

# **BILDFORSCHUNG UND GESCHLECHTERKONSTRUKTIONEN**

*Studienjahr 07/08: Medien und Medienformate*

*Publikation zur Vortragsreihe*

Publikation zur Vortragsreihe  
gender studies @ project space

Impressum:

Herausgeberinnen: Maria Pimminger, Gabriele Werner

Universität für angewandte Kunst Wien, Oskar Kokoschka-Platz 2, 1010 Wien

Grafik: Karin Freinhofer, Stefanie Sobotka

Druck: Druckerei Piacek

Papier: Bioset, Claro Gloss

ISBN: 978-3-85211-145-2

*di:angewandte* **KUNSTHALLE wien**  
project space karlsplatz

Universität für angewandte Kunst Wien  
University of Applied Arts Vienna



## GRUSSWORT

Die Vortragsreihe gender studies @ project space ist eine seit mittlerweile fünf Jahren bewährte Kooperation des Arbeitskreises für Gleichbehandlungsfragen und der Koordinationsstelle für Genderfragen der Angewandten.

Gender Studies an der Angewandten kann nicht bedeuten, diese nur als einen weiteren Forschungsbereich unter vielen anzusehen. Sie müssen immer auch als Querschnittsthema betrachtet werden, das in alle Kunst- und Wissenschaftsbereiche hineinwirkt und in dieser Verschneidung thematisiert werden muss. Dies tat die Vortragsreihe in diesem Jahr mit Blick auf Medien, Medienformate und Geschlechterkonstruktion.

Insbesondere Maria Pimminger und Gabriele Werner ist es zu danken, dass die Vortragsreihe im Studienjahr 2007/2008 stattgefunden hat und dass Sie nun bereits zum wiederholten Mal eine Publikation mit den gehaltenen Vorträgen in Händen halten.

Ich wünsche Ihnen eine spannende Lektüre!

Gerald Bast  
Rektor

# 00. INHALTSVERZEICHNIS

00. Editorial	4	08. <i>Ellen Harlizijs-Klück</i> Das Gewebe der Geschlechter und der Faden der Logik	116
01. <i>Anna Schiller</i> Was bleibt vom Ich? Geschlechterkonstruktion und feministische Politik	12	09. <i>Birgit Schneider</i> Bildtexturen. Ein Vergleich textiler Bildpunkte und digitaler Punktbilder	134
02. <i>Barbara Jenner</i> Sehen und Begehren. Konstruktionen des Blicks im frühen erotischen Film	24	10. <i>Carmen Mörsch</i> Transkulturalität als spezifische Bildungsdimension im Textilunterricht: Plädoyer für die zukünftige Nutzung eines bisher unrealisierten Potenzials	150
03. <i>Irene Zavarisky</i> „Bring me that Horizon!“ Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm	38	00. Autorinnenverzeichnis	164
04. <i>Renée Winter</i> Televisuelle Repräsentationen des Nationalsozialismus in den 1960er Jahren. Darstellungen der Verfolgung von Juden und Jüdinnen und geschlechtliche Codierungen des Zweiten Weltkrieges	50	00. Bildteil	167
05. <i>Barbara Hollendonner</i> Der Blick auf/in den Körper. Gender und CSI	64		
06. <i>Matilda Felix</i> „I put those pictures up for your benefit.“ Der gestickte Sportkommentar von Jochen Flinzer und seine Rezeption im Kunstbetrieb	78		
07. <i>Lisbeth Freiß</i> Die Semiologie der Strickjacke im Spielfilm der 1930er bis 1960er Jahre	96		

## 00. EDITORIAL

Gabriele Werner

### In diesem Band sind zwei Vortragszyklen, der eine aus dem Wintersemester 2005/2006 und der andere aus dem Studienjahr 2007/2008, zusammengefasst.

Er spiegelt die Richtung, die auch zukünftig den Charakter dieser Vortragsreihe prägen soll. Unter dem neuen Titel *Kunst - Forschung - Geschlecht* sollen Dissertationen und aus diesen sowie aus Diplomarbeiten gewonnene Forschungsergebnisse vorgestellt werden, um ein Forum zu bieten, mit dem sich die Universität für angewandte Kunst als lebendiger Ort künstlerisch-wissenschaftlichen Forschens präsentieren kann. Ausgenommen aus der Präsentation der Dissertationsthemen sind die Beiträge von Ellen Harlizius-Klück, Carmen Mörsch und derjenige von Birgit Schneider, die in der Zeit zwischen dem Vortrag und der Publikation dieses Bandes ihre Dissertation erfolgreich verteidigt hat. Die noch nicht veröffentlichten Vorträge aus dem Wintersemester 2005/2006 in diesen Band mit aufzunehmen bot sich an, da der Beitrag von Matilda Felix zu den gestickten Sportkommentaren des Hamburger Künstlers Jochen Flinzer ein passendes Scharnier bot, um zwischen dem Schwerpunkt des Studienjahres 2007/2008 „Medien und Medienformate“ und demjenigen der Reihe im Wintersemester 2005/2006 „Textiles und Textilkunst“ eine das Mediale und das Materielle betonende Verbindung herzustellen.

Eingeleitet wird der Band mit dem für diese Publikationsreihe programmatischen Text von **Anna Schiller**, in dem sie die theoretischen Konzepte von Geschlechterkonstruktionen – insbesondere von Judith Butler – mit den andauernden Aufgaben einer handlungsorientierten feministischen Politik diskutiert. Sie leistet dabei nicht nur den Versuch einer kritischen Einführung in die Butler'schen Theorien zu Geschlechterkonstruktionen und Subjektkonstituierungen, sondern auch in den Machtbegriff von Michel Foucault, da dieser eine Referenz für Butler ist. Schiller versucht in der Diskussion des Foucault'schen Begriffs der Subjektivierung und des Butler'schen Begriffs der Intelligibilität zu zeigen, wie sich ein handlungs-

fähiges politisches Subjekt im Diskurs über Macht und in der Performativität von Geschlecht herstellt. Ihr Beitrag wird dadurch zum Beispiel für die andauernde Herausforderung einer Verknüpfung eines sich den alltäglichen Anforderungen stellenden feministischen Politik-Machens mit den theoretischen Debatten feministischer Wissenschaft.

**Barbara Jenner** beschäftigt sich in ihrem Text mit dem frühen (erotischen) Film und kann zeigen, dass die in den frühen 1970er Jahren von der feministischen Filmtheorie formulierten Grundsätze kritischer Repräsentationstheorien – insbesondere die Konstruktion des idealen, das Geschehen kontrollierenden Betrachters über die Identifikation mit der Kamera/dem Auge der Kamera – einer Korrektur bedürfen. Jenner zeigt, dass die in der Malerei und in der Fotografie tradierten Blickdramaturgien und die daran geknüpften Geschlechterkonstruktionen in dem neuen Medium Film nicht übernommen wurden, sondern zunächst gründlich durcheinander gerieten, die so souverän scheinende Position „des Betrachters“ zunächst destabilisiert und auch die Konstruktion der „angeblickten Frau“ durch das Agieren der Darstellerinnen vor der Kamera untergraben wurde.

Auf der Homepage des Hamburger Fußballclubs FC St. Pauli ist über dem Fansymbol dieses Fußballvereins, der Totenkopffahne, zu lesen: „Die Fahne war seinerzeit das hanseatische Pendant zum allseits bekannten Hausbesetzerzeichen und wurde in der Tradition jahrhundertealter Piraterie (in Hamburg seit jeher mit dem Namen Klaus Störtebeker verbunden) verwandt, soll heißen ‚Arm gegen Reich‘, ‚Arbeiter gegen Pfeffersäcke‘ etc.“ An diesem Mythos einer subversiven Gegenkultur, die mit dem Bild des Piraten verbunden wird, setzt der Beitrag von **Irene Zavarsky** an. Sie fragt, wie die Ideale von Freiheit und Unabhängigkeit geschlechtlich konnotiert sind und was mit diesen Idealen geschieht, wenn sie in einem Piratenfilm der 1950er Jahre von einer Piratin beansprucht werden. Die Piratenkönigin muss am Ende sterben – warum dies durchaus als erzieherische Drohgebärde in Richtung Frauen der Nachkriegszeit gedacht ist, beschreibt Zavarsky entlang der Faszinationsgeschichte, die den Mythos Pirat bis heute auszeichnet.

**Renée Winter** wendet sich einem Thema zu, das mit Fug und Recht für die österreichische Forschung als unterbelichtet beschrieben werden kann: den ge-

schlechtlichen Codierungen in der Rezeption des Nationalsozialismus und der Notwendigkeit, „Geschlecht“ als Analysekategorie in die NS-Forschung einzubringen. Ihr Gegenstand ist die ORF-Sendung *Zeitgeschichte aus der Nähe II*, die den Zeitraum zwischen 1938 und 1945 behandelt, und sie verfolgt, wie darin mit Bildern der Verfolgung von Jüdinnen und Juden verfahren wurde, um eine schuldhafte Beteiligung in eine entlastende, universalisierte Betroffenheit umzu lenken, und wie trotz aller Bildungsversuche diese Entlastungsstrategien durch geschlechtlich codierte Geschichtsbilder mit strukturiert werden.

Mord und Totschlag ist das alltägliche Geschäft der Frauen und Männer der *Crime Scene Investigation*. Mit dieser Fernsehserie beschäftigt sich **Barbara Hollendonner**. *CSI* hat ein filmisches Mittel standardisiert, das als *CSI-shot* gehandelt wird – ein Begriff, mit dem – dies zeigt Hollendonner – aus gutem Grund die Assoziation zum pornografischen Film offen gelassen wird. Zunächst aber spürt sie den Mechanismen nach, mit denen durch Bilder den ZuschauerInnen suggeriert werden soll, dass die bloße Sichtbarkeit Evidenz erzeugt, um zur These zu gelangen, dass in dem dauernden Nachweis der Wahrheit stiftenden und beweiskräftigen Vermögens des Bildlichen gerade die kritische Hinterfragung eines positivistischen Wissenschaftsideals liegt. Sodann wendet Hollendonner ihr Augenmerk auf die Konstruktion der weiblichen und männlichen ProtagonistInnen, die in der wissenschaftlichen Rezeption der Fernsehserie weniger Beachtung findet als das forensische Spektakel, um zu dem Ergebnis zu kommen, dass hier Stereotype fröhliche Umstände feiern.

Gerade weil das Sticken Inbegriff weiblicher Handarbeit ist, kann es sein Potenzial der Renitenz entfalten. Die Anmutung der introvertierten Stickerin nutzend, kann Stickerei in der Kunst für eine Destabilisierung des Schnelligkeitsgebotes des Kunstmarktes ebenso genutzt werden wie zur Subversion eines männlichen Künstlerbildes. Dies sind die Ausgangsthese von **Matilda Felix**, mit denen sie die gestickten Sportkommentare des Hamburger Künstlers Jochen Flinzer einleitet. In einem gewagten, aber einsichtigen Spagat verknüpft Felix die Geschichte von Wilhelm dem Eroberer in der gestickten Schilderung des Teppichs von Bayeux (Ende 11. Jh.) mit den gestickten Kommentaren eines Sportreporters zum Zehnkampf und zum Gewinn der Goldmedaille durch Dan O'Brien bei den Olympischen Spielen 1996 in Atlanta. *Der Teppich von Atlanta* transferiert die gesprochene, spontane Rede ins Bild, verlangsamt diese und lässt ihr, entgegen

ihrer journalistischen Intention, die Zeit zu wirken. Felix' ausführliche Beschreibung der von Flinzer entwickelten Sticktechniken kann zugleich als Versuch gelesen werden, die Stickerei vom traditionellen Bild einer weiblich konnotierten Fleißarbeit abzuwenden.

Es gab durchaus mal eine Zeit, da haben Männer selbstverständlich und auch zum Broterwerb gestrickt, bis dann die industrielle Revolution das Stricken zu einer unentgeltlichen häuslichen, von Frauen ausgeübten Pflicht werden ließ. Dieses ist der kulturhistorische Rahmen, in dem **Lisbeth Freiß** ihre Analyse zum Bedeutenden der Strickjacke in österreichischen Spielfilmen zwischen den 1930er und 1950er Jahren aufspannt. Ihr geht es dabei nicht nur darum, wie über die Strickjacke Geschlecht, Klasse und Gruppenzugehörigkeit beziehungsweise Ausgrenzungen und Fremdheiten konstruiert werden, sie zeigt zudem, wie über die Strickjacke als Teil einer materiellen Kultur Politik gemacht wird – konkret NS-Propaganda betrieben wird. Die Disziplinierung von Frauenhänden und Frauenaugen, die auf die Handarbeit verengte Wahrnehmung von Welt durch das Stricken, wird zum Synonym für die disziplinierende Funktion des Heimatfilms und für die Konstituierung nationaler, völkischer und ländlicher Grenzen.

Die Herleitung der deduktiven Mathematik und Logik aus der Reflexion über textile Strukturen mutet beim ersten Lesen nahezu surreal an – aber genau dies ist es, was **Ellen Harlizius-Klück** zu beweisen sucht. Weil sie um ihr unorthodoxes Ansinnen weiß, beginnt sie mit einer Einstiegshilfe, der ikonologischen und symbolischen Bedeutung des Kleidersaums. Da er das Gewebe verschließt, ein besonderes Aussehen erhält oder in der Kunst besonders inszeniert wird, lässt sich der Saum als Verleugnung des Werdens interpretieren und mit der Unwandelbarkeit der Dinge in der Logik analogisieren. Athene und Arachne – so Harlizius-Klück – stehen für diese beiden Prinzipien, die eine versichert die männliche generative Macht, die andere die weibliche Produktionspotenz. Der Webstuhl regelt die geordnete Herstellung des Anfangs(bandes), und der sich aus der Technik des Webens ergebende Umgang mit geraden und ungeraden Zahlen führt zu einer geometrischen und arithmetischen Lösung bei der Herstellung eines auf die Spitze gestellten Quadrats – und damit mitten hinein in die mathematische Beweisführung.

Gewebte Muster unterliegen einer Bindungslogik, die es erlaubt, so **Birgit Schneider**, eine strukturelle Analogie zwischen Bildpunkten und Pixeln herzustellen. Der Formalismus der geordneten Zusammensetzung des Gewebes ermöglichte im frühen 18. Jahrhundert die Einführung von Lochkarten zur Steuerung des Webvorgangs. Die Anordnung der Fäden bezeichnet Schneider als „bildtextile Ordnung“. Anhand des aus Seidenfäden gewebten Porträts des Erfinders des Jacquardwebstuhls, Joseph Maria Jacquard, aus dem Jahre 1839, entwickelt Schneider nicht nur die Geschichte dieser Technik, sondern auch ihr Vermögen für eine Bildherstellung in Konkurrenz zur Druckgrafik und leitet von hieraus über zum Bildcode des digitalen Bildes. Am Ende des Beitrags steht das gewebte Band der Turing-Maschine. Die Künstlerin Ingrid Wiener habe hier, so Schneider, die Digitalität der Information und die Materialität der Technik miteinander verknüpft.

**Carmen Mörsch** stellt in ihrem Beitrag die Möglichkeiten vor, wie man Kleidung als Teil der materiellen Kultur in der didaktischen Ausbildung zum Gegenstand machen kann, um im Schulunterricht ein differenzierteres Verständnis für Kultur und für Geschlechterfragen vermitteln zu können als vorliegende Konzepte dies tun. Diese nämlich, so Mörsch, setzen einerseits immer noch stillschweigend die dominante Position des Weißseins voraus und binden Kultur andererseits an Ethnizitäten. Vor allem Kleidung sei wegen ihrer Identität stiftenden Funktion, ihrer Mittel der Unterscheidung, der Integration und der Abgrenzung geeignet, die Fragen des Eigenen und des Fremden sowohl in Hinblick einer Transkulturalität als auch von Geschlechterkonstruktionen im Unterricht zu behandeln. Deshalb versteht Mörsch ihren Beitrag als Einladung, bisher ungenutztes Potenzial im Textilunterricht nutzbar zu machen und das Projekt Textildidaktik unter einer transkulturellen Perspektive neu zu begutachten.

# Anna Schiller

Was bleibt vom Ich? Geschlechterkonstruktion und feministische Politik

ANNA SCHILLER

ANNA SCHILLER  
Was bleibt vom Ich? Geschlechterkonstruktion und feministische Politik

Was bleibt vom Ich? Geschlechterkonstruktion und feministische Politik  
Sehen und Begehren. Konstruktionen des Blicks im Frauen- und Männerbild  
BARBARA JENNER

Sehen und Begehren. Konstruktionen des Blicks im Frauen- und Männerbild  
ANNA SCHILLER

„Bring me that Horizon!“ Freiheit und Unabhängigkeit in der weiblichen Welt  
IRENE ZAPFERS

„Bring me that Horizon!“ Freiheit und Unabhängigkeit in der weiblichen Welt  
RENEE WINNER

„Bring me that Horizon!“ Freiheit und Unabhängigkeit in der weiblichen Welt  
Barbara Hollendanner

Barbara Hollendanner  
Der Blick auf den Körper  
BARBARA HOLLENDANNER

„I put those pictures up for your benefit.“ Der gestrickte Sportkommentar von Jochen Finzer und seine Reaktionen  
MATILDE

„I put those pictures up for your benefit.“ Der gestrickte Sportkommentar von Jochen Finzer und seine Reaktionen  
LISBETH FREISSE

Die Semiologie der Strickjacke im Spielfilm der 1930er bis 1960er Jahre  
„I put those pictures up for your benefit.“ Der gestrickte Sportkommentar von Jochen Finzer und seine Reaktionen  
ELLEN HARZIG

Die Semiologie der Strickjacke im Spielfilm der 1930er bis 1960er Jahre  
BIRGIT SCHNEIDER

BILDTEXTUREN. EIN VERGLEICH TEXTILER BILDUNKTE UND DRUCKTEXTUREN  
BIRGIT SCHNEIDER

„I put those pictures up for your benefit.“ Der gestrickte Sportkommentar von Jochen Finzer und seine Reaktionen  
CARMEN MÖRSCH

Transkulturalität als spezifische Bildungsdimension im Textunterricht  
BIRGIT SCHNEIDER

Transkulturalität als spezifische Bildungsdimension im Textunterricht  
BIRGIT SCHNEIDER

BILDTEXTUREN. EIN VERGLEICH TEXTILER BILDUNKTE UND DRUCKTEXTUREN  
BIRGIT SCHNEIDER

BILDTEXTUREN. EIN VERGLEICH TEXTILER BILDUNKTE UND DRUCKTEXTUREN  
CARMEN MÖRSCH

Transkulturalität als spezifische Bildungsdimension im Textunterricht  
CARMEN MÖRSCH

Transkulturalität als spezifische Bildungsdimension im Textunterricht  
CARMEN MÖRSCH

Transkulturalität als spezifische Bildungsdimension im Textunterricht  
CARMEN MÖRSCH

## WAS BLEIBT VOM ICH? GESCHLECHTERKONSTRUKTION UND FEMINISTISCHE POLITIK

Anna Schiller



# 01. WAS BLEIBT VOM ICH? GESCHLECHTERKONSTRUKTION UND FEMINISTISCHE POLITIK

*Anna Schiller*

**Konzepte der Geschlechterkonstruktion als Analyseinstrument erscheinen aus der Perspektive der Kunst- und Kulturwissenschaften so überzeugend, dass sie innerhalb dieses Feldes kaum noch ernsthaft in Frage gestellt werden.**

Die Untersuchung von Geschlechterkonstruktionen in der Kunst und in den Medien hat sich zu einem der spannendsten Zweige der Kunst- und Kulturwissenschaften entwickelt, da sie plausible und relevante neue Erkenntnisse über die Wechselwirkungen zwischen Kunst und Gesellschaft bringt. Für die konkrete kulturwissenschaftliche Arbeit an Bildern oder Texten ist die Frage danach, wie Geschlecht hergestellt wird, höchst produktiv – und es ist dabei nahezu gleichgültig, welches Verständnis von Geschlecht dabei im Hintergrund steht. Für die Frage, wie Geschlecht dargestellt wird, ist es zuerst einmal unerheblich, ob Männer und Frauen „tatsächlich“ verschieden sind, und wenn ja, in welcher Hinsicht und weshalb. Hier geht es um eine kritische Analyse des Status quo.

Wenn es jedoch zum Ziel wird, die Geschlechterverhältnisse selbst grundlegend zu hinterfragen und zu verändern, rückt die Frage nach ihren (erhaltenden) Ursachen in den Vordergrund. Die feministische Theorie kann es sich wegen ihres politischen Anspruchs nicht leisten, die Frage nach der Geschlechterdifferenz völlig zu verdrängen, und so kann es nicht verwundern, dass die Debatten kein Ende nehmen wollen. Die Bandbreite der Auffassungen darüber ist selbst unter den VertreterInnen der Geschlechterforschung, die von der sozialen Konstruiertheit der Geschlechter ausgehen,<sup>1</sup> enorm.

Die „Dekonstruktion“, eine vom Poststrukturalismus und der Diskurstheorie geprägte Variante der Geschlechterkonstruktion, unterscheidet sich von anderen Zugängen unter anderem in der Vehemenz ihrer Kritik am – mittlerweile ge-

nerell umstrittenen – sex/gender-System, das von einer biologischen Grundlage der Geschlechterdifferenz (sex) ausgeht, deren alltägliche Bedeutung gering ist, die aber sozial überformt ist (gender). Eine klare Trennung zwischen sex und gender ist auf einer diskurstheoretischen Basis nicht möglich, da sex, das biologische Geschlecht, vordiskursiv zu verstehen wäre und Vordiskursives sich nun mal nicht diskursiv – zum Beispiel im Rahmen einer theoretischen Auseinandersetzung – erschließen lässt. Vor allem aber birgt die implizite Behauptung, dass sich sex von gender klar unterscheiden ließe, die Gefahr des Essentialismus. An den Bestandteilen von Geschlecht, die so als „biologisch“ klassifiziert werden, kann nicht mehr gerüttelt werden.

Für die Dekonstruktion ergibt die Frage nach der „wahren Natur“ von Körpern keinen Sinn. Sie fragt stattdessen nach der gesellschaftlichen Funktion der Annahme von Zweigeschlechtlichkeit. DekonstruktivistInnen fragen danach, welche Interessen mit der Festschreibung von zwei komplementären Geschlechtern verfolgt werden. Die Frage ist zu keinem Zeitpunkt, ob es wirklich zwei Geschlechter gibt,<sup>2</sup> sondern wie und zu welchem Zweck diese repräsentiert und konstruiert werden. Diese Richtung steht den Kulturwissenschaften insofern nahe, als auch für diese die Biologie – unabhängig von ihrer Faktizität, über die man geteilter Meinung sein kann – einfach nicht im Mittelpunkt des Interesses steht. Von den beiden komplementären Polen Natur und Kultur überwiegt in den Kulturwissenschaften erwartungsgemäß stets die Kultur.

Der Dekonstruktion wird häufig vorgeworfen, blind für die soziale Ungleichheit zwischen den Geschlechtern zu sein.<sup>3</sup> Diese Kritik trifft nicht in der vollen Härte zu. Die dekonstruktivistische Sichtweise bringt im Vergleich zu anderen Richtungen der feministischen Theorie eine Erweiterung des Fokus von der gesellschaftlichen Ebene auf die Ebene der Subjektkonstitution mit sich. Im Hintergrund dieser Konzentration auf die individuelle Ebene steht aber die Frage nach den gesellschaftlichen Interessen, die die Subjektbildung prägen, und damit auch die Fragen danach, wer davon auf wessen Kosten profitiert.

Ein zweiter großer Kritikpunkt an der Dekonstruktion ist, dass bei Annahme eines durch „die Macht“ konstituierten Subjekts kritische Handlungsfähigkeit vermeintlich nicht mehr erklärbar ist. Für viele KritikerInnen bleibt so völlig offen, wie Widerstand und Veränderung überhaupt möglich sind. Die Vereinbarkeit dekonstruktivistischer Subjektkonzeptionen mit den Zielsetzungen feministischer Theoriebildung liegt keineswegs auf der Hand. Wie können Menschen politisch handeln, wenn sie keine autonomen Subjekte mehr sind, sondern im-



mer schon von „der Macht“ bestimmt sind? Diese Frage lässt sich, wie wir sehen werden, nicht beantworten, ohne dem Begriff „Macht“ und seinen Bedeutungsebenen auf den Grund zu gehen.

Die bekannteste Vertreterin der Dekonstruktion ist die amerikanische Sprachphilosophin Judith Butler. Sie gilt als postmoderne Denkerin – was sie selbst allerdings zurückweist.<sup>4</sup> Ihre Arbeiten sind einerseits auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Geschlechterforschung zu einer der wichtigsten theoretischen Grundlagen geworden, andererseits werden Butlers Positionen von feministischen AutorInnen – vor allem von solchen mit sozialwissenschaftlichem Hintergrund – immer wieder scharf attackiert.

Bekannt ist Butler vor allem für ihr Konzept der Performativität von Geschlecht, das in missverständlicher Anknüpfung an das Konzept der Geschlechterrollen und an andere Performanzmodelle meist so interpretiert wird, dass Gender „aufgeführt“ wird. Judith Butler selbst hat schon mehr als einmal sehr deutlich gemacht, dass nach ihrem Verständnis von Performativität die Geschlechtsidentität eben keine Rolle ist, die sich willkürlich an- oder ablegen lässt. Trotzdem scheint die begriffliche Nähe von Performanz und Theatralität zu groß zu sein, als dass sich diese Vermischungen von ganz unterschiedlichen Konzepten vollständig klären ließen. Die Idee, dass sich das Geschlecht frei wählen lässt, wird verständlicherweise von den allermeisten FeministInnen abgelehnt. Schließlich wäre es unter diesen Umständen unerklärlich, warum es in einer patriarchalen Gesellschaft mehr Frauen als Männer gibt.

Für Kunst- und KulturwissenschaftlerInnen ist es trotz dieser Missverständlichkeit gerade das Konzept der Performanz, das Butlers Theorien so attraktiv macht. Die Nähe zu den bildenden und darstellenden Künsten bringt aufgrund des anderen Bedeutungszusammenhanges auch ein anderes Verständnis von Performanz mit sich. Viele Kunstschaffende haben sich schon aus praktischer Notwendigkeit längst mit den Ambivalenzen von Authentizität und Theatralität, von AutorInnenschaft und Interpretation arrangiert. Die Gefahr, diese Begriffspaare als sich wechselseitig ausschließende Pole zu begreifen, verringert sich durch das berufsbedingte, permanente Reflektieren über Kunst und den zeitgenössischen Kunstbegriff.

Judith Butlers Begriff der Performativität von Geschlecht baut eben nicht nur auf Austins Sprechakttheorie und dessen Performanzbegriff auf,<sup>6</sup> sondern auch auf einem ganz bestimmten Subjektbegriff, der wiederum ein bestimmtes Verständnis von Macht voraussetzt. Die Darstellung des Konzepts der Performativität von Geschlecht als einer Form von Geschlechterkonstruktion, nimmt ihren Ausgang

daher – wie schon angedeutet – bei einer Auseinandersetzung mit dem Machtbegriff von Butlers Bezugstheoretiker Michel Foucault.

Der Historiker und Philosoph Foucault hat Mitte der 1970er Jahre einen Machtbegriff geprägt, der Macht als Kräfteverhältnis in einer Gesellschaft versteht. Macht umfasst dabei sowohl hegemoniale Kräfte wie auch jene Kräfte, die diesen entgegengesetzt sind, in ihrem Zusammenspiel. Ein besonders starkes Gewicht legt Foucault auf die produktiven Wirkungen von Macht. Macht im Foucault'schen Sinn beschränkt sich nicht auf Ver- beziehungsweise Gebote, sondern berücksichtigt auch den seit dem Ende des Absolutismus wesentlicheren Bereich der Ausbildung von gesellschaftlichen Normen. Jedes Subjekt steht von Anfang an in diesem Kräfteverhältnis – niemand kann von außerhalb „der Macht“ agieren. Denn erst ein Teil der gesellschaftlichen Machtstrukturen zu sein, macht zu einem „jemand“, zu einem Subjekt. Soweit außerhalb der Gesellschaftsordnung zu stehen, dass man von Macht unberührt bleibt, ist einem Subjekt nicht möglich, denn dann ist es kein Subjekt, sondern wird zum „es“.

Foucault fasst die Wechselwirkungen von Macht und Subjekt in verschiedene Begriffe: In *Überwachen und Strafen*<sup>7</sup> von 1975 spricht er hauptsächlich von „Disziplinen“.<sup>8</sup> Damit bezeichnet Foucault Techniken, die am Körper ansetzen, um die „Seele“ zu verändern. Bestimmte erzwungene, körperliche Routinen, wie beispielsweise das Exerzieren von Soldaten, aber auch die strenge Reglementierung des Unterrichts im 19. Jahrhundert, wirken auf das zu kontrollierende Individuum ein. Auch der Begriff „Normalisierung“<sup>9</sup> taucht bereits auf. Ein Jahr später konzentriert er sich in *Der Wille zum Wissen*<sup>10</sup> stärker auf die Ebene der Individuen, wodurch die Normalisierung in den Vordergrund rückt.<sup>11</sup> Durch die diskursive Bestimmung des Normalen, mit dem Pathologischen als Gegenpart, entsteht ein hoher „Normalisierungsdruck“ auf die Subjekte.

Foucaults Arbeit am Machtbegriff bewirkt, dass der Begriff der Unterwerfung (frz.: *assujettissement*) eine Bedeutungsverschiebung durchläuft, die sich unter anderem in Übersetzungsschwierigkeiten ausdrückt. In *Der Wille zum Wissen* ist es nicht mehr möglich „assujettissement“ mit „Unterwerfung“ zu übersetzen – die Übersetzer führen ein neues Wort ein: „Subjektivierung“.<sup>12</sup> Foucault betont zunehmend die Doppelbedeutung des Begriffs „Subjekt“, einerseits als bestimmte moderne Auffassung des menschlichen Selbst, andererseits als Unterworfenen bzw. Unterwerfener.

In diesem Machtbegriff wird es zur Voraussetzung für den Status als Subjekt, sich „der Macht“ zu unterwerfen. Foucaults Machtbegriff changiert allerdings,

denn eigentlich ergibt es keinen Sinn mehr von „der“ Macht zu sprechen – Macht also zu personifizieren –, wenn Macht doch „die Vielfältigkeit von Kraftverhältnissen“<sup>13</sup> ist und „von überall kommt“.<sup>14</sup> Doch auch Foucault selbst scheint Schwierigkeiten zu haben, sich von dem von ihm kritisierten Modell von Macht<sup>15</sup> zu verabschieden. Dieses begriffliche Schwanken spiegelt sich dann auch in der Foucault-Rezeption in Form von widersprüchlichen Interpretationen wieder. Foucaults Machtbegriff muss in engem Zusammenhang mit seiner Diskurstheorie verstanden werden.<sup>16</sup> Man kann das Machtkonzept der 1970er Jahre als Fortführung der nur wenige Jahre älteren Diskurstheorie verstehen. Die Beschäftigung mit Macht ergibt sich daraus, dass Foucault beginnt, die Wechselwirkung zwischen den Diskursen und den Körpern zu untersuchen.

Butlers Verständnis von Geschlecht ruht auf der Basis eines Foucault'schen Machtbegriffs, der sich stark von soziologischen Machtbegriffen, wie zum Beispiel dem Weber'schen, unterscheidet. Judith Butler übernimmt die Foucault'schen Begrifflichkeiten allerdings nicht unverändert. Bei ihr wird aus dem „assujettissement“ Foucaults, das trotz aller Doppeldeutigkeit doch noch einen starken Hang zur ursprünglichen Wortbedeutung „Unterwerfung“ hat, das Konzept der „Subjektivation“, das die Seite der Subjektbildung stärker betont und sich neben Foucault auch an Vorstellungen der Psychoanalyse orientiert. Obwohl bei Butler also das Hauptgewicht der Subjektivation auf der Konstitution des Subjekts liegt, die allerdings nur im Rahmen der gesellschaftlichen Machtstrukturen möglich ist, steht sie doch unter dem Verdacht, das Subjekt deterministisch zu denken. Vor dem Hintergrund von Butlers Machtverständnis ist die Subjektivation jedoch nicht das Ende der Handlungsfähigkeit, sondern vielmehr deren ermöglichende Voraussetzung.<sup>17</sup> Die Foucault'sche Diskurstheorie entwickelt Butler zur Intelligibilität weiter. Foucault beschreibt, wie Gesellschaften vom Zusammenspiel unterschiedlicher Diskurse, wie zum Beispiel dem der Biotechnologie und dem der Religion, geprägt sind, und dass es aufgrund der diskursiven Struktur moderner Gesellschaften nicht möglich ist, sich außerhalb jeglichen Diskurses zu positionieren. Butler bezeichnet daran anschließend alle jene Positionen als intelligibel, die von einem Subjekt in einer bestimmten sozialen Konstellation einnehmbar, das heißt von der Gesellschaft „verarbeitbar“, sind. Nicht intelligibel zu sein beziehungsweise eine nicht intelligible Position einzunehmen, gefährdet den Subjektstatus der betreffenden Person, weil so die Teilnahme an den Diskursen nicht mehr möglich ist. Das Spektrum dieser Aberkennung des Subjektstatus beginnt bei sozialer Ausgrenzung und reicht bis zur Pathologisierung und schließlich zur Psychiatrisierung.

Diese beiden Konzepte, Subjektivation und Intelligibilität, wendet Butler auf das Geschlecht an, wobei das normierende gesellschaftliche Dispositiv bei ihr nicht mehr das Sexualitätsdispositiv Foucaults ist, sondern das System der Heteronormativität oder Zwangsheterosexualität. Heteronormativität umfasst nicht nur den gesellschaftlichen Druck zur Bildung heterosexueller Paare, sondern auch die Voraussetzung dieser Paarbildung – das Vorhandensein zweier klar getrennter, sich ergänzender Geschlechter.

Eine Person muss also, um ein Subjekt sein zu können, im Rahmen der Subjektivation unter anderem auch ein intelligibles Geschlecht annehmen. Ein Ausbrechen aus der Struktur der Zweigeschlechtlichkeit führt zur Aberkennung oder zumindest zur Infragestellung des Subjekt-Status.<sup>18</sup> Nachdem nun aber niemand die ideale Norm der Zweigeschlechtlichkeit ohne weiteres Zutun erfüllt, muss das einmal zugewiesene/gewählte Geschlecht immer wieder performativ hergestellt werden. Die Subjektivation Butlers ist kein einmaliger Prozess, sondern eine immer wiederkehrende Selbstbehauptung der Individuen, die auch scheitern kann. Das Subjekt ist, nicht nur sein Geschlecht betreffend, immer instabil, weil es der eigenen Identität nie ganz entsprechen kann. Diese Instabilität ist gleichzeitig der Grund, warum die Subjektivation nie abgeschlossen ist – und der wesentliche Ansatzpunkt für kritische Handlungsfähigkeit.

Performanz meint nun bei Butler die Art und Weise, wie die fragile, geschlechtliche Identität im alltäglichen Handeln aufrechterhalten wird. Butler spricht in diesem Zusammenhang auch von Imitation. Dabei sind zwei wesentliche Punkte zu berücksichtigen, denen von KritikerInnen oft zu wenig Beachtung geschenkt wird: Dass es im Fall von Geschlecht – erstens – kein Original gibt, das imitiert werden kann, dafür aber eine ideale Norm, der es zu entsprechen gilt, und dass es – zweitens – kein Subjekt gibt, das dieser Darstellung vorgängig wäre.<sup>20</sup>

Genauso wenig gibt es aber ein Subjekt (der Macht), das als „AutorIn“ für die Darstellung aller anderen fungiert. Dennoch spricht Butler von Weiblichkeit als „das zwangsweise Zitieren einer Norm, einer Norm, deren komplizierte Geschichtlichkeit untrennbar ist von den Verhältnissen der Disziplin, der Regulierung, des Strafens“.<sup>21</sup> Die Zwickmühle in der Butler nun scheinbar steckt, besteht aus einem performativen Geschlecht, das dem Subjekt aufgezwungen ist, und daraus, dass das Subjekt in dem Moment, in dem es sich dieser erzwungenen Darstellung entziehen will, zugleich auch den Subjektstatus und damit die politische Handlungsfähigkeit verliert. Wo bleibt hier Raum für Widerstand? Woher soll der Wunsch, etwas an der Geschlechterordnung zu verändern, kommen?

### 03. „BRING ME THAT HORIZON!“<sup>1</sup> FREIHEIT UND UNABHÄNGIGKEIT IM PIRATENFILM

*Irene Zavarisky*

**Piraten bedrohten im 17. und 18. Jahrhundert nicht nur die Weltmeere, sondern auch die zwei Grundpfeiler der im Entstehen begriffenen, bürgerlichen Gesellschaft: den Rechtsstaat und die bürgerliche Sexualmoral.**

Die Piraten des 18. Jahrhunderts galten als die Feinde der Menschheit: „hostis humanis generis“.<sup>2</sup> Sie wurden vom Gesetz als solche definiert und lehnten noch dazu die bürgerliche oder adelige Ordnung der Gesellschaft ab. „Piraten liebten pompöse Kleidung und auffälligen Schmuck und bezeugten damit eine aggressive Missachtung der bestehenden Klassengrenzen.“<sup>3</sup>

Gelebt wurde – so sagen die wenigen historischen Quellen, die es aus dieser Zeit gibt<sup>4</sup> – im Moment, erworbener Reichtum sofort verspielt und vertrunken, schließlich wusste niemand genau, wann sein oder ihr Kopf in der Schlinge, „the hangmans noose“, baumeln würde. Puritanische Tugenden wie Sparsamkeit und Genügsamkeit wurden nicht nur lächerlich gemacht, sondern schlichtweg verachtet. Piraten lebten ausschweifend, übermäßig und „like there was no tomorrow“, als ob es kein Morgen gäbe. Schon alleine dafür mussten sie verfolgt werden: Sie stellten die gesamte damalige Gesellschaftsordnung von Grund auf in Frage. Das verschaffte ihnen natürlich auch Sympathien in der Bevölkerung. Bei Hinrichtungen von Piraten kam es immer wieder zu Unruhen, die demonstrativ zur Schau gestellten Leichen von gehängten Piraten sollten das Volk abschrecken, galten als Warnung, nicht aufzubegehren.

Hautfarbe, Herkunft oder Religion machten für Piratenbesatzungen scheinbar keinen Unterschied. Allein diese Vorstellung war für die damalige Zeit (und nicht nur für die damalige Zeit) revolutionär. Piraten gaben ihren Schiffen demokratische Verfassungen, der Kapitän wurde gewählt und konnte jederzeit abgewählt

werden – nur im Kampf hatte er Befehlsgewalt. Die Beute wurde zu gleichen Teilen geteilt. Wer gegen die gemeinsam aufgestellten Regeln verstieß, wurde gemeinschaftlich bestraft: ausgesetzt, ausgepeitscht oder erschossen. Eine zwar harte, aber nicht willkürliche Strafe.<sup>5</sup> Für Matrosen auf Marineschiffen, die völlig der Willkür des Kapitäns ausgesetzt waren und unter dieser oft zu leiden hatten, musste ein Piratenschiff wie das Paradies auf Erden wirken.

Ganz so idyllisch war das romantisierte Piratenleben freilich nicht. Obwohl Hautfarbe keine Rolle spielte, wurden erbeutete Sklaven doch lieber verkauft als befreit, und obwohl alle gleichberechtigt waren und die Verfassung basisdemokratisch war, stiegen immer wieder Führungspersönlichkeiten auf, die es sich leisten konnten, willkürlich zu handeln: Der berühmt-berüchtigte Piratenkapitän Edward Teach (Blackbeard) beispielsweise meinte, wenn er nicht ab und zu einen seiner Männer erschieße, würden die anderen den Respekt vor ihm verlieren.<sup>6</sup> Er war mächtig und charismatisch genug, um mit diesem Verhalten ungestraft durchzukommen.

Mit zunehmendem Handel, der Erschließung neuer Transportwege und der Erfindung der Dampfschiffahrt wurde der Spielraum für Piraterie und für alternative Gesellschaftsformen auf dem Meer immer kleiner. Es gab immer weniger unentdeckte Inseln, die als Verstecke dienen konnten. Schon mit dem Frieden von Utrecht 1713 wurde eine neue Ordnung etabliert, die ein Gleichgewicht zwischen den europäischen Mächten herstellte. Die Möglichkeiten, Kolonialmächte gegeneinander auszuspielen, nahmen für die Piraten ab. Die Piraten hatten die herrschenden Normen karikiert, es aber verabsäumt, etwas dauerhaft Neues zu schaffen. Ihr eigener Wohlstand hing vom Wohlstand ihrer Feinde ab – da diese sich zusammengeschlossen hatten und so Piratenangriffen weniger Chancen boten, verschwanden nach und nach die großen Piratenschiffe von den Weltmeeren.<sup>7</sup>

In den letzten Jahren tauchen wieder verstärkt Meldungen von Piraterie auf. Zum einen im Südchinesischen Meer, zum anderen entlang der Küste von Afrika. Im April 2008 berichtete die Presse über die Entführung eines Schiffes durch somalische Piraten: „Piraten kapern Luxus-Yacht vor Somalia.“<sup>8</sup> Piraterie entlang der Küste von Somalia stellt ein ernstes politisches und vor allem ökonomisches Problem dar. Die Berichterstattung darüber erfolgte auf eine Art und Weise, die den Meldungen im 18. Jahrhundert gleicht. Im Nachrichtenmagazin *Der Standard* war über den Piratenüberfall zu lesen: „Sie [die Piraten] haben keinen besonders ausgeprägten Sinn für Politik. In ihren Augen gibt es nur eine Regel, ein Ge-

setz: das des Geldes.<sup>49</sup> In dem 1724 veröffentlichten Buch von Captain Charles Johnson *A General History of the Robberies & Murders of the most Notorious Pirates*, das als eine der wenigen historischen Quellen aus dieser Zeit gilt, wird in ganz ähnlicher Art und Weise über die großen Piraten (Blackbeard, Jack Rackam) und Piratinnen (Anne Bonny, Mary Read) berichtet: „[...] and being thus made desperate, they turned pirates, robbing [...] any nation they could lay their hands on.“<sup>40</sup> Politik und Nationalität spielt keine Rolle, wichtig ist die Beute oder das Lösegeld.

Die Codes und Bilder, in denen über Piratinnen und Piraten sowie Piraterie gesprochen wird, haben sich in den letzten zweihundert Jahren offensichtlich wenig verändert. Das mag auch daran liegen, dass der Mythos des Piratentums und des wilden Piratenlebens relativ durchgängig bestehen blieb. In Büchern, Filmen, Geschichten, Theaterstücken und Spielen lebte das Genre weiter. „Der Piratenmythos hat sich dabei als recht flexibel erwiesen. So lassen sich im Piratentum auch jede Menge anderer subversiver Traditionen verorten.“<sup>41</sup>

Der Totenkopf mit den gekreuzten Knochen wurde nicht erst nach dem Erfolg der Hollywood-Filmtrilogie *Pirates of the Caribbean*<sup>12</sup> wieder „in“ und auch nicht nur für Fans der Darsteller Johnny Depp, Orlando Bloom oder Keira Knightley. Alle möglichen gegenkulturellen Strömungen – RockerInnen, Punks, HackerInnen, HipHoperInnen, AnarchistInnen – spielen, auf unterschiedliche Weise, mit der Totenkopfsymbolik. Diese genreübergreifende Einigkeit überrascht. Das verbindende Element ist das Zitat der Grenzüberschreitung, die mit dem Piratengenre verbunden wird. Auch heutige subversive Gegenkulturen stellen den Rechtsstaat und die bürgerliche Sexualmoral in Frage. Auch am Feindbild hat sich also in den letzten zweihundert Jahren wenig geändert.

Die oben erwähnten Subkulturen bewegen sich oft am Rande der Legalität oder umgeben sich zumindest mit diesem Flair. Sie spielen mit den Grenzen, die die Gesellschaft setzt, und versuchen diese in der einen oder anderen Art und Weise zu überschreiten. „Like any people operating on the periphery, bandits shed light on the denied desires of those who set themselves up as respectable. They are symbols of unusual daring and transgression, and in the case of women pirates this transgression is doubly spectacular.“<sup>13</sup>

Diese Grenzüberschreitungen haben – wie Jo Stanley feststellt – einen bedeutenden Genderaspekt: Es macht einen Unterschied, ob sie von einem Mann oder von einer Frau begangen werden.

Im 18. Jahrhundert veränderte sich das Leben für tausende Menschen in Europa. Die beginnende Urbanisierung beeinflusste vor allem die Arbeitsmöglichkeiten von Frauen, die traditionelle Arbeit zu Hause, im gemeinschaftlichen Betrieb, wick anderen Formen der Beschäftigung. Per Gesetz waren Frauen von vielen Berufen ausgeschlossen. Als Mann verkleidet – „cross dressed“ – boten sich neue Möglichkeiten für sie. Vor allem der Seehandel boomte zu dieser Zeit. Die aufstrebende Rolle Englands als Seemacht, die Bemühungen der Niederlande und Spaniens, ihre Positionen im Kolonialgefüge zu halten, sowie kriegerische Auseinandersetzungen zwischen den dreien brachten eine Fülle von neuen Arbeitsplätzen auf See. Die Löhne waren niedrig, die Arbeitsbedingungen schlecht, die Arbeitskräfte knapp und Kapitäne konnten bei der Zusammenstellung ihrer Crews nicht allzu wählerisch sein. Auch das mag mit ein Grund gewesen sein, warum es verkleidete Frauen relativ leicht hatten anzuheuern – so genau wurde nicht kontrolliert, wer die Person war, die an Bord kam. Dadurch wurde die Möglichkeit, in die Piraterie zu wechseln, besonders attraktiv.

„Anglo-American pirate ships were known as places where people of all backgrounds were welcome – unlike naval ships. The relatively ‚no questions asked‘ nature of pirate life could have meant that a pirate ship was a more likely place of employment for a cross-dressed woman than any other vessel.“<sup>44</sup>

So kamen Piratinnen auf die Weltmeere. Die Vermutung, dass es schon im 18. Jahrhundert sehr viel mehr Piratinnen gegeben hat, als bekannt ist – egal ob mit oder ohne Verkleidung –, lässt sowohl für feministische als auch für queere Politiken heute Bezüge und Anknüpfungspunkte zu.

Gerade im romantisierten Piratengenre – in Filmen, Büchern, Theaterstücken etc. – ist die Verhandlung von Weiblichkeit, Männlichkeit und Sexualität besonders ergiebig. Im Folgenden soll die Thematik entlang der Begriffe Freiheit und Unabhängigkeit erörtert werden.

Freiheit und Unabhängigkeit sind Werte, die traditionell Männer zugestanden werden. Männer dürfen *frei* von Land und Familie sein und *frei*, um Abenteuer zu erleben, wichtige Kämpfe zu bestehen und Reichtümer zu erwerben. Der freie Pirat gibt seine Freiheit nur für die Frau auf, an die er sein Herz verloren hat. Mit seinem Herzen verliert er gleichzeitig seine Freiheit, solange sein Herz seinem Schiff gehört, kann ihm nichts geschehen. Im Piratenfilm sind üblicherweise männliche Helden zu sehen (Abb. 1, Abb. 2, siehe Farbtabelle Seite 167), die Schätze finden, Schiffe überfallen, für ihre Ehre kämpfen und ihre Widersacher zur Strecke bringen. Frauen kommen in diesem Setting meist als Objekte der

Begierde (Gouverneurstöchter) oder der Beförderung (Schiffe) vor. So wie Will Turner in *Pirates of the Caribbean* die Gouverneurstochter Elisabeth begehrt, so begehrt Jack Sparrow sein Schiff, die Black Pearl. Mit der gleichen Vehemenz und Tatkraft versuchen sie zu bekommen, was sie wollen. Beinahe jedes Mittel ist recht, schließlich sind sie ja Piraten.



Abb. 1 Stills aus *The Black Pirate* (Douglas Fairbanks) und *Captain Blood* (Errol Flynn)

Was passiert aber, wenn eine Frau diese Position für sich beansprucht, Kapitänin ist, kämpft, nach Schätzen sucht, Schiffe ausraubt? Dieser Frage soll anhand eines Filmes aus den 1950er Jahren, *Anne of the Indies* – in der deutschen Übersetzung *Die Piratenkönigin* (Abb. 3, siehe Farbtafel Seite 167) –, nachgegangen werden. Anne Providence (Jean Peters) ist Kapitänin eines Piratenschiffes. Um Rache für die Ermordung ihres Bruders an den Engländern zu nehmen, jagt und versenkt sie englische Schiffe. Der berühmte Pirat Blackbeard ist ihr väterlicher Mentor, der Schiffsdoktor sorgt sich mütterlich um ihr Wohlergehen, der Bootsmann Mr. Dougall unterstützt sie tatkräftig bei ihren Plänen. Ihre Mannschaft achtet und respektiert sie und befolgt ohne Murren ihre Befehle, schließlich kann Anne dafür sorgen, dass sie immer genügend Beute machen und somit Geld für Rum und ausschweifende Feiern zur Verfügung haben. Im Grunde funktioniert alles sehr gut für sie – sie ist selbstständige Unternehmerin, selbstbewusst und lebt gut von ihrem selbstgeraubten Geld –, bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie sich in Pierre (Louis Jourdan) verliebt. Pierre LaRouchelle (Abb. 4, siehe Farbtafel Seite 167) ist französischer Freibeuter, zunächst ihr Gefangener, nachdem er ihr eine Beteiligung an einem Schatz verspricht, wird er zu ihrem Geschäftspartner und schließlich zu ihrem Geliebten. Kurzzeitig scheint diese Liebe gut zu funktionieren. Aber Pierre ist in Wirklichkeit ein Spion. Er hat ein Abkommen

mit den Engländern geschlossen, Kapitänin Providence auszuliefern und dafür sein eigenes Freibeuterschiff zurückzubekommen. Aber dies ist nicht sein einziger „Verrat“: Er ist außerdem mit Molly (Debra Paget) verheiratet, die in Port Royal auf ihn wartet (Abb. 4, siehe Farbtafel Seite 167). Als Anne davon erfährt, ist sie rasend vor Eifersucht und Wut. Sie entführt Molly und will sie am Sklavenmarkt verkaufen. Ihr Plan scheitert. Pierre kann Molly retten. Anne stellt sich am Schluss des Films zwischen Blackbeard, der Pierre töten will, und die beiden Liebenden. Dabei kommt sie selbst im Kampf ums Leben.

Im historischen Kontext, den USA der 1950er Jahre betrachtet, geht es in diesem Film weniger darum, die moralische Keule für oder gegen die Piraterie zu schwingen. Der Film richtet sich vor allem an ein weibliches Publikum und seine Grundaussage ist: Karriere und Liebe lassen sich nicht verbinden. Frauen, die sich so benehmen wie Anne Providence – wie ein Mann – und zielstrebig das verfolgen, was sie erreichen wollen, müssen untergehen. Deswegen lieber gleich nicht so hoch hinaufsteigen auf die Karriereleiter, irgendwann kann man nicht mehr zurück. Dabei räumt der Film Anne in keinem Moment die Möglichkeit ein, irgendetwas zu tun, um Pierre tatsächlich für sich zu gewinnen und ihrer Liebe ein Happy End zu verschaffen. Sie hat von Anfang an auf das falsche Pferd gesetzt, als sie sich für die Selbstständigkeit entschieden hat.

Ein kurzer Blick auf das Frauenbild der 1950er Jahre: Die Entwicklung ging nach den Jahren einer größeren weiblichen Selbstständigkeit während des Krieges dahin, die Rolle von Frauen wieder auf die der Hausfrau zu beschränken. Frauenratgeber halfen den im Krieg etwas zu rau (etwas zu männlich) geratenen Frauen zurück in ihre Rolle zu finden, gaben Tipps für Bekleidung, Make-up und lieferten Regeln für gutes Benehmen. In einem *Handbuch für die gute Ehefrau* von 1955 ist zu lesen: „Halten Sie das Abendessen bereit. Planen Sie vorausschauend, evtl. schon am Vorabend, damit die köstliche Mahlzeit rechtzeitig fertig ist, wenn er nach Hause kommt. So zeigen Sie ihm, dass Sie an ihn gedacht haben und dass Ihnen seine Bedürfnisse am Herzen liegen. [...] Hören Sie ihm zu. Sie mögen ein Dutzend wichtiger Dinge auf dem Herzen haben, aber wenn er heimkommt, ist nicht der geeignete Augenblick, darüber zu sprechen. Lassen Sie ihn zuerst erzählen und vergessen Sie nicht, dass seine Gesprächsthemen wichtiger sind als Ihre. Der Abend gehört ihm. [...] Machen Sie sich schick. Gönnen Sie sich 15 Minuten Pause, so dass Sie erfrischt sind, wenn er ankommt. Legen Sie Make-up nach, knüpfen Sie ein Band ins Haar, so dass Sie adrett aussehen.“<sup>15</sup>



## 05. DER BLICK AUF/IN DEN KÖRPER. GENDER UND CSI<sup>1</sup>

Barbara Hollendonner

### Das Setting der Serie *CSI*

*CSI: Crime Scene Investigation* ist eine US-amerikanische Fernsehserie, die seit dem Jahr 2000 mit anhaltend großem Erfolg läuft. Sie handelt von der Nachtschicht der Abteilung für Spurensicherung und -analyse der Polizei von Las Vegas. Die *CSI*-ExpertInnen lösen die fiktiven Verbrechen mit Hilfe von naturwissenschaftlichen Techniken und Methoden statt durch Verhöre und Verfolgungsjagden. Damit gerät klassische Polizeiarbeit aus dem Blickwinkel und die forensische Seite der Verbrechensaufklärung wird forciert.

Eine typische Episode von *CSI* beginnt am Tatort und zeigt entweder die Entdeckung der Leiche durch Unbeteiligte oder das Eintreffen des *CSI*-Teams. Am Tatort werden Spuren gesammelt und die Leiche begutachtet. Die Beweise werden dabei vom vollständigen, aber ungeordneten „Archiv“ Tatort in das unvollständige, aber geordnete Archiv des Labors überführt. Dort werden die Spuren analysiert, bevorzugt mit visuellen, anschaulichen Ergebnissen, und besprochen. Dabei werden Rekonstruktionsszenen eingeschoben, die sich visuell in der Schärfe und/oder Farbigkeit vom Rest der Szenen unterscheiden. In ihnen werden die Thesen der ErmittlerInnen beziehungsweise die vergangenen Handlungen durchgespielt. Auch hier verlassen sich die ProduzentInnen der Serie also nicht auf die imaginative Macht des Wortes, sondern verwenden bewegte Bilder. Schwierigkeiten in der Analyse oder der Interpretation werden im Laufe der Episode überwunden und fast immer wird am Ende der/die Verdächtige mit den Indizienbeweisen konfrontiert. In den meisten Episoden gestehen die TäterInnen daraufhin, nur wenige verweigern diese Bestätigung der Beweisführung durch das *CSI*-Team. Selten, aber von Fans viel beachtet, sind die Fälle, in denen dieser Ablauf nicht so glatt läuft, in denen die Indizien auf die falsche Person hinweisen, in denen der/die TäterIn nicht gefasst werden kann, in denen das moralische Dilemma ungelöst bleibt.

### Beweise lügen nicht

„The *evidence* never lies.“ So lautet das inoffizielle Credo der Serie. Aus dem Wort *ἐνάργεια* – *enargeia* (altgriechisch für Deutlichkeit, Anschaulichkeit), das von *ἐναργής* – *enargees* (sichtbar, leibhaftig, anschaulich, deutlich, offenbar) abstammt, entwickelte sich das lateinische Wort *evidens* (augenscheinlich, einleuchtend, klar, offenbar)<sup>2</sup> beziehungsweise *evidentia* (Augenfälligkeit, Evidenz).<sup>3</sup> Im Englischen verändert sich die Bedeutung dann allerdings: „Leg. *evidence* tends to displace *witness* from 1500.“<sup>4</sup>

In dieser Wandlung der Wortbedeutung von der „Augenscheinlichkeit“ zum „Beweis“ spiegelt sich die alte und immer noch aktive Verbindung zwischen Wahrheit und Sehen.

In *CSI* steht „Evidenz“ für das Phantasma einer Sichtbarkeit, die Wahrheit *ist*, also nicht Wahrheit darstellt oder sie vermittelt, sondern genau *unvermittelt* Wahrheit präsentiert, also „präsent macht“, das heißt Wahrheit hier und jetzt gegenwärtig macht.

„The *evidence* never lies.“ In dieser Negation ist die Unendlichkeit des „immer“ aufgehoben und darin drückt sich eine Auffassung von Wahrheit aus, die immer und überall und also universal gültig ist. Es handelt sich um eine absolute Wahrheit, wie sie im positivistischen Wissenschaftsbild vertreten wurde. In der *CSI*-Forschung herrscht allgemein die Auffassung, dass *CSI* in diesem positivistischen Welt- und Wissenschaftsbild agiert, dass die Serie nie beim Relativismus des 20. Jahrhunderts angekommen ist.<sup>5</sup> Dagegen wird in diesem Text eine andere Position vertreten: In der Vehemenz, mit der positivistische Wissenschaftsideale wie Objektivität, Distanz und die reine Anschauung zitiert und hochgehalten werden, zeigt sich eine Abwehrbewegung, die genau auf die Relativitätstheorien des 20. Jahrhunderts reagiert. Im Insistieren auf der absoluten Wahrheit offenbart sich, dass diese keine Selbstverständlichkeit ist, sondern ständig hergestellt, beschworen werden muss. *CSI* ist nicht vor der Relativität stecken geblieben, die Serie versucht, über sie hinwegzukommen.

„The *evidence* never lies.“ Das Material ist nicht fähig zu lügen, denn es hat keine Sprache. Aber Menschen verfügen über sie, und damit sind sie grundsätzlich in der Lage, die Unwahrheit zu sagen. Durch Lügen, falsche Erinnerungen, Verwirrung oder Irrtümer kommt es zu Falschaussagen, zu bewussten oder unbewussten Unwahrheiten. Die Sprache, und mit ihr auch jede andere symbolische Ordnung, gerät unter Generalverdacht. An ihre Stelle tritt unter anderem der Affekt, der

aktuell in vielen verschiedenen Disziplinen Beachtung erfährt, wie Marie-Luise Angerer in ihrem Buch *Vom Begehren nach dem Affekt*<sup>6</sup> aufzeigt, in dem sie das „Dispositiv des Affektes“ beschreibt.

Vereinfacht gesprochen und für die hier wesentlichen Fragestellungen eingegrenzt, stehen Affekte für eine Kommunikation des Menschen mit der Umwelt, die ohne Sprache, ohne symbolische Ordnung, ohne das Unbewusste auskommt. Im Affekt agiert der Körper, bevor der Mensch reagiert. Sobald das Empfinden benennbar ist, ist es ein Gefühl, und der Moment des Affektes ist vorbei.

Im Folgenden werden drei verschiedene Aspekte der Serie hervorgehoben, anhand derer die Darstellungen von Geschlecht nachvollzogen werden.<sup>7</sup>

## Figurenkonstruktion – die ErmittlerInnen und die Körper der Opfer

Nirgendwo treten die in einer Serie verhandelten Diskurse so klar zu Tage wie in der Figurenkonstruktion, und trotzdem werden die Figuren in der *CSI*-Forschung kaum beachtet. Die audio-visuelle Gestaltung der Serie, ihre theoretischen und ideologischen Implikationen stehen im Zentrum der wissenschaftlichen Aufmerksamkeit, während die Figuren für die RezipientInnen im Mittelpunkt zu stehen scheinen.<sup>8</sup>

*CSI* ist eine realistisch gemeinte Fernsehserie und daher sind ihre Figuren auch „personen-ähnlich“<sup>9</sup> gestaltet, das heißt, psychologischer Figurencharakter und Figurenhandlungen bedingen sich wechselseitig. Roberta Pearson<sup>10</sup> schlägt zur Figurenanalyse sechs Schlüsselemente vor, zu denen interessanterweise weder Gender noch Race gehören.<sup>11</sup> In ihrer Analyse der Figuren behandelt sie diese zwei wesentlichen Kategorien trotzdem, obwohl sie nicht zu den postulierten Schlüsselementen gehören, und lässt diese unklare Vorgehensweise unkommentiert. Als eine weitere Möglichkeit der Figurenanalyse nennt Pearson die Kategorisierung nach Figurentropen. Tropen sind in diesem Kontext leicht lesbare Stereotypen, die einen hohen Wiedererkennungsfaktor haben und daher schnell einzuordnen sind. Klarerweise sind Tropen durch die Vereinfachung anfällig für Sexismen und Rassismen.

Im Trailer der ersten Staffel der Serie *CSI* werden fast alle Figuren des Kernteams mit Insignien der Naturwissenschaft gezeigt.<sup>12</sup> Die Serie positioniert ihre Figuren also in einem naturwissenschaftlichen Setting, Wissenschaft ist als Forensik das

Leitthema der Serie, die primäre Trope aller Figuren ist Wissenschaftlerin beziehungsweise Wissenschaftler.

Diese Trope wird dadurch, dass alle sie ausfüllen, unsichtbar, hat aber für die Gestaltung weiblicher und männlicher Figuren unterschiedliche Konsequenzen. Alle drei Serien des *CSI*-Franchise werden von einer männlichen Figur geleitet, deren Stellvertreterin eine starke, loyale, weibliche Figur ist. Diese klassische patriarchale Familienstruktur wurde auch bei den beiden *spin offs* (*CSI: Miami* und *CSI: NY*) nicht aufgegeben und scheint mir ein Indiz für das Gewicht zu sein, dass der väterlichen, der männlichen Zentralfigur gegeben wird.

Ohne eine solche Vaterfigur kommen die forensischen Polizei-Serien *Silent Witness* (Großbritannien, seit 1996), *Crossing Jordan* (USA, seit 2001) sowie *Bones* (USA, seit 2005) aus. Die Hauptfiguren sind weibliche Wissenschaftlerinnen und alle drei weisen den traumatischen Verlust eines Elternteiles in ihrer fiktiven Biografie auf, was zu emotionalen Störungen der Figur führt. Diese mangelnde Emotionalität aber macht sie in der Argumentation der Serien-ProduzentInnen erst zu genialen, besessenen Forensikerinnen. Ob diese biografische Motivierung wissenschaftlicher Nüchternheit tatsächlich notwendig ist, um die weiblichen Wissenschaftlerinnen dem Publikum plausibel – im Sinne von „personen-ähnlich“ – und dabei gleichzeitig sympathisch erscheinen zu lassen, ist nicht gesagt.

Deutlich ist aber, dass die ProduzentInnen der Serien dies für notwendig erachten. Auch die Ermittlerinnen in *CSI* müssen eine solche Bürde tragen, um ihre Besessenheit für einen für eine Frau so „untypischen“ Beruf zu rechtfertigen und ihr Privatleben spielt häufiger in ihren Beruf hinein als bei ihren männlichen Kollegen. Cathrine Willows (Marg Helgenberger) ist allein erziehende Mutter mit einer Vergangenheit als exotische Tänzerin. Sara Sidl (Jorja Fox) konzentriert sich vollkommen auf ihre Karriere und blickt – wie ihre ambitionierten Kolleginnen aus den oben genannten Serien – auf eine traumatische Kindheit zurück. Auch das Privatleben beziehungsweise die Vergangenheit des einzigen schwarzen Ermittlers, Warrick Brown (Gary Dourdan), wird öfter thematisiert als das der weißen männlichen Figuren.

Alle drei „markierten“ Figuren müssen immer wieder ihren Wert und ihre Loyalität gegenüber dem wissenschaftlichen und gesetzlichen System, in dem sie arbeiten, beweisen und dazu ihre Emotionen und ihre problematisierte Biografie hintanstellen. Da aber in einer Fernsehserie Vorteile zu Nachteilen werden und umgekehrt, wird die „wissenschaftliche“ Nüchternheit der Figur Gil Grissom (William Petersen), dem Leiter des *CSI*-Teams, zu einer emotional belastenden Hemmung



## 00. AUTORINNENVERZEICHNIS

*Matilda FELIX, M.A.*

Universitätsassistentin im Bereich Kunstgeschichte und Kunsttheorie mit dem Schwerpunkt Gender Studies an der Kunstuniversität Linz

*MMag.<sup>a</sup> Lisbeth FREISS*

Künstlerisch-wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Akademie der bildenden Künste Wien, Institut für das künstlerische Lehramt; Lehrbeauftragte an der Carl v. Ossietzky Universität Oldenburg, Materielle Kultur: Textil

*Dr.<sup>in</sup> Ellen HARLIZIUS-KLÜCK*

Lehrbeauftragte der Universität Osnabrück, Fachgebiet Textiles Gestalten; freie Künstlerin und Autorin

*Mag.<sup>a</sup> Barbara HOLLENDONNER*

Stipendiatin der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Doc-Stipendium); Doktorandin an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Kunstgeschichte

*Mag.<sup>a</sup> Barbara JENNER*

Doktorandin an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Kunstgeschichte

*Prof.<sup>in</sup> Carmen MÖRSCH*

Leiterin des IAE (Institute for Art Education) an der Zürcher Hochschule der Künste

*Mag.<sup>a</sup> Anna SCHILLER*

Doktorandin an der Universität für angewandte Kunst Wien, Abteilung Philosophie

*Dr.<sup>in</sup> Birgit SCHNEIDER*

Dilthey-Stipendiatin der Thyssen-Stiftung an der Universität Potsdam, Institut für Kunst und Medien

*Mag.<sup>a</sup> Renée WINTER*

Doktorandin an der Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte

*Mag.<sup>a</sup> Irene ZAVARSKY*

Doktorandin an der Universität Wien, Institut für Politikwissenschaft

## 00. BILDTEIL

*Irene Zavarsky*

„Bring me that Horizon!“

Freiheit und Unabhängigkeit im Piratenfilm



Abb. 2 Stills aus *Pirates of the Caribbean* (Johnny Depp) und *Pirates of the Caribbean 2* (Orlando Bloom)



Abb. 3 DVD-Cover *Anne of the Indies*



Abb. 4 Stills aus *Anne of the Indies* (Pierre und Molly)