

Adele Mecklenborg
Jörg Streese

Starke Frauen im Film

Bremen 2002

Wir gehen ins Kino.

Erwartungsvoll fiebern wir der Verdunklung entgegen, nutzen die Zeit der Werbung, um langsam an diesen besonderen Ort, der uns ab jetzt für eineinhalb Stunden gefangen halten soll, anzukommen, streifen langsam die Tagesreste ab, öffnen uns für die Geschichte, die uns jetzt gleich erzählt wird.

Was wird uns erzählt werden?

Wir haben Vorinformationen, einzelne in den Anzeigen enthaltene Filmbilder haben Erwartungen in uns erzeugt. Verkoppelt mit eigenen Erfahrungen erzeugen sie die Spannung, die wir suchen, die uns in diese fremde und doch zugleich bekannte Geschichte entführen soll.

Wie wird die Geschichte enden? Auf welchen Wegen, über welche Drehungen und Wendungen wird sie ihrem Ende zugehen?

Geschichten werden seit undenklichen Zeiten erzählt.

Sie lassen uns für einen Moment aus unserer geschichtlichen Determiniertheit treten, und holen uns zugleich wieder zurück in den Strom des Lebens, nun aber in der hoffentlich erfüllten Gewissheit: „ Ich kenne das Leben. Ich war im Kino“ :

"Welcome to Hollywood! Everybody comes to Hollywood got a dream. What's your dream? What's your dream? Ay Mister! Ay! What's your dream?" (Pretty Woman

Aufdringlich und fast bedrohlich ist der Empfang, den Hollywood in der Person eines Schwarzen (sic!) dem erfolgreichen Makler Edward bereitet, als er eines Geschäftes wegen diese Stadt bei Nacht aufsuchen muss. Denn wie in allen Märchen und Mythen ist die Hölle und das Paradies von einem „ Gatekeeper“ bewacht, der dem Held den entscheidenden Hinweis gibt, der aber von ihm (und damit auch vom Zuschauer) erst nach der Reise verstanden werden kann.

Edward hat keinen Traum. Er hat einen Alptraum.

Er hat ein lukratives Geschäft zu tätigen und sucht sein Hotel.

Aber wenn er am Ende des Filmes Hollywood wieder unter den gleichen Worten des Gatekeepers verlässt, hat er nicht nur einen Traum gewonnen, sondern auch einen Alptraum verloren.

Seine Hotelsuche führt ihn zu Vivian, einer Prostituierten, die auch auf der Suche ist und vom Ausstieg träumt. Jetzt aber ist sie auf der Suche nach einem Freier und seine Frage, ob sie ihn zum Hotel begleiten könne, versteht sie als Antwort auf ihr Angebot, ihn ins Hotel zu begleiten.

Spätestens hier schnappt die Geschichten-Falle Hollywood zu. Wir sind gefangen, von Vivian, die wir mitfühlend als aussteigewillige Nutte erleben

und die uns zugleich irritiert, wenn wir sie im Auto von Edward als anmachende, zotige Professionelle erleben müssen. Unser Mitgefühl kippt in Abwehr um und wir geraten in eine gefühlsmäßige Ambivalenz, die sich noch einmal in dem Verhältnis Vivian – Edward spiegelt und verdoppelt. Und aus diesen schwankenden Momenten des Einlassens und abgestoßen-werdens wird eine Nacht, wird ein Tag, wird eine Ewigkeit.

Geschichten haben einen Anfang und ein Ende. Unsere eigene auch – aber diese ist noch nicht beendet und unser Bestreben gilt dem Versuch, die Struktur unserer eigenen Geschichte, ihre Muster zu entdecken. Wohl auch, um ihr Ende zu antizipieren, wohl auch, um unter Kenntnis ihrer Muster, Änderungen vorzunehmen. Dazu bedarf es des Blickes von außen.

Unser Leben besteht aus einem unaufhörlichen Strom von Ereignissen, in denen sich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft unentwirrbar verknotet haben. Wohl deshalb brauchen wir seit Menschheitsgedenkens Geschichten, um den unaufhörlichen Ereignissen des Lebens durch Mythen und Muster Sinn zu geben.

Auch narrative Geschichten enthalten zwischen Anfang und Ende Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Zusammengehalten werden diese Momente von einem Handlungsstrang, dessen Drehungen und Wendungen einer Struktur unterliegen. Sie bestimmt sich einmal von der genrespezifischen Entfaltung des Themas (Märchen, Road-Movie, Thriller, Screwball, Sozialstudie) und zum anderen aus der Art und Weise, wie der Film mit der Bedeutungsoffenheit seines Bildmaterials umgeht. Da der Film im Gegensatz zu anderen Künsten mit Realbildern arbeitet, ist es die Art und Weise des Bildes selbst, ob es mit weiterem Bedeutungsinhalt als seiner Repräsentationsfunktion aufgeladen ist. Wenn ein Schwarzer am Eingang nach Hollywood vom ‚Traum‘ spricht, den jeder Mensch hat, der nach Hollywood geht, dann ist das zunächst eine in sich selbst verstehbare Aussage. Am Eingang der Traumfabrik gesagt, bekommt die Aussage eine weitere Konnotationen, die sich auf den Ort des Geschehens bezieht: Was wir hier erzählt bekommen ist ein Traum. Und wenn wir fünf Minuten später gewahr werden, dass Edward keinen Traum hat, sondern unter einem Alptraum leidet, dann lagern sich Assoziationen an die Realbilder an, die ihnen selbst nicht zukommen, sondern erst durch ihren filmischen Kontext unter Einbeziehung der Verstehensarbeit des Zuschauers entstehen. *„ Wenn ein Film einen gewissen Erfolg hat, ist er ein soziologisches Ereignis und die Frage seiner Qualität wird sekundär“* (Truffaut).

Dieses *„ soziologische Ereignis“* interessiert uns bei unserem Thema *„ Starke Frauen im Film“* , weshalb wir uns auf Filme konzentriert haben, die im weitesten Sinne im Mainstream angesiedelt, Erfolg hatten, z.T. sogar überwältigenden Erfolg. Gemeinsam ist ihnen, dass ihre Hauptdarstellerinnen Hauptfiguren des Filmes sind, dass sie maßgeblich an der Entwicklung der

Handlung beteiligt sind und dabei eigenständig in einer von Männern dominierten Gesellschaft agieren.

Mit , *soziologischem Ereignis*’ meinen wir den umfassenden Prozess, in dem ein Filmereignis steht: von seiner inneren Konstruktion her bis hin zu seiner Rezeption in den lebensweltlichen Kontexten seiner Zuschauer.

Pretty Woman (Garry Marshall, USA 1990), *Thelma & Louise* (Ridley Scott, USA 1991), *Das Schweigen der Lämmer* (Jonathan Demme, USA 1991) und *Erin Brockovich* (Steve Sonderbergh, USA,1999) sind Filme aus Hollywood; die in ihrem Genre in den neunziger Jahren zu sogenannten Kultfilmen geworden sind und ein Millionenpublikum erreicht haben.

Die Polizistin (Andreas Dresen, D 2000) , ein deutscher Fernsehfilm, der den Sprung ins Kino geschafft hat.

Was ist das ’ soziologische Ereignis’ dieser Filme?

Enthalten sie Lebensentwürfe und Konzepte für Frauen?

Was ist in ihrem Kontext , stark’ ?

Die Lexika der Filmgeschichte unterscheiden und beschreiben sehr anschaulich die „ *Leinwandgöttinnen*“ der unterschiedlichen Filmepochen. So gab es schon in der frühen Filmgeschichte des letzten Jahrhunderts die verdorbene und Verderben bringende Femme Fatale, den männermordenden Vamp oder die mondäne, souveräne Gesellschaftsdame, intelligent und selbstbewusst, die sich den Mann ihrer Wahl suchte. Als Flapper wurden Mädels bezeichnet, die lebenshungrig, unternehmungslustig und sportlich, und von Männern unabhängig waren, sich aber gerne einen Millionär angelten; in Krisenzeiten agierte die tapfere Durchhaltefrau und liebevolle Mutter.

Gab es Heldinnen, so durften sie gefährvolle Abenteuer als Pilotinnen, Chefinnen oder als exotische Lebefrauen überstehen, bevor sie in den letzten fünf Minuten doch endlich zu Heim und Herd überführt wurden.

In den 70er Jahren protestierte die Frauenbewegung gegen die herrschenden Rollenmodelle, und es hatte den Anschein, dass Hollywood reagierte. Fast jedes Männergenre bekam seinen weiblichen Helden, erotisch und bewaffnet. Doch selten überlebten sie einen Film, sie wurden Opfer und starben für den Helden.

In den 90er Jahren erzählt das Kino vermehrt von jungen energischen Frauen, die den männlichen Helden, außer in der Muskelmasse, in nichts nachstehen.

Und dennoch: „ *die amerikanische Filmindustrie, die durch ihre marktbeherrschende Position weltweit zum Hauptlieferanten von Lebenskonzepten und Rollenbildern geworden ist: Mit starken Frauen tut sich Hollywood auch im Zeitalter der Gleichberechtigung unendlich schwer.*“

In *Pretty Woman* , eine romantische Komödie, spielt Julia Roberts Vivian, eine Prostituierte. Sie ist käuflich, aber in der Eigenwahrnehmung unabhängig. Sie

arbeitet nicht für Zuhälter, sondern selbstbestimmt im Sinn von: „ *ich bestimme wer, wann, wo...*“. Aus der (bedingten) Freiheit ist sie auf der Suche nach einem Freier. Ihr Traum von einem jenseits von Geld, Macht und Konkurrenz möglichen Leben mit , ihrem Prinzen' erfüllt sich.

In *Thelma & Louise* , einem Roadmovie mit Susan Sarandon und Geena Davis, schlittern zwei unterschiedliche Frauen, ungeplant, ungewollt in die Rolle der Täterinnen. Von den Gesetzeshütern verfolgt, geraten die Frauen von einer illegalen Aktion in die nächste. Erst die bewusste Entscheidung, die sexistische Gewalt von Männern nicht mehr hinzunehmen, gibt den bis dahin zufälligen Ereignissen eine Wendung.

Das Schweigen der Lämmer ist ein Thriller, in dem es einer Frau gelingt, einem brutalen Frauenmörder das Handwerk zu legen. Jody Foster als Detectiv Starling stellt sich dem Kampf der eigenen inneren Widersprüche und ihr Erkennen in die eigene Motivstruktur ihres , Begehrens' weist ihr den Weg, den Frauenmörder zu finden.

Erin Brockovich verkörpert von Julia Roberts, erzählt die Geschichte einer erotisch attraktiven, engagierten Frau und allein erziehenden Mutter, die sich mit den sogenannten „ Waffen einer Frau“ für Gerechtigkeit und Wahrheit einsetzt. Dem Film liegt eine wahre Geschichte zu Grunde, und doch ergibt sich die Frage, warum ein Film, dessen Geschichte , wahr' ist, im Film zu einer unwirklichen Screwball-Geschichte wird.

Die Polizistin ist eine Sozialstudie, in der die Bremer Schauspielerin Gabriela Maria Schmeide eine Polizistin spielt, die ihre ersten Praxiserfahrungen in der Rostocker Plattenbausiedlung , Lütten-Klein' macht. In der Welt der männlichen Kollegen ist Anteilnahme mit Kleinkriminellen Gefühlsduselei und damit unverständlich. Ihre Sehnsucht nach Liebe und Menschlichkeit verursacht im Polizeialltag Ereignisse, die nicht nur für sie aus der Kontrolle der Gefühle und der Vernunft geraten.

„ Wellcome to Hollywood!“

In der Traumstadt Hollywood anzukommen ohne einen Traum zu haben, statt dessen dort ein Penthaus zu bewohnen, dass ihm Alpträume ob seiner Höhenangst bereitet; heißt, unser Held hat die falsche Fahrkarte, was ihm auch noch deutlich am Beginn der Reise gesagt wird. Das Gewebe der An- und Umdeutungen, der Doppeldeutigkeiten und Ambivalenzen, des Doppelsinns, mit dem der Film schon in den ersten Minuten arbeitet, ist so dicht, weil er auf den verschiedensten Ebenen Bedeutungsangebote bereit hält und damit den Zuschauer in eine beziehungsreiche Wahrnehmungstätigkeit zwingt. Man / Frau kann ihn auf verschiedene Arten , lesen' als Komödie, als

Beziehungsdrama, als Märchen, als Entwicklungsroman, als Farbenrausch, als Gesellschaftskritik. Damit spricht er so verschiedene Zuschauergruppen an, dass er zu einem der erfolgreichsten Filme Hollywoods wurde.

Gerade durch seinen Märchencharakter können wir die Wendungen und Verdrehungen seiner Handlung genießen, weil sie seinen Ausgang sicher macht und wir uns deshalb voller angstloser Hingabe den verschlungenen Pfaden widmen können, die Vivian und Edward gehen müssen, um zueinander zu kommen. Dabei packen uns die Polaritäten, in die uns die Protagonisten immer verwirrender verstricken und selbst verstrickt sind.

Edward erleben wir als einen knallharten Geschäftemacher, der aber in einer so unverstellten Art mit Vivian verkehrt, dass dies für sie der Schlüssel wird, ihre Situation mit ihm richtig zu deuten. Das lässt sie wiederum, jenseits aller Psychologie, aus ihrem Geschäftskontext mit ihm in die zwischenmenschliche Verstehensebene springen. Er geht menschlich mit ihr um, weil er sie gekauft hat, sie lässt sich von ihm kaufen, um ein Verhältnis zu entwickeln, er will sie auf Distanz halten, sie will die Distanz durchbrechen.

Die Verschachtelung dieser Urbilder: „gefallenes Mädchen rettet verlorenen Prinzen“ mit den jeweils gleichzeitigen Gegenbildern: „freiersuchende Prostituierte und gefühlloser Geschäftemacher“ ist von dem tiefen Wunsch nach Wandlung durchdrungen: Wir wünschen Edward, er möge sich von Vivian wandeln lassen und wir wünschen Vivian, dass sie stark genug ist, diese Aufgabe zu bewältigen, was sie nur kann, wenn sie sich aus ihrer Handlungsblockade befreit. Sie tut es in diesem winzigen Augenblick des Erkennens sowohl ihrer Gefühle zu Edward und der gleichzeitigen Realisierung, dass er sie nicht mit im Hotel haben will. Für einen winzigen Moment scheint sie nicht mehr die Situation professionell zu beherrschen, denn sie hat nicht mal mehr das Geld für ein Taxi. Dann obsiegt ihr beruflicher Stolz, denn sie selbst war es, die es versäumt hat, die Rückfahrt zu regeln. Aber ihr Stolz lässt sie auch ihre Traurigkeit wahrnehmen. Mit diesem nach innen gerichteten Blick verlässt sie den sie gefangen haltenden Kontext.

Damit werden unsere Gefühle für Vivian und Edward beständig aufgebrochen: Vivian hält uns jetzt in der Spannung zwischen Hure und anständigem Mädchen, und genauer zwischen seelischer Gefühllosigkeit in ihrer Berufsrolle und ihrer seelischen Zugewandtheit als Liebende. Gleichzeitig wird uns diese Aufspaltung noch einmal in den Personen Edward und Vivian gespiegelt: in Edwards gefühlloser Geschäftsrolle und seiner damit verbundenen Bedürftigkeit und in Vivians Rolle als Liebende und ihrer Zurückweisung durch Edward, der sie immer wieder in die Rolle der Professionellen zurück stößt. Zugleich aber geschieht dies im klassischen Märchenrahmen, wo der Prinz das Mädchen von der Straße zu sich ins Schloss (das märchenhafte Hotel) holt. Die Doppelbödigkeit ist derart opulent und verschachtelt inszeniert, dass erst die penible Rekonstruktion der Bildabläufe die Vielschichtigkeit unseres Kinoerlebnisses bewusst macht.

Das alles nehmen wir nicht auf der bewussten Ebene wahr. Die Eigenschaft des Films, uns durch seine komplexen Bild- und Tonvorlagen in Atem zu halten, die zudem auf einer Zeitschiene laufen und nicht wie im Buch oder der darstellenden Kunst von uns anzuhalten sind, lassen uns das Gesehene erst im Nachhinein in einem beständigen Wechsel von erinnerten Gefühlen und reflektierten Bildern erschließen. Dies wird bei *Pretty Woman* noch verstärkt durch die Mise en Scène: Wesentliche Teile des Films sind in Rot- und Brauntönen gehalten, die mit ihren Gold-, Purpur- und Kerzenlicht-Assoziationen uns in die Unwirklichkeit Grimmscher Märchenwelten versetzen. So setzt der Film auf drei Ebenen Erwachsenen-Rationalität außer Kraft:

Das Kino selbst versetzt uns in eine Sphäre des Tagtraums, in der sich die Leinwandbilder mit inneren Bildern vermischen.

Das Geschehen zwischen Vivian und Edward ist auf archetypische Erlebensdimensionen hin inszeniert, die unsere tieferen Gefühlsmuster berühren.

Die Inszenierung versetzt uns in ein märchenhaftes Hoffen und Bangen und weniger in ein Verstehen und Begreifen, wie etwa das Genre des Krimis.

Dies ist alles so perfekt gemacht, dass Frieda Grafe titelte: „ *Entweder man heult mit oder man kotzt* “ .

Und das soziologische Ereignis?

Stark ist Vivian, wenn sie in kleinsten Schritten Selbst- und Fremdbestimmtes in sich realisiert und sich dabei in winzigen Vorgängen vom Wünschen zum Können vorarbeitet, so wie sich ein Kleinkind das Aufrechtstehen- und gehen in einer unaufhörlich wachsenden Weise von demütigendem Misslingen und jubelndem Gelingen erarbeitet.

Ist die Erlebensintensität von *Pretty Woman* möglicherweise durch seine bravouröse Art, uns an diese Phase und die sie begleitenden Gefühle unbewusst zu erinnern, begründet? Dann wäre Vivian sicherlich eine starke Frau, weil sie in diesem Prozess der Wandlungen wächst, vor allem aber, weil es sich um einen starken Film handelt, der weiß, wie man das professionell so in Bilder umsetzt, dass wir Zuschauer dabei in hoffende, wütende, bangende, glückliche Wesen verwandelt werden. Denn Liebe liebt und handelt nicht nach den Kategorien von anständig oder nichtanständig, nach Vernunft oder Moral. Verpackt in ein Märchen, konnte diese Wahrheit zu einem weltweiten soziologischen Ereignis werden.

Ein „ *Tritt in den Hintern*“ oder ein „ *Betrug am Feminismus*“ ?

Ridley Scott's *Thelma & Louise* (Susan Sarandon und Geena Davis) erzählt zum ersten Mal in der Geschichte Hollywoods von weiblichen Protagonisten in einem Roadmovie: Louise, ledig und berufstätig, Thelma verheiratet und Hausfrau.

Die telefonische Verabredung für ein gemeinsames Wochenende in den Bergen stellt die Hauptdarstellerinnen vor: Thelma erscheint unselbstständig und unterwürfig und Louise ist in dieser Konstellation die vernünftige selbstbewusste Frau. Die Art, wie die beiden miteinander kommunizieren, wirft die Frage auf, worauf ihre Freundschaft beruht und was die beiden Frauen verbindet?

Das gemeinsame Wochenende in den Bergen ist der Beginn einer verhängnisvollen Fahrt. Thelma lässt sich auf einen Flirt ein und genießt mit reichlich viel Alkohol ihre kleine Freiheit ohne Ehemann. Eingehüllt in den Dunst von Alkohol und Schmeicheleien, gerät sie an einen Mann, der versucht, sie zu vergewaltigen. Der Versuch scheitert durch Louises beherztes Eingreifen. Der Mann, von einer Pistole bedroht, fühlt sich ungerecht behandelt, ist doch für ihn Geschlechtsverkehr Ziel jeden Flirts.

Der Schuss in die Gesetzlosigkeit fällt, Thelma & Louise flüchten. Es ist der Startschuss für das Roadmovie. Charakteristisch für dieses Genre wird das Gefühl von Freiheit und Abenteuer mittels der Bildsymbole Cabrio, wehende Haare und weitläufige Landschaft des Grand Canyons inszeniert.

Den Weg von A nach B zu beschreiben ist das äußerliche Ziel eines Roadmovies, dessen innere Aspekte einen Entwicklungsprozess beschreiben.

Thelma, in ihrer lebensfrohen Art, das Ausmaß ihrer illegalen Situation nicht begreifend, verliebt sich in einen jungen Anhalter. Aber auch dieser Flirt wird für die Frauen zum Verhängnis. Der Flucht droht ein jähes Ende. Nur eine innere Entwicklung, Veränderung kann das Motiv für die weitere Bewegung sein und so erkennt Thelma ihre „Naivität“. Das Bedürfnis und die darauffolgende Aktion der „Wiedergutmachung“ gegenüber Louise ermöglicht Thelma ein nicht gekanntes Selbstwertgefühl. Die naive Thelma entwickelt sich zur cool berechnenden selbstbewussten Frau, die dabei ihre Kraft und Spontaneität nicht verliert. Damit gibt sie Louise gerade in dem Moment einen Halt, als diese mit ihrer reflektierten Art nicht mehr weiter weiß und ein Moment der Freundschaft wird spürbar, in dem Louise sich Thelma anvertraut und ihre Lebensgeschichte erzählt, den sexuellen Missbrauch in früher Kindheit. Der offenen Frage zu Beginn des Filmes, warum Louise diesen Mann, der sie doch nur verbal angegriffen hat, erschoss, wird die Antwort gegeben.

Thelma und Louise sind nun beide Gesetzeslose, die gejagt werden.

Die Flucht ist nun kein ängstliches Davonkommen mehr, sondern ein energiegeladenes `to be on the road`.

Die Verbundenheit der Frauen, das äußere Ziel, der Justiz zu entkommen wird mit einer Fahrt durch die grenzenlose Landschaft und treibender Musik in Bilder umgesetzt, die den Duft von Freiheit spüren lassen. Thelma & Louise, zwei Frauen, die sich nicht aufhalten lassen.

Ein Truckfahrer, der eindeutig zu verstehen gibt, dass Frauen doch nur Sexobjekte der männlichen Befriedigung sind, kreuzt in dieser Situation zu wiederholtem Male ihren Weg und Thelma & Louise nehmen ihre Chance wahr. Sie wollen eine Entschuldigung stellvertretend für alle Erniedrigungen und Demütigungen und als diese Forderung mit Hohn und Spott beantwortet wird, schaffen sie sich sich Vergeltung.

Die Arroganz des Mannes, sich auch in der Situation der Bedrohung von Frauen nichts sagen zu lassen, führt zu einer gewaltigen Explosion. Auch hier wieder ein äußeres Bild der inneren Befreiung und wir genießen mit dem Wissen des Unterganges das gewaltige Inferno.

Dem Genre entsprechend, gelangen die Frauen durch Männergewalt von einer aussichtslosen Situation in die nächste. Thelma & Louise verharren nicht in der für Frauen üblichen Opferrolle, sie werden zu Täterinnen. Aktiv versuchen sie, aus der Sackgasse zu entfliehen mit Energie, mit Humor, dabei überschreiten sie die Grenzen der Legalität, und der Weg in ihre Freiheit kann nur ein aussichtsloser sein.

In diesem Spannungsfeld agieren die Frauen und der Zuschauer, spielt sich das , soziologische Ereignis' ab.

Der Film hat die Zuschauer in zwei Lager geteilt:“ *ein feministisches Manifest – aufrüttelnd wie ein Tritt in den Hintern*“ – „*Ein Betrug am Feminismus, der doch mit Verantwortung, Sensibilität und Verständnis zu tun hat und nicht mit Rache, Bestrafung und sadistischem Verhalten*“ .

Minirock, Intellekt und alleinerziehende Mutter möglich – unmöglich ?

Erin Brockovich, gespielt von Julia Roberts, hat als Drehbuchvorlage eine reale Geschichte. Eine Geschichte von Moral, Geld und Macht. Und eigentlich ist das schon hundertmal verfilmt. Doch Erin ist eine Frau., eine ehemalige Schönheitskönigin, die den Kampf für Gerechtigkeit gegen Macht und Geld aufnimmt.

Erin ist eine attraktive, alleinerziehende arbeitslose Mutter von drei Kindern. Sie hat einen Autounfall, sucht eine Anwaltskanzlei auf, die verspricht, sie erfolgreich zu vertreten, den Prozess jedoch verliert. Erin, nun auf Geld angewiesen, überredet den Anwalt mit Hilfe weiblicher Taktik: lange Beine – kurzer Rock, sie einzustellen. Als ungelernte Anwaltsgehilfin deckt sie zufällig einen Umweltskandal auf. Der Fall wird ihr entzogen. Ihr Engagement für die Gerechtigkeit und ihr Herz für die Betroffenen lässt sie auf eigene Faust weiter ermitteln. Der Mut, die Ausdauer und Hartnäckigkeit Erins, alles gefärbt mit einer erotischen Bestechlichkeit und Berechenbarkeit, führt zum

Prozess, der weniger als ein klassisches Gerichts-drama inszeniert wird, sondern als eine One-Woman-Show.

Und damit ist schon fast alles erzählt.

Eine starke Frau, die sich nicht danach richtet, was Männer denken und tun, sondern selbstbewusst für sich entscheidet und agiert. Erins Aktionen werden jedoch nebensächlich durch die Art ihrer Inszenierung. In Szene gesetzt wird eine Frau, die entsprechend ihren Zielen, ihre „Reize“ einsetzt: jung, erotisch sollte Frau sein, gilt es Männer zu überzeugen; als dynamische, mitfühlende Mutter lassen sich die Herzen der Frauen erobern.

Mit *Erin Brockovich* wird ein Boulevard-Stück geboten, das seine Attraktivität durch die Schnelligkeit und Gekontheit seiner Dialogszenen bekommt und in einer ‚netten‘ Verpackung geboten wird. Die wahre Erin hätte sich dieses Märchen sicher gewünscht: springt der Wagen nicht an, stellt ihr Chef, unverhofft zum richtigen Zeitpunkt einen neuen. Fehlt der Babysitter, taucht aus dem Nichts der Freund auf und hütet die Kinder mit einer Liebe und Selbstverständlichkeit, die Frauen vor Neid erblaffen lässt.

Wir können uns vorstellen, dass die wahre Erin eine durchaus starke Frau war, hat sie doch erfolgreich den Kampf gegen einen Großkonzern aufgenommen. Dieser Film vermittelt jedoch, dass mit Schönheit und frechem Mundwerk fast alles zu gewinnen ist. Denn eine wahre Geschichte muss, um sie erzählen zu können, zu einer erzählten Geschichte werden. Und wir müssen lernen sie zu lesen.

Häutung, Metamorphose, Verwandlung.

Ähnlich komplex wie „Pretty Woman“, aber noch dichter in seinen unbewusst arbeitenden Bildern ist Jonathan Demmes „*Schweigen der Lämmer*“ gemacht.

Die Eingangsszene soll davon einen Eindruck vermitteln.

Bläuliche Nebelschwaden, ein Seil führt hinein, nach unten, verschwindet im Konturlosen ...brodelnden Orkus...die Musik an- und abschwelld-mahlend...darin aber fremdartige sehr helle Töne, wie Zeichen aus einer anderen Welt...dann deutlicher werdendes Keuchen... eine junge Frau hangelt sich an dem Tau aus der Tiefe empor in die Kamera... ausgepumpt...das Sweatshirt verschwitzt...ebenfalls die Haare verschwitzt...gehetzte Blicke nach links und rechts...dann spurtet sie weiter...die Kamera verfolgt sie... Naheinstellung auf die Füße, verwischte Bilder, Parallelfahrt, .einsame Gegend, kein Mensch, .die Einstellungen kennen wir aus Krimis, wenn der für das Opfer unsichtbare Mörder sie ins Visier genommen hat, dann ein Gerüst mit einem Netz...man kennt es aus militärischen Ausbildungen...sie erklimmt es...wieder schwer keuchend...lässt sich fallen...läuft weiter...wer hetzt sie so?...dann eine Stimme von hinten...“ *Starling!*“ ... ein Mann wird sichtbar, der

Kamera abgewandt...“ *Crawfort will sie sehen in seinem Büro...sofort“ ...“ Ja, Sir“* ...dann sieht man die Zeichen auf der Baseballmütze des Mannes: FBI...ihr Lauf geht an einem Baumstamm vorbei, auf dem die Worte stehen: „ *HURT, AGONY, PAIN, LOVE-IT“* , ein Betonkomplex kommt in Sicht...Starling, immer noch im Laufen, verschwindet, an sporttreibenden Männergruppen vorbei, in das Gebäude, ein Raum wird durchquert, voll mit waffenputzenden Männern...durch enge Gänge...vorbeiquetschen an anderen Männern...in den Fahrstuhl rein, der voll ist mit muskelbepackten Männern in roten Shirts ...Starling, mindestens einen Kopf zierlicher, im blauen Shirt...eine Frau in einer Männergesellschaft ...Männerblicke auffallend, herausgehoben...dann im Büro von Crawfort, es ist jetzt ganz still geworden, kein Geräusch mehr...wie, wenn eine Kapelle betreten wird...und die wird betreten in vielfältiger Weise...vorsichtiges Umschauen im Raum...und dann geht eine Bewegung durch diesen zierlichen, verschwitzten Körper, durch das Rückgrat ...es richtet sich auf, wird starr ...erstarrt zur Salzsäure ...Sodom und Gomorrha: „ *Bill häutet Fünfte“* liest sie eine Zeitungsüberschrift.

Crawfort, der Psychologe, Leiter der Abteilung für Verhaltenspsychologie, betritt den Raum...es sind exakt fünf Minuten Film vergangen und alle Kraftpole dieses Films sind vorhanden: die Nabelschnur in die dunkle Nebelregion der Vergangenheit Starlings, ihr Kampf gegen sich selbst bis zum Äußersten, ihre Zartheit, die nach Schutz und Geborgenheit ruft und in eine Männerwelt verschlagen ist, die permanente männliche Blickanmache, das Thema Gewalt gegen Frauen und das Thema Karrierefrau oder zweitklassig, Chef oder Angestellte, seriell oder Designer. Und das Thema Häutung, Metamorphose, Verwandlung.

Die Story in Kurzform: Clarice Starling ist FBI-Schülerin und bekommt von ihrem einstigen Verhaltenspsychologielehrer die Sonderaufgabe, den infaftierten Psychiater und Mörder Hannibal Lecter (, Hannibal the Canibal' - er pflegte seine Opfer wenigstens teilweise zu verspeisen) zu besuchen, um von ihm ein Verhaltensprofil zu erstellen, das gebraucht wird, um einen anderen Serienmörder, Buffalo Bill, zu finden, jenen, der gerade sein fünftes Opfer gehäutet hat.

Hannibal Lecter nutzt die Situation, er kennt Buffalo Bill, weil dieser einmal sein Patient war, um über Clarice Starling für seine dringend gebrauchte Mithilfe Hafterleichterungen zu , erkaufen' . Dafür muss er sie von sich abhängig machen, eine Vaterrolle übernehmen, da er schnell erkennt, dass Agentin Starling „ *von Ehrgeiz zerfressen“* ist - warum? - „ *um ihrem zweitklassigen Kinderhaus zu entwachsen? ...den schmutzigen sexuellen Annäherungen ihrer Mitschüler zu entfliehen?...den billigen Schuhen zu entkommen, die sie immer noch trägt?...*“ Lecter weiß, das er die Wunde finden muss, die Starling zum Ehrgeiz treibt ...(die Lämmer zum Schweigen zu bringen) , über diese Wunde ist Starling für ihn erreichbar und benutzbar ...er gibt ihr entscheidende Hinweise auf Buffalo Bill, aber so versteckt, dass sie

sie nur mit seiner Hilfe entschlüsseln kann. Starling hat plötzlich zwei ‚Väter‘, ihren Chef Jack Crawford und den Psychiater/Mörder Hannibal Lecter, beide kultiviert, beide wollen sie zur First-Class-Agentin machen, beide Spitzenvertreter ihrer Disziplinen, beide merkwürdig asexuell.

Überhaupt Sexualität: sie ist in den Personen entweder noch im Embryonalzustand schlummernd (etwa zwischen Starling und ihrer schwarzen Kollegin / Freundin), oder in verqueren Verleugnungen (etwa der beiden Ornithologen) oder schon ins Insektenmäßige entwickelt als Fressen, einverleiben bei Hannibal Lecter und Buffalo Bill.

Aber in der Hauptprotagonistin ist sie noch in der Inkubationsphase, noch im Kokon, denn zunächst muss erst noch etwas anderes bei ihr geboren werden, und Lecter erweist sich hier als professioneller Geburtshelfer:

Lecter: *„ Oberste Prinzipien, Clarice. Simplifikation. Lesen Sie bei Marc Aurel nach. Bei jedem einzelnen Ding die Frage, was ist es in sich selbst. Was ist seine Natur. Was tut er, dieser Mann, den sie suchen.“*

Starling: *„ Er tötet Frauen“*

Lecter: *„ Das ist nebensächlich. Was ist das Vordringlichste bei all seinem Tun, die Frage ist, welche Bedürfnisse er durch Töten befriedigt.“*

Starling: *„ Abreaktion der Wut. Versuch gesellschaftlicher Anerkennung und Überwindung sexueller Frustrationen...“*

Lecter: *„ Nein. Er begehrt. Das ist seine Natur. Und wie beginnen wir zu begehren, Clarice? (...) wir beginnen, das zu begehren, was wir jeden Tag sehen...“*

Es ist der Weg zu Buffalo Bill ...und der Weg zu ihrem eigenen Begehren, gut zu werden, besser als alle anderen zu werden, die Wunde zu schließen, die sie treibt, die Lämmer zum Schweigen zu bringen. Die Chance: in dem sie sich selbst begreift, begreift sie die Motiv-Struktur Buffalo Bills und damit Hinweise, wo und was sie zu suchen hat.

Es gibt in diesem Film zwei mächtige Ströme: der eine sind die Väter: Hannibal Lecter / Crawford, die Clarice Starling braucht, um erstklassig zu werden, Crawford braucht sie für die gesellschaftliche Stufenleiter zum Erfolg, Hannibal Lecter braucht sie für die Klärung des Falles.

Der zweite Strom ist der Verpuppungs - / Entpuppungsvorgang, der sich in Buffalo Bill und Clairice Starling spiegelt, unter extremen Schmerzen: Buffalo Bill zu der gefangenen, jungen Frau: *„ Du weißt ja nicht was Schmerzen sind“*, was wir ihm glauben wollen, und Clairice Starling, die gezwungen ist, in ihre biografischen Abgründe zu tauchen - die Lämmer wieder Schreien zu hören.

Buffalo Bill will sich verpuppen, um eine Frau zu werden - Clairice muss sich entpuppen, ihr Kindheitstrauma abstreifen: mit 12 starb ihr Vater, erschossen im Dienst, von ihrer Mutter ist nirgends die Rede, mit 14 werden

ihr die Lämmer getötet. Die Verpuppung all der Toten in ihrer Pubertät – jetzt sollen sie entgültig zum Schweigen gebracht werden – aber wie?

Clairice will raus aus der seriellen Existenz, sie will, sie muss ihre inneren Grenzen überschreiten, um die Lämmer zu retten, um das Schreien zu betäuben, um die Lämmermörder zu fangen. Dies wollen auch ihre beiden Väter, die sie auf ihre Stufe heben, auf die Ebene der Serienmacher, Chefs, auf der, wo sich Lecter und Crowfort sehr ähnlich sind: kultiviert, distanziert, asexuell.

Und wohin wollen wir uns entpuppen?

Das Leben, die Liebe – wie eine Beule am Auto

Die Polizistin, Anne, dargestellt von Gabriela Maria Schmeide, bricht mit traditionellem Erzählmuster. Obschon auch hier, wie in Erin Brockovich, anhand einer realen Begebenheit die Geschichte einer handelnden Frau erzählt wird.

Nicht in grellen, von Sonnenlicht umflirrtten Farben bewegt sich Anne, die Polizistin, sondern in einer Rostocker Plattenbausiedlung. Es sind die Farben einer norddeutschen Stadt, die farblos wirken. Die bewegte Handkamera eröffnet eine dokumentarische Sicht, die unspektakulären Bilder und der dominante Originalton ermöglichen einen hautnahen Kontakt zur Hauptdarstellerin, dem man sich kaum entziehen kann.

Als Polizeimeisterin beginnt die 27-jährige Anne Küster einen neuen Lebensabschnitt und hofft damit auch auf die große Liebe. Anne ist zufällig zu diesem Job gekommen „so, wie man sich eine Beule ans Auto fährt“ (O-Ton Anne). Und das Motiv ihrer Berufswahl ist der Umgang mit Menschen.

Allein in einer fremden Stadt, erlebt Anne den routinierten Polizeialltag, die alltägliche Begegnung mit kleinen und großen Delikten und wird mit vielen Situationen menschlichen Elends konfrontiert. Die sensible Frau sieht in den Kriminellen auch den gestrandeten Menschen, deren Motivation für die Straftat das bloße Überleben ist. Ihr Mitgefühl und das Bedürfnis zu helfen, lässt Taten folgen, die die Grenzen zwischen beruflicher Pflicht und Sehnsucht nach Liebe und menschlicher Nähe verwischen.

Ihre Kollegen empfehlen ihr, sich eine dickere Haut anzuschaffen, doch Anne lebt im Hier und Jetzt. Ihr Mut und ihre Entschlossenheit führen zu der Ergreifung eines Kleinkriminellen, Igor. Igor ist nicht nur ein Krimineller, er repariert alte elektronische Geräte und verkauft sie wieder. Eine Waschmaschine ist der Ausgangspunkt für den Versuch einer Freundschaft zwischen Anne und Igor. Diese kleine Liebe ist wie ein Sonnenschein im grauen Berufsalltag und kann, wie im wirklichen Leben, nur einen Moment lang scheinen. Eine weitere Beziehung versucht Anne zu einem 10-jährigen Jungen aufzubauen, dem Sohn Igors. Benny klaut und wird von Anne im

Supermarkt erwischt. Sie erfährt von Bennys Familie und Sorgen, und Anne versucht, dem Jungen zu helfen. Doch ihre eigenwillige Mischung aus Entschlossenheit und Blauäugigkeit führt sie in Situationen, in denen sie einen Drahtseilakt auszuführen hat, der zum Scheitern verurteilt ist. Und doch beschreibt der Film kein tragisches Ende, sondern entlässt Anne und die Zuschauer mit einer Hoffnung auf ..., ja was eigentlich?.

Die Polizistin bildet eine Ausnahme bei den hier vorgestellten Filme, da nicht gezeigt wird, wie eine schöne engagierte Frau in einer von Männern strukturierten Welt mit eigenen Mitteln Delikte verfolgt. Anne ist nach herkömmlichen Kriterien keine Hollywoodschönheit. Sie wird in der Auseinandersetzung einer sehnsüchtig liebenden Frau und der Arbeitsmoral der Polizei beschrieben, in klaren wirklichkeitsnahen Bildern. Der gnadenlos gezeigte Alltag mit fast dokumentarischem Anspruch, das Zerriebenwerden als Ausputzer verfehlter Sozialpolitik, – für den einen mag Anne unprofessionell erscheinen, für den anderen, als eine Frau, die versucht, Menschlichkeit und nüchternen Berufsalltag der Polizei miteinander in Einklang zu bringen, ein Drahtseilakt zwischen beruflichen Verpflichtungen und privaten Wünschen und Sehnsüchten. Die Filmart der Sozialstudie durch Drehbuch und Kameraarbeit bringt die Geschichte so dicht an die Realität heran, dass die Kategorien von schlecht und gut, falsch und richtig, gut und böse völlig verloren gehen und eine Art naturwüchsiger Soziallandschaft beschrieben wird, in der sich Menschliches fast als Fremdheit darstellt. Und gerade in diesem Moment ist Anne hoffnungslos voller Hoffnung.

Georg Seeslen schreibt in seiner Vorbemerkung zu einer Theorie der starken Frau: „ *Und doch bleibt sie* (die starke Frau, J.S., A.M.), *in ihrer , gelungensten’ Version (wir reden ja von Mythen, nicht von Menschen), ein Stück Natur gegen die Zivilisation, genauer gesagt: ein Stück Anarchie. Und anders als die Schönheiten und die Bewusstheiten inmitten der sozialen Veranstaltungen füllt sie sich immer mehr aus, anstatt sich zu verlieren.*“

Unter dieser Aspekt könnte man sich die Filme der starken Frauen eigentlich noch einmal ansehen.

Dieser Aufsatz bezieht sich auf ein Seminar, das wir im November 2001 in der Erwachsenenbildung gegeben hatten. Für die Anregungen und Hinweise der Teilnehmerinnen möchten wir uns an dieser Stelle bedanken.

Direkt oder indirekt haben wir uns auf folgende Literatur bezogen:

Pretty Woman

Lothar Mikos, „ Das Leben ist ein Roman“ . Zur filmischen Verarbeitung von Wunsch und Wirklichkeit am Beispiel von „ Pretty Woman“ “. In: medien praktisch 1/1992

Dirk Blothner, „ Erlebniswelt Kino. Über die unbewusste Wirkung des Films“ , 1999

Thelma & Louise

Peter W. Engelmeier, Das Buch zum Film, 1996

Die Polizistin

Verlagsprospekt zum Film, Piffel Medien, 2000

Das Schweigen der Lämmer

Blothner, a.,a.O.

Klaus Theweleit, Sirenschweigen, Polizistengesänge. Zu Jonathan Demmes , ‚ Das Schweigen der Lämmer‘ , in : Robert Fischer, Peter Sloterdijk, Klaus Theweleit, Bilder der Gewalt, 1994

Veronika Rall, „ Miss the Test of Me“ . Jonathan Demmes The Silence of the Lambs. Ein Nachtrag zum Horrorfilm, in: Frauen und Film, Heft 50/51 (1991),

Allgemein:

Truffaut: A Kind Word for Critics. In Harpers, 1972, Heft 10, zit. bei Lothar Mikos, Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung, medien praktisch, TEXTE 1, 1998

Christian Doelker, Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums, 1989, 1991

Ute Wahl: Die Waffen der Frauen. Das ‚ schwache Geschlecht‘ in deutschen Krimiserien, in: Christiane Hackl, Elizabeth Prommer, Brigitte Scherer (Hg.),

Models und Machos? Frauen- und Männerbilder in den Medien, 1996, führt Kriterien für starke Frauen im Film- und Fernsehuntersuchungen an.

Georg Seeßlen, Vorbemerkungen zu einer Theorie der starken Frau, in: ders., Liebe, Sehnsucht, Abenteuer. Essays, 1988

Miriam Hollstein, Emanzipation in Cinemascope in medien praktisch 3 / 97

Erschienen ist der Aufsatz in:

Forschungsberichte zur Internationalen Germanistik. Medienwissenschaft. Kommunikation, Kunst und Kultur,
Hrsg.: F.Knilli, R.Matzker, S.Zielinski.
Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2002