

Susanne Weingarten

Bodies of Evidence

Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars

SCHÜREN

Inhalt

I. Einleitung	7
II. All That Heaven Allows Geschichte und Theorie der Star Studies	21
III. Stand And Deliver Filmstars als Repräsentanten der Geschlechterordnung	35
IV. Caught in the Act Körperbilder auf der Leinwand	48
V. A League of Their Own Sechs Hollywood-Stars und ihre Geschlechtsrepräsentationen	58
V.1. A Dangerous Woman: Jane Fonda	59
V.2. The Natural: Robert Redford	95
V.3. The Lady Vanishes: Meryl Streep	142
V.4. Last Action Hero: Sylvester Stallone	177
V.5. Working Girl: Demi Moore	224
V.6. Man Trouble: Michael Douglas	256
VI. Schluss	294
VII. Literaturverzeichnis	297
VIII. Filmografien	315

I. Einleitung

«Heavenly bodies», das sind Himmelskörper, aber auch himmlische Körper – eine wunderbar wortverspielte Metapher für Stars, die zugleich auf eines ihrer entscheidenden Wesensmerkmale verweist.¹ Denn es ist in ihrer «himmlischen» Körperlichkeit, dass Filmstars sich dem Blick der Zuschauer darbieten: Vor allem in ihren Filmen, aber auch in ihren außerfilmischen Darstellungen, die zusammen ihr (nicht zufällig so benanntes) Image prägen, werden sie primär als physische «Anschauungsobjekte» (re-)produziert – und dies in spezifischen Repräsentationsformen, die eine besondere, emotional und auch erotisch aufgeladene Beziehung zwischen dem Star-Körper und den Zuschauern schaffen. «Stars erreichen ihr Publikum in erster Linie durch ihren Körper», argumentiert Christine Gledhill. «Durch die Fotografie, und besonders den Close-Up, wird den Zuschauern ein Blick auf den Körper des Stars ermöglicht, der sowohl näher als auch intensiver ist als bei der Mehrzahl von Begegnungen im wirklichen Leben.»²

Die wohl wichtigste Bedeutungskategorie, die sich im Star-Körper materialisiert, ist die des Geschlechts. Geschlechtlichkeit ist die grundlegende kulturelle Kodierung des Körpers; jeder menschliche Körper wird als Geschlechtskörper wahrgenommen und als solcher in das am weitesten verbreitete soziale Ordnungssystem menschlicher Gesellschaften – die Zweigeschlechtlichkeit – eingeordnet. Auch jeder Filmstar wird entsprechend als geschlechtlich determiniertes Wesen, als Mann oder als Frau, wahrgenommen. In der Körperlichkeit erscheint das Geschlecht als evident, essenzielles, welches im Fleisch – vermeintlich – seinen unmittelbaren Ausdruck findet.³ Der Körper, so Debra Gimlin,

ist von zentraler Bedeutung für moderne Vorstellungen von Geschlecht. Die Komponenten der Geschlechterdichotomie – etwa Stärke und Schwäche, Aktivität und Passivität, Sexualität und Neutralität – sind so, wie sie in der zeitgenössischen westlichen Gesellschaft konzeptualisiert werden, untrennbar mit dem Physischen verbunden. Die «Natur» selbst von Männlichkeit oder Weiblichkeit ist eine intrinsisch körperliche.⁴

Doch solche im Körper materialisierten Vorstellungen von Männlichkeit und Weiblichkeit entspringen gerade nicht der Natur und lassen sich auch nicht auf eine natürliche geschlechtscharakteristische «Essenz» zurückführen. Vielmehr *produziert* sich Geschlecht, so werde ich mit Judith Butler argumentieren, erst im Vollzug normativer Körperpraxen, einem kontinuierlichen Prozess des geschlechts- und identitätskonstituierenden Handelns, bei dem sich sowohl die Unterscheidungskategorie Geschlecht selbst im Körper materialisiert (gleichsam «veräußerlicht») wie auch die spezifischen Attribute, die den Geschlechtern im Rahmen der herrschenden Machtstrukturen einer Gesellschaft jeweils zugewiesen werden. Geschlecht ist insofern eine Repräsentation – eine Art Performance.

* Soweit keine deutsche Ausgabe englischer Originaltexte vorlag, stammen alle deutschen Fassungen von der Autorin. Wo nicht anders angemerkt, wurden außerdem die Hervorhebungen in Zitaten von der Verfasserin vorgenommen.

1 Richard Dyer hat sie 1986 als Titel für seine Arbeit über «Film Stars and Society» verwendet.

2 Gledhill 1991b, 210.

3 Ergänzt und verstärkt wird dieser Ausdruck, wie wir später sehen werden, selbstredend durch geschlechtsspezifische Kleidung, geschlechtsspezifischen Körperschmuck usw.

4 Gimlin 2002, 3.

Die Relevanz des Filmstars

Auch Stars repräsentieren und «performen» Geschlecht, und mit ihren «heavenly bodies» besitzen sie eine erhebliche Relevanz für die gesellschaftliche Perpetuierung und Gestaltung der Geschlechterordnung – zumindest in Gesellschaften, deren Selbstverständigung vor allem anhand von massenmedial vermittelten Zeichensystemen stattfindet. Diese gesellschaftliche Relevanz ist geradezu eine *conditio sine qua non* des Startums: «Darsteller werden dann zu Stars», argumentiert etwa Richard Dyer, «wenn das, was sie ausagieren, für genügend Menschen von Bedeutung ist.»⁵ Dyer verortet insofern die gesellschaftliche Bedeutung des Filmstars im diskursiven Raum *zwischen* dem Darsteller und der Öffentlichkeit. Dass aus der Vielzahl von Darstellern, die das Produktionssystem Hollywood unaufhörlich der Rezeption des Kinopublikums offeriert, einige wenige Darsteller zu Stars werden (und die anderen eben nicht), liegt dieser Auffassung nach darin begründet, dass sie gleichsam eine *Resonanz* im diskursiven Raum einer Gesellschaft erzeugen. (Dieser Überlegung zufolge ist also die Geschichte des Hollywood-Starsystems nicht, wie in klassisch ideologiekritischen Darstellungen, eine Geschichte der Manipulation der Rezipienten durch die Filmindustrie, sondern vielmehr eine Geschichte der soziokulturellen und sozioökonomischen Verhandlungen zwischen Produktions- und Rezeptionsseite.⁶)

Unter anderem agieren Darsteller eben spezifische Geschlechtskonzepte aus: Sie verkörpern konkrete Vorstellungen davon, was es heißt, ein Mann oder eine Frau zu einem bestimmten historischen Augenblick in einer bestimmten Gesellschaft zu sein. So liegt die Schlussfolgerung nahe, dass nur derjenige überhaupt ein Star werden kann, dessen Verkörperung von Geschlecht als relevant wahrgenommen wird. Betrachtet man also einen Filmstar, kann man davon ausgehen, dass das von ihm repräsentierte Männlichkeits- oder Weiblichkeitskonzept eine erhebliche Bedeutung für den gesellschaftlichen Diskurs seiner Zeit besitzt – Stars haben insofern, um Dyer mit Judith Butler zu kreuzen, «heavenly bodies that matter».

Filmstars als Repräsentanten des Gender-Spektrums

Um als relevant wahrgenommen werden zu können, müssen die von Stars verkörperten Geschlechtskonzepte innerhalb der hegemonialen Parameter der Geschlechterordnung angesiedelt sein; doch lassen sich erhebliche Variationen *innerhalb* dieser Parameter feststellen, und ich würde daher argumentieren, dass Filmstars innerhalb der zeitgenössischen westlichen Gesellschaften – unter anderem – die symbolische Funktion übernehmen, das Spektrum dieser hegemonialen, gesellschaftlich sanktionierten Geschlechtskonzepte zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt abzustecken, gleichsam die synchrone Bandbreite zu bestimmen.⁷ Die Star-Körper von Tom Hanks, Michael J. Fox, Richard Gere und Sylvester Stallone etwa sind alle als männlich (und heterosexuell) kodiert, dennoch inkarnieren Hanks, Fox, Gere und Stallone – im Zeitraum der achtziger Jahre – durchaus divergierende Konzepte von weißer Männlichkeit (Abb. 1a–d).

5 Dyer 1986, 19.

6 Zugleich darf nicht übersehen werden, dass das Produktionssystem natürlich nach rein kapitalistischen Kriterien (wer verspricht kommerziellen Erfolg?) eine Vorauswahl derjenigen trifft, die überhaupt als Darsteller beschäftigt werden. Insofern ist das Starsystem in den Bedingungen seiner Existenz bereits immer unausweichlich in Fragen der sozialen Macht, Kontrolle und Herrschaft verstrickt.

7 Diese Funktion übernehmen sie inzwischen sicherlich im Verbund mit anderen Repräsentationsfiguren aus Pop, Sport, Fernsehen usw.



a



b



c



d

Abb. 1a–d Hollywood-Stars als Verkörperung unterschiedlicher Männlichkeitskonzepte in den achtziger Jahren: Richard Gere in *AMERICAN GIGOLO* (1980) (a), Sylvester Stallone in *RAMBO: FIRST BLOOD PART II* (1985) (b), Michael J. Fox in *BACK TO THE FUTURE* (1985) (c) und Tom Hanks in *BIG* (1988) (d)

Es herrscht, so ließe sich sagen, eine «finite Pluralität» der sanktionierten Geschlechtskonzepte, die von Stars repräsentiert werden. Diese Vielfalt lässt sich zum einen unmittelbar ökonomisch begründen: Es liegt im Interesse Hollywoods, den Rezipienten ein möglichst breit gefächertes Angebot an Geschlechtskonzepten zu machen, um möglichst breite Zuschauerschichten für seine Produkte abzuschöpfen. Zugleich aber verweist die synchrone Bandbreite in ihrer Pluralität darauf, dass die Parameter gesellschaftlicher Geschlechtskonzepte über gewisse Toleranzgrenzen verfügen *müssen*; wären sie zu eng gezogen, so kann man spekulieren, entstünde ein gesellschaftlicher Normierungs-Überdruck, der gerade in postmodernen Gesellschaften als «Unfreiheit» erlebt werden und zu Gegenreaktionen führen könnte. So aber kann die (begrenzte und kontrollierte) hegemoniale Pluralität sich den Anschein der Wahlfreiheit verleihen.

Die Analyse der Geschlechtsrepräsentation eines einzelnen Stars kann dementsprechend keinesfalls den Anspruch erheben, *das* hegemoniale Maskulinitäts- oder Femitätskonzept einer ganzen Ära zu rekonstruieren⁸; vielmehr kann eine solche Analyse immer nur Aussagen über ein einzelnes, mehr oder weniger dominantes, akzeptiertes oder auch umstrittenes Konzept innerhalb des Spektrums treffen.

Daneben übernehmen Filmstars die symbolische Funktion, dieses Spektrum in einem unaufhörlichen historischen Prozess immer neu zu determinieren. An diesem diachronen

8 schon deshalb nicht, weil die Geschlechtsattributionen für verschiedene ethnische Gruppen divergieren.



a



b



c



d

Abb. 2a–d Die Schaffung des heterosexuellen Paares: große Liebeszenen in *GONE WITH THE WIND* (1939), Vivien Leigh und Clark Gable (a); *CASABLANCA* (1943), Ingrid Bergman und Humphrey Bogart (b); *WHEN HARRY MET SALLY* (1989), Meg Ryan und Billy Crystal (c); *TITANIC* (1997), Kate Winslet und Leonardo diCaprio (d)

Wandel, wie er im Auftauchen und Verschwinden bestimmter Stars deutlich wird, zeigt sich, dass Geschlechtskonzepte immer nur als «works in progress» zu verstehen sind, die kontinuierlich diskursiven Neuverhandlungen unterworfen werden – einem Prozess, der abhängig ist von gesamtgesellschaftlichen (etwa ökonomischen oder politischen) Entwicklungen, die veränderte Geschlechtskonzepte erfordern. Gerade ein (unter manchen Rezipientengruppen) höchst erfolgreiches Männlichkeitskonzept der achtziger Jahre, wie es Sylvester Stallone verkörperte, erwies sich auf Grund seiner engen Verquickung mit Ideologemen der Reagan-Ära als überraschend kurzlebig.

Jenseits dieser Verkörperungen von spezifischen Geschlechtskonzepten lässt sich jedoch feststellen, dass alle Stars das *Ordnungssystem Geschlecht*, gleichsam das Prinzip Gender, (re-)produzieren, indem sie dem Geschlechterdimorphismus eine sichtbare körperliche Form verleihen und ihn damit legitimieren, naturalisieren und universalisieren. Darüber hinaus markieren sie – anders als andere Darsteller – auf Grund ihrer herausragenden Position diesen Dimorphismus zugleich als *ideale* Ordnung: Stars liefern die (scheinbare) ontologische Gewissheit, dass das Prinzip Gender nicht nur unhintergebar, sondern darüber hinaus funktionstüchtig und wünschenswert ist.⁹ Dies gelingt ihnen nicht zuletzt dadurch, dass ihre Verkörperungen libidinös besetzt sind. Zudem überhöhen sie die Ge-

⁹ Diese prinzipielle Funktion als Repräsentanten des «Prinzips Gender» wird auch nicht dadurch in Frage gestellt, dass in den Geschlechtsrepräsentationen einzelner Stars die Krisen bestimmter Männlichkeits- oder Weiblichkeitskonzepte durchgespielt werden.

schlechterordnung, indem sie ihr – nicht zufällig heißen sie «stars» – eine geradezu transzendente Aura verleihen. Stars sind die vollkommene Verkörperung von Geschlecht.

Zu dieser Funktion trägt auch bei, dass Stars innerhalb eines Repräsentationssystems angesiedelt sind, das ohnehin in hohem Maße zur diskursiven (Re-)Produktion des Ordnungssystems Geschlecht beiträgt. In seiner dominanten Form des «klassischen Erzählkinos» hat das Kino Konventionen ausgebildet, die das Prinzip Gender zu einer zentralen Funktion erheben. Schon die narrativen Grundkonstellationen Hollywoods beruhen auf der Annahme eines basalen Geschlechterdimorphismus.¹⁰ Die Trope «boy meets girl» setzt die Existenz von «boy» und «girl» als festen diskursiven Größen voraus. In manchen Genres, etwa dem «film noir», dem Liebesdrama und der «screwball comedy», wird die Dynamik der Erzählung erst durch diesen Dimorphismus in Gang gesetzt, in den meisten anderen ist die Schaffung eines gegengeschlechtlichen Paares zumindest ein Teilziel der narrativen Struktur (Abb. 2a–d).

Darüber hinaus hat gerade das Hollywood-Kino zahlreiche ikonographische Konventionen entwickelt (bzw. zum Teil aus älteren Darstellungstraditionen übernommen und adaptiert), die sowohl den Dimorphismus als solchen festschreiben wie auch spezifische, historisch-kulturell determinierte Konnotationen von Männlichkeit und Weiblichkeit (re-)produzieren. So werden männliche und weibliche Körper etwa anhand von Symbolsystemen wie Kleidung, Körperschmuck, Make-Up usw. unterschieden, aber auch dadurch, wie sie im filmischen Raum inszeniert¹¹ und durch Kadrierungen, Schnitt oder auch Lichtsetzung «gestaltet», beispielsweise sexualisiert werden.¹²

Das Repräsentationssystem Kino kreist insofern – als eine «Technologie des Geschlechts» (Teresa de Lauretis¹³) – geradezu obsessiv um den Geschlechterdimorphismus, und zwar weit über das Maß hinaus, in dem Gender in anderen gesellschaftlichen Repräsentationssystemen thematisiert wird. Vielmehr scheint dieses Ordnungsprinzip eine elementare Funktion des Hollywood-Kinos zu sein. Dies lässt darauf schließen, dass die Aufgabe Hollywoods im gesellschaftlichen Kontext nicht zuletzt darin besteht, eine Geschlechterdifferenzierung zu fixieren, die – ihrer behaupteten Natürlichkeit zum Trotz – so problematisch ist, dass es einer permanenten Neu- und Rückversicherung ihrer Zuschreibungen bedarf, um die erforderliche Geltungsdichte zu erzeugen.

Kristallisationspunkte des Geschlechterdiskurses

Stars tragen zu dieser Perpetuierung und Gestaltung der Geschlechterordnung bei, indem sie in ihren «heavenly bodies» sowohl das Prinzip Gender wie unterschiedliche hegemoniale Geschlechtskonzepte (re-)produzieren, die im gesellschaftlichen Diskurs als relevant wahrgenommen werden. Dabei stellen sich die grundsätzliche Fragen: *Wie genau* wirken diese Geschlechtsrepräsentationen von Stars in den gesellschaftlichen Diskurs hinein, und *woraus genau* gewinnen sie ihre Relevanz? Dyers Feststellung, dass das, was sie ausagieren, für genügend Menschen von Bedeutung sei, muss insofern noch erheblich präzisiert werden.

Die Relevanz des Stars, so argumentiert Stephen Lowry, speise sich daraus, dass er als *Kristallisationspunkt* fungiere. Im Image des Stars fänden sich Attribute, die unauflöslich mit zeitgenössischen Diskursvorstellungen verbunden seien und daher von der Öffentlich-

10 vgl. Clover 1992, Wexman 1993.

11 vgl. Brauerhoch 1994, 35.

12 vgl. Dyer 1995, 161f.

13 de Lauretis 1987.

keit aufgegriffen werden könnten, um ideologische Positionen innerhalb der Diskurse zu klären. «Die Eigenschaften des Stars, die im Image signifiziert werden», so Lowry,

haben insofern einen Wert und eine Relevanz über den individuellen Star hinaus, als sie in einer integralen Beziehung zu sozialen und historischen Definitionen von Individualität, personaler Identität, Geschlecht, Sexualität, Arbeit und Freizeit, Moral, religiösen und politischen Werten und so weiter stehen. Das Star-Image repräsentiert einen Kristallisationspunkt solcher ideologischen Diskurse. Dies macht seine Bedeutung für die Öffentlichkeit aus, die dieses Image benutzen kann, um problematische Fragen durchzuspielen, entweder als Verhaltensmodell oder als eine symbolische Artikulation offener ideologischer Probleme, besonders im Hinblick auf die Bereiche Persönlichkeit und Individualität.¹⁴

Aus der Begründung, die Lowry für die Relevanz des Stars liefert, lässt sich insofern ableiten: Die viel beschworene «star quality» besteht darin, dass das Image eines Darstellers als Kristallisationspunkt gesellschaftlicher Diskurse taugt. Ob ein Star nun gerade im Hinblick auf den Geschlechterdiskurs als ein solcher Kristallisationspunkt fungiert, hängt dementsprechend davon ab, *wo* sich seine Geschlechtsrepräsentation innerhalb des hegemonialen Spektrums befindet. Lowrys Argumentation legt die Überlegung nahe, dass ein Star vor allem dann für den Geschlechterdiskurs relevant wird, wenn er ein umstrittenes, im Wandel befindliches oder sonstwie «auffälliges» Geschlechtskonzept verkörpert – also gleichsam an einem Grenzpunkt des Spektrums angesiedelt ist.

Die Rolle des Star-Körpers in einer Bildkultur

Dass gerade Stars dergestalt als Kristallisationspunkte des Gender-Diskurses fungieren, liegt darüber hinaus in ihrer *Bildhaftigkeit* bedingt – darin, dass sie mit ihren «heavenly bodies», wie eingangs bereits angedeutet, in erster Linie «Anschauungsobjekte» sind. Denn in einer Kultur, die das Sehen als Paradigma der Erkenntnis privilegiert, entspinnt sich auch der Diskurs über Geschlechtskonzepte anhand von Bildern (anstatt von Sprache).

Durch die Verbreitung neuer Massentechnologien des Visuellen, welche die vorangegangene Schriftkultur zunehmend verdrängt haben, hat sich die gesellschaftliche Bedeutung der bildlichen Repräsentation – historisch gesprochen – erneut in den Vordergrund geschoben. Die Verschiebung von einer sprach- zu einer bildgeprägten Kultur habe zu einer neuen Fokussierung auf das Erscheinungsbild des Körpers geführt, argumentiert Mike Featherstone: «Eine Kultur, die von Worten beherrscht wird, neigt eher dazu, unfasslich und abstrakt zu sein, und sie betrachtet den menschlichen Körper ausschließlich als biologisch-organische Größe», so Featherstone, «während die neue Betonung visueller Bilder die Aufmerksamkeit auf das Erscheinungsbild des Körpers, die Kleidung, das Verhalten und die Gestik legte.» Ausdrücklich erwähnt Featherstone das Hollywood-Kino als Repräsentationssystem, das «neue Standards für das Erscheinungsbild und die körperliche Darstellung» mitgeschaffen und einem Massenpublikum die Wichtigkeit des guten Aussehens vermittelt habe.¹⁵ «Bildmedien werden *in Anspruch genommen* für neue Erfahrungen von Körperlichkeit», argumentiert weiterführend Irmela Schneider. «Es geht um eine Aufwertung des Körperlichen als einem neuen bzw. wiederentdeckten <Symbolsystem>.» Diese Konzeption des Körpers als Symbolsystem bilde «eine von vielen Veränderungen, die durch den Film ausgelöst wurden».¹⁶

14 Lowry 1997a, 316.

15 Featherstone 1991, 179.

Dass der Körper als Symbolsystem in einer bildmedialen Kultur größere Bedeutung gewinnt, hat Auswirkungen auf die (Re-)Produktion von Geschlechtskonzepten. Mit dem Erscheinen von Kino und Fernsehen seien, so glaubt Susan Bordo in Bezug auf Feminitätsvorstellungen,

die Regeln der Weiblichkeit mehr und mehr durch standardisierte visuelle Bilder kulturell übertragen worden. Dies hat dazu geführt, dass Weiblichkeit selbst vor allem zu einer Frage der Konstruktion ... einer angemessenen Oberflächenpräsentation des Selbst geworden ist. Wir erhalten nicht länger verbale Beschreibungen oder Beispiele dafür, was eine Dame ausmacht oder woraus Weiblichkeit besteht. Statt dessen lernen wir die Regeln direkt durch einen Körperdiskurs: durch Bilder, die uns mitteilen, welche Kleidung, welche Körperform, welcher Gesichtsausdruck, welche Bewegungen und welches Verhalten verlangt werden.¹⁷

Bordo schreibt den visuellen Medien ein enormes normatives Potenzial zu, und wenn ich auch ihre Vorstellung, dass Weiblichkeit als monolithisches Konstrukt existiert und als solches auch medial transportiert wird, für ebenso simplistisch halte wie das von ihr implizierte Reiz-Reaktions-Schema, demzufolge Zuschauerinnen passiv die «Regeln der Weiblichkeit» direkt über normenstiftende Bilder aufnehmen, so lässt sich an ihrer Aussage doch festhalten, wie der historische Wandel von der Schrift- zur Bildkultur zu einer veränderten gesellschaftlichen (Re-)Produktion von Geschlechtskonzepten geführt hat: Statt «verbale[r] Beschreibungen» dominiert ein Körperdiskurs, der Geschlecht über «standardisierte visuelle Bilder» konstituiert.

Das Kino ist also von besonderer Bedeutung für die Produktion von Geschlecht, weil es an diesem Körperdiskurs der Gesellschaft als primär visuelles Medium entscheidend beteiligt ist – vor allem vermittelt der Star-Körper, die als Symbolsysteme immer bestimmte Geschlechtskonzepte «anschaulich» machen. Stars können also – umgekehrt gesprochen – vor allem dadurch so wirkungsvoll als Kristallisationspunkte von Gender-Diskursen einer Gesellschaft fungieren, dass wir *in Bildern* sehen, wie ihre Körper im Körperdiskurs Geschlechtskonzepte (re-)produzieren – und weil darüber hinaus, wie eingangs erwähnt, die startypischen Repräsentationen eine besondere, emotional und auch erotisch aufgeladene Beziehung zwischen dem Star-Körper und den Zuschauern schaffen. Die Auseinandersetzung mit dem Körperdiskurs des Stars zeichnet sich auf Grund dieser libidinösen Aufladung, so lässt sich vermuten, durch eine besondere Intensität aus.

Obendrein ist den medialen Repräsentationen des Star-Körpers eigen, dass sie die (Re-)Produktion von Geschlecht gleichsam jenseits des Augenblicks ihres Vollzugs fixieren. Auf einen Körperdiskurs, der in filmischen oder fotografischen Zeichensystemen zu sehen ist, kann im Diskurs immer wieder Bezug genommen werden. Auch diese «Unvergänglichkeit» der Bilder trägt insofern dazu bei, dass die «Anschauungsobjekte» Stars besondere gesellschaftliche Relevanz besitzen.

Star/Körper/Geschlecht/Diskurs

Bodies of Evidence geht insofern davon aus, dass sich anhand von einzelnen Stars exemplarisch analysieren lässt, welche hegemonialen Geschlechtskonzepte zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt in der Gesellschaft zirkulieren, die diese Stars hervorgebracht hat,

16 Schneider 2000, 25.

17 Bordo 1993, 169f.

und wie diese Konzepte im Diskurs verhandelt werden.¹⁸ Für eine solche Analyse prädestiniert Stars ihre Relevanz für den Geschlechterdiskurs, die sie wiederum aus ihrer Funktion als gesellschaftlicher Kristallisationspunkt ziehen. Zentraler Fokus einer solchen Analyse müssen die «heavenly bodies» der Stars sein, nicht nur, weil sich Geschlecht im Körper materialisiert, sondern auch, weil sich in einer Bildkultur die Auseinandersetzung mit Geschlechtskonzepten primär über Körperrepräsentationen vollzieht.

Seinem Thema nähert sich *Bodies of Evidence* in zwei Schritten. Zunächst werden Theorien des Filmstars, des Geschlechts und des Körpers entwickelt, die zusammen eine methodologische Grundlage für die Untersuchung des Stars als Repräsentanten gesellschaftlicher Gender-Konzepte schaffen sollen. Anschließend werden in sechs Fallstudien die Geschlechtsrepräsentationen einzelner Stars im Hinblick auf ihre zeitgeschichtliche Bedeutung analysiert – ausgewählt wurden hierfür jeweils drei männliche und drei weibliche Hollywood-Filmstars der letzten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts. Jane Fonda und Robert Redford repräsentieren dabei die siebziger, Meryl Streep und Sylvester Stallone die achtziger, Demi Moore und Michael Douglas die neunziger Jahre.



Abb. 3a-c «Leinwandgöttinnen» des klassischen Hollywood: Marlene Dietrich...

Konzeption der Fallstudien-Untersuchung

Um die Geschlechtsrepräsentationen der Stars in ihrer gesellschaftlichen Bedeutung zu erfassen, werden in den Fallstudien von *Bodies of Evidence* ihre Filme analysiert, aber auch die von ihnen kursierenden fotografischen Repräsentationen (Glamour-Porträts, Pin-Ups usw.) und die ihnen gewidmeten Paratexte (Publicity-Materialien, Zeitschriften- und Fernsehporträts, Klatschmeldungen in der Boulevardpresse, populäre Biografien usw.). Ergänzt werden diese Textanalysen durch eine Einbeziehung des gesellschaftlichen «social text» des jeweiligen Untersuchungszeitraums. Angestrebt wird also eine umfassende historische Analyse, wie sie Gaylyn Studlar für ihre Untersuchung über männliche Filmstars des «Jazz Age» skizziert hat:

[W]ir können nicht verstehen, wie und warum diese Stars ihre spezifischen gesellschaftlichen Wirkungen erzielt haben, wenn wir uns nur ihre Filme anschauen – losgelöst von einer Betrachtung der geschichtlichen Situation. Zwar müssen wir uns zuerst die vergessenen Filme

18 Vorbildlich zeigen Gaylyn Studlar in *This Mad Masquerade* (1996) für die zwanziger Jahre und Steve Cohan in *Masked Men* (1997) für die fünfziger Jahre die Involvierung einzelner männlicher Stars in spezifische Geschlechterdiskurse auf. Da sich beide jedoch auf den relativ kurzen Zeitraum eines Jahrzehnts beschränken, vermögen sie nicht die Abfolgen und Umbrüche aufzuzeigen, in denen einzelne Diskurse auftauchen, gesellschaftlich «bearbeitet» werden, sich entwickeln, verändern und unter Umständen wieder verschwinden.



... Greta Garbo und Joan Crawford (von links nach rechts)

jener Ära vornehmen, aber dann müssen wir über diese filmischen Texte hinausgehen und die paratextuellen Materialien betrachten, die eingesetzt wurden, um Startum für den öffentlichen Konsum zu schaffen. Und wir müssen noch weiter gehen, in das allgemeine historische Feld der amerikanischen Gesellschaft hinein, um zu verstehen, was einerseits diese spezifischen Stars und ihre Repräsentationen von Maskulinität, andererseits aber auch die Reaktionen der Öffentlichkeit motiviert und beeinflusst hat.¹⁹

Nur eine derart umfassend intertextuelle Untersuchung erlaubt es, die (Geschlechter-)Diskurse zu erfassen, die den Raum regulieren, innerhalb dessen ein Star-Image seine spezifischen Bedeutungen erhält; erst eine solche Vorstellung vom diskursiven Raum macht wiederum den Rückschluss darauf möglich, für welche Diskurse der jeweilige Star entsprechend als Kristallisationspunkt fungiert hat.

Die Fallstudien in *Bodies of Evidence* decken zusammen den Zeitraum von 1970 bis 2000 ab. Diese zeitlichen Parameter wurden zum einen gewählt, um die Untersuchung mit einer filmhistorisch anerkannten Zäsur in der Geschichte des amerikanischen Kinos einsetzen zu lassen: dem Beginn des New Hollywood, dessen ökonomische, ästhetische und produktionstechnische Umwälzungen auch für die Konzeptualisierung des Stars im Repräsentationssystem Hollywood einschneidende Folgen hatten. Hatte im klassischen Studio-System eine hermetische, gleichsam überzeitliche Inszenierung der Stars als «Leinwandgötter» (Abb. 3a–c) dafür gesorgt, dass diese jenseits gesellschaftlicher Entwicklungen zu stehen schienen, so umfasste die veränderte Definition der Stars im New Hollywood eben ihre Fähigkeit, diese Entwicklungen zu repräsentieren: Sie mussten nun «zeitgemäß» sein. Anders ausgedrückt: Stars wurden nicht mehr darüber definiert, dass sie «ideal», sondern darüber,

19 Studlar 1996, 5.



a



b



c



d

Abb. 4a–d «Natürliche Stars» im New Hollywood: Diane Keaton in *ANNIE HALL* (1977) (a), Meg Ryan in *WHEN HARRY MET SALLY* (1989) (b), Jodie Foster in *LITTLE MAN TATE* (1995) (c) sowie Julia Roberts in *CONSPIRACY THEORY* (1997) (d)

dass sie «typisch» waren. In diesem neuen System entwickelten sich dementsprechend Stars, in deren Geschlechtsrepräsentationen sich Aspekte zeitgenössischer Geschlechterdiskurse wesentlich unmittelbarer, aber auch wesentlich differenzierter (re-)produzierten (Abb. 4a–d). Zwischen Stars der klassischen Hollywood-Ära und Stars des New Hollywood besteht insofern ein kategorialer Unterschied, der einen diskursanalytischen Vergleich ihrer Geschlechtsrepräsentationen nicht sinnvoll erscheinen lässt. Daher setzt *Bodies of Evidence* jenseits dieser filmhistorischen Zäsur an, um im Hinblick auf die Konzeptualisierung des Stars von einer homogenen Untersuchungsgrundlage ausgehen zu können.

Zum anderen wurden die zeitlichen Parameter gewählt, weil sich um 1970 ein Generationenwechsel in der amerikanischen Gesellschaft vollzieht, der den Beginn des Untersuchungszeitraums von *Bodies of Evidence* auch in soziologischer Hinsicht plausibel erscheinen lässt.²⁰ In den späten sechziger und frühen siebziger Jahren wurde der erste Schub der Baby Boomers, definiert als diejenigen, die im großen Nachkriegs-Geburtenhoch zwischen 1946 und 1964 in den USA geboren wurden, erwachsen. Diese neue Generation, die nun den Diskurs zu beherrschen begann, grenzte sich im Hinblick auf fast alle gesellschaftlichen Werte

20 Zwischen diesem Generationswechsel und dem Beginn des New Hollywood bestand eine unmittelbare Verbindung. Douglas Kellner and Michael Ryan argumentieren: «Die junge Baby-Boomer-Generation wurde rasch zum Mittelpunkt der amerikanischen Gesellschaft, und Zuschauerumfragen ließen darauf schließen, dass ein junges, liberaleres und cineastisch gebildeteres Publikum auf neue, innovative und gesellschaftskritische Filme ansprach» (Kellner/Ryan 1988, 6).

und Normen von ihren Vorfahren ab: «Die Baby Boomers sehen große Unterschiede zwischen sich und anderen Generationen», notiert Paul C. Light:

Sie mögen ihre Eltern lieben, aber wenn es darum geht, mit ihnen über Politik, Ehe, Drogen oder Sex zu reden, dann sind die Baby Boomers höflich, aber bestimmt anderer Meinung ... Diese Generationsunterschiede machen sich am stärksten in grundsätzlichen Fragen nach Lebensstilen und sozialen Rollen bemerkbar.²¹

Damit waren die Baby Boomers Teil einer «stillen Revolution der gesellschaftlichen Werte, die sich sogar heute noch fortsetzt», schreibt Light im Jahre 1988.²² Sie waren bereits nach dem gesellschaftlichen Zusammenbruch des normativen «Versorger»-Systems aufgewachsen, das die Männer als Alleinverdiener positioniert und den Frauen die Rolle der erwerbslosen Hausfrau, Mutter und Gattin zugeschrieben hatte. Stattdessen erlebten (und betrieben) sie massive soziokulturelle und diskursive Umbrüche in Bezug auf Geschlechtsidentitäten, was Erwerbstätigkeitsmuster, Familienstrukturen, Sexualität, Fortpflanzung und vieles andere mehr betraf. So präsentieren sich die drei untersuchten Jahrzehnte, ausgelöst auch durch die so genannte sexuelle Revolution und die Frauenbewegung, die in den späten sechziger Jahren in den USA herrschende Geschlechtsideologien in Frage zu stellen begannen, als *Phase der Transformation* und damit einhergehend der kulturellen Verunsicherung, aber auch der Selbstreflexivität, was die gesellschaftliche Produktion von Geschlecht betrifft. Die Zuordnung «typischer» Attribute zu Männlichkeit oder Weiblichkeit galt, auch im populären Diskurs, nicht mehr als unproblematisch. Zugleich wandelten sich im Verlauf der drei untersuchten Jahrzehnte die Fragestellungen, Problematiken und Positionen der Geschlechterdebatte.

Die Stars der siebziger bis neunziger Jahre waren insofern die Stars dieser Baby-Boomer-Ära.²³ In ihren «zeitgemäßen» Geschlechtsrepräsentationen (re-)produzierten sich Aspekte der gesellschaftlichen Transformation, die von der neuen Generation getragen wurde. Gerade auf Grund dieses kontinuierlichen Wandels aber wurde es schwieriger für Stars, über einen längeren Zeitraum ihre Relevanz im Hinblick auf den Geschlechterdiskurs zu bewahren – entsprechend kam es zu einer rascheren «Abfolge» von immer neuen Stars.

Um diese Transformation in *Bodies of Evidence* erfassen zu können, habe ich mich dafür entschieden, einen ganzen «cluster» von Stars zu untersuchen – und zwar von Stars, welche aufeinanderfolgende Phasen der Baby-Boomer-Ära repräsentieren:²⁴ Anhand von Jane Fonda, Meryl Streep und Demi Moore lässt sich der diachrone Wandel in den Weiblichkeitskonzepten, anhand von Robert Redford, Sylvester Stallone und Michael Douglas der diachrone Wandel in den Männlichkeitskonzepten exemplarisch skizzieren, der sich im Verlauf der drei untersuchten Jahrzehnte vollzog.

Die Entscheidung, jeweils einen männlichen und einen weiblichen Star pro Jahrzehnt zu untersuchen, wurde getroffen, um in der Gegenüberstellung auch synchrone Beziehungen zwischen herrschenden Maskulinitäts- und Feminitätskonzepten herstellen zu können: Inwieweit bedingen sich die Vorstellungen, die zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt über Männlichkeit und Weiblichkeit im Diskurs zirkulieren? «Männlichkeit und Weiblich-

21 Light 1988, 27f.

22 ebda, 111.

23 Zwar wurden Fonda (Jahrgang 1937), Redford (Jahrgang 1937) und Douglas (Jahrgang 1944) einige Jahre vor dem offiziellen Baby-Boomer-»Stichjahr« geboren, aber ich würde argumentieren, dass ihre Star-Karrieren ausschließlich im Kontext dieser Generation zu lesen sind.

24 Die Aufteilung dieser Phasen in Jahrzehnte ist unschwer als gängige methodische Hilfskonstruktion zu erkennen, und selbstredend werden Überschreitungen und Überlappungen in davor- oder danachliegende Jahrzehnte berücksichtigt.

keit sind relationale Konstrukte», argumentiert Michael Kimmel, «die Definition des einen hängt von der Definition des anderen ab.»²⁵

Die einzelnen Stars werden insofern nicht im Hinblick auf ihren gesamten Karriereverlauf, sondern nur im Hinblick auf die Hochphasen ihrer Bekanntheit und ihres Erfolgs – und ihrer diskursiven Relevanz – untersucht. In dieser Entscheidung sehe ich mich durch Johannes von Moltke und Hans-Jürgen Wulff bestätigt, die argumentieren, dass sich Gesamtdeutungen von Star-Images ohnehin oft als «Fiktionen und Erfindungen» erweisen, weil sie «von der Werftaftigkeit des Stars, von seiner Bindung in die Systeme der Stars und von der historischen Relativität der mit ihm assoziierten Bedeutungen absehen».²⁶ Gerade die Geschlechtsrepräsentationen der Stars der Baby-Boomer-Ära weisen aus den genannten Gründen eine hohe historische Spezifität auf; indem ich die Fallstudien in *Bodies of Evidence* auf die Hochphasen der einzelnen Stars beschränkt habe, verfolge ich dementsprechend mein Analyseziel, ihre Bedeutungen möglichst konkret auf den zeitgeschichtlichen Kontext der Geschlechterordnung zu beziehen.

Bewusst habe ich mich außerdem darauf beschränkt, *weiße* Repräsentanten für die Untersuchung auszuwählen; zum einen, da bis heute die überwältigende Mehrheit aller Hollywood-Stars Weiße sind, und zum anderen, um eine ethnisch homogene Grundlage für den Vergleich der untersuchten Männlichkeits- oder Weiblichkeitskonzepte zu schaffen. Ausgehend von der Überlegung, dass Gender-Attribuierungen sehr stark von der ethnischen Zugehörigkeit abhängen (man denke etwa an die Stereotype vom hypersexualisierten «black stud»), sollte eine weitere Differenzierung der Analyse anhand von ethnischen Faktoren vermieden werden. *Bodies of Evidence* befasst sich mit weißen, US-amerikanischen, überwiegend mittelständischen Geschlechtskonzepten zu bestimmten historischen Zeitpunkten, und die Arbeit bemüht sich immer wieder, diese Spezifität ihres Untersuchungsfeldes darzulegen.

Darüber hinaus habe ich für die Auswahl der individuellen Stars eine Reihe von Kriterien herangezogen, die sich aus den vorangegangenen Entscheidungen ableiten. Die Stars sollten einer bestimmten Phase der Baby-Boomer-Ära insofern zuzuordnen sein, als sie darin besonders *erfolgreich* waren – und zwar sowohl im Vergleich mit anderen Etappen ihrer Karriere wie auch im Vergleich mit anderen Stars desselben Zeitraums; und es sollte darüber hinaus (am Ausmaß des Erfolgs, aber auch des Interesses, das ihnen gewidmet wurde) erkennbar sein, dass sie für diese Phase als besonders *relevant* erschienen. Diese Kriterien erfüllten die sechs schließlich ausgewählten Darsteller insgesamt umfassender als andere. Dabei wird sich erweisen, dass die verschiedenen Stars ihre Funktion als Kristallisationspunkt des Geschlechterdiskurses auf vollkommen unterschiedliche Weise ausübten.

Geschlecht als wissenschaftlicher Untersuchungsgegenstand

Mit welcher Berechtigung aber, so muss schließlich gefragt werden, lässt sich Geschlecht überhaupt als wissenschaftliche Bedeutungskategorie einführen? Welche Relevanz hat Geschlecht im Zusammenhang geisteswissenschaftlicher Untersuchungen, welchen Erkenntnisgewinn verspricht eine Analyse, die Geschlechtskonstruktionen untersucht? Bis vor wenigen Jahrzehnten war Geschlecht *weder Objekt noch Kategorie* akademischer Untersuchungen; eine Situation, die sich erst durch den Impetus feministischer Theorien wandelte.

25 Kimmel 1987, 12.

26 von Moltke/Wulff 1997, 306.

Aus feministischer Perspektive schien die Bedeutung des Geschlechterverhältnisses dann aber, so klagt Renate Hof, für die wissenschaftliche Auseinandersetzung «offenbar so plausibel zu sein, dass sie nicht eigens thematisiert bzw. theoretisiert zu werden brauchte».²⁷ Eine solche theoretische Begründung jedoch ist unabdingbar, und meines Erachtens kann sie nur darin liegen, dass die Ordnungskategorie Geschlecht bis heute eines der entscheidenden Raster gesellschaftlicher Normativierung und Hierarchisierung bildet, indem sie eine Unterscheidung zwischen «Männern» und «Frauen» produziert, die diese in ihrer Körperlichkeit, ihrer Identität, ihrem Subjektstatus und ihrem sozialen Wert formt und prägt.

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Geschlecht verheißt insofern Aufschluss über ein zentrales Raster der *Bedeutungskonstitution*.

Eine Untersuchung wie *Bodies of Evidence*, die Geschlechtsrepräsentationen von Hollywood-Stars in ihrem historisch-diskursiven Kontext analysiert, trägt vor allem insofern zu einem Erkenntnisgewinn über dieses Raster bei, als sie am Einzelfall aufzeigt, inwieweit Geschlecht tatsächlich für das einzelne Subjekt bedeutungskonstituierend ist – und welche Bedeutungen dies im Einzelnen sein können. Darüber hinaus kann man durch die Dekonstruktion der spezifischen Geschlechtsrepräsentationen gleichsam an konkreten Beispielen «den substantivischen Schein der Geschlechtsidentität in die konstitutiven Akte dekonstruieren», wie Judith Butler es fordert.²⁸ Durch die Verortung der Geschlechtsrepräsentationen im Kontext historischer Macht- und Diskursstrukturen lassen sich diese «konstitutiven Akte» zudem innerhalb des «Zwangsrahmens verorten und durch die verschiedenen Kräfte erklären, die das gesellschaftliche Erscheinungsbild der Geschlechtsidentität kontrollieren» (Butler²⁹).

Insofern wird in *Bodies of Evidence* nicht nur untersucht, wie das Raster Geschlecht (bestimmte) Bedeutung(en) konstituiert, sondern dieses Raster wird zugleich dekonstruiert und denaturalisiert. Mit diesem Ansatz situiere ich meine Arbeit daher konkret in einer Tradition feministischer Theorie, wie Jane Flax sie entworfen hat – als Möglichkeit, im Nachdenken über Geschlecht eine kritische Distanz zur Geschlechterordnung zu gewinnen, ihre (scheinbaren) Gegebenheiten zu hinterfragen und dadurch unter Umständen Veränderungen in dieser Ordnung zu bewirken. Ein fundamentales Ziel feministischer Theorie sei, so Flax, die Analyse,

wie Geschlechterbeziehungen konstituiert und erfahren werden und wie wir über sie nachdenken – beziehungsweise, was ebenso wichtig ist, wie wir nicht über sie nachdenken. Indem wir Geschlecht erforschen, hoffen wir, eine kritische Distanz zu den bestehenden Geschlechterarrangements zu gewinnen. Diese kritische Distanz kann dazu beitragen, einen Raum zu schaffen, in dem die bestehenden Geschlechterarrangements neu bewertet oder gar verändert werden können.³⁰

Unweigerlich schreibt jede Untersuchung, die ausdrücklich «Maskulinität(en)» und «Feminität(en)» analysiert, das System der Zweigeschlechtlichkeit fort, denn der Prozess des Unterscheidens bringt den Geschlechterdimorphismus erst hervor. Wer – im Zuge etwa einer «queer politics» – seine Hoffnung auf eine Auflösung des Geschlechterdimorphismus zugunsten einer imaginierten Freiheit multipler Geschlechter (oder gar der Abschaffung

27 Hof 1995, 16.
28 Butler 1991, 60.
29 ebda., 60f.
30 Flax 1997, 171.

von Geschlecht als Ordnungskategorie) setzt, muss daher den Ansatz von *Bodies of Evidence* ablehnen.

Doch das System der Zweigeschlechtlichkeit, wie es im gesellschaftlichen Diskurs konzipiert ist, mag zwar keine biologischen Grundlagen haben, sondern als soziales Ordnungsprinzip ausschließlich auf vielfältigen Verdrängungen³¹ und rigiden Zuschreibungen, Bewertungen und Normativierungen beruhen;³² nichtsdestotrotz verfügt es über eine enorme, tief im Selbstverständnis verwurzelte gesellschaftliche Wirkungskraft; es schafft sich gleichsam seine eigene materielle Realität – Jacqueline N. Zita spricht sehr anschaulich von der «historischen Schwerkraft des geschlechtlich bestimmten Körpers» –,³³ der sich jede Gender-Analyse bewusst sein muss.

Die Gegebenheiten der Geschlechterordnung zu hinterfragen, kann daher meiner Meinung nach nicht bedeuten, die soziale, kulturelle und diskursive Realität der Zweigeschlechtlichkeit zu ignorieren. Vielmehr argumentiere ich pragmatisch dafür, aus einer Anerkennung des Dimorphismus heraus die Kategorien, die er produziert, zu denaturalisieren und zu dekonstruieren – kurz: zu problematisieren. Zu untersuchen, was unter Männlichkeit oder Weiblichkeit zu einem historischen Zeitpunkt verstanden wird, heißt dann nicht zuletzt, den Binnendifferenzierungen innerhalb der Geschlechtskonzepte nachzugehen, sich Verwischungs- und Auflösungserscheinungen, Krisen, «Grenzüberschreitungen» und Neukonzeptualisierungen von Geschlechtsidentitäten zu widmen. In solchen Analysen wird das System der Zweigeschlechtlichkeit zwar nicht aufgehoben, jedoch wird die Arbitrarität der Kategorien deutlich: Der Akt des Unterscheidens erscheint gerade dann in seiner ganzen Willkürlichkeit, wenn sich «männliche» und «weibliche» Attribute nicht mehr «Männern» und «Frauen» zuordnen lassen. So wird das System der ihm innewohnenden Polarität – dem behaupteten ewigen Entweder-Oder von Männlichkeit und Weiblichkeit – beraubt: Indem die Kategorien durchlässig werden, werden sie auch destabilisiert und damit offen für Veränderung.

Angesichts ihrer Beheimatung in der glamourösen, schillernd-unernsten Welt des populären Repräsentationssystems Hollywood mögen Stars nicht der naheliegendste Ansatzpunkt sein, um solchen Fragen nachzugehen, doch als Repräsentanten von Geschlechtskonzepten sind sie in ihrer gesellschaftlichen Relevanz kaum zu übertreffen.

31 Verdrängt wird etwa die Existenz von «intersexed», also hermaphroditischen Menschen, die zumeist chirurgisch ins Raster geschlechtlicher Eindeutigkeit eingepasst werden, um ihnen das Leben zu «erleichtern». Das normative System der Zweigeschlechtlichkeit setzt sich in solchen Fällen mit massiven medizinischen Eingriffen gegen die Pluralität der biologisch vorkommenden Geschlechtlichkeiten durch. Vgl. hierzu Fausto-Sterling 2000.

32 vgl. Laqueur 1992, Fausto-Sterling 2000.

33 Zita 1998, 106.