklich verinnerlicht zu haben.

Im Vergleich dazu verfolgt die Ästhetische Forschung den Anspruch, an den persönlichen Interessen, Wünschen oder Fragen der Teilnehmenden anzusetzen. Es gibt keine konkreten thematischen Vorgaben, keine Einschränkungen bei der Umsetzung und die Forscher_innen sind von Anfang an an den Entscheidungsprozessen beteiligt. Dies führt zu höherer Motivation und Verbundenheit als bei gewöhnlichen Lernprozessen in der Schule. Der Prozess der Wissensaneignung hält viele Spielräume offen und ist auf die individuellen Bedürfnisse jeder/jedes Einzelnen anpassbar. So entfällt die »innere Distanz« (Legler, 2006, S. 129, Hervorh. i. O.), die »dauerhafte Einstellungs- und Verhaltensänderungen« (ebd., Hervorh. i. O.) blockiert. Die Auseinandersetzung mit der gewählten Thematik erhält durch die ästhetische Erfahrung und die praktisch-ästhetische Annäherung einen sehr subjektiven, emotionalen und intuitiven Charakter (Legler, 2006, S. 130). Dieser Prozess geht teilweise mit individuellen Grenzerfahrungen und erweiterten Erfahrungsräumen, auf jeden Fall aber mit einer intensiven Selbstreflexion und Bewusstseinsveränderung einher. Diese Erfahrung kann durch die Vergegenständlichung beispielsweise durch Zeichnen, Malen oder Fotografieren die Verinnerlichung der Erkenntnisse verstärken (ebd., S. 130). Insgesamt lässt sich sagen, dass eine Umstrukturierung gängiger Leitbilder und verfestigter Einstellungen (auch im Bezug auf die Felder Geschlecht, Sexualität und Lebensweise) eher über Formen einer ästhetischen Annäherung und Bearbeitung möglich ist als mit Argumenten oder Moralpredigten (ebd.). Es ist also vorteilhaft, den Aspekt der subjektiven und freiwilligen Auseinandersetzung in die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen zu integrieren, damit sich die Adressat_innen mehr oder weniger selbstständig die Einstellungsänderung erarbeiten können. Diesbezüglich wäre denkbar, ein grobes Rahmenthema zu finden, dass sich in einem erweiterten Sinn auf die Kategorien Geschlecht, Sexualität oder Lebensweisen bezieht, wie zum Beispiel »Familie«, »Typisch Junge, typisch Mädchen« oder »Was ist ein normales Leben?«. Innerhalb dieses Oberbegriffes oder -themas kann dann jede_r Forscher_in einen eigenen Schwerpunkt und einen individuellen Sinn finden. Als Inspiration zur Entwicklung einer persönlichen Fragestellung bietet sich die Auseinandersetzung mit einer Geschichte oder einer künstlerischen Arbeit an, die sich mit einem Aspekt der Thematik *vielfältige Lebensweisen* beschäftigt.

Ziele/Intention

Auch in ihrer Zielsetzung unterscheiden sich die zwei untersuchten Ansätze. Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen intendiert die Herausbil-

dung eines geschlechtlichen und sexuellen Selbstverständnisses, das dynamisch bleibt und gleichzeitig eine Wertschätzung gegenüber allen anderen Lebensweisen aufbringt. Der Ansatz beabsichtigt außerdem, zu einer reflektierten Gestaltung des gesamten Lebens zu befähigen.

Die Ziele der Ästhetischen Forschung sind hingegen offener und allgemeiner gehalten. Die Methode strebt die Erweiterung des Bewusstseins und einen Wissenszuwachs durch eine ästhetische Erkundung des Umfeldes an. Sie sieht vor, nachhaltig neue Herangehensweisen für den Lernprozess und zur Lösung von Problemen zu vermitteln. Deswegen liegt der Fokus auch weniger auf dem konkreten Ergebnis als vielmehr auf dem Forschungsprozess.

Auch hinsichtlich der Zielsetzungen bietet sich die Verbindung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen mit der Ästhetischen Forschung an. Demnach sollte eine freiwillige Auseinandersetzung der Adressat_innen mit der Thematik *vielfältige Lebensweisen* ermöglicht werden. Durch einen sinnlich-künstlerischen Zugang zum Thema sind die Lernergebnisse effektiver und die Erkenntnis über eine Gleichwertigkeit aller Lebensweisen wird intensiver und nachhaltiger verinnerlicht.

Forschungsfelder

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen bedient sich der zwei Forschungsfelder Alltag und Wissenschaft. Sie untersucht verschiedene Ebenen des Alltags hinsichtlich des Einflusses durch gegenwärtige Diskurse zu Geschlecht, Sexualität und Lebensweise wie beispielsweise der heterosexuellen Zweigeschlechtlichkeit. Dabei werden wissenschaftliche Methoden wie zum Beispiel Befragungen, Literaturanalysen und Gruppendiskussionen genutzt. Ein sinnlich-ästhetischer Zugang ist bisher allerdings noch kaum beschrieben worden.

Die Ästhetische Forschung bietet hingegen eine umfangreiche Auswahl an Zugängen an. So kann der Forschungsfrage mithilfe zahlreicher Methoden aus den Forschungsfeldern Alltag, Wissenschaft und Kunst nachgegangen werden. Der Umgang mit den drei Forschungsfeldern ist kein additiver, sondern die verschiedenen Zugänge und Methoden sind miteinander vernetzt und bedingen sich gegenseitig. Das breite Angebot an Vorgehensweisen steht in enger Verbindung mit Freiräumen und Möglichkeiten zum Experimentieren und Improvisieren.

Mehr Spielräume und Wahlmöglichkeiten könnten dazu beitragen, die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen um den Aspekt der Partizipation und

Freiwilligkeit zu ergänzen. Der sinnliche Zugang zur Thematik würde den Adressat_innen dabei helfen, sich mit den Inhalten zu identifizieren, was wiederum zur nachhaltigen Verinnerlichung der vermittelten Werte führen könnte.

Methodik

Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen arbeitet primär mit Methoden, die nur geringfügig die emotionale Einbringung der Adressat_innen verlangen. Die Empfehlung zu einer methodischen Vielfalt, die auch künstlerische Zugänge einschließt, erfolgt nur am Rande (vgl. Hartmann, 2002, S. 426–429). Großteils aber wird eine eher wissenschaftliche Auseinandersetzung beschrieben.

Die Ästhetische Forschung ist dagegen sehr facettenreich und experimentell. Die ästhetische Auseinandersetzung und die künstlerische Produktion stehen hierbei im Vordergrund. Die Verknüpfung mit wissenschaftlichen Methoden und an Alltagspraxen orientierten Verfahren wirkt beinahe nebensächlich, führt aber faktisch zu einer intensiven Verinnerlichung der neuen Erkenntnisse. Gleichzeitig kann das durch die ästhetische Arbeit gesteigerte Interesse an der Thematik auch zu einer höheren Motivation führen, sich mit wissenschaftlichen Texten und Methoden zu beschäftigen. Abstrakte Diskurse werden auf diese Weise persönlich relevant. Empfehlenswert ist es, insbesondere für langfristige Projekte, ein Forschungstagebuch anzulegen. Darin können beispielsweise Reflexionen, Fortschritte, Ideen, Skizzen, Fundstücke, Fotografien und alles andere, was für die Erforschung des selbst gewählten Themas bedeutsam ist, gesammelt werden. Dies kann die Verinnerlichung des Arbeits- und Denkprozesses unterstützen. Besonders wichtig ist auch die Zusammenarbeit mit Kulturinstitutionen und/oder Künstler_innen. Diese sind Expert_innen, wenn es um kreative und unorthodoxe Problemlösungen geht. Durch ihre Anregungen ergeben sich mitunter Möglichkeiten, sich in ungewöhnliche Situationen zu begeben und sich auszutesten. So können persönliche Positionierungen ausgelotet, tief greifende Grenzerfahrungen erlebt oder unkonventionelle Verhaltensmöglichkeiten erprobt werden. Das kann zu individuellen Erkenntnisformen führen, die nur aus einer derartigen emotionalen Nähe zum Untersuchungsthema entspringen können.

Dies belegt, dass sich die Verknüpfung einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der künstlerischen Annäherung auch für die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen anbieten würde.

Anwendungsbeispiel: »Travestie für Fortgeschrittene« in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig

Wie die Antidiskriminierungsarbeit im Sinne der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen in Verbindung mit den Methoden der Ästhetischen Forschung konkret aussehen kann, soll am Beispiel der Ausstellungsreihe »Travestie für Fortgeschrittene« illustriert werden, die 2015/2016 in der Galerie für Zeitgenössische Kunst (GfZK) in Leipzig zu sehen war. Durch die Vorstellung ausgewählter der damals präsentierten künstlerischen Arbeiten wird das Potenzial der Auseinandersetzung mit den Künsten für die Erweiterung des eigenen Denkhorizontes deutlich.

Anhand von Expertinneninterviews mit zwei Teammitgliedern der GfZK, der Kuratorin Julia Schäfer und der Kunstvermittlerin Lena Seik, konnten Einblicke in die kuratorische Praxis und die Kunstvermittlung des Hauses gewonnen werden.

Die Galerie für Zeitgenössische Kunst

Die GfZK sieht sich als »Ausstellungshaus für zeitgenössische Kunst und ein Museum für Kunst nach 1945« (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, o.J. a). Zwei vorrangige Ziele der GfZK sind die Förderung und Vermittlung internationaler und bundesweiter künstlerischer Positionen in den eigenen und öffentlichen Räumen (ebd.). Es werden sowohl Arbeiten jüngerer Künstler_innen als auch bedeutende kunsthistorische Werke der vergangenen Jahrzehnte präsentiert (ebd.). Die Themen der Ausstellungen orientieren sich überwiegend an »Veränderungen des politischen, gesellschaftlichen und urbanen Umfelds, Migration und transkulturelle[n] Phänomene[n]« (ebd.).

Die Ausstellungsreihe »Travestie für Fortgeschrittene«

Die Ausstellungsreihe »Travestie für Fortgeschrittene« war von Februar 2015 bis Januar 2016, kuratiert von Franciska Zólyom und Julia Schäfer in Zusammenarbeit mit Julia Kurz (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2015a, 2015d), als »[e]ine szenische Darbietung in mehreren Akten« (ebd., 2015d) zu sehen. Im Neubau der GfZK entstand eine

»Mischform aus Ausstellung und Bühne« (ebd., o.J. b) mit Präsentationen künstlerischer Arbeiten, Performances, Tanzaufführungen, Vorträgen und Workshops. Die Ausstellungsserie behandelte »Wertvorstellungen einer vermeintlichen Mehrheitsgesellschaft [...], die über kollektive Identitäten und Ausgrenzungsmechanismen gefestigt werden« (ebd., 2015d). Das Anliegen der Kuratorinnen war es, auf die Problematik massenwirksamer Propaganda zum Festhalten am Althergebrachten und die daraus folgenden starren Strukturen aufmerksam zu machen. »Travestie für Fortgeschrittene« beschäftigte sich demzufolge mit »Themen, die von neokonservativen und populistischen Tendenzen besetzt und vereinnahmt werden« (ebd., 2015d, 2015a), wie beispielsweise Geschlechtergleichstellung, Migration und Homosexualität. Weiterhin sollte die dreiteilige Ausstellungsreihe zeigen, welche vielseitigen kulturellen und ökonomischen Chancen für Individuen und Gesellschaften in Dynamik und Wandel liegen, wenn man diese nur zulässt (ebd., 2015a). Damit »[ging] [d]as Projekt [...] gegen statische und eindimensionale Lebensentwürfe und Gesellschaftsmodelle vor« (ebd., 2015d, 2015a). Die unterschiedlichen künstlerischen Positionen in »Travestie für Fortgeschrittene« warfen einen kritischen Blick auf das »Verhältnis von Subjekt, Macht und Geschlecht« (ebd., 2015a) und schlugen eine Neudefinition dieser Konstellation in Anbetracht der aktuellen gesellschaftspolitischen Wandlungen vor (ebd., 2015d, 2015a). Durch die Zusammenarbeit mit regionalen und internationalen Institutionen, Universitäten, Ausstellungshäusern, Theatern, Fachstellen für politische Bildung und Extremismusbekämpfung gedachte die GfZK mit »Travestie für Fortgeschrittene« eine große Öffentlichkeit und verschiedene Zielgruppen zu erreichen (ebd., 2015a).

Passend zur Grundthematik der Ausstellungsreihe lautete die Überschrift des dazu gehörigen Programms der Kunstvermittlung »Was wäre, wenn ...?« (GfZK Für Dich, 2015). In verschiedenen Workshops und Projekten, die vorrangig für Kinder und Jugendliche angeboten wurden, sollte hierbei untersucht werden, »was ›Normalität‹ bedeutet und warum es sie gibt« (ebd.). Dieser Frage konnte im künstlerischen Experimentierfeld durch das Hineinversetzen in bestimmte Szenarien oder Situationen und mit verschiedenen künstlerischen Methoden (wie z. B. Fotografie, Schauspiel, Verkleiden oder Schreiben) nachgegangen werden (ebd.). Einige Ergebnisse aus den verschiedenen Workshops wurden in der »Galerie für Dich«, dem hauseigenen Ausstellungsraum für die Ergebnisse der (zumeist) jungen Künstler_innen aus den Vermittlungsangeboten, präsentiert.

»Travestie für Fortgeschrittene« als Ausgangspunkt für Projekte der Ästhetischen Forschung im Sinne der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen

Mit Blick auf die allgemeinen Ziele der Ausstellungen und Vermittlungsprojekte in der GfZK lassen sich einige Parallelen zu den Grundzügen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen erkennen. So sind zum Beispiel die Ausstellungsmacher_innen und Vermittler_innen der GfZK stets darum bemüht, den Besucher_innen neue Perspektiven und Denkweisen mit auf den Weg zu geben (Schäfer, 2015b, Z. 0450ff.) und sie zu einer kritischen Haltung zu motivieren. Die GfZK definiert es als eine ihrer Aufgaben, auf Diskriminierung aufmerksam zu machen und Vielfalt wertschätzend zu thematisieren (ebd., Z. 0730f.). Die Ausstellungsserie »Travestie für Fortgeschrittene« ließ sich besonders gut mit den Zielsetzungen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen in Verbindung bringen. Die präsentierten künstlerischen Arbeiten regten dazu an, Position zu beziehen (ebd., Z. 0453f.), führten zu Verunsicherungen, die durchaus produktive Folgen haben konnten, und versuchten, der Angst vor Vielfalt entgegenzuwirken (ebd., Z. 0477f.). Gleichzeitig fungierte die Ausstellungsreihe als eine Art Vorlage zur Ermöglichung von vielfältigem Begehren und Leben. Dadurch bot die GfZK einen Anlaufpunkt für Kinder und Jugendliche an, die sonst keinen Zugang zu vielfältigen Lebensweisen erhalten (ebd., Z. 0719–0726). Die Dynamik, die Jutta Hartmann in Bezug auf das Denken über geschlechtliche und sexuelle Zuschreibungen fordert, lässt sich in der allgemeinen Herangehensweise zur Konzeption der Ausstellungen und Vermittlungsprojekte der GfZK wiederfinden. Denn hierfür gibt es keine starren Vorgaben. Im Gegenteil: Das Vorgehen ist stets sehr offen und unkonventionell, Ausstellungen und Projekte sind nicht vollständig durchgeplant, sondern lassen immer Spielräume offen.

Aktuelle gesellschaftliche Fragen sind oftmals Ausgangspunkt für die Ausstellungen in der GfZK. Anlass für »Travestie für Fortgeschrittene« waren unter anderem die Demonstrationen gegen Homo-Ehe und Bildungsplanreform, die rechtspopulistische Compact-Konferenz in Leipzig (mit dem Titel »Für die Zukunft der Familie«, 2013) sowie die homophobe Rede von Sibylle Lewitscharoff im Staatsschauspiel Dresden (2014). In den drei Teilen der Ausstellung wurden Arbeiten gezeigt, die die Besucher_innen zur kritischen Reflexion über vermeintliche Normalitäten, begrenzendes und kategorisierendes Denken oder auch Diskriminierungen anregen sollten.

Im Folgenden werden die Arbeiten aus »Travestie für Fortgeschrittene« kurz vorgestellt, die sich besonders gut als Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit den Themen Geschlecht und Begehren unter Verwendung sowohl der Handlungsempfehlungen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen als auch der Methoden der Ästhetischen Forschung eignen. Dabei wäre der Ansatz stets der gleiche:

- a) die Arbeit betrachten
- b) Fragen an die Arbeit und sich selbst stellen
- c) eine Frage oder ein Thema auswählen, die/das näher erforscht werden soll
- d) unter Verwendung von Methoden aus Alltag, Wissenschaft und Kunst nach Antworten suchen – Dabei können gegebenenfalls künstlerische Methoden, die in der Ausstellung zu finden sind, oder andere selbst erprobt werden (z. B. Film, Fotografie, Kostümierung, Performance, Collage, Malerei, Installation)
- e) eine geeignete Form der Präsentation der Forschungsergebnisse finden (Fotoausstellung, Film, Beamerpräsentation, Performance, Ausstellung eines Forschungstagebuchs, Lesung selbst verfasster Texte u. v. m.)

Darüber hinaus gelten in allen Projektphasen die oben erläuterten Gelin-
gungsbedingungen, Handlungsempfehlungen und Methoden der zwei vor-
gestellten Konzepte aus Pädagogik und Kunstvermittlung.

Eine erste Arbeit, die zur Auseinandersetzung mit Fragen zu Ge-
schlecht und Begehren, insbesondere zu Konstruktionsmechanismen
von Normen und Macht anregt, ist die Installation *Grandiose Simulanten*
(2014) von Sebastian Helm und Studierenden der Bauhaus-Universität
Weimar. Die Arbeit zeigt eine Zollsituation (wahrscheinlich an einem
Flughafen), in der Regeln und Gesetze festlegen, »was da durch darf und
was nicht« (Schäfer, 2015b, Z. 0249f.). Auf abstrakte Art und Weise wird
hier deutlich gemacht, wie gnadenlos die Auslese darüber wirken kann,
was »normal« ist und was nicht, wenn man sie auf einzelne Subjekte
und Schicksale überträgt und einen Blick auf die Gesellschaft wirft, in der
Menschen, die nicht der Norm entsprechen, abgewiesen, ausgeklammert
oder verfolgt werden.

Eine andere passende Arbeit ist *Hysterical Men 3* (2014) von Henrik
Olesen, bei der Schwarz-Weiß-Fotografien auf Zeitungspapier gedruckt
und dann auf eine über zehn Meter lange Leinwand tapeziert wurden. Die
Collage sensibilisiert über die Darstellung von Gegenständen und Tieren,

die mit sexuellen Zuschreibungen assoziiert werden können, sowie durch die Verwendung von Porträtbildern für Differenzen und Vielfalt. Die Porträts zeigen zwei Transgender-Persönlichkeiten, deren Schicksale weltweit bekannt wurden (Schäfer, 2015b, Z. 0264–0318). Einige der Porträts zeigen Brandon Teena, der als Mädchen geboren wurde, aber in seiner Jugend begann, eine männliche Identität zu leben. Dies zog den Hass seines Umfeldes auf ihn und ließ ihn zum Opfer von Vergewaltigung und Mord werden (ebd., Z. 0283–0289). Auf anderen Bildern ist Chelsea Manning zu sehen, die als US-Soldat wegen Spionageverdacht inhaftiert wurde, im Gefängnis ihre weibliche Identität offenbarte und, begleitet von einer heftigen öffentlichen Debatte, schlussendlich von der US-Armee eine Hormontherapie genehmigt bekam (ebd., Z. 0290–0301).

Die raumübergreifende Installation *training* (2015) des Künstler_innenduos Hoelb/Hoeb hingegen verhandelt anhand von Verweisen auf Gesundheit/Krankheit oder Natur/Technik verschiedene Auffassungen zu Körperlichkeit und Verhaltensmustern. Im Projektionsraum der Installation geben vier verschiedene Videos Anlass, sich mit Vielfalt, Machtkonstrukten und Geschlechterzuschreibungen zu beschäftigen (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2015b). Zu sehen ist ein Chor mit gehörlosen Jugendlichen (Artur Żmijewski: *Singing Lesson 2*, 2003), Rassehunde bei der Abrichtung (Clara Rueprich: *Condition M*, 2006), eine Dame mit rot geschminktem Gesicht im Kaufhaus (NAF¹: *Die schönen Dinge des Lebens*, 2014) und energisch tanzende Füße (Ruti Sela: *Steps*, 2006). Über die Auseinandersetzung mit diesen Videos lassen sich Diskussionen über Themen wie Wertschätzung von Vielfalt, Unterdrückung von Begehren, Leben entgegen der Norm oder Eindeutigkeit von Geschlecht beginnen.

Grit Hachmeisters Arbeit *Eimer und Schrank* (2015) lädt mit ihren gemalten und gezeichneten Gegenständen und Tieren dazu ein, eindeutige Zuordnungen von männlichen und weiblichen Identitäten kritisch in den Blick zu nehmen (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2015b).

Anhand eines weiteren Beitrags von Henrik Olesen mit dem Titel *1935 1922* (2003) liegt eine »Auseinandersetzung mit der Kriminalisierung und Bestrafung von Homosexualität« (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2015b) nahe. Im Mittelpunkt der Arbeit stehen die Collageelemente

1 NAF steht für Nana And Friends, ein Künstlerinnenkollektiv mit Basis in Stuttgart, bestehend aus Nana Hülsewig, Fender Schrade und Mona Kuschel (NAF – Performance Space – Nana Hülsewig und Fender Schrade, o.J.).

auf den Seiten von zwei Bildromanen des Surrealisten Max Ernst, die »die Erzählungen von einer ursprünglich heterosexuellen Fixierung zu facettenreichen, homosexuellen Szenerien [verschieben]« (kunstaspekte, o.J.).

Das Tanzstück *Optophobia* (2015) von der Choreografin Heike Hennig, das in der Installation *training* aufgeführt wurde, soll unter dem Einsatz von »Sprache, Sound, Bewegung und Leidenschaft« (Hennig, o.J.) Fragen danach aufwerfen, woher die Angst vor Vielfalt in der Gesellschaft kommt und wie diese produziert wird (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2015b).

Eine weitere in »Travestie für Fortgeschrittene« präsentierte Arbeit, die sich gut mit den Handlungsempfehlungen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen in Verbindung bringen lässt, ist das Video *NORM IST F!KTION #1/1* (2015) von Nana Hülsewig und Fender Schrade (Künstlerinnenkollektiv NAF). Im Rahmen ihres mehrteiligen Projekts *NORM IST F!KTION* führen die Künstlerinnen Performances im öffentlichen Raum durch, die die Grenzen der Kategorien Geschlecht und Sexualität verwischen sowie Selbstverständlichkeiten und Normvorstellungen infrage stellen (Schäfer, 2015a). *NORM IST F!KTION #1/1* ist die Videoaufnahme einer Performance, in der sich Hülsewig und Schrade, verkleidet als Finanzexpert_innen, in einem Business Center unter pausierende, rauchende und telefonierende Manager_innen, Geschäftsfrauen und -männer mischen und sich zunächst unauffällig und angepasst verhalten. Aus dem Nichts heraus werden beide umgerissen, scheinbar attackiert und zum Kampf aufgefordert – die/der Gegner_in bleibt für die verwirrten Außenstehenden allerdings unsichtbar (NAF – Performance Space – Nana Hülsewig und Fender Schrade, o.J.). Zurück bleiben Fragen nach Verhaltenskonventionen und den Grenzen des Machbaren in einer durch Regeln und Normen bestimmten Welt.

Als letztes Beispiel einer für die Anwendung der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen sowie der Ästhetischen Forschung geeigneten künstlerischen Arbeit sei die Installation *Plastiken* (2015) von Franz Kapfer genannt. Dabei handelt es sich um etwa 15 senkrecht stehende Stangen in verschiedenen Größen, die kunstvoll mit modifizierten Plastikflaschen in bunten Farben verziert sind. Dabei bezieht Kapfer sich auf die Prangerstangen aus der Region um Salzburg, die als »alpine Fruchtbarkeitssymbole« (Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, 2015c) gelten und zu bestimmten Anlässen von den Junggesellen des Ortes bei einem Umzug getragen werden. Die Stangen können bis zu acht Meter lang und 80 Kilogramm schwer sein

und sind traditionell mit Blumen geschmückt. Dabei gilt selbstverständlich: Je größer, schwerer und bunter geschmückt, desto beeindruckender wirkt die Prangerstange auf das Publikum. Auf den ersten Blick sehen Kapfers Stangen aus wie italienische Glaskunst. Erst beim genaueren Hinschauen wird klar, dass es sich hierbei um »wertlose« Plastikflaschen handelt. Ob der Künstler hiermit beabsichtigt, »geschlechterkonnotierte Rituale« (ebd., 2015c) und Prahlereien abzuwerten und ins Lächerliche zu ziehen?

Handlungsempfehlungen für die wertschätzende Thematisierung geschlechtlicher und sexueller Vielfalt im Rahmen der Kunstvermittlung

Die durchgeführte Untersuchung zeigt, dass die Auseinandersetzung mit den Themen Geschlecht, Sexualität und Lebensweise durch ästhetisch-künstlerische Zugänge eine emotionale Nähe zu den Problemen, aber auch Potenzialen, die sich hinter der Thematik verbergen, schaffen können. Der sinnliche Zugang über die Künste, der durch die Ästhetische Forschung ermöglicht wird, bietet Abstand zu alltäglich-pragmatischen Ordnungen, vermag Unsagbares auszudrücken sowie vorherrschende Identitätsannahmen und Normvorstellungen aufzulösen. Einzelne in der ästhetischen Forschungsarbeit erfahrene Aspekte können Reflexionsprozesse auslösen, die zu einer offeneren Haltung gegenüber sich selbst und der Welt führen. Somit kann auch die Wertschätzung gegenüber geschlechtlicher und sexueller Vielfalt gefördert werden.

Um diese wertschätzende Haltung, die Stärkung der Identität sowie die Erweiterung des Bewusstseins bei den Adressat_innen erreichen zu können, sollten bei der Umsetzung von Bildungsprojekten, die Geschlecht und Begehren in der Auseinandersetzung mit Kunst thematisieren, folgende Punkte beachtet werden:

Die Rolle der Pädagog_innen

Die Pädagog_innen und Kulturakteur_innen, die am Projekt beteiligt sind, müssen selbst bereit sein, sich auf einen Prozess einzulassen, der viele Spielräume offen lässt und somit teilweise spontane Entscheidungen zum Projektverlauf erfordert. In dieser Hinsicht sollten die Projektbetreuer_innen stets sehr sensibel die Gruppenprozesse sowie den Fortschritt jeder/jedes Einzelnen beobachten und gegebenenfalls Anreize schaffen, Hilfe anbieten

oder Feedbackrunden einberufen. Als selbstverständlich ist vorausgesetzt, dass die mitwirkenden Pädagog_innen sich mit den Wertvorstellungen der Pädagogik vielfältiger Lebensweisen sowie der Ästhetischen Forschung identifizieren können. Denkbar wäre, dass hierzu Multiplikator_innenfortbildungen durchgeführt werden, bei denen Pädagog_innen und Vertreter_innen aus Kunst und Kultur zusammenkommen und gemeinsam ein eigenes Forschungsprojekt realisieren.

Orientierung an den Bedürfnissen der Teilnehmenden und Wertschätzung

Bei der Durchführung von Bildungsprojekten ist zu beachten, dass die Thematik nicht »aufgezwungen« werden darf, da dadurch eine emotional aufgeladene Auseinandersetzung blockiert wird. Aus diesem Grund sollte so behutsam wie möglich zu der Thematik hingeführt werden, ohne die Teilnehmenden zu manipulieren. Fragen sollten nicht suggestiv formuliert werden, da sonst die Gefahr besteht, Antworten zu erhalten, die als sozial erwünscht angesehen werden. Was für den gesamten Prozess gilt, trifft auch auf die Themenfindung zu: Die Ästhetische Forschung zeichnet sich durch die Partizipation aller Projektteilnehmenden am Prozess aus. Die Teilnehmenden sollten in allen Belangen so frei wie möglich entscheiden dürfen, da durch den Einbezug ihrer eigenen Interessen die Motivation zur Mitarbeit enorm gesteigert wird.

Vielfalt sollte als selbstverständlich mitgedacht werden und es sollte darauf geachtet werden, keine Binaritäten zu konstruieren. Darüber hinaus ist es wichtig, dass den Teilnehmenden Wertschätzung für ihre Arbeit entgegengebracht und bei Konflikten in der Gruppe möglichst sanft eingegriffen wird. Außerdem sollte ein angemessener Zeitrahmen für das gesamte Projekt vorgesehen sein, der Raum zum Experimentieren lässt.

Literatur

- Adorno, T.W. (1951). *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Agentur der EU für Grundrechte (FRA). (2013). Erfahrungen von LGBT-Personen mit Diskriminierung und Hasskriminalität in der EU und Kroatien. http://fra.europa.eu/sites/default/files/eu-lgbt-survey-factsheet_de.pdf (21.06.2017).
- Bittner, M. (2012). *Geschlechterkonstruktionen und die Darstellung von Lesben, Schwulen, Bisexuellen, Trans* und Inter* (LSBTI) in Schulbüchern*. Frankfurt a.M.: Gewerkschaft Erziehung und Wissenschaft. <https://www.gew.de/ausschuesse-arbeitsgruppen/>

- weitere-gruppen/ag-schwule-lesben-trans-inter/ratgeber-praxishilfe-und-studie/gleichstellungsorientierte-schulbuchanalyse/ (01.02.2019).
- Blohm, M. & C. Heil. (2012). Was ist ästhetische Forschung? In C. Leuschner & A. Knoke (Hrsg.), *Selbst entdecken ist die Kunst. Ästhetische Forschung in der Schule* (S. 6–10). München: kopaed.
- Brandes, S. (2012). Die Stärken nutzen: Zur Kooperation von Schulen und Kulturpartnern. In C. Leuschner & A. Knoke (Hrsg.), *Selbst entdecken ist die Kunst. Ästhetische Forschung in der Schule* (S. 16–19). München: kopaed.
- Brenne, A. (2006). »Ästhetische Forschung – Revisited«. Gedanken über ästhetisch-künstlerische Strategien zur Erforschung von Lebenswelt. In M. Blohm, C. Heil, M. Peters, A. Sabisch & F. Seydel (Hrsg.), *Über Ästhetische Forschung. Lektüre zu Texten von Helga Kämpf-Jansen* [Schriftenreihe Kontext Kunstpädagogik, Bd. 5] (S. 193–201). München: kopaed.
- FRA – Agentur der EU für Grundrechte (2014). *EU LGBT survey: European Union lesbian, gay, bisexual and transgender survey – Main results*. Wien. http://fra.europa.eu/sites/default/files/fra-eu-lgbt-survey-main-results_tk3113640enc_1.pdf (21.06.2017).
- Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (o. J.). Institution/Position. <http://gfk.de/institution/> (25.06.2017a).
- Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (o. J.). Projekte: Travestie für Fortgeschrittene. <http://gfk.de/aktivitaeten/projekte/> (25.06.2017b).
- Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2015a). Travestie für Fortgeschrittene. Antragsschreiben für die Kulturstiftung des Freistaates Sachsen.
- Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig (2015b). Travestie für Fortgeschrittene, Teil 2: »training« – Saaltexte.
- Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. (2015c). Travestie für Fortgeschrittene, Teil 3: »Durch Wände gehen« – Saaltexte.
- Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. 2015d. Travestie für Fortgeschrittene: Warte mal! Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. <http://gfk.de/2015/travestie-fuer-fortgeschrittene/> (25.06.2017).
- GfZK Für Dich (2015). »Was wäre, wenn ...« – Teaser zum Vermittlungsprogramm der GfZK Für Dich für die Ausstellung »Travestie für Fortgeschrittene«. <https://foryou-archiv.gfzk.de/?p=6671> (25.06.2017).
- Hartmann, J. (1998). Die Triade Geschlecht – Sexualität – Lebensform. Widersprüchliche gesellschaftliche Entwicklungstendenzen und neue Impulse für eine kritische Pädagogik. In J. Hartmann, C. Holzkamp, L. Lähnemann, K. Meißner & D. Mücke (Hrsg.) *Lebensformen und Sexualität. Herrschaftskritische Analysen und pädagogische Perspektiven* [Wissenschaftliche Reihe, Bd. 106], (S. 29–41). Bielefeld: Kleine Verlag GmbH.
- Hartmann, J. (2002). *Vielfältige Lebensweisen. Dynamisierungen in der Triade Geschlecht – Sexualität – Lebensform. Kritisch-dekonstruktive Perspektiven für die Pädagogik*. Opladen: Leske und Budrich.
- Hartmann, J. (2004). Vielfältige Lebensweisen transdiskursiv. Zur Relevanz dekonstruktiver Perspektiven in Pädagogik und Sozialer Arbeit. In J. Hartmann (Hrsg.), *Grenzverwischungen. Vielfältige Lebensweisen im Gender-, Sexualitäts- und Generationendiskurs* [Sozial- und Kulturwissenschaftliche Studententexte, Bd. 9] (S. 17–32). Innsbruck: STUDIA Universitätsverlag.
- Hartmann, J. (2007). Intervenieren und Perpetuieren – Konstruktionen kritischer Pädagogik in den Feldern von Geschlecht, Sexualität und Lebensform. In J. Hartmann,

- C. Klesse, P. Wagenknecht, B. Fritzsche & K. Hackmann (Hrsg.), *Heteronormativität. Empirische Studien zu Geschlecht, Sexualität und Macht*, [Studien Interdisziplinäre Geschlechterforschung, Bd. 10] (S. 95–114). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften/GWV Fachverlage GmbH.
- Hartmann, J. (2013). Kritische Aspekte und Herausforderungen einer Pädagogik vielfältiger Lebensweisen im Kontext von Geschlechter- und Sexualitätsnormen. http://www.gender-nrw.de/fileadmin/daten-fuma/4_Service/1_Download/3_FUMA_Fachtagungen/Fachtagung_2013/Vortrag_Jutta_Hartmann.pdf (24.06.2017).
- Hartmann, J. (2014). Geschlechtliche und sexuelle Diversität im Kontext Schule. Reflexionen über subjektive Performanzen und pädagogische Relevanzen. In B. Kleiner & N. Rose (Hrsg.), *(Re-)Produktion von Ungleichheiten im Schulalltag: Judith Butlers Konzept der Subjektivierung in der erziehungswissenschaftlichen Forschung* (S. 97–115). Opladen: Barbara Budrich Verlag.
- Heil, C. (2006). Bezugnahmen auf Kunst erforschen. Wie sich ein Reservoir ästhetischer Möglichkeiten in der kartierenden Auseinandersetzung bilden kann. In M. Blohm, C. Heil, M. Peters, A. Sabisch & F. Seydel (Hrsg.), *Über Ästhetische Forschung. Lektüre zu Texten von Helga Kämpf-Jansen* [Kontext Kunstpädagogik, Bd. 5] (S. 203–213). München: kopaed.
- Hennig, H. (o.J.). Optophobia Travestie. <http://www.heikehennig.de/Productions/Travestie/travestie.html> (12.06.2017).
- Kammler, C. (2012). Auf dem Weg in die Schule der Zukunft: Forschendes Lernen in Kunst und Kultur. In C. Leuschner & A. Knoke (Hrsg.), *Selbst entdecken ist die Kunst. Ästhetische Forschung in der Schule* (S. 13–15). München: kopaed.
- Kämpf-Jansen, H. (2012). *Ästhetische Forschung: Wege durch Alltag, Kunst und Wissenschaft – Zu einem innovativen Konzept ästhetischer Bildung*. [= KONTEXT Kunst – Vermittlung – Kulturelle Bildung. Bd. 9.] 3. Aufl..Marburg: Tectum Verlag.
- kunstaspekte. (o.J.). Henrik Olesen. kunstaspekte. <https://kunstaspekte.art/event/henrik-olesen-2004-02> (12.07.2017).
- Legler, W. (2006). »He-man und Barbie« als Gegenstand Ästhetischer Forschung? Persönliche Erfahrung und »emanzipatorischer Unterricht«. In M. Blohm, C. Heil, M. Peters, A. Sabisch & F. Seydel (Hrsg.), *Über Ästhetische Forschung. Lektüre zu Texten von Helga Kämpf-Jansen*, [Kontext Kunstpädagogik, Bd. 5] (S. 125–133). München: kopaed.
- Leuschner, C. & Riesling-Schärfe, H. (2012). Warum brauchen wir Ästhetische Forschung in der Schule? In C. Leuschner & A. Knoke (Hrsg.), *Selbst entdecken ist die Kunst. Ästhetische Forschung in der Schule* (S. 11–12). München: kopaed.
- Lewitscharoff, S. (2014). Von der Machbarkeit. Die wissenschaftliche Bestimmung über Geburt und Tod. http://www.staatsschauspiel-dresden.de/download/18986/dresdner_rede_sibylle_lewitscharoff_final.pdf (17.06.2017).
- NAF – Performance Space – Nana Hülsewig und Fender Schrade. (o.J., a) NAF. <http://naf.space/norbert-andy-frank/> (01.07. 2017a).
- NAF – Performance Space – Nana Hülsewig und Fender Schrade. (o.J., b) Norm ist Fiktion #1/1. <http://naf.space/norm-ist-fiktion11/> (01.07.2017).
- Schäfer, J. (2015a). E-Mail von Julia Schäfer an Anja Stopp – Betreff: Ergänzende Informationen zum Interview.
- Schäfer, J. (2015b). Interview Nummer 1: Interview zwischen Anja Stopp und Julia Schäfer (Kuratorin der GfZK Leipzig). In A. Stopp, *Geschlecht und Begehren in*

der Kunstvermittlung. Die Pädagogik vielfältiger Lebensweisen im Rahmen der Ästhetischen Forschung am Beispiel der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig. Masterarbeit, Hochschule Merseburg.

Schulz, J. (2012). Strukturen schaffen: Ästhetische Forschung im Schulalltag. In C. Leuschner & A. Knoke (Hrsg.), *Selbst entdecken ist die Kunst. Ästhetische Forschung in der Schule* (S. 23–27). München: kopaed.

Welt.de (2014). Bildungsplan: Lehrer warnen vor Pornografisierung. <http://www.welt.de/politik/deutschland/article133520438/Lehrer-warnen-vor-Pornografisierung-der-Schule.html> (21.06.2017).

Die Autorin

Anja Stopp, 1986 in Karl-Marx-Stadt geboren, studierte Kommunikationsdesign und Angewandte Medien- und Kulturwissenschaft. Nach zwei Jahren als Projektmanagerin bei der Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Thüringen arbeitet sie seit Mai 2018 als Mitarbeiterin für Öffentlichkeitsarbeit und Fundraising beim interaction Leipzig e.V., der bei partizipativen kulturellen Veranstaltungen Menschen unterschiedlicher Herkunft und Hintergründe auf Augenhöhe zusammenbringt. Nebenberuflich ist sie als Kunstvermittlerin (u. a. im Museum der bildenden Künste Leipzig) und Grafikdesignerin tätig.

Theater der Irritationen

Konstruktion von Parallelwelten bei David Greenspan

Bettina Brandi

»Wir befinden uns in der Logik der Simulation, die nichts mehr mit einer Logik der Tatsachen und einer Ordnung von Vernunftgründen gemein hat.«

Jean Baudrillard

Einleitung

Theater, dieses sich standhaft behauptende, analoge Medium, ist ein einzigartiger Spiegel für das menschliche Bewusstsein und der Ort, an dem für David Greenspan in Gegenwart eines realen Publikums simultan alles passieren kann. Der in seinen Anfängen umstrittene Autor, Regisseur und Schauspieler begann seit Ende der 1980er Jahre die New Yorker Theaterszene mit turbulenten Theaterstücken und Inszenierungen herauszufordern, indem er den psychologisch begründeten amerikanischen Erzählrealismus gekonnt mit den philosophischen Anliegen der Moderne verschmolz. Damit haftet Greenspans Stücken eine ganz eigene Ästhetik an, die sich postmodern aus allerlei Genres bedient und letztendlich das profane Rätsel der eigenen Herkunft umkreist, oft auch den Finger mitten in die Wunde dessen legt, was man Familie nennt. Greenspans Arbeit ist experimentell, gewagt und wie ein Thinktank als eine Art praktisches Versuchslaboratorium über das Wesen des Theaters zu verstehen, was sich weiter unten in der Beschreibung seiner Stücke erschließen wird.

Der Beginn von Greenspans Karriere als *Enfant terrible* im Umfeld des künstlerisch angesehenen Broadways steht in einer noch nicht allzu langen, aber einflussreichen kulturellen Tradition der Selbstbestimmung gegenüber als falsch empfundenen Machtstrukturen und Autoritäten Anfang des 20. Jahrhunderts unter anderem im New Yorker Boheme-Viertel Greenwich Village. Es war die Zeit, in der neben der Bildenden Kunst auch das Theater zu einem wichtigen Ort für die Erforschung von Geschlechteridentität und Sexualität wurde. Seit der Homophilenbewegung um die Jahrhundertwende brachten zunächst kleine Clubtheater und Off-Broadway-Bühnen Anfang des 20. Jahrhunderts Stücke von Oscar Wilde, Djuna Barnes oder

Eugene O'Neill auf die Bühne, die sich um die Zerrissenheit des Subjekts in desolaten Familienverhältnissen und ein zunehmend als fremdbestimmt empfundenenes Leben drehen. Dies waren zum Beispiel bei O'Neill Themen und Darstellungsweisen von der Wucht griechischer Tragödien oder wie bei Djuna Barnes bis ins Groteske hinein gesteigerte, inzestuös aufgeladene Familienneurosen. Vieles davon findet sich in postmoderner Choreografie bei David Greenspan wieder. Die nach der Homophilenbewegung folgende Gay Liberation (Homobefreiungsbewegung) der 1960 und -70er Jahre artikuliert sich im Zuge der Erfahrungen durch den Vietnamkrieg deutlich politischer als es zuvor geschehen war. Viele Künstler_innen setzten sich im Zuge der allgemeinen Politisierung radikal kritisch mit den erkanntenmaßen »falschen« Autoritäten auseinander, experimentierten mit Geschlechtlichkeiten und Provokationen aller Art. Vor diesem hier nur kurz skizzierten Hintergrund schuf David Greenspan zusammen mit anderen Autor_innen, Schauspieler_innen und Regisseur_innen in den 1980er und -90er Jahren eine ganz eigene Theaterwelt durch teils extreme sexuelle Inhalte mit konkret körperlichen Vorgängen, die bis dahin selten im künstlerischen Theater jenseits von Travestie- und Sex-Clubs zu sehen waren. Greenspan interessierte sich von Beginn an für Momente des Privatlebens mit all seinen sexuellen Spielarten und familiären Verstrickungen. Manchmal sei es eine Art von Experiment gewesen, so Greenspan, und alles drehte sich um die Frage, wie weit ein Dramatiker oder Regisseur gehen kann, etwas zu zeigen, was ausdrücklich sexuell ist – wie zum Beispiel eine Masturbation auf offener Bühne –, ohne dabei pornografisch zu wirken. Zu Beginn seiner Arbeit habe er nach eigener Aussage manchmal eine Grenze überschritten, die er heute durch die Ausweitung ästhetischer Mittel ins Symbolisch-Bildhafte überhöhe, ohne allerdings dabei ihre Wucht zu entschärfen. Wohl auch durch diese künstlerische Suche nach einem adäquaten Ausdruck für seine Geschichten konstruieren und dekonstruieren seine Inszenierungen und Stücke dramaturgische und formalästhetische Regeln der Theaterkunst in traumgleiche, nahezu filmische Sequenzen, die auf unterschiedliches Echo stoßen. In den USA reagierte die Theaterkritik zunächst überwiegend negativ. Frank Rich vergleicht in der *New York Times* die – in seinen Worten – von jüdischer Kultur und Selbstironie überbordende Fantasie Greenspans mit der Omnipotenz Richard Wagners und warnt die Leser_innen geradezu davor, sich Greenspans Inszenierungen anzusehen. Zuschauer, die aus irgendeinem Grund doch in diese Aufführungen geraten wären, sollten sich nicht für einen Trottel oder für bigott halten, wenn sie mit dem Stück nichts anfangen könnten. Es liege

allein an Greenspan, dessen Ego keine Grenzen kenne, der sich selbst in der Figur des monologisierenden Schauspielers ein egomanisches Denkmal setzen wolle, was zwangsläufig zur Langeweile führen müsse (Rich, 1991).

In ignorant-herablassender Haltung wird am Autor Greenspan herumpsychologisiert, und Kritiken wie die von Frank Rich sind insofern bemerkenswert, als sie mehr über die Übertragungs- und Verdrängungstechniken des Kritikers im Mainstream der amerikanischen Kulturelite aussagen als über die zu beurteilende Inszenierung. Rich schreibt, Greenspan sei ein Autor, der in offensichtlich grenzenloser Anmaßung, Überheblichkeit und Egozentrik sein Gegenüber gern peinlich berühre, dass er nur eine aufgeheizte, eng biografische Sphäre auf der Bühne ausbreite und keine anderen Themen als diese *get mother plays* (»Wie rette ich meine Mutter«-Stücke) habe. Zur Verschleierung seines eigenen, nach Veröffentlichung drängenden Tagebuchs, so der anerkannte Theaterkritiker weiter, müsse Greenspan daher um die eigentlich nur 15-minütige Kern- und Familiengeschichte eine zweistündige Camouflage angeberischer Ausschweifungen in grellen, schrillen Variationen theatralischen Stils ausbreiten, um die Kerngeschichte damit zu bemänteln. Andere Artikel über das neue Bühnenbewusstsein der Schwulen bescheinigen Greenspan zwar Genialität und Klugheit im Aufgreifen dieser für das Theater längst fälligen Thematik und in dem Angreifen der amerikanischen Bigotterie, bleiben aber darin verhaftet und sehen nicht die eigentlichen inhaltlichen und ästhetischen Dreh- und Angelpunkte in Greenspans Stücken.

»Jedes Kunstwerk ruft Feindschaft hervor« (Michael Feingold)

Greenspans eigene Inszenierungen der 1980er und -90er Jahre, in denen er bis heute oft selbst eine Rolle übernimmt, werden in der Regel ausschließlich als Schwulen-Theater wahrgenommen. In den Besprechungen wird die Aids-Thematik zwar erörtert, aber an den eigentlichen Inhalten vorbeikritisiert. In der *New York Post* bekennt der oben genannte Theaterkritiker Frank Rich vorsichtig: »Kritiker sind nie am besten, wenn sie mit Neuem konfrontiert werden – und Greenspan ist eine neue Welle« (Rich, 1991; Übers. B.B.).¹ Im nächsten Satz relativiert Rich allerdings diese scheinbar

1 Im Original: »Critics are never at their best faced with the new – and there is a possibility that Greenspan is a new wavelet.«

provokante Neuartigkeit: »Aber ich würde nicht darauf wetten – dieses Zeug scheint mir so neu zu sein wie die neuen Kleider des Kaisers, und der Kaiser trägt sogar einen falschen Phallus« (ebd.).²

Das amerikanische Theatersystem stand vor allem in den Anfängen von Greenspans Inszenierungen diesem Bühnenfuror aus antiker Tragödie und moderner Groteske etwas fassungslos gegenüber. Bis heute lernen Schauspieler aller Nationalitäten in der 1969 gegründeten New Yorker Schule von Lee Strasberg den psychologischen Realismus der Schauspielkunst in Anlehnung an den berühmten russischen Schauspiellehrer Stanislawski. Das gewohnte Rezeptionsrepertoire versagt jedoch angesichts der theatralen Collagen von David Greenspan, dieser vergnüglichen Mixtur aus sprachlicher Farbigkeit, verwirrender Kargheit und dem rüden schnellen Ton der Comics. Greenspans Stücke und Inszenierungen verlangen emanzipierte Theatergänger_innen, die bereit sind, alles bisher Gewohnte an der Garderobe abzugeben und sich der extravaganten labyrinthischen Fantasie des Autors hinzugeben. Im Sinne der Kontingenzerfahrung muss man gar nicht unbedingt eine logische Folgerichtigkeit erwarten oder eine realistisch nachvollziehbare Geschichte verstehen wollen, da die Erzähllogik sich immer wieder in kubistischen Einzelelemente zersplittert und aufzulösen scheint. Jeder entdeckt sowieso etwas anderes in den Aufführungen, versteht etwas anderes und verbindet es mit seinen eigenen Lebenserfahrungen. Die einzig durchgängig positiven Kritiken in New York schrieb Michael Feingold in *Village Voice* seien

»Mythologie, Klamauk, Geschlechterfarce, Familiendrama, rätselhafte Vision, Alptraum, Vieldeutigkeit. Die möglichen Bedeutungen in Greenspans theatralischem Menu sind lange nicht so wichtig wie das üppige, witzige, verrückte Fest, welches sie zusammen ergeben. Hier ist der lebendige Beweis dafür, dass das Theater in New York nicht nur höchst lebendig ist, sondern dass sein Hirn auch noch funktioniert, schwindelerregende Unterhaltung im Herzen der Kunst statt steifer Feierlichkeit. Also, alle zusammen, Intelligenza, ruft die Kasse an, und bringt Joe Papp dazu, das Stück zu verlängern. Dies muss jeder tun, der lebendiges Theater will und sich nicht zum Helfer der New York Times machen möchte, die Greenspan mit Richard

2 Im Original: »But I wouldn't bet on it – this stuff seems to me about as new as the Emperor's new clothes, and the Emperor is even wearing a fake phallus.«

Wagner verglich, ein Vergleich, der stimmen könnte, wenn man ins Festspielhaus von Bayreuth eine Achterbahn einbaut« (Feingold, 1991).

David Greenspan wurde 1956 in Los Angeles, Kalifornien geboren, studierte Drama an der University of California, Irvine, und lebt mit seinem langjährigen Partner, dem Maler William Kennon, in New York City, von wo aus er sich als Stückeschreiber, passionierter Schauspieler und Theaterdirektor der Off- und Off-Off-Broadway-Szene seit den 1980er Jahren einen Namen machte und seit Anfang 2002 mit zahlreichen Preisen (z. B. mehrmals mit dem Obie Award, dem Off-Broadway-Preis) ausgezeichnet wurde. Inspiriert wurde Greenspan durch Literatur von James Joyce (*Ulysses*) und Virginia Woolf sowie von Jean Anouilh, Gertrude Stein, Thornton Wilder und seit Mitte der 1980er Jahre durch den Vaudeville-Stil von Philipp Dimitri Galas (1954–1986) und dem späten Charles Ludlam (1943–1987), dessen Stücke schon sehr früh das Thema HIV und Aids behandelten. Beide traten, wie Greenspan selbst, häufig in Frauenrollen auf und öffneten das Theater für Themen der weiblichen und männlichen Homosexualität. Die Liste von Greenspans eigenen, in den Anfängen explizit biografisch eingefärbten Arbeiten ist lang. Inhaltlich und ästhetisch bedient sich Greenspan aus dem reichen Fundus der Theatergeschichte, wie zum Beispiel der griechischen Mythologie, Shakespeares Komödien, dem Vaudeville, das seinen Ursprung im französischen Jahrmarktstheater des 17. und 18. Jahrhunderts hat und oft mit Tanz und Schlagern verbunden war. Das Vaudeville setzte sich Ende des 19. Jahrhunderts auch in Nordamerika als Revuetheater durch und inspirierte zahlreiche Künstler, darunter Charlie Chaplin, Buster Keaton, die Marx Brothers und berühmte Schauspieler wie Sarah Bernhardt und Freddie Frinton, wobei letzterer mit *Dinner for One*, das aus einer Vaudeville-Nummer hervorging, auch in Deutschland berühmt wurde. Im Vaudeville war alles möglich: Feuerschlucken mischte sich mit Tänzen, Bauchredner und Schlager mit Magie und Akrobatik, Tierdressuren mit Burlesken. Dieses bunte Gemisch bis an die Grenzen des schauspielerischen Könnens prägt die Ästhetik der Stücke und Inszenierungen von David Greenspan bis heute.³

3 Im Oktober 2017 spielte Greenspan mit jetzt 61 Jahren einen Eugene-O'Neill-Marathon, indem er im Stück *Strange Interlude* über fünf Stunden alle acht Rollen darstellte und von der Kritik über die Maßen gefeiert wurde.

Im Berlin der 1980er bis Ende der 1990er Jahre hat es sich die Theatergruppe STÜCKE zur Aufgabe gemacht, ausschließlich Ur- bzw. Erstauflagen aus dem englischsprachigen Raum auf die Bühne zu bringen, und stieß auf diesem Weg auf den Dramatiker David Greenspan. Das Ensemble bewegt sich in der Versuchsanstalt des amerikanischen Autors mit schlafwandlerischer Sicherheit, was angesichts der verwirrenden Dramentexte einen besonderen Zugang bescheinigt. Denn Greenspans geschriebene Stücke bersten vor Themen- und Ideenvielfalt, bewegen sich in einem Gestrüpp hintergründiger Gedanken, die in ihrer Aktualität zutiefst philosophisch und gleichzeitig erfrischend banal sind. Die kompliziert verschachtelten Montagen drehen sich reigenhaft und mit teilweise hoher Geschwindigkeit um Sexualität und Identität, Geilheit und Kreativität, Schein und Sein, Simulation und virtuelle Realität. In Marshall McLuhans Werk *Die magischen Kanäle* heißt es, »dass heute die sichtbare Welt keine Wirklichkeit mehr ist und die unsichtbare Welt kein Traum mehr« (McLuhan, 1992, S. 50). Die Science-Fiction-Welten von Walt Disney seien, so McLuhan, vielleicht nur dazu geschaffen worden, uns das Gefühl zu vermitteln, dass es doch eine reale Welt außerhalb dieser simulierten gibt. Welche Realität ist real? Was ist noch wahr und wirklich?

»Handelt es sich bei den Sprengstoffanschlägen in Italien um Taten linker Extremisten oder um eine Provokation der extremen Rechten oder um eine von der Mitte ausgehende Inszenierung mit der Absicht, alle Extremisten in Verruf zu bringen, um damit die eigene angeschlagene Macht wiederzuerlangen, oder handelt es sich um ein Szenario der Polizei und um eine Erpressung der öffentlichen Sicherheit? All das ist gleichzeitig wahr [...]« (Baudrillard, 1978, S. 30).

Aktuelle Beispiele ließen sich im Schatten von Fake News ohne Mühe ergänzen.

Greenspan greift diesen Zustand der Unwissenheit durch Überinformation und der daraus resultierenden an den Grundfesten rüttelnden Irritation indirekt auf und führt die Theaterkunst dahin, wo schon immer die Essenz und das Glücksversprechen aller Kunst war: zur Begegnung im Imaginären und in einer Welt des Möglichen. Wir befinden uns in einem Zeitalter der Angst mit Ausschlägen ins Hysterische. Nicht (nur) der Angst vor einem Ende durch die Atombombe oder der Angst vor dem ökologischen Overkill, sondern auch der Angst davor, unsere bisherige Rolle des informierten, politisch korrekten Menschen aufgeben und einen auf einer

eher fragenden als wissenden Haltung beruhenden Standpunkt finden zu müssen – in einer Welt, die dies durch die verwirrende Vielfalt der Nachrichtensysteme immer mehr erschwert, ja eigentlich verunmöglicht.

Die Ablösung der medialen Zeichen von dem Dargestellten, das Verschwinden der Referenzverhältnisse führt dazu, dass die artifiziellen Medienwelten ein immer stärkeres Gewicht erhalten, dass sich alles zu einer einzigen großen Simulation vermischt. David Greenspan geht einen anderen Weg. Er setzt seine Stücke Schicht um Schicht zusammen, spart nichts aus, greift alles an. Die Verunsicherung, die Irritation wird zum formalen Prinzip. Gesucht wird eine ansatzweise Verankerung in vergangenen Kulturlandschaften, in Mythologie und Geschichte. Unter einer kühlen postmodernen Oberfläche verbergen sich ganze Welten abendländischer Kultur, Vergangenes und Zukünftiges – oder das Mögliche, das Oswald Spengler gegenüber dem Wirklichen der Welt als »Seele« bezeichnet. Es gibt keinen Anfang und kein eigentliches Ende. Es gibt keine Definition, sondern nur den mutigen Blick auf das Leben. Das eigenartige Theater von David Greenspan verlangt in seiner Surrealität dem Publikum eine gleichsam schwebend assoziierende Aufmerksamkeit ab und hat vielfältige Bezüge, die sich durch die Theoriegeschichte des Theaters ziehen. Vom rituellen Urtheater über die mythologischen Erzählungen der Antike bis hin zur heute aktuellen Intermedialität, die jenseits der rein technischen Möglichkeiten auch eine neue Ästhetik und Zeichenhaftigkeit hervorgebracht hat. Tony Kushner, Kollege und mehrmaliger Gewinner des Pulitzer-Preises, sagt über David Greenspan:

»Er verschmilzt den psychologisch begründeten amerikanischen Erzählrealismus mit den philosophischen Anliegen des Hochmodernismus, einschließlich der Art und Weise, in der Kunstgriffe und vor allem das Theater die perfekte Metapher für das menschliche Bewusstsein sind. Aber was ich an Davids Werk so erstaunlich finde, macht es auch so unglaublich schwer. Weil viele der tollsten Dinge, die er gemacht hat, abhängig waren von der Matrix, die er als Schauspieler-Autor-Regisseur erstellt« (Kushner, zit. n. Shewey, 2003; Übers. B. B.).⁴

4 Im Original: »He fuses psychologically grounded American narrative realism with high modernism's philosophical concerns, including the way that the artifice of art, and especially the theater, is the perfect metaphor for human consciousness. But what I find so amazing about David's work also makes it incredibly hard to describe. Because a lot of the most stunning things he's done were dependent on the matrix he creates as actor-writer-director.«

Sex und Sexualität sind Teil seiner theatralen Experimente als schwuler Mann, sagt Greenspan. Auch wenn er zu Beginn seiner Theaterarbeit manche Linie des allgemeinen Geschmacks überschritten hat, ist er immer und fast ausschließlich interessiert an den Momenten des ganz privaten Lebens.

»Das Zeichen unserer Zeit ist die Auflehnung gegen aufgezwungene Schemata« (Marshall MacLuhan)

In Berlin trifft das Theater Greenspans in einem Kreuzberger Hinterhof auf ein überwiegend junges, theaterunerfahrenes Publikum, das die Abende vergnüglich wie im Kino an sich vorüberziehen lässt. Hier hatte die 1984 gegründete Gruppe STÜCKE im Jahr 1992 ihr neues Domizil am Südsterne mit Greenspans *Tote Mutter oder Shirley nicht alles umsonst* eröffnet.⁵ STÜCKE produziert neue Theaterstücke für die Großstadt. Sie suchen vor allem im deutschen und englischsprachigen Raum nach Vorlagen, die nicht in die traditionelle Ästhetik deutscher Theater einzugliedern sind. Die Dramaturgie an den herkömmlichen Theatern, so der damalige Theaterleiter Berkenhoff, ist oft zu schwerfällig, um auf Neues und Ungewohntes reagieren zu können. Auch dauert der Transfer vom amerikanischen Agenten zum Deutschen Verlag bis zur Dramaturgie in die Theater oft dreimal so lang wie auf dem direkten Weg der informellen Kontakte. Der *Berliner Tagesspiegel* lobt:

»In den vergangenen 15 Jahren hat STÜCKE sich dank seines klugen Spielplans und seiner anspruchsvollen, dabei unterhaltsamen Inszenierungen ein überregionales Ansehen erspielt. STÜCKE stand für das Experiment, garantierte zugleich eine hohe Professionalität. Das Produktionsteam hat sich ganz der zeitgenössischen Dramatik verschrieben. Die auf Uraufführungen und deutschsprachige Erstaufführungen abonnierte Bühne zeigte junge Autoren, die erst später als ›hot‹ gehandelt wurden« (Luzina, 1999).

5 Im Folgenden bezieht sich die Verfasserin dieses Beitrags auf ein persönlich geführtes Interview mit dem Spielleiter Donald Berkenhoff von STÜCKE und seinem Ensemble von 1994 sowie auf Material aus dem Pressearchiv des damals in Berlin Kreuzberg situierten Theaters.

Hartmut Krug schrieb damals in der *TAZ*:

»Es begann 1984 mit David Mamets ›Sexual Perversity in Chicago‹, und dann ging es weiter mit Stücken über tote Affen und tote Mütter, über Hunde in Tanzstunden und arme Supermänner: Mit schrillen, schrägen, in Form und Ton völlig neuen Stücken aus England und Amerika (u. a. von Hagedorn, Fraser, Greenspan) brachte die Produktionsgruppe ›Stücke für die Großstadt‹ [wie die Gruppe sich damals noch nannte] in die seinerzeit sehr eingefahrene freie Theaterszene Berlins ein« (Krug, 1999).

Neu an dem Theater waren nicht nur die Erstaufführungen anglikanischer Stücke, sondern auch die Abkehr von alten Betriebsformen der Freien Gruppen. STÜCKE verstand sich als Produktionsgemeinschaft, die sich ihre Mitarbeiter aus dem großen Pool freier Theaterkünstler für aktuelle Produktionen zusammensuchte. Es ging der Gruppe nicht um das damals übliche Crossover von Körper- und Tanztheater, sondern ganz elementar um Theatertexte. Texte über Großstadtmenschen, die zwischen Alltag und virtueller Realität taumeln, die nicht der Psychologie, sondern einem suchend ausgestellten Zeitgefühl verpflichtet waren. »Stücke für die Großstadt«, so der anfängliche Name der Gruppe, begann seine Theaterarbeit mit amerikanischen Autoren wie David Mamet, Kathleen Tolan und Christopher Durang. Es folgten Inszenierungen deutschsprachiger Stücke, wie zum Beispiel *S.O.S. Sex*, *Overkill* und *Seelenheil* von Max Schreck oder *Ludwigslust* von Florian Weyh. Nach Jeff Hagedorn und Brad Fraser folgten 1993 David Greenspans *Tote Mutter oder Shirley nicht alles umsonst* und im April 1994 *Ein Hund in der Tanzstunde*. Beide Inszenierungen wurden von der Berliner Kritik überwiegend hochgelobt.

Was Donald Berkenhoff⁶, Lektor für amerikanische Literatur und damaliger Regisseur bei STÜCKE an David Greenspan reizt, ist die Vieldeutigkeit und vielschichtige Konstruktion der Stücke, die allerdings im Original wesentlich karger im Ausdruck sind als in seinen eigenen deutschsprachigen Bühnenfassungen. Mit Greenspan gelingt im Theater vielleicht das, was Berkenhoff erreichen möchte: die Vereinbarkeit von Avantgarde und Boulevard. »Wenn man es schafft, dass so ein experimentelles Stück einen durchgängig von Grinsen bis Lachen bringt, und man dabei bleibt, dann hat so eine Form von Theater eine Chance« (Berkenhoff, 1994).

6 Donald Berkenhoff ist nach Stationen in Tübingen, Münster und Karlsruhe seit 2011 Dramaturg und Stellvertretender Intendant am Stadttheater Ingolstadt.

Sein Verlagsleiter machte ihn auf die Stücke Greenspans aufmerksam. Er schickte Berkenhoff die *Tote Mutter* mit dem Hinweis, dass dieses Stück die schlechtesten Kritiken in New York bekommen hätte, die er jemals gelesen hat – bis auf die eine von Michael Feingold. Berkenhoff las das Stück, inszenierte es und erhielt geradezu begeisterte Reaktionen in der Berliner Presse. Hier einige Beispiele:

»Sternstunden des Freien Theaters glitzern da über die karge metallische Bühne mit der deutschen Erstaufführung des ungewöhnlichen amerikanischen Dramas von David Greenspan. Konsequenter und gekonnt, locker und witzig spielt er mit den europäischen Theatertraditionen, von der antiken Tragödie über Strindberg bis hin zum modernen Boulevardtheater, parodiert, psychologisiert und mixt das Ganze mit aktuellen Themen wie wissenschaftlichen Theorien. Regisseur Donald Berkenhoff und die hervorragenden Schauspieler haben daraus einen vor Ideen übersprudelnden Knaller gemacht, der provozierende Akzente in der allzu brav gewordenen Off-Szene setzt« (*Berliner Zeitung*, 1993).⁷

»Die Truppe ›Stücke für die Großstadt‹, die mit Greenspans Stück eine eigene feste Spielstätte am Südsterne eröffnet, führt ihre Erfahrungen mit amerikanischer Off-Broadway-Dramatik ins Feld: Tiefsinn und Travestie, lockerer Ernst und beiläufiger Witz formen einen Fixstern am freien Theaterhimmel« (*Stadtmagazin TIP*, 1993).

»Gänzlich unverkrampft und nicht um großartige Interpretation bemüht, geht das Ensemble unter der Regie von Donald Berkenhoff an den zuweilen surrealen, wenn nicht absurden Stoff heran, spielt vielseitig, virtuos und oft mit schriller Komik« (*Berliner Morgenpost*, 1993).

»Aus Greenspans Materialcollage hat Donald Berkenhoff ein hohes Maß an Komik und Bühnenwirksamkeit herausgeholt, obwohl das Tempo bisweilen zügiger sein könnte. Selbst wo die Phantasie des Autors Amok läuft, hat Berkenhoff bühnentaugliche Lösungen gefunden. Dabei konnte er sich auf eine vorzügliche Darstellerriege stützen. Ein schöner Erfolg für STÜCKE« (*Tagesspiegel Berlin*, 1993).

7 Die Angaben zu den Zitaten aus Berliner Zeitungen und Zeitschriften stammen aus dem Archiv der Theatergruppe »STÜCKE«, Berlin 1994.

David Greenspan, von den positiven Reaktionen in Deutschland überrascht, schickte gleich einen Stapel neuer Stücke, aus denen Berkenhoff den *Hund in der Tanzstunde* auswählte und wiederum mit großem Erfolg inszenierte.

»Der Regisseur Donald Berkenhoff hat Gespür für effektvolles Theater. Er lässt seine hervorragenden Darsteller eine Stunde lang furios durch die Szene spielen. Allerdings nimmt die Verwirrung im Publikum allmählich zu, und zeitweise droht das Stück in puren Klamauk umzukippen. Die Premieren-Vorstellung wurde mit Beifall überschüttet« (*Berliner Morgenpost*, 1994).

»Ein Meisterwerk der freien Dichtkunst ist das freilich nicht, aber immerhin ein recht pfiffig zusammengeklebter Haufen Papier, der für Interpretation viel weiße Fläche lässt. Donald Berkenhoff, der Regisseur von ›Stücke für die Großstadt‹, hat diesen auskoloriert, sich für eine kunterbunte, fidele Variante entschieden. Mit Tempo jagt er seine vier Darsteller durch das Unstück« (Nümann, 1994).

»›Der Hund in der Tanzstunde‹ muss beim Lesen tatsächlich als unspielbares Stück erscheinen. Gegen dieses Verdikt geht Donald Berkenhoff mit nicht ablassender Intelligenz an. Mit bestrickender Überhöhung der Vorlage, eigenen Beiträgen, deutschen Entsprechungen stellt sich die Regie ganz in den Dienst der Spieler und macht sich damit praktisch überflüssig. Das Verschwinden des inszenatorischen Ichs steht damit an. Sollte diese überfällige Entwicklung Nachahmer finden, was zu wünschen wäre, dann könnte aus dem Off-Sektor heraus ästhetisches Terrain besetzt werden, auf dem sich eine Überlebensstrategie für die Kunstform ausprobieren könnte. [...] Die Dynamik steigert sich zum Drive, und der Zuschauer wird Zeuge, wie der Deckel vom Theatertopf fliegen will« (*Stadtmagazin Zitty*, 1994).

»Die größte Lüge der Kunst ist, wenn sie so tut, als sei sie die Realität« (Donald Berkenhoff)

Was macht die Stücke in Berlin so erfolgreich, und was interessierte den Regisseur Berkenhoff damals am Autor Greenspan? Nach Berkenhoff ist Greenspan kein Autor, der eine ganze Welt versucht zu verkaufen, sondern der versucht, eine Welt zu zeigen, die so widersprüchlich ist, so unverständlich und irritierend, wie jeder Mensch es erlebt, der sich der

Realität stellt, sie wahrnehmen muss. »Was ich außerdem an ihm schätze, ist, dass Greenspan unglaublich gebildet ist. Bei der Arbeit merkt man, wie er die verschiedenen Ebenen konstruiert.« Die Texte haben neben Paraphrasen auf Beckett (*Warten auf Godot*), Strindberg (*Gespenster*), Shakespeare (*Sommernachts Traum*) und Bezügen auf die Mythologie etwas Groteskes. Da steht ein tief philosophischer Satz neben einem völlig banalen, den sich niemand trauen würde, zu schreiben. Greenspan bringt diese Materialien zusammen und ist damit weit näher am Leben als die Autoren, »die immer noch drei Wände, einen Tisch, vier Stühle schreiben« (Berkenhoff, 1994). Die Textvorlagen öffnen eine andere Tür in der Fantasie, was wie eine große Befreiung, eine sehr große Erleichterung wirkt.

In der Arbeit an den Stücken wurde Schicht um Schicht bloßgelegt, um nach Wochen der Proben den uneinholbaren Eindruck zu haben, dass da immer noch etwas zu entdecken ist. Die Texte vibrieren vor Spannung, und es wird nach Aussage der Schauspieler_innen auch beim Spielen nie langweilig. Bei aller Fantasie und Chaotik sind Greenspans Stücke sehr genau, fast streng komponiert. Sie haben Rhythmus, der manchmal fast zum Erliegen kommt, um kurz darauf wieder hyperschnell zu werden. Alle seine Stücke sind wie ein gutes Bild oder gute Musik nicht (nach-)erzählbar. Um sie zu erzählen, muss man einen anderen Kanal öffnen. Und warum, so Berkenhoff, sollte man zwei bis drei Stunden im Theater sitzen, wenn man den Inhalt des Bühnengeschehens in drei Sätzen wiedergeben kann? Wegen dieser Offenheit und Vieldeutigkeit (beim *Hund in der Tanzstunde* wurden in Vorbereitung und während der Probenphasen 36 verschiedene Interpretationen ausgemacht) ist die Erarbeitung der Stücke Greenspans ein abenteuerliches und lustvolles Wagnis. »Ich schicke die Leute gern ohne Landkarte los«, so Berkenhoff. Die Schauspieler können sich zu Anfang nicht vorstellen, wohin es geht. Wie in vielen Inszenierungsprozessen werden Dinge probiert, die möglicherweise dann in der Aufführung gar nicht stattfinden. Es wird partikelweise probiert, viel gelesen – und vor allen Dingen der Mut gefordert, diesen Prozess sehr lange offen zu halten. »Wir machen keine Volkshochschule. Der Regisseur erklärt hier nicht die Welt«, so Berkenhoff. Denn die Regisseure sind bei den Stücken Greenspans genauso ratlos wie die Schauspieler. Berkenhoff gibt den Text mit einigen freien Assoziationen weiter an die Schauspieler. Dabei häuft er disparates Material aufeinander. Auch die Schauspieler sollten in der Grundtendenz möglichst unterschiedlich spielen. In seinem Theaterspiel geht es nicht darum, sich gegenseitig etwas »abzunehmen«, wie es in der klassischen Schauspielkunst

heißt, sondern im Gegenteil. Wenn das Ensemble sich gut versteht, werden die Spieler auch mal – »wie im Sport«, so Berkenhoff – aufeinander gehetzt, damit später das Publikum die Spannung erleben kann und merkt: Hier geht es um was! »Man kann auch als Schauspieler nicht einfach aus dem Stück aussteigen – auch nicht im Off. Es ist wirklich eine eigene Form von Arbeit, die für mich auf gewisse Weise uneitler ist«, sagt eine Schauspielerin. Doch auch im Off-Theater gäbe es wenige, die bereit sind, sich aufs Spiel zu setzen und ohne Netz und doppelten Boden einfach drauflos zu experimentieren. Das mache die Szene für Theaterstücke dieser Art so klein.

Donald Berkenhoff unterscheidet beim Schauspiel zwischen dem »Actor« und dem »Performer«. Der Actor beherrscht die Kunst des Verstellens, die hundertprozentige Identifikation, wie sie zum Beispiel in der Schule des russischen Schauspielers Stanislawski grundlegend war. Der Performer hingegen sollte die Kunst der perfekten Lüge beherrschen. Es nimmt einige Zeit in Anspruch, bis der professionell ausgebildete Schauspieler die antrainierte psychologische Annäherung an eine Rolle verlässt und – wie eine Schauspielerin der Gruppe STÜCKE sagt – »springt«. Erst dann kann das Ensemble mit improvisatorischen Mitteln auf der Grundlage der Textvorlage zu spielen beginnen. »Wenn man nicht springt, passiert nichts.« In den etablierten Theaterhäusern würde nichts mehr riskiert, man wird fast nur nach »Typ« besetzt und nicht nach dem, was möglicherweise noch in einem steckt – wie es zum Beispiel im Tanztheater von Pina Bausch üblich war. Der Beruf des Schauspielers sei in der Regel zum Beamtentum verkommen und der 36. Hamlet nichts weiter als die Umstrukturierung von Sozialhilfe, so Berkenhoff im Gespräch. Beim Theater von der Malerei oder der Musik auszugehen, ist seine Sehnsucht. Es sollte auch im Theater möglich sein, dass jemand abstrakt malen kann. »Da jault immer alles auf, wenn sie nicht die Geschichten erzählt bekommen, mit denen man sich identifizieren kann.« Es würde auch niemand von einem Klavierspieler verlangen, er solle das Klavierstück *sein*, sagt er im Sinne Brechts. »Ich habe ein tiefes Misstrauen gegen psychologische Prozesse. Man kann nicht alles auf Mama und Papa reduzieren.« Berkenhoff hat zuvor in Hannover Musicals inszeniert. Hiervon und vom Kabarett könne man sich für die von ihm gewollte Spielweise inspirieren lassen. Das Theater vor der Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus und der Stalin-Ära sei noch interessant gewesen. Danach habe man es nicht geschafft, »die Illusion der Illusionslosigkeit herzustellen, sondern platt Realität abgebildet«. Greenspans Stücke dagegen sind ein Angebot, durch

das man sich hindurchbewegt, ohne jemals alles bis ins Letzte mit dem Intellekt durchdringen zu können. Der Witz und die Ironie in den Stücken mache Mut, unbefangen darin herumzulaufen. Ganz, wie Alexander Kluge es immer wieder gefordert habe: Man muss mit seinem eigenen Leben ins Kino oder ins Theater gehen.

»Der Verstand des konventionellen Theaterpublikums ist hier überfordert«⁸

Das als Familiendrama getarnte Stück *Tote Mutter oder Shirley nicht alles umsonst* in fünf Akten über den Verlust des eigenen Zentrums, den Verlust des Erinnerungsvermögens und der eigenen Identität ist bei Berkenhoff fast filmisch inszeniert und begeistert durch hinreißende Monologe zum Beispiel über die Reinigung von Zähnen bis hin zu aberwitzigen Fantasereien in die griechische Mythologie hinein. Da es, wie oben beschrieben, ein so hoffnungsloses Unterfangen ist, den Inhalt der Stücke von David Greenspan wiederzugeben, folgt nun für all diejenigen, die endlich wissen wollen, worum es inhaltlich geht, eine vom Autor persönlich entworfene, hier leicht überarbeitete Kurzfassung der *Toten Mutter*.

Die erste Szene im ersten Akt spielt lange nach der Geschichte, von der das Stück erzählt. Eine Frau steht aus den Reihen der Zuschauer auf und sagt, dass sie dieses Theater liebt, die Arbeit bewundert. Sie sei Abonnentin, aber in letzter Zeit häuften sich ihrer Meinung nach die Stücke, bei denen die Hauptrollen homosexuelle Charaktere waren. Sie möchte, obwohl auch ihr Sohn homosexuell ist, wieder häufiger heterosexuelle Charaktere auf der Bühne sehen. Der Vorhang hebt sich und die Geschichte beginnt. Sylvia und Harold sind verheiratet. Harolds Eltern waren dagegen, aber Harolds Bruder hat die beiden verkuppelt. Um den Vater umzustimmen, hat er eines Nachts seine Mutter in eine hitzige Diskussion verwickelt. Harold hat sich inzwischen als Mutter verkleidet und zum schlafenden Vater ins Bett gelegt. Er weckt ihn, doch der Vater ist müde. Die falsche Mutter (Harold) lässt ihn erst weiterschlafen, als er der Hochzeit müde zugestimmt hat. Auch diese Episode ist lange her. – Inzwischen ist Daniel mit Maxine verlobt. Er hat sich nicht getraut, ihr zu gestehen, dass seine Mutter wahnsinnig geworden ist und sich umgebracht hat. Also hat er Lügen über

⁸ Aus dem Programmheft von *Tote Mutter*, D. Berkenhoff, Berlin 1993.

seine Mutter erzählt. – Maxine wurde von ihrem Großonkel aufgezogen, der inzwischen uralte ist und die Einwilligung in die Hochzeit nur geben will, wenn er die Mutter des Bräutigams kennengelernt hat. Also muss sich Harold wieder verkleiden. Man trifft sich, alles verläuft chaotisch, Harold übertreibt grauenvoll. Er schließt sich ins Bad ein, und als er in den Spiegel schaut, sieht seine Mutter heraus, die ihn beschuldigt, eine Tunte zu sein und mit Männern zu verkehren. Inzwischen erscheint durch ein Versehen der Vater. Als der seiner angeblichen Frau gegenübersteht, schlägt es ihm die Sprache. Aber Maxine spricht für alle anderen. Sie ist die Frau aus der ersten Szene, die Abonnentin, und erzählt wieder vom Theater, das sie so liebt, und nimmt alle mit in eine Vorstellung.

Im zweiten Akt erkennt man nach und nach, dass nun das Stück gespielt wird, in das Maxine als begeisterte Theatergängerin alle führt. Die Ebenen verwischen und es wird noch verwirrender, denn die Szene zeigt den griechischen Olymp. Zeus tritt auf, seine Frau Hera, Athene und Aphrodite. Paris, der Sohn des trojanischen Königs Priamos und der Königin Hekabe, ist dabei, mit einem Schaf Liebe zu machen, als die Göttinnen erscheinen und die Entscheidung über ihre Schönheit verlangen. Aphrodite verspricht Paris, dass er Helena »ficken, ficken, ficken« darf. Er wendet sich vom Schaf ab und geht zu Helena. Im dritten Akt ist der Onkel allein zu Hause. Er hält einen langen Monolog, der aber zur Hälfte von einer Frauenstimme (vom gleichen Schauspieler) gesprochen wird. Es geht um Zahnbelag und die Viren, die schon immer existierten und auch nach uns bleiben werden – und es geht darum, wie man am besten die Zähne reinigt. Eine ganze Evolutionstheorie wird am Beispiel des Zahnbelags dargelegt. Im vierten Akt kommen alle aus dem Theater und unterhalten sich über das Stück – jedoch nicht über das Stück aus dem zweiten Akt mit den Figuren aus der griechischen Mythologie, sondern über das Stück, das sie gerade spielen. Über seine Unglaubwürdigkeiten, darüber, dass es zu lang ist und über den blödsinnigen Monolog über Zahnbelag. Maxine hat in der Pause ein Chili gegessen und ihr Magen macht schreckliche Geräusche. Dem Vater hat man erklärt, dass die Mutter ein Geist ist, aus dem Grab gestiegen, um nach ihrer Familie zu sehen. Er glaubt es und ist sehr unglücklich. Im restlichen Verlauf des Aktes sucht er einen Parkplatz. Diese zweite Hälfte des vierten Aktes wird als Märchen gezeichnet und konzertant gespielt, das heißt, alle Männer sitzen auf der Bühne und lesen den Text aus Manuskripten, die auf Notenständen liegen. Harold ist wieder im Cruising Park, den er schon vorher aufgesucht hatte, und begegnet dort einer Frau, die Alice B. Toklas

ist, die aus der Realität bekannte Lebensgefährtin von der legendären Gertrude Stein aus dem Paris Anfang des 20. Jahrhunderts. Sie erklärt ihm, dass die Hölle das Leben ist, und es nach dem Tod nur den Himmel gibt. Harold fragt, ob seine Homosexualität bestraft wird, was Alice verneint, indem sie erklärt, dass die Bestrafung der Homosexuellen eine Verdrängungsfantasie der Heteros ist. Während die beiden durchs All schweben, kündigt Alice Harold an, dass er seine Mutter sehen wird und ihr drei Fragen stellen darf. Zuvor muss ihn aber der Fährmann ins Totenreich bringen. Der Fährmann ist kein anderer als Harolds Vater und die Fähre das Familienauto, mit dem die beiden über den Zuschauerraum fliegen. Die darauf folgende Begegnung mit der Mutter hat das Niveau einer schlechten Quizshow. Harold geht in Flammen auf und muss zurück zur Erde. Im fünften Akt fährt der Vater durch Los Angeles zum Grab der Mutter. Harold, als seine eigene Mutter verkleidet, erzählt seinem alten Onkel die Familiengeschichte, die als Tragödie überliefert wird. Melvin, der Vater, wird kastriert. Harold verschwindet. Die Familie streitet sich in bester amerikanischer Manier. Im Epilog stellt sich heraus, dass Sylvia nicht traurig ist, dass Harold sie verlassen hat, da sie ihn selbst verlassen wollte.

In dieser Zusammenfassung in der Lesart des Autors David Greenspan selbst erscheint das Stück von wirrer Logik und kaum vorstellbar, ist aber in der Umsetzung der Theatergruppe STÜCKE ein kurzweiliges und vor allen Dingen hervorragend gespieltes Abenteuer. Das Drama – wie auch die Inszenierung selbst – durchbricht ästhetische und inhaltliche Barrieren, es geht zuweilen ins Sinnlose, aber auch in die Freiheit der fantastischen Assoziationen. Teilweise wirkt das Geschehen derartig assoziativ, als würde man sich durch die magischen Kanäle zappen, kurz anhalten, weiterzappen – und am Ende ergibt sich eine ganz eigene Geschichte in einer Art zufälligen Logik, wie das Leben selbst.

»Das Herz liegt bloß und nicht nur das« (Michael Feingold)

In dem anderen Stück von David Greenspan mit dem Titel *Hund in der Tanzstunde* ist das Abendland möglicherweise auf den Hund gekommen, sodass der aufgeklärte Mensch sich gezwungen sieht, nun ohne diesen aus der Mythologie bekannten Seelenbegleiter auszukommen. Denn der Hund spielt genau genommen keine Rolle. Was sollte er auch in so einer widernatürlichen Tanzstunde?

»Greenspan begibt sich hier noch weiter weg von der Stringenz des Geschichtenerzählens. Jeder Satz, der in diesem Stück fällt, hat eine doppelte, oft sogar dreifache Bedeutung. Sowohl die Figur kann den bedeutungsvollen Satz sagen, als auch der Schauspieler, der die Figur verkörpert, als auch der Autor, der wohl gerade jetzt, im Moment der Aufführung dieses Stück schreibt. So entwirft er Szenen, verwirft sie wieder, variiert sie. All dies ist auf der Bühne zu sehen und, wesentlicher noch, zu hören. Ähnlich wie bei ›Toter Mutter‹ könnte man von einer Sprechoper reden« (Donald Berkenhoff, 1994).

Zwei Frauen mit den Namen Y und Z und ein Mann X sind nackt auf die Bühne geworfen. In ihre Körper wird der Kampf des Autors um das Stück verlagert, das vermutlich nie zu Ende geschrieben wird. Die Sprech- und Textversuche des Autors und der Spieler werden ständig unterbrochen durch klingelnde Telefone, durch die Klospülung, durch Hundegebell und andere alltägliche Geräusche. Die reale Geschichte des schreibenden Autors stellt sich in der Inszenierung von Berkenhoff als vermittelte Realität über einen Monitor dar, und die fiktive Geschichte, in der die Figur des Autors versucht zu schreiben, als Realität auf der Bühne. Das Zusammenspiel der beiden Ebenen wird in der Berliner Hinterhofbühne gekonnt inszeniert, zum Beispiel wenn eine der Figuren auf dem Monitor im realen Bühnenbild sitzt, als sitze sie auf der Toilette, ihre Zigarette wegwerft und diese dann im Fernsehbild des besagten Monitors in eine Kloschüssel fällt.

Donald Berkenhoffs Zusammenfassung des Stückes liest sich im Auszug wie folgt⁹: Im ersten Bild steht eine nackte Frau auf der Bühne und monologisiert einen Text, der scheinbar noch nicht fertig ist. Der Autor spricht aus ihr heraus, verwirft Textzeilen, verlangt sich selbst größte Deutlichkeit ab. Die Schauspielerin beginnt neu. Auch sie ringt um Deutlichkeit, Deutlichkeit in der Spielweise. Die Figur, man muss es kaum erwähnen, versucht, Deutlichkeit in ihr Leben und ihre Beziehungen zu bringen. Das Telefon klingelt. Ihr Freund ist im Bad. Er schreit, sie soll ans Telefon gehen. Aber die zu erreichende Deutlichkeit des Monologes ist ihr wichtig. Also blendet sie das Telefonklingeln kurzerhand aus. Denn wir befinden uns ja auf der Bühne, in einem Kunstraum, wo alles möglich ist. Wahrscheinlich ruft eine Elsa an. Für den Mann hat sie eine Bedeutung, für die Frau nicht. Wir vermuten zum ersten Mal an diesem Abend, dass es sich um die Geschichte eines erotischen Dreiecks handelt. Die Szene wiederholt sich in

9 Aus dem Programmheft *Es gibt keinen Hund*, STÜCKE, Berlin 1994.

Variationen. Mal geht der Mann ans Telefon. Mal hört es auf zu klingeln. Die Frau ist immer noch um Klarheit bemüht. In der Nachbarschaft beginnt ein Hund zu bellen. Hund, Telefon, Freund werden weggeblendet. Aber sie kommen wieder. Eine Symphonie für eine Frauenstimme, männliche Einwürfe, Hundegebell und Telefonklingeln, rhythmisiert durch Blackouts. Das Licht spielt ebenso eigenwillig eine Rolle wie die Requisiten, die ein starkes Eigenleben haben. In fünf weiteren Episoden kämpfen die Figuren um das Stück und um ihr Glück; gegeneinander, gegen den Autor, um das Theater. Bekannte Momente Greenspans tauchen wieder auf, die Verquickung mit der Mythologie. Am Ende des Stückes geht ein Gott (Seth, der Bruder von Isis und Osiris aus der ägyptischen Mythologie) durch eine Landschaft. Fast Versöhnliches kommt zur Sprache. Vielleicht sehen wir hier das erste Bild eines gerade entstandenen Stückes. Doch der Autor treibt seine Verweigerung fort – denn es ist das letzte Bild des Abends.

»Was ich richtig schön fand, war, dass man beim Lesen des Stückes so einen bestimmten Verdacht auf einen Lösungsweg bekommt. Und als erstes habe ich gedacht, es ist Algebra. Und es ist tatsächlich Algebra. Die Konstante 1 kann in die anderen Rollen einsteigen, kann sie übernehmen. Man kann es über Algebra lösen. Ähnlich wie bei Beckett« (Berkenhoff, 1994).

Da ist ein Autor, der sagt, ich schreibe eine ganz konventionelle Dreiergeschichte. X, Y und Z. Die Figuren beginnen ihr eigenes Spiel, verweigern sich, gehen noch nicht einmal an das Kommunikationsmedium schlecht-hin, an das Telefon. Der Autor überlegt: »Wie komme ich in den Computer hinein?« Er gibt die Zahl Eins ein und löst damit alles aus. Nun ist er drin und hat keine Ahnung, wie er je wieder herausfinden soll. Er stellt fest, dass die drei Figuren ihn so hassen, dass sie ihn umbringen wollen. Aber es gibt bei Greenspan immer verschiedene Wahrheiten. Durch Seth, eine altägyptische Gottheit, kommt das Thema Opfer und Wiedergeburt ins Spiel. Seth ist nicht nur der Zerstörer und Zerstückler, sondern schafft durch die Zerstörung auch Neues. »Wenn die Nacht am finstersten ist, kommt Seth, tötet die Schlange, die sich dem Sonnenwagen in den Weg stellt, und es geht weiter, und es wird hell« (Schauspielerin über die Geschichte Seths in der ägyptischen Mythologie im Interview). Diese Ambivalenz in der Doppelgestalt Seths bringt fast etwas Versöhnliches in die Geschichte. Doch der Autor wird zunächst von seinen Figuren umgebracht und ist wieder draußen. Dort denkt er, er hätte sich endlich von seinen

Figuren befreit. In dem Moment bringt aber eine Figur eine andere um, die dann in der Realität des Autors wieder auftaucht. Die fiktive Figur wird real und der Autor läuft in Panik davon. Ein anderer schreibt das Stück weiter. Die verschobenen Ebenen, die Realebenen im Fernsehen, die fiktive Welt im realen Nahraum – all das erinnert an Fassbinders *Welt am Draht*, so Berkenhoff. Das Fernsehbild ist das Weltbild. Hier wird auch die moderne Krise beschrieben, dass man das Gefühl hat, vertauscht worden zu sein. Man will etwas ganz eigenes machen und muss immer wieder feststellen, dass letztendlich alle das Gleiche machen. Die Menschen geben sich Images, um unverwechselbar zu scheinen, und sind doch auswechselbar.

Im Berliner Inszenierungskonzept werden die Innen- und Außenräume verkehrt. Der leere Raum ist die Bühne. Dagegen sollen die Zuschauer den Eindruck haben, dass die Räume hinter der Bühne realistisch sind. Die Vorgänge hinter der Bühne werden zeitgleich über eine Videokamera auf den Bühnenmonitor übertragen. Diese Aktionsräume hinter der Bühne sind zum Beispiel das Bad / die Toilette und das Arbeitszimmer des Autors, wo sich der Aschenbecher langsam füllt. Die Bühne ist dagegen ein abstrakter Raum, ein Skelett, in das die mediale Technik das Leben von außen hineinbringt. Die Aufteilung der Räume ist bei Greenspan nicht genau beschrieben.

»Wir haben den Autor in einem Hinterzimmer an den Computer gesetzt und die Blackbox, also das Innere des Computers auf die Bühne. Die fiktiven Figuren sind mit ihrer Körperlichkeit mit den Zuschauern in einem Raum verbunden. Was die eigentliche Realität ist, haben wir herausgenommen. Dadurch entsteht Spannung und es wird auf den Kontrapunkt hin konstruiert. Es ist das, was man zurzeit als virtuelle Räume bezeichnet« (Berkenhoff, 1994).

Zu den Figuren skizziert Berkenhoff sinngemäß: Jede Figur ist zumindest dreigeteilt. Es sind unterschiedliche Haltungen für Schauspieler_innen, Figur und Autor zu entwickeln. Der »Schauspieler« als Schauspieler ist dabei ebenso eine Spielfigur, ist also nicht identisch mit der privaten Person der Akteur_innen. Die Figur »Autor« ist für alle Akteur_innen gleich zu entwickeln und muss in den vier Darsteller_innen wiedererkennbar sein. Außerdem werden während der Vorstellung Rollen gewechselt, wobei die eine Figur die vorhergehende parodiert. Jede_r der Performer_innen muss sich seine/ihre Spielfiguren für den Abend in mehrere Teile zerlegen, die eine völlig unterschiedliche Arbeitsweise verlangen. Realistisches Spiel für die »Schauspieler«, Parodie für die Figuren X, Y und Z, wenn der Autor

aus ihnen spricht, ebenfalls Parodie beim Rollenwechsel, verfremdetes Spiel bei den Figuren, die ja keine Menschen sein sollen und so weiter. Der Spielstil muss durch Ein-/Aussteigen in und aus den jeweiligen Rollen geprägt sein und das Jonglieren mit den verschiedenen Realitätsebenen verdeutlichen. Die größtmögliche Ehrlichkeit muss die gelungenste Täuschung, das perfekte Fake sein. Die Figuren leiden nicht nur am blutleeren Theaterbetrieb insgesamt, sondern auch an der eigenen Rolle und an den unausgegorenen Fantasien des Autors, der verzweifelt versucht, irgendwelche Gefühle in seinem verwüsteten Inneren zu mobilisieren. Doch er leidet zum Leidwesen aller an seelischer Verstopfung. Die Figuren X, Y, Z und schließlich auch die Figur 1 (der Autor selbst) stehen nackt auf der Bühne und fragen: »Wann hat die Qual ein Ende?« – Nacktheit als Bild für das Ausgeliefertsein in seiner stärksten Realität. Das ersuchte Ende bleibt aber bei David Greenspan qualvoll offen. Es gibt keine Chance auf Heilung. Wir sind alleingelassen. Keine Helden. Kein Gott.

»>Ich stehe hier. Es ist früher Morgen. Es regnet. Endlich regnet es. Ich stehe immer noch nackt. Mein Körper versenkt sich, die Erde versenkt sich. Gleiche Sache. Ich habe etwas über Seth gehört. Er ist auf der Landschaft erschienen. Jetzt, da der Rest verschwunden ist, erscheint dieser Seth. Eine bärtige Jugend ohne heroische Statur. Beruhige mein Herz. Seth. Wie konnte ich so dumm sein? Deshalb habe ich gewartet. Deshalb regnet es. Weil Seth auf der Landschaft erschienen ist. Eine bärtige Jugend ohne heroische Statur. Der Rest ist weggespült.« Halt. Dann wird das Licht langsam ausgelöscht« (Schlussworte im Originaltext von *Ein Hund in der Tanzstunde*; Übers. B. B.).¹⁰

War der Hund, der da irgendwann auf die Bühne geschlichen kam und leise, fast versöhnlich eine Taste auf dem Klavier anschlug, Realität? Oder sind wir als Zuschauer in einen anderen Kanal gerutscht. Sei's drum. Was Greenspan für das Theater so interessant macht, ist, dass er auf unterhaltsame Weise ins

10 Im Original: »I'm standing here. It is early morning. It is raining. Finally it rains. I still stand nude. My body immersend, the earth immersend. Same thing. I have heard something about Seth. He has appeared on de landscape. Now with all the rest gone this Seth appears. A bearded youth of no heroic stature. Calm my heart. Seth. How could I have been so foolish? This is why I waited. This is why it rains. Because Seth has appeared on the landscape. A bearded youth of no heroic stature. The rest is washes away.« Hold. Then light is slowly extinguished« (*Dog in a Dancing School*).

Innerste unserer modernen Angst zielt, der Angst vor Realitätsverlust durch Simultaneität und Ästhetisierung des Realen, durch die Vermischung von Schein und Sein, Realem und Imaginärem, durch die grotesken Paradoxien des Alltags. Wenn der Schein zum Wesen geworden ist, wenn das Imaginäre im Realen symbolische Gewalt und praktische Gestalt angenommen hat und scheinbar ordnende Funktion übernimmt – dann können auch Paradoxien nicht länger nur als Wahnsinn oder Unsinn betrachtet werden. Die philosophische Stärke und kritische Potenz eines Paradoxons ist ja, dass es nach herkömmlicher Logik unlogisch ist und damit paradoxerweise zu einem tieferen Verständnis des untersuchten Gegenstands führt.

»Denn die Welt ist nicht geschaffen worden, damit man sie versteht. Sie schert sich nicht um Erkenntnis. Vielleicht ist sie sogar geschaffen worden, um nicht verstanden zu werden. Die Erkenntnis ist zwar Teil der Welt, aber nur als totale Illusion« (Jean Baudrillard).

Literatur

- Baudrillard, J. (1978). *Agonie des Realen*. Berlin: Merve Verlag.
- Berkenhoff, D. (1994). Interview von Bettina Brandi mit dem Regisseur und Leiter von STÜCKE Donald Berkenhoff sowie mit Ensemblemitgliedern. [Unveröffentlichtes Gesprächsprotokoll]. Berlin.
- Feingold, M. (1991). [Titel des Textes unbekannt]. In *Village Voice*.
- Krug, H. (1999). Die Pflicht weiterzumachen. *taz*, 21.10.1999. <http://www.taz.de/Archiv-Suche/l1265809/> (17.04.2018).
- Luzina, S. (1991). Das STÜCKE-Theater muß doch nicht schließen, sondern kann nach Friedrichshain umziehen. *Tagesspiegel*, 19.10.1999. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/das-stuecke-theater-muss-doch-nicht-schliessen-sondern-kann-nach-friedrichshain-umziehen/99074.html> (17.04.2018).
- McLuhan, H. M. (1992). *Die magischen Kanäle*. Düsseldorf: Econ.
- Nümann, D. (1994). Nachschlag. *taz*, 09.04.1994. <https://www.taz.de/Archiv-Suche/l1568260/> (17.04.2018).
- Rich, F. (1991). A Dead Jewish Mother And Layers of Guilt. *New York Times*, 01.02.1991. <https://www.nytimes.com/1991/02/01/theater/review-theater-a-dead-jewish-mother-and-layers-of-guilt.html> (17.04.2018).
- Robinson, M. (Hrsg.). (2012). *The Myopia and Other Plays by David Greenspan*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Shewey, D. (2003). A man plays a woman, without any disguise. *New York Times*, 13.04.2003. <https://www.nytimes.com/2003/04/13/theater/theater-a-man-plays-a-woman-without-any-disguise.html> (17.04.2018).
- Spengler, O. (1972). *Untergang des Abendlandes*. München: dtv.

Die Autorin

Bettina Brandi, Prof., M. A., i. R., geb. 1953, Studium: Theaterwissenschaft, Neuere deutsche Literatur und Italienisch an der Freien Universität Berlin, Zusatzausbildung: Medienpädagogik, Professorin an der Hochschule Merseburg, Lehrgebiet Theater- und Medienpädagogik. Gründungsvorsitzende des Offenen Kanal Merseburg-Querfurt e.V., Projektleitung des kultur- und theaterpädagogischen Qualifizierungsprojektes: DOMINO-Zivilcourage im Rampenlicht. Beteiligung am internationalen Festival »Theater der Welt«.

Kunst und Medien zur Förderung von Selbstbestimmung

***Madame X – Eine absolute Herrscherin* von Ulrike Ottinger**

Johann Bischoff

Einleitung

Den Hintergrund für den vorliegenden Beitrag zur Bedeutung von Kunst und Medien für die Förderung von sexueller Selbstbestimmung bilden studentische Projekte. Vorangestellt werden soll daher der Dank an die Studierenden: In der Arbeitsgruppe »Film«, die hier näher betrachtet werden soll, befassten sich die Studierenden Dominique Aschenbrenner, Saskia Burzynski, Hannah Heger, Stefanie Herz und Jan Gabriel mit dem Film *Madame X – Eine absolute Herrscherin*, produziert von Ulrike Ottinger. Aufbauend auf den Detail-Untersuchungen werden verallgemeinerbare Ableitungen zur Bedeutung von Kunst und Medien für die Förderung von geschlechtlicher und sexueller Selbstbestimmung getroffen.

Hintergrund für die Kunst Ulrike Ottingers

Antizipation der Frauenbewegung für Ottingers Werk

Um das Gesamtkunstwerk von Ulrike Ottinger zu verstehen, soll ein kurzer Exkurs zu Frauenbewegung und Feminismus erfolgen, da Ulrike Ottinger als Person und Künstlerin davon beeinflusst wurde. Der »natürliche Geschlechtscharakter« (Vahsen, 2008) der Frau um 1800 besagte, dass Frauen nicht als Subjekte gesehen wurden und demnach keine autonomen, mündigen Menschen waren, sondern eine Geschlechtsherrschaft benötigten, die vom Ehemann, dem Bruder oder Vater ausgeübt wurde (ebd.). Dies führte zu einer gesellschaftlichen Trennung, (privilegierte) Frauen wurden dem Haus zugeordnet (verantwortlich für

Herd und Kind), Männer der Öffentlichkeit (Arbeit und Geld). Nach der Französischen Revolution, die Gleichheit aller Menschen im Sinne der Aufklärung forderte, bildeten sich im 19. Jahrhundert die ersten bürgerlichen und proletarischen Frauenbewegungen. Dieses Phänomen wird auch als erste Welle der Frauenbewegung bezeichnet. Louise Otto-Peters gilt als Gründerin des ADF (Allgemeiner deutscher Frauenverein) als wesentliche Wegbereiterin der ersten deutschen, bürgerlichen Frauenbewegung. Der ADF war der erste »deutsche« (im Sinne der damals bestehenden deutschen Länder) Zusammenschluss, in dem sich Frauen für ihre eigenen Rechte einsetzten (vgl. Wolff, 2008). Schon 1843 konstatierte Louise Otto-Peters: »Die Teilnahme der Frauen an den Interessen des Staates ist nicht ein Recht, sondern eine Pflicht« (Nave-Herz, 1997, S. 7). Aus der Arbeiterbewegung ging etwa zur gleichen Zeit die proletarische Frauenbewegung hervor, die sich vor allem für verbesserte Löhne, Arbeitszeitverkürzung, Arbeits- und Mutterschutz einsetzte (vgl. Universität Bielefeld, 2011). Eine wichtige Folge des Streitens der ersten Frauenbewegung war das Wahlrecht, das 1918, im Zuge der Novemberrevolution, nun auch für Frauen in Deutschland eingeführt wurde. Damit war auch die Abschaffung der Geschlechtsvormundschaft verbunden. Hatten sich die Rechte für Frauen kurzzeitig etwas verbessert, so führten die Weltwirtschaftskrise und der Nationalsozialismus dazu, dass Frauen zunächst wieder aus dem Arbeitsmarkt verdrängt wurden.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstand die zweite Welle der Frauenbewegung (vgl. Universität Bielefeld, 2011). Zentraler Hintergrund war das Erscheinen von Simone de Beauvoirs wichtigem Werk *Das andere Geschlecht* (1951; frz. 1949: *Le deuxième sexe*). De Beauvoir identifizierte die Verschiedenheit der Geschlechter als Folge von Erziehung und Kultur und bildete so den Grundstein für den Gleichheitsfeminismus (Berliner Morgenpost, 2011). In der zweiten Welle der Frauenbewegung schritt die Gleichbehandlung der Frauen im Privaten, im Öffentlichen und im Bereich der Arbeit in der Bundesrepublik Deutschland durch die Gründung autonomer Frauengruppen weiter voran (Universität Bielefeld, 2011). In der damaligen DDR ist ein anderer Verlauf festzustellen, der stärkere institutionelle Züge trägt.

Die dritte Welle der Frauenbewegung begann etwa in den 1980er Jahren und dauert noch immer an. Die Frauenbewegung hat sich stark ausdifferenziert, es handelt sich hierbei nicht mehr um eine kollektive Bewegung, wie in der ersten und zweiten Phase (ebd.). Vielmehr wird die

feministische Diskussion in einem »hohen wissenschaftlichen Diskurs geführt« und es finden »viele dezentral organisierte Aktionen und Veranstaltungen« statt (ebd.).

Feministische Theorieansätze

»Feminismus ist eine geistige Einstellung, die die gleichen Rechte und Chancen für alle bzw. beide Geschlechter fordert. Gleichzeitig ist Feminismus eine politische Bewegung, die eine gesellschaftliche Veränderung anstrebt um genau jene Rechte und Chancen für alle bzw. beide Geschlechter zu verwirklichen« (Queer-Lexikon, 2015).

Zielstellung des Feminismus bzw. der Feministinnen ist es, die Männerherrschaft abzuschaffen. Es handelt sich beim Feminismus allerdings nicht um eine kohärente Theorie, sondern der Feminismus selbst umfasst unterschiedliche Strömungen mit verschiedenen Schwerpunkten (ebd.). Die Vielzahl der feministischen Theorien lässt sich in zwei große Richtungen einteilen: in den »Gleichheitsfeminismus« und den »Differenzfeminismus«.

Simone de Beauvoir legte mit ihrem Werk *Das andere Geschlecht* den Grundstein für den Gleichheitsfeminismus. Sie fasste zusammen: »Als das Wesentliche, das Neutrale, die Norm, gilt der Mann, die Frau dagegen erscheint als das Andere, ihm Zuträgliche, Zugehörige, Unwesentliche« (ebd.). Simone de Beauvoir fordert Frauen auf, in eine Subjektrolle zu treten und sich nicht weiter zu Objekten machen zu lassen bzw. sich selbst zum Objekt zu machen. Ziel einer Frau sollte es sein, die Möglichkeit zu nutzen, frei über sich selbst zu bestimmen (ebd.). Sie geht des Weiteren von einer grundsätzlichen Gleichheit der Geschlechter aus (ebd.). Die Biologie spiele für die Geschlechterhierarchie der Menschen eine untergeordnete Rolle, die Unterschiede zwischen Mann und Frau basierten auf der gesellschaftlichen (sozialen) Ungleichbehandlung (ebd.).

Der Differenzfeminismus baut auf der Philosophie von Luce Irigaray auf. Luce Irigaray fordert, die »körperfeindlichen Anwendungen des Existentialismus« und »die Gleichmacherei von Mann und Frau« (Holme, 2009) zu überwinden. Durch die Verleugnung körperlicher Unterschiede würden Frauen nur wieder auf »Körperlichkeit« und »Natur« reduziert. Allerdings solle »die Frau« »dem Mann« trotz körperlicher Unterschiede gleichgestellt sein (ebd.).

Die Theorie Judith Butlers gilt als theoretische Basis für die aktuelle Strömung – die dritte Welle des Feminismus. Neben den Begriffen »sex« (biologisches Geschlecht) und »gender« (soziales Geschlecht) führt Butler den Begriff des »Begehrens« in die feministische Philosophie ein (ebd.). Das Begehren sei gesellschaftlich als heterosexuell bestimmt, es erfordere zwei Geschlechter und ihre strikte Unterscheidung. Butler erläutert, dass es sich bei Geschlecht um eine machtvollste Kategorie handelt, in der die herrschende geschlechtliche Binarität insbesondere durch stetige Wiederholung von »Zeichen« und »Zuschreibungen« hergestellt werde:

»Wenn das Geschlecht nie ist, sondern immer nur wird, durch den ständig wiederholten Akt der Bezeichnung und Bestätigung und sich diesem Ideal immer nur angenähert werden kann, dann können wir diese Kategorien auch unterlaufen« (ebd.).

Feminismus in der Kunst

Feministische Kunst gilt als Kunst von Frauen, die sich mit Themen der weiblichen Erfahrung und Identität auseinandersetzen und die Vormachtstellung von Männern in der Kunst, wie auch in anderen gesellschaftlichen Bereichen, thematisieren und kritisieren.

Ende der 1960er Jahre wird das »Frau-Sein« künstlerisch angesprochen (vgl. Schulze, 2015). Frauen beginnen unter anderem Performances zu kreieren, zu fotografieren und zu filmen. Sie werden zugleich zu Subjekten und auch Objekten ihrer eigenen Kunst und versuchen, Grenzen zu sprengen (ebd.). »Das auf Kinder und Küche fixierte Frauenbild der patriarchalischen Nachkriegsgesellschaft wird gnadenlos gespiegelt und aufgesprengt« (ebd.). Die Künstlerin Birgit Jürgenssen hängt sich beispielsweise provokativ einen Herd in Form einer Schürze um und konfrontiert auf diese Weise die traditionelle, bürgerliche Rollenverteilung von Frau und Mann (ebd.).

In diesem Kontext entstehen auch »Filme von Frauen, die im Kontext einer sich ausbreitenden feministisch geprägten Öffentlichkeit Erfahrungen von Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft repräsentieren« (Uka, 2004, S. 201). Zu den feministischen Filmkünstlerinnen zählt Ulrike Ottinger, die einen eigenen experimentellen und surrealen Stil entwickelte (ebd.).

Ulrike Ottingers Biografie und Werk

Ulrike Ottinger zählt ohne Frage zu den eigenwilligsten Filmemacherinnen Deutschlands. Als wichtige Einflussfaktoren für ihr filmisches Werk können einerseits ihr künstlerisch und kulturell affines Elternhaus und andererseits ihre Ausbildungsjahre unter anderem im politisch aufgeriebenen Paris der 1960er Jahre angesehen werden.

Ulrike Ottinger wurde am 6. Juni 1942 in Konstanz am Bodensee als Tochter der jüdischstämmigen Maria Weinberg und von Ulrich Ottinger geboren. Ihr Elternhaus, in dem zahlreiche Künstlerinnen ein- und ausgingen, sollte einen nachhaltigen Einfluss auf ihr späteres Schaffen haben. So hat sie die Begegnung mit dem viel gereisten elterlichen Freund Fritz Mühlenweg nach eigenen Aussagen besonders geprägt (vgl. Heise, 2015). Auch die vielseitigen künstlerischen Talente und Interessen der Mutter und des Vaters hatten großen Einfluss auf den ästhetischen Sinn und das Weltbild der Tochter. Besonders gern erinnert sich Ottinger an die Decken und Wände von Kinos, die der Vater mit mythologischen oder abstrakten Motiven schmückte. Ihre Mutter hatte bis ins hohe Alter einen lebhaften Austausch mit Künstlerinnen und Intellektuellen gepflegt. Sie hegte eine große Begeisterung für Musik und Romantik und unternahm, gemeinsam mit ihrer Tochter, zahlreiche Auslandsreisen und Museumsbesuche (vgl. Babias, 2011, S. 15f.).

Nach einer Banklehre studierte Ottinger ab 1959 Kunst in München. 1962 zog sie nach Paris, fotografierte, malte und ließ sich im Atelier von Johnny Friedlaender in Radiertechniken ausbilden. In den Malereien und Siebdrucken, die in dieser Lebensphase entstanden, sind bereits die Ikonen ihrer frühen Filme angelegt (ebd., S. 8). Weiterhin besuchte sie Vorlesungen an der Sorbonne über Kunstgeschichte, Religionswissenschaften und Ethnologie bei Claude Lévi-Strauss, Louis Althusser und Pierre Bourdieu. Ihre Leidenschaft für expressionistisches Kino blühte in der Cinémathèque française auf, die sie bis zu dreimal die Woche besuchte und wo sie unter anderem die Filme von Luis Buñuel und die Nouvelle Vague bestaunte. 1966 entstand schließlich ihr erstes eigenes Drehbuch: »Die mongolische Doppelschublade« (vgl. Heise, 2015).

Die 1960er Jahre, die gesellschaftspolitisch und künstlerisch für eine ganze Generation einen Neubeginn bedeuteten, stellten insgesamt auch für Ottinger eine Phase des Aufbruchs dar, den sie in aller Radikalität lebte und vor dessen Hintergrund sie eine angenommene gesellschaftliche Identität

tität infrage stellte. Die Isolation und die innere Krise, die die als bürgerlich kritisierten Künstlerinnen nach der Studentenrevolte vom Mai 1968 in Paris schließlich durchlebten, sollten zu einer konsequenten Entscheidung Ottingers führen: Sie hörte auf zu malen und widmete sich gänzlich der Kunstvermittlung und der Filmproduktion (vgl. Babias, 2011, S. 7).

1969 kehrte sie in die Bundesrepublik zurück und gründete in ihrer Heimatstadt, in Zusammenarbeit mit dem Filmseminar der Universität Konstanz, den »Filmclub Visuell«, den sie bis 1972 leitete. Wolf Vostell hatte sie für die filmische Dokumentation seines Happenings »Berlin Fieber« eingeladen, 1973 verlegte sie ihren Wohnsitz nach Westberlin. Dort stellte Ottinger gemeinsam mit Tabea Blumenschein, die noch an vielen weiteren Produktionen beteiligt sein sollte, ihren ersten Film *Laokoon & Söhne – Die Verwandlungsgeschichte der Esmeralda del Rio* fertig. Wie bei fast allen ihrer Filme war sie dabei für Regie, Kamera, Drehbuch und Produktion verantwortlich und bildete auch einen Teil des schauspielerischen Ensembles. Themen ihres Erstlingswerks sind die Latenz des gesellschaftlichen Faschismus und der Geschlechterverhältnisse. Auch die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mythen und Rollen hat hier ihren Ausgangspunkt.

Ulrike Ottingers Wahlheimat Westberlin wurde in den 1970er Jahren zu einer Hochburg der Lesben- und Schwulenszene sowie der Frauenbewegung. Doch obwohl sie selbst offen lesbisch lebt und hinter den Forderungen der politischen Bewegung steht, beteiligte sich Ottinger nicht an den Demonstrationen der Feministinnen. »Für mich war das nicht so wichtig, denn ich habe schon immer meinen eigenen Kopf gehabt« (Hillauer, 2012), erklärt sie und äußert zudem, dass sie auch wenig mit der Lesbenbewegung am Hut habe: »Das war für mich etwas sehr Persönliches, und ich habe nicht eingesehen, dass ich dafür in irgendeinen Klub eintreten muss« (ebd.). Bis heute macht sie in der Öffentlichkeit weder Hehl um ihre sexuelle Orientierung noch um ihre jüdische Herkunft: »Ich bin nicht jemand, der so dieses Herzeleid ausbreitet. Das ist mir unangenehm. [...] Ich will in keiner Schublade sein – weder in der feministischen, noch der lesbischen, noch der jüdischen« (ebd.).

Stil und Inhalte von Ottingers Werk

In der internationalen Filmszene nimmt das Werk Ulrike Ottingers einen einzigartigen Platz ein. Neben Ansätzen des Experimentalfilms der 1960er

Jahre hat sie vor allem Impulse aus Malerei, Fotografie und Literatur in ihren Filmen verarbeitet und zu einem Werk verwoben. Ihre Ursprünge in den bildenden Künsten werden an den Prinzipien der Collage, die sie auf ihre Filme und bei der Drehbucherarbeitung anwendet, sowie an ihrem geschulten Auge für Kompositionen deutlich. Auch Metamorphose und Allegorien sind kennzeichnend für Ottingers visuelle Sprache (vgl. Teddy Award, 2012). »Damals war der Inhalt alles und die Form war nichts, damit war ich nie einverstanden« (Hillauer, 2012), erklärt sie ihre Entscheidung, ihren Filmen eine markante Bildsprache zu verleihen.

Ihre 24 eigenen Produktionen, die in den letzten vier Jahrzehnten entstanden, sind zudem charakterisiert durch eine Vermischung von fiktiven und dokumentarischen Elementen, gar eine absichtsvolle Verwirrung der Unterschiede zwischen Fakten und Fiktionen. In ihrer Rekombination ergibt das Filme, die durch ungewöhnlich beeindruckende und bemerkenswerte Verbindungen gekennzeichnet sind. Die Figur der Protagonistin Madame X wird zur Fiktionalisierung eines dokumentarischen Fotos aus den 1930er Jahren, auf dem eine damals berühmte chinesische Piratin abgebildet ist (vgl. Koch, 2005, S. 238).

Insgesamt sind einige von Ottingers Filmen mehr dem Genre der fiktionalen Erzählung als der Dokumentation zuzuordnen. Neben *Madame X – Eine absolute Herrscherin* (1977) zählen dazu unter anderem *Johanna d'Arc of Mongolia* (1989) oder *Zwölf Stühle* (2004). Stärker nicht-fiktionale Werke sind zum Beispiel *China: Die Künste – Der Alltag* (1985), *Südost-passage* (2002) und *Prater* (2007) (vgl. Babias, 2011, S. 171).

Ottingers Werk zeichnet sich dadurch aus, dass es die Regeln des Mainstream-Kinos missachtet und neue ästhetische Formen ausprobiert, die anders als gewohnt funktionieren und teilweise provozieren. Schon früh in ihrer Karriere äußerte sie ihre Frustration über kommerzielle Filmpraktiken und die beständigen Versuche der Filmindustrie, Filmemacherinnen auf ganz eng gefasste stereotype Genreformen zu beschränken (vgl. Ottinger, 1983, S. 18ff.). Um dies offensichtlich zu machen, geht sie in ihren Filmen scheinbar auf Klischees eines bestimmten Genres ein, selbstverständlich die traditionellen Erwartungen des Publikums einkalkulierend, um die Gesamtsituation dann anders als gewohnt aufzulösen. Ein treffendes Beispiel dafür ist der hier betrachtete Film *Madame X – Eine absolute Herrscherin*, der bewusst mit den Erwartungen des Genres Piratenfilm arbeitet und radikal über die falschen, weil gewohnten, Erwartungen hinausgeht (vgl. Babias, 2011, S. 171).

Indem *Madame X – Eine absolute Herrscherin* die Sprache der mediatisierten Öffentlichkeit entschlüsselt und sie mit deren eigener Rhetorik zu entwerfen versucht, entwickelt der Film eine unverwechselbare Bildsprache, die zwar stilistische Einflüsse der Pop-Art aufnimmt, sich aber auch davon abgrenzt. Die dabei entstehende visuelle Differenzierung wurde zu einem bedeutenden Motiv ihrer filmischen Bilder (ebd., S. 183).

Insbesondere in ihren frühen Werken zeichnet sich eine Auseinandersetzung Ottingers mit dem dominanten, männerdominierten Kino ab. Ausgangspunkt ist dabei die Annahme, visuelles Vergnügen drehe sich im Gegenwartsfilm um die Repräsentation des weiblichen Körpers, organisiert und legitimiert durch eine narrative Struktur, die dem männlichen Subjekt (als Regisseur, Protagonist oder Zuschauer) die Kontrolle über das Bild der Frau gibt (vgl. Niederer & Winter, 2008, S. 68ff.). Dadurch, dass Ottinger in ihren Filmen erotische Randzonen erkundet und sado-masochistische und fetischisierende Tendenzen in den Vordergrund stellt, die man vermeintlich als »natürlich männlich« beurteilen mag, fordert sie genau diese narrativen Strukturen heraus (vgl. Hansen, 1984, S. 98). Ottingers Werk zeichnet sich durch Provokationen aus, zum Beispiel das grelle Make-up, die schrillen Fantasiekostüme sowie die schräge Sprache und der Gestus der Protagonistinnen. Indem der objektophile Charakter der äußeren Erscheinungen der Darstellerinnen in den Vordergrund gerückt wird, wird auf überspitzte Weise klar, was sie repräsentieren: Masken und Symbole der Weiblichkeit. Diese Maskerade übertreibt also die tradierte Darstellung von Weiblichkeit, distanziert die Protagonistinnen so von einem medial sexualisierten Ideal und erlaubt schließlich einen Kontrollgewinn über die mediale Repräsentation der Frau. Ihrer Widersprüchlichkeiten ganz bewusst, bestätigen die Filme Ottingers also nicht nur auf den ersten Blick beliebte Sehgewohnheiten, sondern handeln sie gleichzeitig gezielt neu aus und führen den visuellen Genuss der Filme auf emanzipierte Art und Weise auf das ästhetische Potenzial eines weiblichen Narzissmus zurück (ebd., S. 102ff.).

Die problematische Natur des weiblichen Narzissmus erschwert den filmischen Zugang. Zudem sind ihre Filmcharaktere unbequeme Figuren, Freaks, deren Präsenz nicht leicht zu akzeptieren ist. Sie platziert ihre häufig unkonventionellen Protagonistinnen darüber hinaus sorgfältig in Landschaften, in denen sie ganz und gar fehl am Platz scheinen. So werden sie vor Hintergründen gezeigt, vor denen ihre Queerness umso stärker zur Geltung kommt, wie beispielsweise alte Industriebrachen oder unansehn-

liche Großstadtsiedlungen. Erst in der wechselseitigen Referenz wird dabei deutlich: Auch wenn Ottinger scheinbar die Emanzipation der Frau im Film beabsichtigt, verweigert sie sich gleichzeitig der Reproduktion von Geschlechterverhältnissen.

Ein weiteres auffälliges Merkmal der Ottinger-Filme ist, dass sie jeweils im Zeitrahmen einer touristischen Reise ablaufen. Das ist für die »Entdeckung« »fremder Länder« eine naheliegende Form, bewegt sich die Filmerin doch selbst als Reisende. *Madame X* etwa ist eine Geschichte eines Aufbruchs, gespeist von der Verlockung der Reise und den Verheißungen, »Neuland« zu entdecken, im motorischen wie im übertragenen Sinne (vgl. Oppitz, 2005, S. 369).

Filmanalyse zweier Sequenz-Beispiele

Zum besseren Verständnis ihrer filmischen Intentionen wird folgend eine differenzierte Filmanalyse an zwei ausgewählten Sequenzen durchgeführt, auch wird ein Sequenzprotokoll dieser Szenen realisiert. Wie bereits erwähnt, bindet Ottinger thematisch immer wieder imaginäre, fantastische und exotische Reisen in ihre Filme ein, so auch bei *Madame X – Eine absolute Herrscherin* von 1977 (vgl. Nusser, 2002, S. 14).

Madame X verkündet den Aufruf »Gold – Liebe – Abenteuer«. Ein Film, der Frauen unterschiedlicher Nationen dazu aufruft, ihren beinahe unerträglich monotonen Alltag gegen eine Welt voller Gefahren, Unsicherheiten, Liebe und Abenteuer einzutauschen und eine Schiffsreise anzutreten. Bei der Betrachtung des Filmes kann festgestellt werden, dass die Frauen als Mannschaft keineswegs willkürlich, jedoch sehr bunt zusammengesetzt sind. Sie bedienen eine große Bandbreite menschlichen Lebens. Vom Naturzustand bis zur modernen Flugtechnik, von der Buschpilotin über die amerikanische Hausfrau hinweg bis zur Diplom-Psychologin und dem amerikanischen Fotomodel, ist auch eine »Eingeborene« der Insel Tai-Pi mit an Bord sowie eine internationale Künstlerin. Eine Gesamtheit des weiblichen Teils der Welt geht an Bord. Dieser Piratinnenfilm wurde jedoch nicht aus dem Leben gegriffen, sondern entstand aus einer Fantasievorstellung. Des Weiteren beinhaltet der Film Anspielungen auf die Absichten und Vorstellungen der damaligen Frauenbewegung (vgl. Schock & Kay, 2003, S. 232). Die reisenden Frauen sind von Beginn an von Metaphern umgeben, die sich um den eigenen Körper ranken, bis

sich keine Identität mehr, durch Dezentralisierung des Körpers, behaupten kann (vgl. Nusser, 2002, S. 26).

Analyse der Handlung

Der Film *Madame X – Eine Absolute Herrscherin* (Ulrike Ottinger, Deutschland 1977) beginnt mit einer kurzen Einführungssequenz. Vor einer Einstellung der Galionsfigur eines (Piraten-)Schiffes mit nach vorne gestrecktem Arm, erscheinen der Titel des Films und die Namen der beteiligten Darstellerinnen in einem kurzen Vorspann. Eine Stimme aus dem Off ertönt, die Erzählerin beginnt ihre Geschichte:

»Madame X, eine strenge unerbittliche Schönheit, die ungekrönte und grausame Herrscherin des Chinesischen Meeres richtete einen Appell an alle Frauen, die gewillt waren, ihren zwar bequemen und sicheren, aber fast unerträglich eintönigen Alltag einzutauschen gegen eine Welt voller Gefahren und Ungewissheit, aber auch voller Liebe und Abenteuer. Diesem Ruf folgten Frauen unterschiedlichster Nationen und aus allen Bereichen des Lebens.«

Diese Einleitung setzt den Anfang einer langen Einstiegssequenz in die Handlung des Films. Ein Aufruf erreicht Frauen verschiedener Lebenslagen, die sich auf den Weg ins Ungewisse machen werden. Die erste Szene stellt den Zuschauern Flora Tannenbaum vor. Die Kamera zeigt einen Tannenwald, vor dem, an einem alten Holztisch, Flora Tannenbaum, eine deutsche Försterin aus dem Schwarzwald, ein üppiges Frühstück zu sich nimmt. Vor ihr stehen eine Kanne, Brot und verschiedene Käse- und Wurstsorten. Die Erzählerin stellt die Frau als Goethe-Verehrerin vor. Während sie ihr Frühstücksei mit Salz bestreut und isst, ertönt ein Bellen aus dem Off. Flora Tannenbaum nimmt ein Stück Fleisch in ihre Hand, streckt ihren Arm aus und ein Hund apportiert eine Zeitung (kurz darauf sieht man, dass es sich um die *FAZ* handelt), er bekommt als Belohnung das Fleisch.

Es ertönt eine extradiegetische Stimme, die den Zuschauerinnen vermittelt, was Flora Tannenbaum scheinbar in der Zeitung liest:

»Chinese Orlando – Stopp – An alle Frauen – Stopp – biete Welt – Stopp – Full of gold – Stopp – Liebe – Stopp – Abenteuer – Stopp – At Sea – Stopp – Call Chinese Orlando, Call Chinese Orlando – Stopp.«

Flora Tannenbaum lässt ihre Tasse, aus der sie gerade noch einen Schluck getrunken hatte, sinken und steht hektisch auf. Dazu hört man nun aus dem Off Musik einer Blaskapelle, die als Marschmusik interpretiert werden kann. Sie zieht ihre Jacke an, die in einem Baum hängt, schnürt ihre Schuhe, greift nach ihrem Gewehr und lädt es, setzt ihren Hut auf und nimmt eine Hundeleine zur Hand. Diese befestigt sie am Halsband ihres Hundes, geht dann zielstrebig auf die Kamera zu und verschwindet rechts aus dem Bild.

Die Zuschauer sehen sie über Waldwege und Straßen laufen. Zum Ende ihrer Einleitungsszene kämpft sie sich durch hohes Schilf am Rande eines Gewässers, das schon das Meer sein könnte, in dem sich das Schiff Chinese Orlando befindet.

Betonbauten, ein modernes Haus, davor Treppen aus Stein. Wir befinden uns in der zweiten Einleitungsszene in einer Stadt, im direkten Kontrast zur natürlichen Umgebung des Schwarzwaldes. Die Treppen des Gebäudes steigt Josephine de Collage herunter, eine internationale Künstlerin, tödlich gelangweilt vom akademischen Kulturbetrieb und fährt, begleitet von einem Kameraschwenk, mit Rollschuhen durch das Bild. Vor einem weiteren Gebäude dreht sie Runden, als Flugblätter von oben ins Bild fallen. Sie fängt eines auf und liest es – eine Stimme aus dem Off liest das Telegramm der Madame X vor. Josephine wirft die Arme vor Freude in die Luft und macht sich auf den Weg. Sie rollt mit ihren Schuhen auf einer Landstraße an einem See, plötzlich hält auf der gegenüberliegenden Seite der Straße ein weißes Auto. Sie rollt auf dieses zu und man hört eine Männerstimme, die aus dem Auto zu kommen scheint: »Wir haben gehört, sie fahren zu Madame X. Warum tun sie das?«, »Verstehen sie english?«, »Yes«.

Sie holt ein Buch aus ihrer Tasche, liest eine Textstelle vor, bricht ab, da es scheinbar die falsche war, und beginnt erneut mit einem Plädoyer gegen die moderne Welt der Kunst und die Erwartungen an eine Künstlerin oder eine Kulturschaffende in diesem Milieu. Ihrer Meinung nach geht es in dieser Welt darum, durch Druck Kunst zu schaffen, die Kunst gehe dadurch zugrunde. In ihrem Monolog findet sich ein Auszug aus *Sentimental Education* von Gustave Flaubert, in dem es um die Macht des und die Abhängigkeit vom Geld und die daraus entstehenden Probleme für die Kunst geht. Zurück zu ihrem eigenen Text, setzt Josephine de Collage den Akzent auf die Flucht vor dem Zwang und der Langeweile: »So fliehe ich vor allem davon: von den Pflichten eines Berufs, der mich nicht mehr interessiert,

von einer Leidenschaft, die mich nicht verzehren könnte, und von meiner eigenen Leere. Es ist mir egal, wohin das Schiff fährt.«¹

Sie schließt das Buch, fragt den Interviewer, ob er zufrieden sei, dieser bedankt sich und sie verabschieden sich. Sie fährt daraufhin auf ihren Rollschuhen auf der Landstraße davon.

»Hello, I am Betty Brillo.«

Eine blonde Hausfrau steht in der Küche vor ihren Einkäufen, die auf der Küchenzeile liegen. Das Bild bleibt stehen und nur noch ihre Stimme ist zu hören. Alle Vokale zieht sie in die Länge, als würde sie das Gesagte Ironisieren und selber nicht erst nehmen.

»Ich habe das College nicht beendet, weil ich ihn liebte. Und verehrte ihn und wollte nichts anderes als seine Frau und Mutter seiner Kinder zu sein. So brachte ich vier von ihnen zur Welt: drei Töchter und einen Sohn, der später natürlich homosexuell wurde.«²

Der Text scheint den Traum amerikanischer Hausfrauen zu ironisieren und zu zeigen, wie die Hausfrau ihre Welt neu und anders wahrnimmt. Sie versucht aus den klassischen Rollen auszubrechen, ohne sich davon komplett lösen zu können. Auch neue Männer oder eine neue Liebe führten immer wieder zum gleichen alten Schema.

Plötzlich läuft der Film wieder an und Betty Brillo liest einen Zettel mit dem Aufruf der Chinese Orlando. Sie schaut erst schockiert und verwirrt auf den Zettel in ihren Händen, faltet ihn dann zusammen, räumt kurz einige Haushaltsgegenstände und Lebensmittel in einen Korb, zieht eine Schirmmütze auf den Kopf und fährt mit ihrem Fahrrad davon. Man hört sie murmeln: »Das ist etwas! Das ist extrem! Das ist der Gesetzlose, die Außenseiter. Das habe ich gesucht!«³ Sie fährt gehetzt mit ihrem voll beladenen Fahrrad den Berg vor ihrem Haus hinab. Die Zuschauerinnen stehen nun in einem weißen, spartanisch eingerichteten Raum mit einem weiß

1 »So I am fleeing from all of this: from the obligations of a profession that no longer interests me, from a passion that could not consume me, and from my own emptiness. I don't care where the ship goes.«

2 »I didn't finish college because I loved him. And adored him and wanted nothing else than being his wife and mother of his children. So I gave birth to four of them: three daughters and one son, who became a homosexual later, of course.«

3 »This is something! This is extreme! This is the outlaw, the misfits. This is what I was looking for!«

bezogenen Bett in der Mitte. Dahinter befindet sich ein Waschbecken. Der Ort könnte alles sein, bis eine Frau im weißen Kittel hereintritt und eine Patientin auf das Bett legt, die Ärztin beginnt eine psychologische Analyse. Ihre Stimme hört man aus dem Off, es kann nicht zugeordnet werden, ob die Ärztin das Gehörte in der Diegese ausspricht oder ob ihre Gedanken extradiegetisch eingespielt werden.

»Herzschlag. Analyse. Psychosoziale Barrieren. Unterdrückte Sinnlichkeit. Triebregungen. Korsett der Zivilisation. Schwerste psychische Konflikte. Schwaches Ich. Jahrhundertelange Unterdrückung der Frau. Passivität und Abhängigkeit. Charakterstruktur. Narzisstisch gestörte Persönlichkeit. Krankhafter Machthunger. Isolation auf engstem Raum. Frühkindliche Zerstörungsgorgien. Überdimensionale Reaktivierung. Moderne Sozialwissenschaften. Schematische Begrenzung. Analyse. Psychosoziale Barrieren. Unterdrückte Sinnlichkeit. Triebregungen. Korsett der Zivilisation. Schwerste psychische Konflikte. Charakterstruktur. Narzisstisch gestörte Persönlichkeit. Krankhafter Machthunger. Isolation auf engstem Raum. Frühkindliche Zerstörungsgorgien. Überdimensionale Reaktivierung.«

Schnell merken die Zuschauer, dass es hier nicht nur um die Analyse einer einzelnen Patientin geht, sondern vielmehr der Status der Frau in der Gesellschaft und ihre Unterdrückung (der Triebe) im Zentrum stehen.

Die Patientin reicht der Ärztin nach dem Monolog einen Zettel. Die Ärztin setzt sich und liest. Zeitgleich ertönt eine Erzählerinnenstimme, die die Ärztin vorstellt: »Und hier die Diplom-Psychologin Karla Freud-Goldmund.« Eine weitere Stimme aus dem Off liest das bekannte Telegramm vor, während die Psychologin auf den Zettel starrt. Sie packt daraufhin einige Objekte in einen kleinen Reisekoffer, zieht ihre Krankenhausbluse aus, packt sie ebenfalls ein. Die Patientin steht vom Bett auf und geht. Karla Freud-Goldmund folgt ihr aus dem Bild.

Plötzlich ist man im Grünen. Die Psychologin steigt auf eine Rikscha, die von der Patientin gezogen wird. Der Herzschlag, der die gesamte Sequenz untermalt, wirkt nun wie der Hufschlag eines rennenden Pferdes vor einem Gespann. Sie fahren bis zu einer Bootsanlegestelle an einem großen Gewässer.

Eine stark geschminkte Frau mit langen, gelockten, blonden Haaren sitzt auf der Rückbank eines alten Kabrioletts. Sie ist schick und modern gekleidet und hat einen Telefonhörer in der Hand. Die Erzählerinnenstimme

stellt sie vor: »Und hier das gefeierte italienische Fotomodell Blow-Up«. Während sie telefoniert und das Auto durch die Straßen gleitet, ertönt Saties *La Diva de l'Empire* (vgl. White, 1987, S. 82). Nach einem längeren Gespräch, legt sie den Hörer ab und genießt den Fahrtwind. Plötzlich scheint aber das Telefon zu klingeln, denn sie greift erneut nach dem Hörer und es ertönt das Telegramm der Chinesen Orlando. Sie schaut erst skeptisch und überlegt, bittet dann aber ihren Chauffeur durch ein Handzeichen zu wenden und sie in die entgegengesetzte Richtung zu fahren. Der Kameraausschnitt zeigt nun das Cockpit eines Flugzeugs. Eine in einem rosa Fluganzug gekleidete Frau sitzt vor der Konsole und lenkt. Eine Erklärung ertönt:

»Omega Centauri ist eine australische Buschpilotin. Ihre alte DC-3, mit der sie täglich ebenso voyeuristische wie unsinnliche Touristen über die landschaftliche attraktive Ost-West-Route flog, war ihr so vertraut wie anderen Frauen die Spül- oder Waschautomaten. Ihr Fliegeralltag, für Hausfrauen wie Betty Brillo ein Traumberuf, erschien ihr grau und eintönig. Abenteuer im All, das war es, was sie suchte. Sie hatte auch bereits ein Telegramm an die NASA geschickt, in dem sie sich eindeutig als qualifizierte Raumfahrerin bewarb, aber nie Antwort erhalten. Women for space-clipper, war ihre Forderung.«

Omega Centauri nimmt das Mikrofon der Funkanlage in die Hand: »Mr. Brown, Hello Houston Tower. Omega Centauri calling.« Aber keiner scheint sie zu hören. Dann ertönt das für die Zuschauer altbekannte Telegramm. Woher es kommt, kann schwer zugeordnet werden. Möglicherweise kommt es aus ihrer Funkapparatur. Erstaunt von der Nachricht und scheinbar hingerissen von der Idee versucht sie, mit der Chinesen Orlando Kontakt aufzunehmen: »Omega Centauri calls Chinese Orlando.« Auf allen Kanälen ertönt das Telegramm: »An alle Frauen!« – »Heilige Galaxis, höre ich richtig? A cosmic trip at sea, lauter heiße Bräute, on a big ship. It's not bad.« Sie nickt, wiederholt und ruft dann aus: »Alright, baby!« Sie fliegt mit ihrem Flugzeug eine Kurve und ruft nach hinten: »Hey, alle in die Schleudersitze!« Sie landet auf einem Gewässer und verabschiedet sich von ihrem Flugzeug.

Es ertönt ruhige Gitarrenmusik mit leichtem Gesang. Im Wasser sieht man die Spiegelung einer Frau in einem Boot, bis die Kamera nach oben schwenkt und man sie jetzt in ihrem Kanu und ihrem weißen Kleid wahr-

nimmt. Sie räumt ihr Paddel in das Boot und hantiert dann mit einem aus verschiedenen Hölzern zusammengebundenen Gestell. Dies scheint eine rituelle Bedeutung zu haben oder einen spirituellen Zweck zu erfüllen, den die Zuschauer auf den ersten Blick nicht begreifen können. Dann geht die Kamera in eine Halbtotale über und das Gestell im Ganzen lässt die Assoziation eines Fisches zu. Die Erzählerinnenstimme erklingt: »Hier Noa-Noa, eine Eingeborene der Insel Tai-Pi, die von ihrem Ehemann wegen einer Tabuverletzung verstoßen worden war.«

Noa-Noa rudert über das Wasser und findet eine Blechbüchse, die als Flaschenpost fungiert und in der sich das Telegramm der Chinese Orlando befindet. Sie ergreift das Holzgestell und den Zuschauern wird klar, dass sie es zum Navigieren nutzt. Zu schneller und rhythmischer Musik beschleunigt sie ihr Paddeln in Richtung Schiff. Die Zuschauer befinden sich nun auf dem Ufer eines Gewässers, vor ihnen im Schilf die rekrutierten Frauen des Schiffes Orlando. Sie beobachten gespannt, wie Noa-Noa sich dem Piratenschiff nähert.

Sieben Frauen sind nun kurz davor auf das Deck der Orlando zu steigen und ins Ungewisse zu segeln. Das »Es ist mir egal, wohin das Schiff fährt«⁴ von Josephine de Collage trifft auf alle diese aus der Gesellschaft und vor den normativen Rollenbildern geflüchteten Frauen zu.

Interpretation der analysierten Anfangsszene

Offensichtlich ist die Geschichte eine intensive Auseinandersetzung mit feministischen Perspektiven und Ansätzen, die im Folgenden tiefergründiger erläutert werden.

»Der Feminismus hat nicht nur neue Strategien erfundener neuer Texte erfunden, sondern, was noch wichtiger ist, er hat ein neues soziales Subjekt erfunden, Frauen: als Sprecher, Zuschauer, Zuschauer, Nutzer und Schöpfer kultureller Formen, Gestalter kultureller Prozesse«⁵ (De Lauretis, 1985, S. 163, zit. n. White, 1987, S. 81; Übers. J.B.).

4 »I don't care where the ship goes.«

5 »Feminism has not only invented new strategies of created new texts, but more importantly it has conceived a new social subject, women: as speakers, readers, spectators, users and makers of cultural forms, shapers of cultural processes.«

Es seien also nicht nur neue Texte und neue Ideen, die im Film zum Tragen kommen, sondern auch die neuen erzählenden und rezipierenden Subjekte des Films. *Madame X* wurde innerhalb und Bezug nehmend auf eine frühe Welle des Feminismus gedreht. Frauen und ihre Beziehungen untereinander werden zum Hauptobjekt des Films und ihre Rollen werden durch kinematografische Elemente infrage gestellt und neu definiert (ebd.).

»Die Themen, die Frauen behandeln, haben durchweg zu tun mit dem Anderssein der Frau und mit ihrer Machtlosigkeit. Sie stellen patriarchalische Mythen in Frage und suchen eine weibliche Identität. Manche bedienen sich des Traums oder der Erinnerung. Manche sind satirisch. Immer entwerfen sie ein Gegenbild zum konventionellen Erzählkino. Alle sind subversiv« (Fischetti, 1992, S. 23).

In den 1970er Jahren fangen Frauen an, das Metier der Regisseurin langsam für sich zu entdecken – und was Renate Fischetti hier aufführt, ist genau das, was Ulrike Ottinger damals mit ihrem Meisterwerk machte und heute noch macht. Der Traum von der Flucht, der Traum vom Entdecken neuer Welten, vom Abenteuer und von der Liebe (siehe auch das Telegramm der Chinese Orlando) dient der Regisseurin als Weg, den Zuschauerinnen neue Ideen und Impulse zu geben und ihnen subtil zu zeigen, welche Kräfte in der Gesellschaft wirken und welche hegemonialen Strukturen die Gesellschaft dominieren.

Das Hauptziel des Films ist wohl die Bewusstmachung dieser Zustände und die Befreiung von festgeschriebenen Rollen und Geschlechterbildern. Sei es die internationale Künstlerin Josephine de Collage, die gegen die Zwänge eines bestimmten Milieus aufbegehrt (in diesem Fall dem der Künste), Betty Brillo, die Hausfrau, die aus der Monotonie und dem Schrecken einer monogamen Beziehung, in der sie kontrolliert wird und Hausfrau spielt, ausbrechen möchte, oder sei es Belcampo, ein Wesen ohne eindeutiges heteronormatives Geschlecht, das später im Film zum Schiff dazu stößt. Diese Protagonistinnen, wie alle anderen fünf Frauen kommen aus unterschiedlichen Lebenslagen, in denen Zwänge wirken, die sie begonnen haben wahrzunehmen und von denen sie sich jetzt verabschieden: Sie fliehen ins Ungewisse, ins Abenteuer und in die Freiheit. Wichtig erscheint noch hinzuzufügen, dass bei jeder dieser sieben Frauen ein anderes (aufgezwungenes) Verständnis von Sexualität und Lust vorhanden ist. Die Bilder vermitteln eine relative Befreiung der Frau, die freie Wahl des Sexual-

partners und von dessen Geschlecht bis hin zur monogamen heterosexuellen Beziehung und zum Einsiedlerleben im Wald. Diese Bilder werden durch die Konstruktion der Einstellungen, die Kommentare der Erzählerin und besonders durch die weiteren Vorstellungsszenen der anderen Frauen relativiert und dekonstruiert.

Interpretation der analysierten Schlusszene

Kurz vor Ende des Films schreibt die Diplom-Psychologin in einem Brief an die Weltbevölkerung über die Ereignisse der letzten Wochen auf See, analysiert diese und fasst Schlussfolgerungen für die Zuschauer zusammen. Der Name der Diplom-Psychologin lässt bereits die erste Schlussfolgerung zu: Karla Freud-Goldmund spricht von unterdrückter Liebe und schafft damit die erste Verbindung zu Sigmund Freud. In der Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* verweist Freud auf die Befreiung der sexuellen und aggressiven Triebe (vgl. Freud, 1930, S. 32). Beides, die sexuellen und aggressiven Triebe, beschreibt auch die Diplom-Psychologin Karla Freud-Goldmund: »Nachdem die Frauen alle psychosozialen Barrieren des Alltags hinter sich gelassen haben, brach die unterdrückte Sinnlichkeit auf ungeahnter Macht hervor.« Des Weiteren thematisiert sie die vielen Jahrhunderte der Unterdrückung der Frauen, deren Gewohnheiten von Passivität und von Abhängigkeit sich in ihren Charakterstrukturen wiederfinden lassen. Sie übt damit Kritik an der Gesellschaft der 1970er Jahre und dem bis dahin bestehenden Bild der Frau. Die Befreiung aus diesen Denkmustern finden die Frauen in der »narzisstisch gestörten Madame X«, aber auch in dem totalen Widerspruch der Isolation auf engstem Raum und der Weite, die sich die Frauen mithilfe ihrer Fantasie erschließen konnten.

Zur hier erörterten Szene neigt sich der Film bereits dem Ende entgegen. Die Frauen streifen ihre alten Rollen, die sie zu Beginn des Films verkörperten, ab und erhalten erst durch ein Ritual ihre neuen Identitäten. Das Ritual ist der symbolische Durchgang durch den Tod und die Rückkehr an Bord, wobei die alte soziale Rolle der jeweiligen Frau vernichtet wird. Vor allem durch die Abgeschiedenheit von den allgemeinen Lebenszusammenhängen können schließlich die Wiedergeburt und ein Rollenwandel stattfinden (vgl. Steinwachs, 1978, S. 11). Im Film werden die Frauen am Ende für eine neue Kaperfahrt angeheuert, womit das Ende zum neuen Beginn stilisiert wird.

Die Rezeption des Films *Madame X*

Es ist unverkennbar, dass sich Ulrike Ottingers Filme, und *Madame X* von 1977 im Besonderen, nur schwer in ein kinematografisches Genre einordnen lassen. Der experimentelle und teils stark mit surrealistischen Elementen spielende Film kam vermutlich genauso divers in der Zuschauerinnenschaft an. Leider gibt es wenig auffindbare Positionen aus der Zeit der Veröffentlichung. Allerdings deutet genau dieser Aspekt auch darauf hin, in welcher Nische der Filmlandschaft dieser Film entstanden ist.

Madame X war kein neuer Titel in der Filmgeschichte, vier frühere US-amerikanische Werke trugen schon diesen Haupttitel. Zwar behandeln auch diese vier Filme das Problem der Weiblichkeit, allerdings erfüllt scheinbar Ottingers Spielfilmdebüt nicht die durch die anderen Filme entstandenen Assoziationen von Erotik (vgl. Witte, 1978; Hake, 1993, S. 179).

Nicht nur in diesem Punkt überraschte *Madame X* die Cineastinnen: Im Kontext des Neuen Deutschen Films gehörte Ottinger zu einer Reihe avantgardistischer Regisseurinnen des feministischen Films. Zu den etwas bekannteren Frauen des Neuen Deutschen Films gehörten in den 1960er Jahren unter anderem Danièle Huillet, May Spils und Ula Stöckl. Alle beschäftigten sich mit dem Leben von Frauen, wobei vor allem Stöckl mit ihren Werken in die feministische Richtung der folgenden 1970er Jahre verwies (vgl. Knight, 1995, S. 15), die im Westdeutschland der 1960er und 1970er Jahre einen enormen Aufschwung erfuhr. Stets waren Frauen in der internationalen Filmbranche unterrepräsentiert und marginalisiert (ebd.). 1977, als *Madame X* herauskam, veröffentlichten neben Ottinger auch Helma Sanders-Brahms, Helke Sander, Heidi Genée und Margarethe von Trotta erste Spielfilme. Alle waren keine Anfängerinnen, sondern studierten teils sogar an Filmhochschulen und waren auf der »Suche nach alternativen Bildern und Gegenentwürfen« (ebd., S. 11). 1980 gehört Ottinger zu den 14 wichtigsten Filmemacherinnen Westdeutschlands, in der internationalen Presse rezensierte man aber stets nur die männlichen Regisseure, Frauen wurden nur in einzelnen Fachzeitschriften besprochen (vgl. ebd., S. 20). Selbst spezielle Filmzeitschriften wie *Quarterly Review of Film Studies* oder *New German Critique* erwähnten deutsche Regisseurinnen eher nur am Rande, aber hier war zumindest Ottinger darunter. Frauen erhielten meist auch wesentlich geringere finanzielle Förderung (vgl. ebd., S. 126).

Ottingers Filme gehören eher zum experimentellen Underground Cinema und erlangten dadurch keinen großen Bekanntheitsgrad (vgl.

Frieden, 1993). Selbst in der Kunstszenen wurden Ottingers Filme, so auch *Madame X*, kaum diskutiert. Laurence A. Rickels begründet dies damit, dass viele ihre Filme nicht verstanden bzw. missverstanden haben; außerdem habe es derzeit andere »Künstlerinnengrößen« gegeben, über die man sprach (vgl. Rickels, 2008, S. 3). Wenn *Madame X* in der feministischen Filmszene rezipiert wurde, dann stieß er auf Unmut: »Der Film provozierte in der feministischen Filmgesellschaft überwiegend feindselige Reaktionen und wurde in ›Frauen und Film‹ erst nach einer kurzfristigen Änderung der dortigen Redaktionspolitik rezensiert«⁶ (zit. n. Hansen, 1984, S. 98). Aber natürlich gab es auch Begeisterte, so fand zum Beispiel Ginka Steinwachs den Film überaus gelungen und kommentiert 1978:

»Madame X von Ulrike Ottinger und Tabea Blumenschein ist der erste deutsche Film seit vielen Jahren, der dieser Definition auf dem kinematografischen Sektor ohne Abstrich genügt, weil er, darum in den surrealistischen Grund und Nährboden zu loben, ganz Bild, ganz Ton, unzweideutig die Farbe der Leidenschaft bekennt« (Steinwachs, 1978, S. 21).

Sie bezieht sich bei der »Definition« auf ein Zitat über Schönheit von André Breton von 1937, welches folgendermaßen lautet: »die konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch-umstandsbedingt sein oder sie wird nicht sein« (Breton, 1937, zit. n. Steinwachs, 1978, S. 21).

Im Gegensatz zu den anderen fiktionalen Regisseurinnen der damaligen Zeit hatte Ottinger nicht dasselbe »Engagement für Wahrheitsnähe und narrative Transparenz«⁷ (Rickels, 2008, S. 3), ihre experimentelle und nicht immer verständliche grenzüberschreitende Arbeitsweise war bemerkenswert, kommentierte Annette Kuhn (1987). Auch Andrea Weiss bezeichnete Ottingers Filmwerk als unklassisch, als Parodie und als »Transgressive Cinema« (Weiss, 1992, zit. n. Rickels, 2008, S. 1).

Roy Grundmann und Judith Shulevitz zählen *Madame X* zu den »cult hits« Ottingers und schreiben: »Ottinger stellt den düsteren Stil in den Dienst einer hochgradig ironischen lesbischen Kritik«⁸ (Grundmann &

6 »The film provoked predominantly hostile reactions in the feminist film community and did not even get reviewed in *Frauen und Film* until a recent shift in editorial policy.«

7 »commitment to verisimilitude and narrative transparency«.

8 »Ottinger places drop-dead style in service of a highly ironic lesbian critique.«

Shulevitz, 1991, S. 40). Die britische Kulturwissenschaftlerin und Feministin Angela McRobbie lobt 1982 Ottingers Filme als »Meilenstein[e] in der Entwicklung eines erotischen Frauenfilms«⁹ (McRobbie, 1982, zit. n. Hake, 1993, S. 187), allerdings unterschlägt sie dabei, laut der Professorin für deutsche Literatur und Kultur Sabine Hake, den Beitrag, den der Film zur Diskussion über Postmoderne und feministische Avantgarde leistete. Hakes Meinung nach schafft es *Madame X*, konventionellen Rollenbildern und Konnotationen zu widerstehen und verzichtet auf die Reproduktion von patriarchalen Strukturen (ebd., S. 188). Es sei weder ein typischer Erotikfilm noch ein Angriff auf die Männerwelt, sondern eher eine kritische Auseinandersetzung mit der medialen Repräsentation von Frauen (ebd., S. 179ff.). Sie konstatiert, dass es vielmehr um die Langeweile der Frauen angesichts der starren Rollen und Kategorien gehe als um eine Kritik am Patriarchat (ebd., S. 181). Außerdem sei es eine Auseinandersetzung mit weiblicher Homosexualität, die durch eine gewisse Art von Voyeurismus und Perversion stattfinde. Gerade die Kostüme karikierten erotische Bilder (ebd., S. 182f.). Damit biete Ottinger einen erfrischenden Umgang mit der ermüdenden Realität. Hake beurteilt *Madame X* als »eine sehr erfreuliche Dekonstruktion des narrativen Realismus und insbesondere eine Dekonstruktion der Repräsentation der Weiblichkeit«¹⁰, vor allem den humoristischen Umgang durch die Einbettung in eine Piratengeschichte lobt sie.

Rickels arbeitet Ottingers sensible Art, sich Minderheiten zu nähern, heraus: »Ottinger konnte [...] Zutritt und Repräsentationen von Minderheiten erreichen, ohne sie [...] erst notgedrungenermaßen als Teil einer identifizierbaren Minderheitserfahrung darzustellen«¹¹ (Rickels, 2008, S. 30). Er führt weiter aus, dass in ihren Filmen die Perspektive der Außen-seiter stets stark dargestellt werde und man so neue Sichtweisen kennenlernen. Das Medium Film ermögliche eine Reise in das Innere vernachlässigter gesellschaftlicher Diskussion (ebd., 1993, S. 184). Laut Hake geht es in dem Film um eine enorme Spannung zwischen Inklusion und Exklusion,

9 »landmark[s] in the development of an erotic women's cinema«

10 »as a very pleasurable deconstruction of narrative realism – and more specifically a deconstruction of the representation of femininity.«

11 »Ottinger has been able [...] to gain admission and representation of minorities without first setting them up [...] as representing themselves by necessity as part of an identifiable minority experience.«

die sich in einer Choreografie einer permanenten Nicht-Identität auflöst (vgl. Hake, 1993, S. 184).

»Der Film machte Ottinger zu einer sensationellen Kontroverse«¹² (Rickels, 2008, S. 24), der damalige Diskurs drehte sich unter anderem um die Frage, ob es eine weibliche Ästhetik gibt. Dieser These verweigert sich Ottinger selbst allerdings stark. Im Gegensatz zu vielen anderen Regisseurinnen, die krampfhaft versuchen zu zeigen, wie Dinge sind und wie ungerecht die Welt ist, konzentriert sich Ottinger darauf, was passiert, und setzt sich mit den Wirkungsweisen von Strukturen konkret auseinander (vgl. Knight, 1995, S. 123). Im Interview mit Roswitha Mueller über *Madame X* erklärt Ottinger: »Das durchgehende Leitmotiv des Films handelt von dem Verbot, das Frauen auferlegt ist, nämlich ihre eigenen Erfahrungen zu machen.« Ihre Position ist, dass gleiche Rechte und gleiche Handlungsmöglichkeiten für Frauen wenig bringen, wenn Frauen nicht ihre Bedürfnisse formulieren (können). Damit hinterfragt sie die weibliche Identität an sich (vgl. ebd., S. 135).

Im Jahr der Erscheinung des Films hat der Kulturjournalist Hansjörg Spies ihn in der österreichischen Tageszeitung *Kleine Zeitung* folgendermaßen besprochen: »Ottinger [...] gelingt es, die Bedingungen der ersten Generation der Frauenbewegung zu kritisieren«¹³ (Spies, 1977, zit. n. Rickels, 2008, S. 24). Nachdem der Film im ZDF-Fernsehen lief, kommentierte der Filmwissenschaftler Karsten Witte 1978 in der *Zeit* unter dem Titel »Weiblicher Piratenakt«: »Wenn dieser Planet, im phantastischen Diskurs dieses Films, nicht herrschaftsfrei zu denken ist, dann wäre die Herrschaft der Frauen noch die beste der Männermöglichkeiten, sich unterdrücken zu lassen« (Witte, 1978).

Er formuliert eine positive Kritik für *Madame X*. Der Film sei schroff statt sanft, zeige keine Spur von Angst, und vor allem die Asynchronität des Films – er bezieht sich auf die teils verschobene Audio- und Bildspur – gefalle ihm. Die Filmwissenschaftlerin Patricia White setzt sich insbesondere mit feministischen Filmen auseinander und behandelt den Film unter filmanalytischen und filmgeschichtlichen Gesichtspunkten. Sie stellt heraus, dass *Madame X* innerhalb einer neuen Frauen-Filmzene und auch als Antwort auf vorangegangene Werke von Frauen zu

12 »The movie made Ottinger a sensational figure of controversy.«

13 »succeeds in criticizing the conditions of the first generation of the women's movement.«

verstehen ist. Mit Bezug auf Teresa de Lauretis erläutert sie, dass Ottingers Film als Piratinnenfilm ein Statement für Frauen im Filmbusiness darstellt. Frauen werden im Film sowie in der realen Filmlandschaft zu Subjekten mit Stimme, Meinung und zu Macherinnen (vgl. White, 1987, S. 81). In den Charakteren und dem Filmsetting lassen sich lesbische Utopien sowie Forderungen und Wünsche der damaligen Frauenbewegung erkennen. Kino allgemein lebe vor allem von Widersprüchen, meint Lauretis. Gerade *Madame X* sei, so White, eine klare Reaktion im Sinne einer Repräsentation der feministischen Filmszene und auf Hollywood. Sie schreibt: »Madame X kann als eine Synekdoche für den kritischen Vorschlag der Abwesenheit der Frau aus der Geschichte angesehen werden, während sie auf ihrer (fast unheimlichen) Rückkehr besteht«¹⁴ (White, 1987, S. 84). Für sie ist *Madame X* der Inbegriff von Transformation, der öffentliche Diskurs der damaligen Zeit über Feminismus findet sich in der Machart des Films wieder. Dinge werden verkehrt, übertrieben und zur Schau gestellt. Außerdem fällt Ottingers Erstlingswerk aus den bis dato feministischen Werken heraus (ebd., S. 86ff.).

Resümee zur Produktion

Ulrike Ottingers Werk anhand von einem Film zu beleuchten ist wohl alles andere als umfassend, wenn man die Relationen ihres Schaffens betrachtet. Dennoch stellt *Madame X* einen wertvollen Einblick in die Gedanken, Ideen und Arbeitsweisen der Künstlerin dar.

In diesem Film steckt, wie deutlich wurde, enorm viel Symbolkraft und kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Verhältnissen, wobei die Perspektive der Frau natürlich immer im Mittelpunkt steht. Doch im Gegensatz zu anderen feministischen Denkerinnen und Filmemacherinnen sieht Ottinger das Problem nicht nur in der patriarchalen Struktur der Gesellschaft, sondern vor allem in der Identität der Frauen selbst. In ihrer Figur der Madame X auf dem Schiff Orlando räumt sie nicht mit Herrschaftsstrukturen auf, sondern präsentiert sie in umgekehrter Weise auf dem sogenannten Silbertablett. Sie beschäftigt sich, wie vorab erwähnt, mit dem »Was« der gesellschaftlichen Umstände. Damit möchte sie ein

14 »Madame-X can be seen as a synecdoche for the critical proposition of woman's absence from history, while insisting on her (almost uncanny) return.«

Bewusstsein schaffen, das Frauen ermutigt, auf ihre Bedürfnisse und Gefühle zu hören und sie zu vertreten.

Die Analyse der zwei Sequenzen verdeutlichte, mit welcher Experimentierlust und welchen grenzüberschreitenden und fantasievollen Bildern sie arbeitet. Durch diese teils übertrieben wirkende und ins absurde führende Filmästhetik schafft sie eine spezielle Stimmung für emotionale sowie gedankliche Anstöße. *Madame X* sowie die darauf folgenden Spielfilme Ottingers gehören zu den Kultfilmen in der feministischen und queeren Szene, gleichwohl kann über die gegenwärtige Bedeutung der Filme keine Aussage getroffen werden.

Was können Kunst und Medien in Bezug auf geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung leisten?

Diese Frage soll hier zunächst nicht in generalisierter Form beantwortet werden, sondern bezogen auf das Jahr 1977 und damit auf gesellschaftspolitische Repressionen, die zu der Zeit anderen Formen der Sexualität entgegengebracht wurden. Ottinger hatte sich schon frühzeitig zur Homosexualität bekannt; sie fand über Kunst und Medien einen Weg, die sexuelle Selbstbestimmung zur Diskussion zu stellen und Frauen zu ermuntern, einen Weg zu beschreiten, der abenteuerlich und gefährvoll, aber auch beglückend sein kann.

Ihr Film *Madame X – eine absolute Herrscherin* war im Kontext der sogenannten zweiten Welle der Frauenbewegung entstanden. Sie thematisierte Macht, Unterordnung, Erotik und Sexualität. Die göttlich schöne Madame X verspricht den sieben Frauen, die aus aller Welt kommen, Gold, Liebe und Abenteuer. Dafür müssen sie ihren bequemen, sicheren Weg und ihren eintönigen Alltag aber eintauschen. Ihre »Reise« wird voller Gefahren und Ungewissheit sein, doch dafür stehen ihnen Liebe und Abenteuer in Aussicht. In einer machtdominierten Welt – immer geht es um Vorherrschaft (auch sexueller Natur) – tötet die schöne Madame X fast alle Frauen; diese kommen aber in unterschiedlicher Gestalt wieder zurück.

Wie in der indischen Philosophie sind diese Tode als Durchgangsstadien zu sehen. Ottinger fasst es wie folgt zusammen: »Das ist ein Bild für eine Durchgangsstation zwischen Leben und Tod. [...] Für das Reflektierende, das Fließende und das sich Auflösende habe ich versucht, Bilder zu finden« (Ottinger, 1983).

Ottingers Filme wurden, wie erwähnt, zunächst mit Skepsis aufgenommen, es gab Schwierigkeiten bei der Dekodierung der Aussagen. Ihre Produktionen widersetzten sich den linearen Lesarten, sie waren vollgepackt mit literarischen, mythologischen und historischen Bezügen, voller Brüche und Widersprüche. Der Einsatz der von ihr gewählten filmischen Mittel war in den 1970er Jahren noch zu ungewohnt, feministische Gruppen erkannten zwar die Aufbruchstimmung und Wege, repressive Strukturen zu verlassen, waren aber schockiert, dass Ottinger die Frauen wieder in diese Strukturen »reinstolpern« ließ. Im Interview fasste Ottinger nochmals die Intentionen ihrer Filme zusammen: »Inquisition, Faschismus, Zwangspsychiatrie. Was immer an Unterdrückungsmethoden möglich ist, unterscheidet sich nach der Zeit. Aber die Strukturen bleiben in der Tat erschreckend gleich« (ebd.).

Mittlerweile haben Ottingers Filme Kultstatus. Ihre Geschichten erzählen von Liebe und Sexualität, nicht aber von Heteronormalität, sondern von der Normalität anderer Geschlechterdefinitionen und sexueller Praktiken. Sie erzählen von Schönheit und von der Schönheit dessen, was oft als hässlich bezeichnet wird, den körperlich oder sozial Ausgegrenzten, Vergessenen, den Zwergen, Gauklern und Transvestiten (vgl. Amanshauser, 2007, S. 30f.).

Es stellt sich die Frage, ob diese Produktionen heute noch einen emanzipatorischen Charakter haben oder lediglich als Kultfilme der 1970er Jahre zu werten sind? Und wie wird die Thematik aktuell in den Medien dargestellt?

Historisch betrachtet wurden den Frauen innerhalb des öffentlichen Szenarios unterschiedliche Freiheiten gestattet bzw. nicht erlaubt. Diese Plätze innerhalb der Öffentlichkeit, ja sogar innerhalb der privaten Räume, wurden selten von den Frauen selber bestimmt, eher wurden diese ihnen von Männern aufoktroziert. Ursachen für die Unterdrückung von Frauen sind keinesfalls geschlechtsbiologische Unterschiede zwischen Männern und Frauen, sondern die Herausbildung einer sozialen Kategorie und die damit verbundene Zuschreibung durch eine patriarchale autoritäre Gesellschaft.

Strukturelle Möglichkeiten und Hindernisse, Familie und Beruf, werden häufig von Männern geschaffen, konstituiert. Die Definitionsmacht und Entscheidungsgewalt in gesellschaftlichen Belangen sind ebenso aufgrund der herrschenden Arbeits- und Funktionsteilung häufig noch getrennt, trotz der historischen Innovationen und Errungenschaften der Frauenbewegung. Immer noch ist eine Ausgrenzung von Frauen zu konstatieren, die

durch die gesellschaftliche Definition ihrer Geschlechterrolle charakterisiert ist. Ausgrenzung kann verstanden werden als eine Trivialisierung der Frau durch Nichtbeachtung, normative Abwertung und die Objektivierung der Frau als Sexsymbol.

Wie diese Ausgrenzungsstrategien in den Medien durch Bild und Text dargestellt werden und wie heute die Arbeitssituation insbesondere von »Medienmacherinnen« selbst eine Form der Ausgrenzung beinhalten, soll nun kurz skizziert werden.

In ihrer Ausprägung pendeln Geschlechterrollenorientierungen zwischen den Extremen Traditionalität und Modernität. Unter Traditionalität kann eine strenge genderspezifische Arbeitsaufteilung verstanden werden, wie sie sich in der Form von häuslich-privater Arbeit der Frau und der öffentlich-kulturellen Arbeit durch den Mann äußert. Modernität und damit eine modernere Arbeitsteilung kann beschrieben werden als die Ablehnung traditioneller Sichtweisen und die politische Gleichstellung der Subjekte in allen Bereichen. Hinzu kommt bei der Ausprägung der Geschlechterrollen, dass Medieninhalte bei der Behandlung von Frauenthemen stark an medien- und marktspezifische Selektionsstrategien gebunden sind und somit wieder von Strategien der Annullierung, Trivialisierung und Objektivierung untermauert sind. Vor diesem Hintergrund können folgende Aspekte beachtet werden:

Erstens kann thematisiert werden, dass eine »Modernisierung« des Frauenbildes in den Medien, eine Anpassung des Frauenbildes an den faktisch sich vollziehenden Wandel der Rolle und Funktion von Gender, aus strukturellen Gründen der Gesellschaft hinterherhinkt. Denn im institutionellen Rahmen der Medienbetriebe können Veränderungen nur mit Verzögerungseffekten wirksam werden, da diese Institutionen mit hoher Öffentlichkeitsrelevanz immer noch Männerdomänen sind.

Zweitens ist Gender an spezifische Traditions- und Rollenorientierungen geknüpft und daher nur äußerst langsam einem Wandel zugänglich, das Individuum ist auch ein Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse. Daraus resultiert, dass das Subjekt kein Ding ist, keinen festen Kern hat und keine fixe Identität, es ist keine Substanz. Es ist eine Form – diese kann nicht vorausgesetzt werden, sondern muss erst geformt werden.

Drittens ist zu wenig darüber bekannt, wie genderbezogene mediale Angebote von Rezipienten und Rezipientinnen interpretiert und gedeutet werden. Es kann deshalb nicht auf eine direkte Handlung oder Verhaltensweise in der Realität geschlossen werden.

Gesamteinschätzung

Eine Modernisierung des Frauenbildes seit den 1970er Jahren hat stattgefunden. Frauen können ihre geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung in den Medien häufiger offenlegen, als dies noch in den 1970er Jahren möglich war. Aber nach wie vor hat die Frau mit Stereotypisierung und Klischees zu kämpfen. Ein öffentliches Randgruppendasein bestimmter sexueller Präferenzen (thematisiert beispielsweise in Filmen von Praunheim oder Ottinger) ist weiterhin zu konstatieren; es ist festzuhalten, dass die öffentliche Präsenz der sexuellen Selbstbestimmung weiterhin ein Schatten-dasein führt.

Der RLP-Online-Dienst für Sexualerziehung/Bildung für sexuelle Selbstbestimmung betont die außerordentliche Bedeutung der Thematik für den Erziehungsauftrag der Schule: »Sexualerziehung fördert selbstbestimmtes und verantwortungsvolles Verhalten. Dies soll zu einem selbstbewussten Umgang mit dem eigenen Körper und der eigenen Sexualität befähigen, bei der Entwicklung der eigenen sexuellen und geschlechtlichen Identität hilfreich sein und auch für partnerschaftliches Leben sensibilisieren« (RLP-Online Berlin-Brandenburg, o.J.).

Insbesondere engagierte Filmproduktionen ohne linearen Erzählstil eignen sich besonders gut, fachübergreifend eine Diskussion in der Sekundarstufe II ohne pädagogischen Zeigefinger anzuregen. Das kann beispielsweise in sogenannten Projektwochen zur schulischen Filmbildung realisiert werden, wo die Thematik sexuelle Selbstbestimmung unbedingt verortet werden sollte.

Literatur

- Amanshauser, H. (2007). »The true mystery of the world is the visible, not the invisible«: On the Work of Ulrike Ottinger. *Afterall*, 16, 29–36.
- Amanshauser, H. (2008). »Das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare« Zum Oeuvre von Ulrike Ottinger. <http://www.amanshauser.net/Ottinger.pdf> (10.04.2018).
- Arsenal – Institut für Film und Videokunst e.V. (1978). *Madame X – eine absolute Herrscherin*. <http://www.arsenal-berlin.de/nc/berlinale-forum/archiv/katalogblaetter/action/open-download/download/madame-x-eine-absolute-herrscherin.html> (28.03.2016).
- Babias, M. (Hrsg.). (2011). *Ulrike Ottinger, Paris Pop*. Köln: Walther König.
- Berliner Morgenpost (2011). Geschichte des Feminismus. <http://www.morgenpost.de/printarchiv/biz/article104996974/Geschichte-des-Feminismus.html> (17.03.2016).

- Breton, A. (1937). *L'amour fou*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.
- De Beauvoir, S. (1951). *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Hamburg: Rowohlt.
- De Lauretis, T. (1985). Aesthetic and Feminist Theory. Rethinking Women's Cinema. *New German Critique*, 34, 154–175.
- Filmportal (2016). Ulrike Ottinger. http://www.filmportal.de/person/ulrike-ottinger_86eda7c142ba40b39b501d91f2799708 (15.02.2016).
- Fischetti, R. (1992). Das neue Kino – Über die Möglichkeiten einer Weiblichen Filmsprache. Frankfurt a. M.: Tende.
- Freud, S. (1930). *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internationaler psychoanalytischer Verlag.
- Frieden, S. (Hrsg.). (1993). *Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Volume I: Gender and Representation in New German Cinema*. Oxford: Berg Publishers.
- Grundmann, R. & Shulevitz, J. (1991). Minorities and the Majority: An Interview with Ulrike Ottinger. *Cinéaste*, 18(3), 40–41. <http://www.jstor.org/stable/41687096> (13.03.2016).
- Hake, S. (1993). »And With Favorable Winds They Sailed Away«: Madame X and Femininity. In S. Frieden (Hrsg.), *Gender and German Cinema. Feminist Interventions. Volume I: Gender and Representation in New German Cinema*. Oxford: Berg Publishers.
- Hansen, M. (1984). Visual Pleasure, Fetishism and the Problem of Feminine/Feminist Discourse. Ulrike Ottinger's Ticket of No Return. *New German Critique*, 31 (*West German Culture and Politics*), 95–108.
- Heise, K. (2015). Was haben Sie auf den Spuren Chamissos erlebt? http://www.deutschlandradiokultur.de/ulrike-ottinger-was-haben-sie-auf-den-spuren-chamissos.970.de.html?dram:article_id=319792 (15.02.2016).
- Hillauer, R. (2012). Ich will in keine Schublade passen. <https://www.woz.ch/-2dfe> (18.02.2016).
- Holme, K. (2009). B² – Von Beauvoir zu Butler. Eine kurze Geschichte der Feministischen Philosophie. <http://outside-mag.de/issues/1/posts/49> (17.03.2016).
- Knight, J. (1995). *Frauen und der Neue Deutsche Film*. Marburg: Hitzeroth.
- Koch, G. (2005). Ranken und Ränke. Der Blick der Groteske. In U. Ottinger (Hrsg.), *Bildarchive. Fotografien 1970–2005* (S. 237–241). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Kuhn, A. (1987). Encounter between Two Cultures: Discussion with Ulrike Ottinger. *Screen*, 28(4), 74–79. <https://academic.oup.com/screen/article/28/4/74/1626727> (18.04.2018).
- Matt, G. (2005). Gerald Matt im Gespräch mit Ulrike Ottinger. In U. Ottinger (Hrsg.), *Bildarchive. Fotografien 1970–2005* (S. 134–141). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Nave-Herz, R. (1997). Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. Hannover: Niedersächsische Landeszentrale für politische Bildung. <http://www.nibis.de/nli1/rechtsx/nlpb/pdf/Gender/frauenbewegung.pdf> (10.04.2018).
- Niederer, E. & Winter, R. (2008). *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Nusser, T. (2002). *Von und zu anderen Ufern: Ulrike Ottingers filmische Reiseerzählungen*. Köln, Wien, Weimar: Böhlau.
- Oppitz, M. (2005). Faktion/Fiktion. In U. Ottinger (Hrsg.), *Bildarchive. Fotografien 1970–2005* (S. 360–373). Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.

- Ottinger, U. (1983). Der Zwang zum Genrekino. Von der Gefährdung des Autorenkinos. *Aktuelle Frauenzeitung Courage*, 8(4), 18–21.
- Ottinger, U. (Hrsg.). (2005). *Bildarchive. Fotografien 1970–2005*. Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst.
- Ottinger, U. (2007). Fotografien in Kontext Film. <http://www.ulrikeottinger.com/index.php/prater.218.html> (18.03.2016).
- Queer-Lexikon (2015). Feminismus. <http://queer-lexikon.net/queer/feminismus> (17.03.2016).
- Rickels, L. A. (1993). *Real Time Travel*. *Artforum International*, 31(6), 83–88.
- Rickels, L. A. (2008). *Ulrike Ottinger: The Autobiography of Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- RLP-Online Berlin-Brandenburg (o. J.). RLP-Online Berlin-Brandenburg, <http://bildungs.server.berlin-brandenburg.de>
- Schock, A. & Kay, M. (2003). *Out im Kino! Das Lesbisch-Schwule Filmlexikon*. Berlin: Quer-verlag.
- Schulze, K. (2015). Feministische Kunst – Wunderbare Nestbeschmutzerinnen. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/ausstellung-feministische-avantgarde-hamburger-kunsthalle-a-1023381.html> (17.03.2016).
- Steinwachs, G. (1978). Madame X: Ein Versuch zur Archäologie der Subjektivität. *Die Schwarze Botin: Frauenhefte*, 6, 21–26.
- Teddy Award (2012). 26. Teddy Award 2012 on the Occasion of Berlinale 62. http://teddyaward.tv/downloads/files/Presse/MappeBerlinalePK_eng_ab.pdf (18.02.2016).
- Uka, W. (2004). Der bundesdeutsche Film in den 70er Jahren. In W. Faulstich (Hrsg.), *Die Kultur der 70er Jahre* (S. 193–207). München: Wilhelm Fink Verlag.
- Universität Bielefeld (2011). Geschichte der Frauenbewegung im bundesdeutschen Kontext. http://www.uni-bielefeld.de/gendertexte/geschichte_der_frauenbewegung.html (17.03.2016).
- Vahsen, M. (2008). Wie alles begann – Frauen um 1800. <http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35252/wie-alles-begann-frauen-um-1800> (17.03.2016).
- Weiss, A. (1992). *Vampires and Violets: Lesbians in the Cinema*. London: Jonathan Cape.
- Witte, K. (1978). Weiblicher Piratenakt. *Die Zeit*, 16 (14.04.1978). <http://www.zeit.de/1978/16/weiblicher-piratenakt> (27.03.2016).
- White, P. (1987). Madame X of the China Seas – A Study of Ulrike Ottinger's film by Patricia White. *Screen*, 28(4), 80–95.
- Wolff K. (2008). Die Frauenbewegung organisiert sich – Die Aufbauphase im Kaiserreich. <http://www.bpb.de/gesellschaft/gender/frauenbewegung/35256/aufbau-phase-im-kaiserreich> (17.03.2016).

Der Autor

Johann Bischoff, Prof. Dr. phil., geb. 1951, i. R. seit 1.10.2016. Kaufmann IHK gepr., staatl. gepr. Kommunikationswirt, Diplom-Designer, Diplom-Pädagoge. WM an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Gastprofessor für Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Professor für Medienwissenschaft und angewandte Ästhetik an der Hochschule Merseburg.

Gewalt in Film und Fernsehen

Eine Untersuchung am Beispiel des Horrorfilms *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre*

Johann Bischoff

Gewalt im Fernsehen aus pädagogischer Perspektive

Film, Fernsehen und Internet sind die populärsten Medien zur Freizeitgestaltung von Kindern und Jugendlichen. Unterschiedliche Untersuchungen gehen von einer täglich ca. dreistündigen Nutzungsdauer des Fernsehens aus, wobei häufig schichtenspezifische Schwerpunkte der Fernsehnutzung herausgestellt werden (Kinder aus der »Unterschicht« sehen deutlich mehr fern; Vergleichbares gilt schichtunabhängig für Kinder aus konservativeren Elternhäusern). Differenziertere Betrachtungen belegen ferner die Vorbildfunktion der Eltern hinsichtlich Fernsehzeiten, Sender- und Programmvorlieben. Eltern vermitteln den Kindern ihr eigenes Nutzungsverhalten, das mit ihrer Schichtzugehörigkeit korreliert. Somit werden gewisse Unterschiede im Fernsehverhalten von einer Generation an die nächste weitergegeben. Vorlieben für bestimmte Genres sind nicht elternunabhängig (vgl. Kuchenbuch, 2003, S. 2–11).

Gewaltbegriff

Gewalt ist in Film und Fernsehen aktuell und übt einen hohen Reiz auf alle Altersgruppen aus. Obwohl Gewalt ein häufig verwendeter Begriff ist, gibt es keine generell akzeptierte Definition; verschiedene Verhaltensweisen werden als Gewalt bezeichnet. Diese Differenzen sind auf die unterschiedlichen individuellen Wahrnehmungen und Einschätzungen zurückzuführen. Eine objektive, entemotionalisierte Beschreibung von Gewalt ist nur ansatzweise möglich. Gewaltkategorien werden unterschiedlich stark empfunden bzw. gewertet.

Vorläufig kann festgehalten werden, dass als Gewalt jede ausgeführte oder angedrohte Handlung (einschließlich der Duldung oder Unterlassung) bezeichnet werden kann, die geeignet ist, eine andere Person seelisch oder körperlich zu schädigen. Gewalt manifestiert sich in verschiedenen Formen, die nicht isoliert betrachtet werden können, da sie in engem wechselseitigen Zusammenhang stehen und sich gegenseitig beeinflussen.

Theunert (1996) beschreibt drei Dimensionen von Gewalt – strukturelle, physische und psychische Gewalt –, die nachfolgend genauer betrachtet werden sollen.

Strukturelle Gewalt

Kein Individuum kann sich dieser Gewalt entziehen. Sie wirkt auf alle, wird jedoch von jedem unterschiedlich wahrgenommen und beurteilt. Gesellschaftliche Rahmenbedingungen benachteiligen ganze Menschengruppen; diese strukturelle Gewalt ist unpersönlich und nur in ihren Folgen sichtbar. So kann sie physische, psychische und sozial-interaktive Schädigungen oder Kombinationen dieser hervorrufen. Die beobachtbaren Folgen sind nicht unmittelbar mit den auslösenden Bedingungen verknüpft. Oft müssen diese Zusammenhänge analytisch hergestellt oder historisch rekonstruiert werden. So zeigen beispielsweise die durch andauernde Umweltverschmutzung und Umweltzerstörung ausgelösten Schäden bzw. Folgen ihre Wirkung insbesondere auf unterprivilegierte Gegenden und Länder mitunter erst Jahre später.

Strukturelle Gewalt ist in den gesellschaftlichen Verhältnissen verankert und tritt in entpersonalisierter Form auf oder wird durch Repräsentanten (gesellschaftliche Machtgruppen, Institutionen, Organisationen) verkörpert. Die Repräsentanten sind dabei als Personen beliebig austauschbar. Die Gewalt kennzeichnet gesellschaftliche Zustände (Herrschaft, Werte, Mittel der Aufrechterhaltung von Macht), die zu Schädigungen führen.

Die Ausprägungsformen struktureller Gewalt umfassen den ökonomischen, politischen, gesundheitlichen sowie den kulturell-normativen Bereich. Im ökonomischen Bereich liegt die Gewalt in der ungleichen Verteilung von Gütern jeglicher Art (z. B. Kapital, Wohnbedingungen, soziale Absicherung, Besitz an Produktionsmitteln) und Chancen (z. B. Zugang zur Bildung, Art der Beschäftigung und deren soziale Bewertung).

Verbote, Unterdrückung durch mangelnde oder einseitige politische und historische Bildung sowie die Undurchschaubarkeit politischer Ent-

scheidungen und Ereignisse und das Vorenthalten oder Einschränken von politischer Beteiligung sind Ausprägungsformen struktureller Gewalt im politischen Bereich.

Gewalt im kulturell-normativen Bereich zeigt sich in der Persönlichkeitseinschränkung durch gesellschaftliche Normen und Moralvorstellungen (z.B. Vorurteile gegen Minderheiten). Schorb konstatiert, dass alle Formen von Gewalt in den Strukturen eines gesellschaftlichen Systems selbst liegen und aus ungleichen Herrschafts- und Machtverhältnissen resultieren (Schorb & Theunert, 1982, S. 322ff.).

Psychische Gewalt

Psychische Gewalt ist personale Gewalt. Sie findet zwischen Menschen statt und umfasst alle Formen der geistigen und seelischen Verletzung oder Beschränkung. Die Ausübung kann in verbaler Form, mittels aggressiver Mimik, Gestik oder durch Manipulation erfolgen. Psychische Schädigungen können zu psychischen Krankheiten führen; sie zerstören die Lebensfähigkeit von Menschen, führen zu körperlichen Schädigungen (psychosomatische Erkrankungen) und können physisch vernichten (Suizid). Es lassen sich drei Kategorien der psychischen Gewaltanwendung unterscheiden:

- Verletzung, Bedrohung, Demütigung oder Verunsicherung von Menschen mittels Gewalt gegen Objekte oder Tiere
- Verletzung durch verbale Gewalt in Form von Beschimpfung, Beleidigung, Drohung, Diskriminierung, Lüge, Verleumdung
- Schädigung durch Verhaltensweisen und Handlungen wie Unterdrückung, Missachtung, Überheblichkeit, Vorenthalten von Informationen oder sozialen Kontakten

Häufig nehmen Betroffene ihre psychische Verletzung nicht wahr. Sie sind es gewohnt und halten es für normal, in einer bestimmten Art und Weise behandelt zu werden. Sie leiden, ohne Ursachen erkennen zu können. Eine Schädigung durch psychische Gewalt lässt sich relativ einfach beobachten und zurückverfolgen. Die Handlungs- und Verhaltensweisen der Akteure geben hingegen häufig keine eindeutige Erklärung für den Grund der Gewalttätigkeit. Strukturelle Gewalt liefert oft erst die Motive und Gründe für die Gewalttätigkeit und somit den Erklärungshintergrund für psychische und physische Gewaltanwendungen.

Physische Gewalt

Alle Formen der Gewalt, die körperliche Zerstörung, Verletzung oder Einschränkung zur Folge haben, werden unter dem Begriff der physischen Gewalt zusammengefasst. Sie kann gegen Menschen, Tiere und Gegenstände gerichtet sein. Unterschieden wird dabei, ob sich die Gewalt direkt gegen Personen richtet oder gegen Tiere und Objekte und damit auch deren Folgen auf diese beschränkt bleiben. Mittel zur physischen Gewaltausübung sind unter anderem Kraft, Waffen sowie der Entzug der Freiheit, Nahrung, Luft und Wasser. Physische Gewalt kann zu körperlicher Zerstörung (Tod von Mensch und Tier), körperlicher Verletzung (Schmerzen) oder körperlicher Beschränkung (Bewegungsunfähigkeit) und zusätzlich zu psychischer Schädigung (Angst, Unsicherheit) führen (vgl. Theunert, 1996, S. 86f.).

Gewalt gegen Sachen und Gewalt gegen Personen sind nicht alternativ trennbar. Sie sind vielstufig dialektisch verknüpft. Gewalt gegen Sachen reicht vom personalen »Unbetroffensein« bis hin zur Vernichtung einer Person.

Resümierend kann festgehalten werden: Gewalt ist die Manifestation von Macht und Herrschaft mit der Folge und/oder dem Ziel der Schädigung von Menschen. Sie kann differenziert werden in direkte (personale) und indirekte (strukturelle) Gewalt. Die strukturelle Gewalt gibt häufig eine Erklärung für die personale Gewalt. Beide Gewaltformen beeinflussen sich und existieren nicht losgelöst voneinander. Die personale Gewalt unterteilt sich in physische und psychische Gewalt. Auch diese Formen können nicht isoliert betrachtet werden, oft zeigt die physische Form auch psychische Wirkungen. Die Folgen von Gewalt sind Schädigung und Leiden physischer, psychischer oder sozial-interaktiver Art.

Ergebnisse der etablierten Medienforschung

Seit dem Schulmassaker von Erfurt (April 2002) ist das Thema Gewalt in den Medien wieder ins Zentrum der öffentlichen Aufmerksamkeit geraten. Das besondere Interesse dabei bezieht sich auf die Rolle der Massenmedien bei der Entstehung von Gewalt. Angesichts der Vielzahl an Studien und Untersuchungen zur Gewalt wäre von der Medienforschung eine sichere

Aussage zum Zusammenhang von Mediengewalt und realer Gewalt zu erwarten gewesen. Doch die Ergebnisse der Medienforschung sind widersprüchlich und inhaltlich oft nicht miteinander vereinbar. Einige der favorisierten Ansätze sollen nachfolgend in aller Kürze erläutert werden, mit dem Versuch eine Einschätzung des Forschungsstandes zu geben. Zuvor sollen einige Hinweise zur Wirkungsforschung in Bezug auf Gewalt gegeben werden.

Die Wirkungsforschung wurde unter anderem durch Untersuchungen des Wählerverhaltens in den 1930er Jahren in den USA bekannt, in der Bundesrepublik durch die Untersuchungen des Ehepaares Keilhacker in den 1950er und 1960er Jahren. Keilhacker (1986) ging von der Hypothese aus, dass den psychischen Vorgängen beim Filmerleben entsprechende körperliche Reaktionen parallel laufen dürften.

Lasswell prägte die Formel, die die wesentlichen Teilgebiete der Wirkungsforschung benennt: Who (Kommunikator) says what (Aussage) in which channel (Medium) to whom (Rezipient) with what effect (Wirkung) (vgl. Beck, 2010, S. 129f.)? Der letztgenannte Bereich beschäftigt sich unter anderem mit einem möglichen Zusammenhang zwischen Mediengewalt und realer Gewalt. Als Wirkung ist eine allgemeine Einstellungsänderung zu definieren, eine Änderung in Richtung der Aussagenintention. Wirkung ist somit eine Änderung der Einstellungen und Empfindungen in der postkommunikativen Phase. Wirkungen in Form von Erwartungen können aber auch vorher oder während eines Ereignisses auftreten.

Als Wirkungsforschungsbereiche etablierten sich:

- a) Auswirkungen im physischen Bereich: ärztliche Befunde, Beobachtungen von Eltern
- b) Auswirkungen im affektiven Bereich: zum Beispiel die Untersuchungen von Keilhacker oder Untersuchungen zu Gewaltproduktionen im Film und Fernsehen
- c) Auswirkungen im kognitiven Bereich: Wählerverhalten, Lernen über Medien
- d) Auswirkungen im sozialen Bereich: Wirkungen auf Einstellungen, Normen, Werte

Der Stand der Wirkungsforschung in Bezug auf die »Übertragung« von Gewalt lässt sich spezifisch entlang unterschiedlicher Konzepte darstellen:

Lerntheoretische Ansätze gehen davon aus, dass durch Gewalt die Bereitschaft beim Rezipienten, selbst aggressives Verhalten an den Tag zu legen, erhöht wird. Diese Ansätze unterstellen eine Veränderung im Erleben und Verhalten zum Beispiel von Kindern und Jugendlichen, indem sie Modelle beobachten. Die Kinder und Jugendlichen lernen durch Beobachtung und Nachahmung anderer Personen, die ihnen als Vorbild dienen. Vorbilder können natürliche Modelle sein (Personen, die real anwesend sind) sowie symbolische Modelle (Personen aus Filmen, Fernsehen etc.). Bandura prägte die lerntheoretisch orientierte Wirkungsforschung entscheidend. Er bezieht, im Gegensatz zu den behavioristisch orientierten Theorien, Denk- und Wahrnehmungsprozesse in seine Untersuchungen ein. Danach steuert das Medium Fernsehen in einem erheblichen Maße die Aufmerksamkeit von Menschen, da die dort dargestellten Modelle eine Vielzahl aufmerksamkeitsfördernder Eigenschaften wie Macht, hohes Ansehen und Erfolg besitzen. Seine Experimente zeigen, dass das Verhalten eines Modells eher imitiert wird, wenn das Modell auf eine Belohnung positiv reagiert, also Freude zeigt. Auch wird ein erfolgreiches aggressives Modell eher imitiert als ein nicht erfolgreiches Modell (vgl. Bandura, 1979). Modelle können der Untersuchung folgend hemmend oder enthemmend wirken. Bestraftes Modellverhalten zeigt eine eher hemmende Wirkung, belohntes Modellverhalten eine eher enthemmende Wirkung.

Psychoanalytisch orientierte Ansätze kommen zu einem anderen Schluss als die genannten lerntheoretischen Ansätze. Sie implizieren, dass das Bedürfnis, aggressiv zu handeln, zum Abbau eines Spannungszustandes führen kann (vgl. Bandura, 1979). Die Katharsisthese postuliert, dass die Ausführung einer aggressiven Handlung eine reinigende Wirkung haben kann. Durch das Erleben von Gewaltdarstellungen im Fernsehen vollziehen sich beim Zuschauer psychische Entladungen. Das Ausleben einer Aggression wird dadurch für den Rezipienten überflüssig. Allein die Beobachtung bewirkt demnach die Fantasie des Zuschauers, selbst gehandelt zu haben. An die Katharsisthese angelehnt sind die Inhibitionsthese und die kognitive Unterstützerthese.

Die Inhibitionsthese behauptet, dass das Erleben von Gewalt auf dem Bildschirm, vor allem, wenn dieses im Laufe der Filmhandlung negativ bewertet wird, den Zuschauer bei der Äußerung eigener Aggressionen hemmt. Beim Zuschauer werden Schuldgefühle oder Aggressionsängste hervorrufen. Somit werden eigene Aggressionen unterdrückt. Das ist besonders

dann der Fall, wenn negative Konsequenzen aggressiver Handlungen, zum Beispiel Schmerz oder Verletzungen, deutlich dargestellt werden.

Die kognitive Unterstützungsthese unterstellt, dass Individuen mit geringer Intelligenz sowie Fantasietätigkeit eine äußere Unterstützung (z.B. Fernsehen) benötigen, um ihre Fantasie anzuregen. Durch die Verarbeitung der wahrgenommenen Gewaltdarstellungen sind die genannten Rezipienten dann in der Lage, ihre aggressive Erregung besser kontrollieren zu können. Dadurch kann es langfristig zu einer Abnahme manifest aggressiven Verhaltens kommen.

Der Nutzenansatz versucht, bestimmte Schwächen der traditionellen Wirkungsforschung auszuräumen, indem unterstellt wird, dass der Wirkungsprozess zwischen Medium und Individuum soziales Handeln ist. Der Zuschauer wird somit selbst aktiv im Kommunikationsprozess, da er soziale Rollen übernimmt. So verhält er sich zu dem Medium, als sei dieses eine Person, zu der ein persönlicher Kontakt besteht. Demzufolge haben Medien keine einfache Wirkung mehr, sondern werden vielmehr dazu benutzt, um Interessen und Bedürfnisse zu befriedigen und zu Lösungen beizutragen. Die Mediennutzung wird dabei als ein selbstbewusstes, zielorientiertes Handeln des Rezipienten gesehen, was bedeutet, dass der Zuschauer zu keiner Betrachtung einer Sendung motiviert wird, sondern sich frei entscheiden kann. Die Medien haben hier primär die Funktion der Bedürfnisbefriedigung (vgl. Teichert, 1975, S. 271).

Zur Einschätzung der unterschiedlichen Ansätze können beispielsweise Metaanalysen herangezogen werden (Anderson, 1977: Auswertung von 67 spezifischen Untersuchungen). Danach konstatieren 20 % der Forschungsarbeiten keinen Zusammenhang zwischen Fernsehgewalt und faktischer Gewalt, 37 % einen schwachen Zusammenhang, 34 % einen mäßigen Zusammenhang und nur 6 % der Untersuchungen einen starken Zusammenhang. Psychoanalytisch orientierte Untersuchungsergebnisse weisen nur einen Anteil von 3 % für einen starken Zusammenhang auf. Insgesamt lassen sich bei fast allen Untersuchungen methodische Schwierigkeiten konstatieren, bei den Bandura-Experimenten beispielsweise eine nicht repräsentative Stichprobe und Filmauswahl sowie eine Künstlichkeit des Arrangements. Eine zusammenfassende Interpretation der Ergebnisse lässt dennoch, zumindest zur Diskussion, folgende Aspekte zur Beurteilung des Themenfeldes zu:

Ein aggressives Folgeverhalten nach Konsum von aggressiven Medieninhalten über einen längeren Zeitraum ist durchaus unter anderem bei

Kindern und Jugendlichen möglich, wenn bestimmte Bedingungen gegeben sind und zusammenwirken:

- starke Identifikation mit einer Gestalt des Filmes
- wahrgenommene Zusammenhänge zwischen der im Film gezeigten Situationen und konkreten Lebenssituationen des Jugendlichen
- hohes Aggressionspotenzial des Jugendlichen, geringe Selbstkontrolle
- Gewalterfahrung in der eigenen Umwelt (z. B. innerhalb der Familie)
- eine verhaltensgestörte Disposition des Jugendlichen

Gewaltproduktionen in Film und Fernsehen

Das Interesse der Wirkungsforschung konzentriert sich immer noch stärker auf die Suche nach Zusammenhängen zwischen Mediengewalt und faktischer Gewalt statt auf die Klärung von Ursachen der Faszination gewalttätiger Inhalte in Film und Fernsehen. Es wird offenkundig, dass gewalthaltige Medienprodukte auf einem nahezu unerschöpflichen Potenzial an Wünschen nach diesen Darstellungen beruhen. So scheint es sinnvoller zu sein, die Frage zu stellen, wodurch aggressive Medieninhalte ihre Anziehungskraft beim Publikum ausüben. Diese Frage ist, verglichen mit der »Gewaltforschung« innerhalb der Wirkungsforschung, vernachlässigt worden. Im Rahmen eines Seminars im Masterstudiengang »Angewandte Medien- und Kulturwissenschaft« haben wir uns mit Filmproduktionen unterschiedlicher Genre auseinandergesetzt, um etwas über die ästhetische, inhaltliche und dramaturgische Beschaffenheit spezifischer Produktionen zu erfahren (Arbeitsergebnisse von Masterstudierenden im Studienjahr 2013/14, verantwortlich: J. Bischoff). Im Folgenden soll näher auf das Genre Horrorfilm eingegangen werden, das auf Jugendliche einen besonders starken Reiz auszuüben scheint.

Horrorfilm: die Faszination an der Angst

Die Medienwirkungsforschung zeigt: Die Folgen des Konsums gewalttätiger Medieninhalte, können nicht mit Sicherheit bestimmt werden. Im Filmgenre Horror scheint die Wirkung eindeutig: Horrorfilme erzeugen unangenehme Gefühle wie Angst, Furcht oder Schrecken. Eigentlich ist es eine ganz »natürliche« Reaktion, diese zu vermeiden; trotzdem begeben sich Kinobesucher und Fernsehzuschauer aktiv in eine Situation,

die es ihnen ermöglicht, diese Emotionen in einem sicheren Umfeld zu erleben. Doch werden die Bilder zu intensiv, die Spannung unerträglich, wird Schutz in bestimmten Gesten gesucht. Die Ambivalenz zwischen der Furcht einerseits und der unbändigen Neugier auf die grauenvollen Ereignisse der Horrorgeschichten andererseits hat ihren Ursprung in der Literatur. Von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts gehörte die Gothic Novel (Schauerroman) besonders in England zu einer der populärsten Literaturformen, die durch preiswerte Buchausgaben alle Leserschichten erreichten. Die Wurzeln des Horrorfilms liegen aber nicht nur in der Literatur, sondern auch in Bühnenstücken, die sich an den Schauerromanen orientierten und deren frühe Verfilmungen um 1900 den Ursprung belegen. Somit reicht die Geschichte des Horrorfilms fast so weit zurück wie die der Filmkunst selbst (vgl. Meteling, 2006, S. 37f.).

Sigmund Freud und »das Unheimliche«

Als erster Wissenschaftler nahm sich Sigmund Freud der Ambivalenz des Unheimlichen aus psychoanalytischer Sicht an. Freud definiert das Unheimliche als »jene Art des Schreckhaften, welche[s] auf das Altbekannte, längst Vertraute zurückgeht« (Freud, 1919, S. 244). Das Heimliche oder Heimelige ist Bestandteil des Unheimlichen, auch wenn diese Verbindung erst auf den zweiten Blick plausibel erscheint. »Heimlich« meint einerseits etwas zum Haus Dazugehörendes oder Vertrautes, andererseits beinhaltet es auch die Konnotation mit etwas Verstecktem, Verborgenen oder Geheimem. »Unheimlich« wiederum ist nicht bloß der einfache Gegensatz dazu, weshalb Freud auch versucht, über die Gleichung »Unheimlich gleich nicht vertraut« hinauszugehen. Das Unheimliche ist nichts wirklich Neues oder Fremdes, sondern etwas, dass dem Seelenleben vertraut und ihm durch Verdrängungsprozesse entfremdet worden ist, dann aber wieder an die Oberfläche zurückkehrt (ebd., S. 244f.). Diese Überlegungen gliedern sich auch in die Forschungsergebnisse der Psychoanalyse ein, die die Verdrängung als fundamentales Ereignis vorweisen kann. Auch das Unheimliche wird durch das Heimlich-Verdrängte erzeugt. Denn das Heimliche, oder auch Vertraute, kann dann zum Unheimlichen werden, wenn das Verdrängte zurückkehrt und als etwas Fremdes empfunden wird. Zusammenfassend lässt sich konstatieren, dass das Unheimliche beides gleichzeitig ist: heimlich und unheimlich. Daraus geht eine Sehnsucht nach dem hervor, was nicht mehr dazugehört, was

durch die zivilisatorische Entwicklung auf kultureller und individual-psychologischer Ebene verdrängt worden ist (vgl. Greb, 2011, S. 61ff.).

Der Horrorfilm ist möglicherweise in der Lage, diese Sehnsucht zu befriedigen, indem er den Rezipienten vorführt, was in das Unterbewusstsein verdrängt wurde. Somit ergeben sich auch heute noch Deutungsmöglichkeiten aus Freuds Analyse ästhetischer Formen. Heimliche, im Unterbewussten verborgene Wünsche und Fantasien eines Horrorfilm-Schöpfers, aber auch die der Zuschauer, können auf der Leinwand auf verschiedenste Weise ihren Ausdruck finden, verdichtet, verschoben oder symbolisiert werden.

Die verschiedenen Möglichkeiten, die den Regisseuren zur Verfügung stehen, um diese verdrängten Fantasien darzustellen, sollen folgend über die Strategien der Angsterzeugung und die Wirkelemente des Horrorfilms vorgestellt werden.

Strategien der Angsterzeugung und Wirkelemente des Horrorfilms

Baumann definiert Horror als »eine Gattung der Phantastik, in deren Fiktionen das Unmögliche in einer Welt möglich und real wird, die der unseren weitgehend gleicht, und wo Menschen, die uns ebenfalls gleichen, auf diese Anzeichen der Brüchigkeit ihrer Welt mit Grauen reagieren« (Baumann, 1989, S. 109). Auch wenn sich Filme dem Genre Horror zuordnen lassen, ist es nur eingeschränkt möglich und sinnvoll, Horrorfilme weiter in Subkategorien aufzuteilen. Auch Baumann lehnt es daher ab, Horrorfilm-Typen aufzulisten, da diese »jederzeit durch die Kreativität einfallsreicher Produzenten zur Ergänzung verdammt sind« (ebd.). Somit könnte auch niemals ein Anspruch auf Vollständigkeit einer solchen Liste erhoben werden. Im Folgenden werden einige in Bezug auf Horrorfilme relevante Charakteristika zusammengestellt:

Strategien der Angsterzeugung: Strategien der Angsterzeugung ziehen sich durch den gesamten Horrorfilm und beeinflussen diesen nachhaltig im Handlungsablauf.

Durchbrechen der Normalität: Bei dieser Strategie wird davon ausgegangen, dass das Modell von Welt, das im Horrorfilm konstruiert wird, in seinen Eigenschaften an die Wirklichkeit angelehnt ist und dass dieselben Gesetze wie in der Realität gelten. Doch die vorgeführte Normalität, die Alltagswelt der Protagonisten wird durchbrochen. Das kann durch übernatürliche Kräfte, aber auch durch ganz reale oder zumindest in der Realität

vorstellbare Objekte verursacht werden. Jedenfalls sind die Verursacher, die die etablierte Ordnung stören, meistens identifizierbar. Das können, wie in *Poltergeist*, die Geister von Verstorbenen sein, die in ihrer Totenruhe gestört wurden, aber auch ein Kettensägen-Mörder mit einer Maske aus menschlicher Haut, wie in *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre*, der nichts mit übernatürlichen Mächten zu tun hat. Im Gegensatz dazu wird beispielsweise in Märchen und Fantasy-Filmen eine andere, alternative Welt erschaffen, in der Übernatürliches (z. B. sprechende Tiere) als normal vorausgesetzt wird und aus diesem Grund auch nicht unheimlich wirkt (ebd., S. 101ff.).

Das Übernatürliche: Das Übernatürliche meint grundsätzlich Objekte oder Strukturen, die nicht Teil der physikalisch erklärbaren Welt sind, also all das, was sich über den rationalen menschlichen Verstand hinwegsetzt. Viele Horrorfilme beschreiben den möglichen Einbruch des Übernatürlichen in die Erfahrungswelt, wobei es auch oft schon ausreicht, den Zuschauer nur die Möglichkeit seines Wirkens annehmen zu lassen, ohne alle anderen Erklärungen auszuschließen. Denn wenn es nicht auf geheimnisvolle Weise möglich wäre, könnte es nicht das Grauen hervorrufen. Das Übernatürliche ist im Horrorfilm nicht wissenschaftlich erklärbar, denn das würde bedeuten, neue Erscheinungen auf bekannte Tatsachen zurückzuführen. Hier zeigt sich auch der Unterschied von Horror- und Science-Fiction-Filmen: Beim Horror handelt es sich um Übernatürliches und bei Science-Fiction um etwas noch nicht Bekanntes, das es zu erforschen gilt. Allerdings verschaffen gewisse fiktionalen Traditionen den Rezipienten Orientierungsmöglichkeiten, die das Zurechtfinden im Horrorgenre erleichtern. So sind beispielsweise die Eigenschaften von Vampiren, den blutsaugenden Untoten, die mit einem Holzpflöck ins Herz getötet werden können, gemeinhin bekannt. Der Horrorfilm ist aber auch auf diese kollektive Sozialisation angewiesen, um nicht immer alles neu herleiten zu müssen. Allerdings können auch bewusst Verwirrungen erzielt werden, indem diese Erwartungshaltungen nicht erfüllt werden. Gleichwohl ist es nicht einfach für den anspruchsvollen Horrorfilm-Produzenten, die Rezipienten von der Existenz des Übernatürlichen zu überzeugen, doch er muss es zumindest schaffen, das Unglaubliche glaubhaft erscheinen zu lassen. Der Rezipient hingegen muss sich seinerseits auch darauf einlassen und das Übernatürliche zumindest probeweise zulassen (ebd., S. 182ff.).

Grundängste bzw. existenzieller Horror: Schauer, Horror und Spuk sind schon seit Jahrhunderten in Kunst und Kultur verwurzelt. Dabei können vor allem in der Literatur häufig wiederkehrende Muster beobachtet

werden, die sich im Horrorfilm-Genre fortsetzen. Grundsätzlich ist zwar ein Absterben der Angst im Laufe der Kulturgeschichte zu beobachten, ob durch Domestizierung der Natur, durch Technik oder den Sieg des rationalen Weltbildes, trotzdem sind gewisse Grund- oder auch Kinderängste nach wie vor existent.

Dazu gehört die Furcht vor der Dunkelheit, die mit der Nachtangst einhergeht. Sie ist ein Synonym für alles, was durch seine völlige Unbestimmtheit und Konturlosigkeit Angst erzeugt. Allerdings wäre es möglich, hier zu argumentieren, dass die Angst nicht der Dunkelheit selbst gilt, sondern dem, was in ihr lauert. Hinzu kommt eine völlige Bezugs- und Orientierungslosigkeit, die es verhindert, den eigenen Standort zu bestimmen oder die Richtung, aus der die Gefahr drohen könnte. Dehnt sich das visuelle Nichts auf alle Sinne aus, wenn also auch nichts mehr gehört, gerochen, nicht einmal der Boden unter den Füßen mehr gespürt wird, entspricht das der totalen sensorischen Deprivation und somit der Leere. Sie ist überhaupt nicht mehr fassbar und weder zu beschreiben noch visuell darzustellen (ebd., S. 296ff.). Das Alte birgt auch häufig etwas Mysteriöses und Unheimliches in sich. Unheimlich kann diesbezüglich auch wieder in seiner ambivalenten Bedeutung verstanden werden: das Alte als etwas, was früher vertraut war, es heute aber nicht mehr ist und durch den zeitlichen Abstand aus heutiger Sicht Geheimnisse in sich birgt. Im Horrorfilm werden alte bzw. vergessene Objekte durch den Verweis auf das Versunkene alter Kulturen in Verbindung mit der Vergangenheit gebracht. Diese werden an die Oberfläche geholt und können dort ein neues, bösartiges Leben entfalten. Somit bedroht das Alte das Gegenwärtige (ebd., S. 292ff.).

Xenophobie meint die Angst vor dem Fremden und ist ein weiterer der grundlegenden Archetypen des Horrors. »Das Fremde ist das, mit dem wir nichts gemeinsam haben und mit dem etwas zu teilen wir uns nicht vorstellen können und wollen« (ebd., S. 294). Dass das Fremde oder Unbekannte Angst macht, scheint zunächst eine logische Gleichung zu sein, doch muss dazu auch das Element des Bedrohlichen hinzukommen, um es Unheimlich zu machen. Denn solange eine Gefahr nicht auszumachen ist, gibt es auch keine Möglichkeit, darauf zu reagieren. In der Begegnung mit dem Fremden helfen keine eingeübten Verhaltensweisen und dieser Zustand erzeugt quälende Spannung und Nervosität (ebd., S. 295). Das Böse ist wohl die archaischste Form der Grundangst, die sich in völlig verschiedenen Erscheinungen zeigen kann. Das Böse trägt das moralisch Negative in sich und wird auch visuell oftmals als Hässliches dargestellt. Aus dem

Alten Testament ist das Böse in der Form des Teufels bekannt, der sich mit der Zeit zum Prinzip des absolut Negativen und Hässlichen entwickelt hat. In Horrorfilmen wird dieses Thema dankbar aufgegriffen und in Szene gesetzt, beispielsweise in *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre*, wo sich Leatherface die Maske aus menschlicher Haut überstreift und seinen Opfern mit der Kettensäge hinterherjagt (ebd., S. 298f.).

Der Mensch wird in der Regel nicht mit diesen Ängsten konfrontiert, was dazu führt, dass die Abstoßung in Anziehung und Faszination umschlägt, was sich in verschiedenen sprachlichen Oxymora manifestiert, wie zum Beispiel »schaurig-schön«. Diese kennzeichnen eine Zone der seelischen Ambivalenz, die sich zwischen das Zeitalter mit und ohne Angst lagert.

Wirkelemente des Horrorfilms

Mit den Wirkelementen des Horrors sind einzelne Motive gemeint, die sich selten durch die gesamte Handlung ziehen, sondern eher vereinzelt eingestreut werden, um Schrecken und Grauen zu erzeugen.

Ekel und Abscheu: Ekel und Abscheu sowie Angst und Furcht will man grundsätzlich meiden. Ein Unterschied liegt in der Bedrohlichkeit des Objektes. Das Furchtauslösende wird zugleich als gefährlich wahrgenommen, während dies beim Ekelhaften oder Abscheulichen nicht unbedingt der Fall sein muss, auch wenn es gleichermaßen unangenehm ist. Darüber hinaus sind Angst und Furcht überwiegend Antworten unseres Geistes auf Bedrohliches, Ekel und Abscheu dagegen eher körperbezogene Reaktionen. Allerdings ist der Ekel keine ausschließlich natürliche Antwort auf das Gesehene, sondern vielmehr das Resultat eines kulturspezifischen Sozialisationsprozesses. Der deutsche Philosoph Karl Rosenkranz hat sich in seinem Werk *Ästhetik des Hässlichen* mit dem Ekel beschäftigt:

»Könnte man eine große Stadt, wie Paris, einmal umkehren, so dass das Unterste zuoberst käme und nun nicht bloß die Jauche der Kloaken, sondern auch die lichtscheuen Tiere zum Vorschein gebracht würden, die Mäuse, Ratten, Kröten, Würmer, die von der Verwesung leben, so würde das ein entsetzlich ekelhaftes Bild sein« (Rosenkranz, 2007 [1989], S. 241).

Metaphorisch tut der Horror dasselbe, indem er das Unterste nach oben kehrt und die ekelerregende Kehrseite des Vertrauten vor den Augen der

Rezipienten ausbreitet. Auch im Ekel ist eine Ambivalenz verhaftet, die so häufig in diesem Genre vorkommt: Auf der einen Seite werden der Zerfall, die Verwesung und Fäulnis gezeigt, die zum Formlosen mit unklarem Lebensstatus tendieren und sich daher so gut dazu eignen, das objektlose Grauen zu erzeugen; andererseits eignet es sich auch, um eine faszinierte Hinwendung der Zuschauer zu gewährleisten (Baumann, 1989, S. 239ff.).

Wahnsinn und Traum: Wahnsinn und Traum stellen die Einheit der Psyche infrage, bringen das Selbstbild zum Wanken und lassen den, der sie erlebt an der Gültigkeit der empirischen Kausalität zweifeln. Der Horrorfilm beharrt auf der Realität des Übernatürlichen als Störung und postuliert dabei die gemeinsame Welt von Protagonisten und Rezipienten, indem er deren Alltagswelt zugrunde legt. Es liegt somit nahe, die Verwandtschaft mit anderen Bereichen aufzuzeigen, in denen sich das Alltägliche mit dem Unerklärlichen mischt. Grundsätzlich besteht die Verwirrung des Wahnsinns darin, nicht mehr zwischen den Reizen der Außenwelt und denen des eigenen Gehirns unterscheiden zu können. Doch gibt es vielfältige Formen des Wahns. Ein wichtiges Motiv ist die Persönlichkeitsspaltung, die aus dem Schauermotiv des Doppelgängers hergeleitet wird. Sie zeigt die Spaltung des Selbst in das, was akzeptiert wird, als zum Bestand der Persönlichkeit gehörend, und gleichzeitig das, was ihr als Fremdes gegenübertritt. Ein gutes Beispiel für die Persönlichkeitsspaltung ist *Dr. Jekyll und Mr. Hyde*, die Novelle des schottischen Autors Stevenson, die vielfach verfilmt wurde. Der kühle, gut angepasste Arzt Dr. Jekyll verschafft seinem Es durch eine Droge die ersehnte und verdrängte Betätigungsmöglichkeit, indem er es abspaltet und ohne die lästige Kontrolle des Über-Ichs agieren lässt (ebd., S. 246ff.).

Das entspricht Freuds Modell des Persönlichkeitsaufbaus. Die klassische Psychoanalyse unterscheidet drei Qualitäten des Psychischen: vorbewusst und bewusst, die als grundsätzlich zum Bewusstsein zugehörige Qualitäten gelten, sowie unbewusst. Das Vorbewusste ist das Bewusstseinsfähige, das aktuell nicht im Bewusstsein vorhanden, jedoch als Erinnerung reproduzierbar ist (die Erinnerung gilt als Hauptbestandteil des Vorbewussten). Das Bewusste ist das aktuelle Bewusstsein und das Unbewusste schließlich nimmt (wie bei Mr. Hyde) keine Rücksicht auf die Realität und handelt nach dem Lustprinzip (Greb, 2011, S. 61f.).

Im Traum können Menschen wenigstens vorübergehend und ohne Gefahr für die geistige Integrität »verrückte« Verschiebungen der Welt-sicht zulassen. Während in Tagträumen unerfüllten Fantasien Gestalt verliehen wird, findet der Horrorfilm seine Entsprechung in den Alpträumen.

Die für den Rezipienten enttäuschende Lösung, die durch banales Aufwachen alles wegerklärt, kommt heute kaum noch vor. Das bekannteste Beispiel, das von dem Alpträumkonzept lebt, ist die Filmreihe *A Nightmare on Elm Street* von Wes Craven, wo die Taten des Mörders Freddy Krueger ihre Konsequenzen in der Wirklichkeit der Protagonisten haben, sich also aus der Traumwelt in die Wachwelt fortsetzen (Baumann, 1989, S. 251f.).

Krankheit und Schmerz: Krankheit, Schmerz und Tod lösen Ängste aus, die die Beschädigung des Körpers und das damit verbundene Leiden betreffen. Krankheiten eignen sich besonders als Gegenstand des Horrors, weil sie die mittelbare Betroffenheit und daraus folgende Angst der Rezipienten mit Ekelempfindungen verbinden kann. Dabei äußern sie sich als Verfall des Körpers, als Absterben des Details beim Fortleben des Ganzen. Sie sind verbunden mit dem Austritt von Körperflüssigkeiten, wie Blut oder Schleim und lassen Teile besonders ins Bewusstsein treten, die dadurch fremdartig werden. Trotzdem sind Krankheiten natürlichen Ursprungs als eigenständiges Wirkelement in Horrorfilmen eher selten, denn eine wesentlich größere Rolle spielt der von fremder Hand zugefügte Schmerz, wobei es sich um aggressive Angriffe oder auch um Folter handeln kann. Allerdings betrachten die Rezipienten solche Darstellungen aus einer bestimmten Distanz und sind selten so masochistisch veranlagt, dass sie die Möglichkeit des eigenen Schmerzes zu dicht an sich herankommen lassen (ebd., S. 253ff.).

Nahaufnahmen von Akten verheerender Körperzerstörung appellieren auch an eine morbide Neugier auf das Innere eines fremden Körpers. Doch auch hier ist die Voraussetzung zur Wahrnehmung des Körpers als etwas Fremdes und Ausgegrenztes ein Distanzierungsmechanismus, der den Rezipienten vor dem Mitleiden schützt. Neben der Neugier auf das Innere des Anderen tritt eine fast kindliche Zerstörungslust ein, die mit der Freude an der willkürlichen und gewaltsamen Demontage verbunden ist und sich schließlich in der ultimativen Macht über Leben und Tod manifestiert. Hinzu kommt die Dominanz über das Fremde, die der banalen Selbsterhöhung des Rezipienten durch die projizierte, also simulierte Darstellung eines zuvor wehrlos gemachten Wesens. Im Horrorfilm können die gewalttätigen Szenen von den reflexionsfähigen Rezipienten auch als surrealistische Darstellungsform gedeutet werden, deren Drastik für das Publikum die Begegnung mit den grausamen Tiefen des Unterbewussten bereithält (Stiglegger, 2005, S. 127–138).

Tod: Das letzte Stadium von Krankheit und Verletzung ist der Tod, dem letztlich die größte Angst gilt. Denn vonseiten des Lebens ist der Tod zwar

ein eindeutiges Ereignis und dementsprechend ein Objekt der Furcht; er ist allerdings gleichzeitig das absolut Objektlose, weil niemand weiß, was auf ihn folgt und vom Unbestimmten oder Fremden geht hier die größte Angst aus. Normalerweise wird der Tod im Alltag verdrängt, doch Horrorfilme holen dieses Tabuthema an die Oberfläche und konfrontieren den Rezipienten damit (Baumann, 1989, S. 253ff.). Diese Konfrontation erfolgt allerdings selten mit dem einfachen Zeigen eines Sterbeprozesses, denn im Horrorfilm gelten häufig andere Naturgesetze, die es den Charakteren erlauben, den Tod zu überlisten und als Halbwesen weiter zu existieren, wenn auch auf eine unheimliche, oft abstoßende Weise. Denn der Preis für das ewige Leben ist hoch, wenn man dafür menschliches Blut trinken, in Särgen schlafen oder Leichen fressen muss. Insofern legitimiert der Horrorfilm das Sterben (Müller & Schlemmer, 1990, S. 10–29).

Ungewöhnliche Fähigkeiten: Ungewöhnliche Fähigkeiten äußern sich in Horrorfilmen meist als eng umgrenzte parapsychologische Fähigkeiten in Form von Telepathie, Telekinese oder Präkognition, wobei die Betroffenen selten über ihre neuen Fähigkeiten glücklich sind, denn sie haben sich ihre Gabe nicht gewünscht, sondern werden davon überfallen. Dass häufig Kinder oder Jugendliche davon betroffen sind, spricht für die zielgruppen-gerechte Umsetzung von Allmachtsfantasien und verweist auf die Wertever-schiebung im Prozess des Erwachsenwerdens. Die außergewöhnlichen Fähigkeiten lösen in zweifacher Weise Angst aus: Einerseits wird sie bei den Betroffenen ausgelöst, die lernen müssen damit umzugehen und andererseits wird sie im sozialen Umfeld erzeugt, das auf die Manifestation des Übernatürlichen und Übermächtigen mit Schrecken und Zurückweisung reagiert (Baumann, 1989, S. 265ff.).

Sexualität: Sexualität im Horrorfilm wird meist mit dem Bösen konnotiert, was in der christlichen Tradition der Körperfeindlichkeit begründet ist, die die innige Verbindung zwischen Sexualität und dem Bösen gefestigt hat. Diese Verbindung wird nun von Horror-Produzenten aufgegriffen, wobei selbstverständlich nicht der biologische Aspekt der Vermehrung, sondern der Aspekt der Lust im Mittelpunkt steht. In der psychoanalytischen Symbollehre werden Gegenstände mit länglicher Form als phallisches Gleichnis gesehen, allerdings wird die Interpretation solcher Zeichen schnell beliebig und sollte nicht als allgemeingültig verstanden werden. Manchmal ist ein Messer auch einfach nur ein Messer. Darüber hinaus spielt die Sexualität als zentrales Thema im Horrorfilm keine herausragende Rolle, doch wenn sie vorkommt, ist sie meist als Normverletzung

gekennzeichnet und wird gleich im Anschluss sanktioniert. Symbolisch wird damit auch der Rezipient bestraft, der sich auf die sexuellen Motive einlässt (ebd., S. 270ff.).

Schuld, Strafe, Bedrohung: Normalerweise wird vom Gesetzgeber definiert, was als strafbar gilt, doch der Horrorfilm befasst sich nur selten mit dem gesetzlich vorgegebenen Ablauf der Strafverfolgung, denn die moralische Basis sind hier die subjektiven Empfindungen der Protagonisten bezüglich des Guten, Gerechten und Wünschenswerten. Rachsüchtige Kräfte können dabei im übertragenen Sinne, aber auch gegenständlich gemeint sein. Da in Horrorfilmen aber die Möglichkeit des Übernatürlichen besteht, ist zwischen den beiden keine Unterscheidung möglich. Das Ziel ist in jedem Fall die Wiederherstellung des Ausgleichs im Sinne des Auge-um-Auge-Prinzips. Die ausgleichende Rache kann spät kommen, aber sie kommt. Die Bedrohung ist ebenfalls ein sehr wichtiges Motiv in Horrorfilmen, vor allem die gegenstandslose Bedrohung, von der die größte Angst erzeugt wird. Wenn sich der Rezipient zusammen mit dem Protagonisten einer verschlossenen Tür nähert, ist das der größte Angstmoment, bevor der Protagonist die Tür aufstößt und das Monster dahinter zum Vorschein kommt. Der Zuschauer erschrickt, schreit vielleicht sogar auf, doch zumindest sieht er sich jetzt einem Konkretum gegenüber, das bekämpft werden kann, und die Angst vor dem Unbekannten wandelt sich in die Furcht vor dem Monster. Somit ist das, was hinter der Tür lauert, niemals so bedrohlich und angsteinflößend wie die Tür selbst (ebd., S. 276ff.).

Unheimliche Wesen: Im Horrorfilm manifestiert sich das Unheimliche auf unterschiedliche Weise. Eine ganze Bandbreite an übernatürlichen Wesen steht den Autoren und Produzenten zur Verfügung, deren Lebens- oder auch Todes-Status nicht klar zuzuordnen ist. In den lebenden Toten vereint sich der wohl archaischste Gegensatz: der von Leben und Tod. Doch hat das Genre auch noch andere furchteinflößende Halbwesen zu bieten, die ambivalente Ausprägungen in sich vereinen.

Tote und Untote:

»Der Endgültigkeit des Todes setzt der Horror die beklemmende Synthese von Leben und Nicht-Leben entgegen, zwar angelehnt an das christliche Konzept der Auferstehung, aber in weniger friedlicher und ästhetischer Erscheinungsform – die Auferstehung ist die des verrotteten Leibes. Das widernatürliche Leben der Toten ist eine Parodie des wirklichen Lebens« (Baumann, 1989, S. 303ff.).

Wenn die Toten im Horrorfilm zurückkehren, dann meist mit allen Erscheinungen ihrer Verletzungen und in den jeweiligen Verwesungszuständen. Die Wiederkehr von Toten steht häufig im Zusammenhang mit Rache, was ebenfalls in der christlichen Tradition verwurzelt liegt. Die häufigsten Untoten sind im Horrorfilm Vampire, Zombies und Mumien, wobei Letzteren heute kaum noch eine Rolle spielen und eher in Abenteuerfilmen zu finden sind. Vampire sind die wohl bekanntesten Untoten und heute nicht mehr nur Gegenstand von Horrorfilmen.

Schließlich gehören zu diesem Repertoire auch noch Gespenster, die substanzlosen Erscheinungen, die trotzdem Macht auf Materielles ausüben können. Oft ist ihre Erscheinung mit dem Motiv der Rache oder Sühne verbunden. Der Auftritt erfolgt im Haus, ist meistens auf dem Dachboden oder im Keller verortet »die psychoanalytische Deutung mit ihrem Verständnis des Hauses als Symbol für die ›Seele‹ sieht darin Ansprüche aus den Bereichen des ›Es‹ (Keller) wie auch des ›Über-Ichs‹ (Dachboden)« (vgl. Mayer, 2007, S. 10f.).

Monster: Ausgehend von der lateinischen Bedeutung des Wortes »Monstrum« lässt sich der Begriff sehr allumfassend einsetzen, denn er »steht nicht nur für das Ungeheuer und Ungetüm, sondern auch für das Ungeheuerliche insgesamt [...]« (Baumann, 1989, S. 308). Hier findet das Konzept des Halbwesens seine Anwendung, weil Monster das Menschliche und das Nichtmenschliche in sich vereinen. Besonders häufig tritt dabei die Mischung aus Mensch und Tier auf. »Psychoanalytisch gesehen sind diese Mischwesen Manifestationen archaischer Triebe, die meist im Unbewussten bleiben und nur in spezifischen, meist emotional stark aufgeladenen Situationen [...] die Schicht des Zivilisierten durchbrechen und an die Oberfläche stoßen« (Mayer, 2007, S. 11).

Doch zu den Naturwesen, die das Innerste des Menschen unverzerrt und ohne falsche Moral widerspiegeln kommen noch die künstlich, oft von Menschenhand geschaffenen Monster, die als Verbildlichung des menschlichen Gotteskomplexes fungieren (ebd.). Das eigentlich Grauerregende an den Halbwesen ist ihre gescheiterte Entwicklung, denn sie können nicht sterben, haben aber auch keine Chance zu etwas Anderem zu werden. Sie sind gefangen in diesem Halbzustand zwischen menschlicher und tierischer oder künstlicher Natur und sind geplagt von der Sehnsucht nach Ganzheit, nach einem klar definierten Zustand. Wie schon Baumann konstatiert, ist das schrecklichste aller Monster der Mensch selbst. Dies findet besonderen Ausdruck in der modernen archetypischen

Figur des Psycho-Killers, der den »Einbruch des Irrationalen und des ›Dämonischen‹ in eine an der rationalen Vernunft orientierten offiziell vertretenen Geisteshaltung oder Weltansicht in den modernen Gesellschaften [verkörpert]« (Baumann, 1989, S. 13). Durch diese Figur, die nichts mehr mit der tierischen oder künstlich-technischen Hälfte zu tun hat, wird die Distanz des Dargestellten zum Rezipienten verringert, denn das Böse hat nun noch mehr mit dem Alltäglichen, mit dem Normalen zu tun (ebd., S. 12f.).

Zwischenbilanz

Baumann führte den Vergleich der Horrorfilm-Rezeption mit einer Achterbahnfahrt ein. Tatsächlich finden sich hier einige Eigenschaften, die die Wirkungsmechanismen in Horrorfilmen zu verstehen helfen, denn damit das Gefühl der Angst genossen werden kann, muss diese in einem bestimmten Sicherheitsrahmen eingebunden sein. Eine Achterbahnfahrt ist im Grunde nicht wirklich gefährlich, aber trotzdem wird laut gekreisch, wenn der Wagen in den Abgrund hinunterrast. Das Kribbeln und der Nervenkitzel ergeben sich – wie im Horrorfilm – aus der Mischung eines grundsätzlichen Sicherheitsgefühls und dem bewussten Erzeugen von Angst. Hinterher ist man nur froh und gelegentlich auch stolz, das Ganze überstanden zu haben. Auch einen Horrorfilm schaut man sich an, um sich zu gruseln, ohne sich einer wirklichen Gefahr auszusetzen – schließlich werden die fleischfressenden Zombies nicht plötzlich aus der Leinwand steigen. Doch je besser der Horrorfilm, desto mehr entfernt er den Rezipienten aus dem Kinosessel und zieht ihn in das Leinwandgeschehen hinein (vgl. Müller & Schlemmer, 1990, S. 15). Hier zeigt sich eine erneute Ambivalenz, die der Horrorfilm mit sich bringt: Einerseits hat der Zuschauer das Wissen, dass ihm beim Anschauen eines Horrorfilms nichts Schlimmes geschehen wird, andererseits die Erwartung, dass der Film Angstgefühle erzeugen kann.

Wie Horrorfilme letztlich wirken, ist von dem individuellen Zustand jedes Rezipienten abhängig. Deshalb wird es auch unmöglich sein, eine allgemeingültige Antwort auf die Frage zu finden, die Baumann treffend formuliert: »Woher stammt die Faszination an der Darstellung von Grauerregendem und Ekelhaftem?« (Baumann, 1989, S. 15) Es sind die individuellen Vorlieben und Abneigungen, die bei der Antwort auf diese Frage eine große Rolle spielen. Wichtige Grundvoraussetzung scheint jedoch,

dass sich der Rezipient sicher und geborgen vor dem Bildschirm fühlt, bevor er sich auf die grauerregenden und furchteinflößenden Bilder einlässt. Vielleicht sind in einer Zeit, in der die Menschen (zumindest jene, die in modernen Gesellschaften leben) keinen existenziellen Ängsten in der Realität mehr ausgesetzt sind, Horrorfilme die letzte verbliebene Möglichkeit, solche Gefühle zu erleben.

»In der Filmrezeption werden einige dunkle und aggressive Seiten ausgelebt, die im realen Alltagsleben keinen Platz finden und unerwünscht sind. Die Rezeption von Horrorfilmen bietet ungefährlichen Nervenkitzel; man kann sich dabei selbst in seinen Körper- und emotionalen Reaktionen spüren; einige intensive (auch prinzipiell unangenehme) Emotionen können kennengelernt und ein kontrollierter Umgang mit ihnen kann geübt werden« (vgl. Mayer, 2007, S. 20ff.).

Ein Punkt jedoch ist auffällig, weil er sich durch die gesamten vorangegangenen Betrachtungen zieht: die Ambivalenz, die Horrorfilmen selbst, deren Rezeption, aber auch generell dem Unheimlichen zuzuschreiben ist. Angefangen bei der Doppeldeutigkeit des »Unheimlichen«, das einerseits das Bekannte und Heimelige, andererseits das Fremde und somit Furchterregende in sich birgt, scheint sich diese Gegensätzlichkeit als ein vereinnahmendes Merkmal durch das gesamte Horrorfilm-Genre zu ziehen. Denn auch die Horrorfilm-Rezeption ist von dieser Gespaltenheit betroffen. Um das positive Gefühl der Lust zu erzeugen, setzt sich der Rezipient zunächst den grauerregenden Bildern des Horrors aus.

Der Film *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre*

Die Geschichte des Remakes von *Blutgericht in Texas* steht in seinem Grundkonstrukt mehr in der Tradition von Filmen wie *Freitag der 13.* oder *Halloween – Die Nacht des Grauens* als in der des Originals. Norbert Stresau (1995) unterscheidet den reaktionären und dem apokalyptischen Splatterfilm danach, ob die gezeigte Gewalt in einem moralischen Kontext steht. Stark vereinfacht meint er, der reaktionäre Splatterfilm bestraft Verstöße gegen die Norm einer puritanischen Gesellschaft. Vorehelicher Geschlechtsverkehr, Ehebruch, Masturbation und Drogen leiteten spannungsdramaturgisch meist das Auftauchen des Monsters oder Slashers ein und wirk-

ten so als Handlungsmotiv für dessen Schreckenstaten. Dieser Definition zufolge gehört das Remake von *Blutgericht in Texas* eindeutig der Gruppe des reaktionären Splatterfilms an. Einerseits weidet sich die Kamera an den Körpern der gut gebauten Protagonisten, schiebt dann aber eine Bestrafung als moralische Rechtfertigung nach.

Betrachtet man die Gruppe als Ganzes, dann fällt auf, dass bei der Besetzung wenig Wert auf Authentizität gelegt wurde. Eigentlich sieht keiner der drei Männer oder der zwei Frauen aus, als lebe er im Jahr 1973.; vielmehr sind sie genau nach dem Schönheitsideal des Jahres 2003 besetzt.

Studierende des Merseburger Masterstudienganges »Angewandte Medien- und Kulturwissenschaft« haben sich im Rahmen ihres Studiums differenzierter mit dem Film *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* befasst (Arbeitsergebnisse von Masterstudierenden im Studienjahr 2013/14, verantwortlich: J. Bischoff.).

Folgend werden die Arbeitsergebnisse vorgestellt: Als Untersuchungsgegenstand wurde diese Filmproduktion von Michael Bay ausgewählt. Es handelt sich hierbei um das 2003 erschienene Remake des Originals *The Texas Chain Saw Massacre*, das 1974 in den USA veröffentlicht wurde. In Westdeutschland startete der Horrorfilm erst 1978 in einer stark gekürzten Fassung mit dem Titel *Blutgericht in Texas*. Die Produktion erlangte durch seine jahrzehntelange Indizierung bis hin zur Beschlagnahmung eine zweifelhafte »Berühmtheit«. Der Film zählt mittlerweile zu den Klassikern des Horrorgenres und gilt als Begründer des sogenannten Torkinos. *Blutgericht in Texas* wurde von dem US-amerikanischen Regisseur Tobe Hooper geschrieben, gedreht und für ungefähr 60.000 Dollar produziert. Reaktionen auf den Film waren kritisch, dazu der Kritiker Rex Reeds: »Der erschreckendste Film, den ich jemals gesehen habe«¹ (*Texas Chainsaw Massacre: The Shocking Truth* auf der 2008 erschienenen Blu-ray des Films *Dark Sky Films*, USA 2008, Second Sight, Großbritannien 2009). Roger Ebert, der einflussreich Filmkritiker schrieb:

»Ich kann mir nicht vorstellen, warum jemand einen solchen Film machen wollen würde und jetzt ist er gut gemacht, gut gespielt und alles sehr effektiv. Das *Texas Chainsaw Massacre* gehört in eine ausgewählte Gruppe von Filmen, die wirklich viel besser sind, als dieses Genre

1 »The most horrifying motion picture I have ever seen.«

es verlangt. Nicht jedoch, dass Sie sich unbedingt daran erfreuen werden, diesen Film zu sehen.«²

Der Film gilt als kompromisslos und nervenaufreibend. Dabei ist seine Wirkung nicht nur auf die drastische Gewaltdarstellung zurückzuführen; die körperliche Gewalt spielt sich zum größten Teil außerhalb des Bildes ab. Die Kameraarbeit, die Akustik und die Geschichte mit ihren wahnsinnigen Antagonisten visualisieren eine morbide, kranke Atmosphäre, die dem Film ihre Wirkungskraft verleiht. Die oben zitierten Reaktionen lassen sich aus heutiger Sicht wahrscheinlich nicht mehr ganz nachvollziehen, da sich die Sehgewohnheiten in den letzten Jahren stark geändert haben.

Über die Motivation, ein Remake des Klassikers zu drehen, lässt sich nur spekulieren. Bei dem Status und der Geschichte des Originals dürfte eine Neuinterpretation des Stoffes für den Filmmarkt sicherlich ein finanziell aussichtsreiches Projekt dargestellt haben. Produziert wurde der Film von dem Regisseur und Produzenten Michael Bay, Regie führte der Deutsche Marcus Nispel. Die Handlung ist sehr nah am Original angelegt und weicht nur gelegentlich durch andere Schaustätten oder leicht veränderte Personenkonstellationen ab. Das Grundgerüst des Films bleibt bestehen, visuell ist der Film zeitgemäß gestaltet. Wie bereits nach der ersten Sichtung des Films deutlich wird, misst das Remake den Schauwerten (Körper und Gewalt) deutlich mehr Bedeutung bei. So liegt ein großer Unterschied zum Original in der ausdrücklichen Darstellung von körperlicher Gewalt. Die übertriebene Brutalität und damit einhergehende Plakativität der Produktion sind auch Hauptkritikpunkte. Trotz der teilweise vernichtenden Reaktionen, konnte *The Texas Chainsaw Massacre* über ein zehnfaches seiner Produktionskosten einspielen und gilt als Anstoß für eine Welle von Horrorfilm-Remakes und als Begründer eines neuen Subgenres im Horrorfilm, den Torture-Porn.

Wie weiter oben beschrieben, kann der fast identische Inhalt der Produktion durch Darstellung und Form unterschiedlich transportiert werden, eine andere Bedeutung produzieren und somit auch verschiedene Aussagen hervorbringen. Dabei stehen die beiden Filme (Original und Remake) exemplarisch für verschiedene Arten von Horrorfilmen und

2 »I can't imagine why anyone would want to make a movie like this, and yet it's well-made, well-acted, and all too effective. [...] The Texas Chainsaw Massacre belongs in a select company [...] of films that are really a lot better than the genre requires. Not, however, that you'd necessarily enjoy seeing it.«

Herangehensweisen. Ein Horrorfilm zeichnet sich nicht nur durch seine konkrete Handlung aus, sondern auch durch ästhetische und dramaturgische Stilmittel. Sie verstärken, unterstreichen oder schaffen eine bestimmte Aussage und prägen deutlich die Wahrnehmung eines Films.

Untersuchungen zu Gewalt in *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre*

Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre aus dem Genre des Horrorfilmes soll mithilfe eines Sequenzprotokolls und der zu erstellenden Analysematrix genauer betrachtet werden. Die Gewaltarten werden wie oben beschrieben definiert und mithilfe dieser Definitionen können ein Teil der Kategorien für die Analysematrix festgelegt und deren ethisch-/moralisches Verständnis und ihre Legitimität bewertet werden. Des Weiteren werden die Täter und Opfer gegenübergestellt und ein Verhältnis zwischen männlichen/weiblichen Tätern und männlichen/weiblichen Opfern abgebildet.

Die anschließende Betrachtung der drei Hauptfiguren wirft einen Blick auf die Gewaltinitiatoren und bezieht sich auf die Figuren Leatherface, Sheriff Hoyt und Erin, da diese drei als Hauptakteure der Gewalt identifiziert werden können.

Im abschließenden Fazit sollen folgende Thesen für den Film *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* betrachtet und überprüft werden:

1. Gewalt wird in Horrorfilmen meist in Form von physischer und psychischer Gewalt dargestellt; strukturelle Gewalt wird kaum thematisiert, obwohl sie in der Realität viel häufiger vorkommt.
2. Personale Gewalt wird zwischen fremden Personen ausgeübt, obwohl sie in der Realität viel häufiger zwischen Bekannten erfolgt. Hierbei wird die personale Gewalt meist von männlichen Akteuren ausgeübt, wobei es männliche und weibliche Gewaltempfänger gibt. Die gewalttätigen Protagonisten sind unverheiratete Männer mittleren Alters. Daher wird Gewalt als typisch mit maskulinen Rollen verknüpft gezeigt. Weibliche Protagonisten sind im Vergleich zu männlichen Akteuren deutlich unterrepräsentiert. In der Regel sind 30- bis 40-jährige aggressive, dynamische Männer von schönen, passiven 20- bis 30-jährigen Frauen umgeben. Des Weiteren nimmt im Horrorfilm das Final Girl eine Sonderform ein, das vom Gewaltempfänger zum Gewaltakteur wird.

Rahmenanalyse

Die Überprüfung der Untersuchungsobjekte erfordert die Erstellung eines differenzierten Sequenzprotokolls, das einerseits als Basis der durchzuführenden Analyse herangezogen werden soll, andererseits die Möglichkeit bietet, Inhalt und Ablauf des Filmes *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* zu analysieren. Die Untersuchung befasst sich mit den ästhetischen bzw. dramaturgischen und inhaltlichen Aspekten sowie mit formalen Gegebenheiten des gewaltbetonten Films.

Die zentrale Frage »Wer übt wem gegenüber Gewalt aus?« soll durch eine Rahmenanalyse (die den gesamten Filmbetrag erfasst) beantwortet werden. Anhand der Gegenüberstellung der einzelnen Figuren soll festgehalten werden, wer als Gewaltinitiator in Erscheinung tritt und wer als Gewaltempfänger identifiziert werden kann. Relevanz haben die drei Gewaltarten, also physische, psychische und strukturelle Gewalt.

Integrativer Bestandteil dieser Untersuchung stellt die rechtliche und moralische Bewertung der Gewaltausübung- bzw. -darstellung dar, die in folgende Kategorien eingeteilt und bewertet wird: legal, illegal, legitim, illegitim. In der Analysematrix werden Täter und Opfer gegenübergestellt sowie die Gewaltart des Täters gekennzeichnet. Zudem wird das Verhältnis zwischen »männlicher Täter gegen männliches Opfer« sowie »weibliches Opfer und weiblicher Täter gegen männliches Opfer« dargestellt. Es ist zu konstatieren, dass es insgesamt acht Opfer (fünf Jugendliche, die Anhalterin und zwei Tatortanwesende) gibt und drei Täter.

Im Folgenden werden die drei Hauptcharaktere der Gewaltakteure skizziert, um deren Handlungen und die dahinterliegenden Motivationen abzubilden. Des Weiteren soll herausgearbeitet werden, mit welcher Gewaltart, welchem Gewaltmittel und gegen welches Opfer sie agieren.

Leatherface: Die Figur des Leatherface übt ausschließlich physische Gewalt aus. Er tötet Kemper (Axt), Morgan (Kronleuchter), Andy (Kettensäge), Pepper (Kettensäge) sowie den Kameramann und den Polizisten (nicht eindeutig zu erkennen). Als Einzige entkommt ihm Erin. Wie im Original, so sägt sich Leatherface auch im Remake in Sequenz 36 selbst ins Bein. Auffällig sind die körperlichen Merkmale von Leatherface mit seinem ballonhaften Oberkörper, er ähnelt einem mutierten Bodybuilder. Beim Remake *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* trägt er, anders als sein Vorgänger im Original, die Hautmaske, um die Identität seiner Opfer anzunehmen. Er will damit sein scheußliches Gesicht verbergen, eine von

einer Hautkrankheit zerfressene Fratze, unverhüllt zu sehen in einer kurzen Einstellung; auffällig ist hierbei das Fehlen der Nase. Durch das Nähen eines Gesichtes und durch das Sammeln von menschlichen Teilen soll eine Art der selbstempfundenen Unvollkommenheit kompensiert werden. Eng mit seinem Aussehen verknüpft ist auch das Tatmotiv von Leatherface. Wie seine Mutter in Sequenz 32 erzählt, wurde er wegen seiner Krankheit als Kind gehänselt und nimmt nun Rache für diese Schmach. Während sie das erzählt, kauert Leatherface im Nebenzimmer an der Wand und hält sich die Ohren zu, als könne er die Erinnerung an seine Schande nicht ertragen. Das Motiv des Identitätswechsels taucht nur einmal auf: als Leatherface mit dem Gesicht von Kemper vor Erin auftaucht.

Sheriff Hoyt: Die Filmfigur des Sheriff Hoyt übt physische und psychische Gewalt gegenüber Erin, Morgan, Andy und Pepper aus. Er schießt in Sequenz 23 auf Erin, Pepper und Morgan und zwingt sie im Dreck liegen zu bleiben, wobei er physische und strukturelle Gewalt ausübt. In Sequenz 25 zwingt er Morgan den Selbstmord der Anhalterin nachzuspielen. Sheriff Hoyt ist die Figur, die am häufigsten psychische Gewalt ausübt.

Sheriff Hoyt nimmt durch sein Amt und die damit verbundene Machtausübung eine Sonderrolle ein. Denn obwohl er in seinem Verhalten den Jugendlichen gegenüber sehr weit geht, überschreitet er dennoch nie die Grenze gesellschaftlicher Konvention. Als Gesetzesvertreter verkörpert er »staatliche Autorität«, die ihm das Vertrauen der Jugendlichen sichert. Weder sein zynischer Ton noch seine Pietätlosigkeit im Umgang mit der Leiche oder seine Brutalität bewirken eine Auflehnung der Jugendlichen. Letztlich ist er eine Personifikation der Staatsgewalt in einer extremen, aber denkbaren Ausformung, eine Karikatur unkontrollierbarer Staatsgewalt.

Erin: Erin nimmt eine Sonderstellung ein, da sie vom Opfer zum Täter wird und dadurch sowie durch ihre Haltung am Anfang als Final Girl erkennbar ist. Vergleichbar mit *Halloween* stellt bei *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* eine junge, bedächtige, fast verklemmte Frau dar, die an der Grenze zum Erwachsensein steht, die Hauptfigur dar. Dies ist der Grundtyp des »Final Girl«, das von nun an in jedem Slasher am Ende den Kampf gegen den Mörder antreten wird. Diese Frau überlebt als Einzige, weil sie zu den Waffen greift, die auch der Mörder benutzt (vgl. Hausmaninger, 2002, S. 85). In der zweiten Sequenz ist Erin sehr moralisch gefestigt und lobt das asketische Leben; dieses ist ein weiterer Beleg dafür, dass Erin das »Final Girl« ist, ebenso der Wandel vom Opfer zum Täter.

Einerseits ist sie Opfer der physischen und psychischen Gewalt des Sheriffs, wobei sie bei den Tötungsversuchen von Leatherface mehrere Male entkommt, andererseits praktiziert sie mehrfach Gewalt aus unterschiedlichen Motiven heraus. Sie tötet Andy mit einem Messer im Keller des Hauses von Leatherface, da sie erkennt, dass ihr Freund keine Chance mehr hat, zu überleben (Sequenz 33). In Sequenz 37 übt Erin physische Gewalt gegen eine fremde Person aus, indem sie Leatherface den Arm mit einem Beil abhackt. Zum Ende des Filmes rettet sie das Kind der Anhalterin, das sie im Wohnwagen sieht (Sequenz 31), sie flieht mit dem Auto des Sheriffs. Erin überrollt den Sheriff und auch Leatherface kann sie nicht mehr aufhalten. Sie entkommt als Einzige ihrer Reisegruppe.

Auswertung

Am stärksten sind im Film *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* physische und die psychische Gewalt ausgeprägt. Die strukturelle Gewalt wird durch den Sheriff repräsentiert, der seine Machtstellung ausnutzt. Als Gewaltinitiatoren können Leatherface, Sheriff Hoyt und Erin beschrieben werden. Die dominierende physische Gewalt richtet sich gegen die Jugendlichen, den Kameramann und die Polizisten. Die Gewalt an der Anhalterin kann durch ihre Verstörtheit und ihren Suizid erahnt werden. Visualisiert wird meistens physische Gewalt in Form von Verstümmelungs- und Folterszenen sowie herkömmlichen Gewaltformen. Das Handeln der Gewaltinitiatoren ist illegal und illegitim. Auch als Erin ihren Freund von »seinem Leid erlöst«, stellt das einen ethischen und moralischen Konflikt dar. Wie oben beschrieben, nimmt Erin als »Final Girl« und durch die Tötung einer ihr bekannten Person eine Sonderrolle ein.

Betrachtet man die Relation der Geschlechterverteilung zwischen Täter und Opfer, so wird deutlich, dass im Film *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* eine höhere Aktionsfrequenz zwischen männlichem Täter und männlichem Opfer (Leatherface: fünf männliche Opfer; Sheriff Hoyt: zwei männliche Opfer) stattfindet als zwischen männlichem Täter und weiblichem Opfer (Leatherface: Pepper und Sheriff; Hoyt: Pepper und Erin). Der relative Anteil von männlichen und weiblichen Opfern zeigt, dass bei acht Gewaltempfängern ein höherer Anteil von männlichen (62,5 %) gegenüber weiblichen (37,5 %) Gewaltempfängern zu konstatieren ist. Bei den drei Gewaltinitiatoren ist ein Anteil von zwei Drittel männlichen und einem Drittel weiblichen Initiatoren zu beobachten.

Detailliertere Analyse

Basierend auf dem Sequenzprotokoll werden aus dem Film *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* Sequenzen ausgewählt, um ein Einstellungsprotokoll anzufertigen. Die Einstellung ist die kleinste Einheit des Filmes. Sie ist eine ohne Schnitt gefilmte Aufnahme (Kurowski, 1972, S. 27f.). Das bestimmende Kriterium für die Auswahl ist der gewalttätige Inhalt einer Sequenz, sodass zwei sogenannte »Gewaltszenen« ausgewählt werden: Sequenz 22 und Sequenz 25.

Die formalästhetische Analyse konzentriert sich auf die Länge der Einstellungen, Einstellungsgrößen, Schnittrhythmus und die Perspektive. Als Resultat kann festgehalten werden: Die Inszenierung *Michael Bay's Texas Chainsaw Massacre* ist eine konventionelle, moderne, kommerzielle Filmproduktion. Einstellungsgrößen, Kamerabewegungen und Perspektiven werden als formalästhetische Gestaltungsmittel verwendet. Sie nehmen den Zuschauer »an die Hand«, führen ihn ein, steuern seine Aufmerksamkeit und erzeugen Wirkungen beim Rezipienten. Die Orientierung wird gewahrt und die Zusammenhänge scheinen auf der formalen Ebene nachvollziehbar inszeniert zu sein. Der Film macht hinsichtlich der formalästhetischen Aufbereitung einen konventionellen Eindruck. Er setzt den Zuschauer nicht allzu großen Ansprüchen durch Stil und Inszenierungsart aus, sodass er sich unterhalten lassen kann, ohne große kognitive Leistungen vollbringen zu müssen. Hinsichtlich der zu analysierenden Aspekte kann die Produktion als Unterhaltungsfilm für ein breites Publikum eingestuft werden, sofern Interesse am Genre vorliegt. In Bezug auf die Darstellung von Gewalt kann festgehalten werden, dass diese fast ausschließlich durch Nahaufnahmen inszeniert wird. Es ist nachvollziehbar, dass psychische und physische Gewalt erst dann eine intensive Wirkung auf den Rezipienten ausüben können, wenn dieser seine Beobachterrolle verlässt und nah am Geschehen ist. Die Intensität wird außerdem durch eine hohe Schnittfrequenz verstärkt. Jedoch ist die Ausgestaltung des Films mit dem filmischen Gestaltungsmittel »Kamerabewegung« aufgefallen. Während die Darstellung von psychisch und strukturell gewalthaften Inhalten mit wenig Bewegung auskommt, manchmal auch Übersicht mit wenig Abstand verschafft, scheint die Kamera in den von physischer Gewalt geprägten Einstellungen dynamisch zu wirken. Physische Gewalt ist ja per se mit mehr Bewegungen und Raumeinnahme verbunden, als man es allgemein für die psychische Gewalt annehmen würde.

Inhaltliche Analyse: Eine Analyse der Darstellung von Gewalt in Horrorfilmen lässt sich weder auf ausschließlich formalästhetischer noch auf nur inhaltlicher Ebene zufriedenstellend durchführen. Gewalt wird auf beiden Ebenen inszeniert. Die Gewaltarten, die Gewalt ausübenden sowie auch empfangenden Personen werden benannt. Methodisch wird eine Vorgehensweise benötigt, die im Kontext der quantitativen und qualitativen Aussagenanalyse einzubetten ist, sich aber trotzdem auch von ihr unterscheidet. Unter Rückgriff auf die angefertigten Einstellungsprotokolle soll den Einstellungen mit gewalttätigem Inhalt die entsprechende Gewaltart auf visueller oder akustischer Ebene zugeschrieben werden.

Untersuchungsfragen

- Werden die dargestellten Gewaltarten im Film *Texas Chainsaw Massacre* primär mit Nahaufnahmen inszeniert?
- Wird psychische Gewalt primär verbal ausgeübt?
- Gibt es in spezifischen Horrorfilmen nur einen Gewaltinitiator oder mehrere?

Skizzierung markanter Ergebnisse einer ausgewählten Sequenz (Sequenz 22)

Die Auswertung der Untersuchung ergibt, dass alle Gewaltdarstellungen in den Einstellungen der physischen Gewalt zuzurechnen sind. In 25 von 27 Einstellungen bildet sich Gewalt ab, also in ungefähr 93 Prozent der Einstellungen. Wird zusätzlich in Betracht gezogen, dass die beiden gewaltfreien Einstellungen mit der Totalen und Detailaufnahme in die Situation einführen, somit eine Verständnisgrundlage bieten, kann von einer sehr gewaltbehafteten Sequenz gesprochen werden. Hier werden auch Einstellungen als von Gewalt geprägt benannt, in denen Andy von Leatherface aufgehoben, getragen und hochgestemmt wird. Diese Einschätzung resultiert aus der Annahme, dass dieser Vorgang gegen seinen Willen ausgeführt wird, es handelt sich um eine physische Verfügungsgewalt. Festzuhalten ist, dass jede Feststellung von Gewalt sich auch auf der Ton-Ebene widerspiegelt. Die Einwirkung von physischer Gewalt auf den Körper des Empfängers, der daraus entstandene Schaden und Schmerz lässt einen akustischen Ausdruck folgen. Wenn nun die Bildebene einbezogen wird, kann erkannt werden, dass nicht alle Gewaltdarstellungen visuell zu vernehmen sind.

Es handelt sich um Einstellungen, wobei die die Gewalt ausübende Person mit der Kamera bei bestimmten Handlungen begleitet wird. Dabei wird deutlich, dass die Wirkung der Gewalt über die konkrete Einwirkung hinaus stattfindet. Ein Akt der physischen Gewalt endet nicht mit der Handlung des Täters, sondern erst dann, wenn die Gewalterfahrung des Opfers abgeschlossen ist. Weiterhin ist die konkrete Gewalteinwirkung in der Sequenz und in den benannten Einstellungen ein besonders zu beachtender Fall: Andy wird an einen Fleischerhaken gehängt. Diese physische Gewalt ist die unfreiwillige Überschreitung der Körpergrenzen und bleibt auch auf der Ebene der Ausführung bestehen, da die andauernde Penetration des Körpers bei der Handlungsausführung bewusst gewesen sein muss. In den Großeinstellungen gibt es einen Unterschied auf den beiden Ebenen. Das lässt sich mit der Verwendung der Großaufnahmen zur Abbildung der Handlungen des Täters, die durch die Einstellungsgröße besondere Aufmerksamkeit erhalten, erklären. Auf der Bildebene werden konkrete Vorbereitungen zur weiteren Folterung mit dem Körper des Opfers getroffen. Für die auf der Bildebene dargestellte Gewalt ist noch zu bemerken, dass der Großteil in den nahen Einstellungsgrößen mit einer recht hohen Schnittfrequenz inszeniert wird. Die Abbildung in der »Halbtotale« ist dabei zu vernachlässigen, da sie wie bereits erwähnt in die Situation einführen soll und deswegen auch die Gewaltinitiierung zeigt. Anders wäre der Überblick nicht gewahrt. In der nahen Darstellung der Gewalt ergeben Bild und Ton zu großen Teilen eine Kongruenz. Andys Körper und sein Gesicht werden immer wieder gezeigt und an ihnen lassen sich Schmerz und Leid ablesen, während der Eindruck auf der Ton-Ebene bestätigt wird. Somit werden Körper, Gesicht und Geräusche von Andy zum Messinstrument der physischen Gewalt. Die Geräusche durch Ketten und das Aufhängen von Andy bilden sich ebenfalls nachvollziehbar im Ton ab. Die dynamische Darstellung der physischen Gewalt wird noch durch die häufige Verwendung des Kameraschwenks unterstützt. Erwähnenswert sind außerdem die Einstellungen, in denen der geschundene Körper Andys gezeigt wird. In der einführenden »Halbtotale« sieht man Andy am Boden sitzen, sein Beinestumpf ragt in die Bildmitte. Dann wird er von Leatherface vom Boden aufgehoben und mit einer kurz eingefügten Einstellung wird das Ablösen des Beinestumpfes vom Boden im Detail gezeigt, es ziehen sich Fäden aus Blut und den Muskelfasern des Beines. Auf der Ton-Ebene ist ein glitschiges Geräusch zu hören, somit wird die Einstellung akustisch aufbereitet. Dabei hat die Einstellung keine Relevanz für den Handlungsverlauf, das Aufliegen des

Beines auf den Boden macht dramaturgisch keinen Sinn. Hier lässt sich eine bewusste Zurschaustellung des verletzten Körperteils unterstellen. Ein ähnlicher Eindruck wird in der 17. Einstellung vermittelt. Diese ist zwar als Nahaufnahme angelegt, aber trotzdem ist das amputierte Bein noch so gut zu erkennen, dass Fleisch und Knochen wahrgenommen werden. Das in der gleichen Einstellung vorgenommene Auftragen von Salz ist ebenso gut zu sehen, sodass die Darstellung noch drastischer wird.

Die einzig vorkommende Gewaltform in dieser Sequenz ist die physische und Leatherface ist die ausübende Person. Die Ton-Ebene scheint bei physischer Gewalt permanenter Unterstützer des Leides zu sein, wobei auf der Bildebene der Körper und das Gesicht die Einwirkung der Folterung abbilden. In der Perspektivenwahl können ebenfalls Auffälligkeiten festgestellt werden, die den Gebrauch von extremen Perspektiven zur Vermittlung von sadistischen Situationen anzeigen. Die intendierte deutliche Zurschaustellung der offenen Wunden am Körper scheint einen Zweck hinsichtlich einer beabsichtigten Wirkung auf den Zuschauer zu erfüllen. Das wird durch die für die Handlung nicht relevanten Einstellungen deutlich. Hierbei muss die Detailaufnahme hervorgehoben werden, da diese scheinbar, trotz entstehender Anschlussfehler auf visueller Ebene, im Film enthalten ist. Die Gegenstände als Waffen gegen Andys Körper, in Form des Hakens und des Salzes, werden stilisiert und gegen Andy verwendet, ohne dass sie ihn kurzfristig umbringen würden. Der Zugang über die Bildebene schafft zumindest eine Annäherung. Durch teilweise sehr subjektive Einstellungen über die Schulter von Leatherface und das Beobachten seiner ohne Hadern durchgeführten Abläufe machen auf der Ebene der Handlung eine Art Arbeitsprozess deutlich, dessen Zweck die Zurichtung von Andys Körper ist. Die Waffen können mit einem Schlachtbetrieb in Verbindung gebracht werden, sodass Leatherface über seine Optik und die Wahl der Waffen sowie den Vollzug den Eindruck einer Durchführung der Schlachtung erzeugt. Die als Kreuzigungsanspielung zu deutenden Einstellungen können aus nachvollziehbaren Gründen als Voraussage eines Leidenswegs interpretiert werden, sodass weitere versteckte Symboliken in dem Film, besonders in Bezug zur Gewalt, zu erwarten sind.

Die Untersuchungsfragen lassen sich im Hinblick auf die Analyse weitestgehend für den Untersuchungsgegenstand belegen. So wird zum Beispiel die Visualisierung von physischer Gewalt häufig in nahen Aufnahmen ausgeführt, die Darstellung psychischer Gewalt zu großen Teilen durch Sprache erzeugt. Es wird aber auch deutlich, dass situativ struktu-

relle Gewalt durch Gestik und Mimik psychische Gewalt erzeugen kann. Hinsichtlich des hohen Anteils an Einstellungen, die Gewalt abbilden, sind bestimmte Auffälligkeiten deutlich geworden. Physische Gewalt kann auch ohne direkte körperliche Einwirkung zum Ausdruck kommen, eine körperlich gewalttätige Situation kennt nur wenig Fluchtwege, insbesondere im Horrorfilm, wo kaum Schlägereien gezeigt werden, sondern der Tod die allgegenwärtige Bedrohung ist. Die Annahme, dass Horrorfilme für die Sequenzen primär nur einen Gewaltinitiator aufweisen, kann ebenfalls bestätigt werden.

Inhaltliche und dramaturgische Aspekte der Gewaltinszenierung: Folgend sollen unter Zuhilfenahme der Protokollierung der Bild- und Ton-Ebene zusammenfassend die analysierten Sequenzen betrachtet werden. Es ist davon auszugehen, dass bestimmte Gestaltungsmittel des Horrorfilms die Gewaltarten prägen und auf inhaltlicher Ebene konstituierend für die Inszenierung von Gewalt sind. Unter Betrachtung der Beschreibung der Bilder und der akustischen Ebene sollen ausgewählte Aspekte untersucht werden. Außerdem soll eine Kontextualisierung der Sequenzen innerhalb des Films vorgenommen werden. Durch die Analyse der Antagonisten und der Inszenierung der Orte sollen Kenntnisse gewonnen und der Kontext des Genres verdeutlicht werden. Die auszuwertenden Daten werden so objektiv wie möglich beschrieben, in diesem Beitrag erfolgt lediglich eine zusammenfassende Interpretation der Aussagen.

Den Sequenzen des Films sind nach Untersuchung der inhaltlichen, dramaturgischen und inszenatorischen Aspekte Gemeinsamkeiten zuzusprechen. Mit violentem Inhalt identifiziert verdeutlichen sie die Ausweglosigkeit aus der akuten Problemlage und erhöhen das Maß und die Häufigkeit von Gewaltausübungen. Die Handlungsorte bilden entweder die Gewalt ab oder wirken als wichtiger Einfluss auf die Gewaltsituationen ein und bestimmen den Rahmen der Inszenierung. Darüber hinaus sind der Sheriff und Leatherface als die beiden Antagonisten auszumachen. Sie unterscheiden sich zunächst anhand der Art der verwendeten Gewalt. Während der Sheriff mit struktureller und psychischer Gewalt eine Art »Spiel« bereitstellt und scheinbar Lust und Befriedigung daraus zieht, führt Leatherface physische Gewalt in scheinbar eingeübten Abläufen durch. Da er Andy nicht tötet, sondern ihn wie Fleisch behandelt und sein Leiden ohne wirklich erkennbaren Grund weiterführt, kann auch hier eine Art »Spiel« mit dem Opfer festgestellt werden. Während der Sheriff optisch nicht gerade einen physisch starken Eindruck macht, demonstriert

Leatherface durch sein physisches Erscheinungsbild unglaubliche Kraft. Die Kleidung, die er trägt, spiegelt sein Vorgehen mit Andy wieder und stellt eine Verbindung zwischen dem Raum und dem Akt der Gewalt her. Dabei scheint die Kleidung neben dem Darstellungswert auch als Verhüllung zu dienen. In Verbindung mit der Maske wird alles versteckt, was an Leatherface menschlich sein könnte, nur der Eindruck eines mutierten Körpers wird zugelassen. Die Maske unterstützt durch das groteske Aussehen und die Entpersonalisierung den Eindruck einer Monsterhaftigkeit. Die Aura der Außerweltlichkeit wird weiterhin durch die niemals stattfindende Kommunikation und das scheinbare Befolgen von Befehlen, Trieben und Abläufen gestützt. Der Sheriff personifiziert hingegen die befehlgebende Seite durch strukturelle und psychische Mittel. Auch an ihm bildet sich äußerlich eine Überlegenheit ab. Die psychische Aggressivität scheint in seiner Mimik, Gestik und Karikaturhaftigkeit ablesbar. Es werden somit unterschiedliche Gewaltarten dargestellt, die jeweils an einen Protagonisten geknüpft sind.

Pädagogische Handlungsräume

Gewalt kann, das hat auch die vorgestellte empirisch orientierte Untersuchung gezeigt, subjektiv unterschiedlich empfunden werden. Die Ergebnisse ermöglichen zumindest einen Einblick in ein Genre, das sich mit Gewalt befasst. Die Frage nach der Anziehungskraft spezifischer Filme ist aber interessanter als die Gewaltfrage und sollte zur Diskussion wieder aufgegriffen werden.

Gesicherte und verallgemeinerungsfähige Aussagen über aggressionsbildende Auswirkungen der Rezeption von Fernsehgewalt sind meines Erachtens nicht möglich. Resümierend soll dennoch festgehalten werden, dass brutale Medieninhalte kurzfristig aggressives Verhalten bei Kindern und Jugendlichen hervorrufen können, wenn

- diese häufig und aufmerksam Gewaltdarstellungen im Fernsehen oder Internet anschauen,
- sie aufgrund ihrer Lebensumstände, etwa häufiger Versagungen oder Aggressionserfahrungen in der Familie, zu aggressiven Verhaltensweisen tendieren,
- in der sozialen Umgebung der Jugendlichen aggressive Verhaltensweisen akzeptiert werden und diese üblich sind.

Bergler und Six halten in diesem Zusammenhang fest: Je realistischer eine Gewaltdarstellung sei, desto stärker fördere sie aggressives Verhalten (vgl. Bergler & Six, 1979, S. 221ff.).

Kulturpädagogen können beispielsweise in der medienpädagogischen Arbeit mit den beschriebenen Zielgruppen folgende Ziele verfolgen:

- Diskussion und Erproben anderer Konfliktlösungsmöglichkeiten als die in den untersuchten Filmen üblichen, zum Beispiel mithilfe des Rollenspiels, durch Vergleich mit alltäglichen Situationen etc.
- Anleiten zum Durchschauen der Realitätsverzerrungen, Klischees und Stereotypen, auf denen die Handlungsabläufe in den speziellen Filmen meist beruhen
- Aufdecken der Absichten des Kommunikators und der Rezipientenbedürfnisse, soweit der Entwicklungsstand der Zielgruppe dies erlaubt

Literatur

- Albrecht, G., Allwardt, U., Uhlig, P. & Weinreuter, E. (Hrsg.). (1981). *Handbuch Medienarbeit*. Opladen: Leske + Budrich.
- Andison, F.S. (1977). TV Violence and Viewer Aggression. A Cumulation of Study Results 1956–1976. *The Public Opinion Quarterly*, 41(3), 314–331.
- Bandura, A. (1979). Sozial-kognitive Lerntheorie. Stuttgart: Klett.
- Beck, K. (2010). *Kommunikationswissenschaft*. Konstanz: UVK.
- Bergler, R. & Six, U. (1979). *Psychologie des Fernsehens. Wirkungsmodelle und Wirkungseffekte unter besonderer Berücksichtigung der Wirkung auf Kinder und Jugendliche*. Bern, Stuttgart, Wien: Huber.
- Baumann, H.D. (1989). *Horror. Die Lust am Grauen*. Weinheim, Basel: Beltz.
- Freud, S. (1970) [1919]. Das Unheimliche. In A. Mitscherlich, J. Strachey & A. Richards (Hrsg.), *Studienausgabe Bd. VI, Psychologische Schriften* (S. 241–274).
- Greb, M. (2011). *Numen und Macht. Die Bedeutung des Heiligen und des Unheimlichen in Religion und Kunst heute*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Groebe, J. & Gleich, U. (1993). *Gewaltprofil des deutschen Fernsehprogramms – eine Analyse des Angebots privater und öffentlich-rechtlicher Sender*. Opladen: Leske + Buderich.
- Hausmanninger, T. (2002). *Mediale Gewalt*. München: Wilhelm Fink.
- Kandorfer, P. (2003). *Lehrbuch der Filmgestaltung. Theoretisch-technische Grundlagen der Filmkunde*. 6. Aufl. Gau-Heppenheim: Mediabook-Verlag Reil.
- Keilhacker, M. (1968). *Pädagogische Psychologie*. Regensburg: Verlag Josef Habel.
- Kuchenbuch, K. (2003). Die Fernsehnutzung von Kindern aus verschiedenen Herkunftsmilieus. *Media Perspektiven*, 2003/1, 2–11.
- Kurowski, U. (1972). *Lexikon Film. Hundert x Geschichte. Technik. Theorie. Namen. Daten. Fakten*. München: Hanser.
- Mayer, G. (2007). Die Faszination Jugendlicher an Horrorfilmen. <http://www.igpp.de/german/eks/faszination.pdf> (07.03.2013).

- Meteling, A. (2006). *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Müller, J. & Schlemmer, K. (1990). Die Lust an der Angst. In D. Manthey & J. Altendorf (Hrsg.), *Der Horrorfilm*. Hamburg.
- Rosenkranz, K. (2007) [1989]. *Ästhetik des Hässlichen*. Leipzig: Reclam.
- Schorb, B. & Theunert, H. (1982). Gewalt im Fernsehen. In welchen Formen tritt sie auf? Wie gehen Jugendliche damit um? *Medien und Erziehung*, 6, 322–331.
- Stiglegger, M. (2005). Einblicke. Neugier auf das »Innere des Anderen«. In J. Köhne, R. Kuschke & A. Meteling (Hrsg.), *Splatter Movies. Essays zum modernen Horrorfilm*. Berlin: Bertz und Fischer.
- Stresau, N. (1995). *Der Horror-Film. Von Dracula zum Zombie-Schocker*. München: Heyne.
- Teichert, W. (1975). Bedürfnisstruktur und Mediennutzung. *Rundfunk und Fernsehen*, 23.
- Theunert, H. (1996). *Gewalt in den Medien – Gewalt in der Realität*. München: Institut Jugend Film Fernsehen.

Der Autor

Johann Bischoff, Prof. Dr. phil., geb. 1951, i. R. seit 1.10.2016. Kaufmann IHK gepr., staatl. gepr. Kommunikationswirt, Diplom-Designer, Diplom-Pädagoge. WM an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Gastprofessor für Visuelle Kommunikation an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden. Professor für Medienwissenschaft und angewandte Ästhetik an der Hochschule Merseburg.

Digital Natives und ihre Sichtweisen auf Gewalt und Sexualität

Elisabeth Tuider

Jugend und Digitalität

Bereits ein kurzer Blick in die (deutschsprachige) Medienlandschaft zeigt deutlich, dass neue Stichwörter die Verbindung von Jugend und Medienutzung charakterisieren. Auf der einen Seite wird vor den Gefahren des Internets gewarnt, die in »Sexting«, »Cybermobbing«, »Pornografisierung« und »Internetsucht« gesehen werden. Diesen Gefahren vorzubeugen und im erzieherischen Eltern- und Schulhandeln zu begegnen, ist Intention von Ratgebern wie zum Beispiel *Digital Junkies* (Te Wildt, 2015) oder *Legt doch mal das Ding weg!* (Brandt & Fuchs, 2017) sowie von Präventionsworkshops und Elternabenden. Unterstellt wird, dass heutige Jugendliche und junge Erwachsene keinen »verantwortungsvollen Umgang mit Smartphone & Co« (ebd.) hätten.

Auf der anderen Seite und zugleich finden sich in der Sozialisations- und Jugendforschung Analysen von sich weitreichend verändernden gesellschaftlichen Bedingungen. Denn Digitalisierung hat auf sozialer, politischer und wirtschaftlicher Ebene das Leben verändert; Arbeit, Zusammenleben und insbesondere Kommunikation, Wissens- und Informationsmöglichkeiten sind von der Allpräsenz der Medien gekennzeichnet. Das Aufwachsen und die Kindheitserfahrungen heutiger junger Erwachsener, der sogenannten Generation Y oder der Millennials, sind von dieser selbstverständlichen Präsenz und Handhabung neuer Technologien durchzogen. In diesem Zusammenhang wird von *digital natives* gesprochen. Marc Prensky (2001) grenzte *digital natives* von *digital immigrants* ab, und wies dabei auf die neuen Aufwachsens- und Lernvoraussetzungen in einer digitalisierten Welt hin. Digital natives würden »grundlegend anders denken und Informationen verarbeiten« (ebd.). Gerade diese suggerierte

Andersartigkeit bot und bietet Anlass für Ängste, Untergangsszenarien und Schutzforderungen in der Gesellschaft, deren Entscheidungsträger_innen in aller Regel nicht den digital natives angehören. Auch Befragungen der Praxis zeigen, dass pädagogisch Tätige in Jugendeinrichtungen – die ebenfalls meist zu den digital immigrants zählen – die sich im Digitalen abspielende Alltagswelt der Jugendlichen als für sie verschlossen und unzugänglich wahrnehmen (vgl. Wolff & Norys, 2016). Peer Violence, so diskutieren Mechthild Wolff und Tobias Norys weiter, fordert pädagogisch Tätige insbesondere dann heraus, wenn sie in den sozialen Medien vonstatten geht.

Doch was schätzen Jugendliche als sexualisierte Grenzüberschreitung und Gewalt ein? Und wie hängen diese Sichtweisen mit ihrer geschlechtlichen Selbstpositionierung zusammen? Diese Fragen wurden in dem vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Verbundprojekt »Safer Places«¹ bearbeitet, auf dessen Erkenntnisse sich der folgende Beitrag bezieht (vgl. Domann & Rusack, 2016; Busche et al., 2016).

- 1 Das vom Bundesministerium für Bildung und Forschung im Rahmen der Förderlinie »Sexuelle Gewalt gegen Kinder und Jugendliche in pädagogischen Kontexten« geförderte Verbundforschungsvorhaben »Safer Places« der Hochschulen Kassel, Hildesheim und Landshut erhob Daten in non-formellen und eher weniger pädagogisch strukturierten Räumen der offenen Jugendarbeit, der Jugendverbandsarbeit und beim Sport. Im Fokus der qualitativen Interviews und der quantitativen Onlinebefragung standen dabei nicht die persönlichen Erfahrungen der Jugendlichen, sondern die Sichtweisen sowohl von Jugendlichen als auch von den Mitarbeitenden der Jugend(verbands-)arbeit auf sexualisierte Gewalt unter Jugendlichen. Das Verbundvorhaben verstand sich als partizipativ angelegte Forschung, die auf die Sicht der Jugendlichen als Expert_innen ihrer Lebenswelt fokussiert. Im gesamten deutschen Bundesgebiet wurden über 3.000 Einrichtungen aus der Jugend(verbands-)arbeit und dem Sport angeschrieben, über das Projekt informiert und zur Teilnahme eingeladen. An der Onlinebefragung von »Safer Places« (die von Mai bis Dezember 2014 stattfand) nahmen insgesamt 1.167 Jugendliche zwischen 12 und 25 Jahren aus allen Bereichen der Jugendarbeit teil, wovon nach Datenbereinigung 364 in die Analyse gingen. Parallel zur Onlinebefragung wurden erzählgenerierende Leitfadeninterviews (mit 39 Jugendlichen, 5 Doppelinterviews und 29 Einzelinterviews) mit Jugendlichen zwischen 12 und 20 Jahren geführt, wobei ein Großteil der Interviews im Kontext der offenen Jugendarbeit stattfand. Um auch die Sicht der pädagogisch Tätigen auf Peer Violence einzufangen, wurden 30 Experten_innen-Interviews mit haupt- und ehrenamtlichen Betreuenden geführt. Als letzter Schritt wurden die Ergebnisse sowie die Entwicklung von Handlungsansätzen in Einrichtungen der Jugend(verbands-)arbeit und dem Sport mit Jugendlichen sowie pädagogisch Tätigen selbst diskutiert und reflektiert.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die These, dass jugendlichen Erfahrungswelten nicht (mehr) eine Unterscheidung zwischen digitaler und analoger Welt zugrunde liegt. Am Beispiel der quantitativen Onlinebefragung des Projekts »Safer Places« diskutiere ich zum einen einige Ergebnisse der Studie und frage zum anderen grundsätzlich nach den empirischen Möglichkeiten zur Erfassung und Analyse von Geschlechtervielfalt. Anhand ausgewählter quantitativer Daten aus der Onlinebefragung wird empirisch der These nachgegangen, dass Jugendliche abhängig von der eigenen geschlechtlichen Selbstpositionierung Situationen unterschiedlich als sexualisierte Gewalt oder sexualisierte Grenzüberschreitung einschätzen. Fokussiert wird dabei auf jene Jugendlichen, die sich selbst nicht als »typischer Junge« oder »typisches Mädchen« geschlechtlich einordnen.

Geschlecht empirisch erheben

Während in den sozialen Medien, insbesondere bei Facebook, eine Vielfalt von Geschlechterkategorien zur Verfügung gestellt wird, um sich selbst zu positionieren und geschlechtlich zu bezeichnen (vgl. Abb. 1), ist dieses Geschlechterverständnis in sozialwissenschaftlich-quantitativen Untersuchungen bislang nicht umgesetzt worden, vielmehr wird Geschlecht meist weiterhin binär (männlich/weiblich, Junge/Mädchen, Mann/Frau) erhoben. In der qualitativen Forschung (wie z. B. Interviews, Ethnografien, Diskursanalysen) finden sich mittlerweile zahlreiche intersektionale Analysen, die das Zusammenwirken von zum Beispiel Geschlecht und Klasse, Migration und Gender untersuchen (einschlägig: Lutz et al., 2010) und dabei zum Teil einer anti-kategorialen Grundhaltung sowie einer post-essenzialistischen Perspektive auf *gender* aber auch *race* und *class* verpflichtet sind (vgl. dazu die Unterscheidung von McCall, 2005; methodologisch vgl. z. B. Tuijter, 2015; empirisch vgl. z. B. Çetin, 2012). Solche anti-kategorialen und postessenzialistischen geschlechtertheoretischen Überlegungen in quantitative Fragebogen-Untersuchungen und Analysen einfließen zu lassen, ist hingegen bisher kaum gelungen. Als Ausnahmen zu nennen, sind zwei Studien: Zum einen findet sich zum Thema Coming-out (DJI, 2016) eine Beschreibung der Teilnehmenden, die diese in Abhängigkeit von ihren ausformulierten Selbstbeschreibungen in »lesbische«, »schwule«, »bisexuell-weibliche«, »bisexuell-männliche«, »orientierungs*diverse«, »trans*weibliche«, »trans*männliche« und »gender*diverse« Jugendliche

untergliedert. Zum anderen hat, mit dem Hinweis »Identität kennt kein entweder-oder«, LesMigras (2010) die bislang einzige Studie in Deutschland zum Thema Mehrfachdiskriminierung vorgelegt. In dieser werden die unterschiedlichen Diskriminierungserfahrungen von Cis-Frauen, Trans* und Inter* in Kombination mit Rassismus, Sexismus, Ableismus, Altersdiskriminierung, Klassismus erfasst und auch Erfahrungen und Einschätzungen von zum Beispiel Trans* of color in der Analyse erhoben.



Abb. 1: Screenshot der geschlechtlichen Positionierungsmöglichkeiten bei Facebook

Die Debatten von Trans*- und Queer-Aktivismus sowie der Erforschung einer existierenden geschlechtlich-sexuellen Vielfalt in den Gender- und Queer-Studies aufgreifend wurde den Jugendlichen im Rahmen der Onlinebefragung »Safer Places« eine differenziertere Selbstverortung hinsichtlich Geschlecht ermöglicht, die von ihnen auch wahr- und angenommen wurde (vgl. Busche et al., 2016). Statt der bei Befragungen zu meist üblichen binären Kategorien (Junge/Mädchen, weiblich/männlich) wurde den befragten Jugendlichen im Onlinefragebogen die Möglichkeit gegeben, sich auf einem Kontinuum geschlechtlich selbst zu verorten. Auf die Frage »Wie siehst Du Dich?« konnten sie sich selbst auf einer 100er Skala zwischen »typisches Mädchen« und »typischer Junge« sowie jenseits des bipolaren Kontinuums (mit den Möglichkeiten: »weder-noch« und »weiß nicht«) positionieren. Erhoben wurde dabei weder das

»biologische« noch das »soziale« Geschlecht der Jugendlichen, sondern wie sie sich selbst – in Auseinandersetzung mit gesellschaftlichen Zuschreibungen, Erwartungen und Normen – geschlechtlich einordnen. Für die weitere Analyse des Zusammenhangs von geschlechtlicher Selbstpositionierung und den Sichtweisen der Jugendlichen auf sexualisierte Peer-Gewalt wurde das 100er Kontinuum in 20er Schritte gesplittet (d. h.: 1–20 »typisches Mädchen«, 21–40 »eher typisches Mädchen«, 41–60 »zwischen eher >typischem Mädchen< und eher >typischem Jungen<«, 61–80 »eher typischer Junge«, 81–100 »typischer Junge«).

Die folgende Abbildung 2 zeigt, dass 46 % aller befragten Jugendlichen der Onlinebefragung »Safer Places« sich auf dem Geschlechterkontinuum als »geschlechtstypisch«, das heißt als »typischer Junge« oder als »typisches Mädchen«, verorteten; 35 % positionierten sich als »eher« oder »nahe« der Position »typischer Junge«/»typisches Mädchen« und 8 % positionierten sich zwischen den Polen des Kontinuums. Zudem ordneten sich insgesamt 8 % der befragten Jugendlichen jenseits des Geschlechterkontinuums ein, indem sie »weder noch« oder »weiß nicht« als ihre geschlechtliche Positionierung ankreuzten. Bei den Jugendlichen, die sich an den Rändern des Kontinuums positionierten (insgesamt 46 %), verorteten sich insgesamt 24 % der befragten Jugendlichen als »typischer Junge« und 22 % als »typisches Mädchen«. In die Kategorie »eher typischer Junge« ordneten sich 13 %, in die Kategorie »eher typisches Mädchen« 22 % der Befragten ein.

Die Erhebung von Geschlecht mittels eines Kontinuums ermöglichte es einerseits, ein nicht-binär-geschlechtliches Forschungsherangehen auch in einer quantitativen Untersuchung zu praktizieren. Deutlich wird, dass diese Geschlechtervielfalt den befragten Jugendlichen insoweit vertraut ist, als sie mit den in der Onlinebefragung zur Verfügung gestellten Optionen eines Geschlechterkontinuums umgehen konnten. Der Schritt der Clusterung für die empirische Analyse der Daten wurde dabei nicht an den Anfang der Befragung gestellt, indem zwei Kategorien der geschlechtlichen Einordnung vorab festgelegt und erfasst wurden (Mädchen/Junge), sondern erfolgte als eine mögliche Auswertungsperspektive auf Basis der Selbstpositionierungen der Jugendlichen. Deutlich wird, dass eine anti-kategoriale Forschungshaltung und Methodologie auch in die Konstruktion von quantitativen Befragung Eingang finden kann, jedoch sozialwissenschaftliche Analysen nicht umhin kommen, Kategorien zu bilden und damit Geschlecht auch zu resignifizieren.

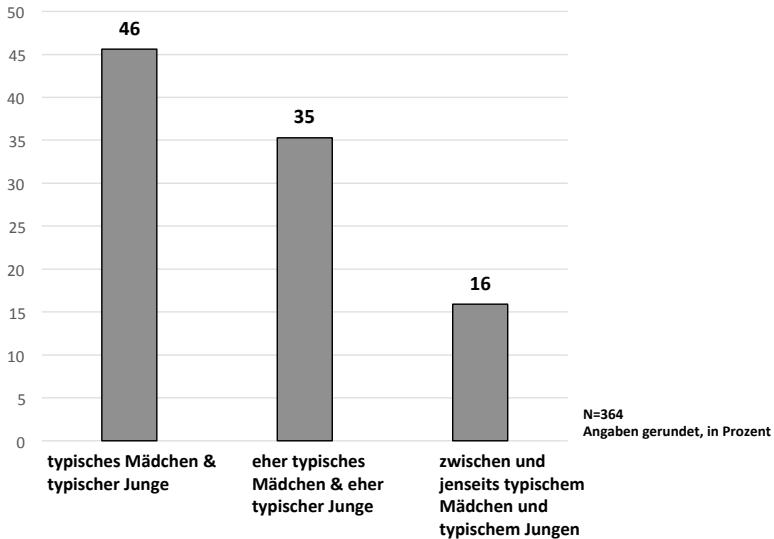


Abb. 2: Rechnerische Clusterung des Geschlechterkontinuums

Die Grenzen der quantitativen Clusterung ergeben sich an der Stelle, wo ein intersektionales Vorgehen praktiziert wird und die Verbindung von geschlechtlicher Selbstpositionierung und dem sexuellen Begehren empirisch aufbereitet wird. Auf die Frage »Wenn du eine Person sexuell attraktiv findest, ist diese Person: eher weiblich/männlich/egal/weder noch?« sowie die Option »Ich finde andere Personen nicht sexuell attraktiv« fühlte sich ein Großteil der befragten Jugendlichen von »männlichen« Personen sexuell angezogen (vgl. Abb. 3). *In trouble* gerät die sozialwissenschaftliche Analyse, wenn nun versucht wird, das Begehren derjenigen typischen Mädchen / typischen Jungen und eher typischen Mädchen / eher typischen Jungen zu benennen, die andere Personen nicht sexuell attraktiv finden, oder die »weder noch« begehren. Denn im deutschsprachigen Kategorisierungskanon, der von einer medikalisierenden und zum Teil pathologisierenden Sprache geprägt ist, kann beispielsweise die Position einer Person, die sich geschlechtlich zwischen »typischem Mädchen und typischem Jungen« verortet und sexuell »weder noch« begehrt, nicht erfasst werden. Auch für eine Geschlechterposition jenseits des Geschlechterkontinuums mit einem Begehren, das auf beide Geschlechter gerichtet ist, finden sich – bisher – keine Bezeichnungsmöglichkeiten. Mit Blick auf Abbildung 3 ist

also die quantitative Erhebung und Analyse von vielfältigen Geschlechter- und Sexualitätspositionen deutlich herausgefordert.

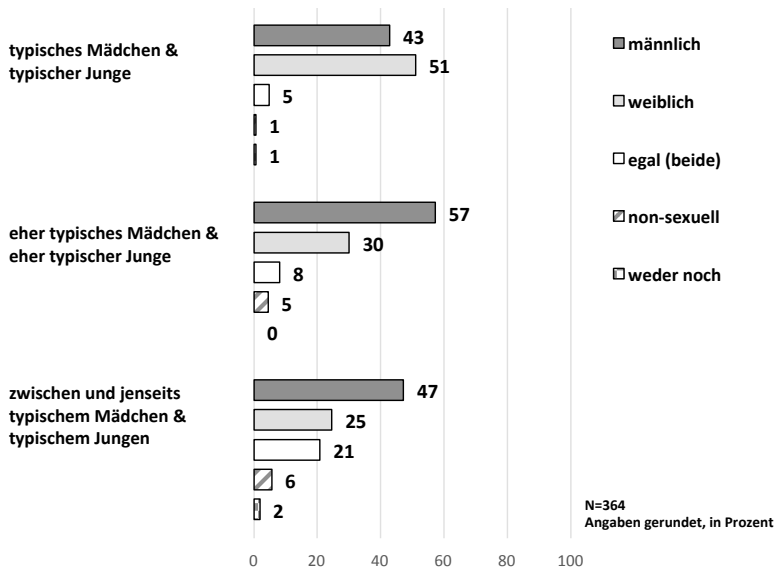


Abb. 3: Geschlechtliche Selbstpositionierung und sexuelles Begehren

Gewalt und Sexualität aus Sicht der Jugendlichen

Die fachlichen Debatten zum Thema sexualisierte Gewalt in pädagogischen Kontexten seit dem Jahr 2010 – dem Jahr der Aufdeckung von sexuellen Übergriffen und Gewalt in pädagogischen Internaten und kirchlichen Einrichtungen, die über Jahre stattgefunden hatten – sowie die Reflexion von Forschungsdaten zeigen (u. a. Retkowski et al., 2018; Helfferich et al., 2016; Fegert & Wolff, 2015), dass sexualisierte Gewalt keine Einzelerfahrung von bestimmten Kindern und Jugendlichen ist, sondern als organisationales und institutionelles Thema den gesamten Komplex von Erziehung und Bildung durchzieht (vgl. Schröer & Wolff, 2016). Sexualisierte Gewalt wird dabei in Fachdebatten und Forschungen primär in einem intergenerationalen Verhältnis zwischen pädagogisch tätigen Erwachsenen und Jugendlichen in den jeweiligen Feldern der schulischen und außerschulischen Arbeit betrachtet.

Dieses intergenerationale Verhältnis wird als potenziell anfällig für Machtmissbrauch reflektiert und das Ausräumen von Nähe und Distanz in Betreuungsverhältnissen als *die* Herausforderung pädagogischer Professionalität ausgemacht (Dörr, 2018). Zugleich richtet sich die Forschungsperspektive damit erneut auf den Zusammenhang von expliziten und impliziten Geschlechterkonstruktionen und sexualisierter Gewalt (u. a. Helfferich et al., 2016). Indem auf die symbolische Gewalt als Form und Ausdruck von Herrschaftsverhältnissen hingewiesen wird (vgl. z. B. Retkowski et al., 2018; Tuider, 2017), wird deutlich, dass eine simple geschlechterstereotypisierende Sicht auf den Zusammenhang von Gewalt und Geschlecht (im Sinne von: prinzipiell alle Männer als Täter und alle Frauen als Opfer markieren) nicht funktioniert. Vielmehr wird sich von einer solcherart reduktionistischen Sicht auf vergeschlechtlichte Täter-/Opfer-Zuschreibungen verabschiedet und stattdessen die strukturelle Verletzungsoffenheit (Vulnerabilität) von Kindern und Jugendlichen in den organisationalen Kontexten von Erziehung und Bildung in den Fokus gerückt.

Erst in den jüngsten Fachpublikationen wird das Thema »Sexualisierte Gewalt unter Jugendlichen« (im englischen Sprachraum: *peer violence*) in größerem Maße erforscht (z. B. Finkelhor, 1984; Allroggen et al., 2011; Jäger et al., 2007; Vobbe, 2018; Rusack, 2018). So schreibt denn auch Tanja Rusack in ihrem Artikel im *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte* zum Thema Peer Violence:

»Die neuere Forschung zu Peer Violence und Peerbeziehungen hat durch die Mediatisierung des Alltags der Jugendlichen, also die Durchdringung des Alltags durch Online-Medien, und den vielfältigen digitalen Kommunikationsformen besonders dort einen Schwerpunkt gelegt. [...] Sexualisierte Peer Violence [wurde] bisher kaum untersucht [...] Und das, obwohl es ein großes Vorkommen gibt und verschiedene Studien davon ausgehen, dass ein Drittel der Fälle sexualisierter Gewalt von Jugendlichen an anderen Jugendlichen ausgeübt werden« (Rusack, 2018, S. 317).

Das heißt, sowohl zum Vorkommen von sexualisierter Peer-Gewalt als auch zur Einschätzung von Jugendlichen, was denn überhaupt sexualisierte Peer-Gewalt für sie ist, liegen bisher kaum Untersuchungen vor.²

2 Als Ausnahmen im deutschsprachigen Raum sind folgende Studien zu nennen: Bergmann (2011), Stecklina (2005) und DJI (2011).

Deswegen wurden im Verbundforschungsprojekt »Safer Places« die jugendlichen Teilnehmer_innen der Onlinebefragung um eine Einschätzung verschiedener Situationen in der Jugendgruppe, den Jugendeinrichtungen und den Jugendbeziehungen gebeten. Auf die Frage »Wie würdest du es finden, wenn ein_e Jugendliche_r aus Deiner Jugendgruppe ...« (z. B. eine_n andere Jugendliche_n ohne Zustimmung auf den Mund küsst), konnten die Jugendlichen diese Situationen von »absolut okay« bis »absolut nicht okay« einstufen. Darüber hinaus konnten sie auch angeben, ob dieselbe Situation aus ihrer Sicht eine Verletzung der persönlichen Grenze darstellt. Deutlich zeigt sich dabei, dass an der Schnittstelle zwischen (ver)geschlechtlichten, sexualisierten und körperlichen Alltagshandlungen das Einfallstor für sexualisierte Gewalt liegt. In Abbildung 4 ist der Zusammenhang der geschlechtlichen Selbstpositionierung und der Einschätzung unterschiedlicher Situationen im Hinblick auf Grenzverletzung und sexualisierte Gewalt abgebildet.³

Hierbei fällt eine Differenz im Antwortverhalten zwischen den Gruppen der sich selbst als »typisch« verortenden Jugendlichen und der Gruppe der sich »eher als typischer Junge/Mädchen« verortenden Jugendlichen auf: Diejenigen Jugendlichen, die sich als »typisches Mädchen/typischer Junge« einordneten, gaben bei allen zur Einschätzung angegebenen Situationen (tendenziell) seltener an, dass diese eine Verletzung ihrer persönlichen Grenze darstellten.⁴ Sie schätzten »Gerüchte über das Sexualverhalten anderer zu verbreiten« zu 39 % und »sexuelle Sprüche über den Körper einer_s anderen Jugendlichen zu machen« zu 24 % als sexualisierte Grenzverletzung ein (davon »typische Jungen« mit jeweils 33 % und 18 %). Die sich als »eher typische Jungen« und »eher typische Mädchen« positionierenden Jugendlichen sahen »Gerüchte verbreiten« hingegen zu 52 % und vor allem »Sprüche über den Körper anderer machen« zu 40 % als Überschreitung ihrer persönlichen Grenze. Auch jene Jugendlichen, die

- 3 Die folgenden Darstellungen gehen auf einen Aufsatz (»Sichtweisen auf sexualisierte Gewalt und sexualisierte Grenzüberschreitungen von Jugendlichen«) im *Dritten Deutschen Männergesundheitsbericht – Sexualität von Männern* zurück (Stiftung Männergesundheit, 2017), in dem die vorliegenden Daten auf Sichtweisen von Jungen hin ausgewertet wurden, sprich von Jugendlichen, die sich als »typischer Junge«, »eher typischer Junge« und »zwischen typischem Jungen und typischem Mädchen« positionieren (vgl. Tuider, 2017).
- 4 Die Gruppe der sich selbst als »typische Jungen« verortenden Jugendlichen gibt in allen Situationen am seltensten an, etwas als Verletzung der persönlichen Grenzen einzuschätzen (vgl. dazu weiter: Tuider, 2017).

sich »dazwischen« (also im Mittelfeld zwischen »typischer Junge« und »typischem Mädchen«) positionierten, machten häufiger als diejenigen Jugendlichen, die sich als »typische« Jungen und Mädchen positionieren, die Angabe, dass diese beiden Situationen für sie eine Überschreitung ihrer persönlichen Grenze darstellten.

Das diffamierende Reden über (ihre) Sexualität sowie das sexualisierte Sprechen über den (immer auch vergeschlechtlichten) Körper nahmen die befragten Jugendlichen in Abhängigkeit von ihrer geschlechtlichen Selbstdefinition wahr. Je mehr sie sich als der Geschlechternorm entsprechend einordneten, umso weniger nahmen sie sexualisiertes Reden als Gewalt wahr. Da die Onlinebefragung der Jugendlichen darauf zielte, deren Sichtweise und Einschätzung und nicht deren Erfahrung mit sexualisierter Gewalt zu analysieren, kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass die befragten Jugendlichen in Abhängigkeit von ihrer geschlechtlichen Wahrnehmung auch unterschiedliche Erfahrungen mit sexualisiertem Angesprochenwerden, gegebenenfalls aufgrund von eigenen Normierungs- und Diskriminierungserfahrungen, haben.⁵ Jene Jugendlichen, die sich als »eher typischer Junge«/»eher typisches Mädchen« sowie als »zwischen »typischer Junge« und »typischem Mädchen« positionierten, zeigten eine größere Sensibilität in der Einschätzung dieser Situationen. Diskriminierungs- und Hate-Speech-Erfahrungen sind, so zeigt zum Beispiel die 2013 publizierte Studie »Erhebung unter Lesben, Schwulen, Bisexuellen und Transgender-Personen in der Europäischen Union« der Agentur der Europäischen Union für Grundrechte (FRA, 2013), unter LGBTIQ*-Jugendlichen häufig anzutreffen.⁶ Hingegen scheinen innerhalb der Geschlechterposition »typisches Mädchen / typischer Junge« diese Formen von grenzüberschreitenden Sexismen eher zum (unthematisierten und unreflektierten) Alltag der Jungen dazuzugehören: Insbesondere für sich als »typischer Junge« Positionierende könnte dies selbstverständlicher Teil von Männlichkeitskonstruktionen sein, werden doch diese Variablen von den Jungen nicht als sexualisierte Gewalt verstanden und reflektiert (vgl. hierzu Stiftung Männergesundheit, 2017; weiterführend: Tuider, 2017).

5 In der Studie »Jugendsexualität« der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung von 2015 zeigt sich, dass männliche Jugendliche insgesamt deutlich weniger von sexualisierten Gewaltwiderfahrungen berichten als jugendliche Mädchen (4 % zu 21 %).

6 LGBTIQ* steht für »Lesbisch Schwul Bi Trans* Inter* Queer« bzw. im Englischen entsprechend für »Lesbian Gay Bisexual Trans Intersex Queer«.

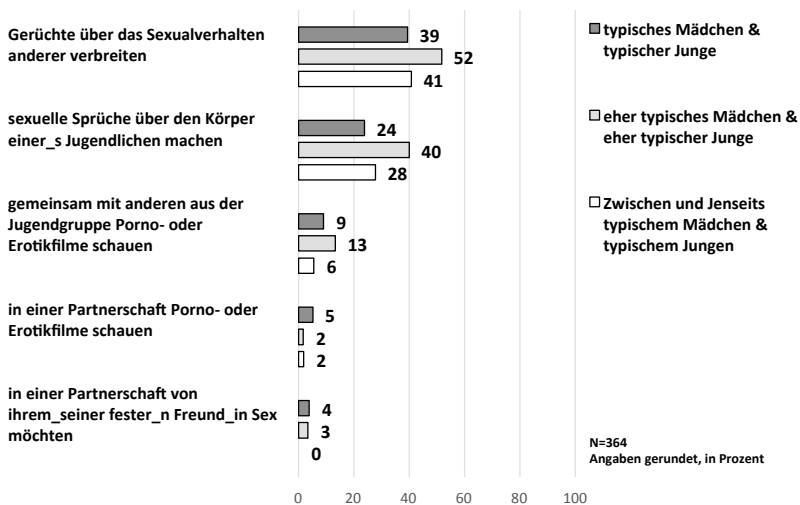


Abb. 4: Einschätzung sexualisierter Alltagshandlungen als Grenzverletzung unter Jugendlichen. Quelle: Onlinebefragung »Safer Places« (N=364, Angaben in Prozent)

Zugleich wird in Abbildung 4 deutlich, dass »Porno- und Erotikfilme schauen«, ob mit anderen gemeinsam in einer Jugendgruppe oder in einer Partnerschaft, sowie »von ihrem_seiner fester_n Freund_in Sex [zu] wollen« insgesamt aus Sicht der Jugendlichen keine Indikatoren für sexualisierte Gewalt sind. Diese Alltagssituationen wurden in den gesamten Szenarien von den Jugendlichen am wenigsten häufig als Grenzüberschreitung ausgewiesen. Es lässt sich daraus schließen, dass Sexualität zu haben und diese auch in Filmen und Clips zu sehen zum Alltag vieler Jugendlicher gehört. Damit knüpfen diese Einschätzungen der »Safer Places«-Studie an die in Deutschland vorliegenden Studien zum Pornografiekonsum von Jugendlichen an: Grimm et al. (2011) zeigen zum Beispiel, dass 45 % der Jugendlichen im Alter von 16 und 19 Jahren mindestens einmal monatlich in Kontakt mit Pornografie kommen, wobei der Kontakt mit Pornografie je nach Geschlecht unterschiedlich gestaltet wird: »Jungen suchen Pornos eher gezielt auf, Mädchen kommen meist zufällig, beiläufig oder nicht-intendiert mit ihnen in Kontakt« (Schmidt & Matthiesen, 2011). Aktuelle Studien zufolge haben 90 % der männlichen und 63 % der weiblichen Jugendlichen mit 16 Jahren Erfahrungen mit Pornografie, bei den

14-Jährigen sind es 30 % der Mädchen und fast 70 % der Jungen (vgl. ebd.; Matthiesen et al., 2011).⁷

Während der Wunsch nach Sexualität im Rahmen einer Partnerschaft für die befragten Jugendlichen ebenso wenig ein Aufreger ist wie gemeinsam Pornos zu schauen, wird von ihnen das Verhalten im Kontext der sozialen Medien in hohem Maße als anfällig für sexualisierte Grenzüberschreitungen gesehen (vgl. Abb. 5). Das heimliche Filmen unter der Dusche, auf der Toilette oder in der Umkleidekabine (z. B. des Sports) stellt für 75 % aller befragten Jugendlichen eine Überschreitung ihrer persönlichen Grenze dar. Auch das Posten von Filmen und Fotos ohne Zustimmung sowie das Posten von Gerüchten und Geheimnissen im Netz stellt für fast die Hälfte aller befragten Jugendlichen in der Onlinebefragung der Studie »Safer Places« eine grenzüberschreitende Situation dar (48 %). Hierbei zeigt sich wiederum ein Unterschied in der Einschätzung der Jugendlichen je nach geschlechtlicher Selbstpositionierung.

Insbesondere das heimliche Filmen zum Beispiel auf der Toilette, aber auch das Verbreiten von Geheimnissen und Gerüchten im Internet sowie das Posten von Videos oder Fotos ohne Zustimmung wird von »zwischen ›typischer Junge‹ und ›typisches Mädchen‹« positionierenden Jugendlichen am häufigsten sowie von jenen Jugendlichen, die sich als »eher typisches Mädchen / eher typischer Junge« positionieren, durchgehend häufiger als sexualisierte Grenzüberschreitung angegeben als von denjenigen Jugendlichen, die sich an den Polen des Kontinuums (typischer Junge / typisches Mädchen) verorten.

Die Internetwelt ist Teil des jugendlichen Alltags und des jugendlichen Alltagshandelns. Und im Internet wird auch Privates einer digitalen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Auch wenn zwischen digitaler und analoger Welt im jugendlichen Alltagshandeln kein Unterschied gemacht wird, so markieren die befragten Jugendlichen eine Grenze an der aus dem alltäglichen *doing www* eine sexualisierte Grenzüberschreitung wird: Diese liegt genau dort, wo Filme, Gerüchte oder Fotos im Netz ohne ihr Einverständnis verbreitet werden. Im Vergleich der unterschiedlichen Situationenclusterungen (Sexualität, soziale Medien, Zustimmung zu Körperberührungen) stellt der Bereich der sozialen Medien jenen Bereich dar, in dem aus der Sicht der Jugendlichen die wohl größte Anfälligkeit

7 Die Definition dessen, was Pornografie ist, ist in den verschiedenen Studien unterschiedlich.

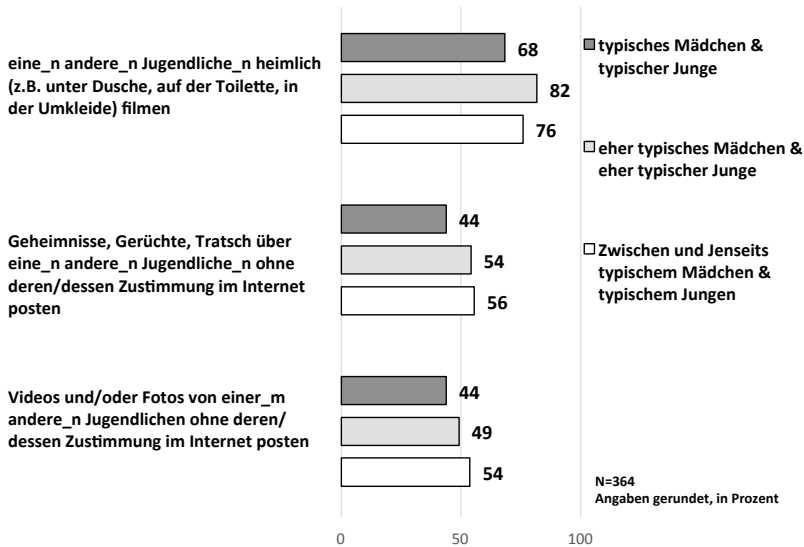


Abb. 5: Einschätzung sexualisierter Alltagshandlungen im Bereich Social Media als Grenzverletzung unter Jugendlichen. Quelle: Onlinebefragung »Safer Places« (N=364, Angaben in Prozent)

für sexualisierte Grenzüberschreitungen, mithin das Einfallstor für sexualisierte Gewalt liegt. Die Entgrenzung und Entpersonalisierung im Internet könnte mit der Möglichkeit für sexualisierte Grenzüberschreitungen korrelieren. Doch bedeutet dies nicht, dass digital natives per se verwahrlost, verroht oder verantwortungslos sind. Ganz im Gegenteil: Die Ergebnisse der »Safer Places«-Studie machen deutlich, dass Jugendliche eine differenzierte Sicht auf sexualisierte Grenzüberschreitung gerade in den sozialen Medien haben.

Auch bei Einschätzungen von Situationen in Jugendgruppen wie Kuseln, Berührungen oder Küssen, die explizit ohne Zustimmung erfolgen (vgl. Abb. 6), bleibt diese Tendenz erhalten: Die sich selbst als »typische Jungen / typische Mädchen« positionierenden Jugendlichen gaben deutlich seltener als die Jugendlichen, die sich als »eher typischer Junge / eher typisches Mädchen« positionierten, an, dass »mit einer_m anderen Jugendlichen ohne deren/dessen Zustimmung zu kuscheln« und »eine_n andere_n Jugendliche_n ohne deren/dessen Zustimmung (z.B. am Po, am Oberschenkel, der Brust) zu berühren«, eine Überschreitung der persön-

lichen Grenze ist. Auch »eine_n andere_n Jugendliche_n ohne deren/ dessen Zustimmung auf den Mund küssen« sowie »eine_n andere_n Jugendliche_n beim Sport z.B. am Po, am Oberschenkel, an der Brust berühren, ohne dass es nötig ist«, sehen aus der Gruppe der sich selbst als »typisches Mädchen / typischer Junge« verortenden Jugendlichen weniger als eine Verletzung der persönlichen Grenze.

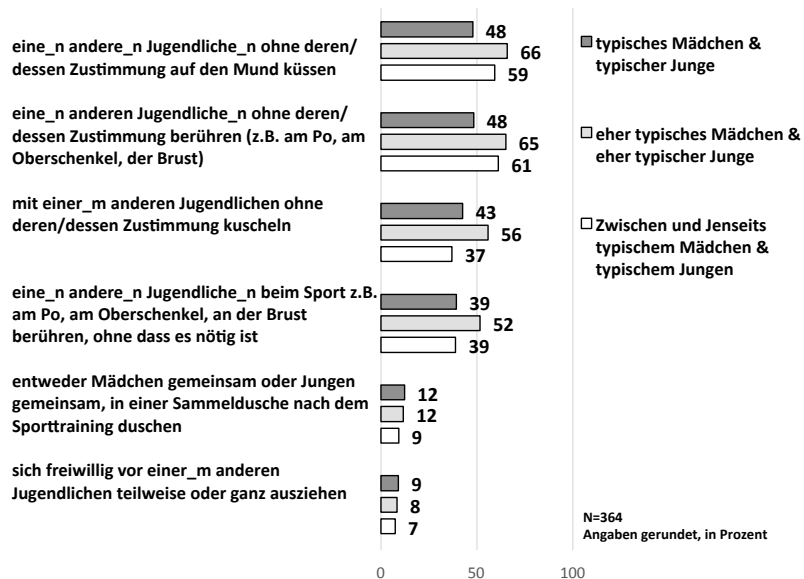


Abb. 6: Einschätzung sexualisierter Alltagssituationen im Bereich Körperkontakt als Grenzverletzung unter Jugendlichen. Quelle: Onlinebefragung »Safer Places« (N=364, Angaben in Prozent)

Für Jugendliche, die sich als »eher typischer Junge / typisches Mädchen« verorteten, sind insbesondere Berührungen ohne Zustimmung am Po, den Oberschenkeln oder der Brust (zu 65 %) sowie ohne Zustimmung auf den Mund geküsst zu werden (zu 66 %) eine sexualisierte Grenzüberschreitung. Diese Situationen weisen deutlicher als die oben dargestellten einen direkten Körperbezug auf. Diese verkörperlichten Handlungen erfordern aus Sicht der Jugendlichen das Einverständnis. Ohne die Zustimmung zu diesen Handlungen werden sie von ihnen als grenzüberschreitend angesehen – und dies durchgehend häufiger von jenen Jugendlichen, die sich

weiter weg von »typischer Junge«/»typisches Mädchen« positionierten. Die Jugendlichen, die sich »zwischen den Polen typischer Junge / typisches Mädchen« verorteten, zeigen hier hingegen ambivalente Einschätzungen: Sie weisen zum Teil ähnliche Werte auf wie jene Jugendlichen, die sich als eher typisches Mädchen / eher typischer Junge positionieren. Ihre Einschätzung einer verkörperlichten Situation als sexualisierte Grenzüberschreitung kann aber auch von jenen Jugendlichen, die sich als eher typischer Junge / eher typisches Mädchen verorten differieren, so zum Beispiel wenn es um die Sichtweise auf nicht-notwendige Berührungen beim Sport und dem Duschen in einer Sammeldusche nach dem Sport geht. Jene Alltagssituationen werden von den Jugendlichen jenseits des Geschlechterkontinuums und zwischen den typischen Geschlechterpolen am wenigsten häufig als Überschreitung einer persönlichen Grenze ausgemacht.

Fazit

Folgen wir den Ergebnissen der Verbundforschung im BMBF-geförderten Projekt »Safer Places«, so lässt sich daraus schließen, dass die Präsenz und Nutzung digitaler Medien in der Lebenswelt von Jugendlichen in der Form Eingang gefunden hat, dass es zu einer Synchronisierung der digitalen und analogen Lebenswelt gekommen ist. Entgegen der populistisch geführten Debatte zu sexualisierter Gewalt mit Medieneinsatz und der unterstellten Verantwortungslosigkeit der digital natives haben die befragten Jugendlichen einen differenzierten Blick auf Grenzüberschreitungen und sexualisierte Gewalt deutlich gemacht. Nicht die Themen an sich, wie zum Beispiel Pornografie oder Sexualität, sondern der Faktor der Einvernehmlichkeit machen aus Sicht der Jugendlichen die Grenzüberschreitung aus. Sexualisierte Gewalt fängt also dort an, wo einem Handeln nicht zugestimmt wird – sei dies in der analogen oder in der digitalen Welt.

Darüber hinaus wurde deutlich, dass ein geschlechtervielfältiges empirisches Vorgehen interessante Erkenntnisse für sozialwissenschaftliche Analysen bereithält: Anstelle einer stereotypisierenden Sicht auf Täter-/Opfer-Zuschreibungen entlang von Geschlecht zeigt sich vielmehr, 1) dass die geschlechtlichen Selbstpositionierungen von Jugendlichen Einfluss auf ihre Sichtweisen und Einschätzungen von sexualisierter Gewalt, mithin auch auf ihre Wahrnehmungen von sexueller Normalität und Norm, haben und 2) dass insbesondere jene Jugendlichen, die sich nicht ganz in den

Geschlechterkategorien »typischer Junge«/»typisches Mädchen« aufgehoben fühlen, einen sensiblen Blick auf Gewalt in Alltagssituationen haben.

Auf Basis der Konzipierung von Gender in der quantitativen Onlinebefragung wurden auch die Möglichkeiten eruiert, die sich im Rahmen quantitativer Jugendforschung zur Erhebung vielfältiger geschlechtlicher und sexueller Positionierungen auf tun. Es zeigte sich: Eine intersektional und post-essenzialistisch gedachte Vielfalt fordert empirische Sozial- und Jugendforschung heraus. Gelanges in der Konzipierung von Geschlecht die weitläufige binäre und binarisierende Geschlechterfrage auszuhebeln und ein anti-kategoriales Verständnis von Geschlecht in einen Onlinefragebogen zu überführen, so waren der Analyse insofern Grenzen gesetzt, als darin erneut Kategorien gebildet und diese benannt werden mussten. Geschlecht wurde jedoch weder vorab gesetzt noch im Sinne starrer Kategorien verstanden. Die methodologischen Überlegungen zu Dekonstruktion und anti-kategorialer Intersektionalität müssen also nicht in ein Dilemma für ein quantitatives Forschungsdesign münden, sondern sie können vielmehr als (dekonstruktivistische) Anregung verstanden werden, ein plurales, fluides und post-essenzialistisches Verständnis von Geschlecht einzuholen.

Literatur

- Allroggen, M., Spröber, N., Rau, T. & Fegert, J.M. (2011). *Sexuelle Gewalt an Kindern und Jugendlichen. Ursachen und Folgen. Eine Expertise der Klinik für Kinder- und Jugendpsychiatrie/Psychotherapie*. 2. erw. Aufl. Ulm: Universitätsklinikum Ulm.
- Bergmann, Christine (2011). Abschlussbericht der Unabhängigen Beauftragten zur Aufarbeitung des sexuellen Kindesmissbrauchs. <https://www.fonds-missbrauch.de/fileadmin/content/Abschlussbericht-der-Unabhaengigen-Beauftragten-zur-Aufarbeitung-des-sexuellen-Kindesmissbrauchs.pdf> (20.04.2018).
- Brandt, E. & Fuchs, K. (2017). *Legt doch mal das Ding weg! – Vom Versuch unsere Digital Natives zu einem verantwortungsvollen Umgang mit Smartphone & Co. zu erziehen*. München: GU Verlag.
- Busche, M., Domann, S., Krollpfeiffer, D., Norys, T. & Rusack, T. (2016). Perspektiven auf sexualisierte Gewalt im Kontext der Jugend(verbands)arbeit und des Jugendsports – Aspekte geschlechtlicher und sexueller Vielfalt. In C. Mahs, B. Rendtorff & T. Rieske (Hrsg.), *Erziehung – Gewalt – Sexualität. Zum Verhältnis von Geschlecht und Gewalt in Erziehung und Bildung* (S. 147–170). Opladen: Barbara Budrich.
- BZgA (2015). Jugendsexualität 2015. <https://www.forschung.sexualaufklaerung.de/fileadmin/fileadmin-forschung/pdf/Jugendendbericht%2001022016%20.pdf> (20.04.2018).

- Çetin, Z. (2012). *Homophobie und Islamophobie. Intersektionale Diskriminierungen am Beispiel binationaler schwuler Paare in Berlin*. Bielefeld: Transkript.
- DJI (Hrsg.). (2011). Sexuelle Gewalt gegen Mädchen und Jungen in Institutionen. https://www.dji.de/fileadmin/user_upload/bibs/DJIAbschlussbericht_Sexuelle_Gewalt.pdf (20.04.2018).
- DJI (Hrsg.). (2016). Coming-Out – und dann ...?! Ein DJI-Forschungsprojekt zur Lebenssituation von lesbischen, schwulen, bisexuellen und trans* Jugendlichen und jungen Erwachsenen. https://www.dji.de/fileadmin/user_upload/bibs2015/DJI_Broschuere_ComingOut.pdf (20.04.2018).
- Domann, S. & Rusack, T. (2016). »Fast alle sind dann immer gut gelaunt und lachen, erzählen Witze« – Die pädagogische Beziehung zwischen Jugendlichen und Mitarbeitenden in der Jugendarbeit. *Sozialmagazin, Sexualisierte Gewalt und Jugendarbeit*, 41(7/8), 29–36.
- Dörr, M. (2018). Nähe-Distanzverhältnisse und sexualisierte Gewalt. In A. Retkowski, A. Treibel & E. Tuidor (Hrsg.). *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte. Theorie, Forschung, Praxis* (S. 178–186). Weinheim: Beltz Juventa.
- Fegert, J. M. & Wolff, M. (Hrsg.). (2015). *Kompodium »Sexueller Missbrauch in Institutionen«. Entstehungsbedingungen, Prävention und Intervention*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Finkelhor, D. (1984). *Child Sexual Abuse: New Theory and Research*. New York: Free Press.
- FRA (2013). Erhebung unter Lesben, Schwulen, Bisexuellen und Transgender-Personen in der Europäischen Union. <https://fra.europa.eu/de/publication/2014/lgbt-erhebung-der-eu-erhebung-unter-lesben-schwulen-bisexuellen-und-transgender> (20.04.2018).
- Grimm, P., Rhein, S. & Müller, M. (2011). *Porno im Web 2.0. Die Bedeutung sexualisierter Web-Inhalte in der Lebenswelt von Jugendlichen*. Berlin: Vistas.
- Helferich, C., Kavemann, B. & Kindler, H. (Hrsg.). (2016). *Forschungsmanual Gewalt. Grundlagen der empirischen Erhebung von Gewalt in Paarbeziehungen und sexualisierter Gewalt*. Wiesbaden: Springer.
- Jäger, R., Fischer, U. & Riebel, J. (2007). *Mobbing bei Schülerinnen und Schülern der Bundesrepublik Deutschland. Eine empirische Untersuchung auf der Grundlage einer Onlinebefragung*. Zentrum für empirische pädagogische Forschung: Universität Koblenz-Landau.
- LesMigras (2010). Gewalt- und Mehrfachdiskriminierungserfahrungen von Lb_Ft*. Zusammenfassung der Ergebnisse. www.lesmigras.de/tl_files/lesmigras/kampagne/Studie_Zusammenfassung_LesMigras.pdf (20.04.2018).
- Lutz, H., Herrera Vivar, M. T. & Supik, L. (Hrsg.). (2010). *Fokus Intersektionalität: Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzeptes*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Matthiesen, S., Martyniuk, U. & Dekker, A. (2011). What do girls do with porn? Ergebnisse einer Interviewstudie, Teil 1. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 24(4), 326–352.
- McCall, L. (2005) The Complexity of Intersectionality. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 30(3), 1771–1800. <http://www.journals.uchicago.edu/cgi-bin/resolve?id=doi:10.1086/426800> (20.04.2018).
- Prensky, M. (2001). Digital Natives, Digital Immigrants. <http://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf> (20.04.2018).

- Retkowski, A., Treibel, A. & Tuider, E. (2018). (Hrsg.). *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte. Theorie, Forschung, Praxis*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Rusack, T. (2018). Peer Violence. In A. Retkowski, A. Treibel & E. Tuider (Hrsg.), *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte* (S. 315–324). Weinheim: Beltz Juventa.
- Schmidt, G. & Matthiesen, S. (2011). What do boys do with porn? Ergebnisse einer Interviewstudie, Teil 2. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 24(4), 353–378.
- Schröer, W. & Wolff, M. (2016). Schutzkonzepte in der Jugendarbeit. *Sozialmagazin. Sexualisierte Gewalt und Jugendarbeit*, 41(7/8), 84–89.
- Stecklina, G. (2005). Jungen und Sexualität. Pubertät, Aneignung von Sexualität und sexuelle Gewalt. In H. Funk & K. Lenz (Hrsg.), *Sexualitäten: Diskurse und Handlungsfelder im Wandel* (S. 195–212). Weinheim und München: Juventa.
- Stiftung Männergesundheit Berlin/Institut für Angewandte Sexualwissenschaft der Hochschule Merseburg (Hrsg.). (2017). *Sexualität des Mannes. 3. Männergesundheitsbericht*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Te Wildt, B. (2015). *Digital Junkies*. München: Droemer.
- Tuider, E. (2015). Dem Abwesenden, den Löchern und Rissen empirisch nachgehen. Vorschlag zu einer dekonstruktivistisch diskursanalytischen Intersektionalitätsanalyse. In M. Bereswill, F. Degenring & S. Stange (Hrsg.), *Intersektionalität und Forschungspraxis: Wechselseitige Herausforderungen* (S. 172–191). Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Tuider, E. (2017). Sichtweisen auf sexualisierte Gewalt und sexualisierte Grenzüberschreitungen unter Jugendlichen. In Stiftung Männergesundheit Berlin/Institut für Angewandte Sexualwissenschaft der Hochschule Merseburg (Hrsg.), *Sexualität des Mannes. 3. Männergesundheitsbericht* (S. 361–374). Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Vobbe, F. (2018). Cyberspace und sexualisierte Gewalt. In A. Retkowski, A. Treibel & E. Tuider (Hrsg.), *Handbuch Sexualisierte Gewalt und pädagogische Kontexte* (S. 306–314). Weinheim: Beltz Juventa.
- Wolff, M. & Norys, T. (2016). Perspektiven von Erwachsenen auf den sicheren Ort der Jugendarbeit. *Sozialmagazin. Sexualisierte Gewalt und Jugendarbeit*, 41(7/8), 37–43.

Die Autorin

Elisabeth Tuider, Dr. phil. habil., seit 2011 Professur Soziologie der Diversität unter besonderer Berücksichtigung der Dimension Gender am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Universität Kassel. Arbeitsschwerpunkte: Gender Studies und Queer Studies, Migrationsforschung, Rassismusanalyse, Culture und Postcolonial Studies, Sexualwissenschaft, qualitative Methoden (insbesondere Diskurs- und Biografie-forschung), Jugendforschung, Lateinamerikaforschung. Derzeit Erste Vorsitzende der Fachgesellschaft Geschlechterstudien. Aktuelles Forschungsprojekt: »Schutzkonzepte in der Kinder- und Jugendarbeit. Normalitätskonstruktionen von Gewalt und Sexualität unter Jugendlichen« (BMBF-gefördertes Verbundprojekt der Hochschulen Kiel, Hildesheim, Landshut und Kassel).

3: Chancen – Selbstbestimmung in Film, Fernsehen und Neuen Medien

Jugendsexualität heute

Zwischen Offline- und Online-Welten¹

Nicola Döring

Einleitung

Die Lebenswelten der Jugendlichen in Deutschland sind heutzutage gleichzeitig Medienwelten (vgl. Renner, 2016; mpfs, 2018). Wie ist es unter diesen Bedingungen um die Sexualität der Jugendlichen bestellt? Relativ weit verbreitet ist die Sorge, dass eine neue »Generation Porno« (Gernert, 2010) heranwächst, die durch den frühzeitigen, unkontrollierten Zugang zu Online-Pornografie völlig falsche Vorstellungen von Sexualität entwickelt. Eine Generation, die Porno-Vorbilder dann auch unkritisch nachahmt, immer früher Sex praktiziert, sich auf eigenen Fotos und Videos zunehmend selbst sexualisiert darstellt (etwa beim sogenannten Sexting). Eine Generation, die zudem verstärkt Missbrauchstätern ausgeliefert ist, die sich in virtuellen Räumen wie Onlineforen, Chats oder Games Minderjährige als Opfer suchen, ihr Vertrauen gewinnen und sich ihnen im Schutz medialer Distanz und Anonymität mit sexuellen Motiven nähern (sog. Cyber-Grooming; Mathiesen, 2014).

Eine wachsende Zahl von wissenschaftlichen Studien befasst sich mit *derartigen sexualbezogenen Risiken des Internets*. Auch politisch stehen sie auf der Agenda. Die Empfehlung für die Praxis lautet dabei überwiegend, man müsse die Minderjährigen, aber auch die Eltern, viel besser über die sexuellen Online-Gefahren aufklären und Jugendliche von riskanten

1 Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um einen aktualisierten und erweiterten Wiederabdruck mit Genehmigung des Beltz-Verlages von: Döring, N. (2016). Jugendsexualität heute: Zwischen Offline- und Online-Welten. In M. Syring, T. Bohl & R. Trepow (Hrsg.), *YOLO – Jugendliche und ihre Lebenswelten verstehen. Zugänge für die pädagogische Praxis* (S. 220-237). Weinheim und Basel: Beltz.

Online-Verhaltensweisen abbringen. Zudem werden Anpassungen des Strafrechts im Sinne einer stärkeren Berücksichtigung von Cyberkriminalität sowie die Verantwortung der Plattform-Betreiber für eine Moderation und Kontrolle ihrer Inhalte diskutiert.

Diese problemfokussierte Betrachtungsweise ist jedoch zu einseitig und teilweise geradezu irreführend und schädlich – so etwa, wenn der Eindruck vermittelt wird, es sei für Mädchen extrem gefährlich, online öffentlich sichtbar zu sein, da sie damit Missbrauchstäter anlocken könnten (Döring, 2015a). Nicht nur wird mit einer solchen Argumentation den potenziellen Opfern selbst die Schuld an ihrer Viktimisierung zugeschrieben (*victim blaming*) und die Internet-Öffentlichkeit als männlich dominierter Raum festgeschrieben; auch wird die Realität von sexuellem Missbrauch negiert, der nicht primär durch anonyme Online-Täter begangen wird, sondern tagtäglich vor allem im sozialen Nahraum stattfindet. Soziale Probleme wie sexualisierte Gewalt einseitig auf das Internet und auf anonyme Online-Täter zu projizieren, anstatt die realen Tätergruppen und Tatsituationen anzuzielen, verhindert eine wirksame Prävention und Intervention.

Nachteilig ist es ebenso, wenn neben den oft hervorgehobenen Risiken nicht auch die bestehenden *Chancen des Internets für die sexuelle Entwicklung* Jugendlicher erkundet und gefördert werden. Denn in Offline-Welten vielfach für Jugendliche noch bestehende sexuelle Probleme und Herausforderungen können mithilfe von Online-Ressourcen teilweise sehr konstruktiv bearbeitet werden. Dies gilt insbesondere auch für Jugendliche, die sexuellen Minoritäten angehören.

Der vorliegende Beitrag berichtet zunächst *Eckdaten zur Jugendsexualität* und zeigt auf, dass die heutigen Jugendlichen in Deutschland keineswegs als eine sexuell verwahrloste »Generation Porno« zu beschreiben sind. Daraufhin werden kursorisch die verschiedenen sexuellen *Entwicklungsaufgaben des Jugendalters* aufgezeigt, mit denen sich Teenager aller Geschlechter in Offline- wie Online-Welten auseinandersetzen müssen. Schließlich geht der Beitrag auf die wichtigsten sexuellen Online-Aktivitäten der Jugendlichen ein und diskutiert deren Risiken, aber auch deren Chancen für das sexuelle Erwachsenwerden. *Handlungsempfehlungen* für die Praxis und ein Fazit für die Forschung runden den Beitrag ab.

Eckdaten zur Jugendsexualität in Deutschland

»Sie sehen Pornos mit 12, haben Sex mit 13, sind schwanger mit 14« (*Süddeutsche Zeitung Magazin*, 27.08.2009) oder »Das erste Mal mit 11, Gruppensex mit 14, selbstgedrehte Pornos mit 16: Immer mehr Jugendliche betreiben Sex als Leistungsschau« (*Stern-TV*, 17.09.2008). Ist an solchen plakativen Charakterisierungen einer angeblich sexuell verwahrlosten »Generation Porno« etwas dran? Haben Jugendliche (oder gar schon Kinder) – unter dem irreführenden Einfluss der für sie allgegenwärtigen Internet-Pornografie – immer früher, immer bindungsloser, immer verantwortungsloser Sex?

Bevölkerungsrepräsentative Daten zur Jugendsexualität in Deutschland liefert die seit 1980 alle fünf Jahre durchgeführte Studie »Jugendsexualität« der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA). Die aktuelle achte Studie (BZgA, 2015) widerlegt die Befürchtung, dass Jugendliche heute immer früher Sex haben: Bis zum Alter von 17 Jahren hat die Mehrzahl der Jugendlichen noch keinen Geschlechtsverkehr. Wenn Mädchen und Jungen zum ersten Mal Sex haben, dann überwiegend im Rahmen einer festen Beziehung oder Freundschaft, selten mit flüchtigen Bekannten oder Unbekannten. Die Zahl der Sexualpartner von Jugendlichen ist gering: Sie beschränkt sich mehrheitlich auf eine oder zwei Personen. Verhütet wird sehr sorgfältig: Über 90 Prozent der Jugendlichen nutzen bereits beim ersten Geschlechtsverkehr Verhütungsmittel. Mädchen mit Migrationshintergrund werden seltener sexuell aktiv als ihre Altersgenossinnen deutscher Herkunft, denn für sie stellt Sex vor der Ehe teilweise noch ein Tabu dar, und sie unterliegen häufig besonders strenger sozialer Kontrolle durch die Familie; bei Jungen besteht dieser Unterschied nicht (ebd.).

Sexual- und Verhütungsaufklärung erhalten Jugendliche im Elternhaus (v. a. durch die Mutter), in der Schule, durch Peers und teilweise durch Ärzte (v. a. die Mädchen). Aber auch Medien – etwa Jugendzeitschriften, Bücher, Broschüren und das Internet – spielen in der Sexualaufklärung eine wichtige Rolle (Döring, 2015b). Tendenziell fühlen sich die Jugendlichen in Deutschland recht gut über biologische Fakten und Verhütung aufgeklärt. Informationsdefizite nennen vor allem Jugendliche mit Migrationshintergrund sowie solche mit geringerer formaler Bildung; sie können sexuelle Fragen seltener in der Familie thematisieren (BZgA, 2010). Auch Jugendliche, deren sexuelle Identitäten und/oder Lebenslagen vom Mainstream

abweichen (z. B. homosexuelle Jugendliche, Jugendliche mit unterschiedlichen Behinderungen), erhalten in Elternhaus und Schule vermutlich seltener die für ihre spezifischen Anliegen passende Sexualaufklärung.

Im Gesamtbild und im Trend der letzten Jahre zeigt sich laut BZgA-Studien in Deutschland eine Jugendsexualität, die als bindungsorientiert und verantwortungsvoll zu kennzeichnen ist. Viele Jugendliche sind über sexuelle Fakten durch Elternhaus, Schule und Medien gut aufgeklärt, können sich problemlos Verhütungsmittel beschaffen, warten mit dem »ersten Mal« auf den oder die »Richtige/n« und dürfen ihren festen Freund, ihre feste Freundin dann auch offiziell zu Hause bei sich übernachten lassen. Erfahrungen mit Partnersexualität werden somit heute in Deutschland bewusster, geplanter und auch sicherer gesammelt als in früheren Jahrzehnten. Demgegenüber führen Verbote und Heimlichkeiten, wie sie zum Beispiel in den USA üblich sind, wo Jugendlichen in Elternhaus und Schule mehrheitlich sexuelle Abstinenz bis zur Ehe nahegelegt wird, viel häufiger zu ungeschütztem Sex. So werden beispielsweise in den USA von 1.000 Mädchen im Alter zwischen 15 und 17 Jahren rund 36 schwanger (Curtin et al., 2013), in Deutschland dagegen weniger als acht (Block & Matthiesen, 2007).

Drastische Fälle aus sozialen Brennpunkten – »Eltern schauen mit ihren Kindern Hardcore-Filme. 14-Jährige treffen sich zum Gruppensex« (Wüllenweber, 2007; Siggelkow & Büscher, 2008) – sind alarmierend und Ausdruck diverser Problemlagen. Allerdings sind sie nicht repräsentativ für die heutige Jugend und belegen auch keinen allgemeinen Trend zu einer angeblichen sexuellen Verwahrlosung (Schetsche & Schmidt, 2010; Matthiesen et al., 2013).

Abschließend sei noch darauf hingewiesen, dass in öffentlichen und wissenschaftlichen Debatten über Jugendsexualität die zugrunde gelegten Konzepte von »Sexualität« und »Jugend« hinterfragt werden müssen:

Was wird in Debatten über Jugendsexualität unter »Sexualität« verstanden? Meist steht die (v. a. heterosexuelle) Partnersexualität mit ihren Risiken (sexuell übertragbare Infektionen, ungeplante Schwangerschaften) im Fokus. Solosexualität wird seltener mitgedacht. Dabei ist rein quantitativ die Solosexualität die typische sexuelle Aktivitätsform des Jugendalters. Wenn Jugendliche im Alter von 16 oder 17 Jahren ihren ersten Geschlechtsverkehr erleben, liegen üblicherweise bereits mehrere Jahre Masturbationserfahrung inklusive Orgasmen hinter ihnen. Dies gilt insbesondere für die Jungen, die fast alle mehr oder minder regelmäßig masturbieren (97 Prozent), während

ein deutlich kleinerer Teil der Mädchen (43 Prozent) sich nach eigenen Angaben selbst befriedigt (Aude & Matthiesen, 2012). Diese Geschlechterkluft im Masturbationsverhalten, die sich auch im Erwachsenenalter zeigt, hat vermutlich teils anatomisch-biologische, teils psychosoziale und teils kulturelle Ursachen. Während in Medizin und Pädagogik im 18., 19. und beginnenden 20. Jahrhundert jugendliche Onanie als gesundheitsschädlich eingestuft und vehement bekämpft wurde, gilt Solosexualität heute offiziell als normaler und gesunder Bestandteil der (Jugend-)Sexualität. Besorgnis erregen heute bei Eltern und pädagogischen Fachkräften nicht mehr die körperlichen Vorgänge bei der Selbstbefriedigung, sondern eher die Inhalte der medialen Masturbationsvorlagen, insbesondere der Online-Pornografie. Unabhängig davon, ob die Solo- oder die Partnersexualität der Jugendlichen verhandelt wird, ist weiterhin zu beachten, dass es hier nicht um das Ausleben eines rein biologischen »Sexualtriebs« geht, sondern dass sexuelles Erleben und Verhalten nach heutigem Verständnis immer in einem bio-psycho-sozialen Gesamtmodell zu verstehen ist. So haben zum Beispiel Persönlichkeitseigenschaften (z. B. Aggressivität, Empathie) und kulturell geprägte soziale Geschlechterrollen starken Einfluss auf die Gestaltung von (Jugend-)Sexualität.

Was wird in Debatten über Jugendsexualität unter »Jugend« verstanden? Nach deutschem Recht erfolgt der Übergang von der Kindheit zum Jugendalter genau am 14. Geburtstag (damit verbunden sind z. B. Strafmündigkeit und sexuelle Mündigkeit). Aus biologischer Sicht wird das Ende der Kindheit dagegen durch die *Geschlechtsreife* markiert, das heißt durch die erste Menstruation beim Mädchen und den ersten Samenerguss beim Jungen. Sowohl bei Mädchen als auch bei Jungen in Deutschland beginnt die Pubertät mit ihren verschiedenen Entwicklungsstufen (z. B. Größenwachstum, Schambehaarung, Entwicklung der primären und sekundären Geschlechtsorgane) etwa im Alter von zehn Jahren, wobei die Mädchen heute im Schnitt mit knapp 13 Jahren geschlechtsreif werden, die Jungen im Mittel mit 14 Jahren (Kahl & Schaffrath-Rosario, 2007). Gegenüber früheren Jahrhunderten sowie gegenüber Entwicklungsländern zeichnet sich in den Wohlstandsgesellschaften eine Entwicklungsbeschleunigung (*säkulare Akzeleration*) ab, die auf die reichhaltige (v. a. eiweißreiche) Ernährung zurückgeführt wird. Seit den 1970er und 1980er Jahren hat sich in Deutschland das Alter der Geschlechtsreife allerdings nicht generell weiter vorverlegt; allenfalls unter bestimmten Bedingungen (z. B. Adipositas) setzt die Geschlechtsreife früher ein (ebd.). Zu beachten sind jedoch

die starken *interindividuellen Unterschiede* in der körperlichen Reifung wie auch in der psychosozialen Entwicklung rund um das Jugendalter: Das Spektrum reicht von körperlich voll entwickelten, geschlechtsreifen 13-jährigen »Kindern« mit zuweilen ausgeprägten sexuellen Interessen bis zu 19-jährigen volljährigen »Erwachsenen«, die körperlich noch in der Pubertät (z. B. im Stimmbruch) sind und/oder sich noch gar nicht bereit für Partnersexualität fühlen. Ob sexuelle Erfahrungen bei Jugendlichen zum »richtigen« Zeitpunkt oder »zu früh« bzw. »zu spät« erfolgen, lässt sich also kaum pauschal am kalendarischen Lebensalter festmachen, sondern hängt von weiteren Faktoren ab.

Sexuelle Entwicklungsaufgaben des Jugendalters

Erste sexuelle Kontakte und Beziehungen aufzunehmen und gelingend gestalten zu können, gilt als zentrale *Entwicklungsaufgabe des Jugendalters* (Havighurst, 1972 [1948]). Diese zerfällt bei näherer Betrachtung in diverse Teilaufgaben, die von der herkömmlichen Sexualaufklärung in Elternhaus und Schule nur partiell behandelt werden:

- *sexuelle Attraktivität und Körperbild*: Jugendliche stehen vor der Herausforderung, ein positives Bild ihres geschlechtsreifen Körpers zu entwickeln und sich mit körperbezogenen sexuellen Attraktivitätsnormen in ihren Peergroups (Figur, Kleidung, Styling, Rasur etc.) auseinanderzusetzen. Entsprechende Aushandlungen erfolgen zum Beispiel offline auf dem Schulhof und im Jugendhaus ebenso wie online auf Social-Networking-, Foto-, und Video-Plattformen (z. B. anhand von Selfies und Styling-Tutorials).
- *sexuelles Begehren*: Im Erleben der Jugendlichen nehmen sexuell explizite Gedanken und Fantasien einen zunehmend großen Raum ein. Sie stehen vor der Herausforderung, diese mehr oder minder realitätsbezogenen und teilweise auch normverletzenden und schambesetzten Vorstellungen einzuordnen, sie mit ihrem Verhalten und Selbstbild zu vereinen.
- *Mediensexualität*: Jugendliche werden vor allem über Medien mit diversen sexuellen Darstellungen und Informationen konfrontiert bzw. wenden sich auch oft aktiv sexuellen Mediendarstellungen zu. Sie stehen dann vor der Herausforderung, das Gesehene und Gehörte zu verarbeiten (z. B.: Was ist unrealistisch und was ist realistisch an

einem Porno und an einem Liebesfilm?) sowie ihre sexualbezogene Mediennutzung selbst zu regulieren (z. B. ihren Pornografiekonsum zu dosieren) und somit sexualbezogene Medienkompetenz zu entwickeln (Döring, 2011b).

- *Solosexualität:* Nahezu alle Jungen und knapp die Hälfte der Mädchen haben Erfahrung mit Selbstbefriedigung (siehe oben) und stehen vor der Herausforderung, diese Form der Sexualität lustvoll zu gestalten und in ihr Selbstbild zu integrieren. Sie mögen sich zum Beispiel fragen, ob ihre Masturbationsgewohnheiten »normal« sind. Vor allem für Mädchen ist es oft ein längerer Lernprozess, die individuell passende Stimulation bis zum Orgasmus zu finden.
- *Partnersexualität:* Für Jugendliche ist es ein großes Thema, wann und wie sie »das erste Mal« erleben, ob es schön wird, und ob sie dabei alles »richtig« bzw. sich nicht lächerlich machen. Daneben geht es für Jugendliche auch darum, weitere sexuelle Techniken zu erkunden und zu meistern (z. B. Petting, Oral- und Analverkehr). Während Jugendliche selbst den Fokus eher auf Luststeigerung und sexuelle Performanz legen, sieht die Sexualpädagogik wichtige Entwicklungsaufgaben im Zusammenhang mit Partnersexualität vor allem bei Sicherheit (Schwangerschaftsverhütung, Safer Sex) und Einvernehmen (Grenzen setzen und respektieren, Gewaltfreiheit).
- *Liebesbeziehungen:* Partnersexualität erleben die meisten Jugendlichen im Rahmen von Liebesbeziehungen und Freundschaften (siehe oben). Wie diese zu gestalten sind und wie Sexualität dabei zu integrieren ist, wirft viele Fragen auf (z. B.: Wie lange sollte man bei einer neuen Beziehung mit dem ersten Sex warten? Fängt Untreue beim Küssen an? Sollte man aus Liebe die sexuellen Wünsche des Partners / der Partnerin erfüllen, auch wenn man eigentlich keine Lust dazu hat?).
- *sexuelle Identität:* Auf der Basis ihres sexuellen Begehrens und Verhaltens entwickeln Jugendliche eine Selbstdefinition ihrer Sexualität und ihrer sexuellen Identität, etwa als »heterosexuell«, »homosexuell«, »bisexuell«, »pansexuell« oder »asexuell«. Obwohl sexuelle Vielfalt gesellschaftlich sichtbarer wird, ist Heterosexualität unter Jugendlichen die Norm (sog. Heteronormativität), »schwul« ein verbreitetes Schimpfwort. Insbesondere für nicht-heterosexuelle Jugendliche ist die Entwicklung einer positiven sexuellen Identität einschließlich Coming-out in Familie, Schule und Peergroup somit nach wie vor eine große Herausforderung.

- *Geschlechtsidentität:* Im Zuge des Erwachsenwerdens geht es für viele Jugendliche darum, ein »echter« Mann bzw. eine »richtige« Frau zu werden und als solche/r anerkannt zu werden. Dafür ist es in ihren Augen nicht nur notwendig, sexuell attraktiv und aktiv zu sein, sondern auch soziale Rollenerwartungen zu erfüllen. So sollen Jungen gemäß tradierter Geschlechterrollen durch sexuelle »Eroberungen« ihre Männlichkeit unter Beweis stellen, während Mädchen darauf achten müssen, dass sie nicht durch sexuelle »Verfügbarkeit« an Ansehen verlieren und als »Schlampen« gelten. Wenngleich Geschlechterklischees häufiger kritisiert werden, ist sexuelle Doppel-moral unter Jugendlichen weit verbreitet, stellt Jugendliche somit vor die Aufgabe, sich mit Rollenerwartungen auseinanderzusetzen. Und obwohl die Vielfalt der Geschlechter und Geschlechtsidentitäten (z.B. weiblich, männlich, divers, androgyn, agender, transgender) gesellschaftlich sichtbarer geworden ist, ist Zweigeschlechtlichkeit nach wie vor die Norm, sodass die Entwicklung einer positiven Geschlechtsidentität zum Beispiel für transidente oder anderweitig non-konforme Jugendliche erschwert ist. So gelten zum Beispiel Mädchen, die maskulin konnotierte Hobbys (Skaten, Computertechnik) oder Styles (kurze Haare) bevorzugen, unter Peers schnell als sexuell unattraktive »Mannweiber«.

Sexuelle Online-Aktivitäten von Jugendlichen

Jugendliche wenden sich mit ihrer sexuellen Neugier und ihren Fragen im Zusammenhang mit den verschiedenen sexuellen Entwicklungsaufgaben zum Teil ihren Eltern, Lehrkräften und Peers zu, häufig konsultieren sie aber auch diverse Medienangebote – nicht zuletzt das Internet (Matthiesen et al., 2013; Döring, 2015b). Dabei erweist es sich für sie als vorteilhaft, dass das Internet eine große Fülle sexueller Informations-, Unterhaltungs- und Kontaktangebote bietet und dass diese diskret und oft kostenlos sowie orts- und zeitunabhängig erreichbar sind. Das Internet ist dabei für Jugendliche in der Regel *kein* von der alltäglichen Lebenswelt getrennter virtueller »Cyberspace«. Vielmehr sind »Online-Welten« und »Offline-Welten«, die wir begrifflich-analytisch oft noch voneinander trennen, für sie im Alltagshandeln eng verwoben, insbesondere durch das Smartphone als Alltagsbegleiter, das ständigen Online-Zugang ermöglicht. Im Wesent-

lichen sind sechs verschiedene Typen von *sexuellen Online-Aktivitäten* zu unterscheiden, die jeweils mit Risiken und Chancen für die sexuelle Entwicklung verbunden sind und im Folgenden kursorisch vorgestellt werden: 1. Sexuaufklärung, 2. Erotika und Pornografie, 3. sexuelle Kontakte, 4. sexuelle Szenen, 5. sexuelle Produkte und 6. sexuelle Dienstleistungen (Döring, 2012a). All diese sexuellen Aktivitäten im digitalen Kontext sind nicht zuletzt für die Entwicklung der sexuellen und geschlechtlichen Identitäten von Jugendlichen von Bedeutung (Döring, 2016).

Sexuaufklärung im Internet

Das Internet ist für Jugendliche eine wichtige Quelle für sexuelle Informationen, da man hier bei Bedarf jederzeit diskret zu allen erdenklichen sexualbezogenen Themen und Problemen recherchieren kann. Es ist davon auszugehen, dass die allermeisten Jugendlichen schon mindestens einmal sexuelle Informationen im Internet gesucht haben (Döring, 2012a). Zu den ersten Treffern bei einer entsprechenden Suchmaschinen-Anfrage gehören oft Wikipedia-Einträge, YouTube-Videos, Forenbeiträge und Aufklärungsseiten (z. B. der BZgA und der AIDS-Hilfen).

Die *Hauptgefahr* wird in *Fehlinformationen* gesehen. Hier gilt es, auf Anbieterseite qualitativ hochwertige Online-Informationsangebote bereitzustellen und entsprechend zu kennzeichnen sowie auf Nutzerseite die Internetkompetenz der Jugendlichen zu fördern (z. B. nicht nur den ersten Google-Treffer anschauen, sondern mehrere Online- und Offline-Quellen vergleichen; kritische Prüfung des Impressums einer Website). Eine Diskussion der möglichen Gefahren sexueller Fehlinformationen im Internet ist zudem unvollständig, solange nicht auch systematisch analysiert wird, inwiefern im Offline-Leben Informationsmängel oder Fehlinformationen vorherrschen.

Die *Chance* des Internets besteht darin, dass sich Jugendliche offen und diskret auch über solche sexuellen Fragen informieren und austauschen können, die in der offiziellen Sexuaufklärung nicht ausreichend angesprochen werden. Zu der für Jugendliche sehr wichtigen Frage, ob sie hinsichtlich ihrer körperlichen Entwicklung, ihrer sexuellen Gedanken und Verhaltensweisen »normal« sind, bieten zum Beispiel Onlineforen Gelegenheiten für besonders offenen und ehrlichen Informations- und Erfahrungsaustausch, da man im Schutz der Anonymität weniger angeben

und prahlen muss. Dass man online anonym (oder pseudonym) heikle und schambehaftete Themen eher zu offenbaren wagt, erklärt den Erfolg von Online-(Selbsthilfe-)Gruppen (z. B. für Opfer von sexuellem Missbrauch oder für Teenager-Mütter). Auch bei Verhütungsspannen oder Angst vor der Ansteckung mit einer sexuell übertragbaren Infektion wird spontan oft als erstes im Internet nachgeschaut. Die Chance für Aufklärungsprojekte und Beratungsstellen besteht darin, durch eine gute Web- und Social-Media-Präsenz sowie Suchmaschinenoptimierung unter den ersten Google-Treffern aufzutauchen und somit die jeweilige Zielgruppe bedarfsgerecht zu erreichen (Döring, 2017a, 2017b).

Erotika und Pornografie im Internet

Erotische und pornografische Geschichten, Zeichnungen, Spiele, Fotos und Videos existieren im Internet in historisch einmaliger Auswahl und sind niedrigschwellig erreichbar. Dabei dominieren auf den populären Pornoplattformen wie YouPorn rein quantitativ die kommerziellen *Mainstream-Darstellungen* für das heterosexuelle männliche Publikum, die sich meist um die Befriedigung des Mannes durch die Frau drehen. Es finden sich zudem diverse *Non-Mainstream-Angebote* wie zum Beispiel frauenorientierte/feministische Pornografie, bei der die Befriedigung der Frau im Fokus steht, Paar-Pornografie, bei der die Befriedigung von Frau und Mann sehr ausgewogen erfolgt, lesbische/schwule/queere Pornografie, die alternative Geschlechterbilder und sexuelle Identitäten zeigt, Pornografie mit diversen Fetisch-Themen sowie authentische Amateurpornografie, die echte Liebespaare zeigt. Durch das Internet hat sich Pornografie nicht nur stärker verbreitet, sondern auch inhaltlich noch viel stärker ausdifferenziert, sodass Pauschalaussagen über »die Pornografie« heutzutage kaum noch sinnvoll sind.

Pornografie ist seit Dekaden Gegenstand *hochkontroverser politischer und ethischer Debatten* (Döring, 2011a). Die größten Pornografie-Risiken werden auf der Ebene des Mediennutzungsverhaltens (Pornos wirken stimulierend, machen Jugendliche süchtig und führen zu immer mehr Pornografienutzung bei gleichzeitiger Abstumpfung gegenüber realem Partnersex), des sexuellen Erlebens und Verhaltens (Pornos zeigen riskantes unverbindliches Sexualverhalten, das von Jugendlichen positiv bewertet und nachgeahmt wird) sowie der Geschlechterverhältnisse

(Pornos sind frauenfeindlich und fördern Sexismus und Gewalt gegen Frauen) gesehen (Döring, 2012b; Lim et al., 2016; Peter & Valkenburg, 2016). Die bisherige Pornografie-Forschung bestätigt teilweise die vermuteten Negativwirkungen. Allerdings treten diese meist nur unter bestimmten Bedingungen auf (z. B. suchtartige exzessive Pornografienutzung in bestimmten Problemsituationen oder bei spezifischen Prädispositionen wie Depressivität und Angststörung). Teilweise sind die Wirkungen auch reversibel: So gehen die nach einer Phase intensiver masturbatorischer Pornografienutzung auftretenden Erektionsprobleme beim Partnersex nach einer Phase des Pornografieverzichts meist von ganz allein zurück (Park et al., 2016). Desorientierende Wirkungen und negative Nachahmungseffekte können sich weniger entfalten, wenn Jugendliche sexuell gut aufgeklärt sind und den geringen Realitätsgrad sowie die Machart der Pornografie als fiktionaler Mediengattung verstehen. Die Frage nach Sexismus und Gewalt im Porno ist besonders komplex. Zum einen ist die Definition und Messung von Gewalt in der Pornografie uneinheitlich und meist nicht theoretisch begründet (z. B. wenn einvernehmliches Spanking als Gewalt codiert wird; Fritz & Paul, 2017; Shor & Seida, 2019). Zum anderen sind empirische Studien rar, die Geschlechterrollen und Machtverhältnisse in verschiedenen pornografischen Subgattungen erfassen und mit nicht-pornografischen Mediengattungen vergleichen (hier zeigt sich die Pornografie zuweilen als recht geschlechteregalitär einschließlich agentischer weiblicher Sexualität; Arakawa et al., 2012; Vannier et al., 2014). Nicht zuletzt sind Verarbeitungsprozesse unklar: So ist zum Beispiel in Rechnung zu stellen, dass Menschen aller Geschlechter fantasierte und fiktionale Gewalt erotisieren, ohne damit reale Gewalt zu befürworten. Hier sind noch viele Forschungsfragen offen. Bei den belegten Zusammenhängen zwischen Aggressivität und riskantem Sexualverhalten einerseits und Pornografienutzung andererseits (Peter & Valkenburg, 2016; Wright et al., 2015) ist zu beachten, dass oftmals die Kausalrichtungen und Kausalmechanismen unklar sind.

Gravierende gesamtgesellschaftliche Negativtrends wie die bereits angesprochene »sexuelle Verwahrlosung« der Jugend zeigen sich indessen nicht (siehe oben). Gleichzeitig können eine Reihe von Studien neutrale oder positive Wirkungen von Pornografie belegen (Döring, 2012b; Kohut et al., 2017). Eine Gesamtschau der empirischen Befunde ist komplex und an eine kritische Bewertung der jeweils zugrundeliegenden Wirkungstheorien sowie der verwendeten Forschungsmethoden und ihrer Limitati-

onen gebunden. Aktuell erfreuen sich *neurowissenschaftliche Ansätze* großer Beliebtheit. Dass »die Hirnforschung« anhand von »Hirnscans« zeigen könne, dass Pornos das »Suchtzentrum« ansprechen oder dass die Existenz von »Spiegelneuronen« die negative Vorbildwirkung von Pornos belege – solche Vorstellungen sind populär, suggerieren sie doch in einem so kontroversen und komplexen Feld wie dem Umgang mit sexuellen (Online-) Darstellungen vermeintliche übergeordnete Objektivität und Eindeutigkeit. Entsprechende populistische Vereinfachungen, denen gemäß die Hirnforschung starke und umfassende negative Internet-Wirkungen eindeutig belege, werden in Bestsellern und in den Massenmedien, aber auch in pädagogischen Kontexten zuweilen gerne zitiert (z. B. Spitzer, 2012, 2015). Die neurowissenschaftliche Fachcommunity selbst warnt inzwischen eindringlich vor Simplifizierungen und Überinterpretationen ihrer Forschungsergebnisse (Tretter et al., 2014; Bareither et al., 2015).

Während präpubertäre Kinder meist kein besonderes Interesse an sexuellen Darstellungen haben und schon Küssen »eklig« finden, steigt bei Jugendlichen im Zuge der Geschlechtsreife das Interesse an sexuell expliziten Mediendarstellungen. Sie suchen diese im Internet dementsprechend aktiv auf, tauschen Darstellungen untereinander aus und rezipieren teilweise auch gemeinsam. Im Sinne des deutschen Strafrechts sowie des Jugendschutzrechts werden drei Gruppen von sexuellen Darstellungen differenziert: 1. Erotika bzw. Softcore-Darstellungen (die Geschlechtsverkehr nur andeuten oder simulieren und teilweise auch für Jugendliche freigegeben sind), 2. Pornografie bzw. Hardcore-Darstellungen (die Genitalien und Geschlechtsverkehr detailliert zeigen und Erwachsenen vorbehalten sind) sowie 3. illegale Gewalt-, Tier-, Kinder- und Jugendpornografie (deren Produktion, Verbreitung und teilweise auch Besitz grundsätzlich strafbar sind). Im Bereich der legalen Darstellungen ist die klare Abgrenzung zwischen Softcore- und Hardcore-Darstellungen nicht einfach und wird für Alterseinstufungen von Expertengremien vorgenommen: So kann es zum Beispiel allein von der Tonspur abhängen, ob ein Videoclip oder eine Filmszene als Softcore (mit Musikuntermalung) oder als Hardcore (mit Sexgeräuschen) eingestuft wird. Im globalen Internet haben Jugendliche leichten Zugriff auch auf pornografische Darstellungen, die in Deutschland erst ab 18 Jahren freigegeben sind, da internationale Website-Betreiber nicht an das deutsche Recht gebunden sind.

Beim jetzigen Forschungsstand ist davon auszugehen, dass die große Mehrzahl der männlichen und weiblichen Jugendlichen Pornografie – vor

allem Videopornografie – kennt und dass insbesondere Jungen Pornos regelmäßig nutzen. Dabei sollte man nicht pauschal mediendeterministisch fragen »Was macht *die* Pornografie mit *den* Jugendlichen?«, sondern eher umgekehrt differenziert erkunden: »Was machen verschiedene Gruppen von Jugendlichen mit verschiedenen Arten von Pornografie?« Denn die Aneignungsweisen sind vielschichtig (Döring, 2012b; Matthiesen et al., 2013):

- *Der Porno als schockierendes oder belustigendes Unterhaltungsmedium:* Eine Aneignungsform von Pornografie besteht bei Jugendlichen darin, sich zu Unterhaltungszwecken »krasse« Inhalte anzuschauen und gemeinsam mit Peers darüber zu lästern. Dabei lassen sich *Neugier und Sensationslust* befriedigen. Das gemeinsame Anschauen bizarrer Bilder fungiert zuweilen als *Mutprobe*. Gerade in der kollektiven Abgrenzung gegenüber seltenen sexuellen Vorlieben versichern sich Jugendliche ihrer eigenen *Normalität*. Doch Jugendliche grenzen sich nicht nur von bizarren Pornografie-Subgattungen ab, sondern stehen auch herkömmlicher Mainstream-Pornografie mit ihren unrealistischen sozialen Settings und überspitzten Rollenklischees durchaus distanziert gegenüber, erkennen Pornografie als eine fiktionale Mediengattung und *belustigen* sich gemeinsam über absurde Porno-Begriffe oder Porno-Dialoge. Jugendliche unterscheiden zwischen ihrer eigenen sexuellen Realität und Pornodarstellungen, von denen sie viele ausdrücklich abstoßend oder lachhaft finden.
- *Der Porno als Masturbationsvorlage:* Während in der Peergroup über »hirnlose« Pornos gelästert wird, sucht man sich für die solitäre Nutzung zur sexuellen Stimulation zielgerichtet zum eigenen Begehren passende Inhalte heraus. Dies sind bei den meisten Jugendlichen konventionelle Darstellungen von Heterosex. Während für Jungen die Nutzung von Online-Pornografie (v. a. Videopornografie) im Zuge ihrer regelmäßigen Selbstbefriedigung heute normal und selbstverständlich ist (Schmidt & Matthiesen, 2011), ist das Masturbationsverhalten von Mädchen geringer ausgeprägt und stärker ausdifferenziert: Stimulation durch Videopornografie spielt eine untergeordnete Rolle (Matthiesen et al., 2011), dafür wird eher auf Fantasien bzw. »Kopfkino«, Comics oder Geschichten zurückgegriffen. Wenn sich männliche und weibliche Jugendliche in einem Onlineforum auf Bravo.de offen darüber austauschen, was sie »geil«

macht, dann gehört Videopornografie dazu, wird aber weder einheitlich als die einzige noch als die beste Inspirationsquelle beschrieben (Döring, 2013). Ob und unter welchen Bedingungen Pornografie-Nutzung ein »falsches« Sexualitäts- und Frauen- bzw. Männerbild vermittelt, muss vor dem Hintergrund diskutiert werden, um welche Arten von Pornografie es konkret geht, welche fragwürdigen Sexualitäts- und Geschlechterbilder in der Medienwelt und Gesellschaft insgesamt kursieren, und inwiefern eine Masturbation ohne Pornos »besser« wäre. In einer Umfrage äußerte ein Junge selbst dazu, er fühle sich moralisch wohler, mit einem Porno zu masturbieren als dabei an seine Mitschülerinnen zu denken (Smith et al., 2014, S. 58). Wenn es um den Porno als Masturbationsvorlage geht und dies pädagogisch behandelt werden soll, ist fachlich zu fragen, ob und wie weit man sich überhaupt in die Masturbationsfantasien von Jugendlichen einmischen will, darf und kann.

- *Der Porno als Informationsmedium:* In ihren sozialen Settings sind die meisten Pornos sehr unrealistisch, da sie eben in der Regel nicht dokumentarisch am sexuellen Alltag anknüpfen, sondern die ohnehin oft exzessiven sexuellen Fantasien des Menschen aufgreifen und weiter übersteigern (z. B. spontane Gruppensex-Szenarien). Dass der Porno dennoch ein wichtiges Informationsmedium für Jugendliche darstellt, liegt daran, dass sie oft ein großes Interesse haben zu erfahren, wie *einzelne Stellungen oder Sexpraktiken* funktionieren (z. B. wie geht »lecken«/»blasen«?) und die Pornografie die einzige Mediengattung ist, die dazu detaillierte visuelle Auskunft gibt. Im positiven Fall kann dies mehr Handlungssicherheit beim eigenen Erkunden vermitteln, im negativen Fall können Leistungsdruck oder überhöhte Erwartungen daraus resultieren. Deswegen ist es wichtig, dass Jugendliche Ansprechpersonen haben, mit denen sie im Zuge der Pornorezeption auftretende Fragen klären können (z. B., ob Frauen/Männer wirklich so viel ejakulieren können oder ob das im Porno Fake ist).
- *Der Porno als Medium der Identitätsbestätigung:* Insbesondere für *sexuelle und Gender-Minoritäten* (oft zusammengefasst als LGBTIQ: lesbian, gay, bisexual, transgender, intersex, queer) haben die entsprechenden pornografischen Subgattungen (z. B. schwule, lesbische, queere Pornografien) nicht zuletzt eine wichtige Identitätsfunktion: Angesichts gesellschaftlicher Marginalisierung und Stigmatisierung

kann es identitätsbestärkend und *emanzipatorisch* für LGBTIQ-Jugendliche sein, zumindest im Porno beispielsweise zu sehen, dass trans* Körper sexuell attraktiv sind, dass gleichgeschlechtliche körperliche Liebe lustvoll und normal ist. Doch Pornos können von Jugendlichen genauso genutzt werden, um zum Beispiel tradierte *hierarchische Geschlechtsidentitäten* (etwa im Sinne hegemonialer Männlichkeit) zu bestätigen: Anhand von Schwulenpornos können sich heterosexuelle Jungen detailliert darüber auslassen, wie »eklig« Schwule ihrer Auffassung nach sind und Bestätigung für ihre Homophobie finden. Hier wie in vielen anderen Zusammenhängen zeigt sich, dass nicht der Medieninhalt (z. B. Schwulenporno), sondern die Aneignungsform und der Kontext die psychosoziale Wirkung (z. B. emanzipatorisch oder diskriminierend) maßgeblich bestimmen (Döring, 2012a).

Sexuelle Kontakte im Internet

In der Digitalgesellschaft unterliegen alle Lebensbereiche der Mediatisierung, so auch sexuelle und romantische Interaktionen und Beziehungen: Flirt, Kennenlernen, Beziehungspflege – all dies ist heute in den jüngeren Generationen ohne WhatsApp- oder Snapchat-Nachrichten, Telefonate, Facebook-Chats, Skype-Konferenzen und dergleichen kaum noch denkbar. Dabei ersetzt der mediale Kontakt per Internet-Rechner und Handy bzw. Smartphone nicht die persönliche Kommunikation, sondern ergänzt diese. Zwei Konstellationen sind zu unterscheiden, die jeweils mit Chancen und Risiken einhergehen: Zum einen wird im Internet mit Unbekannten kommuniziert und geflirtet, woraus sich teilweise ein Face-to-Face-Kontakt ergibt, zum anderen tauscht man sich mit bestehenden Beziehungspartnern per Smartphone und Internet aus.

Der Online-Flirt mit Unbekannten (z. B. in Chatrooms, Online-Games, Onlineforen, Dating-Apps) ist für Jugendliche insofern interessant, als sie sich dabei weniger schüchtern fühlen und sich in der erotischen Kommunikation untereinander unverbindlich erproben können, was eine wichtige sexuelle Entwicklungsaufgabe darstellt. Online-Flirts haben teilweise einen spielerischen, rein virtuellen Charakter, teilweise wird aber auch ein Kennenlernen außerhalb des Netzes angestrebt (Döring, 2012a; Matthiesen et al., 2013). Der Online-Flirt ist besonders wichtig für Jugendliche,

die weniger Möglichkeiten zum Offline-Flirt haben (z. B. wegen einer Behinderung oder strenger elterlicher Kontrolle). Als Hauptrisiko wird das sogenannte *Cyber-Grooming* angesehen, bei dem sich Erwachsene (meist Männer) in Online-Räumen als scheinbar Gleichaltrige das Vertrauen der Jugendlichen erschleichen, um sexuelle Übergriffe online oder offline vorzubereiten (Mathiesen, 2014). Cyber-Grooming ist bei Kindern unter 14 Jahren in Deutschland strafrechtlich verboten (§ 176 StGB, Absatz 4, Nr. 3). Hier sind einerseits die Plattform-Betreiber in der Pflicht, eine sichere Umgebung zu schaffen und zum Beispiel öffentliche Online-Räume zu moderieren und gegen Fehlverhalten von Usern vorzugehen. Zum anderen sind Jugendliche aufzuklären, dass und wie sie sich gegen virtuelle Übergriffe wehren können, welche Sicherheitsmaßnahmen beim ersten Face-to-Face-Treffen mit Online-Bekanntschaften zu ergreifen sind, wo man im Falle von Übergriffen Hilfe bekommt. Mit unerwünschter sexueller Annäherung durch Erwachsene werden Jugendliche online im Übrigen nicht nur konfrontiert, wenn sie selbst aktiv flirten, sondern auch in anderen Situationen (z. B. erhalten Mädchen anzügliche private Nachrichten als Folge von öffentlichen Forenbeiträgen). Hier spiegelt sich die aus Offline-Räumen bekannte Problematik des *Alltagssexismus* (z. B. unerwünschte sexuelle Ansprache auf der Straße) in Online-Räumen wider.

Wenn Jugendliche eine *romantische Beziehung mit einer ihnen bekannten Person* (z. B. aus der Schule, vom Sportverein, von einer Party) anbahnen oder führen, dann gehört der Austausch per Smartphone und Internet ganz selbstverständlich dazu: Man schickt sich Guten-Morgen-Grüße, Witze und Liebeserklärungen sowie zuweilen auch sexuelle Text- und Bildbotschaften, Letzteres wird als Sexting bezeichnet (Döring, 2015c). Offline wie online ist einvernehmliche Intimkommunikation Ausdruck von Nähe, Vertrauen, Lust, Freude an Körperlichkeit und normaler Bestandteil zeitgenössischer romantischer Beziehungen von Erwachsenen; Jugendliche wachsen in diese Verhältnisse hinein. Im Einzelfall kommt es jedoch in romantischen Beziehungen Jugendlicher zu Zwang und Gewalt, dies kann dann offline (z. B. Erzwingen sexueller Handlungen) wie online (z. B. Einfordern sexueller Fotos) erfolgen. Weiterhin können intime Informationen in der Peergroup genutzt werden, um eine Person zu mobben. Wahre oder unwahre sexuelle Details dienen seit jeher dazu, Mädchen als »Schlampen« zu diskreditieren. Zum bisherigen Klatsch und Tratsch über das sexuelle Vorleben eines Mädchens können heute intime Fotos

hinzukommen, die absichtlich gegen den Willen des Mädchens (und damit unethisch und illegal) an Dritte und von Dritten weiterverbreitet werden mit dem Ziel, das Mädchen »fertigzumachen«. Anti-Mobbing-Maßnahmen und besserer Opferschutz sind hier notwendig. Schuldzuweisungen an das Opfer von Fotomissbrauch (es hätte den Foto-Missbrauch durch Erstellen des intimen Fotos ja selbst erst ermöglicht und provoziert), gleichen dem Vorwurf an ein Vergewaltigungsopfer, es hätte den Übergriff durch sein Erscheinungsbild oder seinen Aufenthaltsort selbst provoziert (Döring, 2014b, 2015c).

Sexuelle Szenen im Internet

Zu allen erdenklichen sexuellen Präferenzen und Identitäten existieren im Internet entsprechende Szenen, die sich über eigene Community-Plattformen, Facebook-Gruppen, YouTube-Kanäle, Onlineforen etc. organisieren. Die Teilnahme an zur sexuellen Identität passenden Online-Communitys (z. B. Lesarion, PlanetRomeo) ist oft ein wesentlicher Schritt aus der Isolation, vermittelt Orientierung, Unterstützung, Rollenmodelle, Freundschaften und oft auch Liebesbeziehungen und hilft bei der Selbstakzeptanz. Der Rückhalt in Online-Communitys kann zum Beispiel bei LGBTIQ-Jugendlichen ein Coming-out außerhalb des Netzes vorbereiten (Döring, 2012a). Deutschsprachige YouTube-Kanäle wie »TheNosyRosie« und »Mr.ThinkQueer« zeigen junge, authentische lesbische, schwule, bisexuelle und trans* Rollenmodelle, die in den klassischen Massenmedien kaum vorkommen (Döring & Prinzellner, 2016). YouTube als die bei Jugendlichen in Deutschland beliebteste Internet-Plattform (mpfs, 2018) hat zudem dafür gesorgt, Homosexualität bei Mainstream-Jugendlichen ins Gespräch zu bringen, indem sich weltweit bekannte und beliebte YouTuberinnen und YouTuber öffentlich als lesbisch oder schwul geoutet haben, ihre Coming-out-Videos haben Abrufzahlen in Millionenhöhe. Die Schattenseite der Online-Sichtbarkeit sexueller Minoritäten kann jedoch darin bestehen, zur Zielscheibe von Online-Hass zu werden. Insgesamt bewertet die Fachliteratur das Internet jedoch als eine sehr wichtige Ressource für Jugendliche, die sexuellen oder Gender-Minoritäten angehören (Döring, 2012a), zumal wenn Offline-Treffpunkte der Lesben-, Schwulen- oder sonstiger Szenen für sie nicht erreichbar sind.

Sexuelle Produkte im Internet

Ob Kondom, Gleitgel, Sexspielzeug oder Dessous – Erotikprodukte aller Art werden heute im Internet vertrieben – jenseits des Schmuddel-Images herkömmlicher Sexshops in Bahnhofsnähe. Für Jugendliche können Online-Bestellungen noch eine Hürde darstellen, dafür hat die Normalisierung von Sextoys durch *Onlineshops* dazu geführt, dass diese inzwischen auch in Offline-Drogerien verstärkt offen verkauft werden. Die Kommerzialisierung von Sexualität über ein vielfältiges Online- und Offline-Angebot an Sexprodukten ist zwiespältig: Sie kann einerseits einen lustvollen und spielerischen Zugang zu Solo- und Partnersexualität unterstützen, andererseits aber auch als Leistungsdruck und Optimierungszwang erzeugend empfunden werden. Über die Sichtweisen und Erfahrungen von Jugendlichen in dieser Hinsicht ist wenig bekannt.

Sexuelle Dienstleistungen im Internet

Das Internet hat mit kommerziellen *Strip- und Sexshows per Webcam* sexuelle Dienstleistungen virtualisiert. Gleichzeitig wird das Internet zur Vermarktung von *Offline-Sex-Dienstleistungen* genutzt, etwa indem Bordelle oder einzelne weibliche, männliche und trans* Escorts sowie Stricher über Onlineportale für sich werben. Zudem hat sich durch das Internet eine Grauzone semiprofessioneller Dienstleistungen entwickelt, etwa das Anbieten und Anfragen von Sex-Dates gegen »Taschengeld«.

Da sexuelle Dienstleistungen nur von einer relativ kleinen, überwiegend männlichen Bevölkerungsgruppe in Anspruch genommen werden, ist diese Form der sexualbezogenen Internetnutzung in der Gesamtbevölkerung mit Abstand am geringsten ausgeprägt. Die verstärkte Sichtbarkeit sexueller Dienstleistungen im Internet wird sehr kontrovers diskutiert: einerseits als Chance zur Entstigmatisierung und Verbesserung der Arbeitsbedingungen der freiwillig in der Branche Tätigen, andererseits als Risiko der Normalisierung von sexueller Ausbeutung (Döring, 2014a). Für Jugendliche bedeutet die Online-Sichtbarkeit von Prostitution und anderen Formen der Sexarbeit vermutlich, dass sie aus der Beobachterperspektive häufiger und detaillierter Fragen dazu haben. Unterstützungsmaßnahmen für Beteiligte sind zielgruppenspezifisch heute auch online zu gestalten (z. B. Stricherprojekte im Internet).

Handlungsempfehlungen für die Praxis

Der vorliegende Beitrag plädiert für eine differenzierte und empirisch fundierte Betrachtung und Bewertung der Jugendsexualität im Internet-Zeitalter. Empfehlungen für die Praxis richten sich an Eltern und pädagogische Fachkräfte, aber auch an Politik und Journalismus.

1) *Rationalität statt Alarmismus*: Öffentliche Debatten über Jugendsexualität im Allgemeinen und über sexuelle Online-Aktivitäten Jugendlicher im Besonderen werden oft alarmistisch und emotional geführt. Medienberichte greifen das Thema dann gern auch voyeuristisch auf: hohe Quoten, Auflagen oder Klickzahlen sind damit sicher. Eltern, Pädagogik und Politik sind gut beraten, auf massenmediale Aufregungswellen mit Besonnenheit und Rationalität zu reagieren. Denn das ist keine »Verharmlosung«, sondern Voraussetzung dafür, wirksam intervenieren zu können. Empirische Evidenzen und wohlbegründete fachliche Argumente sollten einer Beurteilung zugrunde gelegt werden (insbesondere bevor politische Maßnahmen wie Gesetzesänderungen gefordert werden). Je aufgeheizter die Debatte, umso wichtiger der »Faktencheck« (Döring, 2015a).

2) *Zielgruppenorientierung statt Pauschalisierung*: Die Feststellung, dass die meisten Jugendlichen in Deutschland verantwortungsvoll mit Sexualität umgehen und sich das Internet auch überwiegend konstruktiv sexualbezogen aneignen (da sie Sozial-, Sexual- und Medienkompetenz bereits mitbringen), entspricht am ehesten dem heutigen Forschungsstand. Doch darf dies nicht zu der Annahme verleiten, es gäbe keine gravierenden Probleme. Gesellschaftliche Phänomene wie sexueller Missbrauch, Kinderpornografie, Menschenhandel zum Zweck der sexuellen Ausbeutung, Sexismus, sexuelle Gewalt unter Jugendlichen etc. machen vor dem Internet nicht Halt. Doch sie sollten deswegen nicht auf Online-Phänomene verkürzt werden (auf Kosten des Problembewusstseins in Offline-Welten) und auch nicht als Online-Mainstream verstanden werden. Es geht nicht darum zu entscheiden, ob das Internet per se nützlich oder schädlich und gefährlich ist, sondern darum, welche konkreten Anliegen die jeweilige Zielgruppe einer Maßnahme hat.

3) *Selbstreflexion statt Projektion*: Der Umgang mit Sexualität ist offline wie online auch für Erwachsene (inklusive der Fachkräfte) oft konfliktbehaftet und ambivalent. Die Klärung des eigenen Standpunktes (einschließlich eigener offener Fragen) ist deswegen besonders wichtig. Welche eigenen Ängste und Probleme projizieren wir individuell und kollektiv

möglicherweise auf Jugendliche? Wirkt jugendliche Pornografie-Nutzung vielleicht auch deswegen wie Sprengstoff in der öffentlichen Debatte, weil das Thema in heterosexuellen Erwachsenenbeziehungen oft noch ein Tabu darstellt? Und wenn wir befürchten, dass Jungen im Internetzeitalter »falsch« masturbieren (z. B. mit den falschen medialen Vorlagen), woher wollen wir wissen, wie es »richtig« geht?

4) *Insider- statt Outsider-Perspektive*: Online-Welten sind komplex und dynamisch und können pädagogisch nicht fachlich überzeugend aus einer distanzierten Outsider-Perspektive bearbeitet werden. Wer heute in der Medien- und Sexualpädagogik, in der Mädchen- oder Jungenarbeit tätig ist, muss sich mit den sexualbezogenen Online-Aktivitäten der Jugendlichen auskennen. Eine Insider-Perspektive einzunehmen, heißt dabei nicht automatisch, alles für gut zu befinden, sondern versetzt in die Lage, Chancen und Risiken realitätsnäher zu beurteilen und als glaubwürdige Ansprechperson aufzutreten. Insider-Kenntnisse über Online-Welten sind auch notwendig, um mit eigenen Kampagnen, Projekten oder Einrichtungen im Internet Fuß zu fassen und sichtbar zu werden. Online-Maßnahmen (z. B. mehrsprachige Online-Sexualberatung oder aufsuchende Sozialarbeit im Internet) sollen dabei Offline-Projekte nicht ersetzen, sondern sinnvoll ergänzen und Jugendliche unterschiedlicher Zielgruppen dort abholen, wo sie sexuell aktiv sind bzw. nach sexuellen Informationen suchen.

5) *Förderung der Medien- und Sexualpädagogik*: Ein konstruktiver Umgang mit Sexualität im Internet-Zeitalter ist an entsprechende Medien- und Sexualkompetenz gebunden. Der Ruf nach besserer Kompetenzförderung ist zwar ein politischer Allgemeinplatz, der Raum, den Medien- und Sexualpädagogik in schulischen Curricula einnehmen, ist jedoch – gemessen an ihrer Relevanz für jugendliche Lebenswelten – klein. Langfristige und auch außerschulische medien- und sexualpädagogische Projekte (u. a. mit Peer-Education-Ansätzen) werden zwar einhellig als sinnvoll und wichtig erachtet für eine positive Entwicklung bzw. für die Primärprävention von Problemen, aber faktisch kaum finanziert. Hier besteht anhaltender Handlungsbedarf.

6) *Verbesserung des Opferschutzes*: Viktimisierung im Internetzeitalter geht oft mit besonderen Belastungen einher, etwa weil im Zuge der ubiquitären Online-Nutzung Täter und Tatsituationen das Opfer sozusagen überall hin verfolgen können und weil oft besondere Hilflosigkeit erlebt wird (z. B. angesichts anonymer Online-Täter und medientechnischer Bedingungen: »Das Internet vergisst nichts«). Hier gilt es dem Mythos, das

Internet sei ein »rechtsfreier Raum«, entgegenzutreten und den Opferschutz zu verbessern. Schulen brauchen Anti-Mobbing-Konzepte, um schnell und effizient reagieren zu können, wenn zum Beispiel ein Mädchen gemobbt wird, indem man intime Bilder von ihr zirkulieren lässt. Und Plattform-Anbieter wie Facebook, Instagram, Twitter oder YouTube müssen stärker in die Pflicht genommen werden, beleidigende und bloßstellende Beiträge unbürokratisch zu löschen. Niedrigschwellige Anlaufstellen für Opfer von Online- und/oder Offline-Übergriffen, die rechtliche und psychologische Beratung und Begleitung bieten, müssen ausgebaut und bekannt gemacht werden. Zum Opferschutz gehört auch eine verbesserte täterbezogene Sekundär- und Tertiärprävention.

Fazit

Über das sexuelle Verhalten und Erleben von Jugendlichen in Offline- und Online-Welten wird viel spekuliert, gerade mit Blick auf Risiken und Gefahren. Alarmistischen öffentlichen Debatten stehen dabei eher entdramatisierende Eckdaten zur Jugendsexualität gegenüber. Viele Detailfragen dazu, wie Jugendliche aller Geschlechter in ihren jeweiligen Lebenswelten mit den vielfältigen sexuellen Entwicklungsaufgaben umgehen, und vor allem, welche Bedingungen und Ressourcen (online wie offline) dabei von ihnen als besonders hilfreich und förderlich für ihr sexuelles Wohlbefinden erlebt werden, sind bislang empirisch offen. Wünschenswert ist somit eine größere Zahl an wissenschaftlichen (insbesondere auch interdisziplinären) Studien zur sexuellen Entwicklung Jugendlicher, die Chancen und Risiken bei unterschiedlichen Zielgruppen ausgewogen einbeziehen. Weiterhin sind verstärkte Bemühungen um eine systematische Forschungssynthese notwendig, um eine bessere Gesamtschau der heterogenen Einzelbefunde aus unterschiedlichen Fachdisziplinen zu erlangen.

Literatur

- Arakawa, D.R., Flanders, C. & Hatfield, E. (2012). Are variations in gender equality evident in pornography? A cross-cultural study. *International Journal of Intercultural Relations*, 36(2), 279–285.
- Aude, A. & Matthiesen, S. (2012). Mädchen und Selbstbefriedigung. Geschlechterunterschiede in Verbreitung, Frequenz und Einstellungen zur Masturbation. *FORUM Sexuaufklärung und Familienplanung*, 3/2012, 19–22.
- Bareither, I., Hasler, F. & Strasser, A. (2015). 9 Ideen für eine bessere Neurowissenschaft. *Gehirn & Geist*. <http://www.spektrum.de/news/9-ideen-fuer-eine-bessere-neurowissenschaft/1324147> (07.01.2018).
- Block, K. & Matthiesen S. (2007). Teenagerschwangerschaften in Deutschland. Ergebnisse einer pro familia Studie zu Risikofaktoren und Verhütungsfehlern bei Schwangerschaften minderjähriger Frauen. *BZgA Forum*, 2/2007, 12–17.
- BZgA – Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (2010). Jugendsexualität Fokus Bildungsdifferenzen. Sonderauswertung der repräsentativen Studie Jugendsexualität 2010. <https://www.forschung.sexuaufklaerung.de/forschungsthemen/jugendsexualitaet/> (07.01.2018).
- BZgA – Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (2015). Jugendsexualität 2015. <https://www.forschung.sexuaufklaerung.de/forschungsthemen/jugendsexualitaet/> (07.01.2018).
- Curtin, S.C., Abma, J.C., Ventura, S.J. & Henshaw, S.K. (2013). Pregnancy rates for U.S. women continue to drop. NCHS data brief, no. 136. Hyattsville/MD: National Center for Health Statistics. <http://www.cdc.gov/nchs/data/databriefs/db136.htm> (07.01.2018).
- Döring, N. (2011a). Aktueller Diskussionstand zur Pornografie-Ethik: Von Anti-Porno- und Anti-Zensur- zu Pro-Porno-Positionen. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 24(1), 1–48.
- Döring, N. (2011b). Pornografie-Kompetenz: Definition und Förderung. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 24(3), 228–255.
- Döring, N. (2012a). Internet Sexuality. In Z. Yan (Hrsg.), *Encyclopedia of Cyber Behavior* (S. 808–827). Hershey/PA: IGI Global.
- Döring, N. (2012b). Sexuell explizite Inhalte in neuen Medien: Negative und positive Wirkungen auf unterschiedliche Bevölkerungsgruppen. In L. Reinecke & S. Trepte (Hrsg.), *Unterhaltung in neuen Medien* (S. 361–378). Köln: Herbert von Halem.
- Döring, N. (2013). Wie wird Pornografie in Online-Foren diskutiert? Ergebnisse einer Inhaltsanalyse. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 26(4), 305–329.
- Döring, N. (2014a). Prostitution in Deutschland: Eckdaten und Veränderungen durch das Internet. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 27(2), 99–137.
- Döring, N. (2014b). Warum Sexting unter Jugendlichen (k)ein Problem ist. Gastbeitrag auf [medienbewusst.de](http://medienbewusst.de/handy/20140729/warum-sexting-unter-jugendlichen-kein-problem-ist.html). <http://medienbewusst.de/handy/20140729/warum-sexting-unter-jugendlichen-kein-problem-ist.html> (07.01.2018).
- Döring, N. (2015a). Gefährliche Videoübertragung aus dem Kinderzimmer? YouNow im Faktencheck. *merz – medien + erziehung, zeitschrift für medienpädagogik*, 59(3), 51–58.
- Döring, N. (2015b). Medien und Sexualität. In F. v. Gross, D. Meister & U. Sander (Hrsg.), *Medienpädagogik – ein Überblick* (S. 323–364). Weinheim: Beltz Juventa.

- Döring, N. (2015c). Sexting. Aktueller Forschungsstand und Schlussfolgerungen für die Praxis. In Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz e.V. (Hrsg.), *Gewalt im Netz. Sexting, Cybermobbing & Co* (S. 15–43). Berlin: Bundesarbeitsgemeinschaft Kinder- und Jugendschutz e.V.
- Döring, N. (2016). Internet-Sexualität und Identitätsarbeit. In F. Friese, G. Rebane, M. Nolden & M. Schreiter (Hrsg.), *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten* (S. 1–12). Heidelberg: Springer.
- Döring, N. (2017a). Online-Sexualaufklärung auf YouTube: Bestandsaufnahme und Handlungsempfehlungen für die Sexualpädagogik. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 30(4), 349–367.
- Döring, N. (2017b). Sexualaufklärung im Internet: Von Dr. Sommer zu Dr. Google. *Bundesgesundheitsblatt – Gesundheitsforschung – Gesundheitsschutz*, 60(9), 1016–1026.
- Döring, N. & Prinzellner, Y. (2016). Gesundheitskommunikation auf YouTube: Der LGBTIQ-Kanal »The Nosy Rosie«. In A.-L. Camerini, R. Ludolph & F. Rothenfluh (Hrsg.), *Gesundheitskommunikation im Spannungsfeld zwischen Theorie und Praxis* (S. 248–259). Baden-Baden: Nomos-Verlag.
- Fritz, N., & Paul, B. (2017). From Orgasms to Spanking: A Content Analysis of the Agentic and Objectifying Sexual Scripts in Feminist, for Women, and Mainstream Pornography. *Sex Roles*, 77(9–10), 639–652.
- Gernert, J. (2010). *Generation Porno. Jugend, Sex, Internet*. Köln: Fackelträger.
- Havighurst, R. (1972) [1948]. *Developmental Tasks and Education*. New York: McKay.
- Kahl, H. & Schaffrath-Rosario, A. (2007). Pubertät im Wandel – wohin geht der Trend? Sexuelle Reifeentwicklung von Kindern und Jugendlichen in Deutschland. *Forum Sexualaufklärung und Familienplanung*, 3/2007, 19–25.
- Kohut, T., Fisher, W. A. & Campbell, L. (2017). Perceived Effects of Pornography on the Couple Relationship: Initial Findings of Open-Ended, Participant-Informed, »Bottom-Up« Research. *Archives of Sexual Behavior*, 46(2), 585–602.
- Lim, M. S. C., Carotte, E. R. & Hellard, M. E. (2016). The impact of pornography on gender-based violence, sexual health and well-being: What do we know? *Journal of Epidemiology and Community Health*, 70(1), 3–5.
- Mathiesen, A. (2014). *Cybermobbing und Cybergrooming*. Hannover: Leibniz Universität Hannover.
- Matthiesen, S., Aude, A., Mainka, J., Martyniuk, U., Schmidt, G. & Wermann, A. (2013). *Jugendsexualität im Internetzeitalter. Eine qualitative Studie zu sozialen und sexuellen Beziehungen von Jugendlichen*. Köln: BZgA.
- Matthiesen, S., Martyniuk, U. & Dekker, A. (2011). What do girls do with Porn? Ergebnisse einer Interviewstudie, Teil 1. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 24(4), 326–352.
- mpfs – Medienpädagogischer Forschungsverbund Südwest (2018). JIM-Studie 2015. Jugend – Information – (Multi)Media. <http://www.mpfs.de> (07.01.2018).
- Park, B. Y., Wilson, G., Berger, J., Christman, M., Reina, B., Bishop, F., Klam, W. P. & Doan, A. P. (2016). Is Internet Pornography Causing Sexual Dysfunctions? A Review with Clinical Reports. *Behavioral Sciences (Basel, Switzerland)*, 6(3), pii:E17.
- Peter, J. & Valkenburg, P. M. (2016). Adolescents and Pornography: A Review of 20 Years of Research. *Journal of Sex Research*, 53(4–5), 509–531.
- Renner, T. (2016). Neue Medien und psychische Erkrankungen bei Kindern und Jugendlichen: Chancen und Risiken. In M. Syring, T. Bohl & R. Treptow (Hrsg.), *YOLO –*

- Jugendliche und ihre Lebenswelten verstehen. Zugänge für die pädagogische Praxis* (S. 220–237). Weinheim und Basel: Beltz.
- Schetsche, M. & Schmidt, R.-B. (Hrsg.). (2010). *Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Schmidt, G. & Matthiesen, S. (2011). What do boys do with Porn? Ergebnisse einer Interviewstudie, Teil 2. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 24(4), 353–378.
- Shor, E. & Seida, K. (2019). »Harder and Harder«? Is Mainstream Pornography Becoming Increasingly Violent and Do Viewers Prefer Violent Content? *Journal of Sex Research*, 56(1), 16–28.
- Siggelkow, B. & Büscher, W. (2008). *Deutschlands sexuelle Tragödie. Wenn Kinder nicht mehr lernen, was Liebe ist*. Asslar: GerthMedien.
- Smith, C., Barker, M. & Attwood, F. (2014). Teenage Kicks: Die Auseinandersetzung junger Menschen mit Pornografie. In L. Andergrassen, T. Claassen, K. Grawinkel & A. Meier (Hrsg.), *Explizit! Neue Perspektiven zu Pornografie und Gesellschaft* (S. 45–53). Berlin: Bertz & Fischer.
- Spitzer, M. (2012). *Digitale Demenz. Wie wir uns und unsere Kinder um den Verstand bringen*. München: Droemer Knaur.
- Spitzer, M. (2015). *Cyberkrank! Wie das digitalisierte Leben unsere Gesundheit ruiniert*. München: Droemer Knaur.
- Tretter, F., Kotchoubey, B., Braun, H. A., Buchheim, T., Draguhn, A., Fuchs, T., Hasler, F., Hastedt, H., van Hemmen, J. L., Northoff, G., Rentschler, I., Schleim, S., Sellmaier, S., Stompe, T. & Tschacher, W. (2014). Memorandum »Reflexive Neurowissenschaft«. *Psychologie Heute*. <http://www.upd.unibe.ch/research/seminarthemen/Memorandum%20Neurowissenschaft.pdf> (07.01.2018).
- Vannier, S. A., Currie, A. B. & O'Sullivan, L. F. (2014). Schoolgirls and soccer moms: A content analysis of free »teen« and »MILF« online pornography. *Journal of Sex Research*, 51(3), 253–264.
- Wright, P. J., Tokunaga, R. S. & Kraus, A. (2016). A Meta-Analysis of Pornography Consumption and Actual Acts of Sexual Aggression in General Population Studies. *Journal of Communication*, 66(1), 183–205.
- Wüllenweber, W. (2007). Sexuelle Verwahrlosung. Voll Porno! *Der Stern*, 5.2.2007. <http://www.stern.de/politik/deutschland/sexuelle-verwahrlosung-voll-porno--3362430.html> (07.01.2018).

Die Autorin

Nicola Döring, Prof. Dr. phil. habil., ist Professorin für Medienpsychologie und Medienkonzeption am Institut für Medien und Kommunikationswissenschaft (IfMK) der Technischen Universität Ilmenau. Studium der Psychologie, Promotion und Habilitation in Berlin. Zu ihren Arbeitsschwerpunkten gehören psychologische, soziale und gesundheitliche Aspekte der Online-, Mobil- und Mensch-Roboter-Kommunikation, Lernen und Lehren mit neuen Medien, Gender- und Sexualforschung sowie Forschungsmethoden und Evaluation. www.nicola-doering.de

Plurale Medien leisten ein Plädoyer für sexuelle Selbstbestimmung

Öffentliche Diskurse und die Entwicklung von Ethik

Joachim von Gottberg

Auch wenn Werte, Normen und Moral oft als Einschränkung der Selbstbestimmung empfunden werden, so sind sie doch für das Funktionieren von Gesellschaften eine wichtige Voraussetzung. Allerdings ist es wichtig, die Bedeutung solcher Normen angesichts sich verändernder Rahmenbedingungen immer wieder neu zu eruieren. Denn bei Wertvorstellungen und Normen handelt es sich nicht um absolute, unveränderbare Richtlinien, sondern um Sozialkonstrukte, die angesichts veränderter gesellschaftlicher Bedingungen immer wieder neu definiert werden müssen:

»Die angewandte Ethik oder Moralphilosophie wird als eine Disziplin verstanden, die sich bei moralischen Entscheidungsproblemen mit Normen, Werten und Grundorientierungen des Menschen auseinandersetzt. Sie fungiert als Theorie des richtigen Handelns, entwickelt Kriterien, vermittelt eine Handlungsorientierung in moralisch relevanten Entscheidungssituationen und dient letztlich der Handlungskoordination im Umgang mit anderen Menschen« (Schicha & Brosda, 2010, S. 145f.).

Allerdings ist es mit der reinen Reflexion der daraus entstehenden rationalen Begründung eines ethischen Systems und den entsprechend resultierenden Normen und Handlungsanweisungen nicht getan. Vielmehr müssen Wertvorstellungen und Normen verinnerlicht werden, in »Fleisch und Blut« übergehen und damit Teil des Gewissens werden. Damit wird der Versuchung entgegengewirkt, unbequeme und behindernde Normen kurzfristig zu ändern und an die persönliche Bedürfnislage anzupassen, was eine Beliebigkeit des normativen Konzepts bedeuten würde.

Lange Zeit wurden Werte und Normen auf die Gebote und Verbote von Religionen zurückgeführt, die normative Vorgaben aus dem Willen eines all-

mächtigen, unfehlbaren Gottes ableiteten. Die Verankerung des normativen Systems in der Transzendenz bot einen gewissen Schutz vor einer maßgeblichen Willkür. Religionen erfüllen verschiedene gesellschaftliche Funktionen:

»Zu den wesentlichen Leistungen von Religion zählen die Linderung und Beseitigung der Angst vor der Unsicherheit des Daseins. Aber auch Hoffnung über den Tod hinaus. Religion beantwortet auch die großen Fragen des Lebens: nach dem Ursprung, der Geschichte und Zukunft vom Menschen und der Welt. Religion stellt außerdem Regeln für ein glückliches Leben auf. Es ist eine Ordnung des menschlichen Zusammenlebens und manchmal auch eine Kritik an den bestehenden gesellschaftlichen Umständen« (Tworuschka, 2004).

Psychologisch entsteht dieses Bedürfnis von Menschen nach Sinnerklärung aus dem Bedürfnis, das eigene Schicksal, so gut es geht, planbar und überschaubar zu machen. Dies ist eine Ureigenschaft des menschlichen Gehirns. Es verfolgt damit nicht zuletzt ökonomische Ziele, da es überfordert damit wäre, in jeder Situation des Lebens abzuwägen und neu zu entscheiden. Treten verschiedene Situationen mehrere Male auf, entwickelt das Gehirn sofort Muster, die uns in Zukunft helfen, ohne langes Nachdenken so zu reagieren, wie es schon mehrere Male erfolgreich war. Dass es bei der Übertragung dieser Muster zuweilen Fehler macht, nimmt das Gehirn in Kauf. Es wägt das Risiko ab, zu langsam zu reagieren, und die Gefahr, die Muster unpräzise zu vergleichen und damit einen Fehler zu begehen, praktisch gegeneinander ab. So entwickeln sich Vorurteile. Individuelle oder sozial positive bzw. negative Zuschreibungen gegenüber Menschen mit spezifischen Merkmalen sind tief im menschlichen Unbewussten – quasi als Autopiloten – verankert und steuern beispielsweise das Misstrauen oder Vertrauen gegenüber einer Person mit spezifischen Eigenschaften oder Herkunftsmerkmalen. Untersuchungen zeigen, dass Vorurteile selbst dann menschliche Entscheidungen beeinflussen, wenn sie von ihnen rational vehement abgelehnt werden (Förster, 2007, S. 72).

Strafe und Belohnung

Ein Beispiel für die Konditionierung normativen Verhaltens ist das Rauchen: Durch die Verbannung aus öffentlichen Räumen gehen jetzt auch starke Raucher_innen selbst im Winter auf den Balkon, wenn sie sich eine

Zigarette anzünden. Das »schlechte Gewissen« bei der Normübertretung wird durch die Kopplung an negative Erinnerungen – beispielsweise Strafe oder Angst – ausgelöst und hemmt das eigene Verhalten selbst in Situationen, in denen es von der Umwelt toleriert wird oder gar erwünscht ist. Ein normativ adäquates Verhalten dagegen wird mit Belohnungsgefühlen in Verbindung gebracht, die psychisch als angenehm empfunden werden. Bezüglich des genannten Beispiels bedeutet das also: Sollte sich morgen zuverlässig beweisen lassen, dass Rauchen nicht gesundheitsschädlich, sondern -förderlich ist, würde es eine Zeitlang dauern, bis das schlechte Gewissen beim Rauchen verloren ginge. Das Beispiel zeigt, wie sehr verinnerlichte Normen Ergebnisse von Konditionierungsprozessen sind und sich durch rationale Einsichten nicht kurzfristig verändern lassen. In religiösen Wertesystemen wird dieses Prinzip genutzt und durch die Androhung von Strafe bei Verletzung der Norm bzw. das Versprechen der Liebe und Gnade Gottes beim Befolgen der Gebote für die Verankerung der religiösen Ethik und Moral im tiefen Unbewussten gesorgt.

Die christliche Sexualethik

Auf der Grundlage der biblischen Schöpfungsgeschichte lassen sich bereits zwei wesentliche Aspekte einer restriktiven Sexualethik ableiten. Danach schuf Gott Adam als den ersten Menschen aus Staub. Anschließend wurde ihm der Lebensatem eingehaucht. Adam gab den Tieren einen Namen, aber es fehlte ihm ein Gegenüber. Daraufhin versetzte Gott Adam in einen tiefen Schlaf, entnahm ihm eine Rippe und schuf daraus Eva. Der Mensch Adam erkennt nun in sich den Mann und in seinem Gegenüber die Frau (Gen 2–5). In einem älteren Schöpfungsbericht heißt es: »Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn, und er schuf sie als Mann und Weib« (Gen 1, 27).

Adam und Eva lebten zunächst im Garten Eden, dem Paradies, der ihnen ein Leben in Sicherheit mit unbegrenzter Nahrung ermöglichte. Sie besaßen alle Freiheiten, Gott gab ihnen lediglich eine Einschränkung vor: Sie durften nicht vom »Baum der Erkenntnis von Gut und Böse« essen. Eva, inspiriert durch eine Schlange, die später als der personifizierte Teufel gedeutet wurde, brachte Adam dazu, dieses göttliche Gebot zu brechen. Dieser Akt wurde sowohl in der jüdischen als auch in der christlichen Tradition als »der Sündenfall«, die Abkehr des Menschen von Gott,

aber auch als Rebellion und Ungehorsam angesehen. Als Strafe erkannten Adam und Eva, dass sie nackt waren, und sie versuchten, ihre Nacktheit mit Feigenblättern zu bedecken, um sich vor Gott zu verstecken. Durch diese Verlegenheit und Schuld kam das Schamgefühl in die Welt. Der Sündenfall hatte weitreichende Folgen: das Ende des Paradieses, die Sterblichkeit des Menschen, Frauen mussten nun (als Sinnbild für Eva) Kinder unter Schmerzen gebären, Adam wurde als Strafe harte und mühsame Arbeit in der Landwirtschaft zum Zwecke der Ernährung aufgebürdet: »Denn Staub bist du und zum Staub zurück kehrst du zurück« (Gen 3, 19).

Adam und Eva werden als die Ureltern der Menschheit angesehen und durch den Sündenfall sind die Sünde und das Leid in die Welt gekommen (Erbsünde). In der christlichen Tradition wird diese Sünde über den Geschlechtsakt und die Geburt an die Nachkommen weitergegeben. Die Sexualität wird somit der zentrale Akt, in dem sich die Sünde symbolisch kristallisiert. Sexualität wird dadurch negativ besetzt und ist dieser Logik nach nur dann zu rechtfertigen, wenn sie dem Zweck dient, Nachwuchs zu zeugen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, dass es sich bei der Geburt Jesu um eine Jungfrauengeburt handelt: Es ging dabei um die Frage, ob der Sohn Gottes, der durch seinen Tod am Kreuz den Menschen von der Erbsünde befreit, selbst mit der Erbsünde belastet sein kann.

Fokussierung auf den Nachwuchs

In der christlichen Tradition ist Sexualität eng mit Sünde verbunden. Gleichzeitig liegt in der Schöpfungsgeschichte auch die Warnung an den Menschen, die Gebote Gottes bedingungslos einzuhalten, indem eindrucksvoll gezeigt wird, welche gravierenden Folgen das relativ harmlos erscheinende Naschen vom Baum der Erkenntnis haben kann. Auch die Sexualität verleitet den Menschen leicht dazu, sich sündhaft zu verhalten, indem er der Lust nachgibt, ohne dabei an den Nachwuchs zu denken. So hatte Augustinus von Hippo, einer der vier großen Kirchenlehrer der Spätantike, eine ausgesprochen pessimistische Haltung gegenüber Sexualität. Seiner Ansicht nach verführt das sexuelle Begehren den Menschen zur Sünde. Auch für Thomas von Aquin bezweckt die Sexualität im Sinne Gottes allein die Fortpflanzung. Daraus folgt, dass die Befriedigung von Lust aus christlicher Perspektive auf keinen Fall das Ziel der Sexualität

sein darf. Sie ist nur dann statthaft, wenn sie der Fortpflanzung dient. Ehebruch, Prostitution, Selbstbefriedigung, Coitus interruptus oder gleichgeschlechtliche Beziehungen führen nicht zur Fortpflanzung im gewünschten Sinn und wurden daher als Sünde angesehen.

In der frühen Neuzeit haben sich dann zum Teil positivere Haltungen zur Sexualität durchgesetzt. Als aber im 17. Jahrhundert die Pest und zahlreiche Geschlechtskrankheiten wie die Syphilis bedrohliche Ausmaße annahmen, änderte sich das wieder. Im 18. Jahrhundert entwickelte sich eine männerzentrierte Sexualethik, die eine Unterordnung der Frauen unter die Männer rechtfertigte. Der Mann war auf den Zeugungsakt fokussiert, woraus die Verantwortung entstand, sich um die Erziehung des Kindes zu kümmern. Der Frau hingegen wurde jede sexuelle Lust abgesprochen. Ihre Leidenschaft galt der Fürsorge für den Nachwuchs.

Die Rolle der Medien bei der Wertevermittlung

Bereits bei der Entstehung und Implementierung der ersten normativen Vorstellungen zur Sexualität spielten Medien eine wichtige Rolle. Die Sprache diente dazu, Normen zu formulieren, zu verbreiten und sie in ein Verhältnis zu Strafe und Belohnung zu bringen. Um die Kommunikationsmöglichkeiten zu erweitern, gab es öffentliche Reden auf Plätzen, in den Tempeln und später in den Kirchen. Während es sich hier um relativ überschaubare Gruppen von Adressat_innen handelte, schuf die römisch-katholische Kirche nach dem dritten Jahrhundert n. Chr. das erste Massenmedium, das zumindest den größten Teil des Abendlandes umspannte: den Gottesdienst. In diesem Zeitalter der »primären Medien« wurden für eine mediale Vermittlung weder auf Sender_innen- noch auf Empfänger_innenseite technische Hilfsmittel benötigt – mit Ausnahme der bunten Kirchenfenster –, um die Botschaften gut nachvollziehbar zu transportieren. Allerdings war die Weitergabe der kirchlichen Botschaften durch den langen Weg und die vielen unterschiedlichen Priester, die die entsprechenden Nachrichten von Rom aus verbreiten sollten, womöglich etwas ungenau. Auch wenn der Gottesdienst als Massenmedium technisch von der Perfektion moderner Kommunikationsmittel noch weit entfernt war, so besaß er doch lange Zeit effektivitätsbezogene Vorteile: Zunächst war es das einzige Massenmedium, das es gab. Denn die Botschaft wurde über die Organisation der Kirche in einen großen Teil der Welt transportiert,

wenn auch ohne technische Mittel. Zudem war er eine Mischung aus religiöser Vermittlung, Gemeinschaftserlebnis mit symbolischen Handlungen zur Stärkung der Botschaft (z. B. die Kommunion) und diente nicht zuletzt auch der Unterhaltung. Die Kirche war in Dörfern und Städten der zentrale Ort und bot die Möglichkeit zur Massenkommunikation.

Das weltanschauliche und ethische Monopol des kirchlichen Massenmediums Gottesdienst bekam Konkurrenz, als Johannes Gutenberg Mitte des 15. Jahrhunderts den Buchdruck erfand (in China war er schon zuvor gebräuchlich) und ihn kommerziell etablierte. Die Kirche nutzte dieses neue Medium zwar auch, aber nicht nur sie: Wer eine gegenteilige oder andere Meinung verbreiten wollte, konnte dies nun im großen Stil realisieren. In Bezug auf die Sexualmoral geriet so einiges in Bewegung. Doch die durch die Erbsünde geschaffene starke Verbindung zwischen sexueller Lust und Schuld ließ sich nicht durch die zunehmende Säkularisierung abtun. Immer wieder gab es neue Anlässe, um von einer allzu freizügigen Sexualität abzuraten.

Allmähliche Liberalisierung der Sexualethik

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts führten Erkenntnisse der Sexualforschung und die Triebtheorie von Sigmund Freud und Wilhelm Reich allmählich zu einer Liberalisierung der Sexualmoral. »Sexualität ohne Schuldgefühle, basierend auf einer Konsensmoral, lustvoll für beide Partner und nicht unbedingt produktiv«, so könnte man den Geist der Zeit auf den Punkt bringen. Diese Entwicklung wurde durch die völlig ambivalente und in sich widersprüchliche Sexualethik der Nationalsozialist_innen beendet. Aufgrund der Destruktion aller menschlichen und materiellen Wertvorstellungen während der NS-Herrschaft entstand nach ihrem Ende in den 1950er Jahren das Bedürfnis nach einer Restauration der christlich-bürgerlichen, restriktiven Sexualmoral. »Unzüchtige Schriften«, also das, was man heute als Pornografie bezeichnen würde, waren in der BRD und in Westberlin verboten. Gleichgeschlechtliche sexuelle Handlungen unter Männern wurden nach § 175 Strafgesetzbuch gerichtlich verfolgt, in der BRD und in Westberlin bestand der Strafparagraf gegen mann-männliche sexuelle Handlungen bis Ende der 1960er Jahre in der NS-Fassung. In den 1960er Jahren richtete die sich vorrangig im studentischen Milieu entwickelnde Protestbewegung auch gegen diese

Prüderie. Sie wurde als faschistisch und als Fortführung der NS-Sexualmoral angesehen. Die Kirchen, die ihre sexualfeindliche Haltung mit dem angeblich »gesunden Volksempfinden« begründeten, wurden immer weniger ernst genommen. Die Frauenbewegung forderte darüber hinaus die Selbstbestimmung über die weibliche Sexualität sowie das Recht auf Abtreibung. Dagegen wurden Pornografie und Prostitution als Formen der patriarchalen Unterdrückung bekämpft. Die Pille ermöglichte zudem sexuelle Erfahrungen ohne Angst vor ungewollter Schwangerschaft. Papst Paul VI. positionierte sich 1968 mit seiner Enzyklika »Humanae vitae« gegen Empfängnisverhütung und forderte, dass jeder Geschlechtsakt die Möglichkeit des Entstehens menschlichen Lebens beinhalten müsse. Allerdings waren selbst katholische Gläubige nicht mehr bereit, dieser sexualfeindlichen Haltung zu folgen. Das wirkte sich sowohl auf die Sexualethik als auch auf die Gesetzgebung aus. Ende der 1960er Jahre begann die damalige sozialliberale Koalition mit der Reform des Sexualstrafrechts. Das Verbot der Homosexualität wurde 1969 abgemildert, es galten fortan »nur noch« unterschiedliche Schutzaltersgrenzen für anders- und für gleichgeschlechtlichen Sex. Erst seit 1994 gelten auch im alten Bundesgebiet für gleichgeschlechtliche Handlungen dieselben gesetzlichen Bestimmungen wie für heterosexuelle Handlungen. Ebenfalls 1969 wurde das Verbot detaillierter sexueller Darstellungen (unzüchtige Schriften) aufgehoben, da ein Gerichtsurteil befand, dass die Sexualmoral nicht zu den staatlichen Aufgaben gehöre. Pornografie (übersetzt etwa: »Schreiben über Hurerei«) wurde für Erwachsene erlaubt; es ist aber verboten, sie gewerblich Kindern und Jugendlichen zugänglich zu machen.

Die Massenmedien des 20. Jahrhunderts

Der Anfang des 20. Jahrhunderts aufkommende Kinofilm schaffte bereits 1919 seinen ersten Skandal mit einem Plädoyer für die Entkriminalisierung der Homosexualität. *Anders als die Andern* (D 1919, Regie: Richard Oswald) schildert die Geschichte des homosexuellen Musikers Paul Körner, der von seinem bezahlten Liebhaber erpresst wird und sich selbst anzeigt, als er das Geld für die Erpressung nicht mehr aufbringen kann. Es kommt zu einem Prozess, in dem Magnus Hirschfeld, Gründer des Instituts für Sexualwissenschaft, einen Arzt und damit praktisch sich selbst spielt, der sich als Gutachter vehement für die Abschaffung des § 175 Strafgesetzbuch

und damit für den homosexuellen Angeklagten ausspricht. Trotz dieses Plädoyers wird Körner schuldig gesprochen und begeht aus Verzweiflung am Ende Suizid. Dieser Film führte bei konservativen Politiker_innen und der konservativen Presse zu äußerster Empörung. Er wurde als unsittlich und moralisch dekadent abgelehnt. Nicht zuletzt aufgrund dieser Empörung wurde 1920 das erste Reichslichtspielgesetz, Vorläufer des heutigen Jugendschutzgesetzes, verabschiedet. Kinospielefilme waren nun generell nur für Erwachsene frei zugänglich, sollten sie Kindern und Jugendlichen vorgeführt werden, benötigten sie eine Freigabe der Reichsfilmkammer. Mit diesem Gesetz war auch ein generelles Verbot von Filmen rechtlich möglich. Ausschlaggebend dafür war die Befürchtung konservativer Kreise, manche Filme würden zu einem »Sittenverfall« führen. Nur eine neue Zensur für das Kino könne dies verhindern. Im gleichen Jahr wurde der Film *Anders als die Andern* verboten, sämtliche Kopien wurden eingezogen und vernichtet.

Nach dem Ende der NS-Herrschaft, die auch mithilfe der unter ihrer Kontrolle stehenden Medien sämtliche Werte einer zivilisierten Gesellschaft auf den Kopf gestellt hatte, gab sich die 1949 gegründete Bundesrepublik Deutschland eine liberale Verfassung. An die erste Stelle, in ihren Artikel 1, stellte sie die Würde des Menschen. Artikel 5 garantiert eine weitgehende Meinungs- und Informationsfreiheit, eine Vorzensur wurde verboten. Aber schon bald wurde die Medienfreiheit auf eine ernste Probe gestellt. 1951 erschien der Film *Die Sünderin* (D 1951, Regie: Willi Forst), der erst im Berufungsausschuss von der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) eine Freigabe ab 18 Jahren erhielt. Dass dieser Film überhaupt freigegeben wurde, führte damals zu Protesten der Kirche, die vorübergehend ihre Mitwirkung an den Prüfungsausschüssen der Selbstkontrolle verweigerte. In katholisch geprägten Gegenden Deutschlands hinderten Kirchengemeinden unter Anstiftung ihres Pfarrers Zuschauer_innen mit Gewalt daran, sich den Film im örtlichen Kino anzuschauen. Der Film erzählt die Geschichte der Prostituierten Marina, die sich in einen Maler verliebt, für den sie ihre Tätigkeit aufgibt, bis dieser an einem Gehirntumor erkrankt. Um das Geld für eine Operation zu beschaffen, kehrt sie in ihr früheres Tätigkeitsfeld zurück. Die Operation gelingt, dem Paar geht es gut, Marina wirkt als Aktmodell für ihren Lebenspartner. Viele Kritiker_innen behaupten heute, dass eine Szene, in der Marina kurze Zeit (sieben Sekunden) nackt zu sehen ist, das Motiv für die Kritik der Kirchen gewesen sei (vgl. Eisermann, 2001, S. 29).

Der wichtigere Grund jedoch war, dass der Maler am Ende des Films einen Rückfall erleidet und Marina ihn auf seinen Wunsch hin mit Gift tötet. Anschließend begeht sie Suizid. Solch ein Verhalten war nach den Euthanasieerfahrungen zur NS-Zeit nicht akzeptabel. Der damalige Kölner Erzbischof Kardinal Joseph Frings warnte in einem Hirtenbrief vor dem Besuch des Films und Flugblätter wurden verteilt: »Die Sünderin« – Ein Faustschlag ins Gesicht jeder anständigen deutschen Frau! Hurerei und Selbstmord! Sollen das die Ideale eines Volkes sein?« (Bundesarchiv, o.J.). Aufgrund von heftigen Demonstrationen und Ausschreitungen vor mehreren deutschen Kinos kam es zu einem kurzfristigen Aufführungsverbot des Films. Später wurde *Die Sünderin* wieder freigegeben. Das Aufführungsverbot und die Urteile der Landesverwaltungsgerichte wurden 1954 vom Bundesverfassungsgericht wieder aufgehoben. Das Gericht erklärte Filme zu Zeugnissen der Kunst, denen ein weitreichender Freiraum eingeräumt werden müsse. Später gab die FSK dem Film eine Freigabe »ab 12 Jahren«. Im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wurde *Die Sünderin* bereits um 19.30 Uhr ausgestrahlt. Die Empörung über diesen Film kam vorrangig von Menschen mit kirchlichem Hintergrund. Der Film wurde zum Kassenschlager.

1963 erregte der Film *Das Schweigen* (S 1963, Regie: Ingmar Bergmann) weltweit Aufsehen. In dem emotional distanzierten und dadurch hoffnungslos wirkenden Film geht es um die beiden Schwestern Anna und Ester sowie um Annas zehnjährigen Sohn Johan. Aufgrund Esters Erkrankung muss die Gruppe bei einer längeren Fahrt in einer Kleinstadt pausieren. Während sich Ester bemüht, im Hotel das Vertrauen des Jungen zu gewinnen, lernt Anna bei einem Streifzug durch die Stadt einen Kellner kennen, mit dem sie schließlich in einer Kirche Geschlechtsverkehr hat. Die ältere Ester wird zwischendurch bei einer Masturbation gezeigt. Die Kommentare zu dem Film schwankten zwischen »Das ist Kunst« und »Das ist Pornographie« (vgl. Ramseger in *Die Welt* vom 23.11.1963). Der Arbeitsausschuss der FSK bezeichnete den Film als Kunst und gab ihn ohne Schnitte ab 18 Jahren frei. Er habe nichts Aufgesetztes oder Spekulatives, selbst die drei Sexszenen seien »von hoher künstlerischer Intensität und treffender Symbolkraft«, so der Jugendentscheid. Die Filmbewertungsstelle erteilte dem Film das Prädikat »besonders wertvoll« (vgl. Kniep, 2010, S. 131).

Deutschland war damals neben Schweden eines der wenigen Länder, in denen der Film ungeschnitten zu sehen war. In Frankreich war er zu-

nächst verboten. Die Skandalisierung des Films bescherte ihm über zehn Millionen Zuschauer_innen in Deutschland, allerdings gingen zahlreiche Strafanzeigen bei der Staatsanwaltschaft ein, die den Film als unzüchtig anklagten. Zwei Unionspolitiker stellten eine Anfrage an die Bundesregierung, was sie gegen solch unsittliche Filme und die Lockerung der Spruchpraxis der FSK unternehmen wolle. Der damalige CSU-Innenminister Hermann Höcherl wandte sich allerdings gegen solche Zensurforderungen. Stattdessen wurde von anderen CSU-Politiker_innen, allen voran der Jurist Adolf Süsterhenn, die »Aktion saubere Leinwand« gegründet, die sich gegen »Unmoral unter dem Deckmantel der Kunst« wandten und der FSK vorwarfen, mit derartigen Filmen nicht streng genug umzugehen (vgl. *Der Spiegel*, Heft 21, 19.05.1965, S. 37) Darüber hinaus wurden strengere Gesetze gefordert, zum Beispiel die Anhebung der obersten Altersgrenze auf 21 Jahre. Süsterhenn initiierte 1965 eine Kampagne, die sich für eine Änderung des Grundgesetzes einsetzte. Ziel war es, auch die Freiheit der Kunst auf den »Rahmen der sittlichen Ordnung« zu begrenzen. Etwa zwei Drittel der Unionsabgeordneten unterstützten die Initiative, allerdings fehlte es in der Parteispitze an Rückhalt. Außerdem waren SPD und FDP dagegen.

Aber nicht nur in Deutschland unterlagen Filme, die sich für sexuelle Freiheit einsetzten, staatlichen Zensurbeschränkungen oder den Freigabevoraussetzungen der Selbstkontrolle. In den USA verpflichteten sich die Produzent_innen und Filmverleihe zur Einhaltung des Production Codes, der von dem ehemaligen Wahlkampfmanager Will H. Hays 1930 im Auftrag der Hollywood-Studios entwickelt wurde, um Zensurbestimmungen durch den Staat zu verhindern. Als wichtigste von sieben Regeln wurde Obszönität in allen Formen verboten. Dazu gehörte auch die Darstellung oder gar Rechtfertigung gleichgeschlechtlicher Lebensformen. Da der Anteil an toleranten und auch homosexuellen Menschen unter Künstler_innen und Filmschaffenden relativ hoch war, gab es zahlreiche heimliche Versuche, sich in Filmen für Toleranz einzusetzen, ohne offen gegen den Hays Code zu verstoßen. Der Spielfilm *Celluloid Closet – gefangen in der Traumfabrik* (USA 1995, Regie: Rob Epstein und Jeffrey Friedman) stellt diese Ambivalenz Hollywoods eindrücklich dar.

Trotz aller Einschränkungen und Zensurbestimmungen wurden jedoch immer weltweit offen oder verdeckt sexuelle Verhaltensweisen dargestellt und thematisiert, die jenseits des gesellschaftlich Akzeptierten lagen (vgl. Wikipedia, o.J., a).

Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt

1971 veröffentlichte der homosexuelle Regisseur Rosa von Praunheim seinen im Auftrag des WDR produzierten Film *Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt* (D 1971, Regie: Rosa von Praunheim). Dieser Dokumentarfilm führte zur Gründung zahlreicher Homosexuelleninitiativen. Zwar war das Totalverbot der Homosexualität 1969 aufgehoben worden, aber erst 1994 wurde § 175 aus dem Strafgesetzbuch gestrichen. Vom Verzicht des Staates auf Strafverfolgung bis hin zur Akzeptanz gleichgeschlechtlicher Paare in der Öffentlichkeit war es allerdings noch ein weiter Weg. Der 1970 produzierte Film wurde nach vielen Kontroversen 1972 im WDR gesendet. Bei seiner Erstaussstrahlung in der ARD 1973 klinkte sich der Bayerische Rundfunk aus dem gemeinsamen Programm aus.

Ähnliches spielte sich im Kontext des von Bernd Eichinger produzierten Films *Die Konsequenz* (D 1977, Regie: Wolfgang Petersen) ab. Die autobiografische Geschichte handelt von dem homosexuellen Schauspieler Martin Kurath, der wegen homosexueller Handlungen zu einer Gefängnisstrafe verurteilt wird und sich ausgerechnet in den Sohn des homophoben Gefängniswärters verliebt. Nach Kuraths Entlassung versucht der Vater alles, um das Verhältnis der beiden zu unterbinden. Aus Verzweiflung begeht der Sohn Suizid. Die Ausstrahlung des Films am 8. November 1977 in der ARD fand wieder ohne den Bayerischen Rundfunk statt. Dem Sender war der Inhalt des Films zu brisant. Die gesellschaftliche Stimmung bezüglich der Homosexualität hatte sich inzwischen zumindest so weit entspannt, dass der Film 1977 den renommierten Grimme-Preis und 1978 den Deutschen Kritikerpreis erhalten konnte.

Am 10. Dezember 1991 trat Rosa von Praunheim in der RTL-Sendung *Der heiße Stuhl* auf und outete die Fernsehmoderatoren Alfred Biolek und Hape Kerkeling als homosexuell. Diese Aktion war unter Schwulen äußerst umstritten, denn das Outing geschah gegen den Willen der Betroffenen. Praunheim war der Meinung, die Veröffentlichung fördere die Akzeptanz von Homosexualität. Die Betroffenen würden durch ihre Bekanntheit dazu beitragen, dass auch Schwule in gesellschaftlich herausragenden Positionen akzeptiert würden. Auch heute wird noch darüber gestritten, ob diese Aktion gerechtfertigt war, weil sie letztlich die Entscheidung der betroffenen Person nicht respektierte. In Hinblick auf die Akzeptanz von Homosexuellen im Showgeschäft war sie sicherlich erfolgreich.

»Ich bin schwul – und das auch gut so«

»Ich sag euch etwas zu meiner Person. Ich weiß ja, ich bin ja schon eine Persönlichkeit des öffentlichen Lebens, und ich weiß auch ganz genau, dass mein Privatleben, jetzt sowieso, nur noch öffentlich sein wird. Aber damit auch keine Irritationen hochkommen, liebe Genossinnen und Genossen; ich sag's euch auch, und wer's noch nicht gewusst hat: Ich bin schwul – und das ist auch gut so, liebe Genossinnen und Genossen!« (Klaus Wowereit vor den Delegierten des Nominierungsparteitages der SPD, 10. Juni 2001, zit. n. Kumpfe, 2014).

Diese Äußerung von Berlins langjährigem Bürgermeister Klaus Wowereit markierte einen Meilenstein in der offiziellen Akzeptanz homosexueller Politiker_innen. Seine sympathische, offensive und amüsante Formulierung wurde von den Medien gerne und sehr breit kommuniziert und ist seitdem vielfach wiederholt worden. Dieses Beispiel zeigt, dass nicht nur die Angebote der Medien selbst (Spielfilmen, Serien) zu einer Veränderung der Sexualethik beitragen, sondern auch Personen des öffentlichen Lebens, die über die Medien präsent sind. Jedenfalls ist seit dem Coming-out Wowereits ein homosexueller Bürgermeister oder Bundesminister nichts Außergewöhnliches mehr.

Conchita Wurst

Der Österreicher Tom Neuwirth kämpft dafür, dass »es Jugendliche leichter haben – und zwar egal, aus welchem Grund sie anders als die anderen sind« (Großschopf, 2013). Der Travestiekünstler hat sich als Sänger einen Namen gemacht, sein Kennzeichen besteht darin, ein weibliches Aussehen mit einem gepflegten Vollbart zu verbinden. Den Namen »Conchita« hat er aus Südamerika, wo er geboren wurde, entlehnt, den Nachnamen »Wurst« wählte er als Ausdruck dafür, dass es eben »Wurst« ist, welche sexuelle Orientierung man hat. Er wurde vom ORF in einer internen Auswahl als österreichischer Kandidat für den Eurovision Song Contest 2014 nach Kopenhagen gesandt und gewann überraschend. In Österreich stieß seine Kandidatur auf sehr viel Kritik. Sein Song *Rise Like a Phoenix* wollte von keiner Plattenfirma herausgebracht werden. Auf Facebook wurde eine Gruppe mit dem Titel »Nein zu Conchita Wurst beim Song Contest«

gegründet. In Weißrussland rief man mit der Begründung, »der populäre internationale Wettbewerb sei mithilfe der europäischen Liberalen zu einem Brutherd der Unzucht verkommen« (Wikipedia, o.J., b) zum Boykott des Song Contests auf. Für Jaroslaw Kaczynski in Polen war Conchita Wurst ein Symbol für den »Verfall des modernen Europas« (ebd.). Ein türkischer Parlamentarier war froh, dass sein Land nicht mehr am Eurovision Song Contest teilnehme und in Russland forderte der Politiker Witali Milonow ebenfalls einen Boykott des Song Contests. Er hatte in Sankt Petersburg ein Gesetz gegen Propaganda von Homosexualität und Pädophilie initiiert, das landesweit durchgesetzt werden sollte (ebd.).

Eine derartig massive Beschimpfung traf den Nerv der Zuschauer_innen jedoch nicht. Im Gegenteil: Sie verstärkte die Empathie und die Solidarität mit dem Sänger. Seine Inszenierung war sympathisch, der Song und seine Stimme gut und alles in allem war sein Sieg ein Beweis dafür, dass der Mensch mit seinen Leistungen in den meisten Ländern Europas unabhängig von seiner sexuellen Orientierung akzeptiert wird. Die Sendung wurde von 180 Millionen Menschen gesehen, es war das viertbeste Ergebnis in der Geschichte des europäischen Song Contests. Diese Akzeptanz ging schließlich auch auf seine ehemaligen Kritiker_innen über, was der begeisterte Empfang in Österreich nach seiner Rückkehr aus Kopenhagen demonstrierte.

Mediale Tabubrüche motivieren den ethischen Diskurs

Das Beispiel des oben genannten Films *Anders als die Andern*, der im Jahre 1919 als ein Plädoyer gegen die gesellschaftliche Ablehnung der Homosexualität startete, zeigt, dass ein Angriff den angegriffenen Wert auch stärken kann. Dies hängt zum einen mit der Situation der Medien zur damaligen Zeit zusammen, die sich größtenteils zusammen mit konservativen Politiker_innen über den Tabubruch empörten. Zum anderen war die angegriffene Norm aber auch sehr tief im Unbewussten der Menschen verhaftet. Die durch den Film geforderte Veränderung der gesellschaftlichen Werte-haltung erschien abwegig. Sie schien eine Abkehr von der Moral zu sein, die zur Aufrechterhaltung einer gesellschaftlichen Ordnung wichtig schien. Dabei darf nicht vergessen werden, dass ethische Normen nicht immer als Einschränkungen gesehen werden, sondern auch Lebenssinn, Struktur und Orientierung geben können. Veränderungen von Genderzuschreibungen

werden von vielen auch als Verunsicherung bestehender Lebensmuster empfunden und führen dadurch unabhängig von der intellektuellen Beurteilung zu einer emotionalen Ablehnung. Dennoch sind solche medialen Tabubrüche immer wieder notwendig, um über den Sinn der Normen zu diskutieren. In einer Gesellschaft wie der des beginnenden 20. Jahrhunderts allerdings, in der die Befolgung gesellschaftlich vorgegebener Normen gefordert war, folgt auf einen Angriff auf die Norm unmittelbar die Strafe – im Falle des Films *Anders als die Andern* das Verbot des Films und rechtliche Beschränkungen der Filmfreigabe. Die Zeit für eine Liberalisierung der Norm war noch nicht reif. Allerdings war der Film eine Ermutigung für viele, in der Kunst und auch im Film für die Abschaffung der dargestellten Diskriminierung zu werben, was inzwischen tatsächlich zu einer rechtlichen und gesellschaftlichen Liberalisierung beigetragen hat.

Medien als Werteinstanz?

Der Kommunikationswissenschaftler Jo Reichertz vertritt die Auffassung, dass die mediale Toleranz vor allem durch das private Fernsehen gewachsen ist, weil die Sender aus kommerziellem Interesse heraus keine Zuschauer_innen aufgrund ihrer religiösen Überzeugung oder sexuellen Orientierung als potenzielle Konsument_innen verlieren wollen:

»Die privaten Rundfunkanbieter mussten während ihres Aufbaus Mitte der 1980er-Jahre daran interessiert sein, möglichst viele Zuschauer an sich zu binden oder möglichst viele Zielgruppen anzusprechen, um eine ökonomische Selbstständigkeit gegenüber den längst etablierten öffentlich-rechtlichen Sendern zu erreichen. Sie mussten und müssen für jeden etwas bieten und können niemanden verprellen. Deshalb liefern sie für fast jede (noch so kleine) Zielgruppe ein passendes Programm – wenn auch nicht zur besten Sendezeit – und haben kein Interesse daran, jemanden richtig fertigzumachen oder auszugrenzen. Das Fernsehen ist meiner Ansicht nach eine der wenigen Institutionen, die sich auch die kleinsten Welten ansehen und diese nicht diffamieren oder denunzieren, sondern immer ein gewisses Maß an Verständnis zeigen. Dadurch, dass die Medien in den letzten Jahrzehnten auch in die kleinsten Winkel der geografischen und sozialen Welt gesehen haben (anders als die Soziologie, die sich vor allem um die Mittelschicht kümmert), ist unser Erfahrungskreis so groß geworden, dass wir allein schon aufgrund

der Vielfalt erkennen können, wie ›klein‹ und begrenzt wir sind und wie vielfältig die Welt ist. Das Fernsehen ist somit tatsächlich eine Quelle für mehr Toleranz« (Reichertz in Gottberg, 2015b, S. 40).

Nach Reichertz sind die Medien in Hinblick auf den Wertewandel keine selbstständigen Akteur_innen. Sie bieten aber eine breite Plattform für unterschiedlichste Wertvorstellungen, die letztlich von denen angeboten werden, die den medialen Kommunikationsprozess nutzen:

»Gerade die Medien stellen uns die gesamten Werte aller Kulturen dieser Welt zur Verfügung. Sie machen uns damit bekannt, ohne sie uns aufzudrängen. Jeder kann selbst entscheiden, ob er ihnen nachgehen oder ihnen anhängen will. Jeder Einzelne ist genötigt, sich dazu zu verhalten und für sich die geeigneten Werte zu finden. Das funktioniert allerdings nicht so, wie man sich im Supermarkt für ein Waschpulver entscheidet, sondern man muss von einem Ziel oder einem Wert wirklich ergriffen sein, damit es für einen selbst zum Wert wird, an dem man sein Handeln ausrichtet« (Reichertz, 2007, S. 50).

Medien als Fenster zur Erwachsenenwelt

Medien bieten also die Möglichkeit des Perspektivwechsels. Jede_r Drehbuchautor_in und Regisseur_in kennt die Mittel, mit deren Hilfe sich Sympathien für Filmfiguren erzeugen lassen. Diese schaffen Verständnis und bauen Vorurteile ab, weil die Zuschauer_innen das Leben des anderen zwar nicht real, aber zumindest symbolisch erfahren hat. Viele Serien bieten zudem die Möglichkeit der parasozialen Interaktion, womit gemeint ist, dass eine beliebige Figur aus einer Fernsehserie zu einer Bezugsperson wird, mit der man Gedanken kommuniziert wie mit einer_m guten Bekannten. Einige solcher Serien richten sich direkt an Kinder und Jugendliche. So ist beispielsweise die RTL-Erfolgsserie *Gute Zeiten, schlechte Zeiten* inzwischen für mehrere Generationen zu einer regelmäßigen Begleiterin geworden. Hier erfährt das Kind oder der_die jüngere Jugendliche, was von der späteren Rolle als Erwachsene_r zu erwarten ist: die erste Liebe, Liebeskummer, soziale Konflikte, Arbeitslosigkeit, Liebesbeziehungen mit verschiedenen religiösen Hintergründen. All diese Konflikte werden nicht belehrend, sondern diskursiv dargestellt. »Wir ver-

suchen eben, keine Meinungen vorzugeben, wir beleuchten die Themen prinzipiell von mehreren Seiten. Dabei immer bewusst Denkanstöße bietend und eine Meinungsvielfalt abbildend. Dadurch werden die Serieninhalte doch erst abwechslungsreich und vermeiden Klischeehaftigkeit« (Gosh in Gottberg, 2012, S. 56).

Auch in der Kommunikationswissenschaft wird inzwischen darüber geforscht, inwieweit Informationen, aber auch Lebensstile und Wertvorstellungen durch Unterhaltungssendungen vermittelt werden können. An der Universität Wien wurde systematisch untersucht, welche Darstellungsformen dafür geeignet sind, dass sich die Zuschauer_innen von Arztserien beispielsweise medizinisches Wissen optimal merken. Gleiches gilt für die Vermittlung von Verhaltensweisen, die als »richtig« oder als »falsch« beim Publikum in Erinnerung bleiben. Die Ergebnisse lassen sich wie folgt zusammenfassen:

»Die erzieherische Absicht darf erst zum Tragen kommen, wenn das Publikum bereits an der Telenovela interessiert und in die Handlung involviert ist. Wenn die Zuschauer von Anfang an merken, dass die Sendung eine erzieherische Absicht hat, wenden sie sich ab, dann funktioniert das nicht mehr« (Rosenzweig in Gottberg, 2015a, S. 75).

Die Medien nutzen

Besonders kommerzielle Medien leben von Aufmerksamkeit. Um sich zu refinanzieren, müssen sie Aufmerksamkeit generieren und diese lässt sich leicht durch Angriffe auf gesellschaftliche Grenzen und Tabus erzeugen. Dadurch motivieren sie die Gesellschaft, über den Sinn des Fortbestandes beispielsweise einer restriktiven Sexualmoral zu diskutieren. Vor allem Unterhaltungsmedien bieten unterschiedliche Perspektiven an und schaffen so Empathie und Verständnis für Menschen, die eine andere sexuelle Orientierung als die Zuschauer_innen besitzen. All dies ist eine wichtige Voraussetzung, um die Akzeptanz für sexuelle Vielfalt in der Gesellschaft zu etablieren. Dabei ist es durchaus sinnvoll, gezielt auf Produzent_innen und Sender_innen zuzugehen und für Engagement hinsichtlich sexueller Vielfalt zu werben. Die Medien bieten in ihrer Gesamtheit kein einheitliches, sondern ein sehr diverses Werteangebot, was die Zuschauer_innen letztlich zwingt, sich zu entscheiden.

Allerdings darf die Wirkungsmacht der Medien auch nicht überschätzt werden. Die negative, restriktive Sichtweise auf die Sexualität als Faktor der Lust und die einseitige Orientierung auf die Zeugung von Nachkommen ist immer noch in den Köpfen verankert. Der Weg zu mehr Toleranz und Akzeptanz anderer wird vermutlich nicht linear, sondern zuweilen mit Rückschritten verlaufen. Ein wichtiger Faktor innerhalb der Wertebildung durch Medien ist ihre Pluralität. Im Bereich des Rundfunks war diese relativ groß, weil selbst die kleineren privaten Sender zumindest ansatzweise über Nachrichten verfügten, in denen unterschiedliche wichtige Positionen zu politischen, gesellschaftlichen oder ethischen Themen aufgezeigt wurden.

In den letzten Jahren hat sich das Medienverhalten von Kindern und Jugendlichen grundlegend geändert. Fernsehserien werden fast ausschließlich über Internetplattformen konsumiert. Soziale Netzwerke wie Facebook gewinnen auch in Hinblick auf die Informationsbeschaffung eine immer größere Bedeutung. Gleichzeitig besteht die Tendenz, die sicherlich weiterhin vorhandene Breite des Angebots individuell zu selektieren, indem Informationsangebote einer bestimmten Richtung mit einem Like versehen und dadurch mittelfristig ausschließlich Informationen aus dieser Richtung erhalten werden. Auch die Möglichkeit der Manipulation durch sogenannte Fake News (von Robotern automatisch generierte Fehlinformationen) oder die angebliche Zustimmung zu bestimmten Wahlprogrammen schafft neue Formen individueller Inseln in einem immer größer werdenden pluralistischen Informationsangebot. Dies wird vor allem von demokratieskeptischen Gruppierungen genutzt, die eigene Informationsblasen schaffen und klassische Medien als »Lügenpresse« abwerten. Es ist zu hoffen, dass der liberale, von Respekt gegenüber Andersdenkenden und Andersfühlenden getragene Wertekodex bereits so verinnerlicht ist, dass es durch diese Entwicklung in Zukunft keine Rückschritte geben wird.

Literatur

- Bundesarchiv (o. J.). https://www.bundesarchiv.de/oeffentlichkeitsarbeit/bilder_dokumente/04842/index-13.html.de (28.02.2017).
- Eisermann, J. (2001). *Mediengewalt. Die gesellschaftliche Kontrolle von Gewaltdarstellungen im Fernsehen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaft.
- Förster, J. (2007). *Kleine Einführung in das Schubladendenken*. München: DVA.
- Gottberg, J. v. (2012). Christine Gosh im Gespräch mit Joachim von Gottberg: Ein Fenster zum Leben in der modernen Großstadt. *tv diskurs*, 62 (4/2012), 56–58.

- Gottberg, J.v. (2015a). Maria Emilia Rosenzweig im Gespräch mit Joachim von Gottberg: Erziehung undercover – Unterhaltungssendungen mit Informationswert. *tv diskurs*, 67 (1/2015), 74–81.
- Gottberg, J.v. (2015b). Jo Reichertz im Gespräch mit Joachim von Gottberg: Toleranz liegt im ökonomischen Interesse der Medien. *tv diskurs*, 72 (2/2015), 40–45.
- Großschopf, I. (2013). »Conchita Wurst spricht über ihre schwierige Jugend.« (24.07.2013). *Seitenblicke*. <http://www.seitenblicke.at/top-stories/conchita-wurst-spricht-ueber-ihre-schwierige-jugend> (28.2.2017).
- Kniep, J. (2010). »Keine Jugendfreigabe«. Filmzensur in Westdeutschland 1949–1990. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Kumpfe, W. (2014). Die besten Zitate. Arm, sexy, schwul, mutig – dit is Berlin (26.08.2014). *Der Tagespiegel*. <http://www.tagesspiegel.de/berlin/klaus-wowereit-die-besten-zitate-arm-sexy-schwul-mutig-dit-is-berlin/10610608.html> (28.02.2017).
- Reichert, J. (2007). Vermitteln ohne selbst zu produzieren. Medien als Werteagenturen. *tv diskurs*, 39 (1/2007), 50–55.
- Schicha, C. & Brosda, C. (Hrsg.). (2010). *Handbuch Medienethik*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Tworuschka, U. (2004). Das Bedürfnis zu glauben. <http://www.dober.de/religionskritik/bpb04.html> (21.01.2019).
- Wikipedia (o. J., a). Liste von Filmen mit homosexuellem Inhalt. http://de.wikipedia.org/wiki/Liste_von_Filmen_mit_homosexuellem_Inhalt (28.02.2017).
- Wikipedia (o. J., b). Conchita Wurst. https://de.wikipedia.org/wiki/Conchita_Wurst (28.02.2017).

Der Autor

Joachim von Gottberg wurde 1952 in Düsseldorf geboren. Er studierte Germanistik und Evangelische Theologie in Bonn. 1978 wurde er Leiter der Landesstelle Jugendschutz in Hannover, 1985 ständiger Vertreter der Obersten Landesjugendbehörden bei der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK). Von 1994 bis 2018 war er Geschäftsführer der Freiwilligen Selbstkontrolle Fernsehen (FSF). Seit 1998 ist er Chefredakteur der Fachzeitschrift *TV Diskurs*. 2008 wurde er zum Honorarprofessor in der Filmuniversität Potsdam/Babelsberg ernannt, seit 2015 arbeitet er als Vertretungsprofessor für Medien- und Kommunikationswissenschaft an der Martin-Luther-Universität in Halle. Sein Forschungsschwerpunkt ist neben Themen des Jugendschutzes und der Medienwirkung die Interaktion von gesellschaftlichen Prozessen und Medien.

Der Einfluss von Medien auf die Förderung der geschlechtlichen und sexuellen Selbstbestimmung

Egalitäre Geschlechterdarstellungen in den Medien

Astrid Nelke

Einleitung

Die Vermischung medialer und sozialer Kommunikation als wichtige Komponente der Identitätsentwicklung und -sicherung gilt heute als unumstritten. Damit kommt den Medien die Rolle als »Mitgestalter« der Gesellschaft zu (Jäckel et al., 2009, S. 7). Hier lässt sich auch die Kommunikation durch Kunst subsumieren. Kunst und Medien haben damit einen großen Einfluss auf die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen und damit auch auf ihre geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung und die Ausgestaltung des Lebens der Individuen (Hoppe-Graff & Kim, 2002, S. 910ff.).

Zunächst wird im vorliegenden Beitrag erläutert, was unter Identität und geschlechtlicher Selbstbestimmung verstanden wird, wie Medien auf die Identitätsbildung von (jungen) Individuen wirken und welchen Einfluss sie auf deren Selbstbild und die Möglichkeit für die Ausbildung einer subjektiv befriedigenden Sexualität haben. Anschließend soll untersucht werden, wie Geschlechterrollen in den Medien dargestellt werden und welche Veränderungen hier in den vergangenen Jahrzehnten festzustellen sind.

Identität, geschlechtliche und sexuelle Selbstbestimmung

Abels (2006, S. 254) versteht unter Identität das Bewusstsein, ein unverwechselbares Individuum mit einer eigenen Lebensgeschichte zu sein. Dazu gehört für ihn, dass das Individuum in der Auseinandersetzung mit anderen eine Balance zwischen individuellen Ansprüchen und sozialen Erwartungen gefunden hat. Die Geschlechtsidentität, also die individuelle geschlechtliche Selbstverortung eines Menschen vor dem Hintergrund gesellschaftlich sehr weitreichender Anforderungen, die an »Frauen« und

»Männer« bestehen, wird in der Literatur als individueller Anspruch auf Selbstverwirklichung angesehen.

Für Ortland (2017, S. 10) ist sexuelle Selbstbestimmung grundlegend mit dem eigenen Verständnis von Sexualität verbunden. Das von der Autorin vertretene Verständnis von Sexualität setzt bei der für alle Menschen angenommenen Möglichkeit der individuellen Realisierung von Sexualität an, das heißt, jedem Menschen wird die Ausbildung einer subjektiv befriedigenden Sexualität und die für deren Umsetzung notwendige innere Freiheit zugetraut und auch zugemutet. Damit hat jeder Mensch prinzipiell sexuelle Selbstbestimmung als eine Entwicklungsoption und -ressource.

Medien und ihre Inhalte

Wenn Geschlechterrollen in den Medien sowie deren Auswirkung auf die geschlechtliche Selbstbestimmung von Individuen analysiert werden sollen, ist es wichtig, sich darüber klar zu werden, was »die Medien« überhaupt sind und welche Wirkungen sie auf das reale Leben der Individuen in der Gesellschaft haben. Medien werden in die Gruppen Printmedien, Fernsehen, Hörfunk und Onlinemedien eingeteilt. Allerdings lässt sich auch Kunst bei einer sehr weiten Definition unter dem Begriff Medien einordnen. Ein wichtiges Feld in diesem Zusammenhang ist die Werbung, da sie Individuen an vielen Stellen erreicht und somit zur Sozialisation beiträgt (Rode, 1994, S. 211). Sie wird über alle vorgestellten Mediengattungen verbreitet.

Im nächsten Schritt sind die Medieninhalte zu kategorisieren: Zu unterscheiden sind fiktionale, also erdachte, Inhalte, und nonfiktionale Inhalte, also die durch das Medium abgebildete Realität. Beispiele für fiktionale Inhalte in den Mediengattungen Printmedien und Fernsehen sind unter anderem Werbung, TV-Serien und Fernsehfilme. Unter dem Oberbegriff nonfiktionale Inhalte lassen sich Nachrichtensendungen, Berichte, Porträts und Reportagen zusammenfassen.

Die beiden Mediengattungen Hörfunk und Onlinemedien sind bezüglich ihrer Darstellung der Geschlechterrollen noch wenig analysierte Felder. Aus diesem Grund wird im Folgenden auf die Darstellung der Geschlechterrollen in der Werbung und im TV sowie auf die mediale Darstellung von Männern und Frauen in den verschiedenen Tätigkeitsbereichen Politik, Wissenschaft und Wirtschaft eingegangen.

Geschlechterrollen in der Gesellschaft und ihre Darstellung in den Medien

Nach Goffman (2001, S. 105) ist das Geschlecht in den modernen Industriegesellschaften eine zentrale Basis, nach der soziale Interaktionen und Strukturen aufgebaut sind. Die Einordnung der Geschlechter liefert demnach einen Prototyp der sozialen Klassifikation. Seiner Ansicht nach erwachsen aus geringen biologischen Unterschieden, ohne wirklich stichhaltige Erklärung, deutliche soziale Konsequenzen (ebd., S. 106ff.). Durch die Ausdifferenzierung der sozialen Rollen von Frauen und Männern in modernen Gesellschaften erhalten Frauen einen niedrigeren Rang und damit einhergehend weniger Macht. Auf dieser Einteilung beruhen die vorhandenen Geschlechterstereotype, unter denen Eckes (2010, S. 178) kognitive Strukturen versteht, die sozial geteiltes Wissen über die charakterlichen Merkmale von Frauen und Männern enthalten und eine zentrale Komponente impliziter Geschlechtertheorien (*gender status beliefs*) bilden. Nach Mühlen Achs (2004, S. 201ff.) wird stereotypes Wissen bereits im frühen Kindesalter erworben. Der Lernprozess setzt sich im Erwachsenenalter fort und wird in Interaktionen mit anderen Personen das gesamte Leben eines Individuums lang immer wieder hergestellt. Nach Eckes (2010, S. 179) werden Frauen vor allem Merkmale zugeschrieben, die mit den Konzepten »Wärme« und »Expressivität« umschrieben werden können, während Männern die Konzepte »Kompetenz« und »Selbstbehauptung« zugesprochen werden.

Fiske et al. (2002) stellen in ihrem Stereotypeninhaltsmodell verschiedene Geschlechterstereotype wie folgt dar:

	Kompetenz: niedrig	Kompetenz: hoch
Wärme: hoch	paternalistische Stereotype, niedriger Status, kooperative Interdependenz (z. B. Hausfrau und Softie)	bewundernde Stereotype, hoher Status, kooperative Interdependenz (z. B. Selbstbewusste, Professor)
Wärme: niedrig	verachtende Stereotype, niedriger Status, kompetitive Interdependenz (z. B. Spießerin, Prolet)	neidvolle Stereotype, hoher Status, kompetitive Interdependenz (z. B. Karrierefrau, Yuppie)

Tab. 1: Taxonomie von Geschlechterstereotypen (nach Fiske et al., 2002)

Goffman sieht ein Bündel an Arrangements, das im Ergebnis Frauen den Zugang zum öffentlichen Raum erschwert und sie stärker an Aufgaben im Haushalt bindet. Er analysiert als einen Grund für die beschriebenen Arrangements ihre politische Wirkung: Sie ersparen männlichen Personen die Hälfte der Konkurrenz im Wettstreit um Positionen außerhalb des Hauses (Goffmann, 2001, S. 150). Als Ausgleich dafür bekommen Frauen ideelle Anerkennung für ihre Weiblichkeit und können somit bestimmte »Höflichkeiten« von männlichen Personen erwarten. In der Praxis handelt es sich dabei quasi um einen Tausch – »Wäsche waschen gegen Tür-aufhalten«. Diese »Höflichkeiten« laufen nach Goffman (1981, S. 15) in einem typischen Prozess der Ritualisierung ab. Unter einem Ritual versteht er eine Folge von gewohnheitsmäßigen, konventionellen Handlungen, mithilfe derer der_eine dem_der anderen Achtung erweist (ebd., S. 8).

Nach Gildemeister (2004, S. 133) geschieht die Zuordnung von Menschen »auf den ersten Blick«. Grundlage dieser Klassifizierung sind die oben beschriebenen Stereotype, die unsere Wahrnehmung steuern. Alfermann (1996, S. 9) geht davon aus, dass wir eine Person aufgrund der erlernten Stereotype als männlich oder weiblich erkennen, anschließend werden Annahmen über relevante Eigenschaften der jeweiligen Personengruppe aktiviert. Frauen schreiben wir auf Basis des gesellschaftlich erlernten Geschlechterwissens Eigenschaften wie Passivität, Soziabilität und Emotionalität zu, Männer halten wir dagegen eher für aktiv, durchsetzungsfähig und nach Leistung strebend (ebd., S. 14). Diese unterstellten Persönlichkeitsmerkmale führen zu entsprechenden Verhaltenserwartungen. Deshalb nehmen wir Männer generell als aktiver und stärker wahr als Frauen (ebd., S. 12).

Geschlechterstereotype sind damit Bestandteile unseres Alltagswissens, sie werden, wie bereits dargestellt, in der frühkindlichen Sozialisation erworben. Die wichtige Rolle der Sozialisationsagenten kommt dabei Eltern, Lehrerinnen und Lehrern sowie den Medien zu (ebd., S. 24ff.). Der Einfluss der Massenmedien auf die Sozialisation wurde schon 1988 von Saxer beschrieben. Eine seiner sechs Dimensionen der Sozialisation durch die Massenmedien ist das Modelllernen von sozialen Rollen. Es ist davon auszugehen, dass das Modelllernen von sozialen Rollen nicht nur anhand realer Personen, sondern auch anhand medial vermittelter Personen stattfindet (Kudrna, 2008, S. 37). Viele Autorinnen und Autoren gehen davon aus, dass die Darstellung der Geschlechter in den Medien einen deutlichen Einfluss auf die (Geschlechts-)Identitätsentwicklung von Jugendlichen ausübt,

da sie geschlechtsspezifisches Rollenverhalten zeigen, das Heranwachsenden Sicherheit in ihrer sexuellen Orientierung und in ihrem Verhalten gibt (Mikos et al., 2007, S. 11ff.). Somit wird das Interesse der Genderforschung an der Vermittlung von Geschlechterrollen durch die Medien deutlich, denn die mediale Darstellung von Rollenbildern wirkt sich direkt auf die sexuelle und geschlechtliche Identitätsbildung und -sicherung von Bürgerinnen und Bürgern aus.

Geschlechterrollen in der fiktionalen Darstellung am Beispiel der Werbung

Im Folgenden werfen wir einen Blick auf die Veränderungen bei der Darstellung von Geschlechterrollen in der Werbung von 1950 bis heute. Dies ist insofern interessant, als man daraus ablesen kann, welche tradierten Geschlechterrollen in der Gesellschaft dominant waren und mit welchen Geschlechterrollen sich Individuen dementsprechend auseinandersetzen mussten und müssen. Zunächst einmal soll aber definiert werden, was unter Werbung zu verstehen ist und wie und warum Werbung die bereits angesprochenen Geschlechterstereotypen verwendet.

Schmidt (2000, S. 235) definiert Werbung als Information, die nur zur Herausbildung »folgenreicher Aufmerksamkeit« präsentiert wird. Diese »folgenreiche Aufmerksamkeit« lässt sich einfacher als Kauf eines Produktes oder als Nutzung einer Dienstleistung interpretieren. Nach Borstnar (2002, S. 30) ist das Ziel von Werbebildern ein möglichst störungsfreier Transport klar definierter Signifikate, mit deren Hilfe bei den Rezipientinnen und Rezipienten eine spezielle Bedeutung generiert werden soll. Zu diesen Zwecken greift Werbung nach Wilk (2002, S. 79) auf vorhandene Zeicheninventare und Codes zurück. Die Darstellung der Geschlechter gilt als eine geeignete Quelle für solche Zeicheninventare und Codes. Aus der Psychologie ist bekannt, dass zu Stereotypen passende Informationen besonders schnell wahrgenommen und besonders gut erinnert werden. Um sich dies für die Kommunikation der Markenbotschaften zunutze zu machen, verbreitet Werbung ganz klar definierte Geschlechterstereotype.

Für Goffman (1981, S. 327) stellen die in der Werbung (Reklame) abgebildeten Szenen eine »Hyper-Ritualisierung« von Szenen aus dem wirklichen Leben dar. Standardisierung, Übertreibung und Vereinfachung finden sich hier in erhöhtem Maße. Goffman kategorisiert dabei verschiedene

Stilmittel (z. B. relative Größe der Personen, Rangordnung nach Funktion und Rolle der Person und Rituale der Unterordnung), durch die die Hyper-Ritualisierung und Festschreibung der Geschlechterrollen und ihrer strukturellen Beziehungen unterstützt werden.

Zurstiege (1998) untersuchte die Darstellung von Männern in der Werbung seit den 1950er Jahren. Hierbei wurde deutlich, dass in der Bundesrepublik der 1950er Jahre die mit der industriellen Revolution begonnene stereotype Zuschreibung »Frau im Haushalt« gegenüber »Mann bei der Arbeit« ihren Höhepunkt erreichte. In der Werbung wurden dementsprechend Hausfrauentugenden bei Frauen und Berufserfolge und Fleiß bei Männern bewundert. Es ist davon auszugehen, dass Werbung damals einen großen Einfluss auf die geschlechtliche Selbstbestimmung der Individuen hatte und ihnen klar aufzeigte, wie eine Geschlechterrolle erfüllt werden sollte.

In den 1970er Jahren des vergangenen Jahrhunderts gewann die Frauenbewegung an Einfluss, was sich auch in der Werbung widerspiegelte. Die weibliche Erwerbstätigkeit war nun kein exotisches Phänomen mehr, wurde allerdings von den Männern immer noch an die dritte Stelle der Aufgaben der Frau gesetzt, nach ihren Aufgaben als Mutter und Hausfrau. Das ambivalente Verhältnis von traditionellen Werten und neuer Auffassung der Rollen von Frauen und Männern wurde zu dieser Zeit in der Werbung deutlich (ebd.).

Nach Hollstein (1990) steckte das Männerbild in der Werbung in den 1980er und -90er Jahren weiterhin in dem beschriebenen Zwiespalt der veränderten Gesellschaftsstrukturen fest. Aber auch Frauen standen in dieser Zeit im Spannungsverhältnis zwischen einer von Männern dominierten Berufswelt und dem Haushalt, für den sie immer noch zum größten Teil alleine verantwortlich waren.

Eck und Jäckel (2009) analysierten 2005 mittels Inhaltsanalyse 553 Werbeanzeigen aus 18 deutschen Publikumszeitschriften. Es wurde deutlich, dass Frauen und Männer äußerlich eindeutig mittels der Darstellung der Frisur, der Kleidung und durch die Größenverhältnisse als Angehörige ihres Geschlechts gekennzeichnet wurden. Dabei sprach die Werbung Männer und Frauen hauptsächlich mit Personen ihres Geschlechts an. Die Inhaltsanalyse hat gezeigt, dass sich das traditionelle Männerbild in der Werbung stillschweigend gewandelt hat: Werbemachos und Abenteuerer sind verschwunden und wurden von einem Mann ersetzt, in dessen Leben Sport und Beruf zwar eine bedeutendere Rolle spielen als bei den

dargestellten Frauen, bei dem aber auch eindeutig ein Rückzug ins Privatleben zu erkennen ist. Das Körperbewusstsein spielt bei den dargestellten Männern eine deutlich größere Rolle als früher, der nackte männliche Körper wird mittlerweile ähnlich wie der weibliche in Szene gesetzt und damit ausgestellt. Auch die Kosmetikindustrie hat den Mann als Kunden entdeckt und bietet ihm diverse Produkte für seine Schönheit an. Damit ist der Werbemann in ehemals weibliche Gefilde eingedrungen, ohne dabei die Glaubwürdigkeit des Männlichen verloren zu haben (Derra & Jäckel, 2009).

Im Gegensatz dazu werden Frauen häufiger als Männer von einer realen Umgebung losgelöst dargestellt, sodass ein uniformes, willkürlich austauschbares Abbild des weiblichen Geschlechts entsteht. In der genannten Inhaltsanalyse wird aber auch der Trend zur natürlichen, selbstbewussten Darstellung der Frau aufgezeigt. Als Fazit lässt sich konstatieren, dass statt der alten stereotypen Reklame heute die Anzeigenlandschaft ausdifferenzierte Geschlechterbilder darstellt und damit den verschiedenen aktuellen Bedürfnissen der Rezipientinnen und Rezipienten nach geschlechtlicher Selbstbestimmung und verschiedenen Möglichkeiten, das Leben zu gestalten, entgegenkommt (ebd.).

Eine weitere wichtige Fragestellung lautet, wer eigentlich die Werbung macht. Schmerl (1994) nahm an, dass geschlechterstereotyp verzerrte Frauenbilder in der Werbung vor allem damit zusammenhängen, dass die Kreativen in der Werbung hauptsächlich männlich sind. Fröhlich (2008) kann das nicht bestätigen: Der Frauenanteil ist heute gerade im Kreativbereich und im Bereich Kundenkontakt hoch, trotzdem ist der Anteil der genderstereotypen Darstellungen der Geschlechterrollen nicht deutlich zurückgegangen. Zusammenfassend lässt sich somit sagen, dass ein steigender Frauenanteil in der Werbung nicht automatisch mit einer egalitäreren Darstellung der Geschlechterrollen in diesem Feld einhergeht.

Geschlechterrollen in der nonfiktionalen Darstellung

In Zusammenhang mit nonfiktionalen Darstellungen von Geschlechterrollen geht es immer um Abbildungen der Realität durch das entsprechende Medium. Nach Corner und Pels (2003) konstituiert die Presse, besonders das Fernsehen, den realen öffentlichen Raum, den Bürgerinnen und Bürger als »Politik« ansehen. Da es noch in vielen europäischen Ländern einen

sehr niedrigen Anteil von Frauen in den Parlamenten gibt,¹ ist es kein Wunder, dass sie auch in der politischen Medienberichterstattung keine gleichberechtigte Rolle spielen. Wie verschiedene US-amerikanische Studien gezeigt haben (z. B. vgl. Kahn, 1994), hat die von den Medien verbreitete einseitige Geschlechterdarstellung deutliche Auswirkungen auf das Verhalten der Wählerinnen und Wähler. Die Wahrnehmung weiblicher und männlicher Kandidaten war durch ihre unterschiedliche mediale Darstellung derart beeinflusst, dass sich signifikante Nachteile für die Kandidatinnen ergaben. Kahn stellte 1994 fest, dass jene Kandidat_innen erfolgreicher waren, die eine Berichterstattung erhalten hatten, die üblicherweise männlichen Kandidaten gewährt wird (z. B. harte, männliche Standpunkte zu Verbrechensbekämpfung oder Landesverteidigung).

Eine europäische Vergleichsstudie aus den Jahren 1997 und 1998 (Pantii, 2007, S. 24) über Frauen und Männer in Fernsehprogrammen in Dänemark, Finnland, Deutschland, den Niederlanden, Norwegen und Schweden zeigte klare Hinweise auf eine ungleiche und stereotype Geschlechterdarstellung. Männer waren durchweg häufiger vertreten als Frauen. Der höchste Frauenanteil wurde in Programmen gefunden, in denen »weiche Themen« wie Beziehungen, Familie und Gesundheit behandelt wurden. Außerdem wurden Frauen deutlich öfter in Rollen mit niedrigem Status gezeigt als Männer. In den untersuchten Programmen waren sowohl die Mehrzahl der dargestellten Politiker (72 Prozent) als auch die Mehrzahl der dargestellten Experten (80 Prozent) Männer. Besonders interessant ist die Aussage der Studie, dass Politiker zuerst einmal nur als Politiker wahrgenommen wurden, Politikerinnen allerdings zuerst als Frau, Ehefrau und Mutter – und erst dann als Politikerin.

In der Studie »Spitzenfrauen im Fokus der Medien« der Freien Universität Berlin und der Leuphana Universität Lüneburg, deren erste Ergebnisse im Sommer 2010 veröffentlicht wurden, werden deutliche Unterschiede in der Mediendarstellung von Frauen und Männern aus Wirtschaft, Wissenschaft und Politik deutlich. Dieser Untersuchung liegt eine Vollerhebung von 23 Medienformaten (Tageszeitungen, Zeitschriften, Fernsehnachrichten und Magazinsendungen) aus dem Zeitraum April bis September 2008 zugrunde. Das mediale Bild der Wirtschaft wird danach zu 95 Prozent von Männern dominiert, eine Unternehmerin hat im Abendkleid immer noch bessere

1 Europäischer Durchschnitt: 22 Prozent im Jahr 2005 (European Commission, 2005), in Deutschland: 30,7 Prozent nach der Bundestagswahl 2017.

Chancen auf eine Erwähnung als im Hosenanzug bei der Arbeit. In der Wirtschaftsberichterstattung werden Frauen als »listige Witwe« und »femme fatale« beschrieben, Männer sind dagegen »Leitwölfe«, »Gebietler« und »Managerdenkmale«. In der Wissenschaft wird nur zu 13 Prozent über Frauen berichtet – inhaltlich dann auch anders als über ihre Kollegen: Er hat Visionen und erklärt die Welt, sie ist freundlich und sehr fleißig. In der Politik werden Frauen immerhin zu 20 Prozent erwähnt, allerdings erklären die Wissenschaftlerinnen diese recht hohe Zahl mit dem »Merkel-Faktor« – eine Bundeskanzlerin können Medien nicht übersehen. Über die amtierenden Ministerinnen wird durchweg weniger berichtet als über ihre Kollegen. Politikerinnen werden in vielen Zeitungen und Magazinen als »Powerfrau« und »Mutti« titulierte, Politiker dagegen als »Kämpfer« und »Alphatier« dargestellt. An dieser Stelle machen die sprachlichen Unterschiede die verschiedenen Darstellungen von Frauen und Männern deutlich.

Auch eine aktuelle Studie von Prommer und Linke (2017) zeigt klar, dass Frauen im deutschen Fernsehen und Kino deutlich unterrepräsentiert sind. Demnach sind zwei Drittel aller zentralen Personen auf den Fernsehbildschirmen und Kinoleinwänden Männer. Einzig Telenovelas und Daily Soaps sind repräsentativ für die tatsächliche Geschlechterverteilung in Deutschland. Bei den Fernsehvollprogrammen findet ein Drittel der Programme ganz ohne Frauen statt – im Vergleich dazu kommen nur 15 Prozent der Programme ganz ohne männliche Protagonisten aus. Wenn Frauen gezeigt werden, kommen sie häufiger im Kontext von Beziehungen und Partnerschaften vor. Darüber hinaus zeigt die Studie eine Alterslücke auf: Wenn Frauen vorkommen, dann als junge Frauen. Bis Mitte 30 kommen Frauen und Männer ungefähr gleich oft vor, danach kommen auf eine Frau zwei Männer. Ab Mitte 50 verändert sich das Verhältnis sogar auf 1:3. Dieser »Frauenschwund« findet in allen Sendern über alle Formate und Genres hinweg statt und gilt ebenso für den Kinofilm.

Ein weiterer interessanter Aspekt: Männer erklären die Welt. In den Informationssendungen sind nur ein Drittel der Hauptakteure weiblich, Männer dominieren vor allem als Moderatoren, Journalisten, Experten (69:31 m:w) und Sprecher (96:4 m:w). Auch im Kinderfernsehen setzt sich nach der Studie dieser Trend fort. Egal, ob im Lizenz- oder Eigenprogramm: Die absolute Zahl der männlichen Figuren ist deutlich höher – Insgesamt gilt: Nur eine von vier Figuren ist weiblich. Auch die Moderator_innen sind im Kinderprogramm zu zwei Dritteln männlich. Im imaginären Bereich kommen auf eine weibliche Tierfigur sogar neun männliche.

EU-weit sprechen die Zahlen zur Darstellung der Geschlechter in den Nachrichten eine ebenso deutliche Sprache: Insgesamt kommen Frauen nur zu einem Viertel in den Nachrichten vor, drei Viertel der Zeit wird über Männer berichtet. Mit der Zahl der als Nachrichtensprecherinnen und Reporterinnen tätigen Frauen kann dieses Ungleichgewicht nicht erklärt werden: Mehr als 40 Prozent der in diesem Berufsfeld Tätigen sind weiblich (GMMP, 2010). Für Deutschland geben Weischenberg et al. (2006) einen Frauenanteil im Journalismus von rund 36 Prozent an, also annähernd so viel wie in Europa. An diesen Zahlen wird deutlich, dass, genau wie in der Werbung, auch in der nonfiktionalen Darstellung der Geschlechterrollen ein steigender Frauenanteil in den letzten Jahren nichts an der asymmetrischen Darstellung von Männern und Frauen geändert hat.

Damit lässt sich konstatieren, dass neben der Werbung auch die nonfiktionale Darstellung von Geschlechterrollen in Fernsehen und Kino kein egalitäres Bild von Frauen und Männern zeigt und damit nicht durchgehend zur Förderung der geschlechtlichen und sexuellen Selbstbestimmung von Individuen beiträgt. Um hier wirkliche Verbesserungen zu implementieren, müssen in Zukunft noch dicke Bretter gebohrt werden.

Fazit und Ausblick

Hier soll die Frage aufgeworfen werden, wie mittel- und langfristig erreicht werden kann, dass Geschlechterrollen egalitärer dargestellt werden. Anscheinend reicht es nicht aus, darauf zu warten, dass sich der Frauenanteil in den jeweiligen Berufsfeldern mit der Zeit erhöht. Auch ein permanentes Analysieren der vorhandenen Geschlechterrollen wird nicht wirklich den erhofften Umschwung bringen – nach dem Motto: »Das Gras wächst nicht schneller, nur weil man dran zieht«. Im Gegenteil, wirksame Änderungen müssen her: Es gilt, die Problematik permanent zu thematisieren und so immer wieder auf die öffentliche Agenda zu setzen. Positive Anreizsysteme (möglicherweise auch negative), wie Journalismuspreise für symmetrische Genderdarstellungen in fiktionalen und nonfiktionalen Formaten, können in der Praxis helfen, das gesteckte Ziel zu erreichen. Das Gleiche gilt für einen Egalitätswerbepreis für fortschrittliche Werbedarstellungen von Geschlechterrollen. Nur so kann sexuelle und geschlechtliche Selbstbestimmung als Ziel gesamtgesellschaftlich unterstützt werden.

Es ist an der Politik, Ziele festzulegen und gegebenenfalls Preise auszu-schreiben, an der Wirtschaft, die Ziele zu unterstützen und zu guter Letzt an der Wissenschaft, die dann hoffentlich sichtbaren Änderungen hin zu einer egalisierten Darstellung von Geschlechterrollen in den Medien zu messen.

Literatur

- Abels, H. (2006). *Identität*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Alfermann, D. (1996). *Geschlechterrollen und geschlechtstypisches Verhalten*. Stuttgart, Berlin u. Köln: Kohlhammer.
- Borstnar, N. (2002). *Männlichkeit und Werbung. Inszenierung – Typologie – Bedeutung*. Kiel: Ludwig.
- Corner, J. & Pels, D. (Hrsg.). (2003). *Media and the restyling of politics*. London: Sage.
- Derra, J. & Jäckel, M. (2009). Darf ich auch einmal irgendwo nicht reinpassen? Darstellung und Wahrnehmung von Frauen in Werbeanzeigen. In H. Willems (Hrsg.), *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 2. Medientheatralität und Medientheatralisierung*. (S. 223–244). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eck, C. & Jäckel, M. (2009). Werbung mit dem kleinen Unterschied. In H. Willems (Hrsg.), *Theatralisierung der Gesellschaft. Band 2. Medientheatralität und Medientheatralisierung* (S. 171–186). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Eckes, T. (2010). Geschlechterstereotype: Von Rollen, Identitäten und Vorurteilen. In R. Becker & B. Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung* (S. 178–189). Wiesbaden: Springer-Verlag.
- European Commission (2005). Database on women and men in decision-making.
- Fiske, S.T., Cuddy, A.J.C., Glick, P. & Xu, J. (2002). A Model of (often Mixed) Stereotype Content: Competence and Warmth Respectively Follow from Perceived Status and Competition. *Journal of Personality and Social Psychology*, 82, 878–902.
- Freie Universität Berlin & Leuphana Universität Lüneburg (2010). »Spitzenfrauen im Fokus der Medien«. Berlin u. Lüneburg. https://www.leuphana.de/fileadmin/user_upload/newspool/meldungen/files/0_Pressemappe-Spitzenfrauen_01.pdf (10.01.2019).
- Fröhlich, R. (2008). Werbung in Deutschland. Auf dem Weg zu einem Frauenberuf? In C. Holtz-Bacha (Hrsg.), *Stereotype? Frauen und Männer in der Werbung* (S. 14–39). Wiesbaden: GWV Fachverlage.
- Gildemeister, R. (2004). Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung. In R. Becker & B. Kortendiek (Hrsg.), *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie* (S. 137–145). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- GMMP – Global Media Monitoring Project (2010). <http://whomakesthenews.org/gmmp/gmmp-reports/gmmp-2010-reports> (10.01.2019).
- Goffman, E. (1981). *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Goffman, E. (2001). *Interaktion und Geschlecht*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag.
- Hollstein, W. (1990). *Die Männer – vorwärts oder rückwärts?* Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt DVA.

- Hoppe-Graff, S. & Kim, H.-O. (2002). Die Bedeutung der Medien für die Entwicklung von Kindern und Jugendlichen. In R. Oerter & L. Montada (Hrsg.), *Entwicklungspsychologie* (S. 907–922). Weinheim: Beltz.
- Jäckel, M., Derra, J. & Eck, C. (2009). *SchönheitsAnsichten. Geschlechterbilder in Werbeanzeigen und ihre Bewertung*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft.
- Kahn, K. (1992). Does being male help? An investigation of the effects of candidate gender and campaign coverage on evaluations of U.S. Senate candidates. *The journal of politics*, 54, 497–517.
- Kahn, K. (1994). The distorted mirror: Press coverage of women candidates for statewide office. *Journal of politics*, 56, 154–173.
- Kudrna, K. (2008). *Analyse von Genderrollen in TV-Unterhaltungsserien. Stereotypisierung und die Rolle des Fernsehens*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- Mikos, L., Hoffmann, D. & Winter, R. (Hrsg.). (2007). *Mediennutzung, Identität und Identifikationen. Die Sozialisationsrelevanz der Medien im Selbstfindungsprozess von Jugendlichen*. Weinheim: Beltz Juventa.
- Mühlen Achs, G. (2004). Die Ordnung der Geschlechter als heterosexuelle Romanze: Foto-Lovestories in Jugendzeitschriften. In B. Hipfl (Hrsg.), *Identitätsräume. Nation, Körper und Geschlecht in den Medien* (S. 201–221). Bielefeld: transcript Verlag.
- Ortland, B. (2017). Sexuelle Selbstbestimmung im Spannungsfeld innerer und äußerer Möglichkeitsräume. In M. Wazlawik & S. Freck (Hrsg.), *Sexualisierte Gewalt an erwachsenen Schutz- und Hilfebedürftigen* (S. 9–21). Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Pantii, M. (2007). Portraying Politics: Gender, Politik und Medien. In C. Holtz-Bacha & N. König-Reiling (Hrsg.), *Warum nicht gleich? Wie die Medien mit Frauen in der Politik umgehen* (S. 17–51). Wiesbaden: GWV Fachverlage.
- Prommer, E. & Linke, C. (2017). *Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland*. Institut für Medienforschung, Philosophische Fakultät, Universität Rostock.
- Rode, F.A. (1994). Sozialisation durch Werbung? Die Vernachlässigung der soziologischen Aspekte in der Werbewirkungsforschung; Überblick und Analyse von empirischen Forschungsergebnissen. Frankfurt a.M.: Johann Wolfgang Goethe-Universität zu Frankfurt am Main.
- Saxer, U. (1988). Zur Sozialisationsperspektive in der Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. *Publizistik*, 33(2–3), 197–222.
- Schmerl, C. (1994). Die schönen Leichen aus Chromdioxid und aus Papier: Frauenbilder in der Werbung. In M.-L. Angerer & J. Dorer (Hrsg.), *Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung* (S. 134–151). Wien: Braumüller.
- Schmidt, S. (2000). *Kalte Faszination. Medien, Kultur, Wissenschaft in der Mediengesellschaft*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Weischenberg, S., Malik, M. & Scholl, A. (2006). *Die Souffleure der Mediengesellschaft. Report über die Journalisten in Deutschland*. Konstanz: UVK.
- Wilk, N. (2002). Körpercodes. Die vielen Gesichter der Weiblichkeit in der Werbung. Frankfurt a.M.: Campus-Verlag.
- Zurstiege, G. (1998). *Mannsbilder – Männlichkeit in der Werbung. Zur Darstellung von Männern in der Anzeigenwerbung der 50er, 70er und 90er Jahre*. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Die Autorin

Astrid Nelke, Prof. Dr., studierte Publizistik und Kommunikationswissenschaft an der FU Berlin, wo sie 2008 auch promovierte. Nach Stationen in der Konzernpolitik eines DAX-Unternehmens, in der bundesdeutschen Politik und in der Berliner Verbandslandschaft ist sie seit 2014 als Hochschullehrerin für Unternehmenskommunikation und Innovationsmanagement an der FOM Hochschule für Oekonomie und Management in Berlin tätig. Ihre Schwerpunkte in der Forschung spannen sich zwischen interner und externer sowie Online-Kommunikation, Employer Branding und Diversity Management auf. Daneben berät sie mit ihrem Team von [know:bodies] Unternehmen und Organisationen. www.knowbodies.de

Von coolen Losern, rosa Prinzessinnen und Wespentailen

Geschlechterinszenierung im Kinderfernsehen

Maya Götz

Spätestens beim Gang in die großen Bekleidungs- oder Spielzeugkaufhäuser wird klar: Mädchen und Jungen sind ganz und gar unterschiedlich. Rosa, Plüsch und Glitzer auf der einen Seite und Grün, Schwarz und viel Action auf der anderen Seite der Abteilung. Nicht selten gibt es hier Bezüge zu Film und Fernsehen für Kinder: Lillifee, Bibi & Tina und die Eisprinzessin auf der einen, und Ninjago, Legofiguren und Star Wars auf der anderen Seite. Der Markt hat sich gut mit der Bipolarität der Geschlechterkonstruktion eingerichtet – und ebenso das Kinderfernsehen. Insofern lohnt sich ein Blick ins Detail, wie heute Geschlechterstereotype medial konstruiert werden.

Wenn Kinder fernsehen – was sehen sie dann? Welche Identitätsentwürfe bekommen sie vorgelegt?

Jungen sind normal – Mädchen stets besonders

Der Schlumpf an sich ist männlich, doch gibt es zwei Ausnahmen: Schlumpfine, die schöne Blondine, und Sassette, das freche Mädchen mit den rotbraunen Zöpfen. Im einfachen Zahlenvergleich kommen also 102 Schlumpfe männlicher Natur auf zwei weibliche. Frauen sind hier nicht als die 51 Prozent der Bevölkerung symbolisiert, die sie sind, sondern als die wenigen Abweichungen vom Normalfall – und dieser ist selbstverständlich männlich. Nicht selten werden weibliche Figuren äußerlich durch Besonderheiten gekennzeichnet, als eine Abweichung vom »männlichen Normalfall«, zum Beispiel durch Wimpern, Schleifen oder Röcke. Diese Kennzeichnung entgleitet dabei oftmals in die Sexualisierung. So bekommt der weibliche Schneemann (unter zwölf männlichen) eben zwei Kugeln

vor die Brust. Ein entsprechendes Pendant beim männlichen Schneemann, zum Beispiel Knoten zwischen den Beinen, lässt sich nicht finden.

Viele der klassischen Kinderstoffe, die für das Kinderfernsehen inszeniert wurden, haben vor allem Jungenfiguren im Fokus, und in *Winnie Puuh*, *Bugs Bunny* oder *Donald Duck* sind fast alle handlungstragenden Figuren selbstverständlich männlich. Jim Knopf hat seinen Lukas, den Lokomotivführer, und auch Urmel hat fast nur männliche Freunde. Es gibt sie, die klassischen Serien wie *Biene Maja*, *Pippi Langstrumpf* und *Heidi*, die gezielt eine Mädchenfigur in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Faktisch machen sie jedoch eine deutlich kleinere Anzahl aus. Die Analyse von rund 26.500 Hauptfiguren weltweit zeigt, dass 68 Prozent aller Hauptfiguren männlich und nur 32 Prozent weiblich sind. Das heißt: Auf eine Mädchen- oder Frauenfigur kommen zwei Männer- oder Jungenfiguren (Götz, 2013). In der Analyse des deutschen Kinderfernsehens 2016 kommt die Forschungsgruppe um Elizabeth Prommer zu dem Ergebnis, dass auf eine weibliche Hauptfigur drei männliche kommen (Prommer et al., 2017).

Die Analyse der 101 Filme mit höchsten Einspielergebnissen in den USA zwischen 1990 und 2005 zeigt: Nur 28 Prozent der Charaktere sind Mädchen- oder Frauenfiguren. Bei der Auszählung von Szenen verschärft sich dies noch einmal, denn hier sind nur in 17 Prozent der Szenen Mädchen- oder Frauenfiguren beteiligt. Es gibt also nicht nur deutlich mehr Jungen- und Männerfiguren, sie sind zudem viel häufiger zu sehen (Smith & Cook, 2008).

Noch einmal eine deutliche Steigerung erhält das Geschlechterverhältnis, wenn es sich um nicht-menschliche Wesen handelt. Bei Fantasiewesen kommen auf eine weibliche Figur neun männliche (ebd.). Das Erstaunliche: Die Genitalien bei einem Tier werden im Kinderfernsehen nicht abgebildet und auch die geschlechtsspezifischen Ausprägungen bei einem Busch (Charakter »Briegel, der Busch«) sind nicht naturgegeben sichtbar bzw. bei einem Brot (Bernd, das Brot) nicht vorhanden. Dies sind also absolut imaginierte Geschlechterzuweisungen, bei denen die Tendenz ist: Je konstruierter desto männlicher (Götz & Lemish, 2012).

Leider wird die Geschlechtertendenz bei den nonfiktionalen Programmen, zum Beispiel den Wissenssendungen, nicht besser. Ob Armin, Christoph, Ralph oder Johannes (*Die Sendung mit der Maus*), Willi (*Willi wills wissen*), Eric (*Pur +*), Peter Lustig bzw. Fritz Fuchs (*Löwenzahn*) oder Checker Tobi: Es sind vor allem Männer, die im deutschen Kinderfernsehen (wie auch weltweit) Kindern die Welt erklären. Es gibt sie, die

Co-Moderatorinnen wie Shary zu Ralph (*Wissen macht Ah!*) oder Malin neben vier Männern (*Die Sendung mit der Maus*); in einigen Sendungen gibt es neben Männern auch sehr kompetente Frauen wie bei *Neuneinhalb*. Von einer gleichberechtigten Repräsentation sind sie jedoch weit entfernt.

Was Mädchen und Jungen also zunächst sehen, ist, dass Mädchen oftmals die Besonderheit oder die Ausnahme sind. Der Normalfall hingegen ist der Mann.

Sie ist sexy! – Schlumpfine ist es, der Schlumpf nicht: erotisch hochgradig attraktiv

Die Kamera schwenkt sanft am Bein entlang, verweilt kurz an den Hotpants, gleitet über die sich lasziv bewegende Wespentaille hinauf zum Oberkörper und den hüftlangen Haaren. Die Musik geht rhythmisch und ein »Uhgh!« ist zu hören. Das junge Mädchen wird von ihren zwei Zuschauerinnen bejubelt und zwinkert ihnen zu. Sie imaginiert die jubelnden jungen Soldaten, die »Jungs von der Roten Fontäne«, die ihrem heißen Tanz enthusiastisch zujubeln.

Diese Szene entstammt nicht etwa einem Softporno – sie ist Teil der Kinderzeichentrickserie *Winx Club*, die auf dem Sender Nickelodeon mit der Hauptzielgruppe sechs- bis neunjährige Mädchen ausgestrahlt wird. Das auf den ersten Blick Auffälligste der Serie: Die Protagonistinnen mit ihren ausgesprochen aufreizenden Kleidern, die viel Haut zeigen, ihre sehr langen, wallenden Haare und die sehr, sehr schlanken Hüften. Die Figur ist hypersexualisiert, denn so langbeinig und wespentailliert mit sexualisierter Kleidung spärlich bedeckt, kommt ein Körper in der Realität von Kindern nicht vor. Die Analyse von 4.000 Figuren in 400 erfolgreichen Kinder- und Familienfilmen zeigt allerdings, dass extreme Dünnheit und erotisch aufreizende Kleidung bei den weiblichen Filmfiguren fünfmal häufiger als bei männlichen Figuren vorkommt. Im Zeichentrick liegt diese Zahl noch höher, insbesondere was die Hypersexualisierung des Körpers und der Wespentaille betrifft (Smith & Cook, 2008).

Die Hypersexualisierung lässt sich sogar nachmessen. In der Attraktivitätsforschung gibt es einen gut eingeführten Wert, die Waist-to-Hip-Ratio (WHR), die das Verhältnis von Taille zu Hüfte misst. Eine gesunde schlanke Frau hat einen WHR von etwa 0,8; die als »Idealmaße« verkauften 90-60-90 liegen bei einem Verhältnis von 0,7. Ausgesprochen schlanke

und taillierte Frauenkörper können in Ausnahmefällen einen Wert von 0,68 erreichen. In einer weltweiten Stichprobe untersuchte das IZI 102 Mädchen- und junge Frauenfiguren, die in mindestens drei Ländern gesendet werden, hinsichtlich ihrer Körpermaße und es zeigte sich: Zwei von drei Zeichentrickmädchen haben eine Wespentaille, die auf natürlichem Weg nicht zu erreichen ist. Jedes zweite Zeichentrickmädchen unterschreitet sogar den Wert von Barbie (0,6), ein Maß, welches sich nur durch das Herausoperieren der unteren Rippe erreichen ließe (Götz & Herche, 2012). Die Forschungsgruppe um Elizabeth Prommer untersuchte 2016 das deutsche Kinderfernsehen und konnte nachweisen, dass jede zweite Mädchen- bzw. Frauenfigur eine hypersexualisierte Taille hat (Linke et al., 2017).

Sie ist einfach perfekt!

In der Geschichte werden Mädchen- und Frauenfiguren häufig bestimmte Charaktereigenschaften und Handlungsmuster zugeschrieben. Quantitativ, das heißt im Querschnitt, zeigen sich dabei stets ähnliche Tendenzen: Weibliche Figuren sind im Vergleich zu männlichen weniger aktiv, weniger laut, weniger in verantwortungsvollen Positionen anzutreffen und verhalten sich eher kindisch. Sie zeigen mehr Emotionen, werden mehr im Kontext von Beziehungen gezeigt, sind hilfsbereiter und fragen häufiger nach Hilfe und danach, geschützt zu werden (vgl. u. a. Streicher & Bonney, 1974; Thompson & Zerbios, 1995; Sternglanz & Serbin, 1974; Aubrey & Harrison, 2004; Baker & Raney, 2004). Mädchen- und Frauenfiguren zeigen durchaus auch Aggression. Während es bei den Jungen- und Männerfiguren eher körperliche Aggression ist, zeigen weibliche Figuren dreimal so viel soziale Aggression (Lästern, Ausgrenzen etc.) (Luther & Legg, 2010). Haben die Hauptfiguren besondere Kräfte, liegen sie bei den Mädchen- und Frauenfiguren vor allem im magischen Bereich, sind also körpergebunden, und sie nutzen so gut wie nie Technik. Dafür konsumieren sie mehr und kaufen sechsmal mehr Kleidung ein als die männlichen Figuren (Chan, 2012, S. 174).

Es gibt sie, die Mädchen- und Frauenfiguren, die im Mittelpunkt stehen, kraftvoll-aktiv sind, eine Mission erfüllen, ihre Ziele mit Durchsetzungskraft verfolgen und hierfür spezielle Kräfte haben, zum Beispiel die Superheldinnen in Zeichentricksendungen wie *Kim Possible*, *Totally Spies!* oder die *Power Puff Girls*. Im Vergleich zu männlichen Superhelden treten sie meist im Team auf, stellen eher Fragen als zu bedrohen und reagieren

deutlich häufiger überemotional, besonders in Krisensituationen. Zudem brauchen sie doppelt so häufig einen Mentor, der fast immer ein Mann ist. Fernsehsuperheldinnen haben dafür mehr kommunikative Fähigkeiten (vgl. Baker & Raney, 2007).

Insgesamt, so lässt sich qualitativ analysieren, sind erfolgreiche Mädchenfiguren im Fernsehen heute vor allem in (fast) allem herausragend gut. Wie Prinzessin Lillifée oder Barbie in diversen Filmen organisieren sie kompetent ihr Königreich, helfen Freunden aus jeder Not und mit jedem Problem. Figuren wie Biene Maja, Mia, Heidi oder Bibi und Tina sind bei (fast) allen anderen Figuren beliebt, da sie (fast) immer freundlich und zugewandt sind und in Krisen zupacken. Manchmal sind sie, wie Eiskönigin Elsa, kurzzeitig von ihren inneren Kräften überwältigt und leiden an den Fehlentscheidungen der Eltern. Manchmal wehren sie sich auch wie Disneys Merida oder Arielles, die Meerjungfrau, und gehen ihren ganz eigenen Weg, doch immer sind sie stereotyp schön, ausgesprochen schlank und meist mit langem, wallendem Haar. Damit geben sie Mädchen schon früh mit, was das neue Ideal der Frau ist: Sie ist stark, selbstlos, handlungskompetent, fürsorglich und stets eine sexy Augenweide.

Er ist vor allem eins: cool – egal ob erfolgreich oder nicht

Bart Simpson leistet eigentlich wenig und ist trotzdem 2016 die bei Jungen von sechs bis 13 Jahren beliebteste Fernsehfigur.

Im Vergleich zu den Mädchen- und Frauenfiguren im Kinderfernsehen sind Jungen erst einmal einfach mehr und vielfältiger. Muss Schlumpfne alle Eigenschaften einer Frau in einer Figur vereinen, haben die (männlichen) Schlümpfe 102 Möglichkeiten Typisches darzustellen.

Neben der Anzahl lassen sich aber auch sehr eindeutige Charaktereigenschaften im Geschlechtervergleich festmachen. Männerfiguren sind aktiver, dominanter, fähiger und in verantwortungsvolleren Positionen, sie verhalten sich aggressiver, lauter, lachen, beleidigen und bedrohen mehr und werden innerhalb der Handlung häufiger belohnt (u. a. Aubrey & Harrison, 2004; Baker & Raney, 2004; Hentges & Case, 2013). In kritischen Situationen sind sie stets in der Lage, mit ihren besonderen Kräften umzugehen und in größerem Stil die Welt zu retten (Baker & Raney, 2007, S. 38ff.).

Dabei haben sich im Markt des Kinderfernsehens zwei Typen von Figuren herauskristallisiert (vgl. Götz et al., 2012): erstens der »Obendrüberheld«,

der wie Batman oder Luke Skywalker allen Herausforderungen gewachsen ist. Meist entspricht der Superheld traditioneller dominanter Männlichkeit, mit Härte und Status ausgestattet, selbstverständlich heterosexuell, körperlich fähig und ausgesprochen kompetitiv angelegt. Als Jungenfigur sind sie – wie etwa Robin Hood, Peter Pan oder Nils Holgersson – clever, setzen sich gegen ihre bösen Feinde mit Intelligenz und Pffiffigkeit durch und sind dabei selbstverständlich – nach ein bis zwei Rückschlägen – immer erfolgreich.

Der zweite Typus ist der »coole Loser«, der sozusagen unter den Herausforderungen des Lebens »untendurchschlüpft«. Bei den für Jungen oftmals hochgradig attraktiven »Untendurchtypen« wie Bart und Homer Simpson oder SpongeBob wird das Umgehen von Autoritäten kultiviert und durch Umdefinieren aus der Abwertung ein Statusgewinn gemacht. Es sind Ausformungen »populärer Männlichkeiten«, wie es Frosh und Mitforschende nennen, die dichter an den eigentlichen Welten und Ausdrucksformen von Jungen sind und sich gegen schulisches Lernen, Sportlichkeit und Markenkleidung positionieren (Frosh et al., 2002, S. 77).

Wie kommt es zu diesen Konstruktionen im Kinderfernsehen?

Die Tendenzen der Geschlechterkonstruktion im Kinderfernsehen sind im Sinne des internationalen Forschungsstandes eindeutig: Jungen- und Männerfiguren kommen deutlich häufiger vor als Mädchen- und Frauenfiguren. Geschlechterstereotype werden bipolar auf der Ebene der Figurenkonstruktion, ihrer Körperlichkeit, ihrer Charaktereigenschaften und Handlungsmuster konstruiert. Wenn starke Mädchen inszeniert werden, dann als Add-on-Figuren, die neben hoher Intelligenz, Organisationstalent, sozialer Verantwortung etc. immer auch ein stereotyp schönes Gesicht und fast immer Körperproportionen, die durch keine Schönheitsoperation zu erreichen sind, besitzen. Wie kommt es, dass die Geschlechterkonstruktionen nach wie vor so bipolar und stereotyp angelegt sind? Zum einen liegt es an der personellen Besetzung der Fernsehproduktion. Eine Auszählung der verantwortlichen Autoren und Autorinnen der international vermarkteten Kinderfernsehsendungen¹ ergibt ein Verhältnis von 69 Prozent Autoren zu

1 Datengrundlage war der Katalog der MIPJunior-Programmmesse (Götz & Mlapa, 2018).

31 Prozent Autorinnen. Bei der verantwortlichen Regie wird diese Misslage noch einmal gesteigert. Hier kommen auf 86 Prozent Regisseure gerade mal 14 Prozent Regisseurinnen. Nach wie vor sind die entscheidungstragenden Positionen im Produktionsprozess überproportional häufig mit Männern besetzt. Kinderfernsehen ist also in vielen Fällen das Bild von Männern auf Mädchen und Frauen, wodurch Frauen »vorgeführt« werden. Dies hat inhaltliche Konsequenzen. Frauen werden im Sinne von Simone de Beauvoir (1968) als »die anderen« konstruiert. Sie sind die Abweichung von der Norm, die selbstverständlich männlich ist. Damit kommen sie zum einen weniger häufig vor und vor allem in den Rollen, die »nicht männlich« sind. Dies ist nicht unbedingt als Abwertung gedacht, sondern kann durchaus wertschätzend und bewundernd gemeint sein und im Sinne einer Inszenierung des Ideals – und das ist dann oftmals hypersexualisiert. Laura Mulvey fasste dies in der Formulierung des dreifachen »männlichen Blicks« zusammen: Der meist männliche Regisseur inszeniert die Figuren, der (männliche) Kameramann wählt Perspektive und Bildausschnitt und der (meist männliche) Protagonist, der im Mittelpunkt der Handlung steht, blickt auf die Frauenfiguren und macht sie so auf dreifache Weise zum Objekt seiner Begierde (Mulvey, 1975). Diese für den Hollywoodfilm der ersten Filmjahrzehnte formulierte Feststellung gilt gewissermaßen (auch) für das heutige Kinderfernsehen. Es steht nicht unbedingt eine abwertende Absicht hinter der Selbstverständlichkeit von Schönheit, der Hypersexualisierung oder Begrenzung der Figuren auf Attraktivität für das andere Geschlecht. Es sind nur kreative, zum Objekt gemachte Fantasien (Objektivationen) einer bestimmten dominanten Perspektive – und diese ist durch Männer und ihr Aufwachsen als Jungen und Männer geprägt. Entsprechend sind die Konstruktionen von Weiblichkeit ein »Blick von außen«, das heißt, sie beruhen meist nicht auf all den Erfahrungen, von anderen als Mädchen oder Frau wahrgenommen zu werden und sein Selbstbild als Mädchen oder Frau aufzubauen und zu erhalten (Götz, 2013).

Konsequenzen für Jungen: Von Superman zu Bart Simpson

Für Jungen und ihre Identitätsentwicklung bietet die Vielfalt viele Anschlussmöglichkeiten und Räume für Größenfantasien. Gleichzeitig tragen sie Problembereiche in sich. Jungen wachsen mit Bildern dominanter Männlichkeit auf, in der Männer in vielen Dimensionen überlegen sind.

In ihrem Alltag erleben sie aber vor allem viele machtvollen Frauen und Mädchen, die ihnen meist nicht unterlegen sind. Zudem müssen sie so manches Mal mit widersprüchlichen Rückmeldungen von Betreuenden, zum Beispiel Erzieherinnen, umgehen, die in ihrer wohlwollenden Förderung der Individualität, dann an Grenzen kommen, wenn sie den eigenen Geschlechterkonstruktionen entgegenläuft. Verhalten sich Jungen nicht wie »richtige Jungen« und ziehen zum Beispiel gerne ein rosa Röckchen an oder stören bewegungsaktive Jungen die Alltagsabläufe, die sich mit einer ruhig zuhörenden Gruppe einfacher organisieren lassen, werden sie häufig von den Erzieherinnen ermahnt (Neubauer & Winter, 2013). Um sich vor Verletzungen unter anderem durch diese machtvollen Frauen zu schützen und so zumindest so weit wie möglich den Anforderungen zu genügen, suchen sich Jungen symbolisches Material, zum Beispiel Fernsehfiguren, die für Macht und Schutz stehen, zum Beispiel Darth Vader oder Spiderman. Hinzu kommt das Grundthema Aggression, denn schon früh sind Jungen mit den eigenen aggressiven Impulsen konfrontiert bzw. der Aggressivität anderer Jungen und Männer (oder Mädchen und Frauen) ausgesetzt (ebd.).

Durch inszenierte Geschlechterstereotype sind so viele Dinge, die Jungen bewegen und ihre Erlebniswelt prägen, außen vor bzw. werden auf eine Weise erzählt, die immer darauf hinausläuft: »Hauptsache du bist cool und kommst mit einem guten Spruch aus der Situation heraus.« Dass vielen Jungen dies eben nicht gelingt und sie sich mit realitätsfernen Superhelden und ihrer Körperlichkeit konfrontiert sehen, ist wichtig festzustellen. Durch den »Untendurchtypen« hilft das symbolische Material der Medien aber gleichzeitig, sich auch bei Versagen zumindest als cool zu empfinden und damit letztendlich sein Selbstwertgefühl zu stärken. Der mitgelieferte Subtext, dass Versagen unproblematisch ist, und es wie bei Homer Simpson möglich wäre, sich völlig verantwortungslos und grenzüberschreitend unsozial zu verhalten und trotzdem ein Mittelstandshaus, einen Mittelklassewagen und eine funktionierende Familie zu haben, trägt vermutlich nicht immer zur Leistungsbereitschaft bei. In vielen Fällen ist es aber vielleicht auch gerade dieser Mut zum Versagen und zur Grenzüberschreitung, der Männer letztendlich beruflich erfolgreicher macht.

Die Hypersexualisierung der Mädchen- und Frauenfiguren ist ihnen in jüngerem Alter vermutlich eher unangenehm, geht dann aber später wie selbstverständlich in ihre Idealvorstellungen einer Partnerin ein (Götz & Eckhardt Rodriguez, 2017). Aufgewachsen oft ohne fundierte Auseinandersetzung mit Geschlechterkonstruktionen und der Frage, wie sehr sie

Mädchen, aber auch Jungen in ihrer Entfaltung begrenzen, bestärkt durch Medien, die in einem System dominiert von hegemonialer Männlichkeitsnorm entstehen, gleichzeitig aber die Geschlechtergerechtigkeit verkünden, bestärkt auch das Kinderfernsehen das, was kritische Männerforschung schon seit Jahrzehnten herausarbeitet: die hegemoniale Männlichkeit, bei der es um Einordnung, Unterdrückung eigener Anteile und Abwertung jeglicher Varianten von Mann-Sein geht (Connell, 2000).

Konsequenzen für Mädchen: von Prinzessin Lillifee über Bibi und Tina zu *Germany's Next Topmodel*

Der Prototyp der rosa Prinzessin in Deutschland ist zurzeit Prinzessin Lillifee. Zunächst war es ein Buch der Autorin Monika Finsterbusch, das dann vor allem über die Lizenzangebote seinen Weg in den Kinderalltag fand. Hinzu kommen unter anderem zwei Kinofilme zu dieser Figur sowie eine Zeichentrickserie, die im KiKA um das Sandmännchen herum ausgestrahlt wurde. Worum es inhaltlich geht, wird schon in den ersten Sätzen des ersten Buches prägnant umrissen: »Prinzessin Lillifee lebte in einem märchenhaften Blütenschloss mitten in einem wunderschönen Garten. Von morgens bis abends kümmerte sie sich um all die Tiere und Pflanzen, die dort lebten« (Finsterbusch, 2004). In lieblichen Bildern wird gezeigt, was alles in ihrem Aufgabenbereich liegt: »Sie half verlorengegangenen und kranken Tieren [...], sie übte mit den Vögeln zwitschern [...], sie küsste vorsichtig die Blumen wach [...] und zündete am Abend die Sterne an« (ebd.).

Lillifee hat Verantwortung, ist Herrin, aber auch Sorgetragende in ihrem Land. Beruflich ist sie quasi Lehrerin, Krankenpflegerin, Sozialarbeiterin und Landschaftspflegerin. Sie sorgt durch ihr Tun für ihr Reich und organisiert durch ihr Handeln die inneren sozialen Details, aber auch die äußeren Bedingungen wie das Aufgehen der Sterne. Ohne Frage ist Lillifee machtvoll in ihrem Reich und hat diverse Aufgabenfelder. Gleichzeitig werden bestimmte Bereiche wie Technik, Mechanik und Handwerk selbstverständlich ausgespart.

In einer Befragung von Mädchen, die Lillifee mögen, und ihren Müttern, gingen wir der Faszination des »rosa Medienarrangements« nach (Götz & Cada, 2013). In der qualitativen Befragung zeigt sich zunächst, dass die Nutzung von Lillifee etwas ist, das von Müttern und Töchtern gemeinsam getragen wird. Für die Mädchen sind die rosa glitzernden Welten

ein ästhetisches Erlebnis und die Deutung des Inhalts ist geprägt von der Bewunderung der eigenen Mutter. Dies genießen wiederum die Mütter und stören sich nur geringfügig in ästhetischer Hinsicht an der kleinen pinken Prinzessin. Zum Teil gestehen sie ihren Mädchen diese Leidenschaft sogar bewusst zu. Zitat einer Mutter: »Sie [die Tochter] lebt vielleicht etwas aus, was ich nicht durfte.« Ihre Mutter ließ sie damals nicht mit Barbie spielen. Der Tochter die »rosa Phase« zuzugestehen, hat in diesem Sinne auch Elemente einer biografischen Heilung. Der Mutter von der Mutter, so entsteht für uns heute der Eindruck, tut es mittlerweile fast leid, dass sie seinerzeit mit dem Thema eher rigide umgegangen ist. Nun, mit Stolz für ihre Tochter erfüllt, die Beruf und Familie so gut in Einklang bringt, kann sie die positive Einstellung der Enkeltochter zum Mädchensein genießen und kauft ihr auch so manches Lillifée-Produkt.

Inhaltlich ist das Verhalten der Großmutter seinerzeit gut nachvollziehbar: Vor 30 bis 40 Jahren bedeutete, ein Mädchen mädchenhaft zu erziehen, es zu beschränken. Heute sind die Grundbedingungen für Mädchen anders und ein Mädchen heute mädchenhaft zu erziehen, heißt, sie durch Anerkennung zu stärken und gut für Kindergarten und Schule zu sozialisieren. Die gesellschaftliche Grundstimmung hat sich gewandelt. Mit Jungen als der neuen identifizierten Problemgruppe geht eine Wertschätzung von Weiblichkeit einher, die auch mit dem entsprechenden symbolischen Material ausgelebt wird: Prinzessin Lillifée und Barbie. Eine Defizitperspektive liegt dabei fern, Mädchen steht scheinbar alles offen. Dass viele Dinge in unserer Gesellschaft nicht geschlechtergerecht sind und wir von einer wirklichen Gleichstellung von Mann und Frau weit entfernt sind, gerät aus dem Blick.

Werden dann Mädchen zwischen sechs und 12 Jahren repräsentativ nach ihrer Lieblingsfigur gefragt, steht bei den Jungen SpongeBob seit Jahren ganz oben. Er ist der »Untendurch-Typ« (Neubauer & Winter, 2013), der unter den Anforderungen des Lebens quasi durchschlüpft, so wie auch Bart und Homer Simpson oder Charlie Sheen (*Two and a Half Men*). Hinzu kommen die »Obendrüber-Typen«, die aufgrund ihrer besonderen Kraft oder besonderer Technik allen Anforderungen begegnen können.

Bei den Mädchen stehen seit mehreren Jahren Violetta, die wunderschön tanzen und singen kann, und Hannah Montana ganz oben auf der Beliebtheitsliste, gefolgt von Mädchenfiguren wie Barbie, Elsa, der Eiskönigin, oder Kim Possible und nicht zu vergessen Bibi und Tina.

Zunächst als Hörspiel, später als Zeichentrickserie umgesetzt, eroberte zunächst Bibi Blocksberg die Mädchenzimmer der Drei- bis Sechsjährigen.

Mit dem Spin-off *Bibi & Tina* gelang die Erweiterung bis zu den Neunjährigen, was dann durch die Kinoverfilmungen in besonderer Weise vorangetrieben wurde. Den Film *Mädchen gegen Jungs* sahen 2016 fast 2 Millionen Menschen im Kino. In den Filmen wird abermals Mädchensein zelebriert, jetzt aber in einer erlebnisorientierten und abgrenzenden Variante. In der Handlung konkurrieren Bibi und ihre Freundin Tina gegen die Gruppe ihrer Freunde. Dies findet seinen Höhepunkt in dem Lied *Jungs gegen Mädchen, nein Mädchen gegen Jungs*:

Jungs gegen Mädchen!
Mädchen gegen Jungs!
Mädchen in der Herde sind wie Schafe,
lieben Pferde, keine Action, One Direction, oh, Augen zu, ich sterbe.
Aufs Klo rennen sie zusammen, weil ein Mädchen nie allein sein kann.
Jungs gegen Mädchen!
Mädchen gegen Jungs!
Jungs sind wie Wasser, keine Farbe, kein Geschmack.
Wie 'n Witz ohne Lacher, denk ich richtig drüber nach.
Auf ihren Schultern sitzt ein Kopf, keiner weiß wieso.
Mädchen gegen Jungs – Come on Jungs, let's go!

Was hier zelebriert wird, ist die Bipolarität der Geschlechterkonstruktion. Dabei werden Mädchen als ausgesprochen handlungskompetent und aktiv dargestellt. Was der Film zeigt: Ein Mädchen kann Cheerleaderin und Rugbyspielerin sein, tierlieb, wild, ehrgeizig, zielorientiert, nur nicht zugeschminkt und »tussenhaft« sein, aber auch kein Pfadfindermädchen. Selbstverständlich sieht ein Mädchen dabei stets bestens aus, ist schlank, in brillanten Farben, und kann stets auf ihre beste Freundin zählen.

Was Mädchen daran fasziniert, ist leicht nachzuvollziehen: attraktive Fantasien von Leistungsorientierung und einem erlebnisreichen, mit Freundschaft und Abenteuer erfüllten Leben. Das hier ein Überfliegermädchen gezeigt wird, bei dem sich alle Idealeigenschaften kombinieren (Add-on-Figuren), bleibt verborgen.

In Fallstudien begleitete Rebecca Hains Mädchen über längere Zeit und konnte zeigen, wie sie eine sehr schlanke Figur, ein stereotyp schönes Gesicht und langes Haar als Voraussetzung für Erfolg und Anerkennung im Leben wahrnehmen (Hains, 2012). Das IZI bat im Rahmen einer qualitativen Studie Acht- bis Elfjährige, auf einem Arbeitsblatt eine in der Mitte

nicht ausdefinierte Figur so zu bemalen, wie sie sich heute, vor zwei Jahren und in zwei Jahren sehen. Dabei zeigte sich bei den befragten Mädchen nahezu durchgehend eine deutliche Tendenz: Sie nehmen sich in der Entwicklung von einem kleinen Mädchen aktuell in einem Zwischenstadium wahr und gehen davon aus, dass sie in zwei Jahren bereits sexy Kleidung tragen und deutlich weibliche Formen haben. Mädchen hypersexualisieren sich in ihrer Zukunftsphantasie sozusagen selbst. Derartige Phänomene finden sich bei den Jungen nicht einmal im Ansatz.

Welche Hoffnung mit dieser Hypersexualisierung einhergeht, wird zudem aus Aufklebern deutlich, die sich die Mädchen in der Studie als Eigenschaften selbst zuwiesen. Die zehnjährige Aisha klebte einen »Ich mag mich, wie ich bin«-Aufkleber zu ihrem heutigen Ich. In zwei Jahren, wenn sie deutlich hypersexualisierter ist, so hofft sie, kommt es sogar dazu, dass sie von sich sagen kann: »Ich mag, wie ich aussehe« (Unterstell & Götz, 2013). Durch das stete überstilisierte Schönheitsideal, das mit Hypersexualisierung einhergeht, erscheint das eigene Aussehen minderwertig. Als Kinder haben sie aber noch die Hoffnung, dass sich dies in den nächsten zwei Jahren sozusagen »zurechtwächst« und sie dann endlich der Norm genügen – leider ein Trugschluss, denn in der Pubertät wird sich ihr Körpergefühl nicht verbessern.

In der repräsentativen Dr.-Sommer-Studie ist nur jedes zweite Mädchen mit seinem Gewicht zufrieden (Bauer Media Group, 2016). Eine Vergleichsstudie der WHO in 39 Ländern ergab, dass sich über 50 Prozent der 11- bzw. 15-jährigen Mädchen in Deutschland für »zu fett« halten. Damit liegt Deutschland an der Spitze der Vergleichsländer. Dies ist nicht etwa dem real existierenden übermäßigen Leibesumfang von Jugendlichen in der Bundesrepublik geschuldet, denn gemessen am BMI-Wert liegt Deutschland in dieser Studie mit zehn Prozent deutlich übergewichtigen Jugendlichen im Mittelfeld. Mädchen in Deutschland sind nicht dick, sie halten sich aber dafür. Anders verhält es sich zum Beispiel in den USA: Dort ist jedes dritte Mädchen deutlich übergewichtig, es halten sich aber nur 35 Prozent für »zu fett« (bei einem deutlich größeren Anteil von Übergewichtigen) (WHO, 2012).

Die Hintergründe, warum ausgerechnet deutsche Mädchen ein überkritisches Verhältnis zum eigenen Körper haben, sind vielfältig. Die Bilder, mit denen Mädchen in Deutschland aufwachsen, gehören aber sicherlich dazu. Hier setzen die Zeichentrickmädchen sozusagen die Grundlage für noch unbemerkt wirksamere Vorbilder, denn spätestens ab einem Alter von

zwölf Jahren sieht ein Großteil der Mädchen dann im ersten Halbjahr eine Sendung: *Germany's Next Topmodel* (GNTM). Das Format mit Quoten bei den 12- bis 22-Jährigen von über 50 Prozent Marktanteil² gehört zum festen Teil des Schulfhofgesprächs am Freitagmorgen.

In einer Fanbefragung (Götz & Gather, 2013)³ zeigte sich: Viele Mädchen sehen über Jahre hinweg *Germany's Next Topmodel* (GNTM), manchmal gemeinsam mit der Mutter, oft auch nur nebenbei, während sie in sozialen Netzwerken kommunizieren. Sie genießen die Sendung, bei der junge Frauen endlich einmal nicht nach dem idealen Partner schmachten, sondern sich für ihre selbstgesetzten Ziele einsetzen, sich ehrgeizig ihren Weg bahnen und versuchen zu geben, was sie können.

Schon während der Sendung überlegen die Fans, wie sie bei bestimmten Herausforderungen, wie dem Fotoshooting mit Haien, reagiert hätten, oder wie sie mit der Kritik der JurorInnen umgegangen wären. Dabei bewundern sie die Kandidatinnen, genießen es aber gleichzeitig, sich auch ein bisschen überlegen zu fühlen, sie zu bewerten und über sie zu tratschen. Zentral ist dabei im Schulfhofgespräch das Lästern über verpatzte Catwalks und all das, was an den Mädchen nicht ideal ist. So werden in der Peer-group gemeinsame Werte und Normen verhandelt. *GNTM* zu sehen ist in diesem Sinne auch Teil der Identitätsarbeit. Dabei nehmen Mädchen sich auch diverse Werte aus der Sendung mit. Es verändert sich nachweislich das Schönheitsbild, indem ein professionellerer Blick auf den weiblichen Körper geschult wird (vgl. Götz & Gather, 2013). Es zeigt sich eine hohe Korrelation zwischen dem Sehen von *GNTM* und dem Gedanken, zu dick zu sein (Götz & Mendel, 2015). In einer Befragung von Menschen mit Essstörungen (zumeist Frauen mit Anorexie) stellt ein Drittel der Patientinnen für sich einen großen Einfluss der Sendung auf ihre Krankwerdung fest, ein weiteres Drittel sieht einen leichten Einfluss. Im Detail können sie dann beschreiben, wie sie die Sendung regelmäßig sahen, die Chancen für die Identitätsarbeit nutzten und völlig selbstverständlich das dort gesetzte Körperbild als Schönheitsideal der Gesellschaft übernahmen. Sie begannen, sich im Detail zu vergleichen. Dabei stellten sie das Defizitäre am eigenen Körper fest und begannen mit dem Versuch, sich anzupassen (Götz &

2 Diese Angaben entstammen dem Datenblatt »TV-Einschaltquoten« von Media Control, Baden-Baden: 2017.

3 Standardisiert befragt wurden n = 588 regelmäßige *GNTM*-Seherinnen aus einer repräsentativen Stichprobe sowie *GNTM*-Fans (n = 120) mit offenen Fragen.

Mendel, 2016). Was dabei völlig aus dem Blick geriet, ist, dass es sich bei den Kandidatinnen von *GNTM* um absolute Ausnahmeerscheinungen handelt, denn schon um sich bei der Show zu bewerben, muss ein Mädchen die körperlichen Grundmaße von mindestens 1,76m bei einer maximalen Kleidergröße von 36 haben. Statistisch hat aber nur eine von 40.000 Frauen überhaupt die Körpermaße (Hawkins et al., 2004). Das heißt: Wenn die Kandidatinnen als Normfall angenommen werden und dies das Schönheitsideal ist, sind 99,998 Prozent der Frauen in ihrer Figur defizitär. Das vermutlich bedeutsamste Element der Sendung in diesem Zusammenhang ist der Subtext von *GNTM*, der immer wieder und auf verschiedenste Weise vermittelt: Du musst den Anforderungen und Urteilen genügen und egal, was sie von dir verlangen, ob Spinnen oder Schlangen über dich krabbeln lassen, du unter Wasser nackt posieren oder dich im Kühlhaus heiß inszenieren musst – was immer sie von dir wollen, du musst abliefern, du musst alles geben für den Kunden. Leistung heißt hier, körperliche Empfindungen zu überwinden und Stärke durch Selbstdisziplinierung zu zeigen. Bei entsprechender Veranlagung und sozialem Kontext kann insofern davon ausgegangen werden, dass *GNTM* die Ausbildung einer Essstörung begünstigt (Götz & Mendel, 2016). Und wenn Heidi Klum am Ende der Sendung diejenigen aussondert, die nicht genügen, wurden die Grundlagen dieses Urteils im Laufe der Sendung ausführlich veranschaulicht und die Entscheidung entsprechend gut nachvollziehbar gemacht: Diese Identität reicht nicht und deshalb bekommt sie heute leider kein Foto von sich.

Der Bogen, der heutige Mädchensozialisation prägt

Mädchen wachsen heute meist mit einer ausgesprochen positiven Einstellung zur eigenen Weiblichkeit auf. In vielen Fällen geliebt und anerkannt, sozialisieren sie sich selbst in ihrer Leistungs- und Anpassungsbereitschaft. Eine Defizitwahrnehmung in Sachen Gleichstellung kommt dabei kaum noch vor. Sie suchen sich entsprechend Mädchenfiguren, die zum einen besonders sind – denn nach wie vor gibt es nur halb so viele weibliche wie männliche Hauptfiguren im (Kinder-)Fernsehen –, die stark und erfolgreich wie sie selbst sind. Mit ihnen denken sie sich wertgeschätzt und kompetent, erleben in ihrer Fantasie die Verantwortung einer Prinzessin Lillifee nach und gehen voller Selbstbewusstsein und Überlegenheitsgefühl als Bibi und Tina durch die Grundschulzeit. Sie selbst, wie auch Erwachsene über-

sehen dabei, dass sie von Anfang an mit Überfliegermädchen konfrontiert werden, die als Add-on-Figuren alle Idealvorstellungen vereinen – und das in einer Körperlichkeit, die zum Großteil nicht auf natürlichem Weg zu erreichen ist. Dass dem so ist, erkennen die Mädchen jedoch nicht, träumen aber davon, sie würden dieses Ideal bald selbstverständlich erreichen – und kommen dann in die Pubertät. Je nach psychischer Resilienz finden sie Wege, mit der »Ent-täuschung« zu leben, oder entwickeln den Ehrgeiz, sich dem Körperbild anzupassen, mit den entsprechenden Entbehrungen und Einschränkungen, bis hin zur gesundheitlichen Schädigung.

Literatur

- Aubrey, J.S. & Harrison, K. (2004). The gender-role content of children's favorite television programs and its links to their gender-related perceptions. *Media psychology*, 6(2), 111–146.
- Baker, K. & Raney, A.A. (2007). Equally Super? Gender-Role Stereotyping of Superheroes in Children's Animated Programs. *Mass Communication & Society*, 10(1), 25–41.
- Bauer Media Group (Hrsg.). (2016). BRAVO Dr. Sommer Studie 2016. München: Bauer Media Group.
- Beauvoir, S. de (1968). *Das andere Geschlecht: Sitte und Sexus der Frau*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Chan, K. (2012). Consumerism and Gender in Children's Television. In M. Götz & D. Lemish (Hrsg.), *Sexy Girls, Heroes and Funny Losers: Gender Representations in Children's TV around the World* (S. 169–180). Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang.
- Connell, R. (2000). *The men and the boys*. Cambridge: Polity Press.
- Finsterbusch, M. (2004). *Prinzessin Lillifee*. Münster: Coppenrath.
- Frosh, S., Phoenix, A. & Pattman, R. (2002). *Young masculinities. Understanding Boys in Contemporary Society*. Basingstoke: Palgrave.
- Götz, M. (Hrsg.). (2013). *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen*. München: Kopaed.
- Götz, M. & Cada, J. (2013). »Sie ist so schön rosa«. Die Wertschätzung von Weiblichkeit: Phänomen Prinzessin Lilifee. In M. Götz (Hrsg.), *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen* (S. 679–701). München: Kopaed.
- Götz, M. & Eckhardt Rodriguez, A. (2017). Just Want to Look Good for You, Stereotypes in Music Videos and How to Overcome the Self-Evident Sexism in Germany. In D. Lemish & M. Götz (Hrsg.), *Beyond Stereotypes? Children, Youth, Gender, and Media* (S. 119–130). Göteborg: Nordicom.
- Götz, M. & Gather, J. (2013). Ich habe heute leider kein Foto für dich. Die Faszination Germany's Next Topmodel. In M. Götz (Hrsg.), *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen* (S. 473–528). München: Kopaed.
- Götz, M. & Herche, M. (2012). »Wasp Waists and V-Shape Torso«. Measuring the Body of the Global Girl and Boy in Animated Children's Programm. In M. Götz & D. Lemish

- (Hrsg.), *Sexy Girls, Heroes and Funny Losers: Gender Representations in Children's TV around the World* (S. 49–68). Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Götz, M. & Lemish, D. (2012). Gender Representations in Children's Television Worldwide: A Comparative Study of 24 Countries. In M. Götz & D. Lemish (Hrsg.), *Sexy Girls, Heroes and Funny Losers: Gender Representations in Children's TV around the World* (S. 9–48). Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Götz, M. & Mendel, C. (2015). Der Gedanke, »zu dick sein«, und Germany's Next Topmodel. Eine repräsentative Studie mit 6- bis 19 Jährigen. *Television*, 28(1), 54–57.
- Götz, M. & Mendel, C. (2016). Germany's Next Topmodel. In Internationales Zentralinstitut für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI)/ANAD (Hrsg.), *Warum seh' ich nicht so aus? Fernsehen im Kontext von Essstörungen* (S. 80–145). München: IZI/ANAD.
- Götz, M. & Mlapa, M. (2018). Who produces, writes and directs? Gender Ratio in the international children's TV industry. *Televizlon*, 31(E), 66–67.
- Götz, M., Neubauer, G. & Winter, R. (2012). Heroes, Planners and Funny Losers: Masculinities Represented in Male Characters in Children's TV. In M. Götz & D. Lemish (Hrsg.), *Sexy Girls, Heroes and Funny Losers: Gender Representations in Children's TV around the World* (S. 107–130). Frankfurt a.M. u.a.: Peter Lang.
- Hains, R. C. (2012). *Growing up with girl power: Girlhood on screen and in everyday life*. New York u.a.: Lang.
- Hawkins, N., Richards, P. S., Mac Granley, H. & Stein, D. (2004). The impact of exposure to the thin-ideal media image on women. *Eating disorders*, 12(1), 35–50.
- Hentges, B. & Case, K. (2013). Gender representations on Disney Channel, Cartoon Network, and Nickelodeon broadcasts in the United States. *Journal of children and media*, 7(3), 319–333.
- Linke, C., Stüwe, J. & Eisenbeis, S. (2017). Überwiegend unnatürlich, sexualisiert und realitätsfern. Eine Studie zu animierten Körpern im deutschen Kinderfernsehen. *Television*, 30(2), 14–17.
- Luther, C. A. & Legg, J. R. Jr. (2010). Gender differences in depictions of social and physical aggression in children's television cartoons in the US. *Journal of children and media*, 4(2), 191–205.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6–18.
- Neubauer, G. & Winter, R. (2013). Selbstbehauptung und Potenzbegegnung. Jungen und ihre Fernsehfiguren. In M. Götz (Hrsg.), *Die Fernsehheld(inn)en der Mädchen und Jungen. Geschlechterspezifische Studien zum Kinderfernsehen* (S. 293–233). München: Kopaed.
- Prommer, E., Linke, C. & Stüwe, J. (2017). Is the future equal? Geschlechterrepräsentationen im Kinderfernsehen. *Television*, 30(2), 4–10.
- Smith, S. L. & Cook, C. A. (2008). *Gender stereotypes: An analysis of popular films and TV. Conference on Children and Gender in Film and Media*. Los Angeles. https://seejane.org/wp-content/uploads/GDIGM_Gender_Stereotypes.pdf (11.02.2019).
- Sternglanz, S. H. & Serbin, L. A. (1974). Sex Role Stereotyping in Children's Television Programs. *Developmental Psychology*, 10(5), 710–715.
- Streicher, L. H. & Bonney, N. L. (1974). Children talk about television. *Journal of Communication*, 24(3), 54–61.
- Thompson, T. & Zerbino, E. (1995). Gender roles in animated cartoons. Has the picture changed in 20 years? *Sex roles*, 32(9/10), 651–673.

- Unterstell, S. & Götz, M. (2013). »In zwei Jahren, da find ich auch gut, wie ich aussehe«. Das Selbstbild 8- bis 13- Jähriger und wie Sturmfrei Geschlechterbilder erweitert. *Television*, 26(2), 26–30.
- World Health Organization – WHO (Hrsg.). (2012). Social determinants of health and well-being among young people. Health Behaviour in School-Aged Children (HBSC) study: International report from the 2009/2010 survey. Kopenhagen: WHO. http://www.euro.who.int/__data/assets/pdf_file/0003/163857/Social-determinants-of-health-and-well-being-among-young-people.pdf (30.03.2017).

Die Autorin

Maya Götz, Dr. phil., verheiratet, zwei Töchter (10 und 13 Jahre), ist Leiterin des Internationalen Zentralinstituts für das Jugend- und Bildungsfernsehen (IZI) beim Bayerischen Rundfunk und des Prix Jeunesse International. Ihr Hauptarbeitsfeld ist die Forschung im Bereich »Kinder/Jugendliche und Fernsehen« mit internationaler und geschlechtersensibler Perspektive. Sie leitete über 180 empirische Studien und veröffentlichte bisher über 250 wissenschaftliche Artikel, 15 Bücher und ist weltweit in Fortbildungen für Kinderfernsehredaktionen tätig.

Homosexualität im deutschen Spielfilm

Ein Überblick über Filme mit schwulem Inhalt

Marco Geßner

Männliche Homosexualität im deutschen Spielfilm wurde in seiner Gesamtheit bisher nur ungenügend aufgearbeitet. Der deutsche Film hat zur Homosexualität auch aus der Sicht des Weltkinos einige Pionierarbeit geleistet. Ihm gebührt nicht nur die Ehre des ersten Werkes mit homosexueller Hauptthematik, auch haben offen schwule deutsche Filmemacher wie Rainer Werner Fassbinder, Frank Ripploh, Rosa von Praunheim und Wolfgang Petersen, vor allem in den politisch für die Schwulenbewegung und den Akzeptanzkampf wichtigen 1970er Jahren, das Weltkino um neue und interessante Facetten bereichert.

Der Bereich des Unterhaltungskinos wird in diesem Text mit aufgegriffen, da viele Filme mit thematischer Einbindung bisher in den, auch deutschen, lexikalischen und international orientierten Abhandlungen ignoriert werden. Nicht nur der intellektuelle, der anspruchsvolle und/oder der politische Film greift die rechtlichen und gesellschaftlichen Stimmungen seiner Zeit auf und transportiert sie, sondern eben auch kommerziell orientierte Werke.

Dieser Beitrag legt seinen Fokus auf im Kino ausgewertete Spielfilme. Reine TV-Produktionen werden nicht berücksichtigt. Ebenso werden Spielfilme in deutscher, untergeordneter Koproduktion außen vor gelassen, wie auch Filme, in denen zwar homoerotische Nuancen, jedoch keine homosexuellen Charaktere vorkommen. Dies betrifft die zahlreichen filmischen »Dragqueens«, die sich in Deutschland großer und andauernder Beliebtheit erfreuen (von *Charleys Tante* über *Die Abenteuer des Grafen Bobby* und *Wenn die tollen Tanten kommen* bis hin zu *Die Supernasen*) sowie auch die sogenannten »Buddy-Movies«, deren Plots anhand einer Männerfreundschaft entworfen werden.

Die Literaturlage zu schwulen Inhalten in der deutschen Filmgeschichte ist spärlich. Wenn dieser Themenbereich aufgegriffen wurde, dann oft-

mals nicht unter filmhistorischen Gesichtspunkten. Da sich in Deutschland, speziell in den 1970er Jahren, der Zeit des Autorenfilms, einige offen schwule Regisseure in ihren Filmen mit dem Thema auseinandersetzten, ergaben sich für Filmanalysen immer wieder Gelegenheiten oder Notwendigkeiten, über die Darstellung von Homosexualität zu schreiben. Reflexionen einer allgemeinen Darstellung über einen Film oder das Œuvre eines Regisseurs hinaus fanden jedoch nicht statt (z. B. die Biografien und die filmanalytischen Abrisse über offen schwule Regisseure wie Rosa von Praunheim oder Rainer Werner Fassbinder; vgl. etwa Kuhlbrodt, 1984; Elsaesser, 2001).

Deutsche Quellen zu Homosexualität im deutschen Spielfilm beschränken sich auf zwei Publikationen, die das Themengebiet im weiteren Sinne beinhalten: Hermann J. Hubers *Gewalt und Leidenschaft* (1989) sowie Axel Schocks und Manuela Kays *Out im Kino* (2003). Übergreifende Texte finden sich in beiden Veröffentlichungen nicht. Der Text »Wie die Schwulen ins Kino kamen« von Reiner Veit in Elmar Kraushaars *Hundert Jahre schwul* (1997) stellt eine Ausnahme dar, impliziert jedoch schon in seinem Untertitel »Ein Rückblick mit schnellem Vorlauf« eine äußerst verknappte Beschäftigung mit dem Thema.

Im Ausland, speziell in Amerika, hat die Auseinandersetzung mit den Darstellungstraditionen gleichgeschlechtlicher Charaktere seit den 1980er Jahren intensiver als hierzulande stattgefunden. Neben speziellen Ausführungen zum französischen (Heathcote et al, 1998), italienischen (Cestaro, 2004), britischen (Griffiths, 2006) und amerikanischen Film (Harry M. Benshoff, Sean Griffin: *Queer Images – A History of Gay and Lesbian Film in America*) [2005] impliziert vor allem die Veröffentlichung *The Celluloid Closet – Homosexuality in the Movies* (1987) von Vito Russo einen allumfassenden Überblick über das Thema, der sich jedoch bei näherer Betrachtung stark auf die amerikanische Kultur konzentriert. Alice A. Kuzniars Abhandlung *The Queer German Cinema* (2000) legt den Schwerpunkt auf die Repräsentationen geschlechtlicher Zwischenstufen und Grenzgänger im Sinne der aktuellen »Gender Studies« und nicht auf eine filmgeschichtliche Beleuchtung des schwulen deutschen Films (vgl. Kuzniar, 2000). Richard Dyer konzentriert sich in *Now you see it – Studies on Lesbian and Gay Film* auf die Filme zum Thema von schwulen Regisseuren (vgl. Dyer, 1991).

Da sich Film nicht im luftleeren Raum bewegt, sondern immer auf der jeweiligen nationalen Kultur aufbaut, können Befunde dieser Veröffentlichungen nicht automatisch auf deutsche Verhältnisse übertragen werden.

Trotzdem lassen sich, vor allem in Russos Abhandlung, allgemeine Beschreibungen über die Verlaufslinien schwuler Filmdarstellungen aus den Ausführungen herausarbeiten. Neben den landesspezifischen Unterschieden bleiben Gemeinsamkeiten im Kanon der »westlichen Kulturgeschichte«, wie die Entwicklung moralischer Ansichten zum Thema Homosexualität. Diese Verlaufslinien werden im Folgenden in Anlehnung an Vito Russos Studie *The Celluloid Closet* für den deutschen Film skizziert. Russos Arbeit besitzt bis heute als Standardwerk Gültigkeit.

Die Konzentration seiner Darstellung der homosexuellen Filmgeschichte liegt auf der Beschreibung der Charaktere im Film, nicht auf möglichen Reflexionen des Zuschauers. Russo beschreibt seinen Themengegenstand anhand verschiedener Darstellungstypen, die sich von der Stummfilmära bis in die Mitte der 1980er Jahre hinein in der amerikanischen Kultur entwickelt haben, als Zusammenspiel zwischen dem Kino selbst, der männlichen Geschlechterrolle und amerikanischer Gründersmythologie, die Männer als stark, schweigsam und äußerlich emotionslos definiert (vgl. Russo, 1987, S. 5f.). Die Rettung des schwächlichen, weibischen Jungen bzw. Mannes und die Zurückgewinnung seiner Männlichkeit sind das große Hauptthema dieser Zeit (ebd., S. 6) neben einer Bevorzugung der Darstellung Homosexueller als »harmloser Tunte« (*sissy*) (ebd., S. 26). Ziel war der Spott und das Gelächter des Publikums als emotionaler wie auch moralischer Schutzwall gegen die unsichtbare Gefahr des kinematografischen Wandels zwischen den definierten Geschlechterrollen (ebd., S. 6). Homosexuelle Männer hatten keine Männer zu sein. Die Filmära Amerikas von Beginn der 1930er bis gegen Ende der 1960er Jahre unter dem Einfluss des strikten »Production Codes« (Hays Code), der Festlegungen über abzulehnende, unmoralische Inhalte traf, definiert Russo als die unsichtbaren Jahre. »Echte« homosexuelle Charaktere waren verboten, die Filmkontrolle achtete zudem auf versteckte Anspielungen. So konnten homosexuelle Inhalte lediglich sehr behutsam und undeutlich in den Subkontext einer Filmhandlung integriert werden (ebd., S. 92). Die Veränderungen der Darstellungen ab den 1960er Jahren, die mit dem stetigen Verlust der Einflussnahme der Filmkontrolle einhergingen, führte zu einer in den 1970er Jahren neuen und stärkeren Hinwendung zu schwulen Charakteren. Die neu erlangte Sichtbarkeit führte jedoch zu dem neuen Stereotyp des krankhaften, kriminellen und gefährlichen Schurken und Dummkopfes (ebd., S. 122), dem als Filmschicksal nur die Heilung, der Tod oder die Impotenz blieben (ebd., S. 162). Der Publikumsfilm blieb

auch im ersten Jahrzehnt der schwulen Bürgerbewegung homophob. Auch in den 1980er Jahren sei die Darstellung von Homosexualität in Hollywood immer noch als das »letzte Tabu« zu werten. Abschließend schlussfolgert Russo, dass die Sichtbarkeit, das Zeigen von Homosexualität in der amerikanischen Filmgeschichte zu keiner Zeit das Problem war, vielmehr die Art und Weise, *wie* gleichgeschlechtliche Charaktere dargestellt wurden (ebd., S. 325). Homosexuelle Filmfiguren waren hauptsächlich über ihre Sexualität definiert und ihre Probleme wurden auf die »Andersartigkeit« ihrer »Veranlagung« zurückgeführt (ebd., S. 23, 132).

Zeitraum 1871–1935

Mit der Reichseinigung Deutschlands 1871 wurde im Strafgesetzbuch die männliche Homosexualität als Verbrechen eingestuft. Der Paragraph 175 wurde dabei nahezu unverändert aus dem Preußischen Strafgesetzbuch von 1851 übernommen. Als Begründung für den Straftatbestand dienten nicht mehr theologische Ansichten, sondern es wurde mit der »Naturwidrigkeit« des homosexuellen Geschlechtsaktes argumentiert, da dieser nicht der Zeugung von Nachkommen diene. Mit dem Argument des »Rechtsbewußtseins im Volke« (Stümke, 1989, S. 22) setzte sich die Politik über die Ansichten der hinzugezogenen Gutachter hinweg. So forderten die beiden Ärzte Rudolf Virchow und Bernhard von Langenbeck eine Nichtbestrafung von Homosexuellen, da ihre Art des Geschlechtsaktes keine zusätzlichen Risiken zum heterosexuellen Verkehr mit sich bringe (vgl. Blazek, 1996, S. 116).

Der Paragraph 175 bestrafte nicht die Veranlagung. Verhandelt wurden nur Fälle von »beischlafähnlichen Handlungen« – ein Terminus, der Streitthema unter Juristen war und auch die Schwierigkeit des Nachweises mit sich brachte. In der Privatsphäre durchgeführte einvernehmliche Akte entzogen sich der Justiz. Deshalb versuchte die Gerichtsmedizin, körperliche Merkmale und Anzeichen einer begangenen »Unzuchtstat« bei Homosexuellen festzustellen. Das zeigt sich schon früh im 19. Jahrhundert, unter anderem 1826 bei Ludwig Mende und 1857 bei dem französischen Arzt Ambroise Tardieu (vgl. Blazek, 1996, S. 110f.; Stümke, 1989, S. 24). Homosexueller Verkehr finde, so Mende, hauptsächlich zwischen einem älteren, »verbrauchten« Mann und einem jungen Knaben statt. Gerade der passive Partner hatte in den Ausführungen Mendes ein tierhaftes, evolutionär rückschrittliches Wesen (vgl. Blazek, 1996, S. 108).

Die Untersuchungen des Berliner Gerichtsmediziners Johann Ludwig Casper fokussierten auf die psychischen Eigenheiten der Homosexuellen und der Homosexualität, für ihn ein »Geschlechtswahnsinn«, eine angeborene Krankheit, die unheilbar sei (ebd., S. 114). Seine Theorie war aus wissenschaftlicher Sicht ein erster Schritt hin von der »Perversion« zur »Krankheit« und wurde von Gelehrten positiv aufgenommen. Für den Juristen und Privatgelehrten Karl Heinrich Ulrichs entstand Homosexualität durch eine entwicklungsbedingte Zwischenstufe: »Im männlichen Körper ist eine weibliche Seele eingeschlossen« (ebd., S. 121). Der Psychiater Richard von Krafft-Ebing sprach von einer »zerebral bedingte[n] Neurose [die] einem Defekt im Zentralnervensystem entspring[t]« (ebd., S. 127). Der bekannteste und engagierteste Forscher zu dieser Zeit, der Arzt und Sexualwissenschaftler Magnus Hirschfeld, lehnte seine Theorie der sexuellen Zwischenstufen an Krafft-Ebing wie an Ulrichs an. Ausgehend von einer angenommenen Bisexualität des Embryos entstünden inmitten der selten erreichten Extreme »Vollmann« und »Vollweib« Mischformen, das heißt Männer mit mehr oder weniger weiblichen bzw. Frauen mit mehr oder minder männlichen Eigenschaften. Nach Hirschfeld können diese »sexuellen Zwischenstufen« in den Bereichen der Psyche, der Physis, des Geschlechtstriebes und der Geschlechtsorgane selbst auftreten (ebd., S. 132). Hirschfeld war 1897 Mitbegründer des Wissenschaftlich-humanitären Komitees (WhK), dessen Hauptziel die Streichung des § 175 war. Bereits 1898 verfasste das WhK eine dementsprechende Petition, die durch den Ehrgeiz seiner Mitglieder und Fürsprecher aus der Politik bis 1907 in mehreren Ausschüssen diskutiert, letztlich aber abgewiesen wurde (vgl. Stümke, 1989, S. 36ff.).

Die Sichtweise der Bevölkerung zur Homosexualität befand sich für Hirschfeld eher auf der Ebene »spottende[r] Ironie als [...] fanatischen Groll[s]« (ebd., S. 49), trotz der medialen Enthüllungen der in hohen politischen Kreisen verkehrenden Persönlichkeiten Friedrich Krupp und Fürst Philipp zu Eulenburg (ebd., S. 43). Der Skandal zeigte das fehlende gesellschaftliche Ansehen der Homosexualität auf, das sich weit eklatanter als die Rechtsvorschrift auf die konkrete Lebenssituation der Betroffenen auswirkte. Selbst homosexuell, brachten seine Bemühungen um eine Verbesserung der gesellschaftlichen Situation der Homosexuellen Hirschfeld Mitte der 1910er Jahre mit dem neuen, breitenwirksamen Medium Film zusammen.

Mit dem Zensurverbot 1918 expandierte nicht nur die schwule Belletristik schwungartig, auch im Film führte die Abwesenheit staatlicher Kontrolle

unter anderem zu einer Reihe von Aufklärungs- und Sittenfilmen. Die Filmwelle entsprang dabei der »Bruchstelle [...] aus wilhelminischen Gedanken und Interessen [, ...] Folgeerscheinungen des ersten Weltkrieges [...], zunehmender Verstädterung und Modernisierungstendenzen, [vermischt] mit dem Durchbruch der Populärkultur und des Amerikanismus« (Hagener & Hans, o.J.). Nach dem Zusammenbruch des Kaiserreiches und der wirtschaftlich wie sozial angespannten Lage beteiligte sich der Film an den Diskussionen um einen neuen gesellschaftlichen Konsens in der Weimarer Republik (vgl. ebd.), verbunden mit der Befriedigung der Sensationslusternheit des Publikums. Allein zwischen 1918 und 1920 entstanden etwa 120 Filme wie *Sklaven der Sinnlichkeit*, *Hyänen der Lust* oder *Das Paradies der Dirnen* (vgl. Steakley, 2007, S. 92f.). Der Regisseur und Produzent Richard Oswald griff als Erster Themen aus den Bereichen der Psychoanalyse und der Sexualaufklärung (vgl. Hagener & Hans, o.J.) in seinen selbsternannten »sozialhygienischen Filmwerken« auf (vgl. Thissen, 1995, S. 68), beginnend mit *Es werde Licht* (1916/17), einer Warnung vor den Gefahren und Folgen der Syphilis. Aufklärung und Geschäftssinn sorgten in wirtschaftlich instabilen Zeiten unter der steten Bedrohung einer Verstaatlichung der Produktionsmittel für schnelle Gewinne und damit sichere Geschäfte (vgl. Hagener & Hans, o.J.). 1919 entstanden in Zusammenarbeit mit Hirschfeld *Die Prostitution* und vor allem *Anders als die Anderen*, der sich als erster Film explizit mit dem Thema Homosexualität auseinandersetzte.

Im Mittelpunkt des Films lernt der Violinvirtuose Paul Körner nach einem seiner Konzerte den jungen Kurt Sivers kennen, der ihn bittet, sein Lehrmeister zu werden. Die beiden werden ein Liebespaar. Doch Körner leidet unter steten Geldforderungen eines gewissen Franz Bollek, der ihn sonst wegen Vergehens nach § 175 anzeigen will. Durch eine unwahre Äußerung Bolleks glaubt Kurt, dass dieser immer noch mit Körner intim ist und verlässt seinen Freund daraufhin. Körner erinnert sich an einschneidende Erlebnisse der Vergangenheit und entschließt sich, einen Schlussstrich unter das Problem zu ziehen. Er verklagt Bollek wegen Erpressung, dieser erstattet Gegenanzeige wegen widernatürlicher Unzucht. Bollek wird zu einer langen Haftstrafe, Körner zu einer Woche Arrest verurteilt. Wieder zu Hause merkt Körner, dass er für die Öffentlichkeit zur Unperson geworden ist. Er begeht Suizid. Am Sterbebett will sich auch Kurt das Leben nehmen. Ein Sexualwissenschaftler ermutigt ihn, für die Aufhebung des § 175 zu streiten.

Die Originalfassung des Films gilt als verschollen. Dass es inzwischen Bildmaterial gibt, ist der Zweitverwendung in dem Aufklärungswerk

Gesetze der Liebe (1927) zu verdanken. Für den finalen Part mit dem Titel *Schuldlos geächtet! – Tragödie eines Homosexuellen* kürzte Hirschfeld den Originalfilm um mehr als die Hälfte und gab ihm zudem eine andere dramaturgische Struktur. In den 1970er Jahren als ukrainische Exportkopie entdeckt, steht seit 2006 eine Rekonstruktion zur Verfügung. Als Grundlage für die Restauration diente unter anderem eine Schilderung des Film-inhaltes im »Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen«, einer Schriftenreihe des Wissenschaftlich-humanitären Komitees. Die weiterhin fehlenden Szenen wurden mit Texttafeln und teilweise durch Standfotos ersetzt. Die Kürzungen betreffen vor allem die Nebenfiguren. Hirschfeld eliminierte den Familienhintergrund von Körner und Sivers, konzentrierte sich für die neue Fassung auf die beiden Hauptpersonen, Bollek und sich selbst. Für die Filmbetrachtung ergeben sich somit zwangsweise Lücken, die einer vollständigen Analyse der Originalfassung entgegenstehen.

Oswald und Hirschfeld bilden die aufgezeigte schwule Lebensrealität mit ihren wiederkehrenden archetypischen Situationen nach: vom erzwungenen Doppelleben und der Gefahr der Erpressung zur Existenzvernichtung im Falle des öffentlichen Bekanntwerdens und der finalen Tragik des Suizids. Der durch die Gesellschaft aufgebaute Druck brachte vor allem Männer im Alter von 18 bis 25 Jahren dazu, sich das Leben zu nehmen. Wer sein Coming-out überlebt hatte, dem stand in den Großstädten eine homosexuelle Szene offen, die nach 1918 Bars für alle Schichten und Altersstufen zu bieten hatte. Im vorliegenden Filmfragment geben ein Tanzlokal und ein Maskenball mit Arm in Arm tanzenden Männern einen Einblick in diese Subkultur. Weitere Möglichkeiten zur Kontaktaufnahme bestanden durch kodiert formulierte Zeitungsannoncen sowie in der spontanen Begegnung auf speziellen Plätzen und Straßen. Hierzu gehörten belebte, »helle« Orte wie Bahnhöfe oder Theater wie auch »dunklere«, verrufene Orte wie Parkanlagen oder öffentliche Toiletten. Aufgrund der Erpressungsgefahr bevorzugten viele Homosexuelle überschaubare Freundeskreise und feste Beziehungen. Zwar kam mit der Gründung der ersten deutschen Republik 1918 – abseits des § 175 – die nun vom Gesetz garantierte Freiheit in Wort und Schrift, was zur Bildung mehrerer »Freundschaftsvereine« führte, aus denen 1921 der Bund für Menschenrecht (BfM) hervortrat (vgl. Stümke, 1989, S. 54); trotz politischer Ziele stritten jedoch nur wenige der Mitglieder aktiv für bessere Lebensumstände, die einzelnen Ortsgruppen fokussierten sich zumeist auf die gemeinsame Freizeitgestaltung (vgl. ebd.). Ein Phänomen, das auch Hirschfeld sah, indem er beschied, dass »es kaum eine zweite Menschen-

klasse gibt, die sich in so geringem Grade zur Wahrnehmung gemeinsamer Rechts- und Lebensinteressen zu organisieren verstanden hat« (ebd., S. 34). Er selbst warb für seine Ansichten nicht nur als wissenschaftlicher Berater des Films, sondern übernahm auch die Rolle des Arztes, an dessen Auftreten die propagandistische Ader des Films zu großen Teilen aufgemacht wird. Einzige Ausnahme bildet Sivers Schwester, die als einziger fiktiver Charakter des Films in der Schlusszene agitatorisch reden darf. Steht Körners Vater für die alte Generation, die in ihren Moralvorstellungen und Konventionen erstarrt ist, so kann Elses Figur als Hoffnung Hirschfelds gesehen werden, dass der Liberalismus der Jugend zu gesellschaftlichen Änderungen führen könnte. Dem entspricht auch der Schluss des Films, der nicht in Verzweiflung, sondern kämpferisch endet. Im Schlussbild, das heute eine Texttafel ersetzen muss, streicht eine unsichtbare Hand den § 175 durch.

Wurde die Aufklärungswelle ohnehin kontrovers diskutiert, so spaltete *Anders als die Anderen* den öffentlichen Diskurs endgültig in zwei Lager. Politischer Druck führte bereits im Juni 1920 mit dem »Lichtspielgesetz« zu einer Wiedereinführung der staatlichen Filmkontrolle (vgl. Steakley, 2007, S. 103), die den Film noch im gleichen Jahr nicht mehr für öffentliche Vorführungen freigab (vgl. ebd., S. 106) und damit homosexuellen Inhalten in dieser Form eine klare Absage erteilte. Das Thema schlich sich in der Folgezeit nur noch gelegentlich in Filmerzählungen ein. Den subtilen Weg beschritt dabei Carl Theodor Dreyer mit *Michael* von 1924, einer Verfilmung eines Romans von Hermann Bang. Der literarischen Vorlage folgend erzählt Dreyer die tragische Geschichte des Malers Zoret, dessen Adoptivsohn und Muse Michael ihn aufgrund seiner Liebe zu einer Gräfin verlässt. Offiziell als Vater-Sohn-Beziehung und als Maler-Muse-Verbindung ausgegeben besitzt der Film sichtbare Zwischenzeichen, welche die Verbindung der beiden eher als die eines homosexuellen Liebespaares definieren. Waren die Andeutungen in *Michael* so in den Subkontext eingeschlossen, dass der Film von der Zensur unbeanstandet blieb, so hatte 1928 der Film *Geschlecht in Fesseln* von Wilhelm Dieterle mehr Probleme, eine Freigabe zu erhalten. Der Film, als Plädoyer für die sexuellen Rechte von Strafgefangenen angelegt (vgl. Schock & Kay, 2003, S. 143), beschreibt zaghaft, aber eindeutig die homosexuelle Verbindung zweier Inhaftierter, wenn auch letztlich als eine negative Verfehlung. Um eine Zulassung zu erhalten, musste eine Einstellung entfernt werden, die einen homosexuellen Annäherungsversuch zeigt (vgl. Steakley, 2007, S. 100). Demgegenüber blieb die Szene, in der Alfred in das Gesangsbuch einer Kirche seinen und Sommers Namen schreibt und

mit einem Kreis umschließt, unbeanstandet (vgl. Schock & Kay, 2003, S. 143). Magnus Hirschfelds Kompilationsfilm *Gesetze der Liebe* von 1927 wurde mit der Auflage freigegeben, dass die bereits erwähnte Kurzform von *Anders als die Anderen*, hier *Schuldlos geächtet! – Tragödie eines Homosexuellen* betitelt, zu entfernen sei (vgl. Steakley, 2007, S. 115ff.).

Zeitgleich trat Hirschfeld mit dem WhK im Zuge der Beratungen einer geplanten Strafrechtsreform erneut auf den Plan. Der Entwurf der Regierung sah eine weitere Verschärfung des § 175 vor, der Gegenentwurf des WhK sprach sich für eine generelle Strafflosigkeit der einfachen Homosexualität aus (vgl. Stümke, 1989, S. 71). Der beratende Strafrechtsausschuss entschied 1929 mit knapper Mehrheit zugunsten der Positionen des WhK. Aufgrund geänderter politischer Verhältnisse kam der Entwurf nicht mehr zur Abstimmung in den Reichstag (vgl. ebd., S. 78ff.). In Relation zur damals vermuteten Häufigkeit praktizierter homosexueller Handlungen nahm sich die Anzahl der Urteile nach § 175 eher bescheiden aus. Mit dem Ende der Weimarer Koalition von 1924 schnellte die Zahl der jährlich Verurteilten von jeweils unter 500 auf über 1.000 an, um sich nach 1927 bei etwa 800 einzupendeln (vgl. ebd., S. 90).

Zeitraum 1935–1969

Bereits im Jahr der Machtübernahme der NSDAP unter Adolf Hitler vollzog sich ein drastischer Anstieg der Verurteilungen nach § 175. Erste Einlieferungen in die sogenannten »Schutzlager« folgten (ebd., S. 103). Die Arbeiten an einer Neukonzeption des Strafgesetzbuches nationalsozialistischer Prägung mündeten 1935 in eine deutliche Verschärfung des § 175. Durch Streichung des Tatbestandsmerkmals der »Widernatürlichkeit« lag nun eine Strafwürdigkeit sämtlicher Handlungen zwischen Männern vor, angefangen bei Umarmungen oder einem bloßen Blick (vgl. Schäfer, 2006, S. 109). Die Verfolgung und von den Nazis erwünschte »Ausmerzung« der männlichen Homosexuellen erfolgte aus Gründen der Aufrechterhaltung und Festigung der »gesunden Volkskraft« (vgl. ebd., S. 40) im Sinne einer nationalsozialistischen Rassenhygiene. Im Zuge des neuen Gesetzes schnellte die Zahl der Verurteilten weiter nach oben und lag von 1937 bis 1939 bei über 8.000, ab 1940 bei etwa 4.000 Verurteilten pro Jahr (vgl. Stümke, 1989, S. 118). Ermöglicht wurde dies nicht zuletzt durch die Gründung der Reichszentrale zur Bekämpfung der Homosexualität und

Abtreibung 1936. Bereits im gleichen Jahr führte die Behörde in mehreren Großstädten Razzien in der noch übrig gebliebenen schwulen Subkultur durch (vgl. ebd., S. 116), die durch Lokalverbote systematisch stark verkleinert, jedoch nicht vollständig aufgelöst werden konnte (vgl. Pretzel, 2000, S. 20). Weiterhin dienten die traditionellen Treffpunkte der Kontaktanbahnung für Sex unter Männern: Parks, Toiletten, Kinos, Badeanstalten, Bahnhöfe, aber auch »seriöse« Lokale, das eigene Arbeitsumfeld, Männer- oder Jünglingsgemeinschaften (ebd.). Das Bedrohungspotenzial durch Verfolgung und mögliche Denunziation trieb die Homosexuellen weiter in die Isolation. Beziehungen wurden abgebrochen, eine Partnersuche fand nur äußerst vorsichtig oder gar nicht statt, viele flohen in Scheinehen oder Verlobungen, Treffen fanden nur mehr privat statt, sexuelle Kontakte in der eigenen Wohnung wurden dabei jedoch vermieden, Freundeskreise blieben, sofern überhaupt vorhanden, im überschaubaren Rahmen (vgl. Stümke, 1989, S. 115, 122; Pretzel, 2000, S. 18ff.). Von den in der Nazizeit wegen § 175 Verurteilten – das waren etwa 50.000 Personen – wurden nach neueren Schätzungen etwa 5.000 bis 10.000 Personen mit einem »rosa Winkel« in Konzentrationslager verschleppt (vgl. Lautmann et al., 1977; Schoppmann, 2002). Die Häftlinge standen an unterster Stelle der Häftlingshierarchie (vgl. Stümke, 1989, S. 129). Sie waren einer besonders brutalen Behandlung durch die Wachmannschaften und Ärzte ausgesetzt (vgl. Blazek, 1996, S. 320), zwei Drittel von ihnen wurden in den KZs ermordet (vgl. Lautmann et al., 1977; Schoppmann, 2002). Im Kontrast zu dieser Verfolgung standen bekannte und angesehene Homosexuelle, die in der Nazizeit unbehelligt blieben oder sogar wichtige Funktionen einnehmen konnten (vgl. etwa Fout, 2002; Steakley, 2002): Adolf Brand, Herausgeber der Zeitschrift *Der Eigene*, der schon in den 1920er Jahren die »Weimarer Toleranz« abgelehnt und die nationalistische Rechte unterstützt hatte, blieb auch in der NS-Zeit unbehelligt; der Bildhauer Arno Breker wurde von Adolf Hitler selbst auf die »Sonderliste« der »gottbegnadeten«, für den Nationalsozialismus »unersetzlichen Künstler« aufgenommen (auf der »Sonderliste« befanden sich nur zwölf Personen); der Reichswirtschaftsminister Walther Funk machte im NS-Staat Karriere, im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess wurde er – wegen Kriegsverbrechen und Verbrechen gegen die Menschlichkeit – zu lebenslanger Haft verurteilt.

Nach der Befreiung Deutschlands sah eine erste Weisung der westlichen Besatzungsmächte vor, alle unter den Nationalsozialisten durchgeführten

Gesetzesänderungen als unrecht zu deklarieren. In der Sowjetischen Besatzungszone wurde das auch bezüglich des § 175 umgesetzt – unter den Westalliierten und nachfolgend in der BRD und in Westberlin wurden die Änderungen des § 175 hingegen zunächst (bis zur Rehabilitierung im Jahr 2017) nicht als NS-Unrecht eingestuft (vgl. Stümke, 1989, S. 132f.). Als Maßstab ersetzte die Lehre der christlichen Konfessionen, von den Richtern als »Sittengesetz« interpretiert, die nationalistisch verbrämte Formulierung des »gesunden Volksempfindens« (vgl. ebd., S. 134). Erste Reformbestrebungen, Eingaben der Deutschen Gesellschaft für Sexualforschung 1950 und des 39. Deutschen Juristentages 1951, blieben erfolglos.

Dem Leiter des Hamburger Instituts für Sexualforschung, Hans Giese – der allerdings auch erste Schritte seiner Karriere in der Nazizeit gemacht und dort eine »systemkonforme«, »männerbündische« Theorie der Homosexualität vorgelegt hatte (vgl. etwa Sigusch, 2001) –, gelang es, das Thema Homosexualität in der BRD wieder in den öffentlichen Fokus zu stellen. In seiner 1958 veröffentlichten Studie *Der homosexuelle Mann in der Welt* unterschied er zwischen dem »normalen« homosexuellen Mann, der die »normative Ordnung« (also die Heterosexualität), jedoch nicht die gesellschaftlichen Grundtugenden verfehlt, und dem »perversen« Homosexuellen, der gegen diese Ordnung lebt (vgl. Giese, 1958, S. 232). Bereits im Jahr zuvor hatte Giese als wissenschaftlicher Berater der Filmproduktion *Das dritte Geschlecht* zur Seite gestanden, die in der Zeit als große und einzige Ausnahme, nicht nur im deutschsprachigen Raum, Homosexualität zum Hauptthema erhob. Aufgrund der gesellschaftlichen Situation in der jungen Bundesrepublik wurden Filmstoffe, gerade literarische Vorlagen, die derlei Potenzial hatten, moralisch geglättet – ein gängiges Gebaren der Unterhaltungsfilmindustrie weltweit. Als Beispiel kann Helmuth Käutners Verfilmung von *Ludwig II* (1954) gesehen werden. Auch Andeutungen oder ein metaphorischer Subtext wurden von deutschen Drehbuchautoren und Regisseuren kaum benutzt.

Das dritte Geschlecht setzt im Filmtitel einen direkten Bezug zur Person von Magnus Hirschfeld und seiner Überzeugung eines »Zwischengeschlechts«. Im Plot sehen die Eltern Teichmann ihren Sohn Klaus in unerwünschte Bahnen abdriften. Durch seinen Schulfreund Manfred lernt Klaus die Gesellschaft von Dr. Boris Winkler kennen, der junge Männer mit moderner Kunst und einer geistigen, weltlich modernen Atmosphäre an sich bindet. Werner Teichmann verklagt Dr. Winkler wegen Verführung Minderjähriger, Christa Teichmann forciert eine sexuelle Annäherung von

Klaus an das Hausmädchen der Familie. Dies erfährt Dr. Winkler, der nun seinerseits Strafanzeige wegen Kuppelei gegen die Teichmanns stellt. Vor Gericht wird Christa Teichmann verurteilt.

Der Film stellt den Charakter Dr. Winkler im Sinne der Ausführungen Gieses als einen archetypischen Vertreter des sogenannten »perversen Homosexuellen« dar: promiskuitiv, immer auf der Suche nach jungen Männern, damit die Ordnung normativer menschlicher Seinsmöglichkeiten verletzend (vgl. Giese, 1958, S. 232). Der Film zeigt dieses »triebgesteuerte« Ausleben von Homosexualität auch als Einfallstor für schwerere strafbare Handlungen, unabhängig von einer gegebenen Vorsätzlichkeit. Wie sich im Verlauf des Filmes herausstellt, ist Dr. Winkler ebenso ein »Verführer Minderjähriger«, wenn auch unbewusst, da eine ehemalige Bekanntschaft ihm ein falsches Alter angegeben hatte. Harlans visuelle Gestaltung betont immer wieder das verführerische Potenzial der Figur: Speziell in der Partysequenz im Haus des Doktors arbeitet der Film mit schrägen Kameraperspektiven, dämonischer Ausleuchtung und einem kommentierenden Einsatz der neuartigen Elektronenmusik. Mit der Figur des Dr. Winkler setzt der Film damit an (damaligen) gesellschaftlichen Klischeevorstellungen männlicher Homosexueller an. Schwule wurden in der christlich geprägten Adenauer-Nachkriegsära nach wie vor als »Exoten am Rande der Gesellschaft« (Blazek, 1996, S. 241) gesehen, die Klischeevorstellung war die des »bösen Onkels« als Verführer der Jugend (vgl. ebd.). Die mit Gründung der BRD erworbenen demokratischen Rechte der Bürger galten für Homosexuelle nicht. So entstand eine Lebenssituation, die bis 1969 der Verfolgung der Nazizeit ähnelte (zum Teil wurden in diesen Jahren mehr Männer nach § 175 verurteilt als in der Nazizeit): Doppelleben, Polizeirazzien in Lokalen (vgl. Stümke, 1989, S. 144), Zivilstreifen in Parks und Toiletten (vgl. Hohmann, 1982, S. 24), Existenzvernichtung im Falle des öffentlichen Outings (vgl. Blazek, 1996, S. 251), langjährige Haftstrafen bzw. Psychiatrieeinweisungen und unfreiwillige Menschenversuche (Kastrationen und Gehirnoperationen) (Voß, 2013) bedrohten die Männer. Die Repressionen durch Staat und Gesellschaft führten zu einem stärkeren Zusammenhalt der Minderheit (vgl. Bendt, 1984, S. 94). Berichte sprechen von einer moderat auflebenden Subkultur, »in der Zärtlichkeit, Zuneigung, beständige Freundschaften und Liebe kaum mehr Platz finden« (Hohmann, 1982, S. 24). Die Möglichkeiten einer langfristigen Beziehung waren stark eingeschränkt, da es kaum Wege gab, zu zweit eine Wohnung zu bekommen oder zusammenzuleben, ohne in Verdacht zu geraten (vgl. Bendt, 1984, S. 92). Lebensmut spendeten Zeitschriften wie *Der Weg* und *Der Kreis* (vgl. Stümke, 1989, S. 143),

Briefzirkel entstanden und waren durchaus auch international ausgerichtet (vgl. Hohmann, 1982, S. 25). Es entstanden erneut Schwuleninitiativen, die den Kampf gegen den § 175 wieder aufnahmen. Die politischen Aktivisten trafen jedoch nach wie vor auf eine politische Unbekümmertheit der Homosexuellen (vgl. Bendt, 1984, S. 94), die sich den Gegebenheiten anpasste und ihre Freiräume schuf. Das 1949 wieder gegründete Wissenschaftlich-humanitäre Komitee benannte sich 1952 in die »Gesellschaft für Reform des Sexualstrafrechts« um (vgl. Janssen, 1984, S. 23). Es entstanden der »Verein für humanitäre Lebensgestaltung« (vgl. Hohmann, 1982, S. 25) und der »Weltbund für Menschenrechte« (vgl. Janssen, 1984, S. 24). Eine neue Bezeichnung wurde gefunden, aus dem Homosexuellen wurde der Homophile (vgl. Rizzo, 2007, S. 206), der sich als hochgeistiger, vor allem aber gesellschaftlich verantwortungsbewusster Normalbürger ausgab. Dieses Leitbild der Konformität ist auch das Hauptmerkmal des »nicht-perversen Homosexuellen« nach Definition von Giese, der seine normgemäße Lebenswirklichkeit zwar verfehlt, dies jedoch innerhalb der Grenzen der normativen menschlichen Seinsmöglichkeiten (vgl. Giese, 1958, S. 232). Fast verblüffenderweise konnte Giese auch diesen Gegenpart direkt im Film verankern, in einer Szene, die in ihrer offenen Ansprache ein Alleinstellungsmerkmal für den Unterhaltungsfilm der 1950er Jahre aufweist. In besagter Szene sucht Dr. Winkler einen homosexuellen Rechtsanwalt in dessen Büro auf. Nach rechtlichem Beistand gefragt erwidert dieser: »Wir erhoffen von der bürgerlichen Welt Verständnis dafür, dass wir eben anders sind als die meisten Menschen. Wenn wir aber solches Verständnis erwarten, dann müssen wir uns zunächst erst einmal verantwortlich und sittlich verhalten« (*Das dritte Geschlecht*, TC: 23:59–24:09). Und noch eindeutiger: »Der Paragraph 175 wird von sehr vielen Leuten in Deutschland als ungerechte Freiheitsberaubung angesehen. Die Verführung Jugendlicher oder Minderjähriger aber gilt auf der ganzen Welt als schweres Verbrechen« (ebd., TC: 24:34–24:45). Auch die von Giese in Ablehnung der bisherigen Behandlungsmethoden favorisierte Hinwendung zur Erlangung einer »normalen« Lebensgestaltung findet sich im Sprecher-text des Rechtsanwaltes wieder:

»Aber sehen sie, in der Sexualität gibt es doch nur zwei Möglichkeiten, wenn man anständig bleiben will. Entweder die völlige Abstinenz, das heißt also Selbstbeherrschung, das völlige Fehlen jeder Sexualität, oder aber die Bindung. Und zwar die Bindung an einen einzigen Menschen« (ebd., TC: 25:12–25:29; vgl. auch Giese, 1958, S. 232).

Ebenso wird im Film mehrfach auf die Angeborenheit von Homosexualität verwiesen sowie der Umstand erwähnt, dass die Polizei die schwule Subkultur überwache, jedoch nicht eingreife, da sie als Ventil angesehen wird, um »Schlimmeres zu verhindern«.

Die ursprüngliche Fassung des Films kam jedoch nur in Österreich zum Einsatz, wo der Film unter seinem Originaltitel *Das dritte Geschlecht* im Kino lief. In Deutschland sah das Publikum stattdessen *Anders als du und ich*, wie der Film nach mehreren Kürzungen, teilweise nachsynchronisiert und mit neu gedrehten Szenen versehen, hieß. Nicht mehr enthalten war die Szene mit dem Rechtsanwalt. »Homosexuellenpropaganda« urteilte die Freiwillige Selbstkontrolle bei ihrer Freigabeverweigerung: »Auch muß der Film, da er keine eindeutige Stellungnahme gegen das Treiben der Homosexuellen erkennen läßt, und da ihm jeder sittliche Maßstab fehlt, sittlich verwirrend und damit entsittlichend auf weite, normal empfindende Kreise wirken« (FSK, 1957). Auch die meisten Hinweise auf die »Natürlichkeit« von gleichgeschlechtlichen Veranlagungen fanden sich nicht mehr im Film wieder, lediglich der Satz »Die Welt ist voller Schatten. Aber auch die Schatten sind in der Natur« (*Anders als du und ich*, TC: 36:08–36:13) blieb erhalten. Neu gedreht wurde das Ende. In der Originalfassung kann sich Dr. Winkler ins Ausland absetzen, während er in der freigegebenen Form nun am Bahnhof verhaftet wird. Der Regisseur merkte in seinen Memoiren an, dass durch die Änderungen die Aussage seines Films verfälscht wurde, indem alle positiven Szenen über Homosexualität aus der überarbeiteten Endfassung weichen mussten (vgl. Harlan, 1966, S. 244). Der deutsche Kinoeinsatz des Films wurde stark medial begleitet. Da sein Regisseur Veit Harlan (er hatte in der NS-Zeit unter anderem den antisemitischen Hetzfilm *Jud Süß* und das Durchhalte-Epos *Kolberg* inszeniert) hieß, war ihm publizistische Aufmerksamkeit gewiss, die das eigentliche Thema des Films überschattete.

Die 1954 einberufene Große Strafrechtskommission, die 1962 einen Entwurf über Änderungen im Strafgesetzbuch vorlegte, plante im Bereich des § 175 lediglich eine Abschwächung auf das Niveau vor 1935, indem es den Straftatbestand wieder auf »beischlafähnliche Handlungen« reduzierte (vgl. Blazek, 1996, S. 253). Ansonsten nahm die Kommission an, dass bei »zumutbarer Anspannung der seelischen Kräfte [...] [ein] gesetzmäßiges Leben möglich« (Giese, 1967, S. 8) sei und vermutete weiterhin eine ansonsten »schwere Gefahr für eine gesunde und natürliche Lebensordnung im Volke« (Stümke, 1989, S. 139). Der Entwurf wurde von juristischer,

politischer, wissenschaftlicher und soziologischer Seite aufgrund der Nichtbeachtung aktueller Forschungsergebnisse und den daraus gewonnenen Ansichten scharf kritisiert, unter anderem von Giese (1967, S. 5ff., 170), Doucet (1967, S. 156) und Klimmer (1965, S. 270, 453).

In der deutschen Filmlandschaft gewann das Thema in den 1960er Jahren zaghaft an Bedeutung. Im Film *Der junge Törless* (BRD/F 1965, Volker Schlöndorff), der an einer preußischen Kadettenanstalt zu Beginn des 20. Jahrhunderts spielt, ist eine homoerotische Komponente als Metapher jugendlicher Pubertätswirren eingebaut. Im Kontext der durch die vom Familienministerium in Auftrag gegebenen Produktion *Helga* (1967, Erich F. Bender) und dem ersten Film von Oswald Kolle (*Das Wunder der Liebe*, 1967, Franz Josef Gottlieb) ausgelösten Aufklärungsfilmwelle befasste sich der von Gerhard Zenkel inszenierte Streifen *Du – Zwischenzeichen der Sexualität* von 1968 zum ersten Mal mit dem Thema männlicher Homosexualität. Der episodisch aufgebaute Film zeigt Einblicke in die (in diesem Fall konservative) Lebens- und Gefühlswelt Schwuler. Auch der Unterhaltungsfilm begann nun, schwule Nebenfiguren zu entdecken. Erste Beispiele, in denen diese noch sehr zögerlich eingebaut werden, sind *Wenn es Nacht wird auf der Reeperbahn* (1967, Rolf Olsen) und der Edgar-Wallace-Krimi *Der Mann mit dem Glasauge* (1968, Alfred Vohrer), in denen ein feminin dargestellter Villenbesitzer bzw. ein sich affektiert gebendes Pärchen auftreten.

Auch das Fernsehen griff Mitte der 1960er Jahre erstmals das Thema auf, in Peter von Zahns Dokumentation der Debatte über die Strafrechtsreform. Das Thema Homosexualität war, in nicht einseitig negativer Weise, Tagesgespräch geworden – ein dringend benötigter gesellschaftlicher Diskurs, wenn wir uns noch einmal die Verurteilungszahlen nach § 175 in der Ära Adenauer vor Augen rufen.

Zeitraum 1969–1973

Die Reformbestrebungen der 1960er Jahre zum § 175 bekamen mit der ersten großen Koalition von CDU/CSU und SPD 1966 weiteren Aufwind (vgl. Blazek, 1996, S. 257), sodass 1969 im ersten Gesetz zur Reform des Strafrechts eine Entkriminalisierung der männlichen Homosexualität politisch durchgesetzt werden konnte. Mit der Reform wurde der Wechsel vom »sittenbildenden zum ausschließlich rechtsgüterbezogenen« (Schäfer,

2006, S. 300) Strafrecht eingeläutet, das künftig nur mehr die »Rechtsgüter des Einzelnen« (ebd.) zu schützen gedachte. Die Aufnahme der in § 175 Abs. I Nr. 1 festgesetzten unterschiedlichen Altersschutzzgrenze von 18 Jahren für andersgeschlechtlichen Sex und 21 Jahren für gleichgeschlechtlichen Sex (unter Männern) geschah hauptsächlich aufgrund der Befürchtung einer Bedrohung der militärischen Ordnung durch homosexuelle Vorkommnisse in der Bundeswehr (ebd., S. 303).

Ebenfalls 1969 bekam Rosa von Praunheim vom Westdeutschen Rundfunk die Zusage, einen Film über die Situation von Homosexuellen in der BRD herzustellen. Praunheims Film berichtet vom Abstieg des jungen Daniel, der, neu in Westberlin, in Clemens einen Partner gefunden hat, wie er ihn sich vorgestellt hat. Doch nach einiger Zeit erstarrt das Verhältnis und Daniel begibt sich in die schwule Subkultur. Hier wird er selbstbewusster, aber auch durch zahlreiche, letztlich jedoch unbefriedigende flüchtige Bekanntschaften immer abgestumpfter und frustrierter. Von den Bars »sinkt er« bald zum Toilettengänger herab; seine Lebensgeister werden erst von einer neuen Schwulen-WG und ihren kämpferischen Idealen wieder geweckt.

Der Film wurde auf der Berlinale 1971 gezeigt und sorgte für Kontroversen im Publikum, vor allem unter den Schwulen selbst. Ziel der Kritik waren nicht die von langen Einstellungen getragenen formal einfachen und nüchternen Bilder, sondern der Kommentartext, der auf die Zuschauer unerwartet scharf und provozierend wirkte. Praunheim übernahm wichtige inhaltliche Kernpunkte aus der von Martin Dannecker und Reimut Reiche publizierten Darstellung zu den »gewöhnlichen Homosexuellen«, in zum Teil provokanter Zuspitzung (vgl. Dannecker & Reiche, 1974). Die Straffreiheit hatte sich zwar unter dem Eindruck der Ereignisse in den USA, wo sich 1969 in der New Yorker Bar Stonewall Inn Homosexuelle – darunter insbesondere auch Trans*-Leute, viele *of color* – gegen Polizeiwillkür zur Wehr setzten, in der Gründung von Schwulenverbänden manifestiert, diese waren jedoch schon bald auf Anpassung und Integration bedacht (vgl. Blazek, 1996, S. 266). Viele Homosexuelle schlossen sich diesem Ideal an und hielten sich weiterhin versteckt, auch aufgrund der immer noch negativen, mit Vorurteilen belasteten Meinung der Bevölkerung (vgl. Werres, 1982, S. 90; Bruns, 1997, S. 102). Diesen Zustand sieht Praunheims Film als untragbar an: Die Kritik richtet sich an die nicht veränderte Sicht der Bevölkerung auf die Homosexuellen, sie rechnet aber vor allem mit dem »Homophilenideal« der schwulen Nachkriegsgeneration ab:

»Da die Schwulen vom Spießier als krank und minderwertig erachtet werden, versuchen sie, noch spießiger zu werden, um ihr Schuldgefühl abzutragen, mit einem Übermaß an bürgerlichen Tugenden. Sie sind politisch passiv und verhalten sich konservativ, als Dank dafür, dass sie nicht totgeschlagen werden. [...] Schwule versuchen die bürgerliche Ehe zu kopieren. [...] Die schwule Ehe kann nur ein lächerlicher Abklatsch sein, da fehlende gemeinsame Aufgaben ersetzt werden durch eine romantische Liebe, die fern jeder Realität ist« (*Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt*, TC: 02:58–03:30, 08:18–08:21, 08:42–08:57).

Eine Methode des Films ist die Abgrenzung der aktuellen schwulen Lebensweise wie ihrer theoretischen Möglichkeiten von denen der »Spießier«. Hiermit verortet sich der Film in der 68er-Bewegung, es wird von sexueller Freiheit gesprochen, die potenziell erreichbar wäre, wenn es denn den Schwulen gelänge, über ihre Schatten zu springen. Ebenso wird im Film der fehlende Gemeinschaftssinn und das mangelnde politische und gesellschaftliche Engagement der Schwulen kritisiert: »Homosexuelle haben miteinander nichts gemeinsam als den starken Wunsch, mit einem Mann zu schlafen« (ebd., TC: 19:49–19:58). Ausgehend von dieser Bankrotterklärung in Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs, der Studenten- und Frauenbewegung, appelliert der Kommentar an die Schwulen direkt, selbst etwas an ihrer Situation zu ändern. Die politische Passivität solle gegen eine Solidarisierung mit den »Leidensgenossen« eingetauscht und für den Kampf um eigene Rechte mobilisiert werden. Auch hier gehen Praunheim und Dannecker einen Schritt weiter: Nicht Toleranz müsse die Schwulenbewegung erreichen, sondern Akzeptanz. Dafür müssen allerdings die richtigen Voraussetzungen geschaffen werden: die Abkehr von unpersönlichem, schnellem Sex als Hauptbeschäftigung, eine Verstärkung der Persönlichkeit, eine Eindämmung der Überbetonung von Körperlichkeit, die auch zu einem weniger starken Jugendideal führen würde, die Veränderung der Szene zu stärker sozial ausgerichteten und menschlich wärmeren Begegnungsräumen, die Verweigerung dem Konsumterror gegenüber, um das äußere Erscheinungsbild nicht überproportional zu gewichten, sowie den Abbau des Hasses auf andere Schwule, ausgelöst durch ihre Erziehung und die darauf aufbauende Konkurrenzsituation. Der Film schließt mit dem eindeutigen Aufruf:

»Engagiert euch politisch! Schwulsein ist nicht abendfüllend! Wir schwulen Säue wollen endlich Menschen werden und wie Menschen behandelt

werden! [...] Wir müssen uns organisieren! [...] Werdet stolz auf eure Homosexualität! Raus aus den Toiletten, rein in die Straßen! Freiheit für die Schwulen!« (ebd., TC: 1:02:58–1:03:47).

Der Film, den der Regisseur auf eine Kinotour inklusive nachfolgender Zuschauerdiskussion nahm, gab den Anstoß zur Gründung mehrerer neuer Homosexuellen-Organisationen. Seine geplante Fernsehpremiere wurde zum öffentlichen Skandal. 1972 weigerte sich die ARD den Film auszustrahlen. Als der Film ein Jahr später doch gezeigt wurde, schaltete sich der Bayerische Rundfunk aus dem Senderverbund aus (vgl. Kuhlbrodt, 1984, S. 116).

Die Gesetzesänderung bewirkte auch in der deutschen Filmindustrie ein stärkeres Aufgreifen homosexueller Story-Elemente. Im gerade florierenden Erotiksegment galt dies mehr für den Erotik- und Sexfilm als für den Aufklärungsfilm. Nach dem bereits erwähnten *Du – Zwischenzeichen der Sexualität* geschah dies noch bei der Nachfolgeproduktion *Freiheit für die Liebe* (1969, Phyllis und Eberhard Kronhausen) und dem Film *Abarten der körperlichen Liebe* (1970, Franz Marischka). Letzterer räumt in der Episode über Homosexualität, der sexuellen Lust im Bild, im Gegensatz zum erzkonservativen Kommentartext, einigen Spielraum ein. Ansonsten beginnt im erotischen Genre die Affektiertheit einzuziehen: Nur in Gestalt einer Tunte schienen Homosexuelle dem deutschen, nun hauptsächlich männlich-heterosexuellen Publikum erträglich. Den Anfang bildete in *Erotik im Beruf* (1971, Ernst Hofbauer) eine Episode, in der eine Geschäftsfrau aus der Modebranche mit nymphomanen Zügen auf einen Mann hereinfällt, der sich nach der Liebesnacht als homosexuell herausstellt, worauf sie sich das Leben nimmt.

Eher ein Sittengemälde ist *Frisch, fromm, fröhlich, frei* (1970, Rolf Thiele), ein Film, der von den ersten erotischen Gehversuchen männlicher Jugendlicher aus vier Generationen berichtet. Der schwule Subkontext kommt dabei in der Episode aus dem Dritten Reich zum Tragen, in der ein Jugendlicher das Gerücht, er sei homosexuell, aus der Welt schafft, indem er mit der Frau des Verleumders schläft. *Liebesspiele junger Mädchen* (1972, Franz Josef Gottlieb) greift in einer Episode auf die Grundidee des Films *Anders als du und ich* zurück und weist dabei ein ebenso reaktionäres und klischeehaftes Schwulenbild auf. Im Kriminalfilm boten weiterhin die sogenannten St.-Pauli-Filme, die den Kiez als schillernden, verruchten, aufregenden und auch tragischen Mikrokosmos kolportierten, Gelegenheit zu homosexuellen Zwischentönen. Am stärksten trat dies im Film *Das Stundenhotel von*

St. Pauli (1970, Rolf Olsen) zutage, der auf eine klischeehafte Übertreibung der homosexuellen Charaktere verzichtet. Ein Mord an einem Transvestiten steht in *Perrack* (1970, Alfred Vohrer) im Mittelpunkt der Handlung. Auch der aufkommende »Neue deutsche Film« beschäftigte sich weiter mit dem Thema, wobei *Jagdszenen aus Niederbayern* (1969, Peter Fleischmann) zum ersten Mal Homosexualität in den Mittelpunkt stellt. Nach dem gleichnamigen Theaterstück von Martin Sperr schildert der Film die Homophobie in einem erzkonservativen Dorf, die nach und nach zu einer Art Hexenjagd mutiert, als Gerüchte vom Schwulsein eines Mannes die Runde machen. In *Ich liebe dich, ich töte dich* (1971, Uwe Frießner), einem Wilderer-Drama mit utopischen Einflüssen, steht eine sich anbahnende Beziehung zwischen einem Jäger und einem Lehrer, der sich als Wilderer entpuppt, im Mittelpunkt.

Zeitraum 1973–1994

Mit der Reform des Strafrechts von 1973 vollzog sich die endgültige Umwandlung des § 175 von einer sittenrechtlichen zu einer rechtsgüterspezifischen Rechtsauffassung. Zum ersten Mal seit Bestehen sollte mit der Rechtsvorschrift nicht mehr ein moralischer Kommentar gegeben werden, die Bestrafung von homosexuellen Handlungen unter Männern galt nunmehr nur einem Jugendschutzgedanken (vgl. Schäfer, 2006, S. 303). Somit entfiel der bis dato gebrachte Terminus der »Unzucht«, der durch »sexuelle Handlungen« ersetzt wurde. Initiativen, den § 175 gänzlich abzuschaffen, blieben rar und kamen erst zu Beginn der 1980er Jahre in stärkerem Maße auf. Die zwei grundverschiedenen Erklärungsmuster zur Entstehung von Homosexualität kursierten weiterhin in der Öffentlichkeit. Sprach die Zeitschrift *Brigitte* schon 1973 von einer immer stärker zunehmenden Einsicht unter Fachleuten, dass Homosexualität normal sei (vgl. Rimele, 1997, S. 140), so schrieb *Die Welt* noch 1979 von der »Mär [...] der angeborenen Normalität« (ebd.). Der Umgang staatlicher Organe mit Homosexuellen beschwor immer wieder den Unmut von Schwulenverbänden. So musste zum Beispiel 1979 die Kölner Polizei eingestehen, dass sie immer noch homosexuelle Verdächtige behördlich erfasst (vgl. Kraushaar, 1997, S. 162), während in Hamburg 1980 Überwachungen von öffentlichen Toiletten ans Tageslicht kamen (vgl. ebd., S. 165). Auch die Bundeswehr sah Homosexualität in ihren Reihen weiterhin als höchst problematisch an. Ein

Erlass von 1979 schloss die Eignung schwuler Soldaten zum Vorgesetzten kategorisch aus (vgl. ebd., S. 189). Auch das Verhältnis der Kirchen zur Homosexualität blieb stark von alten Anschauungen belastet. Der Vatikan als oberste kirchliche moralische Instanz sah Homosexualität weiterhin als schwere Sünde an und duldete in ihren Reihen keine offen homosexuell lebenden Mitarbeiter (vgl. Stümke, 1989, S. 154). Die Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands empfahl 1980 immerhin, Homosexuelle als Nächste zu akzeptieren, gesellschaftliche Diskriminierung zu beseitigen und ihnen bei der Lebensgestaltung beratend zur Seite zu stehen (vgl. Kraushaar, 1997, S. 219f.). Pfarrer Hans Georg Wiedemann sah sein 1982 erschienenes Buch *Homosexuelle Liebe – Für eine Neuorientierung in der christlichen Ethik* als eine Art »Abrechnung mit der Angst vor der Homosexualität« (Wiedemann, 1982, S. 9). Es trug seinen Teil zu einer schrittweisen Liberalisierung der evangelischen Kirche bei.

Mit der weiteren Abmilderung der Strafbarkeit der Homosexualität im Jahr 1973 stieg die Anzahl der Filme, die sich mit der Thematik in den verschiedenen Facetten auseinandersetzen, ebenso wie jener, die weiterhin Stereotype bedienten. *Faustrecht der Freiheit* (1975) von Rainer Werner Fassbinder setzt sich anhand der eiteln und kalten schwulen Subkultur mit ihren Klassenunterschieden und der menschlichen Kälte des ehemaligen Wirtschaftswunderlandes auseinander. Als bitteres Resümee hält der Film fest, dass es nicht die gesellschaftlichen Klassenunterschiede beseitigt, wenn man zu einer Minderheit gehört – der Schwule, der wirklich liebt, werde auch in der Minderheit immer ausgenutzt. 1975 gedreht, kann der Film auch als Kommentar angesehen werden, wie wenig und warum sich die Forderungen des Praunheim-Films von 1970 nach einem neuen schwulen Selbstbild nicht verwirklichen ließen. *Supermarkt* (1974) von Roland Klick zeigt das Scheitern eines jugendlichen Außenseiters, der, selbst mittellos, von verschiedenen Vertretern der Gesellschaft ausgenutzt wird, unter anderem von einem wohlhabenden, älteren Schwulen. In *Die Konsequenz* (1977) von Wolfgang Petersen scheitert die Beziehung zwischen einem 16-jährigen Jugendlichen und einem Erwachsenen an staatlichem und gesellschaftlichen Druck und Repression. Die Geschichte, nach einem autobiografischen Roman von Alexander Ziegler, ist medial zugespitzt. Die Rahmenbedingungen des in der Schweiz spielenden Films (Schutzaltersgrenze, Drastik des Umgangs staatlicher Organe mit Homosexuellen) lassen sich nicht eins zu eins auf deutsche Verhältnisse übertragen. Die durch die Alterswahl des Liebespaares eingeschriebene Kritik an der

Ungleichheit der Altersschutzzgrenzen für Hetero- und Homosexuelle konnte zum Zeitpunkt des Films jedoch auch auf Deutschland bezogen werden (16 Jahre für andersgeschlechtliche, 18 Jahre für gleichgeschlechtliche Handlungen [unter Männern]). Betroffenheit ob gesellschaftlicher Fehlleistungen, möchte auch *Giarres* (1983) von Reinhard von der Marwitz auslösen, der, ausgehend von einem realen Ereignis, den Selbstmord eines Paares beschreibt. Die freundschaftliche Beziehung zwischen einem schwulen Fahnenflüchtigen und einem zehnjährigen türkischen Jungen zerbricht in *Freddie Türkenkönig* (1978) von Konrad Sabrautzky aufgrund der deutschen wie türkischen gesellschaftlichen Moralvorstellungen. *Die Verrohung des Franz Blum* (1974) von Reinhard Hauff schildert die brutalen Hierarchiesetze hinter Gittern und thematisiert hierbei auch das Thema Knasthomosexualität.

Studien der Akzeptanzforschung belegten in den 1970er Jahren, dass mit der weitgehenden rechtlichen Entkriminalisierung keinesfalls ein gesellschaftlicher Umschwung in der Bevölkerung im Hinblick auf deren Ansichten zur Homosexualität stattgefunden hatte. 1973 veröffentlichte die *Frankfurter Allgemeine* eine Umfrage der Gesellschaft zur Förderung sozialwissenschaftlicher Sexualforschung, der zufolge nur 40 Prozent der Bundesbürger Schwule als vollwertige Bürger bezeichneten. Die neu entstandene Schwulenbewegung forderte daher bald ein Antidiskriminierungsgesetz (vgl. Blazek, 1996, S. 280) und eine differenziertere Betrachtungsweise der Medien zum Thema (vgl. Rimmel, 1997, S. 131). 1978 brachten Stern und Spiegel eine gemeinsame Titelstory, in der »682 Männer bekennen: Wir sind schwul!« (vgl. ebd., S. 134). Das feuilletonistische Massen-Coming-out – das in Anlehnung an die Titelgeschichte »Wir haben abgetrieben!« (1971) stattfand – sollte dabei nicht nur das Thema Homosexualität stärker im gesellschaftlichen Diskurs verankern, sondern die Schwulen selbst politisieren und zu Offenheit animieren. Das von Rosa von Praunheims Film zu Beginn der 1970er Jahre geforderte öffentliche Bekenntnis der Schwulen zu ihrer Homosexualität hatte nur einen, letztlich geringen, Anteil der Adressaten mobilisiert. Die sich rasch formierende schwule Bürgerrechtsbewegung setzte sich überwiegend aus Studenten und Jungakademikern zusammen (vgl. Stümke, 1989, S. 162). Die breite Masse blieb weiterhin nahezu unsichtbar, nutzte die neuen Freiheiten einer weiter expandierenden Subkultur, die nun nicht nur weniger kritisch als in den 1970er Jahren gesehen wurde, sondern auch für das neue Ideal einer frei ausgelebten Sexualität stand (vgl. Blazek, 1996, S. 281). Passend dazu kehrte

mit Frank Ripplohs *Taxi zum Klo* (1980) ein neuer Ton im deutschen Film ein. Schwulsein ist bei Ripploh der nicht mehr problematisierte Unterbau für die nun zur Hauptsache erhobenen zwischenmenschlichen Konflikte Homosexueller. Ripploh war nach eigenem Bekunden ein Verfechter des Kinos der Emotionen und Gefühle, ohne in seinen Werken eine spezielle Botschaft überbringen zu wollen (vgl. Huber, 1989, S. 8). Hauptkonflikt des Films bilden die Spannungen in der Beziehung von Frank und Bernd aufgrund charakterlicher Differenzen und Franks promiskuitiven Verhaltens. Die Echtheit der schwulen Innenansichten in Lebensalltag, Zukunftsvorstellungen und Reflektionen sind der persönlichen Zurschaustellung des Regisseurs geschuldet. Frank Ripploh inszenierte einen Film über und mit sich und überrascht hierbei mit seiner Bereitschaft, dem Publikum selbst intimste Details preiszugeben.

Im Film ist AIDS noch kein Thema, viele Schwule leben ihre »Andersartigkeit« aus und genießen die neuen Freiheiten, die mit der Gesetzesänderung nach und nach einhergingen. *Taxi zum Klo* beschreibt und bildet als Film den Status quo schwulen Großstadtlebens dieser Zeitspanne ab: lustvoll, unbeschwert, lebensfroh, apolitisch. Dazu gehört nicht nur die weitgehende Ausklammerung der immer noch vorhandenen gesellschaftlichen Homophobietendenzen, sondern auch die Nichteinbeziehung des Umstandes, dass viele Homosexuelle nicht in den hohen Genuss des freien Auslebens ihrer Bedürfnisse und Sehnsüchte kommen, sei es aus territorialen oder emanzipatorischen Gründen (vgl. Nagel, o.J.). In gewisser Weise dient *Taxi zum Klo* auch zur Überprüfung der Umsetzung von Danneckers und Praunheims eine Dekade zurückliegenden Thesen. So hat die von beiden und von Dannecker 1978 noch einmal bekräftigte Forderung nach einer Änderung des Wesens der Subkultur augenscheinlich nicht stattgefunden, anonymen Sex ist weiterhin stark verbreitet. Auch die negative Sicht auf die Toilette als unterster Stufe und die »Pissbudenschwulen« erfahren in der stärkeren Visualisierung durch eine neutralere bis positive Umdeutung eine ironisch akzentuierte Selbstverständlichkeit. Im Grundkonflikt des Ripploh-Films offenbaren sich zudem starre, noch nicht überwundene Identitätsmuster. *Taxi zum Klo* baut sein Beziehungsdrama auf den Säulen zweier schwuler Idealextrême mit langer Tradition auf. Frank, selbstbewusst, heiter und lebensfroh wäre nach Giese der »perverse Homosexuelle«, nach Dannecker der »Jagdtyp«, der den Einen durch viele Andere ersetzt, weil er Angst vor dem Älterwerden hat: »Hoffentlich habe ich dann wenigstens genug Rente, um mir einen knackigen Strichjungen

zu leisten, denn so ein alter Pissbudenschwuler; das möchte ich auch nicht werden« (*Taxi zum Klo*, TC: 45:31–45:40). Dieser Off-Kommentar Franks kann sogar als ein direkter Bezug zum Praunheim-Film gesehen werden. Bernd, eher fürsorglich und sensibel, entspricht dem »normalen Homosexuellen«, dem »schwulen Spießer«. Wird diese Beziehungskonstellation symbolhaft überhöht, so entwickelt sich daraus das kritische Potenzial des Films. Die Gegensätze scheinen unvereinbar, deren Inhaber in einer Endlosschleife gefangen, die sie nicht durchbrechen können. In Franks Off-Kommentar fragt er sich selbst im Schlusssatz: »Können wir mehr als uns nur wiederholen?« (ebd., TC: 1:29:40–1:29:42). Damit bewegt sich der Film ideell auf gleicher Linie wie der Praunheim-Film, der ebenfalls diese Extreme kritisiert und ihre Überwindung fordert. Ripplohs Schlussfrage wirkt zehn Jahre später jedoch seltsam rhetorisch, als wenn er trotz oder sogar wegen des neuen schwulen Selbstbewusstseins die Extreme eher verfestigt sieht.

Der Film *Taxi zum Klo* thematisierte nicht mehr die Normalität der Homosexualität und die Gemeinsamkeiten von Schwulen und Heterosexuellen, er stellte diese ganz unspektakulär als ständigen Subkontext fest, sah sie als Bedingung an. Er zog eine Reihe weiterer Filme nach sich, die im gleichen Grundverständnis gedreht wurden, jedoch auf sexuelle Explizitität verzichteten. *Eine Liebe wie andere auch* (1983) ist der programmatische Titel des Films von Hans Stempel und Martin Ripkens, der ebenfalls die Beziehungsprobleme eines Pärchens beschreibt und sich einige Seitenhiebe auf das neu erwachte Machogehabe von Schwulen erlaubt. Robert van Ackeren schildert in *Die flambierte Frau* (1982) den Kampf eines Mannes und einer Frau um einen anderen Mann. Rüdiger Tuchels Komödie *Crash – man sucht Mann* (1984) handelt von den Liebesirrungen und -wirrungen während eines Filmdrehs. Eine Zwangsbeziehung zwischen einem Homosexuellen und einer Frau aus Gründen der Erlangung einer Erbvorbedingung ist der Hauptkonflikt in Frank Ripplohs *Taxi nach Kairo* (1986). Uwe Frießner schilderte 1979 in *Das Ende des Regenbogens* in einem Subplot die erfolglosen Bemühungen eines homosexuellen Studenten, einem obdachlosen, aus kaputtem Elternhaus geflüchteten heterosexuellen Jugendlichen zu einer geordneten und rechtschaffenen Existenz zu verhelfen. *Baby* (1983), vom gleichen Regisseur, erzählt von einem schwulen Türsteher, der aus sexuellem Interesse mit zwei Ganoven gemeinsame Sache macht. Wieland Specks *Westler* (1985) beinhaltet die Liebesgeschichte zwischen einem Ost- und einem Westberliner. Nebenher erwähnt der Film auch die schlechte

Situation Homosexueller in der DDR und zeigt damit auf, warum sich der Ostdeutsche ins westliche Ausland absetzen will. Damit ist der Film eine interessante Ergänzung zum einzigen (expliziten) DDR-Spielfilm zum Thema Homosexualität: *Coming Out* (1989, Heiner Carow).

Der Sexklamauk in Dirndl- oder Lederhosenform hielt sich im deutschen Kino bis in die 1980er Jahre hinein und bot somit auch weiterhin die Gelegenheit, schwule Charaktere einzubauen. An ihrer Bestimmung und Funktion änderte sich jedoch nichts. So bedienten Filme wie *Geh, zieh dein Dirndl aus* (1973, Sigi Rothemund), *Charleys Nichten* (1974, Walter Boos), *Liebesgrüße aus der Lederhose 2 – Zwei Kumpel auf der Alm* (1974, Franz Marischka), *Drei Oberbayern auf Dirndljagd* (aka *Drei Bayern in Bangkok*, 1976, Sigi Rothemund), *Hurra, die Schwedinnen sind da* (1978, Franz Josef Gottlieb) und andere Exponate das traditionelle Klischee. Exponiert für diese Rollen war bei den Produzenten der Schauspieler Werner Röglin, der zumeist mit der Darstellung betraut wurde. Dies tat er auch in *Ein Kaktus ist kein Lutschbonbon* (1981, Rolf Olsen), einem Spätausläufer der in Deutschland beliebten Schlagerlustspiele, wie auch in der Horrorfilm-Sexparodie *Graf Dracula beißt jetzt in Oberbayern* (1979, Carlo Ombra). Liberalisierungstendenzen lassen sich auf diesem Gebiet nicht feststellen, allenfalls zarte Veränderungen. In *Liebesgrüße aus der Lederhose 6 – Die wilden Stuten vom Rosenhof* (1982, Gunter Otto) wird immerhin mit einer Ausnahme (»Ach das ist ja kein Mann!«) auf zotige Schwulenwitze und Kommentare zum Thema »warm«, »heiß« oder »hinten« verzichtet, dem weibischen Schwulen sogar im Verlauf des Films ein Partner zugestanden. Zur Belustigung des Publikums ist die Homosexualität der Charaktere aber weiterhin freigegeben.

Historische Stoffe hatten auch gelegentlich schwule Plotinhalte. Volker Schlöndorff erzählt in *Der Fangschuss* (BRD/Frankreich 1975) von der unglücklichen Liebe einer Frau zu einem homosexuellen Offizier. *Die Zärtlichkeit der Wölfe* (1973, Ulli Lommel) basiert auf den realen Taten des Serienmörders Fritz Haarmann, der Zeitpunkt der Handlung wurde jedoch von der Weimarer Republik in die Nachkriegszeit verlegt. *Querelle* (BRD/Frankreich 1982) ist Rainer Werner Fassbinders Versuch, die Fantasiewelt von Jean Genet als Film zu transportieren. Nach dessen Tod versuchte *Ein Mann wie EVA* (1984, Radu Gabrea) die Person Fassbinder, inklusive deren Homosexualität, zu ergründen. Homosexualität unter Wehrmachts-soldaten zu Zeiten des Zweiten Weltkrieges thematisierten, wenn auch nur in jeweils einer Szene, *Steiner – Das eiserne Kreuz* (BRD/GB 1976, Sam

Peckinpah) und *Hitlerjunge Salomon* (BRD/F/POL 1990, Agnieszka Holland). *Gay West* (1974, Walter Bockmayer) ist eine Westernparodie, die die schwulen Aspekte des Westernlebens in den Fokus der Betrachtung rückt.

Die sexuell unbeschwerten Jahre fanden Anfang der 1980er durch das Auftauchen eines mysteriösen Krankheitsbildes ihr abruptes Ende. 1982 bekam die Krankheit ihren aktuellen Namen AIDS (Acquired Immuno-deficiency Syndrome) (vgl. Blazek, 1996, S. 287). Im gleichen Jahr wurde auch in der BRD eine erste Infektion bekannt. 1984 entdeckten Forscher die Ansteckungsart via virushaltiger Körperflüssigkeiten. Weltweit wuchs die Angst in der Bevölkerung vor einer Ansteckung, was ein Aufleben der gesellschaftlichen Diskriminierung Homosexueller bewirkte, die als hauptsächlich Betroffene zu Sündenböcken abgestempelt wurden. Die Panik erreichte auch die Wirtschaft – es kam zu Kündigungen von Homosexuellen aufgrund der vermuteten Ansteckungsgefahr und der Verschlechterung des guten Rufes (vgl. Grossmann, 1998, S. 114) – und die Politik (vgl. Kraushaar, 1997, S. 185f.). Die Schwulenbewegung blieb ob der gestiegenen Antipathie für einige Zeit gelähmt, Homosexuelle hielten sich wieder stärker versteckt. Es wurde ein neues Konzept erarbeitet und propagiert, das sowohl die mühsam erkämpfte Vielfalt der sexuellen Betätigung erhielt als auch die Gefahr einer Ansteckung und weiteren Ausbreitung von AIDS einschränkte und damit den öffentlichen Druck minimierte: »Safer Sex« setzte sich laut einer Untersuchung aus dem Jahr 1988 unter Homosexuellen rasch durch (vgl. Blazek, 1996, S. 290). Trotzdem blieb eine gewisse Angst vor einer Ansteckung, die Anzahl monogamer Beziehungen unter Homosexuellen nahm zu (vgl. ebd.). 1986 beschäftigte sich Rosa von Praunheim als Erster im deutschen Spielfilm mit der Krankheit AIDS. *Ein Virus kennt keine Moral* nähert sich dem Thema in Form einer schwarzen Komödie mit schrillen, überzeichneten Figuren (ein reaktionärer Saunabesitzer und sein Freund, eine als Mann getarnte Sensationsreporterin, eine Therapeutin für Todesmeditation etc.) und einem makabren Ende, in dem alle Infizierten nach »Hell-Gay-Land« verbannt werden. Praunheim verstand seinen Film als Provokation, um das Thema auch und gerade unter Homosexuellen stärker im Bewusstsein zu verankern, um Gespräche über Safer Sex zu führen und um »in Zeichen tödlicher Gefahr mit Galgenhumor ums Überleben zu kämpfen« (Huber, 1989, S. 190). 1989 forderte eine neue Petition erneut die Streichung des § 175, um in Zeiten einer wieder stärker empfundenen Diskriminierung durch die AIDS-Hysterie ein Zeichen für Akzeptanz zu setzen (vgl. Kraushaar, 1997, S. 206f.). 1990 folgen weitere

Proteste in Berlin, um eine Angleichung der Bedingungen in Westdeutschland an die in Ostdeutschland zu erreichen: Im Einigungsvertrag zwischen der BRD und der DDR wurde der § 175 für den Westteil nicht gestrichen, für den Ostteil jedoch nicht wieder eingeführt (vgl. ebd., S. 214f.). Es galt zu dieser Zeit das sogenannte »Tatortprinzip«, ein Paradoxon, das 1994 mit der Strafrechtsreform – und der Abschaffung des § 175 auch für Westdeutschland – beseitigt wurde.

DDR: Zeitraum 1949–1989

Nach der Gründung der Deutschen Demokratischen Republik beschäftigte sich das Oberste Gericht 1950 auch mit dem § 175. Dieser wurde als eindeutiges nationalsozialistisches Unrecht erklärt und auf die Fassung vor 1935 zurückgestuft (vgl. Schäfer, 2006, S. 119f.). Dies traf nicht auf die qualifizierten homosexuellen Handlungen in § 175a zu, in denen keine NS-Typologie erkannt wurde (vgl. ebd., S. 121). Da homosexuelle Handlungen in den 1950er Jahren in der Praxis wegen »Beischlafähnlichkeit« weitgehend von Gerichten unbeanstandet blieben, wurde der § 175 Ende 1957 praktisch aufgehoben (vgl. ebd., S. 124; Klimmer, 1958, S. 174). Die Richter sahen in der Homosexualität keinen Widerspruch mehr zu sozialistischen Gesellschaftsidealen, wenn »gleichgeschlechtlich veranlagte Menschen ihr Sexualleben nach ihrer sexuellen Orientierung ausrichten und ihr Sexualleben entsprechend gestalten« (Schäfer, 2006, S. 124). Großen Einfluss auf die liberale Entwicklung hatte der Nervenarzt Rudolf Klimmer. In seinem Standardwerk *Die Homosexualität als biologisch-soziologische Zeitfrage* beschreibt er sie als fest in der Natur verwurzelten »Trieb«, der nicht aufgrund bloßer Gewöhnung oder Verführung entsteht und nicht willkürlich verändert werden kann (vgl. Klimmer, 1958, S. 88). Mit dem Inkrafttreten eines neuen Strafgesetzbuches wurde 1968 der § 175 gestrichen, § 175 a ging mit Veränderungen in den § 151 StGB-DDR ein (vgl. Schäfer, 2006, S. 209). Die Formulierung »Unzucht treiben« und »zur Unzucht missbrauchen« wurde in »eine sexuelle Handlung vornehmen« umformuliert. In den 1980er Jahren nahm der wissenschaftliche Diskurs über die Integration Homosexueller in die Gesellschaft zu, auch bedingt durch eine Änderung der Parteistrategie. Eine interdisziplinäre Forschungsgruppe der Berliner Humboldt-Universität erbrachte 1984 Vorschläge, die einer der Mitarbeiter des Projektes, der Psychologe Reiner Werner, 1988 in seiner

wissenschaftlichen *Untersuchung Homosexualität – Herausforderung an Wissen und Toleranz* erneut formulierte (vgl. ebd., S. 251). Werner forderte die Gleichbehandlung von heterosexuellen und homosexuellen Paaren bei der Vergabe von Wohnraum sowie die Einrichtung von staatlichen Konsultationszentren für Homosexuelle (vgl. ebd.). Zum Thema wurden 1985 und 1988 zusätzlich zwei Wissenschaftskongresse durchgeführt. Die breite wissenschaftliche Diskussion war in den 1980er Jahren ausschlaggebend für eine weitere Liberalisierung der DDR-Rechtsprechung. Mit der Änderung des Strafgesetzbuches wurde zum 1. Juli 1989 der § 151 gestrichen (vgl. ebd., S. 253).

Die gerade im Gegensatz zur BRD-Rechtsauffassung liberaleren DDR-Positionen täuschen jedoch darüber hinweg, dass die Parteiführung bis zuletzt große Berührungängste mit der Homosexualität und den Homosexuellen hatte. Bert Thinius schreibt, dass nicht »Wissen, sondern Ängste, monströse Phantasien und ein autoritär missverständlicher »Erziehungsauftrag« (Thinius, 1994, S. 17) den Umgang mit Homosexualität bestimmte. Die Auffassungen von der Verführung zur Homosexualität, ihre angenommene Begünstigung von Verbrechen waren nur zwei der Vorurteile, die den Schwulen auch in der DDR entgegengebracht wurden (vgl. ebd., S. 16f.). Die Diskrepanz zwischen Liberalisierungstendenzen im Strafgesetzbuch und der gesellschaftlichen Stigmatisierung änderte sich auch nach der Strafrechtsreform von 1968 nur unwesentlich:

»Die öffentliche Meinung ist meist gegen die Homosexuellen. Davon sollte man sich distanzieren. Homosexuelles Verhalten ist nicht »verbrecherisch«, »verderblich«, »sündhaft« [...] Man sollte sich nicht mit Homosexuellen anfreunden oder ihre Gesellschaft aufsuchen, aber man soll sie auch nicht verunglimpfen« (Bach, 1974, zit n. Thinius, 1994, S. 20).

Die in den DDR-Aufklärungsbüchern propagierte »tolerante Ablehnung« bewirkte eine weitreichende Tabuisierung in der Gesellschaft. Schwule lebten zurückgezogen, verheimlichten ihre sexuelle Ausrichtung weitgehend. Es fehlten Zeitschriften oder Filme, die Treffpunkte waren inoffiziell und wechselten ständig ihre Zeiten und Orte (vgl. Schäfer, 2006, S. 249). Kurz nach den 10. Weltfestspielen 1973 gründete sich die Homosexuelle Interessengemeinschaft Berlin (HIB). Eingaben an die Polizei, die Volkskammer und andere Institutionen wurden eingereicht, als größten Erfolg konnte die URANIA dazu gebracht werden, eine Veranstaltung

zum Thema durchzuführen (vgl. Thinius, 1994, S. 20). Um dem Versammlungsverbot zu entgehen, stellte ihnen Charlotte von Mahlsdorf ihr Gründerzeitmuseum als Veranstaltungsort zur Verfügung (vgl. ebd., S. 21). Die staatlichen Organe beobachteten dies mit steigendem Misstrauen. Ihrer Maxime getreu, die alle gesellschaftlichen Prozesse vom Staat gelenkt sah, musste eine Bewegung aus der Bevölkerung heraus oppositionell wirken (vgl. Blazek, 1996, S. 301; Schäfer, 2006, S. 250). Ein Antrag der HIB auf Anerkennung als Interessengemeinschaft wurde 1976 abgelehnt (vgl. Schäfer, 2006, S. 250). Nachdem der Stadtrat für Kultur dem Gründerzeitmuseum verbot, Versammlungen oder Veranstaltungen abzuhalten, zerfiel die HIB (vgl. Thinius, 1994, S. 21). Zusammenschlüsse mit gesellschaftlichen Zielen entstanden in der Folgezeit lediglich unter dem Dach der evangelischen Kirche (vgl. Schäfer, 2006, S. 250). Erst zur bevorstehenden Gesetzesänderung 1989 erschienen die ersten Bücher, Radio- und Fernsehsendungen (vgl. Stümke, 1989, S. 168). Hauptanliegen der Programme waren die sachliche Aufklärung über Homosexualität und der Abbau von Vorurteilen gegenüber Schwulen und Lesben (vgl. ebd.). Auch im Filmbereich konnte die Thematik zum ersten und letzten Mal in Heiner Carows *Coming Out* reüssieren. Selbst in jener Phase, da das Thema wissenschaftlich und auch politisch wieder aufgegriffen und über konkrete Maßnahmen zur Verbesserung der Situation für die Betroffenen debattiert wurde, löste das Drehbuch beim damaligen DEFA-Studiodirektor Hans Dieter Mäde noch Unbehagen aus. Aufgrund dessen Verzögerungstaktik wandte sich Regisseur Heiner Carow mehrfach an das Politbüromitglied Kurt Hager, der gegen Mädes Willen die Drehgenehmigung aussprach (vgl. Schenk, 2006, S. 245). Dem Filmvorschlag lagen Gutachten eines Rechtswissenschaftlers, Soziologen und Psychiaters bei (vgl. Poss & Warnecke, 2006, S. 453).

Philipp, neu als Lehrer an seiner ersten Schule, freundet sich mit seiner Kollegin Tanja an und geht eine Beziehung mit ihr ein. Einer ihrer Freunde stellt sich als Jugendfreund Philipps heraus, durch den verdrängt geglaubte Gefühle und Erinnerungen wieder aufkeimen. Der Film schildert den langen und schwierigen Weg Philipps zu seinem Coming-out, der für ihn und sein näheres Umfeld, seine Freundin Tanja und seinen Freund Matthias, mit Enttäuschungen verbunden ist.

Heiner Carows Film zeigt die Folgen der propagierten »toleranten Ablehnung«: Homosexuelle führen ein Leben im Versteck. Das innere Coming-out stellt der Film als steten Akzeptanzprozess dar, der nicht befreit, sondern verstört und desillusioniert. Das äußere Coming-out wird

nur nach dem Tiefpunkt der emotionalen Achterbahnfahrt als (auto-)aggressiver Hilfeschrei erreicht. An einem solchen Punkt beginnt der Film mit medizinischen Rettungsmaßnahmen nach dem Suizidversuch, dem ein kurzes Gespräch mit der Ärztin folgt, in dem sich Matthias zum ersten Mal einem Außenstehendem anvertrauen kann. Die Hintergründe des Suizidversuchs werden dem Zuschauer bzw. der Zuschauerin im nachfolgenden Coming-out-Prozess der Hauptfigur Philipp begreiflich. Über das Verdrängen der eigenen Gefühle, der Unsicherheit und Ängste ob der gesellschaftlichen Akzeptanz seiner Neigung, der darauf keimenden Unentslossenheit und dem Abdriften in ein Doppelleben und seinem Selbsteingeständnis erreicht auch er den Punkt des emotionalen wie seelischen Zusammenbruchs. Hier schließt sich die dramaturgische Klammer des Films, dem ein kämpferisch-optimistischer Epilog folgt. Der Film endet mit einem abgeschlossenen Reifeprozess, dessen positive Tendenz jedoch nicht die alltäglichen Probleme verwischen kann. So tragen auch die oberflächlich fröhlichen Momente – die Kostümfeste im (echten) Schwulenlokal Zum Burgfrieden sowie die zwischenmenschlichen Momente – stetig eine Aura des Trostlosen in sich. Diese Gesamtsituation potenziert die ohnehin schon triste Grundstimmung, die für die DDR kurz vor dem Zusammenfall durch die naturalistischen Bilder eingefangen und transportiert wird. Der Film verweist zudem direkt auf die Gegensätzlichkeit des gesellschaftlichen Umgangs mit Homosexuellen zu den eigenen sozialistischen Idealen: »Dann war ich Aktivist der ersten Stunde. Alle haben gearbeitet wie besessen, und haben die Ausbeutung des Menschen durch den Menschen abgeschafft. [...] Bloß die Schwulen, die haben wir vergessen« (Coming Out, TC: 1:41:38–1:42:10). Die schwule Szene wird als kleiner, anonym Ort des Rückzugs dargestellt: »Hier weiß keiner, wie der andere heißt und wo er wohnt. Hier ist jeder allein. Und jeder hat Angst« (ebd., TC: 1:22:23–1:22:35). Die Stammgäste des Szenelokals stehen für die maximale schwule Selbstverwirklichung in der Spät-DDR. Mehr als ein Abfinden und Einrichten mit und in den gegebenen Verhältnissen scheint für sie nicht möglich. Die Älteren haben längst resigniert. Was sie geben können, ist Zuspruch im Kreise von Gleichgesinnten, der Zusammenhalt der Gemeinschaft eint sie alle.

Sein gesellschaftliches Diskussionspotenzial konnte *Coming Out* nicht mehr abrufen. Der Tag der Premiere war auch der des Mauerfalls. Somit kann der Film als Vermächtnis angesehen werden, als Zeitdokument ost-deutschen schwulen Lebens.

Zeitraum nach 1994

Die Streichung des § 175 im Jahre 1994 war weder das Ergebnis der Emanzipationsbestrebungen homosexueller Verbände noch Ausdruck einer Veränderung des gesellschaftlichen Ansehens, sondern geschah vielmehr aus der Notwendigkeit heraus, die unterschiedlichen Strafregelungen zu homosexuellen Handlungen in Deutschland Ost und West in Einklang zu bringen (vgl. Schäfer, 2006, S. 305f.). Das 29. Strafrechtsänderungsgesetz orientierte sich dabei an der DDR-Rechtsprechung und strich den § 175 aus dem Gesetzbuch. Ersetzt wurde der Paragraph durch den § 182, der dem Beispiel des DDR-Strafrechts folgend eine geschlechtsneutrale Altersschutzgrenze für Jugendliche unter 16 Jahren festlegte. Befragungen zeigten die immer noch vorhandenen Vorurteile in der Bevölkerung gegenüber Homosexuellen. In einer Untersuchung des Soziologen Michael Bochow im Jahr 1991 befürworteten 9,7 Prozent der Ostdeutschen und 13,4 Prozent der Westdeutschen ein absolutes Verbot homosexueller Aktivitäten (vgl. Blazek, 1996, S. 319). Eine weitere Studie ergab 1995, dass nahezu jeder Homosexuelle am Arbeitsplatz schon Opfer von Diskriminierung aufgrund seiner Sexualität gewesen war (vgl. ebd., S. 320). Die Wissenschaft versuchte weiterhin, den Grund für homosexuelle Neigungen zu erforschen, blieb damit jedoch erfolglos. 2005 stellte der US-Forscher Mustanski fest, dass es kein konkretes Schwulengenes gäbe, eher eine komplexe Verbindung mehrerer Gene kombiniert mit verschiedenen Umwelteinflüssen (vgl. Spiegel, 2005). Seit dem 1. August 2001 können sich homosexuelle Paare durch das Eingehen einer Eingetragenen Partnerschaft in vielen rechtlichen Punkten der Ehe gleichstellen lassen (vgl. Spiegel, 2000) – erst 2017 erfolgte die Öffnung der Ehe auch in Deutschland (vgl. Spiegel, 2017).

Bereits 1991 sorgte erneut der Filmemacher Rosa von Praunheim für einen Medienskandal, als er in einer Fernsehsendung mehrere Prominente, darunter Hape Kerkeling und Alfred Biolek, als schwul outete, um gegen die Diskriminierung und die Verlogenheit der Öffentlichkeit anzugehen (vgl. Spiegel, 1991, S. 212). Bis heute hat sich das gesellschaftliche Klima weiter gebessert: Schwule Politiker sind Sympathieträger und regierten unter anderem die Großstädte Berlin und Hamburg, die Bundeswehr gab seit 2004 mehrere Dienstvorschriften zum Thema Homosexualität mit liberaler Grundtendenz heraus, Anlaufstellen für Schwule in Parteien, Armee, Polizei und anderen Interessengemeinschaften wurden initiiert. Spätestens seit der Jahrtausendwende gelten Schwule als Trendsetter in Sachen Mode,

Lifestyle, Kunst und Kultur (vgl. Gatterburg & Haegele, 2001, S. 80f.). Unter dem Begriff »Metrosexuell« adaptierten vor allem junge Heterosexuelle schwule Ästhetik und Attitüden (vgl. Baum, 2008). Aktuell scheinen Homosexuelle in der Mitte der Gesellschaft angekommen zu sein. Sie »legen Wert darauf, einfach nur die Nachbarn von nebenan zu sein. Der Stolz der Minderheit schwindet und macht Platz für ein neues, bürgerliches Selbstverständnis« (ebd.).

Gegen die neue Normalität gibt es jedoch Widerstände: So fand unter heterosexuellen Jugendlichen im letzten Jahrzehnt eine Umdeutung des Wortes »schwul« statt, das nun nicht mehr nur eine sexuelle Orientierung beschreibt, sondern als Synonym für etwas Schlechtes ein gängiges Schimpfwort geworden ist (vgl. Albers & Gernert, 2008). Eine Studie der Gewerkschaft für Erziehung und Wissenschaft stellte 2007 fest, dass »schwule Sau«, die häufigste Beschimpfung auf deutschen Schulhöfen ist (vgl. ebd.). Auch amerikanische wie deutsche Rapper benutzen diese Umdeutung für ihre Texte, jedoch wiederum auch für diffamierende Aussagen gegen Homosexuelle sowie um Dritte als homosexuell zu brandmarken (vgl. ebd.). Auch die katholische Kirche hat ihre Einstellung zur Homosexualität nicht wesentlich modifiziert, sieht sie immer noch als schwerwiegenden Sündenfall an. So stellte 2003 die Glaubenskongregation unter der Leitung von Kardinal Ratzinger fest, dass Homosexualität gegen das natürliche Sittengesetz verstoße (vgl. Cziesche et al., 2003, S. 20f.). Eheähnliche Gemeinschaften stellten eine »schwere Verirrung« dar (ebd.). Nach zwei Polizeiskandalen 1995 in München (regelmäßige Razzien in Lokalen und Vermerk »Homostrich« bzw. »Homoszene« in Ausweisen ausländischer Bürger) (vgl. Blazek, 1996, S. 327) und 1996 in Halle (Razzia in Lokal mit stundenlanger polizeidienstlicher Erfassung, in Handschellen nackt auf dem Boden liegend) (vgl. Kraushaar, 1997, S. 226) ist es im Bereich der Polizei inzwischen ruhiger geworden, wenn auch weiterhin Razzien in Cruising-Gebieten stattfinden.

Sönke Wortmanns *Der bewegte Mann* (1994), eine Adaption des gleichnamigen Comics von Ralf König, brachte dem deutschen Film nicht nur nach langer Durststrecke wieder einen Kinoerfolg, er wies zudem nach, dass schwule Charaktere kein Kassengift sind und öffnete somit die Tür für weitere Produktionen mit homosexuellen Charakteren und Kontexten. In *Echte Kerle* (1995, Rolf Silber) landet ein Polizist, nachdem er von seiner Freundin vor die Tür gesetzt wird, in einer Schwulen-WG und mausert sich letztlich zum toleranten Vorzeigeheterosexuellen, inklusive

einer Akzeptanzansprache an seine homophoben Kollegen. Silbers Film vermeidet die gängigen Schwulenklišees, ergibt sich aber in eine alles umschließende brave Nettigkeit. Nachdem mit *Das Kondom des Grauens* (1996, Martin Walz) eine weitere Ralf-König-Comicaaption dem Autor nicht gelungen erschien, schrieb er für *Wie die Karnickel* (Sven Unterwaldt Jr., 2002) das Drehbuch selbst. Heraus kam ein Film, der wiederum brav inszeniert war, die Überspitztheit der Vorlage nicht angemessen umsetzen konnte und so größtenteils nur altbekannte Klischees aneinanderreihete. Immerhin hatte er den thematisch neuen Ansatz, im Gewand einer Komödie den heterosexuellen Filmfiguren schwulen Nachhilfeunterricht in Sachen befreitem Sex zu geben. Auch der größte deutsche Kinoerfolg der Nachwendezeit, *Der Schuh des Manitu* (2001, Michael »Bully« Herbig) weist einen schwulen Nebencharakter auf, auch wenn dieser nicht mehr als die üblichen Tuntenklischees bedient. In *Reine Geschmackssache* (2007, Ingo Rasper) muss der Sohn eines Vertreters nach dessen Führerscheilverlust Chauffeursaufgaben übernehmen und verliebt sich zudem noch in den größten Konkurrenten des Vaters. Eine Familie, bei der nach und nach die »zivilisatorischen Fesseln«, die heile Fassade ob ihrer seelischen Verwundungen und Verirrungen zu bröckeln beginnen, beschreibt *Das wahre Leben* (D/CH 2006, Alain Gsponer). Der älteste Sohn erlebt im Laufe des Films sein Coming-out ausgerechnet bei der Bundeswehr und wirkt in seiner Rolle, neben den psychopathischen Manierismen der anderen Hauptfiguren, derart banal, dass seine Auftrittszeit insgesamt sehr kurz ausfällt. Schwule Nebencharaktere lassen sich unter anderem ebenso in *Das Trio* (1998, Hermine Huntgeburth), *Harte Jungs* (2000, Marc Rothemann), *Herr Lehmann* (2003, Leander Haußmann), *Keiner liebt mich* (1994, Doris Dörrie), *Was nützt die Liebe in Gedanken* (2004, Achim von Borries), *Schlafes Bruder* (1995, Joseph Vilsmaier), und *Oi! Warning* (1999, Ben und Dominik Reding) finden.

Filme mit hauptsächlich schwuler Thematik suchten in der Nachwendezeit nach Inhalten und Orten, in denen Homosexualität noch Konflikte heraufbeschwören konnte. *Männer wie wir* (2004, Sherry Horman) handelt von einer schwulen Fußballmannschaft, *Lola und Bilidikid* (1999, E. Kutlug Ataman) beschreibt die Lebenswirklichkeit schwuler Türken in Deutschland, *Ich kenn keinen – Allein unter Heteros* (2003, Jochen Hick) ist ein Dokumentarfilm über Schwule auf dem Land.

Zurück auf Los! (2000, Pierre Sanoussi-Bliss) ist ein tragikomischer Film, der trotz aller dargestellter Probleme, von AIDS über Erblindung nach einem

Unfall bis hin zum täglichen Überlebenskampf, niemals negativ oder deprimierend wirkt. Neu an ihm ist die Thematisierung des Lebens mit AIDS fern der sonst üblichen Dramatisierung und Problematisierung als trotz aller widrigen Umstände dem Leben positiv eingestellter Film. *Der Einstein des Sex* (1999) von Rosa von Praunheim widmet sich dem Leben des Sexualwissenschaftlers Magnus Hirschfeld, *Ein Leben lang kurze Hosen tragen* (2002, Kai S. Pieck) behandelt die Kindheit des späteren Knabenschänders Jürgen Bartsch. Ein Medizinstudent aus Berlin geht in San Francisco der Verschwörungstheorie nach, der HIV-Virus sei ein Produkt des US-Militärs und stößt in *No One Sleeps* (2000, Jochen Hick) auf eine Mordserie an AIDS-positiven Männern. Gängige Tuntenklischees werden in *(T)Raumschiff Surprise – Periode 1* (2004, Michael »Bully« Herbig) aneinandergereiht. *Solange du hier bist* (2006, Stefan Westerwelle) behandelt die Beziehung zwischen einem jungen Stricher und einem alten Homosexuellen. Schließlich widmet sich *Sommersturm* (2004) von Marco Kreuzpaintner dem in Deutschland bisher vernachlässigten Subgenre des Coming-out-Films.

Schlussbemerkungen

Für die Darstellung männlicher Homosexualität im deutschen Film können folgende Subgenres und Zeitbereiche formuliert werden:

- *Der Aufklärungsfilm mit propagandistischem Unterton (1919–1970)*: Aufgrund ehemals bestehender Gesetze fällt dieser Bereich sehr überschaubar aus. Der Appell zur Akzeptanz der Homosexualität, wie bei *Anders als die Anderen* und auch in einer Szene in *Das dritte Geschlecht*, steht hier im Fokus, ist zumindest die Quintessenz der Handlung. Aufgrund ihrer propagandistischen Tendenzen verstehen sich die Filme als Beitrag zu aktuellen gesellschaftlichen Diskussionen mit liberaler Grundausrichtung. Charakteristisch ist für diesen Bereich die Betonung der schwierigen Situation der Homosexuellen, verbunden zumeist mit einem negativen und tragischen Ende. Die Filme sind von einer ernsten Grundstimmung geprägt, die im Verlauf der Handlung oftmals ins Depressive abgeleitet. Schwule Charaktere werden in diesen Filmen hauptsächlich über ihre Homosexualität definiert, ihre Probleme und Konflikte ergeben sich aus ihrer Veranlagung. Das Subgenre koppelte sich an die Zeit der strafrechtlichen Verfolgung in Deutschland. Es kann als abgeschlossen betrachtet werden.

- *Der problemorientierte Gegenwartsfilm als Appell zur Akzeptanz der Homosexuellen (ab 1969):* Ausgehend von den modernen Aufklärungsfilmen im Zuge der Strafrechtsreform 1969 können die 1970er Jahre als die Blütezeit dieses Subgenres gesehen werden. Die Filme verweisen nun kaum mehr auf die Natürlichkeit der Homosexualität, sondern legen ihr Augenmerk auf die Thematisierung gesellschaftlich-sozialer Missstände. Die Homosexualität ist hier weiterhin als Grund der Filmkonflikte vorhanden, jedoch ist den Filmen keine explizite Propaganda mehr eigen. Den Appell zur Akzeptanz der Homosexuellen verpacken sie in der Emotionalität der jeweiligen Geschichte. Unverändert zum Aufklärungsfilm bleibt der ernste und ins Depressive gehende Grundtenor der Geschichten, auch die Konflikte liegen weiterhin hauptsächlich in der Veranlagung der Charaktere begründet. Eine langsam steigende Tendenz selbstbewusster Phasen der Filmcharaktere ist zu konstatieren. Aufgrund der inzwischen größeren Akzeptanz schwuler Lebensweisen hat das Subgenre seine starke Dominanz eingebüßt, ist aber weiterhin existent, solange es noch gesellschaftliche Bereiche gibt, in denen Homophobie an der Tagesordnung ist. Neuere Produktionen sind *Lola und Bilidikid* und *Oi! Warning*.
- *Der Unterhaltungsfilm mit der Gefahr der Stereotypisierung (ab 1954):* Ausgehend vom Vorreiter *Anders als du und ich* griffen ab 1969 verstärkt auch Unterhaltungsfilme auf homosexuelle Charaktere, zu meist in Nebenrollen, zurück. Wird der Fakt vergegenwärtigt, dass diese Filme für ein hauptsächlich heterosexuelles, im Falle der stark frequentierten Genres Kriminal- und Sexfilm sogar männlich-heterosexuelles Publikum vorgesehen waren, ergeben sich hieraus interessante Aufschlüsse über den Grad der Akzeptanz von Homosexuellen in der Gesellschaft. Ausgehend von den ersten Produktionen *Der Mann mit dem Glasauge* und *Erotik im Beruf* verfestigte sich schnell das Stereotyp des weibischen, schrillen, mit hoher Stimme und Affektiertheit ausgestatteten Homosexuellen, der entsexualisiert und entindividualisiert zur Belustigung des Publikums auftritt. Dieses Stereotyp, besonders präsent in der Sexfilmwelle, hielt sich bis in die 1980er Jahre hinein stark im deutschen Unterhaltungskino. Das Subgenre ist bis heute aktiv.
- *Der Unterhaltungsfilm mit homosexuell-thematischer Normalität (ab 1980):* Seine Initialzündung erhielt das Subgenre mit *Taxi zum Klo*.

Das Subgenre definiert seine Charaktere als homosexuell, jedoch ist ihre sexuelle Neigung nicht mehr oder kaum noch Grundlage ihrer Alltagsprobleme und steht daher auch nicht mehr im Vordergrund der Betrachtung. In diesem Bereich sind das Selbstbewusstsein der Charaktere und deren Lebensbedingungen am positivsten abgebildet. Dieser Bereich dominiert aktuell.

Die von Russo aufgestellten Archetypen schwuler Filmfiguren müssen für die deutsche Filmgeschichte hinsichtlich des zeitlichen Auftretens sowie der Häufigkeit ihrer Verwendung modifiziert werden, gleichwohl sie alle auch im deutschen Film anzutreffen sind. Am Beginn der »schwulen deutschen Filmhistorie« steht nicht die harmlose Tunte, sondern bereits der depressive, am gesellschaftlichen Druck verzweifelnde Homosexuelle, dessen Hochzeit Ende der 1970er Jahre aufgrund gesellschaftlich geänderter Ansichten endete. Die zurückgewonnene Sichtbarkeit schwuler Filmfiguren, von der auch ab den 1970er Jahren gesprochen werden kann, äußerte sich in einer Fokussierung auf den depressiven Charakter seiner Personen. Als kranke oder gar gefährliche Menschen wurden sie im deutschen Film selten gezeigt.

Die Phase der Unsichtbarkeit lässt sich für Deutschland zwischen 1933 und der Mitte der 1960er Jahre festlegen, unterbrochen von der Ausnahme des Harlan-Films. Im Kontrast zum amerikanischen Kino lassen sich in Deutschland jedoch nur wenige Filme finden, die das Tabuisierte als Metapher in den Subtext ihrer Filme mit einschrieben. Der Typus der harmlosen Tunte kam in Deutschland erst nach der Entkriminalisierung der Homosexualität 1969 in Mode und wird nahezu ausschließlich, dafür aber intensiv, im deutschen Erotik- bzw. Sexfilm bedient. Die scheinbare Normalisierung auf der Basis alter Stereotype begann in der BRD erst in den 1980er Jahren. Das deutsche Kino verweigerte seinen homosexuellen Charakteren nicht in der Mehrzahl ihr Happy End. Untypisch war dieses nur in Zeiten der Stigmatisierung sowie auch noch im gesellschaftlich-depressiven Realismus des Neuen Deutschen Films.

Russos Schlussbemerkung zum amerikanischen Film lautete, dass es niemals eine Frage war, *dass* Homosexualität auf der Leinwand gezeigt wurde, sondern immer, *wie* sie gezeigt wurde. Für den deutschen Film muss der Schlusssatz lauten: Es war eine Frage des *Wie*, bis 1970 jedoch durchaus auch eine des *Ob*.

Literatur

- Albers, S. & Gernert, J. (2008). Warum Rapper Schwule erniedrigen. <https://www.stern.de/kultur/musik/jugendkultur-warum-rapper-schwule-erniedrigen-3751782.html> (08.04.2018).
- Aldrich, R. (Hrsg.). (2007). *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität*. Hamburg: Murman.
- Anders als die Anderen (1919). DVD, Regie: Richard Oswald. Deutschland: Richard Oswald-Film GmbH.
- Anders als du und ich (§ 175) (1957). DVD, Regie: Veit Harlan. BR Deutschland: Arca Filmproduktion GmbH.
- Bach, K. (1974). *Geschlechterziehung in der sozialistischen Oberschule*. Berlin: Deutscher Verlag der Wissenschaften.
- Baum, D. (2008). Neue Mitte. <http://sz-magazin.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/26376/1/1#texttitel> (08.04.2018).
- Bendt, W.H. (1984). Nachruf auf ein junges Jahrzehnt. In V. Janssen (Hrsg.), *Der Weg zu Freundschaft und Toleranz. Männliche Homosexualität in den 50er Jahren* (S. 92–94). Berlin: rosa Winkel.
- Benshoff, H.M. & S. Griffin (2005). *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Blazek, Helmut (1996). Rosa Zeiten für rosa Liebe. Zur Geschichte der Homosexualität. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Bruns, V. (1997). Éducation homophile in Klein-Paris. Die sechziger Jahre in Düsseldorf. In E. Kraushaar (Hrsg.), *Hundert Jahre schwul* (S. 85–103). Berlin: Rowohlt.
- Cestaro, G.P. (2004). *Queer Italia – Same-Sex Desire in Italian Literature and Film*. New York: Palgrave.
- Coming Out (1989). DVD, Regie: Heiner Carow. DDR: DEFA.
- Cziesche, D., Fröhlingsdorf, M., Höges, C., Knaup, H., Schult, C., Schwarz, U. & P. Wensiersk (2003). Legalisierung des Bösen. *Spiegel*, 2003/32, 20–22.
- Dannecker, M. & Reiche, R. (1974). *Der gewöhnliche Homosexuelle. Eine soziologische Untersuchung über männliche Homosexuelle in der Bundesrepublik*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Doucet, F.W. (1967). *Homosexualität*. München: Kindler.
- Das dritte Geschlecht: Fassungsvergleich mit Anders als du und ich (§ 175) 1957 [Bonus-Feature auf der DVD des Films *Anders als du und ich*]. DVD, Regie: Veit Harlan. BR Deutschland: Arca Filmproduktion GmbH.
- Dyer, R. (1991). *Now you see it – Studies on Lesbian and Gay Film*. New York: Routledge.
- Elsaesser, T. (2001). *Rainer Werner Fassbinder*. Berlin: Bertz.
- FSK (1957). Bescheid der Freiwilligen Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) zur Ablehnung der Freigabe des Films *Das dritte Geschlecht*.
- Fout, J.C. (2002). Homosexuelle in der NS-Zeit: Neue Forschungsansätze über Alltagsleben und Verfolgung. In B. Jellonnek & R. Lautmann (Hrsg.), *Nationalsozialistischer Terror gegen Homosexuelle* (S. 163–172). Paderborn u. a.: Schöningh.
- Gatterburg, A. & Haegle, A. (2001). Exoten, witzig und wohlhabend, 2001/13, 80–81.
- Giese, H. (1958). *Der homosexuelle Mann in der Welt*. Stuttgart: Enke.
- Giese, H. (1967). Homosexuelles Verhalten als Straftatbestand. In ders. (Hrsg.), *Homosexualität oder Politik mit dem § 175* (S. 5–12). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Giese, H. (2006). Schlussbemerkungen. In ders. (Hrsg.), *Homosexualität oder Politik mit dem § 175* (S. 163–170). Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Griffiths, R. (2006). *British Queer Cinema*. London: Naylor Francis.
- Grossmann, T. (1998). *Schwul – na und?* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Hagener, M. & Hans, J. (o.J.). Von Wilhelm zu Weimar – Der Aufklärungs- und Sittenfilm zwischen Zensur und Markt. <http://www.cinegraph.de/cgbuch/b12/vonwilhelm-zuweimar.html> (27.01.2019).
- Harlan, V. (1966). *Im Schatten meiner Filme*. Gütersloh: Sigbert Mohn.
- Heathcote, O., Williams, J. S. & Hughes, A. (1998). *Gay Sinatures – Gay and Lesbian Theory, Fiction and Film in France 1945–1995*. Oxford: Berg Publishers.
- Hohmann, J. S. (Hrsg.). (1982). *Keine Zeit für gute Freunde. Homosexuelle in Deutschland 1933–1969*. Berlin: Foerster.
- Huber, H. J. (1989). *Gewalt und Leidenschaft. Das Lexikon – Homosexualität in Film und Video*. Berlin: Gmünder.
- Jansen, P. W. & Schütte, W. (Hrsg.). (1984). *Rosa von Praunheim*. München, Wien: Hanser.
- Janssen, V. (Hrsg.). (1984). *Der Weg zu Freundschaft und Toleranz. Männliche Homosexualität in den 50er Jahren*. Berlin: rosa Winkel.
- Klimmer, R. (1958). *Die Homosexualität als biologisch-soziologische Zeitfrage*. Hamburg: Kriminalistik.
- Klimmer, R. (1965). *Die Homosexualität als biologisch-soziologische Zeitfrage*. 3. Aufl. Hamburg: Kriminalistik.
- Kraushaar, E. (Hrsg.). (1997). *Hundert Jahre schwul*. Berlin: Rowohlt.
- Kuhlbrodt, D. (1984). Kommentierte Filmographie – Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt. In P. W. Jansen & W. Schütte (Hrsg.), *Rosa von Praunheim* (S. 113–126). München, Wien: Hanser.
- Kuzniar, A. A. (2000). *The Queer German Cinema*. Stanford: University Press.
- Lautmann, R., Grikschat, W. & Schmidt, E. (1977). Der rosa Winkel in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern. In R. Lautmann (Hrsg.), *Seminar: Gesellschaft und Homosexualität* (S. 325–365). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Nagel, J. (o.J.). Taxi zum Klo. <https://www.filmportal.de/node/49699/material/695733> (08.04.2018).
- Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt (1970/1971). DVD, Regie: Rosa von Praunheim. BR Deutschland: Bavaria Atelier GmbH.
- Poss, I. & Warnecke, P. (Hrsg.). (2006). *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. Berlin: Links.
- Praunheim, R. v. (1995). *50 Jahre pervers. Die sentimentalen Memoiren des Rosa von Praunheim*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Pretzel, A. (2000). Als Homosexueller in Erscheinung getreten. Anzeigen und Denunziationen. In A. Pretzel & G. Rossbach (Hrsg.), *Wegen der zu erwartenden hohen Strafe. Homosexuellenverfolgung in Berlin 1933–1945* (S. 18–42). Berlin: rosa Winkel.
- Pretzel, A. & Rossbach, G. (2000). *Wegen der zu erwartenden hohen Strafe. Homosexuellenverfolgung in Berlin 1933–1945*. Berlin: rosa Winkel.
- Rimmele, H. (1997). »Alle gaben sich tolerant und verständnisvoll«. In E. Kraushaar (Hrsg.), *Hundert Jahre schwul* (S. 130–149). Berlin: Rowohlt.
- Rizzo, D. (2007). Öffentlichkeit und Schwulenpolitik seit dem Zweiten Weltkrieg. In R. Aldrich (Hrsg.), *Gleich und anders. Eine globale Geschichte der Homosexualität* (S. 197–221). Hamburg: Murmann.

- Russo, V. (1987). *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies*. Revised Edition. New York: Harper & Row.
- Schäfer, C. (2006). *Widernatürliche Unzucht (§§ 175, 175a, 175b, 182 a.F. StGB) – Reformdiskussion und Gesetzgebung seit 1945*. Berlin: BWV.
- Schenk, R. (2006). *Eine kleine Geschichte der DEFA*. Berlin: DEFA-Stiftung.
- Schock, A. & Kay, M. (2003). *Out im Kino. Das lesbisch-schwule Filmlexikon*. Berlin: Quer-verlag.
- Schoppmann, C. (Hrsg.). (2002). Zeit der Maskierung: Zur Situation lesbischer Frauen im Nationalsozialismus. In B. Jellonnek & R. Lautmann (Hrsg.). *Nationalsozialistischer Terror gegen Homosexuelle* (S. 71–81). Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh.
- Sigusch, V. (2001). 50 Jahre Deutsche Gesellschaft für Sexualforschung. *Zeitschrift für Sexualforschung*, 14, 39–80.
- Spiegel (1991). Edle Absicht. Heft 51, S. 212.
- Spiegel (2000). Durchbruch für Lesben und Schwule. <http://www.spiegel.de/politik/deutschland/auf-zum-standesamt-durchbruch-fuer-lesben-und-schwule-a-82462.html> (08.04.2018).
- Spiegel (2005). Homosexualität ist Ergebnis vieler Gene. <http://www.spiegel.de/wissenschaft/mensch/erbgutstudie-homosexualitaet-ist-ergebnis-vieler-gene-a-338986.html> (08.04.2018).
- Spiegel (2017). Ab jetzt ist die Ehe für alle da. <http://www.spiegel.de/panorama/gesellschaft/ehe-fuer-alle-homosexuelle-duerfen-ab-1-oktober-heiraten-a-1170535.html> (08.04.2018).
- Starke, K. (1994). *Schwuler Osten. Homosexuelle Männer in der DDR*. Berlin: Links.
- Steakley, J. (2002). Selbstkritische Gedanken zur Mythologisierung der Homosexuellenverfolgung im Dritten Reich. In B. Jellonnek & R. Lautmann (Hrsg.), *Nationalsozialistischer Terror gegen Homosexuelle* (S. 55–68). Paderborn: Schöningh.
- Steakley, J. (2007). *Anders als die Andern. Ein Film und seine Geschichte*. Hamburg: Männer-schwarm.
- Stümke, H.-G. (1989). *Homosexuelle in Deutschland. Eine politische Geschichte*. München: Beck.
- Taxi zum Klo (1980). DVD, Regie: Frank Ripploh. BR Deutschland: Laurens Straub / Horst Schier / Frank Ripploh Filmproduktion.
- Thinius, B. (1994). Vom grauen Versteck ins bunte Ghetto. Ansichten zur Geschichte ostdeutscher Schwuler. In K. Starke (Hrsg.), *Schwuler Osten. Homosexuelle Männer in der DDR* (S. 11–90). Berlin: Links.
- Thissen, R. (1995). *Sex verklärt. Der deutsche Aufklärungsfilm*. München: Heyne.
- Veit, R. (1997). Wie die Schwulen ins Kino kamen. Ein Rückblick mit schnellem Vorlauf. In E. Kraushaar (Hrsg.), *Hundert Jahre schwul* (S. 116–129). Berlin: Rowohlt.
- Voß, H.-J. (2013). *Biologie & Homosexualität: Theorie und Anwendung im gesellschaftlichen Kontext*. Münster: Unrast-Verlag.
- Werres, J. (1982). »Alles zog sich ins Ghetto zurück«. Leben in deutschen Großstädten nach 1945. In J. S. Hohmann (Hrsg.), *Keine Zeit für gute Freunde. Homosexuelle in Deutschland 1933–1969* (S. 82–92). Berlin: Foerster.
- Wiedemann, H. G. (1982). *Homosexuelle Liebe. Für eine Neuorientierung in der christlichen Ethik*. Stuttgart: Kreuz.

Der Autor

Marco Geßner, 1977 in Cottbus geboren, arbeitete zunächst als freiberuflicher Video-journalist und studierte anschließend Kultur- und Medienpädagogik sowie Angewandte Medien- und Kulturwissenschaften als Master an der Hochschule Merseburg. Seit 2010 arbeitet er als Fachkraft für den (präventiven) Jugendmedienschutz des Landkreises Saalekreis am Offenen Kanal Merseburg-Querfurt e.V. Als Jugendschutzsachverständiger des Landes Sachsen-Anhalt prüft er seit 2014 für die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK) und ist seit 2018 einer der Sprecher der Landesgruppe Sachsen-Anhalt der Gesellschaft für Medienpädagogik und Kommunikationskultur.

Die Dekonstruktion des Weiblichen* im zeitgenössischen Musikvideo

Anna-Leena Lutz

Die Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und Geschlechtergleichstellung hat Einzug in die breite Öffentlichkeit erlangt: Die Frauen*quote wurde im Bundestag beschlossen, mit dem Ziel den Frauen*anteil in Führungspositionen zu erhöhen. An der Leipziger Universität wurde in der Neufassung der Grundordnung gänzlich auf männliche* Berufsbezeichnungen verzichtet. Hierin kommt ausschließlich die weibliche* Variante zum Einsatz, also Professorin* statt Professor*. Eine Fußnote ergänzt, dass die weibliche* Berufsbezeichnung für beide Geschlechter gilt. Damit ist die Universität Leipzig »Vorreiter der geschlechtergerechten Linguistik«, so der Deutschlandfunk (Hentsch, 2014). Der Gewinner* des Grand Prix 2014 präsentiert sich im femininen* Abendkleid und Vollbart als geschlechtlich unbestimmte Kunstfigur Conchita Wurst.

Solche Jubelmeldungen der Presse lassen die Geschlechter- bzw. Feminismusdebatte obsolet erscheinen. Doch weit gefehlt, denn wir befinden uns in einem Gesellschaftssystem, in dem Machtungleichheiten zwischen den Geschlechtern historisch gegeben sind und permanent von beiden Geschlechtern bewusst und unbewusst produziert werden. Da wäre neben den Lohnunterschieden zum Beispiel das Spiel mit den Rollenklischees in den Medien zu nennen. Die 2017 veröffentlichte Studie der Uni Rostock *Audiovisuelle Diversität?* verdeutlicht die Unterrepräsentanz von Frauen* als Protagonistinnen* und Hauptakteurinnen* in deutschen TV-Vollprogrammen. Das Ergebnis ist eindeutig, Männer* dominieren dabei mit 67 Prozent klar, gegenüber einem Frauen*anteil von 33 Prozent (vgl. Prommer & Linke, 2017, S. 6). Weiter offenbart die Studie: »[W]enn Frauen gezeigt werden, kommen sie häufiger im Kontext von Beziehung und Partnerschaft vor« (ebd., S. 8). Auch in Musikvideos dominiert Männlichkeit* einerseits quantitativ durch das häufigere Erscheinen männlicher* Interpreten*

und Darsteller*¹; andererseits durch Inszenierungen weiblicher* Figuren als abhängige, verfügbare, sexualisierte Objekte. Auf derartige stereotype Weiblichkeits*darstellungen stößt man in Musikvideos¹ täglich.

In jüngster Zeit spielen aber immer mehr Musiker*innen in ihren Musikclips genau mit diesen heteronormativen Geschlechterordnungen. Einige gehen sogar noch weiter und stellen in ihren Inszenierungen das gesellschaftlich verankerte System der Zweigeschlechtlichkeit infrage. Zur Überwindung, Erschütterung und Auflösung solcher Geschlechterdifferenzen und -ordnungen in Musikvideos sind Störungs- bzw. geschlechterdekonstruierende Repräsentationsstrategien notwendig.

Ohne an dieser Stelle auf den Begriff des Feminismus näher einzugehen, scheint jedoch zunächst ein eröffnender Einblick unabdingbar. Feministische Theorien und Denkrichtungen werden auf vielfältige Weise formuliert und sind schwer voneinander zu trennen, zwei elementare Ziele lassen sich jedoch übergreifend festhalten, so Kroll: erstens die Gleichheit der Geschlechter und zweitens die Differenz zwischen Mann* und Frau*, die im de-/konstruktivistischen Sinne »als kulturell und sozial konstruiert begriffen wird« (Kroll, 2002, S. 103).

Die Überlegung, dass nicht nur das soziale Geschlecht (*gender*), sondern auch das biologische Geschlecht (*sex*) kulturell konstruiert sein könnte, hat das Denken innerhalb der feministischen Geschlechtertheorie maßgeblich verändert. In Deutschland hielten diese Gedanken mit dem Erscheinen von Judith Butlers Buch *Das Unbehagen der Geschlechter* Einzug ins öffentliche Bewusstsein. Butler geht davon aus, dass »das natürliche Geschlecht (*sex*) [...] definitionsgemäß immer schon ein soziales Geschlecht (*gender*) [ist], das, der Natur gemäß, als biologisches Geschlecht gedacht wird« (Bublitz, 2002, S. 56). Das anatomisch-biologische Geschlecht ist also nach Butler nur scheinbar eine natürliche Tatsache. Es ist vielmehr ein Effekt, der nur über einen kulturell geprägten Diskurs entsteht und sich im Augenblick der Auseinandersetzung immer schon in *gender* verwandelt hat (vgl. ebd.). Butler zufolge ist das Körpergeschlecht ferner kein natürliches Merkmal des Körpers, sondern kulturelles Produkt, das gleichzeitig eine gesellschaftlich verankerte heterosexuelle Ordnung und ebensolche Reproduktion vorgibt. In dieser Hinsicht kann Judith Butlers Geschlechtertheorie als Grundlage für das Verständnis der Queer Theory gesehen werden. Die

1 Synonym zum Begriff Musikvideo wird in dieser Arbeit die Bezeichnung Musikclip verwendet.

Queer Theory begreift ebenso das soziale und das biologische Geschlecht als gesellschaftliche Konstruktion und stellt das binäre Geschlechtersystem sowie die Heterosexualität als gesellschaftliche Norm in Frage. Sie plädiert für eine Vielfalt von Sexualität, Identität und Geschlecht.

Die vielfältigen und ausdifferenzierten Denkströmungen des Feminismus sind es ferner, die den Grundstock für den aktuellen Geschlechterdiskurs liefern. Demnach beschäftigen sich feministische Medien- und Geschlechterforschungen mit der Analyse von Geschlechterkonstruktionen in Musikvideos (vgl. Neumann-Braun & Mikos, 2006, S. 40).

Analog zu Judith Butlers *sex/gender*-System wird das Geschlecht somit in Musikvideos ständig »diskursiv reproduziert« (Bechdorf, 1998, S. 125). Die Kombination von Bild, Musik und Text ermöglicht dem Musikclip, als popkulturellem Bestandteil der Alltagswelt, einen enormen Spielraum an Darstellungsoptionen, nicht zuletzt aufgrund der stetig wachsenden technischen Möglichkeiten (vgl. Schach, 2006, S. 6). Ihm kann daher eine tragende Rolle im Konstruktionsprozess des gesellschaftlich verankerten Zweigeschlechtersystems und der Geschlechterordnungen zugesprochen werden. Stellt man zunächst das Bild der Frau* im traditionell-affirmativen Musikclip in den Vordergrund, fallen die Unterrepräsentanz, der Objektstatus und die klischeehafte Darstellung von Frauen* auf (vgl. Bechdorf, 1999, S. 20f.). In ihrem Buch *Media Entertainment* aus dem Jahr 2000 berichten Vorderer und Zillmann von Forschungsberichten zur Charakter-Analyse aus 1.000 Musikvideos. Ihnen zu Folge werden Männer* häufiger als abenteuerlich, aggressiv und dominant dargestellt, während Frauen* meist die Rolle der Zärtlichen, Ängstlichen und Fürsorgenden innehaben (vgl. Vorderer & Zillmann, 2000, S. 180). Des Weiteren werden Männer* im Gegensatz zu Frauen* meist als aktive Musiker* illustriert; Musikerinnen* hingegen gebärden sich als grazile Tänzerin* oder Sängerin*, jedoch selten als Instrumentalistin* (vgl. Mulvey, 1994, S. 55ff.). Der *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls* verweist im Jahr 2007 auf eine Studie, nach der 57 Prozent der Musikvideos Frauen* als dekoratives Sexobjekt darstellen (APA, 2007). Die aus der deutsch-amerikanischen Untersuchung »I Just Want to Look Good for You« abgeleiteten Daten der Jahre 2015 und 2016 gehen ins Detail und zeigen, dass es fast doppelt so viele Sänger* wie Sängerinnen* gibt und dass 56 Prozent der Frauen* in Musikvideos aufreizende Kleidung tragen, im Gegensatz zu 21 Prozent bei den Männern* (Götz & Eckhardt Rodriguez, 2017, S. 121). Weibliche* Popstars räkelt sich außerdem in fast jedem dritten Musikvideo in

erotischen Posen, wohingegen Männer* dies mit drei Prozent so gut wie nie tun. Des Weiteren beschränkt sich der Bildausschnitt bei jedem zweiten Musikvideo auf den Körper der Frau*, ohne dabei das Gesicht abzubilden. Bei der Darstellung des männlichen* Körpers ist das nur bei 32 Prozent der begutachteten Musikclips der Fall (vgl. ebd.). Im traditionell-affirmativen Musikvideo, im Musikbranchen-Regelfall findet also eine zweigeschlechtliche Unterteilung in männlich*/aktiv und weiblich*/passiv statt, und somit werden Heteronormativität sowie ein binäres Geschlechtersystem reproduziert. In traditionell-affirmativen Musikvideos werden Geschlechter strikt getrennt: »Männer sehen, Frauen werden gesehen« (Bechdorf, 1999, S. 80). Der hierarchisch männliche* Blick auf die Frau* im bewegten Bild wird in der Gender- und feministischen Medienforschung als *male gaze* bezeichnet. *Male gaze* kann aus dem Englischen als männlicher* Blick oder männliches* Starren übersetzt werden. Der Begriff wurde von Laura Mulvey in ihrem Essay »Visual Pleasure and Narrative Cinema« (1975) geprägt, in dem sie (ausgehend von Ideen aus der Psychoanalyse) die These vertritt, dass Filme meist aus Männer*perspektive erzählt und gefilmt werden. Daraus resultiere die Konstruktion der Frau* als Objekt der Begierde, und zwar für die Figuren im Film sowie für das Publikum außerhalb davon. Das funktioniert zum einen über die visuelle Hierarchisierung durch Kameraperspektive, Montage und Einstellungen. Die Frau* wird beispielsweise von oben herab gefilmt. Ergebnis davon ist der Ausdruck von Hilfsbedürftigkeit oder Demut aufseiten der Frau*. Ein Gefühl von Macht hingegen verspüren dabei die Zuschauenden. Ebenso geraten als erotisierend geltende Körperteile von Protagonistinnen* wie die Brüste in jedem dritten und der Po in jedem vierten Musikvideo in den Fokus der Kamera und sind damit viel häufiger sichtbar als die des Mannes* (vgl. Götz & Eckhardt Rodriguez, 2017, S. 121). Ein Musikvideo-Beispiel für die Darstellung der Frau* aus der Perspektive des *male gaze* sei hier angeführt: Das Musikvideo der Regisseurin* Diane Martel zum Song *Blurred Lines* der Musiker* Robin Thicke, T.I. und Pharrell aus dem Jahr 2013. In Unterwäsche gekleidete, dem gesellschaftlichen Idealbild entsprechende, weibliche* Models laufen über den Bildschirm und lassen sich von den elegant gekleideten Musikern* »anbaggern«. Eine Textzeile, die auch im Video immer wieder typografisch abgebildet wird, ist: »Robin Thicke has a big dick« (deutsch: »Robin Thicke hat einen großen Schwanz«). Männer* nutzen die Frauen* in ihrem Musikvideo ferner als dekorative sexualisierte Objekte für sich selbst sowie die Konsumierenden des Videos.

Der voyeuristische Blick der Zuschauenden auf die Frau* drückt sich in der Erzählweise aus. Vor allem im Mainstream-Bereich geht es in den Musikclips von Musiker*innen inhaltlich häufig um die Begegnung zwischen Mann* und Frau*, wobei die Story aus Sicht des Mannes* beschrieben wird: »Von der romantischen Sehnsucht nach der Angebeteten über die direkt formulierte Anmache junger, attraktiver Frauen bis zur wütenden Beschimpfung der einstmaligen Geliebten« (Bechdorf, 1999, S. 103). Eben solche traditionell-affirmativen Musikvideos treten in abwertender Haltung Frauen* gegenüber auf und verdinglichen und sexualisieren sie. Ganz im Sinne männer*dominierter Gesellschaftsstrukturen werden herrschende Geschlechterverhältnisse abgebildet und die Dichotomie der Geschlechter bestärkt, die Frauen* und Männer* als unterschiedliche Wesen ansieht und anspricht. Untersuchungen haben ergeben, dass die eindimensionale Darstellung der Geschlechter in den Medien Auswirkungen auf den Sozialisationsprozess von Kindern und Jugendlichen hat (vgl. ebd., S. 24). Es erscheint daher nicht verwunderlich, dass laut der Studie »I Just Want to Look Good for You« 75 Prozent der befragten weiblichen* Jugendlichen den Vorbildern aus dem Musikvideo äußerlich gleichen wollen und 74 Prozent der Jungen* gern eine* Partnerin* hätten, die diesen Vorbildern entspricht (vgl. Götz & Rodriguez, 2017, S. 124). Folglich entstehen dadurch Denkmuster, die Emanzipationsbestrebungen im Keim ersticken. Die Auswirkung der stereotypisierten Darstellung der Geschlechter auf die Rezipient*innen soll jedoch in dieser Arbeit nicht vertieft werden.

Zwar dominieren traditionell-affirmative Geschlechterverhältnisse den Geschlechterdiskurs im Genre Musikvideo, jedoch finden auch oppositionelle bzw. progressive Musikclips Einzug in die Medienlandschaft, die versuchen die Geschlechterordnung und/oder -differenz mithilfe dekonstruierender Strategien aufzulösen (vgl. Bechdorf, 1999, S. 112).

Bevor die Repräsentationsstrategien zur Dekonstruktion der Weiblichkeit* allerdings näher vorgestellt werden, soll an dieser Stelle zunächst der Begriff »Dekonstruktion« geklärt werden. Dekonstruktion kann als »ein philosophisches Werkzeug [verstanden werden], um die in binären Gegensätzen inhärente Hierarchie zu erschüttern, Bewegungsräume zwischen Differenzen zu öffnen und Bedeutungen zu verschieben« (Hartmann, 2002, S. 25). Dichotomien wie zum Beispiel Mann* und Frau* oder Heterosexualität und Homosexualität können mittels der Strategie der Dekonstruktion hinterfragt und aus dem Gleichgewicht gebracht werden,

um dann wieder in tragfähiger Form zusammengebaut zu werden (vgl. Distelhorst, 2009, S. 16). Das Verfahren der Dekonstruktion kann quasi als Re-Konstruktion einer neuen Realität und anderen Sichtweise auf die Welt verstanden werden (vgl. Bechdolf, 1999, S. 40). »Mittels dekonstruierender Strategien werden nicht nur hierarchische Differenzierungen umgekehrt, sondern auch binäre Logiken der Bedeutungsherstellung selbst hinterfragt« (Schuegraf & Smykalla, 2010, S. 171).

Reynolds und Press formulierten in ihrem 1995 erschienenen Buch *The Sex revolts. Gender, Rebellion and Rock'n'Roll* erstmalig Strategien der weiblichen* Rock-Rebellion. Bechdolf greift diese vier Jahre später in ihrem Buch *Puzzling Gender* auf und fasst sie in deutscher Sprache zu vier Oberkategorien zusammen: erstens »unveränderte Übernahme der genuin männlichen Rock-Rebellion, zweitens die Anreicherung der Rockmusik mit sogenannten >weiblichen< Qualitäten, drittens das eher postmoderne Umarbeiten weiblich konnotierter Repräsentationsweisen durch Posen und Maskerade sowie viertens die schwierige Gratwanderung einer prozeßhaften [...] Identitätskonstruktion« (Bechdolf, 1999, S. 112).

Die ersten beiden Strategien sprechen sich im Sinne des Feminismus gegen die traditionellen Weiblichkeits*zuschreibungen aus und versuchen feminine* Stereotypisierungen mindestens aufzuzeigen. Diese Musikvideos üben zwar Kritik an der bestehenden Geschlechterordnung und an der Männer*herrschaft in der Gesellschaft, jedoch zweifeln sie nicht das binäre Geschlechterkonstrukt als Ganzes an. Sie entwerfen vielmehr Alternativentwürfe zu stereotypen Geschlechterbildern und verankern bzw. bestätigen damit einmal mehr die Zweigeschlechtlichkeit (vgl. ebd.).

Die beiden letztgenannten Repräsentationsstrategien Demaskierung von Weiblichkeit und Umgang mit Identitätskonstruktion fasst Bechdolf unter dem Begriff des *gender b(l)ending* zusammen. *Bending* kann dabei mit »verbiegen« übersetzt werden (*to bend*) und *blending* mit »vermischen« (*to blend*). *Gender bending* meint somit die Ausweitung der Kategorie Geschlecht. *Gender blending* hingegen beinhaltet das Vermischen der Geschlechter (vgl. ebd., S. 122). Da sowohl das Vermischen als auch die Ausdehnung der Kategorie gemeint ist, wird im folgenden Text die Schreibweise *gender b(l)ending* verwendet. Mittels *gender b(l)ending* lassen sich analog zur Butler'schen Theorie nicht nur Geschlechterhierarchien überwinden, sondern sie ermöglichen darüber hinaus, die Geschlechterdifferenz als Ganzes zu erschüttern, aufzulösen oder gar Geschlechtsneutralität herzustellen, womit diese Strategien noch einen Schritt weiter

als die ersten beiden Strategien gehen (vgl. Neumann-Braun & Mikos, 2006, S. 50). Sie zielen auf die Dekonstruktion der gesellschaftlich akzeptierten Geschlechterkategorien Mann* und Frau* ab, die die Grundlage für sexistische Unterdrückung darstellen. Die Künstler*innen stellen mit der Anwendung dieser Repräsentationsstrategien die Geschlechterkonstruktion gänzlich infrage und führen das binäre Konstruktionsprinzip ad absurdum oder erschaffen gar eine Neudefinition des Geschlechts (vgl. Bechdolf, 1999, S. 122).

Der vorliegende Text stellt lediglich die Repräsentationsstrategien des gender b(l)ending vor und fokussiert zur Erläuterung auf visuelle und nur punktuell narrative und akustische Beispiele. Da der Fokus dieser Arbeit auf der Dekonstruktion des Weiblichen* liegt, wurden auf männliche* Repräsentationsstrategien bezogene Betrachtungen Bechdolfs nicht aufgenommen. Darüber hinaus beschränke ich mich in der Darstellung auf Musikvideos von weiblichen* Musikerinnen* bzw. Bands mit mindestens einer weiblichen* Sängerin*, wobei auf die Aktualität der Beispiele Wert gelegt wird.² Des Weiteren sind die Musikclips aus den Bereichen Elektro, Pop, Hip-Hop und Rock, und sind weniger dem Mainstream als dem Underground zuzuordnen.³ Die ausgewählten Musikclips sind Beispiele für die Anwendung von Repräsentationsstrategien zur Dekonstruktion des Weiblichen* in Musikvideos, sollen jedoch nicht als repräsentativ für die Musikvideoproduktion der letzten Jahre verstanden werden.

Die folgende Darstellung orientiert sich an den fünf von Bechdolf benannten Unterstrategien des Gender b(l)ending (vgl. ebd., S. 122–142).

Demaskierung von Weiblichkeit

Mit dieser Strategie wird die gesellschaftliche Definition von Weiblichkeit* hinterfragt. »Dies kann durch spielerische oder auch krasse Darstellungen von klassischen Weiblichkeits- (oder Männlichkeitsbildern) geschehen, die durch die Überpointierung als Maskerade sichtbar und dadurch einer Kritik zugänglich gemacht werden« (ebd., S. 122). Indem

2 Fast alle der Musikvideos sind in den letzten zehn Jahren erschienen. Keiner der Musikclips ist jedoch älter als 20 Jahre.

3 Mindestens 100.000 Musikvideo-Aufrufe waren jedoch Voraussetzung für die Aufnahme der Clips in dieser Arbeit.

die weibliche* Figur in verschiedenste Rollen schlüpft, wird einer beständigen Geschlechtsidentität entgegengewirkt, die sich nicht festlegen lässt. Diese Rollen reichen von der magischen Femme fatale über das »devote Lustobjekt« zur herrschenden »Macho-Frau« (vgl. ebd., S. 123). Damit soll das weibliche* Geschlecht als vielfältig, variabel und letztlich zufällig herausgestellt werden. So nimmt Grimes in ihrem zweiteiligen Musikvideo *Flesh Without Blood/Life In The Vivid Dreams* mehrerlei Gestalten an: Sie entwirft sich als eine modern-übersteigerte Marie-Antoinette auf einem pinken Tennisplatz, als dämonisch-böser Engel inmitten einer ausufernden Pyjama-Party, als Rockstar à la Michael Jackson und als gespenstisch-kühle Cyperpunk-Gamerin*. Durch das Aufzeigen des Facettenreichtums von Weiblichkeit* dekonstruiert sie diese und kritisiert ihre einseitige Darstellung.

Diese Instabilität der Weiblichkeits*rolle kann sich auch in der Stimme oder Tonlage der Musik wiederfinden (vgl. ebd.). Gleichermäßen kann die Darstellung überbetonter Weiblichkeit* und Übererfüllung der Norm nach Bechdolf zusätzlich als Demaskierung von Weiblichkeit verstanden werden (vgl. ebd., S. 124), wie zum Beispiel im Musikvideo *Das Me* von Brooke Candy. Ein anderes Beispiel sind die Videoclips von Lady Bitch Ray. Im Musikvideo *Du Bist Krank* stellt sie als Lady Ray und Doktor Bitch Ray permanent ihren Körper zur Schau. Oberflächlich betrachtet präsentiert sie sich mit ihrer knappen Kleidung, den erotischen Posen und ihrem prunkvollen Schmuck als Sexobjekt. Im Refrain fordert Lady Bitch Ray sogar ihren Patienten* auf, ihre »Titten zu grapschen«. Diese übertriebene Zurschaustellung ihrer stereotypen Weiblichkeit* kann als Parodie weiblicher* Sexobjekte der Hip-Hop-Welt und ferner der Gesellschaft gelesen werden, mit der die Definition des Weiblichen* hinterfragt werden soll. Die Überpointierung funktioniert hier als entlarvendes und kritisierendes Instrument gegenüber stereotypen Weiblichkeits*darstellungen und der kulturell bedingten Konstruktion weiblichen* Handelns. Ebenfalls gelingt ihr die Umdeutung der negativ konnotierten Ausdrucksweise »bitch« (deutsch: Schlampe), die im Hip-Hop als gängige abwertende Bezeichnung für (sexuell häufig aktive) Frauen* dient. Lady Bitch Ray definiert diesen Begriff neu und schreibt ihm Stärke und einen positiven Wert zu, wenn sie ruft: »Hinter jeder starken Bitch steckt ne harte Clit.« »Bitch« erhebt sie damit zum Begriff für eine selbstbestimmte, emanzipierte, intelligente Frau*, die nicht notwendigerweise einen starken Mann* an ihrer Seite braucht, um schaffensmächtig zu sein.

Auch Peaches gelingt es im Musikvideo *Kick It* »die traditionellen Konzepte von Weiblichkeit und Männlichkeit auf eine Weise zu verwenden, daß die Inszeniertheit hinter den Repräsentationen transparent wird« (ebd., S. 122). Peaches performt mit Iggy Pop im gleichnamigen Musikvideo. Leicht bekleidet, mit aggressiver Gestik treten sie in einem körperlichen und lyrischen Gefecht gegeneinander an. Während sich Iggy oberkörperfrei und in Latexhosen präsentiert, zeigt sich Peaches mit feminin* codierter Kleidung (kurze rosa Lackhose, Stöckelschuhe, pinker BH). Der Text befasst sich mit ungezähmten sexuellen Wünschen und haarigen weiblichen* Geschlechtsteilen. Ihre Stimme wirkt aggressiv. Peaches reproduziert mit ihrem sexy rosa Outfit zwar ein klassisches Weiblichkeits*ideal, füllt dies allerdings gleichzeitig durch Mimik, Gestik und Sprache mit neuen männlich* codierten Inhalten aus und konterkariert damit die Geschlechterzuschreibung.

Inszenierung gleichgeschlechtlichen Begehrens

Nach Bechdolf findet die gleichgeschlechtliche Liebe in Musikvideos meist nur in Form von Andeutungen statt und nicht in offensichtlicher Deutlichkeit. Um Anspielungen auf gleichgeschlechtliche Liebe zu verstehen, ist oftmals Vorwissen über die sexuelle Orientierung der Musiker*innen oder Regisseur*innen nötig, da Homosexuelle zuweilen spezielle Zeichencodes nutzen, die Heterosexuellen möglicherweise nicht geläufig sind (vgl. ebd., S. 126). »Je deutlicher ein gleichgeschlechtliches Begehren in Musikvideos sichtbar wird und je mehr spezifische visuelle und auditive Codes die Ästhetik und damit auch die Rezeptionspotentiale beeinflussen, desto eher können die Repräsentationen als Kritik an der Zwangsheterosexualität gewertet werden« (ebd., S. 129). Im Musikvideo *Real MVP* von Siya nähert sich die Musikerin* in verschiedenen Szenen ihrer Ex-Freundin* an. Neben dem Text des Songs, der dies verdeutlicht, weisen lediglich dezente Berührungen oder Blicke auf die gleichgeschlechtliche Liebe hin. Hingegen kommen sich im Musikvideo *Stranger* von Goldfrapp zwar eindeutig zwei Frauen* am Strand näher, schwarz-weiß-Ästhetik, Zeitlupenaufnahmen sowie lediglich fragmentarische Close-ups dieser Szene vermitteln eher eine melancholische als erotische Stimmung.

Diese Repräsentationsstrategie kann durch die Präsentation von Sexualformen, die von der gesellschaftlichen Norm der Heterosexualität abwei-

chen, als Angriff auf die Heteronormativität verstanden werden. Aktive, offensichtliche weibliche* Homosexualität, die nicht den Zweck hat, die Lust des Mannes* zu steigern, findet laut Bechdolf im Jahr 1999 selten in Musikvideos statt. Diesbezüglich ist eine Veränderung im Jahr 2017 zu verzeichnen, wenn allerdings immer noch kaum im Mainstream.

Überschreiten der Geschlechtergrenzen durch Crossdressing

Ein weiteres Verfahren zur Erschütterung der gebräuchlichen Geschlechterdifferenzierung stellt das sogenannte Crossdressing dar. Dieses Verfahren meint die Nachahmung des jeweils anderen Geschlechts durch beispielsweise Kleidung, Make-up und Gesten (vgl. ebd.). Die häufig angewandte Übertreibung der Schmink- oder Kleidungscode im Crossdressing demaskiert die Geschlechtergrenzen spielerisch (vgl. Neumann-Braun & Mikos, 2006, S. 49). Meist bleiben in den Musikvideos keine Zweifel an der Dichotomie, indem das »wahre« Geschlecht von dem verkleideten klar unterschieden wird (vgl. Bechdolf, 1999, S. 132). Crossdressing wirkt umso provozierender und intensiver in seiner Intention der Geschlechterdekonstruktion, wenn weder Erotik noch Ironie aufkommen (vgl. ebd., 133). Je nach Geschlecht und Hintergrund der Verwandlung können Verwandlungsprozesse ins andere Geschlecht die instabilen Geschlechtsidentitäten und die Künstlichkeit des binären Geschlechterkonstrukts also mehr oder weniger hervorheben. »Wie groß das subversive Potential dieser visuellen Inszenierungen jeweils ist, hängt stark von den anderen Zeichenebenen Musik und Sprache wie auch von der Intertextualität, der Verbindung zu anderen Medienprodukten ab« (ebd., S. 130). In einer tristen Partyraum-Kulisse performt, perfekt als Frau* inszeniert, ein männliches* Model lippensynchron im Musikvideo von The Knife den Titel *Pass This On*. Aggressiv bis abweisend wirken die Zuschauer*innen, wenn die Worte »I'm in love with your brother« durchs Mikrofon raunen, begleitet von lasziven Bewegungen der Sängerin*. Nachdem einer der »harten Jungs*« beginnt, unmittelbar vor der Sängerin* wie elektrisiert zu tanzen und die anderen Gäste es ihm daraufhin gleichtun, löst sich die latent angriffslustige Anspannung auf. Die Akzeptanz der Travestie-Sängerin in dieser testosterongeladenen Stimmung wirkt befreiend, die Geschlechterzugehörigkeit plötzlich nebensächlich, womit das binäre Geschlechterkonstrukt transparent und erschüttert wird.

Androgyne Annäherung an die Geschlechtergrenze

Die bisher genannten Strategien haben diskursive Geschlechtergrenzen übergangen oder ausgeklammert, die Androgynie hat die Verwischung der Geschlechtergrenze zum Ziel (vgl. ebd., S. 134). Androgyne Repräsentationen bewegen sich in einem Spektrum zwischen männlich* und weiblich*. Umgangssprachlich gilt Androgynie auch als Synonym für Intersexualität, was allerdings biologisch nicht zutreffend ist. Androgyn »wird manchmal auch als Beschreibung für eine Geschlechtsidentität benutzt, die sich zwischen männlich und weiblich verortet« (Queer Lexikon, o.J.) Die Aneignung des Kleidungsstils, der Gestik, der Musik, die Inkorporierung des Ausdrucksvermögens und geschlechtlicher Codes des jeweils anderen Geschlechts dienen als verwirrungsstiftende Elemente der geschlechtlichen Einordnung (vgl. Bechdorf, 1999, S. 134f.). Dadurch entstehen Irritationen bezüglich der Zuordnung des Geschlechts und Zweifel an der Heterosexualität. Frauen* sind im Gegensatz zu Männern* dabei häufig dem Vorwurf der »lesbischen Männerhasserin« (ebd., S. 136) ausgesetzt.

Die Musikerinnen* Micachu (Micachu and the shapes) wie auch J.D. Samson (Bands: Le Tigre und Men) oder La Roux treten in ihren Musikvideos stets als androgyn anmutende Wesen in Erscheinung: Kurzhaarschnitt, meist weite unbetonte Kleidung, gleichzeitig eher schwächling und weiche Gesichtszüge. J.D. Samson geht noch einen Schritt weiter, indem sie einen Schnauzbart trägt, womit sich für Uninformierte eine klare Einordnung bezüglich ihres biologischen und sozialen Geschlechts diffizil gestaltet und sie genauso Spielraum für eine mögliche Trans*identität lässt. Klingt die Stimme der beiden erstgenannten geschlechtsneutral, so betont La Roux darin stereotype Weiblichkeit*: Hohe Stimmlage, weiche Klangfarbe und Emotionalität verleihen ihr theatralische Wirkung und stehen im Kontrast zu ihrem androgynen Äußeren. Auch Peaches spielt neben ihren Bühnenperformances in ihren Musikvideos ständig mit der Verwischung der Geschlechtergrenzen. Im Musikclip *How You Like My Cut* steht die Choreografie einer philippinischen Tänzerin* im Mittelpunkt. Darin imitiert sie den Tanzstil der sogenannten *macho dancer* in Manilas Diskotheken: Mit kühlem Blick und Kaugummi kauend präsentiert sie mit männlich* konnotierten Posen ihre sportliche Figur, öffnet ihre knappe Hose, schüttelt ihr langes Haar, räkelt sich in sexuell anreizenden Posen auf dem Boden, während der Text »I am a sexy little fucker« ertönt. Sie präsentiert sich als Mischform zwischen männlich* und weiblich* und lässt die Zuschauenden im Unklaren

darüber, an welches Geschlecht sich die sexuelle Aufforderung richtet. Auch Peaches Stimme ist uneindeutig: Während sie anfangs aufgrund von Stimmeffekten hyperfeminin*, gar kindlich naiv ertönt, klingt sie später eher tief und maskulin*. Im Sinne Butlers und der Queer Studies resultiert daraus eine Verwischung der Geschlechtergrenzen, die die Darstellung der kulturellen Geschlechterkonstruktion aufzeigt. Maßgeblicher Vorreiter und Vorbild für viele androgynen Musiker*innen ist David Bowie. In den 1970er Jahren bis zu seinem Tod im Jahr 2016 erzeugte er mit seinen Musikvideos großes Aufsehen, indem er weibliche* wie männliche* Figuren selbst verkörperte:

»Wegen seines Changierens zwischen männlich und weiblich sowie wegen seiner Persona-Wechsel [...] und Ironisierungen des Androgynen [...] kann er als einer der wichtigsten Geschlechter-Grenzgänger der Popmusik bezeichnet werden [...] [, indem] er sexuelle Abweichungen von der Norm geradezu zelebrierte, sich aber nie auf eine Spielart festlegte [...]« (ebd., S. 135).

Erst seit den 1980er Jahren treten auch Frauen* als androgyne Wesen auf (vgl. Neumann-Braun & Mikos, 2006, S. 50).

Weiter zählt Bechdolf das sogenannte *Morphing* in diese Kategorie des gender b(l)ending. Damit ist ein computergenerierter Spezialeffekt gemeint, der ohne Blende ein Bild durch ein anderes ersetzt und somit beispielsweise einen Frauen*kopf abbildet, der sich ohne Übergang in einen Männer*- oder Tierkopf verwandelt (vgl. Bechdolf, 1999, S. 137). Im Musikvideo zu Björks Song *Hunter* findet im Wechsel eine schrittweise Transformation zwischen ihr als glatzköpfiger Sängerin* und einer Bärin* statt (Mensch und Tiermaschine). Die Bärin* verkörpert die wilden Jagenden, die sie im Text beschreibt. Sie kann als eine Hybridform zwischen (nicht-femininer*) Frau*, wildem Tier und Technologie gelesen werden. Sie zersprengt die gesellschaftlich als natürlich verstandene Weiblichkeits*konstruktion und fordert damit den traditionellen Begriff des Weiblichen* heraus. Anzumerken ist die Seltenheit der Verwendung von *Morphing* im Sinne Bechdolds in aktuellen Musikvideos.

Utopische Indifferenzen

Diese Strategie geht der Frage nach, ob »Geschlechterdifferenz in medialen Repräsentationen nicht nur [...] erschüttern, [...] dehnen und [...] verwirren, sondern auch gänzlich ad absurdum [...]« (ebd., S. 138) geführt

werden kann. Bechdolf beschäftigt sich mit der Frage, ob eine Welt ohne Geschlecht bzw. mit mehr als zwei Geschlechtern überhaupt vorstellbar wäre. Sie merkt dazu an, dass sich dieser Abschnitt eher als Theorie denn als praktische Strategie verstehen lasse. In dieser Arbeit haben die zur Strategie »utopische Indifferenzen« gehörenden vier Repräsentationsoptionen jedoch gleichwertigen praktischen Status wie die bereits vorgestellten. Des Weiteren merkt sie an, dass tatsächlich nur wenige Musikvideos existieren, deren Absicht darin liegt Geschlechterkategorien komplett obsolet erscheinen zu lassen (vgl. ebd.). An dieser Stelle ist anzumerken, wäre Ute Bechdolfs Buch *Puzzling Gender* im Jahre 2017 erschienen, hätte sie für die folgenden Strategien möglicherweise den Überbegriff non-binär gewählt und ausdifferenziert. Ein Geschlecht also das sich einer Zweiteilung entzieht und eine Identifikation mit keinem oder mehr Geschlechtern ermöglicht.

Die erste Repräsentationsoption besteht im »Verzicht auf identifizierbare Bilder von Frauen und Männern« (ebd.) Visuelle Bilder und geschlechtlich zuordenbare Stimmen müssten demnach beispielsweise Grafiken oder computergenerierten Figuren, denen kein Geschlecht zugewiesen ist, weichen. Treffende Beispiele hierfür liefert die Musikerin* und Performance-Künstlerin* planningtorock in ihren Musikvideos, in denen sich weder Stimme noch Äußeres einem Geschlecht zuordnen lassen. Sie arbeitet mit visueller sowie akustischer Verfremdung und präsentiert sich in ihren Videoclips als Hybridform zwischen außerirdischem Wesen und anders künstlicher Figur, jedoch nie einem Geschlecht zuordenbar. Geschlechtergrenzen stellt planningtorock komplett auf den Kopf, womit ihr eine Neudefinition des Geschlechts bzw. die Erfindung eines weiteren Geschlechts gelingt.

Die zweite mögliche Strategie ergibt sich aus einer identischen (audio) visuellen Repräsentationsweise von Mann* und Frau*. Damit ist die gleichberechtigte auditive bzw. visuelle Inszenierung der beiden Geschlechter gemeint, die ähnliche Körpersprache, Gestiken oder Stimmlagen vorweisen. Innerhalb dieser Unterstrategie spielt die erotische Darstellung keine Rolle und lässt daher die Geschlechterhierarchie obsolet erscheinen. Als Beispiel hierfür steht die Band Easter. Die Protagonistin* singt schleppend und in tiefer Tonlage den gleichnamigen Titel des Musikvideos *Ur A Great Babe*, während ihr Kollege und sie auf visueller Ebene mit ihren minimalen Handlungen, wenig Gestik und Mimik sowie viel Dunkelheit geschlechtsneutral wirken oder zumindest die Geschlechterhierarchien stark in den Hintergrund gerückt werden.

Noch stärker am binären Geschlechterkonstrukt rüttelt die dritte Verfahrensmöglichkeit. Sie orientiert sich an der androgynen Repräsentationsstrategie, bedient sich der optischen Vermischung allerdings weitaus exzessiver. Sie sorgt für die »Vermischung von äußerst differenten weiblichen und männlichen Zeichen [...]« (ebd., S. 140).

Wie bereits im Abschnitt »Androgyne Annäherung an die Geschlechtergrenze« geschildert, irritiert J. D. Samson, Musikerin* der Bands Le Tigre und Men, etwa als androgyne, oder wie sie sich selbst beschreibt, als non-binäre Figur in ihren Musikvideos: schmächtig, mit kurzem Haar, Schnauzbart, maskulinem* Kleidungsstil und geschlechtsneutralen Gesten bei gleichzeitig hell klingender Stimme. Im Musikvideo *Who Am I To Feel So Free* von Men steht J. D. Samson statisch auf einem Berggipfel, was an das Gemälde *Der Wanderer über dem Nebelmeer* von Caspar David Friedrich erinnert. Sukzessive beginnt die Annäherung der Kamera. Bei ihr angekommen wird sichtbar, wie sich auf Höhe ihres Geschlechtsteils ein Leuchtturm aufrichtet und schließlich eine Eruption mit goldenem Konfetti hervorruft. Auf humorvolle Weise erfindet sie im eben beschriebenen Musikvideo den weiblichen* Phallus, der als Symbol für Kraft und Macht und als Inkorporierung der Männlichkeit* (und Weiblichkeit*) gelesen werden kann. Folglich bleibt die Zweigeschlechtlichkeit nicht immanent, wodurch Platz für die Eigenständigkeit der Geschlechtsidentitäten entsteht. Orientiert an Butler zweifelt J. D. Samson damit die Existenz einer eindeutigen oder wahren Geschlechtsidentität an und stellt den traditionellen Geschlechterdualismus infrage.

Häufig entsteht diese Vermischung der Geschlechter auch durch technische Hilfsmittel, die den Körper in seine Einzelteile »zerstückeln« und mit solchen des anderen Geschlechts wieder zusammensetzen, auf musikalischer Ebene beispielsweise durch Verfremdung der eigenen Stimme. Im Musikvideo *Clap Your Hands* der Musikerin* Sia changiert sie als Puppe, fragmentiert zwischen lasziver Königin*, gewissenhafter Bauarbeiterin*, Pilotin*, unbeholfenem Vogel, der von einem goldenen Wesen mit Flügeln gefressen wird, bis hin zur »Südseeschönheit«, die in einen rosa Frosch verwandelt wird. Sie wechselt dabei nicht nur zwischen den Geschlechtern und vermischt Finität* auf äußerst irritierende Weise mit Maskulinität*, sondern verdinglicht oder entmenschlicht sich gleichzeitig und lässt damit Spielraum für die Vielfalt der Geschlechterdarstellung entstehen.

Die Bisexualität stellt die vierte Repräsentationsmöglichkeit dar. Als Repräsentationsoption unterscheidet sie nicht zwischen Hetero- und Homo-

sexualität, sondern lässt beides gleichermaßen zu. Bechdolf merkt hier an, dass die Begrifflichkeit Multi- oder Polysexualität an dieser Stelle noch passender wären (vgl. ebd., S. 141). In Kylie Minogues Videoclip *All The Lovers* zeigt sich ein stetig größer werdendes sich liebkosendes halbnacktes Menschenknäuel, mit ihr auf der Spitze. Die Austauschbarkeit der Geschlechter sowie die Nebensächlichkeit der sexuellen Orientierung stehen hier im Mittelpunkt.

Resümee

Wie sich zeigt, gibt es aktuell einige Musikvideo-Beispiele, die zur Dekonstruktion des Weiblichen* beitragen können. Die große Mehrheit aber beschäftigt sich nur am Rande oder (noch) gar nicht mit der Frage nach Geschlechtergerechtigkeit bzw. der Aufhebung der Dichotomie Mann*/Frau*. Die vorangegangenen Musikvideos jedoch wirken am geschlechter- bzw. weiblichkeits*kritischen Diskurs mit. Zum einen gelingt ihnen mindestens anti-stereotypische Frauen*bilder und männer*dominierte Strukturen sichtbar zu machen, zum anderen die Befreiung des Geschlechts aus seinem gesellschaftlich fest verankerten Zweigeschlechtersystem.

Emanzipatorische Weiblichkeits*darstellungen und Geschlechter-Indifferenz in Musikvideos aufzuzeigen, könnte möglicherweise gerade beim jungen Publikum Einfluss auf bestehende Geschlechterbilder haben, da Musiker*innen eine nicht unerhebliche Vorbildfunktion für ihre Anhänger*innen erfüllen. Wie viel Einfluss diese Musiker*innen mit ihren Videoclips tatsächlich auf die Auflösung der Geschlechterstereotype haben, muss hier allerdings unbeantwortet bleiben. Allerdings ist auch der Einfluss des Mediums Musikvideo auf gesellschaftliches Handeln und Denkprozesse nicht zu unterschätzen. Musikvideos können möglicherweise den Geschlechterdiskurs besser vorantreiben als konfrontative theoretische Feminismus- und Gender-Diskussionen. Gleichzeitig sollte man im Hinterkopf behalten, dass eben diese Theorien es den Musiker*innen erst in größerer Breite ermöglichen, die Geschlechterordnungen und -differenzen zu durchbrechen. Die theoretischen Grundlagen und das praktische Streiten haben dazu beigetragen, dass sich Musikerinnen* heute trauen, etwas auszuprobieren und selbstverständlich auch böse, wüst und wild zu sein.

Literatur

- APA (2007). *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*. Washington, D.C.: American Psychological Association.
- Bechdorf, U. (1998). Männlich vs. Weiblich? In D. Beinzger, S. Eder, R. Luca & R. Röllecke (Hrsg.), *Im Wyberspace. Mädchen und Frauen in der Medienlandschaft* [Schriften zur Medienpädagogik, Bd. 26] (S. 124–136). Bielefeld: GMK.
- Bechdorf, U. (1999). *Puzzling Gender. Re- und De-Konstruktionen von Geschlechterverhältnissen im und beim Musikfernsehen*. Weinheim: Deutscher Studienverlag.
- Bublitz, H. (2002). *Judith Butler zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Distelhorst, L. (2009). *Judith Butler*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Götz, M. & Eckhardt Rodriguez, A. (2017). I Just Want to Look Good for You. Stereotypes in Music Videos and How to Overcome the Self-Evident Sexism in Germany. In D. Lemish & M. Götz (Hrsg.), *Beyond the Stereotypes? Images of Boys and Girls, and their Consequences* (S. 119–130). Göteborg: Nordicom.
- Hartmann, J. (2002). *Vielfältige Lebensweisen. Dynamisierungen in der Triade Geschlecht-Sexualität-Lebensform. Kritisch-dekonstruierte Perspektiven für die Pädagogik*. Opladen: Leske + Budrich.
- Hentsch, F. (2014). Universität Leipzig. Heftige Reaktionen auf die weibliche Form. Köln: Deutschlandfunk. https://www.deutschlandfunk.de/universitaet-leipzig-heftige-reaktionen-auf-die-weibliche.680.de.html?dram:article_id=294077 (31.01.2019).
- Kroll, R. (Hrsg.). (2002). *Metzler Lexikon. Gender Studies Geschlechterforschung. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler.
- Mulvey, L. (1994). Visuelle Lust und narratives Kino. In L. Weissberg (Hrsg.), *Weiblichkeit als Maskerade* (S. 48–65). Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16(3), 6–18.
- Neumann-Braun, K. & Mikos, L. (2006). *Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur* [Schriftenreihe Medienforschung der LfM, Bd. 52]. Berlin: Vistas.
- Prommer, E. & Linke C. (2017). Audiovisuelle Diversität? Geschlechterdarstellungen in Film und Fernsehen in Deutschland. Kurzbericht Rostock: Philosophische Fakultät, Institut für Medienforschung.
- Queer Lexikon (o. J.). <https://queer-lexikon.net/wp/2017/06/15/androgyn/> (31.01.2019).
- Reynolds, S. & Press, J. (1995). *The Sex Revolts. Gender, Rebellion, and Rock 'n' Roll*. Cambridge: Harvard University Press.
- Schach, C. (2006). *Dancing Queen & Ghetto Rapper. Die massenmediale Konstruktion des »Anderen«. Eine systemtheoretische Analyse der hegemonialen Diskurse über Ethnizität und Geschlecht in populären Musikvideos* [Reihe Medienwissenschaft, Bd. 12]. Herbolzheim: Centaurus Verlag.
- Schuegraf, M. & Smykalla, S. (2010). Zwischen Popfeminismus und Mainstream – Inszenierungsstrategien von KünstlerInnen im Musikvideoclip. In N. Degele, S. Schmitz, M. Mangelsdorf & E. Gramespacher (Hrsg.), *Gendered Bodies in Motion* (S. 163–183). Opladen & Farmington Hills: Budrich UniPress.
- Vorderer, P. & Zillmann, D. (2000). *Media Entertainment: The Psychology of Its Appeal*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates Publishers.

Die Autorin

Anna-Leena Lutz studierte im Bachelor Kultur- und Medienpädagogik und beendete ihr anschließendes Studium der Angewandten Medien- und Kulturwissenschaft mit der Masterarbeit »Repräsentationsstrategien zur Dekonstruktion des Weiblichen im zeitgenössischen Musikvideo«. Sie arbeitete als ausgebildete Buchhändlerin in Augsburg und Berlin und 2012 als Pädagogin in der Abteilung für frühkindliche Bildung im Brooklyn Children's Museum in New York City. Heute arbeitet sie als freie Kulturpädagogin hauptsächlich mit Mädchen*gruppen und plant für 2019 ein Girls Rock Camp in Leipzig. Sie spielt Schlagzeug, seit sie 14 Jahre alt ist, seit 2009 bei der Band Half Girl. Ihre einjährige Tochter Holly ist eine hoffnungsvolle Nachwuchsdrummerin.

Der Blick junger Frauen auf Pornografie

Qualitative Analyse eines Onlineforums

Melissa Büttner

»Es ist wichtig, denn es ist ein Teil unserer Gesellschaft. So sehr die Leute auch nicht wahrhaben wollen, dass Pornografie nicht Teil unserer Kultur sei, sie ist es doch!

Erika Lust¹

Einleitung

Pornografie befindet sich in einem Spannungsfeld aus Tabuisierung und Normalisierung: Obwohl ein erheblicher Anteil der Bevölkerung häufig Pornografie konsumiert, bleibt es ein schambesetztes Thema, über das die wenigsten Menschen gern offen reden (vgl. Aude & Matthiesen, 2012, S. 19). Wie die feministische Filmemacherin Erika Lust im obigen Zitat beschreibt, gehört Pornografie, trotz aller Widerstände und Scham, zu unserer Gesellschaft. Dabei prägt sie besonders die sexuelle Sozialisation Jugendlicher. Schließlich kommen Jugendliche heutzutage aufgrund der freien Verfügbarkeit im Internet schon sehr früh mit Pornografie in Kontakt. Das wissenschaftliche Interesse an Pornografie, gekoppelt mit Fragen zu Konsum, Auswirkungen sowie Einstellungen, ist in den letzten Jahren gestiegen. Spätestens mit Erscheinen der Fachzeitschrift *Porn Studies* im Jahr 2014 hat sich das Thema im wissenschaftlichen Diskurs fest etabliert. Gerade der Pornografiekonsum von Jugendlichen rückte dabei ins Zentrum der medialen wie wissenschaftlichen Aufmerksamkeit: Welche Auswirkung haben diese Filme auf die sexuelle Entwicklung junger Menschen? Dieser Frage wurde teils mit großer Besorgnis nachgegangen (vgl. Hill, 2011; Schetsche & Schmidt, 2010; Stuhlhofer et al., 2010). Der Fokus der Forschung hat sich in den letzten Jahren weg von

1 Interview mit Erika Lust (vgl. McClure, 2012). Original: »It's important because it's part of our society. As much as people don't want to think that porn is part of our culture, it is!« Sämtliche englische Zitate wurden von den Herausgebenden des Sammelbandes ins Deutsche übersetzt.

der »Verwahrlosungsdebatte« (Weller, 2011, S. 8), die eine starke negative Wirkung sexueller Medieninhalte postuliert, hin zu einer positiven Sicht auf Jugendsexualität und Mediennutzung verschoben. Auch wird nicht mehr nur nach der Wirkung von Pornografie auf den Menschen gefragt; vielmehr stehen Fragen darüber, was Menschen mit Pornografie machen, wie sie sie nutzen und erleben, im Vordergrund (vgl. Attwood, 2005, S. 65).

Der vorliegende Beitrag begibt sich in dieses Forschungsfeld und geht der Frage nach, wie junge Frauen bzw. Mädchen im Internet über Pornografie diskutieren. Der Fokus wurde dabei auf die weibliche Perspektive gelegt, da diese in der Forschung stark unterrepräsentiert ist und Frauen nur in den wenigsten Studien als aktive, selbstbestimmte Konsumentinnen betrachtet werden (vgl. Ciclitira, 2004, S. 186). Ziel dieser Arbeit ist es herauszufinden, welche unterschiedlichen Haltungen zu Pornografie von jungen Frauen geäußert werden und welche Rolle dabei Geschlechterstereotype spielen bzw. welche Vorstellungen von Geschlecht überhaupt existieren und verhandelt werden. Zudem soll der Einfluss verschiedener feministischer Strömungen auf die Meinungsbildung beim Thema Pornografie und Sexualität herausgearbeitet werden. Um einen möglichst tiefen und gleichzeitig wenig verzerrten Einblick zu bekommen, wurden dafür Diskussionen aus dem Forum maedchen.de mittels qualitativer Inhaltsanalyse ausgewertet.

Pornografie, Geschlecht und Feminismus

»Feminismus scheint bei Frauen einen gewichtigen Einfluss auf den Blick und die Präsenz von Pornografie in ihrem Leben zu haben, wobei dieser Einfluss oftmals komplex und schwierig ist«² (Attwood, 2005, S. 73). In den letzten 40 Jahren wurde Pornografie von verschiedenen Feminist_innen aufgegriffen und heftig diskutiert: auf der einen Seite die Anti-Pornografie-Position, die für eine Zensur – bzw. eine Möglichkeit zur zivilrechtlichen Verfolgung von Pornografieproduzent_innen – eintritt (vgl. Penely et al., 2014, S. 16). Zentrale Figuren sind Andrea Dworkin und Catharine MacKinnon sowie im deutschsprachigen Raum Alice Schwarzer, die Pornografie als frauenverachtende »Propagierung von Sexualgewalt« (Schwarzer, 1990, S. 181) sehen. Im Zuge der Verbreitung des Internets und der Online-

2 Original: »Feminism appears to have made a strong impact in women's views of porn, and on its presence in their lives, often in complex and difficult ways.«

Pornografie erstarkte die Anti-Pornografie-Debatte zu Beginn der 2000er wieder (vgl. Ciclitira, 2004, S. 283).

Auf der anderen Seite existiert eine Pro-Pornografie-/Anti-Zensur-Haltung, die sich für einen offenen Diskurs über (weibliche) Sexualität und einen freien Markt für Pornografie, in dem Frauen als selbstbestimmte Produzentinnen und Konsumentinnen angesehen werden, einsetzt (vgl. Segal, 1993, S. 96). Durch feministische Debatten wurde eine neue Perspektive auf Sexualität und Pornografie eröffnet: Erst durch die Kritik an Pornografie und eine feministische Auseinandersetzung damit konnte eine geschlechterdifferenzierte Perspektive entstehen, die auf die Verwicklung von pornografischen Darstellungen und Geschlecht aufmerksam macht. Inwiefern diese Ansätze auch in Online-Diskussionen von jungen Frauen heute sichtbar sind, wird im Laufe dieses Beitrags beleuchtet.

Das theoretische Analyseinstrument dieses Beitrags ist das Konzept des *doing gender*, das auf einem interaktionstheoretischen Ansatz basiert. Entscheidend ist die Frage, wie Geschlecht in sozialen Situationen hervorgebracht und konstruiert wird (vgl. Gildemeister & Hericks, 2012, S. 198). Das Geschlecht ist eines der zentralen Disktinktionsmerkmale in den meisten Gesellschaften und wird in vielen Alltagssituationen zu einer relevanten Kategorie. Garfinkel spricht in diesem Zusammenhang von der Omnirelevanz von Geschlecht, also von dessen Unvermeidbarkeit (vgl. Garfinkel, 1967, S. 183). Hirschauer widerspricht und relativiert die These der Omnirelevanz, indem er behauptet, dass nach einer anfänglichen Zuweisung des Gegenübers die Kategorie auch wieder in den Hintergrund treten oder gar neutralisiert werden kann (*undoing gender*) und somit nicht mehr als relevant mitgedacht wird (vgl. Hirschauer, 1989, S. 100). Inwiefern Geschlecht eine relevante Kategorie ist und inwiefern sie in den Diskussionssträngen des Datensatzes zurücktreten wird, wird sich bei der Datenanalyse zeigen.

Jugendliche und Pornografie – Ein Überblick über den Forschungsstand

Der Pornografiekonsum gehört zu den wenigen Faktoren des sexuellen Verhaltens junger Menschen, der sich in den letzten Jahrzehnten deutlich verändert hat (vgl. Dekker & Matthiesen, 2015, S. 245).³ Die auffälligste

3 Unter »jungen Menschen« wird hier die Altersgruppe der unter 30-Jährigen verstanden.

Veränderung ist dabei der Anstieg des Konsums im Zuge der Verbreitung des Internets, wobei drei Faktoren entscheidend sind: anonymity, affordability und accessibility (Anonymität, Erschwinglichkeit und Zugänglichkeit), auch als »triple A-engine« (Döring, 2008, S. 294, Hervorh. i. O.) bekannt.⁴

In zahlreichen Studien wurde versucht, Pornografiekonsum exakt zu quantifizieren, wobei auffällt, dass sich die Zahlen teilweise stark voneinander unterscheiden, was nicht zuletzt an unterschiedlichen Definitionen von Pornografie liegt (vgl. Altstötter-Gleich, 2006, S. 8).⁵ Nichtsdestotrotz soll ein kurzer Überblick über die neusten Forschungsergebnisse verschiedener Studien aus Deutschland gegeben werden: Im Alter von 15 bis 19 Jahren haben 90 % Jungen und 68 % der Mädchen laut der Studie *Partner 4* bereits mindestens einmal einen Porno gesehen, wobei eine habituelle Nutzung bei 61 % der Jungen und 15 % der Mädchen festzustellen ist (vgl. Weller, 2013, S. 7). Die Dr.-Sommer-Studie der Zeitschrift *Bravo* liefert ähnliche Zahlen: Laut dieser sind 95 % der Jungen und 69 % der Mädchen bereits mit Pornos in Kontakt gekommen (vgl. Bravo, 2016). Männliche Studierende gaben in einer retrospektiven Befragung an, als Jugendliche mehrheitlich ab etwa 16 Jahren »eher oft« oder »oft« Pornos angesehen zu haben. Für das Alter 14 bis 16 Jahre nannten nur rund 30 % diese Häufigkeit. Junge Frauen gaben mit unter 10 % erst ab 16 Jahren überhaupt Konsum an, allerdings mit steigender Tendenz im Lauf der Lebenszeit. Es sind also starke Geschlechterunterschiede und ein Anstieg des Konsums mit dem Alter zu erkennen. 85 % der Studenten machten in dieser Studie die Angabe, in den letzten vier Wochen Pornos gesehen zu haben, bei den Studentinnen waren es 23 % (vgl. Dekker & Matthiesen, 2015, S. 263). Laut Matthiesen sehen die Hälfte der Jungen und etwa 15 % der Mädchen ihren ersten Porno vor dem 13. Lebensjahr. Bis zu einem Alter von 19 Jahren haben dann 8 % der Mädchen und 80 % der Jungen mehr als sporadischen Kontakt mit Pornografie (vgl. Matthiesen, 2013, S. 24). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die große Mehrheit der Jugendlichen im Laufe des Teenageralters mit Pornografie konfrontiert wird und die Mehrheit der

4 Gemeint ist damit, dass die Verbreitung des Internets dazu geführt hat, dass Pornografie anonym zugänglich, erschwinglich (wenn nicht kostenlos) und einfach ohne Hürden zugänglich ist, was auf die Nutzung von Pornografie eine katalysatorische Wirkung hat.

5 Die Arbeitsdefinition von Pornografie für diese Untersuchung wird zu Beginn des Abschnitts »Ergebnisse und Diskussion« vorgestellt.

Jungen sie habituell (als Masturbationsvorlage) nutzt, wohingegen nur die wenigsten Mädchen Pornografie häufig konsumieren.

Diese Geschlechterunterschiede finden sich auch in der Einstellung zu Pornografie wieder: Auf der weiblichen Seite werden mehr negative Gefühle wie Ekel oder Abneigung artikuliert, wohingegen Jungen häufiger Interesse, Belustigung und Erregung deutlich machen (vgl. Bravo, 2016; Weller, 2013; Matthiesen, 2011). Interessant dabei ist, dass die Haltung mit zunehmendem Alter und steigender sexueller Erfahrung positiver und entspannter wird. Die Mehrheit der Jugendlichen steht Pornografie gelassen gegenüber, fühlt sich also nicht verängstigt oder verunsichert (vgl. Weller, 2013, S. 7). Trotzdem sind die Reaktionen auf das Gesehene sehr breit gefächert und liegen zwischen den Extremen Ekel/Abneigung und Erregung/Interesse oder Neugierde (vgl. Altstötter-Gleich, 2006, S. 44; Häggström-Nordin et al., 2006, S. 391). Diese Gegensätze entsprechen Wellers Pluralisierungs- und Polarisierungsthese: Die Meinungen sind zwar breiter gestreut und vielfältiger als früher, aber gleichzeitig auch extremer und stark polarisiert (vgl. Weller, 2011, S. 11).

Aus diesem Überblick lassen sich nun folgende Schlüsse ziehen: Erstens: Pornografie gehört heute selbstverständlich zur sexuellen Umwelt von Jugendlichen. Es gibt einen »mainstreaming of porn« (Döring, 2011, S. 229), eine steigende Präsenz des Themas, das zunehmend gelassener betrachtet wird, was auch unter dem Begriff »normalisation of porn« (Knudsen, 2008, S. 10), also Normalisierung von Pornografie, diskutiert wird. Zweitens: Die Geschlechterunterschiede im Nutzungsverhalten sind groß, wobei dieser Gendergap auch in der Einstellung deutlich wird.

Auf zwei der oben bereits erwähnten Studien wird nun noch einmal näher eingegangen. Um dieses komplexe Phänomen besser zu verstehen, bedarf es qualitativer Sozialforschung, die eine tiefer gehende Analyse ermöglicht. Silja Matthiesen führte 2009 eine Studie mit leitfadengestützten Interviews mit 160 Jugendlichen aus Hamburg und Leipzig durch (vgl. Matthiesen, 2013). Als zentrales Ergebnis in Bezug auf Pornografie werden hier die Geschlechterunterschiede dargestellt, die schon oben beschrieben wurden. Mädchen schauen selten Pornos und wenn, dann weil sie zufällig darauf gestoßen seien. »Mädchen funktionalisieren Pornos, wenn sie sie alleine sehen, so gut wie nie für die Masturbation [...] Für die meisten jungen Frauen sind Pornos nicht erregend« (ebd., S. 150). Die Einstellungen zu Pornografie werden in drei Gruppen zusammengefasst und quantifiziert: ablehnend (25 %); liberal, aber desinteressiert (50 %); liberal, aufgeschlossen

und neugierig (25 %). Der Gendergap wird kurz thematisiert: »Jungen und Mädchen inszenieren sich hier als deutlich differente Sexualwesen«, Pornos werden als »Jungssache« (ebd., S. 153) wahrgenommen. Die Haltung der Mädchen wird dabei einerseits an einigen Stellen sehr differenziert beschrieben, andererseits reproduziert die Studie gängige geschlechterspezifische Vorstellungen von Pornografiekonsum, indem als zentrales Ergebnis der Gendergap und nicht die Vielseitigkeit der Haltungen hervorgehoben wird. Des Weiteren können noch zwei Kritikpunkte angebracht werden: Generalisierungen, die in der Studie zuhauf suggeriert werden, sind unzulässig, weil die vermeintliche Stichprobe zum einen nur aus Jugendlichen aus zwei Großstädten besteht und zum anderen ein *self-selection bias*⁶ nicht auszuschließen ist, da es sich nicht um eine zufällige Stichprobe handelt. Die Teilnehmenden sind deshalb nicht als repräsentative Abbildung der deutschen Jugendlichen zu sehen. Zudem dürften Interviewer_inneneffekte und soziale Erwünschtheit eine nicht zu vernachlässigende Rolle gespielt haben, was kaum reflektiert wird. Sozial erwünschtes Antwortverhalten ist im Bereich der Sexualität besonders relevant, da die Verzerrung geschlechterspezifisch sein kann und sich somit doppelt verstärkt: Junge Frauen antworten in dem Sinne sozial erwünscht, dass sie eher nicht zugeben würden, Pornografie zu konsumieren. Bei jungen Männern ist genau das Gegenteil der Fall. Deshalb sind gerade in diesem Bereich nicht-reaktive Forschungsmethoden vonnöten.

Diese Problematik greift Nicola Döring auf, indem sie Onlineforen als Forschungsfeld wählt und untersucht, wie Frauen und Männer hier über Pornografie diskutieren. Dabei wurden 400 Diskussionsstränge aus vier Foren betrachtet und mittels quantitativer und qualitativer Inhaltsanalyse nach Themenwahl, Meinung, Bedeutung und Präsenz von Pornografie ausgewertet (vgl. Döring, 2013). Die Studie ergab, dass Pornografie ein wichtiges, viel diskutiertes, wenn auch nicht dominierendes Thema in Onlineforen ist (vgl. ebd., S. 312). Döring betont die Vielfalt der Meinungen und Themen sowie einen hohen Grad an Reflexion und Medienkompetenz, letzteres besonders bei Jugendlichen; zudem seien dort die Aussagen weniger geschlechterdifferent (vgl. ebd., S. 325f.). Döring verweist auf einen zusätzlichen Bedarf an Onlineforen-Analysen, sowohl quantitativ als auch

6 Der Begriff *self-selection bias* (Verzerrung durch Selbstselektion) beschreibt eine potenziell systematische Verzerrung der Daten, wenn die Stichprobe nicht zufällig gezogen wird, sondern durch willkürliche Stichprobenziehung zustande kam.

qualitativ. Der vorliegende Beitrag soll diesem Bedarf entgegenkommen. Dabei wird hier detaillierter, deshalb auch mit einem deutlich kleineren Datensatz, gearbeitet als in Dörings Untersuchung, da es sich um eine rein qualitative Auswertung handelt.

Methodik

Onlineforen sind heutzutage ein viel genutztes Medium zum anonymen Austausch im Internet. Das gesellschaftliche Potenzial von Onlineforen ist gerade im Bereich der Sexualität nicht zu unterschätzen: Sie ermöglichen Austausch und Lernen, geben gerade Minoritäten eine anonyme Stimme, können bei der Sexuaufklärung helfen und tragen zur Identitätskonstruktion von Jugendlichen bei, da sie sich hier mit sich selbst und der Meinung anderer auseinandersetzen und ihre eigenen Einstellungen reflektieren und artikulieren können (vgl. Tillmann, 2008, S. 143).

Für die empirische Sozialforschung sind Onlineforen eine wichtige und vorteilhafte Datenquelle. So hat die Analyse von Onlineforen als nicht-reaktive Methode den großen Vorteil, dass hier keine Verzerrung der Daten durch sozial erwünschtes Antwortverhalten oder sonstige Interviewer_inneneffekte zustande kommen.⁷ Allerdings müssen auch die Nachteile der Methode und damit die Grenzen dieser Forschung klar benannt werden. Problematisch ist dabei vor allem die Zusammensetzung der Nutzer_innen, da es sich um eine »mehrfach selektierte spezielle Bevölkerungsgruppe [handelt,] [...] über deren soziodemografische und sonstige Merkmale wenig bekannt ist« (Döring, 2013, S. 327). Somit können Aussagen aus dieser Arbeit nicht generalisiert werden, da nicht davon auszugehen ist, dass die hier untersuchten Jugendlichen repräsentativ für alle Jugendlichen in Deutschland sind – zumal letztendlich über die Identität der Nutzer_innen kaum Aussagen gemacht werden können und diese auf anonymen Online-Profilen basieren. Um forschungsethische Probleme, vor allem bezüglich der Anonymität, zu vermeiden, wurden alle Nutzer_innen anonymisiert.⁸

7 Soziale Erwünschtheit existiert aber im Kontext des Forums, ist also zwar vorhanden, aber nicht erzeugt durch die gewählte Erhebungsmethode.

8 Für eine ausführliche Diskussion forschungsethischer Fragen siehe Döring (2013, S. 311; 2003, S. 239).

In diesem Beitrag werden Diskussionsstränge (Threads) der Seite *maedchen.de* analysiert. Dieses Forum wurde ausgewählt, weil es das einzige größere Forum ist, das sich explizit an ein junges, weibliches Publikum richtet und frei einsehbar ist. Es muss hier aber angemerkt werden, dass nicht nur weibliche Nutzer_innen im Forum aktiv sind, sondern auch zahlreiche männliche Profile existieren. Im Forum wurden alle Threads herausgesucht, die sich mit dem Thema Pornografie befassen und deren letzter Post nicht älter als drei Jahre ist. So konnte eine umfassende, aber nicht zu große Datenmenge generiert werden, die zugleich sehr aktuell ist. Insgesamt umfasst das Datensample 31 Threads, bestehend aus ca. 65.000 Wörtern, wobei über 550 verschiedene Nutzer_innen beteiligt sind. Die Daten wurden mittels qualitativer Inhaltsanalyse nach Mayring mit der Software MAXQDA ausgewertet (vgl. Mayring, 2015).

Ergebnisse und Diskussion

Der Präsentation und Diskussion der Ergebnisse sollten einige Überlegungen vorangestellt werden: Zunächst gilt es, den Begriff Pornografie für diese Arbeit zu definieren, was kein einfaches Unterfangen ist. In der Literatur finden sich zahlreiche unterschiedliche Ansätze, aus denen zwei Schlüsse zu ziehen sind. Erstens: Unter Pornografie werden stets sowohl Texte und Bilder als auch Videos verstanden. Zweitens: Was allerdings als pornografischer Inhalt angesehen wird, ist letztlich sehr subjektiv (vgl. Schetsche & Lautmann, 1999, S. 887; MacKinnon, 1987, S. 176; Knudsen et al., 2008, S. 9). Bei der Analyse der Daten zeigt sich, dass im Forum ein anderes Pornografieverständnis vorherrschend ist: Unter Pornos/Pornografie werden beinahe ausschließlich Pornofilme – manchmal noch pornografische Bilder –, aber keine Pornoromane oder erotische Literatur verstanden. Diese Filme müssen nicht zwingend erregend sein, sondern zeichnen sich nur durch das visuelle Darstellen explizit sexueller Inhalte aus.

Zudem sollte vorab die untersuchte Gruppe kurz beschrieben werden, was sich als komplexe Aufgabe gestaltet, da relevante Informationen zu soziodemografischen Daten nicht immer preisgegeben werden und deren Richtigkeit nicht überprüft werden kann. Trotzdem können einige knappe Aussagen gemacht werden: Zuallermeist handelt es sich um Frauen und Mädchen – die Aussagen der Jungen werden in der Analyse gesondert

betrachtet –, die zwischen 13 und 28 Jahren alt sind, wobei die meisten Nutzer_innen vermutlich 16 bis 21-jährig sind.⁹

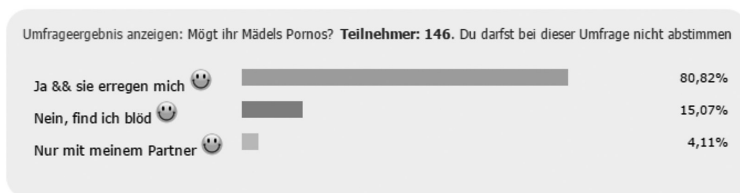
Die Themen der 31 Threads sind breit gefächert: Ein Drittel der Threads befasst sich mit dem Pornokonsum des Partners und der damit verbundenen Frage, welche Rolle Pornografie grundsätzlich in Beziehungen einnehmen kann und sollte. Zudem gibt es viele, oft von Jungen initiierte Threads zu dem Thema, wie Mädchen zu Pornografie stehen und was von ihnen präferiert wird. Drei Threads befassen sich mit dem Thema Sucht(gefahren). Des Weiteren gibt es noch Threads mit praktischen Fragen, etwa nach Altersbeschränkungen, Legalität, Lernen durch und Nachstellen von Pornos. Zudem werden noch einige eher scherzhafte Themen diskutiert, wie Meinungen zu Promipornos und Umfragen, welche Hautfarbenkombinationen der Darsteller_innen bevorzugt werden.

Haltungen zu Pornografie

Die Frage nach der Haltung von Mädchen zu Pornografie ist eines der zentralen Themen, das immer wieder in den Diskussionen auftaucht. In einem Thread stellt ein männlicher Nutzer diese Frage und nutzt dabei das Umfrage-Tool, wobei 146 Mädchen antworten (vgl. Abb. 1).¹⁰ Auch wenn diese Umfrage keine repräsentative Stichprobe aus dem Forum ist, so kann sie doch als grobes Stimmungsbild gesehen werden. Dabei fällt auf, dass nur 15 % der antwortenden Mädchen Pornografie »blöd« finden und diese nicht ansehen. Die überwiegende Mehrheit von über 80 % hält Pornos für erregend und konsumiert sie auch. Dieser Gegensatz zu bisheriger Forschung wird im weiteren Verlauf noch aufgegriffen und diskutiert.

Bei der inhaltsanalytischen Auswertung konnten sieben zentrale Kategorien herausgearbeitet werden: (1) Wohlwollen, (2) generelle Abneigung, (3) Abneigung gegen Konkretes, (4) Pragmatik, (5) Neugierde, (6) Desinteresse und (7) Ambivalenz. Diese werden nun anhand von Textziten vorgestellt.

- 9 Diese Einschätzung erfolgt aus einem Thread, in dem alle Kommentierenden ihr Alter posteten. Über Herkunftsort, Bildungsstand etc. lassen sich keine Aussagen machen. Hinter welchem Nutzerprofil letztlich welche Identität steht, lässt sich nicht herausfinden.
- 10 Interessant sind dabei schon die drei Kategorien, die er zur Auswahl stellt, denn sie implizieren, dass Pornos nur mit erotischem Motiv konsumiert werden, Pornografiekonsum zur Belustigung, zum »Lernen« oder sonstige Motive werden dabei ausgeschlossen.



Thema: Gucken Mädels gerne Pornos ?

Abb. 1: Umfrage eines Nutzers im Forum von maedchen.de

(1) Wohlwollen

»Ich schau für mein Leben gerne Pornos, ich mach keinen Hehl draus, spreche mit meinen Sexpartnern offen darüber und wir schauen sie uns auch manchmal gemeinsam an« (Unbekannt¹¹)

Viele Mädchen im Forum äußern eine sehr positive, wohlwollende Einstellung zu Pornografie, wie das obige Zitat veranschaulicht. Pornos werden hier als erregend und inspirierend empfunden. Dabei werden zahlreiche positive Aspekte des Pornografiekonsums aufgezählt, wie die Möglichkeit neue Anregungen zu bekommen und eigene Vorlieben besser zu entwickeln, das Sexualleben in Partnerschaften zu bereichern, Praktiken, die man mit dem Partner nicht praktizieren kann, zumindest anzusehen und so auszuleben, sowie die Funktion einer Ersatzbefriedigung – generell vor allem Luststeigerung bei der Masturbation. Interessant ist, dass oftmals sehr genau beschrieben wird, welche Art von Pornografie präferiert wird, dass diese Vorlieben gleichzeitig sehr breit gestreut sind und beinahe alle gängigen Pornogenres umfassen.¹² Wie groß die Begeisterung für und der Konsum von Pornografie ist, variiert stark. Allerdings ist der Enthusiasmus nicht immer so ungebremsst wie oben. Die meisten Textstellen lassen auf einen regelmäßigen bis gelegentlichen Pornografiekonsum schließen,

11 User_Innen, deren Name im Forum nicht angezeigt wurde, werden hier mit »Unbekannt« bezeichnet.

12 Bei der Analyse der Vorlieben wird auch schnell klar, dass ein festgelegtes, geteiltes Wissen über Pornografie und deren Subgenres unter den Nutzer_innen vorhanden ist. Dieses Wissen basiert auf Begrifflichkeiten, die auf den meisten Mainstream-Seiten zu finden sind.

der in verschiedenen Settings – wie allein zur Masturbation, alleine zur Inspiration, mit dem Partner / der Partnerin oder unter Freund_innen – stattfinden kann. Die Einstellung »Wohlwollen« ist mit 52 kodierten Textstellen deutlich die am häufigsten geäußerte Haltung.¹³ Im Gegensatz dazu steht die Abneigung, die in 28 Textstellen zu Wort kam. Dabei fiel auf, dass sich zwei Tendenzen ausmachen ließen: Zum einen die Abneigung gegen konkret Vorhandenes und die Abneigung gegen Pornografie per se.

(2) Abneigung per se

»Hab ich nie, würde ich nie. Echter Sex ist und bleibt echter Sex. Wer's nötig hat bitte. Stell ich mir amüsant vor, er/sie/es sitzt vorm Computer und ... jaja. Primitiv, wie die Affen im Zoo« (Unbekannt).

In diesem Zitat aus der Kategorie Abneigung per se wird deutlich, dass der Userin die grundsätzliche Idee von Pornografie, nämlich sexuell explizite Szenen anzusehen, abwegig erscheint und sie Pornos jedweder Art ablehnt. Geäußert wird diese Haltung – in der Untersuchung – meist von Nutzer_innen, die noch keine oder sehr geringe Erfahrung mit Pornografie haben. Als Gründe für die Einstellung werden negative Folgen des Konsums, wie etwa ein verzerrtes Bild von Sex und eine Einschränkung der Fantasie, sowie Ekel, Verachtung und kritische Reflexionen über Produktionsbedingungen genannt.

(3) Abneigung gegen Konkretes

»Ich finde Pornos ziemlich überflüssig und vor allem meistens absolut abtunend. Realitätsfern, meistens nicht einmal was interessantes, nur so simples rein-raus, einfach totaler Non-Sense!« (Tina123)

Davon unterscheidet sich die zweite Subkategorie, die Abneigung gegen Konkretes, da sich die Abneigung hier genau genommen gegen eine be-

13 Allerdings darf von der Anzahl der Textstellen nicht auf eine genaue Verteilung der Meinungen geschlossen werden, da manche Meinungen häufiger diskutiert und genannt werden und gerade Stammnutzer_innen ihre Meinung zu derselben Fragestellung mehrmals und in mehreren Foren schreiben.

stimmte Form der Pornografie richtet, die dann generalisiert wird und nicht gegen die Darstellung von Sexualakten per se. Die Abneigung resultiert aus eigener sporadischer, negativer Pornoerfahrung. Deshalb sind die Gründe für die Abneigung hier auch andere und beziehen sich auf die Art der Darstellung: Diese sei etwa eklig, abstoßend, unrealistisch, unerotisch und frauenverachtend. Diese Unterscheidung in die beiden Subkategorien ist deshalb bedeutsam, da so pornokritische Haltungen von jungen Frauen differenziert erklärt werden können, denn es ist nicht immer Pornografie generell, sondern die Art, wie sie gemacht wird, die nicht gefällt.

Zwischen Abneigung und Zustimmung liegt ein breites Meinungsspektrum, das mit den folgenden vier Kategorien beschrieben werden soll.

(4) Pragmatik

»Es gibt gute und schlechte. Für zwischendurch ist mal so ein netter Porno okay, aber regelmäßig schauen muss ich die auch nicht« (Unbekannt).

In dieser Kategorie wird eine pragmatische Haltung zu Pornografie geäußert: Pornografie sei grundsätzlich in Ordnung, nicht besonders gut oder besonders schlecht, aber potenziell erregend und deshalb nützlich und zielführend als Masturbationshilfe. Pornografie wird zu einer gelegentlich gern genutzten Abwechslung, die aber nicht unabdingbar ist. Diese Aussagen stammen vor allem von Gelegenheitsnutzerinnen von Pornografie, die sie zumeist zur Masturbation gebrauchen.

(5) Neugierde

»Ich schaue manchmal welche aber dann eher aus Interesse oder Langeweile. Geil werde ich von Pornos irgendwie nicht« (Freya).

Davon unterscheidet sich die Gruppe der »Neugierigen«, die Pornografie zwar interessant, aber nicht erregend finden, wie im obigen Zitat der Nutzerin Freya. Pornografie wird gelegentlich genutzt, aber nicht als Masturbationsvorlage, sondern aus Neugierde, als Informationsquelle oder Entertainment, sei es allein oder unter Freund_innen. Hierzu gab es die wenigsten (insgesamt sechs) kodierten Textstellen.

(6) Desinteresse

»Mich interessiert das einfach überhaupt nicht. Generell würde ich einfach mal behaupten, dass sie mir recht egal sind und ich kein Problem damit habe, wenn sich andere welche ansehen« (Flocki).

Wurde in der letzten Kategorie zumindest noch eine gewisse Neugierde geäußert, so kommt nun ein generelles Desinteresse bezüglich Pornografie zur Sprache. In diesem Zusammenhang wird von sporadischer oder nicht vorhandener Pornografieerfahrung berichtet. Begründet wird diese Einstellung zumeist damit, dass entweder kein Interesse oder kein Bedürfnis nach Pornografie bestehe oder dass bisher Gesehenes als langweilig und nicht ansprechend empfunden wurde. Dies resultiert in Desinteresse und Indifferenz, wodurch sie sich von der Abneigung unterscheidet, da die »desinteressierte Haltung« gelassener und gleichgültiger ist.

(7) Ambivalenz

»leider ziehe ich mir hin und wieder mal so was rein, allerdings schäme ich mich hinterher auch immer voll dafür. aber irgendwie find ich das voll aufregend ...« (TinaTina)

In der letzten Kategorie werden ambivalente Einstellungen zu Pornografie zusammengefasst, die meist sowohl von positiven Gefühlen wie Erregung und Neugierde, als auch von negativen Emotionen wie Ekel und Scham geprägt sind. Oftmals wird eine widersprüchliche Haltung artikuliert, wie etwa die Feststellung, dass diese Filme erregend wirken können, obwohl man sie doch eigentlich ekelhaft findet, was im Nachhinein Scham auslöst. Inwiefern diese intrapsychischen Konflikte mit bestehenden Geschlechterbildern zusammenhängen – also dass der Konflikt dadurch verstärkt wird, dass man »weiß«, dass Frauen Pornos eigentlich nicht gut finden (sollen) – wie Matthiesen vermutet –, bleibt ungewiss, da dazu keine Aussagen gemacht werden (vgl. Matthiesen et al., 2011, S. 349). Die Textstellen lassen entweder auf seltene Nutzung von Pornografie schließen, die ausschließlich zur Masturbation gebraucht wird, oder aber auf frühere häufige Nutzung, die nun bewusst abgebrochen wurde. Begründet wird dies, neben Scham und Ekel vor dem Film und sich selbst, auch mit Ängsten über negative Folgen eines Pornografiekonsums.

Ein zusätzlicher Aspekt, der bei der Analyse der Einstellungen eine wichtige Rolle spielt, ist die empfundene Normalität des Pornografiekonsums. Angelehnt an die Normalisierungs- und Mainstreaming-These wurde der Datensatz dahingehend untersucht, inwiefern der Konsum von Pornografie als etwas Normales betrachtet und wie diese Norm konstruiert wird.

»Die Pornoindustrie erwirtschaftet Milliardenumsätze. Fast jeder Bundesbü[r]ger konsumiert regelmässig Pornos [...] Daher ist es sehr wichtig, nicht immer nur auf die Pornografie zu zeigen, sondern sie aus der Schmuttecke heraus zu holen.

Sie ist längst in den Schränken des Normalbürgers angekommen.

Trotzdem tun alle immer so Uhh und Ahhh als hätte man es mit was verbotenem zu tun. Haben Schamgefühle oder was weiss ich ...« (Whoopgirl)

Große Teile der untersuchten Aussagen – über 120 kodierte Textstellen – stimmten damit überein, dass Pornografie normal sei. Diese Auffassung wurde in Zusammenhang mit allen unterschiedlichen Konsumverhaltens-typen und Haltungen (mit Ausnahme der Abneigung) geäußert, wobei die meisten Überschneidungen in der porno-positiven Kategorie zu finden waren. Gegenargumente wurden so gut wie nie vorgebracht und entsprechen in diesen Fällen der Kategorie »Abneigung«. Das obige Zitat zeigt, wie explizit und ausführlich über Normalisierung und Enttabuisierung/Entmystifizierung diskutiert wird. Dabei lassen sich verschiedene Argumentationsstrategien in unterschiedlicher Ausführlichkeit finden: Zum einen wird auf individueller Ebene begründet, frei nach dem Motto: »Ich tue es doch auch.« Zum anderen lassen sich Begründungen finden, die die kollektive Ebene nutzen: Weil alle/viele Pornografie nutzen, ist sie normal. Die »Beweisführung« dafür erfolgt durch verschiedene Argumente. Teilweise werden Statistiken und mehr oder minder wissenschaftliche Quellen zitiert und Links gepostet, die den Konsum quantifizieren und normalisieren. Zudem finden sich historische Begründungen mit Verweisen auf die Antike oder die Steinzeit. Des Weiteren werden auch biologistische Argumentationen aufgeführt, Pornografie sei ein »menschliches Bedürfnis« und sogar manche Affenarten hätten voyeuristische Verhaltensweisen. Nicht immer wird die eigene Position allerdings so genau erläutert, in den meisten kodierten Textstellen wird beiläufig erwähnt, dass der Konsum von Pornografie »normal«, »natürlich«, »selbstverständlich« sei, »warum auch nicht?« – Es »ist ja nichts dabei«, so die gängige Argumentation.

Zusammenfassung

Die Haltungen zu Pornografie sind sehr breit gefächert und differenziert, weshalb eine schlichte dreigeteilte Klassifizierung, wie sie von Matthiesen vorgenommen wird, der Meinungsvielfalt nicht gerecht wird (vgl. Matthiesen et al., 2011, S. 336). Das hier gewählte System aus sieben Kategorien geht vor allem in Bezug auf die Begründung für die Haltung stärker in die Tiefe. So lässt sich zusammen mit den Punkten Quantität, Qualität und Setting des Konsums eine Art heuristische Typisierung von Pornografie-nutzerinnen erarbeiten (s. Tab. 1). Dieser Vorschlag einer Typisierung kann aufgrund des Samples aber nur vorläufig sein und bedarf quantitativer Forschung, um ihn zum einen auf Gültigkeit zu prüfen.

	Begründung	Quantität des Konsums	Empfindung des Konsums	häufigstes Setting
(1) Wohlwollen	Erregung und Inspiration	regelmäßig bis gelegentlich	angenehm	Solo-, Paarsetting
(2) Abneigung per se	negative Folgen, Ekel, Verachtung	selten bis nie	verstörend	–
(3) Abneigung gegen Konkretes	Art der Darstellung	(sehr) selten	abschreckend	–
(4) Pragmatik	grundsätzlich okay	gelegentlich	erregend	Solosetting
(5) Neugierde	Lernmöglichkeit, Neugierde	gelegentlich	interessant, aber nicht erregend	Solosetting (Information)
(6) Desinteresse	kein Bedürfnis/ Interesse	selten bis nie	langweilig	–
(7) Ambivalenz	Scham, Erregung, Angst	selten	erregend und beschämend	Solosetting

Tab. 1: Heuristische Typisierung der Nutzer_innen

Für die zumeist gelassene, normalisierende und oftmals positive Einstellung und die damit verbundene Diskrepanz zu bisherigen Forschungsergebnissen lassen sich zwei verschiedene Erklärungen finden. Zum einen wäre es denkbar, dass sich die Nutzer_innen des Forums als vorselektiertes Sample von der Gesamtheit der jungen Frauen unterscheiden und hier schlichtweg die

Verteilung der Meinungen anders ist. Zum anderen könnte die Sensibilität des Themas und die teilweise noch vorherrschende Tabuisierung – besonders bei jungen Frauen – eine Erklärung liefern: Dies würde bedeuten, dass bisherige Forschung durch sozial erwünschtes Antwortverhalten verzerrt war, weshalb diese nichtreaktive Methode andere Ergebnisse liefert. Zudem kann ein offener Umgang mit derart heiklen Thematiken eher in anonymen Räumen wie diesem Forum stattfinden. Beide Erklärungsansätze erscheinen plausibel, können aber mit den vorliegenden Daten weder belegt noch falsifiziert werden. Es kann vermutet werden, dass ein monokausaler Erklärungsansatz zu kurz greift und beide Erklärungen zusammenwirken.

Die Diskussion über Pornografie als doing gender

Diskussionen Jugendlicher über Pornografie können viele Hinweise zum Verständnis ihrer Geschlechterbilder geben: »Dies kann als Praxis verstanden werden, in der Alter, Gender und Heterosexualität hervorgebracht werden«¹⁴ (Berg, 2008, S. 295), »eine Gelegenheit Gender und Sexualität vorzuführen«¹⁵ (Attwood, 2005, S. 65). Vorstellungen von Geschlechterstereotypen leisten zudem einen wichtigen Beitrag zur Erklärung von Geschlechterunterschieden in der Nutzung und Wahrnehmung von Pornografie (vgl. Hald, 2010, S. 128).

In den Diskussionen auf *maedchen.de* wird die Frage, inwiefern es Unterschiede zwischen den Geschlechtern bezüglich des Pornografiekonsums gibt und wie diese zustande kommen, viel diskutiert. Zusammenfassend lassen sich die passenden Textstellen auf einer kontinuierlichen Skala mit zwei Extrempunkten einordnen: auf der einen Seite jene, die die Unterschiede betonen und eine traditionellere Sicht haben (hier als *gender difference* bezeichnet) und auf der anderen Seite die, die diese Unterschiede anzweifeln und abstreiten (*gender similarity*).

Gender difference – der traditionelle Blick

»Ich bin ein Mädchen und ich schaue keine Pornos, erfülle also dieses »Klischee-Bild«, aber es gibt sicher genügend, die welche schauen« (Fleur).

14 Original: »it can be viewed as an age, gender- and heterosexuality-creating practice«.

15 Original: »an occasion for performing gender and sexuality«.

Das Meinungsspektrum zwischen diesen Endpunkten ist breit gefächert, zumal oftmals verschiedene Argumente vermischt werden, wie das obige Zitat zeigt. In der Gender-difference-Argumentation werden zahlreiche gängige Geschlechterstereotype herangezogen, um den unterschiedlichen Pornografiekonsum von Männern und Frauen zu erklären und zu bestärken. Grundlegend dafür sind alltägliche Annahmen über Geschlechter: Zum einen das Klischee, das im Zitat von Fleur beschrieben wird, dass Mädchen häufig keine Pornos konsumieren und diese nicht besonders ansprechend finden. Der Nutzerin ist bewusst, dass es eben »nur« ein Klischee ist, das der Wirklichkeit zwar nicht immer entsprechen muss, sie sich darin aber trotzdem unproblematisch einordnet und somit das Stereotyp reproduziert. Durch ihre kritische Reflexion lässt sich diese Aussage nicht auf dem Extrempunkt der Gender-difference-Argumentation einordnen. Die zweite häufig geäußerte Annahme ist, dass Männer häufig Pornos schauen und dass dies ganz normal sei. In Abgrenzung zu den Normalisierungsstrategien, die oben beschrieben wurden und sich auf beide Geschlechter bezogen, lassen sich auch zahlreiche Aussagen finden, die explizit den männlichen Konsum normalisieren.

»Macht irgendwie jeder Typ und gibt auch jeder zu. Also gehe ich da bei Typen von aus, bei Frauen je nachdem
jeder typ macht das einfach ist eine ganz normale sache auserdem denken die eh nur an das eine, auserdem hat das nix mit der liebe zu tun, es ist eine tatsache das jungs gerne pornos anschauen« (Zitronee).

Derartig beschwichtigende, normalisierende Aussagen dominieren Threads über den Pornokonsum in Partnerschaften. Wie im vorherigen Kapitel lassen sich zum einen zahlreiche Aussagen finden, die die Normalität des Konsums bei Männern konstatieren und ohne Begründung als gegebenen Fakt, als »Tatsache« präsentieren, wie im obigen Zitat. Nutzerin Marli schreibt des Weiteren: »Männer und Pornos schauen, das gehört irgendwie ja zusammen. Ist eben so.« Hier wird schon eine vermeintlich logische Verknüpfung (Mann → Porno) geschaffen, aber begründet wird sie nicht. Eventuell hat sich diese Verbindung schon so sehr normalisiert, dass sie scheinbar nicht mehr zu begründen und hinterfragen ist.

Zum anderen gibt es Kommentare, in denen verschiedene Gründe dafür erläutert werden und die sich dabei auf vermeintlich »männliche Eigenschaften« beziehen, wie im obigen Zitat die Behauptung, dass Jungs »eh

nur an das eine« denken. Diese Aussagen betonen die Geschlechterunterschiede nun schon stärker, als es Fleur noch tat. Die verschiedenen Argumentationen sollen im Folgenden näher beschrieben werden.

»Pornos werden ganz überwiegend von Männern für Männer gemacht und richten sich nach dem Geschmack von Männern.

Frauen sind nicht grundsätzlich gegen Pornos, haben allerdings einen anderen Geschmack, den die weitverbreiteten Pornos nicht erfüllen« (Ingwer).

Die Nutzerin Ingwer sieht einen Grund für den geringen Konsum von Frauen in der Art der Pornografie, da diese in ihren Augen nicht für Frauen gemacht sei. Bei vielen dieser Äußerungen werden allerdings keine Aussagen darüber gemacht, was eigentlich unter einem weiblichen Geschmack zu verstehen sei. Zwar wird in diesem Zusammenhang gelegentlich erwähnt, dass Genres wie »Softcore« und »Lesbian« oder Aspekte wie Romantik und Handlung besonders von Frauen bevorzugt werden, allerdings bemerkt man bei einer Analyse der Präferenzen eine viel höhere Diversität. Eine Vermutung, die von einigen Nutzer_innen angestellt wird, ist, dass Frauen prinzipiell mehr Ansprüche (egal, in welche Richtung) haben, Männern hingegen sowieso alles gefalle, weshalb Letztere auch leichter etwas Passendes finden. Frauen werden oft allein durch die lange Suche nach Ansprechendem vom Pornografiekonsum abgehalten, wie einige andere Nutzer_innen aus Selbsterfahrung berichten.

Eine weitere Annahme, die in der Gender-difference-Argumentation häufig genannt wird, ist, dass Männer von visuellen Reizen, wie einem Pornofilm, mehr angesprochen werden, wohingegen Frauen eine stärker ausgeprägte Fantasie hätten:

»Gerade Männer sind sehr visuell geprägt und brauchen einfach Bilder oder Videos, um sich richtig scharf zu machen. Das ist bei Frauen nicht so stark ausgeprägt, bei uns reichen oft die Fantasie und die Gedanken im Kopf. Trotzdem gibt es auch viele Frauen, die gerne mal einen Porno schauen« (Unbekannt).

Obwohl diese Nutzerin noch anmerkt, dass auch Frauen gerne Pornos sehen und sie dadurch die Unterscheidung relativiert, sind die Formulierungen hierbei teilweise sehr deterministisch: Männer seien »visuell geprägt« oder »visuelle Wesen«, wie es eine andere Userin – Tabbie – beschreibt

und wieder wird dies als unumstößliche Tatsache gehandelt. In diesem Zusammenhang werden auch Äußerungen zu einer Präferenz von erotischen Geschichten statt Pornofilmen gemacht, da hier mehr Spielraum für eigene Fantasien bleibe, was von anderen Nutzer_innen als »typisch für Frauen« bezeichnet wird. In einigen wenigen Aussagen wird eine biologistisch-deterministische Erklärung noch deutlicher artikuliert:

- » 1. Ist es gut, wenn ein Mann jeden Tag wachst. Es ist erwiesen, dass die Spermien so gesund bleiben.
- 2. Braucht er es vielleicht jeden Tag. Das muss ja keine Kritik an dir sein, natürlich kannst du nicht jeden Tag für ihn zur Stelle sein.
- 3. Finde ich das normal« (Minum).

Hier wird die Argumentationslogik verfolgt, dass Männer Pornos und Masturbation aus biologischen Gründen verstärkt brauchen, und zwar zum einen, weil es gesund sei und zum anderen, weil sie gesteigerte sexuelle Bedürfnisse haben. An diesem Punkt ist es spannend, sich die Benutzung des Verbes »brauchen« (im Sinne von »benötigen«, nicht »gebrauchen«/»verwenden«) im Forum anzusehen: Die Formulierung Pornografie »zu brauchen« wird fast ausschließlich dann verwendet, wenn es um Männer geht; »Männer brauchen das eben«. Im Zusammenhang mit Frauen oder der eigenen Person wird diese Wortwahl ausschließlich im Sinne von »Ich/Frauen brauche(n) das nicht« benutzt. Männer und Frauen haben in den Augen mancher also von Natur aus unterschiedliche sexuelle Bedürfnisse, was implizit auch bedeutet, dass hier die Vorstellung einer »natürlichen«, geschlechterabhängigen Sexualität vorherrscht. Die biologistischen Argumente werden an anderer Stelle noch weitergeführt: Es sei hormonell bedingt, dass gerade Jungen im Jugendalter besonders auf nackte Körper fixiert seien und häufiger an Sex denken. Das sei eine »völlig normale Entwicklungsphase« und gehöre zum »Mann-werden« dazu. Die biologistische Argumentation wird von einigen männlichen Nutzern auf die Spitze getrieben, wie die folgenden Zitate veranschaulichen:

- »Tut uns ja leid, dass wir keine Woche aushalten.
- Wir Männer sind halt so gemacht. Bedank dich bei Gott« (Mogli [m]).¹⁶

¹⁶ User, die als Geschlecht »männlich« in ihrem Profil angegeben haben, wurden im Datensatz mit »(m)« gekennzeichnet.

»War ja auch nur so, aber Mädels sind da halt gaaaaanz anders.
Die können Monate ohne SB leben.
Aber wir Männer kriegen automatisch feuchte träume oder holen uns vorher halt ein runter.
Der Hoden hat nur begrenzten inhalt« (Mogli [m]).

»Solche Bilder haben nichts mit Aussehen oder hübsch zu tun.
Sie sprechen ganz einfach bestimmte Instinkte an. Männer sind so programmiert« (Bademeister [m]).

Hier werden also Instinkte und begrenzte körperliche Kapazitäten, die von »Gott« oder »der Natur« aus gegeben sind, für ein vermeintlich gestiegenes sexuelles Bedürfnis der Jungen bzw. Männer verantwortlich gemacht. Es gehe dabei um »Triebbefriedigung« und Steuerung durch das »Unbewusstsein«, was an das Sexualitätskonstrukt von Freud erinnert. Das *sameness taboo*, also die Vorstellung, dass Männer und Frauen sich unterscheiden *müssen*, wird hier also besonders deutlich: Männer und Frauen hätten naturgemäß verschiedene Sexualitäten und deshalb könnten sie in ihrem sexuellen Verhalten auch nicht gleich sein. In diesen Kommentaren wird die Gender-difference-Argumentation am deutlichsten.

Gender Similarity – das Aufweichen von Stereotypen

Dennoch sind derartige Kommentare nicht repräsentativ für die Posts männlicher User. Auch hier ist das Meinungsspektrum in Bezug auf Haltungen, Präferenzen, Intensität des Konsums und Argumente dafür vielseitig. So gibt es auch Jungen, die sich explizit gegen die oben beschriebene Argumentation richten und dafür plädieren, dass Männer dieselben »Bedürfnisse« wie Frauen haben, wie der folgende Post, der in Reaktion auf eine Aussage, dass Männer Sex hauptsächlich zur Triebbefriedigung hätten, zeigt:

»Manchmal frage ich mich echt, was so manche Frauen/Mädchen von uns denken, wir sind genau so Menschen wie ihr, also wieso sollten wir keine Gefühle haben? Und kein Bedürfnis nach Geborgenheit, Nähe, Liebe, Zuwendung etc« (Unbekannt [m]).

Dieser Post entspricht vielmehr der im Folgenden erläuterten Gender-similarity-Hypothese, nach der Männer und Frauen keine grundsätzlich

differenten Wesen sind. Dies führen diejenigen Aussagen weiter aus, die explizit oder implizit Sozialisation als Grund für den Gendergap nennen und dessen Bedeutung damit relativieren:

»Sehe ich ähnlich würde man das Thema Sex nicht dermassen tabuisieren und durch Altersbeschränkungen mystifizieren, würde man mit dem Thema wesentlich freier und unverklemmter umgehen. Vor allem würde man nicht so eine Sensation da draus machen.

Interessant wird es doch immer erst wenn es Verbote gibt ...

Aber da wir lernen, das das alles Ihhhh und Ehhhh ist und die Nachbarin, weil sie ONS [One-Night-Stand] hatte eine Schlampe ist, Bleibt es nicht aus das das Thema wichtiger wird als es ist und zu massiven mentalen Problemen und Widersprüchen zwischen fühlen, wollen und Handeln führt.

Eine Schizophrenie ... oder auch schon Trizophenie (Um das Wort mal zu erfinden).

Wenn ich mir als Kind an die Vagina fasste bekam ich einen Schlag auf den Hand rücken.

>Da fasst man nicht hin das ist Bäh< Rest der Geschichte kennt ihr und wundert sich da noch wer das es Mädchen gibt die nicht ihre Scheide waschen? Weil sie es abartig finden da hin zu fassen« (Whoopgirl).

In diesem Post kritisiert Whoopgirl gesellschaftliche Vorstellungen von Sexualität, insbesondere bei Frauen: Sie plädiert für einen offenen Umgang mit Pornografie und gegen eine Tabuisierung. Zudem beanstandet sie, dass Frauen bzw. Mädchen ein falsches Bild ihrer Sexualität vermittelt werde, das zu einem zurückhaltenden, schambesetzten Umgang mit dem eigenen Körper und der eigenen Sexualität führe. Noch immer würden Frauen, die ihre Sexualität etwa mit One-Night-Stands ausleben, von der Gesellschaft dafür verurteilt. In feministischen Debatten wird in diesem Zusammenhang von *slut shaming* gesprochen, was das Beleidigen und Abwerten von Frauen, die ihre Sexualität auf eine Weise leben, die im Gegensatz zu konservativ männerdominierten Vorstellungen von Weiblichkeit steht, beschreibt (vgl. Ringrose & Renold, 2012, S. 334). Für Whoopgirl ist diese konservative sexuelle Sozialisation, die schon im Kindesalter beginnt, der Grund für geringere Masturbationsfrequenz und Pornografiekonsum von jungen Frauen; sie führe zudem zu intrapsychischen Konflikten. Hier werden Geschlechterunterschiede nicht wie in den obigen Argumentationen reproduziert und hingenommen, sondern infrage gestellt. Diese seien

nicht biologisch oder natürlich bedingt, sondern Ergebnis gesellschaftlicher Normen und Vorstellungen. In dieser Ausführlichkeit ist eine solche Argumentation im Forum zwar selten, doch lassen sich ähnliche Ansätze auch in andern Posts finden. Pornografie wird bei Mädchen noch eher als ein »Tabu-Thema« empfunden, das teilweise schambesetzt ist, weshalb der Konsum selbst unter Freundinnen nicht immer zugegeben wird, wie auch andere Nutzer_innen schreiben. In einem weiteren Sinn können auch Aussagen aus der Haltungskategorie Ambivalenz hier aufgeführt werden, da in diesen Kommentaren deutlich wird, wie sozialisierte Reaktionen, wie Scham, zu Verunsicherung und Nichtkonsum beitragen können.

Aussagen, die grundsätzlich bestreiten, dass Männer und Frauen sich in Bezug auf Pornografie unterscheiden, gehen noch einen Schritt weiter. Dabei wird aufgeführt, warum die oben genannten biologistischen Begründungen nicht richtig seien:

»Bitte nicht allzu sexistisch werden, ich finde nämlich Frauen betrifft das genauso. Nur ist es ja >was ganz was anderes< ;) wenn dann im Mädelskreis drüber geschwärmt wird wie geil/toll/sexy/heiß Ryan Gosling/Zac Efron/... wer auch immer ist.

Ne ganz ehrlich, ich kenn kaum eine, die plötzlich jedes männliche Wesen hässlich/uninteressant findet, sobald sie vergeben ist.

Und ich bin ne Frau und kann einfach nur sagen ich bin da offenbar ganz genau so »programmiert«.

Wollte hier nur mal dagegen vorgehen, dass es so dargestellt wird, als sind Jungs/Männer zwangsläufig schwanzgesteuerte, willenlose Maschinen, die ihrer Biologie total unterworfen sind. Entweder sind wir das allesamt, oder keiner in diesem Ausmaß. Bin mir bewusst, dass es durchaus Unterschiede zwischen den Geschlechtern gibt – aber es ist wie gesagt nicht so als »sind Jungs/Männer halt einfach so<< (StrongFighter).

Dieser Post wurde in Reaktion auf den oben zitierten Post des männlichen Users Bademeister geschrieben und argumentiert gegen die Idee, dass Männer von Natur aus andere sexuelle Bedürfnisse hätten als Frauen, worin sie von anderen Nutzer_innen bestärkt wird. In anderen Posts wird auch die Verknüpfung zwischen Visuellem und Männlichkeit sowie Fantasie und Weiblichkeit angezweifelt und sich darüber sogar lustig gemacht: »[D]ann bin ich wohl ein Hybrid aus Mann und Frau«, schreibt die Nutzerin Candyshop dazu. In ähnlicher Manier sind Posts geschrieben, in denen

betont wird, dass Männern »ja schließlich nicht reihenweise Hoden« platzen würden, wenn sie nicht masturbieren. Sexualität und Geschlecht sollten laut einigen Nutzer_innen also differenzierter betrachtet, gängige Geschlechterklischees nicht einfach reproduziert werden.

Diese Klischees sind in den Augen mancher Nutzer_innen sowieso längst überholt und nicht mehr zeitgemäß, wie folgender Post veranschaulicht:

»Es mag ja stimmen, dass fast alle Männer irgendwann mal oder auch regelmäßig »Pornos« oder anregende erotische Filme anschauen.

Aber so, wie das »Märchen«, dass nur Jungs sb machen und Mädchen nicht, ist es wohl auch hier: Seit es dann Internet gibt und den leichten Zugang zu Pornos, schauen auch sehr viel Mädchen und Frauen solche Inhalte an und erfreuen sich daran. Und Millionen Camgirls, die weltweit damit »cash« machen wollen, zeigen ja auch, dass »pornographisches Verhalten« keineswegs hauptsächlich auf Männer beschränkt ist« (Unbekannt).

Hier werden konservative gesellschaftliche Vorstellungen nicht nur infrage gestellt, wie es etwa Whoopgirl tut, sondern abgelehnt und dekonstruiert. Frauen würden selbstverständlich auch masturbieren und sich heutzutage dabei der Pornografie bedienen, alles andere sei ein veraltetes Märchen, ein »Gerücht«, wie es eine andere Userin formuliert, das antiquierte Idealbilder heraufbeschwört. Dementgegen wird betont, dass auch Frauen Pornografie konsumieren: Das »sollte so langsam angekommen sein«, wie eine andere Nutzerin schreibt. Das Bedürfnis nach Selbstbefriedigung wird im weiteren Verlauf der Diskussion normalisiert, sowohl für Männer als auch für Frauen, was bei vielen Nutzer_innen auf Zuspruch stößt. Interessant an diesem Post ist auch, dass Pornografie auch für die Darstellerinnen positive Aspekte haben kann, was auch in einem anderen Thread betont wird:

»Ich denke da an Bobbie Starr z.B. die gesagt hat, das Emanzipation auch bedeutet, dass man sich frei entscheiden kann wie man sein Sexleben gestaltet und ob man Pornos dreht oder nicht.

Oder Sasha Grey und Annette Schwarz die aus reinem Interesse an der Materie mit 18 in die Produktion gingen.

Manche hier würden sagen, das das Fakes sein müssen, weil kein Mädchen sowas machen würde« (Unbekannt).

Mit dem Verweis auf Bobbie Starr, einer vielfach ausgezeichneten Pornodarstellerin, die sich als Pro-Sex-Feministin sieht, wird die Debatte eröffnet, dass Pornografie auch für die Schauspielerinnen emanzipatorisches Potenzial haben kann. Pornografie und Feminismus werden hier auf positive Weise verbunden und es kommt so zu eben jener Argumentation, die auch von vielen sex-positiven Feminist_innen vertreten wird. Der Verfasserin des Posts scheint jedoch auch bewusst zu sein, dass diese Idee für andere Menschen nicht nachvollziehbar ist, da die Vorstellung, dass eine Frau sich freiwillig und bewusst für eine Karriere in der Pornobranche entscheidet, nicht mit konservativen Ideen von Anstand zu vereinbaren ist. Was sich für eine Frau »gehört« und was nicht, wird gesellschaftlich festgeschrieben, was besonders die folgende Diskussion zeigt:

»Hallo,
ich wollte mal fragen, ob es Mädels gibt, die eigentlich auf Pornos stehen.
Und wenn ja welcher Art.
Kann mir eigentlich kaum vorstellen, dass die meisten Pornos erregend für eine Frau sind.
Würde mich über Antworten freuen.
liebe Grüße« (Basti [m]).

»wart ab, bis der Thread von »Knallfarben« oder »Chaan« entdeckt wird
Dann wirst mal erfahren was Mädchen so gucken« (Samii [m]).

»Ich hab eher das Gefühl, dass das dann entweder Fakes sind oder Mädels die sich wichtig machen oder?« (Unbekannt).

»Chaan ist nicht repräsentativ, knallfarben kp wer dahintersteckt (so interessant es ist), und sonst hat mich bislang keine Frau hier überzeugen können.
Wahr ist, was Dir eine Frau von Angesicht zu Angesicht sagt (wen sie es tut ...^^)« (Fritz [m]).

»Wieso bitte ist man in deinen Augen ein Fake oder will sich bloß wichtig machen, nur weil man ehrlich ist & sagt, dass man Pornos geil findet
Was erregt dich denn so an ihnen?
Ich mag nur Filme, die amateurmäßig gedreht sind. Die professionellen, in denen die Mädchen so »künstlich« & viel zu perfekt aussehen, seh ich mir gar nicht erst an. Am liebsten Hardcorefilmchen, rape pornos, gangbang, dreier, was

härteres auf jeden Fall. Aber das glaubt mir ja eh wieder keiner, weil das ja auch sooo unwahrscheinlich ist, dass ein Mädchen so was erregend findet« (Chaan).

»Hi Chaan,

bleib so wie Du bist. Wenn ich hier so Kommentare von einigen Typen lese, denke ich mir auch nur: DAS sind MÖCHTEGERN-Machos« (Unbekannt).

Die Diskussion wird noch lange und hitzig weitergeführt, wobei Chaan von vielen Mädchen indirekt wie auch direkt, wie im letzten hier angeführten Post, mithilfe der Zitierfunktion im Forum bestätigt wird. Kommentare, die in die Richtung von Fritz oder Samii gehen, werden kaum mehr geäußert. In dieser Diskussion kann man »die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen« (Hagemann-White, 1993, S. 68), wie sie die Kategorie interaktiv mit viel Eigendynamik hervorbringen und wie ausgehandelt wird, welches Verhalten für Frauen in Bezug auf Pornografie *gender-appropriate* sei. Dabei ist bezeichnend, dass die Stichwortgeber männlich sind, was so in diesem Forum nicht unüblich ist, und also von Männern Vorannahmen darüber gemacht werden, wie Frauen denken und handeln. Verhalten sie sich nicht dieser Vorstellung entsprechend, wird ihnen entweder ihre Weiblichkeit abgesprochen, Lüge und Egozentrismus vorgeworfen oder schlichtweg behauptet, dass dies Ausnahmen seien, die nicht repräsentativ sind. Die Nutzerin Chaan, die im Forum sehr aktiv ist, wehrt sich gegen diese Klischees und beharrt auf ihrer Einstellung, dass auch Frauen Pornosettings, die in den Bereich Hardcore fallen, mögen können und dies auch nicht unwahrscheinlich oder selten ist. Daraufhin beschreiben auch viele andere Frauen ihre Vorlieben detailliert im Thread und so wird klar, dass Chaans Aussage zumindest in diesem Forum nicht unbegründet ist. Chaan zweifelt die grundsätzliche Idee an, dass Männer und Frauen einen unterschiedlichen Geschmack und damit ein diverses Konsumverhalten hinsichtlich Pornografie haben. Sie unterstreicht dies später mit der rhetorischen Frage »Was unterscheidet uns denn von ihnen?« Für sie gibt es keinen Unterschied zwischen Männern und Frauen. Chaan durchbricht das *sameness taboo* bewusst, wofür sie einerseits Kritik und Häme, andererseits auch Lob und Zuspruch erhält. Im Verlauf dieses Threads werden Normen ausgehandelt und unterschiedliche Vorstellungen von Geschlecht diskutiert, wobei zumeist verschiedenste Aussagen nebeneinanderstehen und so ein pluralistisches Bild des Pornokonsums und der Sexualität generell gezeichnet wird: »Die einen mögen's so und die anderen mögen's anders und das ist normal so«.

Fazit

Pornografie befindet sich in einem gesellschaftlichen Spannungsfeld aus Normalisierung und Tabuisierung, wobei das untersuchte Forum von einem normalisierenden Diskurs geprägt ist: Für die meisten Jugendlichen gehört der Kontakt zu Pornografie zur sexuellen Sozialisation, was überwiegend gelassen betrachtet wird. Die Meinungen über Pornografie sind breit gestreut, wobei sie sich bei einer differenzierten Analyse in sieben Typen einteilen ließen: Wohlwollen, Pragmatik, Neugierde, Desinteresse, Ambivalenz, Abneigung gegen Konkretes und Abneigung per se. Dabei ließen sich für jede Meinungskategorie auch eine eigene Argumentation sowie ein spezielles Nutzungsverhalten feststellen, womit ein Vorschlag der Typisierung von Pornografienutzerinnen erarbeitet wurde. Diese Typisierung hat jedoch einen vorläufigen und heuristischen Charakter, denn für eine Überprüfung ihrer Gültigkeit bedarf es zusätzlicher, bevorzugt quantitativer, Forschung. Bei näherer Analyse der Kategorien fiel auf, dass eine positiv-gelassene Haltung vorherrscht und Abneigung seltener als aufgrund bisheriger Forschungsergebnisse erwartet geäußert wird. Inwiefern sich diese Diskrepanz durch das hier vorsortierte Sample und die Eigendynamik der Diskussion oder durch die anonyme, nichtreaktive Methode erklären lässt, bleibt ungewiss.

Die Analyse der Geschlechterkonstruktionen lässt einige Rückschlüsse sowohl auf die Nutzer_innen des Forums maedchen.de als auch bedingt auf Jugendliche generell zu. Zuerst zeigt sich, dass Geschlecht in der Diskussion um Pornografie für die meisten Nutzer_innen eine sehr relevante Kategorie ist, die bei vielen Posts hintergründig mitschwingt. Dabei werden zahlreiche Vorstellungen von Gender (re)produziert. An manchen Stellen stehen sie unproblematisch nebeneinander, an anderen Stellen werden sie heftig debattiert. Sexualität wird von vielen als etwas »Natürliches« gesehen, wobei nicht unbedingt festgelegt ist, welches sexuelle Verhalten natürlich sei. Nur wenige hinterfragen dies grundsätzlich. Doch vorherrschende Vorstellungen von Geschlecht und Sexualität werden auch bewusst irritiert und es wird versucht, diese zu dekonstruieren und ein neues Bild von Geschlecht, insbesondere von Weiblichkeit hervorzubringen, was darin gipfelt, dass Geschlecht als relevante Kategorie für Sexualität in Teilen des Forums entsprechend des *undoing gender* generell angezweifelt wird. Es zeigt sich, dass keine einheitlichen Aussagen über die Geschlechtervorstellungen Jugendlicher gemacht werden können.

Vielmehr sollte die Meinungsvielfalt in den Vordergrund rücken. Ein Thema, das in diesem Zusammenhang von den Jugendlichen nur marginal angesprochen wurde, ist die Bedeutung von Heteronormativität in unserer Gesellschaft. Gerade in den Diskussionen um den Pornografiekonsum von Partnern fiel auf, dass implizit immer die Rede von heterosexuellen Partnerschaften ist.

Auch zeigt sich, dass bestimmte Argumente aus feministischen Diskursen von den Jugendlichen aufgegriffen werden, auch wenn das Wort »Feminismus« bzw. »feministisch« kein einziges Mal fällt. Besonders aus der Pro-Pornografie-Bewegung werden einige Positionen angesprochen, etwa als eine Nutzerin hervorhebt, dass Pornografie für Darstellerinnen auch Emanzipation und Selbstverwirklichung bedeuten könne. An anderen Stellen wird das Aufkommen von Pornografie, die von Frauen für Frauen gemacht ist, gelobt und eine Verbreitung dieser befürwortet. Für die meisten Nutzer_innen scheint Pornografie also nicht in Konflikt mit feministischen Idealen zu stehen. Aus dem Anti-Porno-Feminismus hingegen werden kaum Argumente aufgegriffen. Somit ist die PorNo-Perspektive zumindest in diesem Forum im Gegensatz zur Antizensurbewegung kaum anschlussfähig.

Das Feld maedchen.de erwies sich für die gestellten Forschungsfragen als sehr ergiebig und ermöglichte einen tiefgehenden Einblick in die Lebenswelt junger Mädchen. Besonders die Anonymität des Forums ermöglicht eine sehr offene Diskussion, die für derartig sensible Themen wie Pornografie in anderen Forschungsdesigns, wie Gruppendiskussionen oder Interviews, kaum ermöglicht werden kann. Trotzdem war diese Arbeit auch Limitationen unterworfen: Letztendlich ist es ungewiss, wer hinter den Profilen der Nutzer_innen steht, weshalb kaum Aussagen über die Zusammensetzung des Samples, etwa in Bezug auf Alter, Herkunft und Bildung, gemacht werden können. Es ist nicht davon auszugehen, dass diese Gruppe repräsentativ für alle Mädchen in Deutschland ist, weshalb die hier gemachten Aussagen nicht generalisiert werden können. Als direkten Anschluss an diese Arbeit wäre deshalb ein quantitatives Forschungsprojekt denkbar, mit dem die oben vorgeschlagene Typisierung der Nutzung überprüft, überarbeitet und mit Zahlen zur Verteilung gefüllt werden könnte. Dazu müssten die Typen in ausführliche Fragebatterien überführt werden und eine entsprechende Studie mit einer ausreichend großen zufälligen Stichprobe junger Frauen durchgeführt werden.

Literatur

- Altstötter-Gleich, C. (2006). Pornografie und neue Medien. Eine Studie zum Umgang Jugendlicher mit sexuellen Inhalten im Internet. Mainz: pro familia.
- Attwood, F. (2005). What do people do with porn? Qualitative research into consumption, use and experience of pornography and other sexually explicit material. *Sexuality & Culture*, 9(2), 65–86.
- Aude, A. & Matthiesen, S. (2012). Mädchen und Selbstbefriedigung. Geschlechterunterschiede in Verbreitung, Frequenz und Einstellungen zu Masturbation. *BZgA FORUM Sexuaufklärung und Familienplanung*, Heft 3–2012, 17–22.
- Berg, L. (2008). Turned on by pornography – Still a respectable girl? How fifteen-year-old girls cope with pornography. In S.V. Knudsen, L. Löfgren Martenson & S.-A. Mansson (Hrsg.), *Generation P? Youth, Gender and Pornography* (S. 293–320). Kopenhagen: Danish School of Education Press.
- Ciclitira, K. (2004). Pornography, Women and Feminism. Between Pleasure and Politics. *Sexualities*, 7(3), 281–301.
- Dekker, A. & Matthiesen, S. (2015). Studentische Sexualität im Wandel. 1966 – 1981 – 1996 – 2012. *Z Sex-Forsch*, 28(3), 245–271.
- Döring, N. (2003). Sozialpsychologie des Internet. Die Bedeutung des Internet für Kommunikationsprozesse, Identitäten, soziale Beziehungen und Gruppen. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Diss., 1998. 2., vollst. überarb. und erw. Aufl. Göttingen: Hogrefe.
- Döring, N. (2008). Sexualität im Internet. *Z Sex-Forsch*, 21(4), 291–318.
- Döring, N. (2011). Pornografie-Kompetenz. Definition und Förderung. *Z Sex-Forsch*, 24(3), 228–255.
- Döring, N. (2013). Wie wird Pornografie in Online-Foren diskutiert? *Z Sex-Forsch*, 26(4), 305–329.
- Bravo (2016). *Dr.-Sommer-Studie 2016*. München: Bauer Media Group.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Gildemeister, R. & Hericks, K. (2012). *Geschlechtersoziologie. Theoretische Zugänge zu einer vertrackten Kategorie des Sozialen*. München: Oldenbourg.
- Hagemann-White, C. (1993). Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht. *Feministische Studien*, 2(2), 68–79.
- Häggström-Nordin, E., Sandberg, J., Hanson, U. & Tyden, T. (2006). »It's everywhere!« young Swedish people's thoughts and reflections about pornography. *Scandinavian journal of caring sciences*, 20(4), 386–393.
- Hald, G.M. (2010). Gender differences. Behavioral, situational and interpersonal patterns in pornography consumption. In K. Boyle (Hrsg.), *Everyday Pornography* (S. 118–132). London: Routledge.
- Hill, A. (2011). Pornografiekonsum bei Jugendlichen. *Z Sex-Forsch*, 24(4), 379–396.
- Hirschauer, S. (1989). Die interaktive Konstruktion von Geschlechtszugehörigkeit. *Zeitschrift für Soziologie*, 18(2), 100–118.
- Knudsen, S.V., Löfgren Martenson, L. & Mansson, S.-A. (Hrsg.). (2008). *Generation P? Youth, Gender and Pornography*. Kopenhagen: Danish School of Education Press.
- MacKinnon, C.A. (1987). *Feminism Unmodified. Discourses on Life and Law*. Cambridge: Harvard University Press.
- Matthiesen, S. (2011). Jugend und Pornografie. *Z Sex-Forsch*, 24(4), 309–311.

- Matthiesen, S. (Hrsg.). (2013). *Jugendsexualität im Internetzeitalter. Eine qualitative Studie zu sozialen und sexuellen Beziehungen von Jugendlichen*. Köln: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung (BZgA).
- Matthiesen, S., Martyniuk, U. & Dekker, A. (2011). What do girls do with porn? *Z Sex-Forsch*, 24(4), 326–352.
- Matthiesen, S. & Schmidt, G. (2013). Was machen Jugendliche mit Pornografie? In S. Matthiesen (Hrsg.), *Jugendsexualität im Internetzeitalter. Eine qualitative Studie zu sozialen und sexuellen Beziehungen von Jugendlichen* (S. 144–199). Köln: Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung.
- Mayring, P. (2015). *Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken*. 12., überarb. Aufl. Weinheim: Beltz.
- McClure, K. (2012). Erika Lust is occupying feminist porn. <http://vice.com/read/erika-lust-is-occupying-feminist-porn> (21.01.2019).
- Penely, C., Parrenas, C., Miller-Young, M. & Taormino, T. (2014). Einleitung: Strategien der Lusterzeugung. In T. Taormino (Hrsg.), *Strategien der Lusterzeugung* (S. 14–30). München: Louisoder (The feminist porn book).
- Ringrose, J. & Renold, E. (2012). Slut-shaming, girl power and »sexualisation«: Thinking through the politics of the international SlutWalks with teen girls. *Gender and Education*, 24(3), 333–343.
- Schetsche, M. & Lautmann, R. (1999). Pornographie. In G. Albrecht, A. Groenemeyer & F.W. Stallberg (Hrsg.), *Handbuch soziale Probleme* (S. 575–589). Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schetsche, M. & Schmidt, R.-B. (Hrsg.). (2010). *Sexuelle Verwahrlosung. Empirische Befunde – Gesellschaftliche Diskurse – Sozialethische Reflexionen*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schwarzer, A. (1990). Der Gesetzesentwurf von »EMMA«. In E. Dane & R. Schmidt (Hrsg.), *Frauen & Männer und Pornographie. Ansichten, Absichten, Einsichten* (S. 181–187). Frankfurt a. M.: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Segal, L. (1993). False Promises. Anti-Pornography Feminism. *Socialist Register*, 29, 92–105.
- Stulhofer, A., Busko, V. & Landripet, I. (2010). Pornography, sexual socialization, and satisfaction among young men. *Archives of sexual behavior*, 39(1), 168–178.
- Tillmann, A. (2008). Identitätsspielraum Internet. Lernprozesse und Selbstbildungspraktiken von Mädchen und jungen Frauen in der virtuellen Welt. TU Dresden, Fakultät für Erziehungswissenschaft, Univ., Diss. u.d.T.: Informelles Lernen im Internet – »Identitätsspielräume« in einer virtuellen Gemeinschaft – Dresden, 2006. Weinheim: Juventa.
- Weller, K. (2011). Jugendsexualität und Medien. *Kinder und Jugendschutz in Wissenschaft und Praxis*, 56(1), 8–12.
- Weller, K. (2013). Partner 4: Sexualität & Partnerschaft ostdeutscher Jugendlicher im historischen Vergleich. Handout zum Symposium an der HS Merseburg am 23. Mai 2013.

Die Autorin

Melissa Büttner, geboren 1995, absolvierte ihre Bachelorabschlüsse in Soziologie und Geschichte an Ludwig-Maximilians-Universität in München und am ICP Paris. Nach einem halbjährigen Forschungsaufenthalt am California Institute of Technology studiert sie nun im Master Soziologie an der Friedrich-Schiller-Universität in Jena. Themenschwerpunkte sind unter anderem Sexualität im Kontext feministisch-wissenschaftskritischer Debatten und Mixed-Methods-Ansätze der empirischen Sozialforschung.

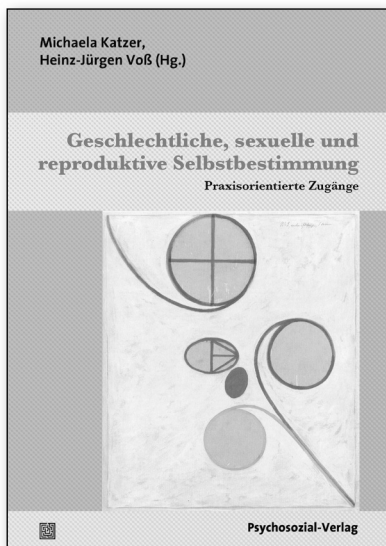


Psychosozial-Verlag

Michaela Katzer, Heinz-Jürgen Voß (Hg.)

Geschlechtliche, sexuelle und reproduktive Selbstbestimmung

Praxisorientierte Zugänge



2016 · 358 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-2546-3

Aktivist_innen und Akademiker_innen kommen hier gleichermaßen zu Wort!

Selbstbestimmung geht über die Überwindung bzw. Abwesenheit von äußerem Zwang hinaus. Sie erfordert positives Bewusstsein über Möglichkeiten eigenen

Handelns mit einem Spektrum von Anpassung bis Ausbruch. Geschlechtliche Selbstbestimmung schließt Abweichung, Veränderung und Deutungshoheit über körperliche Geschlechtsmerkmale ein.

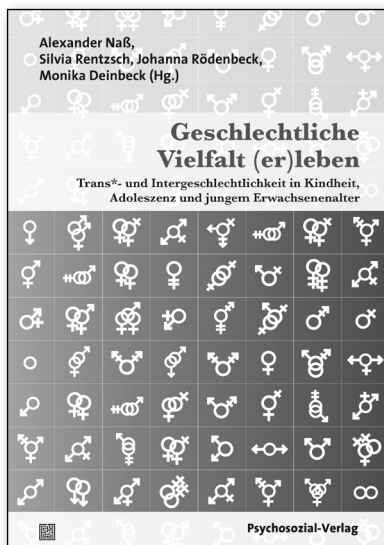
Im vorliegenden Buch wird »Selbstbestimmung« im sexualwissenschaftlichen Diskurs aus akademischer und aktivistischer Perspektive betrachtet. Die Beiträge beleuchten Aspekte von Inter- und Transsexualität, Asexualität, Sexualität unter Haftbedingungen, im Kontext von Behinderung sowie außerhalb heterosexueller Paarbeziehungen. In ihrer Vielfalt sind die Beiträge Zeitzeugnis, geben zugleich einen Ausblick auf die Zukunft und tragen dazu bei, gängige Denkschablonen zu überwinden.

Mit Beiträgen von Anne Alex, Markus Bauer, Heike Bödeker, Jens Borchert, Diana Demiel, Andreas Hechler, Michaela Katzer, Torsten Klemm, Katja Krolzik-Matthei, Anja Kruber, Alina Mertens, Andrzej Profus, Nadine Schlag, Heino Stöver, Manuela Tillmanns, Daniela Truffer, Heinz-Jürgen Voß und Marlen Weller-Menzel

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

Alexander Naß, Silvia Rentzsch, Johanna Rödenbeck, Monika Deinbeck (Hg.)

Geschlechtliche Vielfalt (er)leben **Trans*- und Intergeschlechtlichkeit in Kindheit, Adoleszenz und** **jungem Erwachsenenalter**



2016 · 149 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-2597-5

Mit der Thematik Trans*- und Intergeschlechtlichkeit im Kindes- und jungen Erwachsenenalter beschäftigen sich die Autor*innen des vorliegenden Buches aus interdisziplinärer und multidimensionaler Perspektive. Die Beiträge sollen insbesondere pädagogischem und psychologischem Fachpersonal eine Handreichung beim Umgang mit inter- und trans*geschlechtlichen Kindern und Jugendlichen sein und unter anderem dabei helfen, deren spezifische Bedürfnisse, Interessen und Gefühlslagen besser zu verstehen.

Über aktuelle Wandlungsprozesse und Forschungsergebnisse aus diesem Bereich informieren Vertreter*innen aus Psychologie, Soziologie, Biologie und Rechtswissenschaft. Sie alle streben eine differenzierte Informiertheit der Leser*innen an, um den wertschätzenden Umgang mit inter- und trans*geschlechtlichen Personen weiter zu fördern.

Mit Beiträgen von Ulrich Klocke, Emily Laing, Alexander Naß, Eike Richter, Kurt Seikowski, Heinz-Jürgen Voß und Simon Zobel

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

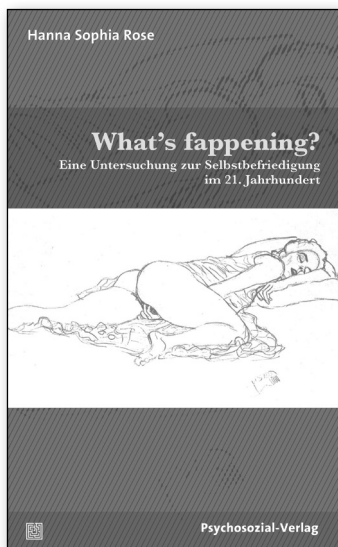


Psychosozial-Verlag

Hanna Sophia Rose

What's fappening?

Eine Untersuchung zur Selbstbefriedigung im 21. Jahrhundert



2017 · 115 Seiten · Broschur
ISBN 978-3-8379-2640-8

Selbstbefriedigung als Teil des gesunden Sexuallebens: Die sexuelle Praktik hat innerhalb der letzten Jahrzehnte einen enormen Bedeutungswandel erlebt.

»What's fappening?«, fragt Hanna Rose – eine Anspielung auf den Neologismus fap, der auf zumeist humoristischen Internet-Plattformen als lautmalerscher Ausdruck für Selbstbefriedigung verbreitet wird. Der Begriff steht hier sinnbildlich für die Entpathologisierung der Selbstbefriedigung in der Spätmoderne: Einstmals verpönt und als krankhaft angesehen, gilt sie nun als wichtiger Bestandteil sexueller Gesundheit.

Ausgehend von historischen Diskursen, modernen Entwicklungen und Forschungsergebnissen widmet sich die Autorin der Untersuchung qualitativer Interviews mit Männern und Frauen über ihre Masturbationsbiografie. Im Fokus steht damit die Frage nach der konkreten Einbettung in das (Sexual-) Leben und dem subjektiven Erleben von Selbstbefriedigung, die aus soziologischer und sexualwissenschaftlicher Perspektive bisher nur selten als eigenständiger Forschungsgegenstand behandelt wurde.

Walltorstr. 10 · 35390 Gießen · Tel. 0641-969978-18 · Fax 0641-969978-19
bestellung@psychosozial-verlag.de · www.psychosozial-verlag.de

Kunst und Medien haben einen Anteil an gesellschaftlichen Veränderungen und an Konzeptionen einer gerechten Gesellschaft, gerade im Kontext von Aktivismus. Mit dem Aufkommen des Internets und der sozialen Medien scheinen sich die (Inter-)Aktionsräume zu weiten: prozesshaft und dynamisch, demokratisch und weltweit zugänglich, international und Grenzen überwindend. Doch wie sehen die Möglichkeiten der Kunst genau aus?

Die Autor*innen widmen sich Fragen gesellschaftlicher Repräsentation und der Auseinandersetzung mit Macht und Herrschaft in künstlerischen Prozessen. Den Fokus legen sie dabei auf gesellschaftliche Aushandlungen um Geschlecht und Sexualität, wie sie aktuell insbesondere in der Bundesrepublik

Deutschland stattfinden – auch in **Überschneidung** mit weiteren Herrschaftskategorien. Sie untersuchen, wie Fragen um Selbstbestimmung und Gewalt in künstlerischen Projekten aufgenommen werden und wie Kultur und Medien Bestandteile von Bildungsprozessen sein können. Ihren theoretischen Zugang veranschaulichen sie bildlich anhand zahlreicher künstlerischer Arbeiten in Farbe.

Mit Beiträgen von Angela Pi Altendorfer, Johann Bischoff, Bettina Brandi, Melissa Büttner, Marion Denis, Nicola Döring, Thomas Fuest, Marco Geßner, Joachim von Gottberg, Maya Götz, Michaela Katzer, Sophie Kirchner, Anna-Leena Lutz, Yvonne Most, Astrid Nelke, Anja Stopp, Elisabeth Tuider und Heinz-Jürgen Voß

Heinz-Jürgen Voß, Prof. Dr., Dipl.-Biol., ist Professor*in für Sexualwissenschaft und sexuelle Bildung an der Hochschule Merseburg. Er forscht zu geschlechtlicher und sexueller Selbstbestimmung, biologisch-medizinischen Geschlechtertheorien, Geschichte und Ethik der Medizin und Biologie und queer-feministischen sowie kapitalismuskritischen Theorien.

Michaela Katzer, Fachärztin für Urologie, ist Mitarbeiterin im Projekt »Schutz von Kindern und Jugendlichen vor sexueller Traumatisierung« am Lehr- und Forschungsbereich Angewandte Sexualwissenschaft des Fachbereichs Soziale Arbeit. Medien. Kultur an der Hochschule Merseburg.