

Kathrin Mädler

# Broken Men

Sentimentale Melodramen der Männlichkeit  
– Krisen von Gender und Genre im zeitgenössischen Hollywoodfilm

**SCHÜREN**

---

# Inhalt

<b>I. Überlegungen zu Gender und Genre, Männlichkeit und Melodrama</b>	7
Vorspann: Broken Men	7
Einleitung	13
1. Überlegungen zu Gender: Männlichkeit	21
Gender & Performativität	21
Was ist Männlichkeit?	28
2. Überlegungen zu Genre: Melodrama	35
Sentimentalität & Emotionalität	35
(Männliches) Melodrama	44
3. Methodische Überlegungen: Filmlektüre	63
<b>II. Sentimentale Melodramen der Männlichkeit</b>	71
1. Maskulinisierung des Familienmelodramas – Männlichkeit in der Vorortfamilie <i>oder</i> : Wie wird man ein Mann?	71
<i>American Beauty</i> – Klaustrophobisches Familienmelodrama	71
Das klaustrophobische Familienmelodrama als unmännliche Erzählung – Suburbia als Disruptionsrahmen männlicher Identität	74
„Look Closer!“ Visuelle und inhaltliche Dekonstruktion eines amerikanischen Traums	82
„Act happy!“ Weibliche Performativität als klaustrophobische Bedrohung der Männlichkeit	94
„I’m dead already“ – Suche nach Remaskulinisierter Identität zwischen Performativität und sentimentaler Essenz	101
<i>The Shipping News</i> – Männliche Ermächtigungserzählung	112
„...then I believe a broken man can heal“ – Männlichkeit als Land- und Wassernahme, als Vaterschaft durch Autorschaft	114
„I’m not a water person“ – Männlichkeit als Beherrschung des Wassers in Unterwerfung der Weiblichkeit	125
„A place like no other“ – Geographische Überlegungen zum Auszug des männlichen Melodramas aus Suburbia	142
Sentimentale Familien und ein feministisches Problem idealisierter Gemeinschaft	152

2. Männlichkeit als hysterischer Text des Exzesses – Sentimentale Männer, männliche Tränen, Überschuss der Gewalt	159
<i>Magnolia</i> – Sentimentales Melodrama des emotionalen Exzesses	159
„There are frogs falling from the sky“ – Niederschlag überschüssiger Emotion im exzessiven Filmtext	162
Melodramatische Form: Rhizomatische Strukturen als Gegenentwurf zum Patriarchatsmodell	179
„Master of the Muffin“ und tränenreiche Krankenschwester – Männlichkeit im San Fernando Valley	185
„But it did happen“ – Diskurs getrennter Sphären als (meta)medialer Diskurs um Wahrheit und Fiktion, Authentizität und Performativität	202
<i>Mystic River</i> – Männlichkeit als hysterisches und überexpressives Gewaltspektakel	207
„I can’t even cry for her“ – Entsentimentalisierung männlicher Emotionen	214
„...all three of us got in that car“ – Männlichkeit als sadomasochistisches Spektakel und dessen hysterischer Rückstand im melodramatischen Filmtext	228
Vampire und Werwölfe – Das „männliche Andere“ als „monstrous-feminine“	246
3. Queering the Male Melodrama – Denaturalisierung von Gender als Denaturalisierung von Genre	257
<i>Boys don’t Cry</i> – Queering Masculinity, Queering Genre	257
Boys Do Cry: Der Transgender-Mann als Dekonstruktivist und drei Paradoxe der Transgender-Identität im Film	262
„On The Road“, „West Of Everything“ oder zuhause? Gender trouble als Genre trouble	278
Weg oder Ziel? Queere Transgender-, transsexuelle Narrative oder Utopie einer besseren Männlichkeit – Der unentschiedene Blick auf das männliche Subjekt	294
<b>III. Abspann: „... then I believe a broken man can heal“</b>	303
<b>IV. Anhang</b>	315
Allgemeine Literatur	315
Literatur zu einzelnen Filmen	324
Filme	328
Sequenzprotokolle der behandelten Filme	330
Dank	335

---

# I. Überlegungen zu Gender und Genre, Männlichkeit und Melodrama

## Vorspann: Broken Men

Very few mainstream films really take apart male masculinity in a way that allows us to see both its structure and its weaknesses.<sup>1</sup>

Someone needs to put an end to his suffering.<sup>2</sup>

The male's seeming exemption from visual representation may work very hard to preserve the cultural fiction that masculinity is not a social construction, but American movies have always served as one of the primary sites through which the culture, in the process of promulgating that fiction, has also exposed its workings as a mythology.<sup>3</sup>

Identity only becomes an issue when it is in crisis, when something assumed to be fixed, coherent and stable is displaced by the experience of doubt and uncertainty.<sup>4</sup>

*Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2004): Er werde vergessen, daß sie ein „Mädchen“, ein „Girlie“ sei, sagt Frankie Dunn, Boxcoach, zu Maggie, als er schließlich einwilligt, sie zu trainieren. Und tatsächlich vergißt nicht nur er diese biologische Tatsache, sondern auch der Zuschauer und der Film selbst. Die Männlichkeit in diesem Film liegt dermaßen am Boden, daß sie aus ihrem ureigensten Genre, dem Boxfilm vertrieben wird – durch eine Frau. Den männlichen Platz nimmt eine biologische Frau ein, die in diesem Film weder visuell noch inhaltlich als Frau konzipiert ist, der keine Sexualität zugesprochen wird, die keine feminisierende Kameraeinstellung trifft, die bemerkt, daß der einzige Mann, der je nett zu ihr war, ihr Vater gewesen sei – und nun Frankie, der ihr ebenfalls keinen Antrag macht.*

*Maggie steigt in den Ring, teilt aus, steckt ohne Tränen ein, geht masochistisch dem Schmerz entgegen, wie es einmal im Film heißt, und beweist so eine Maskulinität, deren Verkörperung den biologischen Männern in diesem Film – Frankie, Eddie – längst nicht mehr gelingt. Maggie treibt die Narrative voran, läßt Dinge geschehen, erzwingt Entscheidungen, während die Männer nur noch retardieren, stagnieren, ziellos reden, ohne*

1 Judith Halberstam: Female Masculinity. Durham 1998. S. 275

2 Jane in *American Beauty* über ihren Vater

3 Steven Cohan und Ina Rae Hark (Hrsg.): Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema. London 1993. Einleitung, S. 3

4 Kobena Mercer: Welcome to the Jungle. New Positions in Black Cultural Studies. New York, London 1994. S. 259

zu handeln. Eddie ist die Putzfrau in Frankies Boxstudio, durch eine Verletzung am Boxen gehindert, und Frankie selbst steigt auch nicht mehr in den Ring, er ist ein „Cutman“, Heiler und Krankenschwester, der schließlich für Maggie eine geradezu mütterliche Rolle einnimmt. Frankie gebiert Maggie als das, was sie sein will – „Mein Herz, mein Blut“ –, erzieht sie zu Großem, kleidet sie, liebt und tröstet sie, wäscht und versorgt sie dann, als sie wieder, leidend, krank und unbeweglich, ganz feminisiert ist, und befördert sie schließlich aus dieser Welt hinaus.

Zwischendurch aber ist der von der leiblichen Tochter Verwaiste nicht nur Mutter für Maggie, auch das Verhältnis eines Vaters zum Sohn wird etabliert, Maggie zum Teil einer männlichen Genealogie gemacht, das utopische Modell einer Kindschaft, einer Vaterschaft, einer Familie entworfen, das in den Realitäten dieser Figuren längst gestorben ist.

Männlichkeit, scheinbar schon in einer Krise vollends verloren, blitzt in diesem Film kurz auf, entsteht performativ im Kampf, in der Einnahme der Vaterposition, längst jenseits eines biologischen Körpers; entsteht kurz über die Okkupation einer genderisierten Genreposition. Doch sie vergeht ebenso schnell wieder und hinterläßt ein Nichts. Maggie, durch die Verletzung auf ihren weiblichen Körper zurückgeworfen, stirbt, verläßt die männliche Position. Frankie geht ins Nichts, ein Mann, ein Vater, dessen Geschichte einfach abreißt und sich verliert. Die Männlichkeit ist so verletzt, nicht „tough enough“ für die einzusteckenden Schläge, daß sie hoffnungslos und gänzlich aus der Narrative und aus der finalen Krise des Lebens verabschiedet wird. Der Mann ist ein Nichts am Ende dieses Films, kein Kämpfer, kein Patriarch, heimatlos und beraubt, seine Position vakant. Es bleibt die traumverlorene, vom Erzähler beschworene melodramatische Fiktion eines heilen Zuhauses, des Cafés, in dem der liebevolle Vater mit dem Kind Kuchen isst, familiäres, heimatliches Liebesidyll – nur ein Bild, das im Nebel verschwindet und eine abgründige Traurigkeit hinterläßt.

**21 Gramm** (Alejandro González Iñárritu, 2003): Das Herz des Mannes bricht. In einem Großteil seiner Szenen in dem Film ist Paul sterbend zu sehen, an lebenserhaltende Maschinen und Pumpen angeschlossen, bleich, mit leblosen Gliedern und erlöschenden Augen, sein schwerer, zischender Atem permanent als unterliegendes Geräusch hörbar. Paul war ein Mann. Ein potenter Mann, der seine Frau vielfach betrogen hat, die ihn verließ und zurückkam, weil sie ihn liebt, vielleicht aber auch, weil sie den Kranken endlich einmal ihrerseits beherrschen, ihrerseits objektifizieren kann. Paul war ein Mann, doch nun ist er feminisiert im Leiden, nur noch ein pflegebedürftiger Krüppel, dem die Frau die Zigaretten wegnimmt. Paul verweigert ihr den Kinderwunsch, bringt wohl ohnehin keine Erektion mehr zustande, wie ein Freund mit anzüglichen Gesten bei der Dinnerparty signalisiert, er taugt nicht zum Vater, nicht zum Familienmann, er kann keine Männlichkeit mehr produzieren. „Ich werde dein Kind bekommen, mit dir oder ohne dich“, sagt die Frau, als sie ihn verläßt, sein eingefrorenes Sperma im Gepäck, „weil ich es so will.“ Dieser Mann wird nicht mehr benötigt zum reproduktiven Akt.

Michael Peck, Familienvater, erfolgreicher Architekt, ist bereits tot, überfahren mit seinen beiden Töchtern. Eine erzählerische Absenz im Film, von der nur ein Schrank voller Krawatten bleibt, Familienbilder aus glücklichen Tagen, eine zurückgelassene Ehefrau und Mutter und sein Herz. Es wird in Paul weiter schlagen, ihm einige zusätzliche Lebensmonate ermöglichen, an der Seite von Christina, Michaels Witwe. Es wird Paul gestatten, sich zu remaskulinisieren, seine aufsässige Frau zu betrügen und zu verlassen, die Rachephantasie seiner Geliebten, den Mann zu töten, der im Zufallsnetzwerk der Narrativen ihm das Weiterleben ermöglicht hat, zu teilen – bevor auch dieses Herz versagt und Paul ebenfalls stirbt, nicht ohne doch noch ein Kind gezeugt zu haben, das Christina nun vaterlos aufziehen wird.

Das Herz des Mannes bricht. Auch Jack Jordan, Fahrer des Unfallwagens, möchte sterben. „Du willst mich umbringen“, sagt er zu Paul, der die Waffe hält, „hier bin ich, erschieß mich.“ Jacks Schuldgefühle sind so groß, zerfressen ihn bis auf die Knochen, wie er einmal sagt, daß sie sich nur noch in Strömen von Tränen, in körperlichem Aufbäumen, in Geschrei veräußern können. Als Prüfung seines alttestamentarischen Gottes empfindet dieser Mann das Schicksal, das über ihn gekommen ist, und in der Bemühung, seine transzendente Identität zu finden, verliert er den Blick für seine weltliche Identität – ein Mann, der als Familienvater und als Ehemann mit seinem Fanatismus und der resultierenden Brutalität versagt.

Am Schluß des Films kehrt Jack als einziger der Männer, wenn auch gebrochen, zu seiner Familie zurück, die beiden anderen Männer, die beiden anderen Familien bleiben zerbrochen. Zerbrochen in kleine Teile wie die Struktur des Films, die die Implosion der drei Männlichkeiten nachvollzieht, ihre narrative Linearität vollkommen verliert, zerstückelt wird, exzessiv in leeren, stummen Bildern und dann wieder grell explodierenden, übersteuerten Farbsegmenten Schmerz und Sentimentalität und das Unglück des falschen Zeitpunkts hinausschreit. Der Film endet in der Wüste, in einem Motel mit einem leeren und schließlich verschneiten Swimmingpool, in einem Krankenhaus im Nirgendwo jenseits der Stadt und der Vororte, in dem Paul sterbend zurückbleibt, während Christina und Jack wie Fremde ins Heim zurückkehren.

**Fight Club** (David Fincher, 1999): „Wir sind immer noch Männer“, – unter Tränen und mit flehender Stimme beschwört dies Bob, den der Erzähler des Films in der Selbsthilfegruppe für von Hodenkrebs betroffene Männer kennenlernt. Mit fehlenden Hoden und weiblichen sekundären Geschlechtsmerkmalen, „Bitch Tits“, ist der vormals hypermaskuline Körper des ehemaligen Bodybuilders nicht mehr eindeutig als männlicher erkenn- und identifizierbar. Von Frau und Kindern verstoßen, ist Bob das Bild einer gescheiterten bürgerlichen Männlichkeit. Auch der schlaflose Erzähler bedarf der Versicherung seiner männlichen Identität in der Selbsthilfegruppe. Doch es taucht störend eine Frau auf. Marla Singers Anwesenheit scheint einen (sexuellen) Beweis von Männlichkeit zu erfordern, den der Erzähler nicht bringen kann. Marla läßt seine Identität

als Mann fragil und von Kastration bedroht erscheinen. Die Frau ist recht eigentlich der Auslöser der Krise der Männlichkeit des Erzählers, ebenso wie die Konsumorientierung der Gesellschaft, in der ein Mann sich nicht mehr beweisen kann. Männlichkeit, so die Erkenntnis, ist nicht naturgegeben, sondern muß immer wieder unter Mühen hergestellt und vorgeführt werden, unterliegt einer ständigen Beweislast. So erfindet der Erzähler Tyler Durden, sein konstruiertes Alter Ego, seine eigene Hypermaskulinität, seine personalisierte Phantasie idealer, stabiler Männlichkeit. Eine rein performative Figur entsteht. Mit ihr gemeinsam gründet der Erzähler den „Fight Club.“ In dessen homosozialer ins Homoerotische tendierenden Enklave, im archaischen und brutalen Ritual des Austeilens und Einsteckens wird die Identität als Mann eindeutig bestimmbar, die Viktimisierung umgekehrt und nutzbar gemacht. Im „Fight Club“ schlägt der Erzähler imaginär den nie anwesenden Vater, grenzt sich gegen das Weibliche der Mutter und Marlas ab, eignet sich einen muskulösen Körper an, der Männlichkeit naturhaft-kreatürlich unterlegt, sabotiert durch die Verletzungen eine entmännlichende Verwaltungsgesellschaft. Unterdrückte Männlichkeit realisiert sich hier als Exzeß von Gewalt, die sich aber gegen sich selbst richtet. Erst in den Terroraktionen des faschistoiden „Project Mayhem“ findet sie zielgerichtet ihren eigentlichen Auslöser und ihr Objekt – eine verweiblichte Gesellschaft des Überflusses.

Der Film erzählt auch eine Liebesgeschichte, deren klassische Romanze aber durch den Diskurs destabilisierter männlicher Identitäten gestört wird. „Haben wir es gemacht?“ fragt der Erzähler Marla und stellt damit die grundsätzliche Frage nach der eigenen Männlichkeit, die sich im Akt der Penetration naturhaft beweisen soll. Sie haben „es gemacht“ und in der heterosexuellen Auflösung der männlichen Identitätskrise kann und muß der Erzähler endlich sein konstruiertes (homoerotisches) Alter Ego Tyler töten, aber nicht, bevor dessen Hypermaskulinität noch eine gewalttätige Orgie auslöst, die die phallischen Hochhaustürme des Finanzkapitals zusammenstürzen läßt. In einer blitzartigen Einstellung vor dem Schlußblack ist ein erigierte Penis zu sehen, das ultimative Zeichen biologischer und potenter Maskulinität, das Gegenbild zu Tyler Durdens schlimmster Entmannungsphantasie: „Eine Frau könnte deinen Penis abschneiden, während du schläfst, und ihn aus dem Fenster werfen.“

**Happiness** (Todd Solondz, 1998) Der Penis von Pedro, dem kleinen liebes- oder vielmehr sexhungrigen Portier, der zu seiner Befriedigung zu Gewalt griff, wird tatsächlich abgeschnitten. Die fette Christina tut dies, nachdem sie Pedro den Hals umgedreht und die Einzelteile seiner Leiche in Gefrierbeutel verstaut und ins Eisfach gelegt hat. Dort ist der Penis am besten aufgehoben in diesem Film, in dem die Sexualität übermäßig, bedrohlich und mit allem denkbaren Grauen und über alle Tabugrenzen hinweg aus den Männern hervorbricht. Der Psychiater „fickt“ die elfjährigen Schulkameraden seines gerade in der eigenen sexuellen Entwicklung befindlichen Sohnes, der Computerfachmann belästigt fremde Frauen am Telefon mit dem Ansinnen, sie mit seinem Sperma bis zu

den Ohren „vollzupumpen“, der russische Immigrant schlägt die eigene Frau und bestiehlt die nach schnellem Abspritzen zurückgelassene Geliebte. Männliche Sexualität, männliches Begehren zerstört in seiner Rohheit jede Form der Nähe, zerstört vor allem sich selbst und schafft nur größte Einsamkeit. Und doch ist es nicht zu bremsen, bricht wie eine Krankheit, eine Naturgewalt zwingend hervor und ist so auch wieder entschuldigt – er habe einfach nicht anders gekonnt, erklärt der Familienvater seinem Sohn die Pädophilie. Dieser Sohn, der permanent das Wichsen übt, wird am Schluß mit Stolz seiner versammelten Familie verkünden „Ich bin gekommen“, während der Hund das Sperma und anschließend der Mutter des Jungen das Gesicht ableckt. Männliches Begehren als rein naturhafter Akt, als nötiges Herauslassen einer männlichen Essenz setzt sich unabänderlich fort. Gleichzeitig ist das krankhafte Begehren die einzige Kommunikation, Bindeglied zwischen Männern, wenn sich die väterliche Liebe zum Sohn in Onanie äußert: „Würdest Du mich auch ficken?“ – „Nein, bei Dir hole ich mir nur einen runter“, sagt der Vater.

Es gibt einen Auslöser für diese Ausprägung der Männlichkeit, die Erzählungen von Liebe und Romantik und insbesondere von Familie und Häuslichkeit aufsprengt und diesen Narrativen den Anstrich des vollkommen Surrealen, Überzeichneten, in den übertriebenen Farben von vornherein Albernem und Anmaßendem gib: Die überemotionalisierten Frauen, die romantischen Klischees von Zweisamkeiten anhängen, töten das Begehren. Joy schaut jeden Mann mit einem sehnsuchtsvollen Hundeblick an und spielt auf ihrer Gitarre Liebesschnulzen, Trish lebt in Morgenmantel und Pyjamahosen in ihrer abgezirkelten Vorortidylle und die schriftstellernde Schwester beklagt ihre eigene Seelenlosigkeit und wartet auf den inspirierenden „Richtigen.“ Stellvertretend für alle Frauen im Film sagt die fette Christina: „Ich bin eine leidenschaftliche Frau.“ Aber: „Ich hasse Sex!“ Wo soll das männliche Begehren sich also entladen?

So dekonstruktivistisch der Film sein will, Gender Binaritäten dekonstruiert er nicht. Frauen sind sentimental, Männer sind sexgesteuert. Der Film erzählt schließlich nichts mehr, weil er die Männlichkeit und seine Figuren pulverisiert, sie vollkommen denunziert. Wenn die krisenhafte Männlichkeit bis auf den spekulativen Grund ihres Grauens durchbuchstabiert wird, läßt sie nichts mehr übrig, wird asignifikant und hinterläßt ein Vakuum.

**Far from Heaven** (Todd Haynes, 2002): Eine historisierende Krisenerzählung, ein Familienmelodrama, ein kleiner Ort im Neuengland der fünfziger Jahre. An zentraler Stelle des Films sitzt der sonst so strenge, stets autoritär gefaßte, erfolgreiche Unternehmer, Oberhaupt einer Bilderbuchfamilie auf dem Sofa des perfekt eingerichteten, farblich im Detail abgestimmten und penibel aufgeräumten Wohnzimmers und bricht in Tränen aus. Wie eine Bombe trifft das Schluchzen die wie aus dem Ei gepellte Ehefrau und die beiden Kinder, das Mädchen beginnt ebenfalls zu weinen. „Geht nach oben in eure Zimmer. Na, los!“ befiehlt die Mutter verstört und mit ungewohnt scharfem Unterton,



die Kinder verschwinden blitzartig, vollkommen entgeistert über den Zusammenbruch des Vaters, der die gesamte Fassade der Familie in ihren immer schon gefährlich übersättigten Farben in einem Moment explodieren läßt. Der Mann ist homosexuell, stellt Männern in der Gegenwelt der dunklen Straßen und Bars nach und trägt schließlich die Dunkelheit, die ihn umgibt, auch in das strahlende Zuhause, läßt den vermeintlichen Schmutz der Straße in die so mühsam erzeugte heimelige Gemütlichkeit eindringen. Mr. und Mrs. Magnatech sind das performative Ideal einer Familie der fünfziger Jahre, Fundament der klaustrophobischen Gemeinschaft dieses erblühenden Suburbias, deren Hüterinnen die Frauen sind. Sie bereiten Partys vor, bestimmen Freizeitaktivitäten, entwerfen das akzeptable Bild von Identität. Das hier nicht sanktionierte Begehren des Mannes, das nach langer Unterdrückung hervorbricht, seine Verwirrung der sexuellen Identität entfesselt aber auch das verdrängte Begehren der Frau, das sich auf ein, in seiner fremdartigen Maskulinität ebenfalls nicht erlaubtes Objekt der Begierde richtet – den afroamerikanischen Gärtner. Beide Begehren wirken im Druckkonzept des häuslichen Ideals zerstörerisch, gehen aber schließlich selbst an diesem zugrunde. Es entsteht eine thematisch und formal klassische melodramatische Erzählung, die die Gefangenschaft der Figuren in einer repressiven Gesellschaft und einer oppressiven Inszenierung von Familienideal schildert, an deren Ende dem Mann der Ausbruch ermöglicht wird, während die Frau in ihrem Gefängnis zurückbleiben muß, im erlangten Wissen um ihre Gefangenschaft.

Warum wird zu Beginn des neuen Jahrtausends in vollendeter Mimesis auf ein narratives und formales Modell des klassischen Hollywoodkinos der fünfziger Jahre zurückgegriffen, um in sentimental Strukturen von einer Männlichkeit zu erzählen, die gesellschaftlichen Anforderungen, besonders weiblich konnotierten häuslich-familiären Anforderungen, nicht entspricht, die in Unterdrückung leidet und schließlich durch ihren explosiven Ausdruck emotionalen und formalen Exzeß entfesselt?

---

## Einleitung

Die zitierten Filme lassen, wie zahlreiche weitere Hollywoodproduktionen zum Ende des zwanzigsten Jahrhunderts hin, ein Phänomen beschreibbar werden: Männer befinden sich in einer Krise. Gehäuft treten in diesen Filmen Männer auf, die in Schwäche inszeniert sind, manchmal gar in Opferposition. Sie sind jämmerlich und sorgenvoll, verletzt und gebrochen, innerlich oder äußerlich, sie sind konkret oder symbolisch verwundet und verzweifelt, sie sind schwach und geplagt von Versagensängsten und einer großen Furchtsamkeit. Indem es sich bei dieser Furcht in zahlreichen der Filme um die Furcht vor einer konkreten, aber ins Symbolische überhöhbaren Entmannung handelt, indem im Repräsentativen der leibliche Körper immer eine Zeichenhaftigkeit bekommt, kann die Krise der Männer im Hollywoodfilm gar als eine Krise der Männlichkeit bezeichnet werden, die hier im kulturellen Produkt figuriert.

Viele der dargestellten Männer leiden unter der Angst (sexuell) nicht zu genügen, leiden unter einer „performance anxiety“,<sup>1</sup> die nicht nur ein Versagen im ganz praktischen Bereich der Sexualität und damit der männlichen Alltags- und Rollenpraxis bezeichnet, sondern auf die Angst hindeutet, Männlichkeit als Geschlechtsidentität könne sich als gänzlich konstruiert, als performativ, als nicht mehr naturgegeben und unter ständiger Beweislast herausstellen – als „dominante Fiktion.“<sup>2</sup>

Die Sorge ist begründet, rückt doch der alltagspraktische wie der theoretische Gender-Diskurs seit der zweiten Welle des Feminismus in den siebziger und erst recht mit dem „Performative Turn“ in den Gender- und Queer-Studies der neunziger Jahre den Männern zunehmend zu Leibe. Die ehemals eindeutiger zu beantwortenden Fragen „was ist ein Mann?“ und „was macht einen Mann?“ sind problematisch geworden und bedrohen eine weiße heterosexuelle Männlichkeit, die lange die Hoheit über die Diskurse, insbesondere über ihren eigenen Repräsentationsdiskurs halten konnte. Innerhalb dieses hegemonialen Diskurses okkupierte die Männlichkeit in einem patriarchalischen System die Macht, indem sie ihre eigene Konstruiertheit verschleierte und sich als naturhaft dominant ausgab – eine Strategie und Fiktion, die durch den Blickwinkel der Gender-Studies nach Judith Butler,<sup>3</sup> die Gender als performativ, als Prozeß beständigen Hervorbringens begreifen, sichtbar und damit

1 Vgl. Halberstam, *Female*, S. 235

2 Der Begriff „dominant fiction“ ist geprägt von Kaja Silverman nach Louis Althusser, wird aber ausgeführt bei David Savran: *Taking it like a Man. White Masculinity, Masochism, and Contemporary American Culture*. Princeton u.a. 1998. S. 9 Die Praktiken der Männlichkeit, ihre Bilder, werden hier als Teil einer ideologischen Realität bezeichnet, die hergestellt und historisierbar, für das Subjekt aber eine Realität ist, weil sie die Inszenierung der geltenden kollektiven Sehnsucht, die konkrete Elaboration einer allgemeinen Phantasie darstellt.

3 Insbesondere: Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt am Main 1991<sup>1</sup> (Original: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York 1990)

unhaltbar wird. Die Krise kann damit auch das Scheitern einer Performanz anerkannter Männlichkeit bezeichnen, ein plötzliches Versagen in der Herstellung bekannter Fiktionen, angesichts der Erkenntnis von deren Fiktionalität. Der Moment dieses Scheiterns macht Gender als performativ sichtbar und löst die Krise aus, die sich zwingend als Krise der Repräsentation äußert.

Die Unsicherheit in der Alltagspraxis der Genderherstellung, als auch in den Systemen kultureller Repräsentation nimmt der Hollywoodfilm auf. Dabei reflektiert er sowohl die soziale Entwicklung und Veränderung in der Geschlechterordnung als inhaltlichen Themendiskurs, thematisiert hier also möglicherweise explizit, was in der Gesellschaft nur unterschwelliger Diskurs ist, und problematisiert gleichzeitig die gender-theoretische Überlegung, daß Männlichkeit hergestellt und konstruiert wird, indem Film selbst Gender auf einer Repräsentationsebene herstellen muß.

Eine krisenhafte Männlichkeit ist kein neues Phänomen,<sup>4</sup> selbst wenn die Radikalität, mit der Gender als instabil gedacht werden muß, eine neue Qualität erlangt hat und die Männlichkeit sich in ihrer Jämmerlichkeit ungewohnt deutlich preisgibt. Die wirkliche Besonderheit der hier behandelten Filme aber ist, so die These, die spezifische und recht explizite Form, die diese für die Beschreibung des Krisenphänomens wählen. Während zum Beispiel der Western – ein Genre, das ebenfalls als männliches Melodrama betrachtet werden kann, wenn auch nicht als ein sentimentales – oder der Actionfilm der achtziger und neunziger Jahre mit ihren Remaskulinisierungsstrategien ebenfalls inhärent auf eine Krise der Männlichkeit hindeuten, dieser aber sogleich mit ihren formalen und narrativen Abwehr- und Auflösungsstrategien begegnen<sup>5</sup> und Männlichkeit als harten Kontrast des Emotionalen inszenieren, lassen die hier betrachteten Filme die Krise zunächst zu, visualisieren sie, sprechen sie aus. Die gezeigten Männer weinen und zetern viel, leiden sichtbar, machen sich lächerlich, kreisen um sich selbst, verlieren manchmal gewalttätig die Kontrolle, denken über ihre Männlichkeit nach und thematisieren explizit ihren schwierigen Zustand aus verschiedenen Blickwinkeln. Die Krise der Männlichkeit wird aber immer ganz offensichtlich auf der individuellen und daher unpolitischen Ebene von persönlicher

4 Zur Rhetorik der Krise ist in der neueren Männerforschung viel geschrieben worden, mit unterschiedlichen Interpretationen und Bewertungen des Phänomens, insbesondere in Hinblick auf eine Patriarchatskritik. David Savran, *Taking it like a Man*; Sally Robinson: *Marked Men. White Masculinity in Crisis*. New York 2000; Susan Jeffords: *The Remasculinization of America. Gender and the Vietnam War*. Bloomington, Indianapolis 1989; Abigail Solomon-Godeau: *Male Trouble*. – In: Maurice Berger, Brian Wallis und Simon Watson (Hrsg.): *Constructing Masculinity*. New York 1995. S. 69-76 und Russell West und Frank Lay (Hrsg.): *Subverting Masculinity. Hegemonic and Alternative Versions of Masculinity in Contemporary Culture*. Amsterdam, Atlanta 2000.

5 Dies hat besonders überzeugend Susan Jeffords beschrieben in: *The Big Switch. Hollywood Masculinity in the Nineties*. – In: Jim Collins, Hillary Radner und Ava Preacher Collins (Hrsg.): *Film Theory goes to the Movies*. New York, London 1993. S. 196-208 und Dies., *Remasculinization. Zur Backlash-Strategie des Western*: Jane Tompkins: *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York, Oxford 1992.

Verletzung und emotionaler Belastung verhandelt, was ihr einerseits eine größere Glaubwürdigkeit und Eindringlichkeit verleiht und durchaus auf einen größeren problematischen Zusammenhang verweisen soll. Gleichzeitig sparen die Filme eine konkrete Ebene jenseits des Privaten weitgehend aus, einen öffentlichen und politischen Diskurs, der beweisen würde, daß Männer gesellschaftlich immer noch die Machtpositionen okkupieren.<sup>6</sup> Für die Beschreibung dieses Phänomens wird demnach eine Form benötigt, die den Rückzug in einen separaten Raum jenseits einer öffentlichen Sphäre, die noch immer männlich dominiert ist und das Krisenargument verwässert, ermöglicht, die in ihrer Abgeschlossenheit aber zugleich ein transzendierendes Moment nicht ganz ausschließt.

Es entsteht, auch über diese Fixierung auf den privaten Raum, eine Genreausprägung, die hier – einem kathartischen männlichen Melodrama gegenübergestellt – als **sentimentales Melodrama der Männlichkeit** bezeichnet und konzeptionalisiert werden soll. Diese in solcher Erscheinung neuartige Form wird durch die Aufnahme des problematisierten Genders erst erzeugt,<sup>7</sup> macht aber in gleichzeitiger und gegenläufiger Bewegung durch die Darstellung Männlichkeit auch erst als krisenhaft sichtbar. Das Melodrama, wenn auch hier ebensowenig wie Gender als essentialistisch begriffen, scheint besonders geeignet, die gegenwärtige männliche Gender-Krise sowohl thematisch als auch formal aufzunehmen. Männlichkeit erhält plötzlich eine enge Anbindung an die private, familiäre, häusliche Sphäre und den Diskurs des Sentimentalen, der traditionell mit dem Femininen assoziiert ist. Bei aller Verschiedenheit der Filme und einem konstruktivistischen Gender-Begriff lassen sich erstere doch über bestimmte gemeinsame Merkmale systematisieren, die als melodramatisch zu lesen sind, gleichzeitig aber in ihren jeweiligen Ausprägungen eben auch neue Formen eines männlichen Melodramas produzieren. Diese kanonisierbaren gemeinsamen Komponenten sind die **männliche Hauptfigur**, die in allen Filmen zentral steht, deren **Gender-Krise**, die sich auf verschiedenen Ebenen abspielen kann, der **sentimentale Gestus** von Film und/oder Figur, das Aufgreifen der tradierten **Themen des Melodramas**, insbesondere des häuslichen und familiären Konflikts, und schließlich die Sprengung einer kohärenten Narrative über eine **exzessive Form** und das daraus resultierende Fehlen einer Narrative Closure, das selbst Folge der Krise und gleichzeitig deren Produzent innerhalb der Repräsentation ist. Letzterer Aspekt scheint damit zusammenzuhängen, daß Krise und Verunsicherung so groß sind, daß sie auf eine Ebene außerhalb der realistischen transferiert werden müssen, was im Melodrama häufig durch eine formale Verschiebung ins Surreale oder Expressionistische geschieht.

6 Vgl. diese Argumentation bei Robinson, *Marked*, S. 130ff.

7 Vgl. zur Interferenz von Gender und Genre den von Claudia Liebrand und Ines Steiner herausgegebenen Sammelband: *Hollywood hybrid. Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg 2004

Die Arbeit wird sich an der folgenden Zusammenstellung von fünf Thesen orientieren, die den Leitfaden für die einzelnen Filmlektüren darstellt und diesen für ihre individuellen Schwerpunkte und Fragestellungen ein übergeordnetes Gerüst an die Hand gibt:

1. Indem **Männlichkeit als performativ** begriffen, das konstruktivistische Verständnis von Gender zu einem Hauptthema der Filme wird, es in ihnen häufig ganz explizit um die Formierung und Entstehung männlicher Identität als Gender-Identität geht, schwimmen diese Melodramen das große Verdrängte einer patriarchalen und heteronormativen Kultur hervor, nämlich die Widerlegung der Annahme, Männlichkeit sei essentialistisch zu verstehen, naturgegeben, müsse nicht diskutiert und könne nicht angezweifelt werden. Damit ist eine der dominanten Fiktionen dieser Gesellschaft, die sich eben darüber stabilisieren, daß sie sich als objektive Wahrheiten ausgeben, und die von zahlreichen Diskursen streng bewacht werden, zunächst empfindlich angegriffen. Männlichkeit entpuppt sich als Größe, die durch verschiedenste Faktoren – wie zum Beispiel die filmische Repräsentation – geformt und bestimmt wird, sie ist wandelbar und veränderlich, diskursives und performatives Produkt. Die unterdrückte Furcht der weißen heterosexuellen Männlichkeit, als performativ entlarvt zu werden, bestätigt sich, und das in der Form eines für das Melodrama typischen hysterischen Textes. Dieser thematisiert das Unbehagen in den realistischen Erzählungen, weicht aber, wo die narrativen und sprachlichen Mittel scheitern, auf eine formale Ebene aus. Das lange gehütete Geheimnis der patriarchalen Gesellschaft wird zum Verdrängten des melodramatischen Filmtextes und treibt in ihm an die Oberfläche.

2. Durch diese Verunsicherung, mindestens ebenso wie durch eine reale soziale Verschiebung in der Geschlechterordnung, – die freilich wohl dramatischer imaginiert wird als sie tatsächlich ist – sind traditionell männliche Rollenmodelle und genderisierte Themenbereiche plötzlich problematisch geworden: In einer ehemals patriarchalisch gedachten Familie, die nun immer seltener Platz der Hausfrau und Mutter ist, in Sexualität und in Partnerschaften mit selbstbewußten Partnerinnen, in einer Gesellschaft, die Homosexualität integriert, auf einem zunehmend auch von Frauen beanspruchten Arbeits- und Karrieremarkt, geraten Repertoirebilder von Männlichkeit ins Wanken. Wie, so fragt sich, soll sich der Mann, soll sich die Männlichkeit in einer zunehmend diversifizierten Welt und Gesellschaft generieren und inszenieren? Auf der sozialkritischen Ebene der betrachteten Melodramen werden diese Bereiche zu Themen, an denen sich die Filme anhand ihrer männlichen Hauptfigur abarbeiten. Dabei ist der zentrale Ort der Verhandlung alltagspraktischer Realitäten von Männlichkeit in diesen Filmen die Familie. Traditionell klostrophobischer Ort der Frau und ihres disruptiven Begehrens und Generator ihres Identitätskonfliktes, wird

dieses zentrale Sujet nun vom **weiblich konnotierten Thema** zum Problemkomplex der Männlichkeit, die der Familie nicht entfliehen kann. Die Männer sind es nun, die unter der Familie leiden und sich in ihr zugrunde richten. Selbst in die Falle des Patriarchats gegangen, flüchtet kaum einer mehr in die Prärie oder auf den Highway.

3. Männer werden in diesen Filmen mit **sentimentalen Strukturen und Motiven** assoziiert, ein Themenfeld, das im hergebrachten kulturellen Diskurs ebenfalls der Frau angehört, während Männlichkeit in zumindest unterschwelliger, häufig aber auch ganz offener Abgrenzung gegen Emotion definiert worden ist. Zu diesem sentimental-Assoziationskomplex gehören zunächst einmal und manchmal auch nur die thematischen Aufrufe von Gefühlsbetontheit und -ausbrüchen, der Unfähigkeit, Gefühle zu veräußern oder rechtzeitig zu veräußern, Tränen, aber auch deren Zurückhaltung, Nostalgie, große Sehnsucht, sowie einzelner Repertoiretönen. In den männlichen Melodramen liest sich die sentimentale Struktur in einer weiteren Umkehrung genderisierter Repertoires zudem immer wieder als Diskurs der männlichen Viktimisierung oder gar des Masochismus. Gefühle, Schwäche, Opfernarrativik sind nicht nur unmittelbare Anzeichen der Krise. Hielt man zwar die Männlichkeit immer für eher erwerbbar durch zum Beispiel Initiationsriten und andere Mannwerdungsrituale als Weiblichkeit, die durch ihre Biologie der Natur näher scheint, so war dieser Erwerb aber doch an klare Regeln gebunden, damit verlässlich und (selbständig) steuerbar. Die Verunsicherung durch die Erkenntnis einer nicht kontrollierbaren Performativität von Gender aber ist so tief, daß die Sehnsucht nach Emotion, als Sehnsucht nach Essenz, nach etwas Wahrem, Echten ihr direkt entspringt. So ließe sich deren enge Anbindung an den männlichen Diskurs in diesen Filmen zusätzlich erklären. Schließlich aber ist die Frage nach Männlichkeit und Emotionalität auch eine bange Frage. Denn die emotionale Essenz ist nicht nur als weich und sanft konzipiert, sondern immer auch verbunden mit der Furcht vor dem Archaischen in der Männlichkeit, vor nicht zu bändigender Sexualität, vor Gewalt und Machthunger. Wenn das Innere des Mannes expressiv werden darf, so die Frage, was wird dann entfesselt?

4. Die Probleme der Männlichkeit, das Unsagbare, das Undenkbare sowohl im Sinne einer utopischen Vision von Männlichkeit, als auch im Sinne dessen, was so grausam und furchterregend ist, daß man es nicht aussprechen kann, wie eine Hypermaskulinität, ein Überschwang an Gewalt, äußert und realisiert sich häufig auf der **formalen Ebene des melodramatischen Textes**. Wenn Sprache, realistischer Handlungsmoment und Narrative vor ihrem problematischen Sujet versagen, setzen die Filme den Exzeß der Musik, die überschüssige Farbgebung, den absurden Moment ein, um dem fortgesetzt Drängenden stattzugeben. Während alle Filme eine Narrative haben, die zumindest nicht vollkommen aus dem klassischen Schema von „Ordnung

– Störung der Ordnung – Wiederherstellung der Ordnung“ herausfällt und nicht grundsätzlich von konventionellen Mustern der Hollywood-Dramaturgie abweicht, wird dieser lesbare Text regelmäßig durch die Krise der Männlichkeit gesprengt. Sie produziert mehr und minder disruptive und daher melodramatische Momente des Überschusses und der Maßlosigkeit, die nicht der Narrative dienen, sie kurzfristig lahmlegen und sie von der expressiv werdenden Form des Filmtextes überschwemmen lassen. Der kohärent lesbare Text wird aufgebrochen durch den Exzeß, den die problematische und bedrängte Männlichkeit produziert, gleichzeitig ist diese auch nur im melodramatischen Formüberschuß beschreibbar. Im Bruch der Narrative eringt sich die reale Problematik eine Ebene der Transzendenz, die sie überhöht und die über die Filme hinausweisen will.

5. Gender wie Genre sind in ihrem Werden und Sein nicht essentialistisch, sondern performativ begriffen, als diskursive Effekte eines Systems und hängen eben darin stark voneinander ab, bedingen und konstruieren sich gegenseitig. Beide treten in verschiedensten Formen auf und schöpfen dabei aus bestimmten Repertoires, die sie – wenn auch nie vollständig – imitieren und die sie im Moment der Imitation, der ihre Konstruiertheit offenlegt, auch erst (re)produzieren. Männlichkeit wird in dem Moment kenntlich, in dem sie sich bestimmter kultureller Repertoires, wie zum Beispiel eines bestimmten Genres, bestimmter Erzähl- und Blickkonventionen bedient, gleichzeitig entsteht das Genre auch erst erkennbar als solches, wenn es eine bestimmte Männlichkeit erzeugt. Man denke an den Cowboy des Western. **Genre und Gender treten in einen sich gegenseitig performativ beeinflussenden Austausch**, gehen auseinander hervor, wobei die Inkorporation des sentimental Männlichen in melodramatische Erzählungen dieses Genre in neuen Formen erstehen läßt, andererseits die Repräsentation innerhalb eines melodramatischen Rahmens Männlichkeit verändert konstruiert. In ihrer Wechselwirkung und gegenseitigen Beeinflussung werden Genre und Gender historisierbar. Wenn melodramatische Strukturen sich als geeigneter Aufnahmemodus für die Krise der Männlichkeit zur Verfügung stellen, konnotieren sie die Männlichkeit durch ihre kulturelle Vorprägung, werden aber selbst in ihrer Bedeutungsschaffung verschoben. Sowohl die Brüchigkeit als auch der konstruierte Charakter beider Komponenten, Gender und Genre werden in ihrer ungewöhnlichen Paarung sichtbar, beide werden denaturalisiert.

Männlichkeit wird in diesen Filmen auf verschiedenen Ebenen verhandelt. Während eine Narrative existiert, die Männlichkeit in ihrer Lebenswelt problematisiert, für diesen Konflikt aber möglicherweise eine Lösung findet, wird die größere zeichenhafte Krise der Männlichkeit in ihrer Unlösbarkeit auf eine formal gestaltete Ebene abgeführt. Eine weitere Doppelstruktur läßt sich im Verhältnis von der alltäglichen „Praxis der Männlichkeit“ zu den kulturellen Diskursen feststellen, die diese ver-

änderlichen und veränderten Praktiken reflektieren, vermitteln, sanktionieren oder unterlaufen. Die untersuchten Filme als kulturelle Produkte spielen eine notwendige Neuformulierung von Gender durch, bieten Konzepte von veränderter männlicher Identitätspraxis, die sie auf bestimmte Weise bewerten und schaffen so ihrerseits wieder einen neuen Diskurs und ein neues Repertoire von Männlichkeit – oder, wie Teresa de Lauretis formuliert: „Gender is both the product and the process of its representation.“<sup>8</sup>

Generell kann von der Macht eines auch in Deutschland einflußreichen Massenmediums wie des Hollywoodfilms sowohl in der Bewahrung dominanter Fiktionen als auch im Einfluß auf die Veränderung kultureller Repertoires ausgegangen werden. Während der Film gesellschaftliche Entwicklungen aufspürt, symbolisch sichtbar macht, problematisiert und über sie seine eigenen Darstellungsformen alteriert, nimmt er umgekehrt als kulturelles Produkt, so ist hier angenommen, eine wichtige Funktion im Wandel gegenwärtiger Geschlechterstrukturen in der Gesellschaft ein und kann deshalb im Hinblick auf die Inszenierung von Männlichkeit nicht eingehend und skeptisch genug betrachtet werden.<sup>9</sup>

In welcher Form die Filme tatsächlich intervenieren, inwieweit die dort entwickelten Entwürfe die Krise als Anlaß zur Veränderung einer defizitär gewordenen Männlichkeit und zur Verbesserung der immer noch ungleichen Verhältnisse des

8 Teresa de Lauretis: *Technology of Gender* – In: Dies.: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington 1987. S. 5.

9 Es gibt eine Anzahl von Studien des Hollywoodfilms der 80er und frühen 90er Jahre, die sich mit männlicher Identität befassen, zumeist sind dies aber Aufsätze, die sich auf einzelne Filme beschränken, so zum Beispiel die im wegweisenden, von Steven Cohan und Ina Rae Hark herausgegebenen Band: *Screening the Male*. Herausragend sind in der neuesten Forschung die Aufsätze in der Section Cinema des von Russell West und Frank Lay herausgegebenen Buches *Subverting Masculinity*, die Hollywoodfilme unter dem Gesichtspunkt der Konstruktion von hegemonialen und subversiven männlichen Identitäten betrachten. Zwei weitere Aufsatzbände, die sich zum großen Teil mit zeitgenössischem Film und männlicher Identität unter dem Gesichtspunkt der Konstruiertheit befassen, sind Peter Lehmans *Masculinity. Bodies, Movies, Culture*. New York, London 2001 und Christian Hißnauer und Thomas Klein (Hrsg.): *Männer, Machos, Memmen. Männlichkeit im Film*. Mainz 2002. Ansonsten dominiert das Action Genre in der Betrachtung, so zum Beispiel bei Yvonne Tasker: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*. London, New York 1993 und in deren Aufsatz *Dumb Movies for Dumb People. Masculinity, the Body, and the Voice in Contemporary Action Cinema* – In: Cohan/Rae Hark: *Screening the Male*. S. 230-244, der sich mit dem performativen Aspekt von Geschlecht auseinandersetzt. Im selben Band zum Thema auch der Aufsatz von Susan Jeffords: *Can Masculinity be Terminated?* S. 245-261, der an ihr Buch *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*. New Brunswick, New Jersey 1994 anknüpft. Tasker und Jeffords befassen sich zwar auch mit Filmen der 90er Jahre, beziehen sich aber stark auf den Film der 80er Jahre zurück. Erwähnenswert, wenn auch mit Gender allgemein befaßt, ist Sharon Willis: *High Contrast. Race and Gender in Contemporary Hollywood Film*. Durham, London 1997. Andere Texte, die sich mit dem Film der 90er Jahre befassen, legen ihren Schwerpunkt auf die veränderte und in den Mittelpunkt der Gesellschaft gerückte Betrachtung männlicher Körper und nicht auf die Performativität von Identität (deren der Körper natürlich ein entscheidender Teil ist), so zum Beispiel Susan Bordo: *The Male Body. A New Look at Men in Public and Private*. New York 1999, das sich mit der Repräsentation männlicher Körper in verschiedenen kulturellen Bereichen der 90er Jahre befaßt.



Sex- und Gendersystems nutzen oder aber inwieweit sie zu Strategien der Remaskulinisierung und der Festigung einer tradierten Ordnung und patriarchalischen Gesellschaftsstruktur unter neuen Bedingungen greifen, ob der entstehende Diskurs patriarchalische Strukturen unterläuft oder unterstützt und verhüllt, muß mit den im zweiten Teil erfolgenden Filmlektüren geklärt werden.

Es fragt sich, ob die Herstellung einer männlichen Performativität, die als sentimental gekennzeichnet ist und damit vom hegemonialen Diskurs abweicht, sich in diesen Filmen zu einem veränderten kulturellen Repertoire verdichtet, oder ob in der Verlagerung ins Melodrama die Probleme und Verunsicherungen der Männlichkeit, sowie deren Veränderungspotential im Raum des Unpolitischen und so Wirkungslosen, im schließlichen Rückgriff auf tradierte Erzählstrategien absorbiert wird. Immerhin wird in den genannten Filmen die Krise der dominanten Männlichkeit eingestanden, Männlichkeit wird untypisch, schwach, und in Verbindung mit femininen Tropen gezeigt. So werden im besten Fall in diesen Melodramen die Strategien lesbar, mit denen sich weiße heterosexuelle Männlichkeit als dominant ausgibt. Im schlechtesten Fall verdrängt die Okkupation von femininen Strukturen abermals das Weibliche aus den Diskursen, dient der Opferdiskurs nur der Festigung der zentralen Position weißer heterosexueller Männlichkeit.

Während der Auslöser für die im Hollywoodfilm aufgenommene und repräsentierte Krise also in Veränderungen im gesellschaftlich-sozialen, sowie im wissenschaftlich-theoretischen Gender-Diskurs zu finden ist, die auch gleichzeitig deren Erklärungsmodell darstellen, handelt es sich bei dem Beschreibungsweg dieses Phänomens um die thematische und formale Um- und Neukodierung und -formierung eines traditionell weiblich gedachten Genrekomplexes, des Melodramas, und seiner sentimental Strukturen und Motive. Diese beiden Achsen der konzeptionellen Struktur der Filmlektüren des zweiten Teils werden im Folgenden theoretisch beleuchtet; zunächst erfolgt ein Abriss der Gender- und Masculinity-Studies und des gegenwärtigen Forschungsstandes, darauf eine Betrachtung der Repräsentationskonventionen des Melodramas mit dem Schwerpunkt auf deren genderspezifischer Konzeption. Vor der Hinwendung zu den Filmlektüren stehen noch einige methodische Überlegungen zu Begründungen und Wegen des Vorgehens dieser Studie.