

Gesine Drews-Sylla · Elisabeth Dütschke · Halyna Leontiy  
Elena Polledri (Hrsg.)

Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen

**VS** RESEARCH

Gesine Drews-Sylla · Elisabeth Dütschke  
Halyna Leontiy · Elena Polledri (Hrsg.)

# Konstruierte Normalitäten – normale Abweichungen

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

1. Auflage 2010

Alle Rechte vorbehalten

© VS Verlag für Sozialwissenschaften | Springer Fachmedien Wiesbaden GmbH 2010

Lektorat: Verena Metzger | Dr. Tatjana Rollnik-Manke

VS Verlag für Sozialwissenschaften ist eine Marke von Springer Fachmedien.

Springer Fachmedien ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.

[www.vs-verlag.de](http://www.vs-verlag.de)



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Umschlaggestaltung: KünkelLopka Medienentwicklung, Heidelberg

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Printed in Germany

ISBN 978-3-531-17230-9

## Vorwort

Der Sammelband stellt die Synthese aus den Beiträgen und Reflexionen dar, die für die von dem *Konstanzer Netzwerk internationaler (Post-)Doktorandinnen* der Universität Konstanz organisierten Tagung *Konstruierte Norm[alität][en] – normale Abweichung[en]* am 22. und 23. Februar 2008 entstanden. Für die Unterstützung bei der Realisierung der Tagung bedanken wir uns beim Deutschen Akademischen Austauschdienst, dem Gleichstellungsrat der Universität Konstanz, dem Konstanz Institut für WerteManagement, Reginbrot (Konstanz), dem Buchladen Zur Schwarzen Geiß GmbH (Konstanz) und der Augenweide Optik GmbH (Konstanz). Ganz besonders danken wir den Organisatorinnen aus dem *Konstanzer Netzwerk internationaler (Post-) Doktorandinnen* und allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern für ihre interessanten Vorträge und die anregenden Diskussionen.

Der Tagungsband wäre ohne die Mitarbeit und Unterstützung vieler Personen und Institutionen nie zustande gekommen.

Den Autorinnen und Autoren danken wir für die Bereitstellung und die Ausarbeitung ihrer Beiträge und die freundliche Kooperation, die auch bereits die Atmosphäre der Tagung erfreulich geprägt hat.

Für die bemerkenswert unkomplizierte Finanzierung der Publikation bedanken wir uns ganz besonders bei Frau Marion Woelki und Frau Dr. Bettina Duval vom Gleichstellungsrat der Universität Konstanz.

Nicht weniger sind wir Frau Sandra Tinner für ihr Engagement und der Gleichstellungskommission der Universität Zürich für finanzielle Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Für die angenehme Zusammenarbeit mit Sarah Ruppe, die die Beiträge sorgfältig Korrektur las, sowie mit Alina Timofte, die die Manuskripte zum Druck eingerichtet hat, bedanken wir uns ebenfalls herzlich.

Ein ganz besonderer Dank geht an das *Konstanzer Netzwerk internationaler (Post-)Doktorandinnen*, ohne dessen jahrelange, ehrenamtliche Arbeit weder Tagung noch Publikation jemals hätten realisiert werden können.

*Gesine Drews-Sylla, Elena Polledri, Halyna Leontiy, Elisabeth Dütschke*

# Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
<i>Gesine Drews-Sylla, Elena Polledri, Halyna Leontiy, Elisabeth Dütschke</i> Einleitung: Konstruierte Norm[alität][en] – normale Abweichung[en]	11
I Normen der Narration im gesellschaftspolitischen Diskurs	
<i>Mareike Clauss (Konstanz)</i> Von Bizarrr zu Blockbuster: die Darstellung gewalttätiger Frauen im Film als normativer Prozess	25
<i>Andrea von Kameke (Konstanz)</i> „Die Lie-be..., die Lie-be...“ – Dekonstruktionen der romantischen Zweierbeziehung in Monika Treuts <i>Die Jungfrauenmaschine</i> und Bent Hamers <i>Kitchen Stories</i>	37
<i>Andrea Bettels (Greifswald)</i> Die Norm, ihre unsichtbare Wirkungsweise, ein Anpassungsversuch und sein Preis – Heteronormativität in der slowakischen Gesellschaft am biographischen Beispiel	49
<i>Konstantin Kaminskij (Konstanz)</i> Störungssignale im sozrealistischen Normensystem. Der Fall Andrej Platonov	63
<i>Zortmitza Kazalarska (Berlin)</i> „Ich habe schon Schwielen an der Zunge von dieser Wiederholerei“: die Denkfigur der Wiederholung im osteuropäischen Tauwetter	79
II Literarische Aneignung und Normalisierung des Fremden: Kulturelle Identitäten im Dialog	
<i>Ana-Maria Palimariu (Jassy)</i> „Auch sie (...) sprachen mit den Augen“: Grenze(n) und Grenzgänger in Cătălin Dorian Florescus Rumänien-Romanen	97

<i>Agnieszka Vojta (Konstanz)</i> Der Fremde als Abweichung vom Normalen – zur Konstruktion des Fremden am Beispiel von Reiseberichten von Ryszard Kapuściński	113
<i>Géraldine Kortmann-Sene (Konstanz)</i> Die Konstruktion des Fremden am Beispiel europäischer Afrika-Literatur	121
<i>Elena Polledri (Udine)</i> Petarca spricht Deutsch? Aneignung, Transformation, Metamorphose des Fremden ins Eigene	137
<i>Christa Baumberger (Bern)</i> Literaturen der Transmigration: Zsuzsanna Gahse	153
<i>Juliane Deppe (Konstanz)</i> Sprachliche und gesellschaftliche Normen und ihre Abweichungen im Roman von Pier Paolo Pasolini	167
 <b>III Migration – Kultur – Norm</b>  	
<i>Elena Botsi (Athen)</i> Normabweichende Wege und normkonforme biographische Erzählungen: die erste Reise der Albaner in Griechenland	181
<i>Gesine Drews-Sylla (Tübingen)</i> „Gagarins Enkel“ – ein ganz normales russisches Kind	193
<i>Stefanie Everke Buchanan (Konstanz)</i> Einwanderung als Norm: die australische Gesellschaft im Wandel	209
<i>Halyna Leontiy (Konstanz)</i> „Das würde ein normaler Deutscher niemals verstehen und auch nicht akzeptieren“. Normierungsprozesse in der interkulturellen Geschäftspraxis am Beispiel einer deutschen Managerin in der Ukraine	217

*Sandra Tinner (Zürich)*

Normen und Abweichungen in der Zweisprachigkeit –  
eine neurolinguistische Analyse 231

*Sonja Wrobel (Bremen)*

„Es ist notwendig und wir werden es machen. Basta!“ –  
Legitimationsstrategien in sozialpolitischen Reformdebatten 243

#### IV Gesellschaft auf der Suche nach der Norm

*Michael Bolte (München)*

Der Mythos der über Vierzigjährigen in der Werbebranche –  
eine Gespenstergeschichte? 259

*Elisabeth Dütschke (Konstanz/Karlsruhe)*

Arbeiten außerhalb des Normalarbeitsverhältnisses – Welchen Blick  
haben flexibel Beschäftigte auf ihre Beziehung zur Arbeitsorganisation? 273

*Hannes Krämer (Konstanz)*

Abweichung und Norm in der Figur des unternehmerischen Selbst.  
Eine Spurensuche am Beispiel des Mitarbeitergesprächs 285

*Maud Schmiedeknecht (Konstanz/Oldenburg)*

Was bedeutet gesellschaftliche Verantwortung in Zeiten  
der Globalisierung und des wirtschaftlichen Umbruchs?  
Die Konstruktion einer globalen Norm zur gesellschaftlichen  
Verantwortung von Organisationen (ISO 26000) 299

*Anne Sonnenmoser (Essen)*

Arbeit am Image.  
Zur gesellschaftlichen Bedeutung zeitgenössischer Darstellungsnormen 313

Herausgeberinnen 325

Autorinnen und Autoren 327



## **Einleitung:**

### **Konstruierte Norm[alität][en] – normale Abweichung[en]**

*Gesine Drews-Sylla, Elena Polledri, Halyna Leontiy, Elisabeth Dütschke*

„Norm“ – „Normalität“ – „Abweichung“ sind aktuelle und umstrittene Begriffe, die sowohl in unserem Alltag als auch im wissenschaftlichen Diskurs häufig und in unterschiedlichen Bedeutungen vorkommen. Der vorliegende Tagungsband nähert sich diesem Begriffsfeld aus konstruktivistischer Perspektive und trägt der Notwendigkeit Rechnung, die immer neuen Ideen und Definitionen von Normalität und Abweichung, die sowohl den Alltag als auch den geistes-, sozial- und naturwissenschaftlichen Diskurs prägen, kritisch zu hinterfragen. Normalität[en] und ihre Abweichung[en] erscheinen daher immer als Produkte von historischen, sozialen und politischen Prozessen; sie sind „konstruierte“, historisch bedingte Begriffe, die nie definitiv bestimmt werden können.

Die dem Band zugrundeliegende interdisziplinäre und interkulturelle Tagung *Konstruierte Norm[alität][en] – normale Abweichung[en]*, die am 22. und 23. Februar 2008 vom *Netzwerk internationaler (Post-)Doktorandinnen der Universität Konstanz* organisiert wurde, befasste sich intensiv mit der Dialektik zwischen den entgegengesetzten, aber unzertrennlichen Begriffen von Normalität und Abweichung. Das Feld der Beiträge umfasste Fragestellungen, die von den Gender Studies über die unterschiedlichen Philologien bis zu psychologischen und betriebswirtschaftlichen Ansätzen reichten. Reflektiert wurde über die dynamischen Prozesse der Normbildungen und der Grenzziehung zwischen Normalitäten und Abweichungen in Kunst, Film und Literatur ebenso wie in der Arbeitsorganisation, im Rahmen ethischer Fragestellungen oder bei der Zweisprachigkeit. Besonders auffällig war die vielen Beiträgen gemeinsame Thematisierung von Fragen, die statt einer konstatierenden Reflektion eines *status quo* die kritische Beobachtung von Grenzüberschreitungen zum Inhalt hatten. Gerade in der Grenzüberschreitung beispielsweise zwischen kulturellen Paradigmen von Nationalstaaten, der Geschlechtergrenzen oder ästhetischen Normen wurden Prozesse der Normbildungen so besonders beobachtbar.

Die Figur der Grenzüberschreitung erwies sich auch in der Gestaltung des Tagungsprogramms als sehr fruchtbar, das danach strebte, die einzelnen Beiträge thematisch miteinander in einen Dialog zu setzen. Der vorliegende Band nimmt diesen Grundgedanken auf und fasst die Beiträge der Tagung in vier Sektionen

zusammen, denen wie der Tagung ein interdisziplinärer und interkultureller Ansatz zugrunde liegt.

Die erste Sektion, die von *Gesine Drews-Sylla* betreut wurde, bespricht das problematische Spannungsfeld ästhetischer und sprachlicher Normierung in der und durch die Narration sowie deren gesellschaftspolitische Einbettung in zwei sehr unterschiedlichen Feldern. Die Sektion nähert sich dem Problemfeld einerseits aus der Perspektive der Gender Studies, andererseits beleuchtet sie die historische Genese sowie eine erste Dekonstruktion des sozialistisch-realistischen narrativen Normensystems. In der zweiten Sektion, welche *Elena Polledri* zusammenstellte, erweist sich die Dialektik zwischen Normalität und Abweichung als ein über die nationalen und sprachlichen Grenzen hinausgehendes zentrales Thema der Literatur(en), die als sich ‚relational‘ bildende kulturelle bzw. interkulturelle Erscheinung(en) ihre Normalität durch ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen dem Eigenen und Fremden bestimmen. Die dritte Sektion, die in der Verantwortung von *Halyna Leontiy* lag, befasst sich mit der Konstruktion und den Abweichungen von Normen in der interkulturellen Wirtschaftskommunikation, in der Politik und in der Gesellschaft und fokussiert auf Probleme großer Aktualität wie Migration und die problematische Integration von Individuen in einem neuen Normsystem. In der vierten Sektion, organisiert von *Elisabeth Dütschke*, wird aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive die Spannung zwischen Individuum und Gesellschaft auf der Suche nach der ‚richtigen‘, der ‚passenden‘ Norm und in Auseinandersetzung mit dieser Norm geschildert.

## **I Normen der Narration im gesellschaftspolitischen Diskurs**

Die Sektion befasst sich mit dem gesellschaftspolitischen Spannungsfeld rund um die Frage, was in einer Gesellschaft wie erzählt werden kann. Es geht dabei ebenso um Fragen ästhetischer Normierung wie auch deren Einbettung in gesellschaftlich und/oder politisch gesetzte Möglichkeiten. Das Feld der Beiträge umfasst zwei Gruppierungen: drei Beiträge nehmen die Perspektive der Gender Studies ein (Mareike Clauss, Andrea von Kameke, Andrea Bettels), zwei weitere Beiträge befassen sich mit der Setzung sowie Dekonstruktion ästhetischer Normen unter den Bedingungen des Totalitarismus (Zornitza Kazalarska, Konstantin Kaminskij).

Im Bereich der Gender Studies stellt *Mareike Clauss* Fragen nach der Durchbrechbarkeit und Entwicklung impliziter gesellschaftlicher Normen weiblichen Verhaltens im Film. Sie kommt zu dem Schluss, dass die Darstellung von gewalttätigen Frauen von der Normüberschreitung zum gesellschaftlich Akzeptierten in der Mainstream-Kultur avancierte. Gewalttätige Frauen werden dabei

jedoch erotisiert oder mit weiblichen Rollenklischees verknüpft, so dass aus der Normüberschreitung eine konsolidierende Normsetzung resultierte, die das ursprüngliche subversive Potential zu großen Teilen verloren hat.

*Andrea von Kameke* befasst sich ebenso wie *Andrea Bettels* mit Fragen der Heteronormativität. Sie untersucht diese am Beispiel zweier Filme von *Monika Treut* und *Bent Hamer*, die sich beide traditionellen (Hollywood-)Erzählmustern der Zweigeschlechtlichkeit ebenso verweigern wie der mittlerweile nicht minder etablierten Coming-Out-Erzählstruktur in Filmen über Homosexualität. Normverweigerung stellt sich in diesen Filmen jedoch nicht als bloßes Verneinen dar, sondern als Möglichkeit, spielerisch zu kommentieren und transformieren, wie von *Kameke* mit Hilfe von *Niklas Luhmanns* Konzeption(en) der Liebe darzustellen gelingt.

*Andrea Bettels* Beitrag ist als einziger dieser Sektion aus einer soziologischen Perspektive verfasst. Sie befasst sich anhand eines biographischen Fallbeispiels mit der Frage, inwiefern in der Slowakei die gesellschaftlichen Gesetzmäßigkeiten der Heteronormativität historischen Veränderungen unterworfen worden sind. Gezeigt wird, wie eine lesbische Frau narrativ ihre eigene Identität im Laufe ihres Lebens so konstruiert, dass sie trotz der Abweichung ihrer Sexualität von der gesellschaftlichen Norm ein mit dieser kongruentes Leben entwerfen kann. Ihre Strategie ist, so *Bettels* Ergebnis, eine Aufspaltung der Narration in zwei voneinander getrennte Felder, deren Zusammenführung als vorsichtig formulierte Möglichkeit unter den heutigen gesellschaftlichen Bedingungen am Ende des Beitrags diskutiert wird.

Die beiden letzten Beiträge dieser Sektion befassen sich mit der Frage ästhetischer Normsetzungsprozesse unter den Bedingungen des Totalitarismus, indem sie diesen Prozessen inhärente Paradoxien aufzeigen. Beide setzen an den normativen und zeitlichen Rändern des Stalinismus an, *Konstantin Kaminskij* in der Phase der Etablierung und Durchsetzung der literarischen Normen des Sozialistischen Realismus in der Sowjetunion, *Zornitza Kazalarska* in der Phase der Aufweichung dieser Norm im Poststalinismus in Bulgarien, der DDR und der Tschechoslowakei.

*Konstantin Kaminskij* untersucht einen paradoxen Prozess der Normbildung rund um die Veröffentlichung von *Andrej Platonovs* Erzählung *Vprok. Bednjačkaja chronika* [Zum Nutz und Frommen. Eine Armeleutechronik] in der Sowjetunion im Jahr 1931. Er zeigt auf, inwiefern der Text narrativ von den zum Veröffentlichungszeitpunkt im Prozess der Etablierung befindlichen Normen des Systems des Sozialistischen Realismus abwich und dadurch als das „Andere“ dieses Systems half, es schließlich zu konsolidieren. Akzentuiert wird dieser dialogische Prozess durch den provokativen Dialog, den der Schriftsteller *Platonov* mit *Stalin* selbst in seinen narrativen Texten führte. *Kaminskij* kontextuali-

siert dieses Phänomen als eine konsolidierende Unterbrechung in einem Kommunikationsprozess im Sinne Michel Serres.

*Zornitza Kazalarska* geht von der Erstarrung des Sozialistischen Realismus rund ein Vierteljahrhundert später aus und stellt die Frage, inwiefern differente Wiederholungen innerhalb dieses auf mechanischer Wiederholung basierenden narrativen Systems letztendlich das Phänomen des osteuropäischen „Taufwetter“, der Entstalinisierung und Entkanonisierung und damit eine erste Dekonstruktion des sozialistisch-realistischen Normensystems hervorbringen konnten. Sie analysiert die Figur der Wiederholung anhand von Beiträgen in literaturtheoretischen Zeitschriften jener sozialistischen Länder, in denen das poststalinistische „Taufwetter“ keine explizit politische Ausprägung hatte. Sie zeigt auf, dass aber auch in diesen Ländern die Narrativa des Stalinismus auf subversive Weise im kulturpolitischen Diskurs unterlaufen wurden.

Obwohl die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, innerhalb derer die Analysen der Beiträge dieser Sektion operieren, sehr unterschiedlich sind, wird doch deutlich, dass das Setzen und Dekonstruieren von Normen in einer Gesellschaft immer ein paradoxaler Prozess ist. Diese Paradoxien muss Gesellschaft wiederum narrativ verorten. Es geht dabei letztlich immer um Fragen der Darstellbarkeit, um die Frage, was in einer Gesellschaft wie erzählt werden darf und kann, um so das ihr inhärente Normbildungssystem performativ fortzuschreiben oder aber zu transzendieren. Die Setzung von Normen und die daraus resultierenden Normalitäten sind, so zeigt die Sektion auf, daher eingebettet in ein spannungsvolles narratives Wechselspiel.

## **II Literarische Aneignung und Normalisierung des Fremden: Kulturelle Identitäten im Dialog**

In den Beiträgen dieser Sektion erscheint die komplexe Dialektik zwischen Normalität und Abweichung als eine grundlegende Frage der Literaturen, die als sich „relational“ bildende kulturelle Erscheinungen ihre Normalität durch den Austausch mit dem Anderen immer wieder bestimmen müssen. In allen Beiträgen wird die Beziehung bzw. die Grenzziehung zwischen Normalität und Abweichung als ein komplexes Spannungsverhältnis zwischen dem Eigenen und dem Fremden betrachtet, das zur Bestimmung einer neuen dialektischen und vielfältigen Identität der Kulturen und der Gesellschaft führt. Während in den ersten drei Beiträgen die Wahrnehmung des Anderen und die Annäherung an das Fremde als Ergebnisse eines Reiseerlebnisses bzw. der Auswanderung in ein fremdes Land und der Rückkehr in die verlorene Heimat erscheinen, wird die Abweichung in den letzten drei zum Bestandteil des Eigenen bzw. im Eigenen

untersucht und integriert. In allen Fällen führt diese Dialektik zur Entstehung einer ‚abweichenden Normalität‘ bzw. eines fremden, vielfältigen Eigenen, das die Alterität einbezieht.

*Ana-Maria Palimariu* fokussiert in ihrem Beitrag auf die Grenzüberschreitungen und -überschneidungen zwischen dem Eigenen und dem Anderen, dem Vertrauten und dem Fremden in den auf Deutsch geschriebenen Romanen des rumänischstämmigen Autors Cătălin Dorian Florescu, der, 1967 geboren, 1982 in die Schweiz auswanderte und heute zu den bekanntesten Migrationsschriftstellern deutscher Sprache zählt. Florescus Werke *Wunderzeit* (2001), *Der kurze Weg nach Hause* (2002) und *Der blinde Masseur* (2006) erweisen sich als literarische Darstellung und Auseinandersetzung mit dem Erlebnis der Grenze jeweils zwischen Gegenwart und erinnelter Vergangenheit, zwischen Realität und Fiktion, sicherem Leben und Todesgefahr, der deutschen und der rumänischen Sprache. Die Reisen nach Rumänien in seinen Romanen vermitteln eine Fremdheit, so lautet die These, als normale Abweichung, was sich in einer Verschiebung der Grenze zwischen ‚Vertrautem‘ und ‚Fremdem‘ realisiert.

*Agnieszka Vojta* untersucht am Beispiel einiger Reisereportagen des polnischen Journalisten und Reiseschriftstellers Ryszard Kapuściński die rhetorischen Strategien der Darstellung des Fremden in ihrem Spannungsverhältnis zum Eigenen: Die Rhetorik im Sinne eines kulturellen Zeichensystems bzw. einer „Art kommunikative[r] Grammatik“ (R. Lachmann 1994: 14) wird hier zum Untersuchungsparadigma. Durch die rhetorische Analyse wird die sprachlich evozierte Konstruiertheit des Fremden von Kapuścińskis Texten erarbeitet: Seine Reiseberichte spiegeln das Eigene wider, sind aber zugleich eine Auseinandersetzung mit dem Fremden, wodurch die sozialistische Volksrepublik bzw. das Transformationsland Polen mit der ‚anderen Welt‘ in Berührung kommt. Sowohl bei Florescu als auch bei Kapuściński führen die Reiseerlebnisse zu einer Wahrnehmung des Fremden als einer normalen Abweichung und zur Entstehung eines konstruierten transkulturellen Raums, dessen Heimat die Literatur ist.

Transkulturell ist auch der Raum der euro-afrikanischen Erzählungen und Filme, die *Géraldine Kortman-Sene* in ihrem Beitrag über biethnische, multinationale und multikulturelle Biographien bestimmt. Die Autorin reflektiert über die Frage der inter- bzw. transkulturellen Dimensionen bzw. Definitionen als Baustein der identitären Selbstbestimmung im 20. und 21. Jahrhundert. Anhand eines exemplarischen Überblicks über international erfolgreiche Romane und Verfilmungen wird dargelegt, dass die Figuren am Ende des 20. Jahrhunderts ihre Identitäten und Biographien immer im Spannungsfeld zwischen einer „Norm(alität)“ als lokalem gesellschaftlichen Normenkomplex und einer davon differierenden individuellen „Normalität“ als idealtypischer Lebensgestaltung bilden und diese Spannung vor dem Hintergrund einer vermeintlich völlig anderen

bzw. einer exotischen Kultur aufzulösen versuchen. Europa erweist sich als eine kulturelle und sozio-psychologische Konstruktion, als eine imaginäre Projektion, die jeweils von den ausgewanderten Afrikanern und den ausgewanderten Europäern anders wahrgenommen wird.

Während in den ersten drei Beiträgen die Wahrnehmung und Annäherung an das Fremde als Ergebnis eines Reiseerlebnisses bzw. der Auswanderung in ein fremdes Land erscheint, wird das Andere in den folgenden Aufsätzen zum Bestandteil des Eigenen bzw. im Eigenen untersucht und integriert. Hauptthema der Beiträge von *Elena Polledri*, *Christa Baumberger* und *Juliane Deppe* ist die Vermittlung von und die Möglichkeit der Integration des Fremden im Eigenen.

In *Elena Polledris* Beitrag werden einige der Wege rekonstruiert, die in der deutschsprachigen Literatur zur Entstehung eines interkulturellen Dialogs zwischen dem Eigenen und dem Fremden und zu einer graduellen und progressiven Integration des Fremden im Eigenen führten. Insbesondere wird durch die Bestimmung von einigen Etappen in der Begegnung der italienischen mit der deutschen Kultur diskutiert, wie sich die deutsche Literatur in Fortführung und Transformation fremder Kulturen bildete: Sie stiftete ihre Normalität zuerst durch Aneignung (Übersetzungen), später durch Verwandlung und progressive Verinnerlichung (Nachdichtungen von fremden Mustern) und in jüngerer Zeit durch die radikale Transformation und Manipulation des Fremden im Eigenen. Daraus entsteht ein internationales, kosmopolitisches Bild der deutschen Dichtung, die als ein Treffpunkt von fremden Kulturen ihre Identität aus der Dialektik zwischen dem Eigenen und dem Fremden entwickelte und durch den Austausch mit dem Fremden ihre Originalität bzw. „Normalität“ entdeckte. Leitfaden des Beitrags ist die Figur und die vielfältige Rezeption von Petrarca's Dichtung auf deutschsprachigem Boden.

*Christa Baumberger* führt uns in ein literarisches Phänomen ein, das die Dialektik und die Integration zwischen Eigenem und Fremdem in der europäischen Kultur und Gesellschaft exemplarisch darstellt: die „Literaturen der Transmigration“. Die Autorin beschäftigt sich mit dem Werk der auf Deutsch schreibenden ungarischen Dichterin Zsuzsanna Gahse (\*1946), die aus ihrem Heimatland nach Österreich, Deutschland und in die Schweiz auswanderte; Gahse wird als typische Vertreterin der neueren „Literaturen der Transmigration“ betrachtet. Anders als die traditionelle Migrationsliteratur der siebziger und achtziger Jahre entstammen diese aus einem plurikulturellen Kontext und zeigen eine Affinität für poetische und kulturelle Alteritäten, welche über die mimetische Darstellung und Verbildlichung von Situationen der Fremdheit und Migration hinausgeht und zur Entstehung einer Poetik der Fremde führt. Im Beitrag fokussiert Baumberger auf die Konstituenten der Migrationsliteratur, darunter vor allem auf das Motiv der Reise und des Unterwegsseins sowie die Raummetapho-

rik; am Ende stellt sich die Frage, inwiefern gerade die Schweiz als mehrsprachiger und plurikultureller Interferenzraum, der ja auch den Lebensraum der Dichterin darstellt, zu einer weiteren Auffächerung und kulturellen Diversifizierung beiträgt.

Während in allen bisherigen Beiträgen der Unterschied zwischen Normalität und Abweichung immer aus der Dialektik zwischen der eigenen und der fremden Kultur entstand, erscheint in *Juliane Deppes* Aufsatz das Fremde als das Andere, das in der eigenen Kultur bzw. in der eigenen Gesellschaft versteckt liegt und das durch die Literatur endlich zum Ausdruck kommen kann. Die Autorin untersucht die sprachlichen und gesellschaftlichen Abweichungen von der Norm der italienischen Sprache und Kultur in Pasolinis Romanen *Ragazzi di vita* (1955) und *Una vita violenta* (1959): Die Abweichungen von der italienischen Standardsprache und Standardkultur, die in seiner um die städtischen Unterschichten des Roms der 1950er Jahre kreisenden Narrativik hervortreten, wenden sich gegen eine Absorption der proletarischen Unterschichten durch den Neokapitalismus und ein neues Bürgertum. Sie erscheinen als Ausdruck der Abnormität im Eigenen und tragen zur Entstehung und Durchsetzung einer normalen Differenz sowohl in der Literatur als auch in der Gesellschaft bei.

Aus der Lektüre der Beiträge erweist sich der Zusammenhang zwischen Normalität und Abweichung als ein über die nationalen und sprachlichen Grenzen hinausgehendes zentrales Thema der Literatur(en); daraus können auch in Zukunft zahlreiche Anregungen für eine Annäherung an die Texte verschiedener Epochen und Kulturen kommen, die die enge Perspektive eines intrakulturellen Ansatzes überwindet und einen interkulturellen und interdisziplinären Dialog fördert.

### III Migration – Kultur – Norm

In dieser Sektion werden insgesamt sechs Beiträge zusammengefasst: Leontiy und Wrobel behandeln die kommunikative/ argumentative Konstruktion von Normen bzw. Normierungen im deutsch-ukrainischen Wirtschaftskontext sowie kulturvergleichend in den politischen Debatten. Tinner diskutiert aus linguistischer Perspektive die Normierungen in und um die Zweisprachigkeit. Botsi und Everke-Buchanan widmen sich dem Thema Migration in Australien und Griechenland. Drews-Sylla diskutiert stereotype Identitätskonstruktionen in Bezug auf die Identität eines schwarzen, in Russland geborenen, Jungen in einem aktuellen russischen Kinofilm.

Die Beiträge von *Halyna Leontiy* und *Sonja Wrobel* behandeln verschiedene Themenfelder aus der Perspektive der kommunikativen Konstruktion der jewei-



ligen ‚Norm‘ – bzw. der ‚Normierungs‘-Phänomene. *Leontiy* analysiert die kommunikativen Normalitäts- und Kulturkonstruktionen (Selbst- und Fremdwahrnehmung) anhand eines Interviews mit einer deutschen Managerin in der Ukraine, wobei die Handlungsperspektive (und weniger die sprachlichen Mittel der Kommunikation) im Vordergrund steht. Es geht um die stereotypisierten Normierungen, die die deutsche Managerin in Bezug auf die ukrainischen Akteure und generell auf das ukrainische Management vornimmt. In Anlehnung an die wissenssoziologische Betrachtung der (Stereo-)Typisierungen im Sinne von Thomas Luckmann wird gezeigt, wie die wechselseitigen Stereotypisierungen, welche zunächst gruppenrelevante und allgemeine Problemlösungen darstellen, „unschuldige Vorurteile“ und feste Bestandteile des gesellschaftlichen Wissensvorrats sind und wie sie darüber hinaus von Akteuren im Geschäftsalltag eingesetzt, also instrumentalisiert werden, um sich selbst und die eigenen Denk- und Handlungsmuster aufzuwerten und zu legitimieren, und die des Gegenübers herabzusetzen. Da diese Normalisierungsentwürfe als ein ungeeignetes Instrument bei der Konflikterklärung bzw. -bewältigung eingesetzt werden, ist diese Strategie zum Scheitern verurteilt.

In ihrer kulturvergleichenden Studie widmet sich *Sonja Wrobel* der Analyse der kommunikativen Strategien politischer Akteure bei der Legitimation ihrer Reformvorhaben gegenüber der Öffentlichkeit bei den französischen und deutschen Sozialstaatsdebatten. Dabei generiert sie fünf verschiedene Argumentationstypen, die sie am Beispiel der öffentlichen Begründungen von Sozialreformen illustriert. Die Analyse zeigt, dass die Akteure beider Länder mit dem Einsatz hochgradig normativer Argumente sehr vorsichtig umgehen und dass die Maßstäbe zur Bewertung der Qualität eines Arguments im Alltagsverständnis und im Kontext einer Legitimationsstrategie voneinander abweichen können: „Die Qualität eines Arguments bemisst sich aus Sicht politischer Akteure also nicht durch einen möglichst engen Bezug auf Inhalte, sondern anhand der Frage, wie gut es geeignet ist, öffentliche Zustimmung zu erzeugen.“

Aus einer anderen, nämlich linguistischen Perspektive geht der Beitrag von *Sandra Tinner* auf Normierungen und Interkulturalität ein. Der Fokus der von der Autorin vorgestellten neurologischen Studie liegt auf in der Schweiz lebenden Personen mit unterschiedlichem Grad an Zweisprachigkeit (deutsch-französisch). Ausgehend von früheren Studien, die bewiesen haben, dass die Zweisprachigkeit nicht allein vom sogenannten kritischen Alter abhängt, sondern auch von Faktoren wie der Dauer und Intensität des Kontakts mit einer zweiten Sprache und vom Fähigkeitsniveau, zeigt die Autorin anhand von Experimenten, inwieweit die Erstsprache die Zweitsprache strukturell beeinflusst. Damit soll zur Diskussion der Frage nach den Normen für Zweisprachigkeit beigetragen werden.



Die drei weiteren Beiträge widmen sich aus unterschiedlichen Perspektiven dem Themenkomplex „Einwanderung, Identität, Norm/ Normalität“.

*Stefanie Everke-Buchanan* befasst sich in ihrem Beitrag mit der Einwanderungspolitik in Australien, wo die Migration politisch gesteuert wurde. Mit dem Einwanderungsprogramm, dem größten und ambitioniertesten Projekt, das es im ganzen Commonwealth je gegeben hatte, sollte das Wachstum der australischen Bevölkerung angetrieben werden. Bei der Anwerbung der Neuankömmlinge wurde eine Vielzahl von Normen gebildet, eine davon die „White Australia Policy“, – eine Diskriminierung, die sich auch auf die Integrationsmaßnahmen, die im Land betrieben wurden, erstreckte. Begleitet wurde die Einwanderungspolitik über Jahrzehnte von einer Werbekampagne, in der ein ideales Bild der Einwanderer propagiert wurde, die sich schnell und problemlos in die Gesellschaft integrieren, sich assimilieren und Nutzen bringen. Die Autorin zeigt in ihrem Aufsatz, dass gerade diese ambitionierte Einwanderungspolitik zum Ende des Assimilationsgedankens und zu einer Wende hin zu einer neuen Politik gegenüber Migranten und Migrantinnen beitrug.

Dagegen widmet sich *Elena Botsi* der illegalen Einwanderung in Griechenland, wo es an Migrationserfahrung fehlte und daher Selbstregulierungsprozesse seitens der Migranten einsetzten. Gestützt auf interpretative Biographieforschung und die Methoden der Tradition der ‚Oral History‘ richtet die Studie von Botsi ihre Aufmerksamkeit auf die narrative Normalisierung anormaler Einwandererbiographien der illegalen albanischen Immigranten in Griechenland. Dabei geht es um die biographische Bearbeitung ihrer illegalen Ersteinreise in das Land sowie um ihre Selbstpositionierung und die Normalisierung ihres neuen Lebens in der griechischen Gesellschaft. Zum Schluss stellt die Autorin fest, dass „Normen retrospektiv und selbstreferenziell bestätigt und diskursiv (re-)produziert werden“. So schildern die Albaner „eine aufwärtsführende Migrantenkarriere, die nach einem dauernden ‚Kurvenverlauf‘ in einer geraden und absturzf freien Biographie stabilisiert worden ist“, wobei die Deutungen ihres Lebenslaufs „von den jeweiligen historisch-kulturell bedingten Normen der Mehrheitsgesellschaft gesteuert und von symbolischen Kurven signalisiert“ werden.

*Gesine Drews-Sylla* analysiert in ihrem Beitrag den 2007 erschienenen russischen Kinofilm *Vnuk Gagarina* [Gagarins Enkel], der sich der Rassismusproblematik in der Lebenswelt eines afro-russischen Kindes widmet. Der Film stellt eine Vielzahl sozio-kultureller und intertextueller Bezüge her, denen die Autorin mit analytischer Akribie nachgeht, mit dem Ziel „einer Hinterfragung der kulturellen Paradigmen afro-russischer Identitätskonstruktionen“. Gezeigt wird, wie der Film einerseits auf die diskriminierenden Stereotypenbildungen und den offenen Rassismus Afro-Russen gegenüber aufmerksam macht, andererseits aber selbst manche Paradigmen subkutan mit fortschreibt. Der Beitrag von Drews-

Sylla legt so die ästhetischen und kulturellen Schwierigkeiten offen, die Alterität ethnischer Differenz narrativ als Normalität zu etablieren.

In allen drei (letzteren) Beiträgen geht es um den Zwang zur nationalen Assimilation (Australien, Griechenland) bzw. um die Verweigerung der Assimilation aufgrund ethnischer Differenz (Russland); es geht in allen Fällen um Einwanderungsprozesse, in denen Assimilierung anstatt Hybridisierung als Norm gesetzt wird. Die Einwanderung erscheint als Normalitätsstörung, der die Gesellschaft mit Normwiederherstellungsmechanismen (via Assimilierung bzw. deren Verweigerung) entgegensteuert. In allen drei Beiträgen geht es auch um die Suche nach der (kulturellen) Identität der Migranten und ihrer Kinder, um die utopischen Identitätskonzepte der Mehrheitsgesellschaft, um die Inklusion in die bzw. die Exklusion der ‚Andersseienden‘ aus der Mehrheitsgesellschaft, um nationale bzw. Fremden-Stereotypkonstruktionen (wie die der ‚russischen Seele‘ im Beitrag von Drews-Sylla).

#### IV Gesellschaft auf der Suche nach der Norm

Die Beiträge dieser Sektion, die in der Mehrheit aus einer sozialwissenschaftlichen Perspektive verfasst sind, schildern Individuum und Gesellschaft auf der Suche nach der ‚richtigen‘, der ‚passenden‘ Norm und in Auseinandersetzung mit dieser Norm. Norm bezeichnet in diesem Kontext das angemessene Verhalten, wobei die Angemessenheit entweder bestimmt wird durch die Mehrheit (vgl. Beiträge von Michael Bolte, Elisabeth Dütschke und Hannes Krämer) oder eine ideale Vorstellung (vgl. Beitrag Maud Schmiedeknecht) oder beides (vgl. Beitrag Anne Sonnenmoser).

Der Wandel der westlichen Industrienationen im Zuge der Globalisierung, der technologischen Entwicklung und der veränderten demographischen Bedingungen wirkt sich aus auf das Arbeitsleben und verändert die dort üblichen Normen. Implikationen für das informalisierte Zeithandeln untersucht *Michael Bolte* anhand von Mitarbeitern in Werbeagenturen – einer Branche, die geprägt ist von einer starken Ergebnisorientierung, verbunden mit einer zeitlichen Entgrenzung der Arbeit hin zu einer ständigen Verfügbarkeit des Beschäftigten. Diese Vorgaben haben sich in der Branche zu einem Mythos verselbständigt, der dem Handeln der Einzelnen Grenzen setzt, die kaum zu überwinden sind.

Trotz dieser äußeren Grenzen sieht sich der einzelne Beschäftigte mit der Erwartung konfrontiert, in immer stärkerem Ausmaße die Verantwortung für sich selbst und seine Karriere zu übernehmen (im Falle der Werbetreibenden Boltes beispielsweise für die Karriere jenseits der 40). Dieses Phänomen des ‚unternehmerischen Selbst‘ analysiert *Hannes Krämer* und konzentriert sich

dabei auf die Widersprüche, die dieser Vorstellung in der Unternehmenspraxis inhärent sind. Dies macht er am Beispiel von Leitfäden für Mitarbeitergespräche deutlich: Während einerseits individuelle Kreativität und individualisiertes proaktives Handeln als Teil des unternehmerischen Selbst propagiert werden, stoßen diese Vorstellungen unweigerlich an enge Grenzen, wenn sie einer normierten Messung unterworfen werden, wie dies in den Leitfäden der Fall ist.

Im Mittelpunkt der Arbeiten Michael Boltes und Hannes Krämers steht der normalbeschäftigte Mitarbeiter, der sich mit gewandelten Anforderungen und veränderten Normen konfrontiert sieht. Der Beitrag *Elisabeth Dütschkes* beschäftigt sich ebenfalls mit der sich verändernden Normalität im Arbeitsmarkt, jedoch mit denjenigen, die die Norm des Normalarbeitsverhältnisses bereits verlassen haben: Der Beitrag stellt die Frage, wie es sich auf die Beziehung zur Arbeitsorganisation auswirkt, wenn an die Stelle der traditionellen Grundlage dieser Beziehung statt eines regulären auf Dauer ausgelegten Arbeitsvertrages ein flexibles, ein temporäres Arbeitsverhältnis tritt. Die Antworten auf diese Frage, die auf der Basis einer Interviewstudie hergeleitet werden, fallen divers aus: Während manche der Befragten die Loslösung von einem normierten, einem normalen Arbeitsverhältnis als Befreiung, als Möglichkeit zur Autonomie begreifen, kreisen andere um den Bestand der Norm und fühlen sich ausgeschlossen von einer Normalität, der sie angehören möchten.

Gleichzeitig ergeben sich aus gesellschaftlichen Veränderungen, die allen Beiträgen der Sektion zu Grunde liegen, nicht nur neue Herausforderungen für die Individuen, sondern auch für die Institutionen und Organisationen als weitere Akteure in der Gesellschaft. Der Versuch, diesen Herausforderungen durch die Normierung ‚richtigen‘ Handelns nachzukommen, steht im Zentrum des Beitrags von *Maud Schmiedeknecht*. In diesem wird die Debatte um Corporate Social Responsibility als das ‚richtige‘ unternehmerische Handeln aufgegriffen, das neben (kurzzeitiger) Profitmaximierung auch das Wohl aller sowie langfristige und nachhaltige Perspektiven umfassen soll. Das Ringen um eine solche Norm beschreibt Maud Schmiedeknecht anhand der Konstruktion der ISO 26000, einer internationalen Norm, die aktuell unter Beteiligung zahlreicher Stakeholder geschrieben wird.

Den Versuch der Anpassung an eine gesellschaftliche Idealnorm, jedoch auf ganz anderer Ebene, beschreibt *Anne Sonnenmosers* Beitrag: Die Autorin untersucht den Trend der expertenvermittelten Stilberatung, welche verspricht, dass in der äußeren Erscheinung der Schlüssel zum Erfolg liegt. Die Einhaltung des Versprechens gilt jedoch nur, wenn die normierten Vorgaben zum Aussehen streng eingehalten werden und damit dem einheitlichen Ideal einer genormten Individualisierung folgen.

Gemeinsam ist allen Beiträgen, dass sie den Menschen als beständigen Konstrukteur von Normen beschreiben, um mit der (wahrgenommenen) Komplexität und Unsicherheit der heutigen Welt zurecht zu kommen. Dieser Wunsch, eine definierte Normalität zu erschaffen, an der der Einzelne bewusst teilhaben kann, wird jedoch konterkariert durch die Wünsche nach Individualität und Diversität, welche die Normengrenzen beständig aufweichen und erneut Unsicherheit hervorbringen.

# **I Normen der Narration im gesellschaftspolitischen Diskurs**

# Von Bizarr zu Blockbuster: die Darstellung gewalttätiger Frauen im Spielfilm als normativer Prozess

Mareike Clauss

Ladies and gentlemen, welcome to violence, the word and the act. While violence cloaks itself in a plethora of disguises, its favourite mantle still remains... sex. Violence devours all it touches, its voracious appetite rarely fulfilled. Yet violence doesn't only destroy, it creates and molds as well. Let's examine closely then this dangerously evil creation, this new breed encased and contained within the supple skin of woman. The softness is there; the unmistakable smell of female, the surface shiny and silken, the body yielding yet wanton. But a word of caution: handle with care and don't drop your guard. This rapacious new breed prowls both alone and in packs, operating at any level, any time, anywhere, and with anybody. Who are they? One might be your secretary, your doctor's receptionist... or a dancer in a go-go club!<sup>1</sup>

Zu den Transformationen der im Spielfilm darstellbaren ‚Unziemlichkeiten‘, die die massenunterhaltende Kultur des Kinos in Distanz setzte zu einem bürgerlichen Verständnis der Kultur als Hochkultur, gehört die Sichtbarmachung von Gewalt und deren Auswirkung auf den menschlichen Körper. Als dem ‚body genre‘ (vgl. hierzu L. Williams 1989: 252-254) zugehörig, wird in den expliziten Horror- („splatter“- und „gore“-) Filmen das exponiert, was nach unserem Verständnis vom Alltäglichen und Normalen inakzeptabel, beängstigend oder verabscheuungswürdig ist. Die Inszenierung der Abweichung von dem, was als ‚normal‘ gilt, entwickelte sich filmhistorisch – zumeist unter Independent-Labeln – zu bestimmten eigenständigen Genres. Die Subjektpositionen innerhalb des filmhistorischen Diskurses wiederum sind durch die identitätsstiftenden Variablen Gender, Klasse und Ethnizität hierarchisiert (R. Stam 2000: 230). Darüber hinaus kann die Filmfigur, aber eben auch der sie spielende Schauspieler, als Typus verstanden werden, der als Zitat seiner selbst intertextuelle Bezüge herstellt und somit die Stereotypen der Geschlechterdarstellung reflektieren oder parodieren kann.<sup>2</sup>

---

1 Das ist die Männerstimme aus dem *Off* zu Beginn des Films *Faster Pussycat...Kill! Kill!* von Russ Meyers (1965). Im Folgenden werden Filme nach ihrer Original-DVD-Fassung zitiert.

2 Robert Stam weist auf die besondere Selbstreferentialität des postmodernen Kinos hin, welches vom Wiedererkennbaren lebe: „The point is to combine references to the most diverse sources possible in a ludic game with the spectator, whose narcissism is flattered not through old-

Das Hollywood-Kino, dessen internationale Dominanz ihm eine kulturhegemoniale Normenbildung erlaubt, vermag es gleichzeitig, sich die unterschiedlichsten subkulturellen Phänomene einzuverleiben und im Mainstream-Kino als Norm zu präsentieren (F. Pfeil 1998: 175).

Wie lassen sich also Actionheldinnen in einer Gendermatrix verorten, die tendenziell dem männlichen Akteur die aktive Rolle, dem weiblichen hingegen die passive zuweist? Über seinen Film *Kill Bill*<sup>3</sup> sagt Regisseur Quentin Tarantino, er sei mit seiner Betonung weiblicher Wehrhaftigkeit, an deren Ende die Befreiung des fremdbestimmten weiblichen Subjekts vom männlichen Erzschurken steht, eigentlich ein „feministisches Statement“<sup>4</sup> und der 2007 erschienene Film *Death Proof* scheint mit ähnlichem Handlungsprinzip strategisch die Fortsetzung dieses Programms zu sein.

Im Folgenden wird die historische Entwicklung des amerikanischen Spielfilms mit Hinblick auf die begünstigenden Faktoren, die die Actionheldin hervorgebracht haben, dargestellt. Anhand der Protagonistin Beatrix Kiddo in Tarantinos *Kill Bill* wird dann die problematische Darstellung einiger geschlechterspezifischer Dispositionen in der Figur der kämpfenden Frau untersucht.

## 1 Die Entwicklung der Actionheldin im Hollywood-Kino

Die changierenden Stadien, die die Actionheldin filmgeschichtlich durchläuft und die auf der Ebene von Verhalten und Erscheinungsbild stets von Neuverhandlungen um eine Genderidentität gezeichnet sind, stellen Dichotomien in Fähigkeiten und Mentalitäten, die sich aus der Unterscheidung männlich/weiblich in diesem Genre zwangsläufig ergeben, in Frage. Dennoch finden sich im Actionfilm wenige Heldinnen, denen feministisches Potential zugesprochen wird. Stattdessen steht die Actionheldin, trotz ihrer Wehrhaftigkeit und ihres oft unabhängigen Lebensstils, aufgrund ihrer physischen Erscheinung, die sie als sexuell begehrenswertes Objekt codiert, unter dem Verdacht „antifeministisch“ zu sein (vgl. dazu M. Edwards 2004: 39-41). Der Tatbestand des begehrenswerten Körpers, womöglich noch gepaart mit der weiblich konnotierten sexuellen Verletzlichkeit schwächt nach Ansicht feministischer Filmkritik

---

fashioned secondary identification with characters but rather through display of cultural capital made possible by the recognition of the references. Thus the titles of post-modern films themselves pay homage to this strategy of recycling (e.g. *Pulp Fiction*, *True Romance*)“, (R. Stam 2000: 305).

3 Der Film ist in zwei Teilen 2003 und 2004 erschienen, wird im Folgenden aber als *ein* Film behandelt.

4 Zitiert nach einem Interview erschienen in dem Fanzine *Image Files* 4/2004: 12-13.

die ‚toughness‘, also auch die Glaubwürdigkeit der weiblichen Figuren und somit ebenfalls jegliches feministische Potenzial (M. McCaughey/ N. King 2001: 16-18).

Dies wiederum sei geradezu symptomatisch für den postmodernen Spielfilm, sagt Jacinda Read, die von einem ‚backlash‘ gegen den Feminismus seit den 80er Jahren ausgeht. Diesen ‚backlash‘ kennzeichne eine gewisse restaurative Nostalgie, die in ihrer Emphase des Geschlechterunterschieds auf visueller und narrativer Ebene antifeministische Rollenverteilungen idealisiert.<sup>5</sup>

Stuart Halls *Notes on Deconstructing the Popular* verweist auf die signifikante Paradoxie der Populärkultur und ihre Tendenz, dominanten Werten zu widerstehen und sie aber gleichzeitig zu verstärken (vgl. S. Hall 1981). In dieser Paradoxie liegt auch die moralische Spannung der Actionheldin, die auf der einen Seite als aktiv und damit wehrhaft codiert ist, auf der anderen als erotisch und somit passiv: „Yet to what extent does a totalizing view of a sexualized female body as regressive deny, or at least overlook, the potential for alternative, forward looking female subjectivities?“ (M. Edwards 2004: 41)

Die Sexualisierung des weiblichen Körpers als ästhetisch spektakularisiertes Objekt des Blickes und die marginalisierte Position des weiblichen Charakters auf narrativer Ebene bilden formale Konstanten des Hollywood-Kinos, die sich außer vielleicht im Melodrama beharrlich als Erfolgsrezept großer ‚Blockbuster‘ und Mainstream-Produktionen zu halten vermögen. ‚Mörderische‘ Frauen erscheinen dagegen in einer Reihe von Genres, vom klassischen Horrorfilm und Actionfilm über den ‚film noir‘ bis hin zu den ‚blaxploitation‘ und ‚road movies‘ der 70er bis 90er Jahre.<sup>6</sup> Seit den 90er Jahren ist ein Trend zu beobachten, der vermuten lässt, dass gewaltbereite Frauen in den Hauptrollen zu einer Normalität geworden sind, wovon unter den populärsten Filmen der letzten Jahre besonders die des Regisseurs Quentin Tarantino, sowie Comicverfilmungen und Agentenfilme (*Kill Bill*, *Death Proof*, *Sin City*, *Charlie's Angels*, *Mr. & Mrs. Smith* etc.) zeugen.

Die Frage nach den historischen Spuren weiblicher Actionhelden, die in diesen Filmen vertreten sind, ist dabei von entscheidendem Interesse:

Where do these women come from? Which genres welcomed them and why? What expectations shape them and in what ways? Which traditional images of femininity accompany their violence and which disappear when women prepare to fight?  
(Mc Caughey/ King 2001: 4)

---

5 Jacinda Read sieht diesen Rückschritt ebenfalls in den neueren *revenge*-Genres versinnbildlicht (vgl. J. Read 2001).

6 Im ‚film noir‘ jedoch führt die Gewalt- und Mordbereitschaft weiblicher Figuren zur Erfüllung der Aufstiegsträume nicht zu weiblicher körperlicher Aktivität, sondern macht den Männerkörper zum sexuell hörigen Instrument weiblicher Kriminalität.



Das Erscheinen der gewalttätigen Frauen wird in Verbindung mit dem soziokulturellen Wandel und der schwindenden Bedeutung der patriarchalen Werteordnung gesehen.<sup>7</sup> Unbesiegbare Heldinnen wie Ellen Ripley in *Alien* werden aber gleichzeitig abgelehnt als „jämmerliche Imitation dummer, männlicher Fantasien“ (M. McCaughey/ N. King 2001: 12-14) und das Dilemma zwischen einer universal-feministischen Forderung nach Parität um jeden Preis bzw. der individuellen Entscheidungsfreiheit des Subjekts und der gleichzeitigen Hinterfragung hegemonialer Erfolgsrezepte verknüpft sich mit der Frage nach den Rezipientendispositionen: „(...) why on earth would women want to join that phallic crowd?“ (M. McCaughey/ N. King 2001: 13). Diese Frage ist (wenn sie auch rhetorisch gemeint sein mag und zunächst eher die persönlichen Dispositionen der Zuschauerinnen als Gruppe verrät als über die Verfasstheit einer Generation von Filmheldinnen) es wert überdacht zu werden, da ihre Suggestivität zum einen Richtung und Ziel feministischer Interessen hinterfragt und gleichzeitig ihre Beantwortung rezeptionstheoretisch immer noch erwartet.

Es darf nicht vergessen werden, dass die Actionheldin ursprünglich dem männlich geprägten Produktionssystem entstammt, dessen Zielpublikum ebenfalls vornehmlich männlich ist. Und so stellt sich die Frage, ob das Auftauchen gewaltbereiter Frauen im Spielfilm das Repräsentationssystem bzw. scheinbar genderimmanente Rezeptionsstrategien zu ändern vermag und ob es eine signifikante Veränderung dessen gibt, was der weiblichen Heldin als angemessen gilt.<sup>8</sup> Des Weiteren stellt sich die Frage, ob sich in der Populärkultur des postmodernen Kinos die geschlechterspezifischen Repräsentationsmöglichkeiten geändert haben. Der Prozess, der zur Etablierung der Actionheldin im Typenrepertoire des Hollywood-Mainstream-Kinos führte, spiegelt die typische Doppelstruktur in der Konstruktion des Darstellbaren wider, die sich aus antizipierten Normen einerseits und nicht antizipierbaren Effekten gängiger medienspezifischer Diskurse andererseits ergibt.

Während die implizite und explizite Gewalt gegen Frauen schon seit den Anfängen des Kinos in vielen Genres Platz fand (namentlich im Krimi, Horrorfilm oder Thriller), verbot der ‚Hollywood Motion Picture Production Code‘ (auch Hays Code nach seinem Initiator benannt) seit den 30er Jahren bis in die 50er Jahre hinein die ausdrückliche Darstellung von Gewalt (und Sex) im Kinofilm. Die zunächst zaghaften Versuche Filmschaffender, diese Regeln und Tabus zu unterwandern, wurden mit dem Ende des klassischen Hollywood-Kinos nach

---

7 „In this new world women move away from the moral purity of the Victorian ‘Cult of the true womanhood’.“ (M. McCaughey/ N. King 2001: 44)

8 Die genderbedingten Umwertungsprozesse der Zuschauer spielen dabei eine wichtige Rolle: „Die gemeinhin als männlich konnotierte Phantasie der phallischen Frau scheint hier vielmehr mit feministischen Ermächtigungsstrategien zusammenzufallen.“ (A. Seier 2004: 55)

dem Zerfall der großen Studios zu einem der führenden Erfolgskonzepte.<sup>9</sup> Mit Konzentration auf ein jugendliches Publikum als Hauptzielgruppe und somit häufig auch als Hauptpersonen der Filme ließen sich Ängste und Begehrlichkeiten darstellen wie nie zuvor. Nach dem Erfolg der ‚juvenile-delinquency‘-Filme der 50er Jahre (wie etwa *Rebel Without a Cause* mit James Dean oder *The Wild One* mit Marlon Brando) war der Weg frei für Filme, die sich besonders mit der Jugendthematik und den darin enthaltenen Interessen, Leidenschaften und Ängsten auseinandersetzten. Durch den Niedergang des produktkonformistischen Monopols der großen Hollywood-Studios einerseits und der technischen Entwicklung andererseits, die special effects ermöglichte, erreichte die Darstellbarkeit von Gewalt einen Höhepunkt. Hershall Gordon Lewis, selbsternannter „guru of gore“ (A. Wells/ E. A. Hakanen 1997: 472) war ein Pionier des Horror- und Thriller-Genres und ‚erfand‘ mit *Blood Feast* (1963) den ‚gore‘-Film (also jenes Subgenre, dessen Spektakel in der detaillierten Inszenierung von abgetrennten Gliedmaßen und blutigen Körpern liegt). In nur vier Tagen und mit einem Mini-Budget von 24.000 \$ gedreht, unterschied sich dieser Film insofern von herkömmlichen ‚teenpics‘, als er vornehmlich die Verfolgung und Verstümmelung schöner Frauen beinhaltet.<sup>10</sup>

Dieser Art von Filmen wurde, besonders mit einem Erstarken der feministischen Kritik, vorgeworfen, eine sadistische Gewalt an Frauen zu fetischisieren. Die Darstellung bedrohter, ängstlicher und leidender Frauenfiguren nimmt einen Großteil der Filmzeit ein und ist von einer besonderen Ästhetisierung des Expliziten geprägt. Gewalt, die von Frauen ausgeht, kommt hingegen so gut wie nie vor und wenn wir uns an das Vorwort zu *Faster Pussycat* erinnern, wird die als pervers empfundene Abweichung von der Norm, die Monstrosität, die in der Darstellung gewaltbereiter Frauen gesehen wurde, deutlich.

Durch die 70er Jahre hindurch wurden die Subgenres des ‚teenpic‘ im Horrorfilm mit den so genannten ‚slasher‘- oder ‚gore‘-Filmen immer drastischer in ihren Darstellungen von brutaler und blutrünstiger Gewalt, was offensichtlich zu der großen Popularität bei dem (hauptsächlich) jugendlichen Publikum beitrug. Man denke beispielsweise an *Texas Chainsaw Massacre* (Tobe Hooper 1974), der mit einem Produktionsbudget von nur rund 80.000 \$ allein an den Kinokassen 31 Mio. \$ einspielte. Dieser Film trägt nun aber bereits eine Besonderheit in seiner Handlung, die unter einigen Filmwissenschaftlern als Reaktion auf die

---

9 Zu den Veränderungen der US-amerikanischen Filmindustrie und den Zensurbestimmungen vgl. S. Neale 2000: 215-217, H. Benshoff/ S. Griffin 2005: 36-44 und J. Lewis 1998.

10 Mit dieser erfolgreichen Formel produzierte Lewis weitere Filme wie *2000 Maniacs*, *Color Me Blood Red* und *The Gruesome Twosome*. In allen diesen Filmen liegt die Hauptattraktion in jenen Szenen, in denen junge, hübsche Frauen gefoltert und getötet werden. (Vgl. B. S. Sapolsky/ F. Moliter 1993)

Kritik an der vornehmlich gegen Frauen gerichteten Gewalt gesehen wird: das *Final Girl*. Diese Figur, deren moralische Integrität sie von den anderen weiblichen Akteuren unterscheidet, ist gekennzeichnet durch die Aura des Jungfräulichen und eine verlässliche pragmatische Vernunft. Carol Clover beschreibt das *Final Girl* als Figur, die im Grunde Hauptleidtragende im Film ist und somit auch dem Zuschauer einen subjektiveren Eindruck des Horrors, den alle Filmfiguren erleben, gewährt. Indem sie nämlich von Anfang bis Ende bei vollem Bewusstsein dem Grauen und der äußersten Gewalt ausgesetzt ist und mit ansehen muss, wie ihre Freunde hingeschlachtet werden, personifiziert sie für den Zuschauer über Minuten und Stunden die Todesangst:

The image of the distressed female most likely to linger in memory is the image of the one who did not die: the survivor, or Final Girl. She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the proceeding horror and of her own peril; who is chased, cornered, wounded; whom we see scream, stagger, fall, rise, and scream again. She is abject terror personified. If her friends knew they were about to die only seconds before the event, the Final Girl lives with the knowledge for long minutes and hours. (C. Clover 2000: 132)

Die Transformation dieser hauptsächlich passiven Ikone des fortgesetzten Leidens zu einer aktiven Kämpferin, die sich zunächst einmal nur zur Wehr setzt, wird seit den späten 70er Jahren im Subgenre des ‚rape-revenge‘-Films vollzogen. Exploitationfilme wie *I spit on your grave* von 1977 und *Ms. 45* von 1981 zeigen schockierend drastisch, wie eine junge, gut aussehende Frau zumeist mehrmals brutal vergewaltigt wird, um sich daraufhin im zweiten Teil des Filmes schrecklich an ihren Peinigern zu rächen. In der Mitte der 80er Jahre verschiebt sich der inhaltliche Fokus der ‚rape-revenge‘-Filme von der Vergewaltigung mehr und mehr auf die Rache. Filme wie *Sudden Impact* (1983), *Extremities* (1986), und *Positive I.D.* (1987) thematisieren den Rachefeldzug der Frau und deuten die Vergewaltigung, wenn überhaupt, nur an, was dazu führte, dass das ‚rape-revenge‘-Motiv von nun an im Mainstream-Kino und zwar im Genre des Melodrama Fuß fassen konnte.<sup>11</sup>

Das Rachemotiv spielt auch in jener Tradition eine entscheidende Rolle, welche – neben den US-amerikanischen Exploitationfilmen – der gewalttätigen Frau im Hollywood-Mainstream-Kino der Gegenwart den Weg bereitet hat: Der *Eastern* und die Martial-Arts-Filme aus Asien, insbesondere Hong Kong und Japan. Das Hong-Kong-Kino produzierte seit den 70er Jahren eine Fülle von Martial-Arts-Filmen nach stets ähnlichen Mustern, in denen weibliche Kämpfe-

---

11 *The Accused* von 1988 mit Jodie Foster ist das vielleicht populärste Beispiel, da der Film ganz ohne Gewalt durch Selbstjustiz den Rachefeldzug durch die Gerichtsverhandlung ersetzt.

rinnen ihren festen Platz haben. Wendy Arons beschreibt die Heldinnen dieser Filme als immer junge, hübsche Mädchen, die zumeist an der Seite des männlichen Helden für die gerechte Sache kämpfen (W. Arons 2001: 34). Im Antagonismus zu der guten Kriegerin, die mädchenhaft-unbedrohlich für den männlichen Helden erscheint und in der Regel am Ende des Films durch eine Heirat domestiziert wird, versinnbildlicht die *Dragon Lady* die Kastrationsangst, steht für sexuelle Ausschweifungen und wird im Laufe des Films unschädlich gemacht. Zwei Aspekte dieser Kämpferinnen überschneiden sich jedoch. Der erste ist die Motivation für die Gewalt, nämlich Rache für den Mord an (zumeist) Familienangehörigen. Der zweite ist die überaus geschulte Kampftechnik, die Unbesiegbarkeit aufgrund perfektionierter – und ästhetisch enorm effektiv präsentierbarer – körperlicher Fähigkeiten. An diesen Vorbildern orientierten sich in der westlichen Kultur zunächst Comics und Computerspiele, die es weiblichen Helden noch vor deren Erscheinen auf der Kinoleinwand erlaubten, mittels körperlicher Wehrhaftigkeit ihr Ziel zu erreichen.<sup>12</sup> Neben der speziellen Ästhetik, die von den Comicbüchern und den Computerspielen für die Filme übernommen wurde (wie die Hypersexualisierung der weiblichen Körper durch Kostüme oder die choreografische Inszenierung der Bewegungen), haben sich auch bestimmte Konstanten auf der Ebene der Filmhandlung und der Figurenmotivation erhalten. Zu nennen ist hierbei besonders eine als essentialistisch zu bezeichnende Motivation für den Kampf, die die Heldinnen von ihren männlichen Pendants unterscheidet.<sup>13</sup>

Motiv und Gestalt der gewalttätigen Frau wurden also durch die asiatische Kino- und Comic-Kultur inspiriert und entwickelten sich in den USA in den Exploitationfilmen weiter, in denen weibliche Aktivität und Gewalt fetischisierend inszeniert wird, um den (männlichen) Rezipienten oszillierend zwischen Voyeurismus und Kastrationsangst spielerisch „gefangen zu nehmen“.<sup>14</sup> Die Kastrationsandrohung, die nach der psychoanalytischen Filmanalyse wechsel-

---

12 Beispiele für solche Figuren, die seit den 90er Jahren auch als Filmfiguren großen Erfolg hatten, finden sich in den Comics *Elektra* oder *X-Men* (beide von Marvel) sowie bei den Computerspielen *Tomb Raider* (Core Design, USA) und *Resident Evil* (Capcom, Japan).

13 Wenn Actionhelden à la Sylvester Stallone in *Rambo* oder Bruce Willis in *Die Hard* agieren, so liegt dies an ihrer Profession: Soldat oder Polizist. Den Anstoß für das entscheidende Actionspektakel im Film kann durchaus ein privater Grund geben, so dass die folgende Gewalt nochmals eine moralische, „familientaugliche“ Legitimierung erhält. Diese Motivation ist dem männlichen Actionhelden im Gegensatz zu weiblichen aber nicht immanent.

14 „...at the heart of the exploitation movie is the issue of the destructive nature of female sexuality. And how such films almost deliberately reveal what the more respectable Hollywood genres seek to conceal, the castration anxiety which underpins voyeurism and male spectatorship, (...) we also suggest that in the exploitation product the female characters are fetishized to such an outrageous degree that the representations become (almost) a parody of the cinematic process whereby the castration threat is traditionally played.“ (B. Zelcock 1998: 59)

wirkend mit dem Fetischismus der Inszenierung von Weiblichkeit im Film zugrunde liegt (vgl. L. Mulvey 1996), war also in ihrer drastischeren Ausprägung zunächst nur auf den Nebenpfaden des populären Mainstream-Kinos zu finden. Ähnlich wie in der historischen Entwicklung der Darstellbarkeit ‚nicht weißer‘ Charaktere als Handlungsträger, hat die gewaltbereite Frau als marginalisiertes Phänomen in den Genres debütiert, die als wenig massentauglich und zum Teil eher als moralvernichtend und somit jugendverheerend angesehen waren (B. Moldenhauer 2008: 64-66).

Während die Gewalt, die vom männlichen Helden ausgeht, in den meisten Fällen als gesellschaftserhaltend verstanden wird und nicht sexualisiert codiert, also unmarkiert, neutral ist, zeugt die Kontextualisierung der weiblichen Figuren von einer kollektiven Furcht vor dem *Anderen*, was über die Inszenierung des Weiblichen als das Abjekte eine Strategie zur Intelligibilisierung sucht (B. Creed 1993: 165/166).

Die affirmative Spektakularisierung männlicher Gewaltbereitschaft und die gleichzeitige moralische Zweifelhaftigkeit körperlich gewalttätiger Frauen scheint von patriarchaler Selbstreflexivität zu zeugen: die Marginalisierung der Frau wird aufgrund ihres rächerischen Potenzials durch die patriarchale Gesellschaft gleichermaßen gefürchtet und gefördert, indem jedwede mögliche Ermächtigung mit einer Sexualisierung bzw. mit dem Abjekten in Verbindung gebracht wird.

Ein weiterer Hinweis auf diese Art der Marginalisierung findet sich im Übernehmen narrativer Rahmenkonzepte, die im klassischen Hollywoodkino mit einem männlichen Protagonisten erfolgreich verkauft werden konnten und nun bloß einer weiblichen Figur ‚übergestülpt‘ werden mussten. Ein Umstand, der in der, teils intendiert, teils unfreiwillig parodistischen Analogie zum männlichen Actionhelden, die Inkongruenzen und Unvereinbarkeiten von Gewalt im filmischen Diskurs mit einem dem Weiblichen ‚angemessenen‘ Handlungsspielraum aufdeckt.<sup>15</sup>

---

15 Bev Zelcock betrachtet als diesem Muster folgend unter anderem *Red Sonja* (1985), in dem Brigitte Nielson den Part Arnold Schwarzeneggers in *Conan, the Destroyer* (1984, beide von Richard Fleischer) aufnimmt. „As protagonists they must assume masculine attributes in order to drive the narrative forward but as women they are supposed to be feminine, recessive and passive objects of the male gaze. In order to mediate this contradiction, central female characters become honorary men, or to use the psychoanalytical jargon ‘phallicised females’“. (B. Zelcock 1998: 7)

## 2 Ein postmodernes Pastiche – Quentin Tarantino

Quentin Tarantino makes guy movies, and great ones at that. He's a lad's lad, a cinephile's cinephile, a geek's geek, the thinking man's auctioneer... who usually, it must be said, has very little on offer for any woman who happens to find herself in his cinematic sphere. (R. B. Rich 2004: 32)

Angesichts einer solchen Einschätzung des Regisseurs als den männlich konnotierten Genres verpflichtet, können die Frauenfiguren in Tarantino's *Kill Bill* zu einer ersten Einschätzung der sich transformierenden Genderdispositionen im postmodernen Spielfilm unter dem Gesichtspunkt der Spannung zwischen Gender und Genre dienen.

Bev Zelcock unterscheidet drei elementare Gestaltungsmuster, die den gewaltbereiten Frauenfiguren im Actionfilm zugrunde liegen: „i) the central character who is solo, ii) the female duo in a buddy format; and iii) the girl gang“ (B. Zelcock 1998: 5).

Beatrix Kiddo, die Protagonistin in *Kill Bill* ist nur scheinbar Teil einer solchen „girl gang“, bevor sie sich entschließt, ihr Leben als Auftragskillerin aufzugeben. Die Mitglieder des ‚Viper Squad‘ sind mit einer Ausnahme weiblich, doch unterstehen sie zweifellos auf Gedeih und Verderb ihrem Mentor und Arbeitgeber Bill. So gesehen, beginnt Kiddos Emanzipation zur aktiven Frau mit ihrer (fehlgeschlagenen) Exekution durch Bill. Formal erfüllt sie damit die Kriterien einer Figur, die Zelcock dem ersten Typus zuordnet: den der einzelgängerischen Protagonistin. Dieser Typ weist auch die potenziell größte Ähnlichkeit zum ‚universellen‘ männlichen Actionhelden auf, trägt aber im Gegensatz zu jenem gleichzeitig das Potenzial der Hypersexualisierung in sich und tendiert somit zu den Inszenierungsmustern einer postmodernen *femme fatale*.

Zelcock beschreibt die rituell-inszenatorische Bestrafung der fatalen Frauen des Hollywoodspielfilms seit den 80ern in Anlehnung an die Hitchcock'sche Inszenierung von Weiblichkeit:

Hitchcock's perfection of cinematic misogyny continues to resonate in commercial film making as films like *Fatal Attraction* (1987), *Single White Female* (1992) and *Basic Instinct* (1992) reveal, forming as they do part of a subgenre that can be described as the ‚ambitious blonde punishment movie‘. There are films, where the central female character has endured so much punishment that she turns on her tormentors and blows them away. (B. Zelcock 1998: 6)

In *Kill Bill* erleidet die weibliche Hauptfigur eine rituelle Bestrafung für ihren Ehrgeiz, das Assassinen-Milieu zu verlassen und ein Leben zu leben, das nach westlich, neo-liberalem Verständnis als höchst unehrgeizig gelten muss: nämlich